

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

Una «esibizione di spazzature, di relitti, di detriti». La tradizione come “scarto” nell’ideologia e nella prassi della Neoavanguardia

CHIARA PORTESINE

Scuola Normale Superiore di Pisa
chiara.portesine@sns.it

Abstract. This article aims to investigate some thematic occurrences of rubble and rubbish in the production of the Neo-Avant-Garde, from the essays to the poems. In a potentially unlimited field of investigation, I will try to choose some specific applications; in particular, the consumerism, the nucleomitophobia and the perception of a shattered subjectivity. Purely by way of example, I will realize a sampling of texts and authors, including Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola and Cesare Vivaldi.

Keywords: Neo-Avant-Garde, rubble, rubbish, consumerism, nuclear explosion.

Riassunto. Il contributo si propone di indagare alcune occorrenze del tema delle macerie e della spazzatura nella produzione della Neoavanguardia, dalla saggistica alla poesia. In un campo di analisi potenzialmente inesauribile, si cercheranno di isolare alcune direttrici interpretative specifiche: in particolare, il consumismo, la paura dell’esplosione atomica e la percezione di una soggettività frantumata e residuale. Verrà proposta, inoltre, una campionatura puramente esemplificativa di testi e di autori, tra cui Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Cesare Vivaldi.

Parole chiave: neoavanguardia, macerie, spazzatura, consumismo, bomba atomica.

«Il problema di cosa sia un romanzo sperimentale è esattamente questo», sermoneggiava Umberto Eco durante l'incontro palermitano del 1965, «in quale modo oggi un romanzo, lavorando sulle proprie strutture, può essere continuamente contestatario nei confronti dei codici-detriti che la tradizione letteraria, man mano che procede, si lascia dietro». ¹ Parafrasandone l'assunto, si può effettivamente osservare una tendenza strategica della Neoavanguardia a presentare se stessa come un agente rottamatore e, al contempo, come un polisemico *scarto* (generazionale, estetico e politico) rispetto a un canone percepito come irrimediabilmente consumato e "irriciclabile". Nel dibattito pubblico e nella pamphlettistica, il Gruppo 63 adotterà spesso la semantica delle macerie, assumendo i «codici-detriti» come una deiezione da riconvertire nel laboratorio industriale della forma. ² Si potrebbe addirittura tentare, senza il messianismo dogmatico di Eco, di ri-attraversare la produzione saggistica e poetica della Neoavanguardia dalla prospettiva della riqualificazione residuale, verificando di volta in volta quale sia l'intero che si rompe e come venga impostata, dai diversi autori, la dialettica tra scrittura e detrito, tra smaltimento e recupero scheggiato. È possibile, dunque, costruire una poetica "per via di macerie"? La risposta, assolutamente indiziaria e preliminare, verrà qui ripartita in tre punti: 1. la teoria sulla maceria (l'adozione pianificata di similitudini, gerghi e immagini residuali per consolidare una poetica di gruppo); 2. il contenuto-maceria (i testi che descrivono effettivamente dei detriti, materiali o metaforici); 3. la forma-maceria (intesa come una modalità sbieca e laterale di fare i conti con un universo linguistico abraso). Per ragioni di economia interna, la campionatura dovrà limitarsi ai testi usciti entro la prima metà degli anni Sessanta e a un numero circoscritto di autori, escludendo gli affioramenti da altri generi pure maggioritari (dal romanzo sperimentale al teatro). ³

¹ Gruppo 63. *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 85-86. Peraltro, la metafora delle rovine ritornerà citazionisticamente anche nell'intervento di Giorgio Manganelli che, dichiarando il proprio «scarso interesse» per il romanzo, si soffermerà su quanto «oggi codesto genere sia caduto in tanto irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie, non del loro riadattamento a condizioni abitabili» (*ivi*, p. 173).

² Fin dall'introduzione di A. Giuliani all'antologia dei *Novissimi (I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta [1965])*, Torino, Einaudi, 2003, p. xxxiv, apprendiamo che «lo scopo del poeta è la creazione dell'inedito mediante l'uso di ciò che è più scontato e trascurato».

³ Sul tema, rimando sin dal titolo a L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino, 2007.

I. Una «possibilità di edificazione e corrosione»: la teoria

È quantomeno curioso costatare come, a livello di bibliografia secondaria, la simbologia delle macerie sia stata spesso adottata dai critici per compendiare l'esperienza del Gruppo 63. Nel suo *Tracciato del modernismo italiano*, ad esempio, Raffaele Donnarumma scrive apoditticamente:

Come ben sapeva Sanguineti, l'atteggiamento dell'avanguardista è eroico e patetico, e passa dalla distruzione cinica al proclama della verità [...]. Rovesciare gli idoli tardoromantici e spazzar via il ciarpame piccoloborghese vuol dire rinnovare la vita in una festa sanguinaria [...]. Se l'avanguardista si scrolla di dosso il peso del tempo e danza sulle macerie di un Occidente fradicio, il modernista cerca di puntellare quelle rovine, fuori delle quali non c'è sopravvivenza.⁴

Per impostare una contrapposizione pregiudiziale tra la «distruzione cinica» delle avanguardie e la filantropia ricostruttiva del modernismo, Donnarumma gioca la carta delle macerie *contro* il Gruppo 63, accusandolo di aver lasciato a terra le rovine del linguaggio, senza raccogliarle o provare a ricomporle in un nuovo oggetto “ricondizionato”. Rinnovando una polemica già ampiamente sviluppata da Zanzotto,⁵ la Neoavanguardia non si sarebbe «fatta carico sino in fondo della disgregazione», orgiando sui cocci disfatti e disfunzionali della storia.

Dall'altra parte della barricata si colloca, invece, uno studioso filoavanguardista come Luigi Weber, che sottolinea piuttosto il ruolo da «Erostrati costruttori»⁶ degli scrittori sperimentali, a partire, ancora una volta, da un linguaggio rovinistico:

Pur dinanzi alla constatazione tragica, di cui la poesia ormai si vuole “referto” (la sfumatura medica non sarà casuale), l'atteggiamento del poeta permane costruttivo. Debolmente costruttivo, è vero, ma cosa si può pretendere di fronte alla visione di uno sfascio totale? [...] La sensazione, chiara, sconcertata, è quella che dalle rovine non si possa più elevare nulla, ma non importa: il poeta può almeno, con la sua “rovinografia”, con la sua

⁴ R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38: pp. 17-18.

⁵ Per Zanzotto, al contrario, la poesia è un «impareggiabile athanor, fornello alchimistico» in cui «ogni scoria può trasformarsi in oro» (A. Zanzotto, *Oltre Babele*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 114-118: p. 117). Sul tema della “memoria delle macerie” in Zanzotto, cfr. A. Cortellessa, *Fuochi, gemme e altre meraviglie. Sui muri di Zanzotto*, in «Strumenti critici», 1, 2023, pp. 31-53.

⁶ La definizione è di E. Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta. Il carteggio con Luciano Anceschi e altri scritti*, a cura di N. Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009, p. 172.

“scrittura delle macerie”, effigiare il volto autentico del reale. La funzione sociale dell’artista non viene meno neanche in questo caso.⁷

In queste «fanerografie del disastro»,⁸ la Neoavanguardia costruisce una «scrittura delle macerie», ben lontana dallo *striptease* decadentecimiteriale del disimpegno. Tutt’al più, l’atteggiamento sperimentale può essere tacciato di limitarsi al restauro conservativo; i frantumi del passato, ammassati sul pavimento, vengono sottoposti a verifica e adoperati come *Rorschach* sociologici – mentre altre forme di interventismo estetico (modernista o neorealista) si sforzeranno di ricompattarne i pezzi in una nuova sagomatura musiva. Tuttavia, come evidenzia limpidamente Weber, il gesto di denunciare la frammentarietà del reale, senza sforzarsi di ricomporre le contraddizioni con lo scotch di una sintesi posticcia, è un gesto politico altrettanto fattivo, seppur «decostruttivamente ricostruttivo».⁹ A proposito delle *Carceri* di Piranesi, Sanguineti dichiarerà che «il modo piranesiano di scoprire le rovine» risiede «tutto in questa chiave, nella possibilità “oggettiva”, precisamente, di edificazione e corrosione».¹⁰ Una simile deflagrazione propulsiva si troverà ancora in un saggio (*La logica assurda*) scritto da Giorgio Manganelli nel 1982 e dedicato alle geometrie pittoriche di Achille Perilli. Sebbene il tempo della scrittura ecceda la parentesi cronologica degli anni Sessanta, riporto alcuni stralci significativi che fotografano archeologicamente la consuetudine dei «tempi di “Grammatica”» (1964-1976),¹¹ estendendo la prassi delle macerie anche alle arti figurative:

Suppongo che chiunque dipinga abbia come primo problema la distruzione dello spazio sul quale illusoriamente agisce; solo se lo spazio è ridotto a condizione di maceria mentale, esso acquisisce quel grado di distruzione che lo rende adoperabile. Dico suppongo, perché so che chi scrive deve distruggere la pagina, chi racconta deve distruggere la storia [...]. Se esami-

⁷ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, pp. 280-281.

⁸ *Ivi*, p. 280.

⁹ Come scriveva L. Anceschi nell’*Orizzonte della poesia* (in Id., *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 237-255: p. 254), le forme d’arte novissime sono «uscite tutte insieme da una comune condizione di vuoto, di distruzione, di silenzio, e a fatica ristabilite nuove strutture esili, certo, e mobilissime, ma nella loro mobilità consistenti (almeno come direzione)».

¹⁰ E. Sanguineti, *A proposito di Piranesi*, in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 195-197.

¹¹ Per un approfondimento su «Grammatica», la rivista interdisciplinare fondata nel 1964 da Giuliani, Manganelli, Perilli e Novelli, rimando in particolare a G. Lo Monaco, *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, in «Arabeschi», 15, 2020, pp. 114-125: <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/013%20Lo%20Monaco.pdf> (ultimo accesso: 2/9/2023).

niamo lo spazio trasformato in macerie, vediamo che non è un luogo (che corrisponde alla pagina), non ha storia, è descrivibile in quanto distrutto; [...] le macerie non ubbidiscono ad un unico modulo geometrico, ma sono tali perché in sé raccolgono le “vere” macerie, vale a dire blocchi di geometrie ferite, deformate, impossibili, contraddittorie. [...] Il punto d’arrivo – la distruzione dello spazio, inteso come luogo omogeneo, intellettualmente “repressivo” – è conseguito attraverso manomissioni che hanno come scopo la produzione di macerie. Mi rendo conto che “macerie” è una parola di suono romantico [...]; solo che le macerie della pittura di Perilli sono esempi di distruzione portata a termine, elaborata, silenziosa.¹²

Dunque, la scrittura e la pittura possono agire trasformativamente sul mondo, a patto di visualizzarlo come detrito: anzi, è il suo stesso status di «maceria mentale» (e generazionale) a renderlo finalmente «adoperabile».

Per entrare nel vivo della “macerazione teoretica” degli anni Sessanta, in diversi articoli dei proto-Novissimi viene utilizzata una grammatica dell’effrazione: in *Linguaggio e opposizione*, ad esempio, Balestrini dichiara che lo scopo della poesia consiste essenzialmente nello «spingere a limiti di rottura tutte le proprietà» del linguaggio.¹³ La poesia deve funzionare come un oggetto contundente gettato contro la muraglia di cartongesso del passato: «oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l’urto, molle e cedevole si schiude senza resistere ai colpi» e gli operatori estetici devono ricordare che «una diretta violenza è del tutto inefficace in un’età tappezzata di viscide sabbie mobili».¹⁴ Si tratta, insomma, della dialettica sanguinetiana tra palude e maceria, tra stallo informale e revanscismo dei relitti. Per Giuliani, la «noia per un linguaggio accreditato dalla realtà vecchia affonda le proprie radici in un terreno apocalittico», da scandagliare criticamente con una «visione multipla, rotta, accavallata».¹⁵

Nel notificare un’anamnesi tendenziale della letteratura coeva, Angelo Guglielmi si serve poi di una metafora altrettanto diroccata:

La situazione della cultura contemporanea è simile a quella di una città dalla quale il nemico, dopo averla cosparsa di mine, è fuggito. Il vincitore che è alle porte della città cosa farà? Invierà delle truppe d’assalto a conquistare una città già conquistata? Se lo facesse aggraverebbe il caos, provocando nuove inutili rovine e morte. Piuttosto farà arrivare dalle retrovie

¹² G. Manganelli, «La logica assurda», in *Achille Perilli. Continuum 1947-1982*, Milano, Electa, 1982, p. 14.

¹³ N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *I novissimi cit.*, p. 165.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A. Giuliani, «La poesia, che cosa si può dire», in *Id.*, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 146-151: p. 149.

i reparti specializzati che avvanzeranno nella città abbandonata non con le mitragliatrici ma con gli apparecchi Geiger. E grazie alle nuove strade da essi aperte (strade naturalmente straordinarie, costruite su sedi imprevedute e non tradizionali) la circolazione nella città potrà ricominciare. Si tratterà indubbiamente di una circolazione ardua, faticosa, incerta. Avrà bisogno di “provare” passi e vie sempre diversi. Si tratterà di una circolazione sperimentale.¹⁶

A una letteratura destinata ad accatastare «nuove inutili rovine», Guglielmi contrappone una «circolazione sperimentale», costruita in «sedi imprevedute e non tradizionali», che riesca a scavare un tunnel tra un *humus* di antiquariato in pezzi.

Ripercorrendo a campione i saggi di area neoavanguardista, si possono identificare alcuni usi ricorsivi del tema-macerie. In primo luogo, ritorna l'immagine di una tradizione in cocci, a tratti aggiornata postmodernisticamente come un *discount* di rovine: «la storia», sentenza Guido Guglielmi in *Capricci e maschere*, «si è trasformata in uno spaccio di anticaglie, in un grande magazzino di liquidazioni».¹⁷ Altrettanto diffusa è l'adozione complementare della rovina come figura retorica novissima, rispolverata spesso nei contesti di un citazionismo benjaminiano.¹⁸ Sempre Guido Guglielmi, ad esempio, nel riscattare Arlecchino «trasgressore di soglie e rovesciatore di tabù», sostiene che «la sua maschera è – nei termini di Benjamin – un'immagine allegorica del dimenticato, un frammento – pezzo staccato o rovina».¹⁹

Rispondendo al resoconto di Alfredo Todisco sul convegno genovese *Sapere e Potere*, Sanguineti si definisce suggestivamente «una specie di Angelus Novus riciclato, le ali virate “in rosso acceso”, che “ritiene possibile l'assemblaggio dei cocci” della “realtà in pezzi” con “il collante del marxismo”».²⁰ A proposito della pubblicazione di *Walter Benjamin, il tempo e le forme* di Fabrizio Desideri, Sanguineti precisa poi:

¹⁶ A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 56.

¹⁷ G. Guglielmi, *Ludienza del poeta. Saggi su Palazzeschi e il futurismo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 59.

¹⁸ Gli influssi della filosofia di Benjamin sul retroterra filosofico della Neoavanguardia meriterebbero, prima o poi, un approfondimento specialistico (in particolare, sulla produzione di Sanguineti – amico intimo di Enrico Filippini, che sarà il traduttore italiano del *Dramma barocco tedesco*, nel 1971). In generale, il riconoscimento di una “funzione-Benjamin” nella poesia italiana degli anni Sessanta e Settanta necessita urgentemente di ricevere un adeguato trattamento critico; si vedano intanto le osservazioni di C. Bologna, *La novissima «Invenzione di Don Chisciotte» di Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», 1-2, 2006, pp. 385-396: in particolare pp. 381 e 396.

¹⁹ G. Guglielmi, *Ludienza del poeta* cit., p. 18.

²⁰ E. Sanguineti, *Diabolus Vetus* [1980], in Id., *Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988, pp. 186-188: p. 187.

Angeli nuovi, o diavoli vecchi, un punto è fermo. Non si tratta di «ricomporre l'infranto». Si tratta di affrontare, con tutte le energie della ragione dialettica, nella nostra prassi, le nostre «rovine» e la nostra «tempesta». Anzi, la nostra «catastrofe». Perché, è vero e terribile, ma siamo spinti «irresistibilmente» nel futuro.²¹

Ai piani quinquennali per il recupero forzato dell'«infranto», Sanguineti contrappone uno sguardo diagnostico che trasformi le «rovine» in azioni politicamente spendibili. La metafora ruderistica verrà amplificata dal successivo riferimento alle «eruzioni vulcaniche» e al «terremoto di Lisbona» che Leopardi e Voltaire avevano impiegato per «contestare l'idea di progresso»: anche gli scrittori contemporanei, per Sanguineti, devono fronteggiare il «nostro terremoto» non come un fenomeno naturale «“irresistibile”, ma socialmente resistibile, resistibilissimo» a patto di «prevenire organizzativamente le forze non dominabili».²² Il caos, insomma, non si affronta con il sortilegio ricostruttivo ma con la vitalità al nero della dialettica, un'estetica del conflitto in cui le opposte tensioni del restauro e dell'annientamento non vengono mai addomesticate in un compromesso di comodo. Nell'introduzione a *Nel labirinto* di Károly Kerényi, Corrado Bologna definisce la dialettica come un pensiero «che supera gli ostacoli» (e, aggiungeremmo noi, le macerie della filosofia occidentale) «aggregrendoli, non rimuovendoli o scavalcandoli».²³

Nel «rovinismo benjaminiano» si può far rientrare anche l'esplicazione sanguinetiana della scenografia di *Passaggio*, la messa in scena per soprano, due cori e strumenti scritta assieme a Luciano Berio e rappresentata per la prima volta alla Piccola Scala di Milano nel 1963.²⁴ La protagonista si muoveva qui in una stanza letteralmente invasa da spazzatura, stracci e giornali accartocciati, in un allestimento *brut* che Sanguineti commenterà in questi termini:

Il primo titolo *Esposizione* alludeva precisamente proprio a ciò, e in particolare io avevo in mente il Benjamin che indaga intorno alle esposizioni universali, allo spettacolo delle merci, derisoriamente risolto, poi, nei

²¹ *Ivi*, p. 188.

²² *Ibidem*.

²³ C. Bologna, *Introduzione*, in K. Kerényi, *Nel labirinto*, trad. it. di L. Spiller, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 8-9.

²⁴ Per un'analisi approfondita dell'opera, rimando a C.B. Minciocchi, «Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965), in *Le théâtre musical de Luciano Berio. De «Passaggio» à «La Vera Storia»*, éd. G. Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 95-138, e A.I. De Benedictis, *From «Esposizione» to «Laborintus II»: Transitions and mutations of “a desire for theatre”*, *ivi*, pp. 177-246.



Passaggio (Milano, Piccola Scala, 6 maggio 1963): ph. Erio Piccagliani © Teatro alla Scala

termini del balletto, in una specie di esibizione di spazzature, di relitti, di detriti, insomma il consumo e lo spreco.²⁵

Se la storia è detonata, insomma, anche la forma per raccontarla dovrà assomigliare il più possibile a questa «nuova totalità» di rovine.²⁶ Da un resoconto sul *Gruppo 63 a Palermo* apparso anonimo su «Marcatrè» nel gennaio del 1963 (ma plausibilmente scritto da Sanguineti, redattore capo della rubrica di «Letteratura»), apprendiamo che uno dei compiti principali dell'avanguardia doveva coincidere con il gesto di «degradare i valori» ricevuti in eredità dalla tradizione, «come avviene in Pollock o Fautrier, in Gadda o in Celine, nell'ultimo Joyce o in Robbe-Grillet».²⁷ Il canone, dunque, non dev'essere né idolatrato né negato ma desublimato da una «forte carica svalorizzante (nei riguardi degli ingredienti di cui si alimenta)».²⁸ Ma a quali correlativi oggettivi corrisponderà, sul piano empirico della versificazione, questa *reductio ad maceriam*?

²⁵ E. Sanguineti, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Modena-Milano, Mucchi-Ricordi, 1993, pp. 16-17.

²⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1999, p. 152.

²⁷ *Il gruppo 63 a Palermo*, in «Marcatrè», 1, 1963, pp. 5-13: p. 6.

²⁸ *Ibidem*.

II. Cariato è il mondo? Il contenuto-macerie

II.1 La maceria come rifiuto e deiezione: l'allegoria del consumo

Considerata la vastità delle implicazioni che, di volta in volta, le macerie vengono ad assumere nella carriera specifica di ciascun autore, mi limiterò a proporre una selezione di casi sintomatici, ripartendoli a seconda dei diversi contesti d'applicazione, a cominciare dalla relazione tra rovine e rifiuti. Nel discorso con cui il Gruppo 63 si presenta pubblicamente nel campo di tensioni degli anni Sessanta, infatti, "maceria" viene spesso a coincidere con "deiezione". Gli oggetti frantumati diventano veri e propri rifiuti, e il residuo del canone occidentale assomiglia vistosamente a un cimitero di spazzatura. Di conseguenza, in alcune poesie dei Novissimi il mondo è raffigurato come una discarica concentrazionaria, un'accumulazione caotica di prodotti fabbricati costitutivamente per rompersi e per alimentare il circuito perpetuo della produzione. Le catastrofe di cose-immondizie assomigliano sempre più a necropoli consumistiche, in una crescente angoscia della fine (dell'umanità ma anche delle merci che essa ha prodotto). Il fenomeno viene tematizzato soprattutto da Ernesto De Martino, nel volume dedicato alla *Fine del mondo* e alle *apocalissi culturali*. Nei «documenti letterari» pubblicati nell'attuale congiuntura culturale dell'occidente», l'antropologo individua una diretta correlazione tra la «catastrofe del mondo» e la compilazione di «minute descrizioni dell'assurdo, veri e propri inventari di rovine»²⁹ – che vedremo largamente esemplificati nella prassi inventariale³⁰ del Gruppo 63, quasi come "litane accelerazioniste" della fine del capitale. La merce si trasforma in feticcio luttuoso, l'amuleto terrorizzante di una fine sadicamente desiderata – in quanto soltanto la morte dell'oggetto potrà fornire le premesse storiche per la rinascita del soggetto. Qui ci interessa suggerire soltanto come, nelle enumerazioni caotiche e negli elenchi vertiginosi confezionati dalla fantasia "fredda" dei neoavanguardisti, il lettore inciampi spesso nei detriti di un mondo dei consumi nuovissimo eppure già fatiscente – anzi, fatiscente nel momento stesso in cui viene distribuito tra i consumatori.³¹

²⁹ E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 467.

³⁰ Sul tema, cfr. almeno A. Pietropaoli, *Cose e parole*, in *Per Edoardo Sanguineti: «good luck (and look)»*, a cura di Id., Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, pp. 61-66, e le annotazioni di G. Carrara agli *Erotopaegnia*, in *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in «Triperuno» di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018 (soprattutto il paragrafo 4.2, «Un uso politico del sogno»): <https://books.openedition.org/ledizioni/4455?lang=it> (ultimo accesso: 2/9/2023).

³¹ Si veda, a questo proposito, il montaggio di una discussione tra Balestrini, Giuliani, Manganelli, Novelli, Pagliarani e Perilli trascritta nel primo numero della rivista «Grammatica», nel

Nell'entropia capitalistica, produzione e obsolescenza, nascita e morte delle cose vengono a coincidere, in una «grottesca amata / somiglianza con la spazzatura».³² L'esempio più calzante si riscontra negli elenchi luttuosamente caotici di Sanguineti; in *Erotopaegnia*, III, ad esempio, l'intimazione iniziale («afferra») viene seguita da un catalogo di oggetti in bilico tra natalità, alchimia e mercificazione (tra cui una «sfera / di vetro arido», «un prolungato continente di lampade» e la «ruggine»)³³. Anche nel successivo *Purgatorio de l'Inferno* le merci capitalistiche compaiono a intermittenze, tra le diverse necrosi storiche – come le paradossali endiadi di I, vv. 13-15 («conoscerai la confindustria e la svastica», «il lecco lecco e lo Spirito Santo»)³⁴.

La contaminazione tra realtà «epiteliale» e artificialità delle merci si ritrova anche nei primi componimenti di Balestrini, dai *Corpi in moto e corpi in equilibrio* (in cui il protagonista dal «cuore pieno di bottoni»³⁵ «guarda la stoffa la pelle / la staffa calibrata»)³⁶ a *Triassico* (dove vengono direttamente menzionati i «proprietari di beni di consumo», che si aggirano tra «banche disseccate» con le «camicie strappate»,³⁷ oppure la «piccola borghesia colata / nelle piazze [...] / presso la marcia catapultata» che si rifugia «al primo tuono nelle gelaterie»)³⁸. Nel quinto componimento del *Sasso appeso* si può intravedere addirittura una citazione dal summenzionato *Erotopaegnia*, III, con un inventario caotico-capitalistico di merci introdotto non più da «afferra» (che pure verrà richiamato al verso succes-

novembre del 1964, e oggi riprodotta in *Gruppo 63*, antologia a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, critica e teoria a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Bompiani, 2013, pp. 405-410.

³² A. Giuliani, *Fuga in famiglia*, in Id., *Versi e nonversi*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 114-115: p. 115.

³³ E. Sanguineti, *Erotopaegnia*, in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 53; III, vv. 1-2, 6 e 8. Analoghi relitti inventariali del consumo si ritroveranno in altre poesie di *Erotopaegnia*: cfr. ad esempio p. 56, VI («il reggicalze», «l'armadio» e il «vetro» che «non resiste», vv. 1 e 4); p. 49, IX («le stridenti vasche» che accolgono i «frangibili», vv. 17 e 19); p. 62, XII (la «tetra caldaia» e la «disciolta grata», vv. 1 e 18), ecc.

³⁴ E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, in Id., *Segnalibro* cit., p. 71. Ma cfr. soprattutto il celebre elenco di IX (p. 82), che inizia con la «lunga spada blu di plastica» e il «frigorifero / Bosch in miniatura» (vv. 1-2) per arrivare all'acquisto di una «piccola maschera antigas» (v. 5), di una «bella / bomba a mano» (vv. 10-11) e, nel finale, alla compravendita genetica di un «fratellino» (v. 18). Un discorso analogo vale, naturalmente, per X, p. 83.

³⁵ N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, p. 33; I, v. 15. Ma cfr. anche la «bocca piena di spilli, arrugginita» (p. 66), i corpi che «colano nel collo della bottiglia» (p. 69), il «guanto nero di pelle» (p. 85), il «cavo di nylon rosso sangue» (p. 99), ecc.

³⁶ *Ivi*, p. 37; V, vv. 7-8.

³⁷ *Ivi*, p. 54; *L'invasione*, vv. 17, 20 e 21. Ma si veda anche il tentativo di ribellarsi dando fuoco a «un cilindro di carta d'amaretto» in *De Cultu Virginis*, p. 56, v. 14, oppure l'«orizzonte di gomma arancio» nel romanticismo industriale del *Sasso appeso*, p. 62.

³⁸ *Ivi*, p. 58; *Apologo dell'evaso*, vv. 22-23, 27 e 28.

sivo) ma dal paronomastico «affila»: «Affila / le unghie di riso, afferra la scarpa, la sciarpa che sfugge / la gravità (non c'è più posto per tutti), le tue meningi, i tuoi remi, / le tue rotule». ³⁹

La deiezione non si presenta solo come merce rotta ma anche (o soprattutto) come linguaggio alienato e gestazione schizofrenica di codici. Anche la tradizione letteraria rappresenta un idioma del potere, un grande magazzino in cui il capitalista può accedere per utilizzare a scopi pubblicitari alcune citazioni, riducendo i testi a medaglietta di assoggettamento e di distinzione bourdieusiana. In un mondo in cui la letteratura è stata pienamente inserita (e, dunque, anestetizzata) entro il circuito della produzione fordista di oggetti e di saperi, lo scrittore dovrà recuperare la profondità semantica “rimossa” dietro le strutture della comunicazione contemporanea. Ma recuperarla non significa fuggire nel lirismo, nel poetese o nell'iperuranio della forma, ma piuttosto denunciare lo statuto di questa lingua del potere, includendola – come scoria, appunto – nel tessuto stesso della versificazione. Si pensi soltanto alla richiesta di Sanguineti di inserire alcuni frammenti del *Giardino dei Finzi-Contini* nel copione di *Esposizione*, lo spettacolo di teatro musicale realizzato con Berio e la coreografa Ann Halprin tra il 1962 e il 1963. I cocci del romanzo di Bassani (scelto in qualità di «classico romanzo di intrattenimento della nostra borghesia», annualmente sostituibile con i nuovi best-seller «che i dodici mesi letterari produrranno di volta in volta») vengono assimilati in un'operazione di montaggio polemico, in cui ogni «pezzo» rappresenta «un lungo verme solitario [...] composto di tanti metameri, e capace di estendersi o ridursi a volontà». ⁴⁰ Replicare e montare insieme slogan pubblicitari e citazioni dal canone occidentale serve a suggerire al pubblico come, in fondo, il trattamento politico dei messaggi sia lo stesso, e che la rivoluzione della letteratura debba partire dalla denuncia di questa omertosa compromissione linguistica.

II.2 Descrivere le macerie (proletarie), criticare il potere (capitalistico)

Nella produzione giovanile dei Novissimi la menzione di detriti o macerie è spesso legata a un affresco della miseria sottoproletaria che, nel caso del giovane Elio Pagliarani, risentirà ancora di atmosfere neorealiste e socialisteggianti. Nella sesta sezione della *Ragazza Carla* troviamo l'allusione (quasi pasoliniana) a una «campagna offesa da detriti, lavori a mez-

³⁹ *Ivi*, p. 69; *Il sasso appeso*, vv. 17-20.

⁴⁰ Trascrizione delle *Note* di E. Sanguineti conservate presso la «Paul Sacher Foundation – Archivio Luciano Berio», citate da A. I. De Benedictis in *From «Esposizione» to «Laborintus» II* cit., pp. 229 e 233.

zo, non più verde e non ancora piattaforma cittadina». ⁴¹ In generale, tutte le cose che appartengono ai protagonisti del poemetto sono incomplete, rotte, disfatte – dalla «bicicletta scassata» di Piero ai vestiti «sciupati troppo in fretta» di Carla e della sua famiglia. ⁴² La critica alla società capitalista passa attraverso la pietà nei confronti delle merci di pessima fattura che, accumulandosi nelle case o nelle campagne, stabiliscono un'istantanea demarcazione tra classi sociali, tra chi può permettersi accessori che non diventino subito macerie e chi deve accettare di «sciuparsi» assieme ai propri sottoprodotti.

Lo stesso uso militante delle macerie si troverà, ad esempio, nelle poesie di Cesare Vivaldi – novissimo acquisito o (più malignamente) auto-proclamatosi tale. ⁴³ Vivaldi era entrato precocemente nella «panchina» della squadra novissima (assieme a Edoardo Cacciatore e Giancarlo Majorino). Il suo nome era stato proposto a più riprese da Luciano Anceschi ma verrà rifiutato soprattutto per il veto posto da Nanni Balestrini, in una lettera inviata a Giuliani il 5 gennaio 1961. ⁴⁴

In una poesia dei *Versi (1947-1960)* intitolata *Sud*, in mezzo a «strade consumate come le mani / d'un povero pescatore» (vv. 13-14), la «speranza» di una redenzione dalla miseria «scherza sulle macerie», ⁴⁵ in un uso trasparentemente politico delle rovine che può essere considerato un primo avvicinamento para-novissimo al tema. Nelle *Poesie liguri (1951-1954)* ritornerà prevedibilmente l'immagine delle macerie per riassumere la povertà brulla dell'entroterra, dove «a cà a l'è arruvinà» («la casa è

⁴¹ E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellesa, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 137.

⁴² *Ivi*, p. 125. «Sciupato» sarà anche l'uomo che porta a passeggio il cane sulla via Toscana (p. 137), in un rispecchiamento reciproco tra merce e proletario.

⁴³ Si veda, ad esempio, un passo del saggio sull'*Eredità dell'Informale*, in cui Vivaldi sostiene che la nuova pittura romana di Dorazio, Schifano, Kounellis e Festa trova «delle saldature interessanti con quel che avviene nel campo analogo della poesia, risultando vicina a quanto fanno giovani poeti come Sanguineti, Porta, Balestrini e (si licet) il sottoscritto» (in «il verri», 3, 1961, pp. 176-178).

⁴⁴ Dopo essersi fatto spedire «con grande urgenza» il *Poemetto per Alberto Burri* di Vivaldi, tre giorni dopo Balestrini raccomanderà di includere Majorino («questo servirebbe a non isolare troppo l'Elio [Pagliarani]»), aggiungendo lapidario: «Vivaldi invece no» («*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, a cura di F. Milone, Pisa, Pacini, 2016, p. 103).

⁴⁵ C. Vivaldi, *Dettagli*, Milano, Rizzoli, 1964, p. 11. Come nella *Ragazza Carla*, anche qui il tema delle rovine passa per una consunzione oggettuale di classe, tra le «parole scritte sui muri / col carbone di un'infanzia scalza» e i «letti disfatti» su cui si distendono le madri aspettando i «fanciulli randagi». Nell'*Ode all'Europa*, invece, la devastazione non assume una connotazione sociale ma è legata ancora al recente passato bellico, con un uso tragicamente cadenzato della parola «macerie» («Tra queste rase / macerie ancora vive Libertà», «su questa selva di fronte macerie», «il suo respiro smuore tra le tombe / e le macerie, tra mura gelose / degli scheletri infranti dalle bombe», ecc.), Id., *Ode all'Europa ed altre poesie (1945-1952)*, Roma, Edizioni della Sfera, 1952, pp. 6-17.

rovinata⁴⁶) e «u ventù d'à miseria u l'hai cargài / de curù fort che i te sciàppa i òggi» («il vento della miseria li ha caricati di colori forti che ti spaccano gli occhi⁴⁷»).

Analogamente, in *Una banda di ragazzi* Alfredo Giuliani tratteggia l'episodio cenciosamente cavalleresco di un gruppo di adolescenti che inseguono «le cavallette / nei terreni da vendere», tra betoniere, asfalti e demolizioni: un «guscio di rovine» da cui «saltano note di colomba», quasi una trappola nera che non riesce ad acciuffare l'innocenza monellesca dei ragazzi.⁴⁸ Nelle prime poesie di Giuliani si assiste spesso a questa dialettica inconciliata tra un oggetto rotto che dovrebbe ingabbiare e la libertà creativa (della fanciullezza o della poesia) che tende a evadere da questa

⁴⁶ C. Vivaldi, *La casa dove sono nato*, in Id., *Dettagli cit.*, p. 49.

⁴⁷ A Giovanni, *ivi*, p. 53. Un'adozione meno realistica e più metaforica delle macerie si troverà negli *Esercizi di stile (1960-1962)*, che segnano il punto di maggiore prossimità rispetto alle ricerche neoavanguardiste. Sin dalla poesia dedicata a Burri (*Il cortile del tempo*), il paesaggio diventa eliotianamente devastato, tra architetture e paesaggi crepati («i muri si scompongono in muffe erosioni disegni / minuti salnitri», vv. 9-10; «Poi la decollazione delle statue: marmo che resta senza figure», p. 81, vv.13-14; «il muro calcinato si copre di rovi [...] / screpolato [...] / Macchie abrasioni graffiti nel silenzio rovente», *Il muro*, p. 92, vv. 1-2 e 9; «geologia tenera tagliata [...] / Il paesaggio indiano è ruvi- / damente schiantato», *Impronta dopo impronta*, p. 9; III, vv. 3 e 4-5; «un roseo crollante casolare», *Riposa anche tu*, p. 102; I, v. 4; «il pino crollante» e i «crolli finali dei pini», II, v. 1 e III, v. 3), oggetti in pezzi (le «*affiches lacerate*» in *Allontana il fuoco*, p. 88, v. 10; «Tutto consumato calcinato distrutto», *Riposa anche tu*, p. 102; I, v. 1) e soggetti altrettanto detonati («il bambino esplose dai vetri», *Allontana il fuoco*, p. 89, v. 9; «un agguato chiasoso di sangue / mohicano goccia a goccia», *Ansedonia/inverno*, p. 101; III, vv. 4-5), ecc. La ricognizione meriterebbe di essere estesa anche alla raccolta *A caldi occhi (1964-1972)* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1973), di cui mi limito a segnalare pochissime immagini: la «muraglia di sbrecciato travertino» nella poesia *Saturnia*, dedicata a Giuseppe Ungaretti (*ivi*, p. 15, v. 2), in cui «una torre» e «un campanile» intervengono «a interrompere / – ma solo per accentuarla – la decisione del taglio» (vv. 4-6), mentre i «campi sparsi di massi» e di detriti rotolati giù dal pendio ospitano, al contempo, le «greggi di pecore» e il cartello «col cane a sei zampe» dell'Eni (vv. 10, 12 e 13). Ma si veda soprattutto *Prefisso è il tempo*, dedicata al pittore Michelangelo Conte (p. 96), in cui allo stile materico e poverista dell'artista (il «metallo ridotto a pezzetti» che «s'infiora di ruggine» con «buchi e rilievi», vv. 1, 3 e 5) si sovrappone, nel finale, l'immagine di una novissima età dell'oro (*Leitmotiv* dell'intera poetica vivaldiana) in cui «uomini incontaminati / abiteranno liberamente le costruzioni che immagini» proprio attraverso una redenzione detonativa: «bucheranno il sale che si forma / sulle ferite infette della terra [...] / tra paradiso e inferno / toglieranno la muffa / dai cuori» (vv. 15-16, 17-18 e 21-23).

⁴⁸ A. Giuliani, *Una banda di ragazzi*, in Id., *Versi e nonversi*, cit., p. 22, vv. 1-2, 4-5 e 8. Per altri affioramenti di macerie urbane o paesaggistiche, cfr. i seguenti esempi: «il muro tarlato della pergola» (a cui corrisponde metaforicamente lo «sghembo suono» del violino, in *Odi che il violino mendico s'arrampica*, p. 26, vv. 3 e 4); la descrizione espressionista della città come «vuota fornace» che «ribrucia scorie morte» in *I giorni aggrappati alla città* (p. 27, v. 2); la «campagna calva e putra» dove il «letto si sgretola fino alla pelle» (*La candela di Onan*, p. 122, vv. 22 e 24), ecc. Suggestivo, infine, che nella didascalia iniziale di *Povera Juliet* si raccomandandi di disporre in una qualsiasi «living-room approssimativa» anche un «grammofono (rotto)», un oggetto d'uso inutilizzabile (*ivi*, p. 61).

coercizione parlata.⁴⁹ Ad esempio, nel *Fantasma della felicità* l'io lirico si chiede «perché chiudere / nel barattolo, con le prede d'insetti, / il fantasma della felicità?»,⁵⁰ mentre attorno galleggiano «immagini arse» e il poeta invita la pioggia a «trasformare le polveri in vapori, / risanare le crepe secche».⁵¹ Per il giovane Giuliani, insomma, il mondo cariato può ancora essere redento dalla natura e dalla riqualificazione creativa dell'arte (la «promessa» che «sorvola i baratri», la «nostra penuria nel fervore».)⁵²

In un'accezione più marcatamente materialista, si può citare, invece, la terza sezione di *Purgatorio de l'Inferno*, in cui allo «spettro» che Sanguineti «invoca sopra le rovine» (naturalmente, lo spirito marx-engelsiano del comunismo) corrispondono, a due versi di distanza, «le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye».⁵³ L'aspetto diroccato di questa abbazia benedettina del XII secolo è dovuto alla decisione di adibirla, dal 1810, a cava di pietra, abbattendo la facciata della chiesa e parte della navata centrale – prima di essere nominata, nel 1900, monumento storico di interesse nazionale. Le rovine vengono alternativamente interpretate da Sanguineti come le macerie non ancora rimosse del secondo conflitto mondiale, che soltanto lo spettro dell'ideologia potrà redimere, e i resti storici riconvertiti in «cose storicomonumentali»⁵⁴ proprio in virtù del loro fascino cadente.

Per concludere con un ultimo esempio, anche il versante realistico e para-pasoliniano della produzione di Adriano Spatola prevede un'ostensione politica della maceria urbanistica. Nella terza sezione di *Boomerang*,

⁴⁹ Cfr. anche *Per la festa dei bambini allo zoo*, *ivi*, p. 42, oppure, nel *Vecchio*, l'insistenza sul rapporto tra un dentro adolescenziale frenetico e un fuori adulto e «squalificante» («Il più terribile fuoco è adolescenza sui vetri [...] | Il padrone è triste, tira al bersaglio, stecca [...] | Frenesia degli usignoli! [...] | Se il cielo esagera, | sottrai la gabbia alla plumbea alleanza», p. 49, vv. 2, 11, 13, 15-16). Una campionatura a parte meriterebbe l'insistenza di Giuliani sui «vetri», sulle imposte e sulla cornice della finestra – una visione schermata, insomma, che separa il soggetto dal reale (ad esempio: «le persiane ischialgie | d'un interno foro», *Nuove predilezioni 1963-1964*, XI, vv. 7-8; «le braccia spalando dietro i vetri», *Lettera della terapia montana*, p. 105, v. 5; «elevati ridicolmente nel vuoto spaventato | di finestre», p. 106, vv. 37-38, ecc.). Del resto, recensendo *Laborintus*, Giuliani affermerà proprio che «il grande compito della poesia è quello di forare lo schermo» (*Immagini e maniere*, cit., p. 88).

⁵⁰ *Id.*, *Versi e nonversi*, cit., p. 23, vv. 5-7.

⁵¹ *Ibidem*, vv. 8, 10-11. Cfr. anche il finale della *Cara contraddizione*: «Vagabonda scarabocchia la terra, | chi ha temprato la punta alla mente? | La carta vetrata dei giochi, l'adulto coltello | che sbucciò l'evidenza dal niente» (p. 37, vv. 65-68).

⁵² *Penuria e fervore*, *ivi*, p. 41, vv. 30 e 34.

⁵³ E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, in *Id.*, *Segnalibro* cit., p. 74, vv. 5-6 e 8.

⁵⁴ E. Sanguineti, «Venexiana all'aperto», in *Id.*, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 249-248: p. 248. Cfr. anche «Il bello di natura», in *Id.*, *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 26-28: p. 27: «Sta di fatto che la civiltà tecnologica segna la fatale scomparsa del pittoresco, in natura come nei musei, e che le bellezze del buon tempo antico possono salvarsi, ove si desidera, a condizione di opportuno recintamento [...], al modo di reliquie memoriali, e insomma, per dire tutto, come illustri e venerabili rovine».

ad esempio, la periferia assume le sembianze di una «necropoli di dodge, di carriole, di tralicci sventrati» (v. 1), una «necropoli-posteggi» da visitare nel «giorno / dei morti» come se fosse un cimitero di famiglia (vv. 16-17). In questa novissima città morta, l'autocarro scarica nel fiume le «tombe-macerie» e i «tumuli-detrimenti» di un capitalismo in agonia (vv. 3-4): «i monumenti della borghesia come rovine, prima ancora che siano caduti», come scriveva Benjamin.⁵⁵ La scrittura proto-neoavanguardista, insomma, assomiglia a un «catacombale curvarsi, tra le rovine delle città del mondo, in una ricerca che raccolse spontaneamente, per decenni e decenni, i grandi intellettuali dell'Occidente in rivolta»,⁵⁶ che hanno identificato nelle macerie un sintomo e una diagnosi del proprio tempo.

II.3 «Facile come sganciare la bomba»: la maceria nucleare

All'altezza degli anni Cinquanta e Sessanta, l'immaginario rovinistico non poteva evitare di contaminarsi con la fobia collettiva del nucleare. Lo spazio (materiale e linguistico) della Terra sembrava sul punto di essere spazzato via da una catastrofe nucleare, rendendo pericolosamente vicina l'ipotesi di un futuro prossimo di macerie disabitate dall'umanità. Spostare il discorso dalle macerie della vita sottoproletaria a quelle di un intero pianeta minacciato dall'atomica porterà il discorso politico e letterario a complicarsi, acquisendo tratti più riconoscibili rispetto ad altre forme generazionali di tematizzazione della crisi. Si entra, così, nel dominio di un'«apocalisse critica», in cui, sul «quadro di una catastrofe cosmica», si fronteggiano «future visioni di un mondo in sfacelo» oppure, complementariamente, proposte «in evoluzione verso un altro millennio».⁵⁷

È quasi scontato inaugurare la campionatura delle «visioni esplosive» con *Laborintus*,⁵⁸ in cui i funghi atomici si intervallano a un paesaggio desertificato descritto per brevi tocchi, soffocati dalla nube tossica del citazionismo. Ad esempio, l'allusione alle «calciate colonne, in rigide /

⁵⁵ W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, in Id., *Opere complete*, trad. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000, vol. 9, p. 18.

⁵⁶ E. Sanguineti, «Le meraviglie della dialettica», in Id., *Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 321-323: p. 323.

⁵⁷ U. Eco, *Un'apocalisse critica*, in E. Baj, *Apocalisse*, Milano, Mazzotta-Studio Marconi, 1979, pp. 7-32: pp. 8 e 10. Qui i «mostri nucleari» di Baj vengono interpretati come sineddoche di una «bestialità che ci inquina – inquina noi e con noi il corpo sociale» (p. 12): l'*Apocalisse* di Baj è «critica» in quanto ci consente di «leggere i segni della distruzione. Spogliando la rappresentazione di ogni afflato mistico, restituendoci angeli e demoni nella forma grottesca della citazione deformante, Baj a modo proprio ci ricorda che gli agenti della distruzione sono di questa terra» (pp. 31-32).

⁵⁸ E. Sanguineti, *Laborintus*, in Id., *Segnalibro* cit., p. 28; XII, v. 1.

rovine», nella sezione XVI, viene subito riassorbita nella *Palus* miasmatica dell'intertestualità.⁵⁹ Del resto, in *Laborintus* il trattamento delle fonti si risolve in un montaggio di macerie, un *puzzle* apocalittico di idiomi e di tradizioni irrelate. Come affermerà lo stesso Sanguineti a colloquio con Ferdinando Camon, *Laborintus* sarebbe una «*Terra desolata* alla rovescia» giacché, mentre Eliot aveva manipolato i «frammenti» come «puntelli per sostenere le rovine», nella raccolta sanguinetiana «si manifesta un orizzonte di rovine irredimibili, invece, immediatamente. Cioè *il mondo della cultura, della tradizione culturale, diventa una mera galleria di mummie esibibili*». ⁶⁰ Si comprende meglio, così, l'accenno laborintico a «uno stadio enunciatemente ricostruttivo di responsabile ricomposizione», di fronte a una storia «finita» e «atomizzata». ⁶¹ Come ha chiosato Erminio Risso, dunque, la *Palus* rappresenta «un paesaggio fortemente frantumato e putrescente», una cartografia «di veri e propri crateri» simile alle «plastiche di Burri», eppure tenuta insieme da un'«architettura solida, geometricamente delineata» che ne costituisce il contrafforte paradossale. ⁶²

Per proseguire nella campionatura, si può citare un frammento dalla quarta sezione di *Europa cavalca un toro nero* di Antonio Porta (in seguito accolta nel macrotesto dei *Rapporti*), dove si legge: «Un incidente, dicono, ogni ora, / una giornata che c'era scuola nell'aria / un odore di detriti». ⁶³ L'immagine viene a chiarirsi tornando all'incipit apocalittico («Attento abitante del pianeta, / guardati! dalle parole dei Grandi / frana di menzogne, lassù, / balbettano, insegnano il vuoto»), ⁶⁴ direttamente raffrontabile con le dichiarazioni firmate, negli stessi anni, dai pittori nucleari. In particolare, il *Manifesto d'Arte interplanetaria*, sottoscritto, nel gennaio del 1959, da artisti come Enrico Baj e Sergio Fergola, e da poeti come Nanni Balestrini e, per l'appunto, «Leo Paolazzi», mirava a una violenta sensibilizzazione degli intellettuali italiani di fronte al rischio della catastrofe atomica: «La nostra fantasia approda alle plaghe vulcaniche e calcinate dei vari pianeti prima che vi giungano le puzzolenti, fragorose carcasse metalliche [...] che

⁵⁹ *Ivi*, p. 66; XVI, vv. 9-10. A titolo inventariale, riporto anche i seguenti esempi di questa «planimetria come diciamo della morte» (p. 21; VII, v. 14): «di fronte a lunghi funghi fumosi [...] / frammenti che costellano / il notturno giardino dei succubi» (p. 14; II, vv. 9-11); la «Death Valley» o «Valles Mortis» dove le «appendici desertiche qui ristagnano» (p. 15; III, vv. 1, 3 e 9); «la piazza deserta, i palazzi deformi, crollanti» (p. 59; IX, v. 4), ecc.

⁶⁰ F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, p. 218.

⁶¹ E. Sanguineti, *Laborintus* cit., p. 14; II, vv. 19 e 20.

⁶² E. Risso, «Anarchia e complicazione», in Id., «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento* [2006], San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2020, pp. 21-84: p. 32.

⁶³ A. Porta, *Tutte le poesie*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, p. 78, vv. 1-3.

⁶⁴ *Ivi*, p. 77.



Arte interplanetaria, in «Il Gesto», IV, 4, settembre 1959, pp. nn.

hanno ideato i tecnici e gli scienziati».⁶⁵ Peraltro, la lettera-pamphlet veniva spedita, come si legge nell'explicit, «dal Pianeta Terra», in piena aderenza lessicale al monito rivolto da Porta all'«abitante del pianeta».

Nell'apparato auto-esegetico dell'antologia novissima, sarà lo stesso Porta a spiegare *Europa cavalca un toro nero* come un'«emblematica suite di episodi di cronaca» di cui l'ottava sezione metterebbe in scena proprio «un uomo investito da un'esplosione nucleare»⁶⁶ («osserva l'orizzonte della notte, / inghiotte la finestra il gorgo del cortile, / l'esplosione soffiò dal deserto / sui capelli, veloce spinta al terrore [...] / e punge gli occhi il vento dell'incendio»)⁶⁷.

⁶⁵ Anche nel *Manifesto del Gruppo 58*, sottoscritto da artisti come Guido Biasi e Mario Persico il 5 giugno del 1958, il lessico delle macerie ricorre sin dall'incipit: «La possibilità di nuove aperture può nascere da questo disgusto disperato che ci prende allorché ci aggiriamo fra le macerie spettrali dei paradisi surrealisti [...]. Occorre calpestare le ceneri di una disperazione ancora romantica e continuare il nostro fantastico viaggio verso zone più ridenti» (cit. in T. Sauvage, *Arte nucleare*, Milano, Galleria Schwarz, 1962, p. 210).

⁶⁶ *I novissimi* cit., pp. 133 e 137.

⁶⁷ A. Porta, *Tutte le poesie* cit., pp. 79-80.

Anche nel primo segmento di *Come si agisce e altri procedimenti* (1954-1969), Balestrini alterna la notifica dell'allarme atomico («l'esplosione nell'istante / inatteso», I, vv. 10-11; «quanto a / la bomba tutti ne parlano», II, vv. 15-16; «facile / [...] come / sganciare la bomba», IX, vv. 3-5)⁶⁸ all'immagine delle cose rotte (il «rumore del muro crollato», II, v. 6, III, v. 3; la «maniglia scricchiolante», III, v. 4; «qualsiasi cosa si è / rotta», IX, vv. 11-12; «il mondo cadere a pezzi», XIV, v. 14 e XVII, v. 4)⁶⁹ e dei corpi a pezzi («Una volta o l'altra il tendine / è spezzato, la falange recisa», VII, v. 39).⁷⁰ A questo inventario di macerie si accompagna la necessità martellante di «sgomberare» le strade e i balconi dai detriti e dai cadaveri (XVI, vv. 9 e 15; X, v. 17; XIII, vv. 1 e 3), così il «mondo riavrà le ore» abituali (VIII, v. 10) e «ogni cosa / rinviene al suo posto» (IX, vv. 13-14).

Oltre a *Corpi in moto e corpi in equilibrio*, la semantica dell'esplosione allagherà anche la sezione successiva (*Triassico*) in cui una «nube» tossica suggerisce di «evacuare la città malsana accelerando con i finestroni chiusi», in uno scenario urbano in cui i «muri» sono «tutti pieni di / buchi» (*L'invasione*, vv. 4, 5, 13-14).⁷¹ In generale, i «muri» diroccati e un reale sull'orlo della catastrofe nucleare denoteranno tutti gli esordi balestriniani⁷² che, come già sottolineava Sanguineti nel 1963, sono dominati da «strutture sventrate». ⁷³ Per i Novissimi bisogna recuperare la realtà e

⁶⁸ N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti* cit., pp. 33, 34 e 41.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 34, 35, 41, 46, 49.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 39.

⁷¹ *Ivi*, p. 53. Anche in altri testi della sezione incontriamo un catalogo di oggetti squarciati (le «camicie strappate», p. 54; gli «specchi [...] rotti», p. 55; gli «aquiloni» «lacerati», p. 56; il «tergicristallo ronzante», p. 61) e di corpi feriti (la «cerniera lampo nella nuca», p. 54; la «gamba ingessata», p. 55), regolarmente accostati a uno scenario apocalittico di devastazione (la «cenere» che «sale, su quasi fino al soffitto!», p. 56; l'«argine / ultimo» che «crolla», mentre il poeta rivolge la propria «lode / a un'estate di foco», p. 57; la «paglia che brucia» fuori dal finestrono, p. 61, ecc.).

⁷² Riporto soltanto una casistica esemplificativa: «i muri così vicini, le cose rapprese, / cariate, lo spazio prosciugato (il pavimento) [...] / (che scricchiola alquanto)» (p. 64); «l'indice / consumato / sul muro la breccia [...] / l'ascensore riprese a salire / ignorando la bomba e tutto il resto, e le pedine di carne si arresero» (p. 67); «l'indagine sulla balena, la folla, sugli anni minati e la follia / qui dove il muro finisce, finiva, noi qui usciti, riusciti, / aggrappati al soffitto (la piaga brulicante) screpolato è il cielo / [...] confitti / sulla polvere sparsa nera sul pianeta d'ossa buio» (p. 68); la «stagione piagata» (p. 69); «Lugubre l'eco riflessa / del muro crollato, del muro anzi dissanguato» (p. 83), ecc.

⁷³ E. Sanguineti, *Come agisce Balestrini*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 59-64: p. 60. Nell'espressione, riecheggiano naturalmente le parole dello stesso Balestrini che, in *Linguaggio e opposizione*, aveva parlato di «strutture, ancora barcollanti» che «prolificano imprevedibilmente in direzioni inaspettate» (cit., p. 164). Per un'estensione dell'analisi all'attività propriamente verbo-visiva e performativa, cfr. C. Casero, *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, in «pianob», 1, 2017, pp. 28-43.

il mito «precisamente al punto del suo sventramento»,⁷⁴ giacché «l'esperienza del reale in cui siamo immersi [...] si rende passibile di fruizione soltanto se vissuta autenticamente come residuo».⁷⁵ Ancora una volta, macerazione e costruzione si implicano a vicenda e «tutto sopravvive nell'informe di così energico sventramento».⁷⁶ Nelle poesie di Balestrini, l'immagine ricorsiva della metropoli di rovine (nel *Sasso appeso*, la «città minata», I, 13 o la «città fuggita cancerogena», IV, 3)⁷⁷ diventa la sineddoche di un'intera civiltà esplosa. Gli intarsi apocalittici del primo Balestrini meriterebbero un approfondimento separato, per l'insistenza antropocentrica sulla disintegrazione cui vanno incontro l'«Europa cariata» (I, 23) e il pianeta intero, sulle cui spoglie «pende la vita spaccata» dell'uomo.⁷⁸

II.4 Esplodere con il mondo: un corpo a pezzi

Come già parzialmente emerso nel precedente paragrafo, in numerosi testi della Neoavanguardia le macerie (dai detriti urbani agli oggetti fraccassati) vengono accostate a una corporeità infranta. È il caso dei *Rapporti umani*, il lungo componimento di Antonio Porta risalente al triennio 1961-1963, in cui i confini tra appropriazione soggettiva e oggettiva del dato reale raggiungono il «grado zero» dell'indistinzione.⁷⁹ Nel contesto di una soggettività ridotta a cosa, l'ambientazione diroccata sembra riflettere un io lirico altrettanto diroccato. Nelle sezioni I, XI e XVI, ad esempio, l'insistenza lessicale sulle rovine è inframmezzata da una lunga catena di uccisioni e di corpi amputati:

1.

«Niente uccelli sugli alberi,» seminando asfissia
soffocò i passanti, l'asfalto filtrava liquido, «poche
vittime sui prati,» tra le rovine spuntavano le squame,
e si aperse, il boia è sceso, un lago tra le gambe.⁸⁰

⁷⁴ E. Sanguineti, *Come agisce Balestrini* cit., p. 61.

⁷⁵ *Ivi*, p. 63.

⁷⁶ *Ivi*, p. 64.

⁷⁷ N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti* cit., pp. 61 e 67.

⁷⁸ *Ivi*, p. 69 («sulla pioggia fuggendo lo scafo l'urlo del pianeta sulla fascia di nubi, i verdi mari. / Non c'è più terra da scoprire»).

⁷⁹ Alludo ad A. Porta, *Il grado zero della poesia*, in «Marcatè», 2, gennaio 1964, pp. 41-42. Sul l'«antagonismo tra soggetto e oggetto» nei *Rapporti umani*, cfr. soprattutto T. Lisa, «Antonio Porta, la crudeltà delle cose», in Id., *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 203-220.

⁸⁰ A. Porta, *Tutte le poesie* cit., p. 126.

11.

[...] Per togliere la polvere, chinato, si recidevano le stringhe, la fronte mi sanguinava, tra i cristalli spezzati, le stringhe tra i capelli, e premevo, frugando tra le schegge, scrivendo nella polvere, la lingua mi si tagliava.⁸¹

16.

[...] Rade una barba che non cresce, s'elide il braccio frugando con il bastone, polvere fra i frantumi, in sacchi sigillati.⁸²

Per descrivere l'atmosfera dei *Rapporti umani*, Tommaso Lisa ha parlato efficacemente di un «al-di-qua» che ha i connotati di una *waste land* sadica.⁸³ A essere spezzettato non è soltanto il corpo ma la soggettività stessa dell'autore: l'io lirico è diventato una maceria. Come asserirà Giorgio Manganelli nella *Penombra mentale*, se «l'autore non esiste» più, al suo posto «esiste una distesa di macerie fantastiche e questa si organizza in un testo all'apparenza coerente, ma non diventa mai un luogo in cui noi ci possiamo collocare».⁸⁴

Anche nel plurificato *Laborintus*, la metropoli esplosa viene posta in una raggelante correlazione con un soggetto non integro («la piazza deserta, i palazzi deformi, crollanti... e io stesso»),⁸⁵ che percepisce la propria esistenza «in un costante cratere anatomico ellittico».⁸⁶

Analogamente, nell'*Ebreo negro* di Spatola il soggetto prende atto dell'universale disfaccimento («ma la distruzione da un pezzo s'è compiuta») e si paragona a un «gonfio relitto, carogna della nave dai pesci smantellata»,⁸⁷ così come, nel *Caso* di Cesare Vivaldi, mentre «le piazze si aprono, le strade s'ingolfano», il soggetto perde «le mani, gli occhi» e roto-

⁸¹ *Ivi*, p. 132.

⁸² *Ivi*, p. 134.

⁸³ T. Lisa, *Poetiche dell'oggetto* cit., p. 218.

⁸⁴ G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 101.

⁸⁵ E. Sanguineti, *Laborintus* cit., p. 59; IX, vv. 4-9; corsivi miei.

⁸⁶ *Ivi*, p. 13, I, v. 19 – oppure p. 14; II, v. 5 («perché io sono al più giusto confine organico sepolcro»). L'intero paesaggio lunare-atomico di *Laborintus* è, in realtà, una superficie anatomica espansa, una costellazione di «organi significanti in situazioni» (p. 33; XV, v. 16); cfr. ad esempio p. 15; III, vv. 18 («prendimi cranio di creta nel tuo litorale orale») e 29 («le insenature rugose»); p. 24; IX, vv. 2-3 («giardino Lacus Somniorum epiteliare propriamente epitelioma / mia costale corteccia eventuale mia flora»); p. 27; XI, vv. 19-20 («Ellie / mio folto estuario coltivatrice di cicatrici»), ecc.

⁸⁷ A. Spatola, *Opera* cit., p. 178.

la «sul selciato come una palla di stracci». ⁸⁸ La disfunzione del paesaggio diventa, così, una disfunzione del soggetto, in una trasmissione quasi epidemica di connotati guasti e in fase di prematura demolizione.

In conclusione, vale la pena di accennare alla consapevolezza generazionalmente diffusa di maneggiare, anche sul piano linguistico, una parola rotta e destinata a polverizzare il proprio potenziale di verifica a contatto con il presente. Nelle pagine della Neoavanguardia sono frequenti le allusioni a una comunicazione in cocci, fatta di moncherini di senso. Nel *Giovane Max*, ad esempio, Giuliani fa riferimento alle «frasi tarlate», asserendo poco dopo: «Che orrore: la lingua *materna!* Chi si aspetta alcunché da questo eretismo rivoluzionario, sbaglia. La rivoluzione è astratta. – “Amico screpolato,” giuggiò il conte “possiamo darle un po’ d’intonaco?”». ⁸⁹ La comunicazione, dunque, è un muro crepato da intonacare e lo stesso narratore verrà apostrofato dal conte come un’entità «screpolata», in una completa reciprocità tra rovine linguistiche e soggettive. Nel *Glossario composto di specillomi del testo*, pubblicato in appendice al *Giovane Max*, alla voce «LINGUETICA» si leggerà poi: «Scienza poetica che indaga le immondizie grammaticali mediante la lingua», ⁹⁰ recuperando la parentela tra macerie e spazzatura.

Più in generale, nella teoria e nella prassi della Neoavanguardia l’allusione a una lingua-rottame, erosa e mancante, è una costante – dalla «lingua di cenere» dell’ottava sezione di *Laborintus* ⁹¹ ai «sostantivi corrosi dalle stravolte strutture» in *Continua* di Balestrini. ⁹² In una dichiarazione programmatica di Porta (*Poesia e poetica*), troviamo poi un’allusione alla «mancanza di un linguaggio penetrante, nel deserto delle forme disossate», ⁹³ come se il poeta fosse costretto a muoversi su una spiaggia poetica colma, alternativamente, di ossi di seppia e di rifiuti non degradabili. Sull’«aspetto rovinistico» della coeva situazione letteraria e sulla corruzione dell’italiano, ridotto a parlata «catastrofica e rovinografica», insisterà anche Arbasino in *Fantasma italiani*, come sottolineato, peraltro, dal Sanguineti lessicologo, che studierà proprio l’estensione della semantica «rovinista» dal paesaggismo settecentesco alle nuove accezioni giornalisticoculturali. ⁹⁴

⁸⁸ C. Vivaldi, *Il caso*, in Id., *A caldi occhi cit.*, p. 122.

⁸⁹ A. Giuliani, *Il Giovane Max (1969-1971)*, in Id., *Versi e nonversi cit.*, pp. 125-174: p. 146.

⁹⁰ *Ivi*, p. 171.

⁹¹ E. Sanguineti, *Laborintus cit.*, p. 58; VIII, v. 12. Ma cfr. anche l’«ustione linguistica» (*ivi*, p. 14; II, v. 8).

⁹² N. Balestrini, *Come si agisce cit.*, p. 130.

⁹³ A. Porta, *Poesia e poetica*, in *I novissimi cit.*, p. 193.

⁹⁴ A. Arbasino, *Fantasma italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, pp. 82 e 197; E. Sanguineti, *Scribilli*, in Id., *Ghirigori cit.*, pp. 149-151: p. 150.

III. La forma-maceria: qualche appunto e molte domande

La dialettica materialisticamente virtuosa tra macerie della storia, del corpo e del linguaggio permette di considerare una simile triangolazione, da un lato, come una risposta reattiva alle sollecitazioni del contesto culturale, e, dall'altro, come la postura particolare di una Neoavanguardia che aveva scelto di modellare la propria militanza a partire dagli scarti di lavorazione dei processi linguistici limitrofi – trasformandosi, quindi, in un laboratorio di macerie e sulle macerie. Del resto, come scriveva Hans Magnus Enzensberger nel 1962, «oggi ogni poesia significativa necessariamente infrange e riassume un immenso arco di tradizione», all'insegna di un inesauribile gioco tra «distruzione e riassunzione»: «lacerazione, *déracinement*, nichilismo, arbitrio, vandalismo [...] hanno saputo creare e consolidare un nuovo stato del linguaggio [...]. L'inverso di ogni distruzione della poesia è la costruzione di una poetica nuova».⁹⁵ Questo atteggiamento da ricostruzioni apocalittiche differenzia in modo sostanziale le neoavanguardie degli anni Sessanta dal futurismo e dal dadaismo – che, nel «mettere tra parentesi d'un colpo tutto il passato», hanno coltivato invece un «metodo “distruttivo”» in virtù del quale «non solo non si soffre nel distruggere i “valori” ma diventa “valore” fondamentale la distruzione».⁹⁶ Al contrario, come si legge sin dalla quarta di copertina della seconda edizione dell'antologia novissima (1965), i cinque neoavanguardisti «operano una strutturazione, non si limitano a distruggere» il reale e il linguaggio.⁹⁷

Arrivati a questo punto dell'argomentazione, i cultori più oltranzisti della critica tematica⁹⁸ potrebbero suggerire un uso anche stilistico della forma-maceria, coincidente con la scelta di incastonare nel tessuto della versificazione alcune frasi provenienti dalla tradizione e trattarle *come* sintagmi-macerie. Per fare soltanto un esempio, in *Se allora morire* di Spatola (tratta da *Altri versi d'ingresso*, 1961-1963) l'affioramento petrarchesco («quel rosignuol che sì soave piagne») potrebbe essere interpretato come il

⁹⁵ H.M. Enzensberger, *Questioni di dettaglio* [1962], trad. it. di G. Piana, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 133-134.

⁹⁶ W. Pedullà, *La rivoluzione della letteratura*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, vol. xv, *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, prima parte, Milano, Motta, 1999, p. 4.

⁹⁷ *I Novissimi* cit. Sul rapporto “costruttivo-distruttivo” con la tradizione, cfr. anche V. Pilone, «Il postmoderno ha un cuore antico». *Intertestualità dantesche in Edoardo Sanguineti*, in «L'Alighieri», 30, 2007, pp. 135-152.

⁹⁸ A tratti, l'effetto di un saggio paradigmatico come quello di R. Macaulay, *Pleasure of Ruins*, London, Weidenfield and Nicolson, 1953, ha comportato una tendenza diffusa a trattare il tema delle macerie come un fattore stilistico in sé, senza problematizzare le differenze tra forma e contenuto.

relitto di un'epoca preistorica, lo scampolo di un mondo che resiste soltanto in forma residuale nella lingua del presente, senza rivestire, in effetti, alcuna funzione propulsivamente intertestuale («dovevamo ucciderlo allora, almeno con molto frastuono»)⁹⁹ Mi pare, tuttavia, che questo secondo indirizzo di ricerca, spostandosi dalla maceria come contenuto alla maceria come effettivo marcatore di stile, diventi più problematico da percorrere – sebbene sia altrettanto stimolante, da un punto di vista astrattamente concettuale. L'interrogativo conclusivo che mi pongo, e che mi ha portata a marginalizzare questo approccio strutturale alle macerie privilegiandone le funzioni culturali e simboliche, è il seguente: quando e come la maceria può diventare forma? E in che modo si riconoscerà come maceria in quanto tale, escludendo la possibilità che si tratti di qualcos'altro? Nella poesia sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, lo sgretolamento dei linguaggi e la loro riduzione a detriti è anche il portato storico, ad esempio, dell'attenzione a certi esiti della Pop Art, ai collage materici delle avanguardie storiche e ai nuovi indirizzi della pittura sperimentale.¹⁰⁰ Dunque, il singolo lacerto citazionistico compare sì, come relitto e maceria di un Codice (con la maiuscola) in fase avanzata di estinzione, ma anche come opzione di montaggio e giustapposizione spregiudicata e combinatoria dell'enciclopedia dei *realia*. Un'opzione ideologica che si traduce, dunque, nell'assunzione di alcuni *Leitmotive* tematici di area apocalittico-rovinistica ma senza diventare, propriamente, una questione di stile. La domanda potrebbe porsi, forse, in questi termini: il discorso sulle macerie ha un inizio storiograficamente identificabile? E, per applicare le categorie di Giovanni Pozzi: come e perché la maceria può diventare un «figurante» stilistico senza restare nel dominio del «figurato» tematico?¹⁰¹ Il contenuto può diventare forma e se sì, come ne riconosceremo le tracce indiziarie? E, infine: come distinguere la scrittura delle macerie dalla scrittura secondo-novecentesca (o dalla scrittura nel suo complesso, per radicalizzare il quesito)? Per gli autori della Neoavanguardia, la scrittura agisce come una ricostruzione sempre transitoria e bucherellata, un restauro demolitore che rompe gli oggetti via via che li aggiusta. Come scriverà Weber a proposito

⁹⁹ A. Spatola, *Opera cit.*, p. 117.

¹⁰⁰ Su questo, cfr. ad esempio A. Cortellesa, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno Internazionale di studi di Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di M. Berisso, E. Risso, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347. Parlando del «collage largo» praticato soprattutto dal Gruppo 70, Adriano Spatola afferma che «il poema-collage tecnologico usa stilemi verbali o visuali di dominio pubblico, ma, come si è visto, con volontà distruttiva. Così facendo, dice Luciano Ori, il poeta visivo si sottrae all'urgenza del consumo e al "bombardamento" dei mass media» (A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978, p. 107).

¹⁰¹ Faccio riferimento in particolare a G. Pozzi, *La rosa come figurato*, in Id., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie Friburgo Svizzera, 1974, pp. 60-96.

dei romanzi sperimentali del secondo Novecento, «l'autodistruzione dell'avanguardia è la prova tangibile della sua necessità»,¹⁰² nonché l'elemento processuale che consente al Gruppo 63 una coerenza staviva interna. Non si tratta soltanto di scegliere un'eredità di forme rotte, ma di mantenere la propria stessa operazione testamentaria allo stato di incompleta rovina, per evitare il rischio, sottolineato da Fortini, che «tutte le sue tormentose e ironiche negazioni si compingano in una forma, nella odiata e inevitabile "opera"». ¹⁰³ Una scrittura di macerie intertestuali serve anche alla Neoavanguardia per scansare l'accusa di aver "prodotto" un nuovo intero, preferendogli «schemi di decadimento infinito / create e distrutte forme». ¹⁰⁴ Nel ripercorrere retrospettivamente la propria avventura sperimentale, Sanguineti parlerà di una programmatica «tensione contro un'immagine compatta» che l'ha portato non a un «gusto per il frammento» squisitamente diaristico o giustappositivo, ma piuttosto alla «costruzione di una storia che insieme è estremamente compatta e molto sfaccettata. Credo che questo sia quello che l'avanguardia, almeno come la concepivo io, doveva fare». ¹⁰⁵ Per concludere citando il Manganelli della *Logica assurda*, in fondo «chi descrive può descrivere solo oggetti distrutti»¹⁰⁶ – e descrivendoli, volente o nolente, li ripara in una nuova amorevole distruzione.

¹⁰² L. Weber, *Con onesto amore di degradazione* cit., p. 50. L'affermazione verrà ripresa anche da F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1953)*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 20, soprattutto a proposito della «distruzione metaforica del museo» come elemento programmatico nell'occupazione avanguardista del campo culturale.

¹⁰³ F. Fortini, *Avanguardia e mediazione*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* [1965], Torino, Einaudi, 1989, p. 73.

¹⁰⁴ C. Vasio, *Meriggio - Londa*, in Ead., *Blasone corporale*, Roma, Empiria, 1989, p. 18.

¹⁰⁵ G. Nisini, U. Fieno, *Genova, 21 gennaio 1997. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in «Bollettino di italianistica», 1, 2011, pp. 187-199: p. 189.

¹⁰⁶ G. Manganelli, *La logica assurda* cit., p. 14.