

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

PER ALESSANDRO BROGGI

III, 5, dicembre 2025

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

PER ALESSANDRO BROGGI

III, 5, dicembre 2025

inOpera. Esercizi di lettura su testi contemporanei

Rivista semestrale diretta da

Luca Daino (Università degli Studi di Milano)
Riccardo Donati (SSM - Università degli Studi di Napoli Federico II)
Fabio Magro (Università degli Studi di Padova)

Comitato direttivo

Ida Campeggiani (Università di Pisa)
Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Fabio Moliterni (Università del Salento)
Simona Morando (Università di Genova)
Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)
Giulia Perosa (Università degli Studi di Udine)
Sabrina Stroppa (Università per Stranieri di Perugia)
Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Redazione

Giulia Perosa, caporedattrice (Udine); Federica Barboni (Verona); Sara Cerneaz (Udine);
Simone Giorgio (Trento); Carlo Londero (Udine); Cecilia Monina (Paris); Mario Mossa
(Pisa); Concetta Pagliuca (Napoli); Agnese Pieri (Pisa); Francesca Santucci (Genova).

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Padova), Pietro Benzoni (Pavia), Riccardo Castellana (Siena), Enza Del
Tedesco (Trieste), Yannick Gouchan (Aix-Marseille), Eloisa Morra (Toronto), Uberto
Motta (Fribourg), Patricia Peterle (Santa Catarina), Giuseppe Sangirardi (Lorraine),
Mara Santi (Ghent), Luca Somigli (Toronto), Ada Tosatti (Paris 3).

ISSN 3034-8978

doi: 10.54103/inopera/2025/5

© 2025, The Authors

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike (CC BY-SA)
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/inopera>)



INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

I revisori di questo numero

LEONARDO BELLOMO (Università degli Studi di Padova)
VITTORIO CELOTTO (Università degli Studi di Napoli Federico II)
DAVIDE DALMAS (Università degli Studi di Torino)
LUCA FERRARO (Università degli Studi di Napoli Federico II)
CARMEN GALLO (Sapienza Università di Roma)
ELISA GAMBARO (Università degli Studi di Milano)
SARA MOCCIA (Università degli Studi di Padova)
GIACOMO MORBIATO (Università degli Studi di Verona)
ALESSANDRA GRANDELIS (Università degli Studi di Padova)
ANTONIO PERRONE (Università degli Studi di Napoli Federico II)
SARA SULLAM (Università degli Studi di Milano)
TIZIANO TORACCA (Università degli Studi di Udine)
MARCO VILLA (Università degli Studi di Siena)

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

**III, 5, dicembre 2025
PER ALESSANDRO BROGGI**

EDITORIALE

- RICCARDO DONATI, *Il quinto numero di «inOpera». Per Alessandro Broggi* 6

MONOGRAFICA

- ANDREA INGLESE, *Allegorie del bene?* 9
- LUIGI RICCIO, *Indicare e installare. Per una definizione di ricerca in Broggi* 17
- CLAUDIA CROCCO, *Continuità e rottura nell'opera di Alessandro Broggi* 37
- CHIARA DE CAPRIO, *Un mondo non descritto. Note linguistiche su "Sì" di Alessandro Broggi* 55
- AGNESE PIERI, *Lingua e testualità in "Noi"* 75
- ITALO TESTA, *Dispersione nel paesaggio. Risonanza ecologica e effetti di soggettività in "Noi" di Alessandro Broggi* 94

XXI SECOLO

- MASSIMO NATALE, *Rimbaud, Vasilij Grossman e i fiumi di Pusterla* 106

OLTRE CONFINE

- PAOLA LORETO, *La sfida della imitatio. (Ri)scrivere la poesia di Mary Oliver* 124

INDIALOGO

- CONCETTA MARIA PAGLIUCA, GIULIA PEROSA, A proposito di Ilaria Muoio, *La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, presentazione di Riccardo Castellana, Firenze University Press, Firenze, USiena PRESS, Siena 2025. 136

IL QUINTO NUMERO DI «INOPERA».
PER ALESSANDRO BROGGI

Riccardo Donati

SSM - Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9461-1827>

«Se tolgo la mia biografia... che cosa rimane?» è un quesito di *Sì* che ci piace indicare non solo come esemplare sintesi di una poetica d'autore ma come punto di metodo, e di merito, per chi fa e/o studia la letteratura oggi. Il **quinto numero** di «inOpera» è dedicato alla figura di Alessandro Broggi a un anno dalla scomparsa – nato nel 1973, lo scrittore è mancato nella notte tra il 30 e il 31 dicembre 2024 – con un intento che va oltre la celebrazione di quello che per molte voci della letteratura e della critica italiane d'oggi (su più generazioni) è stato un compagno di strada e un amico.

L'intento della sezione **Monografica** non è solo quello di rendere omaggio alla persona di Alessandro, ma anche di riconoscere, in tempi di schiacciamento del dato espessivo su quello tematico e biografico, il valore artistico della sua opera, dove l'aggettivo “artistico” presuppone ripetuti sconfinamenti della voce oltre i territori della letteratura, giacché Broggi è stato un creatore multiforme e multimediale che ha fatto della contaminazione dei generi, dello sfondamento degli assetti editoriali, dell'ibridazione dei linguaggi il suo *proprium* e la cifra riconoscibilissima del suo lavoro.

Il superamento delle barriere creative spesso imposte dal mercato (cioè dalla mercificazione dell'opera intellettuale e creativa) si accompagna nelle punte più avanzate della sua ricerca a uno sconfinamento della personalità autoriale, costantemente protesa oltre il perimetro della soggettività egoriferita (da qui il ricorso alla prima persona plurale), una sorta di “biografia a togliere” mirante a una dialogicità diffusa, non solo interspecie ma di portata, leopardianamente, cosmica, dunque inevitabilmente anche transtemporale (si pensi solo al suo calibratissimo lavoro di rifrazione sui tempi verbali). Uno scrivere (al) plurale – in ogni senso – che sottintende una postura non arresa, non prona alla cattiva qualità dei tempi: altra lezione preziosissima, se lo sconfinamento utopico dell'*hic et nunc* pare oggi, in un “paesaggio di interazioni” (a voler impiegare un sintagma d'autore) particolarmente straziato dalla ferocia dei fenomeni in corso, un'opzione non più derogabile, vitalmente necessaria.

Scrivendo di *Noi* sul numero 65 (2/2021) della rivista «Semicerchio», Andrea Inglese ne riconosceva “il primo pregio” nel fatto “di non assomigliare a nessun libro in circolazione”. Inglese è stato uno dei primi e più acuti lettori di Broggi. Per questo ci pare significativo che ad aprire il numero sia proprio lui con la prosa *Allegoria del bene?*, non un saggio critico ma **un omaggio**, personalissimo eppure perfettamente consentaneo al

sentimento della natura di Alessandro, evidentemente frutto di un dialogo che la morte non ha spezzato.

Seguono due saggi di inquadramento complessivo ma che pure non mancano di rispettare l'esigenza – irrinunciabile per la peculiare prospettiva critica di «inOpera» – di una lettura ravvicinata dei testi. Luigi Riccio in *Indicare e installare. Per una definizione di ricerca in Broggi* propone una rilettura della categoria di «scrittura di ricerca» in due distinte fasi dell'opera dello scrittore milanese, individuando in *Avventure minime* del 2014 un punto di svolta decisivo. Con diversi strumenti ma con presupposti non dissimili Claudia Crocco indaga i motivi di continuità e rottura riscontrabili nell'opera di Broggi, puntando in particolare l'attenzione sul passaggio dalla metà degli anni Dieci ai primi anni Venti, poco più di un lustro eppure un periodo decisivo per il lavoro di Alessandro.

A chiudere la sezione tre saggi che inquadrono *Sì* e *Noi* da angolazioni diverse – anche in questo si riconosce la qualità artistica del lavoro di Broggi: dalla sua disponibilità a lasciarsi interrogare con strumenti molto diversi tra loro, sempre fornendo risposte articolate e convincenti – puntando l'attenzione su strategie di enunciazione, tecniche e stili, postura intellettuale ed esistenziale. Da una specola attenta al dato retorico-linguistico De Caprio con *Un mondo non descritto. Note linguistiche su Sì di Alessandro Broggi* studia le strategie sintattiche e retorico testuali ricorrenti nel libro del 2024, tenendo conto del rapporto fra livello morfologico, piano informativo e dimensione testuale. Il *close reading* di un insieme selezionato di prose e di sequenze restituisce alcuni elementi privilegiati dello stile d'autore.

Sulla medesima lunghezza d'onda, Agnese Pieri, con *Lingua e testualità in Noi*, propone un'analisi delle modalità enunciative e delle strategie sintattico-testuali del libro del 2021, prestando particolare attenzione al modo in cui la scrittura di Broggi scompagina la norma ricevuta dei confini tra diverse tipologie testuali.

Infine, il “lirismo del dileguare” che segna l'ultima fase del lavoro di Broggi è al centro dell'intervento di Italo Testa, intitolato *Dispersione nel paesaggio. Risonanza ecologica e effetti di soggettività in Noi di Alessandro Broggi*. Il libro viene qui interpretato come un dispositivo d'esperienza scritto in prima persona plurale, a configurare l'ecologia di una comunità camminante – si ricordi che Testa è l'autore dei *Camminatori* (Valigie Rosse, 2013) – che nel moto plasma sé stessa. Se era importante per noi aprire la sezione con il sentito intervento *en artiste* di un compagno di strada di Broggi come Andrea Inglese, non meno rilevante era chiuderla con uno scritto di Italo Testa, suo sodale alla co-direzione dell'«Ulisse», una delle riviste più significative per lo studio della Letteratura Italiana del primo quarto del Ventunesimo secolo. Ma Testa, oltre che poeta, è anche filosofo teoretico: le sue competenze in ambito speculativo gli consentono di riconoscere, nella scrittura a micro-prelievi di *Noi*, precise tracce di concetti legati all'ecologia della percezione, all'enattivismo, al post-umanesimo. La voce di Broggi, affacciata su esperienze ulteriori, su continuità più-che-umane, ne siamo certi, sarà nei prossimi anni indagata *anche* per la peculiare qualità, per la portata originalissima di un pensiero che

viaggia – come in tutta la tradizione filosofica che da Lucrezio giunge a Leopardi, a Michelstaedter – sull'onda della parola *letteraria*.

Da ultimo, le sezioni di approfondimento ormai consuete nella rivista. In quella riservata al **XXI secolo** Massimo Natale propone una lettura di due testi (*Le acque sotterranee* e *Ultimo fiume*) prelevati dall'ultima raccolta di Fabio Pusterla (*Fiumi nefrite vortici*, 2025), mentre in **Oltre confine** Paola Loreto riflette sulla propria esperienza di traduzione di *American Primitive* (1983) di Mary Oliver. Nella sezione **inDialogo** Giulia Pe-rosa e Concetta Pagliuca si confrontano sul volume di Ilaria Muoio dedicato alla *Novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, evidenziando la novità di questo lavoro sia rispetto al piano della cronologia letteraria sia alla storia e ricezione delle forme.



Share alike 4.0 International License

ALLEGORIE DEL BENE?

Andrea Inglese

1. Ho bisogno di vedere pioppi, così come ho bisogno di coperte pesanti per l'inverno e caffè ogni mattina, dopo essermi alzato. E se non vedo pioppi, o anche se li vedo, ho bisogno di leggere brevi testi, con brevi frasi, come i versi dei poeti e delle poetesse, dove compare la parola "pioppo".

Il pioppo di Karlsplatz

Un pioppo c'è, sulla Karlsplatz,
in mezzo a Berlino, città di rovine,
e chi passa per la Karlsplatz
vede quel verde gentile.

- 5 Nell'inverno del Quarantasei
 gelavano gli uomini, la legna era rara,
 e tanti mai alberi caddero
 e fu l'ultimo anno per loro.
- 10 Ma sempre il pioppo sulla Karlsplatz
 quella sua foglia verde ci mostra:
 sia grazie a voi, gente della Karlsplatz,
 se è ancora nostra.

(Di Bertold Brecht, 1950, traduzione di Franco Fortini e Ruth Leiser).

Il pioppo di Karlsplatz esibisce la foglia, la espone, la rende parte del paesaggio urbano, ed è così che il pioppo rivela la sua estraneità al tempo storico, la sua capacità di attraversarlo, non indenne, ma secondo un ritmo diverso, una pazienza ignota agli esseri umani. È, tra le altre cose, questa sconosciuta, ammirabile pazienza, che fa degli alberi dei testimoni di un tempo diverso, di un tempo che sfugge il presente, che lo scavalca.

2. Paradossalmente, gli alberi contribuiscono a rompere la "logica evolutiva", che ci assegna tutti alla freccia direzionata di un unico tempo storico. Si legga Rancière:

La tradizionale divisione gerarchica oppone il tempo degli uomini attivi, che si pongono dei fini e li realizzano oppure si godono il tempo libero, al tempo ripetitivo degli uomini passivi, dediti alle attività quotidiane. Questa prima divisione è stata ricoperta – e forse dissimulata – nell'età moderna dall'affermazione del tempo omo-

Andrea Inglese, *Allegorie del bene?*,
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 9-16.

geneo dell'evoluzione, che ridistribuisce la gerarchia in altri modi: l'obbligo di appartenere al proprio tempo, l'esistenza dei ritardatari, la proscrizione dell'anacronismo ecc. Ho insistito sul modo in cui la sovrapposizione di diverse temporalità ha giocato un ruolo nella ridistribuzione egualitaria del sensibile. Questo è vero, su larga scala, con la reinvenzione al tempo di Winckelmann di un'antichità diversa da quella che l'ordine classico aveva assimilato e superato secondo la logica evolutiva, o al tempo della Rivoluzione francese con la resurrezione di antichi simboli politici. Ciò è ancora vero, su scala più modesta, con le commistioni di tempi e le eterogenee esibizioni di oggetti, testi e immagini che hanno costituito la cultura degli autodidatti. Questi testi e queste immagini, spesso antiquati, hanno fornito loro gli strumenti intellettuali per lottare contro la gerarchia delle temporalità che li rinchiusiva nell'unico tempo della ripetizione.

(Da un'intervista su «Machina»: *La confusione dei tempi: intervista a Jacques Rancière*, a cura di Pierpaolo Ascari, 2025).

Gli alberi non sono solo la vita che ritorna, ciclica, stagionale, ma l'immagine di uno sfasamento temporale rispetto agli eventi maggiori della storicità umana: sono con noi, sono nel nostro paesaggio, eppure sono estranei a esso, appartengono non certo a un ciclo inteso come eternità, ma come linea temporale altra, difforme rispetto a quella umana delle generazioni.

La pazienza della pianta, la sua calma, la sua grande capacità di ascolto e di relazione. Al contrario dell'animale, che risolve la maggior parte dei suoi problemi attraverso il movimento, la pianta sviluppa strategie a partire dalla sua condizione d'immobilità.

Dal momento che non può dirigersi in direzione di ciò che le è necessario, né scappare da quanto può causargli torto, la pianta deve necessariamente trovare dei meccanismi di compensazione rispetto alla sua fissità. Roman Kaiser confronta la sua situazione a quella di un paralitico, obbligato a sviluppare capacità estreme di sotterfugio e d'innovazione, dal momento che non può muoversi.

(Da Francis Hallé, *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, 1999).

3. Pensate a una foresta di eucalipti. Un'immagine maestosa, pacifica. Il profumo, la zeppebratura dei tronchi, con i filacci di corteccia che come scorze circolari di un frutto sbucciato cadono ai piedi dell'albero, i passi dentro il suolo asciutto, quasi sabbioso, tra un eucalipto e l'altro. Ma questa immagine nasconde un veleno, un disastro. Una foresta di eucalipti assetta le falde idriche, distrugge la fertilità del suolo e la ricchezza del sottobosco, si espone a incendi devastatori e violentissimi. In Europa, come in altre parti del mondo, principalmente nell'America latina, l'eucalipto è favorito dai coltivatori, in quanto albero dal ciclo di vita corto (12-15 anni) contro quello più lungo di alberi quali il faggio (100-140 anni) o la quercia (150).

Neanche gli alberi sono innocenti. Nemmeno le immagini di alberi promettono quiete e frugalità.

Il pioppo non è certo escluso dal tessuto economico e aziendale, che s'intreccia con il territorio "naturale". (La "natura" più che un'entità o un sistema autonomo rispetto a quello umano e culturale, è una sorta di confine: permette di sperimentare l'enigma e l'alterità, rispetto a tutto ciò che è interno alle nostre significazioni. Ciò che chiamiamo "natura" è sia interno che esterno; come il nostro inconscio è l'esterno del nostro interno umano, individuale o collettivo, così ogni pezzo di mondo naturale è da noi intessuto di significati umani, e nello stesso tempo esibisce una fodera opaca, che trascende, sfugge, a questi significati.)

Da un sito aziendale: «uno dei principali attributi del legno di pioppo è che può essere ridotto in fogli di ampia superficie e privi di difetti che consentono di produrre un compensato dalle caratteristiche di aspetto esteriore pressoché uniche o quantomeno ben superiori a quelle di molti pannelli dello stesso tipo realizzati con altre specie legnose». La pioppicoltura sembra avere un impatto ambientale ben meno nocivo che la coltivazione dell'eucalipto. In Campania, nell'Area Vasta di Giugliano, un territorio in cui la camorra ha interrato per anni i fanghi industriali, la cultura del pioppo è utilizzata per sanare il suolo. Al posto delle tecniche ingegneristiche di bonifica, molto costose e che bloccano l'attività agricola, si piantano decine di migliaia di pioppi. Il pioppo è una delle specie arboree maggiormente in grado di assorbire i metalli contenuti nel suolo.

Tutto questo ovviamente non sembrerebbe riguardare il pioppo di Karlsplatz. Ma oggi sì. Ogni pianta può essere un avversario o un alleato. Ogni pioppo appartiene a dei sistemi più o meno controllati, a delle famiglie di viventi più o meno docili.

4. *I lampi della magnolia*

Vorrei che i vostri occhi potessero vedere
questo cielo sereno che si è aperto,
la calma delle tegole, la dedizione
del rivo d'acqua che si scalda.

- 5 La parola è questa: esiste la primavera,
 la perfezione congiunta all'imperfetto.
 Il fianco della barca asciutta beve
 l'olio della vernice, il ragno trotta.
- 10 Diremo più tardi quello che deve essere detto.
 Per ora guardate la bella curva dell'oleandro,
 i lampi della magnolia.

(Da Franco Fortini, *Paesaggio con serpente*, 1984).

Dobbiamo parlare o guardare? Se parliamo, non parleremo degli alberi, parleremo di quello che gli uomini non riescono a fare. Parleremo, magari, di quello che le donne non vogliono fare, non vogliono più fare nel mondo pensato e organizzato per la preminenza dei maschi. Si parlerà, provocando conflitto, evocandolo. Nulla andrà liscio in quel discorso, che si vuole aperto, esteso. Di parte, ma esteso. Vi entreranno dentro le collere, le impazienze. “Non vi è bastata una vita, per cambiare voi stessi e parte del vostro mondo?” Di questo e di altre cose non si parlerà, adesso. Perché si guarderanno gli alberi: l’oleandro, la magnolia. E anche le tegole, che tengono fermo il tetto e riparata la casa. E il ragno, che muove imperterrita verso la soluzione dei suoi problemi.

La magnolia come l’oleandro sono reali, ma sottili e densi condizionamenti li fanno esistere vicino a noi. Non sono fino in fondo immagini di loro stessi, non lo possono essere. Sono immagini di altre cose. Sono allegorie. Allegorie di concetti che ci mancano, che rischiano di essere vuoti. Cosa includere, far esistere, sotto il concetto di “bene”? Quali sono le specifiche, concrete, appropriate, “letterali” immagini del bene? Appena se ne pronuncia il termine, se ne annuncia il concetto, da ogni parte sciamano fraudolenze. Cortesie estreme e infide, da dispositivo dialogante dell’Intelligenza Artificiale.

«I lampi della magnolia» sono immagini di bene. Di tali immagini dobbiamo caricarci, oppure, all’opposto, grazie a esse svuotiamo lo spirito troppo ingombro.

5. «La domanda in questione suona così: quanto tempo si può stare di fronte a una cosa? [...] Dunque mai stare davanti, non guardare fisso, non provocare. Non bisogna provocare un mandorlo, ancora più se è meravigliosamente fiorito. Basta poco e diventa incomprensibile, un ostacolo, alla fine un rimorso» (da Angelo Lumelli, *bianco è l’istante*, 2015).

C’è un’allegria dei fili d’erba, dei fiori di mandorlo o di albicocco. Un’allegria della luce. Anche se tutto è perfettamente sospetto, anche se tutto è guasto, anche se non possiamo tenere nella mente né i fili d’erba né i fiori di mandorlo, dal momento che dividerebbero un problema, un problema alla fine da risolvere con grande violenza ed efficacia, quindi l’allegria ci serve, perché ci permette di guardare altrove, a qualcosa che ancora non c’è. A un’altra cosa allegra. A un altro bene.

Molte cose accrescono la mia allegria. Gli alberi accrescono la mia allegria. Le scimmie accrescono la mia allegria. Il mare accresce la mia allegria. Le banane accrescono la mia allegria. Guidare l’auto accresce la mia allegria. I monti accrescono l’allegria.

(Da Peter Waterhouse, *Polarizzazione*, in *Krieg und Welt*, traduzione di Camilla Miglio, 2016).

6. *L'olmo di Camperdown. Dono di A. G. Burgess al Prospect Park di Brooklyn (1872)*

Questo olmo piangente mi richiama
gli *Spiriti affini* sull'orlo di un dirupo
che domina un torrente:
Bryant che ama gli alberi e invoca Thanatopsis
sta conversando con Thomas Cole
nel quadro di Asher Durand, che li raffigura
sotto la filigrana di un olmo sovrastante.

Essi avevano visto, non c'è dubbio, altri alberi – tigli,
aceri e sicomori, querce e l'albero
dei viali di Parigi, l'ippocastano; ma immaginate
il loro rapimento se avessero mai visto
la vasta mole dell'olmo di Camperdown e “la trama intricata dei suoi rami”
che s'innalzano ad arco e scendono a incurvarsi in quella nebbia di sottili fronde.
Lo vide lo specialista di cavità arboree
e sondò col suo braccio la caverna del tronco,
per quanto era lunga; e c'erano altre sei piccole cavità.

Occorrono puntelli ed alimenti. Mette ancora le foglie;
ancora lì. *Mortale* tuttavia. Salviamolo. Poiché
è la suprema rarità di Brooklyn.

(Da Marianne Moore, *Poesie sparse*, traduzione di Lina Angioletti e Gilberto Forti).

Questa poesia, scritta da Marianne Moore nel 1967, aveva uno scopo pratico: salvare dall'incuria un olmo d'origine scozzese, sorta di bizzarria della natura («our crowing curio»), che era stato piantato nel Prospect Park di Brooklyn nel 1872, cinque anni dopo la creazione del parco. Si tratta di un olmo dai grandi tronchi nodosi, che si sviluppano quasi parallelamente al suolo e creano una sorta di cupola attraverso il fogliame ricadente. Come si parla di un albero? Perché si parla di un albero? L'ho detto: per salvarlo. Moore, quasi ottantenne, viene eletta nel 1965 presidente della Greensward Foundation, e in questo ruolo si occuperà anche degli alberi sofferenti o in via d'estinzione del Prospect Park. Ma parlare di un albero è un affare difficile, anche perché l'albero – lo abbiamo visto – è spesso l'immagine di un'altra cosa, l'immagine di un bene. Ma qui è in questione un albero particolare, in tutta la sua opacità biologica, vegetale. Moore opera varie forme di avvicinamento obliquo, procede per triangolazione. Differisce l'incontro, o lo “scherma” con un dipinto, e questo dipinto contiene un olmo, ma anche un “romantico” paesaggio roccioso, con torrente annesso, e colline verdeggianti all'orizzonte. Si tratta del quadro di Asher Brown Durand: *Kindred Spirits*. E gli “spiriti affini” sono i due uomini, due amici, che stanno l'uno accanto all'altro al centro di questo paesaggio selvatico. Uno è poeta e l'altro pittore. Invece di presidiare un salotto borghese, ammaliandone il pubblico colto e agiato, o di lavorare assiduamente chi alla scrivania chi nell'atelier, se ne stanno sopra uno sperone roccioso a discettare del mondo circostante, privo

di costruzioni, ferrovie, pali della luce, lampioni, scavi nel terreno. Ma Moore non è interessata a questa prima messa in scena romantica, in quanto i due solitari amanti della *wildness* servono come pretesto all'evocazione di alberi comuni: tigli, aceri, sicomori, ecc. Perché una volta che si è, da giovani o giovanissimi, imparato ad associare gli esemplari concreti degli alberi con i nomi delle loro specie, non si aspetta altro che l'occasione di elencarli, metterli per iscritto quei nomi, nella dimensione solenne e rituale del verso poetico, in modo che famiglia e individuo compaiano assieme, per un attimo, nella lettura: il tiglio scritto e nominato convoca l'insieme dei tigli visti, tutte le somiglianze tra i singoli tigli incontrati, tigli spesso già allineati dall'uomo, messi in una fila, organizzati in filari appunto, in modo tale che domini una ridondanza percettiva a ogni nuovo incontro. Per parlare di un albero centenario, situato in un parco di New York, Marianne Moore parla di un dipinto, in cui assieme a un albero e a un intero paesaggio selvatico, si vedono in piedi e sfaccendati un pittore e un poeta. Entriamo quindi nella mente di questi due individui, perché in loro troviamo la memoria di altri alberi visti, ossia incontrati e nominati. Ed è questo il nucleo, il perno estetico e libidico del componimento: la strofa centrale. E ora, che tutto un corteo d'alberi è stato evocato (ippocastano di Parigi incluso), possiamo finalmente abbozzare il nostro vero soggetto poetico, ossia le cavità dello strano, fragile, sorprendente olmo d'origine scozzese.

7. Sfogliando disordinatamente l'edizione Oscar Mondadori (2005) di *Petrolio* di Pasolini, mi sono imbattuto in una serie di frammenti intitolati *I Godoari*. In nota si ricorda che tale nome è frutto dell'invenzione di Anna Banti, che in questo modo chiama un popolo barbaro insediatisi nella pianura padana intorno a una villa abbandonata (*La villa romana*).

In ognuno di questi frammenti pasoliniani dominano delle descrizioni accurate, calme, di paesaggi naturali che si trovano spesso al confine con zone urbane e periurbane. Si tratta di descrizioni che alleano precisione documentaria e topografia fantastica. La vegetazione che la voce narrante evoca è del tutto ordinaria, familiare, eppure la successione degli spazi sembra sganciarsi da ogni continuità paesaggistica. Ancora una volta il montaggio (o il semplice collage modernista – Marianne Moore) sembra inserirsi in questi testi piuttosto descrittivi, programmaticamente bucolici, anche se in essi l'idilio è sospeso, tramortito dalla vicinanza con il detrito e la rovina, eredità dell'uomo e delle sue trasformazioni territoriali.

Non potati da decenni o da secoli, gli alberi da frutto avevano duri rami contorti, troppe foglie, piccoli frutti irriconoscibili, ed erano radi, nati a caso, tra i rovi, che parevano pian piano, con le ortiche e la xxx, voler coprire tutta la campagna. Invece, al di là di una siepe, appunto di rovi, serrati e duri come il ferro, dopo un pianello d'erba corta e verde – a cui probabilmente erano mescolati della dolcetta e del radicchio – apparve un secondo indizio: ed era qualcosa che non poteva non dare un

tuffo al cuore e far venire intrattenibili lacrime agli occhi: si trattava di un campicello di granoturco, con in mezzo dei filari di viti, in cui si sentiva la < > di una mano umana.

(Da Appunto 114. *I Godoari* [V]).

Nell'atmosfera cupa e violenta di molte pagine di *Petrolio*, si apre questa serie non-narrativa e non-saggistica, serie di non accadimenti e non ragionamenti, in cui lo sguardo vaga libero, erratico, tra «gli alberi da frutto», «un pianello d'erba», «un campicello di granoturco».

Parlai di queste pagine ad Alessandro Broggi, nel periodo in cui era già impegnato nella stesura di *Noi*. Avevo già avuto modo di conoscere parti del suo progetto in corso. Gli lessi quindi alcuni brani dei *Godoari* di *Petrolio*, e lui ne rimase, come immaginavo, molto intrigato.

8. (Un poeta italiano che si è presto specializzato in libri sugli alberi è Tiziano Fratus. Fratus fa, appunto, libri sugli alberi. Nessuna sospetta triangolazione, nessun rovello allegorico, nessuna impossibilità conclamata (Lumelli) di far fronte a un mandorlo. Nessun'ombra, proiettata da discorsi che *si dovranno fare* «più tardi» (Fortini). Non c'è più nessun sospetto nell'albero, nell'immagine che esso sollecita in noi, per un autore come Fratus: l'albero è un amico. Punto e basta. Questa è la buona notizia. Ed è così che un poeta può scrivere un intero libro per Mondadori, ma in una rassicurante prosa, dal titolo *Ogni albero è un poeta. Storia di un uomo che cammina in un bosco*. La copertina fa subito capire che il lettore è invitato a disarmarsi. Una ragazzina dall'aria rustica se ne sta a piedi nudi sul disco di legno di un albero tagliato alla radice, in un bosco assai favolistico, assai incantato. E stringe tra le mani un fusto metallico poggiato alle sue spalle, da cui pende un bulbo di vetro illuminato. Gli alberi di Fratus sono davvero gli alberi amici, e basta (senza fodere opache, sfuggenti), eppure tutto è già circonfuso di magia. «La natura è, da che mondo è mondo, la nostra nutrice e la nostra precettrice. Ci insegna. Ci redarguisce. Ci informa». Scrive, ad esempio, Fratus. Qualcosa non funziona. E io penso che, alla fine, quello che non funziona è questa “amicizia” troppo esibita, troppo sicura di sé, proprio nei confronti degli alberi. Tutti vorremmo essere amici degli alberi, nei giorni di festa. Ma nei giorni lavorativi cosa succede agli alberi? Cosa succede a noi? Come vengono usati gli alberi? Che ce ne facciamo degli alberi? Certo, uno può sempre specializzarsi nel fare libri sugli alberi, dicendo che il poeta e l'albero sono una stessa cosa. Pappa e ciccia. Poeta l'uno, poeta l'altro. Sembra di non aver più a che fare con *immagini* del bene, ma con il bene proprio, tagliato a pezzi e incellofanato per il lettore. Come in un libro sulla crescita personale.)

Ci esamina da una pozza uno stormo di otarde – fasci di capperi, cardi e sorbe, castagne d'acqua e boccioli di canna, un grosso mandarino tardivo con i rami ricchi di

frutti... I raggi del sole ci investono, stanno sbocciando i ventagli fogliosi della manioca, la strada è un passaggio strettissimo in mezzo a una piana di papaveri che perdono le corolle, a ciò che sta appena al di qua o al di là del campo di attenzione...
(Da Alessandro Broggi, *Noi*, 2021).

E ancora.

Percepiremmo ogni mattina la giornata che si avvierebbe come un infinito campo di possibilità e agiremmo in modo da aumentarne il numero, non confermeremmo semplicemente il nostro mondo. Germinando le tassonomie più variate tra le connessure di una crosta sassosa, la stagione reimposterebbe il suo giro, i fuscelli sorgendo già pieni di api che ronzano; senza che siano tralasciati aster e farfara, festuche dal ciuffo, stipe, giunchi, erba corda, pere di terra che conoscerebbero forme di sviluppo loro proprie, sussulti arborescenti che beneficerebbero di fondovalle convergenti, a portata di mano, di ravine addizionali coronate da pennacchi di cirri.
(Ivi).

Quali sarebbero, delle infinite possibilità aperte dall'avanguardia camminante dei protagonisti del libro, *quelle* che non confermerebbero il mondo, e di cui si potrebbe parlare? Non è facile formularle, metterle in parole, tali possibilità. Ma si può procedere, come nella serie *I Godoari* di Pasolini, a costruire un paesaggio, montandolo pezzo per pezzo, vocabolo per vocabolo, utilizzando quella fodera opaca, per mostrare, indicare con cenni muti, che qualcosa esiste al di là di quello che ogni giorno l'Occidente ufficiale *conferma*.

Abbiamo bisogno di immagini del bene. Le figure umane non ci bastano. Le figure umane sono campioni nel disumanizzarsi, nel rendere se stesse disumane, agendo come mostri su mostri. Le figure viventi, non umane, portano forse un bene. Non direttamente. Non letteralmente. Di qui l'immagine di un'immagine. L'immagine di un concetto vuoto. L'immagine di un bene, che non tocchiamo, non vediamo. Per questo i «sussulti arbore-scenti», che Broggi evoca, possono essere «a portata di mano». Abbiamo bisogno di allegorie del bene. Dobbiamo svuotarci di umanità. Non verso qualche umanissimo (ancora più incanaglito) transumanesimo: ma verso la docilità e la pazienza delle erbette, smemorate, dementi, produttrici di allegria.



Share alike 4.0 International License

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 paragrafematici 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 inscindibile⁴ 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 storiografica⁵ 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 Ovvvero 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 «sot-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 [scil. 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-veggente [...]. 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*, né 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 composite 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 Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, cura e traduzione di Michele Zaffarano, Tielceci, 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 implichino 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: «da 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 «nettamente [...] 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-étē* 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 GLEZIE, *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-être* – 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 referencia 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 referencia 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-être*, 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 Inglesi 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-unintervista-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 caratterizzebbe 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-étè-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 fruttore 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 passeggiava... 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* neoliberista, 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 attrezature 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 sopravviverà 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 «inquieta 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 «altri-menti» 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 spassante 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 spataliane,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 INGLESE, *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, Castelvecchi, 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 Focault 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 innesca 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 Granafei, 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 CHRISTOPHE 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, <leparoleelecose.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 sollecitarlo 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, <leparoleelecose.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», «scrivere».

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, Castelvecchi, 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 anfibi/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 FOUCAULT, *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, Tielceci, 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 Granafei, 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

CONTINUITÀ E ROTTURA NELL'OPERA DI ALESSANDRO BROGGI

Claudia Crocco

Ricercatrice indipendente

ABSTRACT IT

L'articolo si propone di verificare le dichiarazioni di Alessandro Broggi riguardo alla presenza di "due trilogie" nella sua opera (*Coffee Table book*, *Servizio di Realtà* e *Avventure minime* in quanto "trilogia destruens"; *Noi*, *Sì* e *Idillio* come "trilogia costruens"). Alternando analisi formale, considerazioni sulla logica interna dei testi e sui temi trattati, questo contributo identifica elementi di continuità e di rottura fra i libri di Broggi. Il *corpus* analizzato è costituito da *Avventure minime*, *Noi* e *Sì*.

PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea; Poesia italiana; Alessandro Broggi; Poesia in prosa; Travelogue.

TITLE

Continuity and changes in the works of Alessandro Broggi

ABSTRACT ENG

This article aims to verify Alessandro Broggi's claims regarding the presence of "two trilogies" in his work (*Coffee Table*, *Servizio di Realtà*, and *Avventure minime* is considered a "trilogia destruens"; while *Noi*, *Sì*, and *Idillio* are meant as "trilogia construens"). Alternating formal analysis with considerations on the internal logic of the books and the themes addressed, this contribution identifies both elements of continuity and differences between Broggi's books. It focuses on *Avventure minime*, *Noi*, and *Sì*.

KEYWORDS

Contemporary Poetry; Italian Poetry; Alessandro Broggi; Prose Poem; Travelogue.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Claudia Crocco si è laureata all'Università di Siena e ha conseguito il dottorato all'Università di Trento, dove è stata assegnista di ricerca e docente a contratto. È borsista post-doc all'Università di Berna. Ha scritto *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) e *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi* (Carocci, 2021); è co-curatrice dell'antologia *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025* (Carocci, 2025).

La maggior parte dei critici che si è misurata con l'opera di Broggi, nel corso dell'ultimo anno, ha messo in evidenza le fratture fra gli ultimi libri e i precedenti, anche a partire dalle intenzioni dell'autore. Nell'autunno del 2024, infatti, all'interno di un post su Facebook, Alessandro Broggi ha scritto che il suo libro appena uscito, *Idillio* (Arcipelago Itaca, 2024), costituisce l'ultimo tassello di una «trilogia costruens», della quale fanno parte anche *Noi* (Tic, 2021) e *Sì* (Tic, 2024). Queste opere si oppongono alla «trilogia destruens», formata da *coffee-table book* (Transeuropa, 2011), *Avventure minime* (Transeuropa, 2014) e *Protocolli* (Benway series, 2014). La differenza principale fra le due trilogie, secondo Broggi, consiste nel fatto che la prima ha «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», mentre la seconda va «al di là della tradizionale nozione di soggettività», e rappresenta un modo per interrogarsi «su alcune possibilità di senso».¹

Per Broggi, però – così come per chi scrive –, l'*intentio auctoris* è meno importante degli esiti che un testo raggiunge alla lettura; forse non è superfluo, dunque, provare a verificare le sue dichiarazioni sulle due trilogie, osservando più in dettaglio sia le caratteristiche comuni fra le prime opere e le ultime, sia le differenze sostanziali.² Nelle pagine che seguono cercherò di identificare elementi di continuità e di rottura fra i libri di Broggi; mi soffermerò, in particolar modo, su *Avventure minime*, *Noi* e *Sì*.³ L'analisi riguarderà sia aspetti formali, sia la logica interna dei testi, sia i temi trattati.

1. ISTANZE ENUNCIATIVE ED ESPERIENZA

Anche se talvolta, nei libri di Broggi, viene usata la prima persona singolare, è noto che il soggetto lirico tradizionale è totalmente assente dalla sua opera. Al contrario, Broggi fa parte degli autori che iniziano a scrivere *contro* un'idea di poesia lirica in quanto autoespressione; fin dall'inizio, i suoi versi e le sue prose negano la possibilità che il linguaggio poetico possa rappresentare in modo autentico qualsiasi forma di soggettività.⁴

¹ Alessandro Broggi, *Post Facebook del 15 ottobre 2024*, <<https://www.facebook.com/alex-sandro.broggi.58>> (u.c. 07.12.2025).

² In controtendenza rispetto al resto della critica, Santucci e Perozzi segnalano che esistono anche punti di continuità fra la trilogia *costruens* e quella *destruens*. Cfr. FRANCESCA SANTUCCI, *Recensione a "Sì" di Alessandro Broggi*, *Tic*, 2024, «Semicerchio», 1-2, 2025, pp. 156-158; ANTONIO FRANCESCO PEROZZI, *La trilogia di Alessandro Broggi*, «Il tascabile», 27 maggio 2025, <www.iltascabile.com/letterature/trilogia-alessandro-broggi/> (u.c. 05.12.2025).

³ La scelta è motivata da un giudizio sull'opera di Broggi: questi tre libri costituiscono la parte principale del suo lavoro. *Avventure minime* fa un bilancio dei tredici anni di scrittura che lo precedono; *Noi* e *Sì* ne costituiscono l'avanzamento più meritevole di attenzione.

⁴ Cfr. al riguardo CLAUDIA CROCCO, *Alessandro Broggi*, in CLAUDIA CROCCO, BERNARDO DE LUCA, GIACOMO MORBIATO, MARCO VILLA (a cura di), *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025*, Carocci, Roma 2025, pp. 299-313.

Sia all'interno di *Avventure minime*, sia in *Sì* e in *Noi*, sono presenti istanze enunciative plurime. Inoltre, è comune ai tre libri l'uso di nomi propri per alcuni dei personaggi rappresentati. Normalmente, la presenza di un nome proprio in un'opera è importante, in quanto permette di attivare «il potere di essenzializzazione (dal momento che esso designa un solo referente), il potere di citazione (dal momento che, proferendolo, si può evocare a piacimento tutta l'essenza racchiusa nel nome), il potere di esplorazione».⁵ Ma c'è una differenza rilevante, da questo punto di vista: in *Avventure minime* nessun personaggio dotato di nome proprio ricorre in più di un testo; in *Noi* e in *Sì* ci sono personaggi ricorrenti.

Maurizio, Norberto, Tania ed Eleonora (*Noi*), Maurizio, Rebeca, Melania e Humbert (*Sì*), però, sono personaggi privi di spessore. Broggi ribalta una delle caratteristiche della letteratura, proprio a partire dall'uso del nome proprio, che nei suoi libri ha una funzione disindividuizzante: «Provo a chiamarlo in qualche modo: tutti i nomi vanno bene» si legge all'interno di *Sì*.⁶ Andando più nello specifico: nel caso di *Noi*, viene messa in discussione l'idea che l'identità sia il risultato di eventi capitati a un individuo e della loro rielaborazione interiore – come notato da Pennacchio –, mentre l'esperienza deriva soprattutto dall'interazione superficiale tra individuo e ambiente;⁷ all'interno di *Sì* a contare è soprattutto l'intercambiabilità delle biografie e delle esperienze («La tua biografia come pure il sogno di qualcun altro»; «Sei sul punto di impiantare un allevamento di conigli, arieggi la serra dei limoni, ti premuri di tagliuzzare l'aneto, di friggere la scorzonera, di mettere il latte a vanigliare al fresco della sera. Ti stremi a vendere antifurti, entri in una comune, apri una lavanderia industriale»).⁸

L'orizzontalità delle esperienze e degli eventi rappresentati è già un aspetto tipico di *Avventure minime*,⁹ dove spesso vengono accostate situazioni narrative – o riflessioni da parte delle istanze enunciative – banali e di scarso rilievo ad altre più serie, ad esempio riguardanti la malattia o la morte, senza che questo comporti un cambiamento di tono o di registro. Alcuni esempi di quanto appena descritto si trovano nella sequenza di testi intitolati *Nuova situazione* (fra i più noti del libro): una coppia assiste allo tsunami del 2006 in Thailandia, ma commenta l'evento pensando soltanto al proprio disagio personale («L'anno prossimo me ne andrò in Versilia»)¹⁰; una donna perde la sorella e

⁵ ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, traduzione di Giuseppe Bartolocci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, Einaudi, Torino 2003, p. 121.

⁶ ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, Tic, Roma 2024, p. 22.

⁷ FILIPPO PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a "Noi" di Alessandro Broggi*, «La balena bianca», 11 ottobre 2021, <www.labalenabianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio/> (u.c. 21.11.2025).

⁸ ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, cit., p. 37.

⁹ Lo nota anche De Luca in una recensione del 2014: BERNARDO DE LUCA, *Avventure minime*, «Nuovi argomenti», 14 aprile 2014, <www.nuoviargomenti.net/poesie/avventure-minime/> (u.c. 22.11.2025).

¹⁰ ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014, p. 48.

una gatta nel giro di poco tempo, e mette sullo stesso piano le due morti, mentre sua madre supera le stesse perdite procurandosi un altro gatto.¹¹

La sospensione del giudizio di valore sugli eventi ha un effetto evidente anche sulla struttura delle prose più lunghe di *Avventure minime*, dove a volte sono accostate frasi irrelate fra loro da un punto di vista logico, nelle quali vengono elencate azioni o esperienze che riguardano molteplici personaggi. Si consideri, ad esempio, *Daily planet*, che si trova nella sezione *Nuovo paesaggio italiano*:

Il giorno del suo compleanno Jeanne scopre dalla madre di avere un padre indiano. Benicio si asciuga lo sperma prima di addormentarsi sul divano. Durante il battesimo, Edo vede gli arcangeli pulire il volto di Cristo dalle ferite della sofferenza umana. Stoffer si comporta normalmente. Le donne di Haenyo, Corea, per vivere si immergono 20 metri sotto il mare e trattengono il respiro per 2-3 minuti raccogliendo frutti di mare, alghe e altri prodotti marini. Per sfuggire alla miseria e soddisfare i bisogni familiari Mocktar decide di lavorare in una miniera d'oro del Burkina Faso. William incontra Sara in un bar chiamato "Bitter End".¹²

Qualcosa di molto simile si ritrova nei capitoli centrali di *Sì*:

Stai aspettando un bambino a seguito di un rapporto sessuale consumato in una missione in Somalia, hai smarrito in mare gli occhiali da sole, sei intrappolata in ascensore. All'asilo dove insegni stai proponendo un'attività con i gessetti colorati.

Sei finito su una sedia a rotelle, stai conversando e fumando in una cigar lounge, un messaggio al cellulare ti rivela che tua moglie ti tradisce.

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.¹³

Nel testo tratto da *Avventure minime* viene usata la terza persona singolare e compaiono i nomi dei personaggi, mentre nel caso di *Sì* Broggi usa la seconda persona singolare (come accade, d'altronde, in altre sezioni di *Avventure minime*, ad esempio in molti dei testi di *Servizio di realtà*) e i soggetti restano anonimi; ciononostante, i due testi sono strutturati in modo simile: viene usato sempre il presente indicativo, la sintassi è in prevalenza asindetica e ha rare subordinate (poiché non ci sono legami logici fra gli eventi). In entrambi i casi si accenna a vite potenziali, dunque a situazioni biografiche che non vengono esplorate. In uno dei capitoli più metaletterari di *Sì*, Broggi allude alla presenza di un pluriverso («Abitando questo pluriverso fin dal primo istante, sei la scarpata, il pascolo, la marea, le galassie e i golfi di anni luce che le separano – un contenitore e una scatola a sorpresa –: da quattordici miliardi di anni non ci sei che tu»).¹⁴ Dal momento che la filosofia analitica ha senz'altro fatto parte del suo bagaglio di letture,

¹¹ Ivi, p. 33.

¹² Ivi, p. 75.

¹³ ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, cit., p. 31.

¹⁴ Ivi, p. 23.

è plausibile che svariate teorie sul pluriverso e sui mondi possibili abbiano contribuito alla progettazione del libro. Già all'interno di *Avventure minime*, però, è possibile osservare *in nuce* una ricerca sulle potenzialità di creazione finzionale del linguaggio, nonostante questo concetto non venga tematizzato, e per quanto non incida altrettanto sulla struttura dell'opera.

C'è poi un'altra conseguenza del depotenziamento evenemenziale e dell'assenza di profondità dei personaggi nei libri di Broggi: l'intreccio non si sviluppa in modo conseguente a quanto gli eventi richiederebbero nel mondo reale o in un universo narrativo tradizionale. È stato notato, ad esempio, che tutti i capitoli di *Sì* si concludono con dei *cliffhangers* vuoti,¹⁵ mentre l'evento principale di *Noi*, cioè la morte di Norberto – causata da un orso –, non è seguito da alcuna conseguenza nel comportamento degli altri tre protagonisti: «Come nei sogni, le cose avvengono rapidamente ed è subito tutto finito: c'è bisogno di dirlo? L'orso si infuria e va sotto un nevaio che sovrasta un piccolo torrente; quando Norberto sciando passa il nevaio, l'orso lo aggredisce e lo dilania sul posto. Con un masso ben lanciato gli rompiamo la testa, poi smettiamo di guardare».¹⁶

Nelle pagine successive del libro, si allude persino al fatto che la morte di Norberto potrebbe essere stata solo un'illusione; di conseguenza, l'azione centrale dell'opera diventa una credenza, un evento controfattuale:

[...] la costante degenerazione e rigenerazione attorno a noi, la morte come pura necessità e come menzogna, anche la nostra.

“Stanno accettando tutto, per superarlo. Stanno nella loro morte”. Ogni volta che abbiamo compiuto una scelta abbiamo incluso noi stessi nella scelta, a cosa abbiamo creduto noi? C'è qualcosa che è coerente con qualcos'altro? [...]

Come ripetere il procedimento e non il risultato; gli eventi passati non hanno mai avuto luogo esattamente nel modo in cui li ricordiamo, il nostro racconto sta costruendo il mondo negoziando in permanenza l'emergere del reale, dev'essere vero sempre e tuttavia ciò a cui rinvia non è effettivo, è immaginario.¹⁷

Con le braccia incrociate, le labbra spesse e le sopracciglia segnate, l'uomo chiamato Norberto Orci, nel cui nome come si era aperta si chiuderà questa breve rassegna di fatti, sarà seduto di fianco a noi.¹⁸

La morte, d'altronde, non ha conseguenze neanche nei testi più lunghi, e con un blando tasso di narratività, di *Avventure minime*. Ad esempio, *Cronistoria* è una prosa in cui compaiono tre personaggi femminili, e si conclude in questo modo: «Giovanna e Franca si avvicinano a Maria. Le tagliano la gola con cura da un orecchio all'altro e Giovanna

¹⁵ Lo nota De Santis: cfr. LEONARDO DE SANTIS, “Se tolgo la mia biografia... che cosa rimane?”, «Nuovi argomenti», 22 ottobre 2024, <www.nuoviargomenti.net/poesie/se-tolgo-la-mia-biografia-che-cosa-rimane/> (u.c. 29.11.2025).

¹⁶ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, Tic, Roma 2021, p. 72.

¹⁷ Ivi, p. 84.

¹⁸ Ivi, p. 105.

si affretta ad accostare il secchio e lo strofinaccio perché il sangue non spruzzi sul pavimento».¹⁹ Qualcosa di simile accade nel caso di *Racconto*, dove i protagonisti sono un uomo e una donna: «Claudia esce dalla villa, entra in una cabina telefonica e compone un numero, velocemente. È agitata. Riattacca ed esce dalla cabina. [...] Improvvisamente un'auto la investe scaraventandola a terra. La donna giace morta sull'asfalto. C'è anche Elio, un po' in disparte».²⁰ Una verifica sui testi porta a conclusioni simili anche nel caso delle rappresentazioni di incontri erotici, che non comportano cambiamenti logici nei comportamenti dei personaggi di *Sì né* in quelli di *Avventure minime* (non del tutto assente, il sesso è rappresentato in modo diverso all'interno di *Noi*).²¹

2. IDENTITÀ INAUTENTICHE

Se l'amore e la morte non hanno più alcun peso, mentre le biografie sono interscambiabili, nei libri di Broggi l'identità rimane esposta in superficie in quanto costruzione («l'identità frammentaria / che non siamo noi a determinare / si definisce nelle dinamiche / delle nostre relazioni»),²² cioè il contrario dell'autenticità: «Fingi di essere te stesso»; «Esperisco solamente ciò che credo di esperire. I miei convincimenti stabiliscono le mie esperienze e mi rendono quello che sono»; «Se tolgo la mia biografia, il mio personaggio, questa storiella della mia identità - tutto ciò che ho costruito, che ho incontrato, atteso, progettato, che cosa rimane? Qualcosa di impersonale e che non limiti, né una forma, un sesso, un'età, una fine...».²³

I personaggi senza identità di questi tre libri sembrano ritratti nel principio di molteplici azioni, senza che ne sia poi mai rappresentato lo svolgimento o la conclusione: in alcuni testi – lo si è visto, in particolare, a proposito di *Sì* e *Avventure minime* – sono tratteggiati come se fossero in continuo movimento. D'altronde, anche i quattro protagonisti di *Noi* camminano e si spostano di continuo; nelle intenzioni dell'autore, infatti, *Noi* è un *travelogue*, dunque un diario di viaggio.

Al tempo stesso, i capitoli di *Sì* e di *Noi* non includono solo descrizioni di microeventi – o piuttosto della loro possibilità, come si è visto. La maggior parte dei testi è occupata da enunciati che riportano riflessioni o osservazioni (ma sempre di tipo astrattivo, quasi come in un saggio) da parte di una istanza enunciativa impersonale:

¹⁹ ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, cit., p. 23.

²⁰ Ivi, p. 66.

²¹ Se ne parla più diffusamente in CLAUDIA CROCCO, *Narratologia e poesia italiana contemporanea*, «Quaderni del Pens», 7, 2024, pp. 55-70.

²² ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, cit., p. 105.

²³ ID., *Sì*, cit., p. 79.

Questo nostro camminare produce abitudini mentali, posture, pregiudizi, conoscenza. Crediamo realmente alla sequenza di ciò che facciamo, tutto quello che vediamo esiste. Ogni nostra costruzione deriva dall'essere al mondo in un luogo e in un modo particolare. In ogni momento descriviamo lo spazio e il tempo a partire dalla nostra posizione.²⁴

I pensieri non hanno bisogno della mia attenzione, non mi identifico con essi né con le mie emozioni. Io non sono i miei pensieri ma colui che li pensa, per cui calarmi nei prodotti del mio pensiero e nelle direzioni di vita che essi mi forniscono sarebbe riduttivo: li osservo senza giudicare, come fossero di qualcun altro, e così per i gusti, ciò che mi piace e ciò che non mi piace.²⁵

Tuttavia anche in *Avventure minime* è possibile trovare testi simili a quelli appena visti, ad esempio in *Soggetto*, (ancora in *Nuovo paesaggio italiano*):

VI.

Razionalizzando l'esperienza in sequenze logiche, i processi mentali le permetteranno di coagularsi: sarai in grado di raccontare in prima persona gli eventi che ti occorrono.

Sceglierai quelli che ti permetteranno di trarre una storia coerente dalla tua esistenza. I vari episodi, una volta connessi, daranno un senso alle azioni.

La formulazione di un racconto resterà per tutta la vita lo strumento base per interpretare gli avvenimenti che ti riguardano.

VII.

I ricordi creeranno una cornice temporale parallela, e grazie all'immaginazione non sarai più vincolato alla realtà.

La mente si muoverà con estrema facilità nel tempo, nello spazio e nella logica, avanti e indietro tra i ricordi e gli eventi immaginari.

Selezionando le situazioni tra le tante sperimentate, i racconti del passato determineranno quanto ti è realmente accaduto.²⁶

Anche da un punto di vista stilistico, si può notare una somiglianza con *Noi* e *Sì*: il verbo è al futuro, e alla seconda persona singolare, come in gran parte dei testi degli ultimi libri; il lessico è prevalentemente astratto, e proviene soprattutto dal campo della filosofia e della psicologia, ma rimane medio. Non ci sono ancora informazioni sulle fonti usate da Broggi, ma non ci si stupirebbe di trovare testi in comune alla base del *cut up* che ha portato sia ad alcuni testi di *Avventure minime*, sia all'ultima trilogia.

Nella maggior parte dei testi di *Avventure minime* le categorie convenzionali con le quali vengono pensate e raccontate la vita interiore e la biografia sono demolite soprattutto attraverso l'ironia, che innesca comunque un processo di straniamento. L'ironia non è mai presente all'interno di *Noi* e di *Sì*, e questa è senz'altro una delle differenze maggiori rispetto al libro precedente. All'interno della raccolta del 2014, però,

²⁴ ID., *Noi*, cit., p. 16.

²⁵ ID., *Sì*, cit., p. 15.

²⁶ ID., *Avventure minime*, cit., p. 61.

va segnalato il tono diverso – già in direzione dei due libri successivi – di alcune prose più lunghe appartenenti alla sezione intitolata *Servizio di realtà*: la già citata *Daily planet, Reality check, Ai confini del quotidiano, L'obiettivo di una vita*. All'interno dell'autoantologia presente in *Prosa in prosa*, la differenza fra i testi appena nominati e gli altri – confluiranno tutti in *Avventure minime* – è ancora più evidente, in quanto le quattro prose si trovano una dopo l'altra, e costituiscono gli unici testi tratti da *Servizio di realtà*, che viene presentato come il titolo un libro ancora inedito.²⁷

L'obiettivo di una vita, ad esempio, è scritta alternando la prima persona plurale («Tutto ha concordato affinché potessimo approfittarne»),²⁸ dunque un *noi* che non può non far pensare alla persona verbale dominante nel libro successivo, con la terza singolare («Non si poteva immaginare nulla; senza precedenti, senza conoscenze, senza punti forti da raggiungere: si assisteva, si assentiva, si preparava, ricostruendola da più parti, un'opinione [...]»).²⁹ L'uso del *si* impersonale, più comune ai testi di *Avventure minime*, induce a leggere in modo depersonalizzante e non collettivo³⁰ anche il *noi*.

Le prose di *Noi* sembrano prefigurate anche dall'allusione a uno spostamento dei soggetti coinvolti, che potrebbe essere un viaggio («Solo l'evidente impossibilità di riportarci indietro poteva giustificare la nostra euforia. Ogni passo andava valutato [...]»; «Si moltiplicavano i chilometri tra una città e l'altra [...]»),³¹ nonché da riferimenti metaletterari, che svelano la finzione e l'artificiosità della stessa rappresentazione di quei movimenti («Era logico, e cominciava a farsi una necessità pressante, costruirsi un osservatorio di quello che accadeva»; «mentre il sospetto che gli stessi fondali venissero usati in ogni rappresentazione si faceva sempre più forte»),³² e dal lessico, a proposito del quale Pennacchio ha formulato l'ipotesi (interrogativa) di una «versione concettuale del trattato *new age*»,³³ dove spiccano le considerazioni sull'identità («La questione dell'identità, della sua costruzione e della sua fortificazione, prendeva il sopravvento, e diventava chiaro che il solo desiderio di un senso che non fosse il piatto del giorno sarebbe stato sempre più un problema personale»).³⁴

²⁷ cfr. ID., *Antologia*, in ANDREA INGLESE *et al.*, *Prosa in prosa*, introduzione di Paolo Giovannetti, note di lettura di Antonio Loreto, Le lettere, Firenze 2009, pp. 94–100.

²⁸ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 72.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. al riguardo CHIARA DE CAPRIO, *Poesia, prima persona plurale/13. Chiara De Caprio*, a cura di Lorenzo Mari e Gianluca Rizzo, «Le parole e le cose 2», 9 ottobre 2024, <www.leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio/> (u.c. 06.12.2025).

³¹ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 72.

³² *Ibidem*.

³³ FILIPPO PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a "Noi" di Alessandro Broggi*, cit.

³⁴ ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, cit., p. 73.

3. ESPORRE LA CORNICE

La presenza di *testi-sorgente*, d'altrononde, è resa esplicita in tutti e tre libri. Nel caso di *Noi* e *Sì* (come pure per *Idillio*) Broggi ha pubblicato online, sul suo account Facebook, una *Nota d'autore*, nella quale elenca tutte le fonti usate per costruire l'opera.³⁵ Alla fine di *Noi* c'è una *Nota*, nella quale si spiega che il dettato del libro «è quasi interamente costruito come una sottile e fitta trama di microprelievi, effettuati da testi esistenti di diversa provenienza».³⁶ I testi usati per costruire l'opera, di provenienza molto eterogenea, in alcuni casi sono variati, mentre in altri vengono riportati in modo letterale, ma ciò non viene mai segnalato. Lo stesso accade per *Sì*, come conferma la *Nota* alla fine del libro, dove l'opera viene presentata come «un mosaico di microtessere derivate».³⁷ All'interno di *Avventure minime*, invece, si trova una chiarificazione più breve, posta all'inizio dell'ultima serie di testi (*Fascicolo 7, interpolazioni*) della prima sezione (*Quaderni aperti*), come nota al titolo, nella quale si parla di «*interpolazioni*».³⁸ Una spiegazione ulteriore delle interpolazioni, infine, viene data a margine di *L'effetto finale*, una prosa lunga (ma divisa in sei paragrafi brevi, come accade spesso anche in *Nuovo paesaggio italiano*), che sarebbe dovuta confluire in *Avventure minime*, ma ne è stata esclusa per motivi di equilibri interni.³⁹

La «cornice»⁴⁰ letteraria è più volte messa in luce all'interno dell'opera di Broggi, soprattutto negli ultimi libri. Il secondo testo di *Noi*, ad esempio, ha questo esordio: «In uno scenario che chiameremo 'il paesaggio' è notte»; nella pagina successiva si legge: «Cominceremo parlando sinceramente: non riuscivamo a uscire per strada a causa dell'eccesso di informazioni»; infine, poco dopo: «Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato».⁴¹ Parti di testo metaletterarie costellano anche *Sì*: si pensi

³⁵ «NdA non inclusa nel volume. [Il testo di *Sì* (comprese le prose in coda al libro *Altri segni, Tertium quid e Ultimo esempio* contiene citazioni (letterali o variate, sintagmi, costruzioni) da [...]». ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p.109.

³⁷ «Vi è fatto cioè ricorso a strategie di reimpegno e ricontestualizzazione, attingendo a modalità costruttive e sfruttando risorse verbali – per lo più sintagmi ma anche frasi, riprese letteralmente o variate – prelevate da fonti disparate» (ID., *Sì*, cit., p. 119).

³⁸ «Il termine è da intendere nel senso ampio di "scritture dentro, attraverso o con testi già esistenti", come se questi non fossero chiusi ma aperti (al contrario di quanto la nostra tradizione stabilisce). Nelle prose di questa sezione, e in tutto il libro ove presenti, i dedicatari sono gli autori dei testi sorgente [NdA]» (ID., *Avventure minime*, cit., p. 22).

³⁹ «All'interno di quel ventaglio di possibilità, *L'effetto finale* prendeva in particolare di mira lo stile accattivante di cerca scrittura saggistica contemporanea, portando paradossalmente a saturazione gli effetti di senso di quel tipo di produzione di discorsi, ritrovato ad esempio nei testi di Rem Koolhaas (alcuni sintagmi, modi enunciativi e stilemi del quale avevo già smontato e riadoperato nella prosa *Senza utopia*, in *Avventure minime*)» (ID., *L'effetto finale*, in GIAN MARIA ANNOVI, THOMAS HARRISON [eds.], *Ends of Poetry. 40 Italian Poets on Their Ends*, «California Italian Studies», 8, 2018, p. 33).

⁴⁰ Riprendo il termine che usa, anche a proposito dell'opera di Broggi, GIAN LUCA PICCONI, *La cornice e il testo. Grammatica della non assertività*, Tic, Roma 2020.

⁴¹ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 9.

solo all'incipit della sezione intitolata *Riavvio* («Ricominciamo»),⁴² dove una nota, posta a metà del testo, rimanda direttamente al libro precedente. Una peculiarità di *Sì*, rispetto ad *Avventure minime* e a *Noi*, consiste nel fatto che l'istanza enunciativa principale si rivolge direttamente ai personaggi: «Scusami, ti faccio cambiare posto... Sei contento di non sapere dove ti trovi?»; «Scusami, ti faccio cambiare posizione».⁴³ Con queste frasi Broggi si rivolge anche al testo stesso, dal momento che l'ordine con il quale le sezioni di *Sì* vengono presentate è diverso da quello segnalato nell'indice finale:⁴⁴ l'autore, dunque, sembra chiedere scusa alla propria opera, e ai personaggi che la abitano, per questo sommovimento interno; ma si tratta anche di un modo ulteriore per mostrare la cornice del montaggio, e le diverse possibilità finzionali delle quali è portatrice.

All'interno di *Noi* si verifica qualcosa di simile, quando l'istanza enunciativa principale si rivolge ai quattro personaggi usando un congiuntivo esortativo: «Ciascuno immagini un pericolo mortale che gira per l'ambiente senza che se ne possa stabilire la natura».⁴⁵ Questo gesto può essere paragonato alla rottura della *quarta parete*. L'apparente narrazione romanzesca di *Noi*, così come il verso nella sezione finale di *Avventure minime*, rappresenta un espediente per sfruttare le potenzialità di un genere letterario, ma decostruendolo dall'interno.

La componente metaletteraria non è assente, d'altronde, neanche da *Avventure minime*: vi sono presenti sia riflessioni dell'istanza enunciativa in personale che riguardano il testo stesso («Ho già creato una situazione»),⁴⁶ che si avvicina alle parti di *Noi* e *Sì* che abbiamo appena considerato, ad esempio «Ricominciamo» o «In uno scenario che chiameremo 'il paesaggio' è notte»); sia microdescrizioni che possono ricordare didascalie cinematografiche («Esterno giorno»; «Atto secondo»).⁴⁷ Ciaco ha messo in relazione l'uso di queste sequenze verbali con la trasposizione sia di una tecnica cinematografica, sia di un canovaccio teatrale; ha notato, inoltre, come impediscano la lettura continua della pseudonarrazione – il suo discorso è riferito soprattutto alla sezione *Quaderni aperti*, dove le prose sono di taglio più narrativo –, poiché introducono un filtro distanziante nella fruizione del testo, la quale risulta più simile a quella di un artefatto installativo.⁴⁸

Infine, la prosa intitolata *Pseudo*, che conclude *Quaderni aperti*, contiene un commento al funzionamento del cinema *noir*, che potrebbe essere esteso a gran parte della narrativa di consumo. Vale la pena riportarla:

⁴² Ivi, p. 51.

⁴³ ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, p. 25 e p. 84.

⁴⁴ Cfr., al riguardo, FRANCESCA SANTUCCI, *Recensione a "Sì" di Alessandro Broggi*, cit., p. 157.

⁴⁵ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 22.

⁴⁶ ID., *Avventure minime*, cit., p. 11.

⁴⁷ Ivi, p. 14 e p. 11.

⁴⁸ MARILINA CIACO, *Dopo la poesia? Installazione e allegoria nelle scritture di ricerca del Duemila*, Biblion, Milano 2025, pp. 118-119.

Il noir classico hollywoodiano possiede sempre la stessa struttura canonica, quella del film prototipo *Il mistero del falco*, che ne contiene tutti i temi e le situazioni base. Primo atto. Una donna va a trovare l'investigatore privato Sam Spade per chiedergli di trovare la sorella scappata di casa con un uomo che potrebbe essere un delinquente. Spade manda il collega Archer che viene ucciso. Anche l'uomo che doveva inseguire viene ucciso. Sam Spade capisce che c'è una bugia, qualcosa che non quadra. Secondo atto. Tutti sembrano darsi da fare, uccidere, mentire, minacciare per un oggetto misterioso chiamato "falco maltese". La realtà sembra avere un certo volto e invece è tutt'altra cosa. Anche il falco maltese, per il quale sono stati commessi innumerevoli delitti, è un falso, non è una scultura di valore ma un pezzo di piombo lavorato ad arte. Terzo atto. La risoluzione della storia. La dark-lady viene arrestata.⁴⁹

In questa *trama minima* la ricerca di un uomo, durante la quale muore più di una persona, si trasforma nella ricerca di un oggetto misterioso (il falco maltese), il quale, a sua volta, alla fine del testo viene dichiarato un falso. Vi si potrebbe leggere una prefigurazione dell'intreccio di *Noi*: al centro di *Pseudo*, infatti, si legge «La realtà sembra avere un certo volto e invece è un'altra cosa», che sembra quasi un commento alla prosa stessa, la quale è – d'altronon – una chiosa a un genere cinematografico. Anche in *Noi* c'è una *quête* («Ci osserviamo cercando di trovare qualcosa di interessante»),⁵⁰ nonostante non si scopra mai l'oggetto della ricerca; quindi avviene un delitto, infine si mostra l'illusorietà del delitto stesso.

4. MONDI (E TEMPI) POSSIBILI

Nei sette anni che separano *Avventure minime* e *Noi* Broggi non ha solo scritto due nuovi libri (i progetti di *Noi* e di *Sì* sono stati portati avanti in parallelo, nonostante il primo abbia avuto un inizio più precoce), ma ha anche avviato una nuova fase di poetica, che non ha avuto il tempo di sviluppare appieno. Ci sono due aspetti che rappresentano una novità e una peculiarità dei due libri degli anni Venti, ovvero la rappresentazione dello spazio e del tempo all'interno dei testi. In generale, in tutti i libri di Broggi vengono descritti in modo molto generico: di quasi ogni testo si potrebbe dire che siamo in un contesto urbano contemporaneo, e non molto di più; da questo punto di vista anche *Noi* si allontana da uno dei capisaldi della narrativa di viaggio, come notato da Inglese, cioè il rapporto fra sguardo dell'autore e spazio delineato in modo preciso dal punto di vista storico e geografico.⁵¹

Spazio e tempo, dunque, contribuiscono al processo di spersonalizzazione delle istanze enunciative. All'interno di *Noi* e *Sì* ciò è più evidente, dal momento che i

⁴⁹ ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, cit., p. 27

⁵⁰ ID., *Noi*, cit., p. 33.

⁵¹ ANDREA INGLESE, *Su Noi di Alessandro Broggi*, «Nazione indiana», 17 marzo 2022, <www.nazioneindiana.com/2022/03/17/su-noi-di-alessandro-broggi/> (u.c. 04.12.2025).

personaggi ricorrenti si muovono nella dimensione del libro e non del singolo componimento; in queste due opere sono anche più frequenti le considerazioni metaletterarie al riguardo: «Guardiamoci intorno: dove siamo? Siamo al chiuso o all'aperto? Siamo un uomo o una donna? Quale è la nostra lingua? In che anno siamo? Cosa stiamo facendo? Disidentificarsi da questo luogo e da questo tempo ed essere qualcun altro – possiamo essere chiunque altro».⁵²

Il paesaggio di *Noi* testimonia un interesse dell'autore per letteratura post-apocalittica e a tema ecologico. A Broggi interessa instaurare una relazione orizzontale e non gerarchica fra individuo e paesaggio, come notato da Scaffai.⁵³ I protagonisti sono inseriti in un contesto naturale fittizio e mutevole, come è evidente da questo esempio:

Situazioni moderatamente stimolanti avranno luogo oggi. Diciamo spesso che tutto ciò che succede, ogni innocuo moto riflesso, ci concerne. E sappiamo anche predisporre delle circostanze e improvvisarci sopra: pensiamo a una scena, una qualsiasi, la prima cosa che ci viene in mente.

[...] Piuttosto a questo punto si incontrerebbero lo stambecco, alcuni animali come la lince, il moscardino, la donnola, il ghiottone; tra qualche istante potremmo notare una coppia di fagiani, un ibis verde sta cambiando clima. [...] Il cielo è solcato dall'astore, dall'alocco, dallo sparviere, dalla piana, dal colombaccio e dalla ghiandaia. Ci aspettiamo qualche tucano, siamo fradici di pioggia...

Saremo contenti, se li vediamo – non c'è nulla qui, non ci viene in mente niente, un viaggio cieco. Riformulare, riformulare.⁵⁴

Non esiste un luogo in cui tutte le specie nominate (un tucano, un alocco, uno stambecco, una lince) possano realmente coesistere, in quanto appartengono a ecosistemi diversi. Con la solita tensione metatestuale, *Noi* invita il lettore fin da subito a non cercare di identificare il luogo preciso in cui è ambientato il libro – così come, lo abbiamo visto, non ha senso chiedersi a chi corrisponda esattamente il *noi* impersonale con cui l'opera è presentata: si tratta solo di una «scena, la prima cosa che ci viene in mente», e alla fine si può anche decidere di modificarla («Riformulare, riformulare»).

Caratteristiche simili si trovano all'interno di *Sì*, dove i paesaggi sono «scorci»,⁵⁵ cioè intrinsecamente legati a prospettive mentali, e dunque in continua evoluzione. Se ne susseguono molteplici, infatti, per due motivi: il primo è che Broggi intende decostruire il concetto di *io*, allestendo dei testi che siano «deproduttivi della soggettività», la quale si disperde nelle numerose biografie accennate nei testi;⁵⁶ il secondo è che sottolineare

⁵² ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 62.

⁵³ NICCOLÒ SCAFFAI, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, giugno 2022, pp. 205-218: p. 217.

⁵⁴ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., pp. 22-23.

⁵⁵ ID., *Sì*, cit., p. 11.

⁵⁶ ID., *Un intervento di Alessandro Broggi*, «Manifatture teatrali milanesi», 18 novembre 2024, <www.mtmteatro.it/un-intervento-di-alessandro-broggi/> (u.c. 05.12.2025).

la dimensione dello scorcio – dunque il filtro della visione – è, ancora una volta, un modo per evidenziare la consapevolezza della finzione del testo.⁵⁷

All'interno di *Avventure minime*, invece, la definizione dello spazio in cui si muovono le istanze enunciative è meno nitida; c'è un testo, però, nel quale assume rilievo maggiore: si tratta di *Ai confini del quotidiano*, in *Servizio di realtà*. Se ne consideri qualche paragrafo:

Fuori sarà buio pesto. Pioverà molto mentre dentro regnerà un'indefinita atmosfera silenziosa, che galleggerà sospesa nel tempo. Il sole sorgerà e la città sarà in fermento. [...] A un chiosco offriranno dolcetti al miele e succo di melograno. Serviranno spiedini di fegato e un amalgama di pasta corta con verdure lesse. Intorno a un tavolo verrà distribuito tè al latte. Due donne srotoleranno una lunghissima fila di lampadine rosse e bianche. Un bambino sorridereà a pancia in su. A spezzare il flusso umano ci saranno assembramenti circolari di persone sorridenti che termineranno in un cuneo di braccia alzate.

[...]

Più a sud l'atmosfera sarà stupenda, un secco tepore, un'aria fine di montagna, pochissime persone. Attorno al nastro d'asfalto nero pece, sul quale rotoleranno spinosi cespugli sferici, il paesaggio avrà abitazioni sparse in ogni direzione. Si faticherà a trovare da dormire. Un albergo non avrà nemmeno la porta della camera. In un altro l'ingresso sarà un magazzino cementoso. Lungo una gratinata di ferro si salirà a un grande stanzone, dove ci sarà la cattedra della reception. Un'altra scala si aprirà su un corridoio abitato da una fila di porte smangiate, ingiallite dalla luce dei bulbi elettrici. [...]⁵⁸

Ancora una volta, la prosa è composta da un elenco di frasi accostate per asindeto, caratterizzate da verbi al futuro. Vi si allude a un contesto urbano, il quale appare post-apocalittico (si pensi, ad esempio, alla descrizione dell'albergo), ma – al contempo – presenta elementi ordinari, da vita quotidiana di città. È uno spazio-tempo di confine, realistico ma con particolari che creano straniamento, che ha punti in comune con quelle che caratterizzeranno i due libri successivi, e in particolare *Noi*.

Per quanto riguarda l'aspetto temporale, la progressione cronologica degli eventi può essere considerata una novità di *Noi* e di *Sì*. Nonostante nelle prose lunghe di *Avventure minime* sia presente, come si è visto, una blanda forma di narrazione, non c'è nulla di simile a livello macrotestuale: ogni testo rimane indipendente dall'altro, senza che vi sia mai uno sviluppo narrativo che riguardi l'intero libro. L'opera nella quale la progressione temporale è più rilevante – e, non a caso, è anche quella più paragonabile a un romanzo – è senz'altro *Noi*.⁵⁹ Anche se la voce all'interno di *Noi* può rivelarsi inaffidabile, come

⁵⁷ Sulla categoria di scorcio, in riferimento alla poesia in prosa, cfr. CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021.

⁵⁸ ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, cit., pp. 53-54.

⁵⁹ Cfr., ad esempio, GIAN LUCA PICCONI, *La prosa in prosa del mondo. Su 'Noi' di Alessandro Broggi, «formavera»*, 14 febbraio 2022, <formavera.com/2022/02/14/la-prosa-in-prosa-del-mondo-su-noi-di-alessandro-broggi-gian-luca-picconi/> (u.c. 06.12.2025).

mostra l'improvvisa dimensione controfattuale della morte di Norberto, non viene mai del tutto sovertito il procedere della narrazione, né i capitoli del libro potrebbero essere letti seguendo un ordine diverso da quello in cui sono presentati, come invece è stato suggerito per *Sì*.⁶⁰ La temporalità di *Noi* è comunque lineare, e lo scheletro della narrazione è, effettivamente, paragonabile a quello di un romanzo. Ci sono vari punti del libro, però, nei quali le connessioni temporali non seguono alcuna logica cronologica, e anzi ne alterano la linearità:⁶¹ «Eleonora scappa lontano, grida senza una parola. Urla in un altro luogo, in un'altra epoca»; «Siamo quasi altri e ora è un tempo diverso»; «nati nuovamente al risveglio ogni mattina, abbandoniamo la vita non appena chiudiamo gli occhi al volgere della giornata, non possiamo ricordare nessun altro giorno. Ciascuno è lo stesso e domani è ancora un'altra stagione».⁶² In tutto il libro si alternano presente e futuro – nonché un uso iterativo dell'imperfetto –,⁶³ ma i verbi al futuro si intensificano, in particolare, nelle pagine finali. A partire dal *turning point* della morte di Norberto, aumentano anche i riferimenti a quella che viene definita «una diversa classificazione del tempo»:⁶⁴ «Come ripetere il procedimento e non il risultato; gli eventi passati non hanno mai avuto luogo esattamente nel modo in cui li ricordiamo, il nostro racconto sta costruendo il mondo negoziando in permanenza l'emergere del reale, dev'essere vero sempre e tuttavia ciò a cui rinvia non è effettivo, è immaginario».⁶⁵

La confusione tra livelli cronologici, allora, sembra essere un altro modo per alludere a diversi possibili mondi finzionali; solo dal racconto si genera la coscienza del tempo umano: «Se ogni respiro è il primo, la vita non è nel tempo»; «E guardiamo al futuro: oggi non è ieri, come domani non è oggi. Cosa ci sarà dopo, e ancora dopo, e dopo ancora? Il tempo non duplica sé stesso, che cosa avverrà, cosa porteranno tempi sconosciuti?... Passa del tempo e non è più estate. È quello che c'è. Nel futuro saremo divorati dai vermi».⁶⁶

La riflessione sul mondo in quanto infinito paesaggio spazio-temporale continua all'interno di *Sì*, dove gli eventi – ma sarebbe forse più esatto parlare di *microazioni*, soprattutto il riferimento ai primi capitoli – sono accostati l'uno all'altro come se la cronologia ordinaria non contasse: «hai pianto più di una volta, hai donato gli organi dopo morta»; «misuro la durata degli eventi confrontandoli con i moti di rotazione del pianeta sul proprio asse e di rivoluzione attorno al proprio sole, divido il tempo in anni,

⁶⁰ Cfr. al riguardo, FRANCESCA SANTUCCI, *Recensione a "Sì" di Alessandro Broggi*, cit., e LEONARDO DE SANTIS, *"Se tolgo la mia biografia... che cosa rimane?"*, cit.

⁶¹ Per un'analisi più dettagliata della dimensione temporale all'interno di *Noi*, cfr. DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi ("Noi" 1-4)*, «Giornale di storia della lingua italiana», 1, giugno 2024, pp. 121-132: pp. 127-128.

⁶² ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 77.

⁶³ DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi*, cit., p. 127.

⁶⁴ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 66.

⁶⁵ Ivi, p. 84.

⁶⁶ Ivi, p. 87 e p. 49.

mesi e giorni -, ma nella loro attualità tutti gli esseri e ogni situazione sono aperti, malleabili ed emergenti»; «La conoscenza appartiene al passato, mentre la consapevolezza è sempre del presente, e io non sono costituito da altro che dal presente; esiste solo quello e non posso uscirne, perché non posso uscire da me stesso. Ciò che esiste è ora, c'è un solo posto e un solo tempo: tutto esiste qui ed è adesso».⁶⁷ Gli ultimi due libri di Broggi, in conclusione, sembrano un tentativo di scardinare uno dei principi consolidati degli studi sul linguaggio: il tempo linguistico è *sui referenziale*, e qualsiasi tentativo di rappresentare verbalmente la temporalità umana rivela la soggettività inherente all'esercizio stesso del linguaggio.⁶⁸

5. CONCLUSIONI. MONDI RELAZIONALI

La costruzione di una narrazione, all'interno di *Noi*, viene svuotata dall'interno, per i motivi che abbiamo già visto: l'avanzare dei protagonisti nello spazio non porta ad alcuna agnizione, *Bildung* o altri avanzamenti conoscitivi; la morte e l'eros non alterano gli equilibri fra i protagonisti in alcun modo, bensì aumentano il loro processo di disidentificazione; i personaggi stessi restano spettri di biografie, non acquisiscono mai spessore né riconoscibilità; il tempo e lo spazio, infine, ne aumentano la spersonalizzazione. Il sovertimento delle convenzioni romanzesche, però, non è certo una novità, nella letteratura contemporanea. Bisogna ricordare, ad esempio, che un punto di riferimento centrale per Broggi è il *nouveau roman* – e in particolare Nathalie Sarraute. In un certo senso, l'esposizione di una cornice narrativa è indispensabile ad attuarne lo svuotamento: la tensione fra forma alla quale si allude e la sua negazione può ricordare quella che si crea fra il verso e la prosa all'interno della poesia in prosa⁶⁹.

La narrazione sarà pure decostruita, ma è un panorama indispensabile alla costruzione delle opere di Broggi, già a partire dalle prose più lunghe di *Avventure minime*, nonché un orizzonte necessario per il lettore – in particolar modo per quanto riguarda *Noi*. Da questo punto di vista, Broggi si serve del montaggio in modo nuovo, diverso rispetto al precedente italiano di Balestrini, come notato da Colussi⁷⁰ e, in modo diverso, da Ciacò. Non solo: per quanto sia superflua – e impossibile – la distinzione netta fra i generi, *Avventure minime*, *Noi* e *Sì* sono state scritte tenendo conto delle convenzioni di altri generi artistici: il romanzo, ma anche il cinema e l'arte figurativa.

⁶⁷ ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, cit., p. 39 e p. 16.

⁶⁸ ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, traduzione di M. Vittoria Giuliani, il Saggiatore, Milano 1971, p. 315.

⁶⁹ Questa tesi, con la quale non concordo totalmente, si deve soprattutto a Giovannetti. Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.

⁷⁰ Al riguardo cfr. ancora DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi*, cit., pp. 130-131.

Tornando allo scopo precipuo di queste pagine, cioè alla verifica di fenomeni di continuità e di rottura fra le tre opere centrali di Broggi, si è mostrato che *Noi* e *Sì* presentano elementi nuovi (soprattutto per la caratterizzazione di spazio e tempo), ma anche altri che proseguono la ricerca già avviata con *Avventure minime*, il che induce a ridimensionare la distinzione netta fra le due trilogie. Alcuni testi di *Avventure minime*, inoltre, prefigurano la scrittura dei due libri successivi: ciò è vero, in particolar modo, per i testi più lunghi di *Servizio di realtà*, per la prosa *Pseudo*, posta in explicit di *Quaderni aperti*, ma anche per i paragrafi nei quali vengono descritti principi di biografie in *Nuovo paesaggio italiano*.

C'è un ultimo elemento di somiglianza, che riguarda tutte le opere di Broggi. Si può rilevarlo a partire da una delle sue (rare) dichiarazioni di poetica:

Come a livello fisico "siamo fatti di quello che mangiamo", così, nella nostra comprensione di ciò che ci circonda, "siamo fatti di linguaggio", ovvero, come scriveva il celebre filosofo "I limiti del nostro linguaggio sono i limiti del nostro mondo". [...] Quel che produce la letteratura: "non assorbe gli stereotipi", "oppure denuncia lo stereotipo", scrive Frisch. Ecco due diverse strategie di difesa dal supermarket della lingua; la seconda, denunciare lo stereotipo – un passo che mi pare logicamente a una successiva pars costruens possibile – vorrebbe essere alla base dei due lavori che presenterò quest'oggi.

Nel primo, le quartine del libro *Coffee-table book*, ho cercato di additare lo stereotipo utilizzandolo direttamente, sovresponendolo, ironizzando cioè sul modello linguistico-seducente ma vuoto [...]. Nel secondo, le prose di *Nuovo paesaggio italiano*, ho provato – di nuovo non senza ironia – a esaminare la ricaduta di questi modelli di discorso sulle nostre modalità superficiali e stereotipate di comunicazione quotidiana e sull'autocoscienza individuale.

Se con questo genere di lavori ho cercato di denunciare lo stereotipo in maniera decostruttiva, il passo seguente potrà invece essere costruttivo? Occorrerà in primis ridiventare attenti a ciò che accade intorno, e responsabili dei mondi che creiamo attraverso le nostre azioni e pratiche linguistiche. Se è vero che non si può non comunicare, non si può non avere una teoria e non si può non avere una storia, e che il mondo è il prodotto delle nostre pratiche, prima di tutto linguistiche, quali possibilità apriamo per gli altri con i quali ci troviamo a vivere e a dialogare? Come ci prendiamo cura dei loro mondi relazionali?⁷¹

Il lavoro sul linguaggio di Broggi non ambisce mai solo a una decostruzione dei generi letterari, ma ha sempre un risvolto pratico, quasi civile: la scrittura può dare più consapevolezza delle nostre pratiche linguistiche, cioè del modo in cui viviamo, per prenderci cura dei nostri mondi relazionali.

⁷¹ ALESSANDRO BROGGI, *Una breve introduzione*, in *Un antidoto alla corruzione della lingua: la scrittura di ricerca. Dossier dei poeti Michele Zaffarano, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi e Marco Giovenale*, presentati da Antonio Loreto, Festival "Latte e Linguaggio", 3, a cura di Luigi Ballerini e Emanuela Oliveti, Danilo Montanari, Ravenna 2017, p. 126.

BIBLIOGRAFIA

- ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, traduzione di Giuseppe Bartolocci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, Einaudi, Torino 2003.
- ÉMILE BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, traduzione di M. Vittoria Giuliani, il Saggiatore, Milano 1971.
- ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014.
- ID., *Una breve introduzione*, in *Un antidoto alla corruzione della lingua: la scrittura di ricerca. Dossier dei poeti Michele Zaffarano, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi e Marco Giovenale*, presentati da Antonio Loreto, Festival “Latte e Linguaggio”, 3, a cura di Luigi Ballerini e Emanuela Oliveti, Danilo Montanari, Ravenna 2017, pp. 126-128.
- ID., *L'effetto finale*, in GIAN MARIA ANNOVI, THOMAS HARRISON (eds.), *Ends of Poetry. 40 Italian Poets on Their Ends*, edited by, «California Italian Studies», 8, 2018, pp. 31-33.
- ID., *Noi*, Tic, Roma 2021.
- ID., *Sì*, Tic, Roma 2024.
- ID., *Un intervento di Alessandro Broggi*, «Manifatturie teatrali milanesi», 18 novembre 2024, <www.mtmteatro.it/un-intervento-di-alessandro-broggi/> (u.c. 05.12.2025).
- MARILINA CIACO, *Dopo la poesia? Installazione e allegoria nelle scritture di ricerca del Duemila*, Biblion, Milano 2025.
- DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi (“Noi” 1-4)*, «Giornale di storia della lingua italiana», 1, giugno 2024, pp. 121-132.
- CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021.
- EAD., *Narratologia e poesia italiana contemporanea*, «Quaderni del Pens», 7, 2024, pp. 55-70.
- EAD., *Alessandro Broggi*, in CLAUDIA CROCCO, BERNARDO DE LUCA, GIACOMO MORBIATO, MARCO VILLA (a cura di), *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025*, Carocci, Roma 2025.
- CHIARA DE CAPRIO, *Poesia, prima persona plurale/13. Chiara De Caprio*, a cura di Lorenzo Mari e Gianluca Rizzo, «Le parole e le cose 2», 9 ottobre 2024, <www.leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio/> (u.c. 06.12.2025).
- BERNARDO DE LUCA, *Avventure minime*, «Nuovi argomenti», 14 aprile 2014, <www.nuoviargomenti.net/poesie/avventure-minime/> (u.c. 22.11.2025).
- LEONARDO DE SANTIS, “Se tolgo la mia biografia... che cosa rimane?”, «Nuovi argomenti», 22 ottobre 2024, <www.nuoviargomenti.net/poesie/se-tolgo-la-mia-biografia-che-cosa-rimane/> (u.c. 29.11.2025).
- PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- ANDREA INGLESE, *Su “Noi” di Alessandro Broggi*, «Nazione indiana», 17 marzo 2022, <www.nazioneindiana.com/2022/03/17/su-noi-di-alessandro-broggi/> (u.c. 04.12.2025).
- ANDREA INGLESE et al., *Prosa in prosa*, introduzione di Paolo Giovannetti, note di lettura di Antonio Loreto, Le lettere, Firenze 2009.
- FILIPPO PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a “Noi” di Alessandro Broggi*, «La balena bianca», 11 ottobre 2021, <www.labalenabianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio/> (u.c. 21.11.2025).
- ANTONIO FRANCESCO PEROZZI, *La trilogia di Alessandro Broggi*, «Il tascabile», 27 maggio 2025, <www.iltascabile.com/letterature/trilogia-alessandro-broggi/> (u.c. 05.12.2025).

- GIANLUCA PICCONI, *La cornice e il testo. Grammatica della non assertività*, Tic, Roma 2020.
- ID., *La prosa in prosa del mondo. Su ‘Noi’ di Alessandro Broggi*, «formavera», 14 febbraio 2022, <formavera.com/2022/02/14/la-prosa-in-prosa-del-mondo-su-noi-di-alessandro-broggi-gian-luca-picconi/> (u.c. 06.12.2025).
- FRANCESCA SANTUCCI, *Recensione a “Sì” di Alessandro Broggi*, *Tic*, 2024, «Semicerchio», 1-2, 2025, pp. 156-158.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, giugno 2022, pp. 205-218.



Share alike 4.0 International License

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, rinfrescabili, 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.labalena-bianca.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

LINGUA E TESTUALITÀ IN *Noi*

Agnese Pieri

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7463-7488>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un'analisi di *Noi* rivolta alle modalità enunciative e alle strategie sintattico-testuali finalizzate a minare l'architettura narrativa delle prose. La variazione degli ancoraggi deittici si accompagna alla presenza di fenomeni propri delle lingue tecnico-scientifiche, che contrastano il coinvolgimento del lettore tipico delle narrazioni in prima persona plurale e, parallelamente, contribuiscono a mettere in discussione la codificazione dei confini tra diverse tipologie testuali.

PAROLE CHIAVE

Alessandro Broggi; GAMMM; Sintassi; Enunciazione.

TITLE

Language and Textuality in *Noi*

ABSTRACT ENG

The essay offers an analysis of *Noi* focused on the enunciative modes and syntactic-textual strategies aimed at undermining the narrative architecture of prose. The variation in deictic anchors is accompanied by phenomena typical of technical and scientific languages, which hinder the reader's engagement typical of we narratives and, at the same time, contribute to questioning the codification of boundaries between different text types.

KEYWORDS

Alessandro Broggi; GAMMM; Syntax; Enunciation.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Agnese Pieri ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Pisa, con una tesi dedicata alla produzione poetica di Mario Luzi dal 1963 al 1971. Si interessa di poesia del '900 e contemporanea. Suoi articoli sono apparsi su «L'Ulisse», «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», «Per Leggere» e «Studi Novecenteschi».

Il volume che riunisce la prima produzione di Broggi, *Avventure minime* (Transeuropa, 2014), si chiudeva descrivendo il mondo come «un panorama | legato a merchandising tematici | che hanno una storia da raccontare | e a cui dobbiamo credere».¹ Ad abitare il *Nuovo paesaggio italiano* immaginato da Broggi – titolo di una pubblicazione risalente al 2009 poi confluita nel volume – erano i discorsi della massa indistinta degli altri: sintetici autoritratti («Sono trasparente, diretto, il più delle volte dico ciò che penso. Sono uno che ci prova, che coglie le opportunità»),² giudizi etico-morali («Cerco di volermi molto bene, perché è difficile amare qualcun altro se non si ama se stessi»; «Trovo che sia giusto solo competere con se stessi»),³ incertezze e bilanci sulla propria vita («Cosa faccio?»; «Succede anche a voi, vero?»).⁴ La moltiplicazione di “io” anonimi e la serialità della titolazione (tutte le micro-sezioni di *Nuovo paesaggio italiano* si intitolano *Nuova situazione*) derivava da un’idea comune agli scrittori del gruppo GAMMM, ovvero che la lingua con cui esprimiamo ciò che siamo non ci appartiene ed è essa a parlarci piuttosto che il contrario. Da qui l’intercambiabilità dei soggetti e l’alta concentrazione di luoghi comuni, frasi fatte ed espressioni appartenenti al gergo aziendale e mediatico: «*Ama divertirsi e divertire*» (c. d’autore),⁵ «lavori ad alto profilo»,⁶ «esperienza intensa e importante»,⁷ «anime gemelle»⁸ ecc.

L’uscita di *Noi* (Tic, 2022), il primo libro della serie che comprende *Sì* (Tic, 2024) e *Idillio* (Arcipelago Itaca, 2024), segna una svolta nella scrittura di Broggi. Le traiettorie della sua ricerca continuano a indagare la lingua come sistema di codici e convenzioni, ma le forme si stabilizzano. Mentre *Avventure minime* era caratterizzato dalla varietà delle sue sezioni – riflesso delle sperimentazioni in atto nelle prime pubblicazioni –, i libri successivi testimoniano ciascuno l’esito di un progetto formale unitario. Tecniche già collaudate, come ad esempio l’interpolazione nel testo di frasi tratte da opere non citate o l’enumerazione caotica, sono qui usate per realizzare e riflettere su strutture di senso di maggior complessità.

Le settantadue prose di *Noi*, suddivise in cinque sezioni (pp. 1-15; 16-31; 32-45; 46-59; 60-72),⁹ sono legate infatti da un impianto macrotestuale di stampo romanzesco. Alla stregua di un resoconto di viaggio, narrano le vicende di un gruppo di due uomini e due donne («Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania», p. 11) che, a causa dell’eccesso di stimoli prodotto dalla vita urbana, decidono di abbandonare la città per trasferirsi «nei

¹ ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, Transeuropa, Massa 2014, p. 124.

² Ivi, p. 37.

³ Ivi, pp. 36, 45.

⁴ Ivi, pp. 31, 39.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ Ivi, p. 34.

⁸ Ivi, p. 42.

⁹ Da qui in avanti, i riferimenti di pagina delle citazioni sono inseriti nel corpo di testo e fanno riferimento all’edizione ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, Tic, Roma 2022.

boschi» (p. 9). Sprovvisti di «dizionari geografici» e «carte accurate per assegnare una posizione alle impressioni visive» (p. 19), i quattro attraversano luoghi ignoti e sempre diversi che li costringono a elaborare nuove forme di adattamento all'ambiente. Iniziano quindi a trasformarsi sia nel corpo che nel carattere: la pelle diventa più spessa («solo una volta che la pelle si sarà indurita potrà difendersi da questi tagli», p. 24), si muovono con maggior precisione («il volume respiratorio, gli avampiedi rasentano la perfezione motoria», p. 35) e acquisiscono abilità e saperi pratici che permettono loro di sopravvivere nella natura. Con il susseguirsi delle stagioni, il gruppo apprenderà l'arte della caccia e le tecniche per la fabbricazione di armi e utensili, finendo per assomigliare sempre più a una comunità preistorica:

Non serve affaticarci per trasportare pesanti provviste da un luogo all'altro, le scorte sono nella natura. Le risorse sono sparse per il paesaggio. Non dobbiamo che masticare e inghiottire sostanze organiche allo scopo di nutrirci, ed è facile, con l'aiuto di un piccolo bracciere, abbrustolare radici, tuberi e grani, porli in un recipiente, riscaldarlo e renderli commestibili (p. 47)

Accosciati in una spelonca dal soffitto basso tracciamo con un pezzetto di carbone strani segni irregolari per recuperare la storia del giorno – ne escono alberi, pianure, battute venatorie ai mammiferi terrestri, armi da getto, focolari, persone (p. 70)

L'immaginario che rimanda alla vita dei primi uomini si fonde con l'irrealtà del paesaggio. Lo spazio in cui si muovono i protagonisti, descritto come una zona in cui confluiscono «diversi tipi di ambienti» (p. 7), si estende fino a includere «la geografia incerta di interi continenti» (p. 58). Ben presto ci si accorge che la fauna e la flora non appartengono, infatti, a una regione geografica specifica, ma evocano uno scenario («uno scenario che chiameremo il paesaggio», p. 8) in cui a specie proprie del clima mediterraneo («noci», «donnole», «mimose», «capperi» ecc.) si alternano «thunberghe», «liquidambar», «cigni dal collo nero», «bubinghe» e «volpi volanti». Come nella tecnica del *cut-up*, elementi appartenenti a habitat differenti sono prelevati e riassemblati insieme senza soluzione di continuità, delineando un'ambientazione straniante che introduce nel resoconto di viaggio tracce del genere fantastico.

Andrea Inglese, citando lo stesso Broggi, ha identificato nel «“viaggio ai bordi della civiltà”» il tema portante del libro, definendolo «un felice e sorprendente contributo alla letteratura utopica [...] che presenta i tratti esteriori della narrativa di viaggio».¹⁰ Lo stesso carattere simulato e autoriflessivo del narrare, che mima, per disinnescarli, i suoi meccanismi di funzionamento, Umberto Fiori lo aveva rilevato nelle prose dei *Quaderni aperti*: «La narratività entra in gioco, in queste prose, solo per inscenare l'inanità della sua vuota forma [...]. Della narrazione Broggi ci offre l'impossibilità, o la maligna

¹⁰ ANDREA INGLESE, *Su "Noi" di Alessandro Broggi*, «Semicerchio», LXV, 2, 2021.

parodia».¹¹ Uscito quindici anni più tardi, *Noi* approfondisce, complicandolo, il progetto di scardinamento del sistema-lingua che caratterizza fin dagli esordi la scrittura di Broggi, e di cui si trovano, nella nota posta in coda al libro, le coordinate teoriche essenziali:

Il dettato di *Noi* è quasi interamente costruito come una sottile e fitta trama di microrelievi, effettuati da testi esistenti di diversa provenienza [...]. Chi scrive è convinto, con Borges, che «la lingua è un sistema di citazioni», che non esista un linguaggio privato e che l'ego, in definitiva, non sia che un epifenomeno, se non un'illusione (p. 109)

La singolarità rispetto ai libri precedenti e successivi deriva dalla scelta di calare questo progetto all'interno di una struttura macrotestuale che allude, in negativo, al «romanzo» (p. 11). Il rapporto con il modello “romanzesco” si fonda sull'esistenza di personaggi che cambiano nel tempo e di una trama intessuta di colpi di scena e disavventure tipiche della narrativa di viaggio o fantastico-avventurosa: la scoperta di spazi inesplorati, l'arrivo dell'inverno in corrispondenza della fine delle provviste («anche la piccola dispensa di nocciole di Eleonora è terminata», p. 62), il pedinamento del gruppo da parte di un «grossso orso» (p. 72) e la morte accidentale di uno dei protagonisti. Allo stesso tempo, attraverso strategie che minano, su più piani, l'architettura semantica del testo narrativo, Broggi gioca con l'artificio di questa costruzione, ricorrendo spesso a un vocabolario che chiama direttamente in causa il modello del romanzo e, più in generale, l'atto di scrivere e denominare:

In uno scenario *che chiameremo ‘il paesaggio’* (p. 8)¹²

Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato (p. 11)

Raccontiamocelo ancora: stiamo stendendo il verbale dei nostri passi (p. 13)

La *descrizione* delle azioni diventa una *descrizione* di pensieri (p. 14)

È tutto molto tranquillo, la sera cala serenamente, *scriviamo* che i rami gialli ci spazzolano il volto (p. 16)

[...] pensiamo a una *scena*, una qualsiasi, la prima che ci viene in mente (p. 22)

Scriviamo: la fame ha reso ardi lupi e linci che girovagano in prossimità, le orme degli animali sono molto sparpagliate (p. 61)

¹¹ UMBERTO FIORI, *Introduzione* ad ALESSANDRO BROGGI, *Quaderni aperti*, in FEDERICO BUFFONI, (a cura di), *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 13-17.

¹² Se non segnalato diversamente, il corsivo nelle citazioni del testo è mio.

[...] le nostre opzioni fondamentali cadono una dopo l'altra; *scriviamo romanzi o atlanti, per sinecura* (p. 75)

Abbiamo scritto che migliaia di falene hanno frullato intorno alle orecchie di Eleonora, che siamo stati assaliti da un indomabile orso omicida (p. 88)

Nelle pagine precedenti è detto tutto ciò che si doveva dire (p. 104)

Insieme alla lingua, usata – come si vedrà – in modo da metterne in luce l'aspetto di prodotto sociale, astratto e irrelato dalla soggettività dell'autore, in *Noi* sono anche gli schemi narrativi associati al genere del «romanzo» che vengono sfruttati per ostentare la natura immaginaria del mondo narrato e per riflettere sulle relazioni tra lingua e realtà.

Sul piano sintattico-testuale, una strategia per interrompere la messinscena del racconto è l'enumerazione – tecnica ampiamente sfruttata da Broggi e dagli scrittori del gruppo GAMM.¹³ L'elenco svolge sia una funzione descrittiva, alleggerendo la descrizione dalla messa in prospettiva degli oggetti e dall'esplicitazione dei legami logici tra gli enunciati, sia una funzione di accumulo che oscilla tra l'esattezza nomenclatoria e il gioco dell'elenco. Nel primo caso, sospende la narrazione per dare un'immagine dello spazio come insieme destrutturato di elementi naturali, animali e inorganici,

Marcite e scarpate. Scarpate e marcite, peri e rettifili, la roggia dalle acque diafane, l'affluente secco, le risorgive, i cardamomi giganti che riparano le terrazze, i ratti acquatici (p. 16)

Ci esamina da una pozza uno stormo di otarde – fasci di capperi, cardi e sorbe, castagne d'acqua e boccioli di canna, un grosso mandarino tardivo con i rami carichi di frutti... (p. 19)

c'è una nuova regione del mondo, ghiaie fini rosse, ocra e marroni, un grande branco di galline faraone che non si lasciano accostare; un eterno tardo pomeriggio, una diversa comprensione (p. 20)

E solleviamo lo sguardo, anziché sulla persistenza dell'innevazione, su grandi erbivori, testuggini, locuste, su una corrente di gazze albine... Un lago con i pesci, rose di macchia, alberi, alberi (p. 82)

nel secondo, la funzione descrittiva è assente e l'elenco si presenta come una successione di termini che appartengono indifferentemente alla lingua d'uso comune e ai linguaggi settoriali:

¹³ Cfr. CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021, pp. 217-218.

Ci sono tanti gabbiani, anche aironi... Il cielo è solcato dall'astore, dall'allocco, dallo sparviere, dalla poiana, dal colombaccio e dalla ghiandaia (p. 23)

Colonie di pipistrelli, di volpi volanti, scimmie bipedi terricole, chiocciole, scorpioni (p. 34)

stiamo approntando coltelli con scanalatura laterale, un arpione in corvo cervino, arnesi a ritocco pitto: picconi, punteruoli, spatole, lisciatoi (p. 68)

la viola irta, ruta, levistico, tanaceto, betonica, rimo in fiore (p. 83)

aster e fanfara, festuche dal ciuffo, stipe, giunchi, erba corda, pere di terra [...], sussulti arborescenti che beneficerebbero di fondo valle convergenti, a portata di mano, di ravine addizionali coronate da pennacchi di cirri (p. 89)

Se viene instaurata un'equivalenza tra più alternative non conciliabili, gli elenchi possono servire anche per negare la possibilità stessa della descrizione e della rappresentabilità di ciò che viene descritto, come ad esempio qui: «La maggior parte degli animali sono vicino a, lungo il, accanto, di fronte, in cima, dietro. Per tutto il luogo, qua e là, qui attorno». L'idea espressa da una costruzione sintattica di questo tipo è che opzioni diverse o opposte abbiano in fondo lo stesso valore, perché tutte ugualmente frutto di finzione.¹⁴ L'accumulo paradossale di locuzioni incomplete («vicino a, lungo il») o contraddittorie («di fronte», «di dietro», «Per tutto il luogo», «qui attorno») vanifica l'intento mimetico della descrizione ed esprime, nell'indifferenziazione nominalistica dell'elenco, l'irrilevanza del dato spaziale, altrove dichiarata in modo esplicito: «Non ci interessano i dettagli geografici né qualsiasi specifica localizzazione, progrediamo attraverso la vegetazione» (p. 8).

Altre strategie usate da Broggi per ostacolare e complicare la lettura rientrano in quello che Paolo Zublena ha chiamato «principio di esitazione»,¹⁵ ovvero l'indebolimento dei confini sintattici e l'alterazione della linearità del discorso attraverso rapporti di coordinazione ambigui, interruzioni immotivate della frase o anche mediante l'assemblaggio di sintagmi di testo in contraddizione tra loro. Un esempio di sospensione e incoerenza dell'informazione si osserva nel passo seguente:

¹⁴ Questa idea secondo cui “è *x*, ma potrebbe essere *y*” emerge spesso nelle prose, non esclusivamente attraverso la figura dell'elenco. La si ritrova nella disgiunzione di un periodo come: «Anche questa sera sarà *fresca* e *stellata*. *O calda* e *stellata*» (p. 47); oppure nell'uso del condizionale: «Proprio vicino a noi alcuni corvi [...] stanno piombando giù per catturare i rospi da uno stagno. *O forse potremmo aver già registrato* il modo in cui i falchi artigliano i pipistrelli» (p. 50).

¹⁵ PAOLO ZUBLENA, *Come dissemina il senso la “poesia di ricerca”*, in «Treccani – Lingua italiana», 20 febbraio 2009, <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html> (u.c. 11.11.2025).

Ci giriamo, dal nostro angolo di rifrazione adocchiamo di scorcio, nel raggio in cui viviamo facciamo capolino e guardiamo di nuovo: oggi, in questa mattina tersa, sotto ai noci ci sarà qualcuno (p. 105)

La descrizione simula soltanto l'apparizione di qualcuno o qualcosa in prossimità del soggetto, perché l'oggetto su cui dovrebbe transitare l'azione di *guardare* è prima espunto e poi posticipato. Il verbo *adocchiare* rimane, infatti, privo del complemento oggetto, mentre nella proposizione introdotta dai due punti («oggi, in questa mattina tersa, sotto ai noci ci sarà qualcuno») si assiste al passaggio imprevisto dal presente al futuro; in questo modo, la mancanza sintattica dell'oggetto si riverbera nella sua assenza al presente della storia, che dà al “guardare” l'accezione, piuttosto, di “prevedere”. Si aggiungono poi altri minimi “malfunzionamenti” semanticici: l'uso estensivo di “fare capolino” nel senso di “apparire gradualmente”, che entra in contraddizione con il sintagma «nel raggio in cui viviamo», e la trasformazione del prevedibile “angolo di visuale” nel più insolito «angolo di rifrazione». Di seguito qualche altro esempio, dove osserviamo interruzioni della frase,

Tanto più risaliremo una dorsale scoscesa – stiamo tentando –, è il tratto di allacciamento con un lago tutto animato da cigni dal collo nero, non abbiamo tempo di constatare, scriveremo domani (p. 12)

sequenze di enunciati che si contraddicono l'uno con l'altro,

Facciamo tutto *a caso* senza saperlo. Dormiamo un po' al sole, *con ponderazione* (p. 29)

e l'uso del verbo con un'accezione diversa da quella principale (*passare* nel senso di *trascorrere*), che crea un'attesa di saturazione di valenza la quale però, nell'accezione utilizzata, non è richiesta:

Quando ci fermiamo, ormai senza respiro, realizziamo che il nostro inseguitore ha rinunciato alla rincorsa, o forse abbiamo perso le sue tracce. L'abbiamo cercato tutt'intorno, ci siamo rassegnati. *Abbiamo passato il resto della nottata* (p. 26)¹⁶

L'incoerenza della narrazione può dipendere anche da anomalie estemporanee nella consequenzialità del punto di vista e/o delle azioni, come in questo caso: «Procede verso di noi, va da quella parte...» (p. 24), dove sono coordinati movimenti che vanno in direzioni opposte: invece del deittico di prossimità che ci si aspetterebbe (“viene da *questa* parte”), si trova il suo contrario («va da *quella* parte»), che causa uno scollamento tra il soggetto che parla e il centro di riferimento per collocare l'enunciato nello spazio. La forma di

¹⁶ I rientri tipografici nelle citazioni a blocchetto coincidono con i rientri che si trovano nel testo di Broggi.

incoerenza più diffusa che si incontra in *Noi* riguarda proprio la dimensione enunciativa. Riccardo Castellana lo ha definito un libro costruito da Broggi a partire «dalle riflessioni della narratologia post-classica sulle cosiddette *We narrations*»,¹⁷ che mira, da un lato, a restituire la dimensione comunitaria dell'esperienza tipica di questo genere di narrazioni e, dall'altro, a scongiurare l'illusione di realtà e il godimento della finzione che caratterizzano la finzione romanzesca. Parte integrante dell'organizzazione testuale è, infatti, la transizione continua dalla prima alla terza persona plurali, con cui si determina lo slittamento del “noi” da soggetto a oggetto della narrazione e, di conseguenza, la rottura dell'identificazione tra narratore e personaggio. La prima occorrenza del fenomeno si registra nella seconda prosa:

Alcuni scoiattoli lasciano il posto dove stavano mangiando; siamo ora dentro al bosco, “due donne e due uomini che si dirigono nella stessa direzione, camminano in habitat alquanto diversificati, si mette a piovere e ciascuno a turno si ferma un attimo a guardare. C'è qualche sincronizzazione nelle *loro* azioni, e un certo grado di comprensione condivisa” (p. 8)

Nel passo, osserviamo l'inserimento nel tessuto sintattico-lessicale di un frammento di discorso riportato («“due donne e due uomini che si dirigono [...]”») al cui interno, dopo qualche riga, ci si accorge dello slittamento del centro enunciativo rispetto al segmento testuale non virgolettato: dalla prima persona plurale («siamo ora dentro al bosco») si passa alla terza plurale. Inizialmente, la frase virgolettata mantiene in effetti la funzione di un'apposizione del soggetto e serve a precisare – provocando un primo effetto di distacco dall'immersività del “noi” narrante – il numero e il genere dei protagonisti fino a quel momento ignoti al lettore («“due donne e due uomini”»). Il distacco si realizza nella proposizione successiva, dove l'aggettivo possessivo di terza persona segnala il cambiamento di prospettiva del narratore, estromesso dal gruppo dei quattro («nelle *loro* azioni» e non “nelle *nostre* azioni”). Due prose dopo, assistiamo al procedimento inverso:

Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato: Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania *ci svegliamo*, Norberto sta scostando le sovraccoperte e intanto ha potuto distinguere le circostanze in cui *ci troviamo* (p. 11)

Mentre nell'esempio precedente dal “noi” si passa al “loro”, in questo caso il locutore è reinserito improvvisamente all'interno della vicenda: tramite l'anacoluto prodotto dalla mancata coordinazione tra soggetti e predicato («Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania *ci svegliamo*»), scopriamo che l’“io” non coincide con nessuno dei membri del gruppo ma, nello stesso tempo, ne fa parte. In tutti gli altri casi di alterazione improvvisa del centro enunciativo, l'entrare e uscire della voce narrante dagli eventi è segnalato dalla presenza delle virgolette alte doppie, mentre le virgolette basse doppie sono usate per restituire

¹⁷ RICCARDO CASTELLANA, Alessandro Broggi, “Noi”, «Italica», 99, 1, 2022, pp. 139-142.

le battute pronunciate dai protagonisti.¹⁸ La narrazione eterodiegetica è trattata, quindi, come una tipologia di discorso riportato distinta dal discorso diretto, ma ugualmente proferito – come intendono dimostrare le virgolette – da una fonte diversa da quella del locutore principale. Spia del rapporto che lega i livelli enunciativi, omodiegetico e eterodiegetico, è la seconda occorrenza del fenomeno:

Una sera d'estate, “scrivono i quattro”, sarebbe al centro della storia, “ogni loro opinione colpisce un punto strategico, fortuito, impredicibile, ultimativo: un punto involontario, psicoattivo, conveniente?”. Evitiamo l'eccesso di ragionamento e non pensiamo più a nulla, ci limitiamo a tenere gli occhi aperti e a guardare avanti (p. 35)

Il disorientamento non dipende soltanto dal cambiamento improvviso del punto di vista, ma dall'assenza delle virgolette laddove il lettore si aspetterebbe di trovarle, poiché invece di circoscrivere il discorso riportato («Una sera d'estate») aprono e chiudono l'enunciato che serve a introdurlo («“scrivono i quattro”»). L'uso irregolare e spiazzante delle virgolette fornisce un ulteriore elemento per inquadrare il rapporto tra il narratore interno e quello esterno citato nel testo: piuttosto che rappresentare un'istanza enunciativa del tutto altra rispetto a quella dell’“io” inglobato nel “noi”, il narratore esterno appare il risultato dello sdoppiamento di un unico locutore, che svolge, contemporaneamente, i ruoli di attore e di spettatore/lettore – unità di fondo espressa sia dall'integrazione sintattica dei segmenti eterodiegetici all'interno dei periodi non virgolettati, sia dalla coerenza semantica che si registra nello svolgimento del discorso tra i due diversi livelli enunciativi:

Nel tripudio dell'ambiente, “si sfiorano, si toccano, ora con forza, ora delicatamente, in una corrispondenza consensuale continua di percezioni”, il corpo è diventato trasparente, si sente sparso in quello che fa, in ciò che lo circonda (p. 44)

“Non li si vedrà più strutturare il loro comportamento attraverso l'interazione coordinata con le note di un taccuino”, che non saremo più convinti di ciò che asserranno, scritte per l'oblio (p. 100)

“Si stanno adunando sulle faglie dei depositi antropici a revocare tempo e spazio, a sbattere le ali, a valicare il confine tra le specie, a moltiplicare le storie anche se inattualizzate”… Avere le gambe, le braccia, gli occhi, la voce, che cos'è tutto questo? (p. 102)

Simulando la distanza strutturale tra i soggetti calati nella storia e colui che la racconta dal di fuori, la narrazione eterodiegetica sparsa nelle prose dichiara la natura meramente

¹⁸ L'alternanza dei due tipi di virgolette ritornerà anche in *Sì*, preceduto da un'Avvertenza tipografica che ne esplicita le funzioni: «Le virgolette inglesi (‘’) e quelle caporali («») individuano due differenti livelli enunciativi presenti nel testo» (ALESSANDRO BROGGI, *Sì*, Tic, Roma 2024).

linguistica e artificiale di questa distanza ed è una delle principali strategie messa in atto da Broggi per smascherare il carattere illusorio e artificiale dell'impianto romanzesco.

L'indistinzione tra le due tipologie di narratore riguarda anche la lingua, che mantiene le stesse caratteristiche nonostante i cambi delle modalità enunciativa. Lo "svuotamento" della forma narrativa si accompagna, infatti, a una presenza diffusa dei fenomeni specifici dei linguaggi tecnico-scientifici, che contribuiscono, insieme all'alternanza dei piani enunciativi, a contrastare il coinvolgimento del lettore – tipico delle narrazioni in prima persona plurale – e, parallelamente, a mettere in discussione la codificazione dei confini tra diverse tipologie testuali (argomentativa, espositiva, narrativa ecc.).¹⁹ Frequenti sono, ad esempio, i processi di nominalizzazione e sostantivizzazione:

Nell'attendarci e nel chiarire l'esito ricercato (p. 20)

il dipanarsi degli eventi fa centro su condizioni bioclimatiche estreme (p. 62)

Occasionalmente *il digradare* dei piani avrà ceduto il posto alla loro sovrapposizione (p. 91)

L'identità che ci costituiva era un gioco di *sedimentazione e innovazione* composto da *variazioni* immaginative potenzialmente illimitate (p. 9)

O ancora tutte le volte che, con *avvicendamenti* di interesse ma insieme conservando una continua attenzione – suscitando un'uguaglianza di coinvolgimento tesa *al conseguimento* del benessere reciproco – (p. 91)

O persino, senza che *la progressione* delle nostre sensazioni induca al *fissaggio* dei referenti... (p. 98)

Più tardi, tra i riverberi ghiacciati della neve, in grandi boschi interrotti da spazi aperti isolati, *nella predazione* (p. 68)

l'organizzazione del discorso in serie ternarie, modulo a cui Broggi ricorre frequentemente a livello sia micro che macro-sintattico e che riflette la ricerca di una maggior specificazione e completezza della descrizione:

Una sponda fluviale sabbiosa, la superficie levigata di un lago, la foresta al crepuscolo» (p. 7)

c'era una storia concreta, tangibile, effettuale (p. 9)

piena di contraddizioni, di ristagni impalpabili, di silenzi ostinati (p. 12)

¹⁹ «Broggi spiega che la sua scrittura nasce dal tentativo di combinare elementi linguistici tratti dalla realtà mediatica e letteraria, in modo da disattendere le aspettative del lettore comune e infrangere la consueta divisione fra generi letterari» (CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa in Italia*, cit., p. 218).

misurare il movimento, le mancanze e l'inspiegabile contingenza del vivere (p. 29)

gli stessi espedienti, gli stessi fatti, le stesse emozioni (p. 47)

progressione lenta, faticosa, contrastata (p. 54)

secondo regole di simmetria, stabilità e massima scorrevolezza (p. 65)

un'immensa foresta planiziale, iperrealistica, che si espande all'orizzonte (p. 95)

lieti di colmare i solchi dell'attenzione, appianare i plessi dell'opinione, drenare le falde di finalità e aspettativa (p. 102)

la predilizione per la forma passiva del verbo:

La nostra conversazione è ad ampio raggio, *sono coinvolti* numerosi temi (p. 8)

la mutata contingenza *sarà fiancheggiata* da foreste di limoni (p. 12)

Molte essenze *sono distribuite* a chiazze (p. 14)

Vengono invece trovati gruppi di manguste pezzate (p. 25)

è concesso a ognuno il tempo necessario per percepire o organizzare sé stesso (p. 32)

Siamo indotti a estendere i nostri orizzonti per quanto ci è possibile (p. 41)

La raccolta *verrà dunque sostituita* dalla pesca dei molluschi di riviera? (p. 56)

La fine ultima non *era inscritta* nel nostro registro simbolico (p. 75)

il ricorso alle formule limitative:

Pare che abbiamo optato per partire. Benché sia brutto tempo. [...] *Non sembra di poter escludere* che il versante alberato che talvolta si intravede sarà presto invisibile, Norberto dirà: «Tra un paio di colline non lo vedremo che di scorcio» (p. 13)

Questa notte è stato importante che, *a una prima approssimazione*, il punto dove sentieri e rivi si saldano non abbia lasciato intuire un'area a foresta allagata (p. 36)

Se *come sembra* la coscienza di ciascuno si sviluppa attraverso la coscienza di tutti, (p. 38)

e soprattutto alle forme impersonali:

si può osservare come i gesti stessi ci suggeriscano movimenti che diverranno azioni (p. 13)

Può capitare che ci sia un varco e nessuno lo distingua, (p. 19)

Capita invece che salti fuori all'improvviso un animale, (p. 24)

Occorre evitare di trarre conclusioni inconseguenti, (p. 25)

Non serve affaticarci per trasportare pesanti provviste da un luogo all'altro, le scorte sono nella natura (p. 47)

Capita così con le uova di pesce disseccate (p. 62)

Poi, solo per un momento, *si potrebbe provare* a camminare in questa natura (p. 89)

Non sembra obbedire a restrizioni, è fatidico, connesso, inclusivo oltre ogni speranza (p. 102)

Inoltre, Broggi sembra giocare con i diversi valori comunicativi della prima persona plurale, che oscilla tra il “noi” corale (“noi” nel senso di “noi esseri umani”), il plurale di modestia o didattico tipico dei testi scientifici e divulgativi e il ‘noi’, più prettamente narrativo, che restituisce la pluralità dei soggetti protagonisti.²⁰ Come è stato osservato da Chiara De Caprio, nelle prose «il *noi* pare anche alludere a un viaggio attraverso le produzioni enunciative di un'autorialità anonima e plurale – tanto disincarnata, delocalizzata e frammentata, quanto pervasiva».²¹ Quando il riferimento pronominale di prima persona plurale coincide con il gruppo che compie le azioni («Trascorriamo del tempo a guardare»; «Abbiamo attraversato uno spiazzo»; «Continuiamo a procedere in linea retta»; «Raccogliamo informazioni sulla qualità dell'ambiente»; «Abbiamo risolto il problema della creazione di strumenti»), il “noi” mira a enfatizzare la condivisione delle esperienze e l’interconnessione tra i personaggi – temi a cui si lega un’ampia costellazione di parole che rimandano alle idee di “unione”, “indifferenziazione”, “partecipazione” («specie»; «empatia»; «amicizia»; «intelligenza condivisa»; «interazione»; «organismo»; «flusso» ecc.). Soprattutto nell’ultima sezione del libro, però, con l’accentuarsi della riflessività del tono il riferimento pronominale al gruppo sfuma per includere l’intera specie umana, realizzando enunciati che possiedono i caratteri di una verità generale, del tipo: «Viviamo in un mondo dove l’immaginario è reale»; «Siamo solo impasti evolutivi di un certo tipo»; «Il significato che diamo agli eventi è una nostra aggiunta non pertinente». Infine, di tanto in tanto il “noi” si trova a svolgere lo stesso genere di funzioni

²⁰ Filippo Pennacchio parla, per le prose di *Noi*, di un uso «concretualmente più sofisticato della prima persona plurale» rispetto, tra gli altri, a *Storie del pavimento* di Gherardo Bortolotti, dove il ‘noi’ si contrappone a un mondo al di là del ‘noi’ portatore di valori contrari a quelli della collettività narrante (cfr. FILIPPO PENNACCHIO, *Tre “noi” innaturali*, «Status Quaestionis», 26, 2024, pp. 322-323).

²¹ CHIARA DE CAPRIO, *Minime note linguistiche sulla prima persona plurale nelle scritture di ricerca, «Le parole e le cose»*, 9 ottobre 2024, <www.leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio> (u.c. 10.11.2025).

che più frequentemente sono assolte dalle forme impersonali del verbo; al contrario delle due modalità appena viste, in questi casi il “noi” non è usato per trasmettere il senso comunitario dell’esperienza, ma per desoggettivare e attenuare il discorso:²² «Possiamo presumere che la macchina stia per cedere terreno»; «Ma vorremmo parlare subito anche, più sensatamente, dei vulcani».

A livello macrostrutturale, il cedimento dell’architettura semantica della narrazione si osserva, oltre che nella manipolazione delle modalità enunciativa, anche nella variazione dei tempi verbali, che scardina la progressione lineare della storia: la successione cronologica degli eventi viene, infatti, meno per restituire la percezione di una temporalità, al contrario, ciclica. Nell’ultima sezione del libro (pp. 82-106), si trovano alcuni enunciati identici ad altri contenuti nelle prose iniziali, ma nei quali il tempo presente dei predicati originali è stato sostituito dal futuro o futuro anteriore:

La strada è accidentata. Piove. Stiamo entrando nel paesaggio e cominciamo a distrarci camminando: a volte pensiamo a una persona in particolare, altre volte è solo l’idea di una persona.

Seguiamo puntualmente il percorso: cosa c’è di fronte a noi? La linea azzurra d’un corso d’acqua riflette le prospettive, la visuale si schiarisce. Non smettiamo di ridere (p. 7)

[...] la strada sarà accidentata, pioverà, entreremo nel paesaggio e cominceremo a distrarci camminando.

A volte penseremo a una persona in particolare e altre volte sarà solo l’idea di una persona. Seguiremo puntualmente il percorso, cosa ci sarà di fronte a noi? La linea azzurra di un corso d’acqua rifletterà le prospettive e la visuale si rischiarerà, non smetteremo di ridere (p. 96)

Attraversiamo la prima cortina di alberi, il panorama sarà solo moderatamente bosco, diciamo qualche frase con calma (p. 7)

Avremo attraversato la prima cortina di alberi, il panorama sarà solo moderatamente bosco, diremo qualche frase con una voce che non avremo mai udito prima (p. 96)

Dopo la scomparsa di uno dei personaggi alla fine della quarta sezione e l’alterazione, teoricamente irreversibile, dell’equilibrio precedente, la narrazione invece di concludersi torna all’inizio della storia e si trasforma da resoconto diaristico a formulazione ipotetica. La variazione nel tempo dei verbi comporta il cambiamento della relazione tra gli eventi narrati e il centro enunciativo: la simultaneità del presente («La strada è accidentata. Piove») è sostituita dalla posteriorità del futuro, che attribuisce a ciò è già stato descritto e raccontato la natura di congettura o di previsione («la strada sarà accidentata,

²² FRANCESCA SANTULLI, *La prima persona plurale da Benveniste all’analisi del discorso*, in GIOVANNA ROCCA, ERIKA NOTTI, MARTA MUSCARIELLO (a cura di), *po-ro-wi-to-jo. Scritti in onore di Mario Negri*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2023, pp. 757-772.

pioverà»). La ripetizione circolare di parti testo inceppa la logica di funzionamento del testo narrativo, già minata nelle sezioni precedenti, rivelando insieme sia l'artificialità del precedente ancoraggio al tempo e allo spazio dell'enunciazione sia il carattere manipolabile della *fabula*. Cambia, infatti, non solo la posizione temporale degli eventi rispetto al momento dell'enunciazione, ma anche la loro qualità: quelli che in un primo momento sono presentati come “avvenimenti” prossimi a chi parla e tra loro collegati diventano, nell’ultima sezione, eventualità oggetto di riflessione filosofica e metatestuale. Oltre all’uso del tempo futuro, vanno in questa direzione i periodi al condizionale:

Percepiremmo ogni mattina la giornata che *si avvierebbe* come un infinito campo di possibilità e *agiremmo* in modo tale da aumentarne ancora il numero, non confermeremmo semplicemente il nostro mondo. [...] Poi, solo per un momento, si *potrebbe* provare a camminare in questa natura, muoversi per il nostro piacere e non per andare da qualche parte, liberi da preoccupazioni essenziali (p. 89)

L’uso del futuro e del condizionale coincidono con l’aumento, nelle prose della sezione finale, delle interrogative e delle riflessioni attorno alla realtà, al linguaggio, alla percezione e alla memoria – elementi che, insieme, riducono ulteriormente il tasso di narratività a vantaggio dell’argomentazione e del ragionamento:

C’è qualcosa che è coerente con qualcos’altro? Bisognerà attendere che tutti i discorsi siano conclusi? (p. 84)

La storia della nostra vita – chi siamo e cosa esiste nel mondo – è già stabilita? Diverse convinzioni consentirebbero esperienze differenti? [...] Si può andare oltre? (p. 86)

Siamo franchi fino in fondo: che cosa possiamo o non possiamo raccontare a questo punto? Quale soglia è ancora aperta? (p. 88)

La commistione che, sul piano testuale, si osserva nella coesistenza di caratteri propri della narrazione e dell’argomentazione, caratterizza anche il vocabolario. Dal punto di vista lessicale, la lingua di *Noi* non attinge più alla televisione e ai media come in *Avventure minime*,²³ ma è formata da tessere che appartengono a una gamma più ampia di lingue speciali,²⁴ soprattutto alle varietà di ambito scientifico: medicina, fisica, psicologia, psichiatria, biologia, filosofia, teoria della letteratura, linguistica.²⁵ La descrizione degli

²³ Cfr. CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa in Italia*, cit., p. 248.

²⁴ Per la definizione di «lingua speciale» si rimanda a MICHELE CORTELLAZZO, *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Unipress, Padova 1994. Si vedano anche PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingue speciali*, in ID., *Storia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna 1994, pp. 37-44; PAOLO ZUBLENA, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2002.

²⁵ L’intreccio delle lingue che modella la lingua di *Noi* deriva dall’eterogeneità delle fonti da cui sono prelevate le citazioni che compongono il libro, elencate da Broggi in un post pubblicato su

effetti che le emozioni e l'ambiente producono sul corpo dei personaggi ricerca, ad esempio, l'esattezza anatomica di termini come «muscoli flessori» (p. 25), «zona addominale» (*ibidem*), «pulsazioni corporee» (p. 27), «contrazione muscolare» (p. 32), «tensioni intercostali» (p. 35); «volume respiratorio» (*ibidem*), «avampiedi» (*ibidem*), «attività metaboliche» (p. 36), «lobo frontale» (p. 94), «escursione articolare» (97); mentre le interazioni con il mondo esterno sono descritte da parole che rimandano ai campi della fisica, della geografia e dell'elaborazione automatica dei dati: «ccesso di informazioni» (p. 8), «sincronizzazione» (p. 8), «decodificare» (p. 9), «scala di aderenza» (p. 17), «mappare» (p. 19), «decifrare le coordinate» (p. 20), «predisporre» (p. 22), «procurare informazioni» (p. 25), «registrare» (p. 26), «elaborare» (p. 29), «formulare» (p. 36), «ottimizzare» (p. 65), «procedimento» (p. 84). La stessa impronta di scientificità connota, attraverso espressioni e vocaboli della psicologia, i resoconti del mondo interiore dei personaggi: «modalità di comportamento» (p. 9), «abitudini mentali» (p. 16), «atteggiamento» (p. 27), «empatia» (p. 30), «attitudini» (p. 32), «consapevolezza» (p. 41), «inclinazioni» (*ibidem*), «sfera delle sensazioni» (*ibidem*), «pulsione sentimentale ordinaria» (p. 43), «assetto relazionale» (p. 53), «processi decisionali» (p. 65), «scelta comportamentale» (p. 74), «benessere reciproco» (p. 91), «disorientamento» (*ibidem*), «sbalzi d'umore» (p. 93), «autoterapia» (*ibidem*), «condizionamenti» (p. 98), «stati affettivi» (p. 105). E altrettanto si osserva tra le numerose occorrenze di zoonomi e fitonimi: «otarde» (p. 19); «allocco» (p. 22); «sparviere» (*ibidem*), «plantule dentellate» (p. 29), «aceri nani» (p. 29), «formiche carpentiere» (*ibidem*), «alstonie» (p. 36), «cespi di verbena» (p. 40), «drupe» (p. 50), «varani» (p. 55), «durione» (p. 62), «morene» (p. 68), «gazze albine» (p. 82), «levistico» (p. 83), «spore» (p. 88), «aster» (p. 89), «cirri» (*ibidem*), «foresta planiziale» (p. 91). Le descrizioni naturalistiche, inoltre, rifuggono dall'astrattezza e dalla genericità dei referenti usando termini specifici non solo per indicare animali o piante, ma anche per nominare fenomeni e processi chimici, fisici, biologici o geologici: «radiazione luminosa» (p. 30), «processo di decomposizione e riciclaggio dei nutrienti» (p. 32); «mineralizzazione» (p. 40); «effusività» (p. 57), «attività eruttiva» (*ibidem*), «transizione di fase» (p. 60), «variazione climatica» (p. 61), «condizioni bioclimatiche» (p. 62), «predazione» (p. 68), «parallassi» (p. 87). Infine, a riprova della disparità delle fonti consultate da Broggi, compaiono anche alcuni concetti della retorica e degli studi linguistico-letterari come «autocaratterizzazione» (p. 27), «anticlimax» (p. 48), «registro simbolico» (p. 75), «scontri di metafore» (p. 77), «regime della rappresentazione» (p. 82), «narratore inattendibile» (p. 88). Oltre che alla presenza di parole proprie dei sottocodici scientifici, lo scarto dalla lingua comune è dovuto anche all'impiego quasi sistematico di varianti sinonimiche appartenenti al registro formale (per cui si ha, ad esempio, *scorgere* per *vedere*; *comprendere* per

Facebook il 16 giugno del 2021: «sono più di trecento, a detta dell'autore, e c'è un po' di tutto: scrittrici e scrittori come Yourcenar, Borges e Kundera; critici e teorici della letteratura come Greimas e Cohn; filosofi come Agamben e Rorty; psichiatri come Gianfranco Cecchin e moltissimi altri» (RICCARDO CASTELLANA, *Alessandro Broggi, "Noi"*, cit., p. 141).

capire; intraprendere per fare; fornire per dare; stabilire per decidere; esporre per esprimere; attendere per aspettare) e alla frequente anteposizione dell'attributo: «specifica localizzazione» (p. 8), «ripetuto spostamento» (p. 9), «inesauribile pluralità» (*ibidem*), «infinitesimo stadio» (*ibidem*), «mutata contingenza» (p. 12), «sterminati reami» (p. 36), «interminabile formicolio» (p. 53), «esile consistenza» (p. 60), «terso furore» (p. 80), «imperscrutabile crogiolo» (p. 85), «cangiante dinamica» (p. 98).

L'uso di un lessico specialistico risponde, in genere, a un'ampia gamma di esigenze di denominazione, che possono dipendere dal bisogno di definire «oggetti o nozioni estranei all'esperienza comune, [...] che sfuggono all'osservazione quotidiana», oppure essere legate alle necessità di elaborare analisi più approfondite o di tracciare distinzioni non presenti nella lingua comune.²⁶ I tratti lessicali e morfosintattici propri delle lingue tecnico-scientifiche che connotano *Noi* si mescolano, però, ad altri che vanno in direzione contraria rispetto alle esigenze di specificità, astrazione ed economicità dei saperi specialistici. Cifra dell'impasto lessicale che caratterizza il libro appare, infatti, la fusione tra l'impersonalità pseudo-obiettiva delle lingue speciali e la soggettività, spesso deformante, espressa soprattutto dall'aggettivazione e dalle figure di significato – a cui si sommano le strategie, già nominate in precedenza, di alterazione della linearità del discorso. La combinazione di questi tre fattori è alla base dell'opacità e ambiguità che caratterizzano ampie zone del libro, dove l'astrazione e, nello stesso tempo, l'indeterminazione dei referenti si negano e si potenziano a vicenda, ottenendo risultati più vicini alla logica della poesia che all'oggettività della prosa scientifica. I termini tecnici sono usati, infatti, anche come comparanti in similitudini che tolgo concretezza e trasparenza ai referenti e creano immagini fortemente astratte:

diorami momentanei si stagliano *come universali pragmatici* nel cielo vaporoso (p. 14)

appollaiati nelle nostre nicchie *come allegorie* (p. 14)

da questa parte isole che diventano penisole e viceversa, *come ulteriore latitudine* (p. 55)

Broggi ricorre poi ad aggettivi affettivi o che sfumano i contorni dell'oggetto piuttosto che circoscriverli con precisione, ottenendo effetti liricizzanti: «*innumerevoli* direzioni» (7), «*lucore vago*» (p. 17), «*resine sconosciute*» (p. 29), «*serpenti radiosi*» (p. 36), «*giorno perfetto*» (p. 37), «*prossimità stupefacente*» (p. 42), «*splendido piumaggio*» (p. 58), «*numero immenso*» (p. 61), «*felicità innumerevoli*» (p. 69), «*completa solitudine*» (p. 72), «*avvenire inesorabile*» (p. 77), «*esili torpori*» (p. 91), «*gioiosa spontaneità*» (p. 93), «*cangiante dinamica*» (p. 99). Ai fenomeni che contribuiscono all'astrattezza, in particolare, del paesaggio, appartiene la nominalizzazione di verbi o aggettivi all'interno di sintagmi con

²⁶ MICHELE CORTELLAZZO, *Lingue speciali*, cit., pp. 9-10.

funzione locativa, che eludono la concretezza del luogo fisico spostando l'attenzione su azioni o qualità ad esso legate:

ingranati *nel procedere* di un itinerario spontaneo (p. 17)

l'aver individuato uno spiraglio attraverso *un verde* (p. 25)

La luce è rada *nel folto* (p. 50)

ci coricheremo *nel provvisorio* (p. 51)

abbiamo avanzato come sonnambuli *fra addensamenti di flora composita* (p. 58)

Più tardi, tra i riverberi ghiacciati della neve, in grandi boschi interrotti da spazi aperti isolati, *nella predazione* (p. 68)

E solleviamo lo sguardo, anziché *sulla persistenza* dell'innevazione (p. 82)

Un effetto metonimico simile si osserva anche nelle reggenze astratte di verbi comunemente legati a entità fisiche («percorreremo qualche *intersezione*», p. 17) e viceversa («lunghi steli ondeggianti *differiscono* il confronto», p. 24), così come nelle specificazioni concrete di termini che indicano concetti o relazioni («*le pertinenze* dell'ombra», p. 19; «la raggiera delle chine», p. 94). Qualche altro esempio:

misurare [...] le mancanze e l'inspiegabile contingenza del vivere (p. 29)

Nubifragi di diversa cadenza *comprimono* lunghi lassi temporali (p. 50)

Futuri eventi nodali *saranno raggiungibili* attraverso acqua fangosa su barche a remi (p. 53)

lasciamo decantare la descrizione del mondo (p. 87)

Germinando le tassonomie più variate (p. 89)

La stridulazione delle cicale *fa riscontro* a qualche inutile lacuna (p. 34)

Appartenenti, infine, al codice della poesia sono certamente le epanalessi che ricorrono in alcuni finali di prosa, segnalando l'incertezza del narratore o l'intensificazione dell'emozione («Riformulare, riformulare», p. 23; «Ora siamo qui, siamo qui, ora succederà di tutto», p. 80; «Un lago con i pesci, rose di macchia, alberi, alberi», p. 82; «Dove, dove? [...]», p. 96).

In conclusione. Broggi in un post sulla sua pagina Facebook del 15 ottobre 2024 ha distinto nella sua produzione due fasi: una prima fase che, con *Coffee-table book, Avventure*

minime e Protocelli, «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»; e una seconda fase *construens*, inaugurata da *Noi* e conclusa da *Idillio*, nella quale tentava «di riprendere a interrogarsi su alcune possibilità di senso». Il quadro che emerge dall'analisi condotta qui permette di formulare qualche minima osservazione in merito alle «possibilità di senso» indagate da Broggi nelle prose di *Noi*. Come si è cercato di mostrare nelle pagine precedenti, *Noi* approfondisce, piuttosto che abbandonare, il progetto di disvelamento del carattere irrelato e mistificante della lingua, estendendolo all'intero edificio e non più soltanto al linguaggio mediatico. L'idea secondo cui, come scrive Borges, «la lingua è un sistema di citazioni» si realizza nel testo su più livelli. L'assemblaggio di citazioni non dichiarate, l'impasto plurilingue, la commistione di tratti appartenenti a diverse tipologie testuali veicolano l'idea che la lingua sia un insieme di codici tra cui scegliere in base ai diversi scopi comunicativi. Gli effetti della rottura del legame tra le parole e i loro referenti, sempre percepibili nella sottotraccia metatestuale delle prose, sono più scoperti negli elenchi, così come nei momenti di maggior astrattezza e complicazione sintattica del discorso:

Germinando le tassonomie più variate tra le connessure di una crosta sassosa, la stagione reimposterebbe il suo giro, i fuscelli sorgendo già pieni di api che ronzano; senza che siano tralasciati aster e farfara, festuche dal ciuffo, stipe, giunchi, erba corda, pere di terra che conoscerebbero forme di sviluppo loro proprie, sussulti arborescenti che beneficierebbero di fondo valle convergenti, a portata di mano, di ragine addizionali coronate da pennacchi di cirri (p. 89)

Il passo citato concentra, accentuandoli, alcuni tratti caratteristici della prosa di *Noi*: il gusto nomenclatorio; la commistione di lingue e registri (che include il liricheggianti «sussulti arborescenti» e il colloquiale «a portata di mano»); il riuso di elementi morfo-sintattici connotati, come ad esempio la costruzione implicita con il gerundio, tipica dei linguaggi tecnico-scientifici («i fuscelli *sorgendo* già pieni di api che ronzano»). La saturazione del periodo mostra alcuni degli esiti più spinti della lingua e della testualità sperimentate da Broggi, mettendo bene in luce l'operazione intellettualistica dietro alla costruzione di *Noi*.

Se una possibilità di senso si prospetta nel libro, questa sembra nascondersi ancora aldilà della lingua e delle sue convenzioni. Deve essere ricercata nei punti in cui la struttura, cedendo, rivela i suoi artifici e lascia trapelare un «reale» irrimediabilmente separato dal «nostro racconto che sta costruendo il mondo» (p. 84). Attraverso le strategie che minano la coerenza della costruzione – l'oscillazione del centro enunciativo, la ripetizione circolare degli eventi, l'indeterminazione del tempo e dello spazio, l'autoriflessività della narrazione –, Broggi ribadisce che «quello di cui parliamo non [è] ciò che esiste» (p. 100).

BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRO BROGGI, *Avventure minime*, Transeuropa, Ancona 2014.
- ID., *Noi*, Tic, Roma 2022.
- ID., *Sì*, Tic, Roma 2024.
- ID., *Idillio*, Arcipelago itaca, Osimo 2024.
- RICCARDO CASTELLANA, *Alessandro Broggi, "Noi"*, «*Italica*», 99, 1, 2022, pp. 139-142.
- MICHELE CORTELLAZZO, *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Unipress, Padova 1994.
- CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2021.
- CHIARA DE CAPRIO, *Minime note linguistiche sulla prima persona plurale nelle scritture di ricerca*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, <www.leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio> (u.c. 09.11.2025).
- UMBERTO FIORI, *Introduzione* ad ALESSANDRO BROGGI, *Quaderni aperti*, in FEDERICO BUFFONI, (a cura di), *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, Marcos y Marcos, Milano 2007, pp. 13-17.
- ANDREA INGLESE, *Su "Noi" di Alessandro Broggi*, «Semicerchio», LXV, 2, 2021.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingue speciali*, in ID., *Storia della lingua italiana*, il Mulino, Bologna 1994.
- FILIPPO PENNACCHIO, *Tre "noi" innaturali*, «*Status Quaestionis*», 26, 2024, pp. 307-328.
- FRANCESCA SANTULLI, *La prima persona plurale da Benveniste all'analisi del discorso*, in GIOVANNA ROCCA, ERIKA NOTTI, MARTA MUSCARIELLO (a cura a di), *po-ro-wi-to-jo. Scritti in onore di Mario Negri*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 757-772.
- PAOLO ZUBLENA, *Nuovi poeti italiani*, «Nuova corrente», LII, 135, gennaio giugno 2005.
- ID., *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002.
- ID., *Come dissemina il senso la "poesia di ricerca"*, «Treccani – Lingua italiana», 20 febbraio 2009, <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html> (u.c. 11.11.2025).



Share alike 4.0 International License

DISPERSIONE NEL PAESAGGIO.
RISONANZA ECOLOGICA E EFFETTI DI SOGGETTIVITÀ IN *Noi*
DI ALESSANDRO BROGGI

Italo Testa

Università degli Studi di Parma

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5232-6254>

ABSTRACT IT

Il saggio legge *Noi* di Alessandro Broggi come dispositivo d'esperienza in prima persona plurale. Configurando l'ecologia di un «noi» che si forma camminando, il paesaggio non è sfondo ma me- dium di un'esperienza immersiva in cui i personaggi si distraggono, si disperdonano e risuonano. La scrittura a micro-prelievi di Broggi – di cui si identificano alcune fonti nell'ecologia della perce- zione, nell'enattivismo e nel post-umanesimo – funziona qui come forma di exaptation e riuso, mentre tra possibilità e vincoli corporei emergono *affordances* e risonanza ecologica. La dispersione apre infine una discronia che espone una soggettività malinconica: disidentificazione, ma mai piena fusione, nel canto del dileguare, ove l'io/noi si affaccia su continuità più-che-umane.

PAROLE CHIAVE

Camminare; Paesaggio; Ecologia della percezione; Affordance; Risonanza; Disidentificazione.

TITLE

Dispersion in the landscape. Ecological resonance and effects of subjectivity in Broggi's *Noi*

ABSTRACT ENG

The essay reads *Noi* by Alessandro Broggi as a device for first-person plural experience. By configuring the ecology of a “we” that is formed while walking, the landscape is not a backdrop but a medium for an immersive experience in which the characters are distracted, dispersed, and resonate. Broggi's mi- cro-sampling writing – some sources of which can be identified in the ecology of perception, enactivism, and post-humanism – functions here as a form of exaptation and reuse, while affordances and ecological resonance emerge between possibilities and bodily constraints. Finally, dispersion opens up a dyschro- nia that exposes a melancholic subjectivity: disidentification, but never full fusion, in the song of disap- pearance, where the I/we faces more-than-human continuity.

KEYWORDS

Walking; Landscape; Ecology of Perception; Affordance; Resonance; Disidentification.

BIOBIBLIOGRAFIA

Italo Testa è nato nella provincia emiliana e vive a Milano. Tra i suoi libri di poesia *Se non sarò più mia* (Pordenonelegge - Samuele editore, 2024), *Onda statica* (Zacinto Edizioni, 2022), *quattro* (oédiplus, 2021), *Teoria delle rotonde* (Valigie Rosse, 2020); *L'indifferenza naturale* (Marcos y Mar- cos, 2018); *Tutto accade ovunque* (Aragno, 2016), *La divisione della gioia* (Transeuropa, 2010; nuova edizione aumentata, Industria & Letteratura, 2024). Tra i suoi contributi saggistici, *Au- torizzare la speranza* (Interlinea 2023), e la curatela del volume *Habits* (Cambridge University Press, 2021). Direttore della rivista «L'Ulisse», è coordinatore del lit-blog *Le parole e le cose*, e insegnava filosofia teoretica e teoria critica all'Università di Parma.

Italo Testa, *Dispersione nel paesaggio. Risonanza ecologica e effetti di soggettività in “Noi”*
di Alessandro Broggi, «inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 94-105.

QUATTRO ATTRAVERSO IL PAESAGGIO

I sofisticati strumenti metaletterari e narratologici con cui Alessandro Broggi ha costruito il tracciato di *Noi* hanno fondamentalmente a che fare con la questione dell'esperienza, di un'esperienza possibile, in prima persona, anche se plurale, di un'ecologia del «noi» e del suo dileguare. Seguendo questa pista, non affronterò qui *Noi* con categorie letterarie ma cercherò di darne una descrizione fenomenologica e cognitiva, per capire che tipo di esperienza possibile convochi, e quali siano gli strumenti che utilizza, o meglio riusa.

Di cosa parla *Noi*? Di due uomini, due donne, di cui apprendiamo i nomi – Maurizio Tania Eleonora Norberto – ma non molto di più. Restano piuttosto indeterminati, non caratterizzati, se non accidentalmente – fanno alcune cose pratiche, manifestano emozioni, inscenano addirittura alcuni riti, ma non hanno una struttura psicologica definita. Uno, Norberto, è a un certo punto dilaniato da un orso, quindi riappare incongruamente alla fine del libro dove «l'uomo chiamato Norberto Orci, nel cui nome si era aperta e si chiuderà questa breve rassegna di fatti, sarà seduto di fianco a noi»,¹ come figura che la/le voci narranti collocano al loro fianco, e come probabile estensore della storia stessa:

Da qualche tempo, forse da qualche istante, un uomo è seduto al tavolo dove ha l'abitudine di leggere i suoi libri; sta mormorando qualcosa a una donna, davanti ha un quaderno aperto.²

UNA PASSEGGIATA IMMERSIVA

L'unica cosa che sappiamo dei quattro, il solo tratto ricorrente, è che sono camminatori, che vagano nel paesaggio. L'«atto di camminare»³ è come il telos fondamentale cui tendono – a partire dalla citazione di George Perec con cui si apre il libro: «credevano che bastasse loro camminare perché il cammino fosse felicità».⁴ Camminare è la modalità attraverso la quale entrano nel paesaggio, si formano i loro tratti e si delinea qualcosa come un carattere evanescente – «questo nostro camminare produce abiti mentali, pregiudizi, conoscenza».⁵ Fondamentalmente non hanno una psicologia, una struttura del sé, che preceda l'atto di inserirsi nel paesaggio stesso camminando. Come iniziassero così ad esistere, ad avere un'esperienza.

Questo entrare nel paesaggio che li costituisce ha la forma della distrazione, della traiettoria eccentrica. Addentrandosi nel paesaggio, si distraggono, si disperdoni in esso – non a caso la prima menzione – «Stiamo entrando nel paesaggio e cominciamo a

¹ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, Tic edizioni, Roma 2021, p. 105.

² Ivi, p. 106.

³ Ivi, p. 96.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ Ivi, p. 16.

distrarci camminando»⁶ viene ripetuta ricorsivamente verso la fine: «Entreremo nel paesaggio e cominceremo a distrarci camminando».⁷

La cifra di questa distrazione è legata al motivo della passeggiata, non tanto all'escursione urbana del flâneur di Walter Benjamin, quanto al movimento ironico e dispersivo della *Spaziergang* di Robert Walser.⁸ «La direzione si sarà prodotta nell'atto di camminare, le cosce piegandosi ritmicamente avranno reinventato la passeggiata».⁹ Siamo però all'interno di un'escursione nella *Wilderness*, che l'ambiente circostante non è quello idilliaco delle alpi svizzere, ma uno spazio in continuo mutamento, che assume a tratti la connotazione del *fantasy* e a tratti della natura selvaggia. E siamo collocati in una passeggiata immersiva. La distrazione immersiva è un aspetto chiave del tipo di esperienza convocata da *Noi*.

Non avere un confine è la più basilare fra tutte le proprietà del paesaggio, l'abbiamo compreso: siamo una sua proiezione, siamo immersi. Siamo da sempre immersi in un contesto condiviso [...] siamo sprofondati nel suo orizzonte.¹⁰

Il paesaggio non è lo sfondo su cui si stagliano le figure dei quattro, ma la figura centrale, l'orizzonte da cui i quattro affiorano, di cui sono proiezioni evanescenti, concrezioni vaporose. L'immersione nel paesaggio è emersione ecologica da esso.

⁶ Ivi, p. 7.

⁷ Ivi, p. 96. Cfr. anche i seguenti passaggi legati al motivo del camminare: «La strada è accidentata. Piove, stiamo entrando nel paesaggio e cominciamo a distrarci camminando» (ivi, p. 7); «Questo nostro camminare produce abitudini mentali, pregiudizi, conoscenza» (ivi, p. 16); «Pensiamoci camminando» (ivi, p. 32); «Camminiamo. Imperterritamente» (ivi, p. 35); «Nessuno ci avrà più atteso al traguardo con gli altri camminatori» (Ivi, p. 91); «[...] entreremo nel paesaggio e cominceremo a distrarci camminando» (ivi, p. 96); «[...] la direzione si sarà prodotta nell'atto di camminare, le cosce piegandosi ritmicamente avranno reinventato la passeggiata» (ivi, p. 97); «Non staremo ai nostri camminamenti, ai nostri riconoscimenti» (ivi, p. 98); «‘Avrebbero dunque passeggiato un po’, camminano volentieri» (*ibidem*); «[...] ogni volta che alziamo il piede da terra camminiamo davvero nel cielo» (ivi, p. 103). Tra le possibili fonti, campionate e rimanipolate in questi passaggi, un ruolo a mio avviso importante è giocato dalla riflessione di Tim Ingold. Si confrontino ad esempio questo passaggio di Ingold – «Breathing with every step they take, wayfarers walk at once in the air and on the ground. This walking is itself a process of thinking and knowing» (TIM INGOLD, *Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing*, «Journal of the Royal Anthropological Institute», 16, 1, 2010, p. 121) – con i due seguenti brani di *Noi*: «Questo nostro camminare produce abitudini mentali, pregiudizi, conoscenza» (ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 16); «[...] ogni volta che alziamo il piede da terra camminiamo davvero nel cielo» (ivi, p. 103). I motivi dell'articolo di Ingold sono ripresi anche in Id., *Siamo linee. Per una ecologia delle relazioni sociali*, trad. italiana di Daria Cavallini, Treccani, Roma 2024 (ed. or. Routledge, London 2015), che dedica un capitolo, molto consueto con *Noi*, al camminare inteso come linea lungo un percorso che emerge nel lasciare tracce, e che porta a intrecci con altre linee. Il nome di Ingold compare peraltro esplicitamente nella lista delle “fonti” del libro che Alessandro Broggi ha pubblicato su Facebook in un post del 16 giugno 2021.

⁸ ROBERT WALSER, *La passeggiata*, trad. italiana di Cesare De Marchi, Adelphi, Milano 1976 (ed. or. Huber & Co., Frauenfeld 1917).

⁹ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 96.

¹⁰ Ivi, p. 45.

POSSIBILITÀ, VINCOLI, RIUSO

Quest'esperienza immersiva, dispersiva e manifestativa, in cui consiste *Noi*, è un chiasmo di possibilità e vincoli. Da un lato nel libro, sia per come viene meta-teoricamente descritto nella «Nota» conclusiva dell'autore, con il riferimento a Jorge L. Borges,¹¹ sia per come si svolge nel suo andamento interno, c'è come una proliferazione di possibilità, di biforazioni dell'esperienza, che si ramifica, si articola, anche in modo incoerente, su più livelli, si squaderna in una gamma di variazioni. Il libro pullula di asserzioni del seguente tipo, che non sono più descrittive, ma di tipo para-teorico: «L'identità che ci costituiva era un gioco di sedimentazione e innovazione composto da variazioni immaginative potenzialmente illimitate».¹²

La variazione esperienziale è isomorfica rispetto alla tecnica compositiva del libro, che è costituito dalla trasformazione e ricombinazione potenzialmente illimitata di una serie di frammenti testuali campionati da altri testi, e quindi rimontati dall'autore di *Noi*. Ma questa tecnica di riuso non è un semplice artificio, una mera combinatoria astratta. In un certo senso la novità del libro rispetto al lavoro precedente di Broggi consiste nel fatto che tale procedimento non è più concettualizzato come una tecnica fredda, una forma di astrazione concettuale, formale. Infatti, questa serie di variazioni, nel corso del libro, tende a manifestarsi come una forma di riuso, anche in senso biologico evolutivo, di «exaptation»,¹³ dove un carattere, uno strumento, un organo, precedentemente modellato per una certa funzione, viene adottato per un nuovo utilizzo. Vale per la struttura compositiva del libro ciò che dicono di sé i quattro, quando iniziano a forgiarsi degli strumenti di sopravvivenza: «Siamo in grado di conferire una sagoma determinata a ciottoli e schegge ricavate da ciottoli, trasformandoli morfologicamente in vista nel loro impiego».¹⁴

Riformulando Perec, *La vita, istruzioni per il riuso* potrebbe essere un sottotitolo per il tipo di operazione che Broggi ha compiuto. Ma questo aspetto ci apre il chiasmo di

¹¹ Ivi, p. 109.

¹² Ivi, p. 9.

¹³ Per la nozione di «exaptation» cfr. STEPHEN JAY GOULD, ELISABETH S. VRBA, *Exaptation: A Missing Term in the Science of Form*, «Paleobiology» 8, 1982, pp. 4-15. Per la nozione di riuso, cfr. HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. italiana di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1969, pp. 21-22 (ed. or. Hueber, München 1949); FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO, *Elementi di retorica letteraria*, Principato, Milano 1990, pp. 10-16; LAURA NERI, *Il ri-uso: condizione del discorso retorico*, «ACME», LIX, II, 2006, pp. 335-345; ITALO TESTA, *Teoria della poesia*, in LAURA NERI, GIUSEPPE CARRARA (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022, pp. 179-207. Per il legame tra ripetibilità, riuso, e strutture anaforiche nel lavoro di Alessandro Broggi cfr. ITALO TESTA, *Anafore. Per una teoria della poesia*, in PAOLO GIOVANNETTI, ANDREA INGLESE (a cura di), *Teoria & Poesia*, Biblion, Milano 2018, pp. 57-79.

¹⁴ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 68. Cfr. «Guardiamo il cielo – quale è per noi l'intero campo delle possibilità?» (ivi, p. 7); «L'identità che ci costituiva era un gioco di sedimentazione e innovazione composto da variazioni immaginative potenzialmente illimitate» (ivi, p. 9); «Abbiamo perso la direzione, potremmo essere ovunque» (ivi, p. 19).

Noi, ché qui il campo delle possibilità, nel corso dell’esperienza, si rivela vincolato, non solo per l’irruzione della morte, del tragico. La morte di Norberto sembra abbassare l’orizzonte delle possibilità, costringerlo nell’orlo della finitezza, introdurre un elemento di *décalage*, di discronia tra esperienza, «noi» e paesaggio: «[...] quando moriremo anche l’ultima differenza tra noi e il paesaggio sparirà».¹⁵

INCOERENZA, GAMING, IPERREALISMO

Le variazioni immaginative dell’esperienza, cui *Noi* ci sottopone, danno luogo a un paesaggio spesso incoerente e non realistico («C’è qualcosa che è coerente con qualcos’altro?»).¹⁶ Molte delle descrizioni naturalistiche sembrano giustapporre ambienti e specie animali che in natura non possono coesistere. Ci sono dei buchi e delle incongruenze narrative, come la morte di Norberto che poi riappaie a fianco del narratore. Siamo catturati in un processo di continua trasformazione, come se ad ogni istante si potesse aprire «una moltitudine di livelli».¹⁷ Però la moltiplicazione di livelli, il gaming fantasy cui in certi momenti si allude – e che trova un corrispettivo lessicale in una proliferazione verbale calda e lussureggianti – tende a diventare piuttosto una forma di esperienza interattiva, immersiva. Una specie di realtà estesa *sui generis*, iperrealistica («[...] un panorama digitale, un’immensa foresta planiziale, iperrealistica, che si espande all’orizzonte»),¹⁸ sottoposta a vincoli fisico-corporei, per quanto mediata dall’immaginazione, e fatta oggetto di un’esperienza incarnata.

Da un lato proliferazione di possibilità, dall’altro di vincoli, limiti a queste eventualità. Perché la stessa storia è fatta in modo che fino a un certo punto, con un’apertura di futuro, sembra crescere con un insieme di variazioni. Mentre successivamente l’intera vicenda conosce come un ripiegamento, nel senso che queste possibilità risultano limitate, dall’orizzonte della mortalità, dal paesaggio stesso con la sua ambivalenza polare.

POLARITÀ DEL PAESAGGIO E ECOLOGIA DELLA PERCEZIONE

Il chiasmo tra possibilità e vincolo fisico-corporeo è la polarità fondamentale del paesaggio di *Noi*. L’antinomia inestricabile, di cui si parla nel frammento 15, tra due diversi

¹⁵ Ivi, p. 78.

¹⁶ Ivi, p. 84.

¹⁷ «[...] saremo catturati in una fase di continua trasformazione come se ogni momento potesse aprire una moltitudine di livelli. Non ci sarà nulla da raggiungere, tutto sarà in perenne mutazione» (ivi, pp. 96-97).

¹⁸ Ivi, p. 90. Filippo Pennacchio nota giustamente come quello di *Noi* sia una sorta di «iperspazio, o spazio aumentato, nel senso che sovrappone uno sull’altro elementi provenienti da diversi ecosistemi». Cfr. FILIPPO PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a “Noi” di Alessandro Broggi*, «la balena bianca», 11 ottobre 2021 <www.labalenabianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio> (u.c. 04.10.2025).

«intendimenti» di fronte al paesaggio. Quello per cui il paesaggio è «un frammento incorniciato della nostra visione»,¹⁹ messo in prospettiva dai nostri schemi percettivi e concettuali, dalla prospettiva del «noi» interno che si muove del libro. E l'intendimento per cui il paesaggio è invece il nostro risuonare rispetto a qualcosa in cui siamo immersi:

Tutto considerato, due diversi intendimenti si sono idealmente manifestati finora di fronte al paesaggio: il primo l'ha giudicato un frammento incorniciato della nostra visione, un piano staccato di forme e toni di colore messo in prospettiva dal nostro punto di osservazione; l'altro, all'opposto, segue l'erba da sotto i piedi fino alla lunga distanza, sente il risuonare del vento nelle orecchie, odora il suolo, sincronizza le pulsazioni corporee con la vita interna alle vedute. Una netta polarità che la riprova dei fatti rivela invece inestricabile.²⁰

È questa polarità a fare di *Noi* non tanto un romanzo ecologista quanto un paesaggio ecologico. Perché appunto l'ambiente immersivo di *Noi* è insistentemente caratterizzato secondo le modalità dell'ecologia della percezione di James J. Gibson,²¹ e in particolare in termini di *affordances*, stimoli, inviti, cioè quelle possibilità di azione che un oggetto o un ambiente offre a un determinato organismo. L'ambiente non ci offre solo stimoli da incorniciare nella nostra visione, nei nostri schemi concettuali preformati, ma ci presenta una serie di inviti, di provocazioni, che generano delle reazioni al cui impatto i nostri schemi si modificano.

Sono numerosi i passi di *Noi* ottenuti dal riuso di testi di ecologia della percezione, che descrivono questa relazione ecologica di codipendenza tra sistemi e ambiente in termini di *affordances*. D'altra parte, l'esempio basilare di *affordance* nel capitolo 8 di *The Ecological Approach to Visual Perception* di Gibson è proprio il supporto che la superficie della terra offre all'animale che cammina su di essa. L'esperienza fondamentale di cui parla *Noi* è quella dell'entrare camminando in un paesaggio che prende forma in questo stesso movimento. In tal senso *Noi* non parla di altro che della struttura di *affordances* dell'esperienza, di una risonanza ecologica con un ambiente più che umano.²²

¹⁹ Ivi, p. 27.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ JAMES J. GIBSON, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di Vincenzo Santarcangelo, Mimesis, Milano-Udine 2014 (ed. or. Houghton Mifflin, Boston 1979).

²² Cfr. i seguenti passaggi: «[...] abbiamo notato che l'ambiente non è solo uno stimolo finalizzato a ottenere una descrizione, i nostri schemi si modificano in base alle sue descrizioni [...] i pensieri obbediscono a quello che vediamo» (ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 17); «[...] voltiamo lo sguardo a una provocazione proveniente dall'ambiente, poi rigiriamo la testa finché non si trova nuovamente al centro» (ivi, p. 28); «Sempre più esperti e risoluti nel discernere le situazioni, sollecitati dalle opportunità che si rendono fruibili a ciascuna, nello sfruttare potenzialità calibrate nel modo in cui le cose ci appaiono: cogliere le circostanze per trovare l'azione è diventata per noi una seconda natura» (ivi, p. 65); «Avremo simpatizzato con i mutamenti di abitudine indotti dall'ambiente – e con le caratteristiche della landa che influenzano la nostra volontà di entrarci, predisponendo ciò a cui saremo ricettivi» (ivi, p. 93). Oltre ai diversi termini («opportunità», «cogliere le circostanze per trovare l'azione») che rinviano alla nozione di «affordance», si noti che l'espressione «caratteristiche

Questa reciprocità tra organismi e ambiente, in cui si costituiscono vicendevolmente e non preesistono a tale processo, riprende, riusa, del resto, un'altra nozione dell'ecologia della percezione: la «risonanza»,²³ intesa come attività relazionale, bidirezionale, di sintonizzazione tra organismo e ambiente:

Magari le volte che avremo visitato tutti i possibili habitat integrandoci tra le specie, e in risonanza con essi avremo tentato di dissolvere la grande illusione separatrice in cui viviamo.²⁴

E sempre in questo senso *Noi* attinge a piene mani a quelle che oggi vengono chiamate concezioni enattive, incarnate, situate, ed estese dell'esperienza e della sua manifestazione ecologica nell'ambiente,²⁵ come nel seguente passaggio:

Si rappresenta la reciprocità di rapporti con ogni sistema vivente. Esistiamo nell'interazione con ciò che ci circonda, nella continuità tra creature soggette alle richieste dell'ambiente, alle vicissitudini del tempo e alle vulnerabilità del corpo. Pur riconoscendo loro la natura selvaggia, le nostre vite e quelle delle piante e degli animali ci sembrano ormai vicendevolmente costituite.²⁶

della landa» sembra proprio essere una modificaione della nozione di «landscape of affordances» che Rietveld e Kiverstein, autori citati da Broggi nell'elenco delle fonti, hanno elaborato a partire da Gibson: cfr. ERIK RIETVELD, JULIAN KIVERSTEIN, *A Rich Landscape of Affordances*, «Ecological Psychology», 26, 4, 2014, pp. 325–335. L'espressione «provocazione» sembra poi essere a sua volta una ripresa della nozione di «perturbazione» di Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela, per i quali l'ambiente non istruisce, ma innesca cambiamenti strutturali nell'organismo durante l'accoppiamento strutturale organismo-ambiente (cfr. HUMBERTO R. MATORANA, FRANCISCO J. VARELA, *L'albero della conoscenza. Le radici biologiche della conoscenza umana*, trad. italiana di Giulio Melone, Garzanti, Milano 1987 (ed. or. Universitaria, Santiago de Chile 1984). Si osservi inoltre come il primo passaggio citato («[...] abbiamo notato che l'ambiente non è solo uno stimolo finalizzato a ottenere una descrizione, i nostri schemi si modificano in base alle sue descrizioni [...] i pensieri obbediscono a quello che vediamo», in ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 17) richiama la configurazione del «ciclo percettivo» di Ulric Neisser, con l'idea che gli schemi che guidano le esplorazioni siamo modificati dall'informazione campionata, e a loro volta guidino ulteriori esplorazioni (cfr. ULRIC NEISSER, *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, W. H. Freeman, San Francisco 1976).

²³ Cfr. ad esempio THOMAS FUCHS, *Ecology of the Brain: The Phenomenology and Biology of Embodied Mind*, Oxford University Press, Oxford 2017; VICENTE RAJA, *A Theory of Resonance: Towards an Ecological Cognitive Architecture*, «Minds and Machines», 28, 2018, pp. 29–51.

²⁴ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 91.

²⁵ Cfr. ad esempio ALVA NOË, *Action in perception*, The MIT Press, Cambridge MA 2004. Noë risulta peraltro tra le fonti dichiarate del libro nell'elenco pubblicato su Facebook.

²⁶ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 34. Il riferimento nel lessico a «sistemi viventi» risuona con la teoria dell'autopoiesi di Maturana e Varela e con nozioni rese popolari da FRITJOF CAPRA, *La rete della vita*, trad. italiana di Alberto Capararo, Rizzoli, Milano 1996 (ed. or. Anchor Books, New York 1996) circa i sistemi viventi intesi quali insiemi di reti di relazioni e interdipendenza tra organismi ed ecosistemi. Il riferimento, nel testo di *Noi*, alla «vulnerabilità», risuona poi con l'idea che le vite umane e non umane siano forme di «vulnerabilità incarnata» co-costituite da relazioni «simpoietiche» e in «divenire-con», secondo quanto sostenuto in prospettiva post-umanistica da DONNA

Fino ad incorniciare quest'ecologia della percezione anche con un linguaggio che usa materiali dalla biologia evoluzionista – i taccuini di Charles Darwin sono una delle fonti dichiarate da Broggi²⁷ e dalle ontologie relazionali e processualiste e postumaniste, per cui non ci sono sostanze che preesistono ai processi in cui i termini del processo entrano in relazione tra di loro:

Non ci sono esseri che hanno poi relazioni tra loro, ma sono tutti il prodotto di quelle stesse relazioni, non c'è niente al di fuori, esistiamo solo suggerendoci la batuta l'uno con l'altro, siamo reciproche conseguenze.²⁸

Camminando nel paesaggio in un certo senso i quattro risuonano con esso, non più sostanze separabili ma movimenti integrati in un processo ecologico che si configura attraverso il tracciato di quest'esperienza.

DISIDENTIFICAZIONE E NON SEPARATEZZA

A cosa tende questo processo, il corso dell'esperienza che si fa, in cui il paesaggio accade? Non si tratta di un'esperienza pura, che non appartenga a nessuno, neutrale rispetto alla distinzione tra soggetto e oggetto, come nell'empirismo radicale di Ernst Mach e di William James. Invece da *Noi* emergono delle prime persone singolari – i quattro personaggi – e una prima persona plurale²⁹ il «noi» di cui si parla. Un'esperienza possibile

HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. italiana di Claudia Durastanti e Clara Cicciioni, Nero Edizioni, Roma 2019 (ed. or. Duke University Press, Durham 2016).

²⁷ Come risulta dall'elenco delle fonti e da comunicazione orale di Alessandro Broggi all'autore del presente articolo.

²⁸ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 26. Cfr. qui ad esempio le corrispondenze con DONNA HARAWAY, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2006, p. 6: «Beings do not preexist their relatings» e EAD., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, p. 16 : «The partners do not precede the meeting; species [...] are consequent on a [...] dance of encounters». Cfr. anche la nozione del mondo come *meshwork*, intreccio di linee, sentieri, fili, impronte in TIM INGOLD, *Siamo linee*, cit..

²⁹ Su diversi aspetti delle modalità di enunciazione plurale messe in gioco in *Noi* si sono soffermati alcuni importanti contributi. Sulla instabilità della deissi pronominale e le dinamiche conflittuali sottese cfr. LORENZO MARI, *Forme del conflitto. "Noi" di Alessandro Broggi*, «argonline», 13 gennaio 2022, <www.argonline.it/forme-conflitto-noi-alessandro-broggi> (u.c. 04.10.2025). L'alternanza di concreto e astratto nel gioco pronominale è messa in luce da GIAN LUCA PICCONI, *La prosa in prosa del mondo. Su "Noi" di Alessandro Broggi*, «formavera», 14 febbraio 2022, <formavera.com/2022/02/14/la-prosa-in-prosa-del-mondo-su-noi-di-alessandro-broggi-gian-luca-picconi> (u.c. 04.10.2025). Su come la prima persona plurale evidenzi il carattere insieme «fusivo e fluido» della percezione propria dei quattro protagonisti, e la loro appartenenza a una specie vivente del pianeta, cfr. CHIARA DE CAPRIO, *Minime note linguistiche sulla prima persona plurale nella poesia di ricerca*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, <www.leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio/#_ftn7> (u.c. 04.10.2025). Sulle dinamiche associative e dissociative nella gestione pronominale dei quattro personaggi cfr. DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi*

che ha un tratto, non eliminabile, umbratile, di soggettività emergente – la differenza tra «noi» e il paesaggio che a un certo punto interviene con la morte di Norberto. Ma insieme avviata verso un processo di disidentificazione. Se torniamo alla citazione di Perek – «credevano che bastasse loro camminare perché il cammino fosse la felicità» – ci rendiamo conto che il *telos* cui tende il movimento stesso, il fine, per quanto credenza magari illusoria, e la sua fine, la fine della camminata, ha a che fare con la distrazione, la dispersione immersiva, o ancor meglio, con la disidentificazione.

Guardiamoci intorno: dove siamo? Siamo al chiuso o all'aperto? Siamo un uomo o una donna? Qual è la nostra lingua? In che anno siamo? Cosa stiamo facendo? Disidentificarsi da questo luogo e da questo tempo ed essere qualcun altro – possiamo essere chiunque altro, qualsiasi elemento e aspetto della nostra vita potrebbe essere in qualunque altro modo.³⁰

Qui la disidentificazione è richiamata nei termini del «poter essere chiunque altro», ma non nel senso della combinatoria astratta. Il «poter essere chiunque altro» rinvia piuttosto a ciò che in altri luoghi del libro risuona come la «liberazione dalla separatezza», quel là fuori in cui «non c'è dolore, non c'è un io separato che vive questa vita».

Liberandoci per sempre dalla separatezza siamo stabilmente a contatto con lo spazio in cui ci troviamo, diventiamo l'altro. E cosa succede adesso?³¹

MALINCONIA E CANTO DEL DILEGUARE

È come se in *Noi* vi fosse un piano esoterico, sapienziale, che si connette a qualche forma non meglio specificata di sapienza orientale, peraltro presente anche nelle correnti enattiviste di ecologia della percezione cui Broggi ricorre.³² Se in qualche modo la felicità del processo sembra richiamare questo nucleo, è però in una sorta di felicità malinconica – la malinconia del dileguare – che si avverte la tonalità fondamentale del libro. Leggiamo il finale:

Al più presto questo intreccio di percorsi ci preparerà – noi speriamo – a perderci tra la folla. Sporadicamente qualche stella brilla attraverso le fronde dei noci: brucia

(“*Noi*” 1-4), «Giornale di Storia della Lingua Italiana» 3, 1, 2024, pp. 121-132. Su come queste modalità di enunciazione si colleghino al tema della natura, e dell'utopia, cfr. rispettivamente LUCA LENZINI, *Noi*, «Le parole e le cose», 8 aprile 2022, <www.leparoleelecose.it/noi-4> (u.c. 04.10.2025), e ANDREA INGLESE, *Su “Noi” di Alessandro Broggi*, «Semicerchio», LXV, 2, 2021, pp. 101-102.

³⁰ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 86.

³¹ Ivi, p. 43.

³² Per la linea enattivista/buddhista/fenomenologica, la cui eco si sente in *Noi*, e la concezione del sé come processo ecologico anziché come entità separata e fissa, cfr. ad esempio EVAN THOMPSON, *Waking, Dreaming, Being. Self and Consciousness in Neuroscience, Meditation, and Philosophy*, Columbia University Press, New York 2014.

gli occhi. Non abbiamo bisogno di sapere, ci sentiamo pronti per ridere: è quasi ora.
Su, ce ne andiamo.³³

Cogliamone la risonanza con questo brano dal frammento 57:

Siamo lanciati verso la nostra stessa fine a prescindere da come tutte le cose debbano evolvere, e quando moriremo, l'ultima differenza tra noi e il paesaggio sparirà – perderemo la forma coerente di un corpo, abbandoneremo l'energia di cui avevamo bisogno per sostenere la vita e diventeremo finalmente polvere. Non ci aspettiamo più nient'altro.³⁴

Per un verso c'è in *Noi* un camminare ecologicamente nel farsi dell'esperienza, una dinamica di integrazione in cui siamo elementi di un processo che ci ricomprende e ingloba, piuttosto che sostanze separabili. Ma c'è insieme un altro elemento che interviene nel libro, nella seconda metà soprattutto, cioè il fatto che questa risonanza, quest'immersione, che è insieme disidentificazione e dispersione delle sostanze individuali distinte, si produce lasciando un resto, e in qualche modo fallisce. Un elemento di differenza, di disallineamento, tra «noi» e il paesaggio che si introduce in particolar modo con l'esperienza della morte, ma anche con i diversi effetti di discronia e gli spostamenti ironici che intervengono nel testo. «La velocità del paesaggio va fuori sincrono rispetto alla percezione che ne abbiamo». ³⁵ L'incorporazione immersiva nel paesaggio – Norberto divorato dall'orso – dà luogo ad un'ulteriore disidentificazione dal paesaggio stesso. Nella seconda metà del libro, in particolare, ad esempio nel frammento 57 sopra citato, questo elemento di distinzione emerge come un residuo ex negativo, l'ultima differenza che si manifesta e spegne nell'attimo della «nostra stessa fine».

Il tema della differenza, del fuori sincrono, dello scarto tra «noi» e il paesaggio, ha a che fare con gli effetti di soggettività, con la prima persona, magari plurale, ma sempre prima persona. Quest'esperienza possibile, con le sue proliferazioni, diramazioni, non è pura, neutra, un evento che non appartenga a nessuno. È invece l'esperire di un «noi», per quanto vago, un dispositivo testuale e ambientale in cui, quali labili effetti di disidentificazione residuale, emergono delle prime persone, pluralmente composte ma anche in parte singolari, per quanto evanescenti, fuori sincrono. E d'altra parte, anche il «noi», per quanto plurale e pragmatico, è un soggetto. E un libro come *Noi* è impensabile senza questi effetti di soggettività, che sono costitutivi già del suo titolo. È nella malinconia del dileguare, di questa traccia di soggettività, individuale e plurale, che si manifesta e si spegne, di questa differenza che si disegna e cancella, che sono rintracciabili alcune delle pagine più belle del libro, quando «[...] la chiara visione della nostra sorte, la più crudele

³³ ALESSANDRO BROGGI, *Noi*, cit., p. 1056.

³⁴ Ivi, p. 78.

³⁵ Ivi, p. 77.

di tutte le cose»,³⁶ risuona come canto, *voicing*, distorsione vocale di una soggettività che traluce nella dispersione in un paesaggio ormai più che umano:

“Là fuori non c’è luce e non ci sono colori, ci sono solo onde elettromagnetiche. Non c’è né caldo né freddo, ci sono solo molecole in movimento con minore o maggiore energia cinetica. Infine, sicuramente, là fuori non c’è dolore, non c’è un io separato che vive questa vita, perché questa non è la nostra vita ma vita che vive attraverso forme sempre diverse, eppure equivalenti”. Prima di terminare incomincerà a distorcere gradualmente la propria emissione vocale, biascicando sempre più vistosamente, fino a rendere incomprensibile il proprio discorso.³⁷

BIBLIOGRAFIA

- FRANCO BRIOSCHI, COSTANZO DI GIROLAMO, *Elementi di retorica letteraria*, Principato, Milano 1990, pp. 10-16.
- FRITJOF CAPRA, *La rete della vita*, trad. italiana di Alberto Capararo, Rizzoli, Milano 1996 (ed. or. Anchor Books, New York 1996).
- DAVIDE COLUSSI, *Una prova di lettura per Broggi (“Noi” 1-4)*, «Giornale di Storia della Lingua Italiana» 3, 1, 2024, pp. 121-132.
- CHIARA DE CAPRIO, *Minime note linguistiche sulla prima persona plurale nella poesia di ricerca*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, <www.leparoleelecose.it/poesia-prima-persona-plurale-13-chiara-de-caprio/#_ftn7> (u.c. 04.10.2025).
- THOMAS FUCHS, *Ecology of the Brain: The Phenomenology and Biology of Embodied Mind*, Oxford University Press, Oxford 2017.
- JAMES J. GIBSON, *L’approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di Vincenzo Santarcangelo, Mimesis, Milano-Udine 2014 (ed. or. Houghton Mifflin, Boston 1979).
- STEPHEN JAY GOULD, ELISABETH S. VRBA, *Exaptation: A Missing Term in the Science of Form*, «Paleobiology» 8, 1982, pp. 4-15.
- DONNA HARAWAY, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2006.
- EAD., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- EAD., *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. italiana di Claudia Durastanti e Clara Cicconi, Nero Edizioni, Roma 2019 (ed. or. Duke University Press, Durham 2016).
- ANDREA INGLESE, *Su “Noi” di Alessandro Broggi*, «Semicerchio», LXV, 2, 2021, pp. 101-102.
- TIM INGOLD, *Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing*, «Journal of the Royal Anthropological Institute», 16, 1, 2010, pp. 121-139.
- ID., *Siamo linee. Per una ecologia delle relazioni sociali*, trad. italiana di Daria Cavallini, Treccani, Roma 2024 (ed. or. Routledge, London 2015).
- HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. italiana di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1969, pp. 21-22 (ed. or. Hueber, München 1949).

³⁶ Ivi, p. 74.

³⁷ Ivi, p. 105.

LUCA LENZINI, *Noi*, «Le parole e le cose», 8 aprile 2022, <www.leparoleelecose.it/noi-4> (u.c. 04.10.2025).

LORENZO MARI, *Forme del conflitto. “Noi” di Alessandro Broggi*, «argonline», 13 gennaio 2022, <www.argonline.it/forme-conflitto-noi-alessandro-broggi> (u.c. 04.10.2025).

HUMBERTO R. MATORANA, FRANCISCO J. VARELA, *L’albero della conoscenza. Le radici biologiche della conoscenza umana*, trad. italiana di Giulio Melone, Garzanti, Milano 1987 (ed. or. Universitaria, Santiago de Chile 1984).

ULRIC NEISSER, *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, W. H. Freeman, San Francisco 1976.

LAURA NERI, *Il ri-uso: condizione del discorso retorico*, «ACME», LIX, II, 2006, pp. 335-345.

ALVA NOË, *Action in perception*, The MIT Press, Cambridge MA 2004.

FILIPPO PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a “Noi” di Alessandro Broggi*, «la balena bianca», 11 ottobre 2021, <www.labalenabianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alesandro-broggi-filippo-pennacchio> (u.c. 04.10.2025).

GIAN LUCA PICCONI, *La prosa in prosa del mondo. Su “Noi” di Alessandro Broggi*, «formavera», 14 febbraio 2022, <formavera.com/2022/02/14/la-prosa-in-prosa-del-mondo-su-noi-di-alesandro-broggi-gian-luca-picconi> (u.c. 04.10.2025).

VICENTE RAJA, *A Theory of Resonance: Towards an Ecological Cognitive Architecture*, «Minds and Machines», 28, 2018, pp. 29-51.

ERIK RIETVELD, JULIAN KIVERSTEIN, *A Rich Landscape of Affordances*, «Ecological Psychology», 26, 4, 2014, pp. 325–335.

ITALO TESTA, *Anfore. Per una teoria della poesia*, in PAOLO GIOVANNETTI, ANDREA INGLESE (a cura di), *Teoria & Poesia*, Biblion, Milano 2018, pp. 57-79.

ID., *Teoria della poesia*, in LAURA NERI, GIUSEPPE CARRARA (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022, pp. 179-207.

EVAN THOMPSON, *Waking, Dreaming, Being. Self and Consciousness in Neuroscience, Meditation, and Philosophy*, Columbia University Press, New York 2014.

ROBERT WALSER, *La passeggiata*, trad. italiana di Cesare De Marchi, Adelphi, Milano 1976 (ed. or. Huber & Co., Frauenfeld 1917).



Share alike 4.0 International License

RIMBAUD, VASILIJ GROSSMAN E I FIUMI DI PUSTERLA

Massimo Natale

Università degli Studi di Verona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5234-0125>

ABSTRACT IT

L'articolo intende proporre alcune osservazioni sulla raccolta più recente di Fabio Pusterla, *Fiumi, nefrite, vortici* (2025), soffermandosi sul suo rapporto con due referenti importanti, quali Vasilij Grossman (l'autore del romanzo *Stalingrado*) e soprattutto Arthur Rimbaud. Si valorizzano, in particolare, alcune tracce di materiale inconscio che riaffiorano soprattutto in due testi, *Le acque sotterranee* e *Ultimo fiume*. L'analisi è incentrata sulla presenza dell'elemento equoreo e del simbolo del fiume, che in Pusterla è centrale almeno da una raccolta come *Cenere, o terra* (2018). Un altro Rimbaud infine – quello di *L'Éternité* – riappare anche nell'ultima poesia di *Fiumi, nefrite, vortici*.

PAROLE CHIAVE

Fabio Pusterla; Arthur Rimbaud; Vasilij Grossman; Intertestualità; Ricezione; Inconscio.

TITLE

Rimbaud, Vasilij Grossman and Pusterla's rivers

ABSTRACT ENG

This article aims to offer some observations on Fabio Pusterla's most recent collection, *Fiumi, nefrite, vortici* (2025), focusing on his relationship with two important figures, Vasily Grossman (author of the novel *Stalingrad*) and, above all, Arthur Rimbaud. In particular, it highlights certain traces of unconscious material that resurface mainly in two texts, *Le acque sotterranee* and *Ultimo fiume*. The analysis focuses on the presence of the aquatic element and the symbol of the river, which has been central to Pusterla's work since at least his collection *Cenere, o terra* (2018). Finally, another Rimbaud — that of *L'Éternité* — also reappears in the last poem of *Fiumi, nefrite, vortici*.

KEYWORDS

Fabio Pusterla; Arthur Rimbaud; Vasilij Grossman; Intertextuality; Reception; Unconscious.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Massimo Natale insegna Letteratura italiana all'Università di Verona. Fra i suoi lavori: *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio 2009; *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio 2013 (Premio Marino Moretti 2015); *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Scripta 2016; *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, è uscito nel 2023 per Quodlibet. Membro del comitato scientifico del Centro nazionale di studi leopardiani, collabora con «Alias-II Manifesto», per cui tiene la rubrica *Poeti italiani*.

Massimo Natale, *Rimbaud, Vasilij Grossman e i fiumi di Pusterla*,
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 106-123.

DOI: 10.54103/inopera/24061

La raccolta più recente di Fabio Pusterla, *Fiumi nefrite vortici*,¹ convoca sin dal titolo un elemento tematico-simbolico decisivo, cioè il fiume, che già dal terzo testo del libro – *Fiumi, nefrite* – diventerà protagonista e rivelerà il suo portato di emblema e insieme di indice storico, di una storia di nuovo sull'orlo del precipizio, come davanti alla due guerre mondiali che hanno segnato il ventesimo secolo: ecco allora l'Ucraina diventare il «rene» afflitto da «nefrite»; ecco l'Europa «avvelenata» dai conflitti e dentro un «crollò inarrestabile»; ecco il corpo dell'io lirico diventare una «dolente dolina», con chiaro e ironico ricordo del canonicissimo Ungaretti de *I fiumi* – appunto – dall'*Allegria*, con il suo attacco memorabile («Mi tengo a quest'albero mutilato, | abbandonato in questa dolina...»).

Non a caso, in perfetta sincronia con il momento storico – l'invasione dell'Ucraina da parte della Russia putiniana, il 24 febbraio 2022 – il *refrain* del testo («*quale sarà l'ultimo | quale sarà l'ultimo fiume*»: il corsivo è autoriale, a segnalarne la natura peculiare di citazione ritornante) è estratto da un grande libro di Vasilij Grossman, *Stalingrado*. In una discussione all'inizio del romanzo, Stepan Fëdorovič, direttore della centrale elettrica di Stalingrado, insiste che i nazisti «non lo passeranno, il Don. Il Don sarà la loro fine». Nel concitato scambio di opinioni sulla sorte della guerra, che coinvolge anche altri personaggi della storia, emergono poi le domande di Serëža, il nipote della matriarca, Aleksandra Vladimirovna (stavolta il corsivo è mio):²

“Cosa le fa credere che il Don sarà la loro fine?” tornò a chiedere Serëža, agitato. “E quale sarà l'ultimo argine? Prima era la Berenzina, poi è venuto il Dnepr, ora tocca al Don e al Volga. *Quale sarà l'ultimo fiume?* Magari l'Irtyš verso la Mongolia? O l'Amu Darya in Uzbekistan?”.

Sono le domande del più giovane, il già ricordato Serëža: un adolescente il cui padre, Dmitrij, è arrestato e spedito in un campo di lavoro già nel 1937. Serëža poi si arruolerà e diventerà il simbolo della tragica fine della gioventù nell'inferno della guerra e nella leggendaria battaglia di Stalingrado. Che la citazione sia di proprietà di un ragazzo – che peraltro ama la letteratura e che tiene fermo il suo argine interiore anche dopo lo scoppio della guerra, come si scopre proseguendo nella lettura del romanzo – ci dice forse qualcosa, intanto, del punto di vista fondamentale di *Fiumi nefrite vortici*: un punto di vista che assume su di sé, in questo caso, la prospettiva di un io giovane, impaurito, ma che non vuole smettere di coltivare i propri valori e le proprie speranze, con la sua ansia per un futuro incerto, da difendere e custodire.

¹ Marcos y Marcos, Milano 2025.

² VASILIJ GROSSMAN, *Stalingrado*, trad. it. di Claudia Zonghetti, Adelphi, Milano 2022, p. 14 (ed. or. Voenizdat, Moskvá 1954).

2. Nei paragrafi che seguono torneremo all'immagine del fiume nella raccolta di Pusterla: faremo una rapida incursione, in particolare, in due serie di testi importanti e piuttosto strutturate, come *Le acque sotterranee* e l'eponima *Ultimo fiume*.

Intanto c'è appunto la presenza dell'acqua, che è da sempre fondamentale nella poesia di Pusterla, e anzi un elemento imprescindibile del suo paesaggio. Anzitutto il lago: «quello su cui vivo è il lago di Lugano, tortuoso come un fiordo e per questo appunto ricco di straordinarie prospettive e effetti di luce»,³ come ha scritto lo stesso poeta. E nelle medesime pagine c'è poi un capitolo intitolato significativamente *Acque*, nel quale si torna appunto alla «maestosa acqua dei fiumi» e a «quella misteriosa dei laghi profondi».⁴ Sia fluviale o lacustre, l'acqua implica sempre, in Pusterla, una sorta di immediata associabilità alle sue concrezioni letterarie (nello stesso capitolo appena citato si alternano, in poche righe, i nomi di Hölderlin, Dante e Yves Bonnefoy). Infine il «movimento», che è carattere intimamente legato all'acqua, sembra in qualche modo preludere al suo contatto privilegiato con altri movimenti nascosti: quelli dell'inconscio. Del resto, già nelle pagine citate di *Ai margini di megalopoli*, l'acqua provoca una sorta di scatto analogico, nella sovrapposizione fra elemento equoreo e elemento femminile («l'acqua qui scorre dolcemente, *come una figura femminile*», scrive Pusterla, con relativa citazione dantesca).⁵ Ciò che più interessa, in questa sede, è proprio il nesso fra acqua e – più o meno esplicito – sommovimento interiore, un nesso che ha una sua durata dentro la scrittura del poeta ticinese. Già nella seconda poesia della raccolta d'esordio, *Concessione all'inverno*, per esempio, l'io lirico costruisce una scena dominata dalla possibile e inquietante riemersione dei «morti annegati» nel lago di Lugano, che «verranno | una notte inattesa e prenderanno | possesso della città [...] | a sconvolgere verranno».⁶ Forse ancora più significativa, in tal senso, è una lirica contenuta nella stessa raccolta e intitolata *A G. P.*, nella quale un «lago uguale», apparentemente «privo | di significativi sommovimenti», è però poi descritto come uno «stagno grande, misterioso | in profondo [...]», insomma nei termini di una strana indecifrabilità: «questo enigma tra moto e stasi», «questo arcano».⁷

3. Se saltiamo rapidamente in avanti, ci accorgiamo di avere a che fare con una 'lunga durata': molti anni dopo, in *Argéman*, ecco una lirica-emblema come *Sulle rive di certi laghi*, dove dei pesci attoniti e umanizzati «fissano stupiti verso l'alto» mentre l'elemento

³ Così FABIO PUSTERLA, *Ai margini di megalopoli*, nel suo *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*, Casagrande, Bellinzona 2018, p. 18.

⁴ Ivi, p. 36.

⁵ *Ibidem* (la citazione lì acclusa, «donna vid'io andar per una landa», viene – lievemente manomessa – da *Purg.* XXVII, v. 98).

⁶ *Paradiso, Caprino, Cavallino*, in FABIO PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, Casagrande, Bellinzona 1985, p. 19.

⁷ Ivi, p. 60.

equoreo si muta senz'altro in un'«acqua interiore» e «il pensiero si sfa»;⁸ e sempre in *Argéman*, il lago può lasciarsi senz'altro trasfigurare in «una voragine | priva di fondo e spessore»:⁹ il lago, insomma, come metafora implicita di una coscienza superficialmente tranquilla, sotto cui cova silenziosamente, tuttavia, qualcosa di ben diverso.

Qui si potrà provvisoriamente notare, allora, che proprio nel suo libro più legato all'elemento-acqua Pusterla sembra aver accolto, almeno in parte, le suggestioni provenienti appunto da quel sottofondo della coscienza di cui si è appena detto. In tal senso, le due serie di testi il cui titolo abbiamo già richiamato sopra sembrano contenere un paio di indicazioni importanti. Basterà leggere la nota autoriale alla prima, *Le acque sotterranee* (la cui titolatura, com'è ovvio, già rinvia alla dimensione metaforica del “sotto”): «i sei movimenti di questa poesia sono nati in modo più misterioso del solito, come rispondendo a un'ossessione interiore». Quanto invece a *Ultimo fiume*, sentiamo di nuovo Pusterla: «il poemetto o suite riprende l'immagine di *Fiumi, nefrite*, e la sviluppa in modo assolutamente autonomo, *di nuovo battendo piste almeno in parte inconsce*» (mio il corsivo).¹⁰

4. Quanto al fiume, anch'esso è una presenza fissa, e da tempo, in questo protagonista della nostra poesia. Le occorrenze sono molte, e qui basterà indicare almeno un punto di svolta – se non d'origine – fondamentale, per l'*imagery* fluviale, ovvero gli *Ultimi cenni del custode delle acque*, una corposa *suite* contenuta stavolta in *Cenere, o terra* (2018).¹¹ L'acqua degli *Ultimi cenni* è un'acqua impetuosa (si veda, molto significativamente, il solo attacco: «Viene la tumultuosa»),¹² indomabile e destinata a sfondare ogni argine («non c'è riva | a tenerla, divaga»).¹³ È un'immagine, quella del corso travolgente, che si incuba a lungo in Pusterla, almeno a partire dalla versione essenzialissima dei «torrenti» che «straripano» in *Bocksten*;¹⁴ per arrivare almeno a *Fiume in piena*, lirica che si incontra in *Folla sommersa*,¹⁵ ormai agli inizi del nuovo secolo e di una nuova fase della poesia pusteriana; ed ecco, infine, un'altra tappa saliente, in *Tremalume*, quando siamo ormai al 2021, con un titolo a sua volta ben intonato col percorso che stiamo disegnando: *Canzone delle acque ripide*. Un testo che assomiglia a una specie di variazione sul tema degli *Ultimi*

⁸ ID., *Argéman*, Marcos y Marcos, Milano 2014, p. 123.

⁹ Ivi, p. 203.

¹⁰ Citazioni in ID., *Fiumi nefrite vortici*, cit., pp. 137-138.

¹¹ Ma la serie è a stampa già due anni prima, in edizione autonoma e con lo stesso titolo, con una postfazione di Gianluca D'Andrea, *Carteggi letterari*, Messina 2016; poi in FABIO PUSTERLA, *Cenere, o terra*, Marcos y Marcos, Milano 2018, pp. 115-155, da cui si cita.

¹² Ivi, p. 115.

¹³ Ivi, p. 124.

¹⁴ ID., *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989, p. 28.

¹⁵ ID., *Folla sommersa*, Marcos y Marcos, Milano 2004, p. 28.

cenni, come testimonia del resto il carattere ricorsivo dell'attacco («Eccomi sono tornata | più cattiva e più arrabbiata»).¹⁶ E così via.¹⁷

5. Che gli *Ultimi cenni del custode delle acque* premano in qualche modo sulle stazioni future della poesia di Pusterla – e in particolare sulle due che ci interessano particolarmente in questa sede – lo dicono almeno tre aspetti sostanziali, che si possono sintetizzare grosso modo così: 1) nella *suite* di testi del '18 già si rincorrono immagini che possono rimandare in qualche modo anche a movimenti interiori, diciamo pure alle dinamiche dell'inconscio, o come minimo all'autoauscultazione del proprio profondo; in secondo luogo, 2) l'acqua del fiume e il suo percorso si coniugano, o sono anzi la scaturigine prima, di quella che potremmo definire la dimensione dell'*ultimità*, una sorta di senso della fine che in *Fiumi nefrite vortici* ricorre con una certa costanza, e giunge al suo culmine, naturalmente, proprio nell'ultima sezione, occupata appunto da *Ultimo fiume*. Infine, e siamo al punto 3), si potrebbe anche aggiungere che a proposito di *Cenere, o terra* – la raccolta nella quale, come si è ricordato, si leggono gli *Ultimi cenni* – Pusterla sottolinea esplicitamente il raccogliersi dei testi che la compongono «attorno a dei grumi tematico-simbolici, che dovranno qualcosa alla rilettura delle opere di Gaston Bachelard»:¹⁸ e naturalmente il primo *essai* da ricordare sarà quello dedicato da Bachelard alla stessa acqua, ovvero *L'eau et le rêve*.¹⁹ E a proposito di un altro elemento fondamentale come il *sogno*, le concessioni all'onirismo del Pusterla delle raccolte più recenti trovavano qui un'altra occasione, legata all'elemento del ponte, piuttosto attestato in *Cenere, o terra*: «I sogni e le diffuse immagini oniriche sono forse ciò che si intravede, da questi ponti, sporgendosi verso il basso».²⁰

6. Quanto a 1) – l'autoauscultazione di sé del soggetto, rappresentata metaforicamente – negli *Ultimi cenni del custode delle acque* si potrà fare attenzione soprattutto alla deformazione espressionistica, in chiave aggressiva, degli elementi del paesaggio (le

¹⁶ ID., *Tremalume*, Marcos y Marcos, Milano 2022, p. 96.

¹⁷ Il Pusterla saggista ha peraltro avvicinato impulso alla scrittura poetica e acqua fluviale, distinguendo diverse possibilità dello sguardo che osserva l'elemento equoreo, e concludendo non a caso su una prospettiva frontale che mira ad una «diversa riva, speculare e irraggiungibile, vasta come un sogno impreciso o incomprensibile»: cfr. ID., *Domande, margini, rive*, in ID., *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 37; il passo è ben valorizzato da SABRINA STROPPA, *Il flusso dell'acqua e del tempo: "Cenere, o terra" di Fabio Pusterla*, «Studi novecenteschi», 98, 2, 2019, pp. 361-385 (specialmente attenta agli *Ultimi cenni del custode delle acque*).

¹⁸ ID., *Cenere o terra*, cit., p. 214. Per una lettura complessiva di *Cenere, o terra*, ben attenta anche ai suoi elementi simbolici, si veda SABRINA STROPPA, *Il flusso dell'acqua e del tempo*, cit., *passim*.

¹⁹ GASTON BACHELARD, *L'eau et le rêve. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942.

²⁰ FABIO PUSTERLA, *Cenere, o terra*, cit., p. 214.

«fauci dei monti», il «corrucciato cielo basso» nella sez. 1;²¹ la «pietra» che «minaccia, cupa»;²² la «furia»;²³ ecc.). Nella stessa direzione vanno il moto di “riconoscimento” metaforico della sez. 3 («temi di riconoscerti?», dice il soggetto);²⁴ e addirittura la reversibilità fra la stessa acqua e l’io lirico che le fa anche da portaparola – una reversibilità che si intravede in vari punti della serie (cfr. almeno la sez. 10: «Ma corri anche in me, come sapevo. Rimescoli. | Mi attraversi, mi laceri. E io | non so più nulla di me»;²⁵ e cfr. anche l’immagine dei «sotterranei del cuore» in cui «cola un flutto fangoso», sez. 13;²⁶ e di nuovo l’interscambiabilità fra io e fuori in 20: «Ma è te | che tu temi, lo sai. E da te stai fuggendo»;²⁷ e in 27: «disperdere anche me stesso»).²⁸ E ancora, si potrebbe aggiungere il tema dell’«origine» (sez. 14)²⁹ e della «memoria» di sé (sez. 21)³⁰ che va cancellandosi.

7. A proposito di 2) invece – ovvero di quella che ho definito dimensione di *ultimità* – è evidente che un titolo come *Ultimi cenni...* è per sé parlante e significativo, e ripreso in particolare nella sez. 27 («laggiù *l’ultima* pista»).³¹ Più in generale, gli *Ultimi cenni* pullulano di “segnali di fine”, che interessano a più livelli la costruzione del testo: si veda l’abbondare dell’avverbio «ora» (cfr. almeno sez. 15, 18 e 31),³² che denota una situazione di rovesciamento o “crollo” di una situazione precedente («ora il guado è travolto»); e più in generale, la frequenza di espressioni che indicano provvisorietà e imminenza di uno sconvolgimento (sez. 7: «Non ho più tempo», «sto per cedere»;³³ sez. 9: «finché posso»;³⁴ o, molto esplicitamente, 15: «la morte è già qui»;³⁵ e 20: «La piena | non potrà essere rinviata per molto | ancora»).³⁶

²¹ ID., *Argéman*, cit., p. 117.

²² Ivi, p. 121.

²³ Ivi, p. 126.

²⁴ Ivi, p. 120.

²⁵ Ivi, p. 128.

²⁶ Ivi, p. 131.

²⁷ Ivi, p. 138.

²⁸ Ivi, p. 146.

²⁹ Ivi, p. 132.

³⁰ Ivi, p. 140.

³¹ Ivi, p. 147.

³² Ivi, rispettivamente pp. 133, 136 e 152.

³³ Ivi, p. 124.

³⁴ Ivi, p. 126.

³⁵ Ivi, p. 133.

³⁶ Ivi, p. 138.

Sia pure, il “senso della fine”, un carattere intrinseco all’espressione lirica, specialmente quella della tarda modernità:³⁷ ma in Pusterla quest’atmosfera di congedo comincia a intravedersi meglio proprio con *Cenere, o terra* (cfr., molto esplicitamente, l’attacco della seconda strofa di *Luce invernale*, secondo testo della raccolta: «Tutto sembrava un addio»);³⁸ e forse si specifica concretamente soprattutto nella raccolta che precede *Fiumi nefrite vortici*, cioè *Tremalume* (2022): nella quale si mette in scena una sorta di grande corteo riassuntivo dei “personaggi” della propria storia poetica;³⁹ ci si separa da un maestro come Philippe Jaccottet e gli si dedica un testo *in mortem*;⁴⁰ si incontra un titolo come *Ultimi prati*; e, più in generale, ci si rappresenta in una situazione per così dire di sopravvivenza, quasi postuma («Si va con pochi vivi e molti morti»).⁴¹

8. Quanto infine a 3 – presenza di simboli e onirismo – sopra si è già citato Bachelard. Si potrà almeno aggiungere che il Pusterla di *Ultimo fiume* richiama un altro pensatore attento al simbolo, e più precisamente all’*archetipo*, ovvero Elémire Zolla, proprio quello di *Archetipi*, cui lo stesso Pusterla rinvia per un suo verso, «Nel paese dello zero e dell’uno», pensando soprattutto alle pagine che Zolla dedica appunto all’immagine dell’*Unità*.⁴² Si potrà anche far notare, a tal proposito, che pure il terzo elemento del titolo della raccolta di Pusterla – il *vortice* – può trovare qualche appiglio anche nella lettura dello stesso saggio di Zolla. Penso soprattutto al paragrafo *Distese d’acqua*, che riflette sull’«occhio [...] sedotto dalle vaste distese d’acque» («un occhio sapiente non si limita a specchiarsi nelle acque, ma se ne fa ammaestrare, le loro bonacce lo acquietano, la loro mutabilità lo istruisce, la loro furia lo inebria»),⁴³ e si chiude proprio sull’immagine dei *mulinelli*, «quali può aprire nella psiche il gioco degli archetipi»: dunque sfruttando subito, dell’archetipo, il portato appunto *psichico*. E Zolla dedica il paragrafo immediatamente successivo proprio agli stessi *Vortici*, convocando fra gli altri un poeta come William Blake («Blake vede gli archetipi come vortici»).⁴⁴ Dunque Zolla preme, forse, non soltanto sul verso esplicitamente ricordato da Pusterla, ma anche sulla larga presenza del simbolo del vortice dentro l’intera raccolta. Il contatto con i suoi

³⁷ Cfr. MASSIMO NATALE, «Parole estreme». Da *Leopardi alla lirica contemporanea*, in FLAVIA GHERARDI (a cura di), *Il Tempo e la Fine. Figure della caducità e dell’eternità nella poesia classica e moderna*, Pacini, Pisa 2023, pp. 185-212.

³⁸ FABIO PUSTERLA, *Cenere, o terra*, cit., p. 15.

³⁹ Cfr. *Una lettura in carcere*, 5, in ID., *Tremalume*, cit., p. 38, il cui attacco allude esplicitamente a una sorta di bilancio: «Allora, cosa si è fatto | in tutti questi anni?».

⁴⁰ Si tratta di *Ruina Belfort*, ivi, p. 51.

⁴¹ È il *refrain* che si legge per tre volte nella serie *Sotto il Monte Maggiore, con Giovanni*, ivi, pp. 16-22.

⁴² Si veda soprattutto il capitolo *I numeri come archetipi*, in ELÉMIRE ZOLLA, *Archetipi*, Marsilio, Venezia 1988, pp. 45-56.

⁴³ Ivi, p. 70.

⁴⁴ Ivi, pp. 71-72.

Archetipi ci suggerisce che l'elemento-vortice attiene sì all'irrompere di certi tragici frammenti di storia o a certi improvvisi "buchi" che si aprono nella realtà quotidiana (*Vortice*⁴⁵ è, per esempio, il titolo di una lirica dedicata, nella raccolta, alla vecchia foto di una bambina che tiene in mano una bandierina con la svastica nazista, le cui circostanze restano misteriose per Pusterla, ovvero il figlio della bambina della foto: e alla presenza della madre dovremo tornare, in coda). Ma il vortice è forse, al contempo, anche il segnale diretto e ritornante della presenza nuova – o comunque più insistente –, nella poesia di Pusterla, di contenuti sfuggiti al controllo razionale della mente, cui lo stesso autore rinvia nella nota già citata più sopra.

9. Si aggiunga, infine, che la stessa immagine del vortice, almeno in alcune varianti sinonimiche, occupava con costanza proprio i testi di *Ultimi cenni del custode delle acque*, in qualche modo preparandosi così per l'approdo futuro: cfr. almeno il «turbine»,⁴⁶ il «gorgo»,⁴⁷ la «distesa vorticosa»,⁴⁸ che si ritrovano tutti insieme nelle varie sezioni della *suite* del '18. È una *suite*, questa, che ha dunque una funzione di incubazione e preparazione di quel che avverrà poi, in *Fiumi nefrite vortici*, con la presenza-emblema dell'acqua pronta a essere sfruttata in maniera più decisa, fino a salire appunto a titolo. E magari, guardando meglio, si potrebbe verificare che gli *Ultimi cenni del custode delle acque* offrono anche altri semi al Pusterla successivo. Mi tengo a un solo esempio, a un altro punto degli *Ultimi cenni*:⁴⁹

Poi ci sono quei giorni che rimango
qui fermo con la sensazione che ogni cosa
abbia perduto la sua luminosità, *che sopra il mondo*
sia sceso un velo di cenere mesta.

Il passaggio, con la «luminosità» del mondo che va spegnendosi, sembra la prima stazione elaborativa di un frammento – che a Andrea Afribo è parso giustamente «bellissimo»⁵⁰ – tolto dalla sezione *A che punto è la notte*, in *Fiumi nefrite vortici*:⁵¹

... vorrei chiedere loro
[...]
se ci sono ancora stelle o *la caligine*

⁴⁵ FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, cit., pp. 18-19.

⁴⁶ Ivi, p. 124.

⁴⁷ Ivi, p. 138.

⁴⁸ Ivi, p. 146.

⁴⁹ Ivi, p. 153.

⁵⁰ Così ANDREA AFIBO nella sua recensione alla raccolta in uscita per «Semicerchio», 74, 2026 (che ho potuto leggere in anticipo grazie alla cortesia dell'autore).

⁵¹ FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 38.

si è sdraiata per sempre sul mondo»;

Ma l'immagine nella seconda versione ha guadagnato in nettezza, con quella irrevocabile precisazione temporale: il buio è «per sempre», il disastro del mondo è forse definitivo.⁵²

10. Entriamo dunque nei due testi per i quali lo stesso Pusterla rinvia, come si è visto, ai movimenti del proprio inconscio. Cerchiamo intanto di dare in qualche modo corpo all'«ossessione interiore» che accompagna *Le acque sotterranee*: un'altra *suite*, divisa stavolta in sei momenti, che si legge nella sezione *Viandanti, sentinelie, comete*, nella zona ormai conclusiva di *Fiumi nefrite vortici*. Che l'immagine equorea, anche in questo caso, contenga significati altri e non soltanto referenziali – a partire dallo stesso titolo – lo segnalano, nella compagine testuale, diversi elementi. Riporto il primo testo:⁵³

I nomi sono molti sempre dimenticati,
dimenticato il corso in mappali che scompaiono.
Mi inabisso con loro mi nascondo alla vista,
insieme ci copriamo di strade piazze ponteggi costruzioni.

5 Si mormora quaggiù, sottopassi perduti.
memoria costretta in cunicoli, rimossa
zona fluida, cattedrali sprofondate.
Scendo con rogge, torrenti, canali,

10 canzoni d'acqua adesso ammutolite
che vanno nel buio verso il loro destino
di smarrimento o foce.

Si scorre dentro il corpo
macilento del vivere associato
come una colpa a cui si nega voce
15 come una gioia inaudita.

Già da questi versi è abbastanza chiaro che vari dettagli hanno a che fare con il proprio profondo: si vedano subito i «nomi» che si dimenticano, doppiati più oltre dal tema della memoria accompagnata da un aggettivo esplicito – anzi un termine smaccatamente psicoanalitico – come «rimossa», che entra in una costellazione perfettamente coerente con il sostantivo che si incontra al penultimo verso, ovvero «colpa». La cornice prevede inoltre una tematizzazione piuttosto avvertibile del vettore del “sotto” e dello “spazio

⁵² Sulla poesia di Pusterla come discorso capace di percepire il «disastro incombente» punta anche, nella sua lettura di *Tremalume*, UMBERTO FIORI, *Fabio Pusterla: ma chi è Truganini?*, «Doppiozero», <www.doppiozero.com/fabio-pusterla-ma-chi-e-truganini> (u.c. 28.12.2025).

⁵³ FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 87.

profondo” del sé, in connessione con l’istanza, già richiamata, della memoria: il tema memoriale attraversa peraltro tutta la raccolta, in chiave collettiva, ma qui è voltata a una pertinenza più direttamente individuale («sottopassi perduti | memoria costretta in cunicoli, rimossa | zona fluida, cattedrali sprofondate»).

11. Si può notare intanto l’impiego di alcune immagini-simbolo tipicamente pusteriane (la roggia fa anche da titolo a una poesia di *Pietra sangue*,⁵⁴ alle «canzoni d’acqua» si è fatto cenno sopra; e più oltre, nella sez. 2, ecco la «speranza», vero e proprio *mot-clé* di Pusterla; o cfr. il gabbiano che corre al mare, sempre nella sez. 2, che un po’ ripete il volo della rondine che inaugura *Cenere, o terra*, ecc.). Ma sarà interessante fare attenzione, soprattutto, alla condizione ossimorica che sembra fare da sfondo costante al testo. A cominciare dal finale dello stesso movimento 1, nel quale «si scorre [...] | come una colpa» e al contempo «come una gioia inaudita». Il parallelismo fra istanze perfettamente antitetiche sembra attraversare quasi per intero *Le acque sotterranee*. Schematizzo qui di seguito almeno alcune delle occorrenze di questa sorta di coincidenza fra opposti:

come una colpa → come una gioia inaudita (sez. 1)
nello spavento → quasi senza paura (sez. 3)
Tornano le stelle → dove le stelle sono state negate (sez. 6)

Senza contare che la sez. 2 mette in scena una speranza che nega sé stessa («speranza che non sa | cosa sperare»);⁵⁵ e che la sez. 4⁵⁶ è interamente costruita sul ricorrere di distici, nei quali il secondo elemento tende a negare il primo (la vita “alta” e la vita “di sotto” si fronteggiano, come la luce e il buio):

vita di superficie → vita cieca nel fondo
vita [...] ali spiegate → vita ctonia
vita gesto e progetto → vita persa alla vita
vita danza parola → vita priva di voce
vita [...] memoria → vita [...] oblio
vita che riproduce la vita → vita che nega la vita

Si badi che un’analoga funzione contrastiva, dal punto di vista della struttura del libro, la assume la sezione successiva, *Terre alte*, perfetto contraltare imaginale delle stesse *Acque sotterranee*. E l’esemplificazione potrebbe continuare.

⁵⁴ ID., *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999, p. 24.

⁵⁵ FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 88.

⁵⁶ Ivi, p. 91.

12. Credo che la funzione e l'effetto demandati a una tale disposizione ossimorica siano quelli di rappresentare, per via testuale, la situazione di un “io diviso”, diciamo pure della crisi della sua sicurezza.⁵⁷ Del resto andrà notato che, nelle stesse *Acque sotterranee*, è piuttosto costante il ricorso a immagini e passaggi che implicano direttamente l'identità dell'io, messa esplicitamente in questione: «Io cosa sono qui, cosa divento?» (nella sez. 3);⁵⁸ e ancora in 3: «Ormai fuori di me vado nello spavento | quasi senza paura»;⁵⁹ o si veda, in 5, il colloquio dell'io lirico con sé stesso: «Non lasciarti andare non spezzarti, dicevo a me stesso»,⁶⁰ e così via. A ben guardare, si può dire che l'interrogazione sull'identità dell'io sia una sorta di *fil rouge* carsico, che tocca diversi punti della raccolta, e ne diventa quasi una sorta di collante (forse addirittura il suo cuore sotterraneo, avvolto nei molti rinvii all'esterno, alla guerra e al tempo presente).

In tal senso, un testo come *Fiumi, nefrite* – il terzo del libro – è una sorta di variazione sul medesimo tema, ma in chiave stavolta collettiva (si rincorrono, lì, le immagini che alludono all'Ucraina e all'attuale situazione dell'«Europa avvelenata», anche se in Pusterla dimensione individuale e dimensione sovraindividuale si intersecano da sempre, e tipicamente),⁶¹ e in qualche modo anticipa la situazione di crisi del soggetto, un nodo poi svolto appunto nelle *Acque sotterranee* (basti leggere i versi finali di *Fiumi, nefrite*: «io non più io | io già senza di me | d'altri padroni»).⁶²

Allo stesso modo, un approdo successivo, per il tema identitario, lo si trova nella già più volte citata serie di *Ultimo fiume*, nella quale il soggetto sembra tornare su strade analoghe. Bastino, a titolo di esempio, queste due quartine:⁶³

I conti col passato? Forse è tardi. Ogni cosa,
fatture, ferite, rimorsi,
si è bruciata sull'ultima riva dell'ultimo fiume
davanti al guado dove finivano i sentieri.

5 Ultimo fiume ultimo rogo
e nelle fiamme saltellavano
lapilli d'identità, volti amici e nemici.
Perdonato il perdonabile, si viaggia leggeri.

⁵⁷ Riuso, riprendendola metaoricamente, una categoria che si deve a RONALD LAING, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, trad. it. di Davide Mezzacapa, Einaudi, Torino 1969 (ed. or. Tavistock, London 1959).

⁵⁸ FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 89.

⁵⁹ Ivi, p. 90.

⁶⁰ Ivi, p. 92.

⁶¹ Ha analizzato questa oscillazione fra soggetto e collettività, in relazione a *Corpostellare*, SIBILLA DESTEFANI, «Perché so, adesso so, che siamo qui davvero, io e tua madre...». *Fabio Pusterla tra dimensione privata e poesia civile: due letture da "Corpostellare"*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 41, 2013, pp. 125-148.

⁶² Ivi, p. 17.

⁶³ Ivi, p. 126.

L'io si osserva e osserva il proprio «passato», come davanti a una resa dei «conti», e vedi soprattutto un termine-chiave come «rimorsi»; mentre più oltre spiccano soprattutto i «lapilli d'identità» e l'accento finale sul *perdonare*: insomma sul liquidare, per quanto possibile, ciò che è stato.

13. Ma che forma assume quest'io? Quale maschera gli consente di prendere la parola e di vincere una “difficoltà di dire” che è da sempre un'attitudine fondamentale del poeta (dell'uomo?) Pusterla? Un'attitudine che non manca nemmeno qui, almeno a stare, per esempio, al penultimo testo della raccolta: «le povere parole | hanno orientato il viaggio e gonfiato le vele | tenuto duro quando il vento si smorzava. | E sono ancora loro che ci guidano...».⁶⁴

L'io de *Le acque sotterranee* parla anche grazie a un grande modello, quello di Arthur Rimbaud e del suo *Bateau ivre*. La nota autoriale ci rivela, anzi, che il testo avrebbe dovuto portare un sottotitolo come *Tardivo omaggio a Rimbaud*, poi apparso all'autore «inutile e pretenzioso».⁶⁵ L'io lirico, in effetti, sin dall'inizio ci racconta una discesa vertiginosa («mi inabisso [...] mi nascondo alla vista») fino a rendersi quasi perfettamente sovrapponibile all'imbarcazione rimbaudiana: «Sono un battello ebbro una nave di folli | senza più vele o sartie, un orizzonte | azzerato».⁶⁶ E poco sopra, l'io aveva denunciato tutta la propria fragilità, definendosi come una «barca di carta» che scende «nel futuro», «cullato dalla corrente | come Mosé o *farfalla*»: e così rigiocandosi, silenziosamente, il passaggio finale del *Bateau ivre*, quello – commovente – nel quale l'io pensa sé stesso dentro un'acqua d'infanzia: la *flache*, la pozzanghera nella quale il fanciullo lascia andare «un bateau frêle comme un *papillon de mai*», un battello fragile come una *farfalla* di maggio.⁶⁷

La sezione successiva – la 3 – vede il soggetto tornare all'identificazione con il battello, ma piegandola all'orizzonte dell'autodiminuzione, dell'abbassamento ironico, diciamo pure della sconfitta («Io cosa sono qui, cosa divento? | Ramo reciso intaglio *simulacro di barca*»).⁶⁸ Non intendo approntare una dettagliata analisi del testo: e però si

⁶⁴ Ivi, p. 128. Per il rapporto fra difficoltà di dire e paesaggio si veda EMMA PAVAN, *Il desiderio impossibile: dire il paesaggio. Appunti sull'opera di Fabio Pusterla*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 166-173.

⁶⁵ Ivi, p.137; il titolo (mancato) distanzia ironicamente il Montale della *Bufera* con il suo *Per un "Omaggio a Rimbaud"*, senza contare che anche l'ultimo Sereni – cui Pusterla, specie nell'ultimo quindicennio, è attentissimo – mostrava la sua attenzione al ragazzo di Charleville (cfr. *Rimbaud, in Stella variabile*).

⁶⁶ Ivi, p. 90.

⁶⁷ Per il testo del *Bateau ivre* cfr. ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, Paris 2009, pp. 162-164; sull'insistenza del «motif du vaisseau» e sulle immagini marittime nel complesso dell'opera rimbaudiana si veda ODILE BOMBARDE, *Vaisseaux et marines, du "Bateau ivre" aux "Illuminations"*, in BERTRAND MARCHAL (textes recueillis par), *Rimbaud. Tradition et modernité*, Eurédit, Paris 2005, pp. 127-144.

⁶⁸ FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 89.

può almeno dire che fra l’ipotesto di Rimbaud e la riscrittura di Pusterla si assista a una sorta di rovesciamento molto significativo. Se il battello rimbaudiano è figura della libertà e dell’uscita dall’orizzonte di ogni autorità coercitiva (si pensi, da subito, all’immagine degli *haleurs*, degli alatori di cui ci si libera per lanciarsi finalmente in una discesa al mare fatta di scoperta e di ebbrezza), il metaforico viaggio dell’io-barca di Pusterla è, piuttosto, un viaggio di impedimenti e fallimenti, di tentate ripartenze («Mi incaglio in qualche ostacolo | invisibile riparto sballottato mi rivolto»:⁶⁹ il che, peraltro, sembra aderire perfettamente al cuore di questa raccolta, alla «tentazione di lasciar perdere questo libro»,⁷⁰ insomma di non scrivere *Fiumi nefrite vortici*, di cui ci parlano esplicitamente le note autoriali).

14. Ma il rovesciamento cui si assiste, la presa di distanza cui è, in qualche modo, sottoposto il *Bateau ivre*, ha forse a che fare anche con una più radicale distanza di Pusterla dallo stesso Rimbaud: una distanza della quale si possono almeno immaginare o intravedere i tratti fondamentali. A partire da quel sottotitolo mancato per *Le acque sotterranee*, che si è già ricordato: *Tardivo omaggio a Rimbaud*. Tardivo, il potenziale omaggio, forse perché ormai lontano dagli orizzonti dell’adolescenza – e della ribellione – di cui Rimbaud poteva essere emblema. Viene in mente che un *phare* di Pusterla come Philippe Jaccottet, in un discorso pronunciato nel 1972 in occasione della vittoria del Prix Montaigne, aveva indicato proprio in Rimbaud, nella sua figura di adolescente contestatore, un modello tutto sommato impossibile da accogliere: alla notissima formula rimbaudiana – «la vraie vie est absente», dalla *Saison en enfer* –, ai suoi «refus tranchants» e alle sue «affirmations peremptoires», Jaccottet opponeva piuttosto il valore del dubbio e della *incertitude*,⁷¹ radice quadrata della vera poesia (qualche anno prima un libro cui forse Jaccottet non era insensibile, *Totalité et infini* di Emmanuel Lévinas, cominciava appunto negando il proprio consenso a quella stessa formula protestataria).⁷² Impossibile, insomma, abbracciare del tutto e pienamente l’orizzonte della *rupture* rimbaudiana, della sua frattura nei confronti della tradizione e del mondo

⁶⁹ Ivi, p. 90.

⁷⁰ Ivi, p. 132.

⁷¹ PHILIPPE JACCOTTET, *À la source, une incertitude... (Remerciements pour le prix Montaigne, 1972)*, in ID., *Œuvres*, Préface de Fabio Pusterla, édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubec et Jean-Marc Sourdillon, Gallimard, Paris 2014, in particolare pp. 1138-1341.

⁷² EMMANUEL LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, Nijhof, La Haye 1961, p. 22: «“La vraie vie est absente”. Mais nous sommes au monde. La métaphysique surgit et se maintient dans cet alibi»; l’attacco, senza citarlo, allude frontalmente al Rimbaud di *Délires I. Vierge folle*, nella *Saison en enfer*: «Quelle vie! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde», in ARTHUR RIMBAUD, *Œuvres complètes*, cit., p. 260. Nello stesso 1961, su traccia non molto diversa, Bonnefoy definiva Rimbaud «de la race de ces révoltés de l’être qui hantent les provinces paisibles...» (qui si cita da YVES BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, Éditions du Seuil, Paris 2009, p. 70).

stesso (un po' come accade ad altro riguardo, per Pusterla, con il punto di vista un poco estetizzante di un altro gigante della modernità poetica, Rainer Maria Rilke).⁷³

Dipende anche da questo, credo, lo stesso moto di attenuazione che caratterizza la riscrittura pusteriana del *Bateau ivre*: un testo in cui si tiene a bada l'impulso violentemente analogico delle immagini dell'originale (e si badi, invece, al ricorso piuttosto insistito di Pusterla alla similitudine esplicita, al *come*);⁷⁴ si opera un solo prelievo molto esplicito (l'auto-identikit dell'io come battello ebbro) oltre a qualche riecheggiamento frammentario (l'immagine della farfalla, o gli astri su cui si chiude il testo di Pusterla, che pure si ricordano forse del «Poème | de la Mer, *infusé d'astres*» dell'originale, vv. 21-22), e poco altro. E proprio per l'immagine del *papillon*-farfalla – cui si è già guardato sopra – Pusterla cassa peraltro l'esponente, esplicito invece in Rimbaud, dell'*infanzia*: come per raffreddare ulteriormente la materia, allontanarla da sé, anche in funzione autoprotettiva.

15. Per inciso: magari su questa riscrittura “senza ebbrezza” del *Bateau ivre* torna a pesare anche il romanzo che abbiamo già citato iniziando, *Stalingrado* di Grossman, con la sua atmosfera di distruzione, di tragedia epocale. C'è almeno una pagina che, forse, può aver lavorato nell'immaginazione di chi ha scritto *Fiumi nefrite vortici*. È la pagina in cui Pëtr Vavilov – il contadino, il “semplice” trasformato in soldato – vede la postina «puntare dritto verso casa sua», perché l'esercito sta richiamando i riservisti, in vista dello scontro con i nazi-fascisti (mio il corsivo):⁷⁵

Guardò il viso di Nastja addormentata, si voltò verso la moglie e si disse che non c'era felicità più grande al mondo del rimanere in quell'isba, del non doversene andare. Era il momento più triste della sua vita, quello, il momento in cui nel silenzio sonnolento che precede l'alba sentì, non con la mente né col pensiero, ma con gli occhi, la pelle e le ossa, *tutta la forza malvagia di un gorgo crudele cui nulla importava di lui, di ciò che amava e voleva. Provò l'orrore che deve provare un pezzo di legno quando di colpo capisce che non sta scivolando lungo rive frondose e più o meno alte per sua volontà, ma perché spinto dalla forza impetuosa e inarginabile dell'acqua. Vavilov si credeva il baluardo della sua famiglia, colui che la teneva insieme, e invece no: il gorgo lo aveva preso e portato via, e lui non apparteneva più né a sé stesso, né alla sua famiglia, né a niente.* Per un attimo dimenticò che il suo destino e il destino dei figli addormentati nei loro letti era una cosa sola con il destino del suo paese e del popolo che ci viveva, che il destino del suo paese e del popolo che ci viveva, che il destino del kolchoz e quello delle grandi città di pietra con milioni di abitanti era il medesimo.

⁷³ MASSIMO NATALE, *Sul Rilke di Fabio Pusterla: "Venditore ambulante di rose"*, in ID., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Quodlibet, Macerata 2023, pp. 119-147.

⁷⁴ Sul valore della similitudine esplicita come scelta di poetica (e in qualche modo anche etica) cfr. FABIO PUSTERLA, *Avrei voluto parlare senza immagini*, in ID., *Una luce che non si spegne*, cit., pp. 228-233.

⁷⁵ VASILIJ GROSSMAN, *Stalingrado*, cit., p. 33.

È appena il caso di insistere sull'immagine del «pezzo di legno» – un altro soggetto trascinato via non dall'ebbrezza di libertà, ma dalla corrente impetuosa della Storia –; nonché sull'immagine del «gorgo», che è forse un ulteriore referente da allegare a quei vortici che abitano costantemente la raccolta di Pusterla, su cui ci siamo già soffermati.

16. Torniamo, per l'ultimo tratto del discorso, a Rimbaud. Nonostante le diffidenze cui si è accennato, Pusterla ha ricominciato a guardare al poeta delle *semelles de vents* con un certo interesse, negli ultimi anni, almeno a partire da *Cenere, o terra*, e da un testo lì dedicato a uno dei suoi maestri, Giovanni Orelli. Viene anche da chiedersi se, ancora una volta, proprio gli *Ultimi cenni del custode delle acque* non contengano un minimo segnale di attenzione rimbaudiana («E io | non so più nulla di me» – così nella sez. 10 – «*non sono io | né un altro*»:⁷⁶ da leggersi come una frugale correzione all'asserto della lettera del veggenti, al famosissimo *Je est un autre?*).

Sia come sia, la poesia scritta per Orelli contiene, invece, un esplicito rinvio a un testo dei *Derniers vers*, cioè *L'Éternité*, la cui presenza in *Cenere, o terra* è già stata notata.⁷⁷ Non ci insisto dunque, e mi limito a riportare l'attacco della lirica:⁷⁸

Caro Giovanni, non so se tu sia stato
sulle coste del Sulcis, *dove il mare*
può andarsene col sole, ritrovata eternità...

Un passaggio per cui Pusterla sfruttava un verso, vagamente misticheggianti, tolto proprio all'*Éternité* di Rimbaud (riporto la prima quartina, che si ripete peraltro identica nel finale del testo francese):⁷⁹

Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

Sarà il caso, su questa scorta, di guardare ora al finale di *Ultimo fiume*, all'ultimo testo della sezione, che chiude definitivamente *Fiumi nefrite vortici*. Leggiamolo:⁸⁰

Il mare adesso, un braccio
di mare imprevisto di fronte.

⁷⁶ ID., *Cenere, o terra*, cit., p. 128.

⁷⁷ MASSIMO NATALE, «Caro Giovanni...». *Lettura di "Cenere, o terra" (7) di Fabio Pusterla*, «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 91-101.

⁷⁸ FABIO PUSTERLA, *Cenere, o terra*, cit., p. 202.

⁷⁹ ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 214-215.

⁸⁰ FABIO PUSTERLA, *Fiumi, nefrite, vortici*, cit., p. 129.

Un mare livido e aperto
termine o nuovo inizio.
5 Basta un raggio di sole e s'infiamma
basta un colpo di vento e s'increspa.
Ecco quello che resta
ancora da traversare

il mare senza tempo
10 né immagini o parole
il mare con il vento
il mare con il sole.

È una sorta di testo-foce: chiude definitivamente, in effetti, la progressione del fiume che attraversa la raccolta di Pusterla, con l'apparizione improvvisa del «mare». Un'immagine nella quale sembra concretizzarsi, per l'ultima volta, l'ambivalenza ossimorica che avevamo evidenziato già nelle *Acque sotterranee*: un mare «livido e aperto», che può essere insieme «termine o nuovo inizio»; e la figura della dualità continua anche in questo caso a innervare il testo (cfr. le coppie raggio di sole/colpo di vento, infiammarsi/incresparsi, immagini/parole, vento/sole). Per finire con quell'ultimo verso:

il *mare* con il *sole*

Sembra potersi riascoltare qui, per un'ultima volta, l'eco dello stesso Rimbaud: «*c'est la mer allée avec le soleil*» (e forse anche la forma-quartina, notiamolo, deve qualcosa all'*Eternité* rimbaudiana, anch'essa piuttosto incline, peraltro, a disporsi per binomi: *mer/soleil, nuit/jour, suffrages/élans*, ecc.).

Se è proprio Rimbaud – nei due testi da cui siamo partiti e su cui ci siamo addentrati – ad accompagnare le «piste inconsce» cui ci ha suggerito di guardare lo stesso Pusterla, mi domando se quell'ultima coppia – il mare e il sole – non contenga anche un ulteriore rimando, in forma di *mots sous les mots*.⁸¹ *Fiumi nefrite vortici* è, in effetti, una raccolta imperniata sull'esperienza dell'«invecchiamento» e sui suoi «segni drammatici», come dice il risvolto di copertina. E nella nota in fondo al libro Pusterla salda questo stesso orizzonte alla «malattia e [a]l conseguente ricovero di mia madre Anna Maria, molto anziana, in una casa di riposo», insieme al «parallelo percorso dentro la più estrema vecchiaia di mia suocera, Nicla, dalla pandemia in avanti».⁸² Mi domando dunque se dietro quel mare/*mer* non si nasconde proprio la madre, con il suo omofono francese: *mère*. Dall'altra parte, a chiudere il cerchio, ecco il *soleil*, il sole. Quel sole che invece, in

⁸¹ Penso, naturalmente, alla famosa indagine saussuriana e, soprattutto, alla riconsiderazione che ne ha offerto JEAN STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Lambert-Lucas, Limoges 1971.

⁸² ID., *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 131.

Pusterla, sembra far segno all'altra anta del proprio cerchio familiare, al padre: il cui nome è, guarda caso, Elius-Sole, Elio, come sappiamo da una poesia dello stesso *Cenere, o terra*: «Il nome di mio padre era importante | lo storpiavano gli amici | da Elius in Elio...»;⁸³ un *topos*, quello paterno, che entra presto nella poesia di Pusterla, almeno a partire da *Bocksten*⁸⁴ – che proprio al padre era dedicato – e che poi torna non raramente in scena, proprio in sinergia con l'orizzonte della guerra.

La madre-mare e il padre-sole si incontrano dunque, forse, nell'ultimo verso del libro: che davvero allora, come accenna di nuovo la nota autoriale già più volte sfruttata, è costruito unendo strutturalmente «una serie di vicende, personali e collettive». C'è la guerra, sì, c'è il presente con la sua autodistruzione, in *Fiumi nefrite vortici*, ma c'è anche il ricordo più intimo, privato: ed ecco dunque, al chiudersi della raccolta, un discretissimo omaggio al proprio romanzo familiare. E un ultimo, concreto gesto di memoria, da opporre all'avanzare del nulla, alle «terre senza nome [...] | in cui il passato si deposita | prima di scomparire nel tutto»: «Sono – dicono due versi di *Ultimo fiume* – le terre senza madri e senza padri | le terre senza radici».⁸⁵

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, recensione a FABIO PUSTERLA, *Fiumi nefrite vortici*, «Semicerchio», 74, 2026 (in c.s.).
- GASTON BACHELARD, *L'eau et le rêve. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris 1942.
- ODILE BOMBARDE, *Vaisseaux et marines, du "Bateau ivre" aux "Illuminations"*, in BERTRAND MARCHAL (textes recueillis par), *Rimbaud. Tradition et modernité*, Eurédition, Paris 2005, pp. 127-144.
- YVES BONNEFOY, *Notre besoin de Rimbaud*, Éditions du Seuil, Paris 2009.
- SIBILLA DESTEFANI, «Perché so, adesso so, che siamo qui davvero, io e tua madre...». *Fabio Pusterla tra dimensione privata e poesia civile: due letture da "Corpostellare"*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 41, 2013, pp. 125-148.
- UMBERTO FIORI, *Fabio Pusterla: ma chi è Truganini?*, «Doppiozero», <www.doppiozero.com /fabio-pusterla-ma-chi-e-truganini> (u.c. 28.12.2025).
- VASILIJ GROSSMAN, *Stalingrado*, trad. it. di Claudia Zonghetti, Adelphi, Milano 2022, p. 14 (ed. or. Voenizdat, Moskvá 1954).
- PHILIPPE JACCOTTET, *Oeuvres*, Préface de Fabio Pusterla, édition établie par José-Flore Tappy, avec Hervé Ferrage, Doris Jakubec et Jean-Marc Sourdillon, Gallimard, Paris 2014.
- RONALD LAING, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale*, trad. it. di Davide Mezzacapa, Einaudi, Torino 1969 (ed. or. Tavistock, London 1959).

⁸³ ID., *Cenere, o terra*, cit., p. 81.

⁸⁴ Cfr. almeno BEATRICE MANETTI, Il «libro del figlio»: «Bocksten» di Fabio Pusterla (1989), in SABRINA STROPPO (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme II*, Pensa Multimedia, Lecce 2019, pp. 211-233; e ora anche NICOLÒ MASSUCCO, «Ti presterò una voce per il buio»: «Bocksten» e il colloquio con i morti, «Italian Poetry Review», 12, 2017, pp. 333-349.

⁸⁵ ID., *Fiumi nefrite vortici*, cit., p. 124.

- EMMANUEL LEVÍNAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Nijhoff, La Haye 1961.
- BEATRICE MANETTI, *Il «libro del figlio»: "Bocksten" di Fabio Pusterla (1989)*, in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme II*, Pensa Multimedia, Lecce 2019, pp. 211-233.
- NICOLÒ MASSUCCO, «*Ti presterò una voce per il buio»: "Bocksten" e il colloquio con i morti*, «Italian Poetry Review», 12, 2017, pp. 333-349.
- MASSIMO NATALE, «*Parole estreme*». *Da Leopardi alla lirica contemporanea*, in FLAVIA GHERARDI (a cura di), *Il Tempo e la Fine. Figure della caducità e dell'eternità nella poesia classica e moderna*, Pacini, Pisa 2023.
- ID., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Quodlibet, Macerata 2023.
- ID., «*Caro Giovanni...*». *Lettura di "Cenere, o terra" (7) di Fabio Pusterla*, «Moderna», XXVI, 2, 2024, pp. 91-101.
- EMMA PAVAN, *Il desiderio impossibile: dire il paesaggio. Appunti sull'opera di Fabio Pusterla*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 166-173.
- FABIO PUSTERLA, *Concessione all'inverno*, Casagrande, Bellinzona 1985.
- ID., *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989.
- ID., *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999.
- ID., *Folla sommersa*, Marcos y Marcos, Milano 2004.
- ID., *Argéman*, Marcos y Marcos, Milano 2014.
- ID., *Ultimi cenni del custode delle acque*, postfazione di Gianluca D'Andrea, Carteggi letterari, Messina 2016.
- ID., *Cenere, o terra*, Marcos y Marcos, Milano 2018.
- ID., *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*, Casagrande, Bellinzona 2018.
- ID., *Tremalume*, Marcos y Marcos, Milano 2022.
- ID., *Fiumi nefrite vortici*, Marcos y Marcos, Milano 2025.
- ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, Paris 2009.
- JEAN STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Lambert-Lucas, Limoges 1971.
- SABRINA STROPPA, *Il flusso dell'acqua e del tempo: "Cenere, o terra" di Fabio Pusterla*, «Studi novecenteschi», 98, 2, 2019, pp. 361-385.
- ELÉMIRE ZOLLA, *Archetipi*, Marsilio, Venezia 1988.



Share alike 4.0 International License

LA SFIDA DELLA *IMITATIO*. (Ri)SCRIVERE LA POESIA DI MARY OLIVER

Paola Loreto

Università degli Studi di Milano

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4725-4035>

ABSTRACT IT

L'articolo presenta il lavoro di traduzione di *American Primitive* (1983), della ecopoeta statunitense Mary Oliver, concentrandosi su un testo della raccolta (*Primitivo americano*, Einaudi 2023) intitolato *Attraversando la palude*. La descrizione introduce prima le basi teoriche nel modello ermeneutico di George Steiner e poi la strategia traduttiva adottata, che si basa su una rielaborazione del modello della *imitatio* e utilizza come interpretanti una concezione contemporanea della poesia lirica e una visione della tradizione di poesia colloquiale che corre attraverso l'intera letteratura americana.

PAROLE CHIAVE

Mary Oliver; *Crossing the Swamp*; Traduzione poetica; George Steiner; Lawrence Venuti; Gianpaolo Vincenzi; Hermeneutic Motion; *Imitatio*.

TITLE

The Challenge of *Imitatio*: (Re)Writing Mary Oliver's Poetry

ABSTRACT ENG

The article illustrates the work on the first Italian edition of Mary Oliver's *American Primitive* (1983, *Primitivo americano*, Einaudi 2023) locating it within the theoretical frame of George Steiner's hermeneutic model and of the elaboration of the translating strategy of *imitatio*. A close reading of the poem *Crossing the Swamp* shows how two interpretants were used – a redefinition of lyric poetry in our time and an interpretation of a distinctive tradition in US poetry – to guide the translator's choices in (re)writing Oliver's poetry.

KEYWORDS

Mary Oliver; *Crossing the Swamp*; Poetry Translation; George Steiner; Lawrence Venuti; Gianpaolo Vincenzi; Hermeneutic Motion; *Imitatio*

BIO-BIBLIOGRAFIA

Paola Loreto insegna Letteratura angloamericana all'Università degli Studi di Milano. È autrice di tre monografie sulla poesia di Emily Dickinson, Robert Frost e Derek Walcott, e di numerosi articoli sulle letterature del Nord-America e dei Caraibi. Specialista in poesia americana, la sua ricerca si concentra attualmente sulla traduzione poetica, l'ecocritica e la *ecopoetry*, e la *world literature*. Ha tradotto Emily Dickinson, William Carlos Williams, Richard Wilbur, Philip Levine, Charles Simic, A. R. Ammons, Amy Newman e Mary Oliver. Il suo ultimo libro di poesia è *Miei lari* (Marcos y Marcos 2024).

Paola Loreto, *La sfida della "imitatio". (Ri)scrivere la poesia di Mary Oliver*,
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 124-135.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/30653>

Ho tradotto Mary Oliver in uno spazio teorico di estrema libertà, circoscritto dalla filosofia del linguaggio di George Steiner, che, in *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975), fonda correttamente – e necessariamente – la sua idea di traduzione su un’idea di linguaggio. Per George Steiner la traduzione è interpretazione perché ogni atto di comunicazione è interpretazione. Lo è il pensiero, a dire il vero, in un’intuizione che ha oggi trovato conferma negli studi cognitivi. Conosciamo in un modo che è incarnato e situato, con la mente e il corpo, soggettivamente e in relazione.

Steiner mette a punto il suo celebre metodo ermeneutico in quattro fasi, la *fourfold* o *four-beat hermeneutic motion*¹ – il movimento, o processo, in quattro tempi: la fiducia nella pregnanza di significato del testo da tradurre, che innesca il moto della traduzione (*initiative trust*²); l’aggressione (*aggression*), che è «incursiva ed estrattiva»: «il traduttore invade, estrae e porta a casa»;³ l’incorporazione (*incorporation*), o incarnazione (*embodiment*), nella quale «l’intera struttura nativa viene dislocata o ricollocata», con il rischio di esserne completamente assorbiti e annichiliti (Steiner usa la parola «consumati»⁴); e – fondamentale, il «cuore del mestiere e dell’etica della traduzione», lo chiama Steiner – il ribilanciamento tramite la reciprocità o restituzione (*reciprocity or restitution*), nel quale, dopo avere circondato e invaso cognitivamente il testo di partenza ed essersi gravati dei suoi significati fino a perdere l’equilibrio, si conferisce autenticità al gesto ermeneutico mediando attraverso uno scambio che ristabilisce una parità.⁵ In questo modo il «rapimento» o «trasporto violento» iniziale del traduttore, nonostante si lasci alle spalle, inevitabilmente, un residuo enigmatico di significati, e uno spazio di perdita, «accresce», o «potenzia», o «valorizza» (*enhance*) il testo tradotto.⁶ La fase conclusiva della restituzione assomiglia molto alla sintesi di «perdite» e «guadagni» di Lawrence Venuti (*How to Read a Translation*, 2004), un altro studioso la cui teoria sulla traduzione trovo convincente e utile, ed è in larga parte derivata dall’ermeneutica di Steiner.

Quando si è trattato di escogitare un *modello* traduttivo, invece, mi sono imbattuta nel suggerimento di Gianpaolo Vincenzi (*Per una teoria della traduzione poetica*)⁷ di ricorrere a quello rinascimentale della *imitatio*, una sorta di emulazione rispettosa di quel delicato equilibrio tra appropriazione e restituzione che può ben produrre un testo autonomo nella lingua di arrivo che porti non solo notizia ma anche il sapore e l’odore – più

¹ GEORGE STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Third Edition, Oxford University Press, Oxford 1998, p. XVI (ed. or. ivi, 1975).

² Il termine è stato tradotto come “spinta iniziale” ma, nonostante la fiducia nella significatività del testo costituisca lo stimolo a tradurre, *spinta* in inglese è più propriamente *thrust*. Nella trattazione specifica della *hermeneutic motion*, il quinto capitolo del libro, Steiner la definisce chiaramente come “un investimento di fiducia”, o fede (*an investment of belief*; ivi, p. 312).

³ ID., *After Babel*, cit., pp. 313-314.

⁴ Ivi, p. 315.

⁵ Ivi, p. 316.

⁶ *Ibidem*.

⁷ EUM, Macerata 2010.

precisamente il suono – del testo fonte nella traduzione. Imito per un «moto di invidia» verso il gesto creativo dell'autore, come lo chiama Sergio Solmi (1945).⁸ Imito cercando di riprodurlo, nella mia lingua e coi mezzi poetici che la tradizione poetica nella mia lingua e cultura letteraria mi offrono. Per questo Steiner suggerisce che un sentimento di familiarità, o intimità, con la lingua di un poeta è una premessa beneaugurante per il lavoro traduttivo. Posso imitare perché so di poter sentire allo stesso modo, comprendere in una forma, e misura, di quasi identificazione. Altrimenti la spinta della *aemulatio* – la tentazione di competere con l'autore per superarlo – può portarmi sulla soglia, rischiosa, dell'appropriazione.

Ho scelto Mary Oliver, e *American Primitive* (1983), perché vi ho percepito un linguaggio familiare, intimo, che ogni tanto profferiva versi invidiabili: che avrei voluto avere scritto io. È il sentimento che Derek Walcott suggerì di ricercare, un giorno di luglio del 2001, a un gruppo di aspiranti poeti radunati in un laboratorio di scrittura creativa che tenne all'Università di Milano e condusse per mezzo della traduzione.⁹ Sapevo che avrei potuto tradurre la poesia di Mary Oliver – e tradurre quel libro – perché lo sforzo sarebbe stato sorretto da quella sensibilità che è individuale e collettiva allo stesso tempo e che informa un testo poetico e il suo linguaggio, consentendo, secondo Steiner, l'interpretazione più accurata possibile: quella che si appropria del suo oggetto mentre ne rispetta la vita autonoma in un procedimento di «ripetizione originale» nel quale riproduciamo il gesto creativo dell'artista.¹⁰ «Questa dialettica è visibile a livello della sensibilità individuale. Gli atti di traduzione aumentano i nostri mezzi; arriviamo a incarnare energie alternative e fonti di sensazioni» (trad. mia),¹¹ dice Steiner, ed è questo, io credo, che occasionalmente concede lo stato (ahimè fugace) di grazia che produce soluzioni felici nella traduzione. Oliver scrive in un verso libero che scandisce il suo ritmo verticalmente, attraverso una cascata dei versi sulla pagina, dove gli *enjambement* ne legano uno all'altro in una tessitura sonora che corre al di là delle rime o del metro. Ma è ugualmente tesa. Oliver, inoltre, trasmette (traduce, direbbe Steiner) intuizioni sapienziali tramandole nella narrazione di storie apparentemente naturali. Sapevo che la mia scrittura poetica poteva sintonizzarsi su questo tipo di operazioni; ed è così che ho tradotto, per esempio, *Crossing the Swamp*.

Crossing the Swamp è una poesia che esprime la nostalgia dell'umano per le proprie origini, come *The Sea*, per esempio, in questa stessa raccolta, o *White Flowers*, in *New*

⁸ SERGIO SOLMI, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, Il Balcone, Milano 1945, poi in ROSITA COPIOLI (a cura di), *Tradurre poesia (L'altro versante)*, Paideia, Brescia 1983, p. 251.

⁹ PAOLA LORETO, *The Crowning of a Poet's Quest: Derek Walcott's "Tiepolo's Hound"*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009, pp. 136-137.

¹⁰ GEORGE STEINER, *After Babel*, cit., p. 27.

¹¹ Ivi, p. 315: «This dialectic can be seen at the level of individual sensibility. Acts of translation add to our means; we come to incarnate alternative energies and resources of feeling». *Alternity* è la parola che Steiner usa per indicare l'alterità.

and Selected Poems (1992). Proprio come agli albori della «nuova poesia della natura» – che Robert Langbaum ravvisava, nel 1959, nell'invidia di D.H. Lawrence, e poi di Ted Hughes e di Theodore Roethke, fra gli altri, per l'istintualità con cui un serpente o un luccio abitano lo spazio della loro dimensione – Oliver mette in scena la sua attrazione per la materia informe e primordiale, la sua tentazione di cedere all'istinto di fondersi con essa, e diventare il suo farsi e disfarsi inarrestabili, assecondando il suo perenne e multiforme divenire. La poeta dà voce alla tentazione di perdersi, annientarsi in quanto soggetto umano che torna (regredisce?) a una condizione pre-identitaria (certamente pre-specista) in cui l'origine e la destinazione di ogni cosa creata si incontrano e gli opposti, in quanto invenzione della ragione umana binaria, non hanno più ragione di esistere. In *The Sea* celebra l'istinto di muoversi nel mare come un pesce – di tornare a essere una creatura dell'acqua – mentre in *White Flowers* descrive uno stato liminale tra la morte e la nuova vita nella quale la trasforma la metamorfosi nella terra che genera i fiori bianchi:

Never in my life had I felt so plush,
or so slippery,
30 or so resplendently empty.
Never in my life
had I felt myself so near
that porous line
where my own body was done with
35 and the roots and the stems and the flowers
began.¹²

Mai nella vita mi sono sentita
così vellutata
30 o così scivolosa
o così risplendentemente vuota.
Mai nella vita mi sono sentita così
prossima a quella linea porosa
dove il corpo aveva finito
35 e le radici e gli steli e i fiori
iniziarono.
(trad. mia)

La prospettiva non solo ecocentrica, ma postumana che queste poesie di Oliver fanno esperire al lettore come attraverso un'esperienza vicaria è resa dalla forma della poesia attraverso un ritmo serratissimo, legato, nel quale il fiato corto della pulsione dell'identificazione con la metamorfosi dell'informe si alterna con alcune pause o rallentamenti che introducono la meraviglia della vita che si riproduce dai resti delle morti precedenti (esattamente come nell'amato Whitman di *Song of Myself*) o dell'estasi

¹² MARY OLIVER, *New and Selected Poems. Volume One*, Beacon Press, Boston 1992, pp. 58-59.

dell'identificazione – pur sempre solo momentanea, percettiva e intuitiva – con la materia in moto. La disposizione dei versi nel testo, ricorrente nella poesia di Oliver, è già visivamente una forma imitativa del moto circolare delle cose:

Crossing the Swamp

Here is the endless
wet thick
cosmos, the center
of everything – the nugget
5 of dense sap, branching
vines, the dark burred
faintly belching
bogs. Here
is *swamp*, here
10 is struggle,
closure –
pathless, seamless,
peerless mud. My bones
knock together at the pale
15 joints, trying
for foothold, fingerhold,
mindhold over
such slick crossings, deep
hipholes, hummocks
20 that sink silently
into the black, slack
earthsoup. I feel
not wet so much as
painted and glittered
25 with the fat grassy
mires, the rich
and succulent marrows
of earth – a poor
dry stick given
30 one more chance by the whims
of swamp water – a bough
that still, after all these years,
could take root,
sprout, branch out, bud –
35 make of its life a breathing
palace of leaves.¹³

L'identificazione con le sensazioni e i sentimenti dell'io lirico, però, è stimolata soprattutto dall'avvolgimento del lettore nel flusso di energia alimentato dalla prosodia.

¹³ EAD., *Primitivo americano*, a cura di Paola Loreto, Einaudi, Torino 2023, pp. 112 e 114.

La palude diventa il centro di ogni cosa: il fango che genera la vita, il brutto che genera il bello, la stasi che genera il moto, in un'espressione urgente data dai deittici che fanno accadere tutto in una temporalità presente che secondo Jonathan Culler è un elemento utile a ridefinire la poesia lirica occidentale ai giorni nostri.¹⁴ Tutto succede qui e in una soggettiva potente sulla percezione della poeta, quell'«I» con il quale è difficile non immedesimarsi. Questo spazio di intimità che il testo apre al lettore come luogo di accadimento di un'esperienza immaginifica e sostitutiva dalla portata valoriale collettiva è forse la proprietà più distintiva che la poesia lirica occidentale ha preservato attraverso l'evoluzione della sua forma nei secoli.

Il resto della poesia, da comprendere e (ri)creare, è arte (e artigianato, *craft*) pura: i monosillabi martellanti, le allitterazioni compulsive (ne troviamo tre su tre parole in *for foothold, fingerhold*, due su due parole con l'aggiunta di una ripetizione interna in *hipholes, hummocks*), le ripetizioni e i ritorni di quasi tutto, dai partecipi presenti a quelli passati, dalle rime interne (*black, slack*) ai suffissi (*pathless, seamless | peerless*), dalle assonanze e consonanze con effetto di simbolismo sonoro (*sink silently*) alle onomatopee distribuite e sottolineate su due versi (*whims of swamp water*). Basti per tutto, per concludere la dimostrazione della maestria di Oliver nel controllare la forma sonora della sua poesia, l'uso differenziato che fa dei pochi bisillabi, anche in combinazione con le parole composte. Nel mezzo della descrizione del moto vorticoso della materia, l'effetto ritmico percussivo intensifica la sensazione di essere circondati e braccati, come nei composti *pathless, seamless*, dove il suffisso privativo accrece il senso di smarrimento. Mentre quando Oliver vuole far riprendere fiato al lettore e inserire un momento di sospensione per poi caricare la ripresa della corsa dei versi, organizza perfino i monosillabi in una sintassi che rallenta l'enunciazione, come nel contrastivo «[I feel] not wet so much as», che introduce, grazie all'*enjambement*, l'attesa di ciò che segue: la meraviglia della sensazione di metamorfosi dell'io lirico descritta attraverso l'apprensione sensibile del corpo. Qui le parole bisillabe le servono per l'effetto opposto di creare una pausa e un sentimento di pacificazione: «[I feel] ... painted and glittered». Allo stesso modo Oliver introduce delle concessive per rallentare il ritmo prima della splendida chiusa in un'immagine gloriosa: «a bough | that still, after all these years, | could take root» – e qui l'effetto di accumulo in un climax è prodotto da una figura tipicamente whitmaniana, quella del catalogo o *listing*: «sprout, branch out, bud», per chiudere con la sorpresa della metafora del verso finale «make of its life a breathing | palace of leaves».

Come sono riuscita a entrare in sintonia con lo stile di Oliver e in particolare con questa forma prosodica? In primo luogo grazie all'azione informante di un pensiero ecocentrico che si avvicina spontaneamente a quello espresso dal testo – e in verità dall'intero corpus oliveriano. Poi, collocando la mia operazione all'interno di un orientamento dell'evoluzione della forma lirica che so di potere condividere con l'autrice per

¹⁴ JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA 2015.

inclinazione (poetica) naturale. È grazie alla vocazione alla mimesi di un registro colloquiale e non marcato della lingua che ritrovo nella mia stessa scrittura che ho avuto (e ho) buona speranza di riuscire a fare percepire quella “melodia della voce” nella quale ho identificato la caratteristica più originale e feconda di una lunga tradizione di poesia americana.¹⁵ La poesia che oppone la messa in forma ritmica e sonora di un pronunciamento (immaginario) della voce alla formalizzazione letteraria e alta di un verso fu inaugurata nel 1855 con l'atto di forza del *free verse* di Walt Whitman, per l'appunto, che al metro sostituiva la sua prosodia di frase (non senza il contributo separato ma convergente delle pose della voce che Emily Dickinson riuscì a innestare sul metro comune dei suoi versi). William Carlos Williams segnò un secondo momento decisivo del suo sviluppo durante l'altra rivoluzione importante e feconda della letteratura americana, quella modernista, identificando la fonte del linguaggio poetico nell'«American speech», la parlata americana nella fase del «dialect», quella in cui è più «mobile», «in cambiamento» e «produttiva – come furono, per Chaucer, Shakespeare, Dante, Rabelais le loro lingue ai loro tempi».¹⁶ È questo laboratorio linguistico che consente l'innovazione all'interno di un idioma che resta accessibile: una sperimentazione lieve e seminale, quasi impercettibile e caratterizzante. Di questa melodia della voce di Williams, Cristina Campo, che lo tradusse con Vittorio Sereni, indicò con grande acume «[la] folle e delicata linea della sua sintassi, [la] sua metrica di irriducibile naturalezza».¹⁷ Come nel “post-it” che in un'estate a Rutherford potrebbe figurare sull'anta di un frigorifero americano – pragmaticamente designato, nella lingua evoluta dai pionieri d'oltreoceano, come una “scatola per il ghiaccio” (*icebox*) – a captare la benevolenza di una moglie che si vede sottrarre la delizia mattutina di alcune prugne:

This is Just to Say

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

5 and which
 you were probably
 saving
 for breakfast

Forgive me

¹⁵ PAOLA LORETO, *La melodia della voce. La lezione americana*, «Ricognizioni», 6, 11, 2019, pp. 111-120.

¹⁶ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Poem as a Field of Action*, in GEORGE PERKINS (edited by), *American Poetic Theory*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972, p. 252.

¹⁷ CRISTINA CAMPO, *Su William Carlos Williams*, in EAD., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 173.

10 they were delicious
 so sweet
 and so cold¹⁸

Questo è solo per dire

Ho mangiato
le prugne
che erano
in frigo

5 e che
probabilmente
tenevi
per la colazione

Perdonami
10 erano deliziose
così dolci
e così fresche
(trad. mia)

Mi sono lasciata condurre, quindi, dalla “melodia della voce” di Mary Oliver – che avevo ben chiara ormai nelle orecchie dopo una consuetudine di ascolto attento – nel compito di riprodurre il respiro, il ritmo e gli effetti sonori del testo con i mezzi che la scelta di uno stile vicino al suo mi avrebbe offerto in italiano. Come nella mia poesia, ho cercato di tenere in forma la voce dando all’intonazione – alle sue pose o atteggiamenti – un’identità, e ai suoi suoni l’espressività della tensione di *Crossing the Swamp*. Sono stata fedele alla lezione di Oliver, che nel suo manuale per la comprensione e la scrittura della poesia insegna che nel linguaggio poetico il suono è parte del senso, perché veicola la sensazione. Se per la mistica del Cape «le parole non ci danno le stesse sensazioni», e «I suoni sono diversi. I suoni sono importanti»¹⁹ è perché decide di credere alla vecchia teoria che

I primi elementi del linguaggio sono il riflesso di espressioni indotte da impressioni sensoriali; cioè, la facoltà creativa ha dato a ogni idea generale concepita, mentre affiorava per la prima volta nel cervello, un’espressione fonetica.²⁰

¹⁸ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Collected Poems: Volume I, 1909-1939*, edited by Arthur Walton Litz and Christopher MacGowan, New Directions, New York 1991, p. 372.

¹⁹ MARY OLIVER, *A Poetry Handbook: A Prose Guide to Understanding and Writing Poetry*, Harcourt, New York and London 1994, p. 18.

²⁰ La teoria, cosiddetta del “dingdong”, perché allude a una genesi onomatopeica del linguaggio, è definita da Webster, che la attribuisce a Karl Wilhelm Heyse, appoggiato da Max Müller, nel suo *Webster’s New International Dictionary of the English Language*, Second Edition Unabridged, G.&C. Merriam Company, Springfield 1958, pp. 20-21.

La teoria che attribuisce al linguaggio una genesi onomatopeica è forse superata, ammette Oliver, ma conserva un potere suggestivo, sufficiente a guidare la pratica della scrittura creativa – e per me, di conseguenza, la sua traduzione. E così sono stata fedele, con la poeta, anche alla lezione di uno dei suoi maestri, Robert Frost, che insegnò che un bravo scrittore lavora con «l'orecchio uditivo», dell'immaginazione, e non lascia il lettore nel dubbio su come atteggiare la voce neppure quando scorre il testo di una poesia con gli occhi.²¹

L'operazione è estetica, ma anche culturale. Secondo, di nuovo, Lawrence Venuti, la cui teoria si muove dentro il quadro di quella polisistemica di Itamar Even-Zohar, ogni volta che scegliamo di tradurre un autore, un testo, e come tradurlo, fino alle decisioni traduttive più minute, interveniamo sul canone letterario anche della lingua di arrivo.²² O meglio, riuscire a contribuire a modificarlo, e così a definirlo, apportando un elemento di innovazione, è la condizione per tradurre bene e per tradurre eticamente, rendendo visibile l'azione interpretativa, e quindi di rottura e (ri)composizione del testo fonte. Ho quindi intenzionalmente lavorato sui valori formali del testo – e di tutti i testi di *Primitivo americano* – per contribuire alla diffusione di un modello di poesia “della voce” distintamente lirica nella nostra cultura letteraria, nella convinzione che possa trovarvi (o preservarvi) uno spazio adeguato.

Nella mia traduzione di *Crossing the Swamp*, che qui riporto, ho perciò organizzato i suoni attraverso molte delle figure di Oliver, come le allitterazioni e le ripetizioni di parti di parole, o per mezzo di nuove soluzioni consentitemi dalla lingua di arrivo, come alcuni accumuli di doppie (come in *il midollo | ricco, succulento | della terra* o in *lappole... appena eruttanti*), ricorrenze di fomeni isolati e in aggregati (come in *germogli, gemmare, fiorire*). Questo ha spianato la strada a quella felicità, o fortuna, di risultati che sono le singole e rare grazie concesse al traduttore, come in questi versi: *la fine – fango | senza sentieri, senza suture | senza pari*. E: *Mi sento | non tanto bagnata quanto | dipinta e splendente...* Non tutte le soluzioni sono sopraggiunte senza fatica, naturalmente. Quando la frizione fra i sistemi di significazione dei due diversi codici linguistici allontanava le *chance* (e le speranze) di una adeguatezza della forma ritmica delle parole, il processo decisionale ha pesato di più. Nella ricerca di una versione dei sintetici *hipholes* di Oliver, per esempio, mi ha fatto optare per il vocabolo più vicino all'immagine che non comportasse una parafrasi descrittiva ingombrante, anche se inevitabilmente ma leggermente, specifico e straniante: *acetaboli*. Mi è sembrato, tutto sommato, che contribuisse all'atmosfera semi onirica e in parte allucinatoria della poesia. In un caso mi sono presa la libertà di scegliere

²¹ Lettere a John Bartlett del 4 luglio 1913 e del 22 febbraio 1914, in *Selected Letters of Robert Frost*, edited by Lawrence Thompson, Jonathan Cape, London 1965, p. 111.

²² LAWRENCE VENUTI, *World Literature and Translation Studies*, in THEO D'HAEN, DAVID DAM-ROSCHE AND DJELAL KADIR (edited by), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London and New York 2011, pp. 180-193; si veda soprattutto il paragrafo *Translated Canons and Translation Strategies*, pp. 188-191.

l’accezione forse meno probabile per designare un elemento del paesaggio fisico, un peccato poco veniale mentre si traduce una ecopoeta che sta mappando il proprio territorio di appartenenza per elezione. Tra i significati di *hummock* – che annoverano una verosimile “collinetta” (o “poggio”, “altura”, “rilievo”, ecc.), un’inverosimile “crestà” (un accumulo di lastroni di ghiaccio nella banchisa polare, o un rialzo del terreno causato dallo scioglimento del permafrost), e una “duna” (di sabbia) – ho scelto quest’ultimo. Di dune di sabbia è notoriamente ricco l’ambiente costiero di Cape Cod, ma probabilmente meno quello interno, paludososo, delle *wetlands*. Ma «mute» sono le «dune» nella mia versione, in ottemperanza a un altro consiglio di Derek Walcott, che quasi venticinque anni fa si è stampato indelebilmente nella mia memoria artistica: tra il senso e il suono, quando l’approssimazione a entrambi è impossibile, scegliete il suono.²³ Come nella fase finale, e cruciale, del metodo di Steiner, quella del ribilanciamento tra appropriazione e restituzione – e nei termini della rielaborazione del modello ermeneutico di Lawrence Venuti nel nostro secolo – spero di essere riuscita a compensare le perdite necessarie con il guadagno che l’elaborazione del senso porta a una (alla?) poesia:

Attraversando la palude

Questo è il cosmo
infinito, fitto,
bagnato, il centro
di tutto – la vena
di linfa densa, di tralci
ramificati, pantani
di lappole, bui,
appena eruttanti. Questa è
la *palude*, qui è
la lotta
la fine – fango
senza sentieri, senza suture
senza pari. Le ossa
sbattono alle giunture
pallide, tentando
la presa dei piedi, delle dita,
della mente su incroci
così scivolosi, profondi
acetaboli, dune
che affondano mute
nel brodo di terra
nero, fermo. Mi sento

²³ «How much should we approximate the actual sound and vocabulary of the original in terms even of the equivalent of a rhyme, in terms of a vowel from one language to the other? I say, definitely go for that. That is almost your first responsibility -- an approximation of the music of the original: what kind of music and what is the meaning of that music» (PAOLA LORETO, *The Crowning of a Poet’s Quest: Derek Walcott’s “Tiepolo’s Hound”*, cit., p. 155).

non tanto bagnata quanto
dipinta e splendente
25 di mota grassa
 d'erba – il midollo
 ricco, succulento
 della terra – un povero
stecco secco al quale
30 i capricci dell'acqua fangosa
concedono un'altra chance –
 un ramo che ancora potrebbe,
a distanza di anni, metter radice,
germogli, gemmare, fiorire –
35 fare della sua vita un palazzo
vibrante di foglie.²⁴

BIBLIOGRAFIA

- CRISTINA CAMPO, *Su William Carlos Williams*, in EAD., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, pp. 173-175.
- JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA 2015.
- ROBERT FROST, *Selected Letters of Robert Frost*, edited by Lawrence Thompson, Jonathan Cape, London 1965.
- ROBERT LANGBAUM, *The New Nature Poetry*, in ID., *The Modern Spirit: Essays on the Continuity of Nineteenth-and Twentieth-Century Literature*, Oxford University Press, New York 1970, pp. 101-126 (ed. or «American Scholar», 28, 3, 1959, pp. 323-340).
- PAOLA LORETO, *La melodia della voce. La lezione americana*, «Riconoscimenti», 6, 11, 2019, pp. 111-120.
- ID., *The Crowning of a Poet's Quest: Derek Walcott's "Tiepolo's Hound"*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009.
- MARY OLIVER, *American Primitive*, Back Bay Books (Little Brown and Co.), Boston-New York-Toronto-London 1983.
- ID., *New and Selected Poems. Volume One*, Beacon Press, Boston 1992.
- ID., *A Poetry Handbook: A Prose Guide to Understanding and Writing Poetry*, Harcourt, New York and London 1994.
- ID., *Primitivo americano*, a cura di Paola Loreto, Einaudi, Torino 2023.
- SERGIO SOLMI, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, Il Balcone, Milano 1945, poi in ROSITA COPIOLI (a cura di), *Tradurre poesia (L'altro versante)*, Paideia, Brescia 1983.
- GEORGE STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Third Edition, Oxford University Press, Oxford 1998 (ed. or. ivi, 1975).
- LAWRENCE VENUTI, *How to Read a Translation, Words without Borders: The Home for International Literature*, July 1, 2004 <<https://wordswithoutborders.org/read/article/2004-07/how-to-read-a-translation/>> (u.c. 16.11.2025), republished in *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, Routledge, London and New York 2013.

²⁴ MARY OLIVER, *Primitivo americano*, cit., pp. 113 e 115.

ID., *World Literature and Translation Studies*, in ID., *The Routledge Companion to World Literature*, edited by Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir, Routledge, London and New York 2011, pp. 180-193.

GIAMPAOLO VINCENZI, *Per una teoria della traduzione poetica*, EUM, Macerata 2010.

Webster's New International Dictionary of the English Language, Second Edition Unabridged, G.&C. Merriam Company, Springfield 1958.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Poem as a Field of Action*, in GEORGE PERKINS (edited by), *American Poetic Theory*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972, pp. 249-253.

ID., *This Is Just to Say, The Collected Poems: Volume I, 1909-1939*, edited by Arthur Walton Litz and Christopher MacGowan, New Directions, New York 1991.



Share alike 4.0 International License

Concetta Maria Pagliuca

Università degli Studi di Napoli Federico II

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4318-4263>

Giulia Perosa

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0413-0633>

A proposito di

Ilaria Muoio, *La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, presentazione di Riccardo Castellana, Firenze University Press, Firenze, USiena PRESS, Siena 2025.

GP: Leggendo il libro di Ilaria Muoio ho avuto la sensazione di trovarmi di fronte a qualcosa che mancava nel panorama critico italiano. Non solo uno studio diacronico sulla novella, ma un libro che, come pochi negli ultimi anni, riesce a rimettere in discussione i criteri stessi con cui quella storia è stata scritta finora. Ciò, mi sembra, porta l'autrice a confrontarsi in modo consapevole e rigoroso con alcune questioni fondamentali: il rapporto tra generi letterari e diacronia, la relazione tra testo, politesto e dispositivi editoriali, la possibilità di una *storia narratologica* della letteratura. Ti ritrovi in questa lettura? Pensi anche tu che uno dei valori del libro consista, oltre che nella ricostruzione storico-letteraria di un periodo cruciale della letteratura italiana, anche nella portata metodologica e teorica che sorregge l'impianto del volume?

CMP: Assolutamente. Sulle soglie del testo – la presentazione, di Riccardo Castellana, e l'introduzione, di Ilaria Muoio – si promette, a ragione, un approccio innovativo e multiprospettico. È un libro ambizioso: l'autrice intende scrivere un segmento di storia delle forme – operazione doppiamente complessa, per il genere e per l'arco cronologico considerati. La lezione del Genette di *Poetica e storia*, evocata già nelle prime pagine, viene recepita e messa fruttuosamente in pratica, mi pare. Con un occhio sull'asse sincronico e uno sull'asse diacronico si crea un'asimmetria dello sguardo ma paradossalmente si vede meglio.

Nel primo capitolo, dopo un veloce riepilogo dei modelli internazionali più conosciuti, si passa a ricostruire l'elaborazione teorica italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento intorno alla novella. Muoio, compulsando epistolari, giornali e paratesti, recupera alcune

Concetta Maria Pagliuca, Giulia Perosa, *inDialogo*, a proposito di Ilaria Muoio, *La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, presentazione di Riccardo Castellana, Firenze University Press, Firenze, USiena PRESS, Siena 2025,
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 136-141.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/30652>

riflessioni sulle specificità compositive di narrazione lunga e narrazione breve, e fa dialogare tra loro Francesco Torraca, Luigi Capuana, Lucio D'Ambra, Marino Moretti. Sorretta da precisi riscontri testuali (di Federigo Tozzi, Federico De Roberto, Matilde Serao, Angelo De Gubernatis, tra gli altri), la studiosa sottolinea come dietro certe scelte lessicali degli autori si celino differenze di valore letterario (bozzetto VS novella) e di destinazione editoriale (racconto VS novella).

GP: Hai ragione, e Muoio mette in rilievo una linea teorica specificamente italiana, finora non sufficientemente valorizzata e qui ricostruita nel dettaglio. Questa ricostruzione muove da domande mirate e decisive: «è possibile che i nostri non abbiano mai avvertito l'esigenza di ragionare su questioni di ordine morfologico? C'è davvero un vuoto nella riflessione italiana sui caratteri distintivi del genere novellistico? Quella nazionale è forse una tradizione di scrittori esclusivamente creatori e mai, in nessuna occasione, scrittori-critici o scrittori-teorici?» (pp. 20-21). Tali domande dicono molto anche dell'impianto retorico-argomentativo su cui si regge il libro, un libro che appunto pone degli interrogativi, riflette criticamente e non rinuncia a confrontarsi in maniera serrata con i testi, con lo spazio mediale in cui nascono e con la tradizione critica.

Del resto, quanto noti fa emergere altre due questioni su cui è opportuno dire qualcosa, quella della periodizzazione e quella del canone. Comincio da quest'ultima: mi pare che un altro merito del volume sia quello di far dialogare autori e autrici ormai canonizzati, o in corso di canonizzazione, con figure che all'epoca hanno avuto un ruolo effettivo nella strutturazione del campo o che hanno goduto di un certo capitale economico o simbolico, ma che oggi sono del tutto dimenticate, o quasi. Quello che affiora è un panorama complesso, non pacificato né appiattito su vulgate trite e ritrite; lo sguardo si muove, in altre parole, senza distorsioni attualizzanti o anacronistiche, ma senza neanche dimenticare ciò che abbiamo acquisito a un secolo di distanza. In questo quadro, credo vada menzionato anche il discorso sulla cronologia: mettendo a frutto le più recenti acquisizioni relative alle etichette letterarie, la studiosa delinea un «tracciato diacronico» (p. 38) della novella moderna e individua un arco temporale preciso – 1878-1929/36 – al cui interno riconosce una serie di snodi che le consentono di distinguere tre fasi: 1878-1890, 1890-1906 e 1906-1929/36. Tale proposta funziona non come uno schema rigido, ma come una mappa interpretativa capace di mostrare continuità, fratture e zone di transizione. Il primo periodo (1878-1890) coincide con il consolidarsi del modello verghiano e con la sua immediata ricezione, fatta non solo di adesioni ma anche di resistenze. Il secondo, quello che va dal 1890 al 1906, è forse il periodo più innovativo perché il più instabile: un quindicennio che la critica ha spesso trascurato, ma che costituisce, come Muoio mostra con efficacia, il crocevia tra verismo e modernismo, il luogo in cui Capuana e De Roberto operano interventi tecnico-formali profondi e in cui si prepara l'ingresso di Pirandello. Il terzo periodo, infine, quello modernista, fa emergere la piena maturità delle forme brevi novecentesche. L'articolazione proposta

permette di leggere la storia della novella non come una successione di maestri, ma come un percorso di un genere letterario dotato di una sua autonomia evolutiva, sensibile alle trasformazioni del sistema editoriale, ai mutamenti ideologici, alle oscillazioni del gusto. È proprio in questo senso che l'indagine di Muoio colma il “vuoto” di cui parlavo all'inizio: la novella moderna non è più un genere ancillare, ma un osservatorio privilegiato per ripensare la modernità italiana tra Otto e Novecento.

CMP: E lo conferma il seguito. Alla cronologia per così dire “generale” che tu hai ben sintetizzato, rispondono le cronologie “particolari” di ciascun sottogenere analizzato nella seconda parte del libro, quella centrale e più corposa. Qui la suddivisione tipologica – in novelle in forma di lettera, novelle in forma di diario, novelle in forma di soggettiva postuma, novelle dialogate o sceneggiate, novelle cinematografiche – non perde di vista la storia. Più che ripercorrere la lunga e ricca argomentazione dei capitoli III-VII, mi limiterò a citare e commentare alcuni punti che mi hanno colpita.

Nelle novelle epistolari e diaristiche Muoio rileva «una formazione di compromesso tra le tecniche di rappresentazione della vita psichica offerte a modello dai realismi ottocenteschi (psiconarrazione, monologo citato e monologo narrato) e l'aspirazione tutta novecentesca di mostrare la coscienza interiore mentre parla senza ordine cronologico, ragione o scopo» (pp. 43-44). Ad accomunare questi testi, con o senza destinatario (concreto o immaginario che sia), è, in altre parole, un certo modo di pensare e realizzare l'introspezione, questione centrale nella narrativa moderna.

A proposito di novelle in prima persona in cui un personaggio racconta la propria morte, la studiosa scopre, e noi lettori e lettrici con lei, che l'archetipo di tale modalità diegetica è *La storia del mio funerale* (1919) di Guido da Verona. In quel torno si colloca anche la più celebre *Parole di un morto* di Tozzi che, con l'«uso autonomo e ininterrotto del presente indicativo» (p. 78), introduce nella nostra letteratura la narrazione postuma omodiegetica simultanea.

I capitoli sulle novelle dialogate o sceneggiate e sulle novelle cinematografiche, poi, mi sembrano rispondersi nella struttura. In entrambi si riscontra l'attenzione alle strategie enunciative – tra cui spicca la scelta dei tempi verbali. In entrambi si procede con una lettura parallela di due testi: nel primo, *Una notte d'amore* di Enrico Serretta (1923) e *Dialogo fra due signore per bene* di Lucilla Antonelli-Calfus (1925); nel secondo *Una recita cinematografica* (1918) di Federigo Tozzi e *Cinematografo* (1928) di Ada Negri. In entrambi si menzionano interventi critici volti a mappare parte della “letteratura circostante”: da un lato, la recensione di Lucio d'Ambra alla raccolta *Oh!... le dame e i gentiluomini* (1906) di Giannino Antoni-Traversi, «un esercizio compiuto di storicizzazione della contemporaneità» (p. 84); dall'altro, l'articolo di Fantasio (pseudonimo di Riccardo Artuffo) intitolato *Letteratura cinematografica. (Divagazione... inutile di Fantasio)*, «un tentativo disorganico ma precoce di sistematizzazione storiografica del presente» (p. 120).

Degna di nota, infine, è anche l'apertura al versante francese: si veda la puntuale analisi filologica di *Le Horla* da cui consegue un appello all'approfondimento della «“funzione Maupassant” nella novella moderna italiana» (p. 69); oppure si veda il recupero delle riflessioni sociologiche svolte da Georges Pellissier intorno alla diffusione della cosiddetta “letteratura dialogata”, intorno al successo che arride a Gyp, Donnay, Provins e Lavedan.

Insomma, si arricchisce progressivamente il panorama complesso (legame tra testi e paratesti, dialettica tra innovazione e tradizione, rapporti tra centro e periferia del campo, intreccio tra generi e media diversi) che tu vedi emergere nel capitolo sulla periodizzazione.

GP: E questo, a testimonianza della coerenza argomentativa e della solidità metodologica, ritorna in qualche modo anche nel capitolo successivo (VIII), dedicato alla novellistica durante la Grande guerra. È un capitolo cruciale, perché mostra come la periodizzazione non sia un esercizio astratto di ordinamento temporale, ma una griglia capace di mostrare tensioni, cesure e continuità profonde. La guerra, infatti, produce una frattura materiale e simbolica nello spazio mediale: come ricostruisce l'autrice, dopo il momento di massima espansione del giornalismo e della narrativa breve, lo scoppio del conflitto modifica bruscamente le condizioni di produzione e circolazione dei testi, altera il rapporto tra letteratura e pubblico, e riconfigura le forme brevi secondo modalità che mescolano propaganda, testimonianza, retoriche patriottiche e sporadiche riemersioni di sperimentazione. «Mai come in questo momento – scrive Muoio (p. 142) – i rapporti di forza tra campo politico, campo editoriale e campo letterario registrano un deciso sbilanciamento in favore dei primi due».

Questo sbilanciamento ha un impatto significativo sulla fisionomia della novella: la studiosa mette infatti in luce come il conflitto, oltre a suggerire temi ricorrenti (tra cui quello della diserzione) e a costituire lo sfondo più frequente delle novelle, si configuri anche come vero e proprio agente strutturante, in grado di condizionare in maniera radicale tanto i meccanismi di produzione quanto le caratteristiche della forma breve. Sul versante produttivo, basti pensare agli effetti causati dalla penuria della carta, cui consegue la pubblicazione quasi esclusiva di novelle a tema bellico, in genere brevi, sostanzialmente prive di apparati iconografici (pp. 143-144) e subordinante alle esigenze della propaganda nazionalistica. Sul piano dei procedimenti formali, invece, l'autrice rileva una serie di tratti ricorrenti: un «ritorno regredito al bozzetto preverista»; la prevalenza «della narrazione eterodiegetica e ulteriore»; un tono moralistico con «interventi esplicativi del narratore primottocentesco»; uno stile «sempre sussiegoso e talvolta perfino grottesco nella sua pretesa senza costrutto di iperletterarietà» (p. 155).

Tali caratteristiche riguardano principalmente la fase che va dal 1914 al 1918, contrassegnata dalla tipologia delle cosiddette novelle *di guerra*: testi scritti durante il conflitto da autori e autrici che il più delle volte non hanno preso parte attivamente alle

operazioni militari, e le cui novelle in qualche modo contribuiscono a esaltare la spinta propagandistica. Diverso è invece il discorso per la fase successiva, caratterizzata dalle novelle *sulla guerra*, scritte *ex post*, a partire dal 1919, «dove la letteratura torna a misurarsi criticamente con l'esperienza lacerante del conflitto anche in fatto di tecniche narrative» (p. 156) – è il caso, per esempio, di *Una burla riuscita* (1926) di Svevo. Ciò considerato, mi pare che l'ottavo capitolo confermi ancora una volta una dorsale che attraversa l'intero volume: la novella non è solo un genere, ma un indicatore sensibile, quasi un sismografo, delle trasformazioni storiche, letterarie e materiali.

CMP: Sulla «frattura materiale e simbolica» (per riprendere la formula da te appena impiegata) che la Grande guerra provoca nell'editoria periodica Muoio si concentra verso la fine del libro. In una tempesta profondamente mutata, la precarietà del supporto cartaceo e delle condizioni lavorative dei tipografi si aggrava, incidendo sul «disallineamento» (p. 157) tra domanda che sale e offerta che scende.

Nei capitoli IX e X l'attenzione si focalizza su due “contenitori”: il supplemento letterario e la rivista di novelle. La ragione è presto detta: «la progressiva metamorfosi della cornice editoriale destinata ad accoglierla traduce e riflette l'involuzione storica della forma novellistica da narrazione ad alta vocazione sperimentale a storiella pettegola da rotocalco» (p. 158).

Alla chiusura del «Fanfulla della Domenica» (anticipata da un'estensione della periodicità e da una riduzione del formato), due supplementi ne continuano lo spirito: «Il Messaggero della domenica» e il «Giornale dell'Isola letterario». Entrambi valorizzano il magistero di Verga rispetto alla lezione dannunziana e futurista; entrambi accolgono novelle che oggi ascriviamo al modernismo e novelle di dubbia – se non scarsa – qualità.

L'autrice passa poi a trattare le riviste specializzate in novelle, a partire da «Novella», vera e propria epitome delle trasformazioni tanto del medium quanto del racconto. Un certo spazio è dedicato a «raccontanovelle» e «le grandi firme», l'una rigida e l'altra flessibile nella struttura, l'una chiusa e l'altra aperta alla letteratura internazionale ma tutte e due risolute, sulla scia di «Novella», nel proporsi come agente selettivo e canonizzante.

Segue un'accurata rassegna di quindici riviste attive nel decennio 1919-1929, con diverse periodicità, collocazioni geografiche, vesti editoriali – allo scopo, credo, di mostrare nuovamente il dinamismo nel campo letterario di quegli anni.

GP: Sono d'accordo, e mi sembra che la conclusione del volume chiarisca in modo esemplare come le trasformazioni cui fai cenno – il cambiamento del sistema periodico, la riconfigurazione dei supporti, l'ascesa di nuovi media – non producano soltanto un diverso “contenitore”, ma riplasmino il genere stesso, fino a generare quella «commemorazione vera e falsa» (p. 181) della novella che Muoio individua nel 1929. Le considerazioni dell'autrice dedicate a Montale e alla recensione ai *Racconti* di Stuparich

sono, da questo punto di vista, rivelatrici: in quel giudizio, che riformula il vecchio lessico teorico della «concentrazione», della «misura», dello «scorcio», si coglie tanto la persistenza di un'idea ottocentesca di novella, quanto l'avvio di un suo superamento. Montale registra una modernità che gli appare nuova, ma nel farlo contribuisce a fissare l'immagine di un genere che, proprio mentre viene celebrato, sta già perdendo il suo statuto sperimentale. E a partire dagli anni Trenta, come Muoio mostra bene, questa perdita di statuto si traduce in un vero e proprio slittamento culturale: la novella non è più laboratorio formale, come già rilevavi, ma diventa prodotto di largo consumo, assimilato alle logiche del rotocalco e progressivamente associato a un pubblico femminile e domestico. Da qui, appunto, la “falsa commemorazione”: la novella sopravvive, ma svuotata della complessità che aveva caratterizzato la stagione precedente. L'avvento del fascismo, con il suo orientamento verso l'«ignoranza indotta» (p. 183) e il tacitamento delle voci dissonanti, contribuisce ulteriormente a irrigidire questo scenario. A trarne vantaggio è il racconto, il genere che scrittori e scrittrici contrappongono «egemonicamente alla massificazione e alla mercificazione della scrittura novellistica» (*ibidem*).

In questo senso, l'impressione che ho avuto leggendo la conclusione è che l'autrice riesca a smuovere e problematizzare l'immagine consueta del 1929 come data di arrivo, interpretandola non più come semplice punto di chiusura, ma come snodo in cui il genere è insieme celebrato e tradito, ricordato e disinnescato.

CMP: Concordo: ponendosi delle domande mai retoriche, confrontandosi di continuo con la molteplicità, Ilaria Muoio riesce a non cadere in facili schematismi, a dire qualcosa di originale su un argomento non solo impegnativo ma anche particolarmente studiato.

C'è un ultimo aspetto del libro che vorrei sottolineare: l'onestà intellettuale. Più volte l'autrice ammette di non essere riuscita a trovare un documento o un dato, esplicita in quale biblioteca è stata condotta l'indagine ed elargisce sinceri ringraziamenti per il supporto e i suggerimenti ricevuti. Insomma, pagina dopo pagina si percepisce una postura critica matura, si ricava l'idea della ricerca come costruzione lenta e faticosa, come dialogo incessante con i testi e con le persone che a vario titolo se ne occupano.



Share alike 4.0 International License