

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno III, fascicolo 1
giugno 2024

Federico II University Press



fedOA Press



Giornale di Storia della Lingua Italiana III/1 (2024)

ISSN 2974-6507

DOI 10.6093/gisli/4

Direzione

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cella (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli "Federico II"), Rita Fresu (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli "Federico II"), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

Redazione

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Giuseppe Andrea Liberti, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino", Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

SOMMARIO

Saggi e studi

- GIACOMO DOARDO
Un fenomeno sintattico-intonativo nelle canzoni di Petrarca (e di Dante). Tipologie di attacco della stanza 7
- SARA GIOVINE
Spigolature lessicali dalle lettere dalla Garfagnana di Ludovico Ariosto 27
- LORENZO TOMASIN, BATTISTA SALVI
La nozione di egotesto e l'esempio degli scritti leonardiani 57
- CLAUDIA BONSI
Implicazioni stilistiche della penultima forma delle Mosche del capitale 81

Prospettive

Sguardi sul contemporaneo

- CHIARA DE CAPRIO
«La zona del disastro»: stilemi della perdita, pattern del desiderio e architettura del racconto in Romanzetto estivo di Gherardo Bortolotti 99
- DAVIDE COLUSSI
Una prova di lettura per Broggi (Noi 1-4) 121

Resoconti

- SARA GIOVINE
Maria Paola Monaco (a cura di), La lingua italiana in una prospettiva di genere. Atti del seminario online promosso dagli Atenei di Firenze e Udine con il patrocinio dell'Accademia della Crusca (1° marzo 2022) 135

ANDREA MAGGI Enea Pezzini, « <i>Epistola velut pars altera dialogi</i> ». <i>La lingua delle Lettere volgari del Poliziano</i>	137
GIACOMO MICHELETTI Sara Sorrentino, <i>La letteratura minuscola. Le autobiografie semicolte nel panorama editoriale italiano</i>	141
DAVIDE DI FALCO Chiara Murru, <i>Tra Piero della Francesca e Caravaggio. Studio sul lessico di Roberto Longhi</i>	143

Una prova di lettura per Broggi (*Noi* 1-4)

Davide Colussi

Well, there's a vast network. Right?
An ocean of possibilities.

David Lynch, *Inland Empire*

L'ammirazione, che si rinnova a ogni rilettura, induce anche nel linguista poco avvezzo alle scritture di ricerca contemporanee il desiderio di tentare una prima ricognizione formale di *Noi*.¹ E tuttavia un'analisi sotto specie linguistica stavolta non comporta puramente il rischio, sempre intrinseco all'operazione, di disgiungere parti di un intero senza pervenire a una qualche conoscenza ulteriore o meno sommaria. Se «il dettato di *Noi* è quasi interamente costruito come una sottile e fitta trama di microprelievi, effettuati da testi esistenti di diversa provenienza: frasi letterali o variate, sintagmi o costruzioni mai segnalati nel corpo del testo», come si legge nella breve *Nota* postfatoria al volume (p. 109), si capisce come la natura prevalentemente allotria del testo complichino ogni valutazione. Forse la nozione di autore e con essa quella di stile, che convenzionalmente le è legata, richiederebbero nel caso in esame una più precisa delimitazione o messa in discussione: questioni di ordine teorico lasciate invece qui in sospeso o al più sorvolate rapidamente. Si prescinderebbe, anzitutto, dall'interrogarsi sul margine di intervento operato dall'autore nei confronti dei singoli lacerti presi di volta in volta in considerazione, convenendo a queste prime annotazioni desistere in partenza dal tentativo di individuare e schedare – anche solo per campioni scelti – i segmenti prelevati dai serbatoi della prosa narrativa e saggistica, come pure sarebbe di grande interesse per valutare la tecnica di intarsio messa a punto nel testo.² Ma anche in assenza di tali accertamenti si potrà almeno concordare sulla presenza dell'autore in quanto selettore e combinatore dei materiali di recupero. Più problematico, almeno a una prima considerazione, difendere – come qui si farà interpretandone i fatti linguistici – l'idea di uno «stile» sotteso al testo (con quanto di individuale la nozione di stile comporta) e non di una «scrittura», secondo l'opposizione teorizzata da Barthes e già fatta propria dalla neoavanguardia: così ad esempio in un precedente che per evidenti ragioni tornerà utile raffrontare conclusivamente con *Noi* come *Tristano* di

1. Si cita dalla seconda edizione rivista dall'autore, salvo eccezione con il semplice rimando al numero di prosa ed eventualmente a quello di capoverso.

2. L'identità degli autori interpolati è stata fornita pubblicamente da Broggi: cfr. al riguardo Pennacchio 2021 e Castellana 2022: 140.



Balestrini.³ Se la pratica del taglio e assemblaggio di testi difformi cospira in effetti a disindividualizzare gli elementi prelevati, oscurando o alterando in essi ogni primitiva intenzione stilistica, le eventuali tendenze o ricorrenze che il lettore – come avviene nel caso di *Noi* – osserverà presiedere a quella selezione e combinazione finiscono nondimeno per conferire alla prosa che se ne compone, a dispetto dell'eterogeneità dei prelievi, un tratto di coerenza e unitarietà che riesce difficile non declinare anche sotto il profilo stilistico.

Problemi in parte simili si ponevano anche per le precedenti raccolte, in versi e in prosa, di Broggi, che sin dagli esordi ha adottato sotto una luce teorica nuova la tecnica del *cut-up*, in concordia con altra poesia di ricerca degli anni Zero ma con un'influenza che in lui si direbbe più pronunciata della prassi in uso nel frattempo nell'arte contemporanea (e non necessariamente figurativa: significativo l'apprezzamento per l'opera di John Zorn, e in particolare per i "montaggi" del dittico *Goddard/Spillane*, 1986-87).⁴ E bozzetti in prosa di taglio narrativo non mancavano, per la verità, nei lavori precedenti: si veda in particolare *Racconto in Servizio di realtà*, suddiviso in quattro brevi parti (*Avventure minime*, pp. 64-66). È chiaro però che in *Noi* il materiale frammentario viene sottoposto a una tensione strutturante ben più forte, imposta dalla coesione narrativa che imbriglia – non senza elementi di contraddizione e disorganicità, su cui torneremo – le settantadue prose numerate. È in gioco insomma la sua natura, pur controversa, di «romanzo», quale viene dichiarata metatestualmente in apertura («Il romanzo inizia [...]»), 4.2): come se Broggi avesse disposto di intendere anche in un'accezione più strettamente letterale le «narrative» che la postproduzione artistica è in grado di offrire, in alternativa e opposizione a quelle socialmente dominanti, secondo le tesi del critico d'arte Nicolas Bourriaud. Del quale basterà qui citare a riprova qualche passo in cui ricorre con insistenza la nozione, attenendoci alla scelta antologica procurata da Broggi stesso:

La nostra società è strutturata da *narrative*, scenari immateriali, che sono più o meno rivendicati come tali e tradotti da stili di vita, riferimenti al lavoro e ai divertimenti, istituzioni e ideologie [...]. Noi viviamo all'interno di queste *narrative* [...]. Le forme che ci circondano sono la materializzazione di queste *narrative*, che sono nascoste in ogni prodotto culturale, ma anche nell'ambiente quotidiano [...]. Gli artisti della postproduzione utilizzano queste forme per decodificare e produrre *linee narrative divergenti e narrative alternative* [...]. L'arte porta gli scenari collettivi alla consapevolezza e propone altri percorsi nella realtà, con l'aiuto delle stesse forme che materializzano *le narrative imposte*. Manipolando le forme frantumate dello scenario collettivo, considerandole cioè non come fatti indiscutibili, ma come strutture precarie da utilizzare come strumenti, gli artisti producono *spazi narrativi* dei quali l'opera è la messinscena.⁵

3. Mi rifaccio su questo punto al fondamentale Picconi 2020: 22-24, dove già è applicata la dicotomia fra «stile» e «scrittura» di Barthes 1953.

4. Cfr. Broggi, *Musica di ricerca: 85 cd*, <https://gamm.org/2007/05/07/musica-di-ricerca-85-cd/>. Sul *cut-up* nella poesia di ricerca odierna si vedano Picconi-Zublena 2018: 138-141 e Policastro 2019.

5. Bourriaud 2005: 43-44 (miei i corsivi); i passi citati figurano anche nella versione abbreviata pubblicata con il titolo *Postproduzione 2* sul sito «Nazione indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/2005/09/06/postproduzione-2/>).

Singularità di spazi; linee divergenti e percorsi alternativi: formule che sembrano addirsi alla prova di *Noi*. Ma come si dipana in concreto il filo narrativo che vi è sotteso? Proviamo a saggiarne un campione non troppo ampio come la sequenza delle quattro prose iniziali:

1

- [1] 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 di un corso d'acqua riflette le prospettive, la visuale si schiarisce. Non smettiamo di ridere, la cosa più importante per noi è che qualcosa succeda. Lo stridio della civetta si fa sentire più volte, vicinissimo. Attraversiamo la prima cortina di alberi, il panorama è solo moderatamente boscoso, diciamo qualche frase con calma. Adesso il tempo si muove più velocemente. Una sponda fluviale sabbiosa, la superficie levigata di un lago, la foresta al crepuscolo. In questa zona confluiscono diversi tipi di ambienti, ci sono innumerevoli direzioni.
- [2] Guardiamo il cielo – qual è l'intero campo delle possibilità? Lo chiediamo agli altri ma è più che altro una domanda rivolta a noi stessi. La storia lo dirà, sapremo ciò che faremo e avremo tutto il tempo per farlo. Scorgiamo qualcosa in lontananza e avanziamo da quella parte.

2

- [1] In uno scenario che chiameremo 'il paesaggio' è notte. Non ci interessano i dettagli geografici né qualsiasi specifica localizzazione, progrediamo attraverso la vegetazione. La vista è scura ma il cielo risplende leggermente. Segnano il passaggio tra i termitei scolpiti cespugli alti appena pochi centimetri, non ci sono altre persone, si vede piuttosto bene ogni cosa. La nostra conversazione è ad ampio raggio, sono coinvolti numerosi temi. Ci muoviamo lentamente, poi giù verso la vallata.
- [2] 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, o almeno così sembrerebbe se li si scrutasse da lontano. Un'idea di miglioramento è relativa alle loro intenzioni, ma non è chiaro se queste siano buone o cattive, né in quali termini lo siano. Quattro persone che si incontrano una volta e che forse non si rivedranno più".
- [3] Le informazioni necessarie per comprendere il significato dei nostri spostamenti non ci sono date, e non è nota la relazione tra le singole tappe del tragitto. Soltanto, ci si racconta che avremmo intrapreso un lungo viaggio, due uomini e due donne.

3

- [1] Cominceremo parlando sinceramente: non riuscivamo a uscire per strada a causa dell'eccesso di informazioni. Ogni persona che incontravamo o che vedevamo era un nuovo mondo possibile, una biografia in corso. Ogni sguardo accidentale, il disvelamento di un suo infinitesimo stadio. Erano troppe – e continue – le espressioni

distinte di volti sconosciuti da decodificare. Le modalità di comportamento, sempre differenti. I pensieri e i tracciati: imponderabili. Ogni uscita era un'avventura.

- [2] E così all'interno, ciascun oggetto che osservavamo o con cui interagivamo era una vicenda senza fine. A ogni individuo, a qualunque ora del giorno, nelle diversità delle situazioni e nelle più variegata sfumature degli atteggiamenti, in qualsiasi dialogo tra sconosciuti e dietro tutti gli strumenti e i prodotti della vita quotidiana come del lavoro, c'era una storia concreta, tangibile, effettuale.
- [3] Perciò ci siamo risolti a trasferirci nei boschi: ma di nuovo la cosa si è dimostrata insostenibile: ciascun albero è un individuo, ogni piccola porzione di terra e ogni angolo visuale, un'eccezione.
- [4] L'identità che ci costituiva era un gioco di sedimentazione e innovazione composto da variazioni immaginative potenzialmente illimitate. Il ripetuto spostamento del fuoco dell'attenzione, i cambiamenti di distanza e di prospettiva implicavano il pendente di un'inesauribile pluralità di motivazioni ed emozioni. E ora questo: le fronde dei noci si staccano, nella semioscurità, sulle strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia.

4

- [1] Abbiamo provato a intercettare i momenti non decisivi, l'inazione, quello che sta per verificarsi o che è già inavvertitamente accaduto. A cimentarci, a esplicitare – ci si chiede, ora ce lo diciamo.
- [2] 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. All'improvviso i timori si sono dileguati; così, con una distensione graduale, il cielo dell'alba è apparso incoraggiante. In seguito a queste prime osservazioni si riscuotono Maurizio e Tania, poi ci avviamo.
- [3] Stiamo affrontando un cambio di pendenza, si sente il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi, ci siamo allontanati. La giostra delle differenze ci forniva un orizzonte ritenuto definitivo, una sindrome condivisa che non conduceva a un'intensità di vita, e ai cui turbamenti seduttivi – non ci sembra difficile ammetterlo – non siamo più vincolati. Sogniamo, confusamente, di qualcos'altro.
- [4] La formula che esprime meglio questo sforzo è: 'un'idea di futuro'. Abbiamo contemplato una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto sta diradando erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora ha parlato con Maurizio. Non abbiamo compiuto un passo importante, semplicemente stiamo provando. Evidentemente Tania e Norberto ci hanno convinti a prendere una risoluzione di carattere permanente, mentre stabiliamo di rendere le esperienze non memorabili, rimuginiamo.
- [5] Ci siamo accorti che stiamo correndo: si è visto che sarà una pratica costante, abbiamo preferito dare libero sfogo ai movimenti, e sarà imparagonabile. Errori inediti diventano ora accessibili, Norberto ha avuto ragione, Tania sostiene che ne stiamo avendo l'occasione. Da dove ci troviamo si discernono grossi ceppi di sughero e aperta campagna, torneremo affascinati?
- [6] Sarà difficile e molteplice, piena di contraddizioni, di ristagni impalpabili, di silenzi ostinati; sarà anche irriducibilmente controversa. Ci siamo indirizzati lungo le possibilità di scelta: la mutata contingenza sarà fiancheggiata da foreste di limoni ed

eucalipti, ammantata di verde. 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 il tempo di constatare, scriveremo domani.

Negli scomparti numerati trovano spazio istanze di carattere vario, che potremmo chiamare con un certo grado di approssimazione narrative, descrittive, espositivo-argomentative ecc., riconducendole a modelli codificati di tipologie testuali. Ma prima di vagliarne la composizione interna, è opportuno considerare per un momento la struttura macrotestuale, quale si presenta al lettore sin da queste prime pagine: prose di breve lunghezza e dimensioni omogenee, pur nel loro svariare fra esemplari minimi un poco più stringati di quelli qui osservati e altri di maggiore estensione, concentrati in special modo nell'ultima parte. E non sarà forse casuale che nella sequenza presa in considerazione si osservi una progressiva espansione dei testi e delle loro sottounità (rispettivamente 2, 3, 4 e 6 capoversi), come per un rilancio, via via più articolato, del tentativo di avviare l'enunciazione che accomuna le quattro prose. Su cesure e riprese fra i testi si tornerà più avanti, ma sin d'ora si può notare come una simile regolata partizione suggerisca di per sé una struttura che fa premio sulle esigenze narrative e ne asseconda o predetermina la frammentazione in quadri o stazioni, incasellando entro le sue cornici uniformi i contenuti.

Le prose iniziali valgono a chiarire subito lo statuto del tutto anomalo che contraddistingue il soggetto issato a titolo. Com'è stato già rilevato dalla critica, il «noi» su cui l'opera si incentra sino all'explicit («Su, ce ne *andiamo*», 72) costituisce la sommatoria di quattro personaggi nominati individuatamente, nessuno dei quali coincide però con un «io», in conformità con il tessuto di citazioni esterne all'io autoriale.⁶ Se l'io è l'indicatore che segnala «il processo di appropriazione operato dal parlante» (Benveniste 1966: 305), si potrà argomentare che in *Noi* l'individuo si appropria del linguaggio e in ultima analisi consiste solo in una forma plurale, che gli è intrinseca: non può farlo isolatamente, ossia non è in grado di rimandare alla situazione del suo proprio discorso se non configurandosi come una somma di identità («non c'è un io separato che vive questa vita», rileva in ultimo uno dei personaggi, 71). Non sfugga il carattere propriamente aporetico dell'operazione, se ciò cui si nega verità è un elemento che, in quanto privo di una referenza materiale, non viene sottoposto – ancora con Benveniste – alla «condizione di verità» ed elude pertanto «ogni possibilità di negazione» (*ibid.*). Nel concreto del testo, questa situazione può anche comportare eccezionalmente – e proprio nella sequenza esaminata – una slogatura della grammaticalità negli accordi di persona: «Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania *ci svegliamo*» (4.2). Ma si tratta di un unicum nell'opera, che ne dichiara in apertura la peculiare situazione enunciativa, nel momento in cui dal «noi» indistinto o semiindistinto («due donne e due uomini», 2.2) delle prose 1-3 si passa con la prosa 4 a introdurre i personaggi che lo costituiscono. In esordio accade invece che a volte risultino estese a una pluralità azioni che ci aspetteremmo

6. Su questo tratto si vedano in particolare le riflessioni di Pennacchio 2021 («il 'noi' somiglia a un guscio vuoto, a una scorza sotto la quale non si agita alcun 'io' [...] un'istanza 'cava'») e Picconi 2022.

attribuite a un soggetto singolare, afferenti a una sfera tendenzialmente individuale come quella della riflessione: «a volte *pensiamo* a una persona in particolare, altre volte è solo l'idea di una persona» (1.1); e così in séguito ad es. per l'atto di scrivere ripetutamente tematizzato a partire da: «*scriveremo* domani» (4.6). Oppure si ha l'occasionale scomposizione interna del «noi» in un «noi stessi + altri» (e non in un *«io stesso + altri»), come se anche a sottrarre unità all'insieme, estroflettendo momentaneamente parte dei suoi componenti, restasse nondimeno inattingibile una soggettività individuale: «*Guardiamo* il cielo – qual è l'intero campo delle possibilità? *Lo chiediamo agli altri* ma è più che altro una domanda rivolta a *noi stessi*» (1.2). Ne risulta un dispositivo fortemente ambivalente, al contempo associativo e dissociativo, che nel radunare i personaggi sotto l'entità plurale di un «noi», con le prerogative deittiche che gli sono proprie, fa risuonare nello spazio attraversato dai personaggi l'eco dell'«io» omesso e destituito, quasi che ciascuno di essi ne costituisca una rifrazione o una scaglia interna.

Un altro livello di enunciazione si alterna a volte al primo – e anch'esso trova già corso nelle prose iniziali, al capoverso 2.2. Demarcata dalle virgolette alte, questa seconda modalità prevede la referenza ai personaggi in terza persona, come se osservati da uno sguardo esterno, quello di un narratore situato a debita distanza («C'è [...] o almeno così sembrerebbe *se li si scrutasse da lontano*») che certo non potrà dirsi onnisciente, come indicano le marche di incertezza e attenuazione («non è chiaro se [...]», «forse»). Non è facile interpretare le inserzioni, saltuarie ma progressivamente più frequenti, di questa diversa voce, che a volte sembra rastremarsi in una pura indicazione di sceneggiatura: «“La sequenza successiva mostra i quattro che si aprono a tratti la strada in un mare di felci”» (41), contribuendo a revocare in dubbio il carattere di libera volizione dei personaggi nell'esplorazione del paesaggio. Si noti però che al mutamento di voce narrante corrisponde sul piano sintattico un massimo di continuità, ciò che rende più brusco il passaggio dal regime della deissi a quello dell'anafora: «siamo ora dentro al bosco, “due donne e due uomini che si dirigono nella stessa direzione [...]”»; e similmente in altre pagine i due livelli enunciativi sono fusi in una stessa struttura periodale (30), anche in rapporto di dipendenza ipotattica (69), sino alle esibite figure di parallelismo e rovesciamento fra prima e terza persona, con le voci quasi in dialogo o meglio in contraddittorio, reperibili nell'ultima parte: «“Come se *fossero noi*”, come se *fossimo loro*» (61); «“*Avrebbero* dunque passeggiato un po', *camminano* volentieri”, come infatti tanto spesso – *loro* chi? Che cosa *potremo* fare nella vita [...]» (68). Ma già nel brano in esame si noterà come una formula del passo virgolettato ritorni a breve distanza in ordine inverso: «due uomini e due donne» (2.3), a segno della porosità di quei confini. Un'ultima osservazione si impone al riguardo: il ricorso alle virgolette configura di fatto un ribaltamento dei piani prospettici. Se nella tradizionale compaginazione di testi narrativi gli enunciati delimitati dalle virgolette ritagliano solitamente zone a dominanza soggettiva entro un tessuto con referenti oggettivati, qui avviene l'inverso. Con le formule di Greimas, che sembrano trovare un campo di applicazione ideale nella tecnica enunciativa di *Noi*, potremmo parlare di un'operazione di disinnescamento o *débrayage* attanziale interno al discorso, in cui gli attanti restano i medesimi ma sono riguardati da una diversa prospettiva. Alla luce di ciò,

nel fenomeno sarà forse da riconoscere un tentativo di oggettivazione da parte del «noi» predominante: momentanei e sempre più contesi spazi di fuoriuscita da quella che qualche pagina più avanti, con altro spunto metatestuale, viene detta «una narrazione viziata dalla nostra stessa partecipazione» (10).

Quando non sia la gestione pronominale dei personaggi, come nella prosa 2, sarà il mutare dei tempi verbali a conferire ondulazioni o sbalzi alla linearità narrativa. Sin dall'avvio il presente è deputato a registrare il minuto svolgimento dei fatti nel loro continuo aggiornarsi («*siamo ora* dentro al bosco», 2.2), anche nella forma della perifrasi progressiva a denotare aspetti di protrazione o incoazione («*Stiamo entrando* nel paesaggio», 1.1). Ma l'andamento è complicato da fattori vari, diversi per ordine di grandezza. Su scala maggiore, l'inserzione analettica che interessa quasi per intero la prosa 3, in cui – secondo un topos narrativo incipitario ben codificato («Io ero, in quell'inverno, in preda ad astratti furori», tanto per intenderci) – viene disegnata una situazione di *impasse* antecedente il tempo della narrazione, contrassegnata dall'imperfetto con valore iterativo e a sua volta divisibile in almeno due stadi (l'ambientazione urbana di 3.1-3.2 e quella boschiva di 3.3-3.4). Alla relativa ampiezza della retrospezione corrisponde in chiusa il ritorno al presente, con secca formula di passaggio («E ora questo: [...]») che vale a rimarcare anche l'escursione dalla disamina di sé, svolta in termini fortemente astratti e concettuali («Il ripetuto spostamento del fuoco dell'attenzione, i cambiamenti di distanza e di prospettiva implicavano il pendant di un'inesauribile pluralità di motivazioni ed emozioni»), a quella più concreta dell'ambiente circostante («le fronde dei noci si staccano, nella semioscurità, sulle strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia»). In altri casi è il tempo futuro a insinuarsi nella trama del presente, in forza di quell'«idea di futuro» (4.4) sognato «confusamente» (4.3) dai personaggi che li spinge a incamminarsi: «La storia lo *dirà*, *sapremo* ciò che *faremo* e *avremo* tutto il tempo per farlo» (1.2); «*Sarà* difficile e molteplice, piena di contraddizioni, di ristagni impalpabili, di silenzi ostinati; *sarà* anche irriducibilmente controversa» (4.6); e con più rapido scarto per coordinazione o giustapposizione ad altro tempo verbale: «abbiamo preferito dare libero sfogo ai movimenti, e *sarà* *imparagonabile*. [...] Da dove ci troviamo si discernono grossi ceppi di sughero e aperta campagna, *torneremo affascinati?*» (4.5). Dove si noterà come, in concomitanza con l'evocazione predittiva di una temporalità futura, tutti gli esempi ricorrono, quale più quale meno, a cliché o “plastismi” della lingua veicolata odiernamente dai media (il tono autorassicurativo del primo esempio, in particolare, fa pensare a quella «versione concettuale di un trattato *new age*» di cui ha parlato, senza alcun intento svalutativo, Pennacchio). In effetti si tratta di una componente da sempre presente nei *cut-up* di Broggi, deputata a quell'operazione di «smascheramento dell'inautentico» che Benjamin (1931: 340) individuava come una precipua mansione della citazione; ma in *Noi*, se non interpreto male, questa componente viene privata di ogni suo aculeo critico o derisorio e rifunzionalizzata a esprimere – per dir così – il puramente umano di fronte all'incerto.

Su scala minore, si osservano altri piccoli ma ricorrenti deragliamenti dal binario della narrazione dei fatti in presa diretta. Ecco ad esempio, per tornare su un passo già chiamato in causa, come in avvio l'inserzione di un frequentativo («a

volte») faccia slittare il valore aspettuale dei verbi al presente dalla puntuale coincidenza di un atto con la sua enunciazione alla considerazione della sua iteratività in un arco di tempo non concluso: «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» (1.1). Ma la figura sintattica più tipica – già intravista in alcuni degli ultimi esempi – è costituita dalle sequenze asindetichiche di proposizioni temporalmente sfasate, ora per il conclusivo divergere del momento enunciativo da quello dell'azione, còlta in ultimo nella sua compiutezza: «*Stiamo affrontando* un cambio di pendenza, *si sente* il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi, *ci siamo allontanati*» (4.3); ora per una più insistita alternanza ondulatoria fra tempi perfettivi e imperfettivi, rinforzata da elementi focalizzanti («ecco che»): «*Abbiamo contemplato* una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto *sta diradando* erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora *ha parlato* con Maurizio» (4.4). E si sarà notato come all'effetto complessivo di movimentazione collabori il costante mutamento dei soggetti che compiono le azioni. Qualcosa di simile si può ottenere anche facendo seguire alla registrazione allineativa dei fatti un'indicazione agogica di accelerando come nel caso seguente: «*Attraversiamo* la prima cortina di alberi, il panorama è solo moderatamente boscoso, *diciamo* qualche frase con calma. *Adesso il tempo si muove più velocemente*» (1.1). In altri casi la sfasatura temporale interessa strutture più articolate, con asindeto tra frase semplice e complessa: «Evidentemente Tania e Norberto *ci hanno convinti* a prendere una risoluzione di carattere permanente, *mentre stabiliamo* di rendere le esperienze non memorabili, *rimuginiamo*» (4.4); anche internamente ai rapporti di ipotassi: «*Ci siamo accorti* che *stiamo correndo*: *si è visto* che *sarà* una pratica costante, *abbiamo preferito* dare libero sfogo ai movimenti» (4.5). L'effetto di queste serie sghembe, come si vede bene negli ultimi esempi, è la rappresentazione di un soggetto mai del tutto in asse con gli avvenimenti («quello [...] che è già inavvertitamente accaduto», 4.3), tale da prenderne incertamente coscienza in un momento ulteriore («Evidentemente [...] ci hanno convinti»), a volte – si direbbe – sorpreso persino delle proprie azioni («Ci siamo accorti che stiamo correndo»).

Più in generale, è la stessa linea del tempo a risultarne frammentata e opacizzata. In 1.1 l'esordio in un momento indeterminato segnato dalla pioggia, poi il «crepuscolo»; in 2.1 «è notte»; in 3.4 una «semioscurità» che sembra preannunciare l'«alba» di 4.2, in cui i personaggi si svegliano e riprendono il cammino. Eppure a questo svolgimento coerente, che dà conto per brevi notazioni del trapasso da un giorno all'altro, si contrappongono altri elementi che non permettono di escludere riavvolgimenti del nastro o prolessi: non solo il fatto che in 2.2 «si mette a piovere» sembra confliggere con il rilievo iniziale di 1.1 («Piove»), ma l'attacco stesso della prosa, con il suo tono preliminarmente definitorio («In uno scenario che chiameremo 'il paesaggio' è notte»), suona in contrasto con il fatto che del paesaggio circostante si sia già fornita descrizione nella prosa precedente (agirà forse su questa mossa introduttiva l'incipit di un romanzo anch'esso imperniato a suo modo su di un io plurimo come le *Géorgiques* di Claude Simon: «La scène est la suivante: [...]»). E per la verità anche l'avvio della prosa 3 sembra in qualche misura far ricominciare

da capo la narrazione: «Cominceremo parlando sinceramente». In una certa contraddizione con la sequenza temporale inferibile dalle indicazioni contenute nelle quattro prose è poi l'avvertenza di 4.2: «Il romanzo inizia con un salto temporale indeterminato», che troverà più avanti un equivalente nell'impaginazione di quattro cesure dislocate fra le prose (si noti, a conferma della loro rilevanza strutturale, come l'unico ausilio peritextuale fornito al lettore assieme alla breve nota citata sopra sia appunto un «Indice delle cesure»). Un «salto temporale», dunque: ma rispetto alla condizione relegata al passato nella prosa che precede o ai fatti disposti sulla linea del presente in quelle iniziali? Come che sia, ne risulta ulteriormente scomposto, quasi per effetto di una continua rifrazione, l'avvio dell'opera, in sintonia con l'agire malcerto dei personaggi: «Non abbiamo compiuto un passo importante, semplicemente stiamo provando» (4.4). Anche in virtù di queste opacità, che sin dalle prime battute sopravvengono a interferire con un piano svolgimento dei fatti, sarà possibile all'autore forzare in séguito più a fondo la coerenza narrativa, al punto che a un personaggio è dato morire (52) e nondimeno riapparire conclusivamente (71).

Si dia infine uno sguardo a quanto esula dai personaggi e ne costituisce a rigore il non-noi: lo spazio di natura che essi osservano e decidono di esplorare. Posto che «non [...] interessano i dettagli geografici né qualsiasi specifica localizzazione» (2.1), alla completa assenza di toponimi corrisponde la ricchezza di fitonimi e zoonimi, già inaugurata in queste prime prose: «noci» (3.4), «pioppi» (4.3), «ceppi di sughero» (4.5), «limoni ed eucalipti» (4.6); «civetta» (1.1), «termitai» (2.1), «scoiattoli» (2.2), «cervi» (4.4), «cigni dal collo nero» (4.6); con un processo inventivo che lavora tanto sull'intensificazione degli elementi rilevati (le «foreste di limoni», il «lago tutto animato da cigni dal collo nero») quanto sulla continua espansione del catalogo, così da annoverare all'occorrenza specie estinte (i «dodi», 16). Agisce forse qui residualmente quella tendenza al surplus di informazioni che teneva dapprima in scacco i personaggi, secondo un *principium individuationis* che induceva a riconoscere in «ciascun albero [...] un individuo, ogni piccola porzione di terra e ogni angolo visuale, un'eccezione» (3.3). Ma la tendenza è contrappesata da altre soluzioni: formule più vaghe («il paesaggio», ovviamente, 1.1 e 2.1; «la vallata», 2.1; «nei boschi», 3.3) o di registro più manualistico o da *reportage* di viaggio, come di un territorio osservato su una mappa («panorama [...] moderatamente boscoso», «sponda fluviale sabbiosa», «diversi tipi di ambienti», 1.1; «habitat alquanto diversificati», 2.2; «cambio di pendenza», 4.3; «una dorsale scoscesa [...], è il tratto di allacciamento con un lago», 4.6); e anche moduli di matrice letteraria o critico-figurativa, in cui il referente naturale funge da modificatore in un sintagma nominale che ha per testa un elemento formale astratto («la linea azzurra di un corso d'acqua», 1.1; «la superficie levigata di un lago», 1.1; «le strisce più chiare dei ciottoli e dei banchi di sabbia», 3.4). Di rado però nell'allestimento di Broggi queste diverse soluzioni figurano isolate. Determinato e indeterminato formano dittologie: «grossi ceppi di sughero e aperta campagna» (4.5); astratto e concreto si combinano in una stessa proposizione: «la mutata contingenza sarà fiancheggiata da foreste di limoni ed eucalipti, ammantata di verde» (4.6); le notazioni gradiscono disporsi nelle serie asindetice che già abbiamo considerato: «La linea azzurra di un corso d'acqua riflette le prospettive, la visuale si schiarisce» (1.1); «Una sponda fluviale sabbiosa, la

superficie levigata di un lago, la foresta al crepuscolo» (1.1); anche a stretto contatto con le azioni dei personaggi in quanto oggetto della loro percezione: «Attraversiamo la prima cortina di alberi, il panorama è solo moderatamente boscoso, diciamo qualche frase con calma» (1.1); «Alcuni scoiattoli lasciano il posto dove stavano mangiando; siamo ora dentro al bosco» (2.2); «Stiamo affrontando un cambio di pendenza, si sente il rumore di un torrente nascosto nell'avvallamento serrato dei pioppi» (4.3); e si aggiunga il caso che è già occorso di citare sopra per la mobilità dei tempi verbali, in cui effusione descrittiva dell'oggetto di natura, azioni nello spazio e interazioni fra i quattro si susseguono con veloce *découpage*: «Abbiamo contemplato una coppia di cervi grigi dall'aspetto docile, elusivo, ecco che Norberto sta diradando erbe e festuche che crescono dal suolo, a un certo punto Eleonora ha parlato con Maurizio» (4.4).

Le osservazioni condotte sin qui hanno finito tutte per coinvolgere in un modo o nell'altro l'orchestrazione sintattica dei fenomeni considerati. Proposizioni eterogenee sotto il profilo della focalizzazione, dei tempi verbali adottati, dei referenti chiamati in causa vengono inserite in strutture allineative, nella maggior parte dei casi cadenzate e al contempo rinserrate dal segno di pausa debole della virgola. In un'opera costituita quasi per intero da «microprelievi» testuali, il fatto implica una costante prassi di lavoro che cancelli o attenui i segni di cucitura fra i materiali estrapolati. Né la scelta va data per scontata: altra era stata la strada intrapresa da Balestrini in *Tristano*, ove si rilevano quanto più è possibile le cesure fra i segmenti ritagliati attraverso il ricorso spinto al punto fermo o all'inverso la coordinazione sindetica fra proposizioni che prevedono – come in *Noi*, ma con effetto del tutto diverso – il mutamento del soggetto o del tempo verbale («*Cammino sul prato tra gli alberi. Cammina lentamente sul selciato rigato di sole*»; «*Ogni tanto spalanca la bocca e le vedevo la lingua che si muoveva leggermente*»; «*Le mani strinsero il suo corpo e sollevò le mani fino al viso di lui e glielo sfiora*»), o l'oscuramento delle catene anaforiche per assegnazione della stessa iniziale ai tutti i personaggi («*D'improvviso nel riquadro della porta appare C con la barba lunga e in maniche di camicia. Affondato in una poltrona ai piedi del letto aspettava immobile che C si svegliasse*»).⁷ Fenomeni che, come si vede, cospirano a sabotare la tenuta del testo nel suo insieme denunciando un'impossibilità narrativa di fondo.

«Tutte le superfici saranno archeologiche», si legge in una prosa di Broggi di poco antecedente a *Noi*,⁸ ma l'opera di levigatura rende la superficie compatta a dispetto della varia provenienza archeologica dei frammenti, e in ciò consisterà anche uno degli aspetti di «seduzione» dell'opera, secondo la riflessione dello scultore Tobias Rehberger citata da Broggi in esergo a *Coffee-Table Book*: «Of course seduction can be a trap, but I like the idea that you don't have to go into any depth to enjoy something, although if you do, then there's more to gain».⁹ D'altro canto

7. Balestrini, *Tristano*, rispettivamente alle pp. 33, 9, 32, 23; sull'opera si veda l'ottimo quadro di Weber 2007: 239-245.

8. *L'effetto finale* del 2018, leggibile ora anche in Di Dio 2023: 877-878.

9. E cfr. su questo punto già Loreto 2009: 211, che paragona le prose di Broggi ai «parallelepipedo di Judd, palesi, senza porosità, lucidi e letterali».

anche in *Noi* la superficie non occulta elementi di dissonanza e opacità: disorganicità più profonde pertinenti al testo nel suo complesso che risultano rilevate dal loro confliggere con l'armonizzazione sintattica. Ma diversamente che in Balestrini, in Broggi la possibilità di una narrazione non viene negata, purché il testo si pieghi a un'inclusione massima di componenti che la sintassi – in assenza di un io centralizzante – si incaricherà di organizzare senza gerarchizzarle. Risiede qui in ultima analisi anche il carattere di imprevedibilità di *Noi*, l'incerto e vitale essere al mondo dei suoi personaggi di fronte al non essere ancora delle cose che saranno: se vogliamo, il loro «principio speranza».

Bibliografia

1. OPERE DI BROGGI

Avventure minime, Massa, Transeuropa, 2014.

Coffee-Table Book, Massa, Transeuropa, 2011.

Noi, Roma, Tic Edizioni, 2021, 2022².

2. ALTRE OPERE

Balestrini, Nanni, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.

3. STUDI CRITICI E ANTOLOGIE

Barthes, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, tr. it. in Id., *Il grado zero della scrittura* seguito da *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982: 3-64.

Benjamin, Walter (1931), *Karl Kraus*, tr. it. in Id., *Opere complete*, IV. *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002: 329-358.

Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, il Saggiatore, 1971 (da cui si cita).

Bourriaud, Nicolas (2005), *Postproduzione*, a cura di Alessandro Broggi, «L'Ulisse», 4: 42-45.

Castellana, Riccardo (2022), rec. a *Noi*, «Italica», 99, 1: 139-142.

Di Dio, Tommaso (a cura di) (2023), *Poesie dell'Italia contemporanea. 1971-2021*, Milano, il Saggiatore.

Loreto, Antonio (2009), *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, postfazione a *Andrea Inglese et al., Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere: 201-213.

Pennacchio, Filippo (2021), *Qualche idea intorno a «Noi» di Alessandro Broggi*, www.labalenabianca.com

Picconi, Gian Luca (2020), *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni.

Id. (2022), *La prosa in prosa del mondo: «Noi» di Alessandro Broggi*, <https://formavera.com>

- Picconi, Gian Luca; Zublena, Paolo (2018), *Poesia digitale e dintorni: una ricognizione*, in Giusti, Francesco; Frasca, Damiano; Ott, Christine (a cura di), *Poesia e nuovi media*, Firenze, Cesati: 129-150.
- Policastro, Gilda (2019), *Dal cut-up al googlism: la pratica del montaggio nella poesia contemporanea*, in Gasperina Geroni, Riccardo; Milani, Filippo (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Pisa, ETS, vol. I: 447-454.
- Weber, Luigi (2007), *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino.

ABSTRACT – This contribution offers a close reading of the first four proeses of *Noi*, by Alessandro Broggi. The study begins with the use of personal pronouns, then examines the dynamics of verb tenses and the main lexical constellation around the description of natural elements.

KEYWORDS – Alessandro Broggi; *Noi*; Prose in Prose.

RIASSUNTO – Il contributo propone un *close reading* delle prime quattro prose di *Noi* di Alessandro Broggi. Lo studio comincia dall'uso dei pronomi personali, quindi esamina le dinamiche dei tempi verbali e le costellazioni lessicali principali intorno alla descrizione degli elementi di natura.

PAROLE CHIAVE – Alessandro Broggi; *Noi*; prosa in prosa.