

CLAUDIA CROCCO

Narratologia e poesia italiana contemporanea

Abstract: Nelle pagine che seguono sono brevemente riepilogati alcuni esempi di critica letteraria italiana per i quali si può parlare di ripresa di categorie narratologiche; in un secondo momento vengono discussi alcuni orizzonti teorici della nuova narratologia che appaiono particolarmente adatti ad integrare gli strumenti dell'analisi del testo poetico, a partire da *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective* (2003) di Antonio Rodriguez, dal quale è ripreso il concetto di “patto lirico”, e *La logica della letteratura* (2015) di Käte Hamburger, dal quale viene mutuata la categoria di “soggetto di enunciazione”. Infine viene proposta una analisi di due case studies: *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012) di Francesco Targhetta e *Sì* di Alessandro Broggi (2024).

Parole-chiave: Poesia italiana contemporanea, Narratologia, Poesia in prosa, Logica della letteratura, Lirica

1. *Una nuova critica per una nuova poesia*

Alcuni libri usciti negli ultimi anni (ad esempio, *Sì* e *Noi* di Alessandro Broggi, ma anche *Senza paragone* di Gherardo Bortolotti o *Suite Etnapolis* di Antonio Lanza) sono stati commentati soprattutto attraverso recensioni, o saggi veri e propri, nei quali vengono usati termini come “trama”, “intreccio”, “soggetto di enunciazione”, “atto linguistico”. Questi libri hanno attirato testi critici (ad esempio quelli di Picconi, Di Caprio, Pennacchio, e altri che nomineremo nelle prossime pagine) nei quali vengono usate, molto più che in passato, categorie della narratologia; è lecito, dunque, chiedersi come mai.

Quella che potrebbe facilmente essere liquidata come una ingiustificata moda critica si può spiegare adducendo due motivazioni. La prima è che la narratologia permette di usare gli strumenti della stilistica, che è tuttora il metodo di *close reading* più diffuso, per definire dove e come si esprime il soggetto all'interno di un testo. L'analisi dello stile, per quanto rudimentale, è quasi sempre parte integrante – o, in alcuni casi,

corpo centrale – dei saggi critici sulla scrittura in versi. Poiché stabilire a chi appartiene la voce che prende la parola è ancora una delle questioni principali, quando si tratta di poesia, è comprensibile che nello studio dell'aspetto retorico-formale siano state inglobate categorie della narratologia, come quelle di Hamburger o Cohn¹, che sono essenzialmente logico-linguistiche e possono rivelarsi utili, come vedremo nelle prossime pagine, per circoscrivere il personaggio che dice io.

Il secondo motivo è che esiste una indiscutibile tendenza narrativa in molti libri di poesia recente, trasversale al campo letterario: da Giovenale a Lanza, da Broggi a Ronchi, da Targhetta a Ferrari, negli ultimi anni molti autori, sia già affermati sia pressoché esordienti, hanno scritto opere in cui si raccontano eventi e compaiono personaggi. Come è noto, nel sistema dei generi tradizionalmente inteso la narrativa è associata al romanzo e al racconto, mentre è ritenuta distante dalla poesia in quanto quest'ultima è essenzialmente lirica, dunque centrata sull'autoespressione²; inoltre la funzione poetica nel senso jakobsoniano - tutto ciò che è *ornatus*, distanza dalla prosa in quanto metaforicità, linguaggio aulico, metrica, stile – è considerata un ostacolo alla narrazione. Molte teorie dei generi novecentesche risentono di questa dicotomia³. Di fronte ai nuovi esempi di scrittura poetica narrativa, perciò, gli studi critici hanno dovuto aggiornarsi e rimodellarsi: sono emersi svariati studi sul romanzo in versi⁴, ma anche su un ipotetico statuto autofinzionale del personaggio poetico (Tirinanzi) o sugli effetti di poeticità in assenza di un soggetto lirico (Picconi). C'è una nuova attenzione narratologica alla poesia, insomma, anche perché c'è una nuova poesia esondata dai confini del lirico, dissidente rispetto al modello che rimane predominante nel campo letterario.

Nelle pagine che seguono verranno brevemente riepilogati alcuni esempi di critica letteraria italiana (senza pretesa di esaustività: l'elenco completo sarebbe molto più lungo) per i quali si può parlare di ripresa di categorie narratologiche; in un secondo momento discuterò alcuni orizzonti teorici della nuova narratologia che mi

¹ D. COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999; Ead., *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978. K. HAMBURGER, *La logica della letteratura*, a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

² Sulla struttura della lirica moderna, cfr. i due studi ormai canonici di Mazzoni e Bernardelli: G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; G. BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e pensiero, 2002.

³ Lo mostra in modo efficace R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1997.

⁴ Ad esempio, F. RONCEN, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», 73, 2016, pp. 50-57.

sembrano particolarmente adatti ad integrare gli strumenti dell'analisi del testo poetico; infine esemplificherò la mia proposta teorica attraverso due *case studies*.

2. *La narratologia negli studi critici sulla poesia: alcuni esempi*

Lo studio della narratività all'interno dei testi poetici non è del tutto sconosciuto alla critica letteraria italiana del Novecento. Già nell'introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo a *Poeti italiani del Novecento*, ad esempio, si legge che la poesia italiana, soprattutto nella seconda parte del ventesimo secolo, ha assorbito istanze narrative e prosastiche. Sono stati pubblicati, inoltre, svariati saggi su singoli autori che hanno scritto opere poetiche con un alto tasso di narratività nella parte centrale del secolo scorso: in particolar modo Pagliarani, Cesarano e altri poeti degli anni Cinquanta e Sessanta. Per quanto riguarda gli studi con un respiro più ampio, va ricordato un lungo articolo di Paolo Zublena, risalente all'inizio degli anni Duemila, sulla narratività in poesia a partire dal decennio di «Officina» e fino agli anni Novanta. Secondo Zublena, in Italia gli esperimenti riusciti sono pochi, in quanto spesso la narrazione poetica secondonovecentesca è soverchiata dalla presenza di un narratore che interferisce con giudizi interpretativi sul racconto finzionale. La narrazione dei poeti degli anni Cinquanta e Sessanta, insomma, è ancora troppo legata al punto di vista dell'autore, anche perché quest'ultimo si ispira al narratore ottocentesco, non tenendo conto delle innovazioni introdotte nel romanzo europeo nel ventesimo secolo⁵. Questo limite riguarda quasi tutti gli autori considerati da Zublena, fatta eccezione per l'ultimo Pagliarani. Mentre la poesia narrativa pubblicata a partire dagli anni Settanta tiene conto delle novità del romanzo del Novecento e può essere considerata «esplosa», quella precedente è troppo legata alla prima persona; tutt'al più, per dare forma alla coscienza altrui, si esprime meglio in forme teatrali. Per condurre questa analisi, Zublena si serve di categorie tradizionali della narratologia, in particolar modo di quella post-strutturalista e genettiana: «diegetico», «fabula», «intreccio», ecc. sono concetti che di solito definiscono la narrazione, in questo caso riferiti a testi poetici. L'altro punto di riferimento costante è Bachtin⁶. A conferma di quanto accennato, l'uso di categorie narratologiche si affianca a una attenta analisi dello stile e a

⁵ P. ZUBLENA, *Narratività (o dialogicità?)*. Un addio al romanzo familiare, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 45-85.

⁶ Ovvero all'ormai classico M. BACHTIN, *Epos e romanzo* [1941], in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

un'attenzione ai versi di tipo linguistico. Caratteristiche simili, d'altronde, si trovano all'interno dei saggi critici di Enrico Testa, spesso citato dallo stesso Zublena⁷.

Paolo Giovannetti è senz'altro fra i maggiori teorici italiani di poesia, nonché l'unico che abbia osato realmente sfidare la teoria della lirica più citata dalla critica italiana negli ultimi vent'anni, ovvero quella di *Sulla poesia moderna* di Mazzoni. In un saggio di qualche anno fa, Giovannetti lamenta che in Italia sarebbe diventato pressoché impossibile fare un discorso sulla poesia prescindendo da «una qualsiasi delle evoluzioni dello *storytelling*»: qualsiasi commento a testi poetici sembra dare per scontata la presenza di un narratore e di una *fictionality*, cioè la costruzione di un universo narrativo a partire da quel punto di vista, all'interno del testo. Giovannetti si oppone a questo abuso di categorie narratologiche chiamando in causa, fra gli altri, Eva Müller-Zettelmann, e soprattutto Jonathan Culler. Riprendendo Culler, per Giovannetti la poesia ha un fondamento epidittico, in senso lato morale, la cui natura può essere apprezzata soltanto rifacendosi al testo scritto, ovvero ammettendone una componente performativa, ma legata alla lettura interna del lettore:

L'evento poetico nasce da un overhearding: io lettore ascolto una voce che parla a se stessa o a un personaggio, e ciò crea in me l'impressione che il pubblico reale sia stato escluso dalla creazione del senso. Si tratta di una vera e propria triangolazione fra lettore, soggetto lirico e tu fittizio⁸.

Di conseguenza, la creazione di un senso del testo non è legata necessariamente alla soggettività, quanto piuttosto a un effetto di *voicing*, «una soggettivizzazione del discorso che aleggia sul testo»; e non si traduce nella creazione di una dimensione diegetica, quanto piuttosto in un discorso con un tempo e un effetto di lettura peculiari, diversi da quello della narrazione.

Anche per Gianluca Picconi Culler è un riferimento importante, necessario a stabilire che in un testo possano essere presenti «fattori di liricità»⁹ indipendenti dalla presenza di un soggetto autobiografico. Per Picconi è fondamentale stabilire quali siano queste «implicature»¹⁰, per poter considerare all'interno del genere poetico le cosiddette «scritture di ricerca» o «scritture non assertive». L'ipotesi del libro è che

⁷ E. TESTA, *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

⁸ P. GIOVANNETTI, *Narratologia vs Poetica. Appunti in margine di Theory of the Lyric di Jonathan Culler*, «Comparatismi», 1, 2016, pp. 32-39: p. 39.

⁹ G. PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020, p. 10. Questa categoria è tratta da J. P. COMETTI, *Arts et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

¹⁰ *Ibid.* Il termine «implicature», invece, è ripreso da D. SPERBER, D. WILSON, *Relevance. Communication and cognition*, Oxford, Blackwell, 1995.

proprio l'esibizione di una «cornice», ovvero di schemi ricorrenti all'interno del testo, produca un effetto di poesia per il lettore. Rientrerebbero in queste implicature, dunque, andando sul pratico, fenomeni formali come la ripetizione.

La proposta critica di Chiara De Caprio, invece, ha come punto di partenza una minuziosa analisi della lingua e della sintassi dei testi interessati. Questa attenzione non sorprende, d'altronde, considerata la sua formazione di studiosa di linguistica italiana. Per quanto riguarda la poesia italiana, De Caprio ha studiato soprattutto Bortolotti e Broggi. Nei commenti ai testi parte sempre da considerazioni retorico-stilistiche, per poi arrivare ad alcune conclusioni sul punto di enunciazione del testo, nonché su ciò che produce (a partire dalle strutture sintattiche) effetti di poesia all'interno della prosa. In un suo articolo – scritto insieme a Bernardo De Luca – su *Senza paragone* di Bortolotti, ad esempio, si legge che le prose di Bortolotti hanno un'apparenza narrativa, ma in realtà non vi si trova né progressione narrativa né sviluppo logico-argomentativo. L'architettura retorico stilistica e le scelte lessicali dell'autore, piuttosto, creano delle «argomentazioni paradossali», attraverso le quali «il dispositivo che Bortolotti crea diventa di per sé un'immagine delle nostre possibili pratiche di costruzione di un senso»¹¹. Oltre a servirsi di categorie logico-linguistiche come narrazione, argomentazione e descrizione, De Caprio evidenzia l'importanza del punto enunciativo (che, nel caso di *Senza paragone*, è il “tu”, dunque la seconda persona singolare) per la determinazione del senso del testo.

Dal saggio di Carlo Tirinanzi de Medici su poesia e autofinzione, invece, emerge la sua solida formazione di teorico della letteratura, nonché una particolare attenzione alla narratologia americana. Secondo Tirinanzi de Medici l'evoluzione narrativa della poesia italiana degli ultimi decenni è solo superficiale; di fatto poesia e narrativa sono «due radicali distinti», per quanto talvolta si intreccino. Una delle caratteristiche che allontana la poesia dalla narrazione, ad esempio, è il diverso rapporto con la referenzialità: l'affidabilità della voce poetica è, da un punto di vista cognitivo, imprescindibile nella ricezione del testo; l'autenticità di ciò che proviene dall'istanza enunciativa in poesia è (ci torneremo) parte del patto lirico. Di conseguenza, anche quando ci sono effetti di autofinzione (ma, come giustamente segnala Tirinanzi, sarebbe più corretto definirli «effetti di vero»)¹² in poesia, non servono tanto a confermare la veridicità del contenuto del testo, quanto piuttosto a

¹¹ C. DE CAPRIO e B. DE LUCA, *Di «strutture frasali in cui scarichi le spinte delle tue ragioni». Per un'analisi retorico-stilistica di “Senza paragone”*, «L'Ulisse», XXI, 2018, pp. 287-3126: p. 308. Di De Caprio cfr. anche C. DE CAPRIO, *Minime note linguistiche sulla prima persona plurale nelle scritture di ricerca*, «Le parole e le cose», 9 ottobre 2024, consultato il 4 dicembre 2024, <https://www.leparoleelecose.it/?p=50141>.

¹² C. TIRINANZI DE MEDICI, *Finzione, discorso, biografia. L'autofiction tra poesia e prosa*, «L'Ulisse», XX, 2017, pp. 6-17.

produrre quel particolare effetto di identificazione fra lettore e soggetto enunciante che è peculiarità della poesia.

3. *Voci. Hamburger, Cohn e il soggetto di enunciazione*

Quelli che seguono sono appunti per una ipotesi di lavoro sui libri di poesia, a partire da categorie narratologiche. Dalla riscoperta narratologica degli ultimi anni si possono ricavare alcune categorie che si rivelano utili nell'analisi dei testi poetici, in particolar modo di quelli che si allontanano dal modello lirico. Alla base di questa proposta ci sono soprattutto due testi, dei quali spiegherò sinteticamente i punti principali. I concetti che seguono non vanno intesi in modo dogmatico: sono utili per capire, innanzitutto, come funzionano alcuni testi letterari, quindi per affinare il metodo, ma vanno integrati con altri strumenti di analisi.

Il primo libro da considerare è *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective* (2003) di Antonio Rodriguez. Rodriguez riprende l'idea di un "patto" fra autore e lettore, che condiziona la ricezione di un testo letterario, da Philippe Lejeune, il quale definisce patto autobiografico una forma di accordo indiretto fra intenzione dell'autore e aspettative del lettore¹³. Per "patto lirico" Rodriguez intende un «rapporto fra una configurazione discorsiva e gli effetti potenziali legati all'atto della lettura»¹⁴. In sostanza, Rodriguez analizza gli effetti che i testi lirici producono sul lettore: nelle analisi che seguono seguirò questa definizione. Quello che mi interessa è l'evoluzione del soggetto di enunciazione, che è centrale per l'evoluzione del patto lirico. Riprendo il concetto di soggetto di enunciazione da *La logica della letteratura* (Pendragon, 2015) di Käte Hamburger¹⁵.

Un presupposto molto importante della teoria di Hamburger, spesso ignorato da chi analizza un testo poetico come se si trattasse di un racconto narrativo, è che la poesia ha a che fare con un piano logico e conoscitivo diverso da quello del narrativo. Il genere poetico è enunciativo, ovvero produttore di enunciati. L'enunciato¹⁶ è, da

¹³ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁴ A. RODRIGUEZ, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liegi, Éditions Mardaga, 2003, p. 11. La traduzione è mia.

¹⁵ La prima edizione del libro (il cui titolo originale è *Die Logik der Dichtung*) è del 1957; sono seguite svariate revisioni di Hamburger, soprattutto a seguito del dibattito generato dalla prima edizione. Cfr. al riguardo E. CAMELLI, *Prefazione a K. Hamburger, La logica della letteratura*, cit., pp. 9-32, p. 19. L'edizione italiana curata da Caramelli è basata sulla terza edizione tedesca rivista dall'autrice. Prima che questo libro venisse tradotto, per alcuni decenni in Italia è circolata la versione francese: K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par P. Cadiot, préface de G. Genette, Paris, Éditions de Seuil, 1977.

¹⁶ Copio la definizione di «enunciato» dal vocabolario online Treccani: «Nella logica, ogni proposizione di cui ha senso dire che è vera o che è falsa. In linguistica, sequenza di parole che forma

un punto di vista logico, una *produzione* linguistica a proposito di un oggetto, che presuppone dunque necessariamente un *soggetto enunciante*: è quello che, mutuando questa categoria da Hamburger, definisco, nelle analisi dei testi, soggetto di enunciazione. Mentre i soggetti che prendono la parola nei testi narrativi sono, nella maggior parte dei casi, soggetti fittivi, il soggetto del testo poetico è sempre un soggetto di enunciazione. Consideriamo ciò che scrive Hamburger:

Il linguaggio, infatti, è il *medium* del dire, in tutte le sue modulazioni, anche al di fuori dell'ambito finzionale. Potremmo formulare la stessa tesi anche in negativo, dicendo che il linguaggio è innanzitutto enunciato quando *non* dà forma a *origines*-io. [...] In tale duplicità, infatti, vengono di fatto espresse, contrapposte l'una all'altra, le due possibilità logiche inscritte nella parola: quella di essere l'enunciato di un soggetto su un oggetto ma al contempo anche funzione che produce (per mano di un narratore o di un drammaturgo) soggetti fittivi. Il confine che separa queste due funzioni non coincide con il confine che separa il linguaggio letterario da quello non letterario. Il linguaggio poetico che è all'origine di una poesia lirica, infatti, appartiene al sistema enunciativo. Da un punto di vista strutturale e fondamentale questo corollario è già contenuto nel fatto che noi viviamo una poesia in modo completamente diverso dal modo in cui viviamo la letteratura finzionale, sia drammatica che narrativa. Noi viviamo la poesia come l'enunciato di un soggetto di enunciato. *L'io lirico, sul quale si è molto discusso, è in questo senso soggetto di enunciato*¹⁷.

È impossibile, in questa sede, ripercorrere tutta l'ipotesi teorica di Hamburger, e commentarla in dettaglio come sarebbe necessario, vista la difficoltà del suo discorso. Ci accontenteremo, dunque, di alcune considerazioni, rimandando al futuro una analisi più approfondita. La funzione fittiva del linguaggio consiste nella possibilità di creare mondi, apparenza di realtà, attraverso la *mimesis*, intesa non con il significato più diffuso di "imitazione", bensì con quello di rappresentazione, messa in forma. La funzione enunciativa, invece, produce un enunciato a proposito di un oggetto, come avviene sia nel linguaggio che usiamo nella comunicazione ordinaria, sia all'interno del testo poetico: nel paragrafo citato, infatti, Hamburger specifica che la distinzione fra le due funzioni del linguaggio non è di natura estetica. Ogni volta che c'è un testo poetico, dunque, c'è un soggetto di enunciazione: ovvero, il linguaggio viene usato in

un segmento reale di discorso (orale o scritto), prodotto in una determinata situazione di comunicazione e sufficiente a dare l'informazione richiesta; può essere molto lungo (con l'inizio e la fine segnati da una pausa o comunque da una interruzione del discorso) o costituito anche di una sola parola, e talora sintatticamente incompleto» (<https://www.treccani.it/vocabolario/enunciato/>, consultato il 2 dicembre 2024).

¹⁷ HAMBURGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 238

relazione a un oggetto. È proprio nella particolare relazione fra soggetto e oggetto che sta la peculiarità della poesia. A differenza di quanto accade nella comunicazione ordinaria, in quella poetica, per Hamburger, fra soggetto e oggetto si instaura una struttura definibile «nesso di senso»: gli enunciati sono guidati dal senso che l'io vuole esprimere attraverso di essi¹⁸. Il modo in cui ci riesce (scelte lessicali, metriche, retoriche ecc.) è ciò che il critico può analizzare attraverso il commento, a partire dalla considerazione che forma e senso sono interdipendenti¹⁹.

Va aggiunto, inoltre, che Hamburger attribuisce molta importanza a un elemento extralinguistico, ovvero la manifestazione di volontà, da parte di un soggetto enunciante, di creare una poesia²⁰. Come vedremo, la rilevanza dell'intento volontaristico nella creazione del senso poetico può rivelarsi molto utile, nell'analisi di alcuni testi contemporanei.

4. *Analisi del testo e categorie narratologiche: due esempi*

Consideriamo, a questo punto, due esempi di testi poetici che si allontanano dalla definizione dominante di poesia, cioè dalla lirica: *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (ISBN, 2012; nuova edizione Mondadori, 2019) di Francesco Targhetta e *Sì* (Tic, 2024) di Alessandro Broggi.

Perciò veniamo bene nelle fotografie è un romanzo in versi composto da trenta capitoli. L'idea del romanzo in versi è stata della casa editrice, ISBN, dedicata soprattutto alla narrativa, che era stata colpita da *Fiaschi*, la raccolta poetica precedente di Targhetta. Se volessimo applicare le categorie più diffuse in ambito narratologico (evenemenzialità, presenza di personaggi indipendenti dall'autore, progressione temporale), potremmo dire che in questo libro c'è una narrazione: ci sono personaggi diversi dall'io ai quali capitano disavventure, anche se non tutte hanno lo stesso spazio narrativo; c'è una loro evoluzione nel tempo. Al centro della narrazione ci sono l'autore e alcuni suoi coetanei (Teo, Monica, Los, Dario ecc). Il personaggio principale, l'unico a non avere nome, è un dottorando di storia, trentenne, che vive a Padova, condividendo l'appartamento con altri coinquilini, ma in seguito inizia a insegnare in una scuola di provincia. Come in un romanzo, si può notare una forma di *Bildungsroman*, o forse la sua parodia: l'ironia, infatti, è lo schermo che caratterizza la disposizione psicologica del protagonista. È venato di ironia anche il titolo del libro:

¹⁸ Ivi, pp. 249-251.

¹⁹ Ivi, p. 251.

²⁰ Ivi, p. 244.

si tratta di un doppio settenario, tratto dall'interno del testo: «[...] non si muove nessuno, / qua, / perciò veniamo bene nelle fotografie»²¹. Si tratta di una allusione all'immobilismo della generazione alla quale i protagonisti del libro appartengono; ma è anche un modo per esporre la cornice, come direbbe Picconi, ovvero per esibire in modo esplicito la volontà di fare poesia. Consideriamo alcuni versi del libro:

Delle volte
mi chiedo, però, tu cosa vuoi: se vivere
a lungo coi prodotti delle Lidl, le pizze
clandestine, tortillas, piadine, i gelati
per cena che non fanno crescere il Pil,
e acquistare pandori solo dopo la Befana,
quando restano quelli glassati
e coperti da strati di cacao rappreso,
o se invece ci vedi bene in banca,
sovrappeso, da degli amici a mangiare
la fonduta con conoscenti nella guardia
di finanza, recandoci la domenica
mattina a visitare dei musei minori
o i mercatini dove trovi i francobolli
e i santini dei conventi più oscuri,
e tornando a casa coi piedi sul cruscotto
ci slanceremo come pazzi per le strade
a curve attorno agli stadi, lungo il viadotto
della stazione, cercando l'ingresso
per settimane zeppe di freddo agro,
con la congestione degli arti risolta
a furia di stufe a *pellet*: cosa vuoi,
cara, tra questo? E se taci va bene
lo stesso, perché a scegliere sarà
piuttosto il consiglio dei ministri,
un crollo, un taglio, questo mondo
che ci scippa che ci sfugge
come un ladro.
E difatti ha deciso di scappare,
Los, e unirsi a un'équipe di gruppisti
in Belgio, dove il dottorato glielo pagano
il doppio, roba da affittarci un mono
senza chiedere dei soldi ai padri
e poi vuoi mettere, li, la cultura
musicale, dEUS, Soulwax, Mertens,
Zita Swoon, la scena di Anversa
[...]»²²

²¹ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, ISBN, 2021, p. 196.

²² Ivi, p. 153.

Quale è il soggetto di enunciazione di questo testo? Proviamo a metterlo a fuoco a partire da alcune considerazioni sulla descrizione dello spazio, del tempo, e su alcune strategie lessicali.

I «musei minori», i «mercatini dove trovi i francobolli / o i santini dei santi più oscuri», le strade di periferia «attorno agli stadi, lungo il viadotto/ della stazione» sono tipiche descrizioni del paesaggio di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, dove ricorrono scenari urbani e suburbani (comprendenti, cioè, oltre a Padova, anche il trevigiano e le campagne venete) sempre degradati, grigi («Salendo in macchina in via Vecellio, / intanto, con la natura demente dei fossi/ [...] attraversi le centuriazioni di Santa / Maria di Sala, dove le industrie / si modellano come tende di legionari/ [...] fino ai semafori di San Carlo, / al suo grigio reietto, alle insegne»)²³. Le descrizioni implicano una analogia con il degrado esistenziale di chi vive in quegli ambienti, cioè i trentenni nati negli anni Settanta e alle prese con la precarietà lavorativa e sentimentale. I protagonisti del libro aspirano a un'autonomia economica ed esistenziale, ma non riescono a prendere decisioni che vadano in quella direzione, e vivono stipati in fatiscenti appartamenti condivisi, con relazioni interpersonali altrettanto lasche e velleità che mostrano una sorta di cesura fra senso di realtà e desiderio.

Una forma di compiacimento verso la propria condizione esistenziale viene evidenziata anche attraverso strategie lessicali: in particolare, è da segnalare la messa in rilievo delle parole riconducibili al campo semantico alimentare. Ricorrono oggetti sineddicamente identificati con celebri marche, che di solito rivelano non solo una bassa disponibilità economica («i prodotti della Lidl»), ma anche l'uso frequente di prodotti surgelati o ultraprocesati, dunque una scarsa cura verso il nutrimento di sé stessi («kinder brioss», «quattro salti in padella», ecc.). Ciò che viene mangiato suscita disgusto in quanto scelto di sottomarca, oppure perché indica cattive abitudini alimentari: ad esempio, nei versi già citati, «pandori [...] / coperti da strati di cacao rappreso», o «i biscotti facsimile, le fette contraffatte, nel latte che mi si caglia in gola»; oppure «e tutte le caramelle Rossana/ che mi offriva, con quel ripieno/ infettivo e la superficie collosa»²⁴, dove anche quella che potrebbe essere una *madelaine* è un'occasione per descrivere il cibo in un modo vicino a una certa sensibilità cannibale anni Novanta. I protagonisti di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, insomma, si nutrono in un modo che è espressione del loro indugiare nella marginalità e nell'incuria.

Rimanendo sullo stile, veniamo alla metrica: quello di Targhetta non è un libro scritto totalmente in endecasillabi; tuttavia, abbonda di forme endecasillabiche e paraendecasillabiche. La metrica non è esibita, ma rispunta spesso a inizio capitolo o

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ Ivi, p. 117.

in maniera nascosta, ad esempio con endecasillabi a metà su un verso e a metà su un altro. A volte compaiono rime, spesso non banali (*toilette : tourette*); più in generale, c'è un controllo prosodico e formale che segnala una forte intenzione poetica da parte dell'autore²⁵. Per quanto riguarda la rappresentazione del tempo, infine, in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* c'è una continua presentificazione, che contribuisce a determinare l'elemento generazionale. Targhetta non vuole simulare il montaggio (come Pagliarani), bensì la narrazione in presa diretta.

Come è evidente, non siamo davanti a una poesia lirica: la lunghezza, innanzitutto, sembra essere un ostacolo. In secondo luogo, è stata mostrata la presenza di una struttura narrativa, se non romanzesca²⁶. Eppure, la nostra ipotesi è che questo libro appartenga al genere poetico. Lo dimostra, in particolar modo, la presenza di un unico soggetto di enunciazione, che prende le distanze dall'autore sia introducendo svariati personaggi, sia rivolgendosi al personaggio principale usando la seconda persona singolare, sia – ovviamente – attraverso la definizione paratestuale di “romanzo in versi”: si tratta di modi di rendere più complessa la voce all'interno del libro, ma il soggetto di enunciazione rimane unico. Dal suo peculiare rapporto con il paesaggio e con gli oggetti, nonché dall'uso della metrica e dal controllo formale – che manifesta una esplicita volontà di fare poesia – dipende l'effetto che il lettore può provare verso ciò che viene descritto.

Veniamo ora a un libro scritto molto più di recente, nel 2024: si tratta di *Sì* di Alessandro Broggi. Dalle dichiarazioni di poetica dell'autore, sappiamo che *Sì* è il secondo elemento di una trilogia che include anche *Noi* (Tic, 2021) e il più recente *Idillio* (Arcipelago Itaca, 2024)²⁷. Consideriamo un estratto da *Sì*:

Ma ecco che sulla riva c'è un ragazzino. Provi a chiamarlo in qualche modo: tutti i nomi vanno bene. Con una corda tiene una piccola barca che dondola lievemente nell'acqua. Ride piano mentre gioca con alcuni bastoncini nella sabbia, per riscrivere la propria storia a piacimento.

Altrimenti nulla di tutto questo; «Non ho niente da dire perché sto già dicendo tutto. In fondo finisco queste frasi solo quando ormai è troppo tardi e l'unica possibilità è perdersi lungo la strada». La tua biografia come pure il sogno di qualcun altro – del resto, tutto ciò che sei ora diverrà un sogno domani – : un equivoco nativo, un equilibrio contingente. L'incapacità di conservare i

²⁵ Sul ruolo della metrica come indicatore dell'intenzionalità poetica, cfr. F. RONCEN, *Eppure qualcosa si muove, qua: “Perciò veniamo bene nelle fotografie” di Targhetta*, in «La balena bianca», 10 giugno 2019, consultato il 4 dicembre 2024, <https://www.labalenabianca.com/2019/06/10/22504/>.

²⁶ Per la forma romanzesca di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, cfr. *Ibidem*.

²⁷ È quella che Broggi chiama trilogia “construens”, in opposizione a quella “destruens” formata da *Coffee-Table book* (Transeuropa, 2011), *Avventure minime* (Transeuropa, 2014) e *Protocolli* (Benway Series, 2014). Cfr. A. BROGGI, Post su Facebook del 15 ottobre 2024, consultato il 4 dicembre 2024, <https://www.facebook.com/alessandro.broggi.58>.

particolari, tutto quello che si apprende e si dimentica, ciò che arrivi a credere che sia vero...

Fingi di essere te stesso, di agire come se fossi te stesso? Puoi provare? Puoi davvero farlo?

Hai esaurito il tuo numero quotidiano di parole?

La tua abilità di rendere vera qualunque cosa io dica ti stupisce? Di che colore sono i tuoi capelli?

Conoscersi, vivere, morire, comprendere davvero cosa significhi che tutto necessariamente sia sempre e soltanto per gioco... Ravvisi il valore di estrarre prima un dito, poi un piede, una gamba e a seguire i fianchi, il busto e infine l'intero Sé dalla tua storia personale. Tu sei il sognatore del sogno, senza tempo e a tutti contemporaneo, e non un suo personaggio. Vedi valore dove non l'avevi mai veduto, non stai più trattenendo, sei immerso nel riconoscimento²⁸.

Non è scontato, per chi legge questo testo per la prima volta, pensare che si tratti di poesia. Un aspetto comune ai tre libri della trilogia alla quale appartiene *Sì* è lo spaesamento che producono in un lettore non abituato alla scrittura di Broggi e che abbia maggiore familiarità, piuttosto, con la poesia italiana novecentesca. Hamburger ha scritto che qualsiasi lettore ha una intuizione pre-logica di cosa sia la poesia, poiché è portato a rivivere l'esperienza evocata da un testo poetico e a interrogare se stesso al riguardo, e non a immaginarla come finzione, a differenza di quanto accade con la narrativa²⁹: è lecito chiedersi se tale assunto rimanga vero anche in un contesto come quello del paragrafo appena riportato e, più in generale, di *Sì*. Siamo ancora nei territori della poesia? Due caratteristiche, in particolare, sembrano smentire questa appartenenza: l'assenza di un soggetto di enunciazione dominante e l'uso del *cut-up*.

Mentre nel caso di *Perciò veniamo bene nelle fotografie* un errore critico può essere quello di considerare il protagonista come un personaggio di finzione, in quello di *Sì* sembra mancare del tutto un soggetto. Ciò non stupisce chi ha già letto libri di Broggi: tutta la sua opera, infatti, è costruita in contrapposizione all'idea della lirica come espressione di una soggettività e come discorso dell'io³⁰; in alcune delle sue opere, fra le quali *Sì* (ma anche *Avventure minime* e il suo libro più narrativo, *Noi*), compaiono figure umane dotate di nomi propri, le quali, tuttavia, non hanno alcuno spessore psicologico o evoluzione interna: è impossibile considerarle alla pari dei personaggi di un romanzo. Nel caso di *Sì* sono figure ancora più spettrali, simili ad avatar o sagome virtuali³¹. Il nome di uno di loro (Maurizio) coincide con quello di uno dei quattro

²⁸ A. BROGGI, *Sì*, Tic, 204, p. 22.

²⁹ HAMBURGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 268.

³⁰ Cfr. al riguardo C. CROCCO, *Le poesie italiane di questi anni*, «L'Ulisse», XVII, 2014, pp. 13-50: pp. 39-42.

³¹ Le figure umane di *Sì* possono ricordare quelle de *I camminatori* di Italo Testa: I. TESTA, *I camminatori*, Vecchiano (PI), Valigie rosse, 2013.

protagonisti di *Noi*; c'è, dunque, un segnale di coesione macrotestuale fra le opere di Broggi. Gli incontri fra i personaggi di *Sì* sono ancora più vuoti e improduttivi di quelli del libro precedente: se in *Noi* un evento in apparenza cruciale come la morte non produceva alcuna conseguenza³², in *Sì* l'altro evento che normalmente comporta uno sconvolgimento nell'esistenza umana, l'amore, sembra non avere alcuna rilevanza. Nell'ultima parte del libro, infatti, dialoghi e descrizioni alludono ad incontri erotici fra le figure umane; ma le situazioni rappresentate cambiano di continuo, così come le coppie, senza che allontanamenti e riavvicinamenti producano alcun effetto sulle loro vite.

Torniamo al soggetto di enunciazione. L'incipit del testo citato sembra introdurre una situazione narrativa: viene rappresentato un ragazzino su una spiaggia. Questo principio di narrazione, però, è subito indebolito: «Provo a chiamarlo in qualche modo: tutti i nomi vanno bene». La privazione del nome è una forma di annullamento dell'individualità; strategie simile ricorrono in tutto il libro. Poco più avanti si legge: «La tua biografia come pure il sogno di qualcun altro»; «Fingi di essere te stesso». All'interno di *Sì* l'assenza di identità viene ribadita e tematizzata, attraverso un gesto metaletterario tipico di Broggi. Anche in altri capitoli si allude alla vita umana – e alla sua rappresentazione letteraria – come insieme di possibilità illimitate («Sei stato il biografo di Elaine Morgan, [...] Le Clézio, Karl Friston e Klaus Maria Brandauer, hai dato avvio a una setta religiosa incentrata sul pensiero di George Spencer-Brown, provveduto come meglio hai potuto a condurre l'azienda agricola di famiglia [...] Ti stremi a vendere antifurti [...]») ³³ e di credenze che generano l'illusione di conoscere la realtà («Esperisco solamente ciò che credo di esperire. I miei convincimenti stabiliscono le mie esperienze e mi rendono quello che sono») ³⁴. Ma qual è, allora, il soggetto di enunciazione di *Sì*? Stando all'autore, le virgolette basse (che compaiono nel secondo paragrafo del testo citato) introducono un livello enunciativo diverso da quello principale, come se trattasse di voci multiple. Nel resto del libro gran parte dei verbi è alla seconda persona singolare, come se ci si rivolgesse a un "tu" virtuale («Puoi provare? Puoi farlo davvero?»). Si tratta di un'altra strategia stilistica (come l'uso di frasi ellittiche del verbo, del genere: «L'incapacità di conservare i particolari, tutto quello che si apprende e si dimentica, ciò che arrivi a credere che sia vero»), la quale produce un effetto di spaesamento nel lettore e contribuisce a

³² Cfr. al riguardo F. PENNACCHIO, *Qualche idea intorno a "Noi" di Alessandro Broggi*, «La balena bianca», 11 ottobre 2021, consultato il 04 dicembre 2024, <https://www.labalena Bianca.com/2021/10/11/qualche-idea-intorno-a-noi-di-alessandro-broggi-filippo-pennacchio/>.

³³ BROGGI, *Sì*, cit., p. 37.

³⁴ Ivi, p. 55.

negare sia la possibilità di una dimensione narrativa, sia di quella poetica. È impossibile identificare un soggetto di enunciazione all'interno di questo libro, ma è altrettanto inutile ostinarsi ad analizzarne una struttura finzionale.

L'altra questione da mettere a fuoco riguarda la provenienza delle parole presenti all'interno di *Sì*. L'autore, infatti, non ha mai fatto mistero di essersi servito del *cut-up* come tecnica privilegiata per costruire l'opera: al contrario, all'interno di un post Facebook, ha pubblicato l'elenco delle fonti di *Sì* (come già fatto per il precedente *Noi*, e per il successivo *Idillio*)³⁵. Tutti i testi di Broggi, d'altronde, sono scritti a partire da frammenti del linguaggio quotidiano, che vengono montati e rielaborati in modo da mostrarne la componente stereotipata. Talvolta il processo di decostruzione riguarda i luoghi comuni del lessico poetico; in altri casi si parte dal linguaggio giornalistico, televisivo o pubblicitario. Lo scopo di questa strategia compositiva è, da un lato, disattendere le attese del lettore mostrando le scorie del linguaggio; dall'altro, costruire una nuova letteratura a partire da queste macerie. Se *Sì* è costituito da enunciati usati a un secondo grado, ovvero già esistenti in altre pratiche comunicative (sia finzionali, sia poetiche) e appartenenti ad altri autori, quale è lo statuto logico di questi enunciati e, di conseguenza, di questo libro?

A proposito di opere come *Le parti pris des choses* (1942) di Ponge, Hamburger scrive che va inteso come opera al di fuori della poesia, appartenente piuttosto al territorio comunicativo del linguaggio, così come accade anche nel caso della poesia concreta o visiva³⁶. Mentre poesie orientate verso gli oggetti, come *Fontane romane* di Rilke – dove l'autore non vuole soverchiare l'oggetto con la propria soggettività, bensì semplicemente descriverlo – rimangono all'interno dei confini del poetico, soprattutto per via della forma (il sonetto) e del linguaggio, che esprimono l'intenzione lirica del soggetto enunciativo, testi come quello citato da *Sì* hanno uno statuto molto più difficile da stabilire. Abbiamo già detto che, all'interno di svariati punti del libro, Broggi allude alle molteplici possibilità della letteratura e del linguaggio («Abitando questo pluriverso fin dal primo istante, sei la scarpata, il pascolo, la marea, le galassie [...]; «l'inizio della storia potrebbe essere questo»)³⁷. Da un punto di vista logico, è legittimo concludere che *Sì* non appartiene né alla poesia né alla finzione narrativa. È un'opera ibrida, che sfrutta la logica di due diversi tipi di linguaggio (finzionale e poetico), senza aderire ad alcuno di essi.

³⁵ A. BROGGI, Post su Facebook del 18 novembre 2024, consultato il 04 dicembre 2024, <https://www.facebook.com/alessandro.broggi.58>.

³⁶ HAMBURGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 262.

³⁷ BROGGI, *Sì*, cit., p. 23 e p. 97.

Conclusione

Il concetto di soggetto di enunciazione si riferisce a un aspetto logico della poesia – cioè un enunciato contenente un peculiare nesso tra soggetto e oggetto – e non si traduce in un soggetto biografico o psicologico; ciò permette di includere nel genere poetico anche sue forme non liriche³⁸. Come abbiamo visto, però, proprio la categoria di soggetto di enunciazione segnala la difficoltà a includere all'interno della poesia libri come *Sì* (ma lo stesso vale per *Avventure minime*, *Idillio* e *Noi*) di Alessandro Broggi. Lo stesso, d'altronde, si può dire per molta poesia in prosa italiana degli ultimi vent'anni: da *La pura superficie* (Donzelli, 2017) di Mazzoni, fino a *Il paziente crede di essere* di Giovenale (Gorilla Sapienz, 2016) e a *Fermate* di Maccari (Elliot, 2017), per nominare tre libri appartenenti, da un punto di vista di sociologia della letteratura, a zone molto diverse del campo letterario.

In riferimento ad alcuni di questi libri, alcuni critici hanno iniziato a parlare di una “teoria degli affetti” o di una “terza persona lirica” ovvero della presenza di una vocazione poetica o elegiaca, ma in assenza di strutture liriche³⁹. Anche Giovannetti e Picconi, d'altronde, sembrano voler recuperare alcuni aspetti della poesia lirica – opponendosi, però, alla presenza di una soggettività in senso biografico o psicologico, che è alla base della lirica – per descrivere alcuni testi contemporanei. Tale discussione testimonia la difficoltà a considerare i libri in questione totalmente al di fuori dei territori della poesia. Quel che è lecito chiedersi, allora, è se queste forme letterarie non abbiano ormai creato delle attese nel lettore di poesia contemporanea, alterando o iniziando ad alterare la natura del patto lirico.

³⁸ HAMBUGER, *La logica della letteratura*, cit., p. 239: «Se non riduciamo l'io lirico a un soggetto personale, ma lo concepiamo come un soggetto di enunciato, il concetto di soggettività [...] può essere eliminato, consentendo di riportare anche le più moderne teorie e forme della poesia entro l'alveo del loro rispettivo concetto di genere».

³⁹ Cfr. F. ZINELLI, *Formati & emozioni della poesia*, in Ex.it. Materiali fuori contesto. Albinea 2014, progetto grafico e impaginazione di M. Guatteri, M. Zaffarano, Colorno, Tiellesi, 2016, pp. 93-103; V. OSTUNI, *Oggettivo indecidibile. Una nota su affettività, assertività e scritture di ricerca*, in Ivi, pp. 69-73.

