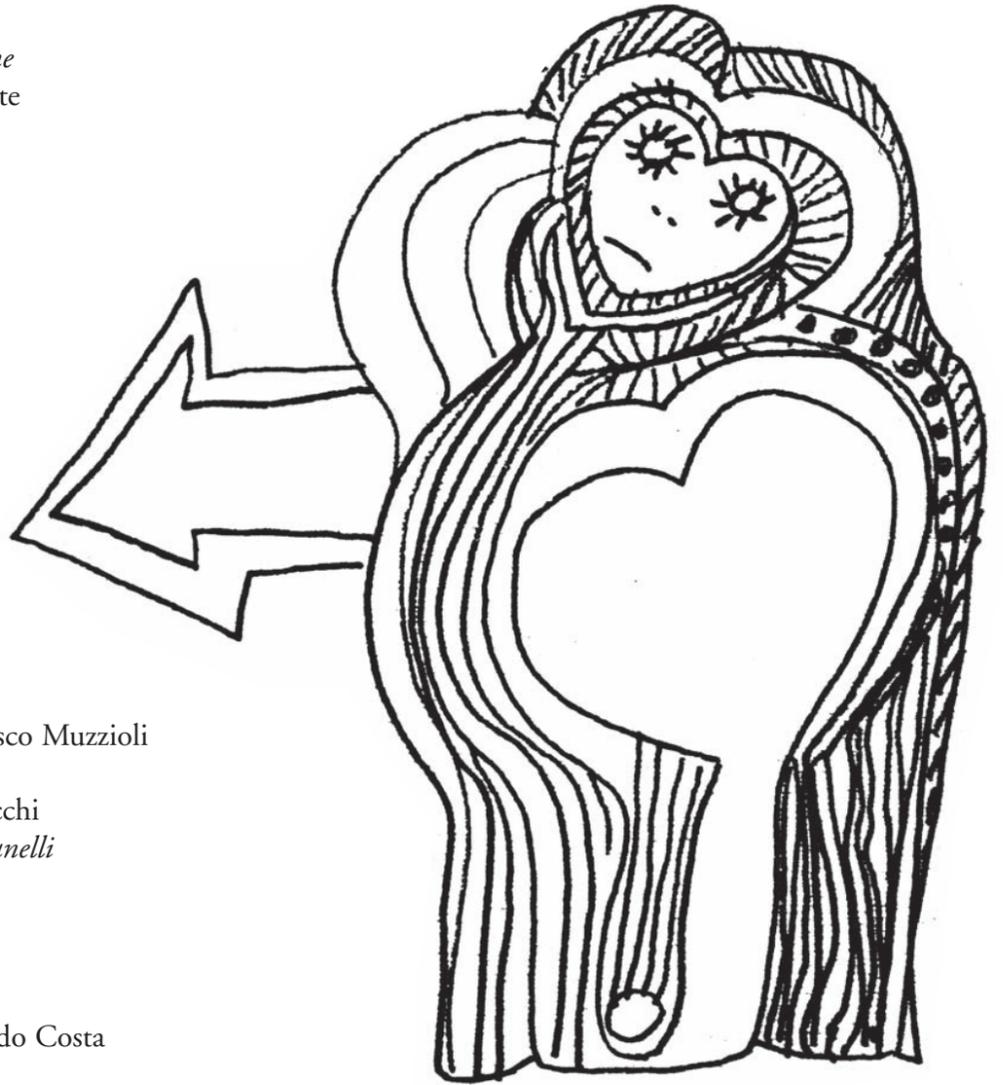


Sommario

2. **Ritorno da Chiasso**
3. *Aldo Bonomi*
La grande trasformazione
3. *Nicolas Martino*
La differenza dell'operaismo
4. *Furio Colombo*
È stato facile
5. *Angelo Guglielmi*
Chi eravamo
6. *Niva Lorenzini*
Cinquant'anni dal Gruppo 63
7. *Renato Barilli*
Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche
7. *Fausto Curi*
Opere aperte
8. *Andrea Cortellessa*
Ritorno a Palermo
Il romanzo sperimentale reloaded
9. *Alberto Capatti*
Rimasticando gli anni Sessanta
10. *Valentina Valentini*
Riti perduti
Il Gruppo 63 e il teatro in Italia negli anni Sessanta
11. *Luig Nono*
Musica e Resistenza
11. *Luigi Pestalozza*
La Nuova Musica a Palermo
12. *Achille Bonito Oliva*
Arte totale
12. *Francesca Franco*
Quel suono che è nella parola movimento
14. *Enrico Castellani*
Totalità nell'arte d'oggi
14. *Ada De Pirro*
Lo sguardo laterale di Gastone Novelli
15. *Achille Bonito Oliva*
Con il Gruppo 63. Artisti
15. *Francesca Franco*
La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale
18. *Paolo Bertetto*
Il cinema sperimentale e il Gruppo 63
19. *Tatiana Agliani*
Anni Sessanta, anni Settanta
Prove di fotografia
19. *Giulia Niccolai*
Fotografia e scrittura
21. *Antonio Porta*
Saltami
22. *Luigi Malerba*
Neologissimi
23. *Alberto Arbasino*
Sessanta e non più Sessanta
24. *Gianfranco Baruchello*
Uso e manutenzione

LIBRI

25. *Maria Teresa Carbone* sulle *Ballate* e le interviste di Edoardo Sanguineti
25. *Roberto M. Danese* su Edoardo Sanguineti
26. *Lucia Re* su Antonio Porta
26. *Graziella Pulce* su Giulia Niccolai
27. *Carlo Laurenti* su Giorgio Manganelli
27. *Andrea Cortellessa* su Viola Papetti
28. *Walter Pedullà* su Luigi Malerba
28. *Federico Francucci* su Alberto Arbasino
29. *Giorgio Patrizi* su Fausto Curi e Francesco Muzzioli
29. *Fabio Zinelli* su Cecilia Bello Minciocchi
29. *Massimiliano Manganelli* su Massimiliano Borelli
30. *Gilda Policastro* su Corrado Costa
30. *A.C.* su Ivanna Rossi e Corrado Costa
31. *Raffaella D'Elia* su Giordano Falzoni



quel nucleo che si auto



definisce famiglia felice

(continua)

Ritorno da Chiasso

Se quello di Chiasso è un toponimo emblematico, è grazie al Gruppo 63. Fu Alberto Arbasino a soprannominare con ironico understatement «gita a Chiasso», appunto, l'apertura a una prospettiva internazionale promossa da lui e dai suoi amici di allora: in opposizione a una scena culturale che – malgrado il passaggio politico alla Repubblica democratica, oltretutto inserita (a partire dal trattato di Roma del 1957) nel contesto della Cee – sembrava ancora quella conservatrice, «autarchica», sospettosa nei confronti di ogni innovazione e ampliamento di prospettive, del regime fascista. Fare una «gita a Chiasso» voleva dire aprire finalmente le frontiere intellettuali del paese, dopo che lo erano state quelle politiche. Significava aprire, più in generale, la testa della gente: a nuove modalità di pensiero, nuove discipline intellettuali, nuovi progetti per il futuro. Quando nel 1961 uscì l'antologia poetica I Novissimi, essa recava un sottotitolo eloquente: Poesie per gli anni Sessanta. Si apriva in questo modo il decennio decisivo del dopoguerra; e veniva aperto proprio da questo taglio propositivo, da questo per che ci lanciava in una scena nuova e avventurosa. Un gesto, in qualche modo, anche lacerante: un segno di discontinuità che intendeva far entrare la cultura del nostro paese, finalmente, nella modernità. La società culturale «per bene» che c'era prima – coi suoi non dichiarati, ma quanto rigidi, riti di censo e di casta –, molto semplicemente, smise di esistere; e a quello che era stato il recinto chiuso della scrittura e dell'arte ebbero accesso nuovi contenuti, nuovi stili, nuovi soggetti. Aprire, programmaticamente, s'intitolava allora un poemetto di uno dei Novissimi, Antonio Porta (che non per caso s'era dato un simile nome d'arte).

Cosa resta, oggi, di quello spirito di apertura? Mettere a confronto l'Italia del 1963 con quella del 2013 può essere persino impietoso. Anzitutto per motivi banalmente anagrafici. Quelli che cinquant'anni fa erano giovani di belle speranze, uomini appena sulla trentina ancorché intellettualmente alquanto maturi (e in gran parte già ben inseriti nelle professioni intellettuali – già questo dato, a ben vedere, segna una distanza eloquente da un mercato del lavoro che, specie in ambito culturale, alle nuove generazioni riserva oggi ben diversa attenzione), sono oggi signori che vanno per gli ottanta, se non li hanno già superati. Molti di loro non ci sono più da tempo; e non per tutti quelli che restano vale l'altro noto aforisma di Arbasino, per cui la carriera di qualunque intellettuale si divide in «giovane promessa, solito stronzo, venerato maestro». I maestri del Gruppo 63 sono oggi, nel loro paese, tutt'altro che universalmente venerati. Da molti, coetanei e soprattutto più giovani, sono anzi guardati con sufficienza – se non aperta ostilità. Passata tanta acqua sotto i ponti delle polemiche di allora, un risentimento simile può apparire inspiegabile: se non fosse, appunto, che riandare a quegli anni implica automaticamente un confronto, con la situazione attuale, che non può non avvilire chi si trovi a farlo. Specie per chi è giovane, molto più giovane magari, e che può maturare il sentimento bruciante e incurabile di essere arrivato troppo tardi: quando i giochi, in tutti i sensi, erano fatti. In occasione del precedente decennale, a Bologna nel 2003, Edoardo Sanguineti pronunciò una frase minacciosa: dopo di noi il diluvio.

E, in effetti, tanto tuonò che piovve. Oggi la nostra scena politico-culturale, in modo diametralmente opposto a quella di cinquant'anni fa, pare essere tutta nel segno della chiusura: non solo a quanto proviene da fuori, ma soprattutto a quanto proviene da dentro: dai giovani italiani di oggi, cioè, che «fuori» sono costretti spesso a spostarsi – ben oltre Chiasso – in cerca di spazio per le loro idee. Tutto lo spirito d'innovazione, l'effervescente ansia di futuro che animava allora l'industria culturale, così permettendo e anzi in ogni modo incentivando la sperimentazione di nuove forme artistiche e letterarie (che in molti casi hanno fatto scuola e sono divenute persino, talora, senso comune: basti pensare al linguaggio dei media, o della pubblicità), pare essere del tutto estinto: sostituito da uno spirito predace quanto miope, tutto calato nella contingenza e nella congiuntura dell'immediatamente presente.

Cinquant'anni dopo fa pensare a un titolo del vecchio Dumas (un autore popolare la cui rivalutazione in sede intellettuale, da parte di Umberto Eco, fu uno dei gesti concettuali più carichi di conseguenze del Gruppo 63: se è vero, come da più parti si dice oggi, che fu proprio con l'azione della neoavanguardia che iniziò, nel nostro paese, il clima culturale al quale si darà poi il nome di Postmoderno). Ma cinquant'anni sono molti più di venti: ed è una distanza sufficiente, insomma, per trattare la neoavanguardia come un'immagine dialettica, per usare un concetto di Walter Benjamin: l'anacronismo col quale grazie a essa ci muoviamo dal passato al presente e viceversa ci dove servire soprattutto per riflettere sull'idea di futuro. Il futuro che veniva prospettato allora ci appare, oggi, come una promessa non mantenuta: quella di un'Italia che avrebbe potuto essere, ma non si poté o non si volle realizzare. Eppure proprio da quella tensione all'apertura, dalla spregiudicatezza dei giovani del '63, dalla loro joie de vivre (che però non nascondeva uno sguardo di lancinante consapevolezza sulle contraddizioni che si cominciavano proprio allora a manifestare: il Porta di Aprire è un poeta tragicissimo) e anche dai loro errori e dai loro eccessi, anziché trarre un nuovo motivo di depressione possiamo trarre un unico insegnamento. Se vivere nell'Italia degli anni Cinquanta non era propriamente il massimo dell'allegria, ciò non impedì a quei giovani di immaginare un futuro diverso. E se quel futuro – oggi possiamo dirlo – non si è realizzato, non vuol dire che non ne sia possibile – oggi, appunto – un altro. Sta a noi immaginarlo, stavolta. Perché l'ultima parola non è mai detta.

A.C.



Elio Pagliarani, Gianni Novak, Enrico Filippini, Nanni Balestrini, Ornella Volta, Roberto Di Marco, 1963. (Archivio Ornella Volta).



Gillo Dorfles, Francesco Leonetti, Valerio Riva, Furio Colombo, Alberto Arbasino, Giancarlo Marmorì, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Le immagini di questo speciale provengono da tre fonti distinte. In attesa di ritrovare l'importante lascito fotografico di Giulia Niccolai (al momento ne resta quasi esclusivamente quanto a suo tempo riprodotto nel volume Il romanzo sperimentale, appena ristampato da L'orma), è stata una bella sorpresa che Ornella Volta abbia trovato, fra i negativi di suo marito Pablo (scomparso nel 2011), veri e propri servizi fotografici realizzati al primo convegno del Gruppo, a Palermo nell'ottobre del '63, e al terzo, quello appunto sulla narrativa, ancora a Palermo nel settembre del '65. Si vedono dunque qui per la prima volta queste immagini, che fra l'altro ritraggono gli ospiti Alberto Moravia (nel '63) e Goffredo Parise (nel '65): più o meno polemici, ciarliero il primo, ostinatamente muto il secondo.

Le tavole verbosive e i moduli che ne sono stati graficamente estrapolati, alle pp. 25-31, sono presi dal libro di Giordano Falzoni, recensito a p. 31 (gli «omini-cuore», con braccia e gambe in continuo, frenetico movimento, sono i partecipanti all'ultimo convegno del Gruppo 63, a Fano nel maggio del '67; o direttamente, forse, le loro parole in tal modo stenograficamente «umanizzate»).

La grande tavola a fumetti in apertura, di Corrado Costa e Silvio Cadelo, proviene dal libro di Ivanna Rossi recensito a p. 30 (così come il «francobollo» di p. 31, opera di Glenis Benvenuti pubblicata da Pari & Dispari nel 1988), e faceva parte dell'unico numero uscito de Il poesia illustrato (cfr. Appendice in Corrado Costa, The Complete Films, Le Lettere, 2007). Il finito di stampare è del 26 aprile 1979, e si tratta dunque di una delle prime testimonianze del «processo 7 aprile». Riprendendo una tipica iconografia romantica, l'esule immerito è ovviamente Nanni Balestrini, mentre a sorreggere tra gl'irati flutti il suo alato vascello sono riconoscibili, da sinistra a destra, appunto Corrado Costa, Franco Beltrametti, Giulia Niccolai e Adriano Spatola.

La grande trasformazione

Aldo Bonomi

Nel 1963 il Pil, indicatore freddo che misura la crescita economica, indifferente al racconto della società che viene, certificava che dal 1948 l'Italia era cresciuta a ritmi «cinesi», si direbbe oggi: un 6% all'anno. Nel 2013 l'Istat ha prodotto il rapporto sul Bes, il Benessere equo e sostenibile dell'Italia, usando indicatori caldi di stili di vita e bisogni completamente mutati. Cinquant'anni fa, all'epoca del Gruppo 63, l'Italia è un paese che nella sua autorappresentazione sociale rimane ancorato all'immagine della «grande proletaria», un paese stretto tra arretratezze secolari che non passano e una povertà di massa solo resa più acuta dalle cicatrici del conflitto. La modernità industriale è confinata in isole urbane ancorate su un oceano di campagne in cui le condizioni di vita e culturali non sono molto diverse da quelle di inizio secolo.

Nel 1951 il 42% lavora ancora in un'agricoltura dove povertà e latifondo la fanno da padroni. Il realismo e poi il neorealismo inquadrano le stimmate sociali di un paese che dal punto di vista dei rapporti tra élite, classi dirigenti e popolo, nonostante l'ascesa di partiti e sindacati di massa, per molti versi resta quello definito da Leopardi centocinquanta anni prima, strutturato e rappresentato da una società stretta che non è borghesia e da una moltitudine dentro una società larga: il Quarto Stato. Anche nel dopoguerra vale questa massima leopardiana ben sintetizzata da Giulio Bollati nella dizione di un primo popolo che pensa un secondo popolo senza vivere e dividerne le trasformazioni profonde e molecolari che mutano forme del vivere, del lavoro, dell'abitare.

Per molti versi quello del 1951 è l'ultimo censimento del secondo popolo invisibile e non raccontato. Nell'arco di un ventennio il salto è di duecento anni e la geografia sociale ed economica dell'Italia pauperista non c'è più. Gli occupati nell'industria sono il 44% e nei servizi il 38%, mentre le campagne si svuotano scendendo al 17%. Non c'è più l'Italia di *Riso amaro* o di

Ladri di biciclette e viene avanti un'Italia il cui soggetto emergente è la moltitudine e i suoi bisogni sono rappresentati in film come *Il maestro di Vigevano* piuttosto che *Rocco e i suoi fratelli*, o in romanzi come *La vita agra*.

L'ingegner Gadda colse questa metamorfosi nel suo scrivere dei salotti milanesi, ove si insinuava il gene egoista dell'impresa. Scrisse che non si sentiva parlare d'altro che delle nuove merci da produrre: dalle lavatrici ai sanitari, alle scarpe del distretto di Vigevano. Il primo popolo si fa borghesia industriale e ceto medio produttivo. Avanza contemporaneamente una nuova composizione sociale sradicata, che da Sud a Nord passa nell'arco di pochissimi anni dai ritmi della campagna al crogiuolo sociale della città industriale. L'esodo è biblico dalle campagne del Sud alle città del Nord e altrettanto imponente verso paesi stranieri dove nei vent'anni del boom si trasferiranno 5,5 milioni di italiani. Su scala ridotta accade quello che era già accaduto tra il 1901 e il 1920, quando a emigrare furono circa 10 milioni di persone. Dati che confermano, a fronte della tragedia dell'oggi di Lampedusa, che il migrare è nel Dna del nostro popolo, sia questo un migrare da Sud a Nord del paese che verso il mondo.

Una moltitudine per la cui narrazione e interpretazione non bastava più il vecchio realismo sociale o, sul fronte ideologico, la figura dell'intellettuale da primo popolo che ne faceva il racconto guardandolo dall'alto. Una moltitudine giovane in primo luogo, visto che nel 1951, alla vigilia del grande balzo, il 51,7% degli italiani ha meno di trent'anni (oggi è il 29,4%). Una moltitudine che finalmente troverà accesso all'istruzione con l'introduzione dell'obbligo scolastico a metà degli anni Cinquanta, ma che dovrà attendere lo scossone del '68 per vedere aprirsi le porte dell'università. In quell'Italia del boom a cavallo tra '50 e '60, in cui le scienze sociali dovevano ancora conquistarsi la loro legittimità per l'egemonia della tradizione idealistica, gli scossoni e gli strappi della modernizzazione capitalista attendevano soggettività e categorie nuove, produzioni culturali che ne accompagnassero l'insorgenza.

Emerge forte l'esigenza di un nuovo racconto

della composizione sociale che viene avanti. Ciò accade sul fronte del marxismo critico con l'emergere di piccoli gruppi d'avanguardia attorno a riviste come i «Quaderni Piacentini», con l'attivarsi dell'operaismo a contatto con la nuova composizione sociale di fabbrica e i conflitti che essa esprimeva fuori dalla tradizionale dialettica sindacale e politica. E avviene sul fronte dei diversi percorsi che la fabbrica moderna assume nel triangolo industriale e nel dibattito sullo sviluppo a Sud. È di quegli anni la costruzione dell'Italsider di Taranto, inaugurata con grande enfasi nel 1965. A Nord si confrontano il fordismo *hard* di Valletta e il fordismo dolce comunitario di Olivetti con la fabbrica posta quasi a intellettuale collettivo del territorio; a Sud, nelle «terre dell'osso» descritte da Rossi Doria e nelle campagne siciliane, con l'esperienza empatica di Danilo Dolci a Partinico, a ricucire le ferite dello sviluppo dall'alto trainante un balzo che ingrossa potentemente la dimensione metropolitana con 11 milioni di italiani che nel ventennio in questione si spostano nelle città, ma che prosciuga i territori interni.

Una composizione sociale urbana in rapido divenire che inizia a percepire come praticabile l'accesso ai consumi, con il reddito pro capite che quadruplica tra il 1948 e il 1969, e le famiglie che escono dal modello del reddito per la sopravvivenza: per la prima volta abitazione, vestiario, salute, trasporti, tempo libero superano il cibo. Se questo era il farsi tumultuoso di una nuova composizione sociale del paese, per chiunque si sentisse avanguardia socio-culturale e politica, nel riconoscere e riconoscersi nel secondo popolo che voleva farsi primo popolo non più invisibile e silente, altro non restava che assumere voce, dare voce, racconto e rappresentazione alla moltitudine che dal contado iniziava a farsi classe operaia e urbana.

Sempre in quegli anni arriva la televisione, con gli abbonati che tra il 1954 e il 1958 balzano da 88.000 a oltre un milione. Le figure centrali dello sviluppo divengono nella città fordista l'operaio-massa e nei distretti industriali prossimi al decollo il metal-mezzadro, espressione di

un modello alternativo che fino a quel momento non rompe la connessione tra tempo della campagna e della città. È un processo che nel suo complesso produrrà una crisi di senso e l'esigenza di una rottura culturale su cui il Gruppo 63 lavora fino a quando con il '68 i soggetti sociali prendono direttamente parola politica.

E oggi? Oggi l'Italia è immersa in una nuova transizione, un nuovo passaggio storico, in verità di lunga lena, che dal conflitto capitale-lavoro incentrato sull'operaio-massa ci ha condotti a una polverizzazione dei soggetti sociali privi di forme di rappresentazione e narrazione collettiva all'altezza del nuovo salto. Dalle nuove moltitudini migranti portatrici di uno sradicamento globale, fino alla massa delle soggettività prese in mezzo tra le due polarità dell'imprenditorializzazione diffusa e del precariato, quello che sta venendo avanti è una sorta di «Quinto Stato» le cui avanguardie culturali fanno enorme fatica a emergere. La crisi da questo punto di vista ha solo aumentato questa dissonanza tra soggetti emergenti e una narrazione nelle arti figurative e narrative (così come in politica) che ne vede soltanto i tratti di debolezza e subalternità.

Nel 1963 l'antropologia dell'Italia contadina mutava nella figura ideal-tipica del maschio, bianco, adulto, con l'impiego a vita; il soggetto era l'operaio massa, l'Alfonso di Nanni Balestrini. Vennero poi i tempi, sempre raccontandola con Balestrini, dell'«orda d'oro» che attraversò la fine secolo. Oggi, nel farsi della moltitudine, la figura del maschio adulto, bianco, non basta più per capire la nuova composizione sociale. Vanno aggiunte almeno le componenti di genere ed etnia. Si avrà così un Quinto Stato fatto di donne e uomini indebitati, donne e uomini migranti, donne e uomini precari, donne e uomini flessibili, donne e uomini rancorosi, donne e uomini depressi, donne e uomini poveri... e lo scomporre e ricomporre sociologico della moltitudine potrebbe continuare. Forse per questo la sociologia non basta più, e sono di nuovo tempi di un'«avanguardia» che apra spazi al racconto e alla voce di un Quinto Stato che viene avanti.

La differenza dell'operaismo

Nicolas Martino

Gli anni dei Novissimi e del *Romanzo sperimentale*, di *Laborintus II* di Luciano Berio e *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, dei monocromi e del *No* di Mario Schifano, dei *Buchi da setola* e del *Mare* di Pino Pascali, sono anche gli anni delle rivoluzioni copernicane e dei nuovi prototipi mentali in ambito politico.

«Abbiamo visto anche noi prima lo sviluppo capitalistico, poi le lotte operaie. È un grave errore. Occorre rovesciare il problema, cambiare il segno, ripartire dal principio: e il principio è la lotta di classe operaia». In questo celebre passaggio di *Lenin in Inghilterra*, l'editoriale di Mario Tronti sul primo numero di «Classe Operaia» (gennaio 1964), sono contenuti il senso e la novità dell'operaismo italiano degli anni Sessanta. Operaismo che, dice ancora Tronti, «comincia con la nascita di "Quaderni Rossi" e finisce con la morte di "Classe Operaia"».

Questa rottura degli anni Sessanta conosce due, o meglio tre importanti anticipazioni a metà degli anni Cinquanta: 1. Le inchieste sulle classi subalterne condotte nelle «Indie di quaggiù» da Ernesto De Martino, Danilo Dolci e Franco Cagnetta. E, tra queste, quella di Cagnetta in *Barbagia* si segnalava per un'impostazione che, rompendo con il populismo neorealista e mettendo in campo la metodologia della storia orale, voleva già essere conoscenza che trasforma. Nel 1960, con *Milano, Corea*, Danilo Montaldi, intellettuale e militante vicino a «Socialisme ou Barbarie», insieme a Franco Alasia avrebbe portato l'inchiesta nella metropoli. 2. Il magistero di Galvano Della Volpe che, rompendo con lo storicismo idealista del marxismo ufficiale italiano, svelava il carattere essenzialmente mistico e romantico della logica hegeliana e delle sue ipotesi, per proporre un marxismo piantato sul metodo sperimentale del circolo concreto-abstracto-concreto. Aristotele contro Platone, dunque, e la triade De Sanctis-Croce-Gramsci della via togliattiana al socialismo veniva mandata in soffitta. 3. L'approccio fenomenologico alla soggettività promosso da Enzo Paci.

Il 1961 è l'anno di fondazione dei «Quaderni Rossi». Impegnata nell'analisi dello sviluppo capitalistico nel dopoguerra, la rivista promossa da Raniero Panzieri individua la «composizione di classe» del neocapitalismo italiano in quell'operaio massa protagonista della rivolta di piazza Statuto – espressione potente dell'autonomia operaia nella città – e indomabile protagonista delle lotte narrate in *Vogliamo tutto*. I «Quaderni Rossi» portano l'inchiesta in fabbrica – nel cuore del processo produttivo – dove Romano Alquati sviluppa la *conricerca*, l'inchiesta come conoscenza che trasforma, e Raniero Panzieri lavora sull'estraneità operaia rispetto alle forme politiche che lo sviluppo si dà. Estraneità perché la classe operaia non è per il progresso, ma per la rottura, per la «costruzione di una razionalità radicalmente nuova e contrapposta alla razionalità praticata dal capitalismo».

Nel 1964 con «Classe Operaia» si compie la rivoluzione copernicana di cui dicevamo all'inizio: il principio è la lotta di classe operaia. Ovvero, solo la lotta incessante tra operai e capitale spiega i movimenti del capitale, quindi la classe operaia è il motore dello sviluppo, è condizione del capitale. La classe operaia è il segreto del capitalismo. Il *soggetto* è la classe operaia e non il popolo, il *luogo* è la fabbrica e non la società civile. Il rifiuto del lavoro smonta la retorica lavorista, la rottura con il togliattismo è radicale. La rottura è anche con il terzomondismo di allora, perché «laddove più potente è il dominio del capitale, là si insinua più profondamente la minaccia operaia», e quindi la catena si spezza non dove il capitale è più debole, ma dove la classe operaia è più forte. E ancora – altro rovesciamento rispetto alla visione terzinternazionalista – la classe operaia contiene gli elementi della strategia nella materialità autonoma della sua composizione, mentre il partito detiene il ruolo tattico, della mediazione politica. Ecco quindi che la lotta per il salario è immediatamente politica, il salario è strumento politico di attacco e di redistribuzione radicale della ricchezza sociale. Per la strategia del rifiuto operaio, la questione del tempo è quella intorno a cui si gioca la partita fondamentale della lotta dentro e contro il capitale.

Eccola, dunque, la novità dell'operaismo italiano: un marxismo della differenza e antidialettico che smaschera l'universalismo borghese, alleato in questo del pensiero femminista in rivolta contro il dominio patriarcale. Scissione e parzialità, nessuna *Aufhebung* possibile, anzi *Sputiamo su Hegel* avrebbe detto Carlo Lonzi. È il marxismo della «rude razza pagana» in rottura con il populismo, proprio come *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa pubblicato nel 1965. *Operai e capitale* di Mario Tronti esce nel 1966, ed è l'opera che esprime al meglio la differenza del marxismo italiano, tanto che, parafrasando Mario Schifano, si potrebbe dire che gli anni Sessanta sono *Operai e capitale*. Ma, è bene sottolinearlo, *Operai e capitale* è un'opera collettiva, nasce nelle lotte e dalle lotte, e dal lavoro collettivo dei «Quaderni Rossi» e di «Classe Operaia».

Su «Contropiano», nel biennio 1968-69, si consumerà un'altra rottura intorno al problema organizzativo, quello del partito, e dopo il '68 l'eredità operaista verrà raccolta dalle teorizzazioni di Tronti sull'«autonomia del politico», e di Antonio Negri sull'«autonomia operaia». E ancora da «Primo Maggio», la rivista di storia militante promossa da Sergio Bologna, e dal lavoro di Massimo Cacciari che introdurrà nel dibattito culturale italiano i temi del cosiddetto *pensiero negativo*.

Ancora oggi quella rivoluzione copernicana, tra salti e rotture, continua a fabbricare prototipi mentali intorno ai quali lavora il pensiero internazionale più audace e radicale. Grandeur de Tronti.

È stato facile

Furio Colombo

È stato facile per il Gruppo 63. Non c'erano padri. Non dovevi rompere affetti, sradicare legami, scappare di casa. Non mancavi a nessuno e nessuno ti aspettava. Sì, certo, c'erano Calvino e Vittorini a leggere le nostre cose e qualche volta a pubblicarne frammenti. Diciamo che in loro sentivi più dovere etico (stare attenti al nuovo) che impulso ad ascoltarti. Si doveva fare e lo facevano. E poi, certamente, sentivano uno spostamento in corso, nel territorio del pensare, soprattutto la fiction, le storie. E loro stessi, che erano appena stati protagonisti – più grandi e più solitari – di un fenomeno del genere, trovavano inevitabile stare attenti. E poi c'erano gli editor delle nascenti pagine letterarie e dei nuovi giornali.

Nelle pagine letterarie (Emanuelli, «Corriere della Sera») servivano cose diverse, nonostante l'irritazione di Montale («Furio, non c'è bisogno di scrivere tanto per dimostrare di esistere», ha scritto una volta Montale nella sua rubrica sullo stesso «Corriere»). E i quotidiani che cominciano a esistere («Il Giorno») avevano bisogno di nomi nuovi (Arbasino, Bocca, Colombo). E comincia una generazione di redattori capi (Murialdi, Casalegno) che accolgono e raccolgono, magari per contributi di venti righe, firme e argomenti che prima non c'erano. Infatti nessuno di coloro che sta per diventare Gruppo 63 finge di voler fare il giornalista. Non finge neanche di fare lo scrittore. Scrive muovendosi su altre terre, raccontando altre cose, che forse sono un libro, forse un saggio, forse un commento. I futuri frequentatori di Palermo si conoscono e si rispondono a distanza anche prima di essere un Gruppo (ma, da Gruppo, lo faranno pochissimo, prontamente avvertiti dalla vita pubblica del paese in cui vivono che non si fanno sconti, neppure a vicenda), ma tre cose spontaneamente li legano: la spallata alle figure prefabbricate dell'industria editoriale che sta diventando grande, forte e padronale; la complicità con editori gio-

vani, dove sono accampati redattori giovani e si può parlare e progettare (non fare) di tutto (Feltrinelli): buoni legami universitari passato-presente, ovvero buone scuole che non si sono troncate e rapporti con i maestri (Bobbio, Pareyson, Anceschi) che sono aperti e funzionanti.

Ma la prima, vera, grande rivolta è la caduta del muro del provincialismo. Il manifesto è la celeberrima *Gita a Chiasso* di Alberto Arbasino che ha letteralmente sconvolto l'ordine pubblico nel villaggio delle lettere e delle buone scritture. Qualcosa di rivoluzionario, quasi quanto la «casalinga di Voghera» che stabilisce un punto di riferimento fra le culture, ma anche una porta girevole tra serio e comico, tra sociologia e narrativa, tra luogo comune e definizione, che stanno ridisegnando le mura dell'intero appartamento «cultura» del paese che si muove fra Antonioni e Fellini, fra Rosi e Visconti, fra Zeffirelli e Monicelli.

Ma in questo vasto fondale, in cui il Gruppo 63 sta per diventare, per un breve periodo, il più notato, criticato e frequentato protagonista, c'è il fervido movimento di rinnovamento della musica (da John Cage a Berio, da Nono a Maderna), dotato di una possente energia e di una innovazione che segnerà (letteralmente, non metaforicamente) il mondo di tutta la cultura. È fra Eco e Berio, nel laboratorio di fonologia musicale della Rai di Milano, che nasce *Ommaggio a Joyce*. Nasce prima (anni Cinquanta) ma dovrebbe essere ricordato, quando si parla di neoavanguardia e di opere dei fondatori del Gruppo 63. Ma il vero fenomeno è la caduta dei generi e il ritrovarsi secondo diversi punti di attrazione del nuovo, per esempio Sanguineti-Berio (c'era già stato il legame Calcino-Berio). Ma anche il lavoro di molti di noi nel cinema attratti dai più «avanguardia» degli sceneggiatori, Tonino Guerra e Luigi Malerba.

Un ruolo del tutto inatteso, non solo di grande importanza ma anche di fortissimo traino e di apripista alla sperimentazione spetta alla poesia, nella nuova vita del Gruppo 63. Sono i Novissi-

mi i primi a fare, letteralmente, notizia. E sono i Novissimi a impedire lo scherzo continuo su tutta questa gente giovane che parte per chi sa dove a fare chissà che cosa. I Novissimi infatti debuttano con il loro scrivere, pubblicano subito le loro opere, ottengono subito (senza chiedere e senza cercare) molta attenzione.

Una ragnatela di legami molto intensi si stabilisce presto con il mondo della pittura. Conta molto Fabio Mauri perché il suo lavoro è un continuo commuting fra scrivere e inventare, nelle diverse forme della performance art, della pittura, e dell'evento inatteso. Ma la lista dei contatti che hanno segnato molte vite è intensa e ricca dei più ricordati nomi di un'epoca. E persino coloro che, come Mario Schifano, non hanno saputo di farne parte, in realtà lo sono stati con il loro andare e venire tra realtà, televisione e citazione. E la frequentazione con la vita del Gruppo. È di Schifano la fotografia sulla copertina del mio romanzo *Le donne matte* (1964). Tutto ciò che riguarda, nel suo tempo reale, la vita del Gruppo è circondato da un giornalismo sospettoso, un po' cattivo (l'avanguardia in vagone letto) e allo stesso tempo incuriosito e attento. Resta il fatto, già osservato molte volte, che praticamente tutti coloro che compaiono, nella Palermo del 1963 e in quella del 1965, come parte del Gruppo, sono già attivi nel mondo giornalistico, in quello editoriale o in quello universitario, a volte nei tre settori. E va notato anche il livello per niente cauto ma anche per niente distruttivo delle polemiche. Arbasino, che veniva considerato un provocatore, nelle sue recensioni, non ha mai smesso di essere il frequentatore intenso e richiesto della vita culturale romana e milanese, la stessa delle sue vittime e in convivenza con esse. Eco, nella parte della sua produzione che al momento sembrava minore, faceva libero uso di sarcasmo, comicità e caricatura. Ed era il protagonista cercato in ogni occasione di incontro. Semmai è toccato a lui correggere se stesso con una più rigorosa austerità universitaria, una volta salito in cattedra

(ma con largo rimpianto dei suoi lettori, e il frequente compenso di «ricadute» nel versante umoristico).

Ma intanto Eco stava uscendo dal branco con il suo manifesto di questa e di ogni altra avanguardia, l'*Opera aperta*. E Angelo Guglielmi iniziava, implacabile, i suoi voli di sorveglianza. E Luigi Malerba emetteva sorprendenti parole come un mangiafuoco sulle piazze di una nuova letteratura.

Però, arte e promesse, talento, opere, cadute e successi mondiali, trovano, al momento in cui nasce il Gruppo, un compagno di strada che è allo stesso tempo uno straordinario inventore di sperimentazione fino alla novità estrema, e un accurato organizzatore, fino ai dettagli. Non ci sarebbe Gruppo 63 senza Nanni Balestrini, uno scapigliato dalla volontà ferrea e con un senso organizzativo manageriale, non tanto a contrasto con l'attenzione che ogni altro dedicava prevalentemente a se stesso, quanto nel più sorprendente contrasto tra il Balestrini autore e teorico del disordine (nel senso di ordine radicalmente cambiato) e il Balestrini preciso e puntuale nell'organizzare gli altri. È un dato a cui va prestata attenzione, se e quando ci sarà una storia del Gruppo.

Però, arte e promesse, talento, opere, cadute e successi mondiali, trovano, al momento in cui nasce il Gruppo, un compagno di strada che è allo stesso tempo uno straordinario inventore di sperimentazione fino alla novità estrema, e un accurato organizzatore, fino ai dettagli. Non ci sarebbe Gruppo 63 senza Nanni Balestrini, uno scapigliato dalla volontà ferrea e con un senso organizzativo manageriale, non tanto a contrasto con l'attenzione che ogni altro dedicava prevalentemente a se stesso, quanto nel più sorprendente contrasto tra il Balestrini autore e teorico del disordine (nel senso di ordine radicalmente cambiato) e il Balestrini preciso e puntuale nell'organizzare gli altri. È un dato a cui va prestata attenzione, se e quando ci sarà una storia del Gruppo.



Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Furio Colombo, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Chi eravamo

Angelo Guglielmi

Il compimento dei cinquant'anni del Gruppo 63, da noi che vi abbiamo partecipato, più che una occasione di commemorazione (tanto meno di nostalgia e compiacimento) forse meglio può essere speso come pretesto per incoraggiare il lettore a superare le difficoltà che ancora incontra nel raffigurarsi il Gruppo e comprenderne la direzione e il senso.

Cominciamo a fornire un quadro storico anagrafico, il nostro «chi eravamo». Eravamo un gruppo di giovani intorno ai trent'anni (da Arbasino a Colombo, da Sanguineti a Eco), qualcuno con qualche anno in più come Giuliani e Manganello, o con qualche anno di meno come Barilli, Balestrini e Porta. Tutti poeti o narratori – se volete prosatori –, io e Barilli i critici del Gruppo. Gruppo non perché ci sentivamo legati da un'idea unica su come leggere un romanzo (su quali fossero le modalità che lo facevano essere qualcosa di più di una semplice occasione di buona distrazione) o come fare letteratura (eravamo di idee anche profondamente diverse); il nome ci venne per suggerimento dal Gruppo 47, nato in Germania dopo la guerra con al centro Günter Grass (la cui caratteristica non era allevare idee comuni ma mettere a giudizio quello che ciascuno stava scrivendo leggendolo ad altri con cui confrontarsi).

Eravamo diversi ma avevamo le stesse impazienze: non ci piaceva il neorealismo piatto e predicatorio, di origine ottocentesco-naturalista; non ci piaceva l'impegno allora obbligatorio; non ci piaceva il crepuscolarismo in poesia, dolente di umili lacrime; non ci piaceva il paese in cui eravamo diventati adulti; non ci piaceva l'emarginazione del 30% per cento del paese escluso dalle opportunità di cui beneficiava l'altro 70%. E tutto questo non perché soffrivamo di qualche esclusione, essendo tutti già ben sistemati nell'università, nelle case editrici, nei giornali, alla Rai. Dunque niente rivendicazioni personali. Né obbedienze fideistiche: votavamo tutti per i partiti di sinistra (il Pci in testa), ma avevamo in orrore le loro idee sull'arte, cioè la pretesa che l'arte dovesse servire alla politica o, in forma più composta, che l'arte servisse a cambiare il mondo. Il romanzo che più deridevamo era *Metello* di Pratolini.

Queste molte cose in comune si riassumevano nel rifiuto delle regole cui fino allora la letteratura aveva fatto riferimento (letteratura come rappresentazione, specchio della realtà di cui non poteva che riflettere l'immagine consuetudinaria e già nota), nello sganciamento da ogni prescrizione, e nella fermezza con cui sperimentare nuove ipotesi di scrittura lontane dal naturalismo. Aiutati dalla lettura dei grandi scrittori europei e americani, in Italia ancora pressoché sconosciuti (Proust, Joyce, Musil, Canetti, Broch, Faulkner, Eliot, Pound insieme agli italiani Pirandello e Svevo cui io aggiungevo tra i viventi il solo Carlo Emilio Gadda), ma anche dalla conoscenza di filosofi e pensatori sempre non di casa nostra, che sin dagli anni Trenta avevano criticamente rovesciato il modo di pensare la letteratura inaugurando nuove ipotesi e prospettive (Adorno e i francofortesi, Husserl, Benjamin, Barthes).

Ancora un'informazione: al tempo del convegno inaugurativo di Palermo (ottobre '63) eravamo tutti pienamente operativi. Umberto Eco aveva già pubblicato nel '62 *Opera aperta*, Arbasino nel marzo del '63 *Fratelli d'Italia*, Sanguineti *Laborintus* – forse il suo libro più importante – addirittura nel '56, Pagliarani *La ragazza Carla* nel '60, *I Novissimi* erano usciti nel '61 e «il verri» di Luciano Anceschi, dove tutti noi scrivevamo, era stato fondato nel '56. Dunque non eravamo dei novizi del pensiero e della letteratura: il Gruppo ci raccoglieva in una fase già matura del nostro

sviluppo (valorizzando le cose che avevamo in comune in una nuova attiva identità).

A questo proposito (e anche non a questo proposito), detto con più precisione, ciò che ci accomunava e distingueva era un'assoluta attenzione allo strumento *linguaggio*. Che, per ritrovare la sua efficacia, doveva, come ci aveva insegnato l'avanguardia storica, prendere le distanze dalla *leggibilità* del discorso logico. È corretto allora dire che gli scrittori del Gruppo 63 scrivevano «difficile»? Più giusto dire che adoperavano un linguaggio diverso da quello della comunicazione quotidiana: perché il rapporto tra parole e cose si era intanto interrotto (a cominciare da Baudelaire e poi più drammaticamente con Mallarmé), e lo scrittore che vuole parlare delle «cose» (della realtà) deve prenderne atto e cercare di trovare un linguaggio più libero (rinnovato grammaticalmente e sintatticamente) e più flessibile, che gli consenta di riappropriarsi dell'oggetto smarrito. Le «cose» (la realtà) non sono quelle che incontriamo la mattina uscendo di casa, si nascondono dietro le apparenze, lì è il loro essere e lì bisogna cercarle. Né le troveremo recuperando gli aneddoti in cui si mostrano (e appaiono), ma dispeppellendo le loro forze interne, la loro energia creatrice, la loro «impetuosità». Scopo di un'opera d'arte, si sa, non è intrattenere o ammonire, ma *comunicare emozioni*.

Leopardi nello *Zibaldone* scrive che una poesia è bella se accresce la nostra vitalità, conferendoci uno stato di allegria mentale. E l'introduzione di Giuliani ai *Novissimi*, riprendendo l'intuizione leopardiana, recita: «la poesia non è quel che dice ma quel che fa». Se è così, non troveremo difficoltà ad apprezzare per esempio una testa di Picasso (caricando di un senso più proprio il concetto di *leggibilità* in un'opera d'arte), anche se è senza bocca, ha un occhio solo e tre nasi; o il dripping di Pollock che rovesciava la tela sul pavimento e vi lavorava chinato sopra. E qui tocchiamo un altro aspetto del linguaggio degli artisti di avanguardia cui gli scrittori del Gruppo 63 non erano estranei, cioè la *gestualità* (vi ricordate lo straordinario *Mysteries* di Julian Beck, per intero orchestrato sul gioco dei corpi degli attori, con la collaborazione del pubblico in sala?) altrimenti detta *linguaggio del corpo* – cui peraltro il teatro da sempre fa ricorso. Linguaggio per nulla mimetico ma (semmai) simbolico.

Ma anche qui bisogna intendersi. Dire per esempio che la rivolta linguistica degli scrittori della neoavanguardia dei primi anni Sessanta ha preceduto (o annunciato) la rivolta giovanile degli studenti del '68 forse è verosimile, purché non lo si intenda come un dato ripetitivo e tanto meno imitativo. È che a cominciare da dieci-quindici anni prima, con la fine della guerra, il nostro paese era stato protagonista di un cambiamento strutturale radicale, trasformandosi da paese agricolo in paese industriale, da paese di analfabeti in paese alfabetizzato, da paese di indigenti (e miserabili) in paese ricco di opportunità diffuse. La situazione del paese era così profondamente cambiata da comportare (anzi imporre) per tutti (individui, categorie, classi sociali) la necessità di confrontarsi e sintonizzarsi con la nuova realtà.

Umberto Eco allora diceva (e immagino che

oggi sia disposto a ripeterlo) che gli scrittori del Gruppo 63 esprimevano la loro opposizione (e volontà di cambiamento) lavorando (operando) sulla *sovrastuttura* del linguaggio (sto vergognosamente semplificando lo schema marxiano di lettura della società), mentre il movimento giovanile sessantottesco aveva portato l'opposizione e l'attacco contro la sua *struttura* (la scuola, le istituzioni pubbliche, la religione, i costumi ecc.): con ciò rendendo superflua (in realtà facendo decadere) la valenza politica che il Gruppo naturalmente (suppletivamente?) aveva svolto. Tanto che, perduta quella valenza, il Gruppo raccolto intorno alla rivista «Quindici» nel 1969 la chiuse (nonostante il successo di vendite) e restituì i suoi componenti al loro lavoro identitario (cioè specificamente letterario).

Certo, il rapporto degli scrittori del Gruppo 63 con gli studenti (essenzialmente attraverso «Quindici») era stato intenso, ma in quegli anni (e in quella circostanza) lo scambio di comportamenti e di pensieri coinvolgeva l'intera area creativa, dai narratori ai poeti, dai pittori ai musicisti e (appunto) agli studenti, impegnandoli in un identico sforzo di immaginazione e di rinnovamento (pur preservando la specificità degli strumenti linguistici con cui esprimersi – che poi tante volte non rinunciavano a intrecciarsi e mescolarsi dando vita a forme nuove come la poesia

visiva o sonora). Così Edoardo Sanguineti lavorava con Luciano Berio o con Luca Ronconi per l'indimenticabile *Orlando furioso*; e Nanni Balestrini, il più attento alla sorte e agli esiti possibili della rivolta studentesca, con Luigi Nono, condividendo con Gianfranco Baruchello uno stretto rapporto con l'esempio di Marcel Duchamp. È indubbio che il coinvolgimento tra le diverse arti si è sempre presentato nei momenti di svolta della cultura di un paese: quando la prospettiva di nuovi avanzamenti, tra le resistenze di un tempo passato ormai esaurito e i ritardi sempre attivi, comporta e favorisce un «lavoro insieme» impegnato nella scoperta di aspetti e gesti essenziali e nella ricerca di inediti linguaggi, cioè forme con cui esprimerli (dare a essi espressione). Il Gruppo 63 è stato al centro di uno di quei momenti storici – anche se si tarda (il che non stupisce) a riconoscerlo.



Enrico Filippini, Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Carla Vasio, Alfredo Giuliani, 1963 (Archivio Ornella Volta).

Cinquant'anni dal Gruppo 63

Niva Lorenzini

Nel corso di un'intervista uscita la scorsa estate (*C'era una volta il Gruppo 63*, «la Repubblica», 5 giugno, a cura di Francesco Ermani), Nanni Balestrini confessava che, ripensata a distanza, l'esperienza del Gruppo 63 gli pareva essere stata brevissima. «Per come ne parlano i suoi detrattori – sosteneva – sembra che sia durata per tutti questi cinquant'anni. E invece a guardarla ora mi pare sia esistita appena per poche ore». E però, nonostante gli sforzi di ridimensionarla al ribasso, quell'esperienza è entrata ormai da anni nei manuali scolastici, è diventata insomma canonica a tutti gli effetti, lo volessero o no i protagonisti dell'incontro di Palermo. Destino delle avanguardie? Non è certo il caso di riaprire ora un'indagine che ci porterebbe lontano, e che è stata affrontata da sostenitori e detrattori con armi affilate. Semmai è un altro il problema su cui riflettere, e riguarda l'eredità di quell'esperienza: terreno di argomentazioni più a rischio, perché si sa bene che un'avanguardia che si rispetti non lascia mai figli segnati dal marchio dell'investitura, e se li lascia, insegna loro a uccidere i padri, piuttosto. Ma poiché si insiste da più parti sulla domanda circa l'eredità lasciata dal Gruppo, proverò a non eluderla.

Muovo da un elemento per me decisivo: di certo il Gruppo 63 e la neoavanguardia che vi era rappresentata hanno posto al centro del loro sperimentare l'importanza del pensiero critico, ritenendolo inseparabile dalla scrittura e dalla ricerca letteraria. E insieme hanno avvertito la necessità di non accostarsi al fenomeno letterario come a «un fatto noto e assodato», ma come a una «questione» aperta, a un «oggetto problematico» su cui misurare la propria capacità d'invenzione, il proprio «coraggio intellettuale» – per dirla con le parole che Curi ha di recente affidato a un agile pamphlet dedicato a una *Piccola storia delle avanguardie* (Mucchi), capace di capovolgere una tradizione consolidata nella pratica di una «modalità antitragica, antipatetica, antisublime».

Quella sollecitazione al coraggio intellettuale mi ha fatto subito ripensare alle parole che Anceschi aveva affidato a un intervento intitolato *Metodologia del nuovo*, posto ad aprire il volume collettivo *Il Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrit-*

tori, Palermo, ottobre 1963, uscito nel '64 presso Feltrinelli. Polemizzando con chi accusava il Gruppo di aver privilegiato le *idee* rispetto alle *opere*, il critico vi aveva sostenuto, con l'eleganza stilistica a lui consueta: «Ma veramente anche le *idee* sono, in qualche modo, *opere*, e stupirebbe che non lo fossero; già aver creato una atmosfera culturale di attesa e di rinnovamento è un'opera; e certo si tratta di generazioni in cui lo *spirito critico* è molto forte».

Quello spirito critico diventava certo, per gli aderenti al Gruppo, componente indissolubile del linguaggio creativo, al punto che proprio l'interdipendenza tra momento critico e momento espressivo resta a tutt'oggi il vero retaggio, l'eredità vitale per chi intenda praticare la scrittura confrontandosi con le trasformazioni del presente e del contesto storico in cui la scrittura si colloca. Ci sono stati momenti risibili, nel nostro orizzonte letterario, non ancora del tutto tramontati, anche se ora ridimensionati almeno in parte, in cui i «poeti» ritenevano che solo un «poeta» potesse parlare di loro – mettiamo, nell'introduzione a un'edizione di testi – perché il critico ne avrebbe frenato, che so, l'originalità? la verità? l'ineffabilità? (ma poi giù a non finire con le lamentele e i piagnistei di quegli stessi «poeti» restati – a loro avviso – inascoltati e incompresi, senza un critico-lettore in grado, insomma, di interpretarne le scelte e di orientarle, mettendole in relazione con altri modi praticati di scrittura).

Un linguaggio che si dia come coscienza critica del presente non può che lottare contro la riduzione, la sfiducia, l'inerzia, scriveva Anceschi. Questo è sempre il ruolo dell'avanguardia, con i corollari che le si associano: dall'interferenza tra le arti (non a caso sono state le avanguardie artistiche e musicali – dall'arte nucleare alle pratiche dell'informale, dalle sperimentazioni di Nono e Maderna a quelle di Berio – a precedere e sollecitare l'avvio dell'esperienza del Gruppo 63) alla costruzione del testo affidata al montaggio di frammenti sottratti al monopolio dell'interiorità; dalla liberazione della scrittura dai vincoli di appartenenza a generi, stili, registri perimetrati, alla convocazione del fruitore come attivo coautore del testo: «Chi scrive una poesia – ricordava Giuliani già sulla copertina dei *Novissimi* – (e dunque anche chi la riscrive leggendola) sperimenta tutta la possibile ambiguità e comprensività del linguaggio». Un linguaggio che si misura – aggiungeva – «con la *degradazione dei significati* e con l'*instabilità fisiognomica* del mondo verbale in cui siamo immersi».

Una tale consapevolezza del rapporto tra linguaggio e contesto storico aveva consentito, del resto, al Gruppo 63 di approntare un'altra innegabile eredità, che riguardava la decisiva rivisitazione critica della tradizione, nazionale e internazionale: da qui il nuovo ruolo assegnato a Gadda o a Savinio, al Joyce riletto da Eco o a Proust, Svevo, Gozzano, Palazzeschi, Campana... L'elenco sarebbe lunghissimo: ma certo – lo ricordava uno storico della letteratura come Luperini, la cui testimonianza scelgo di proposito per la lontananza della sua formazione dal Gruppo di cui stiamo discutendo, ed è testimonianza affidata all'incontro bolognese del 2003 dedicato al *Gruppo 63 quarant'anni dopo* – nessuno potrà più mettere in dubbio che si è trattato e ancora si tratta di un'eredità fortissima «sul piano culturale della storia della critica, della storia della cultura».

Superfluo, se ci si pone da quest'ottica, chiedersi se il Gruppo ha lasciato un'eredità. Siamo tutti eredi di quel decennio, della liberazione che ha comportato, dalla psicoanalisi alla linguistica, dall'antropologia ai nuovi studi di etnografia, dalle edizioni di Benjamin a quelle di Propp e Adorno, Barthes e Derrida, e non ci si arresterebbe più nel percorso di internazionalizzazione della nostra cultura in atto in quel clima anni Sessanta. Più perplessi si può restare circa la possibilità di attualizzare, oggi, categorie centrali, allora, nelle discussioni del Gruppo, da quelle di «normalizzazione» e «abbassamento» care a Barilli alla «riduzione dell'io» proposta da Giuliani, ma poi anche quelle relative agli ampi campi significazionali del «realismo» e dello «sperimentalismo».

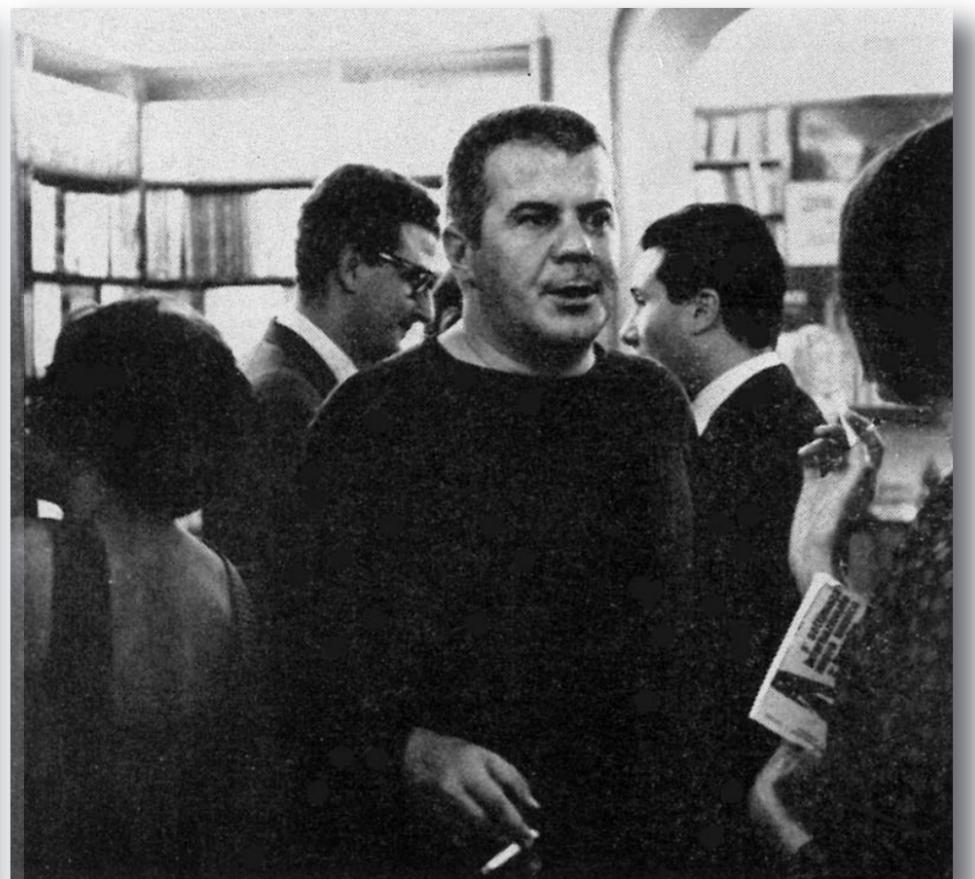
Forse *historia facit saltus*. Quella che si è normalizzata, ormai, è la tragicità di una realtà esplosa, resa afona e soffocata dal rumore, dall'affollarsi di immagini sostitutive, virtuali, prodotte in tempo reale. Recensendo di recente su «L'Immaginazione» un profilo del Gruppo 63 di cui Francesco Muzzioli forniva le *Istruzioni per la lettura* (Odradek), Renato Barilli lamentava una certa reticenza del critico «nel riconoscere che "la storia continua", ovviamente aggiornandosi su altri parametri». Ma forse la storia dell'avanguardia fatica proprio a continuare quando vengono meno l'estetica del disordine e della contraddizione per lei vitali (farne un'arte da museo era già il motto di Sanguineti inventore della sigla dei *Novissimi*), e quando categorie come realismo e sperimentalismo cambiano radicalmente la loro configurazione, nel passaggio dalla «generazione dell'incertezza» a quella della «flessibilità» e a quella, infine, della «precarietà» in cui siamo oggi tutti inseriti. Non ci sono più le condizioni, insomma. Si vive sempre più zavorrati, certo, nelle contingenze quotidiane: ma non si tratta più – per citare un Barilli d'epoca, impegnato in quel lontano ottobre 1963 a illustrare *Le strutture del romanzo* praticate dalla giovane narrativa – di descrivere una «condizione umana mediocre, semiosciente, impastata di materialità», perché proprio quelle condizioni storiche sono divenute irricognoscibili.

Si può insomma storicizzare il Gruppo (tanti e sempre più numerosi sono ormai gli strumenti per farlo), non rivitalizzarlo. O meglio: lo si rivitalizza solo se si raggiunge la consapevolezza che l'esperienza che gli si connette ha rappresentato un «punto di non ritorno», per dirla proprio con Muzzioli, un culmine non riproponibile: ed è vitale oggi chiedersi il perché. Su questo, paradossalmente, si può continuare a portare avanti un'eredità, impostandola cioè sulla diversità e insieme sulla sfida alle convenzioni, ai conformismi, all'uso neutrale della lingua, per farla esplodere, questa realtà di protesi sostitutive, appiattite nella ripetitività di formulari vuoti.

«Quando hai cominciato a scrivere – avevo chiesto una volta a Sanguineti, intervistandolo a Genova il 3 dicembre 2009 – volevi prendere di petto il mondo?». «Volevo prendere il mondo – mi aveva risposto con un sorriso, aggiungendo: – Di petto mi pare una cosa un po' aggressiva». E aveva voluto però precisare subito dopo: «*Labyrinthus* voleva porsi come rottura di una comunicazione candida, e da lì si sviluppa tutta la mia ossessione di *Ideologia e linguaggio*. Ecco: non puoi riversare in un linguaggio non realistico un materiale realistico – usiamo queste espressioni elementari – e viceversa». Parole ancora tutte da rimeditare, ancora attuali, ancora vitali, anche per il nostro dibattito odierno e per le nostre rituali «celebrazioni» di Gruppo.



Enrico Filippini, Carla Vasio, 1965. (Foto Pablo Volta).



Germano Lombardi, 1965. (Foto Giulia Nicolai).

Il Gruppo 63 e le sue omologie storiche

Renato Barilli

Sono sempre più convinto che l'emersione del Gruppo 63 si debba valutare collegandola strettamente a fattori di ordine sociale-economico-tecnologico manifestatisi negli stessi anni. In ciò adotto il metodo suggerito dal francese Lucien Goldmann, anche se da me conosciuto un momento dopo i fatti di Palermo, ma in seguito applicato con convinzione. Si tratta del suo ricorso alle «omologie», che consistono nel dichiarare che le proposte nate nell'ambito artistico e letterario sono strutturate secondo gli stessi schemi che reggono nello stesso tempo le svolte dell'ordine basso, ovvero della cosiddetta cultura materiale. Va precisato che il rapporto di omologia non è di subordinazione, ovvero le innovazioni di carattere letterario-artistico non sono determinate dalle altre provenienti dal basso, ma agiscono sullo stesso piano e con la medesima dignità, senza «suonare il piffero», per dirla con Vittorini, alle rivoluzioni nate altrove. Le nostre furiose contestazioni rivolte a Cassola, Pratolini, Pasolini erano provocate proprio dal fatto che la loro narrativa rimaneva succube di un'Italia contadina, restia ad accettare gli effetti di una seconda rivoluzione industriale, quella stessa che proprio all'alba degli anni Sessanta immetteva una pletera di oggetti, con relativa necessità di adottare un lessico opportuno per nominarli, e anche una nuova sintassi «velocizzata» per collegarli tra loro, secondo i ritmi anch'essi accelerati imposti dal progresso tecnologico.

Goldmann, che – non dimentichiamolo – proponeva i suoi metodi per farci comprendere il da me amatissimo Robbe-Grillet e il nouveau roman, impostava anche un altro principio illuminante: il carattere «secondo» del nuovo ciclo industriale seguiva a quello del primo Novecento, che era stato più limitato, isolato, di scarsa estensione, e prodotto da capitani d'industria solitari e d'eccezione, i Ford e Rockefeller, che si potevano considerare omologhi alle innovazioni anch'esse eroiche ma solitarie dei Pirandello e Joyce e Proust, come del resto dei vari protagonisti del cubo-futurismo o del dadaismo. Da qui la necessità che, dopo la pausa recessiva del periodo tra le due guerre, seguisse finalmente una fase espansiva, ma più vasta, estesa nella quantità, e anche più democratica, condotta questa volta in forme più anonime. Spariscono i capitani d'industria, subentrano i manager intercambiabili. È quanto Eco, allora, ha detto mirabilmente parlando di una generazione di Vulcano, per i padri fondatori, e di una generazione di Nettuno, per noi continuatori mezzo secolo dopo. Da qui anche le mie formule di un compito normalizzante e abbassante che ci toccava in sorte, compito fondamentale proprio per estendere, per far entrare nella pelle di tutti quanto in precedenza era stato aristocratico ed elitario. Da qui in definitiva il festival dei «neo» con cui l'intero orizzonte creativo sorto tra la fine dei Cinquanta e gli inizi dei Sessanta si è manifestato ovunque, nel mondo occidentale, in rapporto omologico con la «nuova» fase di industrialismo. Per noi l'etichetta più comune restava quella di neoavanguardia, il fenomeno di punta fu senza dubbio l'antologia dei *Novissimi*, nella narrativa occorreva agganciarci al nuovo roman francese.

È anche interessante verificare come andavano le cose nell'ambito delle arti visive: non era all'informale che ci potevamo collegare, perché

quel clima fu omologo agli anni della distruzione bellica e al desiderio di far rispuntare tracce di vita da quelle macerie. I movimenti a noi paralleli non mancarono di esibire anch'essi un loro bravo «neo», e capirono che il compito era quello di affrontare l'oggetto industriale, si pensi al nouveau réalisme francese e al new dada statunitense, i fenomeni stilistici con cui credo si possa dimostrare la più stretta affinità stilistica con la poesia dei Novissimi. Non ci si può spingere oltre, verso la fase pop, perché quel momento attestò come un atto di resa della sperimentazione all'oggetto industriale, alla merce, mentre nei movimenti precedenti esisteva una fiera colluttazione tra la componente umana soggettiva e il pur inevitabile materiale plastico di nuovo conio.

Da qui viene anche una importante conseguenza di portata ideologica. Infatti già mi pare di udire qualche malevolo commentatore (ne ho sempre avuti tanti) bofonchiare che così il solito irrimediabile Barilli celebra le lodi del neocapitalismo e di un atto di resa a esso da parte della creazione letterario-artistica. Ma appunto l'aggancio con i vari «neo» delle arti visive indica un clima di lotta, non di resa e di accettazione passiva.

Allora era destino, era necessità misurarsi con il nuovo panorama oggettuale, ma salvaguardando le ragioni del vitalismo. Il farsi piccoli, la riduzione dell'io predicata da Alfredo Giuliani, rendeva possibile conseguire un accrescimento di vita, fare i conti da vicino con Lui, con l'inconscio. Le ragioni del corpo allora si difendevano in una lotta a oltranza contro la giungla oggettuale. Allo stesso modo è falso dire che il neocapitalismo aveva vinto la sua battaglia; di pari passo si estendevano le rivendicazioni dei sindacati e l'imposizione di un welfare. La socialdemocrazia gareggiava ad armi pari con i governi conservatori e di destra, almeno nei paesi a democrazia avanzata come Usa, Inghilterra, Francia, Germania. Se questo ha stentato ad accadere presso di noi, lo si deve a un livello di civiltà inferiore nel nostro paese, da cui proprio i fermenti del Gruppo 63 si districavano e cercavano di correre in avanti.

I conti tornano anche per comprendere le ragioni dell'estinguersi del Gruppo 63, il che ovviamente non significa che i suoi vari membri non abbiano avuto il diritto di continuare nei loro eccellenti esercizi. Il '68 ha significato soprattutto la fine dell'industrialismo, l'avvento della società informatica-elettronica, del villaggio globale predicato da Marshall McLuhan. In quel momento salgono all'orizzonte i prodotti di un'ondata ulteriore, magari capeggiati dall'intrepida poesia sonora e performativa messa in atto da Adriano Spatola e compagni. Il Gruppo 63 aveva esaurito la sua funzione storica.

Gli articoli delle pagine 6, 7 e 8 condensano alcune delle relazioni tenute al convegno internazionale *Gruppo 63. Storia bilanci prospettive*, organizzato da Renato Barilli, Fausto Curi e Niva Lorenzini e tenuto il 16 e 17 ottobre alla Biblioteca dell'Archiginnasio e presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna.



Renato Barilli, Angelo Guglielmi, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Opere aperte

Fausto Curi

Il lavoro collettivo compiuto dal Gruppo 63 nelle sue riunioni annuali, il lavoro di gruppo, merita attenzione perché ha dato inizio a un modo nuovo di fare critica. Le discussioni sulla letteratura sono sempre esistite, ma hanno sempre avuto un carattere individuale, ciascuno era e restava separato dagli altri, se vi era intesa o contrasto tutto avveniva a distanza, rispettando i tempi della riflessione e dell'attesa. Spazio e tempo erano scanditi dalla lontananza, rallentati. Il Gruppo 63 ha introdotto l'immediatezza e la collegialità nell'analisi, con tutti i rischi ma anche i vantaggi che ciò comporta. Ha introdotto soprattutto l'idea di un lavoro da fare insieme, in comune. E l'idea che il lavoro letterario incomincia dalla critica, cioè dalla pluralità dei punti di vista, da un dialogo non pacifico, dal dubbio, dalla diversità. Non è esagerato dire che, per quanto riguarda la letteratura, e in modi per forza di cose ancora approssimativi, il Gruppo 63 ha anticipato Internet.

Per quanto invece riguarda l'attività individuale svolta, ciascuno per suo conto, dagli scrittori del Gruppo 63, occorre riconoscere che essa va certamente distinta dal lavoro di gruppo ma non può essere separata da esso. Né possono valere criteri cronologici, se li si assume come rigidi principi discriminanti. Voglio dire che, poniamo, *Laborintus* di Sanguineti, apparso nel 1956, *L'Anonimo lombardo* di Arbasino, pubblicato nel 1959, *Opera aperta* di Eco, del 1962, fanno parte della cultura del Gruppo 63 per le stesse sostanziali ragioni per cui ne fa parte *Caosmogonia* di Balestrini, dato alle stampe nel 2010, cioè quasi cinquant'anni dopo la fondazione del Gruppo. Non occorre dire che fra la prima e l'ultima opera di Sanguineti, così come fra la prima e l'ultima opera di Eco, esistono differenze profonde. E non occorre dire che la nozione di «cultura del Gruppo 63» è una nozione sommaria, un modo di intendersi, risultando evidente che vi furono più e diverse culture, o, se si preferisce, idee molteplici di letteratura (e, più generalmente, di arte), giacché ciascuno scrittore non ha mancato di elaborare, spesso in modo complesso, la propria poetica. Ciò che non va perso di vista, e su cui conviene insistere, è che al di là delle differenze individuali, quasi sempre rilevanti e significative, alcuni principi teorici, alcuni criteri generali, alcuni tratti di poetica furono comuni, e come tali vanno valutati in sede sto-

riografica. Proviamo a riassumere molto schematicamente.

- 1) Rivisitazione critica delle avanguardie europee e confronto ora pacifico ora antagonistico con le nuove filosofie e le nuove scienze. Futurismo, espressionismo, dada, surrealismo, Pound, Eliot, Joyce, nouveau roman. Lettura o rilettura di Proust, Kafka, Musil, Svevo, Gadda, Moravia. Psicoanalisi, marxismo, antropologia, linguistica, formalismo, strutturalismo, Saussure, Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Adorno, Benjamin, Lévi-Strauss. Il Gruppo 63 è una letteratura ben fornita di non-letteratura.
- 2) Rifiuto dell'idea di un'autonomia assoluta della letteratura e affermazione del carattere variamente eteronomo dell'opera letteraria: ogni opera è un documento legato al tempo e alla società in cui viene prodotto.
- 3) Rifiuto della soggettività come principio genetico esclusivo o dominante: «riduzione dell'io» (Giuliani e i Novissimi; Spatola, Celli, Costa); i veri autori dell'opera letteraria sono i gruppi sociali (Lucien Goldmann, Sanguineti); mescolanza dei generi (Arbasino, Manganelli, Pagliarini).
- 4) Rifiuto del sublime, del lirismo e del patetico (non del pathos), adozione di uno stile basso o medio-basso, scelta frequente dell'ironia, del sarcasmo e della parodia, soprattutto scelta di modi e tecniche stranianti, come l'uso di inserti e di citazioni e la dissociazione sintattica. «Bisogna sapere bene come scrivere male» (Sanguineti).
- 5) «Rottura dell'unità della forma» (Ejzenstein), sostituzione della sintassi (ordine, continuità) con il montaggio (frantumazione, disordine, discontinuità).
- 6) Prevalenza del senso strutturale sul senso semantico della poesia (Balestrini).
- 7) Senso plurivoco, o molteplicità di sensi, del messaggio letterario.
- 8) Uso della metrica colica accanto alla persistenza della metrica sillabica.
- 9) Ri-uso straniato o parodico di metri e forme tradizionali.
- 10) Adozione di una retorica «terroristica» ovvero intransitività del senso, segnatamente in Porta, in Balestrini e nel primo Sanguineti.
- 11) La cultura dell'autore, da fondo inespresso, diventa sostanza e forma visibile, modello praticabile e praticato, e non è modello di carattere poetico o narrativo, è un paradigma antropologico o latamente scientifico: Sanguineti e Propp, Arbasino e Sklovskij. Di rado gli inserti sono di

carattere letterario, prevalentemente hanno carattere erudito, critico, filosofico, scientifico, giornalistico: *Laborintus* (p.e. non Dante, ma Benvenuto da Imola, non Metastasio poeta, ma Metastasio traduttore di Aristotele, non Goldoni commediografo, ma l'autore dei *Mémoires*, ecc.); Pagliarani, *Lezione di fisica* (Carnap e Di Fenizio).

12) Lo scrivibile è il già scritto e il già parlato; la norma, se così la si può chiamare, vale per tutti e segnatamente per Balestrini, per il Pagliarani di *Esercizi platonici* e di *Epigrammi ferraresi*, per l'Arbasino dell'*Anonimo lombardo*, ecc. ecc.

13) La tecnica può trasformarsi in tecnologia: Balestrini, *Tape Mark I*, *Tape Mark II*, *Tristano* 1966, 2007. La poesia e la narrativa se ne avvantaggiano.

14) Nascita di un'estetica antiidealista, antiromantica: la nuova estetica di Anceschi, Eco, Dorflès, Barilli.

Complessivamente considerati, tutti questi aspetti caratterizzano le poetiche e le tecniche degli scrittori del Gruppo 63. E li differenziano radicalmente dagli scrittori che li hanno cronologicamente preceduti. Restando chiaro che qui, in attesa di più riposate verifiche, si propone il riconoscimento di una diversità, non di una superiorità. Chi avesse dei dubbi, o temesse deformazioni ideologiche nel referto, può, se vuole essere rapido, scegliere come esemplare termine di confronto Eugenio Montale, il maggiore e l'intellettuale più dotato dei Lirici nuovi. E di Montale leggere il saggio *L'estetica e la critica* del 1962, dedicato a Benedetto Croce. Saggio nel quale non può sorprendere il prevedibile elogio dell'autore dell'*Estetica*, ma lascia interdetti la liquidazione frettolosa, immotivata e rancorosa dell'intera filosofia contemporanea. Certo, né Montale né i Lirici nuovi sono riducibili a quella mortificante prova, a suo modo però essa rimane assai significativa di una mentalità e di una cultura non meramente individuali.

Ritorniamo al Gruppo 63. Le poetiche e le tecniche che abbiamo descritto in modo assai sommario richiedono un supplemento di analisi. Perché, indipendentemente dalla nuova estetica teorica contestualmente elaborata, ma né da essa separate né senza il suo ausilio, quelle poetiche e quelle tecniche, o meglio le opere cui esse danno vita, fondano nella prassi, e quindi a livello teorico esigono, criteri di interpretazione e di valutazione assolutamente nuovi. Guardiamo l'opera narrativa di Arbasino. È certo possibile leggere e gustare un determinato romanzo nella sua nuda singolarità. Ciò facendo però mi privo della ricchezza che mi offrono i due recenti «Meridiani», i quali mostrano con chiarezza che quell'opera è pienamente e rettamente comprensibile e valutabile solo in quanto la si colleghi non solo con le autoanalisi e gli autocommenti che la accompa-

gnano ma addirittura con le recensioni e le indagini che ne hanno accolto la comparsa e, in qualche caso, con le opere critiche e teoriche che ne hanno modellato la struttura.

La nuova estetica, fondata contestualmente nella pratica narrativa e nella riflessione teorica (vedi, in particolare, *Opera aperta*), mi obbliga, insomma, a una lettura totale, plenaria, senza la quale la mia comprensione dell'opera risulterebbe monca, inadeguata, insufficiente. È vero che un discorso analogo sembra valere anche per i romanzi di Balzac o di Dostoevskij o di Moravia, ma la differenza profonda sta nel fatto che, nel caso di Arbasino, il valore estetico si trasferisce e si estende dal testo romanzesco al contesto culturale omogeneo e omologo e che, quindi, solo una stretta connessione di testo e contesto consente alla lettura di essere pienamente aderente e comprensiva. Il testo è *aperto e integrabile*; è fatto, cioè, per essere *completato* dal contesto. Siamo di fronte a una plurivocità estetica.

Passiamo rapidamente a *Laborintus*. Nulla mi impedisce di gustare i valori linguistici e musicali del testo anche senza il sussidio di dichiarazioni di poetica, autoanalisi e commenti. Non posso ignorare però che, come altri poeti contemporanei, sul piano linguistico Sanguineti si muove fra costrizione e libertà. La costrizione è provocata dalla ripetizione, dall'usura, dalla rificazione della lingua, mentre la libertà è conquistata attraverso le risorse dell'inconscio e le possibilità che consente un nuovo uso della retorica, compreso il «terrorismo» verbale. In *Laborintus* Sanguineti ha in mente un messaggio determinato, univoco, ma sa bene che il linguaggio poetico di cui può disporre è plurivoco, polisemo. Sa, insomma, che l'univocità è passibile di una comunicazione solo in quanto si converta in plurivocità e che il testo è *aperto* a una pluralità di sensi. Ne consegue che il risultato è una sorta di patto verbale, di alto compromesso linguistico. L'*apertura* è massima quando all'autore non interessa realizzare il compromesso, o quando esso si realizza in termini minimi. Anche il testo della *Commedia* di Dante è *aperto*, ma la sua *apertura* indirizza il lettore verso un solo senso, dal momento che il linguaggio di cui dispone Dante è fermamente univoco. Nella misura in cui il testo di *Laborintus* è invece *aperto* e plurivoco, esso è integrabile. L'opera, cioè, prevede, implica e include l'ermeneutica, questa si costituisce come interpretazione ed esegesi ma soprattutto come testualità complementare. La pienezza del testo è nel discorso critico che lo prolunga.

Ritorno a Palermo

Il romanzo sperimentale reloaded

Andrea Cortellessa

Anacronistico. Questa la prima parola che si pensa, sfogliando il volume *Il romanzo sperimentale*, che contiene gli atti del terzo convegno del Gruppo 63 (Palermo, 3-6 settembre 1965), l'anno seguente curato da Nanni Balestrini come settimo volume della collana «Materiali» di Feltrinelli. A partire dalla sua grafica, oggi splendidamente *vintage*, che l'editore L'orma ha voluto iperrealisticamente riprodurre nella copertina della riedizione anastatica, appena uscita a inaugurare la nuova serie della collana «fuoriformato».

Lo straniamento si deve al fatto che le questioni di cui si parla sono *grosso modo* le stesse di mezzo secolo dopo (il *romanzo*, la *realtà*...); e a quello che molti dei partecipanti di allora sono, ancora oggi, in piena attività. Ma li scopriamo, qui, in un contesto che pare un manufatto alieno, proveniente da una galassia lontana. Un manufatto rimasto sempre abbastanza alieno, peraltro, agli occhi degli stessi «marziani» del Gruppo. Tanto è vero che è stata proprio questa parte, della proposta teorica della neoavanguardia, a essere rimasta fuori dalle riproposte dei precedenti decennali. Come se in queste pagine si annidasse un disagio, un dubbio, un atto mancato.

Può risultare imbarazzante, in effetti, un documento così patente del *disaccordo* vigente fra i «membri del Gruppo»: non ai tempi della famigerata «rottura» del '69, ma proprio nel momento aurorale. L'anno prima, a Reggio Emilia, disse Giorgio Manganelli – il *trickster*, l'asociale, il cinico Manga – che «il Gruppo non ha un Manifesto, non ha una teoria, non ha mica una ortodossia, è un club di persone irritate... no, di persone disoneste, direi, di persone disoneste a vari livelli di coscienza ma disoneste, altrimenti non ci sarebbe alcun motivo di fare un club». Quelli che si incontrano ai convegni del Gruppo 63 sono *amici dissidenti*. Non *dissidenti* rispetto a un'ortodossia, eretici in procinto di essere scomunicati da un pontefice. *Dissidenti* assoluti: ciascuno in dissidio con gli altri nonché, spesso, nei confronti di se stesso. Questo connotato abbastanza paradossale (un'Avanguardia senza Manifesti, un'Avanguardia senza un Dentro e un Fuori, un'Avanguardia senza Leader – si può de-

finire ancora un'avanguardia?), sino a qualche tempo fa, poteva appunto rappresentare un sintomo di debolezza. Ma si sa, i tempi cambiano. E quello che per molti versi è un ossimoro concettuale, questa *avanguardia debole*, poté infine incontrare un tempo in cui tale *debolezza* non apparve più, necessariamente, un contrassegno negativo.

Inoltre è proprio l'*oggetto* di cui si parla a Palermo nel '65, il primo e più cocente motivo di scandalo. Ma come, la neoavanguardia dedica il suo terzo convegno al romanzo? Soprattutto per questo il libro rappresenta la *parte maledetta* della neoavanguardia. Se c'è un'*idée reçue* passata in giudicato, al suo riguardo, è che «le opere non furono al livello delle teorie»: in special modo, appunto, in campo narrativo. Grandi teorici, per carità; ottimi poeti, si concede pure. Ma col romanzo non avevano proprio niente a che fare.

Quello che, in un'apposita sezione dal titolo *Col senno di poi*, ho provato a sottoporre a test, del libro del '66, è appunto – per dirla alla maniera di Croce – «ciò che è vivo e ciò che è morto», di quella settimana calda palermitana. Chiedendo un commento tanto ai «reduci» ancora raggiungibili, fra i partecipanti di allora, quanto ai «postumi», cioè a scrittori e critici delle generazioni successive, sino a quelli che oggi hanno vent'anni. Ma altrettanto esplicito era lo scopo simmetrico e contrario: sottoporre a test – proprio come predicava sempre Edoardo Sanguineti di fare coi testi – la cultura che nei decenni successivi al '65 ha rimosso questa discussione come uno scheletro nell'armadio. Misurando con questo stereoscopio la *qualità dei tempi* da allora trascorsi. Il *senno di poi*, certo: non solo sull'*allora* ma soprattutto sul *poi*.

Un primo aspetto è appunto la *vulgata* sull'estraneità della neoavanguardia rispetto alla narrativa. Semplicemente sfogliando le pagine del *Romanzo sperimentale* si ha netta l'impressione, viceversa, che (come ha scritto Francesco Muzzioli) «il Gruppo 63 è stata invece l'avanguardia che ha fatto i conti fino in fondo con la forma-romanzo, portandola a un'incandescenza contestativa almeno pari alla poesia *novissima*». Era cioè pienamente consapevole, la neoavanguardia, che in qualunque sistema letterario è nel territorio più impuro e sfrangiato, più corruttibile e di fatto



Nanni Balestrini, Luciano Anceschi, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Achille Perilli, 1963.

più corrotto, quello del romanzo appunto, che si gioca la partita *politicamente* (in tutti i sensi) decisiva. Rileggendo di recente un'attrice *sperimentale* che restò ai margini del Gruppo, Alice Ceresa, mi è parso evidente perché proprio in campo narrativo le proposte della neoavanguardia siano oggi dalla *doxa* le più vituperate. Intanto perché i modelli premoderni restano i più comodi, per l'industria culturale, da produrre in serie. Ma poi, e direi soprattutto, perché è in questa sede che si vede meglio come un rinnovamento delle forme non possa non essere accompagnato da una mutata «grammatica della visione», per dirla con Maria Corti (che di Ceresa fu non per caso ammiratrice), o, per dirla con Sanguineti, una diversa «ideologia».

Su questo è opportuno rileggere il lungo intervento che a Palermo fa Elio Pagliarani. Se, *teste* Pound, «funzione sociale della letteratura» è quella di «mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio» – ossia, traduce Pagliarani, operare una «contestazione nei confronti dei significati socialmente dati» – tutt'altro che estranee a una letteratura «sperimentale» saranno la «contrapposizione di significati "semantici" [...] a significati usurati» e la «progettazione di nuovi significati». Sostiene Pagliarani che «la negazione non basta, che distruggere non basta»: perché la «negazione dei significati implica troppo spesso una *rimozione*». Anche i più modesti romanzi sperimentali ci mostrano che «modificando la struttura del romanzo» è possibile «suscitare una specifica visione del mondo». Per questa via Pagliarani può esprimere, anche a Palermo, quella che resterà sino alla fine la sua *violenta fiducia*: «saremo in gabbia, ma c'è anche chi si dibatte e prova a dar calci contro le sbarre».

Tornando al tormentone del *senno di poi*, non mi sento di dar torto a Raffaele Donnarumma, allorché sostiene che «il luogo comune di una prassi non all'altezza delle teoria può anche essere rovesciato. Il dibattito è persino avvincente; ma quel che se ne salva vale meno di quanto si possa salvare dei libri scritti in quel clima». Sostiene invece Tommaso Ottonieri che da Palermo a uscirne esaltato, anziché un oggetto testuale come prodotto, e dunque almeno in potenza come merce, sarebbe stato un comportamento, un'attitudine, una pratica: il *narrare* (sarà questa, per inciso, la via di fuga che tenterà l'allievo più problematico e degenerare del Gruppo, Gianni Celati). E invece temo che mai come in questo caso gli esiti – non solo i canonici *Fratelli d'Italia*, *Hilarotragoedia* e *Il serpente* o i meno canonici *Capriccio italiano*, *Loblò*, *Settembre*, *Partita* e *Tristano* – facciano aggio sulle teorie, gli aneliti, gli slanci. Riguardo alle dissonanti e babeliche proposte provenienti dal dibattito, alla domanda fatidica «che cosa rimane?» non si può che rispondere – come fa oggi

con semplicità Carla Vasio – «niente, naturalmente».

È questo l'altro corno dello straniamento di cui sopra. Quello che genera – a fronte della temperatura intellettuale del *Romanzo sperimentale* – il senso di vuoto agghiacciante che si prova misurando la distanza che da esse ci separa. Quella spasmodica tensione prolettica s'è sciolta in quello che Vitaliano Trevisan ha definito un «futuro non stato». Se ogni volta che si rilegge l'antologia dei poeti, *I Novissimi*, si ha la sensazione di contemplare un'*immagine dialettica*, capace di illuminare il presente prima ancora del passato da cui proviene, il contrario accade leggendo *Il romanzo sperimentale*. Mentre la poesia, volente o nolente, ha finito per introiettare l'esempio dei Novissimi, la narrativa delle generazioni successive ha potuto fare *come se niente fosse stato*. Dopo il crinale rappresentato da *Altri libertini* e dal *Nome della rosa*, «il romanzo di ritorno» (come verrà definito da Stefano Tani) non sarà affatto il romanzo *autre* di Barilli, o quello incorniciato fra le virgolette del *double coding* da Eco: bensì proprio il romanzo *même*, l'ominoso «romanzo ben fatto» in cui la marchesa, imperterrita, insiste a uscire alle cinque (o, peggio ancora, il commissario indaga sul serial killer di turno). Questa, ahinoi, la *normalizzazione* toccataci in sorte: in quello che uno dei più giovani fra i «postumi», Stefano Gallerani, ha potuto ribattezzare «il sonno di poi». Che è poi l'agitato sonno di adesso. Un sonno bagnato dal «diluvio» profetizzato da Sanguineti giusto un decennio fa, quando – ricordo bene lo sconforto che serpeggiava allora fra noi più giovani ascoltatori – pronunciò la frase ominosa «dopo di noi il diluvio».

Nella cultura di massa impossessatasi nei decenni successivi di una paradossale egemonia culturale – come dice il Frederic Jameson opportunamente citato da Antonio Loreto – «gli stili modernisti diventano codici postmodernisti». La normalizzazione *même* è quella che «codifica» le forme narrative in *format*: secondo protocolli che l'industria editoriale ha mutuato da quella cinematografica prima, da quella televisiva poi. Non è un caso che, a rileggerli appunto da dopo, i protocolli di Palermo parlino chiaro a molti, tanto fra i «reduci» quanto fra i «postumi»: a Palermo '65 si consuma la *svolta postmodernista* (o, piuttosto, viene alla luce la *segreta natura postmoderna*) della neoavanguardia. Nell'intervento scritto per l'occasione dal principale indiziato, Umberto Eco, lo si dice papale papale: ponendo proprio lì l'inizio del percorso che lo porterà, quindici anni dopo, al *Nome della rosa*.

E non è un caso che Sanguineti a Palermo finisse per concludere che «forse il romanzo sperimentale non c'è, e riesce tanto difficile parlarne perché si dovrebbe parlare di un ente immaginario». In

effetti *una* e una sola sua formula, non si può trovare. *Il romanzo sperimentale* davvero non esiste. Se non, appunto, come *ente immaginario*. L'oggetto del convegno, allora, *doveva* restare inavaso. Fallire la propria ricerca voleva dire, per paradosso, aver dimostrato il proprio assunto. Se ci fosse la risposta, non ci sarebbe più la domanda; *sperimentare*, al contrario, significa appunto continuare a porre la domanda.

È questo, a mio modo di vedere, il tratto più gravido di futuro – o, sarò più preciso, di un futuro che io possa auspicare – del *Romanzo sperimentale* del '65: il suo desiderio di un romanzo diverso. O, se si preferisce, la sua ricerca: questa tensione spasmodica, quasi palpabile nella sua fatica spinta a *immaginarlo*, tale «ente immaginario»: a furia di teorie e modelli, proiezioni e speculazioni; sin quasi a mimarlo a gesti. Che è poi la stessa tensione specifica, la stessa densità d'immaginazione che all'interno di un romanzo – ancor oggi e malgrado tutto – ne fa qualcosa degno di essere letto: e che si può identificare nella *critica interna ai testi*, nell'*intelligenza di sé* degli autori (quella che, agli albori del moderno, prescriveva alla letteratura Baudelaire). Una riflessione che, nei decenni che ci separano dal '65, clamorosamente ha latitato nei narratori, assai più che nei poeti, delle generazioni a venire. Con i risultati che abbiamo oggi sotto gli occhi. Di contro, tutti gli scrittori intervenuti a Palermo si producono in performance di scrittura critica che possono ben rivaleggiare con le rispettive prove *en artiste*. Tanto che – stanti oltretutto i precedenti, in tal senso non proprio innocenti, del curatore di allora – è legittima l'ipotesi che il vero romanzo sperimentale di cui si voleva sperimentare la possibilità finisse per essere proprio il libro maledetto del '66. Il vero romanzo sperimentale è *Il romanzo sperimentale*.

C'è un'ultima *crux* da discutere. Detto di un'*avanguardia debole*, e addirittura *postmoderna*, non può mancare di far specie il senso ultimo della famigerata *pointe* sanguinetiana sul «diluvio». Cioè l'irriducibile *storicismo* della neoavanguardia: la sua «nozione di sviluppo del fatto letterario», ha sintetizzato Giulio Ferroni, «come specchio del movimento della storia». In questo, e in questo soltanto, l'atteggiamento intellettuale della neoavanguardia appare irricevibile, oggi, come – poniamo – quello di Marinetti «sul promontorio estremo dei secoli» nel 1909. Al riguardo non posso che dar ragione a Filippo La Porta quando scrive che «animati da spirito antideterministico i "palermitani" hanno una visione fanaticamente deterministica e storicistica del processo storico». Lo stesso rimarcano i «postumi» in assoluto più giovani, i componenti del collettivo «404: file not found». Ma il rilievo in sé condivisibile di La Porta – «come se in

vece a ogni momento non esistessero diversi tempi storici, diverse velocità a cui si muovono gli individui e i popoli» –, se oggi lo possiamo tutti o quasi condividere – in *diversi tempi storici*: lui nato nel 1959, io nel 1968, nati nei tardi anni Ottanta i «404» –, è perché tutti o quasi siamo accomunati, per così dire, dall'essere *nativi postmoderni*. Non si può chiedere, a chi interveniva nel '65, *questa* consapevolezza.

Perché poi, dovremmo ben saperlo ormai, *anacronistico* è tutt'altro che un insulto. Come ha detto Giorgio Agamben in pagine ormai classiche, «la contemporaneità è [...] una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*. Un'immagine del futuro realizzata nel passato funziona come uno specchio rovesciato. Ben più che l'idea di un futuro, per noi a sua volta passato da un pezzo, l'immagine più fedele del tempo in cui è stata prodotta. E allora, se certo storicismo aggressivo del '65 non può che allontanarci, ad apparirci viceversa indispensabile è il *futuro non stato* che il nostro *senno di poi* conosce sin troppo bene: per averci passato tutta la vita. Il suo calco vuoto, l'*ente immaginario*, l'atto mancato. Quello che *ci* manca, che permane irrealizzato; e che contempliamo, ogni volta, nel commisurare la desolazione del presente, del diluvio presente, alle aspettative, alle aspettative così fervide, dei giovani del '65. In questo senso tutto ciò può forse rappresentare, ancora, una promessa da adempiere. Un libro a venire. Se non per noi, per chi verrà dopo di noi. Fra altri cinquant'anni, magari.

Fausto Curi, Aldo Tagliaferri, 1965. (Foto Giulia Niccolai).



Rimasticando gli anni Sessanta

Alberto Capatti

In *La bella di Lodi* di Alberto Arbasino l'offerta alimentare entra nella rete autostradale e acquista velocità. «Ristorante Motta, a cavallo dell'Autostrada» (Fiorenzuola d'Arda). Entri e il cibo è in vista, «pacchetti lussuosamente confezionati di krek e biscotti e zamponi ornati di emblemi di segnaletica stradale». Il bazar autostradale era già lì, nel 1960, e così pure, con la coda dell'occhio, i «clienti con pizza». Si posteggia, si va alla toilette. Poi Roberta e Franco vanno a mangiare.

«Lui si siede al tavolo, e si versa il vino.
"M'hai già comandato anche per me?"
"Sì, quella pizzaiola che ti piaceva ieri, no?"
Passa una cameriera da Canzonissima, tutta a volants.
"Dài" fa lui, "diglielo ancora, che non ci ho voglia di parlare io!"
"Senta signorina" fa lei "allora è già pronta quella pizzaiola per due?... Me l'acceleri, eh..."»

La bottiglia di vino è Soave Bertani o Corvo Bianco. Indispensabile che sia gelata. Un piatto, un colpo di telefono al centralino mentre si mangia, il caffè e via. La pizzaiola, fine anni Cinquanta - inizio Sessanta, è una novità, e Franco sembra averla gustata da poco; si differenzia dalla bistecca, ed è più gustosa, con un colore da vacanza. Le costate, ovvero lombatine o fettine di vitello alla pizzaiola, rientrano, secondo Veronelli e Carnacina, nel *mangiare e bere all'italiana* (Garzanti, 1962), e verranno adottate dalla cucina rapida. Considerate piatti napoletani, si ritrovano sul territorio nazionale e la loro origine non è locale; la denominazione «alla pizzaiola» evoca la più nota pizza, a causa dei filetti di pomodoro, ma è ingannevole in quanto il pizzaiolo non cuoce carne. Sono da poco nella ristorazione e soprattutto sono veloci, come tutto quello che Franco e Roberta fanno in autostrada.

L'industria alimentare, con le autostrade, ridisegna, mappa il territorio, rifornisce punti vendita, e insegna a comprare-consumare. Dal 1957, quando a Milano si è aperto il primo supermercato in viale Regina Giovanna, la rete distributiva si sta articolando, e si mangia diverso e uguale.

La vetrina dell'industria è in tv, in quello stesso anno, e si chiama «Carosello». Con l'auto e il televisore si mastica nuovo, e si digeriscono idee importate. È un'Italia che schizza veloce, ignorando l'altra, delle culture montane in abbandono, degli spacci paesani e delle cucine senza liquigas.

Dove si andrà a finire? Se lo era domandato nel 1957 Mario Soldati nel suo viaggio (televisivo) lungo la valle del Po alla ricerca dei cibi genuini; se lo ridomanda Luigi Veronelli, con già una prima risposta, nella sua *Ricerca dei cibi perduti* (Feltrinelli, 1966). L'industria si rafforza, trasformando le lunghe cotture domestiche, le minestre in letteratura? Porsi il quesito è lecito, e si continuerà a lambiccarsi il cervello ripetendolo sino ai giorni nostri. Dagli anni del boom, prodotti genuini, cucine tradizionali, cibi perduti diventano il vaccino da usare contro la standardizzazione industriale. Veronelli è un intellettuale, si dice anarchico, ha contribuito con Carnacina a costruire un modello di cucina italiana autonomo da quello francese, ha pubblicato un libro sui cocktail e sta per rivoluzionare il mercato borghese del vino.

Negli anni Sessanta non ci sono solo autostrade e cibi perduti. Finiscono infatti con l'attuazione degli ordinamenti regionali e con i primi libri che pianificano la cucina di territorio a ridosso del boom. Il più importante è *Le ricette regionali italiane* di Anna Gosetti della Salda, del 1967, tuttora ristampato identico da Solares. Cominciato agli inizi degli anni Trenta, il quadro geogastronomico si consolida a ridosso dell'industrializzazione del paese con un rapporto ambiguo, critico ed empatico con essa. Per decenni il profilo identitario delle cucine italiane continuerà a ispirarsi a un unico modello, parcellizzato e unitario, favorito e omologato dai finanziamenti pubblici dei consigli regionali.

E il '68? La sua influenza sulla gastronomia comincerà a esercitarsi nel decennio successivo, con i «Quaderni di Controinformazione Alimentare» nati nel 1975 da un gruppo di tecnologi militanti. Ma un evento decisivo era intervenuto nel frattempo: il caro petrolio del 1973 che aveva portato l'austerità e una riflessione critica sui consumi. Il film *La grande abbuffata* di Marco Ferreri chiudeva in stile tragicomico un'epoca che Arbasino, meglio di ogni altro, aveva aperto, spiegato e documentato.

Riti perduti

Il Gruppo 63 e il teatro in Italia negli anni Sessanta

Valentina Valentini

Nel 1963 viene varato in Italia il primo governo di centro-sinistra che dura fino al 1968: è il primo governo Moro... Ed è l'anno della *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht messo in scena da Giorgio Strehler. Lo spettacolo debutta dopo sei mesi di prove e 230 milioni di spese per l'allestimento, dura cinque ore e verrà ricordato (da Franco Quadri) come «l'approdo definitivo del brechtismo sulle rive estetizzanti di una nuova Arcadia». È il culmine della vita artistica del Piccolo Teatro di Milano, e al contempo della sua involuzione (causata da molteplici fattori, tra i quali la riduzione delle sovvenzioni statali). Sono anni in cui i teatri stabili, fortemente burocratizzati, vengono disertati tanto dai nuovi registi quanto dai nuovi autori. In scena vanno solo classici, appena conditi d'attualità. Ricorda ancora Quadri (nel *Rito perduto*, la monografia su Luca Ronconi pubblicata nel 1973) che in quel contesto Dario Fo e Eduardo De Filippo incarnano ancora la vecchia compagnia italiana, riunita intorno all'autore dei testi. Ma il 1963 è anche l'anno in cui alcuni scrittori, poeti e critici, quasi tutti del Nord Italia, fondano a Palermo il Gruppo 63. Si tratta di un gruppo eterogeneo che si caratterizza, fin dalle sue origini, per un'apertura ai territori delle arti visive, della musica e dello spettacolo: territori dai quali tutti i più attivi componenti del Gruppo traggono impulsi decisivi. Che il primo incontro venga ospitato a Palermo nell'ambito della quarta *Settimana internazionale della nuova musica* non è dunque un caso, ma il segno dell'interdisciplinarietà che contraddistingue il movimento.

A Palermo, nell'ottobre del 1963, oltre a momenti di dibattito e letture di testi inediti, viene allestito e presentato al pubblico – con la regia per lo più di Luigi Gozzi – *Teatro Gruppo 63*, una serie di spettacoli che mostrano la predilezione dei giovani autori per un testo lavorato come materia acustica. Viene così impressa una svolta, sul terreno appunto della sperimentazione dei linguaggi, alla diatriba annosa se sia il teatro a respingere gli scrittori o viceversa, nel tentativo di risolvere l'altro annoso conflitto fra testo e scena: in quella che Giuseppe Bartolucci definisce «scrittura scenica». È proprio lui ad auspicare, su «Sipario» nel '67, che il Gruppo «sappia conciliare questa autonomia con una ricerca scenica che ne sia l'equivalente sul piano teatrale, ossia ne offra la stessa quantità sperimentale, al di là di una "tradizione del nuovo"» (e sarà infatti sulle pagine di «Quindici», l'anno seguente, che Bartolucci lancerà la sua nuova proposta critica per la «morte immaginaria [...] della localizzazione architettonica del teatro», alla base del lavoro del decennio seguente sull'*espansione* della scena al di là dei suoi spazi tradizionali).

Una vera «scrittura scenica» adotta a Palermo, per esempio, Alfredo Giuliani in *Povera Juliet*:

utilizzando le tecniche del collage e del montaggio, raccogliendo materiali degradati e banali, ricorrendo alle proiezioni di immagini, lavorando sulla sostanza acustica della parola: trattando insomma le parti degli attori come esercizio musicale a più voci. Della rappresentazione palermitana, articolata in tre parti e curata dal Centro teatrale di Bologna e dall'Act di Roma, troviamo notizia nel novembre dello stesso '63 sul primo numero della rivista «Marcatré» (fondata quell'anno da Eugenio Battisti) e sul numero di «Sipario» del gennaio 1964: intervengono rispettivamente Gozzi e Bartolucci, i quali avevano anche condotto la conferenza-dibattito che aveva affiancato lo spettacolo. Secondo Gozzi il teatro occupava una «posizione arretrata e sottosviluppata [...] su tutti i piani, da quello organizzativo al suo significato come presenza culturale»: il sasso lanciato nello stagno a Palermo aveva se non altro la funzione di «porre dei forti quesiti e movimentare le acque del teatro "ufficiale" italiano».

Nel luglio del '64 «Sipario» ospita una tavola rotonda fra critici, nella quale Bartolucci è affiancato da Ettore Capriolo ed Eugenio Ferdinando Palmieri. Viene invocato un «teatro di rottura», e Palmieri fa notare come manchino in Italia strutture adatte a rappresentare i testi dei nostri giovani autori: evidente il riferimento al repertorio del Gruppo 63. (L'anno seguente, per la verità, al Teatro Parioli di Roma su impulso anche di Toti Scialoja, si cerca di trovare una sede stabile per una «Compagnia Teatro dei Novissimi» diretta da Piero Panza: vengono messi in scena, nel giugno del '65, testi di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani e Giordano Falzoni. Ma l'iniziativa non trova seguito.)

Nel terzo incontro del Gruppo 63, ancora una volta a Palermo nel settembre del '65, di nuovo vengono presentati spettacoli su testi di autori del Gruppo, con la regia stavolta di Carlo Quartucci: l'atto unico di Enrico Filippini *Gioco con la scimmia*, a base di danza e filastrocche nonsense, e *I sigari di Juppiter* di Germano Lombardi. Evidente lo sconcerto dell'articolista dell'«Ora» di Palermo, che dà conto a caldo dello spettacolo: «I personaggi essenziali sono tre: Juppiter, un grande industriale seduto su una costruzione altissima con un accappatoio e mutandoni attillati sino ai piedi; un giornalista mezzo ubriaco appoggiato al bancone di un bar e infine, ai piedi di Juppiter, Giuseppe Garibaldi». Non ha senso chiedersi, come di norma, quale sia il significato; conviene affidarsi alle emozioni e alle sensazioni indotte da questa «anticonformistica demolizione del mito di Garibaldi e della ufficialità nazionale»; ma il recensore conclude che ci sarebbe tutto da guadagnare a essere più chiari.

Pur contando il nostro teatro, già alla fine degli anni Cinquanta, sul lavoro di personaggi come Carmelo Bene, appunto Quartucci, Giuliano Scabia, Claudio Remondi e Mario Ricci, è a partire dalle iniziative della neoavanguardia che si

mettono per la prima volta in discussione le fondamenta stesse dell'istituzione teatrale. La linea teatrale del Gruppo 63 – se così possiamo definirli – passa attraverso la contaminazione con le altre arti, con una forte assunzione di ruolo della regia, secondo la tradizione delle avanguardie storiche, restituendo significato all'attore non tanto come segno e stilizzazione ma come «testimonianza scenica». Tanto Gozzi quanto gli scrittori riuniti a Palermo (Pagliarani, Balestrini, Sanguineti, Perriera, Malerba, Giuliani, Leonetti e Manganelli) guardano con interesse alla scrittura drammatica di Beckett e Ionesco, al teatro dell'assurdo; *Act sans paroles* è il loro modello: il testo è materiale scenico, sistema di notazione.

Per fare un paragone con la consapevolezza teatrale e con i punti di riferimento degli scrittori italiani estranei al Gruppo, è assai indicativa l'inchiesta svolta su «Sipario», nel maggio del '65 (vale la pena ricordare come proprio in quelle settimane approdasse all'Eliseo di Roma il Living Theatre, con *The Brig* e *Mysteries and Smaller Pieces*), da Marisa Rusconi: che ad autori come Calvino, Cassola, Montale, Moravia, Sciascia e Testori chiede in sostanza perché i letterati italiani non si occupino di teatro. Ma l'atteggiamento complessivo da loro mostrato (l'intransigenza nei confronti di un genere tradizionalmente considerato minore; il non voler essere subalterni alla mediazione del regista e dell'attore e alla risposta dello spettatore) non appare così diverso da quello degli scrittori intervistati da Ugo Ojetti alla fine dell'Ottocento (*Alla scoperta dei letterati*, 1895), che consideravano il teatro solo un intrattenimento e non una forma d'arte, in mano a letterati di serie B come i drammaturghi, al servizio delle compagnie e dei capocomici.

Nel frattempo Pier Paolo Pasolini si mobilita contro l'anestestizzazione e la desementizzazione del linguaggio, lo scollamento fra senso e significato che trova nei testi dei Novissimi (*La fine dell'avanguardia*, in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1966); non sorprende che nel *Manifesto per un nuovo teatro* (che proporrà ancora su «Nuovi Argomenti» all'inizio del '68), pur pregando il lavoro dello «splendido» Living Theatre, si troverà a contestare tanto «il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto e dell'Urlo» come «prodotti di una stessa civiltà borghese», proponendo di contro un teatro di Parola. Proprio l'esperienza dirompente del Living, invece, è nello stesso periodo al centro della riflessione degli autori del Gruppo 63 che si interessano al teatro: sul primo numero di «Quindici», giugno '67, Elio Pagliarani ne analizza la «contestazione fisica» ricollegandola alla lezione di Artaud; e il numero del «verri» dedicato al *Teatro come evento* (n. 25, dicembre 1967) è tutto improntato a questa «linea» (accanto ad ampi saggi di Luigi Gozzi e Cesare Sughi vengono anticipate pagine dell'edizione einaudiana, ormai imminente, del *Teatro e il suo doppio*, così come interventi militanti di Charles Marowitz e Peter Brook; c'è una sezione con interventi teorici di Arbasino, Falzoni, Filippini, Frassinetti, Giuliani, Gozzi, Lombardi, Manganelli e Porta; e soprattutto un'ampia intervista ai membri del Living – durante le prove dell'*Antigone* di Brecht a Perugia – realizzata da Sughi).

Proprio il '67 è l'anno chiave. Dal 9 al 12 giugno si tiene a Ivrea il *Convegno per un nuovo teatro*, dal quale escono gli epocali *Elementi di discussione* (pubblicati sul secondo numero della nuova rivista «Teatro», fondata da Ettore Capriolo, all'inizio dell'anno seguente), firmati da Bartolucci e Capriolo insieme a Edoardo Fadini e Franco Quadri. Sono linee d'indirizzo che la ricerca teatrale, nel nostro paese, continuerà a sviluppare sino a oggi. Si lavora anche in questo caso a partire dal Living, per un *nuovo* teatro inteso come comunità in cui non vi sia cesura fra l'esistenza

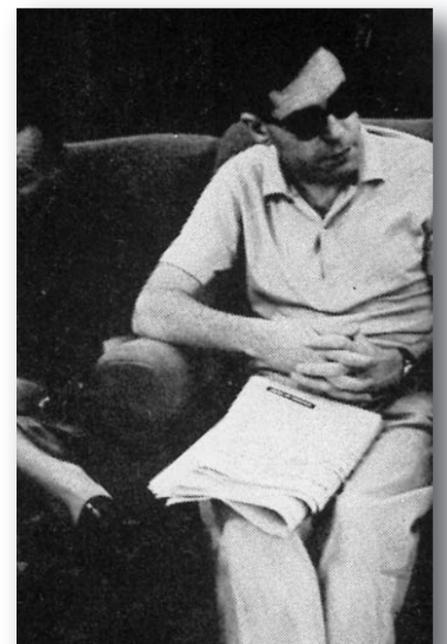
quotidiana e la pratica artistica; in cui la scena occupi tutto lo spazio, non solo sul palcoscenico ma anche sulla strada; in cui il paradigma dell'environment sia il denominatore comune di esperienze tanto delle arti visive quanto di quelle performative: tesi che vengono discusse nei *6 Axioms for Environmental Theatre* di Richard Schechner (tradotti da De Donato, nel '68, nel volume *La cavità teatrale*). Anche altri critici e artisti (Bellocchio, Cavani, Bussotti, Berberian, Liberovici ecc.), del resto, in questo torno di tempo lavorano su un'idea di teatro in sintonia coi rivolgimenti sociali, politici e artistici della fine degli anni Sessanta.

Lo spettacolo che pare realizzare in pieno questi assiomi e queste aspettative è, nel luglio del '69, *l'Orlando furioso* di Ronconi e Sanguineti, messo in scena prima nella chiesa sconsacrata di San Nicola a Spoleto, poi nelle piazze d'Italia e d'Europa: le foto di scena in appendice al *Rito perduto*, il libro pubblicato quattro anni dopo da uno dei «manifestanti» di Ivrea, Franco Quadri, testimoniano dell'irresistibile eccitazione e del clamoroso successo popolare di quell'esplosione di creatività. Ma proprio all'indomani del successo dell'*Orlando furioso*, con la chiusura di «Quindici», il Gruppo 63 cessa di esistere. I rapporti col nuovo teatro, da quel momento in poi, diventeranno un affare individuale dei singoli autori. Sanguineti (e con lui J.R. Wilcock) continuerà a collaborare con Ronconi, così come Roberto Lerici aveva già fatto con Bene e Quartucci (*Il gioco dei quattro cantoni. Un fatto di assassinio*, 1966), mentre Mario Ricci aveva utilizzato un testo di Balestrini (*Illuminazioni*, 1967).

La presa in carico del teatro da parte dei giovani scrittori italiani degli anni Sessanta è un fenomeno che gli storici del teatro hanno completamente rimosso, tant'è che ancora si attende una ricostruzione puntuale del lavoro teatrale svolto dal Gruppo 63; non è un caso che le pubblicazioni esistenti siano a cura degli stessi protagonisti. A guardarla da una prospettiva storica, come ormai si dovrebbe essere in grado di fare, la pur breve relazione fra letteratura e scena intercorsa nelle esperienze del Gruppo 63 appare ai nostri occhi, oggi, una delle tante «occasioni mancate» dal teatro italiano: senza che ne poté scaturire una rinnovata prospettiva di drammaturgia finalmente inscritta nello spazio scenico e non solo sulla pagina; oppure e viceversa del tutto autonoma, come fatto letterario, dalla materialità dell'evento teatrale.



Dibattito sul *Romanzo sperimentale*.



Lamberto Pignotti, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Musica e Resistenza

Luigi Nono

La Resistenza occupa nell'opera musicale di Luigi Nono un posto importante. [...] A vent'anni dall'8 settembre, dall'inizio della guerra partigiana, abbiamo voluto porre a Nono quattro domande sulla sua posizione e sulla sua attività di compositore.

Esse sono:

- 1) Che cosa significa per te, come uomo e come musicista, la Resistenza?
- 2) Come hai vissuto e come intendi un rapporto costruttivo fra l'esperienza musicale e la Resistenza?
- 3) In che modo *Intolleranza 1960* si è legata alle tue precedenti esperienze compositive?
- 4) In sede teatrale, ma anche in quella strumentale, tu rifiuti i principi dell'«opera aperta» e dell'aleatorietà. Perché?

(Luigi Pestalozza)

1) La Resistenza, come atto concretamente rivoluzionario e fondamentale della nostra vita, necessità provoca e forma scelte precise e coscienza innovatrice, non esclusivamente, e una volta per sempre, al tempo della lotta armata, ma nella sua complessa continuità, tanto più necessaria e costruttivamente determinante, considerati i vari tentativi e risultati di censura di imbrigliamento di retorica esaltazione e di mistificazione, cui è stata soggetta da parte dei partiti governativi, soprattutto dalla Democrazia cristiana.

Non limitatamente un glorioso vessillo del passato, quindi, ma lotta incessante e nuova coscienza in continuo sviluppo per l'azione soggettiva e nell'intenzionalità sul processo oggettivo conseguente ai principi ideali per cui tanti cadono e vengono tuttora assassinati.

Anche il musicista partecipa a questa lotta. Anzi proprio nella misura in cui egli vi contribuisce, non come specchio concavo o convesso, ma in modo originale e autonomo con i suoi studi, le sue ricerche, i suoi esperimenti, con la sua fantasia inventiva, in quanto egli dialettizza le sue due formanti, ideale e tecnico-linguistica, nelle loro particolari esigenze e proprietà, proprio in tal modo il musicista può realizzarsi compiutamente. Il tema della Resistenza, nella musica, non è quindi da collegare unicamente all'uso di testi e di situazioni di lotta partigiana, cioè fermato nel tempo, ma è potenzialmente presente in quelle espressioni in cui la verità e la novità di ricerca, di inventiva e di realizzazione ampia e sviluppa la capacità fantastica, l'intelligenza ricettiva e la

coscienza dell'uomo teso all'eliminazione delle varie garrote della società neocapitalista, per la liberazione socialista.

Ieri e oggi il tema della Resistenza dilaga anche nella musica come esigenza fondamentale da Lenin riconosciuta alla cultura, cioè per la condizione di «massima libertà all'iniziativa personale [...] massima libertà del pensiero e della fantasia» (a tal riguardo Vittorio Strada ne ha precisato lucidamente il significato nel numero di luglio de «Il Contemporaneo»).

2) In Italia nel dopoguerra si sviluppa una ricerca e una creatività musicale, che ben la differenzia da altre. All'urgenza di una tematica ideale nuova, provocata dalla Resistenza, si unisce una ricerca di mezzi tecnici adeguati, di nuove possibilità, compresa l'elettronica. L'impegno ideologico s'accompagna all'impegno del linguaggio. Bruno Maderna, perno fondamentale della nuova situazione musicale italiana, ci indica la strada. Nel 1951 compone una cantata da camera, *Quattro lettere*;¹ i testi sono ricavati da una lettera dal carcere di A. Gramsci, da una lettera a Milena di F. Kafka, da una lettera di un condannato a morte della Resistenza, da una lettera di un industriale. In questa composizione v'è un'interazione reciproca tra tematica ideale nuova e complessa e concezione e invenzione musicale in nuova proiezione. (Mai eseguita in Italia.) Eravamo allora in pochi, attorno a Maderna, a parlare di impegno totale, sia ideologico sia tecnico. Per anni, molti, soprattutto all'estero, alzavano le spalle. Ora quasi tutti parlano di impegno: moralistico, tecnico, metafisico, esistenziale, pragmatico, cercando di contrabbandarlo come unico e possibile impegno della possibile sinistra culturale. E si divertono in velleitarismi protestatari, in solleticamenti dell'epidermide salottiera, in meccaniche copie da formule statistiche, in proclami sull'indeterminazione e sul caso come raggiunta libertà, e altro. Naturalmente distinguono la politica dall'arte, e negano, nella cultura, il diritto all'ideologia: guarda caso negano sempre e solo quella comunista.

Certo è il modo più gesuita di conformarsi, facendosi veicoli, all'equivoco dei tempi, del centro-sinistra da noi, delle nuove frontiere da altri,² soggiacendo, coscienti o no, al trasformismo dell'ideologia neocapitalista. Allora come oggi v'è una tendenza musicale italiana, nella pratica, nella teoria, nella critica, che denuncia da una parte la limitazione di una presenza tec-

nologica, risultante pur sempre da una scelta ideologica, come dall'altra la limitazione di uno schematismo dommatico di tematica contenutistica. Né contenutismo volgare, né formalismo, quindi, ma responsabile presa di posizione del musicista verso il conflitto storico del proprio tempo, espresso adempiendo e stimolando il processo di sviluppo dei mezzi linguistici, a sua volta oggettivamente determinato.

È chiaro che il conflitto storico fondamentale della nostra epoca è caratterizzato dalla rivoluzione socialista in espansione nel mondo. La scelta storica del musicista totalmente impegnato si manifesta soltanto nella ricca varia multiforme e spesso contraddittoria lotta per il socialismo.

Anche in questa tendenza musicale italiana la Resistenza vive e continua. Non solo proteste, non solo rivolte, non solo distruzioni linguistiche e ideali a vari gradi, ma il superamento di tali momenti pur significanti, attraverso la partecipazione dei musicisti con la musica alla coscienza e ai conflitti del nostro tempo.

3) Forse si può intendere che in *Intolleranza 1960* confluiscono tutte le mie esperienze, proiettate nella dimensione sonora-visiva del teatro. I temi, ideali e tecnici, della mia musica per Federico García Lorca, de *Il canto sospeso*, de *La terra e la compagna* (Pavese), dei *Cori di Didone* (Ungaretti – da me composti con il pensiero a Majakovskij, a Esenin, a Toller, a De Staël, a Arshile Gorky, non «suicidi», ma eliminati per «omicidio da parte della società») – del *Diario polacco '58* (determinato dal mio contatto con la realtà tragica, per il recente passato, e dal nuovo impulso di vita della Polonia) si sviluppano in *Intolleranza 1960*, e giungono con *Sul ponte di Hiroshima - Canti di vita e d'amore* (testi di Anders-Pacheco-Pavese), e con *Canciones a Guimarães* (Machado) a provocare la fantasia e l'invenzione altrimenti e nuovamente. La loro continuità è nella vita in cui oggi operiamo: vedremo nella nuova «opera» ora in lavoro.³

4) Perché credo al controllo cosciente del compositore sulla materia sonora. Heisenberg, interrogato sul possibile rapporto tra il principio di indeterminazione e un più ampio concetto di libertà, negava: il non controllo è ancora un motivo negativo, di non conoscenza di leggi strutturali non ancora scoperte.⁴

Nell'interazione degli elementi compositivi, al-

l'attuale possibile costituzione e trasformazione, strumentale ed elettronica, del suono, deve corrispondere una nuova organizzazione compositiva. Rifiuto altresì l'eguale-contrario dell'aleatorietà: i tentativi di organizzare i materiali in base a loro presunte leggi formali *scientificamente* dedotte da esse.

La forma è il momento in cui si manifesta, al massimo grado di libertà inventiva, la presa di coscienza creativa, da parte del compositore, della materia come mezzo espressivo del contenuto.

Anche in questo senso, l'insegnamento di Arnold Schönberg è fondamentale.

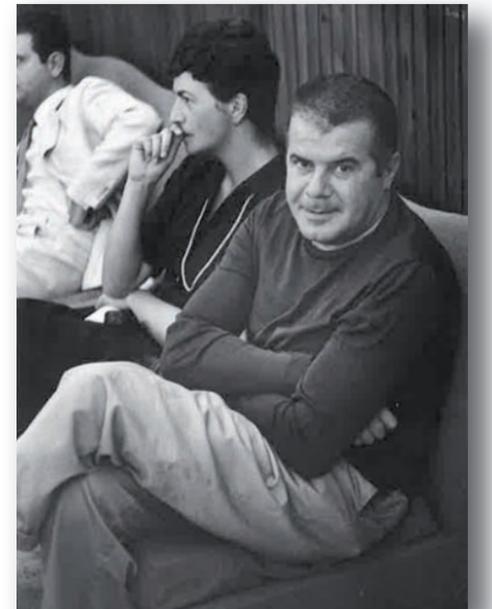
Da «Rinascita», n. 34, 7 settembre 1963; poi in Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi LIM («Le Sfere», n. 35), Milano, 2001, vol. I, pp. 144-147.

¹ *Quattro lettere* (*Kranichsteiner Kammerkantate*) per soprano, basso e orchestra da camera, composte in realtà nel 1953. È significativo che Nono dati la composizione di Maderna anteriormente alle proprie composizioni di ispirazione politica, come gli *Epitaffi a Federico García Lorca* (1952-53).

² Allusione al noto slogan di John F. Kennedy.

³ Si tratta probabilmente del progetto teatrale incompiuto *Technically Sweet*, su testi di Emilio Jona, cui Nono stava lavorando nel 1963.

⁴ Cfr. Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, *Discussione sulla fisica moderna*, traduzione di A. Verson, Einaudi («Biblioteca di cultura scientifica», n. 59), Torino, 1959, pp. 22-24.



Germano Lombardi, 1965. (Foto Pablo Volta).

La Nuova Musica a Palermo

Luigi Pestalozza

In apertura, un accenno al ben significativo incontro a Palermo, nel 1962, in un ristorante, fra Nanni Balestrini che a Palermo è per seguire le Settimane internazionali di nuova musica iniziate due anni prima, Luigi Nono che a Palermo è per la prima, alle Settimane, del suo *Sul ponte di Hiroshima*, che dialogando fra loro e con il barone Francesco Agnello, anch'egli al tavolo e che delle Settimane è stato uno dei principali fondatori – in sintonia d'intenti nei rispettivi campi, la musica del cambiamento che ricerca e formula una nuova lingua musicale che comunica i rapporti cambiati o da cambiare nel mondo, particolarmente in Italia, e la poesia e la letteratura che il gruppo dei Novissimi di cui con Sanguineti, Porta, Pagliarani, Giuliani, è parte, che sono nati per dare corpo e forma, antagonista forma, allo scrivere non soltanto poetico: per cui progettano un più articolato e incisivo gruppo di scrittori, di poeti, di critici impegnati, appunto come la nuova musica italiana lo è, a stare attivamente nella rottura e riconcezione, ricostruzione, di tutti i rapporti, o dunque nella vera storia italiana alternativa a quella di prima dell'aprile 1945, di prima della rottura verticale con tutto il precedente italiano anche culturale, poetico, musicale, ecc. Per cui Nono dice subito a Balestrini di fare come il Gruppo 47 in Germania che si è formato in un contesto significativo dei suoi intenti, con Balestrini tanto d'accordo che subito nasce la proposta, altrettanto subito condivisa da Agnello, di dare vita e forma a quello che così sarà l'anno dopo, a Palermo, nelle Settimane internazionali di nuova musica, il Gruppo 63. Salvo precisare che questo *naturale* coniugarsi attorno a una tavola ristorante, di musica e poesia, letteratura – che fra l'altro già dagli anni Cinquanta cambiano lo stato delle rispettive cose, e che dunque sta dentro il cambiamento dello stato delle cose italiane come dunque questo sta in loro – andava accennato per capire fino in fondo come mai negli anni Sessanta i due ambiti lavorano insieme.

Lo straordinario è che il comune antagonismo rispetto allo stato delle cose presente in realtà nel mondo, per quanto li riguarda in Italia, li interrela a tutti i livelli di coscienza critica delle contraddizioni appunto non certo soltanto italiane, generali, che sui rispettivi versanti li fa scrivere,

comporre, incontrarsi. Ovvero, proprio quanto alla musica, italiana, nuova nel nostro preciso caso, e però entrando così nella ragione e nel senso di questa nostra giornata, va sottolineato quello che vuole dire che i suoi principali ideatori, compositori, portatori del nuovo musicale a cui Palermo intitola le sue particolari Settimane, si coniugano presto, già negli anni Cinquanta grazie allo Studio di fonologia milanese, con l'elettronica, con la tecnologia del suono che va oltre la nota, con il comporre che così va oltre la storia compositiva musicale dei secoli alle spalle, e intanto si incontrano con il Gruppo 63.

In altre parole, Luciano Berio, Angelo Paccagnini, Bruno Maderna, Giacomo Manzoni, Luigi Nono, appunto per restare nella nostra giornata, sono musicalmente, in termini di nuova musica, diversi fra loro: ma sempre dentro il progetto, il lavoro, il pensare, l'inventare antagonisticamente su tutto il fronte della vita, del mondo, che per parte loro i Pagliarani, i Sanguineti, i Balestrini, gli Eco, e via entrando nel Gruppo 63, del tutto ovviamente, senza problemi, propongono e portano avanti in parallelo, ma infine perché il loro fare e pensare innovativamente, nel proprio campo di impegno, il suono stesso delle parole, la lingua e quindi la comunicativa di idee e pratiche di vita antagoniste a quelle dominanti estranee al loro vero letterario, poetico, riconoscono come parte organica al loro cambiare, appunto attraverso il suono delle parole che cambiano, i rapporti, il mondo, la vita degli uomini senza confini. Ovvero l'ascolto di un andare in parallelo, insieme, interrelandosi, fra generi che non accettano più di essere divisi, di andare ciascuno per la propria strada, non è, non deve essere un ricordo, perché nell'oggi restaurativo del passato, pratico e teorico della «fine della storia» – come fu detto e scritto, fatto diventare senso comune – ricondotta dunque a prima del suo cambiamento precisamente esplosivo nel XX secolo, non per niente anche del Gruppo 63 e degli anni musicali Sessanta aperti dalle palermitane Settimane internazionali di nuova musica, ci fa ascoltare, appunto oggi, l'altro possibile reale non soltanto poetico, musicale, letterario e via elencano, o dunque ci fa capire il senso senza fine di portata, nei secoli, del sempre antagonistico «eppur si muove» galileiano.

Arte totale

Achille Bonito Oliva

L'opera degli artisti qui rappresentati in sintonia con un sentimento di sconfinamento dell'arte verso la vita, tipico del Gruppo 63, si pone sotto il segno dell'arte totale: uno slittamento intrecciato di generi compenetrati tra loro in maniera iterata e nello stesso tempo frammentaria. Disegno, gestualità, mimica, danza, musica, architettura, teatro si attraversano in uno spazio che prima di essere fisico è mentale. Di questo infatti possiede la simultaneità di molti eventi e l'assemblaggio di molte situazioni. Comunque quello che regge l'intera intelaiatura dell'opera è il *frammento*, la frantumazione della dimensione spaziale e temporale, un'afasia capace di portare l'azione fuori da ogni sistema di previsione. L'immagine nasce dall'incrocio di una costellazione di collegamenti che coinvolgono oggetti e persone alla stessa stregua, fuori da qualsiasi scala e gerarchia. Tutto si muove dentro un'idea di campo, inteso come luogo di mobili relazioni che si dilatano e accorciano fuori da ogni progetto di misura e di distanza. Nulla preesiste: il campo è l'effetto sincronico di un funzionamento della sensibilità capace di orchestrare una pluralità di presenze fuori dalla comunicazione logico-discorsiva dell'azione quotidiana o del teatro tradizionale. L'azione è il frutto di uno smontaggio, di una riduzione del linguaggio gestuale e verbale, dunque comportamentale, alle proprie grammatiche elementari, alle strutture minime che ne compongono la complessità. La scomposizione è frutto di questo minimalismo capace di produrre una rappresentazione dilatata, una sottolineatura dell'evento ma non in senso enfatico bensì come movimento che dall'interno

passa all'esterno per darsi in termini di espressione e di immagine. Il rallentamento e la ripetizione producono una temporalità orizzontale che favorisce una felice frantumazione degli elementi, evita la condensazione in una trama organica e lascia oggetti e comportamenti in una situazione di intenzionale scollamento, come in uno spazio sotto vuoto pneumatico o siderale sottratto alla legge di gravità. La ripetizione è la standardizzazione del gesto, la riproduzione meccanica del comportamento che questi artisti mettono in evidenza attraverso il rallentamento dello stereotipo. La rappresentazione è il frutto di piccole immobilità dinamiche, di una somma di drammi modulari capaci di fondare una sorta di spazio afasico e imprevedibile, con un respiro interno senza centro costellato di periferie attive e intense. Ogni attore è portatore di un campo magnetico che per tangenza entra in rotta di energetica collisione con altre presenze sceniche. Succede allora che si creano accensioni di suoni, gesti e parole, che come nel teatro barocco lavorano per accumulazione e associazione.

Il doppio gioco è il necessario margine di ambiguità e ambivalenza che ogni opera deve avere, il bisogno della forma e il desiderio di sfuggirvi, il rituale rassicurante e lo scarto improvviso fuori dal codice, la ripetizione e l'afasia dunque. Queste due polarità reggono interamente l'azione, impregnata anche da altre apparizioni e agnizioni: oggetti in scala miniaturizzata o dilatati in una misura incombente e improvvisamente minacciosa. L'afasia non è soltanto gestuale ma anche visiva e percettiva, mette lo spettatore nella condizione di allarme perenne, in quanto immerso in una rappresentazione non garantita da alcuno stile. Perché l'opera

degli artisti totali si muove con sereno pragmatismo attraverso molti riferimenti e citazioni senza mai identificarsi con alcuno di essi.

Gesto o segno figurativo o astratto, geometrico o fluido, sonoro o silenzioso, esiste sempre uno scollamento tra parola e immagine, tra azione e suono. In questi interstizi cova l'energia oggettiva del mondo. In questi buchi neri della sensibilità collettiva il pubblico pratica una scoperta dello sguardo nel tessuto dell'evento. Uno sguardo che non si ferma ai dettagli psicologici. Che non crede alla verità dei fatti semmai all'energia latente a questi sottesi. Che funziona per accelerazioni e rallentamenti, frontalità e lateralità, chiarezza e accecamento, per attenzione e disattenzione. Proceede in tutte le direzioni, come introspezione e come prossemica, come esperienza vissuta della distanza. Non si sorprende davanti a nessuna scena, non ha progetti di vedute prefissate né inibizioni verso inediti paesaggi. Imparare a guardare significa anche imparare ad agire, a stabilire contatto, a fare esperienza del proprio corpo e dei suoi dintorni, del tempo contratto nell'attimo o dilatato, dello spazio smisuratamente grande e di quello misuratamente piccolo. Dunque uno sguardo che ha una gittata curva, una capacità di associazione che sconfigge ogni impedimento spaziale e temporale. E allo stesso tempo un'attenzione che non è soltanto statistica, abituata a osservare ciò che già esiste e a omologarlo, ma penetrante oltre i limiti della convenzione.

Dal disegno al teatro, alla musica, al cinema, all'architettura e alla letteratura, gli artisti esplorano processi semplici di creatività, attivati mediante una scomposizione di tutto ciò che è articolato e che cerca, fuori da ogni caratterizza-

zione biografica o psicologia, varchi verso sentimenti primari ed elementari, verso lo scheletro di comportamenti capaci di attirare dentro di sé libere associazioni mentali e stati emotivi inediti che producono il piacevole tremore della creazione. Lo slittamento dei generi accompagna la crescita di questa condizione dilatativa ed espressiva, che tende verso il senso di un teatro totale, verso un'immagine capace di sintetizzare dentro di sé l'intensità di un'esperienza cosmica, lo stato involontariamente filosofico di coscienze intuitive delle connessioni del mondo. L'inseguimento di un sentimento primario del mondo come rappresentazione pone le opere degli artisti totali sotto il segno di una cadenza wagneriana, sfrondata però da rigurgiti simbolici e decadenti. L'arte diventa immagine di esperienza, apertura verso piste sconosciute, saldatura solidale tra universi psichici separati e talvolta abbandonati dalla convenzione sociale. Tale saldatura avviene lavorando sul limite della percezione, sullo sfondamento della conoscenza normalizzata dalla ragione verso la precarietà di un contatto necessariamente sfuggente.

L'opera diventa una costruzione tattile, visiva e sonora ma anche una macchina della memoria e dell'esperienza che aiuta lo spettatore a mettersi sulla stessa lunghezza d'onda, quella di una conquista dello sguardo totale. Per questo l'artista procede per immagini, in quanto capaci di trasmettere fantasmi evidenti e lampanti, operanti sulla possibilità del contagio. Il contagio rappresenta per lo spettatore la fine del viaggio, il riconoscimento di aver partecipato al varco di una soglia, su cui liberare il proprio sguardo come possibilità di sporgersi con tutto il corpo dalla finestra del proprio occhio.

Quel suono che è nella parola movimento

Francesca Franco

Esauritosi l'epos della ricostruzione, il neorealismo non riesce a raccontare la società del dopoguerra, tanto meno il suo *male oscuro* indagato invece dal *cinema-pensiero* di Michelangelo Antonioni, che nei tempi sospesi e negli spazi vuoti della narrazione filmica svela la crisi della sensibilità moderna, in cui i sentimenti perdono ogni carattere romantico per diventare inesplicabili grovigli mentali.

Questo senso di latenza o di indicibile troviamo negli *Schermi* di Fabio Mauri, che sottendono una riflessione sul fenomeno della percezione psicologicamente inteso, ricodificato nei suoi meccanismi dal cinematografo che dal 1947 la «Revue Internationale de Filmologie» investiga con spirito interdisciplinare: parlando di analogia tra film e sogno e tra spettatore e sognatore; del rapporto tra cinema e istruzione, per la capacità che questa «macchina per pensare» ha di attivare processi inconsci di proiezione/identificazione. Tanto che proprio all'interno delle società più razionali e tecnologicamente avanzate teorizza la *natura immaginaria dell'uomo*. Sulla quale però pesa il falso giudizio razionalistico, riproposto nel 1963 da Manfred Bleuler, di una presunta analogia tra pensiero onirico e delirio psicotico, in accordo con il dogma del peccato originale e dell'inconscio perverso.

Della dimensione mediale/irrazionale dell'immagine è consapevole Mario Schifano, che fa della pittura un campo di sensibilizzazione emozionale da cui affiorano frammenti asintattici di realtà capaci di cogliere, come in *Blow up*, la violenza invisibile della società del benessere. Nel saccheggio sistematico di un patrimonio linguistico condiviso l'artista fa della tela il luogo di proiezione di diapositive, di still rubati a tv, giornali, pubblicità e alla storia dell'arte celebrata dall'industria culturale. Anche l'uso di filtri colorati è mutuato dal piano cromatico del cinema: antirealistico in *Une femme est une femme* di Godard; espressivo in *Deserto rosso* di Antonioni; piegato da Fellini in *Giulietta degli spiriti* a una ricodificazione del meraviglioso che non distingue tra realtà e allucinazione, in ossequio all'adagio caro a Freud e all'alienistica dell'Ottocento. E c'è da chiedersi se non sia questo l'inganno culturale che in quegli anni di speranze brucia anzitempo quanti vorrebbero dire qualcosa di diverso, ma non sanno pensarlo né riconoscere *Cimiteri di opinione* su labbra ribelli.

Da qui Baruchello muove la sua esplorazione nell'ambito dell'infrasottile, per registrare in fieri l'attività della mente e il muoversi del pensiero. Una ricerca condotta con spirito enciclopedico, che approda al cinema in quanto mezzo di riproduzione-e-trasformazione del presente in immagini e, dunque, in linguaggio. Segni lessicali sono i suoi *minima visibilia*, aventi origine, prima ancora che iconica, verbale e fonetica, in sintonia con le strategie di Roussel e i giochi di parole cari a Duchamp. Formicolanti sulla tela, fanno apparire il suo spazio bianco vasto quanto il mare aperto e in *Mi viene in mente* (1966) conquistano la forma letteraria del romanzo, che fa propria l'ambizione antica di rappresentare la vita, qualsiasi cosa della vita in qualsiasi modo, anche quello del montaggio decostruttivo.

Che nelle mani di Nanni Balestrini diventa congegno grammaticale e dispositivo inventivo inesaurevole, capace di liberare con accostamenti arbitrari ma non casuali il linguaggio dei media da banalità e vuote ripetizioni di frasi fatte, costringendolo ad autogenerare un senso più ampio di relazioni. In sintonia con la riduzione dell'lo perseguita dai Novissimi, occulta l'autore dietro

le combinazioni di un software e sull'impersonalità costruisce *Tristano* (1966): un romanzo ready-made di materiali eterogenei prefabbricati assemblati a comporre un nuovo epos da editare in un numero illimitato di varianti per conquistare alla scrittura uno stato di rizomatica incompiutezza.

Se Balestrini decostruisce, Adriano Spatola passa le parole al trita-documenti, le fa esplodere in frammenti verbali ai limiti dell'afasia e sulla scorta dei *Testi-superficie* di Franz Mon compone a collage *Zeroglifici* rispondenti a valori grafici e visivi. Poiché non esiste un pensiero senza corpo, né un corpo vivente senza pensiero, fa della lingua *parola incarnata e immagine sonora* e alla vita ridotta a simulacro risponde con una serrata dialettica tra dire-e-fare, tra persona in azione e parola declamata, che intrattiene con il pubblico un rapporto fisico.

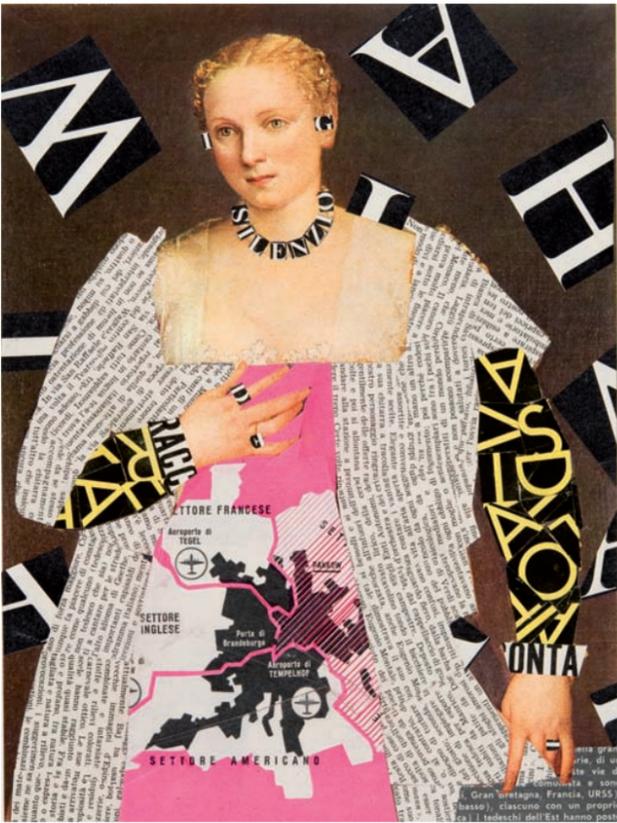
Lettera e senso non possono, infatti, che procedere insieme, perciò Corrado Costa riconquista loro membra, volto e voce attraverso il corpo del poeta. Contro la separazione di parole e immagini operata dalla scrittura fonetica e dalla tipografia recupera motivi figurati attraverso un narrare basso, lontano da intenti alti e postulati filosofici quanto la cucina di una casa di campagna a Mulino di Bazzano, dove si coltiva una *poesia totale*: disponibile al confluire di impulsi extraletterari e vissuta come espansione della vita di cui non si sospetta l'esistenza, arrivando a scegliere la tridimensionalità dell'oggetto e a invadere ogni supporto.

Quanto il ductus di Costa è corsivo, quasi fumettistico, tanto quello medianico di Sylvano Busotti ha un nitore calligrafico. In lui la linea assurge all'astrazione o suggerisce atmosfere pagane atte a mettere in musica la poesia di Pasolini. Sulla parola danza infatti l'arte totale di Busotti, che miete in un sogno di Rinascimento composizione musicale e disegno, pittura e poesia, arrivando nei pentagrammi dipinti alla fusione di suono e segno.

A lui si deve l'incontro dell'ambiente artistico fiorentino con la musica di John Cage e il principio di indeterminazione che la regola, capace di restituire una realtà interamente dinamica, che è poi il mondo descritto dalla fisica quantistica. Principio che Giuseppe Chiari conosce bene, provenendo da studi di matematica, e che mette in atto in pratiche di combinazione algebrica della concezione musicale nelle performance della propria musica e in concerti concepiti insieme con il pubblico. Nella sua *Musica senza contrappunto* (1969) la materia è una folla di oggetti di cui l'artista indaga le qualità per evidenziarne le possibilità d'espressione in relazione al corpo e ai getti del musicista. L'assenza di notazioni tradizionali sulla partitura, la preparazione dell'azione, la trasformazione dell'esecuzione musicale in uno spettacolo più complesso evidenziano il processo concettuale di creazione accolto da Chiari, che lo porta a aderire a Fluxus sin dalle prime ore, condividendone l'idea di un'arte che sconfinava nella vita fin quasi a confondersi con i suoi ritmi.

Con il Gruppo 63. Arte totale

Mostra all'Auditorium Parco della Musica
Roma, 18 ottobre - 3 novembre 2013



Nanni Balestrini, *Silenzio (Veronese: Ritratto di gentildonna)*, 1966-2013.
Inkjet su tela, 120 x 80 cm.
Collezione privata.



Mario Schifano, *Monocroma*, 1960.
Tecnica mista su carta, 100 x 70 cm.
Collezione Alessandra e Paolo Barillari.



Sylvano Bussotti, *Dichiarazione scritta*, 1961.
China e acquarello su carta, 27,7 x 21,7 cm.
Collezione Carlo Palli, Prato.
Foto Archivio Carlo Palli.



Fabio Mauri, *The Nursery News*, 1960.
Collage, tempera, olio e china su tela,
64,5 x 81 cm.
Studio Fabio Mauri, Roma.



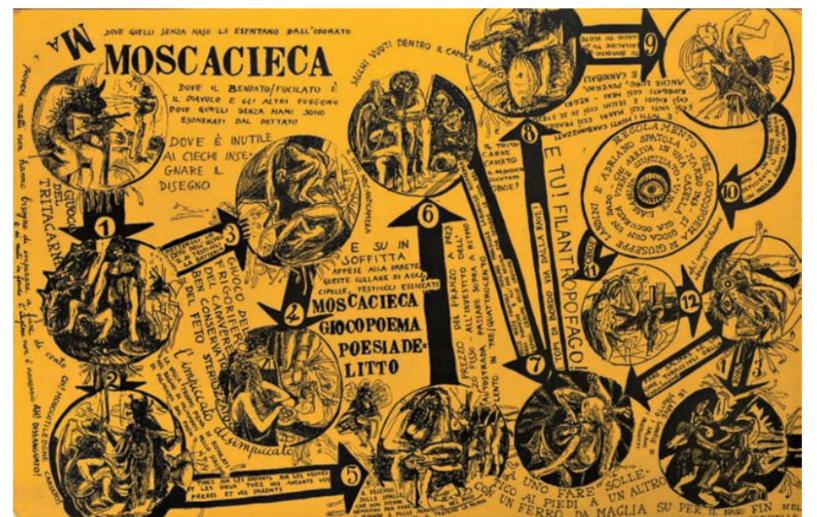
Gianfranco Baruchello, *Palle e spilli*, 1960.
Assemblaggio (sperimentazione di oggetti in rima),
30 x 40 cm.
Fondazione Baruchello, Roma.
Foto Claudio Abate.



Giuseppe Chiari, *Fame amore paura*, 1974.
Ingrandimento fotografico su carta, 61 x 267 x 4 cm.
Collezione Nino Soldano.
Foto Patrizio Nezi.



Corrado Costa, *Senza titolo*, 1963.
Tecnica mista su faesite, tre elementi,
98 x 92, 98 x 73, 60 x 40 cm.
Collezione Roberto Tizzi e Milena Giacomazzi.



Adriano Spatola - Giuseppe Landini,
Gioco-poema, poesia-delitto, 1964.
Stampa offset su carta, 49,9 x 66,9 cm.
Collezione Maurizio e Tiziano Spatola.
Foto Tiziano Spatola / Carlo Vannini.

Totalità nell'arte d'oggi

Enrico Castellani

Le persone di buona volontà coniano e applicano all'arte attuale, allo scopo di comprenderla e divulgarla, sempre nuovi attributi, che però sono sempre meno adatti nell'etismo e nel significato a definirla, anzi, essendo suscettibili di sublimarne un aspetto a detrimento del tutto unitario, sono anche fonte di confusione. Parlare di arte monocroma significa infatti dare molta importanza all'aspetto esterno di un movimento per nulla estetizzante, dimenticandone il significato storico irripetibile in ordine di tempo, e porta all'errore di convalidare qualsiasi superficie dipinta di un colore uniforme, o il bassorilievo o il grafito sull'intonaco, anche quando all'origine di queste manifestazioni altro non esista che l'allargarsi della macchia fino ai bordi della tela o un mal dissimulato naturalismo impressionistico o ancora un retorico esistenzialismo chiesastico; questo errore era già stato fatto, ed esiste ora un'accademia dell'arte monocroma e, come fu un tempo in cui tutti scopersero d'aver fatto delle macchie nel 1925, ora molti sostengono d'aver dipinto dei quadri tutti bianchi o rossi o blu nel 1940.

La verità è che la monocromia è stata l'ultima chance della pittura per differenziarsi dalle altre arti; la superficie che ha di volta in volta descritto, alluso, suggerito, che è stata teatro di idilli e drammi e vaniloqui, ora è muta. Sull'ultimo atto della pittura è caduto un sipario monocoloro e sarebbe vano indugiare in mistica contemplazione. Analogo discorso potrebbe essere fatto a proposito di tutte le parziali verità che di volta in volta, e spesso secondo le ritardatarie scoperte di qualche critico molto ascoltato, paiono accaparrare l'attenzione fino a essere oggetto di teorie sedicenti totali e definitive in materia d'arte.

È ben acquisito che il movimento è prerogativa particolare dell'arte d'oggi, e che la struttura è un elemento essenziale del movimento, ma il

differenziarla ci fa cadere nell'aneddotico e il movimento diventa figurato, cioè illusorio, e il tempo vi rimane estraneo. D'altra parte a qualsiasi volume virtuale preferisco il motore che non muove niente, ma, ben carenato, è oggetto vibrante di potenza; un brutto quadro lanciato a velocità supersonica rimane quello che è, e ben presto sparisce alla vista, ma un'opera che esiste in virtù di un moto fisico rovescia i termini del nostro problema perché servendosi del procedimento scenografico tende a ritmare artificialmente il tempo e perciò a falsificarne l'entità; là dove al tempo noi diamo importanza di medium stesso della comunicazione.

Infatti siamo meno commossi dall'opera in sé che dal suo coniugarsi in sede storica con la somma di esperienze e di istanze che ci circonda. È in questo senso che prediligo definirmi realista contro i retorici di realtà eternamente immutabili e gli esteti di formule parascientifiche.

Le mie superfici in tela o laminato plastico o altro materiale, plasticamente smaterializzate dalla mancanza del colore, in quanto elemento di composizione, tendono a modularsi, accettano la terza dimensione che le rende percettibili; la luce è ormai strumento di questa percezione: vi sono abbandonate nella sua accidentalità, forma e intensità contingenti. Ma non facendo più parte del dominio della pittura o della scultura, e dell'architettura potendo assumere il carattere di monumentalità o ridimensionarne lo spazio, sono il riflesso di quello spazio interiore totale, privo di contraddizioni, cui tendiamo, e pertanto esistono, in quanto oggetti di istantanea assimilazione, la durata di un atto di comunicazione; prima che il tempo le confini nella loro materiale precarietà.

Testo del 1958 pubblicato in «Zero», n. 3, Dusseldorf, 1961.

Goffredo Parise, Ornella Volta, 1965. (Foto Pablo Volta).



Lo sguardo laterale di Gastone Novelli

Ada De Pirro

Le emozionante sequenza di opere di Gastone Novelli, esposte al Macro di Roma in collaborazione con l'Archivio Novelli, ha tracciato un'ipotesi di racconto del suo lavoro fondato sulla costruzione di «universi linguistici» creati con frammenti di segni, simboli, parole raccolti da testi e culture diverse. I suoi amici scrittori, come Alfredo Giuliani a cui si deve il titolo della mostra, accoglievano il carattere verbosivo delle sue opere come una coniugazione delle sperimentazioni che andavano facendo negli stessi anni, volte alla distruzione del linguaggio definito da Novelli «accademico».

La selezione fatta dalle curatrici Paola Bonani e Benedetta Carpi De Resmini muove dall'apparizione delle prime scritte calligrafiche nelle opere su carta (circa trenta) che vanno dal 1957 fino alla scomparsa dell'artista nel '68. Il dialogo tra un importante dipinto presente in mostra, *Il re del sole* del '61, e le carte, tutte concepite come opere compiute, aiuta a leggere il passaggio dalle prime, di carattere più informale, come di muri calcinosi su cui compaiono le prime scritte (*Il cervello*, *Scorcio del primo tema*), a quelle successive dove l'inserimento di griglie (*Un gros gibier étendu*, *Alfabetiere 1*) e schemi precariamente modulari attiva altri livelli di lettura e altri riferimenti culturali con la presenza di sequenze numeriche (*Senza titolo* del '62 e del '64) o di lettere A (*Senza titolo* del '68). La scelta delle opere ha permesso di cogliere l'omogeneità del lavoro di Novelli pur nella sua caleidoscopica frammentarietà. C'è una coincidenza temporale tra le opere e l'approfondirsi dei rapporti di Novelli con gli scrittori dell'avanguardia internazionale, in primo luogo Beckett, e quella italiana, soprattutto Giuliani (col quale esegue opere a quattro mani), Giorgio Manganelli (di cui illustra *Hilarotragoedia*) ed Elio Pagliarani. L'artista fa propri i caratteri di quelle sperimentazioni linguistiche che adottavano la scomposizione, l'asintattismo, l'andamento glossolalico e l'artificiosità del gioco linguistico per affermare lo scollamento del linguaggio dalla realtà.

L'intensità dei suoi rapporti con scrittori e altri artisti è documentata da opere in forma di fumetto (*Viaggio di Brek*) e dai materiali contenuti nelle cassettiere poste al centro della sala dove, con un intento catalogatorio che sarebbe piaciuto a Novelli, si dà conto della febbrile attività dell'artista che insieme ad Achille Perilli fonda le riviste «Esperienza Moderna» (1957-59) e «Grammatica» (1964-76), quest'ultima con Giuliani e Manganelli. Come teorico Novelli scrive numerose dichiarazioni di poetica che alla fine dei suoi anni diventano sempre più politiche, culminando con la clamorosa azione di protesta alla Biennale di Venezia del '68. Alcuni rari cataloghi, come quello della mostra del '66 al Ferro di Cavallo sui suoi appunti dei viaggi in Grecia, storicizzano parte dell'intensa attività dell'artista in esposizioni spesso di carattere internazionale. I video di e su Novelli testimoniano del livello sperimentale della sua opera.

Se questa mostra è stata una delle molte iniziative promosse a seguito dell'uscita del primo volume del catalogo generale di Novelli (Silvana, 2011), curato da Paola Bonani, Marco Rinaldi e Alessandra Tiddia, anche la pubblicazione del volume di Rinaldi, *Tutti gli universi sono possibili*, è un importante contributo alla difficile ricomposizione del puzzle rappresentato dalla per-

sonalità artistica e umana di Novelli. La cifra del suo lavoro non abilita interpretazioni definitive e univoche, ma consente un tentativo tenace di interpretazione degli indizi disseminati nelle sue opere e nei suoi scritti teorici. Fin dall'introduzione Rinaldi indica nella cultura francese degli anni Cinquanta e Sessanta uno dei riferimenti più vicini a Novelli, che fece sue alcune strategie linguistiche come quelle della finzione (presente anche in Manganelli) e della frammentarietà.

In un andamento circolare che nega l'idea di storia, Novelli inizia il suo percorso andando alla ricerca di una mitica originarietà alimentata negli anni brasiliani dalla frequentazione di Emilio Villa. La scoperta di Klee, la lettura dei testi di Lévi-Strauss e Jung gli permettono di raccogliere una quantità eterogenea di segni verbali e iconici da proiettare in un continuo fluire nel presente. Gli slittamenti a cui Novelli sottopone i materiali catalogati sono finalizzati alla realizzazione di un linguaggio «magico» che possa creare *una realtà indipendente dalle circostanze*. Rinaldi mette l'accento su uno degli esercizi fondanti dell'artista – evidente anche nella mostra al Macro – che, adottando «una strategia retorica dell'errore, del lapsus, del balbetto, della cancellazione, della ripetizione», accende, come in Beckett, «le zone d'ombra del discorso oscure e occultate dal pensiero razionale».

Nei saggi lo studioso si sofferma su importanti momenti dell'attività dell'artista anche come curatore di *Antologia del possibile* (Scheiwiller, 1962), un significativo esempio di contaminazione linguistica di quegli anni che si presta a una lettura multipla. Riguardo ai disegni eseguiti per *Hilarotragoedia* Rinaldi parla della preferenza per il «procedimento della nota a margine, del commento, dell'annotazione», lo stesso utilizzato dagli scrittori della neovanguardia italiana e francese. L'ultimo saggio, *Lete e Mnemosine. Lo sguardo laterale sul mondo*, rappresenta una sintesi efficace delle analisi svolte dallo studioso sull'opera di Novelli. La condizione di prigioniero vissuta dall'artista nella sua precoce e terribile esperienza di partigiano diventa dimensione esistenziale di chi ha come unica possibilità quella di adottare uno sguardo laterale sulla realtà che consente di creare universi possibili «fatti di segni che vanno decifrati» e che dichiarano il fallimento di beckettiana memoria.

Gastone Novelli. Scrivere la pittura disegnare il linguaggio

a cura di Paola Bonani e Benedetta Carpi de Resmini
Macro, Roma, 16 maggio - 22 settembre 2013

Marco Rinaldi

Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli

Bagatto, 2012, 57 pp., € 12,00

Con il Gruppo 63. Artisti

Achille Bonito Oliva

Negli anni Cinquanta gli artisti considerano l'opera d'arte come un'estensione della propria esistenza. Un cordone ombelicale lega sia l'opera all'artista sia lo spazio fluente dell'immaginario allo spazio appiattito e orizzontale del mondo quotidiano. Ne deriva perciò, in una visione mistica e assoluta dell'arte, la speranza di allontanarsi dalla banalità tragica e anonima della vita per via di un atto, la creazione artistica, che glorifica il valore individuale della soggettività. Il materiale e il suo uso sono saldati insieme in un unico concetto di arte: arte è quello che emerge come prodotto del contatto traumatico con l'esistenza. L'opera è la fine di un viaggio mistico nel territorio buio dell'immaginazione, un punto d'arrivo, di riferimento nella vita che si presenterebbe altrimenti come sparsa e frammentaria.

Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta un gruppo di artisti rovescia questa teoria, partendo dal concetto che l'arte è un'attività specifica e autonoma, come in parallelo dialogo e intreccio agiscono i poeti, teorici e scrittori del Gruppo 63. L'esperienza creativa si fonda su una forma di espressione che ha bisogno di tecniche specifiche e di una chiarezza di azione che controlla lo sviluppo dell'opera d'arte, ora considerata come una realtà in sé staccata dallo scopo soggettivo del suo creatore. Contro l'«eteronimia» dell'arte, questi artisti sostengono la sua autonomia; in opposizione al concetto di arte come avventura liberante e non controllata, propongono una diversa coscienza del proprio ruolo che li porta a vivere professionalmente la propria ricerca. Spezzano il cordone ombelicale con l'opera e adottano un cinismo attivo che permet-

te il controllo della propria attività e l'analisi del linguaggio. Essi non credono più al valore assoluto dell'arte ma in un valore relativo che nasce solo dalla coscienza «metalinguistica» dell'arte, in quanto mezzo d'espressione. Perciò la riduzione dell'arte a zero, alle proprie regole fondamentali, che permette una ricerca come affermazione di tautologia linguistica. Questo nuovo atteggiamento analitico determina un salto qualitativo ma anche politico, nel senso che l'artista non confonde più arte e vita, né può risolvere le antinomie della storia mediante l'arte, può soltanto operare un approfondimento e un salto in avanti nella ricerca artistica.

Inserito nella storia e sottoposto ai suoi contraccolpi, l'artista sente la precarietà dell'esistenza fino alla coscienza lucida dell'impossibilità di riscattarla attraverso l'immaginario, il quale risponde a regole esatte che sono poi quelle del linguaggio; è sempre fondato dentro la realtà, ma perché si formuli nell'opera è necessario un procedimento rigorosamente analitico, che scinda il disordine della vita e l'ordine dell'arte. Alla realtà parziale del quotidiano l'artista degli anni Sessanta risponde dunque con la totalità relativa dell'opera, che ha ormai perduto tutte le proprie allusioni ai traumi dell'esistenza e ha invece acquistato un suo splendido *superficialismo*, ossia la coscienza del carattere bidimensionale del linguaggio, della sua qualità di essere oggetto e soggetto della creazione. Ora l'opera d'arte non esprime l'urgenza di spingersi verso la vita, ma piuttosto quella di analizzare la distanza che vi intercorre e la peculiarità del linguaggio artistico rispetto a quello della comunicazione quotidiana. Se alcuni di questi artisti introducono la necessità del procedimento analitico, altri operano mediante un processo sintetico. Entrambi sono alla

base dello sviluppo dell'arte degli anni Sessanta, nei suoi caratteri processuali, concettuali e comportamentali. Il termine *processuale* indica il lavoro di quanti intendono evidenziare più che l'oggetto il processo creativo, il fare pragmatico dell'arte. L'opera è il risultato non tanto di un'organizzazione formale dei materiali quanto della diretta presentazione di essi, per celebrarne le qualità di energia e tensione. L'arte diventa il luogo dove l'artista, attraverso il fare, realizza una conoscenza del mondo grazie a una identità di pensiero e azione. Non è importante il risultato, l'opera compiuta, ma il processo atto a promuoverla. A monte sta una mentalità spontaneista che alla compatta negatività della storia oppone il gesto della creazione artistica.

Il carattere concettuale nasce con l'intenzione di spostare il discorso artistico dai suoi tradizionali oggetti e materiali. Finora l'arte ci aveva abituato a oggetti e forme concreti. L'arte concettuale, invece, si pone come scopo la ricerca della propria nozione e del proprio significato. L'opera consiste nell'analizzare e nell'investigare il linguaggio dell'arte e il sistema che lo accoglie, arrivando a un lessico smaterializzato che non impiega più forme e materiali durevoli. Questi possono essere fogli di carta, discorsi verbali, riflessioni filosofiche: l'arte passa da un metodo di intuizione a quello di analisi proprio dell'attività scientifica e filosofica. Se l'arte precedente si fondava sull'ambiguità intenzionale del significato, l'arte concettuale assume i dati della scienza e il bisogno dell'esattezza e del significato univoco.

Il comportamento significa invece assumere la realtà come campo di riferimento di tutti i materiali possibili e riformularli in termini di linguaggio artistico. Se la vita è un continuo fluire di attimi che si susseguono e si smentiscono fra

loro, anche l'arte non può essere un impegno formale, né può basarsi su una falsa coerenza, ma deve aprirsi e accettare la contraddittorietà stessa della vita. L'artista passa dall'oggetto all'azione, dall'impiego di materiali durevoli all'esperimento di eventi e situazioni effimere. Se il comportamento significa ritorno alla realtà, non indica tuttavia la scomparsa dell'arte, ma il ritorno ai contenuti, al recupero di tematiche che appartengono al corpo sociale più che al singolo artista.

Che punti sul processo, sul concetto o sul comportamento, l'arte italiana degli anni Sessanta, come i letterati del Gruppo 63, tende sempre a porsi fuori dalla nozione di poetica intesa come fedeltà ossessiva a uno stesso materiale o a un'immagine costante e riconoscibile. La sfugge, puntando invece su una programmatica infedeltà che le consente di realizzare opere apparentemente contraddittorie tra loro. L'artista si pone così in sincronia con la fitta rete di accadimenti della realtà, che si forma ed evolve sotto il segno dell'antinomia.

La scuola del vedere dopo il pathos dell'informale

Francesca Franco

Sotto il segno di Klee

Il passaggio dall'informale alla definizione di una nuova immagine è annunciato dall'emergere della scrittura come diretta manifestazione del flusso di pensiero. Qui nasce la pittura di Gastone Novelli con le sue superfici bianche calce gremite di segni e abbozzi di forme, che una sensibile grafia tesse in narrazioni di sintesi lirica. Assimilando lo spazio della tela a un'infinita pagina di diario, egli recupera le radici del linguaggio, quando scrittura e disegno coincidono e la linea è l'elemento primo. Un segno scattante è ciò che fa nascere l'invenzione di Achille Perilli, intenta a creare entità immaginarie in bilico tra regola e caso, abitanti di uno spazio di campiture geometriche complesso quanto l'immaginazione dell'uomo. Arnaldo Pomodoro evoca una durata antica nelle sue sculture, che siano monili scavati in ossi di seppia o monumentali fusioni in metallo capaci di improntare di sé un contesto.

A questi segni tattili Jannis Kounellis contrappone caratteri impersonali ma non ovvi, che trattengono in sé l'oggettività della strada da cui provengono e a questa ancorano la soggettività del gesto pittorico, aprendo la strada a un eloquio tanto compromesso con la realtà da sostituire alle parole gli oggetti.

Affascinato dalle potenzialità creative dell'alfabeto e dei nomi, Alighiero Boetti smonta e ricombina il proprio o lo raddoppia, per «udire tra le parole» come si coniugano identità e alterità, Oriente e Occidente, senza negazioni. Le cancellature di Emilio Isgrò inducono l'osservatore a ricreare ciò che è occultato alla vista, integrando indeterminatezza iconica e messaggio verbale. Scrittore e giornalista, egli usa l'ironia per operare in un mondo ridondante di segni, là dove Giulio Paolini ricorre a una rigorosa analisi del linguaggio dell'arte in cui la citazione è strumento di una ricerca concettuale che non rinuncia all'immagine, perché la ripetizione è un'infinita mutazione. Prova ne sia il *found footage* sperimentato da Gianfranco Baruchello che pone al centro dell'indagine l'attività della mente, per comprendere la quale è necessario esplorare ciò che le logiche tradizionali hanno escluso, primo fra tutti l'origine notturna del linguaggio: laboratorio del pensabile e, dunque, del possibile che i suoi disegni riproducono in uno spazio bianco «pieno di pruriti».

Terra anno zero

I *Concetti spaziali* di Lucio Fontana sono il punto d'arrivo di precedenti sperimentazioni approdate al gesto del taglio della tela, che infrange la finzione pittorica e fa dello spazio stesso dell'opera Arte. Quel gesto annuncia un progetto d'azione nel vivo di una situazione storica nuova, che guarda oltre la crisi esistenziale della guerra. Da qui il rifiuto di Piero Manzoni per ogni soggettivismo pulsionale, affidando la creazione al processo di solidificazione della materia. La superficie autosignificante della tela diventa così uno spazio di libertà assoluta, che Enrico Castellani modula in fughe prospettiche e chiaroscurali cariche di tensione cinetica ma prive di immagine, perché il mezzo coincide con il fine. L'opera diventa compiutamente oggetto autonomo dal reale nelle *Estroflessioni* di Agostino Bonalumi che, espansive e composte serialmente nell'ambiente, occupano l'interstizio concettuale tra pittura e scultura, tra scultura e architettura.

A environment sollecitatori di eventi percettivi, sensoriali e comportamentali danno vita invece le sperimentazioni ottico-cinetiche di Giovanni Anceschi e Gianni Colombo che all'interno del

Gruppo T approfondiscono il carattere processuale dall'azione estetica. Sulla scorta delle loro verifiche sui nuovi materiali, Dadamaino scopre la plastica e imposta una ricerca sullo spazio del quadro, dove il vuoto gioca un ruolo preponderante e l'iconografia optical forza il meccanismo razionale a svelare il suo punto di contraddizione.

Nuova concretezza d'immagine per teatri dell'assurdo

Nel magma urbano Mimmo Rotella scopre un territorio autoespressivo e nel manifesto una materia prima da prelevare e riportare su tela, dove i suoi décollage abbandonano presto l'astrazione per una lacerazione più figurata, frutto di un'appropriazione pura e semplice dell'immagine ready-made.

Dalla scissione nucleare Enrico Baj mutua l'equazione energia/materia e fa di essa l'essenza della propria pittura per dare forma a *Ultracorpi* degni di Don Siegel, a *Generali* decorati di cianfrusaglie e risibili personaggi di meccano: specchio della società dei consumi con i suoi comportamenti omologati e i falsi miti.

Emilio Tadini pratica ambiti disciplinari molteplici, combina autori e poetiche tra loro lontani o antitetici e di questa stratificazione linguistica fa la cifra dei propri racconti figurati dominati da uno spazio improbabile.

Attivo nel Gruppo 58, Lucio Del Pezzo usa la pittura metafisica e la poetica dada dell'oggetto per caricare i suoi emblemi faceti di una funzione architettonica che trasforma il gioco in arte. Con l'universo totalizzante dei mass media si confronta invece Mario Schifano, che sperimenta cinema e Polaroid, rivisita la storia dell'arte e si cimenta con il blob televisivo per assicurare alla pittura un punto di riferimento comune tra artista e pubblico.

Gli stereotipi dipinti da Franco Angeli sono simboli di potere restituiti dalla strada, come l'aquila fascista reincarnata nel massonico dollaro americano. Questi fantasmi della mente, che oscuramente condizionano il presente, sono l'oggetto del suo «realismo di massa», cui fa da contraltare la trasfigurazione fantastica del mondo messa in atto da Pino Pascali per mezzo di una manualità che unisce tecnica e gioco infantile per rispondere alle finzioni della civiltà delle macchine.

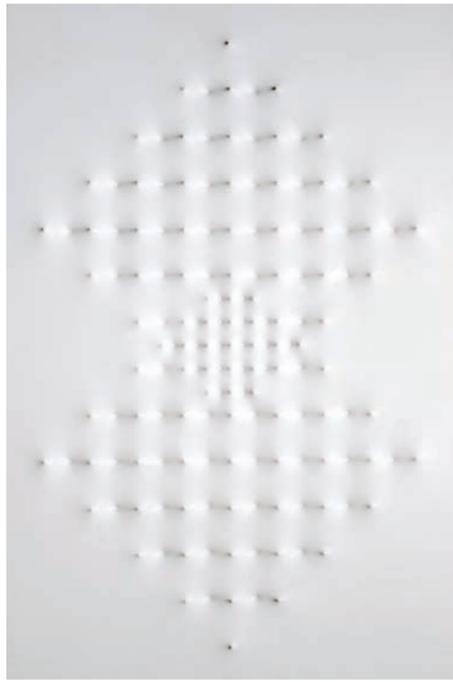
Nati come una sorta di geometria applicata ma spaesati come manichini metafisici, gli oggetti ricostruiti da Tano Festa separano e mettono in comunicazione rappresentazione e realtà rappresentata. Se per togliere l'io dal quadro egli consegna il processo creativo a una forma oggettivata, Renato Mambor lo spersonalizza ricorrendo a segni convenzionali meccanicamente ripetibili, ma senza separare mai il fatto pittorico dal supporto esistenziale. Prelevate da un campionario sterminato di immagini-oggetto offerte alla mitizzazione e al consumo popolare, le figure a vernice argento di Giosetta Fioroni si appiattiscono fino a ridursi in tracce, rivelando nella loro apparizione minimale evocative risonanze.

Con il Gruppo 63. Artisti

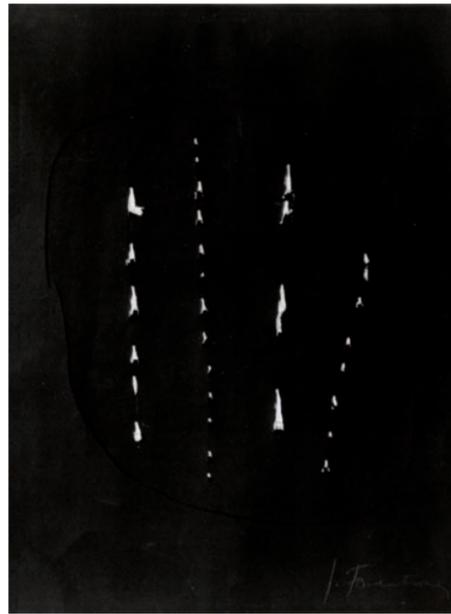
Mostra alla Fondazione Marconi
Milano, 30 ottobre - 19 novembre 2013



Dadamaino, *Disegno ottico dinamico*, 1964.
China su carta, 25,9 x 25,9 cm.
Courtesy Susanne Capolongo.



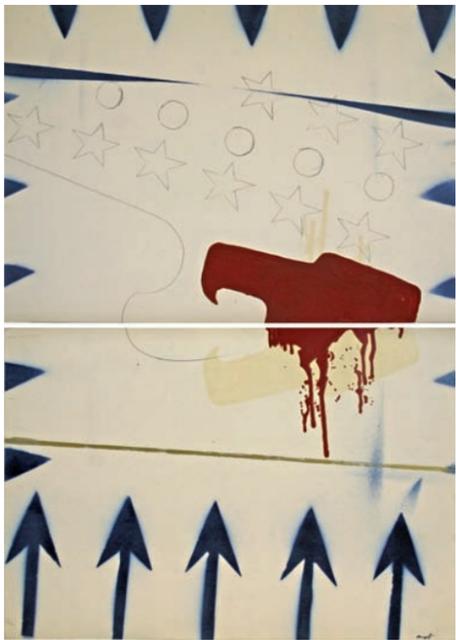
Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1965.
Rilievi su tela bianca, 80 x 120 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



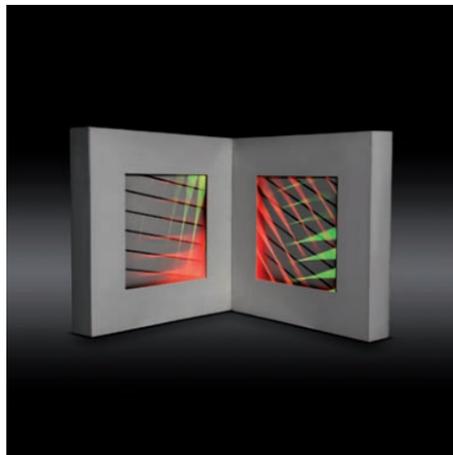
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1964-1966.
Graffiti e strappi su carta nera, 45 x 32 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Agostino Bonalumi, *Rosso*, 1964.
Tela estroflessa e tempera vinilica, 92 x 80 cm.
Archivio Bonalumi, Milano.



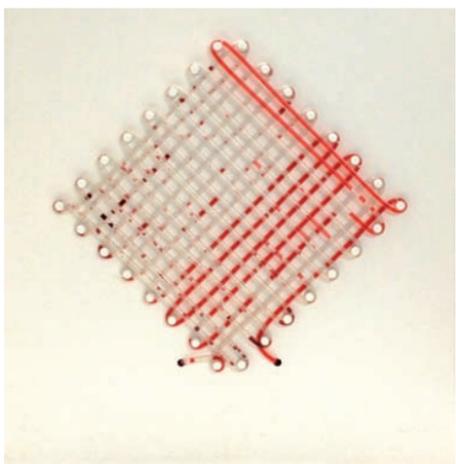
Franco Angeli, *Senza titolo*, 1965 circa
Smalto e matita su carta, 100 x 70 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Gianni Colombo, *After Structures*, 1964.
Legno, lampade e meccanismo elettromeccanico,
30 x 120 x 10 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Alighiero Boetti, *Senza titolo*, 1970.
Biro su carta, 48 x 68 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



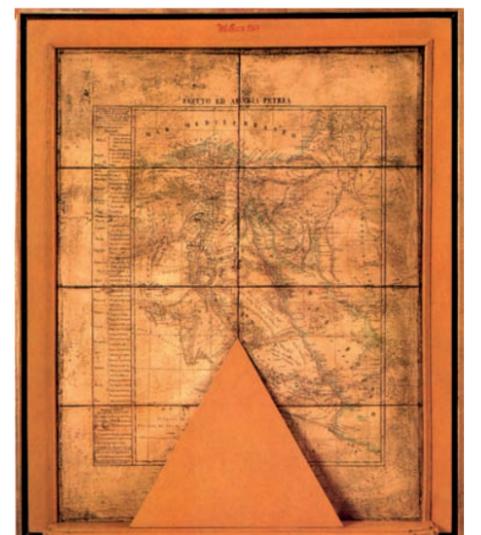
Giovanni Aneschi, *Percorsi fluidi (lcs rosso)*, 1963/1997.
Tubo di polietilene, liquido colorato, legno laccato,
44 x 42,5 cm.
Courtesy dell'artista.



Giosetta Fioroni, *Il cappello*, 1966.
Tecnica mista su carta, 100 x 70 cm.
Courtesy Marcorossi Artecontemporanea, Milano.



Tano Festa, *Finestra*, 1962.
Smalto su legno, 100 x 70 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Lucio Del Pezzo, *Le notti arabe*, 1964.
Acrilici su legno, 76,5 x 63 x 10,5 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Gastone Novelli, *Spazio logico*, 1964.
Tecnica mista su tela, 81 x 100 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Enrico Baj, *Modello AF653035*, 1964.
Scultura in meccano, 111 x 48 x 33 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



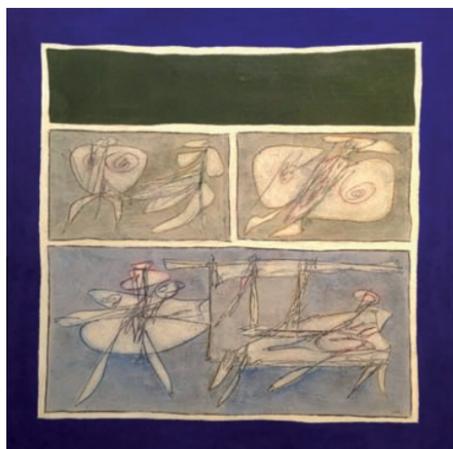
Giulio Paolini, *Diaframma 8*, 1965.
Fotografia, 30 x 33,5 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



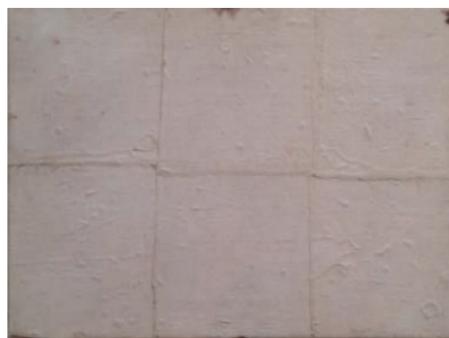
Mario Schifano, *Senza titolo*, 1963.
Smalto, matita e collage su carta, 100 x 70 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



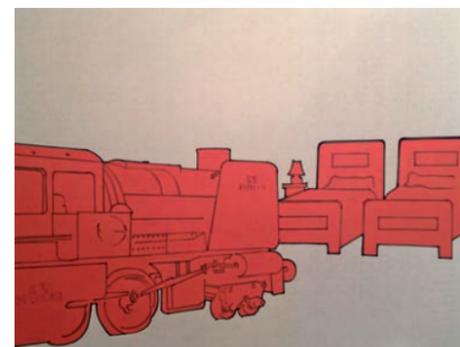
Pino Pascali, *Le balene*, 1964.
Carta cianografica su tela, 120 x 100 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Achille Perilli, *Les grands transparents*, 1962.
Olio su tela, 120 x 120 cm.
Courtesy Galleria Tega, Milano.



Piero Manzoni, *Achrome*, 1957-1958.
Caolino su tela a quadrati, 30 x 40 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Renato Mambor, *Treno letto*, 1965.
Acrilico su tela, 170 x 225 cm.
Collezione privata, Milano.



Arnaldo Pomodoro, *Lettera a K.*, 1965.
Bronzo, 56 x 37 x 9,5 cm.
Edizione di 2 esemplari + 2 prove d'artista.
Courtesy Fondazione Arnaldo Pomodoro.



Mimmo Rotella, *C'era una volta*, 1963.
D collage su tela, 105 x 100 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Emilio Tadini, *Dopo la sei giorni*, 1965.
Tempera e cera su tela, 100 x 81 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1961.
Inchiostro su carta, 70 x 100 cm.
Courtesy Fondazione Marconi, Milano.



Emilio Isgr , *Maluba solitaria cancellata*, 1966.
China su tela emulsionata in box di legno, 30 x 104 cm.
Courtesy Archivio Emilio Isgr , Milano.



Il cinema sperimentale e il Gruppo 63

Paolo Bertetto

Il successo del Gruppo 63 determina nello stesso tempo l'apertura alle ricerche internazionali più avanzate e l'affermazione dell'idea di avanguardia e del valore creativo della sperimentazione. Il Gruppo 63 produce cioè un movimento simbolico che opera su piani diversi e implica non solo il superamento dell'arretratezza della cultura italiana, stretta tra idealismo, vecchio marxismo e ideologie del realismo, ma anche il formarsi di pratiche di sperimentazione che negano gli stili tradizionali e configurano nuovi vettori per la creazione.

L'idea di sperimentazione e di avanguardia attraverso quindi tutti gli anni Sessanta come un vettore complesso che investe insieme le arti visive e la letteratura, il teatro e il cinema e riflette una teleologia del nuovo e dell'innovazione che diventa un valore estetico in sé.

Nel cinema, in particolare, la grande stagione delle nouvelles vagues degli anni Sessanta e l'affermarsi del concetto di inventività come istanza forte della modernità artistico-culturale tendono ad allargare i confini dell'immaginazione creativa e a diffondere l'impressione che anche il cinema possa diventare un territorio disponibile a una più radicale realizzazione del nuovo.

L'incrocio dei mondi dell'innovazione letteraria e artistica è all'origine delle prime esperienze del cinema sperimentale nell'Italia degli anni Sessanta, un cinema segnato quindi dalla contiguità con la ricerca degli artisti, dall'attenzione verso le avanguardie (storiche e non) e insieme verso l'attività strutturalista e il suo superamento. Poi, nella seconda metà degli anni Sessanta, un ulteriore stimolo è prodotto dalla proiezione a Torino, a Roma e a Pesaro di una retrospettiva ampia dell'underground americano con la sua forza assolutamente dirompente.

La ricerca filmica sperimentale della seconda metà degli anni Sessanta è sostanzialmente articolata lungo tre assi fondamentali: 1) il cinema d'artista, realizzato da artisti visivi impegnati ad allargare l'orizzonte della propria attività creativa e a misurarsi con le tecniche del cinema; 2) il cinema decostruttivo o microstrutturale, inteso a smontare e decodificare i meccanismi della comunicazione cinematografica; 3) il cinema underground e autoespressivo che punta a oggettivare visivamente il quotidiano e/o i fantasmi e le visioni degli autori. Sono tre linee di ricerca, di diversa rilevanza, che talvolta si intrecciano e si sovrappongono, ma che riflettono insieme biografie culturali eterogenee, interessi artistici molteplici e soprattutto concezioni differenti del cinema e dell'orizzonte artistico.

Più fortemente influenzate dal Gruppo 63 sono sicuramente le ricerche degli artisti che fanno cinema sperimentale e la linea strutturale e decostruttiva – che spesso si mescolano, mentre la linea immaginaria e trasgressiva influenzata dal new american cinema ha uno sviluppo diverso (ma non meno interessante: vale la pena di citare almeno Tonino De Bernardi e Piero Bargellini, mentre un altro autore come Alfredo Leonardi si muove in fondo in uno spazio intermedio tra le diverse linee di tendenza). Inoltre nel 1967 la costituzione del Cooperativa Cinema Indipendente, guidata da Adamo Vergine, tenta di realizzare in Italia quello che la Filmmakers Cooperative, oggi Anthology Film Archive, ha fatto in America.

Dunque sono gli artisti che fanno cinema a segnare soprattutto l'orizzonte della neoavanguardia filmica influenzata dal Gruppo 63. Il grande riferimento artistico è in genere Duchamp, ma altrettanto forte è l'influenza di Warhol artista e cineasta, che insieme opera con strutture monomorfe e filma scene fortemente ambigue tra essente e performatività.

La verifica incerta di Gianfranco Baruchello e

Alberto Grifi è proiettata a Palermo a uno degli incontri del Gruppo 63 insieme a *Living and Glorious* di Leonardi. *La verifica incerta* è un montaggio di segmenti di film americani destinati al macero, che i due autori combinano in una successione apparentemente insensata di elementi molteplici. L'operazione è realizzata come un omaggio a Duchamp che ne è insieme il «protagonista morale» e il garante artistico. *La verifica incerta* è una intenzionale avventura nel nonsense che si avvicina alla presentazione duchampiana di oggetti qualsiasi (dalla ruota di bicicletta all'orinatoio) come opere d'arte. L'affermazione di un prodotto del tutto anomalo, e tendenzialmente privo delle significazioni consolidate, costituisce evidentemente nella cultura italiana degli anni Sessanta un atto dall'indubbio carattere di rottura in quanto si contrappone alle logiche della rappresentazione, della ricerca linguistica e dell'impegno. Il montaggio di inquadrature e di sequenze standard del cinema americano è in ogni modo effettuato senza sceneggiatura e attraverso una selezione del materiale realizzata sulla base della tabella dei numeri casuali (*random numbers*).

Negli altri film degli anni Sessanta Baruchello elabora soprattutto microperformance anomale, realizzate con metodicità e precisione maniacale (da *Costretto a scomparire* a *Perforce*). In *Il grado zero del paesaggio* oggettiva un'immagine e una struttura monomorfa, mostrando un panorama marino per oltre venti minuti: è un'operazione che anticipa in fondo lo struttural film di Snow, Weiland Gehr e Landow e in particolare il monomorfo *Wavelength*. In *Tre lettere a Raymond Rousel*, all'opposto, Baruchello mescola materiali diversi, in un composto di eterogeneità variamente assemblate.

Anche Mario Schifano amplia l'orizzonte della sua creatività al cinema e realizza dapprima una serie di film che mimano l'amatorialità, semplificano le procedure e lavorano sulla ripresa azzerando il montaggio. Sono gesti che valorizzano l'atto creativo dell'artista. Poi con *Satellite* e *Umano non umano* si muove dentro la dimensione del lungometraggio, in un progetto di composizione che mescola l'esistenza personale e la politica, ma diventa significativo soprattutto per la dilatazione estrema dei tempi e l'azzeramento delle tecniche di scrittura, nella prospettiva di cogliere il cinema come morte al lavoro (secondo la famosa formula di Cocteau). Sulla scena torinese, invece, Ugo Nespolo inizia nel 1966, in un rapporto di vicinanza con Edoardo Sanguineti, un'attività cinematografica che, insieme, affianca la ricerca artistica e lo sviluppo di nuove problematiche estetiche. Nel suo atteggiamento creativo confluiscono la tradizione dell'avanguardia artistica del Novecento e insieme il citazionismo della nuova creatività. La forza dell'esibizione new dada del gratuito diventa con *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* (1967) un percorso in cui il nonsense e la raffinatezza del gioco linguistico si fondono in modo del tutto particolare. Film d'artista interpretato da artisti come Baj, Fontana e Volpini, secondo una tradizione elettiva del cinema d'avanguardia (Duchamp e Man Ray, Satie e Picabia in *Entr'acte*, Richter, Graeff e

Hindemith in *Vormittagsspek*), *La galante avventura* intreccia una rievocazione ironica e grottesca di un improbabile Risorgimento e i giochi, i paradossi, le ironie perpetrate da Nespolo con la complicità stralunata degli amici interpreti. Il movimento frenetico dei personaggi, i gesti velocissimi, le azioni disordinate e inutili creano un ritmo rapido e incalzante che realizza un singolare paradosso visivo. Poi Nespolo comincia a costruire una sorta di museo filmico immaginario della ricerca artistica italiana e soprattutto dell'arte povera filmando Pistoletto, Merz e Boetti, in un'affermazione dell'estrema vitalità del nuovo: sono film che ricordano a volte lo stile di Man Ray e la volontà di inscrivere nel cinema le immagini dell'arte.

Alfredo Leonardi, oltre a proporre un film sul Living Theatre come segno innanzitutto di una scelta di campo e di estetica, sviluppa una ricerca visiva e affettiva sul suo universo personale, intessendo immagini private e pubbliche, iscrizioni della realtà romana, figure di artisti e di scrittori in una sorta di flusso continuo modulato. È una specie di sinfonia visiva dei giorni e degli affetti che delinea un poema particolare di una forza segreta (*Amore, amore, Se l'inconscio si ribella/rivela*). Grifi attraverso la sperimentazione con una indubbia carica di sovversione e di rottura, in cui

il gesto creativo si lega a una volontà di trasformare radicalmente la vita e il mondo. Questa istanza, anche direttamente politica, si innesta su capacità tecniche di alto livello che gli consentono sperimentazioni significative, ma anche una registrazione delle affettività (*Viaggio con Patrizia*) o degli eventi, anche degli scrittori legati al Gruppo 63 (*12 ore no stop*). E nel 1972, con un film come *Anna*, girato in video con Massimo Sarchielli, apre a un'altra logica e a un'altra stagione.



Gillo Dorfles, Francesco Leonetti, Valerio Riva, 1965. (Foto Pablo Volta).

Anni Sessanta, anni Settanta Prove di fotografia

Tatiana Agliani

La fotografia come «rilevamento-divelamento», come strumento di indagine e denuncia sociale, come documentazione e reinterpretazione dell'opera d'arte, come nuovo protagonista della ricerca artistica...

Fra gli anni Sessanta e i Settanta si assiste a un ampliamento degli usi e delle funzioni del mezzo fotografico. La fotografia esce dalle pagine dei giornali, dove pure, grazie all'esplosione dei rotocalchi nel dopoguerra, aveva acquisito una crescente rilevanza, cessa di essere oggetto delle ricerche artistiche quasi solo di alcuni gruppi di grafici e fotoamatori, abbandona il debito verso le forme narrative del cinema che aveva caratterizzato le sue prime prove di racconto. E si scopre come linguaggio autonomo, protagonista di una stagione culturale di grande fermento in cui l'impegno politico si intreccia con la ricerca di nuove possibilità espressive e nuove proposte di lettura della realtà, nel campo dell'arte, del cinema, della musica, della letteratura, del teatro. Linguaggio per eccellenza della modernità, specchio e voce del proprio tempo, diventa ready-made in opere che hanno come soggetto la critica e l'analisi della comunicazione di massa e della società delle immagini, come nei collage e décollage di Mimmo Rotella o nei quadri e nelle Polaroid di Mario Schifano. E si fa «traccia», documento usato da autori che, in modo diverso l'uno dall'altro, rivolgono il loro sguardo ai cambiamenti del territorio, al proliferare di segni di un paesaggio sempre più artificiale, come Roberto Salbitani, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico.

La fotografia diviene lo strumento di una ricerca artistica che pone al centro del suo sguardo la società e cerca di indagarne la natura, protagonista di un'arte «antropologica», che spazia dalle ricognizioni dell'artista e architetto Ugo La Pietra nelle periferie urbane alle indagini del fotografo Mario Cresci sulla cultura contadina di Tricarico. E al lato opposto viene scoperta a sua volta come linguaggio, presa a simbolo della ingannevole naturalezza della realtà, in un lavoro di riflessione sull'immagine che è ora lucida analisi dei sistemi della rappresentazione, come in Aldo Tagliaferro, Franco Vimercati, Davide Mosconi e Franco Vaccari, ora diventa gioco della rappresentazione, sovvertimento di ruoli, come nelle opere di Marcella Campagnano, Paolo Gioli o Luigi Ontani. È il mezzo oggettivante attraverso cui viene riletta tutta una memoria iconografica e storica e lo strumento privilegiato di una nuova cultura che nasce dal basso, di un movimento situazionista e militante che si oppone alla società dello spettacolo, dando diritto di rappresentanza a nuovi soggetti sociali. Gli artisti vi vedono sempre più un indispensabile strumento di documentazione di ricerche che rifiutano la fattualità dell'opera creativa e si esprimono attraverso ragionamenti, azioni, messaggi performativi, e al contempo vi individuano spesso il mezzo più adatto per esprimere e comunicare queste nuove idee e tendenze. Mentre fotografi d'informazione di diverse generazioni ne amplificano le possibilità di testimonianza e di racconto, mostrando contraddizioni e volti di un'Italia in profondo cambiamento.

Testimone della nuova scena del teatro e della musica sperimentali nei lavori di Maurizio Bussarino o Silvia Lelli e Roberto Masotti, essa si ritrova al centro di nuove scenografie, di nuovi percorsi creativi improntati alla contaminazione dei generi, all'invenzione di nuovi linguaggi, nelle esperienze di Occhiomaggio o di Paolo Rosa, o in quelle dello Studio Ballo o di Alfa Castaldi nel campo della moda e della pubblicità. È un passaggio epocale, vista la poca considerazione tradizionalmente rivolta dal mondo dell'arte e della cultura italiano verso la fotografia.



Alberto Arbasino, Giancarlo Marmorì, Angelo Guglielmi, Alfredo Giuliani, 1965. (Foto Pablo Volta).

Alla sua origine troviamo il salto epistemologico e sociale degli anni Sessanta, l'incrinarsi della fiducia nel realismo della fotografia, la crisi della poetica bressoniana del momento decisivo, il passaggio, se vogliamo, dall'esistenzialismo alla fenomenologia. Vi troviamo la centralità della riflessione sul linguaggio e sulla realtà stessa come sistema di segni, i libri di Barthes, Sontag, McLuhan, Marcuse, Eco e Quintavalle, tutta una cultura strutturalista che si impone anche in Italia e che porta a un generale ripensamento dei modi di leggere e di vivere la propria società.

Se è vero che molte di queste ricerche, soprattutto sul côté artistico, si fermano all'uso della fotografia come frammento, come registrazione di un flusso senza senso dell'esistenza, anticipando la proliferazione delle immagini «da Polaroid» che avrebbe segnato l'era digitale, esse sanciscono tuttavia la fine di un combattimento secolare («combattimento per un'immagine», come teorizzavano Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli in

un'importante mostra del 1973), in cui l'immagine fotografica ha cercato di affermarsi come opera creativa, e segnano l'inizio di una nuova maturità per la fotografia, che rende possibile il moltiplicarsi dei modi e delle scelte narrative nei decenni successivi; una maturità che ha il suo maggior simbolo nella figura di Ugo Mulas, in tutto il suo lavoro di traduzione-interpretazione delle tendenze artistiche del periodo e nelle *Verifiche*, in cui da fotografo che ha intessuto un costante dialogo con il mondo dell'arte si interroga sulla natura del mezzo fotografico. Cosicché oggi possiamo vedere in quei trentasei fotogrammi sviluppati ancora vergini, in quelle «trentasei occasioni perdute» che costituiscono la *Verifica numero 1*, e che sono il grado zero della fotografia, corrispettivo dell'*Achrome* di Piero Manzoni, anche il nucleo che contiene in potenza le molteplici «prove di fotografia» che stavano attraversando quegli anni e che avrebbero segnato i successivi.

Fotografia e scrittura

Giulia Niccolai

Durante la guerra, dal 1942 al '45 (dai miei sette ai dieci anni), ero sfollata con mia madre (americana) a Menaggio sul lago di Como. Mio padre, che era sfollato con la società per la quale lavorava a Vimercate, veniva a trovarci in bicicletta tutti i fine settimana. La bicicletta era più sicura dell'automobile, perché il motore acceso avrebbe potuto impedire a chi era alla guida di udire per tempo il rombo di un caccia. Il caccia avrebbe così potuto scendere in picchiata, mitragliare l'auto prima che il conducente potesse fermarla, saltar fuori e buttarsi in un fosso. (Queste, ovviamente, sono informazioni fuori tema, che però non riesco a non dare, per quanto strane e lontane suonino anche a me, oggi.)

Mia madre si era portata da Milano pile di «Life Magazine» che io prima, non essendo abbastanza esperta in «lettura», non avevo mai nemmeno notato. Ma, non so se in terza o in quarta elementare, cominciai a sfogliarli, rimanendone affascinata, e andai poi avanti fino alla fine della guerra a guardarli e riguardarli. A «studiarli», senza esserne consapevole.

«Life» fu a quei tempi la migliore scuola di fotografia che potessi frequentare, tanto è vero che quando feci il mio primo servizio a diciotto o diciannove anni sul carnevale di Monaco di Baviera, questo venne subito acquistato e stampato con grande risalto dal settimanale «Le Ore», agli inizi della sua pubblicazione, quando la rivista ci teneva ancora all'eccellenza delle immagini. Imparai a sviluppare e stampare i negativi nella camera oscura dell'agenzia Giancolombo, al Pa-

lazzo della Stampa in piazza Cavour. Lavoravo con un giovanissimo Carlo Orsi che divenne un ottimo fotografo. Giancolombo era già notissimo per avere fotografato la contessa Bellentani in quella serata di gala a Villa d'Este, dove lei, poco dopo, avrebbe ucciso con un colpo di pistola l'amante.

In agenzia ero amica della sorella di Elio Pagliarani. Lei vi lavorava come segretaria e factotum, sempre di buonumore e pronta ad aiutare tutti. Avendo cominciato a frequentare il Bar Jamaica a sedici anni, conoscevo benissimo tutti i fotografi che si ritrovavano lì quasi ogni giorno: Mulas, Dondero, Alfa Castaldi, più tardi (perché più giovane di noi) Uliano Lucas. E tra gli italiani (non jamaicani), Pietro Donzelli, Gianni Berengo Gardin e Italo Zannier.

Ero molto impacciata, per esempio, nel presentarmi ai direttori di giornali, nel proporre servizi e nel saperli vendere, ma ogni tanto mi riuscì di fare dei «bei colpi». Nel '55 vendetti a «Epoca», allora diretta da Enzo Biagi, un vastissimo servizio su tutti i quartieri di New York, fatto in tre mesi nel '54: Little Italy, Harlem, Chinatown, il quartiere ebraico, quello dei negozi di gioielli, quello degli antiquari, quello dei russi bianchi, Wall Street, le avenues più ricche e famose, nonché la Bowery, territorio di alcolisti, con le strade scintillanti al sole per un'inimmaginabile, spesso «tappeto» di vetri di bottiglia rotti e frantumati dal traffico, sui marciapiedi dai passi della gente. Quando tornai alla Bowery negli anni Settanta, per fotografare William Burroughs e John Giorno, la zona era stata completamente ripulita.

Ma la grande delusione di quel servizio su New York fu che «Epoca» lo tenne nel cassetto per quasi vent'anni prima di pubblicare soprattutto le foto di Harlem, quando ci furono i moti di rivolta degli afro-americani (allora chiamati «negri») nelle principali città. (Sto scrivendo un testo di storia?)

Non ho mai visto un luogo più fotogenico di New York, con i suoi eccessi e le sue meraviglie. Nel 1954 incontrai a New York diversi fotografi famosi: W. Eugene Smith, che mi lasciò per una settimana due valigie piene di sue foto stampate (di un valore incalcolabile) fatte in Africa al dottor Schweitzer, ovviamente per «Life», perché avessi il tempo di esaminarle. Di lui si sussurrava che una delle sue foto più famose, un soldato con la testa completamente avvolta nelle bende, con solo quattro fori per occhi, naso e bocca, fosse un autoscatto.

Sid Grossman, le cui foto sono al MoMA. Da lui ci si riuniva, un gruppetto di due o tre fotografi, una sera alla settimana per discutere assieme dei lavori appena fatti da ognuno di noi. Ogni tanto si portava a Sid una scatola di caffè che beveva in continuazione. Ricordo anche che spegneva le sigarette decapitando la brace dalla cicca con il pollice. (Sto parlando di americani che si vedono solo nei western?)

Nel 1960, quando rimasi negli Stati Uniti per un anno intero, lavorai con diversi giornalisti italiani, tra cui Furio Colombo (che allora scriveva articoli per «Il Mondo»). Assieme, lui intervistò e io fotografai il poeta sperimentale E.E. Cummings ed Eleanor Roosevelt, moglie dell'ex presidente, deceduto. Lavorai anche con Mauro Calamandrei dell'«Espresso», e da Auro Rosselli, del «Giorno», mi feci raccontare tutte le ricerche, tutto il lavoro certosino che gli era costato uno straordinario teleobiettivo di una potenza non ancora esistente sul mercato, col quale fece delle foto drammatiche e suggestivamente deformi alla riva opposta (a quella dove si trovava lui) dell'Hudson e dell'East River, foto che vennero pubblicate da «Esquire». Il racconto della costruzione di quest'obiettivo è l'ultimo capitolo di un mio libro, *Il grande angolo*, uscito da Feltrinelli

nel '66 (ovviamente sulle mie esperienze di fotografa), che fra qualche mese verrà ripubblicato da Oèdipus per interessamento di Cecilia Bello Minciocchi.

Passai anni divertenti e felici, sentendomi libera e avventurosa, nata per girare il mondo. Negli anni Cinquanta visitai gran parte dell'Italia perché una società che fabbricava i piloni di attraversamento delle linee elettriche (visibili in tutti i paesaggi) mi commissionò ogni anno una serie di libri-strenna dal titolo *Borghi e città d'Italia*, composti da foto e testi riguardanti quattro regioni. Come suggerisce il titolo della serie, non fotografavo le città più note, bensì quelle meno visitate di ogni regione. Per fare un esempio, in Toscana, non Firenze ma Arezzo, ecc.

Una volta mi trovavo a Vulcano per fotografare le Eolie. Ero salita fino al cratere, circondata da uno scenario tutto giallo di zolfo, col suo tipico odore sgradevole. Trovai una sorta di gradino naturale di terra e mi ci sedetti sopra. Era caldo ma non ci feci caso, finché la temperatura non divenne eccessiva. Alzandomi, passai una mano sul fondo dei pantaloni e con orrore sentii al tatto che lo zolfo me li aveva fatti a brandelli, «divorati». Ero in mutande! Avevo poco più di vent'anni, ed ero in mutande, in Sicilia. Nella Sicilia degli anni Cinquanta! Poi, per fortuna, ricordai di avere un golf nella sacca e me lo legai in vita. Ero salva. Nascondeva tutto.

Sempre in Sicilia, in un villaggio, uscendo dalla Seicento con una sigaretta in mano, venni circondata da una frotta di ragazzini che urlavano per informare tutto il villaggio del fenomeno: «A femmena che fuuma! A femmena che fuuma!». Essere all'avanguardia – ha scritto Max Jacob – vuol dire stare seduti su una sedia scomoda e aspettare gli altri. È quasi certo che le bambine di quella frotta di ragazzini che mi segnavano a dito ora stiano fumando, mentre io ho smesso da dieci anni.

Ma, per rendere ancora più evidente la gravità di quella «drammatica» situazione a Vulcano, racconterò quest'altro episodio. Ero a Taranto, in un Jolly Hotel, perché fotografavo la Puglia. Uscivo ogni mattina con i miei chili di macchine fotografiche e tornavo in albergo la sera, stanca, scarmigliata, impolverata o infangata. Malgrado questa routine quotidiana, dopo tre giorni, quando chiesi il conto, il portiere mi confessò che tutti loro dell'albergo erano convinti che il mio «abito di scena» servisse per mascherare il fatto che in realtà fossi una prostituta. Poi avevano capito che in effetti non giravo «travestita» da fotografa solo perché non avevo mai ricevuto nessuno nella mia stanza. O, a quei tempi, qual-

siasi donna che viaggiasse da sola e fumasse non poteva che essere una puttana, o per via della loro ossessione gli uomini non riuscivano a pensare ad altro.

Da parte mia, giovanissima, mi ero illusa stupidamente – ma quando ci s'illude non c'è niente da fare – che come fotografa e giornalista (ogni tanto scrivevo qualche testo) avrei potuto conoscere il «mondo» dietro le quinte, e che da quella vantaggiosa prospettiva l'avrei anche capito meglio. Niente di più falso.

Assistetti a momenti e situazioni impensabili e straordinari. Come nel gennaio del 1960, ad Assuan, in Egitto, dov'ero per documentare gli inizi del lavoro dei sovietici per la grande diga sul Nilo voluta da Nasser. Quando arrivò il primo aereo di politici, tecnici e ingegneri sovietici nel nuovo aeroporto appena costruito, sulla guida rossa che si allungava fino alla scaletta del velivolo venne sgozzato un agnello in segno di buon auspicio. Non credo che oggi si possa più vedere una cosa del genere in alcun aeroporto del mondo, ma già allora, quando la vidi ad Assuan, rimasi incredula, senza parole per lo choc.

O nell'autunno dello stesso anno a New York, quando vi fu l'incontro di tutti i capi più importanti della terra alle Nazioni Unite. Per intenderci, la volta che Kruscev si tolse la scarpa e la picchiò sul tavolo. Castro, fresco di rivoluzione e di vittoria, ebbe l'idea veramente geniale di soggiornare in un albergo di Harlem, sulla 125. Strada, il Theresa Hotel, con quel nome che sembra quello di una zia. Notte e giorno, davanti all'albergo, in attesa che lui uscisse o rientrasse, c'erano file di poliziotti per tenere a bada folle di latino-americani (ormai forse cittadini statunitensi) che intonavano il famoso slogan «Cuba sì, Yankee no! Cuba sì, Yankee no!» avendolo però modificato (per forza) in «Cuba sì, cha cha cha! Cuba sì, cha cha cha!».

Quando una sera, a un convegno con la stampa, nel salone di un albergo mi trovai, sola donna con un centinaio di fotografi, a fotografare Fidel, egli chiese a una sua guardia del corpo: «Para aquel periódico trabaja la muchacha?». Poiché capii la domanda, risposi: «Italia!». E lui annuì: «Ah, Francia!».

Quando, anni più tardi, raccontai l'aneddoto a Valerio Riva, esperto dell'America Latina, lui mi disse con assoluta naturalezza: «Fanno sempre così». Come sarebbe a dire, fanno sempre così? Come se a un europeo si dicesse Argentina, e lui rispondesse: «Ah, Brasile!» Per fare mente locale? Durante tutto il periodo di quel famoso incontro di capi di Stato alle Nazioni Unite, il solo primo ministro o presidente che vidi uscire dalla

cappella interreligiosa del Palazzo di Vetro, priva di qualsiasi simbolo, dunque una sala di riflessione e silenzio, al piano terreno, fu il Pandit Nehru, elegantissimo, in una giacca indiana color crema lunga fino alle ginocchia, un boccio di rosa all'occhiello.

I famosi «retrosceca delle situazioni» non mi facevano capire proprio niente del mondo. Semmai mi fornivano aneddoti assurdi e divertenti che ai giornali non interessavano in alcun modo. Mi facevano capire solo la stravaganza, la follia delle «cose». Ma qui arriviamo a un punto fondamentale.

Alle Olimpiadi di Roma, nell'agosto 1960, la velocista afro-americana Wilma Rudolph vinse tre medaglie d'oro: per i cento metri, i duecento e la staffetta. Un trionfo assolutamente insuperabile a quell'epoca.

A settembre la rivista «La Settimana Incom» mi commissionò un servizio su Wilma Rudolph appena reduce dall'Italia e dalle vittorie. L'andai a trovare nella sua città, a Nashville nel Tennessee, dopo essermi accordata col suo famoso allenatore Ed Temple che venne a ricevermi all'aeroporto.

La mattina successiva andai al campus dell'Università per afro-americani e restai con lei, parlando e seguendola ovunque, per tutta la giornata. Ne ebbi una rivelazione dolorosa e impensabile. A diciotto anni, dopo i suoi trionfi, Wilma era una persona totalmente svuotata, senza più motivazioni o ragioni di vita. Mai più avrebbe potuto eguagliare le sue vittorie romane. Che senso aveva continuare a correre? Eppure correre era la sola cosa che sapeva fare. Aveva cominciato ad allenarsi per le Olimpiadi di Roma a dodici anni, abbandonando tutto il resto: famiglia, amici, divertimenti, vita e studi in comune. Da allora non aveva più rapporti con un mondo «reale», conosceva solo le piste, gli allenamenti e i suoi tempi di gara. Non le era stato affiancato uno psicologo o un esperto per aiutarla ad avere consapevolezza di ciò che stesse facendo, di dove andasse a parare. Tali aiuti psicologici indispensabili sarebbero venuti molto più tardi negli anni, forse proprio a causa dei guasti irrimediabili subiti da un certo numero di atleti. Wilma aveva anche un tic nervoso che non poteva essere più rivelatore: sbadigliava in continuazione. Questa triste esperienza mi aprì gli occhi su una condizione di sacrifici e alienazione di certi campioni alla quale non avevo mai pensato e della quale non avevo la più pallida idea. Scioccata e turbata da ciò, prima di tornare a New York passai da Washington per accordarmi con Gina Raccah, la giornalista che avrebbe dovuto scrive-

re l'articolo. Ciò che le raccontai e le foto che vide la convinsero della gravità della condizione psicologica di Wilma, e decidemmo di comune accordo che proprio questo sarebbe stato il taglio del nostro reportage.

Quando ricevemmo il numero della «Settimana Incom» con il nostro servizio, un paio di settimane più tardi, ogni frase, ogni immagine che potessero avvalorare tale depressione della Rudolph erano state tolte. Tutto il nostro lavoro era stato purgato e stravolto, e Wilma Rudolph appariva come un'eroina da favola, felice e vincente come una Cenerentola che avesse saputo riscattare la propria condizione povera e «inferiore».

Per una volta che «vedere il mondo dietro le quinte» mi aveva insegnato, sì, qualcosa di tragico e disumano, la stampa non ne volle sapere. La nostra rivelazione era prematura e indecente. Svelava qualcosa della competitività che non era il caso di divulgare. Wilma Rudolph, la vera vittima, morì alcolista a poco più di cinquant'anni. Questa non fu la sola ragione per cui volli abbandonare il fotogiornalismo, ma certo ebbe il suo peso. Premessa la mia condizione privilegiata (l'aiuto della famiglia che mi affrancava dal dover lavorare per vivere), forse proprio la lezione di Wilma mi rese consapevole che ormai vedevo il mondo sempre delimitato e ritagliato nella cornice quadrata o rettangolare del visore. Sempre come una possibile foto che valesse o non valesse la pena di scattare. Questa era divenuta per me un'ossessione.

Ero anche stanca di girare con sette-otto chili di macchine fotografiche in borse a tracolla. Ma non fu pigrizia la mia. Fotografare mi era venuto facile, felice e spontaneo. Forse proprio per questo era ora (a trentadue anni) che mi occupassi di qualcosa di più complesso.

La scrittura, a differenza della fotografia, non mi ha dato grandi soddisfazioni, prova ne sia questo mio testo del 2004:

«Io mi presentavo sempre come "traduttrice", se poi mi capitava di aggiungere: sono anche poeta, immancabilmente l'interlocutore mi correggeva: vuoi dire poetessa? La volta successiva, con un'altra persona, se dicevo: sono anche poetessa, venivo comunque corretta con un: vuoi dire "poeta"? Insomma, una beffa. Ora sono monaca».

Monaca del Buddhismo tibetano Mahayana dal 1990, dopo averlo incontrato nel 1985, a cinquant'anni. Il che dovrebbe fornire le prove di come, in realtà, tutta la mia vita precedente fosse stata «ricerca».

Tant'è vero che nell'*Autodizionario degli scrittori italiani* (a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano, 1989) ho affermato: «Da quando ho trovato il Buddhismo tibetano, mi sento come se avessi combattuto per cinquant'anni nella Legione Straniera e fossi finalmente tornata a casa». Poi, del 1990, in *Frisbees (Poesie da lanciare)*: «Ho la quasi certezza di essere stata una foca in un circo in una precedente incarnazione. Andavo matta per il pesce e gli applausi. Andavo matta per il pesce e gli applausi? Bene, in questa vita ho imparato a farne a meno».

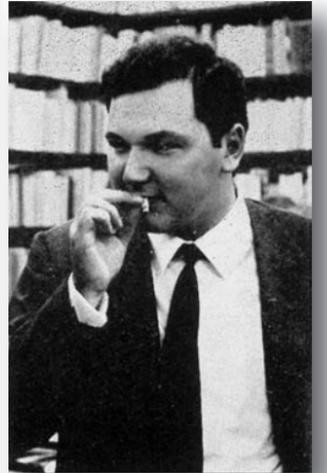


Gillo Dorfles, Francesco Agnello, Alberto Moravia, 1963. (Archivio Ornella Volta).

Saltami

Antonio Porta

Dice Màstica: questo è il momento di parlarti, ma di che cosa, mentre lei si allontana e si avvicina a una sedia da giardino cercando di pulirla con una pezzuola bagnata, mentre lei saltella attorno a una sedia di ferro nel giardino, perché c'è molta polvere, continua a bagnare una pezzuola e a strizzarla, e non è solo polvere ma semi, pulviscolo vegetale, minuscoli frammenti di foglie, sottili schegge di legno, a causa del vento, tutto incollato sopra la vernice della sedia di metallo, come una pasta di vernice, a causa della lunga inutilizzazione, queste sedie prive di stile, pesanti e di ferro, sono rimaste a lungo inutilizzate sotto un androne della casa, all'aperto, protette solo dalla pioggia, ora che cerca di pulirne una stenta a riprendere il colore primitivo, la lucentezza della lacca verde intaccata profondamente dal salmastro dell'aria, non bastano né la pezzuola né l'acqua versata prima, bisognerebbe fare un bel lavoro, dice, una bella pazienza, una diuturna cura, un assiduo vegliare, dico, ci vuole con queste sedie, se vuoi che ritornino verdi, laccate, che resistano, bisogna coprirle tutte con fogli di plastica trasparente, cucirglieli sotto, isolarle dall'umido, dall'incessante pulviscolo vegetale, guarda qui, adesso che l'ho un po' pulita, tutte le screpolature che c'erano sotto la pasta, hanno preso tanto sole che la vernice si è ritirata al massimo, poi evapora, spaccando la superficie in infinite superfici, segnando la linea di separazione tra l'una e l'altra con il bianco del fondo scoperto dalle crepe, è meglio lasciarla così, adesso, non è il momento di riverniciarla, prova a sederti, sopra la sua venatura di lacca bianca, senti come crepita, salta tutta la vernice lievitata, vien fuori tutto il bianco, è polvere di gesso, bastano due o tre altri colpi di sedere per assestarla senza bisogno di riverniciare, ti rimane tutto attaccato al sedere, così è pulita, il momento è questo, siediti un po' qui, dice Màstica, siediti sulle ginocchia, voglio dire io, prendendomi per le spalle mi costringe sulla sedia di lacca screpolata, mi si siede sopra, come volevo dire, premendomi, osuta cavalla, aggiustandosi in posizione scuotendo e saltellando, trova il punto che le piace di più, accarezzandole la coda, chiudendo gli occhi per accarezzarle quella coda che stringe tra le gambe passandola dal dietro al davanti, conducendola fin sullo stomaco, facendola fluire sulle ginocchia, questo è il momento di non parlarmi, dico a fatica, impastando tutte le sillabe, non si può capire nulla, lei mi capisce dicendo: lo è, stringendomi le spalle per fissarmi le palpebre abbassate, volendomi raccontare qualcosa a tutti i costi, non potendolo fare subito vuole prepararmi dicendo: lo è, con i suoi piccoli seni neri, con la pelle scura da rana, mi invita porgendoli, vuole che li prenda in bocca, con due dita per parte, incitandomi con dei piccoli colpi, piegandosi un po' all'indietro, sono pieni di puntini più neri sulla pelle nera, mammelle di cavalla, che non diventano viscide, né sfatte, anche ricoperte di saliva, elastiche come sono, vuole che morda forte, dicendo: ti scongiuro, piacendole dire: ti scongiuro, fingendo di costringermi ripetendo: è il momento, è il momento, saltami, ripetendo, saltami, battendo su tutte le sillabe con la stessa forza di accento, ti prego, dice, staccando al massimo «ti» da «prego», trascinando la i, ripetendolo seccamente, sono schiocchi, costringendomi a saltare in piedi, a correre attorno alla sedia, seguendo cerchi sempre più larghi, assecondando la forza centrifuga della corsa circolare, ansando, spruzzo saliva dal naso, aggiunge: imbecille che sei!, con quella sua mania di gridare, ferma, accanto alla sedia, masticandomi il lobo di un orecchio, non fa che gridare: non ti accorgi!, sa che mi fa impazzire con le sue urla,



Adriano Spatola, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

Alberto Arbasino, Umberto Eco, Vittorio Gregotti, Furio Colombo, Graziella Civiletti, Amelia Rosselli, Carla Accardi, 1965. (Foto Pablo Volta).

Adriano Spatola, Ornella Volta, Valerio Riva, Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Renato Barilli, Michel Thurlotte, Luisa Spagnoli, 1963. (Foto Pablo Volta).

la strizzo forte, le fa molto male, oltre un certo limite, come fosse piena di latte, mi tira un calcio in bocca per dirmi, girandosi e chinandosi, saltami [...]

Che ci si provi a non irrigidire la percezione per seguire gli sviluppi imprevedibili di una realtà fluida, in movimento, aperta ogni volta a combinazioni inattese: non lo si raggiungerà facilmente il livello di spiazzamento e scardinamento che il primo romanzo di Antonio Porta riesce a trasmettere.

A quasi mezzo secolo di distanza dalla sua uscita presso Feltrinelli, nel 1967, ancora oggi *Partita* non lascia tregua al lettore. Chi entra nel labirinto vegetale che costituisce il luogo di un racconto magmatico, retto su una scrittura essa stessa labirintica, senza respiro, nel suo darsi in uno sviluppo strutturalmente e graficamente ininterrotto, faticherà a trovare la via di fuga. Ma poi, in fondo, neppure la cercherà: troppo fascinosa Màstica, la donna-cavallo in continua metamorfosi, «personaggio-simbolo» della liberazione e della mutazione, secondo l'autore, che manda in crisi e fa esplodere la razionalità dei perbenismi. Viscerale e ingorda, sadica e vitale, è il personaggio che si impone, per Porta, tra pulsioni dell'inconscio e ossessione sessuale, come «emblema dell'arbitrio e del capriccio». E trascina con sé, in una tensione erotica che coinvolge l'intero sviluppo narrativo, verso uno spazio di libertà da conquistare oltre gli schemi che tutelano l'esistenza mancata, al di là dei confini del tutto previsto, del tutto controllato.

Niva Lorenzini

Testo tratto dal settimo capitolo del romanzo *Partita* di Antonio Porta, pubblicato da Feltrinelli nel 1967, ora in uscita presso Oèdipus, con introduzione di Niva Lorenzini e un apparato di documenti, nella collana «à rebours» diretta da Cecilia Bello Minciocchi.

Neologissimi

Luigi Malerba

Andreotto

Non deriva da Andrea come potrebbe apparire, ma direttamente dal greco *andros*, uomo, con il suffissoide in -otto che ne ingentilisce il suono. Questo suffissoide è un trucco. In realtà l'andreotto è un essere pericolosissimo che si nasconde dietro un aspetto mite e un nome gentile. Molti cadono nella trappola e sono pronti ad accreditarne la sensibilità e l'intelligenza e a lodarne perfino il talento letterario. L'unica qualità che non si può negare all'andreotto è la straordinaria furbizia (vedi Lietta Tornabuoni, «Corriere della Sera» del 17 luglio 1976). L'andreotto riconosce a vista i suoi simili, è esclusivo nei suoi rapporti, si riunisce con i confratelli preferibilmente in Svizzera o in sontuose ville sulla costa francese per dedicarsi a gare di rumori corporali, scommettendo somme vertiginose. Da usare con qualche cautela al plurale.

Bugiadro

Bugiardo, associato all'idea di ladro. È bugiardo chi con la bugia nasconde alcunché di delittuoso come furto, rapina, eccetera. Sono bugiardi i grandi evasori fiscali e i ministri italiani nel momento in cui mentiscono per nascondere le loro malefatte.

Neologissimi

Sono le parole novissime registrate in questo vocabolario e che non appaiono in altri luoghi letterari. Alcune sono già pronte per l'uso, altre sono di uso ancora incerto e in attesa di un adeguato collaudo.

Personaccio

Cattivo protagonista di eventi storici. I libri di storia ne sono pieni. Stalin per esempio è un personaccio, mentre Lenin è un personaggio. Scendendo molto più in basso, Crispi è un personaccio, mentre Giolitti è un personaggio. Gronchi, Segni, Saragat, Leone non sono né personaggi né personacci, sono soltanto nomi da dimenticare.

Tracagno

Come tracagnotto, ma senza quel tanto di buffo che è compreso in questa parola. Tracagno si può usare con vantaggio pratico perché, rispetto a tracagnotto, elimina tre lettere nella composizione tipografica e permette quindi un risparmio anche sulla stampa e sulla carta. Per il *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi* l'uso di «à» al posto di «ha» e di «anno» al posto di «hanno» ha permesso notevoli risparmi all'editore. Tracagno si iscrive di diritto nell'area della «letteratura del risparmio» teorizzata da Angelo Guglielmi.

[1977]

Fanfanòide

Figura geometrica solida irregolare. Con il marmo o i metalli si possono fabbricare in forma di fanfanòide oggetti completamente inutili. La forma sgraziata e sbieca ne sconsiglia l'uso anche come soprammobile. Fabbricato un fanfanòide, non resta altro che gettarlo nella spazzatura.

Dimenticchiare

È dimenticare con allegria, con leggerezza. Si può dimenticchiare l'ombrello, il motivo di una canzone, il titolo di un film, l'onomastico della fidanzata, il guinzaglio del gatto. Il chirurgo non può dimenticchiare il bisturi nella pancia del paziente, sarebbe ancora peggio che dimenticarlo. I personaggi dei libri di Arbasino possono dimenticchiare tutto, il destino di quelli di Cassola invece è di essere dimenticchiati. Dimenticchiare fa parte della famiglia dei dormicchiare, canticchiare, leggiucchiare, sonnacchiare, eccetera.

Lùco

Con questa parola si indica una localizzazione incerta, applicando abusivamente il principio di

Inge Feltrinelli, Nanni Balestrini, Alberto Arbasino, Anna Nogarà, 1965. (Foto Pablo Volta).

Jacqueline Risset, Alfredo Giuliani, Enrico Filippini, Gaetano Testa, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

indeterminazione di Heisenberg alla fisica comune e nell'ambito della normale percezione ingenua. Luco è il luogo dell'incertezza e, in letteratura, può essere il luogo della memoria (Proust) o quello della proiezione futura (i grandi utopisti da Moro a Campanella a Fourier a Marx). Il luco è il luogo non-presente, proiettato nel futuro o perduto nel passato. Fissare e descrivere un luco in tutti i suoi particolari con precisione e verosimiglianza è il massimo risultato della finzione, cioè dell'arte dell'invenzione, della fantasia.

Uco

Nell'indice dei nomi in fondo al trattato di *Retorica generale* a cura del Gruppo (traduzione italiana, Bompiani, 1976) figura un certo U. Uco, autore di un libro su *Le poetiche di Joyce* che fino a oggi era attribuito a Umberto Eco. Errore di stampa? Mimetismo dello scrittore alessandrino? In realtà ogni autore che si rispetti dovrebbe avere a disposizione un duplicato di se stesso, perfettamente simmetrico, discretamente autonomo, il quale non risponde alle lettere, non risponde al telefono e non risponde nemmeno di se stesso. Con la semplice variazione della lettera iniziale, il duplicato procura all'originale anche il vantaggio di trovarsi inserito due volte nelle bibliografie compilate secondo l'ordine alfabetico.

Spasseggiare

Passeggiare con divertimento, cioè includendo nel passeggio anche lo spasso. Una passeggiata



solitaria in un bosco difficilmente potrà essere una spasseggiata. La spasseggiata comprende lo scherzo e lo scherno, lo sgambetto e la rincorsa, il vetro rotto e il pesce d'aprile, l'anacolutto e la rima baciata, il crudo e il cotto, la scopata e l'inculata, la pizza e il gelato da passeggio che in questo caso diventa il gelato da spasseggio.

Strugare

Darsi da fare nel mondo delle lettere. Strugatore è l'arrampicatore (o l'arrampicatrice) letterario italiano, velleitario perché per la verità da noi non ci sono montagne letterarie su cui arrampicarsi, ma soltanto modeste colline. Lo strugatore o la strugatrice incominciano la carriera entrando a far parte del Club dell'Altroieri (detto

anche dei Nemici del Sabato), società del tutto irresponsabile presieduta da una anziana signora e da altre vipere villane. Gli strugatori più fortunati vengono promossi a simbolo pubblicitario di un liquore dolciastro (Lo Struga), appiccicoso e nauseante come gli scrittori scelti per le sue campagne promozionali. Non è ben chiaro tuttavia se sono gli scrittori a fare pubblicità al liquore o il liquore agli scrittori, ma probabilmente l'effetto è nullo da ambo le parti.

[1981]

L'Oplepo (Opificio di letteratura potenziale), fondato a Capri nel 1990, omologo dell'Oulipo francese, pubblica plaquette con regole originali; fino a oggi ne sono uscite 35, le prime 24 raccolte in *La Biblioteca Oplepiana* (Zanichelli, 2005). Ora escono i «Quaderni Oplepiani», collana di testi vicini all'area della letteratura potenziale.

Il primo quaderno è dedicato ai *Neologissimi* di Luigi Malerba, al quale seguiranno un secondo quaderno dedicato a Georges Perec e un terzo con i *Saggi di letteratura potenziale* di Paolo Albani. I *Neologissimi* malerbiani, parole nuovissime che non appaiono in altri luoghi letterari, secondo la definizione del suo inventore, sono usciti su riviste: la prima volta su «Il Caffè» (n. 2, 1977), rivista di letteratura comica e grottesca fondata da Giambattista Vicari, sotto la sigla dell'Istituto di proteste letterarie, un'accademia patafisica anticipatrice dell'attività ludica dell'Oplepo. Altri ne sono usciti su «Linus» (nn. 5 e 10, 1978) e «Il Cavallo di Troia» (n. 1, 1981).

Paolo Albani

Sessanta e non più Sessanta

Intervista a Alberto Arbasino di Fausto Curi

Tu hai fatto parte del Gruppo 63, ma ne sei stato sempre un po' distaccato. Questo probabilmente ti consente oggi di esprimere sul Gruppo un giudizio più obiettivo di quello che possono esprimere gli altri; tanto più che, oltre che un narratore e un cronista d'eccezione, tu sei un critico.

Va detto, in primo luogo, che il Gruppo 63 era costituito da una piattaforma generazionale anagraficamente piuttosto uniforme, dato che avevamo tutti la stessa età. Voglio dire che i diversi esponenti del Gruppo – da Manganelli a Sanguineti, a Balestrini, a Giuliani, a Guglielmi, Barilli... – erano giovani coetanei che a un certo punto si erano messi in testa – e a mio parere giustamente – di approfittare del boom economico (iniziato nel '56 e destinato ben presto a estinguersi, ma ancora in corso in quei primi anni Sessanta) per rialzare il livello medio della letteratura. Questo era, secondo me, l'intento di fondo del Gruppo: sollevare il livello medio della letteratura...

Per capire quanto fosse necessario il Gruppo 63, basterebbe rileggere la tua intervista a Pasolini del 1963, nella quale tu e lui fate a gara nel denunciare lo squallore di quel momento letterario. Ma mentre tu hai saputo trarne delle conseguenze, Pasolini, a mio parere, non l'ha fatto...

Io ritengo invece che occorrerebbe modificare un po' il giudizio su Pasolini. Pasolini, per lo più, è rimasto universalmente famoso per le opere cinematografiche, piuttosto che per le opere letterarie. Non penso tanto a quelle in prosa (come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, libri che non sono un gran che, del resto): penso soprattutto alle opere poetiche – molto belle, a mio giudizio (in particolare *Le ceneri di Gramsci*, bellissime, ma intraducibili). Insomma: la sua fama, ormai universale, si deve quasi esclusivamente ai film – oltre che a quel fattore decisivo costituito dalla morte tragica, dal mito del «poeta assassinato». Pasolini andrebbe allora riconsiderato all'interno di un giudizio meno restrittivo, maggiormente sensibile ai diversi aspetti dell'attività artistica e intellettuale. Circa la situazione letteraria italiana dell'epoca, per esempio, io e Pasolini eravamo perfettamente d'accordo nel denunciarne lo squallore. E figuriamoci se dovessimo incontrarci nuovamente oggi, per dialogare sul livello più o meno squallido dell'attuale cultura italiana... Non se ne parlerebbe nemmeno...

Che cosa ti ha portato verso il Gruppo 63: semplice curiosità o un interesse più forte?

Di certo un interesse più forte: esisteva realmente, alla base del Gruppo 63, una notevolissima comunità di intenti, diretti al tentativo di rialzare i livelli squallidi della letteratura di allora. Ogni componente del Gruppo possedeva, per di più, una posizione economica sufficientemente stabile all'interno della cosiddetta «industria culturale»: non essendo, dunque, arpionati dal bisogno, non si era nemmeno disposti allo scendere a compromessi con il mercato.

Tradizionalmente, a ben vedere, la cultura italiana è una storia di compromessi e di necessità: basti pensare quanti compromessi l'artista italiano fosse indotto a compiere dalla ristrettezza economica, nell'epoca del fascismo; senza contare, poi, che fino alle soglie del XX secolo la buona letteratura era rimasta appannaggio di una classe aristocratica colta, istruita (si pensi al contino Leopardi e al conte Manzoni...), anche se non ambiente come quella francese, comunque provvista di belle biblioteche, formata su letture scelte e

circondata da una società che sapeva e poteva sostenerla.

Considerando il Gruppo come una collettività, e non come un insieme di individui, ci sono puoi considerare affini o analoghi a quelli del Gruppo?

Certamente. La stessa possibilità di leggere, in quel breve giro d'anni, scrittori e intellettuali come Sanguineti, Manganelli, Balestrini, Eco e critici come Guglielmi, Giuliani, Curi... era proprio offerta dal lavoro che ognuno di noi andava svolgendo, ispirandosi al senso di appartenenza alla comunità di intenti di cui parlavo prima. Si trattava di momenti di vera e propria collettività. Stretti attorno a Luciano Anceschi e al «verri», ognuno, con le proprie capacità e con i propri mezzi, si sforzava di migliorare qualità e livelli della cultura letteraria italiana dell'epoca.

Quali opere di autori del Gruppo 63, a parte le tue, ti sembrano essere state più efficaci nell'azione di rinnovamento?

Ritengo determinante, in primo luogo, il lavoro di critici come Guglielmi, Giuliani, Anceschi, Curi, da cui io stesso ho imparato moltissimo. Per quanto riguarda i lavori «creativi», scrittori come Manganelli, Sanguineti, Balestrini rivestono certamente un ruolo imprescindibile all'interno di quell'azione di rinnovamento culturale. Ma decisivo considero il lavoro dei critici.

Nel 1963 esce la prima edizione di *Fratelli d'Italia*, in cui – tenendo anche conto dei radicali rifacimenti successivi – molti hanno riconosciuto il tuo capolavoro. Il 1963 è anche l'anno di fondazione del Gruppo 63: si tratta di una mera coincidenza, di una felice congiunzione astrale, o di qualcosa d'altro?

Di una felice congiunzione astrale, direi, oltre che di una coincidenza, dato che, per la verità, a scrivere un libro di tale mole avevo iniziato molti anni prima. L'idea era sempre stata quella di riprodurre in contemporanea il parlato che si usava allora. Si trattava del parlato di una conversazione colta, di un certo livello, come non credo che ne esistano più, oggi. In un certo senso, *Fratelli d'Italia* costituisce una testimonianza dell'epoca, in quanto in quegli anni le conversazioni colte erano caratterizzate nei modi rappresentati in quel libro. Ho sempre consigliato, del resto, di aprirne una pagina a caso: ci si trova – o, meglio: ci si trovava, una volta – nel vivo di una

conversazione colta: di una di quelle conversazioni che si verificavano quotidianamente tra amici quando ancora non era diffusa la televisione, cui un nuovo interlocutore riusciva a partecipare senza eccessive difficoltà anche senza aver ascoltato le ore di dialogo che l'avevano, eventualmente, preceduta.

Tu hai avuto la capacità di far parte del Gruppo 63 e al tempo stesso di mantenere contatti con scrittori che del Gruppo non facevano parte, come – poniamo – Pasolini, Parise e Testori. A che cosa attribuisce questo equilibrio?

Raggiungere, in una certa misura, quell'equilibrio era stato semplicissimo. Basterebbe recuperare quel mio saggio uscito sul «verri» nel '60 in cui, riferendomi a coetanei quali Parise, Testori, Pasolini – e si potrebbe aggiungere anche Ottieri, in fondo –, purtroppo oggi scomparsi, sostenevo che fossero tutti quanti da considerarsi come «nipotini dell'ingegnere». Insieme infatti avevamo «inventato», in un certo senso, il culto di Carlo Emilio Gadda: non compreso dai suoi contemporanei, dopo una o addirittura due generazioni egli veniva finalmente capito, riuscendo a raggiungere il pubblico di entusiasti che noi giovani eravamo nel momento in cui si sentiva ormai stanco e sfiduciato, cioè poco fiducioso in merito ai risultati del proprio lavoro, in particolare circa quei destinatari che non era riuscito ad avere fino ad allora. Tra amici «gaddiani» (cosa che parecchi nel Gruppo 63 non erano affatto), dunque tra «nipotini dell'ingegnere», si poteva allora supporre che quando saremmo stati vecchi, accanto a un focolare, con castagne e vino, allora, sì, avremmo potuto finire per litigare; per il momento no, si rimandava la questione relativa alla diversa posizione di ognuno ad altro momento.

Negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, che sono gli anni del Gruppo 63, c'è stata una ricchezza di proposte culturali che poi in gran parte è venuta meno; basti pensare al formalismo e allo strutturalismo, e ad autori Sklovskij, Jakobson, Bachtin, Adorno, Benjamin, Lévi-Strauss, Barthes, Lacan, Foucault, Gadda, Contini, Longhi. Quali sono gli aspetti di quella cultura che ti sembra abbiano meglio sollecitato il tuo lavoro di narratore e di critico?

Li abbiamo nominati praticamente tutti... Il titolo dell'ultimo libro da me pubblicato,

Pensieri selvaggi a Buenos Aires, deriva per esempio proprio da quello della *Pensée sauvage* di Lévi-Strauss. Relativamente a Longhi, egli si divertiva moltissimo a parlare in quel suo modo, nelle situazioni più comuni, a colazione o nei momenti di relax... Io l'ho frequentato molto, collaborando a «Paragone» con Anna Banti; e, frequentandolo, assimilavo da lui una tale quantità di informazioni e di novità che da altri imparavo, invece, attraverso la lettura. Ho incontrato solo una volta Sklovskij; una volta soltanto anche Adorno, con cui ricordo di aver parlato a lungo. Si trattava, nella maggioranza dei miei incontri con questi grandi, di interviste, di dialoghi su argomenti di interesse comune. Ero invece abbastanza amico di Barthes, tanto è vero che l'ho invitato nel 1967, ospite del Teatro Comunale di Bologna, quando preparavo la famosa, famigerata *Carmen*: le scene erano di Vittorio Gregotti e i costumi di Giosetta Fioroni, sì che Barthes si trovò in una compagnia d'eccezione – di certo la migliore in Italia dell'epoca...

Tu giustamente, secondo me, sembri pensare che mettere a confronto il buon lavoro fatto in quegli anni con la miseria successiva e attuale non sia indizio di nostalgia...

In verità, l'osservare il culto di una certa tradizione non mi sembra aver mai comportato un «indizio di nostalgia». Il culto della tradizione «migliore» c'è sempre stato; certo, si prova molta nostalgia se si paragonano le diverse epoche culturali. La dimensione culturale e umana dei personaggi che ricordavi tu poco fa era «normale», in quella data epoca storica. Eppure quegli stessi intellettuali paiono oggi dei giganti. Si pensi, per esempio, all'odierna situazione editoriale, basata semplicemente su direttori e consulenti che suggeriscono addirittura agli autori come modificare e sistemare i testi per renderli più vendibili! Io non ho mai avuto, nemmeno nei miei primi anni di attività, in cui editor erano Calvino e Bassani, qualcuno che mi chiedesse di modificare qualcosa di un mio testo, scegliendo, magari, il sinonimo di un dato termine. Se si fanno paragoni tra quegli anni e questi che stiamo vivendo, per forza nascono delle nostalgie. Se si fanno paragoni, per forza scatta una... «nostalgia da paragone»!

Bologna, 1 luglio 2013, da Fausto Curi, *L'Isola del Nuovo. Cinquant'anni da Palermo e dal Gruppo 63. Interviste, riflessioni, giudizi*, di prossima pubblicazione presso Mucchi.



Edorado Sanguineti, Umberto Eco, Furio Colombo, Alberto Arbasino, 1965. (Foto Pablo Volta).

Uso e manutenzione

Gianfranco Baruchello

Tutto il materiale pazientemente accumulato viene disposto in ordine aperto, selezionato con criteri diversi (peso, odore, tipi di superfici, assorbimento U.V., repulsione istintiva all'acqua, reazioni allergiche ecc.). Categorie prearistoteliche:

Asciugacapelli elettroplastica
Defibrillatore MSA portatile
Kg 1 incenso FASUS lacrima sceltissima
Armonica a bocca a tre voci
1 flash microlux
Fornitura per bagno in puro cotone
Manichino femminile di addestramento idem a nido d'ape
Binocolo in plastica 3 x 40 con borsa
Borsa per acqua calda Pirelli
Telefono con segnale luminoso
Feto fantoccio completo di cordone ombelicale e placenta
Copriiletto in misto lino bordo-raso
Scendiletto in cammello blu
Contaminuti per cucina
Corsetto salvagente per bambini
Romanzo Maigret al night-club
Manichino maschile di addestramento
Lecca-lecca orbitari modello OCULISTEN

Se il reclamante riesce ad attingere la durata di 15 minuti, la ventilazione col RIANIMATORE permette di vincere la riluttanza verso il contatto diretto della BOCCA del PAZIENTE.

Aggiungere al piatto ovale da portata per pollo in vetro, il TORSO DI UOMO ADULTO con testa infrangibile.

Classificare accanto alla padella per bistecca con fondo a nido d'ape il bacino schematico ostetrico in legno e cuoio girevole. Liscio-vellutato il rivelatore di dilatazione di pupilla (inviato a Rosario LoPerfido, direttore didattico in Sciacca). In ogni caso il MESSAGGIO risultò poi ricevuto solo da chi stava per inviarne uno SIMILE! The matter thus dispersed is called the DISPERSIVE (EXCLAMATORY) PHASE.

Accanto ai dati anagrafici si prega di indicare le frustrazioni (sussidi grafici): inserto filmato «il palpito della vita». Cortometraggio «aventi diritto e aventi torto». Tra questi: alcuni tra i più potenti critici d'arte della piana lombarda si sono impegnati a indicare mediante crocetta nell'apposita casella la risposta che interessa.

Citando l'architetto C.S., autore di ricette pregiate, «quando si dice casa dolce casa si prevede che la casa avrà l'aspetto di una arancia schiacciata»... A parte i riferimenti storici desumibili dalla voce «Genti e paesi» si può orientare la cosa in una zona del 3000 BC a qualche decennio da oggi in poi.

Verificare i personaggi (chemical inducers compresi) intenti nell'atto di PEERING INTO ovvero di PEERING OUT. ((Posizione genupectoralis della moglie di T. e di lui stesso, l'eroe del pennello a zampa di mosca))... il VIVIANI in seguito divenne *cieco*...; voleva spegnere le stelle e DIO spense la luce dei suoi occhi!

Cioè: se l'azione che segue risponde alle domande visive che la precedono si ha, a titolo di esempio, la misura della stupidità del materiale usato, la libera associazione del che con il come. L'idioma che circonda il personaggio (x) ne costituisce il dolcissimo inesauribile CIBO.

Inteso a progettare un libro (assets and liabilities) in forma di pacchetto o di busta-sorpresa contenente untuosità, scotch-tape e altro. Art. 10) l'espressione SUONO BREVE designa un FISCHIO (legge 16-5-1961 n. 450).

Disporre ovunque la parola INTANTO. L'altopiano dell'incerto, sua collusione con G.M. rifiutando però questi le scelte provnienti dal neuro-vegetativo. Articolo 9) La parola visibi-

le... significa visibile in una notte OSCURA CON ATMOSFERA CHIARA (ib.).

Identificati i personaggi dai loro familiari. Irriconoscibili nelle fattezze, la pietosa opera è stata condotta a termine in base ai CAPI DI VE-STIARIO.

Robertino, orfano birichino e la sua pregevole visione d'insieme: assemblage de plusieurs raisons supposées parvenant à l'explication apparente de phénomènes qui cachent le motif réel de l'assemblage de plusieurs raisons supposées parvenant à l'explication apparente (de phénomènes). Coraggio, colonnello! Collegamenti e comunicazioni

telefonici
telegrafici (compreso ottico)
CORTO CIRCUITO
tautofonia

Mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il loro peso formando la predetta sospensione COLLOIDALE). Dialettica delle immagini. B. si è dato al cinema.

F. è figlio di Spartacus? (Segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale. Ricchissimo, riceve assegni da Berlino.) Proiezione del filmato «esistenza e natura di dio». Distribuzione gratuita di «nécessaires per l'oltretomba» completi di alimenti in scatola, carne Simmenthal. Staccarne prima i punti qualità. Raccolta pro-vietnamiti.

Chiedere preventivo e listino prezzi vessilli in perlon misto lana e formati per CRICCHE antiparto e piccoli natanti. Garanzia del garrito. Resistenza allo sfregamento. Medaglieri in tessuto plastificato, ecc.

Habitat: atmosfera stagnante che giustifica l'invenzione del gonfalone, poi labaro e gagliardetto. Da allora in poi CHIZUMBA ride delle bastonate ricevute.

PROVENIENZA: stesso luogo, stessa ora a pochi anni di distanza.

Abelmosco, Abrostalo, Abrotano, Acqua Coobata di stronziana, ecc., fino a Burro di Mangostano, Cararimò, Cedro-Cornuto, Cuscuta (appunti biografici per la VOCE DELL'AMERICA).

Tosse allusiva e parto indolore di WEBB. Il suo letto operatorio in posizione proctologica. Un assicuratore? Un ex-agente di Borsa? Un erotomane, un voyeur con famiglia numerosa. Personaggi supersensitivi sottoposti a LUNGHI PER-

CORSI AUTOSTRADALI. La loro marcia è preceduta dai pifferi dei gloriosi reggimenti scozzesi. Disinfezione mediante autoclave di alcune opere d'arte contemporanee. Patria comune, mezzo gaudio. Quindi:

Atti eroici, apertura e chiusura delle porte e finestre. Idem per le parentesi multiple ((())) . Supporre il tutto circondato da numerose gocce di sangue nell'atto di cadere. Listino prezzi: tabella delle scelte, i RANDOM NUMBERS. Cavalli di ritorno e quoziente TOSSICO. Elmetti corticali e categoriali, tipo economico in plastica per i NOSTRI FIGLI.

Punto preciso dell'impatto dello schiaffo (sfera dell'inutile), impegno, popolani engagés o non, mediocratici post-marxisti, idee per una United Nations Program for a Martini Cocktail to underdeveloped adults.

Supposition d'une chose possible ou non de laquelle on tire une conséquence. Abbozzarvi uno SPECCHIETTO ESPLICATIVO NISI DOMINUS (Salmo 126/1). Vedi schema «oh Babele quale ordine stupendo» (Ed. Paoline). Spazio ostile. Il monumento funebre del sig. PIGEON inventore della omonima lampada immortalata nella pietra dei Vosgi.

LO SCOPO È DUNQUE GALANTUOMO? Sul mio onore dichiaro di non professare, difendere o propagare dottrine atee materialistiche e di non essere iscritto a sette o movimenti (far firmare all'Arturo). Pubblica intimidazione col mezzo di materie esplodenti (Articolo 420 C.P.). Analogue au point quelconque des théorèmes. Optional at EXTRA COST una GUERNICA MA DA CAMERA. La macchina per non mangiare è in funzione presso il St. Luke's Hospital di New York. La stessa serve anche a insegnare a leggere e a scrivere ai bambini di cinque anni. PENETRA nei vari organi, IMPALPABILI, li irrita e determina la formazione del tumore. B. vi dà un supermargine di sicurezza.

DIDASCALIE: Brisk è il numero uno delle statistiche, Brisk è un amico per le mani. Contiene:
n.2 turiboli con navicella
n.1 acquasantino barocco in ottone
n.1 reggicalze nero
n.1 bustino Triumph
n.1 indumento protettivo rivelatore di gas e radiazioni

I Vichinghi lo assillano correndogli dietro impigliandosi con le corna nei tendaggi. Il programma LUDICO della Comunità Europea è già a buon punto.

Il Personaggio (x) desidera essere amato ma VI DA MODO E SUPERA CON LARGO MARGINE. La Rimozione. Brisk capitano dell'11 bianco-giallo Katakomben?

Lettura cantata dei disegni «il pene è un utensile» (Rimbaud) o anche uso dell'A PARTE

non
come se
uguale a
immediatamente successivo a
come non
se non
(la mutazione grande-piccolo e viceversa)

Disporre inoltre per l'attribuzione dei nomi mediante l'elenco telefonico. CODIGLIONE A. CICCOPEDI A. SBOGGIO F. SPAMPATI V., ecc., nonché l'analisi dei contratti di lavoro dell'industria chimica.

Per una sempre più sana pornografia politica. Dislocazione delle rampe di lancio del paraceto. (A due teste sconto del 50%). Ira sana in corpo sano. Questo è: IL CONTENZIOSO DI OGNI TIPO che spinge il VILIPENDIO (vedi la parte legale fino a vilipendio di cadavere). *De Haeretico Comburendo*.

Tutto sarà dunque disposto ordinatamente in scaffalature di vasta portata modello TICINO (Enti, Banche, industriali, professionisti e commercianti, consumi voluttuari, ecc.). Ogni loro problema

Razionale
Pratico
Robusto
Elegante
Economico

aggettivi tutti siti in Novara, via Donegani, tel. 71132. Esibire documenti identità, la chiave ESPLICATIVA FALSA, riposta in flacone perfettamente sigillato.

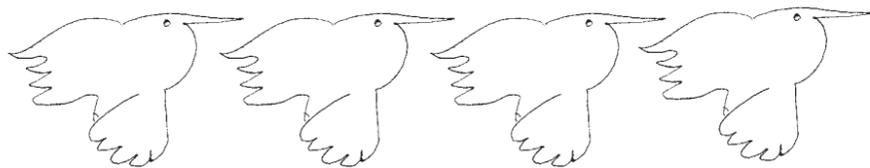
Da OGGI IN POI i permessi saranno rilasciati solo dall'ufficio DIVIETI.

Testo pubblicato nel catalogo della mostra Gianfranco Baruchello. *Uso e manutenzione*, Galleria Schwarz, Milano, 6 novembre - 2 dicembre 1965.

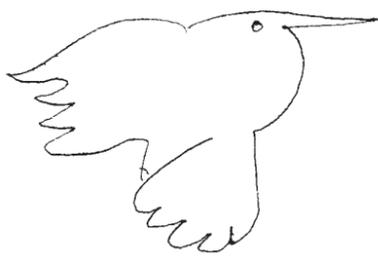


Giorgio Celli, Nanni Balestrini, 1965. (Foto Giulia Niccolai).

iLIBRI



In queste pagine si recensiscono i libri di e sugli autori del Gruppo 63 usciti negli ultimi due anni. Nel precedente numero di «alfabeta2» sono state fatte anticipazioni di alcuni altri libri, nel frattempo usciti o ormai imminenti: *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, seguito da *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellesa («fuoriformato nuova serie», L'orma, 435 pp., € 26,00); Enrico Filippini, *L'ultimo viaggio* (nuova edizione a cura di Alessandro Bosco, Feltrinelli, 203 pp., € 9,50); Carla Vasio, *Vita privata di una cultura* (nottetempo, 315 pp., € 17,00); Giulia Niccolai, *Il grande angolo* (nuova edizione a cura di Milli Graffi, Oèdipus); Elio Pagliarani, *Tutto il teatro* (a cura di Gianluca Rizzo, Marsilio).



Edoardo Sanguineti

Ballate

a cura di Anna Maria Giancarli
postfazione di Niva Lorenzini
Tracce, 2013, 40 pp., € 12,00

La ballata del quotidiano Conversazioni con Giuliano Galletta (1994-2009)

introduzione di Erminio Rizzo
Il Nuovo Melangolo, 2012, 105 pp., € 12,00

Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso

Atti del convegno internazionale di studi
(Genova, 12-14 maggio 2011)
a cura di Marco Berisso ed Erminio Rizzo
Cesati, 2012, 410 pp., € 40,00

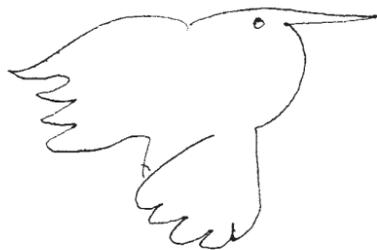
Quando, nell'estate del 1974, Edoardo Sanguineti si trasferisce a Genova per prendere la cattedra di Letteratura italiana all'Università, non ha ancora compiuto quarantaquattro anni. È, secondo i parametri cui siamo oggi abituati, un giovane. Ma, allora, giovane Sanguineti non appare affatto agli studenti che lo aspettano nelle aule di via Balbi e che, ben prima del suo arrivo, hanno imparato a conoscerlo attraverso le poesie, i saggi, l'allestimento rivoluzionario dell'*Orlando furioso* di Ronconi, i due tomi della *Poesia italiana del Novecento* su cui sono piovute polemiche a non finire. Sono quindi, gli studenti, non poco eccitati, in quella prima metà degli anni Settanta così ricca di movimenti e sommovimenti, all'idea di avere come professore non un qualsiasi docente universitario ma uno scrittore e un poeta, un protagonista della cultura italiana ed europea, in una parola: un intellettuale. (Sono, questi di cui si parla, ancora i tempi in cui gli intellettuali esistono e soprattutto non temono di presentarsi come tali.) Sanguineti, da parte sua, è soddisfatto del trasferimento, ma Genova – la città dove è nato e che ha lasciato piccolissimo – gli appare lontana, se non estranea: ancora un anno dopo, nel 1975, all'uscita nei «Reprints» Einaudi della nuova edizione di *Guido Gozzano. Indagini e letture*, commenterà con qualche fastidio, in una conversazione privata, la nota biografica in quarta di copertina («è nato nel 1930 a Genova, dove vive e insegna presso la Facoltà di Lettere»): «Sembra che non mi sia mai allontanato di qui». Non gli piace, evidentemente, che vengano obliterati d'un colpo i lunghi anni di Torino, che resta – e resterà a lungo – per lui la «sua» città, il luogo della formazione e dell'affermazione (anche se l'epilogo, con la revoca dell'incarico universitario, è stato brutale e doloroso: «qualcosa di simile a un trauma, a uno shock, a una catastrofe»), e il periodo di Salerno (1968-1974) caratterizzato da una «densissima specificità», come osserva Nicola D'Antuono all'interno del volume *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, dove sono raccolti gli atti del convegno internazionale di studi che si è tenuto a Genova a un anno dalla morte del poeta.

Non è quindi probabilmente casuale che, per il suo primo anno nell'Ateneo genovese, Sanguineti scelga di tenere un corso che si muove su un doppio binario: da un lato un approfondimento dell'opera di Arbasino e di Landolfi (di cui sono in quei mesi usciti, rispettivamente, *Specchio delle mie brame* e *A caso*), dall'altro uno studio del *Decameron* di Boccaccio, che – ma pochi dei suoi nuovi allievi lo sanno – completa idealmente l'ultimo corso monografico tenuto a Salerno nell'anno accademico 1973-74, quella *Lettera del Decameron* che nel 2011 è stata pubblicata da Aragno grazie al prezioso lavoro di Emma Grimaldi la quale, studentessa di quel corso salernitano su cui «gravava l'aura triste di un prossimo commiato», aveva deciso «in modo alquanto confuso» di «prendere appunti meno rapsodici e pasticciati di quelli degli anni precedenti». È davvero un peccato, ma purtroppo lo si capisce meglio oggi a distanza di quasi quarant'anni, che a nessuno dei giovani pigiati nell'aula di via Balbi sia venuto in mente di fare lo stesso. Il corso genovese, infatti (concentrato a differenza del precedente su un'unica novella, la settima della seconda giornata, quella della vergine Alatiel «la quale per diversi accidenti in spazio di quattro anni alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi; ultimamente, restituita al padre per pulcella, ne va al re del Garbo, come prima faceva, per moglie»), avrebbe reso ancora più vivo ed evidente quel «credito di una coscienza strutturalista ante litteram» riconosciuta da Sanguineti a Boccaccio come a colui che, «portando a compiuta codificazione il genere "novella", inventa una volta per tutte [...] la narritività, nella gamma esaustiva di tutte le sue possibili enunciazioni».

Tra Torino e Salerno e infine Genova un filo stretto tiene legato l'insegnamento – e la vita stessa – di Sanguineti, né la cosa può apparire sorprendente se si considera che l'insegnamento è per lui «la professione naturale», il lavoro del *piacere*, indissolubile e insieme contrapposto al lavoro della *malinconia* (la scrittura), come rileverà tanti anni dopo, nel giugno 2000, al momento di andare in pensione, in una delle sue numerose interviste a Giuliano Galletta raccolte nel volumetto *La ballata del quotidiano*, edito dal Melangolo. Così di anno in anno, da una città all'altra, il dialogo con gli studenti, la quotidiana ricerca fatta «anche parlando, discutendo», si rinnova e si riscalda. Ma il dialogo non rimane chiuso all'interno delle aule universitarie. Appunto a Genova, città (ri)acquisita dove finirà per trascorrere tutta la seconda parte della sua esistenza, Sanguineti sceglie di assumere per intero i panni del «chierico rosso», secondo la sua celebre definizione di quello stesso periodo: nel 1976 viene eletto in Consiglio comunale (sarà poi deputato tra il '79 e l'83), comincia a scrivere regolarmente per i quotidiani locali, dirige una collana di testi della letteratura italiana per la casa editrice genovese Costa & Nolan. Le conversazioni con Galletta, tenute nell'arco di quindici anni, dal 1994 al 2009, sugli argomenti più disparati, dalla crisi dell'«Unità» alla globalizzazione, dal delitto di Novi Ligure alla pubblicità degli atei sugli autobus genovesi, portano diretta testimonianza di questo impegno (parola negli anni Settanta abusata, oggi caduta in disuso) e, più ancora, di una visione del dialogo – scrive Erminio Rizzo nell'introduzione – come «antidoto primo di ogni pensiero unico», come «punto di partenza di una visione dialettica del mondo».

Può sembrare strano, per chi ha affidato alla pagina scritta il suo pensiero e la sua poesia, parlare di un tessuto profondo di oralità. E tuttavia, come non evocare il suono di una lingua che nasce anche «parlata» di fronte, per esempio, alle *Ballate* appena riproposte in volume da Tracce con un'acuta postfazione di Niva Lorenzini? Ma pure i testi critici di Sanguineti non si comprenderebbero a fondo se non si tenesse conto di quella che Guido Davico Bonino, nel primo intervento degli atti del convegno genovese, evoca come «la sua straordinaria carica didattica: un'eccezionale capacità di dialogare con gli allievi mantenendo un livello altissimo di discorso critico, ma al tempo stesso con una comunicativa immediata di altissima presa». Anche per questo suo insegnamento Sanguineti dovrebbe oggi essere preso a esempio.

Maria Teresa Carbone



Edoardo Sanguineti

Ifigenia in Aulide di Euripide

a cura di Federico Condello, postfazione di Niva Lorenzini
Bononia University Press, 2013, 271 pp., € 22,00

Tradurre i testi dell'antichità classica è sempre un'impresa notevole, importante e da affrontare con la responsabilità di chi è chiamato a conservare e far conoscere alla propria epoca un patrimonio culturale da sempre e oggi più che mai imprescindibile. Ci sono poi testi greci o latini che più di altri hanno pesato e continuano a pesare sulle epoche successive, reincarnandosi continuamente in prodotti culturali nuovi e diversi. In questo panorama la tragedia greca occupa un ruolo centrale, sia per le strutture che hanno plasmato tutto il teatro occidentale a venire, sia per i temi, i miti e le implicazioni antropologiche, capaci di trovare nuova vita anche in generi e ambiti geoculturali talvolta inaspettati.

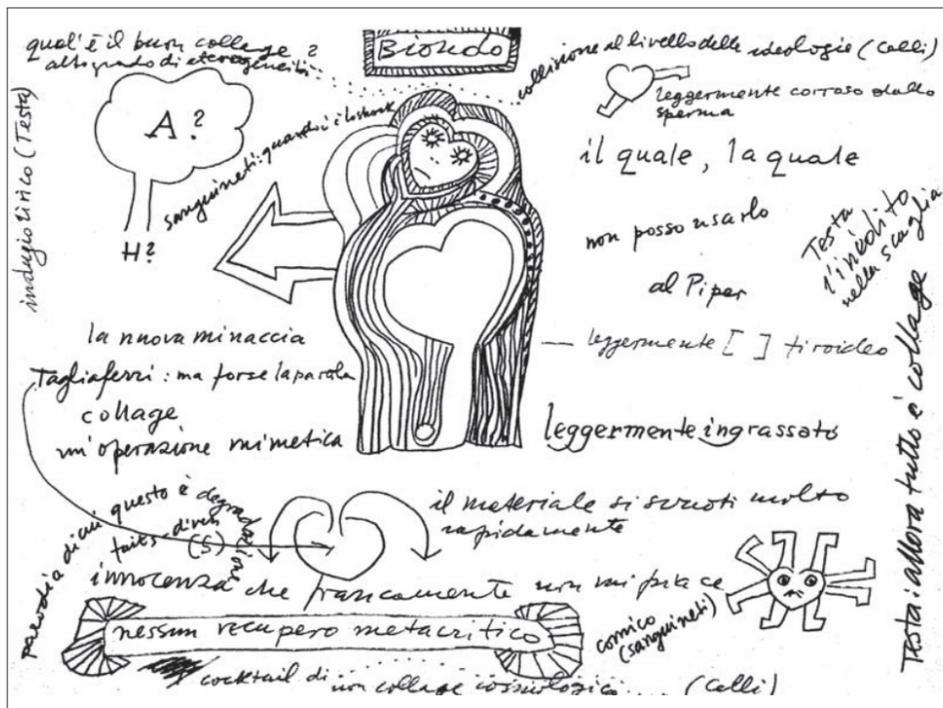
Fra gli intellettuali in grado di dare impulsi importanti alle riletture del teatro antico, un posto di spicco spetta senz'altro a Edoardo Sanguineti traduttore, soprattutto per il suo deciso porsi al di fuori dei canoni di questo «mestiere» e poi per una rivoluzionaria scelta di assoluta «prossimità» al testo originale, riscontrabile in primis nel voler restare ostinatamente nei confini dell'ambito scritturale. Quest'ultimo punto non è affatto scontato per chi traduce teatro: da sempre e ancor meglio oggi la scena richiede ben più di un passo oltre il lavoro sulla pagina e nella pagina, in una tensione dialettica fra l'apparato linguistico/poetico e la mobile, incostante, eternamente variabile polisemia della mostrazione performativa, con buona pace di certi aridi arroccamenti tipici della nostra schiatta di filologi. Questa dimensione del tradurre sanguinetiano, come le perplessità e le resistenze che ha incontrato, fa ritenere che uno studio serio sul suo valore metodologico sia più che necessario – e non solo per gli antichisti.

Sanguineti è scomparso da poco tempo, in un periodo della sua vita nel quale stava proseguendo proprio col lavoro di traduttore di teatro antico, misurandosi con due testi euripidei piuttosto diversi e lontani fra loro: prima *Ifigenia in Aulide* nel 2007 e poi *Ippolito* nel 2010. *L'Ippolito* tradotto per Siracusa è, in certo senso, la summa della poetica di Sanguineti rispetto al teatro greco e rispecchia in sé tutti quegli elementi paradigmatici che, fin dalle sue più antiche prove, si sono sedimentati nel tradurre sanguinetiano. *Ifigenia* è invece un testo più complesso e difficile, forse una sfida più importante per il traduttore, rispetto al grande e perfetto edificio costruito da Euripide attorno al mito di Fedra (sul quale il poeta aveva già lavorato nel 1969, cimentandosi col latino quasi intraducibile della *Phaedra* seneciana).

I problemi suscitati dal lavoro di Sanguineti su questa *Ifigenia* non sono pochi. Il primo riguarda la sua irriverente prassi traduttiva basata sulla tenace devozione al dettato stilistico e sintattico dell'originale greco, una sfida anche e soprattutto alla fruibilità del testo di arrivo. La questione diventa poi più complessa se subentra la dialettica di una traduzione di questo tipo con la dimensione scenica: non si tratta infatti di un puro esercizio letterario, ma di una commissione per il XVI Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa, in vista della rappresentazione che si terrà al Teatro Astra di Torino il 23 novembre 2007. In terzo luogo la versione scritturale di questa traduzione non è mai stata pubblicata e richiede quindi un arduo lavoro di ricostruzione testuale, essendo passata attraverso varie redazioni d'autore e un adattamento scenico finale.

Insomma, lavorare sulla traduzione sanguinetiana dell'*Ifigenia in Aulide* è un'impresa insidiosa, soprattutto per il filologo classico: costretto oltre tutto a districarsi tra le panie di una tradizione accademica spesso insofferente di fronte a certe riletture/riscritture non propriamente «ortodosse». Per l'impresa ci voleva il classicista giusto e questi non poteva che essere Federico Condello, filologo dalle lunghe frequentazioni con la prassi traduttiva dei classici (insieme a Bruna Pieri ha curato l'ottimo *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, Pàtron*, 2011), ma anche assiduo studioso del Sanguineti traduttore (oltre a numerosi scritti sul tema, ha prodotto con Claudio Longhi l'edizione del suo *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, BUR, 2006) e animatore nell'Ateneo bolognese, insieme a colleghi tra i più intraprendenti, di imprescindibili seminari sull'esperienza contemporanea del *vertere* i classici. Era dunque fatale che un'inedita e complessa traduzione sanguinetiana come quella dell'*Ifigenia in Aulide* finisse nelle sue mani, per vedere la luce in un volume pubblicato proprio dall'Alma Mater Studiorum.

Diciamo subito che il cuore del lavoro di Condello è la preziosissima edizione critica del lavoro di Sanguineti, basata su un'analisi capillare dei testimoni dattiloscritti, manoscritti e digitali, utiliz-



zati secondo un rigoroso e peraltro chiarissimo metodo ecdotico. La traduzione italiana è accompagnata da un testo greco a fronte, che è essenzialmente quello dell'edizione Belles Lettres di F. Jouan utilizzata da Sanguineti, oltre che per la sua consuetudine con la collezione Budé, per la rispondenza testuale a una sua personale idea di questa controversa *Ifigenia*. Un ricchissimo apparato di note ci fa entrare nei dettagli del lavoro di Sanguineti, ma ci dimostra altresì come studiare un testo teatrale contemporaneo, che dall'antico discende, si possa rivelare uno strumento formidabile per capire meglio l'originale, soprattutto se travagliato da annose dispute filologiche. Questo lavoro è dunque importante non solo per l'innegabile pregio scientifico, ma anche per la notevole utilità nell'adire taluni penetrali della cultura italiana contemporanea, di cui Sanguineti è stato figura di primissimo piano.

Due parole, in ultimo, per lo splendido saggio introduttivo di Federico Condello, che non è solo un efficace viatico per guidare il lettore alle ardue scelte traduttive di Sanguineti (un solo rapido esempio – *absit iudicium!* – quello del v. 320, in cui il Menelao sanguinetiano dice: «Guardaci noi, tanto per prendere questi avvisi, alle parole») ma anche un affascinante viaggio nell'universo intellettuale del grande poeta, una convincente difesa dei suoi ardui traduttivi e, da un punto di vista speculare, un riconoscimento del ruolo non secondario dell'*Ifigenia in Aulide* nella storia del teatro occidentale.

Roberto M. Danese

Antonio Porta

Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989

a cura di Gian Maria Annovi

Otis Books-Seismicity, 2011, 363 pp., \$ 14,95

Negli Stati Uniti e in Canada c'è sempre stato un notevole ritardo nella traduzione della poesia in generale, e italiana in particolare, anche perché le traduzioni vengono generalmente fatte con maggiore cautela, cura e rispetto dei diritti d'autore in confronto all'Italia, dove dal secondo dopoguerra si è sempre tradotto invece moltissimo (almeno fino agli anni Ottanta), ma spesso in fretta e male. Nonostante l'entusiasmo di un minuscolo gruppetto di amanti della poesia italiana come Paul Vangelisti e John McBride, e il lavoro pionieristico negli anni Settanta e Ottanta di editori come Guernica di Toronto e Red Hill Press di San Francisco (presso il quale nel 1978 uscì il primo volumetto di traduzioni di Antonio Porta *As if it Were a Rhythm*, a cura di Paul Vangelisti), le traduzioni in inglese dei poeti sperimentali italiani sono comparse con una sfasatura temporale a volte di quindici o vent'anni. Ciò è dovuto da una parte ai pregiudizi della cultura editoriale e accademica nordamericana nei confronti della traduzione in generale, e dall'altra a una tradizione critica poco ricettiva (con rare eccezioni) nei confronti della sperimentazione letteraria più radicale e politicizzata. I pregiudizi nordamericani contro la traduzione sono cominciati a diminuire solo negli anni Novanta, col sorgere dei cosiddetti *Translation Studies*. Nel 1993 uscì presso la Toronto University Press la fondamentale antologia *Twentieth-Century Italian Poetry: An Anthology* a cura di John Picchione e Lawrence Smith, con una bella sezione dedicata agli sperimentalisti, tra cui i cinque Novissimi. Il numero delle traduzioni poetiche dall'italiano è recentemente aumentato in modo notevole, seppure entro i limiti di un pubblico di nicchia e soprattutto accademico.

In effetti da quasi due decenni ormai negli Stati Uniti e in Canada l'attenzione nei confronti degli autori della generazione e del giro del Gruppo 63 è notevolmente aumentata, come dimostra una serie di studi, e soprattutto di traduzioni e antologie che hanno fatto sì che i testi di certi autori circolassero quasi più negli Stati Uniti e in Canada che in Italia. Per esempio, quando nel 2005 uscì (in un'edizione bilingue con testo a fronte presso l'editore Green Integer di Los Angeles) *War Variations* (Variazioni bel-

liche) di Amelia Rosselli a cura di Paul Vangelisti e della sottoscritta (volume cui vennero assegnati in Usa il Pen Prize per la traduzione e in Italia il Premio Flaiano), in Italia c'era poco o nulla della Rosselli che non fosse esaurito da anni. A questa traduzione hanno fatto seguito alcune altre, tra cui di recente *Locomotrix* (University of Chicago Press, 2012; cfr. il numero 30 di «alfabeta2»), una personalissima antologia a cura della poetessa statunitense Jennifer Scappettone che traduce in base a valori fonici più che semantici, attribuendo alla Rosselli addirittura una matrice di stampo futurista. Come Lawrence Venuti e altri in Usa, Scappettone pratica una traduzione appropriativa rispetto all'originale. (Clamoroso il caso dell'antologia *Breath* del 2002, a cura di Venuti, delle poesie di Antonia Pozzi, triturrata e trasformata in una poetessa americana imagista tipo H.D.)

Le traduzioni di Adriano Spatola, intraprese da Paul Vangelisti con vero e disinteressato amore fin dal '75, sono confluite da ultimo in *The Position of Things: Collected Poems 1961-1992* (a cura di Beppe Cavatorta, Green Integer, 2008). Questo volume bilingue, che comprende quasi tutte le poesie di Spatola, ha fatto sì che paradossalmente sia ora più facile reperirle negli Usa che in Italia. Dello stesso Spatola è apparso nel 2008 *Verso la poesia totale / Toward Total Poetry*, a cura di Brendan Hennessey e Guy Bennett per la piccola e validissima casa editrice di Los Angeles Otis Books/Seismicity. La traduzione con testi originali a fronte della storica antologia *I Novissimi* risale al 1995 (Sun & Moon Press, Los Angeles); anche in questo caso l'antologia non era invece all'epoca più disponibile in Italia (una riedizione einaudiana uscì solo nel 2003). Presso la stessa Sun & Moon Press uscì nel 1997 l'antologia bilingue *The Promised Land*, curata da un'équipe di studiosi italo-americani di varie generazioni, con testi poetici (tra gli altri) di Spatola, Balestrini, Graffi, Rosselli e Sanguineti. Il cerchio si è via via venuto allargando: l'ambiziosa antologia transnazionale del 1998, *Poets for the Millennium* (curata da Jerome Rothenberg, Pierre Joris e Jeffrey Cane Robinson per University of California Press), conteneva traduzioni di Balestrini, Niccolai, Porta, Rosselli, Sanguineti e Spatola, mentre la corposa antologia di Geoffrey Brock uscì nel 2012 presso un editore mainstream come Farrar Straus & Giroux, *The FSG Book of Italian Twentieth Century Poetry: An Anthology*, raccoglieva, oltre a testi di Porta, Rosselli e Sanguineti, anche alcune poesie di Alfredo Giuliani. Sul fronte degli studi critici, nel 2004 uscì l'importante volume di John Picchione, *The New Avant-Garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices* (Toronto University Press) e più recentemente presso lo stesso editore *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s* (2010), a cura di Paolo Chirumbolo, Mario Moroni e Luca Somigli, con tre capitoli dedicati ai poeti tra cui uno studio di Rebecca West su Giulia Niccolai. Delle opere di Amelia Rosselli e di altre scrittrici vicine al Gruppo 63, tra cui Niccolai e Giovanna Sandri, sono inoltre in corso di lavorazione varie nuove traduzioni anche non antologiche.

Esemplare in questo ormai ricco e diversificato panorama è il volume antologico bilingue di poesie di Antonio Porta, *Piercing the Page: Selected Poems 1958-1989*, a cura di Gian Maria Annovi, giovane docente della University of Southern California oltre che poeta e critico, pubblicato nel 2011 da Otis Books/Seismicity Editions. Si tratta di un volume di formato relativamente grande per questo editore, con un'elegante copertina nera quadrata (20 x 20 cm) e un'impostazione grafica (a cura di Rebecca Chamlee) minimalista, semplice e severa, che si può dire corrisponda nel complesso fedelmente allo spirito dell'autore. Il titolo traduce una dichiarazione di poetica di Porta già messa in risalto da Niva Lorenzini: il poeta deve «bucare la pagina, per sfondare oltre i linguaggi automatizzati che una società ben pianificata vorrebbe imporre (e non ci riesce, non può)». Annovi ha operato con la preziosa assistenza di Rosemary Liedl una scelta felice, generosa e altamente rappresentativa della scrittura di Porta nelle sue varie fasi, e raccolto con perspicacia e attenzione le versioni di traduttori di

generazioni e approcci diversi (Anthony Baldry, Rosemary Liedl e Paolo Martini, Anthony Molino, Lawrence Smith, Paul Vangelisti e Pasquale Verdicchio), alcune delle quali pubblicate in precedenza ma comunque attentamente riviste e corrette specificamente per questa edizione. Il volume è arricchito in appendice dalla traduzione (a cura di Samuel Fleck) di un dotto, illuminante saggio del 2009 di Umberto Eco, che partendo addirittura da Omero analizza l'uso dell'*enumeratio* in rapporto col ritmo nell'opera di Porta. L'introduzione di Annovi traccia con estrema chiarezza e con esemplare equilibrio la storia e l'evoluzione della poesia di Porta, illuminandone la parabola perennemente metamorfica (anche attraverso puntuali riferimenti alle maggiori interpretazioni) e i rapporti sia con la sua generazione in Italia che con il crudelismo di Artaud, il modernismo, il postmodernismo e l'arte performativa e concettuale, nonché con il mito americano.

Ogni antologia costituisce un'interpretazione, e dà un taglio diverso alla lettura che si può fare di un poeta. Quella di Annovi mette in luce soprattutto una tematica inquietante, quella della metamorfosi, dell'animalità e del post- o trans-umano, che emerge sia nell'introduzione sia in quella che è forse la parte più spettacolare e indimenticabile del volume, la sezione tratta da *Airone* tradotta da Liedl e Martini. Porta, scomparso nel 1989, si rivela qui essere profeta di una dimensione non solo della poesia, ma del pensiero, che si sta appena schiudendo.

Lucia Re

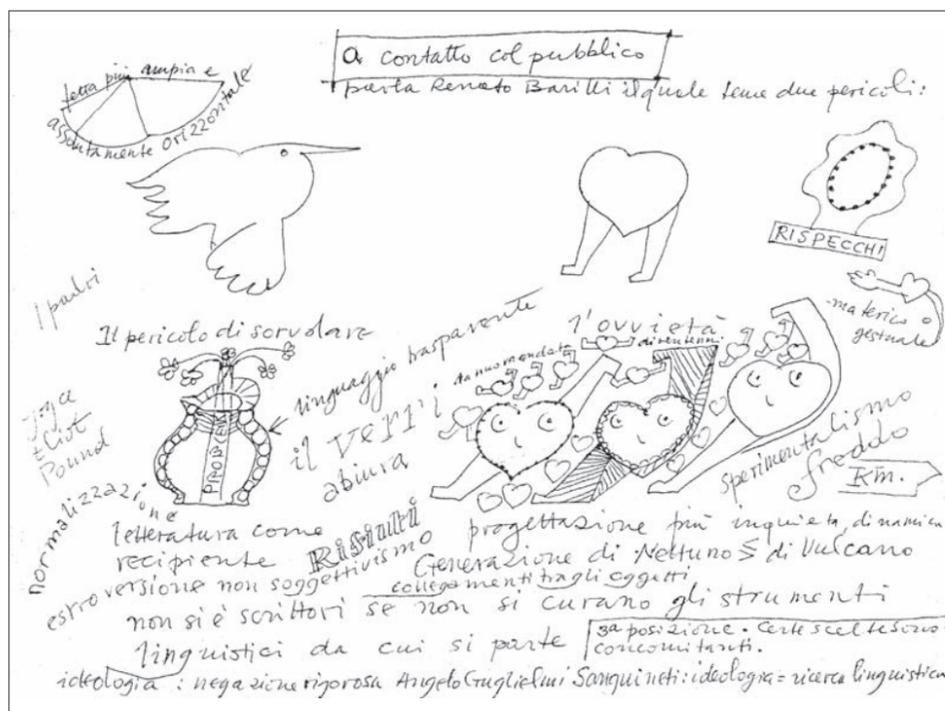
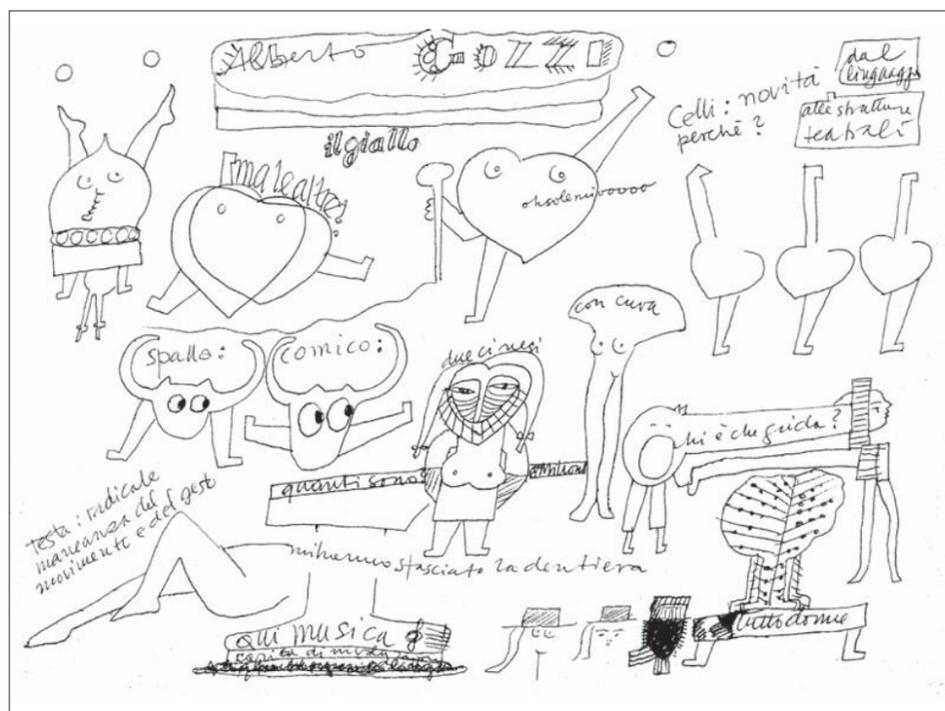
Giulia Niccolai

Cos'è 'poesia'

edizioni del verri, 2012, 97 pp., € 8,00

Cosa hanno in comune Konrad Lorenz, Rita Levi-Montalcini e Buddha? Tutti e tre hanno sostenuto con maggiore o minore insistenza che l'essere umano deve imparare a controllare le proprie emozioni, perché la sudditanza all'ira o all'odio rende ancora più difficile la liberazione dall'ignoranza, causa prima dei mali che affliggono l'umanità. Giulia Niccolai accosta questi tre personaggi in una lettera indirizzata a Maria Nadotti e raccolta in *Cos'è 'poesia'* (pubblicato dalle edizioni del verri e dedicato a Giovanni Anneschi e Milli Graffi), insieme ad altri scritti di memoria e riflessione. Nonostante il titolo perentorio, la mano dell'autrice risulta guidata solo dal bisogno di portare al livello di consapevolezza le radici di pensieri, gesti, desideri che scattano automaticamente in quello che Giulia Niccolai chiama «il nostro Ego battagliero», e che assume i tratti di un coagulo di istinto, volizione, razionalità. Proprio il bisogno di chiarezza ha spinto e spinge l'autrice da un lato a un esercizio di meditazione ininterrotta, dall'altro alla scrittura, alla condivisione pubblica di quello che non può essere un processo concluso ma attività per definizione laboratoriale che si esprime solo per avvicinamenti progressivi. Anche la sua opera d'esordio, il romanzo feltrinelliano *Il grande angolo* (1966), rispondeva a un'urgenza analoga. Quale sia poi il fondo roccioso oggetto di meditazione e poesia si intuisce per suggerimenti obliqui dell'autrice stessa, anche se la buona educazione e un innato umorismo vietano ogni ipotesi di confessione.

Non so se nove come i proverbiali gatti, ma di certo Giulia Niccolai ha una molteplicità di vite e una formidabile capacità di rigenerarsi. Alla originaria passione per la fotografia ha accostato il lavoro letterario, della scrittura e della poesia, e poi la meditazione: dall'85 è nata una Giulia ulteriore, quella buddhista, che contempla la vacuità del mondo e la necessità di compassione. Rispetto al Gruppo 63, cui si era avvicinata inizialmente in occasione di un servizio fotografico, ha mantenuto una certa distanza di sicurezza, non condividendo alcuni assunti di massima, ritrovandosi tuttavia conquistata dalla volontà programmatica di sperimentare forme nuove e punti di vista eccentrici. L'incontro con Adriano Spatola e il lavoro con gli amici di Mulino di Bazzano



dal 1970 al '79 hanno potenziato la sua energia e la sua gioia di fare poesia sperimentale e condivisa con altri all'insegna dell'ironia e del gioco. Lewis Carroll e Gertrude Stein sono spesso invocati quali numi tutelari della sua opera cui riconducono due direttrici significative: l'esperienza del mondo come linguaggio e come superficie, percorribile al dritto e soprattutto al rovescio, trafiggibile, ritagliabile e duplicabile; e lo sguardo straniero, cosmopolita, di un Io che ha le radici lontane e che si lascia trasformare dal cammino.

L'unica definizione che emerge dalla raccolta è che «poesia deve essere anche rivelazione», e dunque accadimento puntuale, che si verifica in un momento dato e non una volta per tutte. La rivelazione avvenuta nel tempio giapponese delle trentatré colonne è pura folgorazione zen e pura poesia. Il poeta, come il fotografo e come colui che progetta un edificio, riesce a far percepire all'occhio fisico l'immagine colta nel barbaglio della rivelazione. Solo 35 colonne di marmo consentono di dare forma visibile alle 33 colonne di vuoto. Il fotografo tuffando le mani e la pellicola nel buio della camera oscura, come pure il poeta accettando l'immersione nelle bassure del corpo e della mente, strappano all'indistinto un frammento dotato di un senso assoluto di bellezza. Una rivelazione che deve essere conquistata. Come quel mare color del vino che da reminiscenza omerica si fa, per lei a metà degli anni Novanta, vera acqua violacea, nel mar Egeo, davanti all'isola di Rodi.

Graziella Pulce

**Giorgio Manganelli
Cina e altri Orienti**

a cura di Salvatore Silvano Nigro
Adelphi, 2013, 346 pp., € 22,00

Rileggendo questo libro del 1974, un mosaico ora reintegrato di molte tessere perdute, ci si rende conto di come esso sia ringiovanito – nella sua stupefacente pertinenza e chiaroveggenza. A quarant'anni di distanza le sue note sono indenni da muffe: al contrario di quasi tutte le altre, coeve e ulteriori – a eccezione forse dei testi di Enrico Emanuelli (*La Cina è vicina*, 1952!) e Curzio Malaparte (1957-58).

La Cina di allora non esiste più, si obietterà, e allora perché seguirne la traccia nell'umbratile, idiosincratico Manganelli? Cos'è che rende atemporale questo libro, così diverso da tutti gli altri del suo autore? Quest'uomo schivo e stanziale ci mostra mondi invisibili, come un barone von Uexküll che si trasformi ogni volta in un animale diverso. È un istrice che incede fastoso (è il suo aggettivo-marchio di fabbrica lo agita davanti a sé come uno scacciamosche), un visitatore incongruo che ogni volta sa però ghermire il bandolo, l'indizio giusto, con inarrivabile destrezza. Viene in mente Confucio, patrono della scuola dei letterati, o *rujia*, che ovunque andasse riusciva a sapere tutto del regno in questione. I discepoli si chiedono come sia possibile: sono informazioni che chiede o gli vengono date? Uno di loro risponde: «Il Maestro le ottiene con l'essere affabile, mite, gentile, frugale e modesto».

Manganelli, *flâneur* interstiziale e atrabiliare, sa riconoscere la Cina con nitore anche maggiore quando la incontra fuori della Cina. Le sue pagine sul culto degli antenati in un tempio cinese di Penang, in Malesia, sono esemplari per tensione di ascolto: nessuno scrittore italiano era arrivato a tanto. Riesce a forare il muro del malinteso inevitabile, dopo averlo così fedelmente descritto. Non si compiace mai di esotismo. Non si fregia di mantenere le distanze. Le avverte, le perimetra diligentemente, poi, d'un balzo, le varca.

Solo a Malacca si cheta, il Manga. E forse solo Victor Segalen, l'autore del *René Leys*, seppe usare il viaggio con altrettale sapienza autoterapeutica. Dal perspicuo commento di Salvatore Silvano Nigro veniamo a sapere dettagli preziosi che rendono questo libro

ben diverso da una ristampa: la genesi di queste reiterate orbite manganelliane risalirebbe infatti molto addietro, a una prima «misteriosa» assegnazione lavorativa a Karachi, nel 1960, per una missione dell'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (oggi masochisticamente depennato dal penultimo governo). Sembra che questa facezia del destino fosse stata ordita dal suo soccorrevole terapeuta d'eccezione, Ernst Bernhard (amico di Giuseppe Tucci, il fondatore dell'Ismeo), nell'intento di drasticamente straniare questo suo paziente affetto da una mastodontica ipertrofia dell'Io. Era del resto una delle tecniche paradossali di Bernhard, l'impatto radicale con l'altrove: come per gli esicasti, il viaggio era una forma di asceti itinerante. All'ultimo momento però, quella volta, Manganelli angosciato si sottrasse. E a Karachi approderà, con loop urobórico di sapore borgesiano, solo vent'anni dopo (come si legge nelle pagine raccolte da Graziella Pulce, nel 2002 per Quiritta, sotto il titolo *L'infinita trama di Allah*).

L'esercizio strenuo del viaggio, una volta ritrovato (dopo una decisiva tappa in Africa, nel '70), esploderà in una pirotecnia indavolata d'idee e immagini rivelatrici. Ogni Altrove, attraverso il prisma Manganelli, diviene un palinsesto trasparente. Nulla gli sfugge. Riesce a leggere sotto l'ovatta della stampa di propaganda filippina e oltre l'imballaggio della tronfia architettura coloniale inglese in Malesia, oltre le moine degli addetti di volo o le quinte cadenti degli aeroporti fuori mano: quale che sia la superficie offerferti, Manganelli sferra attacchi all'arma bianca. Le sue frasi sono le veroniche di un toro, le controfinte prima di trafiggere con eleganza la mole fumante di temi intrattabili.

A questo pellegrinaggio inverosimile, entro la sua costellazione segreta, il più letterato dei nostri scrittori era destinato da almeno tre Cine di riferimento. Tre magnifiche «B»: la Cina di Bartoli, quella di Borges e infine quella di Bernhard. Posto che sia lecito abduere dal titolo *Antologia privata* di Manganelli un dissimulato omaggio al modello *absconditus* di Borges, autore a sua volta di un'Antologia personale, il tema o fantasma della Cina gioca in entrambi un ruolo cruciale (e che solo il secondo vi si sia recato è irrilevante). Nell'argentino la Cina è ovunque, dissimulata. È Tlön, Uqbar, Orbis Tertius di *Finzioni*, è l'assoluto altrove che aiuta a pensare la possibilità dell'impensabile. È nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, ovviamente, una versione arborescente dei grafi del *Libro dei mutamenti* (Bibbia di Bernhard); è infine in quella tassonomia delirante che tanto ispirò il Foucault de *Le parole e le cose* e che risale a un indice della Biblioteca imperiale che Giles, il traduttore del Chaung-tzu, commentò con malcelata ironia eurocentrica. Il riso del sinologo contagiò Borges, Foucault e infine Manganelli, con la sua comicità rarefatta che esalta e insaporisce lo iato tra le culture.

Più dichiarato modello manganelliano è il gesuita Daniello Bartoli: uomo come lui vissuto fra i libri, che tanto anelò a partire per l'Oriente e invece restò incatenato dal suo talento poetico (e dai suoi superiori) a scrivere la storia della Compagnia di Gesù, per sei lustri travasando nel nitore della propria prosa le peripezie altrui. Con gesto pio Manganelli prende su di sé questo destino inesaudito dell'autore del *Letterato emendato* e lo compie in sua vece, dirottando i suoi passi per Malacca (in luogo dell'insulsa, gettonata Singapore) forse perché memore, proprio, di *Sito e qualità di Malacca* di Bartoli. Negromante, si fa carico della larva dell'ammirato modello e la redime, esaudendola. Molto cinese, *indeed*. Quanto a Bernhard, fu lui a pubblicare la prima traduzione dell'*Yijing* in Italia, e sembra ne facesse un grande uso, anche durante le sedute coi pazienti. Chissà che l'esagramma del «viandante» non sia stato estratto per il convulso Manga, impaniato in se stesso, a suggerire la messa in orbita, finalmente, di quell'istrice pensoso.

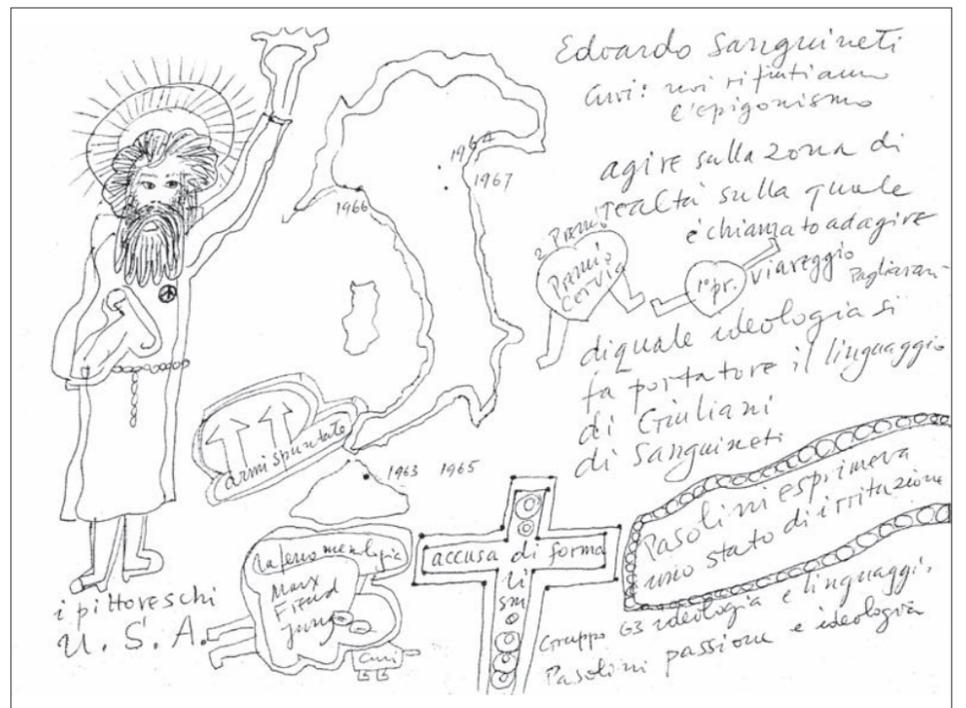
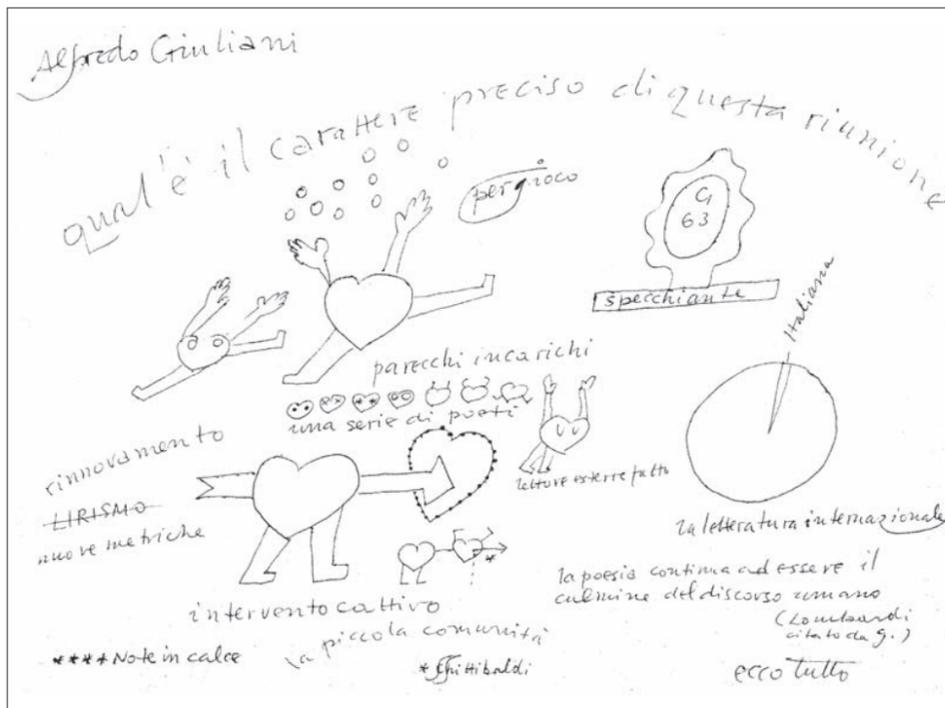
Carlo Laurenti

**Viola Papetti
Gli straccali di Manganelli
Sedizioni, 2012, 125 pp., € 18,00**

Soleva dire Giorgio Manganelli che un libro, anzitutto, è un supporto per la sua copertina. Il che in pochi casi si può dire come in questo: una formidabile effigie in piedi, quella del Manga appunto, incombe su di noi dall'alto d'un paio di calzoncini giganteschi, trionfali. Il capo leggermente inclinato, lo sguardo in tralice verso l'obiettivo, le mani spingono sui fianchi come a protendere in avanti, di sbieco, l'ingombro aggettante dell'addome. E come per esibire con fierezza, a mo' di contrassegno araldico, quanto quegli epici calzoncini sostiene – tensione che culmina, *punctum* dell'immagine, in una fibbia che occhieggia luccicante –: le non meno esorbitanti, del Manga, bretelle. O, come pare si compiacesse di definirle, i suoi *straccali*. Termine che si applica, di norma, non a indumenti umani bensì ad attributi animali. Del resto una volta Manganelli, con un certo cruccio, chiese a Mario Bortolotto se fosse più brutto lui o Sanguineti. Al che l'amico rispose che lui, il Manga, non era affatto brutto; solo, non era antropomorfo. (Ma incredibilmente fotogenico: la copertina è degno complemento del miracoloso *Album fotografico di Giorgio Manganelli*, col racconto biografico della figlia Lietta, curato da Ermanno Cavazzoni per Quodlibet nel 2010.)

Quello degli *straccali* è uno degli infiniti dettagli che fioriscono l'oggetto sotto la copertina, il libro cioè che Viola Papetti ha dedicato all'amico del tempo in cui era vivo, all'oggetto ossessivo dei suoi pensieri da quando non è più di questa terra. (Una parentesi personale: quando conobbi Viola, nel 1997, tramava un convegno su di lui; me la presentò Alfredo Giuliani, che aveva letto – su sede incondita, chissà come capitatagli fra le mani – un mio articolo manganelliano; una delle prime volte che ci parlai lei mi raccontò di certe sedute spiritiche che faceva, per avere di nuovo il piacere di conversare col Manga; si rammaricava che io non avessi avuto occasione di conoscerlo, forse aspettandosi che le chiedessi un invito, non al convegno, bensì al tavolino a tre gambe; il mio razionalismo intransigente di allora mi fece sciocamente irridere quella donna, che pure mi appariva così intelligente e spiritosa; non capivo come quel gioco condensasse in metafora il rito d'assenza, il *Discorso sulla difficoltà di comunicare con i morti* che entrambi, lei e io, già da tempo celebravamo, per continuarlo sino a oggi: quello che l'Henry James del *Carteggio Aspern*, non a caso, chiamava «esoteric knowledge».)

Mentre la seconda parte degli *Straccali* raccoglie sedici testi brevi su Manganelli (quasi tutti già noti quali recensioni, interventi a convegni e prefazioni alle varie edizioni da Papetti curate lungo l'interminabile, operosissima pubblicistica postuma del Manga), nuova è la prima, una trentina di pagine suddivise in brevi paragrafi. E, un po' come all'apparire di *Hilarotragoedia*, prima cosa da chiedersi è *cosa sia*, questo testo. Un libro di «critica»? Anche: non si contano le agnizioni che la sua lettura, in certi noncuranti «a parte», in un lampo consente (come il ruolo di James, proprio, in *Nuovo commento*; la tecnica «di intervallo e di ripresa» fra i «piccoli romanzi fiume» di *Centuria*; lo «spossessionamento dell'io» strumento e fine delle *visioni* negli ultimi testi di Manganelli). Un ritratto aneddotico? Molto: agli episodi canonici, di una casistica tra gli *aficionados* amatissima – citata e ricitata con la ritualità di cui sopra –, se ne aggiungono di nuovi e impagabili (specie sulla sua passione dolorosa e sensuale per le parole, le singole parole delibate con «doppio terrorismo semantico e fonico»; non sapevo poi che la *princeps* di *Nuovo commento* recasse la fascetta «IL LIBRO È ALTROVE»: così anticipando la famigerata registrazione di Corrado Costa, *Retro...*). Viene da pensare alla celebre *Vita di Samuel Johnson* di Boswell, alla quale Manganelli dedicò una trasmissione radiofonica edita nel 2002 dalla stessa Papetti (poi Adelphi, 2008): un dottor Johnson che «ha generato intorno a sé», scriveva Manganelli nel '64, «una infinita proliferazione di



miti apocrifi, di modi del parlare, del pensare, del vivere». Una biografia «reale»? Certo: dalla quale siamo ammessi al backstage, per esempio, del decisivo viaggio in Africa del 1970 (tappa iniziale della formidabile odepica manganelliana), oppure all'inverosimile vicenda resistenziale (Manganelli fu persino sindaco provvisorio, per il Cln, del suo paesino d'origine, Roccabianca, dal 22 al 26 aprile 1945).

Ma soprattutto questo è l'esordio, tardivo quanto sorprendente, di una scrittrice. Viola ha seguito un po' la falsariga delle biografie «cubiste» di Virginia Woolf (la quale diceva che «il biografo dev'esser pronto ad ammettere visioni contraddittorie dello stesso volto. La biografia allargherà il proprio campo appendendo specchi ad angoli obliqui»; negli *Straccali* Woolf è citata, una volta in modo piuttosto «esoterico»: «che disse quella sera che mi parlò a lungo di Virginia Woolf?») per giungere, dopo tanta scrittura di servizio e di commento, alla scrittura tout court. Anche dietro lo scrittore Manganelli del resto – come proprio Papetti ha documentato – c'era un «anglista cancellato»: il cui dono «postumo» ed «esoterico», all'amica d'un tempo, proprio nella scrittura è consistito.

(Una noticina, ancora, sui famigerati *straccali*. Sopra li ho definiti «attributi animali», e sostiene Papetti che l'animale, in Manganelli, è sempre un «pari e contrario dell'uomo»: un'«allegoria». Gli *straccali* non sono genericamente animali, però, bensì per la precisione *equini*. Proprio «la cavallinità», scrive sempre Papetti, «è lo strumento, l'esercizio spirituale che rende possibile la visione» nella *Palude definitiva*. Al di là della cronologia di stesura, cioè, il testo manganelliano per eccellenza «ultimo»: quello che meglio rende quell'impossibile, in letteratura, che è l'esperienza della morte. Ora, più precisamente ancora che «attributi» del cavallo, gli *straccali* sono suoi *finimenti*. Una parola, questa, cui non so resistere. Era una finissima mente, certo, quella del Manga; ma la parola *finimenti* contiene anche il *finisterre*, l'*excessus*, la *fine*: di quella *mente* che dall'aldilà, così infallibilmente, continua a deliziarsi.)

Andrea Cortellessa

Luigi Malerba

Ai poeti non si spara

a cura di Luca Archibugi

Piero Manni, 2013, 196 pp., € 17,00

Negli anni Sessanta e Settanta Luigi Malerba scrisse per il teatro e per la radio testi che ora Luca Archibugi (meriterebbe qualche riflessione l'intelligente introduzione dell'«addetto ai lavori») raccoglie sotto il titolo di uno di essi: *Ai poeti non si spara*. In quei due decenni i maestri erano Ionesco e Beckett, ma Malerba non aveva bisogno di andare a scuola da loro per imparare a usare l'assurdo, che peraltro era stato inventato da Achille Campanile. Ci nuotavano dentro già felicemente i racconti della *Scoperta dell'alfabeto* e romanzi quali *Il serpente*, *Salto mortale*, *Il protagonista* e *Il pataffio*, per limitarci al meglio del ventennio più malerbiano (tra parentesi, chiedono di essere incluse *Le rose imperiali*, e io acconsento con piacere, con l'inalterato piacere della loro lettura).

Lo sanno tutti, ma io lo dico lo stesso: è la narrativa la madre di tutte le battaglie di Malerba, che ora si dimostra un valido combattente anche nel teatro. Cosa hanno in comune i due generi? Il linguaggio, che era tutto per uno scrittore per il quale la realtà non esiste. Esistono solo le parole, che qui appaiono in forma di battute o di didascalie scritte in una prosa ammiccante e sardonica, nonché esilarante. Testi insomma «da leggere», che, prima di mettersi al servizio del teatro, servono se stessi, cioè la letteratura. Vanno benissimo tuttavia pure sulla scena, l'ho constatato di persona: il surreale prende il sopravvento e ti trovi in un altro mondo che poi sotto sotto è sempre il nostro, solo che non lo vediamo. Ridi, con angoscia. Ma anche questo lo sapevamo dalla sua narrativa, quella in cui tutto è teatro, finzione evidente e inspiegabile.

Sono storie di normale follia, di quotidiana frustrazione. Una coppia di attori, in *Qualcosa di grave*, ha perso una battuta con cui trionfavano in tutti i teatri del mondo e non ne trovano una nuova altrettanto efficace per ridere e per piangere. Non ci riescono loro, o sono le vecchie battute a non interessare più gli spettatori d'oggi? Si trova in una situazione analoga il marito che non riesce a dire una intera frase «logica e poetica» alla moglie (in *Babele*). Non va oltre il pronome personale *io*, potrebbe adattargli il verbo *essere*, che però è intransitivo. Incapace di qualsiasi azione, l'uomo è negato al verbo con cui si influisce sugli altri, e non basta la musica a sostituirlo nella ricerca del senso della realtà. Agonizza una cultura, irresistibilmente e comicamente prossima al silenzio, anche se chiacchiera più di prima.

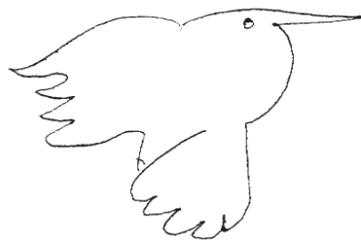
In *Ai poeti non si spara* il capo di un'azienda sull'orlo del fallimento ricorre all'aiuto di un robot, che è davvero bravo nella diagnosi e nei consigli. Intollerabile però che la macchina scriva poesie più belle delle sue, perché lui allora spara e ammazza il robot. Dov'è l'errore? Nello scrivere testi che un computer fa meglio attraverso la rigorosa fedeltà al codice? Nell'incapacità di inventare un linguaggio con cui comunicarsi messaggi emozionanti? Si sente alla fine *La risata del diavolo*: dove le protagoniste, due cicogne, girano il cielo d'Italia senza trovare un posto su cui posarsi: l'aria è irrespirabile, si soffoca nella civiltà industriale. Così però il linguaggio atterrato nella satira ecologica riscopre la realtà che pareva scomparsa. Il realismo dell'avanguardia – così caro a Pagliarini, Sanguineti e Volponi – ha contagiato pure persino Malerba, che se n'era detto refrattario? Sparando all'avanguardia, si estingue il senso del reale che è pur sempre l'obiettivo di ogni arte?

«Le parole bisogna prenderle a tradimento, all'improvviso», dice un personaggio che attraverso di esse cerca le cose che contano. Ebbene, il testo, avanzando nella selva delle trite frasi della conversazione d'ogni giorno (ad esempio tra coniugi, robot in carne e ossa, come tutti rischiamo di diventare se non buttiamo il linguaggio liso e replicante: se ne può morire in *Ossido di carbonio*), pronuncia espressioni che assumono un valore di critica morale, o culturale, o esistenziale, che l'autore non sa di possedere. Preso a tradimento, Malerba confesserebbe d'essere in fondo un moralista.

Eccovi una collana di perle false che sembrano vere: «E qui che cosa facciamo?»; «Se qualcuno di voi sentisse dire qualcosa di molto intelligente»; «È così difficile comunicare»; «Da questa parte non si va in nessun posto»; «Non ci vuole più nessuno, finiremo per morire di fame»; «Io posso dirti soltanto che da quella parte non c'è niente, c'è il vuoto»; «Alla fine ha abbracciato la religione cattolica»; «Sono sicura che qualcosa succederà a un certo punto». Tutto ciò è assurdo, ma è la vita. La vita viene meglio, con la letteratura che trova nel vuoto l'energia necessaria alla sopravvivenza.

Ricordate l'omeopatia descritta da Malerba nel *Serpente*? Scomparsa la materia, resta l'energia, come a teatro. Prese a tradimento, le sue parole vi invitano a cercare in mezzo a loro la formula vincente. Non sappiamo cosa fare, è sempre più difficile dire cose intelligenti, è interrotta ogni comunicazione con l'altro; così non andiamo in nessun posto, continuiamo a inseguire mete dietro le quali c'è sempre il nulla. Finché c'è però la fame, il desiderio d'altro, c'è la vita. Magari la vita dei robot che, privi di scopo, abbracciano la religione. Ma così: «Sei sicura che siamo vivi?».

Walter Pedullà



Alberto Arbasino

Pensieri selvaggi a Buenos Aires

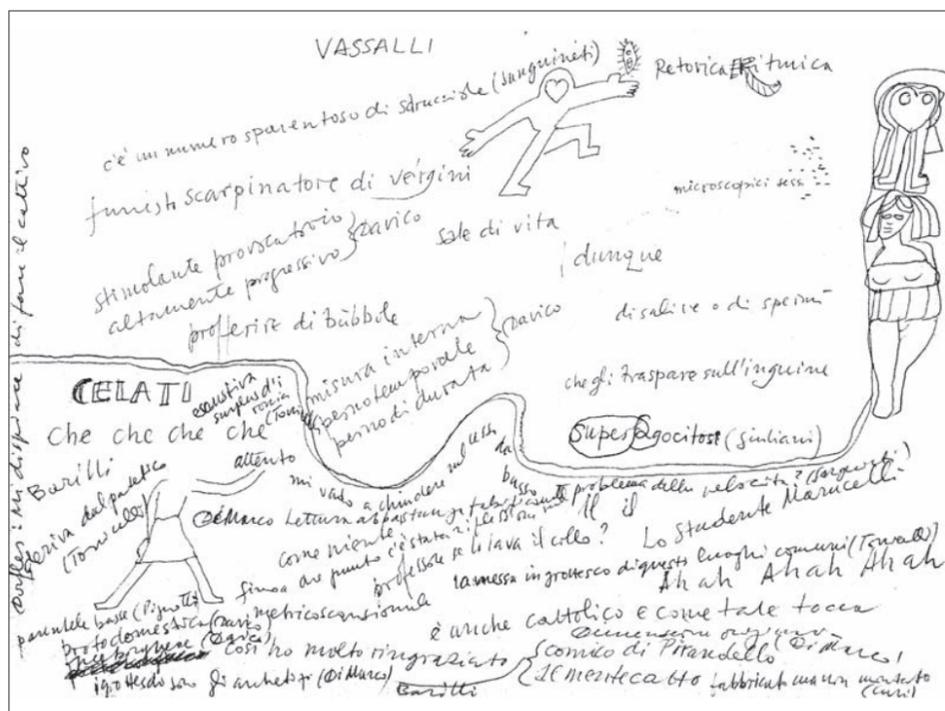
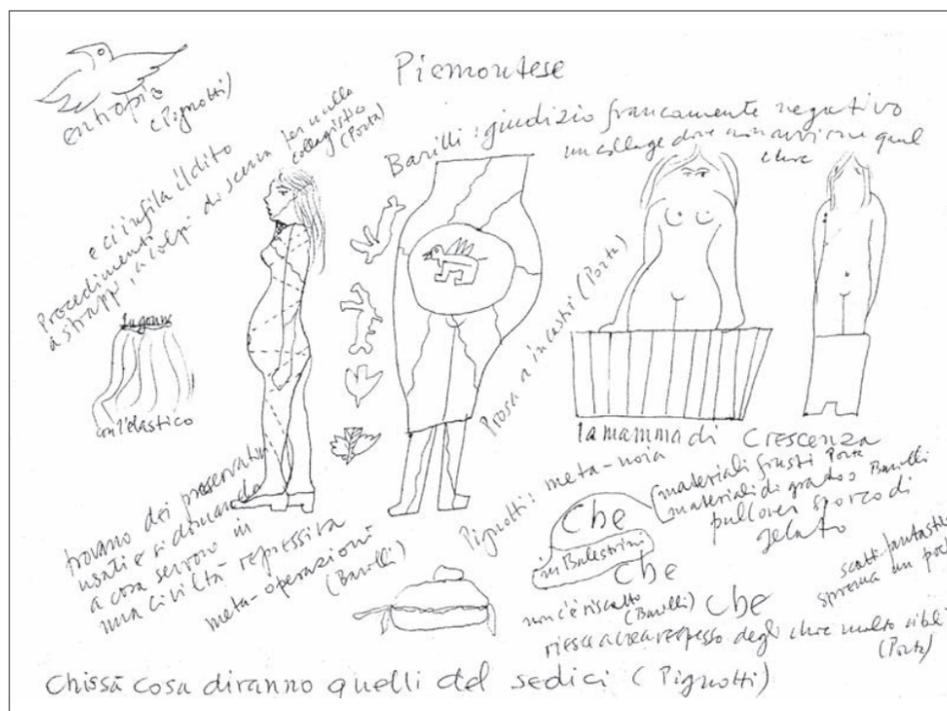
Adelphi, 2012, 125 pp., € 10,00

Allacciando, con una di quelle spettacolari crasi che gli sono abituali, Lévi-Strauss (*Il pensiero selvaggio*) e John Ford (*Sentieri selvaggi*), e piazzando il risultato nella capitale argentina, probabilmente a rifare un po' il verso, ma inasprendolo, al borghesiano *Fervor de Buenos Aires*, Alberto Arbasino dà certo l'ennesimo esempio di consumata abilità nello zigzag concettual-musicale all'interno della sua cultura ipersatura, ma nello stesso tempo offre anche al lettore, o al rilettore, la tonalità fondamentale su cui il libro sembra filare, ossia, se si è visto giusto, una particolare forma di ira. D'altronde l'autore è avvezzo a sovrapporre nei suoi titoli divertimento citazionista e dichiarazione d'intenti, sia pure ironicamente distanziata e con successivo distanziamento postironico della stessa ironia, a partire dal lontano *Parigi o cara* (1960 in prima edizione) per arrivare al recente *America amore*, dove, eliminando una parola nella nota epigrafe di Mario Soldati, Arbasino mette in copertina, più ancora che una confessione sentimentale, una sorta di certificato d'identità.

Pensieri selvaggi assembla al testo più lungo ed eponimo, resoconto e stilizzazione del viaggio fatto in Sud America nel 2008, «giacché antico lettore di *Tristes Tropiques*», in una specie di celebrazione del centenario della nascita di Lévi-Strauss, due pezzi risalenti a quarant'anni prima, entrambi datati in calce: l'intervista romana a Borges fatta per la Rai nel 1977 (già letta, ma in stile più raccontato, in *Passeggiando tra i draghi addormentati*, altro splendido titolo; la registrazione si trova su YouTube e non la si guarda senza subire un forte effetto di preistoria), e la recensione al debutto del musical *Evita* di Andrew Lloyd Webber, a Londra nel 1978.

Le coordinate del viaggiare di Arbasino sono note da tempo. Esploratore, cercatore, spettatore e ascoltatore vorace e curiosissimo, l'autore sa perfettamente però di viaggiare sempre con il bagaglio della cultura occidentale, e anziché negarlo lo sottolinea costantemente, scrivendo sulle orme di altri viaggiatori-scrittori o andando a verificare in terre più o meno lontane la consistenza dei miti di questa cultura. Si tratta dunque di un viaggiare attentissimo ma quasi sempre radicalmente disincantato (forse l'ultima volta che Arbasino parla di incanto risale al 1981 di *Trans-Pacific Express*, dove il «magico Oriente» si presenta inaspettato in una Bali già preda del turismo di massa; e anche in quel caso lo fa con lo schermo delle pagine di Artaud sul teatro balinese), e che soprattutto – è molto evidente compulsando i vari remix dei suoi libri di viaggio – riparte ogni volta dalla stessa scena e dallo stesso momento storico: la seconda metà degli anni Cinquanta, quando a Parigi e a Londra Arbasino entrò in contatto diretto con i maggiori esponenti, ormai anziani, della Grande Cultura Europea della prima parte del Novecento, e gli esplosivi anni Sessanta del rinnovamento e delle ultime grandi rivoluzioni epistemologiche del secolo.

Non fa eccezione *Pensieri selvaggi*, che si presenta, lo si è accennato, come «rivisitazione», ossia come ritorno sulle orme di viaggi già compiuti e rimediazione di una cultura al giorno d'oggi molto in disuso. Che il viaggiatore di Arbasino fosse triste, però (y solitario y final, come l'autore non può trattarsi dall'aggiungere), lo si era letto da gran tempo: triste come i tropici di Lévi-Strauss, malinconico come il quartiere Palermo di Borges, e viepiù triste nel constatare lo sfacelo economico ed etico-sociale di quei paesi visti, decenni prima, in un periodo di pur discutibile splendore. Così come si era già letto in Arbasino che Sud America e Italia si trovavano unite, sotto l'occhio dell'osservatore smagato, da un legame di sogno reciproco che si traduce in somiglianze reali e insieme anacronistiche (lo spagnolo delle farse e delle operine attraverso cui si è depositato da noi un risibile stereotipo del «carattere latino», e il neorealismo cinematografico che ha fatto sbarcare l'Italia dall'altra parte dell'oceano).



Cosa tiene lontano, dunque, questo libro dalla mera per quanto elegante ripetizione di maniera? È una questione di tono e procedimenti, che la presenza degli scritti più vecchi aiuta molto a percepire. Nelle pagine più recenti Arbasino forza il suo *modus scribendi* fino al limite di rottura, rendendo le argomentazioni sempre più ellittiche e le sequenze orizzontali, assonanzate rimate e paronomastiche, sempre più insistite e violente; vere e proprie gragnuole fatte per frastornare più che per semplicemente stupire, mixaggi crudeli ottenuti torturando il principio dell'*enumeración caótica*. Questa non è più pseudomimesis camp del chiacchiericcio (in)colto, ma ricorda da vicino lo sventagliare di una mitragliatrice: «Così i più depressi o perplessi alunni melanconici e saturnini dei Panofsky e Klibansky, forse devoti australi o solo patetici e periferici, intorno alle mode tipo Derrida e Foucault, magari erratici flemmatici o lunatici tra caipirinha fusion e bling-bling mojito e batidas multi-etno, forse qui andranno chiedendosi se in tutta esta fatal tristeza tropical bisognerà ordinare qualche rap o reggae Paraguay, rave Uruguayo, fusion Nabunimbwa o Nambikwara, progressive Guanabara, hardcore Tarahumara, dancefloor Mundunku, heavy metal Musungu, Puerto Deseado blues o punk o funk o blog o lounge o garage o brut?».

Pensieri selvaggi è un libro esacerbato, di profonda per quanto inapparente disperazione, scritto da qualcuno che quasi non si cura più di nascondere dietro la maschera frivola l'odio che prova per il mondo in cui vive. Pur se tentati, si rilutta molto a seguirlo fino in fondo.

Federico Francucci

Francesco Muzzioli
Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura
 Odradek, 2013, 224 pp., € 24,00

Fausto Curi
Piccola storia delle avanguardie
Da Baudelaire al Gruppo 63
 Mucchi, 2013, 60 pp., € 7,00

Fausto Curi
Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità
 Mimesis, 2013, 318 pp., € 24,00

I cinquant'anni che ci separano dalle esperienze del Gruppo 63 e della neoavanguardia sono un ciclo temporale ampio e densissimo di eventi e di esistenze. Sono passati anni che hanno rivoluzionato le modalità di approccio all'universo letterario, al rapporto letteratura-mondo, al ruolo della creazione estetica all'interno delle pratiche conoscitive ed espressive. Attraverso la lunga e articolata esperienza del postmoderno si è andata delineando una fisionomia del mondo occidentale in cui la realtà esperita nel quotidiano, l'interpretazione delle esperienze che in questo si iscrivevano, il senso della costruzione di saperi frastagliati – realmente innovativi, o magari solo apparentemente tali, in realtà frammenti di tradizioni asfittiche e sostanzialmente inattive – tutto ciò ha comportato una radicale trasformazione dell'universo intellettuale e pratico. Tale che l'anno dell'anniversario propone scenari abissalmente distanti da quelli dell'evento ricordato.

Francesco Muzzioli, che delle avanguardie è indagatore di grande acume e cultura, ricostruisce quell'esperienza in un libro fondamentale per comprendere la realtà complessa di questa stagione: *Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*. La sua indagine si concentra sulle dinamiche che hanno operato all'interno del movimento e che consentono, nella sua analisi estremamente dettagliata e puntuale, di definire sia i tratti caratterizzanti delle strategie d'avanguardia nell'arco della modernità, sia le modalità specifiche in cui si è configurata l'azione del Gruppo, in un momento di

straordinaria vitalità intellettuale delle società del neocapitalismo che – in tutto l'Occidente – hanno ospitato tensioni alla trasformazione e alla sperimentazione.

Muzzioli bada a considerare le diverse componenti del Gruppo, evidenziandone strategie comuni e tattiche diverse: dalla «riduzione dell'io» al privilegio dell'allegoria, dallo straniamento all'ironia. Le sue analisi individuano, al di là delle vicende dei singoli protagonisti (la storia del singolo – annota giustamente – essendo altra cosa dalla storia del Gruppo), una strategia retorica che, in modi diversi e talora contrastanti, ridisegna una fisionomia del linguaggio di radicale novità. Letture perentorie quanto precise mettono a fuoco le storie di personaggi che animano dibattiti e forniscono esempi importanti di scritture innovative, antagonismo, rifiuto dell'esistente e della tradizione: dai Novissimi a Manganelli, da Arbasino alla Vasio, da Lombardi ai parasurrealisti di «Malebolge» sino agli utopisti-materialisti della «Scuola di Palermo». E poi i critici-teorici, da Guglielmi a Barilli, da Eco a Curi: tutti impegnati in discussioni che solo l'approssimazione – e l'ignoranza – delle generazioni successive hanno potuto ignorare o appiattire in cliché d'ordinanza.

Proprio Fausto Curi continua a testimoniare – con due libri di diversa importanza, ma entrambi significativi – la sua personalità di interprete del movimento e dei suoi protagonisti. Una veloce ma succosa *Piccola storia delle avanguardie* offre un disegno preciso, nella sua sintesi, delle vicende dell'avanguardia nella modernità, da Baudelaire al Gruppo, ben individuato nei suoi personaggi e nelle sue motivazioni («il Gruppo 63 è nato dall'intolleranza. Intolleranza dell'inerzia, dell'immobilismo, [...] del dominio, del mercato»): un piccolo manuale per parlare ai più giovani di esperienze inaudite e oggi inudibili, che sono la culla dei nostri progetti e dei nostri drammi.

Ma, soprattutto, di Curi va riletto *Struttura del risveglio*, riedizione di un memorabile volume pubblicato dal Mulino nel 1991. Il tema del «risveglio» viene individuato sulla scorta essenzialmente di Walter Benjamin, ma viene poi inseguito in un amplissimo percorso che attraversa le più importanti teorizzazioni della modernità (da Valéry a Eliot, dai protagonisti delle avanguardie storiche a Sartre), così verificando una fondamentale acquisizione teorica: «chi scrive [...] scrive in primo luogo di sé [...] ogni sua parola è un affioramento [...] che fruisce] di una ricchissima vita di relazione [...] altri scrivono con lui il testo che egli firma».

In questa prospettiva Curi ripercorre alcune esperienze di scritture del «risveglio», cioè caratterizzate dalla tensione della letteratura a uscire dalla propria realtà/irrealtà per proiettarsi nella dimensione di una nuova, contrastiva, visione del mondo. Si riflette su quadri teorici complessi, in cui confluiscono le esperienze degli illuministi e dei marxisti, della Scuola di Francoforte e dei formalisti novecenteschi. Questa lettura della tradizione del moderno ruota intorno a tre protagonisti che scandiscono – con le modalità più diverse – una letteratura capace di sottrarsi al regime della tradizione e testimoniano la volontà di riscrivere il proprio rapporto con la retorica del discorso e con l'istanza di un soggetto che continuamente si compone/scinde minando le realtà più rassicuranti. Si tratta di Sade, appunto di Benjamin e di Edoardo Sanguineti. Le pagine su quest'ultimo precisano il rapporto della sua versificazione con una storia continuamente deflagrante rispetto alla quale il presente, calato nella materialità delle cose, si erge come l'universo – appunto «risvegliato» – dello choc, di una tensione che, nella distruzione del senso, prefigura la propria affermazione.

Impossibile comunque ricomporre in poco spazio la densità delle riflessioni di Muzzioli e di Curi. Entrambi danno un contributo fondamentale a ricostruire una pagina vitalissima della nostra cultura, con la certezza di una critica in cui ritrovare identità e negazioni sofferte: quelle che recano la cifra più intrinseca del moderno e che ci mancano, oggi, proprio quando più sarebbero necessarie.

Giorgio Patrizi

Cecilia Bello Minciocchi
La distruzione da vicino
Forme e figure delle avanguardie
del secondo Novecento
 Oèdipus, 2013, 186 pp., € 14,00

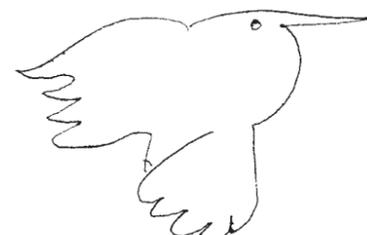
L'avanguardia come un'impresa di demolizioni? Sì, a condizione di immaginare che l'azione sia quella di un Gordon Matta Clark, l'artista americano che sezionava o riempiva di buchi le case allo stesso tempo rivelando strutture, svolgendo una cruda critica sociale, mettendo a nudo nuove architetture.

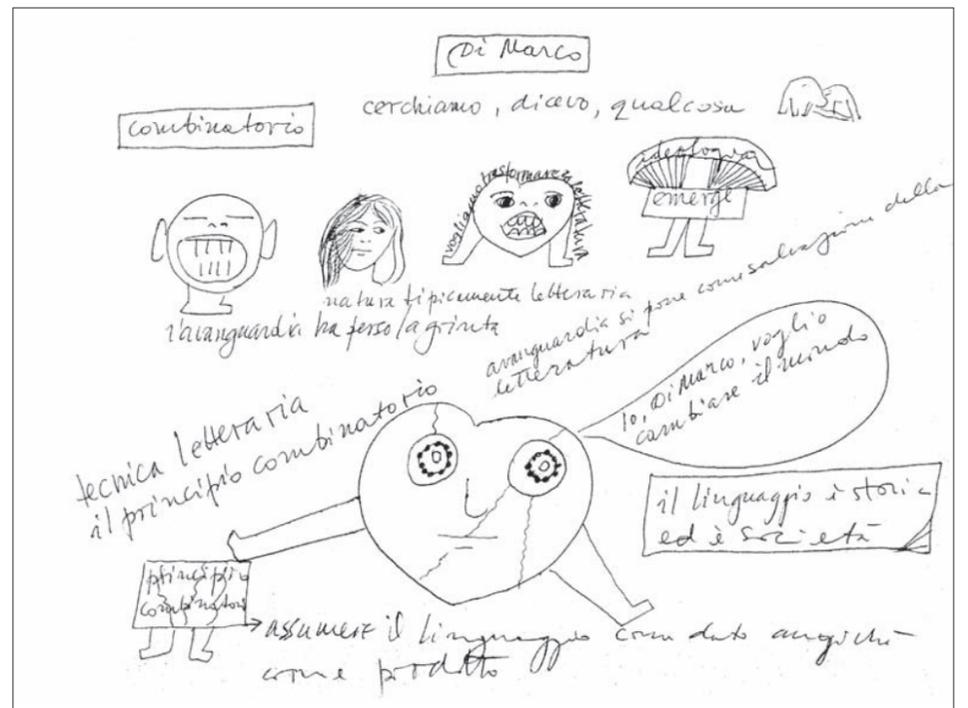
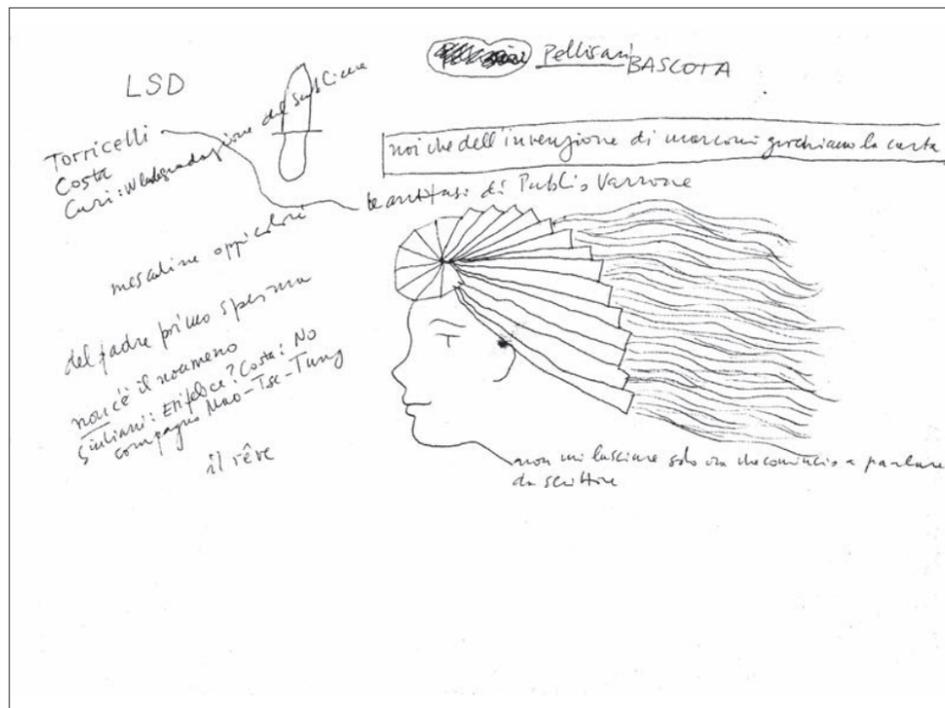
Il percorso di saggi di Cecilia Bello Minciocchi ci dice che abbiamo avuto diversi artisti con un particolare talento per questo tipo di «distruzione». Due studi sono per Balestrini: sulle strutture anche visive da cui nascono i progetti poetici degli anni Sessanta e sulle tecniche di montaggio sperimentate nel più tardo romanzo poematico *La violenza illustrata* (1976). Gli anni Sessanta sono poi quelli dei due studi sulle prime collaborazioni tra Berio e Sanguineti e sul sistema psichico della scrittura della crudeltà in Porta. La fede incrollabile di Manganelli nella struttura dell'opera è illustrata evidenziando come in *Centuria* (1979) il repertorio della narrazione fantastica assume la cifra dell'allegoria. Il latino di Villa è sezionato come lessico lucreziano e cristiano ma insieme terminale a ritroso di etimologie arcaiche: dal greco all'accadico-sumerico, codice esplosivo come può esserlo una lingua viva (morto per Villa era l'italiano, la politica culturale in Italia). Sono altrettanti esempi di come si sia tenuto saldo il nesso che lega avanguardia e rivoluzione praticando, artisticamente, la via del *chaos* come «principio strutturale». Il ruolo chiave spetta al Gruppo 63, tanto che l'estraneità di Villa al canone pare verifica esterna della validità del programma.

Quello che viene portato crudamente alla luce è quanto metodo ci sia in questa distruzione. Che questa sia vista «da vicino» va preso in due modi complementari. Il primo riguarda la «competenza in distruzione» degli artisti studiati, la prossimità all'esperienza vissuta della distruzione, il fatto che li vediamo ancora imbiancati dai calcinacci. Il secondo riguarda la lente del critico che vede gli oggetti «da vicino». La «tecnica delle tecniche», quella del montaggio (sulla base del principio che per Sanguineti, con Benjamin, il Novecento è il secolo del montaggio), è utilizzata da Cecilia Bello (ed è una modalità maggiore della sua scrittura critica) per smontare/rimontare i testi in una progressione descrivibile in termini di *cut up* e *fold in*. Oltre al gustoso *découpage* per cui dal titolo di Balestrini *scrittura e distruzione scrittura e liberazione* si estrae il titolo di capitolo *distruzione e liberazione*, si allacciano qui collegamenti intertestuali nuovi, interni o verso le «fonti» (Lucrezio per Sanguineti e Villa, Freud e Jung per Porta e Manganelli). È un lavoro che passa anche per il *cut and paste* della filologia: la filologia dei carteggi per lo scambio Berio/Sanguineti, la filologia materiale per la datazione di poesie di Villa in base al tipo di supporto scrittoria utilizzato.

L'avanguardia è stata spesso poco «cinica», nel senso (rubo a Sanguineti) che non sempre si è preoccupata della stabilità dei modi di pubblicazione, e sono urgenti operazioni di recupero e edizione almeno quanto quelle di commento. Nel momento in cui la memoria delle avanguardie sta passando dalle mani dei testimoni a quelle degli storici, si tratta, niente di meno, che di salvare la distruzione dalla distruzione. Se il programma di lavoro è quello attuato in questi saggi, possiamo essere sicuri che i materiali delle avanguardie resisteranno al pericolo della museificazione.

Fabio Zinelli





Massimiliano Borelli

Prose dal dissesto

Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta

Mucchi, 2012, 269 pp., € 20,00

Ancora oggi la neoavanguardia suscita polemiche. Venate, talvolta, persino di un manifesto risentimento. Certi toni sorprendentemente accesi stanno a significare in fondo che essa rappresenta una stagione non del tutto storicizzata, forse addirittura rimossa, eppure viva. Proprio a tale rimozione critica tenta di porre rimedio il libro di Massimiliano Borelli, il quale per prima cosa smonta con rara acribia una delle *idées reçues* maggiormente in voga, ovvero che la neoavanguardia degli anni Sessanta fu un'esperienza sterile, sovrabbondante di teoria ma poco feconda sul piano dei testi. E invece i testi furono molti, e assai vitali, e conobbero persino una diffusione impensabile nel mercato editoriale odierno: i testi narrativi di Malerba, Sanguineti, Manganelli, Ceresa, per fare i primi nomi, venivano pubblicati da editori consolidati e tutt'altro che marginali, come Einaudi, Feltrinelli o Bompiani. Quel «rimosso sociale» si deve, secondo Borelli, alla circostanza che la neoavanguardia fu «un'esperienza di molesta autocritica della letteratura mai ripetutasi in queste proporzioni e in questi modi». Sta proprio in tale elemento molesto, disturbante, la causa dei toni aspri di cui si diceva poc'anzi; è segno che le questioni poste dal cosiddetto romanzo sperimentale sono ancora attuali, soprattutto in una fase, come la nostra, in cui il romanzo è divenuto una sorta di totem totalizzante che vorrebbe esaurire in sé il senso dell'espressione letteraria.

Compito primario del libro non è tuttavia operare una ricostruzione storiografica, bensì quello assai più impervio «di «risvegliare» dal loro «sogno», come diceva Benjamin, nell'interpretazione» l'insieme di quei romanzi. Il nome di Benjamin non compare a caso: insieme a Adorno costituisce senza dubbio una figura indispensabile nella riflessione sull'arte d'avanguardia. Pertanto Borelli adopera gli scritti di entrambi quali reagenti critici nella lettura estremamente ravvicinata dei principali romanzi sperimentali degli anni Sessanta, non tutti riconducibili all'alveo della neoavanguardia in senso stretto.

E in effetti il dato di maggiore interesse del libro sta appunto nell'«esercizio tutto concreto e strumentale» delle letture, compiute seguendo un criterio trasversale, alla luce di cinque nodi interpretativi: criticità, personaggio, montaggio, citazione, retorica. Il nucleo teorico del libro lo compongono i capitoli sul personaggio e sul montaggio, strategicamente collocati al centro, i quali si illuminano a vicenda. Si tratta in effetti dei più densi di osservazioni, segnatamente quello sul montaggio, il fattore senz'altro decisivo dell'intero fenomeno *romanzo sperimentale*, perché dal modo di disporre il testo si intendono «la postura ideologico-comunicativa da cui parla l'autore; [...] il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa, e la «qualità tecnica» posseduta». Ma il nodo del montaggio ha un ruolo ineludibile anche nella composizione di questo stesso libro, giacché oggetto e metodo della ricerca tendono a coincidere. L'interpretazione procede infatti in maniera non frontale e diretta ma discontinua, obliqua e allegorica; e viene allora da chiedersi se, in ultima analisi, non sia questa l'unica forma efficace per la critica, l'unica in grado di far emergere il «contenuto di verità» delle opere.

Massimiliano Manganelli

condizione di capovolgere il nastro. E in *retrospettiva*, di fatto, si svolge il percorso che alcuni studiosi gli dedicano nel numero monografico del «verri» uscito lo scorso giugno (tra cui spiccano, per quantità e ricchezza documentale, i contributi di Gian Luca Picconi e Marco Berisso). Numero che ne riporta alla luce, fra l'altro, con acribia filologica quasi innaturale (oggi che si macina tutto nei file e niente di ciò che si cancella, o si modifica, rimarrà a nutrire gli archivi digitali dei siti internet) anche testi remoti o incompiuti, tra cui, inatteso e toccante, il politicissimo *Colombella del sud* («chi ha cancellato labbra [segue svastica] in questo segno / non avrà che silenzio – da giurie / di appesi per la gola»). A seguire, la vexata diatriba con Pasolini (quasi topos neoavanguardista, a ricordare la più celebre *Polemica in prosa* sanguinetiana, di qualche anno precedente), narcisista adornianamente paranoico, «auleta esibizionista» che «crede di essere moderno» in virtù dell'ostentazione dei propri complessi, nemmeno tecnicamente «rimossi» ma soltanto «sublimati nei miti», e dunque, di fatto, rifiutati. Seguono poi i testi della cosiddetta fase parassurrealista (così Picconi, citando «Malebolge»), da *Ripetibile* alla *Messa in italiano* fino alle paradossali *Sei equazioni a colori* – per solutori più che abili, si direbbe.

Della sezione critica vera e propria, aperta dall'omaggio in versi di Balestrini al «grande evasore» (già apparso nel catalogo della mostra parmigiana del 2009, a cura di Eugenio Gazzola), interessano soprattutto gli squarci di autoesegesi affioranti dai contributi di Picconi e Milli Graffi: la sostanza di una scrittura che vuole «articolare la morte e l'istante» e che a tale programma perviene soprattutto negando l'immagine, «nascondendola, buttandola via» così che «tutto quello che rimane [...] è la poesia». Curiosa dichiarazione, se si pensa a un autore che lavora con le immagini quasi più che con le parole; non così strana, poi, a ben guardare, se la si mette in relazione a esperienze pittoriche più o meno coeve (e lo ha fatto Andrea Cortellessa nel contributo al catalogo della mostra succitata): così, quelle di Paolini e Parmiggiani, con particolare riferimento alla poetica dislocatoria di quest'ultimo, che sembra echeggiare perfettamente l'idea del *retro* costiano. Il segno e la voce come fenomeni puramente potenziali, ma allo stesso tempo come produttori di senso al di là del senso stesso, o al di là della sua codificazione e decrittazione immediata. Un segno che si toglie, una voce che per essere ascoltata deve dirsi a rovescio, o tacersi, e nell'impossibilità di farlo, fende il senso (intendendolo qui come coerenza logica, come assertività), toglie spazio, corpo, elide la parola quando e *se* dice le cose, recide le cose *proprio* attraverso la parola (così in *Differenze tra due disegni uguali*: «In alto / manca l'ultimo gabbiano / a destra [...] manca il primo / manca anche l'altro / dei due gabbiani / in alto / manca il bambino»). Non però senza una sua estetica (ribaltata, rovesciata, messa in parodia o in paradosso) della narrazione: così, come notato ancora da Picconi, nei *Due passanti* (da *Pseudobaudelaire*), pseudo o parasonetto tra i più noti testi del nostro, in cui «la sensazione di crescendo di tensione narrativa» non vale a nascondere il carattere farsesco dello stesso impianto discorsivo e la coerenza testuale è un principio da lasciare, come si dice delle donne belle, agli uomini privi di fantasia. Oppure ai «testoni», ammonirebbe lui – dal *retro*.

Gilda Policastro

Ivanna Rossi

Poesia oscura con presa

Leggere Corrado Costa

Consulta Libri e Progetti, 2013, 272 pp., € 15,00

Corrado Costa

La soddisfazione letteraria

Manuale per l'educazione dello scrittore

con la traduzione in inglese di Paul Vangelisti

Tielleci, «Benway Series», 2013, 96 pp., € 10,00

Il titolo lo mettiamo dopo

I libri d'artista di Corrado Costa

Catalogo della mostra (Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 7 luglio - 1 settembre 2012)

a cura di Mario Bertoni e Chiara Panizzi

Biblioteca Panizzi Edizioni, 2012, 97 pp., € 10,00

Suona banale dire quanto ci manchi, Corrado Costa. Tanti protagonisti dell'arte e della poesia di quegli anni, infatti, sono scomparsi prematuramente. Ma in molti altri sensi Costa è *mancante*. Si sottrae, intanto, agli organigrammi della nostra sicumera storiografica. Dopo un periodo in cui del Gruppo 63 si diceva per lo più peste e corna, condannandolo tutto al dimenticatoio, la *vulgata* odierna – solo in apparenza più moderata – pare averci regolato i conti, e deciso cosa resterà (e cosa no). Ma neppure il più generoso dei canoni include uno come Costa: che per tutta la vita ha giocato proprio col paradosso della sua assenza-presenza. Il titolo del suo libro forse più bello e introvabile (stampato oltreoceano dall'amico Paul Vangelisti), *The Complete Films*, è il suo gioco di prestigio per eccellenza. Nessuna biblioteca d'avanguardia potrà mai dirsi «completa» se priva di questo libro; un libro che però non si può trovare, non si può vedere (avevo pensato fosse un contrappasso spiritoso dare lo stesso titolo alla corposa antologia dei suoi scritti curata da Eugenio Gazzola, per «fuoriformato», nel 2007; ma c'è poco da scherzare: già oggi quel libro è raro quasi quanto il suo omonimo di 24 anni prima...). Qui Costa elabora il suo mito personale dell'«uomo invisibile»: «Non danno molti film / di «L'uomo invisibile» / o / ne danno molti. [...] / non riusciamo mai a sapere / se c'è l'uomo invisibile. / Finisce sempre che l'uomo invisibile / non si vede mai. / Potrebbe essere stato / anche un altro film».

Il *film* di Costa è sempre *un altro*: lui è ovunque e in nessun luogo. Come ha scritto un altro suo amico, Nanni Balestrini, il «vuoto» che ha «lasciato» Costa è «anche un pieno»: «un vuoto lasciato pieno» è la cifra dell'*uomo invisibile*. Sottrarsi, sparire, volatizzarsi. Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria: anche l'avanguardia o, forse, lei soprattutto (anche la Signorina Richmond, del resto, era un uccello...). Seguendo le orme di Emilio Villa (che aveva «pubblicato» la sua poesia *I sassi nel fiume* incidendola su delle pietre che lanciò nel Tevere), nel 1978 una delle performance più esemplari di Costa consisté nel mandare al rogo, *Gauleiter* di se stesso, la tiratura invenduta di un suo libro di tre anni prima, *Santa Giovanna demonomaniaca* (del resto dedicato a Giovanna d'Arco...).

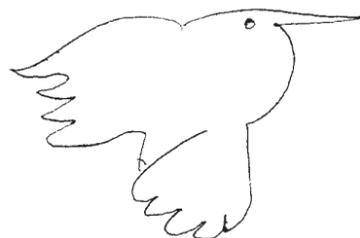
Dice Giulia Nicolai – che insieme a Adriano Spatola, all'indomani della chiusura di «Quindici» e dello scioglimento del Gruppo, si ritirò nella casa di campagna dell'avvocato Costa, a Mulino di Bazzano sull'Enza, e lì per un quindicennio diede vita a una delle più singolari Zone Temporaneamente Autonome della storia dell'arte – che questi suoi comportamenti erano «sintomo di lievitazione», del suo «non dar peso» alle cose e a se stesso. Certo Costa è stato il più spiritoso – il più spiritato, il più spirituale – autore della seconda avanguardia; ma questa sua leggerezza, questo suo dissolversi nell'aria, come quello del suo *avatar* nella prima avanguardia, Palazzeschi, è conseguenza di un incendio (il bellissimo fascicolo che gli ha appena dedicato «il verri» ha in copertina una delle

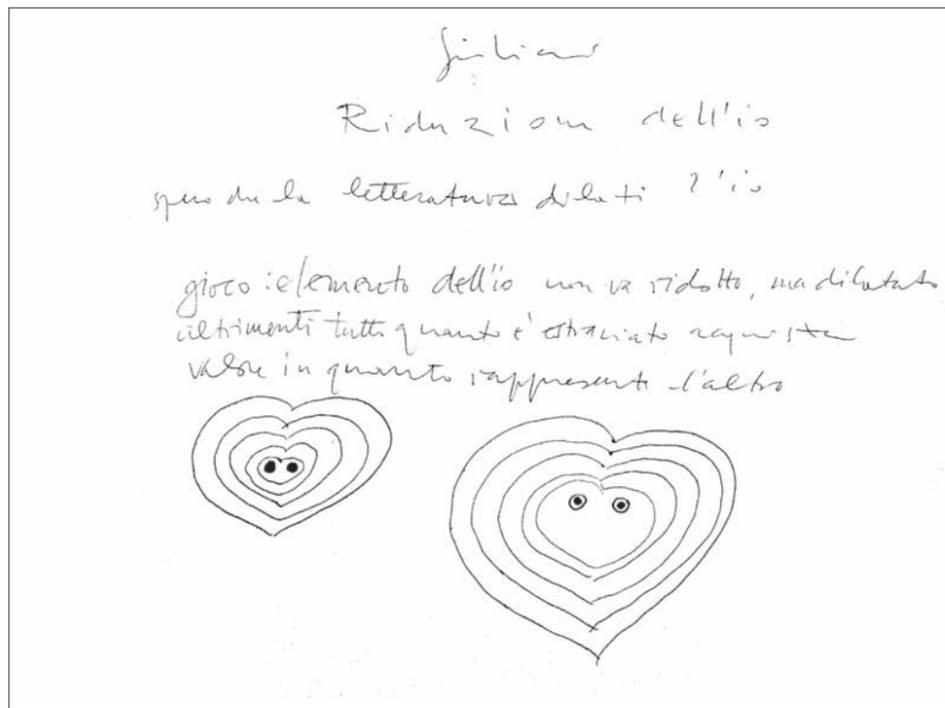
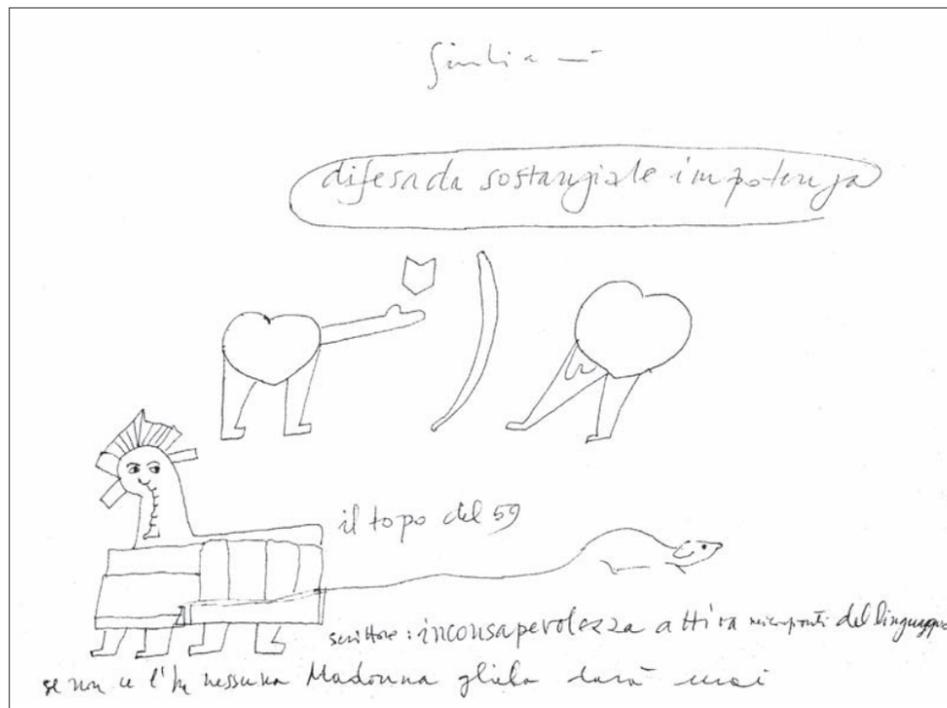
Corrado Costa

«il verri», 52, giugno 2013

edizioni del verri, 2013, 197 pp., € 15,00

Corrado Costa vive tra il 1929 e il 1991: un anno ancora, e avrebbe rovesciato da par suo le decine, quasi tacitamente ingiungendoci, come nella celeberrima performance, di occuparci di lui a





due geniali poesie-immagine dal titolo *Il mangiatore di fuoco*; dove in corrispondenza dello stomaco dell'omino c'è il buco, dai bordi strinati, lasciato appunto dal fuoco che ha attraversato la carta: esattissimo *re-enactement*, e se casuale tanto meglio, della poesia di Palazzeschi che disegna spietata la sorte di ogni avanguardia, *Boccanera* del 1915...). Anche il sorriso di Costa era il segno di un Controdolore che bruciava (nel suo romanzo incompiuto e inedito, depositato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia – come il resto delle sue carte, amorosamente ordinate da Maurizio Festanti e il cui catalogo è consultabile on-line; così come, con un po' di pazienza, i suoi libri d'artista in copia unica –, a un certo punto si legge: «Io sono un vero uomo, corteggiato dalla paura, che riesce a far finta di niente»).

C'è di che rallegrarsi nel vedere come l'ultima generazione di poeti stia «mettendo a fuoco» una figura così sfuggente. La nuovissima collana bilingue «Benway Series», diretta da Marco Giovenale, Mariangela Guatteri, Giulio Marzaioli e Michele Zaffarano, ha appena riproposto un suo breve e singolarissimo, alquanto pornografico «saggio a fumetti» dal titolo *La soddisfazione letteraria* (pubblicato nel '76 dalla Cooperativa Scrittori): come l'eros libertino è privo di scopo riproduttivo così la letteratura per Costa, spiega Ivanna Rossi, «non può assumere il compito di riprodurre, perpetuare e rispecchiare la società e la classe dominante così com'è». E sul «verri» c'è un saggio acutissimo di Giovenale, che fa di quella di Costa l'archetipo di una «postpoésie» che «blocca la rincorsa modernista del necessario, della struttura data, fissa, scolpita, invariante». In effetti tutto varia, in Costa; tutto scorre, si rintana e improvvisamente riappare (come il fiume del suo poemetto-*sphragis*, così diverso da quelli di Ungaretti).

Si imparano tante cose dal libro assai singolare, e felicemente disordinato, di Ivanna Rossi (già allieva di Luciano Anceschi e, per qualche tempo, assessore alla Cultura di Reggio Emilia). Che ha l'umiltà di chi sa che non c'è modo di fare figura peggiore di chi si metta a spiegare un motto di spirito. Per esempio la poesia-immagine (dalla bellissima serie *I casalinghi*) che sta in copertina al libro, e gli dà il titolo-*witz*: «Una lampadina nera, invece di far luce, diffonde un cono di parole oscure, che vanno a friggere in un padellino. La poesia è una cosa del genere, beato chi ne capisce lo sfrigolio. Nessun problema, dice però Corrado. Basta una comunissima presa elettrica, e la poesia è subito «con presa». Ma se è un lavoro prezioso, quello di Ivanna Rossi, è proprio per la caparbiata di spiegare tutto: incluso quello che non vale la pena spiegare, così come quanto spiegare davvero non si può (e non conta che, qui e là, si possa restare perplessi – come nell'interpretazione dell'opera prima *Pseudobaudelaire*, del '64). Se le poesie di Costa sono dei rebus (tutte, non solo quelle in forma di immagine, sono per Rossi «la punta di un iceberg»: ancora la dialettica, così pericolosa per noi navigatori – di visibile e invisibile...), è impossibile per il loro lettore – ha scritto Giulia Niccolai – non tentare di «capire che cosa ci sia dietro». Già. Ma appunto *dietro alla poesia* non c'è altro, ci ha avvertito Costa con un sorriso, che il suo *retro*. Dietro, cioè, non c'è nulla. Nulla, almeno, che si possa vedere.

A.C.

Giordano Falzoni
Album. Appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)

a cura di Teresa Nocita
Insula, 2012, 139 pp., € 24,00

Sarebbe interessante affrontare la (ri)lettura di un testo importante per la neoavanguardia italiana, *Il romanzo sperimentale* (a cura di Nanni Balestrini, Feltrinelli, 1966), ora riedito con una sezione di «Reduci» e «Postumi» a cura di Andrea Cortellesa (L'orma, 2013), avendo davanti l'inedito *Album* di Giordano Falzoni (Zagabria 1925 - Milano 1998) uscito l'anno scorso per le edizioni

Insula, una piccola casa editrice di Enna. La riscoperta di Falzoni (scrittore e drammaturgo, fra l'altro traduttore einaudiano di Breton; ma anche pittore, sodale di Dubuffet e Tapié; infine attore per il cinema, fra l'altro nella *Voce della luna* di Fellini e nel *Nome della rosa* di Annaud) è cominciata proprio con questa pubblicazione per le cure di Teresa Nocita (che ora lavora alla pubblicazione dei suoi scritti letterari).

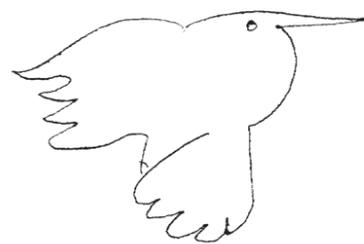
Si tratta di una sorta di reportage verbosissimo dell'ultimo convegno del Gruppo 63 tenutosi a Fano nel 1967: la doppia competenza dell'autore gli consente di visualizzare ogni volta, quasi con *écriture automatique*, le parole pronunciate dagli oratori che si susseguono al palco (alla riproduzione fotografica degli originali si accompagna la trascrizione, seguita dal commento della curatrice, che opportunamente scioglie le allusioni, i nomignoli e le più o meno volute storpiature, da parte di Falzoni, dei tanti nomi citati durante le sessioni del convegno).

Al *Romanzo sperimentale* sono dedicate in effetti alcune delle tavole dell'*Album*, in cui il tema del convegno di Palermo, nel passaggio dalla sua forma squisitamente letteraria a quella anche visiva, sembra subire una curiosa metamorfosi. Nella tavola A08, sotto al nome di Edoardo Sanguineti e al titolo «La questione del romanzo», paiono precipitare verso il basso due righe piene di delusione e quasi infantile rassegnazione: «nomi come quelli del nouveau roman non ce n'erano». Vicino, una nota riflette sul fatto che ben tre dei Novissimi (Sanguineti, Balestrini e Porta) sono passati alla narrativa. Curiosa laconicità, considerando le polemiche accessissime che si svilupparono all'epoca su questo argomento. Questa tavola appare infatti semivuota, sgombra di parole, disegni e profili vari che tornano, nell'*Album*, in modo più o meno costante (è onnipresente, in diverse varianti, una stilizzata figura di uomo con una testa-tronco a forma di cuore). Per definire la tecnica del collage, nella tavola A1, figurano frasi e sintagmi dei sodali del Gruppo 63, ognuno con la propria idea: dallo «shock» di Sanguineti all'«indugio lirico» di Gaetano Testa e all'«alto livello di eterogeneità» di Giorgio Celli. Pare sdrammaticizzante la tavola A09, che riprende la vecchia polemica su «Officina» tra Sanguineti e Pasolini (quasi una vignetta, col solito cuore-testa e la nuvoletta a fumetto: «Rispondete a Pasolini!!!!!!»).

Sull'ultimo convegno del Gruppo 63 la documentazione era finora scarsissima. La scoperta di questi materiali (oggi conservati in collezione privata), caratterizzati da una forza umoristica e visionaria, regala nuovi profili e orizzonti a quell'epoca storica e a coloro i quali vi parteciparono.

Le complessive 38 tavole su carta ruvida, con l'aggiunta di tre fogli volanti su carta liscia (contenuti in due blocchi da disegno di 32 x 23 cm), conducono un gioco serio e scherzoso, rigoroso e impertinente insieme, attorno alle figure di Balestrini, Barilli, Celati, Pagliarani, Sanguineti e molti altri.

Tutto quello spazio bianco e quasi sgomento, riguardo la questione spinosissima del romanzo sperimentale, parrebbe riempito dalle parole di Amelia Rosselli riportate nella tavola A21 e così adatte, io credo, a misurarsi con quell'impossibilità: «cervello: raccogliere il massimo / utilizzare quando si è commossi / a scrivere / automatismo significativo / non voluto non cercato, cui si / deve obbedire».



Raffaella D'Elia

alfabeto2
novembre-
dicembre 2013
numero 33
anno III

alfa63



Speciale

CINQUANT'ANNI DOPO

quel nucleo che si auto

L'ARTAVAZZA

mi sembra una cosa FANTASTICA



definisce famiglia felice

Stefano Marini

(continua)

ISSN 2036-7316

