

**« casomai succedesse qualcosa | è semplicemente questo »**



Titolo: Alessandro Broggi – Quaderni

Anno: 2012

Testi di: Alessandro Broggi

Fonti: *Quaderni Aperti*, in "Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano", Marcos y Marcos, 2007; *nuovo paesaggio italiano*, Arcipelago, 2009; *servizio di realtà*, testi apparsi su web e in "Prosa in prosa", Le lettere, 2009; *inezie*, Lietocolle, 2002; *avvertenza*, aavv, "l'esperienza-divenire delle arti", fondazione baruchello, 2006; *argomenti*, aavv, "verso i bit. poesia e computer", lietocolle, 2005 e in aavv, "leggere variazioni di rotta", le voci della luna, 2007 e in "orchestra, poeti all'opera", lietocolle, 2008; *Total living*, La camera verde 2007; *coffee-table book*, Transeuropa 2011; *arrivo*, apparso in web; *strenne*, apparso in web.

A cura di: Luigi Bosco

*Il presente documento è da intendersi a scopo illustrativo e senza fini di lucro. Tutti i diritti riservati all'autore.*



2011 [Poesia 2.0](#)



QUADERNI

51

Alessandro Broggi

# **UN'AUTOANTOLOGIA**

Con una rassegna critica

2012



# Indice

## testi

### 1. *in prosa*

1.1. editi in volume	15
1.1.1. da <i>quaderni aperti</i>	17
1.1.2. da <i>nuovo paesaggio italiano</i>	35
1.1.3. da <i>servizio di realtà</i>	53
1.2. apparsi solo su rivista o nel web	63
1.2.1. da <i>servizio di realtà</i>	65

### 2. *in versi*

2.1. editi in volume	93
2.1.1. da <i>inezie</i>	95
2.1.2. <i>avvertenza</i>	99
2.1.3. <i>argomenti</i>	103
2.1.4. da <i>total living</i>	107
2.1.5. da <i>coffee-table book</i>	111
2.2. apparsi solo su rivista o nel web	115
2.2.1. <i>arrivo</i>	117
2.2.2. <i>strenne</i>	123

### **3. audio/video**

3.1. letture registrate e interventi filmati	133
3.1.1. da <i>poecast</i> (2007)	135
3.1.2. da <i>ricercabo</i> (2011)	139
3.2. video	143
3.2.1. <i>dirittura</i> , di giuliano guatta	145
3.2.2. <i>coffee-table rec</i> , di antonio loreto e roberta di tonno	147

## **antologia della critica**

### **1. sulla prosa**

1.1. sui testi editi in volume	155
1.1.1. su <i>quaderni aperti</i>	157
1.1.2. su <i>nuovo paesaggio italiano</i>	169
1.1.3. su <i>prosa in prosa</i>	179

### **2. sui versi**

2.1. sui versi editi in volume	229
2.1.1. su <i>inezie</i>	231
2.1.2. su <i>argomenti</i>	235
2.1.3. su <i>total living</i>	241
2.1.4. su <i>coffee-table book</i>	245
2.2. sui versi pubblicati solo su rivista o nel web	269
2.2.1. su <i>arrivo</i>	271

3. <i>interventi sparsi</i>	279
-----------------------------	-----







**testi**



## **1. IN PROSA**



### **1.1. Editi in volume**





#### 1.1.1 da **QUADERNI APERTI**

(in aavv, *poesia contemporanea. nono quaderno italiano*, marcos y marcos, 2007; e, in taluni casi, in aavv, *prosa in prosa*, le lettere, 2009)



## **Abitudine zero**

I.

Saremmo usciti dalla capanna. Dipendeva dai suoi accenni, il linguaggio del corpo arriva presto, malgrado la ragazza amasse una vita idealmente intesa (e quel suo profumo inglese raggiunse la zona alberata). Come una scena che non avesse importanza, la quale però cominciava con la presenza reciproca di tutti, un'epoca intera di occhiate – niente idee se non negli sguardi.

II.

La prima notte posso darmi ai sottintesi, affascinanti e cortesi fino alla soddisfazione perfetta, quello che voglio sono soltanto le curiosità, purché ridotte ai loro dettagli. Purché desiderabili.

III.

Dimmi un po': la pioggia. Giriamo, sotto gli ombrelli – anziché tornare alla capanna dai compagni (dato che questo è l'ultimo dei miei scopi). Giriamo sotto gli ombrelli, interroghiamo le pause impagabili del volto.

## **Eccetera**

I.

[...] la fantasia di una donna insieme a un uomo: la felicità sembra anche realizzabile. Se ancora c'entra per qualcosa. La rotondità reale di un corpo. Marzia, i suoi consigli non lasciano margini. Il suo sollievo. È un complimento. Ciò che richiede complicità: è naturale. È stato un desiderio del professore cenare con lei, questo le ha fatto piacere, non l'ha nascosto.

II.

Il cancello è aperto da qualche parte; alle finestre è buio, scuro – come torba. Lui esce. C'è vento, bisognava presupporlo, quella frase ("Può baciarmi")...

## Il meglio

I

Capita questo. Milena non sembra un'ospite; soprattutto questo mi colpisce, un senso comune, pensavo, mi sentirò tra amici. Non se ne può fare a meno. Penso, vede ciò che succede. Una festa giunge a compimento.

II

Si è parlato un momento (lei, come un accorgimento, si toglie il cappello attillato) (i riccioli suasivi), non siamo più votati alla sublime freddezza, non è vero? Me lo chiedo io stesso; penso, io e Milena.

## Qualche notizia

I

Continua; indiscriminato, idem. E fa un bene! Lei aveva detto: "Proprio".

II

Riferisca che l'amore ecc. ora è noto. Milena. Sento la porta schiudersi. Altra conseguenza: ssst. Ssst.

III

Sapendo come vivere. Le luci si abbassano in casa, notte. A torto o a ragione. Comunque, come viene.

## Vademecum

### I.

Per un'attività più personale ha invitato lei (e chi *era?*). L'aggettivo usato a suo riguardo è: mitomane. Tutto a colori. "Per me è importante", avrebbe detto lui, "una preferenza di lungo corso". Lei si mette a sedere, beve una sorsata di succo di pompelmo e dice: "Ho già creato una situazione". Atto secondo. Vogliono essere sempre lucidi, nonostante la cortesia quasi esagerata danno un'impressione di assoluta sicurezza, sanno parlare e conversare; lui adempie ai suoi obblighi, lei fa altrettanto con i propri, in un contesto spigliato. Siamo all'atto terzo. Entrano in un'altra stanza, per motivi che andrebbero approfonditi; ne risulta una pausa.

### II.

Ancora episodi eclatanti, da tenere in considerazione (atto quarto). Lei gioca di fantasia, "Importa" dice lui – provano anche piacere (atto quinto). Si rivestono.

## **Ipotesi**

I.

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

II.

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

III.

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



## Ritratto di genere

I.

Lei, “Soluzione concrete”, successivamente, senza bisogno di precisarlo, si comporta di conseguenza. Ha molte cose da fare: prima di tutto chiarire, discutere dei fatti.

II.

Quello che si dicono a proposito, nasceranno nuovi interessi, amicizie. È il meno che si possa dire. Cose così. Attività, faccende.

III.

Visto che è meno suscettibile: sceglie argomenti dai contorni definiti, carichi di contenuti personali. Ha determinate qualità e le sfrutta, sa prendere decisioni – una prima uscita – ricorre a nuovi obiettivi. Subito avere rapporti.

IV.

Bussano, entra V., pochi giorni e incontra R., conosce N. N. si gira e va su per le scale. Lo segue. Buio. Luci. Mattino. Pomeriggio. Sera. Buio. Luci. Mattino.

V.

Vede i suoi modi pratici, non ha problemi, decide di sposarlo, ottiene ciò che vuole.

## **Serata socievole**

I.

Vittoria porge dei regali a Carlo. I regali sono un orologio nuovo e un paio di occhiali da sole. Va verso la sala e si versa da bere, si siede, beve. Carlo dice qualcosa di irrilevante. Si interrompe, ride e riprende a parlare. A cena Carlo mangia o non mangia. Si siede, si alza [...].

II.

Qual è la cosa migliore da fare? "Ho deciso di mentire", o non trova le parole. Non depone le aspettative, i suoi pensieri la riguardano. Come ora. "Cosa vuoi da me, Carlo?". "Vittoria, [...]". Risponde che riceve sostegno emotivo.

III.

È solo per trovare la situazione giusta, "Ho tutto il tempo e le parole che voglio", a parte l'aspetto contento. Carlo si siede e si alza. "Che altro?", ha chiesto Vittoria. La bella vita, tempo di stagione, ritorno come previsto... E ora quella che considera una necessità: Vittoria. Trentanove anni, sveglia e rilassata, non stanca, ma rilassata, ha desideri sul modo in

cui le dedica attenzione. D'un tratto oppure con dolcezza, o con prudenza. Carlo non si affretta a rispondere, sta pensando se questo non è uno schema fisso anche per lui, leggibile, come il suo aspetto, benvenuto come il sesso.

#### IV.

Carlo apre la bocca e parla [...]. La guarda per un attimo, le sorride. Lei gli sorride. Vittoria lo bacia a lungo. Un'impressione di sicurezza: sesso senza restrizioni, verso sera, estate, toni remissivi.

## **Voglio**

I.

È soprattutto un forte senso di realtà. È così: "È proprio ciò che fanno". Ti rendi conto. Più che ovvio. Anche una fortuna violenta, sai: "Ci sono anch'io ed è un piacere".

II.

Devi ridere; mi sono divertita. Dici quello che vuoi dirmi: sono una donna adulta, quello che mi serve. Sappiamo entrambi cosa sta succedendo. La situazione è come dici, sei un uomo completo. Stai andando bene.

III.

Desidero tutto: ogni cosa per la via più breve; ho personalizzato il mio cervello. Tu: dici, "Sei una donna con un uomo, che fa una normale vita sessuale". Voglio che ti piaccia.

IV.

Come siamo; avere o non avere, ciascuno. Il momento delle sensazioni primarie, le parole: "Sono un amante. Tu sei un'amante". Dici che sono bella. So come diventare sicura.

V.

Felicità di rapporti. Benessere come natura e ricchezza emotiva. Risate sincronizzate... felici di poter fare ciò che ci piace: i miei piaceri preferiti. Il mio corpo è appagato, per me è il massimo. Una curiosità gioiosa. Voglio di più.

## **Campo d'azione**

*a W. S.*

Giulio propone un brindisi. Tutti bevono. Berta ride e riceve uno schiaffo da Carlo, cui reagisce appena. La Padrona del locale non reagisce, Berta ride e Carlo le dà un bacio. Bernarda si piazza davanti a Carlo, si alza la sottana con una mano e gli tende l'altra mano aperta. Si siede. La Padrona le porta un wüstel freddo e lo sbatte sul tavolo. Samantha ballonzola verso Carlo. Carlo le allunga brutalmente una mano tra le cosce e le sputa nella mano tesa. Gustavo osserva annoiato il basso ventre di Samantha, poi le dà una moneta. Carlo si alza in piedi e ghigna perfidamente. La Padrona va verso Carlo e senza dire una parola gli dà uno schiaffo. Berta ride e si prende uno schiaffo anche lei. Carlo prende Berta per i capelli e la trascina da Gustavo, tenendo la faccia di Berta davanti alla patta di Gustavo. Berta fa cenni di assenso e Carlo lascia la presa. Gustavo si alza, non dice una parola e addenta con violenza un pezzo di pane. La Padrona si dirige verso Carlo. Il Bell'Uomo, intanto, non stacca lo sguardo dalla Bella Donna, senza guardare si infila la mano nella tasca dei pantaloni e sempre senza guardare allunga a Samantha una banconota di grosso taglio. Carlo vuole acchiappare i soldi ma la Padrona è più veloce. Carlo si siede respirando affannosamente. Berta vuole consolarlo, ma lui si allontana. La Padrona si dirige verso il tavolo della Bella Coppia con le mani ai fianchi. Gustavo mangia sempre più voracemente. Il Bell'Uomo fa un cenno di rifiuto con la mano, senza distogliere lo sguardo da quello della Bella Donna. La Padrona si siede al tavolo di Giulio e Bernarda. Gustavo comincia a muoversi, bacia Giulio sulla bocca, la

Padrona sulla fronte e Carlo sulla bocca e sulla fronte. Carlo schifato si strofina le labbra per pulirle. Gustavo va verso il tavolo della Bella Coppia e prende maldestramente a pugni il Bell'Uomo, colpendolo alle spalle. Mentre quello gli sta facendo cenno di smettere, Gustavo gli acchiappa la mano e se la mette tra le gambe. Il Bell'Uomo osserva con freddezza e senza particolare interesse come Gustavo si eccita con la sua mano. Samantha si chiude la bocca con le mani e sussulta isterica. Carlo si avvicina e assesta un ceffone alla Bella Donna. La Padrona strappa la mano del Bell'Uomo a Gustavo e se la mette tra le gambe. Bernarda avanza di soppiatto, passando dà uno schiaffo al Bell'Uomo e si mette la mano di Carlo tra le gambe. Giulio li raggiunge e inginocchiatosi davanti al gruppo in azione li implora di smettere. Berta in piedi guarda la scena con freddezza facendo un'enorme bolla con una gomma da masticare, che infine le scoppia sul viso. La Bella Coppia viene trascinata a terra e spogliata brutalmente. Carlo mostra di voler violentare la Bella. Gustavo cava i pantaloni al Bello ridendo a singhiozzi. La Padrona si solleva il grembiule e si siede sulla faccia del Bello. Bernarda è appostata dietro a Giulio e aspetta la sua erezione per poterla sfruttare per sé. Ora la Bella Coppia è sepolta completamente sotto i corpi degli altri. Infine il sangue comincia a schizzare. Berta è in piedi nello stesso posto e continua a fare nuove bolle con la gomma da masticare. La Bella Coppia viene mangiata. Gustavo dà una botta in testa a Carlo con un pezzo di carne. A sua volta la Padrona lo picchia con un femore. Giulio rimane seduto, assente, giocando con i resti dei cadaveri. La Padrona colpisce Carlo con un osso costale. Carlo reagisce appena. Berta si toglie le scarpe e le calze e infila le dita di un piede nella bocca di Carlo. Carlo ciuccia e piange. Uno dopo



l'altro tutti seguono il suo esempio, tranne Gustavo che osserva la scena con irritazione. Bernarda dà uno schiaffo a Gustavo, che prende a leccare il piede di Berta piagnucolando. Samantha bacia il sedere di Berta. Berta dà un calcio a uno dei due scheletri, si siede al tavolo dove era seduta la Bella Coppia e beve il loro spumante. Giulio va da Berta e nasconde il viso nel suo grembo. Lei gli versa in testa un bicchiere di spumante. Lui scivola stancamente a terra e resta steso per un po'. Samantha lo raggiunge e gli bacia la mano facendo la riverenza. Bernarda si sfilava una scarpa e una calza, va verso Giulio e gli dà un calcio nel sedere. Appena questi si volta offeso, gli infila il piede in bocca. Berta solleva un osso per picchiare Gustavo, poi improvvisamente si ferma e abbassa lentamente il braccio. Si precipita su Bernarda e le affonda la testa in uno dei cadaveri. Berta lascia Bernarda e prende a sistemarsi i capelli. Bernarda si nasconde sotto il tavolo e si accoccola addosso a Samantha. Berta e Gustavo assentiscono mormorando.



1.1.2. da **NUOVO PAESAGGIO ITALIANO**

(arcipelago, 2009; e, in taluni casi, in aavv, *prosa in  
prosa*, le lettere, 2009)



## **Nuova situazione**

I.

*Sergio è uno di noi. Ama la gente, passa con garbo da un discorso all'altro aspettando la notte. Ama divertirsi e divertire. Sergio ama la vita.*

II.

Mi tradisce da almeno tre anni. Lo ha fatto più volte e non con una donna sola. Ma quando è con me mi fa sentire indispensabile: dice che sono l'unico vero amore della sua vita. Io faccio sempre più fatica a sopportare, a volte lo disprezzo, ma lo perdono sempre perché l'idea di perderlo mi manda in pezzi.

III.

Cosa faccio?

### **Nuova situazione**

I.

*Anna è una donna con un uomo, con degli amici che parlano di lei. Che la invitano a cena, che la stimano.*

II.

Vivo una relazione felice, ricca e sana: proprio per questo, dopo aver avuto rapporti molto deludenti, posso affermare che ci sono anche uomini che ci fanno del bene. Certo, la fatica è tanta, ma esperienze come questa ti aprono gli occhi.

## **Nuova situazione**

I.

Credo che la regina di tutte le prove, in questo triste anno, sia aprire gli occhi senza piangere, sia cercare di dar tregua ai pensieri, di guarire dalla malattia del dispiacere.

II.

Eh sì, non credevo ci si potesse ammalare di malinconia. Non credevo che esistesse quell'attimo in cui ti senti talmente male da non riuscire ad avere pace, da non trovare il respiro.

III.

Credo che la vita sia meravigliosa. Ma non quella di tutti. È destino che le persone debbano sognare e vivere solo per i propri ideali. Per tutti c'è una stella, e tanto ci basta.

## **Nuova situazione**

I.

Ha scandito la mia adolescenza, il mio esame di maturità, la partenza per il militare, il primo lavoro: era sempre lì, grigia, bellissima.

II.

Finché ci ha spaccato il cuore e ha deciso che alzarsi dalla cesta non faceva più per lei. Sei mesi dopo la scomparsa della micia se n'è andata mia sorella. Perché poi?

III.

Aveva trentacinque anni e non dovevano andare così le cose. Abbiamo un nuovo gatto adesso e mia mamma lo prende e lo stritola di baci.



## **Nuova situazione**

I.

Confesso: a otto anni tutto quel che volevo erano tette enormi. A sedici anni portavo la quarta con l'entusiasmo della novità e della giovinezza: ma una quarta, a sedici anni, non crolla, non ingombra, non involgarisce. L'inferno viene dopo.

II.

Camminare e non essere volgari, con certe tette, è impossibile.

## **Nuova situazione**

I.

Cerco di volermi molto bene, perché è difficile amare qualcun altro se non si ama se stessi.

II.

Sono trasparente, diretto, il più delle volte dico ciò che penso. Sono uno che ci prova, che coglie le opportunità. Una persona tenace.

III.

*Luca non ammette la minima caduta di stile, sa che il carisma è qualcosa che viene da dentro. L'individualismo è la sua religione.*

## **Nuova situazione**

I.

Lo vedo diverso: è diventato improvvisamente adulto negli ultimi sei mesi. Lavora con passione. È un uomo sicuro di sé, uno che affronta tutto con calma, senza perdere il controllo. È grande.

II.

Mi sono innamorata di lui e continuerò ad amarlo. Se lo perdessi perderei tutte le mie certezze nella vita.

## **Nuova situazione**

I.

Vivo in città e mi rendo conto che, in questa stagione, la mia pelle è provata: si disidrata e il suo colorito diventa opaco. In alcuni casi, se sono stata fuori tutto il giorno, alla sera la sento pizzicare, e al tatto è più ruvida.

II.

Il problema si ripresenta anche quando vado a sciare nel fine settimana: dopo qualche ora sulle piste la pelle tira, il viso è rosso e irritato.

III.

Succede anche a voi, vero?

## **Nuova situazione**

I.

Ci tengo enormemente ad allattare, è una cosa che faccio per lui. Avevo deciso di darglielo per due mesi e basta, ma ora credo che andrò avanti finché posso: l'impegno di nutrire un essere umano la cui vita dipende da te è grandioso.

II.

Il fatto è che la pressione intorno si sente, ogni donna con cui parli ti dà la sua opinione su come allattarlo, se prenderlo in braccio o lasciarlo urlare nella culla.

III.

Se ti viene da piangere, mi ha detto un'amica, dillo al tuo ginecologo, non ti vergognare e non ti preoccupare: sono gli ormoni.

## **Nuova situazione**

I.

Soffro di crisi d'insonnia che durano settimane: prima delle sette del mattino non riesco ad addormentarmi. Ho sempre avuto uno stile di vita sballato. Negli anni dell'università non volevo perdere neppure una festa. Dormire era solo un dettaglio. I problemi sono iniziati quando sono stato assunto, il ciclo del sonno non è più tornato normale.

II.

Quando le cattive abitudini diventano croniche è difficile tornare indietro. Dormo tre ore al massimo. Ho provato di tutto: andare in giro, fare le pulizie, le parole crociate... affaticando il cervello spero che il sonno arrivi.

III.

Durante il giorno ho seri problemi di concentrazione, e vuoti di memoria al lavoro. Non ricordo più i numeri di telefono e mi è già capitato di sbagliare strada quando torno a casa la sera. Come se non bastasse, il partner confonde la tua stanchezza con il cattivo umore. Alla fine con la mia fidanzata ci siamo lasciati.

## **Nuova situazione**

I.

Negli ultimi anni sono cambiate tante cose e oggi mi sento fortunato. Ho capito che nulla capita per caso e tutto serve per farti crescere, persino quello che sembra bruttissimo. Per esempio l'incidente che mi ha sfregiato. La cicatrice che mi è rimasta la mostro senza problemi: non è più la tragedia che era tempo fa.

II.

Quei segni sul viso sono diventati il termometro del mio miglioramento come persona, della mia maturità, della mia crescita. Ne avrei fatto volentieri a meno, ma oggi posso dire: mi hanno dato tantissimo. Mi hanno aiutato a non pensare troppo alle stupidaggini e a cercare di capire me stesso e chi ho intorno.

### **Nuova situazione**

I.

Mio padre era un pugile: sapeva boxare già da piccolo, naturalmente volevo emularlo. È qualcosa che fa parte del patrimonio genetico della nostra famiglia.

II.

Mio fratello praticava arti marziali, i muri della sua camera erano tappezzati di poster di Bruce Lee. Mi prendeva a pugni e mi pestava di continuo. Ho molta dimestichezza con un certo tipo di violenza.



## **Nuova situazione**

I.

Due mesi fa mia moglie e io accompagnammo nostra figlia di tre anni e mezzo al pronto soccorso per alcuni lividi sul corpo che non ci spiegavamo. Subito il ricovero nel reparto di neoncologia. Due giorni dopo la diagnosi: leucemia linfoblastica acuta.

II.

Porta alla morte in poche settimane. Ma, se curata, tre bambini su quattro guariscono con la sola chemioterapia. Sono cominciate le cure. La bimba si è gonfiata come un palloncino.

### **Nuova situazione**

I.

Il rumore dei piatti che si rompono e dei mobili che si rovesciano è stato, per anni, la colonna sonora delle serate mie e di mio fratello Giacomo. Finché la mamma non si è trovata un lavoro notturno come infermiera.

II.

Da allora è andata anche peggio, perché papà ha iniziato a chiamarmi ogni sera in camera sua.

## **Nuova situazione**

I.

Stavo prendendo il sole con la mia ragazza in Thailandia quando improvvisamente ho sentito un rombo incredibile. Era come se mi trovassi accanto a un aereo in decollo. Ho guardato in su e ho visto un'onda alta sette metri, sembrava una scena dei Dieci comandamenti.

II.

Abbiamo cominciato a correre ma l'onda ci ha raggiunto e ci ha sommerso. Siamo riusciti a riemergere e ad aggrapparci a un palo, finché l'onda si è ritirata. Abbiamo visto almeno venticinque corpi galleggiare tutt'intorno. L'anno prossimo me ne andrò in Versilia.



1.1.3. da **SERVIZIO DI REALTÀ**

(in aavv, *prosa in prosa*, le lettere, 2009)



## Reality check

In discoteca la musica sarà assordante. Le luci impazziranno, la cubista danzerà davanti a una parete di led luminosi. Tutti balleranno ubriachi e stravolti dall'hashish. Nelle strade l'atmosfera sarà tesa, polizia e esercito ovunque. Decine di telecamere sui tetti dei palazzi. Fuori sarà buio e tirerà un vento gelido. La spina dorsale del traffico si affaccerà su palazzine sgangherate, grattacieli moderni, saloni automobilistici in vetro, fast-food puzzolenti e grandi centri commerciali.

Il mercato della carne sarà aperto dal pomeriggio a notte fonda. Le prostitute saranno ovunque, a migliaia. Quasi tutte minorenni. Ci fermeremo con l'auto e una maitresse, trent'anni al massimo, ci verrà incontro di corsa. Indosserà un paio di scarpe rosse, con tacchi di plastica trasparente e lucine rosa lampeggianti. Urlerà qualcosa e tutte scatteranno in piedi. Usciranno per mettersi in mostra e ci inviteranno ad entrare sorridendo a memoria. Sarà una specie di coloratissimo albergo a quattro piani, con reception circondata dai neon, lunghi corridoi a specchi e stanze da una parte e dall'altra. Dentro ci sarà poco o nulla: una stufa, qualche poster attaccato al muro, un'abat-jour, un piccolo televisore, un fornello per scaldare il cibo e un divano scassato con sopra le ragazze in attesa dei clienti. Nelle camere altri divani, una consolle per le canzoni, una porta con tendina e un bagno lurido, dove su un tavolaccio di plastica nascosto da un paravento il cliente verrà integralmente lavato, cosparso d'olio e masturbato. Le addette ai lavori avranno dai tredici ai vent'anni.

Appena entrati la cameriera comincerà a versare senza sosta birra locale in bicchierini da vodka. Sarà cinese, forse un metro e sessanta con i tacchi. Dirà di avere diciott'anni. Indosserà un paio di jeans, stivaletti bianchi e maglioncino rosso. Vorrà concludere subito. Dopo cinque minuti e una decina di bicchierini, ti trascinerà per un braccio per consumare in piedi o su una poltrona in similpelle viola. "Puoi fare tutto quello che vuoi" dirà muovendo la mano da bambina. Rischierai di finire in galera per anni o di sparire nel nulla.



## **Ai confini del quotidiano**

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. Le luci giallognole dei negozi si armonizzeranno con l'arancione del cielo, i marciapiedi brulicheranno di gente. 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 sorriderà 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 gradinata 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. Ci sarà una camera a quattro letti, incastrati tra loro: lenzuola bucate e dal colore poco invitante ma dal sorprendente profumo di pulito.

[...]

Prima dell'alba ci sarà una confusione di macchine, furgoni, pullman, moto, carretti, senza apparente regola, in un flusso lento e inarrestabile. Lungo le vie marginali, il caos si diraderà insieme all'illuminazione stradale. Poi, dopo cinque minuti di calma, all'intersezione con una qualsiasi strada illuminata si ripiomberà sulla mota di mezzi meccanici. Nessuno si fermerà se non davanti a qualcosa di più grosso. Ogni tanto qualcuno si rialzerà da terra, insieme alla moto o alla bicicletta, con un segno sulla nuca, e del sangue gli colerà dalla tempia.

[...]

Un negozio di articoli da regalo venderà bambole Barbie e cioccolato d'importazione. Si mangerà ai tavoli di un ristorante in un giardino di rose sfiorite, serviti da camerieri annoiati in giacche rosse di pessimo taglio. In strada ci saranno banchi di frutta traboccanti di cedri e mele. L'aria sarà calda di sole. Nuvole lattiginose saranno sospese nel cielo e l'orizzonte sul quale si vedranno le colline avrà un effetto rasserenante. Un mendicante, con un bambino addormentato in braccio e una mano tesa, vagherà in mezzo alla folla. I giovani si corteggeranno.

## Daily planet

*Nessuno ha mai avuto in mente  
la maggior parte di ciò che accade.*

John Cage

Per vendicarsi, una prostituta violentata da un gruppo di sbandati fa quasi massacrare l'unico che l'aveva difesa. Per poter vivere l'amore che provano l'uno per l'altra, Pedro e Cati dovrebbero superare il loro attaccamento morboso. Rapito dai ribelli del Blood Brotherhood, Orked è addestrato alla guerra, drogato, indottrinato e spinto a compiere crimini orribili. Durante la dittatura di Augusto Pinochet, un movimento indipendente di fotografi cileni documenta la repressione militare e la resistenza della popolazione fotografando quello che i media ufficiali nascondono. Da oltre vent'anni l'associazione Special Olympics lavora per integrare gli handicappati mentali nella società per mezzo dello sport. In Ghana esiste un fenomeno chiamato Ayan, o "drum poetry", dove il tamburo parla ed è considerato un vero e proprio linguaggio. Batad è una località incantevole sulle montagne terrazzate delle Filippine, dichiarata luogo a rischio della terra dal World Heritage Committee. Theo vive con un unico sogno: diventare un modello di fama e affermarsi nella società del marketing e della pubblicità. Bunny chow è una specie di pane ripieno di carne e verdure che si mangia in compagnia. Dana vive con la nonna, la madre e il fratellino, il padre è partito in cerca di lavoro e non è più tornato. Autista e narratore di storie, Abdelrazzak trasporta le persone sul suo pullmino verso un luogo nel deserto dove officia una famosa guaritrice. Chen, killer professionista, riceve le sue commissioni via Internet. Sei

ragazze di Porto Said condividono un appartamento al Cairo come studentesse. Christoph lascia la moglie, la famiglia e il lavoro di avvocato per vivere in modo solitario e anonimo in un quartiere popolare di Anversa. 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 famigliari Mocktar decide di lavorare in una miniera d'oro del Burkina Faso. William incontra Sara in un bar chiamato "Bitter End". Sebbene divorziata da tempo, Carla litiga di continuo con l'ex marito sotto gli occhi dei figli. La relazione con Naima conduce Sydney da una proposta di matrimonio a una situazione di estrema indigenza. Un giorno Rebecca viene avvicinata da un uomo che la segue e le offre un passaggio. Sergej scopre di avere un male terribile, che lo porta a fare i conti con se stesso. I Samburu sono un popolo pastorale semi-nomade, con una vibrante tradizione orale e una forma di costruzione della memoria associata a oggetti, addobbi fisici e canzoni. Una famiglia – padre, madre e tre figli – è riunita per la colazione. Camminando in alta montagna Arild incontra per caso il padre di un vecchio compagno di scuola che non vede da vent'anni. Samia chiede a un ragazzo di curare il figlio mentre va a fare una nuotata. Il giovane Wolfgang Amadeus a soli cinque anni ha già una forte passione per la composizione e una vivida immaginazione. Abner e Amira attraversano in auto la periferia di Riga. Seduto di fronte al

medico Dragan Ledoux non ha più dubbi: non potrà avere figli. Marco è affascinato dal mito della vecchia mafia. Un battaglione di tiratori scelti giunge nel campo di transito di Verneuil-sur-Avre, dove li attende la smobilitazione. Quique attraversa il confine e arriva negli Stati Uniti. Il pittore Rembrandt accetta con riluttanza di dipingere la milizia civica di Amsterdam in un ritratto di gruppo. Cole è un giovane americano a Parigi che si guadagna da vivere come sosia di Michael Jackson. Il rito della riesumazione dei morti è diffuso in tutto il Madagascar. Noriko da piccola non ha mai capito perché tutti parlassero d'amore, ora lavora di notte come prostituta. Aya vanga un pezzo di terra negli aridi paesaggi del massiccio dell'Aures. George W. è alle prese con la calamità dell'uragano Katrina. Norma e Kika confessano la loro relazione in un diario a quattro mani. Jamie arriva a Vancouver per far visita a un'amica che però non riesce a rintracciare. Un centro commerciale di New York in rovina è sede di un mercato delle pulci. Lotte è stata licenziata dal delfinario. Wendo Kolosoy è una leggenda della rumba congolese. Un uomo e una donna vengono sottoposti a un esperimento terrificante.



## **1.2. Apparsi solo su rivista o nel web**





1.2.1. da **SERVIZIO DI REALTÀ**

*(su absoluteville, alfabetaz.it, le parole e le cose,  
lettere grosse, l'immaginazione, nazione indiana e  
nuova prosa)*



## Senza utopia

*a R.K.*

Imprevedibili rimbalzi trarranno forza come processi di purificazione planetaria. Sfrenate manipolazioni delle loro attrattive si svolgeranno in assenza. Non esisteranno livelli di riferimento. Rappresentazioni astratte dell'abbondanza inghiottiranno immagini e confessioni. Come se nulla fosse convincente al di fuori di un'assoluta assenza di dettagli.

Un'infedeltà parallela sostituirà la gerarchia con l'accumulo. Ne saranno prova i registri emotivi chiamati in causa. Una trama opportunistica di interessi acquisiti trarrà ispirazione da dati spremuti fino all'ultima goccia di senso. Un parossismo di prosperità prosciugherà e verrà in cambio prosciugato.

Una grande utopia potenziale sarà diventata un congegno organizzativo, un residuo. Forse sarà solo un offensivo scherzo dell'evoluzione. Ampie distese di reticenza monumentale fronteggeranno le attrezzature del nuovo in un'inquieta situazione di stallo. La soglia infinita dell'esporre renderà la loro voluta serietà istantaneamente sfuggente. Un destino manifesto soddisferà l'impulso a sbarazzarsi di ogni sorpresa.

Legalità deboli coesisteranno in rapporti flessibili. Le loro insegne saranno sgargianti ma non memorabili. Il dominio di un ordine finito simulato 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.

## **Nuova vita**

I.

[...] avrai un'aria più seria e raccolta. Sentirai la necessità di concentrarti maggiormente su te stessa.

Rimarrai rilassata, uscirai e ti divertirai. Ti godrai ciò che rimane.

II.

Lui ti aiuterà a rimanere tranquilla. Si congederà da visite inopportune e difenderà la vostra intimità. Il suo impegno ti dimostrerà il suo coinvolgimento e la sua affidabilità nel momento del bisogno. Si assicurerà che ti sia chiaro ciò che sta succedendo. Il suo buon umore sarà estremamente necessario.

III.

Avrai sensazioni nuove e indefinibili. Scatti di grande attivismo. Potrebbe iniziare in qualsiasi momento.

Potrai sentirti ansiosa e impaziente. Avrai voglia di arrivare alla conclusione.

La forza che dimostrerà il tuo corpo ti sarà forse sconosciuta. Proverai sensazioni viscerali, sconvolgenti, andare incontro

alla morte, alla vita, rinascere... Queste nuove sensazioni ti riempiranno di gioia o di paura. Le emozioni che sentirai in questo momento saranno fondamentali per la tua vita futura.

#### IV.

Crampi alle gambe. Nausea, vomito; eruttazione, singhiozzo. Vampate di caldo. Vampate di freddo. Tremori alle cosce. Perdita del senso del "qui e ora", indifferenza per quanto ti circonda. Insofferenza a tutto e a tutti. Pessimo umore. Non avrai più voglia di parlare. Ciò che prima desideravi ti potrà essere insopportabile.

#### V.

D'un tratto ti si rischiereranno le idee e ritornerai padrona di te stessa; non cercherai di resistere alle sensazioni che starai provando. Avrai un nuovo e tremendo carico di energia. Fuoriuscirà anche del sangue. Visualizzerai il collo dell'utero che si sta aprendo.

## **Una storia importante**

I.

[...] ogni cambio di donna porterà qualcosa in più.  
In un rapporto lungo arriverai prima o poi a un punto critico.  
Davanti a quel bivio sarai estremamente intelligente.  
Ti farai un'opinione. Cercherai di non drammatizzare.

II.

Farai cose un po' strane. Darai ascolto a discorsi ridicoli,  
incontrerai gente sbagliata.  
Sognerai di andare in Cina – non ne avrai la minima idea. Gli  
errori ti metteranno in relazione con il mondo.  
Poi magari ti troverai a Roma, in aeroporto, squillerà il  
telefono e ti annunceranno che sei stato scelto.

III.

Farai l'attore di soap. Non capirai questa sfida, la troverai  
affascinante.  
La vita apparirà normale anche così.  
Non ti verrà richiesta alcuna partecipazione intellettuale.  
Non sarai responsabile di niente.

IV.

Nella tua pelle ci starai piuttosto bene. Avrai amori e sfide nuove.

Sarai in un'altra fase della vita.

Ci saranno donne che tireranno fuori le tue parti peggiori – poi troverai qualcuno con cui stare bene.

V.

Ti innamorerai di una ragazzina, un'acrobata bellissima. Non sarai geloso e non avrai più paura.

Avrai l'aria di essere sicuro, felice.

Le dovrai tantissimo: con lei potrai finalmente essere te stesso.

VI.

Vi incontrerete in un locale orientaleggiante. Sarà una donna tranquilla, che non ama parlare di sé. Disponibile, rilassata.

Penserai che vi divertirete. Ti sposerai con lei. Durerà una vita.

## Hanno imparato a non farcela

#426

Vado da lui. Posso fermarmi ancora. Ho i miei metodi. E poi cosa. La sua stanza. Credi che forse. Ma certo. Questa volta ce la faccio. Non adesso. Stai attenta. È un attimo. Ancora. Ancora. Ne sono certa. Basta parlare. Pensi di avercela fatta.

#579

Finalmente c'è qualcuno qui. Mi sentivo così vuota, poi sei arrivato tu. Di cosa stai parlando? Non lasciarmi in questo modo. Ti sei innamorato? Perché sei così silenzioso? Mi puoi aiutare? Prendi la valigia, partiamo. Cosa vuoi che faccia? Ho fame.

#552

Ecco cos'è. Ok. Non fa paura. Sai come funziona. C'è un inizio di aria tesa, un momento buono come un altro. E lei va fuori di testa. Non c'è altro modo di descriverlo. È brava a sostenere lo sguardo, e molto brava ad andarsene sbattendo la porta. Le sue ultime parole sono una cosa del tipo: "Vaffanculo, stronzo".



#943

Katia Mineo, ventiquattro anni. Ci troviamo bene. Tutto a posto. Certo. E con questo? Lo sai come vanno queste cose. Insomma. Non fa niente. Mi conosce, io conosco lei. Non c'è niente che non vada. Quello che conta è il presente. La mia vita. Sai qual è la cosa più importante? Sembra bello. Ed è adesso.

#434

Il telefono di Carla ha squillato, lei ha risposto, ha parlato e ha chiuso. Renza ha detto: È uno che ti potresti scopare. *Vieni qui un momento. Vieni qui. Vieni. Voglio dirti una cosa...* Ci siamo.

#398

Luca: bene, dimmi. Glielo dico, se preferisce. Allora? Avanti, avanti. Ti ho fatto una domanda. La scorsa settimana, esatto. È quello che mi piacerebbe sapere...

#596

Voglie passeggiare, che si ripetono nel tempo. Non posso negarlo. La dinamica è questa. Assicurarsi l'appagamento

fisico mantenendo i rapporti nei limiti del sesso. Ricorro a questo sistema per ricompensarmi di ciò che non posso ottenere altrimenti.

#110

Qualcosa sta per esplodere. È un bel momento. Ho pensato cose che non avevo mai pensato prima. Non posso più arrendermi.

#818

Che fa? Piove? Posso capire. Segnatevi le mie parole, *Ne ho abbastanza*.

#705

Ciao. Anche tu. Certo. Insomma, mi stavi sorridendo. Mi sono detta: come sarà? Bello? Ha proprio un bel sorriso. Non hai una donna? No, stai scherzando? Ti piace l'idea?

#46

Credo che sia bello. Come un romanzo. Non posso fare altro. E questo sei, una magia infinita. Anche il cielo cambia.

#322

La parzialità delle scelte fondamentali. La condivisione profonda. La diversità degli stati d'animo. La vita del corpo. Voglio vivere con te: abbiamo gli stessi desideri.

#104

Ho da farti una proposta: so eccitare. E non risparmio. Senza fondo, così mi piace. Tutto qua. Ti lasci andare. Dovresti, ti fa bene.

#673

Perché? Che cosa ti ha detto? Comunque non serve a niente. Ci vediamo dopo. Credo di sì. Sì.

#740

Sì, proprio. E che facciamo? Sorridiamo il nostro sorriso sociale come fosse un modo di vivere. Una bellezza. Merde, facce di culo, rompicazzi.

#697

Compromessi irrisolti, come primo riflesso. Tanto meglio. E se cambiassimo un po' partner?

#988

Sono fatalista e credo nel destino: se all'inizio di una strada ricevi un segnale positivo devi imboccarla e seguirla. Se c'è una cosa di cui sono certa e di cui mi fido, quella è il mio istinto.

#861

Ho visto qualcosa. Come ci amiamo l'un l'altro. La coesistenza dei tempi. La parte degli sguardi. Questo è stato il momento migliore. Senza biografia. Dove avviene la storia? Spesso mi sbaglio. Questo è il mio corpo. Tutto va veloce.

#164

Non sai cosa succede. Tu non vuoi sapere. Abbiamo soltanto la nostra visione personale delle cose. Non vedi niente. E non va bene.

#26

Hai voglia di me? Ma che mi frega. Non voglio avere storie con te. Non insistere. Arrivederci.

#234

Sono stravolto!... Non ho chiuso occhio... Ho fatto tante di quelle cose che neanche te lo immagini. Tutta la notte a scopare quelle fighe della boutique... Assicurarsi di aver esaurito tutto, questo è il mio obiettivo principale.

#119

Ti stai masturbando? Allora che vuoi? Scopare? Facciamolo. Tutto quello che vuoi. È una merda lo stesso.

#498

I nostri meccanismi mentali ci impediscono qualsiasi altra forma di esperienza, senza avere la sensazione di rinunciare a qualche cosa. In genere non si pensa alle cose in questi termini. Da questo punto di vista. Io sono quello che sono e da questo viene la felicità.

#557

Ho sempre cercato la bellezza di una donna nella sua gestualità, nei suoi movimenti, nelle mani e nel collo. Mi interessa un modo di comunicare immediato, e con le mani ci si capisce subito.

#850

Forse non si disse niente. Sono d'accordo. La fine di una dimostrazione. Ho insistito. Per esempio. Quando...

#929

Voglio crederti, aspettavo di vederti. Aspettavo che dicessi qualcosa. Cos'è successo? Non so, stiamo solo parlando. Tutti guardano tutti. Ti senti trasparente. Tu pensi e parli, i giorni volano. Che senso ha la vita se non si prova quasi tutto?

#667

La vita ha preso una direzione imprevista. Le cose sono successe. Ora sono qui. Capisco. Ho tutto sullo stomaco. (Non posso resistere a lungo. Non c'è giustificazione).

#310

“Sì, continua, niente mi eccita più degli uomini che frignano. Non deludermi”. L’ho pestato sul serio: sta certa che l’ho fatto. Non capiva più niente. “Non venire più a trovarmi...”. Ognuno per sé, lacrime violente.

## Teoria dei gruppi (fiction)

[...]

cera persa, casomai, cesame, tin pan alley, hic et nunc,  
pianto greco

dalecarlia, sperlinga, riso crudo, iaio, d'altronde, carrier,  
rifritti

apoftegma, rousset, va stringendo, senza scampo,  
contraintes, nel rapido autunno, spagliata, a lunga distanza

stilometria, fototipo, figurinista, tempo verde, iperonimo,  
marezzato, montascale, malaparte

coi fegatelli, fino a leyton, tutta curve, falloppone, fu  
manchu, cacarella, buoni pasto, sputo a grumi

keiretsu, mindanao, entriste, saudite, acta diurna, etopeici,  
pigati, bottom up

wattaggio, uva, la stessa cosa, condita via, a zeppe, unilever,  
ciclamino, compra bene

henry beguelin, steep gradient, ori e cauzioni, residuali, daily  
house, medersa, parola, gancia, trimalchione, american  
standard



comodato, strenuamente, di sì, four roses, nefroni,  
cantabria, infinita, rambutan, premaman, escapismo

woodblocks, accoltellatoi, rampogne, siderno, brabant,  
modali, fin-de-siècle, export lager, media inglese

transare, piviali, flobert, garni, arpioni, sión, sorrisole

agnazione, asset, per ordine di urgenza, premoriente, di  
presunzione, compiacente, formidabile, vitara

i like ike, hai rimpiattato, rodarte, alti e bassi, sparagnino,  
yodel, perdio, mostra la corda, devo andare

superfici, di riparazione, di turno, falestro, nikkei, ribes,  
teramani, l'apposito, telesto, écru, nerazzurro

daiquiri, guazze, cenotafi, prome, se è femmina, gemica,  
malbec, gormiti, trickster, macaluso

issa, papello, polvere aspersoria, vittel, sincronette, cluedo,  
vosgi, pop-porn, kenza, pier riccardo, bolls, portento,  
pochade, di cantalupo

lurex, giallo, burnus, disclaimer, amarillo, gancio cielo,  
emma lake, con modalità di libero servizio

talidomide, circassi, deferenti, triage, tricotage, autologia,  
presto e bene, con un flessibile, per gestanti

think tank, stilton, control freak, estratto conto, capiepa, il fiore del carciofo, in area fringe, client mode, promiscuo, biometro, parigamba

zangone, compassato, watchman, invertising, firpo, espace, deltoide, astropolis, soffrologi, frenologi, macis

iperconscio, polfer, rifiuti misti, striggio, wittgens, camaldoli, kickers

pril, roll-on, ablazione, impellente, omissis, pontieri, in senso aoristico, biologia vocale

carpooling, vantaggi cumulativi, sanguis, pashmina, froliamo, albedo, ammolato, per partito preso

cloud-computing, come jersey liquido, oud, lot, after eight, torchon, bracco, sapporo

pinatubo, tintometrico, vygotskij, ah ecco ecco, zavattari, frombolieri, in fissa, ricoh, ensor, semenzai

gang bang, ronchioso, gordimer, il registro della conoscenza, illineare, magari, fratto quattro

decisori occulti, galvani, pathfinder, tolti da balia, senseware, cerfoglio, c'è margine, alle pampas, monodose, gunn report, olio carli, nastri, rece

media kit, passing off, una materia che brucia, sovraccoperta, one-liner, il rovesciamento dello stigma

uva spina, iridologia, iconostasi, evoè, open source, distretti muscolari

swinburne, ampio di forme, quonset, cheerios, naropa, stallonaggio

selenio, stenterello, nel mixer, proditorio, sam jackson, corso malta, sku-thang, sfiziosissimo

pieno sviluppo, ammezzato, torcicollo, godronato, mhm, sedici, crucigramma, schizia, reining

pidocchi di mare, pipinare, burma, telline e spagnolette, nunchuks, ennesimo, filler, shimano, spampanato, a scelta più la diaria

eccola la priscilla, tombotto, lancetti, sit-com, c-span, agit-prop, verde ottano, retrofit, sedazione

stoccaggio ludico, lomi lomi, biffatura, zoning, me ne viene, casematte, tenute in forze

buco di culo, tebe, sanguinamenti, davanti ai classificatori, dalila, bad painting, sempre glassato, borsista, anseatico, da grembo

evoluzione del canale horeca, retail, mindsurf, tampopo, teamster, è comunque arrivato

lindome, ecuba, spinori, morchie, crayon, leccarda, al ceppo, julienne

suturno, la vuelta, chris rea, ausonio, pad, tartan, un'ombra  
ben presto sarai

qualche gioco, gaelico, silla, ernani, sprezzante, a bagno  
d'olio, marzabotto, ambo sessi

genealogisti, sesamoidi, tronisti, cucitori, a regime secco,  
prosciolto, si sbornia, consigli per gli acquisti

aznavour, stiga, alchechengi, calvados, labiche, shabui,  
pantogia, morlupo, spavagli, daytona, ferdydurke,  
marshmallow

understated, in fuga prospettica, acrocorno, manlevato,  
senza definizioni, un sistema decisionale, come sintomo, con  
valore di stile, eterogenesi, creazione franca, abissi sintattici  
sotto le ali

come primo riflesso, nubient, facendo le bucce, effetto  
larsen, biesposto, filetterie, dicasteri, seni nasali,  
dreamworks

scacchi tarpei, flip-book, il lavoro osservativo, jibbing, lutto  
stretto, senza offesa, gliela invidia

omasi, marquinia, in rubato, ne varietur, solecismi, sportula,  
garau, scrapbook, sorridono tutti a tasso zero

insulti, secchi, repleti, asbesti, treviri, qashqai, back-to-basic,  
aggettivo

degnazioni, telomeri, agar, metropator, l'alfabetiere,  
vettorialmente, abarth

totora, falangisti, in lucco e mazzocchio, la parte difficile,  
solano, swapo e pettinature no gravity

studio aka, si uranizza, spugnato, fatto a scacchi, infatti,  
spesamica, comore, lercara, incognite leali

detersioni, ginsate, piaccia o no, bordogna, quei tuoi raschi,  
flessori, tournedos, lower ninth, apri e guarda, nel seeding,  
maraca

deflettori, essenì, bronzino, rosso garanza, kabuki,  
screenplay, un fido, anzitempo, striato di carie

austin princess, buono a sapersi, durante la notte, billabong,  
beehive, fortran, fozio, barbacani

corvée, draconiane, ciclismo urbano, sibaritico, sic, private  
equity, è smottato, aquaplaning, sicumera

referente, ab ovo, goffrato, ponderale, toffee, fare senza,  
pasargade, class action, nicodemia, in quad, refezione

pbsl, quattordicinale, hull, lusinghiero, paglierino,  
cincinnato, hadith

compromessi, irrisolti, parabeni, isolamenti, negoziati, prini,  
buvette, avellino, varna

sfecciato, allappa, il quarto freddo, esino, con citrino,  
albornoz, bellaria, stomp

drupa, achenio, cortisolo, esperidio, lenitivo, largo fidia, elf,  
paolo poli, pagnanelli

lee majors, nascar, bombay sapphire, cockpit, arkanoid, la  
defi, gommalacca

schemi associativi, setubal, cappellania, vuotatoio, saugella,  
sull'indotto, genovesato

personaggi, coffret, ecotopie, mompracem, megaversi,  
outfit e torture private

marc almond, chick flick, tesco, shofar, pomposa, un mostro  
ghiandolare

panurge, stop motion, prende le mosse, toracocentesi,  
cavalli di posta, a cose fatte, giannettino, emico, camme

accrochage, progeria, un'ausiliaria, hanslick, da lì, zanna  
bianca, sterlizie copte, alter modern

piani d'accumulo, posterità, griot, ventitre civili, eccetto,  
topper

pasubio, arnica, issopo, dressage, volpaie, boogaloo,  
sulmona, epicedi, cayenna, aglieti, dormienza, estropica,  
crescione

doppio misto, probiotico, jive, corvara, negli alti tauri,  
tenitura record, settimo cielo

una matrice di corallità agonistica, a doppia trazione,  
bustrofedica, porzionata, passionailizzando, col birignao, del

Sesso, a confine, sull'arcaccia, presuli, ergasterici, jarreau,  
zarrillo, in vacca

rotraut uecker, flan, laboratori bipartisan, un decotto di  
senna, margotta, mudata, vene di autoinfantilismo, loico, di  
risulta

hans ruckers, antiochia, goyim, gorbals, tigrilli, erinni,  
registri, mekhitaristi, cincinnati, transfiniti

skiografia, quacchera, cassaforma, tricofilina, ipetrale,  
cavagno, igroscopic, blitzkrieg, mabuse

interreazione, arcella, talchi, pellecchie, appannaggi, di  
degenza, tra le gilde, brassaï, porsche, buone cose

prefab sprout, in predicato, slavinata, kandoo, surplace, il  
giorno è andato

detour, chartreuse, zagrana, frakè, qi gong, swiffer,  
moncucco, porselli, levantino, tupamaro

revidox, hollyhock, sigla grafica, modulata, nurbs, logorama

ritrazione, congiunta, sicteo, mantiglia, in epoca tappan,  
con l'eclittica, trattenuta per il morso

manufatti logici, fastonature, sintropiche, wynhdam lewis,  
vercors, lubecca, sedaris, birolli, max aub, seghers, o'casey

armi bianche, sul peplo, mercedari, salteri, la celata, niellata,  
esca viva, sdutta, giresse, reger, paul atreides

zyporin, zittrain, tortoli, il principio 80/20, scindi, l'areola,  
ecc.

nabatea, calafate, tingri, sumba, anguema, godavari,  
guardamano, salvaspazio, fa difetto

spiagge di piacere, ersatz, tutt'al più, da ulma, superevoluta,  
nel suo tilbury, antalgica, da bratto

un farfugliamento, outback, asabesi, come sesto d'impianto,  
cliticizzato, channelling

zabov, solgar, tempo reale, piretro, metatag, a scala  
territoriale

zaffi e ciarde, sprocchi, accopulati, a distuono, amarok,  
puberali, morene, aspic, tabe

piani di integrazione, palmares, xerosfere, retifismi, cane al  
cane, kipling, savellettri

ezeiza, cadamosto, banville, finocchiona, chiusa a colla,  
sharp, ducray, ebridi, danke schön



munizionamento, general purpose, begum, always-on, della  
filiera, storage, meccaniche di gioco

myron hirsch, alkahest, yaddo, ogygia, posh, due spritz  
macchiati, una bazzica, qualcuno

così muore la carne, terziarizza, tono su tono, holter, fa  
parlare, falstaff, di pecari, sottie, pittsfield

lindy hop, un due tre, lunfardo, taccheggia, ayala, pecan,  
clamide, platypus, ossianico, unicista

una linea di credito, quaternità, simulative, prebende, a  
dodona, voivoda, crane, malherbe, palamede, col cinedo,  
che soggioga

personale di servizio, eurizon, bihari, rhesus, cresme,  
avenarius, mende, saltimpali, valcareggi

leone werth, aioli, natron, midriff, maillot, onaga, ricorsione

crapulone, tera, rela, souplesse, tibiletti, cajun moon,  
eternauti

giome, addiaccio, bamboccianti, simparch, avalanche,  
gedeone, lomo, merotico, cogente

badminton, taine, crisopoli, antitipo, pirolitico, fosgene,  
deucalione, pattern laue, surfattanti, argentini, greige

icosameron, un'attesa pubblica, marruca, innuendo,  
esentasse, tubercoli, marene, flit, merton, telefunken

sportellisti, cocleari, equiseto, multifondo, gigerenzer,  
benaltrismo, lammas, pozzo a perdere, erga omnes

emerville, cut out, una posizione dominante, tutta una  
generazione di spiriti gentili, materiali sufficienti

## **2. IN VERSI**



## **2.1.        Editi in volume**



### 2.1.1 da **INEZIE**

(Lietocolle, 2002)





(intermittenza)

si allinea

alla commutazione

porta attorno la venalità delle creme

- non esiste -

Dici: sì

abboccatura

al poco/ palpabile

semplificazione

(...)

“T’amo forte”

La frase non fu meglio pennellata.

Lei la conosceva persino  
cercando di rendermi conto.

Emisi il seme

### 2.1.2. **AVVERTENZA**

(in aavv, *l'esperienza-divenire delle arti*, fondazione  
baruchello, 2006)



alcune cose persistono  
senza bisogno di precisarlo  
volere è piuttosto naturale  
per riprendere il discorso

-

se non te ne sei accorto  
ci interessa di passare ad altro  
casomai succedesse qualcosa  
è semplicemente questo

-

è quello che dico anch'io  
potremmo proprio fare così  
il criterio di valutazione  
è semplicemente questo

-

succedono tante cose  
va considerato indicativo  
volere è piuttosto naturale  
in qualsiasi circostanza

-

tutto si sta sistemando  
con soluzioni abbastanza tipiche  
tu racconti una cosa qualunque  
per riprendere il discorso

-

è quello che dico anch'io  
possiamo fare conversazione  
casomai succedesse qualcosa  
è semplicemente questo

-

suppongo che sia così  
il criterio di valutazione  
va considerato indicativo  
in qualsiasi circostanza

-

se non te ne sei accorto  
ci interessa di passare ad altro  
possiamo fare conversazione  
per concludere qualcosa

### 2.1.3. ARGOMENTI

(in aavv, *verso i bit. poesia e computer*, lietocolle, 2005;  
in aavv, *leggere variazioni di rotta*, le voci della luna,  
2007; e in *orchestra, poeti all'opera*, lietocolle, 2008)





un buon concorso di cause  
nelle intenzioni e se anche fosse  
è solo una semplice opinione  
che allo stato non sussiste

-

date certe condizioni  
non ti sai esprimere molto bene  
oppure adesso in tutto e per tutto  
è soltanto un'impressione

-

certo a volte ci si riesce  
naturalmente picchi emotivi  
si spiegano alcune implicazioni  
si ricorre ad argomenti

-

grazie no non basta  
è una questione di sorta  
per ora o come si dice  
in condizioni normali

-

il tempo degli avvenimenti  
è ancora del tutto provvisorio  
secondo un gusto più aggiornato  
a reggersi sulle conseguenze

-

d'altra parte è chiaro  
meglio che tutto funzioni  
e dovrebbe appunto essere  
qualcosa di ragionevole

-

facciamo poche eccezioni  
il seguito non è interessante  
si riduce a faccenda privata  
magari c'entra il cinismo

-

se non altro un repertorio  
e lo scopo sarebbe raggiunto  
i fatti sono quelli che sono  
soprattutto alla distanza

-

va bene come niente fosse  
ogni inezia rimane in testa  
in modo altrettanto credibile  
dega di nota in generale

-

come quando si chiede  
ozio in misura crescente  
qualche cliché conosciuto  
un plagio della norma

#### 2.1.4 da **TOTAL LIVING**

(La camera verde, 2007)



I.

importante è non tradire  
la nitida visione delle cose  
si può farlo con più facilità  
senza inutili ritegni

-

il bisogno di credere  
alle proprie aspirazioni  
è uno stratagemma per  
non guardare la realtà

-

la forza di persuasione  
piega ogni resistenza senza  
usare toni forti ed eccessivi  
l'animo è più equilibrato

-

può rivelarsi gravosa  
ma riporta a un ordine interiore  
nessuno può impedire la vostra  
qualità sentimentale

-

tutto si coglie senza concitazioni  
si piega a imposizioni di compostezza  
riuscendo a vivere con naturalezza  
l'ordine curato delle relazioni

II.

ritorna un'energia risoluta  
regole di condotta più libere  
posizioni molto più tranquille  
senza indugiare nell'astrazione

-

pulsioni e desideri possono  
irrompere senza controllo  
mettendo in luce nessi e intrecci  
che la ragione poi riordina

-

niente perdite di tempo  
e risultati sempre interessanti  
conducono a una tranquillità  
che non ha lo sguardo spento

-

la ripresa non è frenata  
non indugia non si lancia alla cieca  
fa la cosa giusta al momento giusto  
non sbaglia nessun intervento

-

nei momenti di difficoltà  
una buona via d'uscita è quella che  
impassibile non si fa distogliere che  
rimane in attesa freddamente

#### 2.1.5. da **COFFEE-TABLE BOOK**

(Transeuropa, 2011)





*[...] what these works of art intend to exhibit is the  
irrelevance or the speciousness of their content (and –  
by doing so – the ideology of any content production).*

Hal Foster

tenera è la notte  
tutto intorno all'opera  
progettando in grande  
tra sogno e realtà

-

l'alfabeto dei colori  
sinfonia di forme pure  
lungo i sentieri del sogno  
la visione del domani

-

i veli del giorno  
un segno leggero  
un lampo nel buio  
oltre l'orizzonte

-

i segreti dell'armonia  
una nuova vita tra i campi  
il giardino delle peonie  
il paradiso dei maiali

-

primavera romantica  
il mare dentro e fuori  
a spasso sotto i portici  
la fabbrica dei sogni

-

le trame dell'eleganza  
la quiete nella tempesta  
gli oggetti del desiderio  
l'arcobaleno in salotto

-

girotondo di luce  
quel che resta del mare  
la quiete tra le pietre  
la forza del destino

-

la natura in grigio  
le forme dell'acqua  
gli incastri del tempo  
più vero del vero

-

a luce riflessa  
nel volo degli angeli  
di zucchero e miele  
nel sole e nel vento

## **2.2.    apparso solo su rivista o nel web**



### 2.2.1. **ARRIVO**

(su *il verri* e *nazione indiana*, in forma più lunga e come sequenze separate, ivi intitolate *poesie per principianti e arrivo*)



I.

la tecnologia ha un ruolo  
importante perché è attraverso  
di essa che sempre più spesso  
passa la nostra esperienza

-

il flusso della comunicazione  
avvolge la nostra quotidianità  
ormai è l'orizzonte dentro al quale  
avviene tutta la nostra percezione

-

ora tutto si sviluppa  
nei meccanismi che presiedono  
alla costruzione dell'immagine  
che ognuno ha di se stesso

-

l'identità frammentaria  
che non siamo noi a determinare  
si definisce nelle dinamiche  
delle nostre relazioni

-

lo spettacolo consente  
di mettere in scena le figure  
che popolano l'immaginario  
della nostra società di massa

-

le immagini si susseguono  
in una sequenza paratattica  
che evidenzia le associazioni  
che si instaurano tra loro

-

un edonismo soddisfatto  
semplice immagine di quel mondo  
che ogni giorno la pubblicità  
ci propone come modello

-

cinema e televisione  
forniscono le istruzioni per l'uso  
della vita quotidiana e ci svelano  
i misteri dell'universo

II.

ci muoviamo sempre  
in un mondo di immagini  
in cui vengono mostrati  
i segni del presente

-



il mondo è un luogo dove  
siamo sottoposti ad un sovraccarico  
di informazioni e la velocità  
continua ad aumentare

-

l'umanità è diventata  
un contenitore di immagini  
il presente non si nutre più  
di prospettive future

-

l'immagine del mondo  
è dominata dal gusto  
kitsch che caratterizza  
la società dei consumi

-

il nostro immaginario  
è plasmato dal potere  
dei media di trasformare  
il reale in simulacro

-

oggi è sempre più difficile  
capire se quella che abbiamo  
sotto gli occhi sia la realtà  
o un'immagine filtrata

-

le immagini e i messaggi  
da cui siamo circondati  
generano in noi veri e propri  
effetti di accecamento

-

dovunque siamo basta entrare  
in un supermercato per trovare  
i prodotti a cui siamo abituati  
e sentirci di nuovo a casa

### 2.2.2. **STRENNE**

(su *il verri* e *nazione indiana*, in forma più lunga)



I.

devi sbrigarti  
ti aspettano tanti  
prodotti esclusivi  
a prezzi speciali

-

pistole spaziali  
suoni elettronici e spirali  
girevoli per incredibili  
effetti luminosi

-

con il formato voyager  
i robot assumono dimensioni sempre più grandi  
e sono più dettagliati nelle trasformazioni  
disponibili al lancio

-

una moto rombante e un quad  
in puro stile fuoristrada ecco  
i nuovi veicoli che hulk usa  
per affrontare i suoi nemici

-

splendido garage a quattro piani  
con autolavaggio distributore  
di benzina moto macchine e pista  
di oltre due metri tutti inclusi

-

fantastico playset fattoria comprensivo  
di due trattori rimorchi animali attrezzi  
per il giardinaggio e in più galline maiali  
cavalli ed accessori della scuderia

-

viking set travestimento  
completo di spada scudo  
elmo e tutto l'occorrente  
per essere un vero vichingo

-

torre medievale  
personaggi inclusi  
il cannone spara  
veramente

II.

unisciti ad ariel  
la bella e curiosa sirenetta  
in un'emozionante avventura  
sul fondo del mare

-

nitrisce muove la bocca  
e galoppa divertiti a creare tante  
belle pettinature e fare trecce  
alla criniera del cavallo

-

simpatico cucciolo interattivo  
se lo accarezzi abbaia piange muove  
la coda ti dà la zampa o si sdraia  
modelli retriever dalmata e boxer

-

kota l'amico triceratopo  
sembra un vero cucciolo di dinosauro  
è così grande che si può cavalcare  
muove la coda la testa e gli occhi

-

cicciobello bua  
guarisce solo con le tue cure  
e gli speciali accessori inclusi  
nella confezione

-

la lavatrice  
di barbie effetti sonori  
e luminosi per giocare  
a fare il bucato

-

il tuo bebè potrà  
fare il bagnetto quando tu vorrai  
gira il rubinetto e senti il rumore  
dell'acqua quando scende

-

baby amore  
beve con il biberon  
e si addormenta dolcemente  
tra le tue braccia

III.

trasforma i tuoi sogni  
in un magico gioco firmato

-

ogni confezione include  
un personaggio snodato

-

tasto stop tasto on off  
con spegnimento automatico

-

entra nell'arena e combatti  
a fianco dei tuoi eroi



-

premendo il pulsante  
spara il missile

-

direttamente dal pianeta marte  
una linea completa di prodotti

-

i personaggi si muovono a tempo di musica  
con brani originali disney

-

per i più piccoli sarà  
un grande natale



### **3. AUDIO/VIDEO**



### **3.1. letture registrate e interventi filmati**

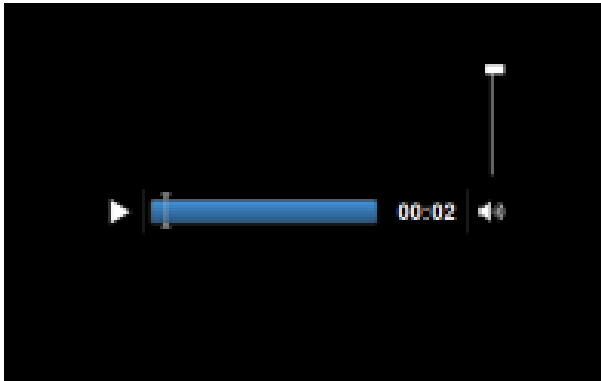


3.1.1. da **POECAST**

(2007)







Clicca sull'immagine per ascoltare la prosa *Ipotesi* letta dall'autore.



3.1.2. da **RICERCABO**

(2011)





Clicca sull'immagine per vedere il video.



### 3.2. video





### 3.2.1. **DIRITTURA**

(di Giuliano Guatta. Video di animazione basato sul testo omonimo da *quaderni aperti*, visionabile presso il docva, via procaccini 14, milano)



### 3.2.2. **COFFEE-TABLE REC**

(di Antonio Loreto e Roberta Di Tonno. Video  
ispirato a *coffee-table book*, Transeuropa)





Clicca sull'immagine per vedere il video.



## **antologia della critica**





## **1. SULLA PROSA**



### **1.1. Sui testi editi in volume**



#### 1.1.1. SU QUADERNI APERTI



## Prefazione di Umberto Fiori

Quando si parla di poesia in prosa, è inevitabile pensare allo “Spleen de Paris” di Baudelaire, al celebre passo della dedica a Arsène Houssaye: “Chi di noi nei giorni più ambiziosi non ha sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale pur senza ritmo né rima...”. È soprattutto all’insegna della musicalità – una musicalità inedita, eterodossa – che il genere inaugurato da Baudelaire ha trovato continuatori nel nostro Novecento, da Campana a Sbarbaro a Boine, fino a Montale. Ma nella stessa dedica-prefazione, il poeta delle “Fleurs du mal” fa i conti con un altro aspetto dei suoi “Petits poèmes en prose”: quello narrativo, che li mette inevitabilmente a confronto con la logica del racconto, del romanzo. Il suo – puntualizza – è “un piccolo lavoro del quale sarebbe ingiusto dire che non ha né capo né coda, poiché, al contrario, in esso tutto è, alternativamente e reciprocamente, a un tempo capo e coda”. La “prosa poetica” di cui lo “Spleen de Paris” costituisce il modello si distingue – come l’autore tiene a sottolineare – tanto dalla poesia tradizionale, in versi, quanto da ogni forma di *narrazione* in senso stretto: “Non tengo infatti – argomenta Baudelaire – la volontà restia del lettore sospesa al filo interminabile di un intreccio superfluo. Togliete una vertebra, e i due pezzi di questa tortuosa fantasia si ricongiungeranno senza sforzo. Spezzettatela in mille frammenti, e vedrete che ciascuno potrà vivere separatamente”.

Ho richiamato queste indicazioni perché mi pare possano costituire una utile premessa alla lettura del lavoro di Alessandro Broggi che viene qui presentato. “Quaderni

*aperti*", appunto: narrazioni (o pseudo-narrazioni) sottratte ad ogni passo allo strangolo del *plot*, di quell'"intreccio superfluo" che già Baudelaire avvertiva come una trappola imminente. Questo non significa che Broggi trasvoli verso una prosa puramente lirica, squisitamente sonora, verticale, visionaria: i suoi testi, anzi, sembrano spesso preludere a una vicenda, a un'avventura moderatamente interessante. A riscattare la esibita ordinarietà delle situazioni, a traghettarla dall'ovvio al poetico, interviene un procedimento di ellissi, di reticenza, di frammentazione, che fa pensare a due possibili antecedenti nella nostra poesia contemporanea: Giampiero Neri e Maurizio Cucchi. Anche in Broggi, il contesto si offre soltanto a sprazzi; il dettaglio – isolato – ingigantisce, si fa oscuro, enigmatico. Niente scorre. La storia non procede. E tuttavia, il legame con la narrazione non si spezza; sembra, anzi, che l'autore sia irresistibilmente attratto dalle sue forme più triviali e rancide. Nelle prime prose della serie si sente covare la minaccia di un romanzo, addirittura di un romanzetto d'amore: "È stato un desiderio del professore cenare con lei, questo le ha fatto piacere, non l'ha nascosto" ("Eccetera"). I personaggi che ci vengono fuggevolmente presentati ("Marzia", "Milena", "Paolo", "Manale", "Terzi", "M.", "A.", a volte semplicemente "Lei", "Lui", persino uno scivolosissimo "Io") s'incontrano, si corteggiano, fanno l'amore, si lasciano; sono amici, colleghi (così pare a volte), sono amanti, conoscenti; si scambiano frasi come "Quando sono con te la vita mi sembra più intensa", oppure "Tu sei speciale, si vede subito". Ogni volta, il lettore viene posto di fronte a una situazione animata da tensioni minime, discretamente prevedibili, cerca di metterla a fuoco attraverso gli scarsi indizi forniti dal testo, è spinto a proseguire la lettura per sapere "come va a finire", fino a



scoprire, a poco a poco, che qui non c'è intreccio né scioglimento, non c'è capo né coda, perché tutto è – appunto – “alternativamente e reciprocamente, a un tempo capo e coda”.

La narratività entra in gioco, in queste prose, solo per inscenare l'inermità della sua vuota forma (“C'era una volta”). Della narrazione Broggi ci offre l'impossibilità, o la maligna parodia. L'effetto è a volte quello di una sequela di appunti frettolosi e diseguali, di progetti di racconto annotati e subito accantonati perché fiacchi, inerti, intercambiabili. Più che narrate, le storie sembrano sfogliate distrattamente come pagine di una rivista, liquidate, cestinate. Da chi? Nei testi che aprono la raccolta, il ricorso alla prima persona (“Ho fatto delle proposte (molto tempo che non la facevo più ridere – come vuole lei)”) può dare l'impressione (ingannevole) di avere a che fare con un diario lirico-sentimentale; ma basta procedere nella lettura per capire che quell'*io* è una terza persona come le altre. E tuttavia, oltre la rappresentazione asettica e “oggettiva” di personaggi e microstorie, oltre il grigio spettacolo del linguaggio e del suo sordo funzionamento, si avverte pur sempre la presenza di un soggetto, di un *subiectum*. Qui c'è sotto qualcosa. Questi dialoghi, un orecchio li ascolta; un occhio osserva questi gesti, questi minimi eventi. Non giudica, non si espone: si limita ad annotare, a riferire. È distaccato, distante; ma c'è. In lui siamo portati a ravvisare un estremo erede di Monsieur Teste. Come il personaggio di Valéry, il soggetto che Broggi mette in gioco è un *testimone*; o per meglio dire – visto che la “deposizione” non è finalizzata a stabilire una verità, a emettere un verdetto – uno *spettatore* (i riferimenti al cinema sono evidenti, a volte espliciti). Le vicende di cui veniamo informati sono contemplate da un osservatore impassibile, del tutto

estraneo, esterno. Lo schema è noto: da una parte gli eventi, i freddi eventi del mondo; dall'altra uno sguardo altrettanto freddo, neutro, passivo, che li registra senza sussulti, da una distanza appena tinta, qua e là, di ironia. Il gioco – che vanta una prestigiosa tradizione dalla modernità al postmoderno – ha i suoi bravi motivi e le sue regole, diciamo pure le sue inibizioni, i suoi divieti: primo fra tutti, quello che riguarda le reazioni dell'io narrante, le sue emozioni. Esprimerle è vietato. Senza trasgredire l'interdetto, Broggi arriva ad aggirarlo, con manovra bradigrada e inapparente, testo dopo testo. In "Cronistoria", uno degli ultimi della raccolta, gli intrecci ellittici e ingannevoli dei precedenti episodi lasciano luogo a una situazione dai contorni ben definiti, che ha per protagoniste tre donne. Anche sul piano linguistico si è "fatto ordine": alla sintassi sincopata e "atonale" dei primi testi è subentrato un periodare canonico, composto. Già dall'inizio, però, ciò che accade tra una Franca, una Giovanna e una Maria assume i caratteri dell'irragionevole, del gratuito; il loro incontro ha séguito in un crescendo inopinato di schiaffoni e risate, di gesti grotteschi e violenti, una greve pantomima che approda a un finale cruento. Nella stessa direzione si muove – con ancor maggiore radicalità – la prosa intitolata "Campo d'azione". Il tono della narrazione, qui, ricorda un po' quello dei passi didascalici che nei libri di Sade interrompono lo scambio di battute tra i personaggi per descrivere dall'esterno (indicare, *prescrivere*, con l'accuratezza di un cerimoniale) le posizioni, i ruoli, le giunture, le specifiche attività dei partecipanti ai diversi intrecci erotici. Anche tra Giulio, Berta, Carlo, Samantha, Bernarda e gli altri corre l'eros, ma la serietà di ogni narrazione pornografica che si rispetti viene continuamente violata dal ridicolo, dal banale, dall'assurdo. In mezzo a erezioni e culi nudi, mentre le mani si

insinuano tra le gambe, c'è chi fa palloncini con la gomma da masticare; qualcun altro ride a singhiozzi; una signora fa il baciavano a un uomo, accompagnando il gesto con una riverenza. Anche qui, un minuetto di calci nel sedere, di schiaffoni: l'orgia trascende in comica finale; ma tra un bicchiere di champagne versato in testa e uno sputacchiamento, il sangue comincia a schizzare, le fruste *gag* preludono a una scena di cannibalismo. Siamo all'incrocio tra Sade e Beckett, tra Bataille e Stanlio e Ollio. L'impassibilità dello sguardo che osserva e riporta questi accadimenti osceni e ridicoli non è venuta meno; ma il suo giudizio, le sue emozioni a lungo rimosse, zampillano attraverso l'oggetto stesso della contemplazione. Le orge mostruosamente ridicole e insensate "spiegano" e "valutano" i lacunosi romanzetti e le frasi anodine dell'inizio, si offrono come il loro equivalente. È l'autore stesso a suggerirci una ulteriore chiave di lettura, in un testo anomalo che chiude la raccolta ("Pseudo"), commentando un classico hollywoodiano, "Il mistero del falco": "Tutti sembrano darsi da fare, uccidere, mentire, minacciare per un oggetto misterioso chiamato 'falco maltese'. La realtà sembra avere un certo viso 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 mascherato ad arte. Terzo atto. La risoluzione della storia. La dark-lady viene arrestata". Sarebbe un'offesa all'intelligenza del lettore aggiungere commenti alla crudele ironia di questa autoesegesi.

*Una nota di Biagio Cepollaro scritta nel 2005 per [www.cepollaro.it](http://www.cepollaro.it), a proposito delle prime dieci prose della raccolta (precedentemente apparse in forma di e-book per Biagio Cepollaro e-dizioni)*

La narrazione è lieve, di reticenza in reticenza, lascia comporsi la scena insieme ai suoi buchi. Quello che manca non sono i dati, i fatti taciuti, quanto piuttosto la mancanza stessa che è dentro ogni esperienza. Ecco come un artificio retorico si carica di contenuto al punto da veicolare esso stesso buona parte del senso dell'intera operazione, facendosi logica, prima ancora che retorica e scrittura.

Quello che resta di questo racconto in cui sembra dirsi l'essenziale e invece si dicono dettagli, riguarda ciò che *dentro* resta delle cose: un sentire che poteva essere diverso, che le cose potevano andare diversamente, e un investigare invece con il linguaggio per dire, senza dirlo, ma mostrandolo, che le cose dovevano andare proprio così.

Non che il soggetto sparisca : semplicemente si è trasferito sui dettagli sensibili, sulle minuzie delle sue scene. Ciò che è sparito è la sua possibilità di scegliere e di determinarsi. La relazione 'sentimentale' diventa l'occasione per mostrare questa resa.

E più dettagli sono offerti e più questi si amalgamano o si giustappongono nel raccontare cose diverse, l'eterogeneo. Spezzoni di frasi dette, pensieri solo baluginati e mai giunti all'esteriorizzazione della parola, frammenti di percezioni oggettuali e soggettive. La forma del senso interno e la forma del senso esterno viaggiano confuse sulla stessa linea: le cose si svolgono temporalmente e spazialmente senza riuscire a fare *mondo*, e senza però restare caotiche. Le cose,

insomma, vengono, accadono esattamente come vengono, come accadono.

Gli eventi si susseguono ma non fanno storia. Di tanto in tanto emergono informazioni e qui il paradosso: in fondo chi legge assiste e rivive la stessa mancanza, una modalità reticente di approccio –lettura, reticente quanto la scrittura. Nella sospensione del giudizio, scorrono le proposizioni quasi protocollari. E in tutte le direzioni: interno, esterno, logico, percettivo... L'apertura delle descrizioni, la non conclusione non dipendono tanto dalla fine, dalla mancata fine, quanto dal mancato inizio. L'apertura qui è sui due lati della retta che si protende all'infinito.

Il mancato inizio è anche la soppressione delle presupposizioni. Quando queste emergono sono velocemente vagliate e confrontate con le situazioni. Si vuole che in questo senso dell'apertura qualcosa emerga. Qualcosa che assomigli ad un racconto, se non ancora ad un senso.

La scissione non desta scandalo né un sensibile rammarico: è nella natura delle cose (o della proposizione protocollare che seziona e rende atomico il fatto).

E dunque: "il linguaggio del corpo arriva presto, malgrado la ragazza amasse una vita idealmente intesa".

Legittimità hanno entrambi i piani, reale e fantastico, perché uno non è più vero dell'altro. È una conseguenza dell'apertura delle *descrizioni* che fagocita le direzioni, le valutazioni, le volizioni.

Le cose accadono, gli eventi si susseguono senza fare storia, appunto. Le cose qualificano il tempo. In assenza del soggetto, si può solo registrare queste diverse coloriture della temporalità: "Adesso ho i tempi dell'insonnia".

Eppure questa apertura raccoglie – senza logos – un dire/racconto che non si presenta tanto come potenzialità di senso, quanto come potenzialità di situazioni, grappoli di possibili.

*Una nota di Massimo Sannelli scritta nel 2007 per Microcritica (blog non più on-line), a proposito di due prose del libro riprese su [GAMMM](#)*

Le prose sono accompagnate da una coppia di bellissime foto, glaciali (ricordano veramente *icebergs* di carta o cemento, levigatissimi), di Emiliano Corrieri. Il tema di Broggi è semplicissimo: "avere rapporti" di amicizia o di possibile amore. I protagonisti sembrano incorporei, *anime* cenerine come nelle endoglosse di Giovenale. Con una differenza da notare: qui la lingua non riceve deformazioni stranianti o extraitaliane; non perché Broggi sia un italofono conservatore, ma perché la sua prosa sembra costruita, in gran parte, con i ritagli del parlato comune dei suoi coetanei scolarizzati: "contenuti personali", "avere rapporti", "presa di coscienza". Si tratta, più o meno, del registro lessicografico che Toscana rigetta (e nel caso dei *62 prose-units* l'ironia cade sull'*Upper Class American English*). I protagonisti-anime sono un *genere*, oggetto di un "ritratto", e "parti note". Ciò che è ordinario non spaventa; ciò che è ordinario è familiare, a condizione di raggiungerlo, "diretto e trasparente". Lo stesso discorso vale, evidentemente, per le merci, identificanti e spaventose, delle tracce di Bortolotti.





#### 1.1.2. SU **NUOVO PAESAGGIO ITALIANO**



*Recensione di Fabiano Alborghetti per Alleo.it (2009)*

Gli stralci di conversazioni altrui che Broggi raccoglie e riscrive in questa ultima pubblicazione, sono allucinatori, stordenti, così intrisi di normalità da apparire surreali, così saturi di luoghi comuni che pare impossibile siano conversazioni, osservazioni, pronunciate "per davvero" e che l'autore ha ricomposto creando un paradosso che appare già nel titolo: "nuovo" paesaggio italiano.

Di nuovo non c'è nulla apparentemente, e invece c'è!

Tutto - ed è questo il sottilissimo e quasi impercettibile punto focale - è (per le voci dei protagonisti) un nuovo punto, una nuova vita, un nuovo inizio, un fatto straordinario mai accaduto prima. Il detto avviene come per una conversazione e bravura del Broggi è acuire il senso di algidità del dettato con minime variazioni, ripuliture. Il disturbo, i rumori di fondo vengono eliminati. Rimane la traccia sonora principale, il punto di sviluppo effettivo della storia, la linea bianca.

Sono storie singolari e personali: ogni pagina offre due, tre quadri al massimo, anche brevissimi, a volte quasi epigrammatici. La lingua è piana, a tratti così scarna da risultare fastidiosa (1° - Ho diciassette anni e sono felice. Dopo un anno di pianti perchè lei aveva un altro, d'atre mesi sono fidanzato con una ragazza stupenda. Non è la classica cotta da adolescenti. // 2° - Siamo sicuri di essere anime gemelle e che staremo insieme per il resto della vita... Non credevo che si potesse amare così tanto una persona, darle tutto l'amore possibile senza aspettare nulla in cambio.)

Il fastidio derivante da un dettato così semplice è in realtà un espediente miratissimo dell'autore: le credenziali degli attori del quale leggiamo la vita sono persone "di tutti i giorni": la nostra vicina, la collega di lavoro, l'amica dell'amico che parla, uno sconosciuto incontrato ad una festa.

Al contempo, è come leggere la posta del cuore di una rivista o spiare un messaggio scritto, una lettera inviata per mail che riassume invece che spiegare. Messaggi che risultano algidi, che espressi in parola non trovano quella potenza che chi vive il fatto / accadimento, vede, prova, vive. C'è una pulizia assoluta nelle parole e una inadeguatezza assieme. Non bastano, rese così quelle parole, quelle frasi non bastano ma sembrano invece banalità, suonano come banalità, luoghi comuni, piccoli fatti invece che deflagrazioni che ribaltano una vita. E' altresì evidente che l'autore gioca con l'incapacità di molte persone (una maggioranza..?) di trovare parole adeguate, cosa che porta ad esprimersi in un lessico sempre più omologato ed appiattito.

In altre parti / episodi, c'è invece una arguzia, una tale profondità che la stesura per frasi così nette ne tronca l'eco ed ancora una volta ecco il gioco dell'autore: sovrapporre a chi le frasi pronuncia.

Il risultato, se dapprima lascia perplessi, dopo poco diviene esilarante per trasformare solo a fine lettura in un senso di crudele consapevolezza dell'appiattimento sentimentale / emotivo della "grande massa". Crudele perché l'autore espone tutto senza mettere nemmeno un velo, senza esprimere un giudizio. Egli fa un passo indietro, mettendo noi in condizione di fare tre passi avanti.

Non c'è distinzione o preferenza negli episodi esposti: una bella serata, un amore finito, un paio di tette rifatte, una delusione d'amore, l'autoelogio camuffato da modestia, la

violenza domestica o la retorica del cambiamento (e via citando), tutto il corollario di “frasi fatte” insomma, che accompagnano una normale conversazione ascoltabile in un qualunque momento di socialità.

Ulteriore punto dell'autore, è accendere una lampadina nel lettore: spingerlo a chiedersi, dopo aver letto, criticato, deriso gli altri, “anche io mi esprimo così” ? La collana “Chapbook” (parola inglese che vuol dire a buon mercato) costa davvero poco e oltre a Broggi vanta titoli di buon peso, tra i quali anche il funambolico performer francese Jean Michel Espitallier. Me ne sono fatti mandare solo quattro e avrei potuto acquistare l'intera collana ma rimedio, provvedo ora, a fare.

*Recensione di Cecilia Bello Minciocchi per Alias (n. 26, 27 giugno 2009)*

### **Broggi, Triste denotazione del Bel Paese**

Per descrivere un paesaggio socio-culturale o una situazione storica nazionale, si può muovere dall'esterno, planando a volo da un cielo aperto, oppure si può risalire dall'interno, fissando immediatamente il fuoco dell'obiettivo su gesti precisi, soggettività singole ma non individuali. L'importante, se si vuole disegnare con correttezza "geopolitica", è osservare con occhio limpido, rispettare le coordinate e non barare, non usare correttivi idillici. Con i ventinove brevi, asciutti testi di *Nuovo paesaggio italiano* (Milano, Arcipelago Edizioni, pp. 35, 3.00 euro) Alessandro Broggi traccia una mappa fedelissima e a antibucolica, disegna un atlante nitido del Bel Paese dall'interno, dagli intimi nuclei di soggettività che espongono la propria condizione parlando in prima persona, offrendo in formule rapide fatti biografici o tratti caratteriali: "Mi sono sposata a ventiquattro anni"; "Vivo una relazione felice, ricca e sana"; "Ho una bella carriera in un'azienda farmaceutica"; "Adoro cucinare". Affermazioni semplicissime, di grado zero, inchiodate a piani referenziali anche se descrivono stati d'animo e reazioni sentimentali. Alessandro Broggi, giovane autore lombardo (Varese, 1973), da tempo pratica una scrittura sfrondata da ogni lusinga, esatta e inesorabile. Nel suo lavoro poesia e prosa spesso si intersecano – testi in prosa sono stati accolti nel *Nono quaderno italiano di poesia contemporanea* curato da Franco Buffoni (Marcos y Marcos,

2007) –, essendo lo slittamento, il trapasso dei generi, un ulteriore potenziamento espressivo, un accrescimento di densità proprio nella tessitura testuale. Anche quando le sue geometrie compositive paiono esitare nel *poème en prose* Broggi non cede a tentazioni seduttive. In *Nuovo paesaggio italiano* ogni testo ha il medesimo titolo, *nuova situazione*, perché il nuovo è l'identico, ogni realtà sembra diversa ma al fondo è la stessa, non c'è sviluppo, il processo è asfittico: manca l'ossigeno in queste vite. Punti di vista e orizzonti sono angusti, bloccati, non passibili di mutamento. Ogni soggetto si descrive attraverso lacerti triti del quotidiano, banalità rassicuranti e perbeniste, autoinganni; il livello denotativo sembra umile e risulta infinitamente triste. Il più delle volte il gelo arriva, pungente, nelle clausole, *in cauda*. Ma senza veleno. Rattratto, piuttosto, nel grigiore e nella meschinità. L'azzeramento della retorica è efficace stilema allegorico di esistenze scheletriche, spolpate da un sistema reificante tanto potente da non essere mai nominato. È in se stessa critica, questa scrittura che rifiuta evasioni nostalgiche e politicamente consolatorie, e ha impronta etica fin nei presupposti d'autore: "credo in una poesia e in una scrittura antiletteraria, non plusvaloriale, che non si pensa come soluzione ma come "sintomo", che non recita ma si mette a nudo". Svela con calma e detrae con attenzione, Broggi, e non si accanisce mai, non incrudelisce, eppure il paesaggio italiano che ci rimanda fa rabbrivire: è apocalittico, quietamente e orribilmente apocalittico.

*Recensione di Fabio Zinelli per Il Semicerchio (XLI, 2009)*

Vale come programma della ricerca di Broggi (n. 1973) il verso di apertura della precedente plaquette, *Total living* (La camera verde, 2007): «importante è non tradire / la nitida visione delle cose». Se la visione del mondo è chiara di per sé la scrittura deve fornire il quadro in cui lasciarla emergere. È una costruzione prospettica cresciuta nei dintorni dell'opera di Giampiero Neri, piccolo classico di una poesia che registra sul piano della prosa quadri di storia degli uomini e storia naturale in un gioco di sovrapposizioni che mettono a fuoco gli oggetti allontanandoli. Neri è però in questo autore del Novecento: per quanto questo resti invisibile al lettore, il quadro si forma ancora nell'occhio del poeta. Per Broggi la lezione sul mantenere l'oggetto a una distanza che permetta di osservarlo è testata come messa a fuoco ottenuta per allontanamento equidistante di oggetto e scrittore. L'esperimento si svolge sempre in forma di prosa, ma cambia il frame. Introdotti dal titolo performativo di Nuova situazione si leggono, altrettanti script per brevi video, ventinove interviste a schema fisso in cui un personaggio, uomo o donna, parla di sé, in poche frasi, della propria vita professionale o sentimentale. A una presentazione lapidaria («Ho quasi quarant'anni e sono sposato da sette») segue un breve sviluppo in due o tre movimenti distinti come strofe (in corsivo rari interventi di una voce off). Nel finale, la morale del turista consumatore scampato allo Tsunami («Ho guardato in su e ho visto un'onda alta sette metri, sembrava una scena dei dieci comandamenti [...] l'anno prossimo me ne andrò in Versilia») schiaccia forse troppo su una soluzione



post-moderna alla Aldo Nove il contatto con le testimonianze di personaggi che sentiamo inevitabilmente come molto vicini. E l'autore? Felicamente perso nel video-specchio, a meditare probabilmente sulle meta-implicazioni di una delle risposte: «Cerco di volermi molto bene, perché è difficile amare qualcun altro se non si ama se stessi». Allontanamento riuscito, i conti tornano: «Nuova situazione».



### 1.1.3. SU **PROSA IN PROSA**



*Prefazione di Paolo Giovannetti*

### **Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia**

Con un libro di prose non molto dissimili da quelle antologizzate nel presente volume, *Tecniche di basso livello*<sup>1</sup>, nel luglio 2009 in cui sono scritte le mie righe Gherardo Bortolotti è entrato a far parte della cinquina di finalisti del premio Stephen Dedalus, sezione «altre scritture» – una sezione di confine cui afferiscono opere di incerta collocazione generica, per lo più comunque caratterizzate da forme anomale di prosa saggistica (il libro più noto del gruppo è del resto *Il corpo del capo* di Marco Belpoliti). In Francia o negli Stati Uniti, ma certo in molte altre parti dell'universo *global*, *Tecniche di basso livello* verrebbe ritenuto poesia *tout court*. Anzi, per dirla tutta e per prendere nettamente posizione: il volume di Bortolotti e questo che state leggendo ora *sono libri di poesia*. Ad essi sembra attualmente mancare un orizzonte delle attese, delle attese critiche intanto, capace di giustificarne la natura di «poesia del dopo-la-poesia»: che qui si è scelto di battezzare con il sintagma *prosa in prosa*.

Sia chiaro, se c'è una provocazione in gioco, viene da molto lontano. Di prosa in prosa parla da una ventina d'anni a questa parte il poeta e critico francese Jean-Marie Gleize, che è ritornato più volte a trattarne rendendo la nozione non solo comprensibile, ma ormai quasi ovvia<sup>2</sup>. L'operazione per lui è risultata più agevole perché la tradizione francese con cui si confronta gli permette con maggior naturalezza – con

un minor tasso di provocatorietà – di trascorrere dal contesto del *poème en prose* a quello della *prose en prose*, compiendo un passo che in qualche modo è implicato nelle origini, nell'ossimorica eredità di una lunga serie scritturale. Per intenderci meglio, sarebbe forse sufficiente riflettere oggi su quello che Tzvetan Todorov una trentina d'anni fa, nel suo saggio sulla «poesia senza il verso» contenuto in *Les genres du discours*, definiva «stile presentativo» – evidentemente contrapposto a qualcosa di «rappresentativo» – quale caratteristica primaria della poesia in prosa di Rimbaud. Todorov pensava alla sua capacità – diciamo – di fare un uso intransitivo del significato oltre che del significante, di ridurre la lingua a un *grado zero della connotazione*, spogliandola di ogni possibilità di dire altro dal proprio organizzarsi in catene metonimiche<sup>3</sup>. *In nuce*, in quel saggio è presente una sollecitazione che una parte notevole della poesia francese d'oggi ha fatto propria alla ricerca di nuove forme libere dalle tutele di un recente passato.

Libere – dico – dalla poesia in prosa: innanzi tutto dal continuum modulante che ha i suoi capostipiti nella coppia Aloysius Bertrand / Charles Baudelaire. Tra l'infinito numero di osservazioni che su questo genere sono state fatte, a me sembra che due in particolare aiutino a capire che cosa veramente è stata, e in parte certamente ancora è, la poesia in prosa, in quanto retaggio non solo francese ma comune al panorama della *Weltliteratur*. La prima è sempre di Todorov: e consiste nel suggerimento, solo apparentemente perfido, secondo il quale Baudelaire «aveva ricavato la tematica e la struttura dei nove decimi di questi testi dal nome del genere», e comunque che contenuti e forme della sua particolarissima innovazione derivavano da una sorta di

scommessa sul motivo «della dualità, del contrasto, della contrapposizione»<sup>4</sup>. La seconda, più criptica, è di Ron Silliman, acutissimo artefice di una poetica del *New Sentence*, della «nuova frase», che – come vedremo – è riferimento decisivo per il dominio che vogliamo perimetrare. Ora, Silliman dichiara che con Baudelaire la cultura francese (traduco) «intravvide, anche se per un breve periodo e in modo incompleto, la possibilità di un esercizio che, trascendendo le costrizioni della scrittura, avrebbe permesso il percorso a ritroso dalla *parole* alla *langue*»<sup>5</sup>. Come se insomma soprattutto in Francia fosse stato reso possibile un oltrepassamento del genere lirico – ormai divenuto parodia di se stesso nelle sue forme versificate – da parte di una *parole* scritta capace di suggerire il codice, la *langue* della poesia, pur *in absentia* di quest'ultima.

Il *poème en prose* sarebbe stato insomma un vero e proprio meta-genere, evocatore della propria identità virtuale attraverso un atto nominalistico, una sublimazione delle parvenze che lo costituiscono. In questo modo, la sua fisionomia ha costituito una mina vagante nel sistema dei generi letterari, ai confini del poetico e del narrativo, del saggistico e dell'aforistico. E in anni anche recenti si è potuto parlarne in termini, certo eccessivi ed enfatici, di «sfiguramento del linguaggio poetico»<sup>6</sup>, nonché di una «tradizione della sovversione»<sup>7</sup>; e, davvero non per caso, da parte di studiosi al femminile, attratte dalla natura mutante, trans-generica, della poesia in prosa, che sarebbe in grado di dire il *gender* attraverso il *genre*, di praticare un'«estetica dell'inclusione»<sup>8</sup> motivata dalla stessa origine ossimorica del gesto baudelairiano.

Ecco, quanto Gleize battezza «prose en prose» – e insieme quanto in Italia, oggi, questa antologia cerca di esemplificare

– rappresenta l'estrema propaggine di quella tradizione, ma anche la sua definitiva metamorfosi in alcunché di nuovo. A segnalare una difficoltà anche linguistica, contribuisce un punto nodale dei molti ragionamenti di Gleize, che infatti spesso si avvale di una parola quasi intraducibile in italiano: *littéralité*. La prosa in prosa pratica la *littéralité* in due accezioni, solo una delle quali coincide con ciò che *lettera* e *letterale* significano nella nostra lingua. In primo luogo, il lessema nega ogni trascendenza, suggerisce quanto si dà unicamente e rigorosamente come non-simbolo, non-figura, anti-connotazione in definitiva. E fin qui c'intendiamo con facilità. Ma, in secondo luogo, *littéralité* contesta la sonorità della parola, la sua possibilità, per dirla con Gabriele Frasca, di essere masticata e rimasticata. «Littéral» è anche un testo che non suona e gioca tutte le sue possibilità in un bianco / nero integralmente, disperatamente gutenberghiano. «Da sempre penso a Rimbaud come a un non-vedente»<sup>9</sup>. L'«a» del sonetto delle vocali è nera, l'alfabeto comincia cioè dalla negazione del colore; «le immagini nascono nel nero, polvere nera, inchiostro, tutti i fuochi spenti»<sup>10</sup>. E forse non è per un caso se uno dei pochi veri antecedenti italiani riconosciuti dai poeti qui antologizzati (Andrea Inglese in questo senso è stato esplicito<sup>11</sup>) si sia ribattezzato con *quel* nome, da Pontiggia che era; e, soprattutto abbia inaugurato la sua carriera poetica con questi due paragrafi prosastici, fin troppo espliciti:

Cosa è stato di quei piccoli segni, neri, immagine e  
somiglianza di un impegno  
continuo?

In una stretta compagnia dimorano a forma di  
malinconici simboli, privi di vita.<sup>12</sup>



Per Gleize prosa in prosa è dunque una forma di desublimazione che si muove ad «altezza zero»<sup>13</sup>, avendo rinunciato – parrebbe – anche a quell’impresa disperata ma sempre rilanciata che era il confronto diretto con le «cose», secondo il noto progetto di Francis Ponge. Anche se, beninteso, senza il pongiano disincanto, il suo costante impegno a *désaffubler* (altra parola intraducibile: qualcosa come «smascherare» ma anche «rendere più seria») la letteratura, non sarebbe pensabile la nuova generazione di poeti che nella prosa in prosa si riconosce.

Insomma, se nella poesia in prosa la «trascendenza» di genere era un vincolo fondante che motivava l’instabilità polemica della serie testuale, nella prosa in prosa l’orizzontalità di una parola, anzi di un discorso, che si limita a esserci, a *continuare a esserci* (i legami con un certo Beckett sono evidentissimi), finisce per arrendersi alla frammentarietà della *parole* scritta, in quanto resto o traccia di un reale a cui non può in alcun modo attingere. A questa resa consapevole, affida la propria paradossale forza.

Anche perché, a dare un senso particolarmente affilato a un simile tipo d’operazione, contribuiscono almeno due altre specie d’esperienza poetica, forse ancora meno conosciute in Italia. In primo luogo, penso alla tradizione del *New Sentence* americano, della *Language Poetry* (e si è parlato anche di *Poet’s Prose* e di *New Prose*). Nel libro di Silliman già ricordato si è tentato di mettere a fuoco, favorendola, la genesi di un nuovo tipo di poesia in prosa, soprattutto nordamericana, che oltre a negare gli antecedenti francesi ha anche fatto piazza pulita dell’onda lunga del modernismo laggiù esauritosi con l’opera di Charles Olson. Il *New Sentence*, in breve, si occupa anch’esso delle relazioni

eminentemente orizzontali della lingua, in una prospettiva transfrastica e testualista: si tratta di interrogarsi intorno a come cresca il senso quando sono accostati periodi il più possibile – diremmo – slegati fra loro, il meno sillogisticamente conseguenti. L'obiettivo, non diverso all'apparenza da quello di Gleize, è attirare l'attenzione del lettore sulle unità primarie, il periodo e la proposizione, che infatti svolgono un ruolo sotto parecchi punti di vista comparabile a quello della versificazione.

Può colpire l'enfasi con cui è perseguita una simile «frammentazione schizofrenica» (il concetto è solitamente applicato all'opera di John Ashbery) interamente fondata sulla manipolazione delle unità logiche del discorso. L'impressione è che alcune ragioni interne alla prosodia «naturale» della lingua inglese spingano quasi inevitabilmente in questa direzione. Era stato notato una cinquantina d'anni fa<sup>14</sup> che in inglese la dissimilazione tra verso e prosa risulta più difficile per la ragione molto semplice che la metrica inglese sfrutta maggiormente risorse insite nella lingua, e che in una qualsiasi prosa poco formalizzata è facile udire ritmi (giambi, anapesti ecc.) non diversi da quelli che si ritrovano nel verso. È anche a causa di ciò – credo – che per lungo tempo inglesi e americani si sono dimostrati poco sensibili alla poesia in prosa. Per loro, gli slogamenti del *New Sentence* servono anche a introdurre un ritmo diverso da quello spontaneo, ad annullare ogni forma di ingenuità ritmica. Con esiti addirittura epocali. Come Fredric Jameson ci ha insegnato ormai parecchio tempo fa nel suo libro forse più noto, una sintassi prosastica disarticolata quale si manifesta in

Viviamo nel terzo mondo a partire dal sole. Numero tre. Nessuno ci dice cosa fare.

La gente che ci ha insegnato a contare è stata molto gentile.

È sempre tempo di partire.

Se piove, o hai il tuo ombrello o non ce l'hai.<sup>15</sup>

esemplifica una forma di *écriture* quasi paradigmaticamente postmoderna.

La seconda esperienza che dobbiamo tener presente, in questo caso almeno in parte trasversale tra Francia e Stati Uniti, è quella che genericamente viene ricondotta al *cut-up*, all'innesto e alla varia gestione – diciamo, senza virgolette, irrispettosa e libera – di testi preesistenti. Attenzione, però: sarebbe sbagliato ricondurre il montaggio o l'interpolazione attivi nel 2000 a parametri ben noti: in Italia soprattutto a quanto un poeta come Nanni Balestrini ha fatto da mezzo secolo in qua, e negli Stati Uniti all'opera di Burroughs. I sei autori della *Prosa in prosa* sono molto legati alle idee, intanto, di Christophe Hanna, che nel suo *Poésie action directe*<sup>16</sup> ha sistematicamente illustrato una teoria «condizionalista» della poesia. In estrema sintesi, è sua opinione che oggi sia necessario prendere atto della vera e propria confusione epistemologica che attraversa le forme della scrittura, non importa se letteraria o non letteraria, per lavorare appunto politicamente al loro interno e produrre effetti che lui definisce «viral» o «spin». Il dato che a me pare nuovo è la tendenza «mimetica», «camaleontica» a cui Hanna vede costretta la scrittura: lo statuto ormai indecidibile di ogni tipo di testo, la sospensione generalizzata della referenza, la possibilità di estetizzare qualsiasi discorso, costringono il poeta ad assecondare i

codici esistenti per cercare di introdurvi momenti di destabilizzazione. Il montaggio, in questo senso, si configura come una *ricerca* di e nei testi, un movimento attivo entro condizioni di scrittura in atto, che solo in parte sono rimesse in discussione. E infatti tra i maestri della prosa in prosa c'è K. Silem Mohammad, che parla di «sought objects», di oggetti appunto non *trouvés* ma *cherchés*, e lavora con le schermate che nel suo browser vengono generate tramite ricerche di Google<sup>17</sup>. In qualche modo allegorizzando la *quest* per antonomasia della mondializzazione, Mohammad riusa cioè *come testi poetici* le sequenze di parole che la Rete, in automatico, gli restituisce.

Ecco. Dietro *Prosa in prosa* agisce un pensiero poetico vivacissimo. I sei autori lo stanno diffondendo in Italia in particolare attraverso l'associazione – il luogo di Internet – chiamata GAMMM<sup>18</sup>, che crea legami con chi lavora in questi ambiti, fa circolare interventi, pubblica *e-books* e cura meritorie traduzioni. Un pensiero sì, e tutt'altro che debole – come s'è visto. Non sarebbe però del tutto corretto chiedere a chi avvicina questo libro di sentirsi tenuto a «concettualizzare» rigorosamente il proprio atto di lettura. E non tanto perché, almeno secondo Hanna, non si sfugge alla «lettura idiota» che tutti ci riguarda, e «una poesia-virus è leggibile [solo] secondo i codici in vigore»<sup>19</sup>. Osservazione, questa, su cui peraltro dovremo tornare appunto per ribadire la condizione orizzontale, sintagmatica, dei testi, ma anche per suggerire una loro possibile reversibilità. Piuttosto, si vorrebbe chiedere a chi entra in queste pagine di apprezzare il valore innanzi tutto materialistico, direi proprio carnale, in qualche caso perfino scomposto e gesticolante, che le manipolazioni testuali hanno propiziato. Tanto più che, forse

imprevedibilmente, in gioco ci sono strategie divaricate. Se i *Prati* di Andrea Inglese possono persino sembrare veri e propri microracconti, *short short-stories*, vicini ai *Sillabari* di Parise, a *Centuria* di Manganelli e a quanto fa oggi, a mio avviso magnificamente, Tiziano Rossi (ma Inglese ha in mente credo soprattutto l'«herbe élémentarité-alimentarité» di Francis Ponge<sup>20</sup>), in certe pagine di Marco Giovenale l'estrema frantumazione del dettato, i reperti della lingua ritornata brutta, finiscono per suggerire una trama di nuovi e alieni versi, dal ritmo sì muto e visivo, che tuttavia almeno un po' sollecitano la voce. Al contrario, la *Wunderkammer* di Michele Zaffarano spiazza l'italiano narrativo e saggistico «alto» mettendone in crisi la coesione primaria apparentemente perseguita, e costringendo un lettore spaesato a fare i conti con una coreferenza allusa e frustrata (cui corrisponde il ronron di suoni indesiderati; chessò: «Un senso negato, un senso relegato, perpetuamente predato»); laddove la pratica di Bortolotti, ostentatamente aforistica, mimetica di un ordine presupposto, di un catalogo tuttavia inesauribile, scommette sulla possibilità che il «periodo» diventi misura di se stesso, se del caso nel grottesco di certe fanfaronate (il)logiche esibite nella serie di *Canopi*. Così, le strategie volta per volta compatte e molto coerenti che scandiscono l'*Antologia* di Alessandro Broggi (da un massimo di narratività «esterna» convulsa e caotica, a un massimo di enunciazione «interna», in prima persona, che strania l'identico di iterate *Nuove situazioni* da rotocalco: «Mio fratello praticava arti marziali, i muri della sua camera erano tappezzati di poster di Bruce Lee. Mi prendeva a pugni e mi pestava di continuo. Ho molta dimestichezza con un certo tipo di violenza») si confrontano con l'eterogeneità

irriducibile delle *Lettere nere* (appunto!) di Andrea Raos, in cui, eccezionalmente, è possibile trovare versi anche visivi, e dove il corpo a corpo con la prosa giornalistica si fa esplicito punto di partenza per – mi sembra – variazioni quasi narrative, con un evidente amplissimo scarto tra la «situazione» e la relativa «dizione» (sino a effetti di falsetto: «ma non dimentico chi *sono*, non resto ebbro di rugiada né rendo grazie al *suono* che mi prende [...]» – di nuovo con rime, diciamo, primitive).

Eppure, al di là di alcune differenze esteriori, e anche al di là delle ascendenze culturali comuni, le prose variamente scoronate dei sei autori rispecchiano un'idea di letteratura singolarmente compatta. In breve, e in modo quasi brutale: questa è una poesia vitalissima, persino combattiva e polemica, la cui *silenziosità* intrinseca, costitutiva, forse supera quella dei suoi modelli. I segni neri, le lettere disanimate che danno forma linearmente ai testi non solo negano il differente ritmo che per miracolo «altrove» sgorgherà (tale è il modello classico della poesia in prosa), né scommettono sull'accumulo di artifici che in fondo alla prosa ritrovano la babele polimetrica del verso (come nel frammentismo, in Italia, della «Voce» o come è accaduto negli Stati Uniti con le poetiche associative di Robert Bly<sup>21</sup>), ma sembrano quasi negare il meccanismo stesso della connotazione, chiedono al lettore di confrontarsi con una pura sintagmaticità combinatoria. Se in un Gleize, poniamo, la scrittura al buio, l'opaco della lingua continuano a sollecitare una significazione ampia e architettonicamente complessa<sup>22</sup>, persino romanzesca, qui il gioco si restringe di molto, retrocede alle origini se del caso grammaticali, testuali, del discorso. A contare è il significato meramente relazionale, l'ascetica denotazione, insieme ai meccanismi

che regolano la combinatoria orizzontale dei segni. Al limite – questo è il caso tipicamente di Giovenale, come dicevo («vuole viaggiare e rendersi utile, / vuole passare nel corridoio, / è appena passato, / è molto gentile / e aiuta la signora bionda âgée a “salire” la valigia, / il fiume che il treno taglia è molto impetuoso») –, al limite c’è che la lingua frantumata e rimontata suggerisca da sé misteriose cadenze e nuove metriche «a fisarmonica». E tale *trovare* inediti ritmi – sia detto per inciso – è uno degli intenti del *googlism* teorizzato da Silem Mohammad. I brandelli di realtà che la pagina convoca mettono in moto il senso, e insieme ad esso il prosodico.

Ecco: l’esito gutenberghiano e privo di profondità rimarca la distanza abissale di queste scritture dall’altra capitale esperienza «di ricerca» ricca di risultati importanti, attiva oggi in Italia. Penso naturalmente all’opera di Gabriele Frasca. Se per lui – secondo un imperativo adorniano – le forme ereditate, la metrica soprattutto, devono «essere lasciate allo stato fluido»<sup>23</sup> per dar forma alla lingua, per mettere le orecchie alla pagina, producendo gli effetti di senso sonoro, latamente sinestetici, che le parole abbandonate a se stesse non possono avere, per chi pratica la prosa in prosa è la lingua che deve essere messa nelle condizioni di agire, è la sua autonoma iniziativa a determinare la possibilità di una scansione del tutto immanente, capace di ammutolire e di ridurre alla «facies ippocratica» dei grafemi il troppo di suono – il troppo di simbolo – che occupa il mondo. Là c’è una poetica dell’ingegnosità meccanica, barocca, metaforica, una poetica della voce moltiplicata dall’elettrico, al limite persino dello *streaming* televisivo o della multimedialità della Rete; qui, ci sono le doti della *brevitas*, dell’ellissi, della

sineddoche, i non detti della cinematografia, il senso che si costruisce attraverso il montaggio. E Frasca, non per caso, compone *prose in verso* (tali tendono a essere persino i suoi romanzi, almeno nel senso che si pensano orali)... Mentre in lui – per dirla con il tardo Deleuze dell'*Esausto* –, proprio come in Beckett, l'esaurimento dei codici propizia anche una «lingua II» in cui la vocalità altrui si moltiplica e «l'energia dell'immagine» si fa «dissipativa», negli autori di Gammma domina la «lingua I»: «atomica, disgiuntiva, triturata, nella quale l'enumerazione sostituisce le proposizioni e le relazioni combinatorie, le relazioni sintattiche: una lingua dei nomi»<sup>24</sup>. E varrebbe davvero la pena chiedersi se i nostri autori – così poco italiani, così lontani da quasi tutte le idee ricevute intorno alla poesia e alla letteratura – in questo loro elogio dello «spostamento» figurale, insomma della metonimia, e nella loro definitiva cancellazione della verticalità suggestiva, non radicalizzino una tendenza messa a fuoco trenta e più anni fa da Walter Siti come caratteristica della neoavanguardia e di Zanzotto, in parte almeno anticipata dalla poesia neorealista<sup>25</sup>. Semmai, se a quella domanda si darà – come credo – una risposta positiva, nelle argomentazioni addotte sarà da correggere l'ottimismo che induceva Siti a credere che la metonimia «riattivasse» un contatto con il mondo esterno, svolgendo una funzione tutto sommato realistica. Il linguaggio della realtà è ormai scollato da ogni sogno di referenza.

Non per caso, a completamento del testo scritturale, l'integrazione visiva del *Fotoromanzo* collettivo posto in appendice all'antologia si compone di materiali fotografici programmaticamente poveri, «senza stile», realizzati con mezzi elementari, per lo più con telefonini: 504 foto (84 per ogni autore) assemblate in modo stocastico attraverso una



procedura automatica. Una striscia, di nuovo, fatta di reperti a bassa definizione. E tuttavia il lettore potrà divertirsi a scoprire qualche – non certo casuale – *mise en abyme*, qualche rispecchiamento, nel piccolo, di ciò che il grande fa. Non troppo diversamente, a ben vedere, da certi spot che le parole scritte tuttavia restituiscono.

(Pochissimi esempi. Bortolotti: «william burroughs aspetterà in impermeabile l'ennesima intuizione di ciò che si dissocia, della dispersione schizofrenica dei sintagmi». Broggi, in incipit: «continuiamo a vedere immagini che non conosciamo ma che cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni». Giovenale, esilarante: «un progetto di questo tipo ha bisogno di esecutori rapidi, capitali, competenze, pasifae, gas». Inglese, nel primo *Prato*: «il lavoro non si completa, si apre a un disordine ansioso, il prato rimane ancora e sempre da fare». Raos: «sono lettere nere che bruciano». Zaffarano, in incipit, con assedio di rime: «Partiamo dalla congettura [...] che l'atto di lettura nient'altro sia che un consumare, un cancellare quel che è stato in prima scritto»).

Siamo, forse, davanti a un baco del sistema sin qui descritto? Anche facendo la tara alle intenzioni del critico pettegiolo, tutto ciò sembra suggerire un senso, forse una contraddizione. Del resto, spesso queste poesie sono anche lette in pubblico, dai loro stessi autori. La natura «installativa» – silente – che le caratterizza lascia spazio all'esecuzione, alla performance. Banalmente e ovviamente: le poetiche non esauriscono la poesia, e il fonema per definizione assedia il grafema. Ma almeno un'altra lettura è possibile. Nell'anno *terribilis* 1963 il grande teorico Northrop Fye, canadese legato a una percezione *English* dei fenomeni ritmici, si interrogava perplesso sulla natura profonda della

poesia in prosa: curiosissima e forse per lui quasi illeggibile (inascoltabile?) crasi tra il ritmo «associativo» proprio alla lingua parlata e le caratteristiche della prosa ben formata derivante dalla tradizione. «L'impiego della prosa, al posto della poesia, come base ritmica [...] ha un carattere intrinsecamente paradossale», e anzi – precisava Frye – «sfuggente». «Si giunge infine a un punto in cui l'influsso associativo è così potente che l'impiego della prosa provoca un effetto parodistico», che è «prossimo al *koan* del buddismo zen o al *mantra* dell'induismo, in cui una formula verbale sconcertante e paradossale viene proposta come oggetto di meditazione».

Magari ridiscutendo tutto quanto ho appena dichiarato intorno alla silenziosità della prosa in prosa, e facendo anche violenza alle intenzioni degli autori, è davvero il caso di *discorrerle* un po', ad alta voce, queste poesie, di percorrerle saltando e saggiando qua e là alla ricerca di aforismi memorabili e incongrui, da recitare se del caso borbottando, bofonchiando, comunque cadenzando la voce. Sentenze e *agudezas* perfettamente inutili, reperti dell'idiozia quotidiana; gesti proverbiali che si fanno subito grotteschi, *callidæ iuncturæ* saggistiche i cui risvolti eventualmente drammatici non ne nascondono mai la natura buffonesca e cialtrona. Scarti dementi *dentro la norma*, insomma, che ci ricordano la miseria dei nostri tic linguistici. E che per un attimo – nel ghigno se non nel riso – ce ne liberano.

## NOTE

1 Lavieri, Sant'Angelo in Formis, 2009.

2 Di Jean-Marie Gleize, ho tenuto presente soprattutto *A noir. Poésie et littéralité*, Seuil,

Paris, 1992. Per un quadro generale della poesia francese contemporanea nel dominio

« di ricerca », sono utilissimi i due volumi di Jean-Michel Espitalier, *Pièces détachées*.

*Une anthologie de la poésie française aujourd'hui*, Pocket, Paris, 2000, e *Caisse à outils*.

*Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, *ibid.*, 2006.

3 T zvetan Todorov, *La poesia senza il verso*, in *Id.*, *I generi del discorso* [1978], trad. di

Margherita Botto, La nuova Italia, Firenze, 1993, pp. 126-42.

4 *Ivi*, p. 130.

5 Ron Silliman, *The New Sentence*, Roof, New York, 1987, p. 107.

6 Cfr. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1979.

7 Cfr. Marguerite S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English*

*from Wilde to Ashbery*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1992.

8 *Ivi*, p. 176.

9 Gleize, *A noir*, cit., p. 227 (qui e successivamente, trad. mia).

10 *Ivi*, p. 228.

11 Cfr. Andrea Inglese, *Passi nella poesia francese contemporanea. Resoconto di un attraversamento*,

in Paolo Febbraro – Giorgio Manacorda (a cura di), *Poesia 2007-2008*.

*Tredicesimo annuario*, Gaffi, Roma, 2008, pp. 113-54 (a p. 137).

12 Giampiero Neri, *Teatro naturale*, Mondadori, Milano, 1997, p. 11.

13 Jean-Marie Gleize, *Les chiens noirs de la prose*, Seuil, Paris, 1999, p.15.

14 Jiří Levý, « A Contribution to the Typology of Accentual-Syllabic Versifications », in

*Poetics* [...], Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszaw, 1961, pp. 179-88.

15 Bob Perelman, *Cina*, cit. in Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del*

*tardo capitalismo* [1984], trad. di Stefano Velotti, Garzanti, Milano, 1989, pp. 57-8.

16 Il saggio di Hanna, risalente al 2003, è stato tradotto da Gherardo Bortolotti e

Michele

Zaffarano nel 2007 con il titolo *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*;

edito come e-book alla URL: <[http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/](http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf)

[hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf](http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf)> (ultimo accesso, 18 luglio 2009).

17 Cfr. K. Silem Mohammad, *Sought poems* [2003], trad. it. alla URL <[http://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad\\_soughtebook.pdf](http://gamm.files.wordpress.com/2007/02/mohammad_soughtebook.pdf)> (ultimo accesso, 18 luglio 2009).

18 Cfr. <<http://gamm.org>>.

19 Hanna, *Poesia azione diretta* cit., pp. 75-6 (ho leggermente ritoccato la traduzione).

20 Francis Ponge, *Le Pré* [1967], in Id., *OEuvres complètes*, édition publiée sous la direction

de Bernard Beugnot, vol. II, Gallimard, Paris, 2002, p. 342; ivi a p. 443, nella *Fabrique*

*du Pré*, una riflessione dell'autore sul rapporto antifrastico, anche se preterintenzionale,

fra il suo testo e il « prato » rimbalzano di *Soir historique*, nelle *Illuminations*.

21 Cfr. Michael Benedikt, *Introduction*, in Id. (ed. by), *The Prose Poem. An International*

*Anthology*, Laurel, New York, 1976, pp. 39-50.

22 Cfr. ad esempio un libro come *Film à venir. Conversions*, Seuil, Paris, 2007.

23 Gabriele Frasca, « Le forme fluide », in Maria Antonietta Grignani (a cura di), *Genealogie*

*della poesia nel secondo Novecento*, giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano,

23-24-25 marzo 2001), in « Moderna », III, 2, 2001, pp. 35-62.

24 Gilles Deleuze, *L'esausto* [1992], trad. di Ginevra Bompiani, Cronopio, Napoli, 1999,

pp. 28 e 17 rispettivamente.

25 Cfr. almeno, appunto di Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino,

1975; per la « riattivazione » cui mi riferisco, vedi p. 110.

26 Northrop Frye, *Il critico bene temperato* [1963], trad. di Amleto Lorenzini e Mario Manzari, Longanesi, Milano, 1974, pp. 81-2.

*Postfazione di Antonio Loreto*

### **Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio**

1. A cavallo del 1870, un poeta poco più che ventenne, francese ma nato in Uruguay, intitola le proprie opere – tutte in prosa – *Chants* e *Poésies* e un poeta anche più giovane, nato e cresciuto nelle Ardenne, chiama una sua prosa *Sonnet*. Nel 1913 un altro poeta, un francese di origine svizzera e anni ventisei, pubblica la *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, lungo poema in versi. Mezzo secolo e una trentaduenne italiana, nata per il fatto storico a Parigi e linguisticamente prima trans- che cis-alpina, spaccia per *metrico* uno *spazio* costitutivamente prosastico (e stabilisce quali suoi ideali formali il sonetto e la prosa).

Questa scorciata parabola delle imposture metonimiche che prosa e poesia si sono scambiate talvolta, caratterizzata da una gravitazione elastica intorno a Parigi e dal progressivo allontanamento dall'estrema giovinezza (biografica e tematica), per ora finisce qui, in questa antologia di trentasei-quarantaduenni italiani imbevuti di cultura globale – ma francese, fra le straniere, in particolare – che mettono sulla pagina quadri di vite, di opinioni, di osservazioni adulte (per misurare differenzialmente questo dato si rilegga il *prato* n° 147 di Inglese) e intellettualmente avanzate (Bortolotti), con una matura assunzione di responsabilità supergenerica. Con quella impostura si gioca ancora, per la verità, dicendo “prosa” dove si attenderebbe “poesia”; ma si tratta di un gioco di riordino, per restituire a

entrambe il corretto statuto convenzionale. Dunque *Prosa in prosa*.

Di “prose en proses”, lo ha già detto Paolo Giovannetti, parla da tempo il pongiano Jean-Marie Gleize, e io non vi insisterò. Mi preme però prendere come Giovannetti nettamente posizione e, si sarà capito, dissentire dalla sua: questo è un libro di prose. Anche perché, senza alcuna ironia, e anzi con una tendenza a zero dei tropi di parola e di pensiero che qui è tipica, lo dichiara il titolo. Non è una questione superficialmente nominalistica, o meglio, non è una questione superficiale proprio perché nominalistica.

Dagli anni '60 in poi circolano massime, definizioni e titoli come «art as idea as idea» (Joseph Kosuth), «ciò che qualcuno chiama arte è arte» (Donald Judd), «è d'avanguardia ogni opera che si offre, che si propone come avanguardia» (Pagliarani), «è verso ciò che viene presentato come verso» (Mario Pazzaglia), fino alla formulazione più recente che io conosca: «poesia – in versi o anche in prosa – è ciò che viene trasmesso dall'autore come un testo poetico e (o?) ciò che viene percepito dal lettore come tale» (Paolo Zublena) – ma Ponge, meno provocatorio di quanto sembri: poesia «è ciò che non si dà come poesia» (cito da un saggio di Inglese) –; espressioni dall'apparenza di tautologie che discendono dalla denuncia delle definizioni essenzialiste mossa da Friedrich Schlegel: «una definizione della poesia può determinare solo ciò che essa deve essere, non ciò che essa in realtà era ed è, altrimenti direbbe nel modo più breve così: poesia è ciò che così è stato chiamato in un certo tempo, in un certo luogo» (lo ricorda Todorov in *Il concetto di letteratura*). Grave è insomma, lo si sa, la difficoltà di

cogliere la *differentia specifica* di categorie estetiche o testuali, dall'arte alla poesia al verso.

A ben guardare più che di tautologia, che è ridicibile al principio di identità  $A=A$ , «A è uguale a se stesso», si tratta, pragmaticamente, di *ostensione* e di *identificazione* (Quine), per cui si afferma  $x=A$ , «questo è A». La differenza tra identità e identificazione non richiede troppe spiegazioni, ma sottolineo almeno la rispettiva appartenenza agli ambiti dell'analitico e del sintetico: bisogna dar conto della distanza che passa tra scoprire, calcolare un'identità e decretarla, affermarla.

Sembra proprio che una pratica *affermativa* stia al fondo di molte esperienze artistiche del 900, da Duchamp che ostende un oggetto d'uso quotidiano affermandone la museificabilità, a tutti i poeti e poetastri che ostendono (e ostentano) i loro bravi spazi bianchi promuovendo il loro esercizio con l'insegna «qui poesia» (Fortini). L'arte è ciò che viene mostrato dove e quando ci si aspetta arte (ne rendono conto i giochi di cooperazione che D.K. Lewis, in *Convention*, richiama da Rousseau). La modalità di ostensione di un simbolo linguistico contribuisce, in generale, a orientare la lettura del destinatario, ma l'affermazione che dall'ostensione consegue deve essere *plausibile*, non arbitraria. Se accettiamo l'operazione fatta da Duchamp sull'orinatoio è perché alcuni elementi giustificano e rendono plausibile tale operazione: il titolo *Fountain* attua la ridenominazione dell'oggetto, toccando la gerarchia delle sue proprietà e mettendo in primo piano l'acquaticità e la ceramicità, a tutto discapito della sua proprietà convenzionalmente più importante. Con una tale modificazione gerarchica si pratica l'accostamento dell'orinatoio ad un altro oggetto che abbia quelle



medesime proprietà evidenziate, e si può quindi attuarne la sostituzione, che in un sistema articolato, quale quello del *ready-made* è, risulta sintatticamente legittima. Insomma non un'impostura.

Al contrario il *Sonnet* di Rimbaud, a dispetto del titolo e del fatto che «ricorda un sonetto il teso equilibrio sintattico del testo» (Cesare Colletta), non contiene elementi sufficienti a contrastare la scrittura in prosa e a fornire la plausibilità della forma dichiarata. Così la *Prose du Transsibérien* di Cendrars, per quanto si intitoli *Prose* e per quanto sia dotata di strutture tipiche della narrazione, non contiene elementi sufficienti a contrastare la scrittura in versi e a fornire la plausibilità del genere dichiarato. Amelia Rosselli, dal canto suo, scrive in forma prosastica – come si sospetta dalla lettura di *Spazi metrici* («Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione») e come viene confermato dall'esame delle varianti della *Libellula*, che evidenziano asportazioni interne ai versi, con contestuali slittamenti all'indietro del materiale residuo nel rispetto unicamente dello *spazio metrico* – testi che poi presenta come poesie. Ma in questo caso si tratta di un *nomino* pienamente plausibile e di fatto largamente accettato: la «forma-cubo» (denominazione alternativa, e trasparente, di *spazio metrico*) ha scarsa pertinenza in fase di produzione mentre si vuole fondamentale in fase di ricezione, attuando una differenziazione che è propria solo di certe esperienze artistiche e musicali.

È anche che i suoi *sembrano* versi, perché la regolarità della forma visiva che Rosselli ricerca non è dissimile da quella data da un poema in alessandrini: si confrontino una

pagina della *Libellula* e una della *Petite cosmogonie portative* di Queneau (cultore anch'egli del sonetto e nemico di una scrittura "libera" – un altro è il Manganelli citato da Giovannetti, che spiegando la misura dei testi di *Centuria*, fa riferimento al «mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi»), e si vedrà che l'effetto è il medesimo. Non è una questione superficiale, neppure questa, perché il problema di Rosselli è proprio quello di superare *graficamente* il verso libero, e di approdare a forme *graficamente* chiuse: «L'aspetto grafico del poema influenzava l'impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o frase o il periodo». L'idea risale ad un'esperienza fatta negli anni '50 con una cinepresa, provando un'inquadratura «non fotografica ma mentale».

Il metodo dello *spazio metrico* non è molto diverso da quello che Perec, nel suo libro più famoso (dedicato alla memoria di Queneau), utilizza per la «cohorte de ses personnages», dove ogni verso deve contare 60 battute tipografiche. La mossa di Perec – più rigida di quella di Rosselli, che sta in una tolleranza di 3-4 battute – si giustifica così: «La poesia era il contare sulle proprie dita fino a dodici. Dacché la cosa non si fa più così innocentemente [...] ho scelto di chiamare "poesia" dei testi prodotti a partire da difficili *contrainte*» (*Conversazione con Jean-Marie Le Sidaner*). Che abbia ragione lui? Che la poesia, in quanto categoria testuale e non estetica, si debba definire tale in virtù di qualche *contrainte* (microstrutturale, ché di macro sono colmi i romanzi), che a livello minimo consiste nell'*a capo* e che a livelli più complessi può darsi come schema rimico, spazio metrico, misura tipografica, sillabica,

accentuativa, eccetera, all'interno di un insieme aperto (libero) di costrizioni formali?

Questa distinzione a monte di tutte le modulazioni possibili sarebbe vantaggiosa: libererebbe da rigidità cadaveriche e steccati tradizionali – «in situazioni di testualità avanzata non può che prodursi una "prolifica indistinzione dei generi (il permanere dei quali, nei nostri anni, è una sorta di rigidità cadaverica)". Fare esperienza del *limite* significa anche accorgersi che certi steccati tradizionali non hanno più motivo di sussistere» (Frasca in Cortellessa) – ma anche sgombrerebbe il campo dagli imbarazzi che ci colgono nell'affrontare certi testi, imbarazzi del resto etimologicamente originari delle parole "verso" e quindi "prosa".

In uno bel saggio (vi ho tratto prima una citazione da Ponge) che rende conto di poesia francese contemporanea e della sua importazione italiana – Suchère, Tarkos, Cadiot, ecc. – Inglese vorrebbe sostituire "poesia" con "arti poetiche", e far così rientrare quelle prose nell'alveo della poesia. È vero che con "arti plastiche" in luogo di "scultura" si dà cittadinanza ad orinatoio, capre con copertone e scogliere impacchettate; ma che ci siano differenze costitutive (quindi generiche) tra bronzi, *ready-made*, *combine-painting*, *wrapping*, questo pure rimane vero, e riferibile. Insomma, che *Fountain* sia una scultura (il fantomatico Mr. Mutt voleva proprio che di primo acchito provassimo – fallendo – ad applicare quell'etichetta) no, non lo direi.

2. Ho creduto, rovesciando il titolo di un libro di Nelo Risi (*Di certe cose, che dette in versi suonano meglio che in prosa*), di mettere sul tappeto caratteri di *Prosa in prosa*. Non perché

Risi sia stato autore di prose, ma per i tratti generali della sua opera, per la «“natura letterale” del messaggio, per “[...] una poesia nella quale il detto prevale comunque sul non detto, il nero sul bianco, la chiarezza sull’ambiguità, il piano sullo spessore”» (Raboni in Mengaldo). E anche perché è un regista, e come tale vede: «Visionando dall’alto la visone | visionando il visionabile in toto | come un involucro | che per meglio differenziare il prodotto | non fa che esprimere maggiormente il vuoto | [...] | dove il bianco candeggia | dove il verde è bruciato dove l’acqua è scolo | [...] | dove non c’è un’immagine col suo valore giusto».

Ho detto della preoccupazione visiva di Rosselli, della cinepresa, e su questo volevo tornare. La ricerca sull’«impressione logica» che danno graficamente le forme letterarie sulla pagina, può portare a leggere nella prosa lo *spettro visivo* della modalità percettiva e del supporto tipici della nostra epoca: lo schermo. Il cinema e la tv non nascono oggi, ma le nuove tecnologie passano attraverso uno schermo anche fotografia, gioco e scrittura. Pc a parte, abbiamo sempre con noi un telefono con cui scriviamo, giochiamo e fotografiamo (per archivi di dimensioni mostruose). I nostri non esclusi, si è visto.

«Spettro» non a caso: l’opera di Tony Cragg che Andrea Raos mette al centro di un suo brano, *Spectrum*, è un rettangolo formato di oggetti e frammenti in plastica colorata che riproduce (in sistema discreto di fasce) «la gamma completa delle radiazioni elettromagnetiche di cui l’occhio umano percepisce solo una piccola parte (spettro visibile)» (*Enciclopedia* Utet). Lo schermo, in effetti, si caratterizza per la forma quadrangolare e per il colore (felicissimi i rilievi “al nero” di Giovannetti sulla linea Rimbaud-Neri-Gleize-Raos, e rovesciabili in funzione

dell'abbondanza cromatica che i nostri sei offrono). Non forzo troppo i testi di Raos per scovare schermi, pellicole, flashback, recensioni cinematografiche («[...] cos'avevo letto in *Holzwege* che si attagliava così bene a film del genere?). Insomma, Spottiswoode processa sé stesso, l'ex-autore impegnato [...] che credeva di poter piegare le leggi del mercato, che credeva possibile, in queste condizioni, dire, dire cose. | addio Roger, puoi pure andare ora, ti abbiamo amato», e poi colori che fanno da contrasto al nero («mi distinguo io in un negativo impresso, mi staglio riflesso sul bianco accecante e sovraesposto di uno schermo...»). E in *A video spento*, com'è giusto, emerge una spiegazione della perdita di compattezza che i testi, quando come questo sono in versi, causano al quadro visivo: «i primi piani | degli esseri umani – non appena ci avviciniamo troppo | le pupille esplodono, poi non abbiamo dati sufficienti | sui pori della pelle, da vicino i lineamenti | si decompongono, si sgranano | come gli occhi di un insetto». Come dire che la compattezza del quadro, la sua alta definizione sono in realtà questione di stare abbastanza distanti. E questa distanza assomiglia a quella che la prosa dei nostri tenta; che forse, per essere ritenuta falsa, artificiosa, viene compensata da tutti e sei nella bassa definizione di *Fotoromanzo* – se la realtà è nella sgranatura, è nel pixel che non tiene. Ma nemmeno l'ingrandimento che sgrana è garanzia di verità – *Blow-up* lo suggerisce magistralmente – e Raos scrive, qui ironico: «l'eroina della storia [...] all'improvviso si sgrana, diviene sognante e perlata, diventa spot pubblicitario. si torna alla realtà, insomma».

Anche Marco Giovenale rompe la regolarità dello schermo prosastico, finendo spesso – con elenchi, catalogazioni, classificazioni – «per suggerire una trama di

nuovi e alieni versi» (mi appoggio ancora alla lettura di Giovannetti). Risalta isolata la parola «blurred»: sfocato (in *un modello universale*). Il contesto è punteggiato da qualche «fotografia», «tv», «film», «fuori campo», «video internet», «mail» e «software» (e tuttavia «non perdi per questo il contatto con la realtà», si dichiara), ma soprattutto pervaso da un *furor mathematicus* che esercita sul soggetto una coazione a misurare, contare, elencare, catalogare, classificare, come dicevo; al punto da addentrarsi fino alle varianti merceologiche: «commercio al minuto di mediazioni | commercio all'ingrosso di mediazioni»; «scarpe di marmo di carrara senza lacci | – scarpe di marmo di carrara con i lacci». Si contano «mesi», «grammi», «km», «metri quadrati», «mq», «cm», «ore», «secondi», «livelli», «impiegati statali appassionati di porno [naturalmente] digitale», si fa «calcolo attuariale», si «dosa l'impatto dei farmaci», «si può andare al catasto e chiedere [...] una visura». Ma tutta questa precisione risulta scomposta (lo indica anche la disomogeneità nelle unità di misura e nei layout degli elenchi: numerati, con trattino, senza trattino, con asterisco), e restituisce un paesaggio (*giornale del viaggio in Italia* è il titolo di Giovenale), del tutto «blurred», appunto. Cosa succede al contatto con la realtà di cui sopra ognuno lo può vedere, e comunque lo si mostra alla fine di *A levare*, lungo e questa volta compatto catalogo di oggetti che vengono tolti a una donna che riemerge dopo un'apnea (immergendovi intanto il lettore): «slaccia il gancio e le toglie la muta, la tuta di iuta, [...] il corpetto gonfiabile arancione, quello giallo, quello blu, il bavaglio, le manette, il boccaglio, [...] la p38, la p2, la colt, la calibro nove [...] canotta e farfalla, il copriderma in finto pelo di cane, pelle, la carne, le ossa, era qui un momento fa». Alla fine non si trova

più niente, le cose e nemmeno la donna. Il tutto ha apparenza smaterializzata e trasparente di oggetti in vetrina (17 gennaio, nel finale, sciorina la categoria merceologica da vetrina per eccellenza, l'abbigliamento) che altro non è se non l'ennesimo schermo, che però anche ci riflette (e così gli articoli possono essere di materiale biologico e anatomico, umano; e nel complesso Giovenale dà luogo alla catena logica che conduce all'umano e di lì al sociale: computazione-contabilità-commercio-legislazione-potere-rivoluzione – vedi *ammi*, *corpus iuris* e *saggio elencativo sulla rivoluzione* – ma una rivoluzione che sfuma nell'estrema domanda non già pragmatica ma di nuovo computazionale: «che peso?»), l'ennesimo schermo cui i nostri occhi sono costretti.

Michele Zaffarano si serve dello schermo riflettente più proprio, lo specchio, conservandone per un momento un'aria di vetrina: «uno specchio in cui si dipingono oggetti e compensi che fanno agire il cristallo e goder degli oggetti che sé gli presentassero innanzi senza aver in vero altri gusti determinati». Ancora «campi visivi», «fotografie prese in dettaglio», «telecamere», «televisioni», e accade di «rileggere lo smarrimento come una macchina da presa sulle situazioni», ma quello di Zaffarano è più un dire – e scrivere, leggere, rileggere – che un vedere, è un dire allo specchio, farne uscire i segni; si tratta di una «parola [che] si produrrà come fading», dissolvenza. Rivelatore è l'ammonimento: «Ricorda: la pellicola, l'emulsione, i sali d'argento, le bacinelle, la supposta oggettività del mezzo, soprattutto la contemplazione della divina copula fra due esseri, il puro e l'impuro. L'urgenza è comunicare lo spaesamento, la sorpresa, lo smarrimento, l'incantamento, le diverse vie di fuga, il colore delle cartoline più strane, le esigenze della

carne, i contorni della stampa, i contorni del pube nudo, sex & sushi». Il quadro reduplica, e rimanda – oltre l'anatomia del soggetto articolata in «cervello», «cervelletto», «arteria», «cranio», «vena femorale», «liquido sanguigno», «encefalo» – all'ambiente circostante, alla *Wunderkammer* che fa da quadro secondo, con le pareti parallele che sono a loro volta quadri, verso l'interno e l'esterno; rimanda al soggetto che vi si trova compreso: «io sto in mezzo al bianco polveroso e sporco, lungo tutti e quattro i lati della stanza, con dei silenzi che pesano come discorsi e delle storie che si inerpicano come segni. [...] trascorrono lungo la facciata di un bianco grigiastro, [...] e si trovano stampati davanti al muro di casa». Uno spazio della fantasmagoria, che moltiplica immagini e segni che fondano i linguaggi e coi linguaggi la conoscenza. Uno sdoppiamento, di nuovo, o uno scollamento: «quel che si vede è quel che non si sa», e così l'approdo alla conoscenza non può che passare, piuttosto che per la visione (ottica), per uno sforzo di immaginazione e poi comunicativo: «devi sforzarti di scrivere:», «devi scrivere che qualcuno scrive:», «devi imparare a scrivere:»; «lo dico:», «Non dico invece che cosa vuol dire», «si dice:», «mi dici:», «diciamo che», «vi dico». Il percorso è morale se non mistico: abbiamo incontrato la «divina copula», e oltre si legge: «perché tu possa diventare secondo, perché tu possa assecondarti, devi procedere con rigore dal minore verso il maggiore, dal male verso il bene, [...] pondera giudiziosamente i piani di sviluppo, sosta in bilico fra le due nature». Zaffarano conclude riecheggiando *The Waste Land*, volgendo il pacificato e triplice «Shantih» in un minaccioso e singolo (cioè avulso dalla trinità) «Ma Shiva è il distruttore». Ben più minaccioso è però quanto precede: «che cosa sono io, oggi, dopo un certo numero di anni e in



base alle annotazioni prese su me stesso a scopo di studio? [...] Potreste così essere trattenuti in casa, dentro la vasca, dentro il vaso, anche per vari mesi, senza mangiare»; rimanda forse a Hilary Putnam e all'inquietante ipotesi secondo cui io – un io universale perché irrelato, e solo – non sia altro che un cervello in una vasca, e che la realtà esterna sia un suo prodotto neuro-informatico.

I *prati* di Andrea Inglese non sono meno inquietanti: dopo poche righe si spargono mali indizi: «sono prati neri, nervosi, come una tempesta di aghi» quelli che l'individuo incontrato per caso dipinge. La figura inaugurale del pittore, insieme all'indicazione che sottotitola ogni prato come un'opera di arte plastica, suggerisce un trasferimento nel mondo dell'arte. Anche per Inglese vi è consuetudine con la pratica di nominare – quali elementi stabili delle nostre realtà – tecniche, attrezzature e prodotti dell'ambito video («pellicola cinematografica», «telecamera», «proiezione super otto», «fotografare»). Nessuna difficoltà è d'altra parte data dall'orizzontalità dei prati: basterà il paradigma del *flatbed* («pianale») proposto da Leo Steinberg (*Other Criteria*, che peraltro rivendica il ruolo della ricerca tecnologica all'interno dell'arte): «questi quadri [di Rauschenberg e di Dubuffet] non simulano più campi visivi verticali, ma «pianali» orizzontali opachi. [...] Il piano pittorico inteso come «pianale» fa le sue allusioni simboliche a superfici rigide quali tavoli, pavimenti dello studio, tabelle, bacheche: insomma, ogni superficie destinata ad accogliere delle cose su cui siano sparsi degli oggetti, su cui siano registrati dei dati, su cui le informazioni possano essere accolte, stampate, impresse, in modo coerente o confuso». Si aggiunga l'allusione diretta alla videoart («sequenza a rallentatore di Bill Viola»), e il quadro sembra formarsi. La

plaqueette *Prati/Pelouses* (La camera verde, 2007) reca in ogni caso – nel risvolto di copertina redatto se non erro dal responsabile di collana: Marco Giovenale – l'indicazione di «un'iperdefinizione da scena o da schermo». C'è la sensazione che il prato non sia concepito come ambientazione ma come supporto, superficie: per le sue qualità di piattezza e uniformità vediamo tutto solamente come su uno schermo quadrangolare e verde. Non per nulla l'esordio parla di un avvicinamento al prato e nega che si tratti di calpestarlo, e mostra come il primo contatto sia immateriale, mediato da rappresentazioni visive. Sembrerebbe fare eccezione il n° 102, che insiste in anafora: «Praticello delle sei e mezza di pomeriggio [...]», «Praticello con uomo dai molteplici delitti [...]», «Praticello borghese, fine novecento con tubuli, maschere [...]», e invece è questo il prato che meglio, per via della fredda distanza fra esso e ciò che su di esso è visibile, esemplifica la sua natura di schermo (del resto Viola compare qui).

Alessandro Broggi presenta una ricchezza particolare di dimensioni visive, a cominciare dalla solita ricorrenza di riferimenti espliciti alla visività tecnologica (alla fotografia, più che altro). Vi è inoltre l'immediato squadernamento di un meccanismo tipico della fruizione televisiva: «I caroselli girano, e noi continuiamo a vedere immagini che non conosciamo ma che cominciamo a riconoscere, a forza di ripetizioni» (segnalando come Zaffarano una divaricazione, anche se diversamente declinata, tra vedere e conoscere). A forza di ripetizioni – infilando una *nuova situazione* dopo l'altra – viene strutturato *nuovo paesaggio italiano*, e si dà corpo a quel riconoscimento senza conoscenza, senza profondità o con una superficialità disperante, che è della medesima grandezza, ma non forse della stessa specie, nel

riguardato e nel riguardante. Vi è pure un punto di contatto con il Blake che in *Marriage of Heaven and Hell* insisteva nel ripetere la medesima titolazione (*A Memorable Fancy*, una memorabile apparizione) per i capitoli in prosa, non a caso, del libro. La frizione fra la memorabilità e la ripetizione in serie è molto simile a quella ottenuta intitolando percussivamente ciascuna *nuova situazione*; il cuore del libro di Blake contiene peraltro un catalogo di proverbi alcuni dei quali potrebbero fare da corollario a più di una stereotipatissima *nuova situazione* (e notiamo che fondamentale per la fortuna di Blake in Italia furono le traduzioni di Ungaretti in quell'antologia uscita nel '65 per Lo Specchio e intitolata, felicemente per noi e in assoluto, *Visioni*). Sopra ho detto che l'ironia è un tratto piuttosto raro in *Prosa in prosa*, e se ironia c'è nel ripetere e ripetere «nuova» per ogni situazione, è un'ironia gelida, di quel gelo che si vede nei parallelepipedi di Judd, palesi, senza porosità, lucidi e letterali più di tutto, proprio come i quadri delineati nel miglior Broggi. La ricerca delle arti visive è d'altra parte per lui fondamentale: nel saggio di Nicholas Bourriaud *Postproduction* (2002) trova una sistemazione estetica a tutta quella linea di procedimenti – che mette a buon frutto – caratterizzante molte avanzate esperienze artistiche: «Ciò che abbiamo l'abitudine di chiamare "realtà" è un montaggio [...]. A cominciare dallo stesso materiale (il quotidiano), si possono realizzare diverse realtà. L'arte contemporanea è come una consolle di montaggio alternativa che turba le forme sociali, le riorganizza o le inserisce in scenari originali» (da un brano di Bourriaud che Broggi ha postprodotto e postato su [gammam.org](http://gammam.org)). All'interno di quella linea vi è sicuramente Jean-Luc Godard. Broggi nasconde, non troppo, una citazione appunto

godardiana («vive la sua vita») e soprattutto costruisce più di una *nuova situazione* con modalità autopresentative dei personaggi molto vicina a *2 ou 3 choses que je sais d'elle* e a *La chinoise*: «Non ho mai avuto una vita sociale particolarmente intensa, ho pochi amici, gli stessi che frequento da quando avevo cinque anni; il resto del tempo, quando non lavoro lo passo in famiglia». Non manca il *nouveau roman* nell'ispirazione di questi testi («Fuori sarà buio pesto. Pioverà molto mentre dentro regnerà un'indefinita atmosfera silenziosa, che galleggerà sospesa nel tempo» discende dall'inizio di *Dans le labyrinthe* di Robbe-Grillet), e non è un mistero il debito del *nouveau roman* nei confronti di Francis Ponge. Ciò che permetterebbe facilmente di chiudere il cerchio.

*Tracce* (minime) del labirinto di Robbe-Grillet restano anche nell'opera di Gherardo Bortolotti, nell'ossessione appena accennata verso le impronte nella polvere sopra i mobili, come, di nuovo, all'inizio di *Dans le labyrinthe*. Di vaste proporzioni è invece il ricorso agli elementi che abbiamo finora individuato per ogni autore: «schermo del televisore», «vecchie serie televisive», «cellulari», «internet», «inquadrature», «motori di ricerca», «network», «telegiornali». La novità è che qui troviamo un'esibita attività riflettente, e un'altra e più importante parola chiave: «opinione». Broggi aveva già innestato un simile elemento nel suo paesaggio, ma in modo che rimanesse del tutto integrato, e che l'effetto fosse una superficialità assoluta. L'azione di questi testi è invece quella di precipitare il lettore nel bel mezzo di un discorso o di una situazione – che quindi è meno impostata rispetto alle *nuove situazioni* – che sintatticamente comincia altrove, come per effetto di uno zapping; precipitare il lettore ma non abbandonarlo, anzi

offrirgli l'applicazione di strumenti intellettuali avanzati, per investigare nel profondo: «classi popolari, attraversate dai media, da volontà di dominio»; «pensando a quando sarò ricco, a quanto poco saprò del dolore, della vita come forma della mancanza»; «nel mio ufficio, nell'entroterra del modo di produzione capitalistico»; «l'inglese commerciale dei tuoi desideri»; «ricordi di lontane serate davanti al televisore, in cui eri felice e le immagini scorrevano senza sosta, illuminandoti il viso, il petto di significati, metonimie, schemi ideologici». A stare davanti allo schermo (per la natura dei testi molto più che per il loro tema) non è solo il lettore, ma anche questa voce interna e superiore, che offre la propria lettura delle cose, un compagno che spiega – magari parlando a vanvera, ma non succede praticamente mai – i «messaggi in codice, nelle canzoni più popolari», il meccanismo che persuade che si può, «grazie alle scarpe della nike, accedere ad un più alto livello di esistenza». Si forma così una minima social catena, e questo è il prodigio dell'opera di Bortolotti. Una voce interna e immersa in una non diversa logica culturale, se arriva a spiegare le tracce nella polvere ricorrendo agli «atterraggi alieni», all'«oltrespazio». Con *Canopo* aumenta l'estensione delle prose, e si stabilisce una netta distinzione (che in pochi casi si ricompono – in 4.17, in 2.23, o nel metatestuale 1.34 – anche al di là dell'effettiva provenienza esterna della voce) tra i soggetti della situazione (e di una riflessione assai superficiale) e il soggetto della riflessione profonda, dell'opinione che agisce nel testo per diramazioni apparentemente incontrollabili (ma controllatissime) di frasi subordinate. La complicazione sintattica rientra decisamente nelle *Avventure di bgmole*, e la tramatura assume anzi una schematicità elementare, corrispondente

ad azioni e percezioni altrettanto elementari, ad un'attività riflettente ridotta al minimo ma che ritorna ad appartenere definitivamente al soggetto che agisce, che paradossalmente è una sorta di robottino, in cui però non riusciamo a non riconoscerci, a non vedere i nostri gesti quotidiani. L'immagine di copertina del libro d'origine (*Tecniche di basso livello*): un personaggio da videogioco, un robottino appunto, schiacciato come i funghi semoventi di Supermario ma graficamente di molto più arretrato, e perciò sgranatissimo. Il che lo rende, se non in assoluto, almeno un po' più vero.

*Intervista collettiva di Francesco Pontorno per il sito di Pordenonelegge (2010, ora non più on-line). Di seguito le mie risposte.*

***Cos'è la prosa in prosa?***

“Prosa in prosa” è una formula - secondo me molto felice - di Jean-Marie Gleize, per definire qualcosa qualsiasi tipo di lavoro con la prosa e nella prosa (del mondo e, quindi, del mondo della comunicazione) non eminentemente poetico, narrativo o saggistico. In breve: *non* – in senso lato – *di genere* (ma affondante le sue radici nel fondo politico della questione della testualità e della scrittura), e in ciò, almeno in parte, esorbitante la cornice rassicurante della letterarietà, le sue marche retorico-formali e i suoi giochi linguistici più consueti e logori.

***C'è una tradizione – quasi tutta transnazionale – a cui fate riferimento, chi sono i vostri phares?***

I nomi di riferimento della piattaforma concettuale di *Prosa in prosa* sono da ricercare tra i poeti e gli scrittori francesi post-Tel Quel e post-Oulipo, e, oltreoceano, tra gli autori di area Langpo. A cui vanno aggiunti, almeno, Beckett e Ponge. Queste le principali letture a noi tutti comuni.

***Nel volume, risolto, introduzione, note di lettura, spiegano genealogia, forma e forza politica della vostra scrittura e certo ne annunciano (e anche di più) i contenuti. Viene in mente una domanda precisa e fantasma, cortocircuitante e regressiva: fatta salva la matrice concettuale, come spieghereste a chi non vi ha letto di cosa parlano le prose in prosa?***

Per quanto mi riguarda - semplificando molto - pongono allo scorporto lo stato e le modalità dei discorsi, e quindi dei rapporti, nel grado zero della quotidianità di massa nella società dell'infotainment e del consumo.

***Prosa in prosa contiene un Fotoromanzo e in esso sono frequenti i riferimenti al flusso di immagini che percorre ogni nostro giorno. In che modo la vostra scrittura si rapporta con i media visivi e con le arti visuali e no?***

Grazie, *ab origine*, al lavoro teorico e al "solco aperto" tracciato da Duchamp e da Cage, un grado di analisi del contemporaneo, e di efficacia nel conseguimento di un'estetica, di molto superiore a quello della scrittura, in prosa o in versi, è proprio quello raggiunto da alcuni filoni e artisti delle arti visive, installative e performative degli ultimi quaranta/cinquant'anni.

Il loro studio è per me prassi giornaliera.

***Questa è un'antologia?***

È a mio avviso un libro collettivo, che raccoglie lo stato dell'arte delle ricerche in prosa dei suoi sei autori.

***Cosa pensate delle classifiche di qualità?***

Sono una delle idee più felici di questi ultimi anni. Indispensabili.



*Una nota di Stefano Guglielmin apparsa su Blanc de ta nuque (2009), poi in Stefano Guglielmin, Blanc de ta nuque, Le Voci della Luna, 2011*

Nella prefazione a *Argomenti* di Alessandro Broggi, scritta in occasione dell'uscita dell'antologia *Leggere variazioni di rotta. 20 poeti dal blog LiberInVersi* (Le Voci della Luna, 2008), scrivevo che essi erano il «tentativo d'interfacciare il mass-mediatico con la reificazione contemporanea, che ha mutato tanto l'*homo selvaticus*, quanto l'individuo laico e inviolabile di stampo lockeiano, in un *divuduum* parcellizzato in stringhe sintagmatiche ad una dimensione». Stilisticamente, aggiungevo, essi erano supportati dalla teoria combinatoria e dalla «serialità (sulla scorta, mi pare, del serialismo modale proprio all'ambito pentagrammatico) quali strutture laboratoriali in grado di cogliere le particelle subatomiche della lingua d'uso, quei microscopici frammenti di un discorso vuoto lasciati liberi dallo strutturalismo barthesiano». Di conseguenza, concludevo, «la destabilizzazione broggiana è insita nel protocollo stesso, come accade in particolare nell'arte concettuale e in quei metadiscorsi volti a confutare, con il gesto tautologico, l'improbabile coincidenza fra verità e realtà». Le poesie più recenti, pur con evidenti spostamenti, confermano tale assunto, che Broggi, in un commento pubblicato su *Nazione Indiana* l'8 dicembre 2009, così articola: «Semplificando molto: credo in una scrittura "antiletteraria" – come tensione verso una lingua e verso modelli, format, generi e cornici, non invalsi -, una scrittura non plusvaloriale, che non si pensa come soluzione ma come "sintomo". Che non recita

ma si mette a nudo. Più in generale, come già detto altrove, ritengo che dipingere “paesaggi bucolici” non rappresenti più la nostra realtà, che illustrare situazioni d’evasione, della fantasia o della memoria, significhi oggi assumere una posizione nostalgica e politicamente marginale. A un certo punto della mia formazione ho privilegiato un’attenzione ai fatti della scrittura e del mondo, più di tipo analitico linguistico che letterario in senso stretto. Propendendo per uno stile semplice, assertivo, denotativo e non connotativo, essenziale, sgombro, di grado zero se necessario: ero e sono più interessato a una poesia e una prosa del concetto e della consapevolezza che alla liricità e all’espressione: senza cioè accensioni o verticalità metaforiche, e finanche in posizione dialettica rispetto alla visione classica (Jakobson, Sklovsky ecc.) della letteratura come qualcosa di formalmente diverso e linguisticamente contrastivo rispetto alla media lingua d’uso. [...] Nelle prose di Nuovo paesaggio italiano (Arcipelago, 2009) e nell’Antologia Prosa in prosa (Le Lettere, 2009), e in modo diverso nel lavoro con le quartine, a cui sto attendendo da alcuni anni, gli strumenti sono quelli dell’interpolazione di materiali e paratesti dei media – da internet, da pubblicità, giornali e dal mondo della comunicazione in generale. Che sono (purtroppo?) l’acqua in cui ci troviamo a nuotare. Un po’ come per Dante erano il volgare fiorentino e l’universo teologico medievale. La prospettiva, dal punto di vista degli strumenti come della gestione del senso, non è cioè per me quella della “creazione del nuovo”, bensì la pratica di strategie come la postproduzione di dispositivi testuali vigenti, il riuso critico, il riepilogo, l’ostensione; ancora, il metalavoro e la riduzione a materiali delle strategie dei mondi comunicativi e testuali possibili, come delle cornici e dei contenitori dei cosiddetti

“generi”: la prosa, la poesia, il saggio critico... e delle componenti retoriche atomiche dei generi: l’asserzione, la descrizione, il commento, il dialogo, la presentazione, la rappresentazione, la scansione, il verso (ove ne faccio uso, come mera misura, contenitore feticcio)... e delle componenti testuali minime: la frase, la coerenza, la consistenza, eccetera eccetera. Si è trattato, in alcuni casi, di scendere sullo stesso piano della normale comunicazione odierna formata sui modelli sociali dei media, sugli immaginari vincenti e sugli stereotipi discorsivi ed emotivi di una quotidianità sempre più annegata nei luoghi comuni dell’*infotainment* e del consumo – imperanti ad esempio su Internet e nella più comune fruizione empatica televisiva -, se necessario riusandone i “materiali”, le situazioni comunicative e le strategie, per smascherarne dall’interno la superficialità e la vuotezza, l’inautenticità e l’ideologia». Mi sembra una piattaforma metodologica ben organizzata e convincente. Da parte mia credo tuttavia occorra prendere la parola recidendo la continuità comunicativa quotidiana, non assecondandola come fa Alessandro. Si tratta, voglio dire, di metterla in opera proprio attraversandola con altro ritmo, altra voce, per fecondarne i nodi inespressi, le pieghe, così che l’autentico e l’inautentico siano esperibili nel medesimo grembo, che è appunto la parola poetica o la voce filosofica, quando si pensa finita.

*Una nota di Marco Giovenale apparsa su Punto Critico (2011)*

1.

Osserviamo, come esempio possibile di *cambio di paradigma*, la sequenza di testi di Alessandro Broggi nel libro *Prosa in prosa*.

Ha tutte le caratteristiche formali del racconto ultraleggero, da chat, dell'iper-limpidezza, della banalità lessicale dei media meno vigilati, rotocalchi, didascalie di foto, pop da edicola. Né manca di divertissement, di doti di ironia. Mette così in campo degli elementi che danno alla sequenza testuale – in ordine a un'idea di svuotamento degli orizzonti d'attesa della usuale *poesia* in prosa – una sorta di posizione esemplare.

Domandiamoci, alle spalle dei vari dibattiti intervenuti appunto a proposito di cambio di paradigma: ci poniamo di fronte a oggetti testuali come questo di Broggi come ci porremmo di fronte a *oggetti estetici*? C'è in loro uno splendore *formale*? Dispendio di rime camuffate, ritmi interni? Metri nascosti? Forse un'opzione narrativa? O mimetica? Anzi. La mimesi è talmente spinta da portarsi sul piano del proprio oggetto. Sembra quasi di non leggere altro che una pagina di rivista settimanale scandalistica, talvolta. E l'intenzionalità dell'operazione non potrebbe essere più palese.

Ci poniamo allora di fronte ai microblocchi di prosa come fossero macchine testuali? Tornite? *Costruite* e ultralevigate? Troviamo peculiarità linguistiche definite, lusso di suoni?

Qui il cambio di paradigma. Si inizia ad avvertire, il cambiamento, dopo aver risposto con una serie di negazioni alle domande.

Si inizia ad avvertire che il piano di scorrimento del senso non riguarda più (o non primariamente) il *textus*. Né il suo (comunque raggiunto, se raggiunto; e spesso qui non raggiunto, intenzionalmente evitato) statuto di oggetto estetico, fonte e fronte di sovrasenso, luogo di differenza esperibile, installata nella sede testuale come l'anima starebbe nel corpo.

Si inizia a vedere che il testo di Broggi è probabilmente il soggetto della lettura, non (solo) l'oggetto.

Ci sta considerando (e sovrascrivendo come) lettori diversi. Ci sta dicendo che non è in una bellezza o testualità o latenza supersignificante che dobbiamo cercare il suo 'valore'.

Ci dice semmai che il suo proprio percorso riguarda il nostro leggerlo. Sta lanciandoci un'eco di quella non riconoscibilità che non possiamo non ammettere, leggendo.

Sta ponendo una procedura, o un vocativo freddo indirizzato al nostro percepirlo, su quel piano prima occupato dal testo, o dal testo-come-sensato.

Certo, se noi affrontiamo ognuna delle prose di Broggi come un testo-testo, e *come se fosse* testo "dentro il paradigma", non commettiamo un crimine, non siamo in un perimetro illecito o illogico. Possiamo farlo, possiamo leggere quella prosa come testo tout court. Ma, messo in quel perimetro, pare singolarmente povero e muto il frammento narrativo che ci interpella. Davvero sembra un ritaglio di magazine. Domandiamoci allora: non risiederà forse nel suo interpellarci *in tutt'altro modo*, il suo "scalino di alterità"

rispetto a quanto usualmente trovavamo in *posizione di testo*?

Non sarà – quella dell'autoantologia di Broggi – una ricchezza diversa del denotativo? Non sarà forse un'esposizione in atto di procedure, un'estensione orizzontale, piuttosto che un salto nella connotazione o un taglio in (inesistenti) profondità strutturali, inconsce, narrative, poetiche, liriche, epiche, tematiche, formali, autobiografiche, o rudemente politiche? (E non sarà, tutto ciò, semmai, *sottilmente* politico?).

Scrivendone, non considero questa antologia di Broggi, allora, come fatta di testi. Non considero che quei testi siano oggetti, nemmeno *oggetti trovati* forse. Né forse operazioni nel campo concettuale. Li considero installazioni-procedure, ma soprattutto: proiezioni di una richiesta (che dalle pagine arriva forte e chiara) di lettura non testuale sullo sguardo del lettore.

(Lettore che da questa richiesta proiettata deve esser però disposto a farsi a sua volta 'scrivere', riorientare. Finché il lettore cercherà lirica e poesia in queste pagine, troverà sempre qualcosa, perché uno scritto è sempre qualcosa che occasionalmente ha caratteristiche alle quali in sé non tende e secondo le quali non è formato; ma quel lettore lì non troverà il bandolo, né il clima intero, e il senso, modo, mood, l'*aria* reale che circola, la vera sostanza insostanziale, la vera *superficie*).

2.

Il tipo di pagina qui in causa riscrive e ricodifica il rapporto che ci chiede di intrattenere.

L'osservazione richiesta è distaccata, non strettamente testuale, non estetica (non anestizzata però). La troviamo per esempio anche nel tipo di osservazione che dedichiamo a una installazione. Non è o non deve necessariamente essere empatia, partecipazione, emozione, contatto, attraversamento. Può essere *considerazione*. Soppesamento, avvicinamento anche tattile. Ma da/a una distanza che è quella che – astratta e insieme presente – com/prende la *procedura* del piano denotativo pieno che la superficie osservata implica e serenamente irraggia, inietta, richiede, riverbera sul canale radio che ha aperto con le nostre onde, con la nostra ricezione.

Testi così concepiti sono, per questo, luoghi non inquietanti? Sono installazioni morte? Anaffettive? Apolitiche? Vuote? Al contrario. Dal piano della denotazione sono proprio i contenuti narrati a staccarsi e venirci incontro come "contenuti" (senza, ovviamente, riattribuire noi daccapo a tali contenuti un qualche spessore estetico o connotativo o d'altro genere ancora).

3.

Con il passaggio a 'dopo il paradigma', a mio avviso, si compie o si avvicina ulteriormente nel contesto letterario una sorta di radicale *laicizzazione* della testualità. Una laicizzazione iniziata fra Rimbaud e Nietzsche, probabilmente, e potentemente ma anche direi inconsciamente osteggiata da molte correnti (talvolta pure interne alle avanguardie) nel Novecento. Si pensi a Rilke, a Holan, a Bonnefoy, a Brodskij, a Herbert. O, nelle avanguardie o nei pressi, ai 'messaggi' di Majakovskij, alle grida di Artaud, ai manifesti surrealisti.

Nessuna di queste voci è ininteressante. Puerile sostenerlo. Si tratta anzi – è lapalissiano – di punti forti, picchi voltaici della letteratura mondiale: ciò valga e vale per tutti i nominati (solo esemplati). Nessuno si sogna di negarlo. Appartengono, allo stesso tempo, al cosmo o contesto assertivo della letteratura. Ci stanno dando informazioni che non sono tali, ci danno comunicazioni che (*juxta* Deleuze, Adorno, Barthes) non sono propriamente anzi non sono affatto comunicazioni, informazioni, ma semmai *quanti* estetici, pacchetti di senso o possibilità di senso che proiettano sul canale della comunicazione e percezione del lettore una stringa o una serie di stringhe di condizioni e codici e cifrari che autori successivi smetteranno, semplicemente, di emettere. (O che ridurranno quasi a zero).

Se si leggono le *Urla in favore di Sade*, di Debord (anno 1952) *come un'opera "post"* invece che per ciò che essa è, ossia una serie di segmenti di film, ci si trova già nel clima di cui dico, attuale. Ma, appunto: per ottenere questo *effetto* è indispensabile leggere quelle parti *come un'opera*, ossia come se fossero pagina staccata, astratta. Come se Debord non avesse voluto alcun film, e non avesse impresso – tra pellicola e pagina – alcuna assertività (per quanto in forma di *détour*).

Se al contrario noi riappliciamo alla pagina il filtro di lettura noto come "politica", o "détournement", ecco che la riprecipitiamo in (una) assertività. (Cosa non illegittima, anche storiograficamente. Anzi. Ma abbiamo così, giusto così, una buona cartina di tornasole per affrontare con occhi diversi i diversi autori – specie francesi – che si sono affacciati sulla scena a partire dalla fine degli anni Ottanta del XX secolo).



I passi debordanti successivi al '52, dopo *Hurlements*, sono – guarda caso – relativi a una (significativa: sintomatica) “negazione dell'arte”. Estrinseca. Magari irrealizzabile, in sostanza.

Tuttavia:

Nella forma di un *tramonto del paradigma assertivo* (e predittivo dello sguardo del lettore), questa negazione può essere stata allora avviata, essere ora in cammino. Come – nel *Crepuscolo degli idoli* – in cammino era la *morte di Dio*, in Nietzsche: e ciascuno vede che il cammino, evidentemente, è e sarà lungo assai.



## **2. SUI VERSI**



## **2.1. Sui versi editi in volume**



#### 2.1.1.1. SU INEZIE





*Dalla Prefazione di Giampiero Neri*

La poesia di Alessandro Broggi [...] è connotata da una forte tensione. Si presenta con un discorso frammentario e compresso che sembra corrispondere a una certa urgenza del dire e che, nel suo breve respiro si fa carico di ogni emozione e significato.

Broggi ha certamente dalla sua una rilevante capacità evocativa, che appare sorretta da una vigorosa energia e che costituisce uno dei punti di forza che qui si raccolgono.

Il lettore avrà di che riflettere su queste pagine dove le vicende umane, descritte con improvvise irruzioni nella realtà o altrimenti chiamate in giudizio, divengono materia di poesia.



#### 2.1.2. SU ARGOMENTI



*Una nota di Stefano Guglielmin per Blanc de ta nuque (2005)*

### **Frammenti di un discorso vuoto. La "non poesia" di Alessandro Broggi**

Il legame fra i "non-testi" di Broggi ed i saperi contemporanei, già messo in luce da Franco Buffoni durante la presentazione di *Verso i Bit*,<sup>1</sup> viene nei commenti ripreso da Gherardo Bortolotti, che parla di «un approccio 'freddo'», combinatorio con il «materiale preesistente», costituito da «sintagmi presenti o reperibili in ogni discorso» e fatto agire «in strategie 'ironiche', distaccate, anti-emotive» (comm. n.12). Che di questo si tratti, ossia del tentativo d'interfaciare il mass-mediatico con la reificazione contemporanea, che ha mutato tanto l'*homo selvaticus*, quanto l'individuo laico e inviolabile di stampo lockeiano, in un *divuduum* parcellizzato in stringhe sintagmatiche ad una dimensione, mi pare lo confermi lo stesso Broggi, nel suo laboratorio; scrive egli infatti nel commento n.22: «Ho raccolto un buon numero di versi-assioma, testandoli e scegliendoli individualmente fino a che ciascuno non funzionasse all'interno dell'idea di lingua che mi ero prefisso. Versi il più possibile neutri, e vicini a una certa lingua d'uso della 'comunicazione deietta'; piatti ed esteticamente indifferenti, 'indecidibili'. Poi ho preso tutti i versi e li ho 'montati' seguendo le strutture metriche che mi ero prefisso [...] ottenendo un numero a tre cifre di distici AB e un numero a tre cifre di distici CD. Ho poi eliminato i distici che presentavano versi ripetuti, sgrammaticature ecc. Per ottenere le quartine ho infine 'provato' tutti gli accostamenti

ABCD resi possibili da macrostrutture guida che avevo pensato all'inizio, ottenendo un numero di quartine a cinque cifre. Ultimo *step*: ho letto pazientemente tutte le quartine ottenute, operando a più riprese mietiture ragionate ed eliminazioni successive, e così arrivando, infine, ai testi costituenti la serie. Criteri minimi nei vari cicli successivi di scelta: la coerenza sintattica e semantica degli agglomerati finali, la consistenza semantica, lo scantonamento (ove possibile) dei ritorni fonici e il mantenimento di un linguaggio laconico, paradossalmente povero, e implacabilmente meta-mimetico nei confronti del mondo della comunicazione e dell'informazione».

Teoria combinatoria, dunque, e serialità (sulla scorta, mi pare, del serialismo modale proprio all'ambito pentagrammatico) quali strutture laboratoriali in grado di cogliere le particelle subatomiche della lingua d'uso, quei microscopici frammenti di un discorso vuoto lasciati liberi dallo strutturalismo barthesiano: «Cercavo – continua infatti Broggi - [...] un'oggettività-denotatività senza accessori, un'antiletterarietà impassibile e sgombra, per cui la scrittura stessa sarebbe diventata una messa a nudo della grammatica e di certo linguaggio della comunicazione, del grado zero di una lingua media sempre più svuotata, dell'infinita polimerizzazione reale/iperreale della chiacchiera nell'attuale società dei *media*, che tutto e tutti determina, e della quale queste poesie si volevano rivelare infine problematico sintomo».

La destabilizzazione broggiana è dunque insita nel protocollo stesso, come accade in particolare nell'arte concettuale e in quei metadiscorsi volti a confutare, con il gesto tautologico, l'improbabile coincidenza fra verità e realtà. Azione che trae origine, mi pare, dalla crisi

dell'hegelismo e che, nel secondo Novecento, ha trovato massima visibilità.

VINCENZO DELLA MEA, GIANLUCA D'ANDREA (a cura di)  
*Verso i Bit. Poesia e computer*, LietoColle, Faloppio 2005.





### 2.1.3. SU TOTAL LIVING



*Prefazione (risvolto) di Marco Giovenale*

Questo libretto può avere l'onere – grave quanto felice – di rappresentare una delle piattaforme di più inafferrabile/innegabile ironia che in ambito di scrittura di ricerca si possa trovare attualmente in Italia.

L'ironia del linguaggio è qui – in parallelo – arma puntuta *contro* il linguaggio. Quale? Quello piano anzi piatto della comunicazione acefala dei media generalisti e generalissimi (decorati, decorativi, decoratori).

Così, analisi stilistiche di un testo intenzionalmente privo di stile sono destinate al fallimento. Semmai, è qui attiva, come oggetto, una superficie verbale che, lasciata allo zero assoluto della freddezza pubblicitaria, del vocabolario da rotocalco o soap opera, cade sì in frantumi ma tirandosi dietro del tutto esplicitamente e strategicamente le retoriche da cui parte.

“con freddezza e senso strategico” il libro sottrae al modulo “verso” e alla scrittura “quartina” ogni spessore tematico. Quasi nulla si salva dal banale, dove tutto è comicamente “moderato” (si noti il procedere per coppie che si elidono “non tradire” / “senza ritegni”, “forza” / “senza toni forti”, “energia risoluta” / “posizioni molto più tranquille”, “irrompere senza controllo” / “la ragione poi riordina”, “una tranquillità” / “che non ha lo sguardo spento”, “hazardous zone / senza traguardi impossibili”, e così via).

L'installazione finale, allora, il total living o somma di briciole gelate o aggregazione dei segmenti di design di questa operazione, è – amaramente – una sorta di negativo della vita. Ben in luce.

L'ironia è la chiave di volta. Il rovescio che impedisce la finzione.

#### 2.1.4. SU COFFEE-TABLE BOOK



*Quarta di copertina*

La raccolta consta di ventisei quartine regolari, costruite giuntando e armonizzando *ad sensum* versi stringa che sono sintagmi-stemmi (per lo più nominali) ripresi dai media di consumo, e insieme limpidi esempi di liricità esausta da luogo comune della qualità di massa. Ne risulta un dettato di superficie semplice e falsamente seducente, che cela un'ironia critica sottile. Il tutto è racchiuso dalla metafora del *Coffee-table book*, cioè del libro illustrato patinato, "con tante belle fotografie" (e solo minime didascalie testuali, che però girerebbero qui a vuoto, senza referente), un oggetto da tavolo d'intrattenimento per alleviare la noia o stimolare la conversazione, metafora della cultura come vissuta oggi dai più: quale mero "contenuto culturale", passatempo leggero o pretesto piacevole di nessuna profondità e importanza.

Pendant musicale della produzione di contenuti culturali testuali è la "produzione di suoni". Anche nel *concept* del CD di Gialuca Codeghini allegato al libro – *There's nothing better than producing sounds* – la partita si gioca sulle strategie del riuso e dell'interpolazione, di materiali però costruiti ad hoc: parti ritmiche (contrabbasso preparato, batteria e percussioni) ricavate da lunghe sessioni improvvisative su set strutturali desunti dalle quartine di Broggi, e linee melodiche (clarinetto, fagotto, trombone, chitarra, tastiere ed elettronica) sfrangiate e sfuggenti il cui profilo ultimo è spesso poco più che un jingle.

*Recensione di Matteo Fantuzzi per La voce di Romagna (2011)*

## Il libro di Alessandro Broggi con un cd di Codeghini **La musica accompagna la poesia**

Alessandro Broggi è uno dei poeti che forse nel panorama attuale sperimenta in maniera maggiore e più cosciente, con un'attenzione non solamente alla forma, come troppe volte accade in questo tipo di poesia, bensì alla sostanza e proprio per questo quando posso parlo sempre volentieri di questo autore. Lo si è visto ad esempio all'interno di un libro certamente interessante come "Prosa in prosa" uscito per la casa editrice *Le lettere* nel 2009.

In questo caso ci troviamo di fronte all'iniziativa con la quale l'editore **Itansaoropa** unisce poesia e musica (allegato è il cd di **Gianluca Codeghini** prodotto e realizzato assieme allo stesso Broggi) nel tentativo di captare pubblici differenti nella commistione di queste due forme artistiche. Capita così di ritrovare da una parte le ventisei quartine regolari che compongono il libro con una regolarità e uno schema che è una delle particolarità del poeta ma che al tempo stesso non rinunciando appunto accanto alla dinamica formale a prendere piena coscienza di una forte accusa sostanziale diretta con veemenza nei confronti

di una società che troppo spesso appunto si dimostra vuota, fredda, ripetitiva. La poetica di Broggi insomma ripropone la stessa quotidianità che il suo lavoro formale fa emergere, con un effetto alienante, un senso di claustrofobia attesa da cui sembra che non ci possa sottrarre.

Ma forse in questo caso è proprio la musica ad accompagnare, a sottolineare tutto il lavoro, con ulteriori strategie di riuso, di interpolazione, ritmi precisi e scanditi su tematiche lunghe. La vita insomma ancora una volta come prolungamento della poesia, qui con una narrazione meno legata al dialogo come invece sta emergendo nelle ultimissime generazioni ma al contrario attraverso un verso purissimo, minimale, netto, qualcosa di sorprendente insomma nell'attuale panorama.

Ma Broggi anche in questo è una vera e propria eccezione, uno sguardo preciso in mezzo a tanti pressapochismi di cui vale davvero la pena parlare, un autore da seguire e se serve personalmente anche da incoraggiare nella sua ricerca così particolare eppure così vera. Alessandro Broggi, *Coffee-table book*, **Itansaoropa**, Massa 2011.



## Recensione di Stefano Raimondi per Pulp (2011)

Letture | Storie

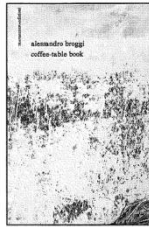
## ► Alessandro Broggi

### Coffee-table book

Transeuropa, pp. 30, euro 15,00 + cd di Gianluca Codegini

di Stefano Raimondi

Ventisei quartine regolari conducono l'andamento lento di questo libro di piccolo formato, che la casa editrice Transeuropa di Massa ha ideato per il lancio di giovani poeti (collana Inaudita), e al quale è sempre accolto un cd che resta con l'autore in accordo, creando piccole tracce ricavate nei dintorni dei testi poetici. Composizioni minimali, allucinate, insensibili alla liricità del soggetto che si esprime e si rivela, ma anche parole che si fanno carico di un'estraneità coinvolgente e sublimare: sono i tracciati poetici di Alessandro Broggi (Varese, 1971, alla sua terza prova e curatore del sito "panum"). Un autore che nella



sperimentazione sta dedicando il suo tempo d'ascolto e di produzione, uno scrittore che sa far quadrare il cerchio perimetrale dell'invenzione linguistica. Questo *Coffee-table book* è un libro illustrato, patinato, da tavolo appunto, lasciato sui tavolini del caffè o delle sale d'aspetto per intrattenere una temporalità priva d'intenzione, sorta in assenza di continuità. Ed ecco che sfogliarlo fa restare impegnati nel disimpegno, attenti nella disattenzione, facendosi carico dell'unica responsabilità che in quel momento gli è concessa: il passatempo. Eppure questi versi di Broggi dicono beckettianamente il vero, e non resta che leggerli per capirli nella loro erranza sottraente. Parole che al consumismo e alla merce sono debitorici per suono e sintagma, termini che vanno allineati alla loro noncuranza del significante, cose che si dicono nell'affiancamento di un pensare per icone. Una prova capace di renderci attenti e curiosi per una versificazione così estetica e speciale, in grado di essere già di per sé una prova e al contempo un inizio possibile e futuro. Alla fine della prima lettura un sapore di haiku resta impigliato nella bocca, un sapore vago e di rimembranza: *girotondo di luce/quel che resta del mare/la quiete tra le pietre/la forza del destino*. Ma è solo un sapore!

Pulp Libri

32

*Recensione di Stefano Guglielmin per Blanc de ta nuque (2011), poi in Stefano Guglielmin, Blanc de ta nuque, Le Voci della Luna, 2011*

Dopo aver mimato il chiacchiericcio ordinario, quel brusio senza fondo e pensiero che galleggia fra le genti d'occidente e forse, con altre onde, in ognidove globalizzato, Alessandro Broggi, in coffee-table book (Transeuropa, 2011) ci consegna stringhe di liricità abrasa prese in prestito nei fondachi d'autore e in quelli meno nobili del poetichese contemporaneo. In 26 quartine paratattiche nominali-sintagmatiche organizza un collage di luoghi comuni «della qualità di massa» come recita la quarta di copertina, il primo dei quali trasforma il titolo di del romanzo più travagliato di Francis Scott Fitzgerald, «tenera è la notte», in un logo d'agenzia per viaggi esotici oppure, per chi attinge d'altro immaginario, per un incipit emotivamente connotato, forte in apparenza, ma indotto – forse da distorte memorie leopardiano-petrarchesche (si ricordi l'esordio de *La sera del dì di festa*), oppure da derivati sanremesi – al punto da impoverirsi sino a perdere qualsiasi funzione poetica. Posto che Broggi creda ancora alle funzioni jacobsoniane o, meglio, che ritenga possibile versificare secondo tradizione senza per questo produrre ideologia o stereotipo. L'impressione è che, sin da Inezie (ma ora con più sottile distanza polemica), egli scelga d'immergersi nelle forze che agiscono sulla sfera preconsua, per evidenziarne l'inautenticità, intaccate come sono da un sistema invasivo diventato il nostro serbatoio da cui trarre le immagini. Non certo i pensieri, che in questo volumetto sono tolti già nel titolo, rinviando al libro da tavolo patinato e illustrato, a cui

tuttavia Broggi toglie le figure reali per lasciare quelle suscitate dai finti versi, il cui intreccio potrebbe suggerire una passione dell'autore milanese per l'ars combinatoria barocca e per le suggestioni di Paul Valéry, interessato più al processo creativo del poeta che all'opera in sé. Solo che Broggi legge il mondo non dal principio della modernità, ma dalla sua fine, dalla scorza di quanto, alla fine del XIX secolo, poteva ancora avere un alone eroico, un piglio esplicitamente critico, di rottura e scandalo. Quanto ci lascia *caffee-table book* è invece una traccia di vita artificiale sospesa nel vuoto, un silenzio siderale nel quale scorrono voci senza peso. Non tutte decollate dal poetichese, invero, ma anche da altre basi, comunque mass-mediali o prese dalla manualistica d'ogni specie (riporto, a titolo esemplare, le prime due quartine: «tenera è la notte / tutto intorno all'opera / progettando in grande / tra sogno e realtà» oppure: «l'alfabeto dei colori / sinfonia di forme pure / lungo i sentieri del sogno / la visione del domani»).

Com'è evidente, la distanza critica si è fusa con l'artefatto per cui è assai difficile cogliere la crepa ironica che agisce sottotraccia. Ciò per una scelta autoriale di regressione (memoria verghiana?), m anche, mi pare, per il convincimento che oggi sia possibile solamente una *pars destruens* delle idolatrie contemporanee, in attesa che si apra una nuova regione del senso, su cui costruire la bellezza futura.

*Recensione di Marco Giovenale per Il Manifesto (2011), leggibile –  
leggermente variata e ampliata - anche su Punto Critico*

Che cos'è un "coffee-table book"? Un libro assimilabile alle riviste da aeroporto, da sala d'aspetto, sostanzialmente l'equivalente del modo di essere di certa ambient music. Non proprio o non soltanto un "oggetto d'arredamento", ma pure l'installazione di un concetto o di una procedura al posto di un textus, un'inclinazione o modo (appunto), invece di un oggetto, invece di una tessitura che si pretenda conclusa-profonda, durevole, complessa. Non sarà allora un... volume da scaffale-scrigno, ma una superficie da consumo veloce e distratto, da sfogliare al caffè, precisamente. È allora questo, anche, il senso del testo più recente di Alessandro Broggi, autore già noto per diverse avventure testuali nel campo di una sperimentazione che – in poesia come in prosa – abbassa a zero o sotto zero la temperatura narrativa, e al più mima una (apparenza di) lirica soltanto per mostrarne le nervature fragili, elevando al quadrato l'ironia dei versi, il tono neutro, la natura epidermica di opere all'apparenza non strutturate. "Mi piace l'idea che tu non debba raggiungere alcuna profondità per godere di qualcosa", recita – fra l'altro – l'epigrafe da Tobias Rehberger che apre la sequenza di poesie coffee-table book, fascicolo di testi che proprio con questo titolo Broggi pubblica ora nella collana Inaudita, di Transeuropa (accompagnato da un geniale-giocoso cd di Gianluca Codeghini, *There's nothing better than producing sounds*, in sintonia e dialogo – sul fronte sonoro – con le pagine del testo).

Quelle che Broggi propone sono "ventisei quartine regolari, costruite con versi stringa che sono sintagmi-stemmi (per lo più nominali) ripresi dai media di consumo", come spiega la quarta di copertina. È dunque verificata proprio l'accezione di "libro da tavolino di caffè", di cui si diceva. Il primo verso della sequenza riprende uno dei ritornelli-citazione più devastantemente triti della pubblicistica kitsch, senza tentare in alcun modo di sovrascriverlo, variarlo: "tenera è la notte", dice. Ma, allo stesso tempo, e già proprio dal secondo verso, la prospettiva si fa più umbratile e si percepisce chiaramente che il libro edifica in tal modo, ai suoi primi passi, una sorta di pagina di metapoetica: "tenera è la notte / tutto intorno all'opera / progettando in grande / tra sogno e realtà".

Dunque: anche una poetica dell'epidermide e della procedura, e la scelta di una freddezza che installa-deride clichés e non vuole "profondità" né didassi, di fatto non sfugge e non vuole sfuggire alla caratura connotativa delle proprie opzioni: accanto al vieto "tra sogno e realtà" (inserto di retorica buffa e – così – beffata), troviamo infatti un altrettanto buffo "progettando in grande" che può però essere precisamente metatestuale, e un polisemico "tutto intorno all'opera" che potremmo sia legare al primo verso (= la notte è intorno all'opera), sia lasciare a sé (= tutto [si costruisce] intorno all'opera testuale), sia legare al verso seguente (= tutto intorno all'opera si progetta in grande), sia – infine – pensare come completamente slegato ("tutto intorno all'opera" = tutto, intorno [a noi, è] all'opera; tutto, attorno a noi, è in azione, in fibrillazione) e con ciò ancor più fortemente ironico.

Già a inizio di libro, dunque, e poi in tutte le poesie, vediamo come alcune premesse di freddezza, superficialità,

procedura, ambient, iperlirica (ad aggredire la seriosità della lirica), uso di luoghi comuni, grado zero, vengano in realtà da un lato realizzate e dall'altro strette intelligentemente in un angolo di crisi. Sarà dunque questa l'identità del lavoro di Broggi, la sua peculiare modalità di connotazione, di solo apparente resa a quel banale che pure le poesie vanno mimando o proprio esponendo. (Un'apparenza che tuttavia si attesta, si fa modulo di poetica, e obiettivamente "cela un'ironia critica sottile", come daccapo conferma la quarta di copertina).

*Recensione di Andrea Inglese per Nazione Indiana (2012)*

Alessandro Broggi fa parte di quel drappello di autori che, in questi ultimi anni, hanno riflettuto criticamente sulla nozione di genere poetico e hanno approntato delle strategie per neutralizzare molte delle sue pretese tematiche, stilistiche e lessicali. Broggi, per utilizzare una metafora del poeta e teorico francese Jean-Marie Gleize, è uno scrittore intento ad “uscire” dalla poesia. Questa scelta appare già evidente nella predilezione per le prose brevi, che costituiscono, ad oggi, la parte più cospicua della sua opera edita. L’immagine dell’uscita dal genere si attaglia al lavoro di Broggi, anche perché implica una preventiva interiorità, ossia l’essere familiari con la tradizione e le caratteristiche di genere, ma suggerisce anche un percorso non costruito per contrasto e fratture, come accade invece in forme di scrittura che si riallacciano all’esperienza delle avanguardie letterarie del secolo scorso. Broggi non è mosso da una semplice attitudine polemica nei confronti della dimensione lirica. Non costruisce, insomma, il suo itinerario testuale per semplice opposizione nei confronti del genere. A lui interessa, semmai, esplorare dei territori che sono trascurati sia dalla poesia che dalla narrativa contemporanea.

Questa attitudine rende il lavoro di Broggi di difficile assimilazione nello spettro delle posizioni riconoscibili all’interno del campo poetico. Della postura del poeta, portatore di un’intima e rara verità, Broggi fa tabula rasa: sparisce la nozione di voce autentica, di tesoro autobiografico e di stile personale. Simultaneamente, Broggi azzerava anche le pretese della visuale avanguardista:

trasgredire la lingua, per trasgredire la realtà. Non c'è in lui né vitalismo rivoluzionario né convinzione di realizzare, nell'ambito della scrittura, una privilegiata esperienza di emancipazione. Questo volontà di smarcarsi da due delle posizioni più redditizie nell'ambito del campo poetico, non gli precludono però una specifica capacità *critica*. La scrittura per lui è una forma di critica nei confronti delle istituzioni letterarie e, più in generale, delle aspettative comuni, che governano la fruizione di un prodotto culturale.

Se molta poesia persegue ancora il fantasma di un'esperienza autentica e singolare, Broggi allestisce il suo laboratorio nel cuore dell'industria dello spettacolo, laddove le strategie di mercificazione giungono ad investire persino la sfera dell'intimità. (Fredric Jameson parlava all'inizio degli anni Ottanta di "colonizzazione dell'Inconscio", riferendosi alla diffusione dei media generalisti e dell'industria pubblicitaria). Egli opera prevalentemente su materiali preesistenti, che sono caratterizzati dalla serialità e inautenticità tipica della produzione giornalistica, televisiva, cinematografica e digitale di massa. Ma tali materiali non sono trattati attraverso tecniche di montaggio o *cut up*, con lo scopo di creare effetti d'incongruenza e sorpresa. Essi, al contrario, subiscono quasi un processo di depurazione, manifestandosi in una sorta di asettica e levigata compiutezza. È quanto avviene nell'ultima plaquette di versi intitolata *Coffe-table book*, uscita nel 2011 nella collana "Inaudita", per Transeuropa. Qui l'autore raccoglie ventisei quartine, che fungono da teche linguistiche, per un'archeologia critica della lingua contemporanea. Ogni verso esibisce un sintagma nominale, che sta in un rapporto vago con gli altri tre della quartina. Due esempi:



girotondo di luce  
quel che resta del mare  
la quiete tra le pietre  
la forza del destino

\*

la cronaca del paesaggio  
dentro il calore dei giorni  
grandezza del quotidiano  
tra l'astratto e la figura

Abbiamo così l'esempio di una modularità e serialità del verso aberranti, nel contesto di una lingua che si vorrebbe poetica, ossia originale e individuale. Il lettore si trova confrontato a precipitati di lingua-merce, presentati in una fase intermedia del ciclo di vita del prodotto linguistico, tra lo stoccaggio delle componenti elementari e l'assemblaggio finale. Ovviamente Broggi non preleva alla fonte, dagli stampi linguistici, come se si potesse accedere a un fantomatico laboratorio della produzione massificata, ma compie un rigoroso lavoro di decantazione dell'italiano attuale, allo scopo di rendere questi sintagmi orecchiabili, perfettamente oscillanti tra significazione elementare e radicale insignificanza.

Il risultato di un tale lavoro ha spinto alcuni critici a parlare di un'assenza di *differenzialità*, che renderebbe indistinguibile la lingua letteraria da quella non letteraria. Secondo, ad esempio, Paolo Zublena, ciò che caratterizza la scrittura di Broggi, oltre che quella di Bortolotti, Giovenale e Zaffarano, è "la revoca in dubbio dell'esistenza stessa di qualcosa come un testo letterario (e quindi di un oggetto d'arte) quale ente

distinto dal non letterario (dal non artistico)” [postfazione a Marco Giovenale, *Quasi tutti*, Polimata, 2010]. Credo che questa distinzione concettuale sottolineata da Zublena sia indispensabile, per meglio apprezzare e comprendere il lavoro di questi autori. D’altra parte, penso che l’assenza di differenzialità sia un procedimento *interno* alla scrittura letteraria così come è interno alla pratica artistica. La non differenzialità non può acquisire senso e forza che a partire da alcune convenzioni proprie all’ambito letterario ed artistico. Si tratta, quindi, di una tensione irrisolvibile, che qui è radicalizzata in modo consapevole, ma è in qualche modo già costitutiva del paradigma lirico della modernità, dal momento che quest’ultimo si definisce, soprattutto nel Novecento, a partire non solo dalle “periferie antiliriche” – come ben le ha chiamate il critico Guido Mazzoni – ma anche dall’intrusione continua del non poetico (l’oralità, i linguaggi tecnici, la prosa, ecc.) nella lingua poetica.

In ogni caso, nelle prose come nelle poesie di Broggi vi è un esplicito sforzo, per eliminare dal testo tutte le marche tipiche della letterarietà. Questi procedimenti, però, non sono fini a se stessi, e vanno compresi alla luce di quelle che sono le tematiche privilegiate dall’autore. Nella poesia, l’autore sembra concentrarsi – stando a *Coffee-table book* – sulle formule verbali della felicità, che paiono inesauribili, in quanto come una sorta di flusso ininterrotto devono fare da supporto alla merce, sono il mezzo dentro cui la merce trascorre, sostenuta e nutrita. Per quanto riguarda le prose, invece, Broggi è interessato principalmente alla sfera delle relazioni umane, di potere e d’affetto, familiari e sociali. Egli esplora questi ambiti, a partire da quel deposito di stereotipi che penetrano capillarmente ogni forma di narrazione quotidiana. Nel fare questo, Broggi si caratterizza per una

metodicità e radicalità fuori dal comune. Egli non si limita a giocare ironico o compiaciuto con gli stereotipi, come tanti scrittori fanno ai giorni nostri; li tratta semmai con occhio clinico, impietoso: li allestisce in piccoli ritagli testuali, che non concedono nulla al gusto del lettore colto. Siamo così confrontati al fascino enigmatico dell'*anodino*. I racconti per schegge e segmenti di *Quaderni aperti* e di *Nuovo paesaggio italiano* sembrano interrogarci sulle possibilità residue di significazione di una lingua incolore. Eppure, in questo lavoro rigoroso, Broggi si mostra perfettamente padrone dei suoi mezzi di poeta e riesce a trasferire con grande efficacia la cura per il ritaglio verbale, la scansione strofica, la sospensione del senso, su materiali narrativi usurati e poveri stilisticamente. In questo modo, ci permette una sorta di esercizio della vigilanza nei confronti dei territori più intimi, familiari, apparentemente spontanei e singolari, della nostra lingua quotidiana. Il suo corpo a corpo con gli stereotipi mostra che, nonostante tutto, è possibile guadagnare una posizione di exteriorità rispetto alle produzioni e ricombinazioni seriali di enunciati, che transitano nei flussi dei media di massa.

*Recensione di Antonio Loreto per Il Verri (n 48, febbraio 2012),  
leggibile anche su Punto Critico*

Alessandro Broggi, presente in diverse antologie e in volumi collettanei, è autore di quattro plaquette nonché di una delle sezioni di Prosa in prosa, il "fuoriformato" di Le Lettere (se n'è parlato sul "verri" n. 43) che nel 2009 radunava parte del lavoro non in versi dei sei curatori del sito di ricerca artistica e letteraria <gammm.org>: Gherardo Bortolotti, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos, Michele Zaffarano, e appunto Broggi[1]. Per il quale la prosa non è solo una delle due forme di scrittura da praticare (l'altra è la quartina, come in Total Living, del 2007, e come in questo Coffee-table book, uscito alla fine dell'anno passato per la collana "Inaudita" di Transeuropa), ma è piuttosto l'orizzonte estetico di riferimento, al di là delle forme. Perché infatti all'autore ciò che interessa è la dimensione estetica orizzontale, lo schiacciamento di tutte le punte espressive, la riduzione a zero del tropo complessivo della scrittura letteraria, allo scopo di scagliarsi non tanto (o non soltanto) contro la poesia più tradizionale quanto contro l'uso comune corrente massmediatico del linguaggio, secondo l'attitudine critica del primo Balestrini, esplicitamente delineata con lo scritto Linguaggio e opposizione. Secondo quell'attitudine, certamente, ma anche secondo un opposto vettore: Balestrini sfruttava il potenziale poetico del linguaggio comune in un certo senso riscattandolo, e invece Broggi sfrutta (e immola volentieri, esteticamente cinico com'è[2]) qualche tipico istituto poetico per rendere in via ulteriore e ulteriormente visibile la qualità posticcia del nostro

quotidiano paesaggio verbale, così come si irradia dai mezzi di comunicazione, il cui circuito continuiamo, quale che sia il nostro ruolo, a subire e ad alimentare.

La cosa si fa interessante proprio perché per realizzare l'abbassamento programmatico in maniera efficace e piena, Broggi – mentre a prima vista ci rimanda alla scrittura concettuale teorizzata dall'americano Kenneth Goldsmith, indifferente alle qualità sensibili dell'opera[3]; e mentre leggiamo nel paratesto editoriale del citato *Total Living* che le «analisi stilistiche di un testo intenzionalmente privo di stile sono destinate al fallimento»[4] – Broggi, dicevo, si afferra alla più tradizionale idea di poesia, quella strutturata sulla regolarità delle serie, sulle ripetizioni (un'idea che risale ad un tempo lontano, ma che possiamo limitarci a ritrovare nelle elaborazioni teoriche di Hopkins, di Tynjanov, di Lotman, per esempio); ritiene di doversi cioè arrampicare sulle superfici verticali della metrica e della retorica. Abbattendole poi, con nonchalance; riducendole da parete che erano a pavimento, o meglio a tavolinetto.

Ecco tre delle ventisei quartine di *Coffee-table book* (pp. 9, 11, 13):

i segreti dell'armonia  
una nuova vita tra i campi  
il giardino delle peonie  
il paradiso dei maiali

la vera essenza delle cose  
l'arte nella vita di tutti i giorni  
nelle pieghe dell'invenzione  
sulle strade della materia

gli intrecci della natura  
nella foresta dei simboli  
le visioni del silenzio  
la poesia degli animali

Tutto in questi testi concorre ad un effetto di monotonia. Anzitutto la metrica, come annunciato, che se non canonica è regolarissima, e produce una sorta di matrice metrica, tanto più quadrata, tetragona (solida e stabile, voglio dire) in quanto si affida a versi soprattutto parisillabi (e al novenario, che ai parisillabi deve essere assimilato – come suggeriva il *De vulgari eloquentia*, II, 5 – per la sua segmentabilità in parti uguali), a un disegno ritmico perciò scarsamente o per nulla dinamico, e anzi con un di più di statico dato dalla minima variazione nella distribuzione degli accenti tra i versi di ogni quartina.

Vi è poi una costruzione retorica che insiste pedantemente sulla metafora, preferibilmente nominale per eludere (anche a questo livello) la tentazione del dinamismo, e anche preferibilmente costruita con il genitivo, dove la preposizione “di”, o una sua articolazione, fa da cerniera tra un determinato e un determinatore. Si dà luogo così a una struttura binaria di sintassi, che rende ulteriormente quadrato l’edificio, come per un eccesso di razionalismo, dietro il quale però facilmente si può leggere il senso comune che il linguaggio comune sostiene: binario non in nome di una limpidezza ma di una povertà di pensiero. E la relazione tra determinato e determinatore che ogni verso esibisce si rivela sommamente sterile, non di qualche ricchezza, non di qualche capacità euristica in virtù della sua natura metaforica, bensì del tutto integrata nel sistema di

relazione puramente formale tra i versi, che per contrasto, e nella serialità che li tiene, si mostrano assolutamente irrelati. Il quadro si completa con un prelievo lessicale che permette al suo autore di fondare complessivamente l'opera su meno di dieci parole chiave – paesaggio, paradiso, sogno, invenzione, tempo, colori, giorni, cose – riproducendo quel monolinguismo che nei mezzi di comunicazione traduce di volta in volta la composizione di miriadi di visioni del mondo in una sola e ovviamente dominante. Coffee-table book per parte sua si traduce allora così: non è che si parli sempre delle stesse poche cose, è che se ne parla, sempre, in un unico modo, che è quello di una strutturatissima vacuità; per oltrepassare la quale – parafrasando il poeta – occorre, è opportuna, è indispensabile un'opera di cinismo estetico.

[Questo testo contribuisce alla traccia audio dell'opera video coffee-table rec di Antonio Loreto e Roberta Di Tonno. Compare in «il verri», n. 48, feb. 2012, pp. 158-160, come recensione a:

A. Broggi, Coffee-table book, con cd musicale dell'opera di Gianluca Codeghini *there's nothing better than producing sounds*, Transeuropa "Inaudita", Massa 2011.]

---

[1] Nel 2007 il gruppo aveva prodotto una prima raccolta – intitolata *Gammm:::* (La Camera Verde, Roma), e con un risvolto a ospitare un vero e proprio manifesto – in formazione lievemente diversa (Bortolotti, Broggi, Giovenale, Zaffarano, insieme a Massimo Sannelli) e allargata a due dei collaboratori: Gianluca Gigliozzi e Giuliano Mesa. Oggi è redattore di *GAMMM*, con i sei di *Prosa in prosa*, anche Fabio Teti.

[2] Cfr. A. Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 235 (con l'avvertenza di leggere il passo nel contesto tutto diverso di *Coffee-table book*, cinico davvero, laddove il kitsch di cui Arbasino inzuppa certe sue pagine è una perversione del valore estetico, che valore rimane): «Quest'epoca deve finire al più presto. È opera di civismo etico oltre che di cinismo estetico aiutarla a cessare, rapidamente. [...] occorre – è opportuno – È INDISPENSABILE – sputtanare l'Impero, globalmente, al più presto, e con immaginazione: con invenzioni rozze, immediate, suggestive. Invece di favorire le orribili scienze e gli umanesimi repressivi nati ad Atene – tutto il male del mondo viene sempre di lì – occorre tagliare in qualche modo (magico, eccentrico, stregonesco, impressionante) la radice della perfida cultura finta-progressiva che diventa tecnica dell'oppressione [...]».

[3] Cfr. K. Goldsmith, *Paragrafi sulla scrittura concettuale* [2005], trad. di L. Nobili, <[gamm.org/index.php/2009/04/23](http://gamm.org/index.php/2009/04/23)>, senza tralasciare la piattaforma speculativa preparata da J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia* [1969], in Id., *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, trad. e intr. di G. Guercio, Costa & Nolan, Genova 1987.

[4] Cfr. il risvolto d'apertura di A. Broggi, *Total Living*, La Camera Verde, Roma 2007, non firmato ma di mano del curatore di collana Marco Giovenale.



*Recensione di Renata Morresi per L'Immaginazione (di prossima pubblicazione)*

Nel 1987 il poeta-critico americano Charles Bernstein in *The Sophist*, in polemica con una poesia come portatile bijou, tesa ad un effetto di sollievo, mossa da volontà pedagogiche di elevazione, nonché programmaticamente incontaminata dalla storia e, ovviamente, rivolta all'universale, immaginava che i fondamentalisti dell'emozione lirica pubblicassero un manuale per regolamentare ciò che si può dire in poesia (ovvero "quello che tutti sanno . . . nel modo in cui tutti l'hanno già sentito", 35), dal titolo "*Acceptable Words and Word Combinations*", così che chiunque potesse finalmente scrivere solo in permutazioni derivate da questo repertorio di parole ed espressioni poeticamente "accettabili".

In *Coffee-table book* Alessandro Broggi sembra adottare l'inaudito manuale di Bernstein, continuando, con ironia purissima, senza satira o sarcasmo, la critica alla poesia decorativa, nonché la personale ricerca sulla questione post-umana (o, quanto meno, sulla seria compromissione dell'umano sotto l'imperio delle merci). Il titolo si ispira al "coffee-table book" che tipicamente si trova nelle sale d'attesa degli avvocati o ai tavolini delle caffetterie: è un libro illustrato riccamente, con didascalie e porzioni di testo molto brevi, da sfogliare casualmente allo scopo di far passare il tempo. Nessuna narrazione o informazione specifica, né approfondimenti: il "coffee-table book" deve riempire il buco di tempo della sosta e non provocare pensieri che vadano oltre l'intrattenimento. Questo è

l'algoritmo adottato da Broggi, dunque, che crea una serie di quartine in cui ogni verso è costituito da una frase nominale, per lo più bipartita, il cui referente rimane tanto seducente quanto fuggevole: "tenera è la notte / tutto intorno all'opera / progettando in grande / tra sogno e realtà." (5)

L'immagine, che doveva allietare la vista e svagare, è svanita, rimane il testo 'puro', avulso da ogni contesto, sospeso sul bianco della pagina, continuando ad additare ad un mondo che non c'è più (come in certi episodi di *Ai confini della realtà*, con l'altoparlante che continua a suonare canzoni anche dopo l'esplosione dell'atomica). Non appaiono figure umane, piuttosto una serie di ricorrenti ed inerti astrazioni del paesaggio, del tempo e dello spazio, che usano la funzione poetica come strategia di *branding* per proiettare identità e gonfiare desideri: gli atti linguistici sono del tutto esautorati da questa lingua-merce-componibile che ha come unico scopo quello di fare sensazione, colpire, vendere se stessa. Sembra creata da un aggregatore elettronico, ma attinge proprio ai nostri discorsi, tanto più esausti quanto più tesi all'esemplarità (vedi i titoli dei tanti corsi 'motivazionali': "L'intensità che integra", "Gestione del tempo", "La bussola del successo", ecc.).

I testi giocano quindi con la *saudade* della tanto agognata epifania poetica e, al tempo stesso, dispiegano la sofisticata strumentazione di un pragmaticissimo linguaggio di economia e rimozione, che si cela dietro le frasi 'belle' ed evita accuratamente il pensiero. Il risultato va oltre l'esposizione mimetica della vuotaggine del linguaggio, che pure si intende denunciare: dopo qualche pagina la lettura comincia a produrre un'euforia, diventa persino esilarante. Accade, ad esempio, che chi legge sia irresistibilmente chiamato ad associare i frasari inerti fatti di "scorci di

paradiso" (14) e "visioni del silenzio" (13) ad istantanee provenienti dalla contemporaneità: così al distico "nel vortice delle cose / ricamare sulla storia" (18) ecco apparire le parate revisionistiche o le mitologie padane, in "antologia italiana / . . . il tempo si è fermato" (15) si affacciano immagini di cricche corrotte o di insabbiamenti nostrani, e così via. Sorprendentemente l'accumulazione di espressioni galleggianti in superficie, sfuggendo all'ossessione della poesia come svelamento finale della 'verità', in quest'uso liberato sia dall'intenzione che dall'effetto, torna ad implicare il lettore e riattualizza il potere creativo delle parole. I versi diventano giochi componibili, pezzi di lego, feticci disponibili al piacere, materiale di costruzione con cui allestire spazi aperti alla sorpresa (o, persino, alla sovversione).

*Coffee-table book* è dunque poesia polisemica ma non metaforica, né didattica, è gioco e, allo stesso tempo, come recita la citazione da Tobias Rehberger *in esergo*, scrittura che interroga e problematizza le nostre modalità di critica sociale e di ricerca della visione.



## **2.2. Sui versi pubblicati solo su rivista o nel web**



#### 2.2.1. SU ARRIVO





*Autopresentazione per Il Verri (n. 46, giugno 2011), qui in forma ampliata*

Accanto al lavoro con la prosa [*Quaderni aperti*, nel *Nono Quaderno di poesia italiana*, Marcos y Marcos, 2007; *Nuovo paesaggio italiano*, Arcipelago, 2008; *Antologia*, in AAVV, *Prosa in prosa*, Le Lettere, 2009, ndr], sto attendendo da alcuni anni a un progetto in versi di serie di quartine, di cui è finora uscita, in forma di anticipazione, la sola plaquette *Total living* (La camera verde, 2007).

Prose e testi in versi rappresentano due piattaforme di lavoro di un medesimo ambito di ricerca, di cui cercherò di tratteggiare brevemente coordinate e corollari salienti.

Semplificando molto: credo prima di tutto in una scrittura "antiletteraria" - come tensione verso una lingua e verso modelli, format, generi e cornici, non invalsi -, una scrittura non plusvaloriale, che non si pensa come soluzione ma come sintomo. Che non recita ma si mette a nudo. Più in generale, ritengo che "dipingere paesaggi bucolici" non rappresenti più la nostra realtà, che illustrare situazioni d'evasione, della fantasia o della memoria, significhi oggi assumere una posizione nostalgica e politicamente marginale.

Ad un certo punto della mia formazione, ho privilegiato un'attenzione ai fatti della scrittura e del mondo più di tipo analitico linguistico, e testuale, che letterario in senso stretto, badando maggiormente alla sincronia e all'orizzontalità delle "connessioni discorsive che partono dall'istanza presente", rispetto alla diacronia delle "forme disciplinari acquisite di un dato genere o mezzo" (Hal Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia, 2006). E propendendo,

sempre e in ogni caso, per uno "stile semplice", enunciativo, denotativo, sgombro ed essenziale, neutro se necessario: ero e sono più interessato a una poesia e una prosa del concetto (cfr. Kenneth Goldsmith, *Paragrafi sulla scrittura concettuale*, su [gamm.org](http://gamm.org)) e della consapevolezza, che alla liricità e all'espressione: senza cioè accensioni o verticalità metaforiche, e finanche in posizione dialettica rispetto alla visione "classica" (Jakobson, Sklovsky ecc.) della poeticità e della letteratura come qualcosa di formalmente diverso e linguisticamente contrastivo rispetto alla media lingua d'uso.

Nemmeno, pratico un'opera che prometta al lettore il (e si fondi sul) mero e quieto rispecchiamento nell'io dell'autore, o in una figura di soggetto che per la poesia coincide tradizionalmente con l'autore (precisamente, con l'esibizione – mediata – di una presunta interiorità occulta, dotata di corpo esperiente, che si pone in modo onnisciente rispetto al proprio dettato). Tale tutta (o quasi tutta) la lirica. Nelle raccolte in prosa, e in modo diverso nel lavoro con le quartine, gli strumenti che utilizzo sono quelli del montaggio e dell'interpolazione di materiali e paratesti dei media - da Internet, pubblicità, giornali, tv, cinema, e dal mondo della comunicazione in generale. Che sono l'acqua in cui ci troviamo a nuotare. Un po' come per Dante erano il volgare fiorentino e l'universo teologico medievale.

Si è trattato, in alcuni casi, di scendere sullo stesso piano della normale comunicazione odierna, formata sui modelli sociali dei media, sugli immaginari vincenti e sugli stereotipi discorsivi ed emotivi di una quotidianità sempre più annegata nei cliché dell'infotainment e del consumo, se necessario riusandone i "materiali", le situazioni comunicative e le strategie per smascherarne dall'interno la

superficialità e la vuotezza, l'inautenticità e l'ideologia. Oppure, in altri casi, come ad esempio nelle serie di quartine qui presentate, si è trattato di "riprendere", non senza ironia, i discorsi stessi vigenti sul mondo dei media.

Anche per i poeti e per i prosatori, credo sia importante mantenersi attivi rispetto alla produzione linguistica e alle retoriche della qualità di massa (se necessario, come per quanto mi riguarda in molti lavori apparsi su *Prosa in prosa*, studiando l'assottigliamento dei "rapporti" che ne consegue). Parafrasando Nicolas Bourriaud: "Tutti gli elementi di tale produzione sono utilizzabili e nessuna immagine pubblica deve beneficiare dell'impunità, per qualunque motivo. Che nessun segno resti inerte, che nessuna immagine sia considerata intoccabile" (Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Postmedia, 2004). "Tutto quanto dobbiamo fare è accostare informazione a informazione, non importa quale. È così che diverremo consapevoli del mondo perché è quanto fa esso stesso" (John Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, 1996). "Niente è nascosto, ogni cosa è sotto i nostri occhi" (Ludvig Wittgenstein).

Fuori dalla cornice rassicurante della letteratura la cosa è invero piuttosto semplice, banale azzarderei: tutto, o quasi, è testo, e in quanto tale è oggettivabile, studiabile e manipolabile, per qualsivoglia fine e in qualsivoglia forma.

La prospettiva, dal punto di vista genetico come da quello della gestione del senso, non è cioè per me quella della "creazione del nuovo", bensì la pratica di strategie come la postproduzione di dispositivi testuali già esistenti, il riuso critico, il riepilogo, l'ostensione, e ancora: il metalavoro e la riduzione a materiali delle strategie dei mondi comunicativi e testuali possibili, come delle cornici e dei contenitori dei cosiddetti "generi": la prosa, la poesia, il saggio critico,

eccetera. E, naturalmente, delle componenti retoriche atomiche dei generi: l'asserzione, la descrizione, il commento, il dialogo, la presentazione, la rappresentazione, la scansione, il verso (ove ne faccio uso, come mera misura di comodo, come contenitore-feticcio), e delle componenti testuali minime: la frase, la coerenza, la consistenza, e così via.

Nel complesso, questo genere di proposta può portare allo scoperto (e in ciò "denunciare") due differenti disattendimenti rispetto alle attese medie del lettore:

- 1) rispetto a bisogni di una letterarietà a chiara (e spesso ad alta) soglia – per dettato verbale, per evidenza di indici stilistici e segnali formali (valide invece, per me, le opzioni contrarie: cfr. anche Christoph Hanna, *Poesia azione diretta*, su [gamm.org](http://gamm.org)), e per predeterminazione di quali siano i parametri della lingua chiamati in causa in una lettura "informata" rispetto a un dato genere letterario; e
- 2) rispetto al bisogno, ugualmente legittimo, di una chiara codifica e di un ordinamento dei generi, o almeno di una loro immediata o rassicurante riconoscibilità, vissuta come prima, costitutiva e "ovvia" regola del gioco.

Da tali disattendimenti discenderebbe l'automatismo scettico - riscontrato talora, ad esempio, nei commenti a miei testi ospitati nel web - verso esiti come le quartine sopra riportate, che, seppure "in versi", non solo non incontrano 1) e 2), ma si pongono come indifferenti all'interrogazione se si tratti o meno di "poesia", ritenendo implicitamente le due ipotesi (entrambe, positivamente o negativamente argomentabili) come valide e impugnabili a seconda di cosa fondativamente si intenda per poesia.

Ma vengo allo specifico dei lavori presentati (e provo a farlo, ancora una volta, in forma di prelievo: in questo caso,

prendendo da tre lacerti di critica). Se nella serie edita *Total living* era "attiva, come oggetto, una superficie verbale che, lasciata allo zero assoluto della freddezza pubblicitaria, del vocabolario da rotocalco o soap opera, cade sì in frantumi ma tirandosi dietro del tutto esplicitamente e strategicamente le retoriche da cui parte" (Marco Giovenale, dalla prefazione al volume), anche *Poesie per principianti* e *Arrivo* sono lavori che "si basano su un meccanismo espositivo" che, "come in tutte le digitazioni alla luna, ha in sé una trappola che bisogna evitare, ovvero leggere il testo come se ci stesse dicendo qualcosa (per esempio delle banali considerazioni sociologiche) e non, piuttosto, come se montasse il teatrino (l'installazione) delle nostre opinioni e dei nostri piccoli strumenti quotidiani" (Gherardo Bortolotti, commentando su [www.nazioneindiana.com](http://www.nazioneindiana.com)). È qui in gioco lo sfasamento tra l'involucro pacatamente classico delle quartine e il contenuto laconico e assertivo tipico del saggio sociologico: ovvero, in questo caso, "la struttura del verso rende proverbiale il pensiero critico, che del proverbiale è in realtà l'antitesi (il proverbio è infatti la negazione di ogni pensiero articolato)" (Andrea Inglese, dallo stesso sito).



### 3. interventi sparsi





*Questionario, per Atelier (n. 42, giugno 2006), leggibile anche su [alfabetaz.it](http://alfabetaz.it)*

### **Questionario**

1.

L'artista, lo scrittore, il poeta come "intellettuale"?

2.

Si fa cultura o si fanno prodotti culturali?

3.

Analisti o turisti del reale?

4.

Meglio il modello frontale "individuo opposto alla società/ società cattiva schiaccia individuo innocente", o il modello "entrare nelle dinamiche del domino e scardinare le regole che presiedono ai giochi con l'accettarle, con l'attraversarle"?

5.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

6.

È sufficiente una "militanza" alla Pasolini o servirebbe un più aggiornato smascheramento, ormai post-concettuale, delle modalità dei rapporti interumani, della preordinatezza dei contesti e dei criteri condivisi (spesso inindagati) di

ordinamento e di categorizzazione socio-culturale, e dei meccanismi comunicativi, linguistici, mediatici, comportamentali e istituzionali che regolano noi e il nostro tempo (la micropolitica delle nuove retoriche)?

7.  
È pensabile un intellettuale che lasci cadere tutto ciò che è male/ negativo ed esalti solo ciò che è bene/ positivo?

8.  
Serve uno stile forte del soggetto (neo-espressionismi) o un oggettivismo neutro, impersonale, protocollarizzante?  
Una via mediana?

9.  
Meglio un'arte che recita o un'arte che si mette a nudo, e che "mette a nudo"? Ancora: meglio una messa a nudo attraverso una strada "povera", "specificata", "documentaristica", "inespressionista", "ecologica" (D. Aitken) e anti- o post-letteraria; oppure attraverso la strada della "finzione al quadrato" (la medaglia "manierismo/ iperrealismo"), che renda visibili cose e situazioni di fatto attraverso un uso esasperatamente virtuosistico/ polimerizzante (e perciò stesso eterodiretto) degli strumenti? Asettica, impassibile, presentificante riduzione dei mezzi [grado zero] o paradossale ipermediazionismo [grado più infinito] (nei confronti di una realtà già derealizzata dalla saturazione mediatica)?

10.  
Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

11.

È possibile fare “arte impegnata”/ “poesia civile” con la pura forma, attraverso il mero uso di strumenti linguistici (eventualmente etero- o metadiretti)? Le pragmatiche sono già tutte iscritte in nuce nelle grammatiche (Weinrich)? Oppure, qualsiasi ordine/ regime formale cela sempre e comunque solo la volontà di riscattare la vita e il reale?

12.

Occorre ricorrere a una (meta)mimesi appropriazionistica (critica) dell’oggetto e dei processi; oppure all’additamento, entropico, dei piani accelerati di realtà-ormai-iperrealtà lingua-mondo che attraversano l’individuo oggi (strangolando la clausola dentro/fuori), mediante l’esasperazione di questa stessa osmosi?

13.

Se è vero che l’arte è “sempre astrazione” (Roni Horn) e che “dove c’è un’opera d’arte, la realtà ha un buco” (B. Strauss), è più “responsabile” – e storicamente urgente – la finzione “del, nel e sul” linguaggio o la finzione “con, attraverso” il linguaggio?

14.

Figli della Pop Art o di Fluxus? O di Debord?

15.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

16.

È più “impegnata” una scrittura di tipo “verticale” o una di tipo “orizzontale”?

17.

Produzione o post-produzione?

Oppure ancora, decreazione (Beckett?)?

18.

Mero laboratorio linguistico o “uso” del mondo?

19.

È necessario adoperare materiali artistici per fare arte?

20.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

21.

È possibile lavorare sulle narrative storiche e ideologiche, sugli script collettivi che costituiscono la nostra società? Divenirne interpreti critici? Proporne di alternativi?

22.

Occorre seguire l'evoluzione dei generi (istituzionalmente dati) o creare nuovi format (=cornici), che restituiscano una complessità-pluralità di approcci al mondo contemporaneo? Si tratta di partire dalle forme disciplinari acquisite di un dato genere o mezzo (diacronia), o di partire dalle nuove connessioni discorsive e dalle strategie enunciative del presente dei media (sincronia)? Oppure entrambe le cose?

Infine – terza via: è possibile mirare allo “scontornamento” (anche, delle forme culturali e sociali)?

23.

L'Essere è nascosto (Heidegger) oppure “ogni cosa è sotto i nostri occhi” (Wittgenstein)?

24.

La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica uno scatto morale, conoscitivo, o quando si tenta di rinnovare la lingua in sé, come se essa fosse in grado di far emergere conoscenze e annunciare esperienze che il soggetto non ha mai posseduto?

25.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

26.

L'obiettivo di un'opera d'arte è quello di trasmettere informazione e significato, oppure di mediare e configurare contesti, informazioni e significati secondo modalità che problematizzino il proprio intorno temporale e culturale?

27.

Quali sono i limiti della narrazione della realtà?

28.

Siamo per un'arte (e per una scrittura) che si pensa come “soluzione”, o come “sintomo”?

29.

L'avvento dei media sullo schermo dell'arte rende definitive l'implausibilità e l'irrealità delle sue stratificazioni esistenziali e naturalistiche?

30.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

31.

Si tratta di "fare della propria vita un'opera d'arte" (Wilde) o di "rendere l'arte vita" (Maciunas/ Higgins)?

32.

Dipingere paesaggi bucolici rappresenta ancora la nostra realtà? Illustrare paesaggi d'evasione o della memoria significa assumere una posizione fattiva o nostalgica? Politicamente avveduta o marginale?

33.

Si può scrivere poesia ignorando l'impatto, nella ricezione di massa, degli aspetti più sinistri del capitalismo avanzato – fruizione distratta, management dei rapporti, rapida consunzione di persone e lavori, abitudine empatica, sveltezza informativa e delle argomentazioni, disinteresse per i contenuti, monopolio del mercato, "inerzia panottica" (Virilio), finzione del tempo reale, obliterazione delle differenze, paura della complessità – ?

34.

L'arte e la letteratura dipendono dal loro contesto (potere) o consistono soltanto di mere opere? Il loro valore è universale

o è storicamente e ideologicamente determinato [non solo, naturalmente, da/ entro "archivi culturali" (Foucault)] (storia dell'arte non come pacifico ordine progressivo del paradigmatico; arte contemporanea come sociologia della cultura e delle istituzioni: Hans Haacke)?

35.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

36.

L'assenza post-storica di paradigmi e l'indebolimento delle teleologie critiche tradizionali prefigura un'apertura e una ricchezza come mai era stato possibile prima, o cela il rischio di una "incommensurabilità di indifferenti" (e/o di nuovi alessandrinismi e di eclettismi di consumo)? O, meglio: entrambe le cose?

37.

XXI secolo: società umana o post-umana?

È possibile essere testimoni di questo tempo?

38.

Può l'artista (antropologicamente avveduto) cogliere da altre culture e tradizioni (Animismo-primitivismo, Islam, India, Cina ...) modelli viventi e modalità di rappresentazione che non siano semplici prestiti di forme, ma che mirino a reciproca conoscenza e arricchimento autentico? Può l'intellettuale, nel suo piccolo (?), porsi come fine il dialogo e la "crescita" interculturale globale, non su basi euro-americano-centriche? È auspicabile che l'Occidente superi la

propria presunta decadenza favorendo, armonicamente, la più profonda creolizzazione che verosimilmente lo aspetta? I nostri schemi storico-culturali, mentali e comportamentali rendono implausibile ogni altra visione del mondo e qualsiasi sua modalità diversa di esperienza?

“Solo la prospettiva a brevissimo raggio è sopportabile” (Updike)?

39.

Può uno scrittore scrivere come se debba credere nella verità di quanto da lui espresso, ed essere consapevole della possibilità di poter essere accusato di frode e di falsa testimonianza?

40.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

41.

L'arte / la scrittura ha un ambito delimitato?

Cosa non è pubblicabile oggi?

“Il compito di una mente è di produrre futuro”? (Valéry)

42.

A che cosa pensa la gente?

43.

Sappiamo di cosa abbiamo bisogno?

44.

La lucidità è ancora possibile?



45.

Questo testo non dice niente di particolarmente interessante in fatto di estetica.

46.

Qualcuno ha mai avuto in mente la maggior parte di ciò che accade?

*No language, per alfabetaz.it e gammm.org (2010)*

## **No language**

Vi è mai capitato di leggere – intendo: di leggere attentamente – qualche rivista di design, arredamento, architettura? Soffermatevi soprattutto sui testi, a volte anche abbastanza lunghi, delle pubblicità e sulle didascalie degli articoli.

Spesso non sono che un susseguirsi di affermazioni pretestuose, di vuoti e maldiretti tecnicismi, di trancianti banalizzazioni. E di tanta comicità involontaria, nella scivolosa piattezza di proposizioni di una lingua che ha nelle proprie pieghe tutta la strategia psico-sociologica del Controllo: il design della lingua marketing.

A titolo esemplificativo riporto una campionatura presa da *Domus*, testata storica del settore:

*Tutte le sfaccettature dell'illuminotecnica.*

*Come fabbrica di luce preferiamo produrre oltre agli apparecchi di illuminazione anche elementi fondamentali come i riflettori per faretti. Il nostro obiettivo è sviluppare per ogni tipo di lampada, impiego e requisito di illuminazione una tipologia ottimale di riflettore.*

*Il tuo approccio personale definisce la forma.*

*Guardare un film è una cosa. Sentirlo, esserne rapiti, è un'altra. Quello che ascolti e come lo ascolti fa la differenza.*

*Un motore 5.0 tdi con 313 cv e 750 nm di coppia. Prima d'ora, nessun altro suv si era permesso di arrivare a tanto. La vita è fatta di sogni, ricordi, emozioni. La pittura ti regala tutto questo.*

*Ed ecco un vecchio muro consumato dal tempo, una nuova atmosfera carica di suggestioni creata con l'amore di gesti naturali.*

*In natura, l'acqua fluisce poi cade. Così avviene nei rubinetti, ma con tanta tecnologia in più.*

*Carlo è un affermato progettista molto competente e ricco di esperienze, Andrea è un giovane architetto con tanta energia e spirito di innovazione. Lavorano insieme perché entrambi credono nell'edilizia sostenibile.*

*Conoscenza dell'acciaio inox, ricerca dell'essenziale, equilibrio con la natura, dettagli sorprendenti.*

*È una finestra di luce indiretta e uniforme, simile a quella naturale riflessa dal cielo in una giornata di sole. Ha i colori del cielo, infonde benessere e comfort visivo.*

*È il diesel più pulito al mondo grazie al filtro attivo antiparticolato che riduce il pm 10 a un livello strumentalmente non misurabile.*

*La tecnologia esclusiva della cinghia piatta ha premesso di progettare un ascensore assolutamente rivoluzionario. La cinghia piatta ha uno spessore di soli tre millimetri, ma è più resistente delle funi convenzionali d'acciaio. Questa tecnologia*

*rivoluzionaria permette la realizzazione di ascensori più affidabili e confortevoli, con costi di gestione estremamente ridotti. La rivoluzionaria cinghia piatta e i cuscinetti sigillati non richiedono alcuna lubrificazione, rendendo il sistema più rispettoso dell'ambiente. Uno dei benefici maggiori offerti dalla cinghia piatta è che gli ascensori non necessitano di locale macchina e di riduttore. Ciò consente agli architetti e ai progettisti una maggiore libertà nella progettazione dell'edificio e ai costruttori di disporre di una maggiore superficie commerciabile. Il sistema ha massimizzato lo sfruttamento dello spazio interno.*

*L'idromassaggio ti avvolge mentre ti culla l'alta performance dell'acqua. Il sistema a sei getti ti abbraccia, e l'appoggio ergonomico ovale ti sostiene. Lo spazio ti fa perdere, mentre ti scopri nel calore del bagno. Sei dentro a una vasca idromassaggio. La tensione si scioglie, lo stress svanisce. Lasciati andare e scopri fino a che punto può arrivare il tuo relax.*

*La membrana come una pelle protegge la superficie dell'edificio funzionando da barriera di protezione ma anche da filtro capace di regolare l'azione di agenti esterni come i fattori inquinanti o i fenomeni atmosferici. La sua struttura a vesciche, per esempio, permette non solo di raccogliere l'acqua piovana per riciclarla, ma consente anche di sfruttare l'energia solare per regolare l'umidità e la temperatura tra interno ed esterno. La membrana incorpora materiali ad alta prestazione ma anche bio-filtri, configurandosi come substrato nutritivo per microrganismi.*

*Gli stivali a forma di ragno fanno parte della dotazione delle protezioni previste per operazioni di sminamento. Oltre ad allontanare dal suolo i piedi e le gambe, la piattaforma sospesa sul terreno incorpora una speciale struttura che, in caso di detonazione, è in grado di assorbire al forza d'urto e ridurre così l'impatto.*

*I bottoni oltre ad essere l'uno diverso dall'altro presentano un numero di fori dal disegno apparentemente casuale, attenuato intervenendo sul processo di produzione: la variazione è programmata con un atteggiamento simile a quello che regola il punto croce con cui ogni singolo bottone è cucito alla fodera, o il colore stesso del filo scelto per la cucitura.*

*La simmetria del disegno è rotta dall'estensione rivestita in tessuto di poliestere in modo da poter essere facilmente lavabile dato che in realtà si tratta di una specie di tavolo per appoggiarvi le cose, ma anche di un poggiatesta per allungare le gambe.*

Ecco, credo che questa lingua da "tutto – trasformato – in – prodotto – da – vendere – e – presentato – come – un – dato, – sub – specie – principio – del – piacere – e – di – autodifesa / comodità / aspirazione – designtecnologica" vada profondamente studiata, "pensata"; non fuggita. Piuttosto: denunciata dal suo interno.

Intendo, quanto nella semiosfera irriflessa della quotidiana, infraordinaria "vita con/nei media" dell'uomo occidentale contemporaneo è occupato (e progettato) da questi, o negli effetti da consimili, manipolanti modelli di lingua-mondo?

E' un aspetto del linguaggio, questo, che andrebbe esplorato e *consapevolizzato* criticamente anche da parte di una

scrittura di ricerca "militante", soprattutto al di fuori delle rassicuranti cornici della letterarietà e delle genealogie stilistiche: per mostrare e approfondire, anche all'interno di format non saggistici, la nostra comprensione del perché siamo dove siamo, e delle prospettive a venire.

Sarebbe insomma importante mantenersi attivi rispetto ai modelli di produzione linguistica e alle retoriche della qualità di massa. Tutti gli elementi di tale produzione dovrebbero essere utilizzabili e nessuna immagine, nessun idioletto – con relative scorciatoie, strategie, insidie – dovrebbe beneficiare dell'impunità, per nessun motivo. (Essendo consapevoli – è elementare – che mettere a nudo un linguaggio è sempre mettere a nudo la comunità che in esso si costruisce o si lascia costruire; e che qualsiasi nuovo modo di vedere deve prima istituirsi in un linguaggio appropriato).

Quanto si va dicendo non sorprende, certo. Nel mondo globalizzato e votato al disastro, dei "drogati della crescita e del produttivismo" (Serge Latouche), l'insidiosa creatività nascosta negli oggetti che ci circondano si insegna all'interno di alcune delle nuove discipline emergenti, che ammaestrano sulla "gestione dell'estetica delle relazioni", su come "sviluppare scenari influenti", "progettare le qualità sensoriali e di relazione dei luoghi", "sviluppare scenari di identità", "progettare gli elementi ambientali di supporto delle relazioni", "istillare nuove abitudini di consumo", "contribuire alla formazione di nuovi codici operativi", studiare la "shopping experience" e l'"economia emergente dei media"; e via dicendo. Tutte "materie", e prospettive operative, che perfezionano il mondo distraente dell'inganno della comunicazione, dell'ambiente (*in primis* urbano) come contesto d'influenza sui comportamenti e dell'oggetto-da-desiderare come primo vettore

comunicante, nella certezza inculcata che la felicità derivi sempre e soltanto dalle merci che ancora non possediamo (1).

Ripromettendomi di ritornare in maniera più sistematica sull'argomento, chiudo questa veloce e impressionistica collezione di spunti con alcune "chicche" – e con un intero articolo – di pindarica *international* non-lingua (=non comunicazione – "I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo", scriveva Wittgenstein), prelevati un po' a caso dal mensile *Vogue*:

*Per ricreare il glamour rarefatto di una divina di un film muto e accentuare il mood sporting-rétro, il primo step è vellutare e opacizzare l'incarnato con una base cremosa-poudrée. Identico finish cipriato per il tocco di eccentricità sullo sguardo definito dal mascara nero, con la nuova formula trasversale che veste palpebre e guance di eleganza diafana. Completano il maquillage labbra sature di colore con lipstick a base di pigmenti long-lasting e di attivi idratanti.*

*Brit chic. Massima raffinatezza con tocco di eccentricità per la più moderna delle fragranze classiche: inglese fin dal brand pattern stampato sul flacone, Burberry Brit è un verde/orientale rassicurante di note soavi (lime, pera ghiacciata), sensuale d'ambra e vaniglia, imprevedibile di sexy mandorle dolci. Trench Burberry Porsum.*

*Addictional appeal. Per seduttrici imperiose il più abbagliante dei moderni capiteaux, Dior Addict, jus fiorito/orientale di puro stordimento nel flacone metallico dai riflessi ologramma. Per giovani estroverse l'eccitante [...], jus verde/speziato, con*

*supcon peccaminoso nelle note assenzio, già intuibili nella trasparenza acidula del flacone design. Tutto Dior. [...]*

*La delicata perlescenza dona un halo naturel omogeneo effetto tan enhancer.*

*Variegata schedule di eventi per le serate della Milan fashion week. Linda Evangelista presenza da madrina al charity dinner di Mac per l'Anlaid; socialities e amici si radunano chez Emporio Armani, per la photo exhibition, curata da Rosanna Armani. Rock & couture al party dopo sfilata di John Richmond, ai giardini di Porta Venezia, e dance non stop da Costume National, dove DJ Hell fa brillare la sua electro-console.*

*Bellezza levigata, stile icastico: il dogma della nuova allure perbene si riflette nella perfezione di Snejana. Mai così hi-tech!*

*Nel nome del sole. Anche dopo il tramonto. Sguardi ardenti e labbra carnose ultraglossy su una pelle ipertanned, accentuata da polveri bronzo-velluto. Un maquillage con lo stesso plus di fluidità dei vestiti a balze e delle giacche-camicie disegnate da Tom Ford per il défilé Rive Gauche. Ultraleggero, ma intensissimo: un dualismo antitetico solo all'apparenza e sicuramente rivoluzionario nell'immaginario comune. "D'estate è d'uopo contrastare la severità dell'abbronzatura con toni madreperlati e chiari. Quest'anno ho voluto provocare, anticipando sfumature autunnali reinventate in textures light che non ne intaccano la freschezza acquatica", spiega Linda Cantello, consulente artistica YSL, giustificando così tanto la luminosità mediterranea degli Sweet Lip Marker quanto l'irrogazione permanente dei Baume Nourrissant,*



*detentori di una formula straricca di cera di fiori di rose, germe di frumento, acido ialuronico e con un joker d'eccezione: il licopene di pomodoro, tra i migliori radicali liberi. Un trucco summer-show, dunque, che vede assurgere a colore-contrasto l'azzurro, il cui innegabile mood vacanziero viene suggellato da nuances che sanno d'anice, essenza dalla capacità polisensoriali galvanizzanti che fanno onore all'etimologia della parola: dal latino "anisum" e dal greco "anayo", letteralmente brucio, eccito. Tanto che i creativi di Rubinstein non hanno resistito alla tentazione dell'ipnosi arricchendo gli Stellar Eye Gloss, tecno-matite molto rispettose della delicatezza oculare e quindi full di jojoba e vitamina E, con polvere di madreperla cangiante, artefice di inediti riflessi in fieri. Sguardi sky che non hanno nulla di romantico, ma nemmeno l'imprinting sexy: si parla di pura sensualità. Sia essa caffè espresso, nero concentrato come nella coerentissima linea Terracotta di Guerlain, o turchese orizzonte come il make-up visto da Maybelline. E se l'istinto è no global, l'anticonformismo diventa chic solo se scoraggia gli eccessi: come vogliono le trasparenze 3D multiriflesso dell'arancio zuccherato e del viola esuberante dei Gloss Kiss di Christian Dior. (Marta Caramelli, Bellezza, da Vogue n. 646, giugno 2004, pag. 72.)*

**Note:**

(1) Un interessante catalogo di sottolineature del punto di vista dei produttori creativi, lo troviamo scorrendo la cronologia alfabetica dei testi dei designer di un volume di divulgazione: "Gli oggetti devono riuscire a creare nel consumatore delle sensazioni piacevoli grazie alla loro

funzionalità e bellezza delle forme. L'impatto psicologico dei prodotti è importante, se si vuole trasformarli in 'oggetti del desiderio' nell'ambito di un mercato sempre più competitivo." [Charlotte e Peter Fiell]; "Anticipare i nuovi modelli di consumo [...]. Gli oggetti non sono mai né belli né brutti, ma si adattano o meno al loro tempo. Con la loro immagine e la tecnologia usata per produrli, essi comunicano particolari valori che diventano parte della nostra cultura. [...] Il designer è sempre più coinvolto dagli obiettivi e dalla tecnologia propri del marketing: non è sufficiente che crei oggetti ma deve anche spostare i suoi obiettivi verso le strategie del mercato. La messa a fuoco non è più sull'oggetto, ma su un'ipotesi di sviluppo che comprende sia il prodotto sia la produzione. Da una parte, non abbiamo bisogno di ulteriori prodotti, dall'altra, dobbiamo elaborare un sistema per anticipare la nuova e sempre più sofisticata architettura immaginativa dei nostri desideri. I prodotti che appartengono a questo tipo di realtà virtuale sono sempre più lontani dalla funzione reale. La nostra realtà viene costruita passo dopo passo, includendo nuovi paesaggi virtuali che ampliano i confini del nostro paese delle meraviglie." [Stefano Giovannoni]; "Il buon funzionamento non basta e il prodotto deve essere scelto e acquistato fra molti altri oggetti concorrenti, che funzionano altrettanto bene. In tal modo si è arrivati a una situazione in cui il mercato, ormai saturo, antepone la 'possibilità di scelta' alla 'funzionalità', e i prodotti costituiscono soprattutto l'immagine di un marchio." [Sam Hecht]; "Non c'è soddisfazione più grande che creare un oggetto del desiderio. [...] Il successo di un oggetto è misurabile in termini di valore aggiunto dal design. [...] Se un prodotto attrae emotivamente, il cliente cerca una ragione per

acquistarlo perché vuole possederlo. L'attrazione emotiva offre vantaggi veramente competitivi, consentendo di mantenere alti i prezzi e aumentare il giro d'affari. Il richiamo emotivo spinge il cliente a ordinare i prodotti prima di aver sperimentato o compreso la natura della loro funzionalità." [Keith Helfet]; "Progettare i comportamenti, non gli oggetti." [Isao Hosoe]; "I meccanismi innescati dalla rivoluzione informatica ingoieranno qualsiasi idea venga vomitata sotto forma di merce." [Enzo Mari]; "L'idea di base è giustificare la realizzazione di nuovi prodotti." [N2 Design]; "Produciamo oggetti perché possiamo, non perché ne abbiamo bisogno." [Stephen Peart]; "I confini che dividono le singole discipline del design si stanno dissolvendo e trasformando, per lo più a causa dello spostamento di interesse dal concreto (prodotto materiale) all'intangibile (metaprodotto)." [Seymour Powell]; "Si assiste al passaggio percettibile dal possesso di prodotti alla sperimentazione di servizi." [TKO]. [da *Designing the 21st Century*, a cura di Charlotte and Peter Fiell, Taschen, 2001].





**Alessandro Broggi** (Varese, 1973) vive e lavora a Milano. Ha pubblicato: *Inezie* (LietoColle, 2002), *Quaderni aperti* (in *Poesia contemporanea. Nono quaderno italiano*, Marcos y Marcos, 2007), *Total living* (La Camera Verde, 2007), *Nuovo paesaggio italiano* (Arcipelago, 2009), *Antologia* (in AAVV, *Prosa in prosa*, Le Lettere, 2009), *Coffee-table book* (Transeuropa, 2011). Co-dirige la testata web "L'Ulisse", è redattore di "Nazione Indiana" ed è tra i curatori dei siti "GAMMM" e "Punto Critico". Per una bio-bibliografia completa, si veda: <http://biobibliografia.wordpress.com>.





