Bangor University

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Letteratura e contestazione

Il '68 nella letteratura italiana tra neoavanguardia e postmoderno

Brancaleoni, Claudio

Award date:
2017

Awarding institution:
Bangor University

Link to publication

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Download date: 20. Sept. 2024

Claudio Brancaleoni

Letteratura e contestazione. Il '68 nella letteratura italiana tra neoavanguardia e postmoderno

Ph.D in Italian Studies

Bangor University, School of Modern Languages, September 2017

Indice

Abstract 3

Introduzione 6

Capitolo 1 – Neoavanguardia e contestazione: la linea rossa

Introduzione 17

1.1 *I Novissimi: per una poesia come opposizione* 18

1.2 *Due esempi di contestazione novissima: Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini* 22

1.3 *La neoavanguardia: nascita e poetica del Gruppo 63* 34

1.4 *Contro il neorealismo: "romanzo sperimentale" e impegno politico* 43

1.5 *«Quindici» il Sessantotto e la fine del Gruppo 63* 57

Capitolo 2 – La letteratura della contestazione (1968-1978)

Introduzione 66

2.1 Il Sessantotto in Italia 67

2.2 La figura dell'intellettuale nel Sessantotto tra cronaca e letteratura

2.2.1 I giorni del dissenso *di Giorgio Cesarano* 75

2.2.2 Cani sciolti *di Renzo Paris* 87

2.3 Il sessantotto degli operai

2.3.1 Vogliamo tutto *di Nanni Balestrini* 102

2.3.2 Nord e Sud uniti nella lotta *di Vincenzo Guerrazzi* 123

Capitolo 3 – La contestazione negli anni del Postmoderno

Introduzione 140

Gli invisibili *di Nanni Balestrini* 144

Un giorno e mezzo *di Fabrizia Ramondino* 169

Due di due *di Andrea De Carlo* 183

Conclusioni 198

Bibliografia 203

Abstract

L'obiettivo che mi sono proposto in questa tesi è quello di tentare un'analisi del nesso tra letteratura e conflitti politici nella letteratura italiana del Novecento, lungo un arco temporale che va dagli anni sessanta fino alla fine degli anni ottanta, prendendo come punto di avvio e di chiusura due periodizzazioni cruciali: dalla neoavanguardia al postmoderno.

La ricerca si articola in tre capitoli. Nel primo si ricostruisce il terreno di azione della Neoavanguardia che, rispetto alla precedente produzione letteraria, imprime una forte discontinuità nella rappresentazione del conflitto in letteratura. Centrale è nella poetica degli scrittori, che formano la cosiddetta "ala ideologica", la ricerca dell'alternativa, della contraddizione e l'analisi dell'ampio dibattito teorico, unitamente ad alcune loro opere artistiche, dimostrano che il bisogno di rompere con la tradizione letteraria ad essi precedente non è slegato dalla contestazione al sistema politico e sociale dell'Italia degli anni del "boom economico". Con l'esplodere della contestazione del 1968, si è verificato come questo tema, facendo il suo ingresso nel campo letterario, diventa un simbolo mediante il quale gli scrittori, sulla scia del lavoro culturale impostato dalla Neoavanguardia, collegano letteratura e contestazione politica, tra rispecchiamento mimetico, tensione critica e sperimentalismo formale. Il secondo capitolo è dunque dedicato allo studio delle opere narrative che, durante il periodo della protesta – in quello che è stato definito il «lungo '68» (1968-1978) –, si sono cimentate nel raccontarla. Nell'ultimo capitolo vengono presi in esame alcuni testi narrativi, usciti negli anni del postmoderno, che hanno come oggetto tematico la protesta sessantottina. Benché il paradigma culturale che segna questa epoca tenda a promuovere la fine delle grandi narrazioni e dei conflitti e a offrire una visione astorica della realtà, ho verificato come alcuni scrittori non solo recuperano un racconto ambientato in un periodo storico ben delineato, ma usano la tematica sessantottina con la finalità di riportare al centro del dibattito culturale il discorso conflittuale, nel tentativo di portare in luce, attraverso una rilettura critica del passato, la possibilità di contestare il presente.

This thesis analysis the relationship between Italian literature and political conflict in the 20th century, starting with the Neo-avant-garde and ending with postmodernism, as two crucial periods for understanding the connection between literature and conflict.

My dissertation consists of three chapters. The first one focuses on the Neo-avant-garde as a key moment of fracture and discontinuity in the representation of conflict in literature compared to the previous literary production. The works of those authors belonging to the so-called "ideological wing" of this movement are characterized by the pursuit of alternative and contradictions, the analysis of the vast theoretical debate, and the desire to break away from tradition as a way of expressing also their dissatisfaction with the Italian socio-political system of the boom years. With 1968 and its various protest movements, the theme of conflict recurs frequently in literature and becomes a symbol through which writers, following the example of the Neo-avant-garde combine political protest and literary production, creating works where a mimetic approach, critical tension, and formal experimentation come together. Chapter 2 focuses on a selection of texts produced during the period 1968-1978, also known as the long 1968, which engage with the protest years and attempt to explain what happened. Finally, the third chapter focuses on a series of case studies from the postmodern period, also engaging with 1968. What is interesting about the works I analyse in this chapter is the use a critical reading of the protest years as a way of contesting the present, thus deviating from that ahistorical vision of reality that is frequently associated with postmodernism.

Ringraziamenti

Ringrazio l'Univesità di Bangor e la School of Modern Laguages and Cultures per avermi assegnato una borsa di studio (125 Scholarship) che mi ha permesso di portare a termine questa ricerca. Ringrazio anche la mia relatrice, Dr Laura Rorato, per l'aiuto datomi in tutti questi anni.

Acknowledgements

I would like to thank Bangor University and the the School of Modern Languages and Cultures for having awarded me a 125 Scholarship thus enabling me to carry out this research. I would also like to thank my supervisor Dr Laura Rorato for her support over the years.

Introduzione

L'obiettivo che mi sono proposto in questa tesi è quello di tentare un'analisi del nesso tra letteratura e conflitti politici nella letteratura italiana del Novecento, lungo un arco temporale che va dagli anni sessanta fino alla fine degli anni ottanta, prendendo come punto di avvio e di chiusura due periodizzazioni cruciali: dalla neoavanguardia al postmoderno.

Riguardo al tema, si può asserire – sulla scorta di quanto emerso in un'approfondita analisi critica – che non esiste una documentazione specifica che prende in considerazione ad ampio raggio il nesso letteratura e contestazione politica nell'Italia contemporanea.

Sul piano letterario e critico-storiografico, qualche tentativo di sistematizzazione è stato tuttavia compiuto per quanto riguarda il periodo che va dall'unità d'Italia (1860) fino agli anni trenta del Novecento e, in particolar modo, questo arco temporale è stato indagato con accuratezza solo sul fronte poetico. Mi riferisco, ad esempio, alle antologie: *Dio borghese. Poesia sociale in Italia 1877-1900*, a cura e con introduzione di Adolfo Zavaroni (1978), *Poeti della rivolta. Da Carducci a Lucini* di Pier Carlo Masini (1978) e *Petrolio e assenzio. La ribellione in versi (1870-1900)*, a cura di Giuseppe Iannaccone (2010). I caratteri comuni della contestazione legata questo ambito cronologico (per introdurre il concetto che ciascuno contesta, naturalmente a modo suo, ciò che poco gli piace all'interno della società e del tempo di cui fa parte) sono da ritrovarsi nei motivi più disparati, che vanno dall'«esaltazione dell'odio e della distruzione» all'attesa del «sole dell'avvenire» socialista, ma sono da segnalare anche il «rifiuto della guerra» e l'auspicio della pace, la «redenzione prossima e inevitabile della plebe, la rappresentazione accorata dei vinti con consecutiva richiesta di giustizia, l'anticlericalismo e l'antireligiosità, l'interpretazione in chiave socialista della figura di Cristo, gli spiriti antiborghesi, la deprecazione etica dei primi decenni di Italia unita, la riflessione sulla funzione della poesia…»[1].

[1] Cfr. S. Gentili, *Ribellione, rassegnazione (e rimozione)*, in *Italia ribelle. Narratori, poeti e personaggi della rivolta (1860-1920)*, a cura di C. Brancaleoni, S. Gentili, C. Piola Caselli, Morlacchi, Perugia 2018, p. 11.

Tralasciando, per evidenti motivi legati al contesto storico, il periodo fascista, si torna a parlare di letteratura e contestazione solo in seguito alla Seconda guerra mondiale, in un panorama dominato dalle pubblicazioni relative alla letteratura resistenziale. Un'adeguata ricognizione e sistematizzazione dell'argomento si può trovare nelle antologie: *L'Italia partigiana*, curata da Sergio Romagnoli e Giorgio Luti (1975), *La letteratura partigiana in Italia*, a cura di Giovanni Falaschi (1988) e *Racconti della Resistenza*, curata da Giorgio Pedullà (2006), oltre che nei numerosi studi che sono usciti durante il corso degli anni, i quali delineano un *corpus* bibliografico ormai ben ampio[2]. Qui, la sostanza della contestazione è affidata alla figura del "ribelle" partigiano, che si oppone al regime fascista e, con la sua scelta, ideologica e morale, di resistente getta le basi per la costruzione di una nuova figura eroica, che unisce alla sfera della contestazione l'impegno nella costruzione di un'Italia nuova, libera e democratica. Gli anni cinquanta del Novecento, sono dunque anni in cui la letteratura è progressivamente dominata da una rappresentazione di un'Italia dove, sulla scorta del Neorealismo, gli eroi, quando non raccontano di precedenti esperienze legate alla lotta partigiana, sono coinvolti in un processo di lenta identificazione con la nuova Italia democratica e inseriti in un contesto sociale di pieno sviluppo economico. Dopo la Seconda Guerra mondiale, tra l'inizio degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta del Novecento, l'Italia, da paese fino ad allora prevalentemente agricolo, diviene appunto uno tra i paesi industriali più avanzati d'Europa[3]. Accanto alle grandi trasformazioni che modificano strutturalmente l'assetto economico e sociale italiano, ve ne sono altre di ordine sovrastrutturale che, altrettanto significativamente, contribuiscono a mutare radicalmente l'impianto di molte opere letterarie. Tramite il lavoro di nuove riviste – "Officina" (1955-1959), "Il verri" (1956-), "Il Menabò" (1959-1967), "Quaderni rossi" (1961-1966), "Quaderni piacentini" (1962-1983) – penetrano, infatti, nel contesto italiano alcune tendenze provenienti dalla cultura europea quali la fenomenologia, la psicoanalisi, la sociologia, lo strutturalismo, che definiscono un nuovo nodo problematico nella rappresentazione dell'*io* nel mondo. Ad esempio, la diffusione di un pensiero sociologico secondo il quale non esisterebbe spazio alcuno alla creatività individuale poiché ogni aspetto della realtà sociale viene dominato dall'impresa capitalistica determina in letteratura una progressiva scomparsa dell'eroe e di

[2] Solo per citare i più noti, si rimanda a G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976; *Letteratura e resistenza*, a cura di A. Bianchini, F. Lolli, A. Battistini, CLUEB, Bologna 1997; P. Cooke, *The Legacy of the Italian Resistance*, Palgrave Macmillan, 2011.

[3] Cfr. P. Ginsborg, Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. 1943-1988, Einaudi, Torino 1990.

qualsiasi forma di soggettività: ci si perderebbe cioè nel «mare dell'oggettività» di calviniana memoria[4]. Sono i cosiddetti anni del boom, in cui la contestazione e il conflitto sono proiettati, casomai, oltre che nella forma delle opere, più verso l'interno degli individui che non verso l'esterno. Ovviamente, seppur diradato, il romanzo con protagonista l'individuo non esce immediatamente di scena, ma cambia di statuto, subendo una forte contrazione. Ciò si rileva, ad esempio, nei protagonisti delle opere di alcuni scrittori dei primi anni sessanta, i quali subiscono la nuova società industriale e da essa ne vengono fagocitati, mostrandone tuttavia le cicatrici sulla propria pelle. Ecco dunque i personaggi angosciati, folli, alienati di Luciano Bianciardi (*Il lavoro culturale, L'integrazione, La vita agra*), Paolo Volponi (*Memoriale, La macchina mondiale*), Goffredo Parise (*Il padrone*), Carlo Villa (*La nausea media, Deposito celeste*), Lucio Mastronardi (*Il calzolaio di Vigevano, Il maestro di Vigevano, Il meridionale di Vigevano*): la caratteristica che li accomuna è l'incapacità di agire non solo per comprendere, ma anche per tentare di dare uno sbocco positivo al proprio malessere interiore, il quale, anzi, finisce per far sprofondare nell'impotenza lo stesso personaggio. Viceversa, in poesia si tenta di sfuggire alle maglie del presente guardando a una direzione che mira a cercare un'identità non corrotta dal neocapitalismo, da ritrovare, magari, nel mondo popolare (è la linea poetica seguita da Pier Paolo Pasolini e dai poeti operanti nell'orbita della rivista «Officina» come Vittorio Sereni o Giovanni Giudici); oppure si prosegue nell'indagine del proprio spazio privato o nell'interrogazione metafisica, ed è la linea lirica di Attilio Bertolucci, Mario Luzi e Sandro Penna.

Una prima, vistosa, incrinatura nella rappresentazione del rapporto io-mondo la si ha all'inizio degli anni sessanta, quando, nel 1961, viene pubblicata un'antologia poetica: *I Novissimi. Poesie per gli anni '60.* Due anni dopo, proprio dai poeti che hanno dato vita all'antologia "novissima", nascerà quella che è l'ultima avanguardia italiana del Novecento: il Gruppo 63.

Centrale è nella poetica di questi scrittori la ricerca dell'alternativa, della contraddizione e l'ampio dibattito teorico, unitamente alle opere scaturite da questa corrente che è stata definita la Neoavanguardia italiana, stanno a dimostrare questo bisogno primario di rompere con una tradizione e con il relativo contesto storico e sociale. Fondamentale è

4 «La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perché sia reduce di una bruciante sconfitta, ma al contrario perché vede che le cose […] vanno avanti da sole, fanno parte di un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo». (I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», 2, 1960, p. 9).

dunque lo scontro con gli esponenti della cultura tradizionale per la proposizione anzitutto di un nuovo fare poetico, con un'attenzione precipua verso il linguaggio e alla forma dell'opera letteraria. Questo ripensamento radicale della struttura artistica, in alcuni (che formeranno la cosiddetta "ala ideologica") si trasforma anche in una sorta di insoddisfazione politica nei confronti della nuova società neocapitalistica. L'avanguardia è sempre legata, del resto, ai grandi mutamenti storici e sociali[5]. Il discorso neoavanguardistico più ideologico si appunta contro un'idea di realtà in cui viene rimossa e sublimata la contrapposizione tra i vari discorsi antitetici, che sfocia, nelle opere, in un'esaltazione dell'intenzionalità ironica e parodistica del produttore di messaggi. Pertanto, anziché chiudere il campo letterario nel formalismo, la linea ideologica porta sulla ribalta l'alternativa, la contraddizione, il conflitto ponendoli ai vertici della propria riflessione artistica. Sin dagli esordi, la Neoavanguardia è stata presentata da gran parte della critica come una imitazione delle avanguardie primonovecentesche, con l'aggravante che, mentre tali avanguardie esprimevano (anche in forme contraddittorie) la posizione dello scrittore borghese nei confronti della disumanità dello sviluppo capitalistico, essa, viceversa, non sarebbe riuscita «a fare i conti con la realtà (anche politica) del presente»[6]. Romano Luperini, invece, benché riconosca nel Gruppo 63 un'ala «ideologica», a tendenza marxista (manifestata tuttavia dai lavori del solo Sanguineti), che cerca di unire alla sperimentazione letteraria un'analisi politica e sociale, e un'ala «viscerale» più orientata a dare risalto alla ricerca formalistica, ritiene comunque l'espressione del gruppo come una generale operazione di consenso, ossia, di accettazione della società neocapitalistica, che si definisce pienamente nella sola enfasi sulla «sperimentazione formale». Sotto l'insegna della predominanza dell'elemento combinatorio e della rarefazione dei personaggi, i neoavanguardisti si sarebbero schierati per una letteratura che opera esclusivamente nell'ambito combinatorio del linguaggio, alienando dal testo qualsiasi riferimento a una realtà storica ed evenemenziale riconoscibile dai lettori[7]. Per Asor Rosa, viceversa, proprio l'oscillazione di alcuni esponenti della linea "ideologica" tra forma e contenuto è stata la falla

[5] Cfr. F. Curi, *L'avanguardia. Per un modello teorico*, in *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Liguori, Napoli 2001, pp. 113-152.

[6] Cfr. G. Borghello, *Linea rossa. Intellettuali, letteratura e lotta di classe*, Marsilio, Venezia 1982, p. 23.

[7] Cfr. R. Luperini, *Sull'ideologia politica del Gruppo 63 e del «Quindici»*, in *Marxismo e letteratura*, Marsilio, Venezia-Padova 1974, pp. 37-47.

che ha portato al naufragio di qualsiasi tentativo di radicale contestazione del sistema letterario e quindi all'avvizzimento della carica di eversione del Gruppo 63[8].

Tuttavia, se proprio alla produzione dell'ala fenomenologica della neoavanguardia (Guglielmi, Eco, Arbasino, Manganelli, Porta, Malerba) sono stati dedicati molti studi, alcuni dei quali fanno risalire l'origine del postmodernismo in Italia proprio ai lavori degli scrittori prima menzionati − cosa che, di fatto, assegna loro una sorta di patente quali maestri per la nuova narrativa postmodernista degli anni ottanta e novanta[9], − al versante "ideologico" deve essere invece riconosciuto il merito di aver prodotto un'articolata serie di opere, seppur sperimentali, dalle quali il rapporto tra soggetto e realtà, tra soggetto e contestazione del proprio tempo non solo non viene eluso, ma è posto come problema centrale nelle diverse poetiche e pratiche di scrittura. La caratteristica dell'avanguardia "ideologica" che emerge dalla poetica di questi scrittori è la consapevolezza di potere incidere nell'immaginario collettivo attraverso una ridefinizione e una critica del linguaggio.

Allora mi è sembrato quasi naturale far cominciare lo studio da qui, concentrando il primo capitolo appunto sull'analisi prima dei *Novissimi*, scegliendo di soffermarmi su due di loro, quelli in cui il nesso tra contestazione letteraria e politica è più marcato: Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini. Quindi, ho proseguito con la nascita vera propria del Gruppo 63, andando a guardare nei dibatti teorici (quelli in cui si sostanzia l'agire poetico) come si configura la messa in discussione dell'istituto letterario tradizionale, come si verifica nella prassi scrittoria questa istanza di protesta e le modalità in cui l'agire poetico coincide, in alcuni neoavanguardisti, con l'agire politico. A tale fine, è stato preso in esame anche il dibattito (che risale al 1966) sul romanzo sperimentale. Successivamente, nel 1967, quando il Gruppo 63 sembra strutturarsi maggiormente e fonda anche una rivista («Quindici»), arrivano i primi segnali che scuotono la scena politica e sociale. L'esplosione planetaria della contestazione giovanile del 1968 segna, nello scenario italiano che qui interessa, un irrompere inaspettato sulla ribalta della protesta sociale. Alcuni membri della neoavanguardia ideologica si trovano ad abbracciare le ragioni della protesta degli studenti e si schierano a loro favore dalle colonne della propria rivista. Questa totale virata verso la causa politica provoca dei malumori nelle anime del Gruppo che, sulle stesse colonne, annuncia il suo scioglimento. Su questo dibattito,

---

[8] Cfr. A. Asor Rosa, *Il fiore secco dell'avanguardia*, in *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

[9] Cfr. R. Barilli, in *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Il Mulino, Bologna 1995; M. Di Gesù, *Una neoavanguardia postmoderna*, in *La tradizione del postmoderno*, Franco Angeli, Milano 2003.

in cui si affronta il tema di come la letteratura e l'intellettuale possano o debbano inserirsi nelle questioni politiche, si chiude il primo capitolo.

Il secondo capitolo comincia con una breve ricostruzione del Sessantotto in Italia, che, anche in questo Paese, ha una matrice studentesca. L'evolversi della protesta, la sua particolare declinazione italiana che arriva a coinvolgere anche la parte operaia del Paese e che si spingerà, modificandosi nel tempo, anche lungo tutti gli anni settanta, fa sì che anche la letteratura venga scossa da quanto accade nelle piazze e nelle fabbriche del Paese. Il dato di maggior rilievo è costituito dall'apparire *post factum* di romanzi, racconti, poesie in cui ad essere protagonisti della narrazione sono nuovamente i singoli individui: figure di studenti, operai, intellettuali, che si riappropriano del gusto di parlare di sé in quanto interpreti di fatti straordinari, con un'enfasi agonistica e antagonistica indirizzata a mutare radicalmente, mediante l'azione, l'universo sociale e politico in cui agiscono. Il Sessantotto diventa allora, in questa tesi, l'evento centrale che incarna la protesta e il conflitto, e il tramite con cui gli scrittori tentano di collegare letteratura e contestazione politica in modo nuovo, tra rispecchiamento mimetico, tensione critica e sperimentalismo formale. Se raccontare un conflitto sociale significa prendere comunque parte a esso, il momento storico offre appunto l'occasione di trasferirlo anche nei contenuti, oltre che nella forma. Il secondo capitolo è dunque dedicato allo studio delle opere narrative che durante il periodo della protesta, in quello che è stato definito il «lungo '68»[10] (1968-1978), si sono cimentate nel raccontarla in varie modalità e articolazioni. La loro selezione è stata fatta seguendo dapprima un criterio di genere (valido anche per il terzo capitolo): essendo impossibile studiare con una certa accuratezza anche la produzione poetica e teatrale, ho preferito concentrarmi sulla produzione narrativa. Quindi – senza trascurare l'importanza intrinseca degli autori e dei romanzi, di cui ho dato conto nelle varie analisi testuali – all'interno di questo genere ho seguito un criterio tematico, andando a ricercare cioè quei testi in cui i soggetti sociali tipici (uso questo termine nell'accezione che a esso dà Lukàcs[11]) dell'epoca, studenti e operai, entrano nella narrazione come protagonisti. Pertanto, due romanzi (di Giorgio Cesarano: *I giorni del dissenso* e di Renzo Paris: *Cani sciolti*) raccontano la contestazione dal punto di vista di due giovani intellettuali; altri due (di Nanni Balestrini: *Vogliamo tutto* e di Vincenzo Guerrazzi: *Nord e Sud uniti nella lotta*) hanno

---

[10] Cfr. M. Flores-A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 193.

[11] «Il personaggio artistico può essere tipico e significativo solo quando l'autore riesce a rivelare i molteplici nessi che collegano i tratti individuali dei suoi eroi ai problemi generali dell'epoca, quando il personaggio cica davanti a noi i problemi del suo tempo, anche i più astratti, come problemi individualmente suoi, che hanno per lui un'importanza vitale» (Cfr. G. Lukàcs, *La fisionomia intellettuale dei personaggi*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1975, p. 330).

come protagonisti gli operai. Inoltre, a rendere ulteriormente omogenea la scelta, è il percorso narrativo dei protagonisti: sia l'intellettuale protagonista del libro di Cesarano, che l'operaio descritto da Balestrini narrano la protesta sessantottina mentre sono nel fitto degli avvenimenti e affidano a essi una speranza di rivoluzionare il presente. Entrambi sono personaggi non problematici, che derivano la loro struttura e la loro funzione dal mondo monologico dell'epica e della cronaca e non vanno incontro a nessun sostanziale mutamento durante il corso della narrazione. Attraverso l'opera letteraria, cioè, gli scrittori tentano di amplificare il contatto tra letteratura e vita politica, spingendo avanguardisticamente verso una ricezione del testo volta a stimolare sia il piano estetico che quello etico del lettore, per condurlo ad agire nel suo presente storico. Viceversa, i protagonisti del libro di Paris e l'operaio narrato da Guerrazzi, guardano alla protesta del Sessantotto da una distanza temporale che gli consente di riflettere sugli eventi trascorsi. Il Sessantotto, cioè, è oggetto di interrogazione critica e innesca nei protagonisti un tono riflessivo, tipico dell'ambito romanzesco. La loro ricerca è appunto quella classica dell'eroe romanzesco teorizzata da Goldman: «una ricerca degradata di valori autentici in un mondo inautentico»[12]. Goldmann sottolinea la degradazione dell'eroe e della realtà che lo circonda. In questi due scrittori, cioè, la fine del movimento di contestazione fa entrare i personaggi in una realtà appunto degradata che ha determinato l'inquinamento dell'eroe: la sua ricerca di autenticità dovrà quindi essere indirizzata principalmente verso gli aspetti psicologici della degradazione e sarà, dunque, un processo di autocoscienza.

I giorni del dissenso, di Cesarano è, di fatto, il primo testo narrativo che fa i conti con la protesta giovanile (esce, infatti, a dicembre del 1968). Il punto di vista è quello di un intellettuale che incontra la rivolta studentesca e in essa proietta la sua speranza di rivoluzione sociale. Il soggetto sociale nuovo e tipico di quel tempo, gli studenti in rivolta, non sono percepiti come antagonisti dal narratore, il quale, pur appartenente alla generazione dei padri (e, quindi, di coloro che sono oggetto della contestazione), ne abbraccia senza troppe remore le ragioni e trasforma la cronaca delle vicende a cui assiste come spettatore in una sorta di invito all'azione di coloro che leggeranno la sua testimonianza. Il testo risente, inoltre, nella costruzione linguistica e sintattica, dell'acceso dibattito sullo sperimentalismo condotto dalla Neoavanguardia. L'autore si domanda infatti come sia possibile raccontare un avvenimento storicamente nuovo e potenzialmente rivoluzionario (il Sessantotto) senza sottoporre a critica

[12] Cfr. L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano 1977, p. 16.

il linguaggio. Cesarano ricerca quindi una forma espressiva sperimentale, che concretizza nell'impasto tra lingua letteraria e lingua parlata.

In *Cani sciolti* (1973) Paris, al suo esordio narrativo, guarda alla protesta negli anni in cui essa subisce un primo arresto, cercando una sorta di distanza con la stagione del movimento che ha coinvolto i due studenti protagonisti. Questa prospettiva consente loro di ripensare criticamente l'esperienza vissuta e di cercare il significato che essa può assumere nel loro presente. Il passato rivoluzionario, trascorso dai protagonisti, non è tuttavia utile a modellare il loro presente in senso positivo. Prevale, nel punto di vista dei personaggi, un senso di sconfitta generale, il quale, seppure non direttamente legato a delle sconfitte sociali o politiche del movimento sessantottino, permea e condiziona il loro agire. Essi si sentono *rivoltati* dagli eventi trascorsi, ma, ugualmente, abbandonati e isolati per la fine di una stagione. Il racconto epistolare delle azioni rivoluzionarie, con il quale si aprono le prime pagine del romanzo, si trasforma ben presto nel racconto di una sconfitta e, quindi, nel resoconto di un'autodistruzione. Paris, cioè, usa il modello tragico per mostrare, allegoricamente, l'incapacità dell'intellettuale di uscire dal suo privilegio di classe e porsi in maniera positiva all'interno di un processo rivoluzionario.

Vogliamo tutto (1971) di Balestrini è uno tra i testi più noti della contestazione e racconta, con uno spiccato sperimentalismo formale (descritto nello spazio riservato all'analisi del testo), l'incontro di un operaio con la contestazione studentesca durante il sessantotto e quindi l'estendersi delle lotte all'interno delle fabbriche. Questo incontro è trasformato narrativamente in una sorta di esaltazione epica della contestazione e del conflitto. Come in Cesarano, l'opera può essere funzionale a creare una memoria collettiva di gesta eroiche, in cui sono protagoniste delle forze sociali in rivolta contro un determinato ordine politico. L'opera letteraria che diventa epica storica, è, nelle intenzioni di Balestrini (che utilizza la mediazione offertagli dalla poetica enucleata da Bertolt Brecht sullo straniamento e sul teatro epico[13]), il tramite con il quale le gesta entrano in circolo all'interno di una collettività non solo per cantare la storia delle forze in campo, ma anche per tentare di trasformare il pubblico dei lettori in potenziali sodali della rivoluzione.

L'operaio descritto da Guerrazzi (il quale sarà uno tra i protagonisti della stagione della "letteratura selvaggia", tuttavia senza riconoscersi in questa etichetta) in *Nord e Sud uniti nella lotta* (1974) si trova, viceversa, in una fase storica di crisi politica e sociale. Dopo aver

[13] Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1977.

partecipato alla contestazione e averne condiviso gli ideali, deve adesso comprendere quale valore può essa assumere nel suo presente e se le istanze di cambiamento di cui si è nutrito siano ancora valide per rinfocolare le lotte volte al miglioramento della condizione operaia. Emblematica è anche in lui la ricerca che tende all'autocoscienza e, in questo percorso, tutto il percorso della stagione del movimento è sottoposto al vaglio dell'analisi critica. Tuttavia, a differenza dei *cani sciolti* di Paris, Guerrazzi fa trovare al suo personaggio un possibile punto di contatto tra le lotte trascorse e quelle presenti, facendo confluire nella manifestazione che chiude il libro la speranza di prosecuzione della stagione dei movimenti.

La fase della contestazione si chiude simbolicamente in Italia alla fine degli anni settanta, quando, il 9 maggio 1978, viene assassinato da un nucleo terroristico di sinistra, le Brigate Rosse, l'allora presidente del Consiglio democristiano Aldo Moro. Da un punto di vista storico-sociale, sopraggiunge un periodo di forte repressione verso le forme di dissenso[14], mentre l'Italia si incammina verso una sorta di realtà politica normalizzata, dove a una serie di «processi storici complessivi»[15] segue un

> radicale mutamento degli orizzonti culturali precedenti e degli stessi precedenti paradigmi di approccio cognitivo alla realtà e alla vita stessa. Il Postmoderno come fenomenologia culturale diffusa e il postmodernismo come coacervo ideologico si affermano in questo contesto e ne costituiscono "il segno"[16].

Anche la letteratura segue un graduale allontanamento dalla narrazione di conflitti, si diffonde, tra il pubblico dei lettori, il cosiddetto romanzo postmodernista, di cui *Se una notte di inverno un viaggiatore* e *Il nome della rosa* sono generalmente indicati quali capostipiti[17].

---

14 Cfr. P. Ginsborg, Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi cit.

15 «Economici: l'autorivoluzionamento e la mondializzazione del modo di produzione capitalistico per salvarsi dalla crisi su scala mondiale degli anni '70; politici: quella che fu detta 'crisi fiscale dello Stato' con conseguente – anche per lasciare libero il capitale di muoversi secondo le sue necessità nuove – ridimensionamento del ruolo dello stato; sociali: sconfitta dell'antagonismo "operaio" in Occidente e annichilimento della precedente – fordista/taylorista – centralità del lavoro nei processi produttivi e nella società in generale; culturali: "crisi del marxismo", "crisi del soggetto", "crisi della ragione", primato dell'informazione manipolata e tecnicizzata nella comunicazione sociale, supremazia invasiva della comunicazione di massa mass-mediatica a base valoriale individualistica edonistica con ipervalorizzazione dell'effimero e del sensitivo immediato, ecc.» (Cfr. R. Di Marco, *La contraddizione letteraria e artistica nella situazione-postmodernità capitalistica*, in *Avanguardia vs. postmodernità*, a cura di F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi, Bulzoni, Roma 1998, p. 141).

16 Ibidem.

17 Cfr.: I. Calvino, *Se una notte di inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979; U. Eco, *Il nome della rosa*, *Bompiani*, Milano 1980. Per il dibattito sul postmoderno italiano in letteratura si vedano almeno: M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Cesati, Firenze 2002 e R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: un'introduzione*, in *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, a cura di F. Pellegrini e E. Tarantino, Troubador, Leicester 2006, pp. 1-28. Mentre sul romanzo storico postmodernista: M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Manni, Lecce 1999.

A ragione, si è parlato, quindi, per gli anni ottanta e per i primi novanta del Novecento, di un «ritorno all'ordine» che, tramite un progressivo abbandono di temi legati al realismo, investe sia il contenuto delle opere, sia le strutture narrative: dall'opera combinatoria, potenzialmente aperta, che rifiuta il gusto del romanzesco e della bella trama, si passa al romanzo chiuso, basato sull'intreccio e sulla rappresentazione oggettiva; dall'uso prevalente del *pastiche*, della polifonia, del monologo interiore e dell'onirismo si torna al racconto stilisticamente normalizzato, plurivoco e ordinato in terza persona[18]. Se il discorso è generalmente valido per la letteratura italiana cosiddetta "di consumo", prodotta cioè dall'industria culturale che sostituisce alla promozione della qualità letteraria la ricerca del "best-seller", tuttavia (come si evince da altri studi, italiani ed esteri) non può essere assurto a criterio assoluto[19]. Certamente, durante gli anni in questione − che la critica, pur in maniera discorde, etichetta con il nome di postmoderno[20] −, l'impegno a raccontare storie in cui si mette in luce una realtà problematica, con uno stile altrettanto problematico, se non chiaramente sperimentale, si frantuma e si parcellizza in microimpegno, ossia in narrazioni che offrono una visione particolaristica e magari microcosmica di una realtà, ma non scompare dal panorama della scrittura letteraria[21]. Ciò che si attenua sensibilmente è dunque il racconto di storie inserite in una Storia che non sia solo uno sfondo di carta sul quale innestare racconti di vicende intimistiche, più o meno problematiche. Come scrive Anselmi, nel contesto storico-letterario degli anni Ottanta il prevalere del paradigma culturale che promuove la «fine delle grandi narrazioni» tende a ripercuotersi in una visione astorica della realtà, da ciò deriva la «messa al bando […] di tutta una produzione artistico-culturale il cui epicentro è da trovarsi proprio nella Storia»[22]. Pertanto, nel terzo capitolo ho preso in considerazione tre romanzi di scrittori che, in maniera ovviamente diversa, si oppongono a questa tendenza, recuperando, proprio nel

---

18 Cfr. R. Luperini, *Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo*, in *Controtempo*, Liguori, Napoli 1999, pp. 157-167.

19 Cfr. ad esempio: S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1998; T. Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lunga una età postrema*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004.

20 Nell'introduzione al terzo capitolo si richiama brevemente il dibattito sulla periodizzazione del postmoderno.

21 Cfr. J. Burns, *Fragments of impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Literature 1980-2000*, Northern Universities Press, Leeds 2001; P. Antonello, F. Mussgnung (eds), *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Bern 2009; A. Giorgio, *Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli*, in I. Fried (a cura di), *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa*, ELTE TFK, Budapest 2010, pp. 295-312.

22 W. Anselmi, *da «Vogliamo tutto» a «L'editore»: Balestrini, la quasi-totalità, il «blackout» storico*, in *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di R. Capozzi, M. Ciavolella, Longo, Ravenna 1993, p. 19.

racconto del Sessantotto e dei movimenti di contestazione, sia una concreta realtà storica e conflittuale, che

> quel segmento sociale rimosso dalla storia e apparso in Italia durante gli anni Settanta […] costituito dai nuovi soggetti provenienti dal proletariato, dal movimento giovanile, e dalle varie categorie marginali, ma anche dalla borghesia illuminata, e cioè da tutta una serie di categorie antropologico-economiche la cui volontà di trasformazione del sistema tardo-capitalista italiano è poi sfociata nel «riflusso», nella rilettura in chiave anti-storica, egemone a favore di tutte quelle strutture atte a omogeneizzare lo svilupparsi del Reale[23].

L'omogeneità del tema all'interno di un periodo storico sta dunque alla base del criterio di scelta che guida la stesura del terzo capitolo. Ne *Gli invisibili* (1988), Balestrini ripercorre la storia di alcuni giovani che dal movimento del sessantotto raggiungono la maturità durante il Settantasette, partecipano attivamente alle lotte per le trasformazioni sociali che investono quegli anni, per poi concludere la loro parabola negli anni ottanta: dispersi, integrati o (come la voce narrante) in carcere. In *Un giorno e mezzo* (1988) Fabrizia Ramondino racconta il Sessantotto a Napoli filtrato dallo sguardo di un gruppo di giovani studenti e lavoratori alle prese con una realtà problematica legata anche al contesto di un meridione piagato dalla disoccupazione e da secolari condizioni di arretratezza strutturale. Infine, in *Due di due* (1989) Andrea De Carlo, come nel testo di Balestrini, porta sulla ribalta la storia di due giovani studenti che vivono il loro periodo di formazione nel Sessantotto, partecipano alle sue lotte, ne condividono gli entusiasmi e le contraddizioni, per poi concludere il proprio iter formativo negli anni ottanta rifiutando l'integrazione con la nuova realtà.

Il punto di partenza e quello di arrivo hanno una centralità storica e culturale; di conseguenza, anche la linea di indagine e la metodologia critica seguiranno questa impronta. Da un punto di vista metodologico, a un approccio, tuttavia non esclusivo, di critica tematica ho unito un criterio ermeneutico per analizzare i testi letterari e le poetiche degli autori. Rivolgere un'attenzione critica esclusiva al tema del conflitto avrebbe comportato il dover delineare, oltre che una certa tassonomia, anche un ordinamento dei testi per cui all'interno di un periodo storico si sarebbe dovuto evidenziare il modello principale, le sue norme costitutive e, quindi, anche le varianti e gli scarti da esso. E questo non è stato fatto. Ho preferito seguire il metodo suggerito da Luperini in un suo studio: piuttosto che costruire modelli o trattare i testi «come meri documenti all'interno dei quali rintracciare la testimonianza di un contenuto», li ho letti alla stregua di monumenti, nei quali «si deposita un particolare valore, che, anzi, va

[23] Ibidem.

riconsiderato e, per così dire, ri-negoziato ogni volta»[24]. Ecco dunque che nell'analisi delle poesie e dei romanzi ho tenuto conto anche del contesto storico e letterario nel quale essi si inseriscono, della forma, della lingua, tentando di cercarne il significato anche, laddove mi è stato possibile, in riferimento al dibattito critico, più o meno ampio, che essi hanno suscitato.

[24] Cfr. R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 7-8.

Capitolo 1
Neoavanguardia e contestazione: la linea rossa

Introduzione

Il Gruppo 63 è l'ultima avanguardia di un secolo, il Novecento, che di conflitti e tumulti (anche sanguinari) nel Vecchio Continente ne ha visti scorrere parecchi. Ad essere precisi, ne ha visti verificarsi perlomeno fino agli anni ottanta, quando, se non altro in Italia, con il sopraggiungere del postmoderno, le ostilità si sono trasferite altrove, anche per quanto concerne il campo di studio di cui ci si occuperà qui in maniera più specifica, la letteratura.

Obiettivo di questa prima parte è stato dunque quello di ricostruire il terreno di azione della Neoavanguardia che, con la pubblicazione nel 1961 dell'antologia *I Novissimi*, segna un punto di forte discontinuità nel panorama letterario. Questa discontinuità è data soprattutto nel modo di intendere l'opera letteraria che non condivide la poetica di gran parte degli scrittori neorealisti o lirici, i quali antepongono alle contraddizioni insite in una realtà sociale in profonda mutazione la propria visione ideologica dello scenario italiano, descrivendolo alieno da conflitti, sociali e politiche, e alla ricerca di una originaria e conciliante purezza. Piuttosto, il nucleo neoavanguardista dei *novissimi* evidenzia la volontà di raccontare la contraddittorietà del proprio tempo sottoponendo a critica anzitutto il linguaggio. Da un linguaggio liberato dall'ideologia può venir fuori allora una realtà diversa. *I novissimi* si immergono dunque nelle asperità del proprio tempo e tendono a unire con la critica del linguaggio l'analisi delle contraddizioni presenti nell'Italia del boom economico. Il panorama che emerge dai loro testi è, pertanto, tutt'altro che rassicurante. In particolar modo, l'analisi si sofferma sulla poetica e sulla prassi di due scrittori (Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti), i quali ambiscono a enfatizzare nelle opere poetiche il legame tra sperimentazione linguistica e contestazione

politica. Da qui nasce la ripresa, nel dibattito sulla produzione e sul ruolo della letteratura, che sposta il paradigma poetico verso la produzione letteraria come analisi delle contraddizioni.

Quindi, dai *novissimi* sono passato all'analisi del Gruppo 63, tentando di dimostrare come all'interno di questo nucleo, niente affatto omogeneo, ci sia un filone nel quale la volontà primaria è quella che mira a coniugare sperimentazione formale e contestazione politica di un sistema sociale, mediante la costruzione di un discorso culturale che si pone come antagonistico a quello dominante.

Nel caso specifico, si sono analizzati i dibattiti teorici del Gruppo 63, che riguardano la poetica generale sulla scrittura d'avanguardia e, specialmente, sono state poste a disamina le argomentazioni sul romanzo sperimentale. Quindi, con l'esplodere della contestazione del 1968, si è verificato come questo tema politico faccia il suo ingresso in quello culturale e proprio sulle pagine della rivista fondata dai neoavanguardisti, «Quindici», si consuma la fine del Gruppo 63.

1.1. I Novissimi*: per una poesia come opposizione*

Quando viene pubblicata, nel 1961, l'antologia curata da Alfredo Giuliani, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*[1], il panorama letterario italiano presenta una poetica in disfacimento, quella del neorealismo, che non riesce più a tenere conto del rapido cambiamento culturale, politico ed economico che sta attraversando la penisola italiana. Nel giro di un decennio (1950-1960), l'Italia da paese prevalentemente agricolo diviene uno tra i paesi industriali più avanzati d'Europa. Più tardi si parlerà di "boom economico", dove al dato oggettivo di un aumento del potere di acquisto della media borghesia si vanno ad aggiungere una produzione seriale di merci e un consumo di massa delle stesse. Era stato Pier Paolo Pasolini a compiere un viaggio letterario, quasi dantesco, attraverso l'Italia degli anni cinquanta nei poemetti che compongono *Le ceneri di Gramsci* (1957) e a mostrare un ultimo squarcio di quella realtà cangiante del «piccolo grande mondo» del proletario nella sua finale borghesizzazione. Nel suo aspetto "profetico", il testo pasoliniano implica una visione non futuristica. Egli non predice, ma, bensì indica su quelle piccole variazioni di un tema – lo sradicamento

[1] *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Mursia, Milano 1961 [Poi Einaudi, Torino 2003; da questa edizione sono tratte le citazioni].

antropologico – un mutamento *in status nascenti* di cui *I Novissimi* si faranno portavoce e guide.

Il sottotitolo della raccolta curata da Giuliani («Poesie per gli anni ’60») sta a indicare, invece, una sorta di programma poetico della prossima decade della letteratura italiana, all’insegna di un nuovo cosmopolitismo e di una nuova rete di affiliazioni culturali che varcano i confini nazional-provinciali a cui la generazione precedente aveva guardato[2]. Nella sua introduzione alla prima edizione, Giuliani legittima il proprio discorso rimandando al concetto di *accrescimento di vitalità* che la poesia contemporanea, secondo il Leopardi dello *Zibaldone*, dovrebbe esser capace di offrire:

> Noi, che non siamo classicisti e nemmeno crepuscolari, abbiamo della vitalità un concetto linguistico che cercheremo di spiegare [...]. Quell’accrescimento verrà da una apertura, da uno choc, che ci metta a portata di mano un accadere in cui possiamo ritrovarci.[3].

Di certo, la vitalità, intesa nel suo diventare rinnovamento di lettura del reale, deve esser sottoposta a un duplice *choc*, sia a livello linguistico che nei rapporti di identificazione e di lettura che intercorrono tra il soggetto e la realtà:

> Ciò che molta poesia di questi anni ha finito col proporci non è altro che una forma di neo-crepuscolarismo, una ricaduta nella *realtà matrigna* cui si tenta di sfuggire mediante schemi di un razionalismo parenetico e velleitario, con la sociologia, magari col carduccianesimo.[4].

Anche senza far nomi, il discorso di Giuliani coinvolge anche quei poeti della generazione precedente che avevano in Pasolini e Fortini i capostipiti di una prassi poetica legata a una valorizzazione di elementi poetici tradizionalistici. In un saggio critico apparso nel 1963 è Giovanni Raboni ad affermare che:

> Pasolini è un poeta tipicamente di crisi, di transizione; in Pasolini le strutture di un discorso lirico intensamente privilegiato si screpolano, si anneriscono,

---

[2] Non è casuale l’apparire sul retro di copertina dell’edizione del 1965 una citazione - tradotta in italiano - dal «The Times Literary Supplement» del tre settembre del 1964 che indica in tale antologia uno «stilnovo tutt'altro che dolce». In tre anni si è già creata una dimensione che permette di paragonare i testi dei vari novissimi, a quelli della scuola del dolce stilnovo, ai vari Dante, Cavalcanti e Guinizzelli. Ma, ciò viene riconosciuto all'estero e quindi, se da una parte si ha una deliberata volontà di legittimazione esterna con la cosmopoliticità dell'opera, dall'altra si indica come tale discorso sia ancora marginale all'interno della società letteraria italiana, e come tale discorso stenti a crearsi una nicchia nonostante la determinatezza dei Novissimi nel rendersi presente ai vari strati - colto, e meno colto, elitario ed accademico - del pubblico italiano. Per una genesi del sottotitolo cfr. A. Giuliani-A. Porta-N. Balestrini-E. Sanguineti- E. Pagliarani, *«Queste e non altre». Lettere e carte inedite*, a cura e con saggio introduttivo di F. Milone, Pacini editore, Pisa 2016, pp. 27-28.

[3] A. Giuliani, Introduzione a *I novissimi*, p. 15.

[4] Ivi, p. 16.

> si contorcono (e tendono, sovente, alla deformazione manieristica) nello sforzo di contenere, di riuscire ad accogliere *altro* : la sagoma di una realtà non privilegiata.[5]

Mentre la poesia dei nuovi poeti,

> si muove proprio in questa direzione, al di sopra (intendo: sopra le cicatrici) della crisi autentica e comunicata di un Pasolini o di un Fortini e all'asciutto dalla disperazione volontaria di un'avanguardia che si vuole, soprattutto e a tutti i costi, radicale. È mossa, questa poesia […] da una profonda esigenza e volontà di figurazione; dalla scoperta, sentita come vitale, di un rapporto "in vista" con gli oggetti colpiti dall'esperienza del poeta e con i diversi strati della sua biografia; dal bisogno di compromettere la stabilità delle proprie quote espressive scendendo di continuo al livello del parlato, dei linguaggi pratici, della pura materia.[6].

Sono le regole di rappresentazione mimetica, per le quali la poesia cerca di circoscrivere il reale all'interno dell'esperienza soggettiva dell'autore, a essere messe in discussione. Per Giuliani, dunque – così come per gli altri scrittori antologizzati nei *Novissimi* – occorre una prassi poetica in grado di accostarsi a una realtà mutata che sia in grado di leggerne i nuovi rapporti che l'industrializzazione di massa ha creato tra il soggetto e il mondo. Il mito della Resistenza e dell'impegno politico, che animava i testi artistici e l'attività critica[7] di Pasolini, Fortini e degli altri scrittori prevalentemente appartenenti all'aerea della rivista «Officina», non sono sufficienti a leggere il reale senza ingabbiarlo in un'ottica retorica e stagnante. Per questo Giuliani può ancora parlare, nella sua prefazione all'edizione dei *Novissimi* del 1965, di:

> una contraddizione inesorabile non tanto tra "naturalismo" e "avanguardia", quanto tra le ragioni dell'uno e dell'altra. Quella del naturalismo è una visione 'piana', discorrevole, dei rapporti che passano tra vita e letteratura [...] ma il momento in cui il naturalismo trapassa nell'espressionismo ha già compiuto su quella vita che 'vive' un'operazione piú incerta. È il momento in cui ci si accorge che rappresentare è inutile in quanto già la vita si scrive da sé sola, appunto, vivendo[8].

Rimarrebbe la possibilità di lavorare sul linguaggio in modo da presentare quella disgregazione in atto, tramite un rimpasto che ne mostri proprio l'effetto reificante. Ma, per Giuliani, il naturalismo espressionista avrebbe dovuto operare in base al primato della struttura, non tramite l'integrazione che ne avrebbe presentato una nuova unità, un mondo ancora integro e non soggetto alla frammentazione della propria esperienza:

---

[5] Giovanni Raboni, *La poesia che si fa*, in *Poesia degli anni 60*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 86-87.

[6] Ivi, p. 87.

[7] Si veda la critica, nel suo senso più lato, dei poeti neorealisti apparsa nelle pagine della rivista «Officina» durante gli anni cinquanta.

[8] A. Giuliani, Introduzione a *I novissimi*, op. cit., p.11.

> Il primato della struttura, dell'invenzione linguistica, sui singoli materiali o momenti del linguaggio è per noi perentorio; e la struttura deve esser esibita nella sua eteronomia rispetto all'apparenza reale (che invece il naturalista vuol sempre in qualche modo "riprodurre"); sicché il reale, reciprocamente, è irreperibile nella poesia e non quale oggetto di quel processo che è il linguaggio[9].

I *Novissimi* spostano dunque l'accento sulla struttura, sui meccanismi costruttivi e operativi del linguaggio, recuperando le esperienze artistiche che nel passato hanno appunto focalizzato su tale prassi la loro attenzione: gli esperimenti linguistici prodotti da futuristi, dadaisti, surrealisti, e da poeti modernisti come Ezra Pound e T.S. Eliot, costituiscono il punto di partenza dei futuri neoavanguardisti.

> Ciò che scaturì da tutti i movimenti d'avanguardia del primo Novecento - futurismo, cubofuturismo, immaginismo, vorticismo, dadà - fu una commistione metodica di linguaggio ideogrammatico e di linguaggio-collage. I surrealisti vi aggiunsero la tecnica delle libere associazioni. Questi metodi non hanno esaurito la loro funzione [...] è vero che la tradizione a cui si richiamano i 'novissimi' non è nata ieri, ma è altrettanto vero che oggi non è ancora morta[10].

La poesia dei *Novissimi* si inserisce quindi nella linea di ricerca per molti aspetti affine a quella tracciata dai poeti che, nel 1952, Luciano Anceschi comprende nell'antologia *Linea lombarda*[11]. Comune a questi sei autori[12], che non costituiscono un gruppo ben organizzato o una scuola, è una poetica orientata al recupero di un rapporto non esteriore con la realtà delle "cose" stesse, attuando (in contrapposizione alla linea ermetica) una poesia ‹‹in re›› e non ‹‹ante rem››. Questa linea poetica è definita da Anceschi come ‹‹un metodo del fare poetico per cui ciò che il poeta intende comunicare [...] vien reso attraverso maniere di equivalenze ricercate in oggetti convenienti››.[13]

Ponendo in relazione le caratteristiche della "nuova poesia" della *Linea lombarda* con quelle dell'ermetismo, Anceschi ben evidenzia la dicotomia esistente tra ‹‹lirica come arte anacoreta›› e ‹‹poesia come accrescimento di vitalità››:

> Di fatto, se nella prima si ha un'esasperazione (in qualche modo demiurgica e sacra) dell'io con una riduzione dei contenuti oggettivi, nella seconda si ha invece una riduzione (che è anche riduzione del demiurgico, del sacro) dell'io, e quasi uno scatenarsi dei contenuti oggettivi.[14]

---

[9] Alfredo Giuliani, op. cit. p. 12.

[10] Ibid, op. cit. p. 9.

[11] L. Anceschi, *Linea Lombarda*, Magenta 1952.

[12] Si tratta di: Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba.

[13] L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano 1968, p. 78.

[14] Ivi, p. 278.

Il fare poesia, scrive quindi Giuliani,

> è un forzare la vita a riscriversi, a scompigliare e rimontare segni memoriali in nessi inediti, spingerla a liberarsi dai feticismi della rappresentazione in visioni che 'traversano', senza sostare e 'formarsi' né nell'uno né nell'altro, il linguaggio della vita e quello dell'arte. In altri termini: il primato della struttura, il suo porsi in luogo della rappresentazione, significa che la poesia, anziché offrirsi nel suo insieme come metafora del reale, si costituisce come un altro polo di quel mondo linguistico che tutti scriviamo vivendo.[15].

La trasgressione diventa non un atto di protesta vano e illusorio (nel suo aspetto di origine romantica) bensì un'operazione sul linguaggio che ha lo scopo di mostrare le dinamiche di cambiamento dei rapporti tra soggetto e realtà, collocando il punto di vista dello scrittore non fuori o sopra, ma dentro la realtà stessa[16].

1.2 Due esempi di contestazione novissima: Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini

Nell'antologia curata da Giuliani, Edoardo Sanguineti è presente con una scelta di brani provenienti dalla sua prima raccolta: *Laborintus*[17]. Centrale nella sua poetica è l'analisi del nesso tra ideologia e linguaggio: solo tramite una lettura ideologica e critica del linguaggio si può raggiungere una prassi in grado di produrre una rottura con gli schemi della produzione borghese. Questa necessità di ideologizzazione (lo si vedrà meglio in seguito quando verrà trattata la sua poetica all'interno del Gruppo 63) è affrontato distesamente in un saggio del 1966:

> L'avanguardia esprime il momento dialettico all'interno della neutralizzazione segnata dalla mercificazione estetica. L'ideologizzazione dell'avanguardia significa dunque questo, precisamente: assecondare, alla luce di una esercitata coscienza dialettica, una simile astuzia, e portarla alfine sul terreno della ragione. E per noi non vi è dubbio che alla imperante distruzione della ragione, se di questo davvero vogliamo preoccuparci, non si oppongono concretamente, qui e oggi, altre soluzioni[18].

---

[15] Ivi, p. 12.

[16] Cfr. T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze University Press, Firenze 2007.

[17] E. Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Milano 1956.

[18] E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 69.

Tale rottura, tuttavia, non è da intendersi come cedimento all'irrazionalità insita nel sistema neocapitalistico, ma è indice di una fiducia in una nuova razionalità che mira a organizzare in modo alternativo, impegnato e quindi politico, la prassi poetica:

> L'impegno può spiegarsi come il momento in cui la cultura, prendendo atto del sancito divorzio intende sacrificare con coraggio, come illusoria e colpevole, la autonomia riconosciuta e convertirsi, quanto più energeticamente è dato, direttamente in politica[19].

Nel saggio, Sanguineti, mentre recupera le esperienze avanguardistiche, propone non il passaggio dall'arte alla politica, ma di integrare nell'arte quelle contraddizioni che solo una visione critica della prassi politica, intesa come azione dell'uomo in società, può rendere manifeste. Ecco allora il bisogno, ideologico e non accademico, di istituire una linea che passi dai crepuscolari, Gozzano in particolare, a Montale. Stabilire questo legame poetico serve a Sanguineti per dimostrare non solo una tendenza a prosaicizzare la lirica, mescolando i vari registri linguistici (da quello aulico a quello prosaico), ma anche a valorizzare una prassi poetica che recupera in maniera contrastiva il modello dannunziano e che anzi lo rovescia con l'intento, proprio di Gozzano, a cantare le piccole cose («le buone cose di pessimo gusto» de *I colloqui*, 1911) in contrapposizione all'eroismo straordinario del superuomo nietzschiano filtrato da d'Annunzio. Ecco dunque che

> se Gozzano allora immise nel linguaggio dannunziano una forte dose di autoironia, Montale scaricò il linguaggio crepuscolare di ogni ironia e limitò in questo modo ancora una volta al minimo le innovazioni formali quelli che in Gozzano erano appena segni del tempo (e con la ti minuscola), vogliono riuscire in Montale i segni del Tempo (e con la ti maiuscola).[20]

Ed è appunto proprio Gozzano uno dei tramiti possibili con i Novissimi, per far riemergere «quella irreversibile distanza che l'avvento della società industriale ha provocato tra poesia e cose, tra letteratura e vita»[21]:

> La linea crepuscolare resta, bisogna pur dirlo, la linea minore del nostro Novecento. [...] Montale, con il suo gesto di poesia, prolunga sino all'estremo limite di resistenza, e limitando al minimo le sue innovazioni formali, una linea e una stagione, proprio come Gozzano una linea, quella medesima linea crepuscolare, e una stagione, apriva. Il resto, su quella linea stessa, fu ed è mera divulgazione, fu ed è soprattutto mera involuzione. E oggi, su questa come su ogni altra linea di un

---

[19] Ivi, p. 61.

[20] E. Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1970, pp. 32-33.

[21] G. Sica, *Sanguineti*, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. 20.

> Novecento concluso, è crisi aperta. È la nostra stagione. È storia, dico, che non si racconta, ma, quando si può, se si può, si fa[22].

Qui si inserisce il lavoro della "nuova poesia" secondo l'interpretazione sanguinetiana, proprio nel momento storico in cui «si profilavano o già si sviluppavano i più diversi e straordinari ritorni all'ordine, e finivano nazional-popolari, a non dire altri e peggiori, un Pascoli come un Lampedusa, i *Novissimi* mossero, con il loro aspro stil novo, da un'ipotesi assolutamente opposta: dall'idea di un ritorno al disordine».[23]

L'«aspro stil novo», che trova nelle poesie che compongono *Laborintus* la sua applicazione ideale, viene infine codificato nell'antologia tramite le sue note a piè di pagina. Con la scelta rappresentativa dei dieci testi tratti dal primo volume sanguinetiano si hanno il numero 1, 2, 4, 10, 11, 15, 16, 18, 23, 26, che diventano il percorso ideale nella *Palus Putredinis* dei primi anni cinquanta: 1951-1954. La scelta, comunque include altri testi tratti da *Erotopaegnia*, (il numero 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 17), che continua il viaggio attraverso la "palude": 1956-1959; e uno finale, "Alphabetum", poi apparso come numero uno (gennaio 1961) nella collezione *Purgatorio de l'Inferno*, che sembra presentare una interpretazione della realtà che varca il nichilismo anarchico delle prime due raccolte, per arrivare ad una «riappropriazione positiva della realtà espressa nel progressivo ristabilirsi dei livelli significazionali e comunicativi del linguaggio».[24]

In apertura, allora, l'introduzione all'io-scisso, soggetto-oggetto del mondo in disfacimento:

> composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
> riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
> immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
> noi che riceviamo la qualità dei tempi[25]

Già nell'incipit viene stabilita quell'identità scissa che coinvolge l'io narrante nella sua identificazione con il personaggio femminile, Ellie, e le «composte terre in strutturali complessioni», che si dispiega attraverso il verso lungo – stilema al quale Sanguineti rimarrà fedele attraverso tutta la sua opera – in netta contrapposizione alla parola "pura" che si fa

---

[22] Ivi, p. 39.
[23] E. Sanguineti, *Da Gozzano a Montale…* cit., p. 114.
[24] G. Sica, *Sanguineti*, op. cit., p. 45.
[25] E. Sanguineti, da *Laborintus*, in *I Novissimi*, cit. p. 95.

verso, incontaminata, presente invece nella poetica novecentesca[26] dell'ermetismo, ma simile al caos strutturato di una poesia marinettiana. Dalla nota redatta da Giuliani, ma su indicazione dello stesso Sanguineti[27], si viene a conoscenza del fatto che il poema sanguinetiano si apre con «la descrizione di un paesaggio mentale in disfacimento, una cartografia metafisica al cui centro è la *Palus Putredinis*»[28]. Questa cartografia, se confrontata con il viaggio nell'Italia coeva de *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini, diventa allegoria di una riflessione sulle condizioni di un Paese in ricostruzione sotto l'egida neocapitalistica. La critica cioè diventa totale: la «putredine» nella quale conduce la discesa agli inferi non trova vie d'uscita. La realtà che la stessa Ellie genera attraverso il linguaggio che non rispecchia il mondo, ma è mondo stesso, dove le cose, il tempo, lo spazio non hanno gradi di valore né scansioni differenti. Domina una parola in cui è evidente la "parità di diritti delle cose" propria dello *stream of consciousness*:

Ellie mia Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento [civile
la soffocazione di tente leggi
esplorate la preghiera della meditazione della mano
dell'intolleranza e in prima sede sei questo linguaggio che partorisce
portami dunque l'unghia e la sua filigrana
le lacune di un bacio o di mille anni
un mysterium tremendum il tiro alla fune le metamorfosi
degli insetti il volume della [sfera"[29]

La poesia segna «la fine di un ciclo storico (una vichiana *età della ragione*)»[30], dopo il quale è possibile ricominciare il racconto addentrandosi nel caos. Ellie, la tesi, rapporta sullo stesso piano sia l'«unghia» legata alla «mano dell'intolleranza» che «le metamorfosi degli insetti» o «il volume della sfera». Proprio la presenza simultanea di frammenti linguistici (oggetti, concetti filosofico-matematici, biologici, politici, ecc.) in un discorso rende le parole stesse degli oggetti in cui il rapporto significato/significante è messo in crisi, lasciando tuttavia aperto il varco a un possibile cambiamento raffigurato mediante il rinnovamento dell'essere in un altro stato («le metamorfosi degli insetti») a cui riporta il rimando intertestuale alle *Metamorfosi* ovidiane.

---

[26] Ci si riferisce, ad esempio, all'ermetismo ungarettiano dove viene effettuata una (ri)lettura del simbolismo francesce, specialmente quel «donner sens au mots de la tribu» mallarmeiano, che diventa una poetica di ricerca della parola metafisicamente pura, aliena al suo uso quotidiano, e perciò priva di una qualsiasi ironia, ma capace di cantare le gioie e le sventure del soggetto "sentimentale". Si nota allora in Ungaretti un recupero della visione pascoliana delle cose, non molto distante dalla tematica del fanciullino. E tale visione si dipana in quella ricerca affannosa della parola-verso assoluta, che riesca a dar senso al bianco della pagina.

[27] Cfr. A. Giuliani-A.Porta-N. Balestrini- E. Sanguineti- E. Pagliarani, «Queste e non altre»… cit.

[28] A. Giuliani, note ai *Novissimi*, op. cit., p. 95.

[29] E. Sanguineti, *"10"*, in i Novissimi, op. cit., p. 103.

[30] A. Giuliani, in *I Novissimi*, op. cit., p. 103.

La catena di rimandi che lega Sanguineti alle avanguardie storiche e alla polifonia brechtiana, si concretizza in un'applicazione costante di deautomatizzazione del testo artistico, dove il fruitore ha accesso, ma è paradossalmente guidato nel viaggio testuale da una continua, apparente, frammentazione e dispersione di senso. Per questo, Sanguineti recupera e riutilizza le tecniche di costruzione testuali provenienti sia dal campo letterario, ma soprattutto da quello musicale (John Cage e la dodecafonia) e pittorico dell'*action painting* di Jackson Pollock[31]. In questa direzione è possibile leggere, ad esempio, il brano 14 di *Laborintus*:

> con le quattro tonsille in fermentazione con le trombe [con i cadaveri
> con le sinagoghe devono sostituirti con le stazioni [termali con i logaritmi con i circhi equestri
> con dieci monosillabi che [esprimano dolore
> con dieci numeri brevi che esprimano pertubazioni
> mettere la [polvere
> nei tuoi denti le pastiglie nei tuoi tappeti aprire le [mie sorgenti !
> dentro il tuo antichissimo atlante
> i tuoi fiori sospenderò [finalmente
> ai testicoli dei cimiteri ai divani del tuo ingegno intestinale
> devo con oppurtunità i tuoi almanacchi dal [mio argento escludere
> i tuoi tamburi dalle mie visciche
> il tuo arcipelago dai [miei giornali
> pitagorici piangere la pietra e la pietra e la pietra la pietra ininterrottamente con il ghetto delle [immaginazioni
> in supplicazioni sognate di pietra [32]

Si nota come questa tecnica sia «appunto mutuata dalle arti pittoriche dell'*assemblage*, secondo cui nozioni e forme di oggetti strappati dal contesto abituale vengono accostati in rapporti inediti e insoliti»[33]. Questo procedimento amplifica lo stravolgimento del quotidiano reificato, ma potrebbe assumere, per il fruitore dell'opera, anche un valore terapeutico, di guarigione possibile dalla falsa coscienza in cui il tempo che è costretto a vivere lo ha ingabbiato:

> Questa caotica rivoluzione, in senso politico-sociale, individuale-soggettivo e scientifico, si propone un fine, un obiettivo, appropriato all'uomo, all'uomo nuovo dell'età della storia, e non il caos per il caos. Non si riduce mai a una ribellione senza organizzazione[34].

---

[31] Cfr. F. Curi, Manipolazioni, mescidazioni, travestimenti, montaggi… Sanguineti e il già scritto, in Gli stati d'animo del corpo, Pendragon, Bologna 2005, p. 237-239.

[32] E. Sanguineti, *Laborintus*, in E. Risso, Laborintus *di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006, p. 189.

[33] G. Sica, *Sanguineti*, op. cit., p. 25.

[34] E. Risso, Laborintus *di Edoardo Sanguineti*… cit., p. 186.

Il peso, dunque, che il testo artistico possiede per quanto riguarda il soggetto diventa di somma importanza, in quanto se è nel linguaggio che ci si perde, il labirinto viene per il soggetto ricostituito ed affrontato nel tentativo di ricomporre la realtà che ha perduto nel processo di reificazione, senza occultare l'ideologia che sta dentro al "nuovo mondo" appena ricostituito.

Sottesa al testo di Sanguineti troviamo un'intertestualità – manifestazione di un sapere enciclopedico ed eclettico – che spazia dall'antichità al moderno, dando luogo a una contestualizzazione che si rinnova continuamente. Il lettore non ha modo di individuare un solo possibile contesto, che gli consentirebbe una fruizione in chiave mimetica del caos, piuttosto l'accumulazione di contesti possibili frustra e vanifica la referenza immediata. Pertanto *Laborintus* si configura come opera aperta, nel senso che a questo termine ha dato Eco[35], ma le interpretazioni del testo, seppur molteplici, non sono tuttavia infinite. Come scrive Risso, cioè, il lettore «può muoversi liberamente, sapendo però che le regole del gioco, figlie della struttura stessa del testo, rendono impossibile il non senso o il nulla da riempire»[36].

Una poetica per certi aspetti simile a quella di Sanguineti è quella utilizzata da Nanni Balestrini. Nell'antologia egli è presente con alcune poesie e una dichiarazione di poetica dove spiega come sia necessario perseguire un nuovo meccanismo combinatorio che penetri all'interno del codice linguistico di un'epoca «imprevedibile e contraddittoria» e lo restituisca sulla pagina ad una sorta di "grado zero" di significazione, accostando in maniera «imprevedibile e casuale» gli scarti linguistici che si trovano nel sistema di comunicazione più "basso", nel codice di comunicazione orale, o i mozziconi di frasi provenienti dall'universo libresco o pubblicitario:

> Accade talvolta di notare con stupore, nello sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e di espressioni convenzionali che stanno alla base del comune linguaggio parlato, un improvviso scattare di impreveduti accostamenti, di ritmi inconsueti, di involontarie metafore; oppure sono certi grovigli, ripetizioni, frasi mozze e contorte, aggettivi o immagini spropositate, inesatte, a colpirci e a sorprenderci, quando le udiamo galleggiare nel linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni: straordinarie apparizioni che arrivano a illuminare da un'angolazione insolita fatti e pensieri. [37]

[35] U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997.
[36] E. Risso, Laborintus *di Edoardo Sanguineti*… cit., p. 27.
[37] N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *I Novissimi* cit., p. 196.

Il linguaggio poetico, con le sue regole ed il suo ordine metafisico, non è in grado di rappresentare e/o penetrare la complessità e pluridimensionalità della vita reale. Compito della poesia è quello di opporsi a questa crisi con una prassi che punta ad intervenire sui meccanismi costituivi dell'espressione linguistica e a produrre degli artificiali momenti di rottura:

> Di qui si fa strada l'idea di una poesia che nasca e viva diversamente. Una poesia apparentemente meno rifinita, meno levigata, non smalto né cammeo. Una poesia più vicina all'articolarsi dell'emozione e del pensiero in linguaggio, espressione confusa e ribollente ancora, che porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale, della fusione non completamente avvenuta con lo stato verbale. Le strutture, ancora barcollanti, prolificano imprevedibilmente in direzioni inaspettate, lontano all'impulso iniziale, in una autentica avventura. E da ultimo non saranno più il pensiero e l'emozione, che sono stati il germe dell'operazione poetica, a venire trasmessi per mezzo del linguaggio, ma sarà il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile. E il risultato di questa avventura sarà una luce nuova sulle cose, uno spiraglio tra le cupe ragnatele dei conformismi e dei dogmi che senza tregua si avvolgono a ciò che siamo e in mezzo a cui viviamo. Sarà una possibilità di *opporsi* efficacemente alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio.[38]

L'operazione poetica si delinea su di un duplice piano:

1) come una manovra, razionale, di manipolazione del linguaggio, ovvero come una operazione formale in cui l'opposizione è interna alla letteratura ed alla sua tradizione oramai incapace di comunicare a dei lettori che vivono in un mondo in continua trasformazione (sono gli anni del cosiddetto "miracolo economico") compiendo una distruzione dei significati per agire sui significanti:

> Tutto ciò induce a considerare oggetto della poesia il linguaggio, inteso come fatto verbale, impiegato cioè in modo non-strumentale, ma assunto nella sua totalità, sfuggendo all'accidentalità che lo fa di volta in volta riproduttore di immagini ottiche, narratore di eventi, somministratore di concetti... Questi aspetti vengono ora situati sullo stesso piano di tutte le altre proprietà del linguaggio, come quelle sonore, metaforiche, metriche..., tendono al limite a essere considerati puro pretesto. Un atteggiamento fondamentale del fare poesia diviene dunque lo "stuzzicare" le parole, il tendere loro un agguato mentre si allacciano in periodi, l'imporre violenza alle strutture del linguaggio, lo spingere a limiti di rottura tutte le sue proprietà. Si tratta di un atteggiamento volto a sollecitare queste proprietà, le cariche intrinseche ed estrinseche del linguaggio, e a provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frusta per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione.[39]

2) come sintomo di una insoddisfazione di tipo sociale, politico, volto a contrastare la massificazione, la tendenza all'atomizzazione in cui la "nuova" società (mediante l'azione

[38] *Ivi*, pp. 196-197
[39] *Ivi*, p. 197

coatta dei mass media e della neonata televisione) tende ad ingabbiare l'essere umano nel sistema dei consumi dettato secondo i modelli e i miti del capitalismo, nel tentativo di demolire la pretesa della classe dominante di affermare, mediante l'egemonia linguistica, il suo sistema di valori:

> Una poesia dunque come opposizione. Opposizione al dogma e al conformismo che minaccia il nostro cammino, che solidifica le orme alle spalle, che ci avvinghia i piedi, tentando di immobilizzarne i passi. Oggi più che mai questa è la ragione dello scrivere poesia. Oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l'urto, molle e cedevole si schiude senza resistere ai colpi ma per invischiarli e assorbirli, e spesso ottiene di trattenerli e di incorporarli. È perciò necessario essere molto più furbi, più duttili e più abili, in certi casi più spietati, e avere presente che una diretta violenza è del tutto inefficace in un'età tappezzata di viscide sabbie mobili.[40]

Seppure con esiti diversi, la modalità con la quale Sanguineti e Balestrini operano è dunque la stessa. Il loro fare è orientato a rinnovare le parole e il linguaggio mediante degli insoliti accostamenti tra frase e frase, parola e parola: rinnovamento che avviene sotto l'insegna del *collage*. Caratteristica del *collage* è proprio la mescolanza di stili e di linguaggi provenienti da contesti diversi, che hanno il solo comune denominatore di essere già fatte da altri. Ecco dunque che le poesie dei due *novissimi* recuperano la tecnica propria di molte avanguardie primonovecentesche che procede per ‹‹taglio e combinazione››[41]. Il primo problema che si pone, per chi voglia analizzare un testo poetico frutto di un *collage*, è come avviene, nello scrittore, la scelta del materiale da cui effettuare i prelievi. Angelo Guglielmi ha osservato, a questo proposito, che la scelta non avviene ‹‹secondo un criterio rigido e ben preciso››, piuttosto secondo un criterio ‹‹elastico›› per cui, ‹‹al posto dei testi scelti, l'autore ne avrebbe potuti scegliere altri diecimila››. Questo perché non si tratta di una scelta nell'ordine dei significati, ma ‹‹di una scelta nell'ordine dei valori linguistici, del repertorio sintattico lessicale, in una parola del vocabolario››[42]. Inoltre, secondo Guglielmi, la scelta non si indirizzerebbe mai su testi ‹‹forti›› e pregnanti da un punto di vista espressivo, piuttosto verso testi ‹‹qualunque››, mettendo in atto un ‹‹criterio di scelta che è tanto più "messo in valore" quanto meno è orientato e preciso››[43]. Eppure, solo a volersi limitare alla scelta di poesie pubblicata ne *I novissimi*, ci sono casi in cui i prelievi avvengono da testi letterari, come

---

[40] Ibidem.

[41] Cfr. G. P. Renello, *Taglio e combinazione: le tecniche di scrittura in Nanni Balestrini*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 1, 1993, pp. 109-129.

[42] A. Guglielmi, *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 138.

[43] *Ivi*, p. 139.

nella poesia *De cultu virginis*, in cui, oltre al titolo che rimanda a Tertulliano, ci sono richiami a Giordano Bruno, a Foscolo, a Stendhal; in *De Magnalibus Urbis M.* il titolo stesso si riferisce all'opera di Bonvesin de la Riva, ed all'interno si alternano prelievi da articoli sul «Corrire della Sera» che riguardano la descrizione di una nevicata a Milano nel 1895, o da testi storici che illustrano le ragioni della costruzione della "Colonna infame" milanese, eretta nel 1635; oppure nella poesia *Apologo dell'evaso*, al fianco del ‹‹s'io fossi foco›› di Cecco Angiolieri, si possono riconoscere anche ampi prelievi dal lessico delle "parole oggetto" di Montale. Risulta evidente che se i vari generi si equivalgono, non si equivalgono i contenuti e la carica di significato che ancora deriva ai «materiali verbali» dai testi di partenza scelti per i prelievi, in quanto è proprio nell'atto del montaggio che i contrasti, le analogie, gli scarti si rivelano e si inaspriscono; è nel dare forma alla materia, come sosteneva un artista vicino al movimento dadaista, Kurt Schwitters, che si riconosce il senso e il valore di un'opera.

Se si prende ora in esame una poesia di Balestrini contenuta nell'antologia, che si intitola *Apologo dell'evaso*[44], è possibile verificare come agisce la nuova poesia che vuol fare presa sulla realtà:

La massima della mia azione difforme,
infausto al popolo il fiume
che al cinema videro spopolare

il delta, i fertilissimi campi
e i più nocivi insetti (chiara1
minaccia ai vizi dei governanti!)

Fra i pampini ovunque liberi
galleggiavano, gonfi- e si fa vano
l'ufficio dello storico. Ma saremo

a lungo preservati dal morso
del tafano azzurro, da iniezioni
di calciobromo, dall'unghie della zarina?

Lucenti strani corpi
violano il cielo; sbanda
il filo di formiche diagonale

nel cortile riemerso; ancora
il sole sorge dietro
la Punta Campanella incustodita

dai finanzieri corrotti e un argine

[44] In *I novissimi*, cit. pp. 137-138. Poi in *Come si Agisce*, Feltrinelli, Milano 1963.

ultimo crolla. Lode
a un'estate di foco. S'io fossi

la piccola borghesia colata
nelle piazze fiorite e nei dì
di festa che salvi c'ignora

dalla droga e dalla noia per un po'
d'uva lavata in mare
presso la marcia catapultata; rifugiati

al primo tuono nelle gelaterie – chi fuggirei?
Passato il temporalaccio d'agosto
i graspi giungono a riva

Fra i remi ai contrabbandieri salpati
nel novilunio e anzitutto conviene
(usciti dal vico cieco chiamammo

e orme erano ovunque
dell'abominevole uomo delle nevi)
fare l'amore intanto

che sui ponti la Via Lattea dilata.
Il Po nasce dal Monviso;
nuvole…ma di ciò, altra volta.

La variegata eterogeneità dei frammenti di linguaggio che compongono la poesia riportata[45], ed il loro accostamento, mostrano come sia scomparso ogni universo di significazione che non sia quello del linguaggio stesso. Il referente non è la realtà oggettiva; gli oggetti, privati di qualsiasi carica espressiva ed inglobati in spezzoni di frasi mediante degli inusuali accostamenti, perdono ogni facoltà di significazione legata alla logica comune: ‹‹Fra i pampini ovunque liberi/ galleggiavano, gonfi- e si fa vano/ l'ufficio dello storico. Ma saremo// a lungo preservati dal morso/ del tafano azzurro, da iniezioni/ di calciobromo, dall'unghie della zarina? ››.

I tagli da testi scritti (letterari o scientifici), da lacerti di linguaggio parlato, provenienti da epoche diverse sono mescolati sino a perdere il significato che avevano in origine. Solo inglobando le parole in una struttura poetica il *collage*, dove tutto è citazione, permette a Balestrini di ‹‹creare un tessuto linguistico sostanzialmente omogeneo, poiché ogni frammento utilizzato perde la propria specificità subordinandola alla forma stessa del testo››.[46]

[45] Scrive Giuliani in nota alla poesia, su appunto dello stesso Balestrini: «I versi delle tredici terzine sono tutti di tre piedi o accenti principali. È inutile mettere in rilievo l'evidente atonalismo della struttura metrica di questa poesia».

[46] G. P. Renello, *Taglio e combinazione* cit., p. 111.

Se, come abbiamo visto, non si pone una priorità nella scelta di un testo di partenza, piuttosto che di un altro, il discorso cambia per quanto riguarda il taglio vero e proprio. Il criterio che fa scattare la selezione delle frasi, in questo caso, diviene rigido:

> Questo criterio è scegliere le frasi secondo il loro grado di resistenza alla semanticità, di estraniazione rispetto ad ogni intenzionalità di significare.[47]

Anzi, a volte l'autore stesso interviene direttamente sul ‹‹materiale prefabbricato››, e vi apporta delle rielaborazioni, degli aggiustamenti, che contribuiscono a ‹‹spegnere definitivamente la tensione semantica, l'arco retorico di quei materiali, arretrandoli quanto più possibile verso la loro trama, il loro scheletro sintattico grammaticale››.[48] L'affastellamento delle immagini e dei ritmi, la frantumazione del discorso, il procedere mediante la distruzione dello schema logico proprio del linguaggio classico, per tendere verso una costruzione in cui dominano gli accostamenti fono-semantici, dove il legame è tra parola e parola, tra suono e suono, più che tra parola e significato, caratterizzano l'universo della poesia "novissima".[49]

Alla scomparsa dell' "io" lirico non fa seguito alcuna significazione della realtà espressa da un mondo oggettivamente reso, ed anche se non si tratta di una vera e propria mimesi del caos, si può certo parlare di una immissione nel mare dell'ambiguità.

L'inedito, l'ambiguo e così anche il "nuovo", nascono dall'ottica straniante resa dal poeta mediante la normalizzazione degli accostamenti di frasi senza senso o, meglio ancora, private del senso originario: ‹‹al primo tuono nelle gelaterie – chi fuggirei?/ Passato il temporalaccio d'agosto/ i graspi giungono a riva›› .

Come accade anche per Sanguineti, il lettore non dovrà quindi porsi alcun percorso obbligato di lettura ma si tratterà d'entrare (per dirla con Giuliani) ‹‹nell'ordine aperto dei contesti e di far funzionare la macchina››. Un'apertura anche questa intesa nel senso che ne dà Eco ossia, come scrive riferendosi all'opera d'arte in genere:

> Un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta alla possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale.[50]

---

[47] A. Guglielmi, *Vero e falso*, cit., p. 139.
[48] Ibidem.
[49] Su questo punto si veda anche: G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Bompiani, Milano 2002.
[50] U. Eco, *Opera aperta*, op. cit., p. 34.

Sempre seguendo l'impostazione di Eco, dato che ogni opera d'arte presenta un più o meno elevato grado di apertura, il segno di novità che caratterizza l'esperienza artistica del Novecento sta nel fatto che l'artista d'avanguardia programma intenzionalmente il grado di apertura della sua opera, elevandolo, cioè, a livello di poetica:

> La poetica dell'opera "aperta" tende, come dice Pousseur, a promuovere nell'interprete "atti di libertà cosciente", a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità che gli prescrive i modi definitivi dell'organizzazione dell'opera fruita.[51]

Proprio la mancanza di un'imposizione di lettura determinata, creando una voluta ambiguità espressiva, riveste un'importanza fondamentale in sede di poetica dei due autori, in quanto l'apertura di un'opera non riguarda soltanto la forma con cui essa viene resa, ma è anche indice di un particolare rapporto tra autore e mondo, tra il soggetto e le strutture culturali e scientifiche del mondo che hanno prodotto questo determinato tipo di struttura. La maniera in cui le forme dell'arte si concretizzano nel tempo è pur sempre segno (benché metaforico) di una volontà epistemologica, è ‹‹il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà››.[52]

Per cui la crisi che Sanguineti e Balestrini evidenziano nel percorso dei *Novissimi* non riguarda propriamente la poesia in quanto attività artistica; piuttosto è crisi del linguaggio, divenuto inabile ad interpretare in modo adeguato una realtà storica in profonda trasformazione.

La loro risposta alla crisi del linguaggio si ottiene tramite l'abbandono delle forme tradizionali, muovendosi su un piano che trasgredisce i moduli linguistici dominanti (ecco perché è fondamentale l'asintattismo e l'annullamento di ogni riferimento semantico immediato) in modo da ricavare, mediante questa distruzione, uno sguardo in grado di fornire ‹‹una luce nuova sulle cose››.

Seguendo le espressioni di "secondo grado" che permeano le poesie dei due novissimi, non fermandosi cioè a una prima lettura dei testi, non è difficile rintracciare una critica alla

---

[51] *Ivi*, p. 35.

[52] «L'arte, più che conoscere il mondo, produce dei complementi del mondo, delle forme autonome che s'aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette - a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura - il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà». (cfr. U. Eco, *Opera aperta* cit., p. 50.)

società borghese e conformista degli anni Sessanta, tant'è che mentre Balestrini fa appunto una "apologia" dell'evasione non solo dal precedente modo di fare poetico, ma anche dal mondo attuale dominato da ‹‹la piccola borghesia colata/ nelle piazze fiorite e nei dì/ di festa che salvi c'ignora››, Sanguineti descrive il labirinto della palude che è allo stesso tempo «per quei rimandi non meccanicistici tra gli uomini e il proprio tempo, la realtà effettuale e la dimensione interna, psicologica, l'io dell'uomo del tardo capitalismo»[53]. Anche se non c'è possibilità di trovare un'azione sociale precisa che contrasti la corsa al benessere di quegli anni, l' invito che può fare il poeta è a compiere una duplice azione che si esplica sul piano formale in una destituzione del senso del materiale utilizzato per la composizione dei testi; mentre per il lettore si trasforma in un invito a far sì che ogni lettura diventi un percorso di ricerca del senso. Attraverso il ‹‹disordine organizzato››[54] della poesia, nel quale il poeta suggerisce al lettore di immergersi (come se dovesse intraprendere un viaggio metaforico simile alla discesa agli inferi praticata dal protagonista del *Laborintus*), si potrà tendere alla trasformazione del soggetto da alienato a conscio di sé.

1.3 La neoavanguardia: nascita e poetica del Gruppo 63

La pubblicazione de *I Novissimi* è dunque il preludio letterario della nascita di quella che sarebbe stata definita dalla critica la Neoavanguardia italiana e che prende il nome, sull'impronta del tedesco *Gruppo 47*, di *Gruppo 63*. Ricordano Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, il prestito non si limita al nome, ma si estende anche alle forme organizzative del gruppo tedesco:

> Fu un compositore, Luigi Nono, a suggerirci la formula impiegata dagli scrittori tedeschi per gli incontri annuali del Gruppo 47. Nella Germania del dopoguerra i giovani scrittori si erano trovati davanti al compito di ricostruire una tradizione letteraria spezzata dal nazismo e dalla guerra, e il Gruppo 47 era stato lo strumento di lavoro messo in piedi a tale scopo. Strumento semplice, agile e facile da allestire periodicamente: un seminario annuale in cui gli scrittori confrontavano i loro lavori in corso, leggendoli e criticandoli reciprocamente, non per riconoscersi

[53] E. Risso, Laborintus *di Edoardo Sanguineti…* cit., p. 18.

[54] «Il poeta contemporaneo propone un sistema che non è più quello della lingua in cui si esprime, ma non è neppure quello di una lingua inesistente: introduce moduli di disordine organizzato all'interno di un sistema per accrescerne la possibilità di informazione". (Cfr. U. Eco, *Opera aperta* cit., p. 118).

> su orientamenti e pratiche comuni, ma per rifondare in tempi brevi la loro letteratura.[55]

Sebbene riconoscendo le diverse matrici storiche dei due gruppi, ciò che gli italiani cercano di rintracciare è la comune motivazione ideologica letteraria che fa muovere gli ambiti di ricerca sotto il segno del rinnovamento di una tradizione culturale «asfittica» e «antiquata»:

> Il modello tedesco ci sembrò molto interessante perché rispondeva ad un bisogno nostro costante di confrontarci e di discutere. Certo i connotati storici della nostra tradizione erano diversi da quelli in cui era nato il Gruppo 47; eppure nella sostanza le nostre intenzioni erano abbastanza consimili. I giovani scrittori tedeschi del dopoguerra erano partiti da una situazione di rovine e di deserto culturale, non sentivano dietro di sé una tradizione recente da superare, una generazione letteraria con cui fare i conti.[…] Da noi, invece, il fascismo aveva più blandito e addomesticato che non perseguitato gli scrittori. […] Transitati senza grandi scosse dalla guerra al dopoguerra, dalla dittatura alla democrazia, nel mezzo del boom economico esploso alla fine degli anni Cinquanta, anche noi sentivamo di dover ricominciare daccapo; solo che, in luogo del deserto, avevamo di fronte un sistema culturale antiquato, asfittico e potente che occupava pressoché tutti gli spazi della comunicazione, ostacolando ogni tentativo di rinnovamento.[56]

Il movimento neoavanguardista trae il suo nucleo organizzativo dalla cerchia dei collaboratori più stretti di Luciano Anceschi (Renato Barilli, Nanni Balestrini, Angelo Guglielmi, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Alfredo Giuliani, Fausto Curi, Elio Pagliarani ed Antonio Porta) che nelle pagine de «Il Verri» pubblicano, appunto, le opere e danno luogo alle prime discussioni sul rinnovamento della letteratura; per cui almeno all'inizio, come scrive Lucio Vetri, è possibile tracciare una «linea importante di continuità – quanto a motivazioni, a interessi e a strategia di ricerca» che collega l'"esperienza" de «il Verri», quella de *I Novissimi* e (in maniera riconoscibile, almeno per qualche tempo) quella del *Gruppo 63*, mediante un tramite individuato nell'istanza costruttiva e «intellettualmente funzionale della letteratura e della cultura, che proprio "il Verri" aveva proposto e reso operante, e che ha orientato e garantito fruttuosa la ricerca più qualificata dello "sperimentalismo" nei suoi vari campi di applicazione» [57].

La prima riunione del Gruppo si tiene a Palermo nell'ottobre 1963[58], in occasione di una manifestazione di giovani compositori d'avanguardia, quando Francesco Agnello,

---

55 *Gruppo 63. L'antologia*, a cura di A. Giuliani e N. Balestrini, Testo & Immagine, Torino 2002, p. XII.

56 *Gruppo 63. L'antologia* cit., pp. XII-XIII.

57 L. Vetri, *Il verri: alcuni temi e una " questione"*, in «Il Verri», 8, dicembre 1974.

58 I convegni del Gruppo 63 furono cinque. Dopo il primo (Palermo 3-8 ottobre 1963, presso l'Hotel Zagarella) dedicato alla lettura dei testi ed al dibattito teorico, sono seguiti: il secondo (Reggio Emilia 1-3 novembre 1964, presso il teatro municipale) dedicato alla lettura e discussione dei testi; il terzo (Palermo 3-6

l'organizzatore della "Settimana internazionale della Nuova Musica", invita a partecipare alcuni esponenti del nucleo organizzativo in qualità di scrittori che seguono un itinerario di rinnovamento parallelo a quello intrapreso dai musicisti:

> Invitati a partecipare […] oltre alle nostre reciproche letture dei lavori in corso (a porte chiuse), organizzammo un mulinello di undici atti unici, messi in scena alla sala Scarlatti del conservatorio, e partecipammo a un movimentato ciclo di conferenze a più voci su teatro, teatro musicale, musica, pittura, poesia, narrativa. L'insieme suscitò un inaspettato frastuono che rimbalzò sulle pagine di quotidiani e settimanali.[59]

Il clima dell'incontro (al quale partecipano anche scrittori e critici non propriamente legati a «Il Verri», come Amelia Rosselli, Francesco Leonetti, Massimo Ferretti, Giuseppe Guglielmi e Giorgio Manganelli) in cui ogni autore legge i propri testi ed espone i propri punti di vista teorici, è efficacemente descritto da Umberto Eco come un primo atto di fondazione di una poetica comune basata su una «disposizione morale di ricerca collettiva volta all'approfondimento ed alla discussione», privilegiando gli aspetti dove le prospettive e le soluzioni divergono[60].

È proprio Luciano Anceschi a tenere a battesimo il convegno con un intervento in cui esprime la necessità da parte della letteratura nuova, «della letteratura che si dice d'avanguardia», di trovare «nuovi parametri, nuovi criteri, nuove istituzioni»[61]; quali siano e come debbano essere perseguiti questi nuovi modi, diviene l'oggetto principale della discussione di Palermo, dalla quale emergono sostanzialmente tre posizioni, articolate e contrastanti tra loro, enunciate rispettivamente da Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti e Renato Barilli. In apertura però è Alfredo Giuliani che traccia la linea di ricerca generale del dibattito e, richiamando quanto già espresso nell'introduzione ai *Novissimi*, sottolinea l'importanza predominante del fatto linguistico, del rifiuto della lingua colta e di quella d'uso comune nelle sue strutture semantiche e sintattiche (prodotti della società borghese e, per questo, dotati di un valore puramente storico e quindi mai elevabili ad una naturalità, o razionalità, assolute) praticate dalla tradizione letteraria che «ne accetta l'esistenza come una

---

settembre 1965, presso una sala del Circolo del Banco di Sicilia) dedicato al dibattito sul romanzo sperimentale; il quarto (La Spezia 10-12 giugno 1966, presso la Sala Dante del Palazzo degli Studi) dedicato alla lettura ed alla discussione dei testi; il quinto (Fano 26-28 maggio 1967, presso la sala grande del Palazzo Malatestiano) caratterizzato dalla presenza predominante di autori nuovi rispetto ai precedenti anni, dedicato alla lettura ed alla discussione dei testi. Per l'elenco dei partecipanti si vedano le pagine 319-320 del già citato volume curato da N. Balestrini e A. Giuliani: *Gruppo 63.L'antologia*.

59 *Gruppo 63. L'antologia* cit., p. XVI

60 Cfr. U. Eco, *La generazione di nettuno*, in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 2000.

61 Cfr. L. Anceschi, in *Gruppo 63*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 371–372.

garanzia». Per cui la funzione della letteratura d'avanguardia deve essere caratterizzata dall'esibire la sua struttura «in maniera eteronoma rispetto alla percezione del mondo» e cioè:

> Mostrando immediatamente i tralicci e sapendo di essere letteratura, essa rimanda all'apparenza reale in una maniera diversa della letteratura comune, che è sempre un tipo di letteratura mimetico, o esplicativo, o semplicemente razionalistico nel senso illuministico o razionalistico della parola. In un certo senso potremmo definire la nozione in modo allegorico, dicendo che si ha letteratura d'avanguardia là dove la delucidazione del linguaggio si presenta come enigma e interrogazione oltre la mistificazione dei falsi enigmi, cioè senza prendere per buona fino in fondo né l'apparenza reale né la letteratura in quanto tale. [62]

Certo, Giuliani è ben conscio che privilegiando il momento formale, il momento della scrittura, sulla ormai degradata «mera credibilità empirica» possono aver luogo risultati molto vicini ad opere che definisce «buffonate»; ma essendo il reale, il normale (cioè «ciò che è direttamente comunicabile») non più trasmissibile in maniera diretta con i vecchi strumenti realistici, subentra allora una «nuova idea dei rapporti tra immaginazione e percezione» che, mediante un «realismo dell'invenzione» su cui la nuova avanguardia deve far perno, può essere in grado di produrre possibili «sublimità» in grado di controbilanciare le «buffonate».

Da questa impostazione di Giuliani, Angelo Guglielmi arriva ad una esplicita dichiarazione di resa al caos che forma il mondo contemporaneo, rilevando l'assoluta inadeguatezza di una visione storicistica della realtà:

> […] la linea avanguardistica della cultura contemporanea tende a prospettarsi il mondo come un centro invincibile di disordine. Il polo positivo è sparito, determinando l'impossibilità di ogni giuoco dialettico, quindi l'impossibilità della Storia. (Mai l'uomo si è sentito maggiormente senza futuro come oggi, quando le possibilità di futuro, grazie al meraviglioso progresso della scienza, paiono tanto prossime e suggestive.) Al posto della Storia è subentrato uno spazio in cui tutto ciò che accade diventa insensato e viene falsificato[63].

A questa situazione la linea avanguardistica non può («e non deve») opporsi tentando di istaurarne una nuova, né può rappresentarla (anzi sottolinea Guglielmi che «nel nostro caso la migliore rappresentazione sarebbe il silenzio»). Essendo il reale «caotico, incrostato, imbrogliato» l'intento che uno scrittore potrebbe concepire nei suoi riguardi è, al più, quello di demistificarlo mediante una formula, già adottata da alcuni scrittori contemporanei (Gadda, Robbe-Grillet, Borges) che si richiama al *pastiche*; formula che, intrecciando vari piani

[62] A. Giuliani in, *Gruppo 63* cit., pp. 372–376.
[63] A. Guglielmi in *Gruppo 63* cit., p. 377.

conoscitivi spesso tra loro contrastanti, decreta in sostanza «la morte delle ideologie», rifiutandole come «piani di conoscenza»:

> Il *pastiche* ha, per proprie virtù fisiologiche, una forte carica svalorizzante (nei riguardi degli ingredienti di cui si alimenta) che, in questo caso, diventa una carica demistificante in quanto impegnata a svalorizzare significati che oggi si presentano come falsi significati[64].

Per tanto, ribadisce Guglielmi, l'unica avanguardia inserita nella linea culturale contemporanea deve essere «a-ideologica» e «disimpegnata»:

> La linea "viscerale" della cultura contemporanea in cui è da riconoscere l'unica avanguardia oggi possibile è a-ideologica, disimpegnata, astorica, in una parola "atemporale"; non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale. Non conosce regole (o leggi) né come condizione di partenza, né come risultati di arrivo. [65]

Il pensiero di Guglielmi è oggetto di contestazione da parte di Edoardo Sanguineti il quale muove anche la logica critica che dietro l'apparente rifiuto di qualsiasi ideologia ci sia invece una ideologia ben precisa, l'ideologia del rifiuto, appunto.[66]

Sanguineti formula la sua nozione di avanguardia come tensione conoscitiva in grado di esprimere «la verità ultima della situazione dell'intellettuale nel mondo presente», individuando in tutta l'arte europea del Novecento una «sorta di naturale tensione verso l'avanguardia», che può venire esplicitata dall'intellettuale nel momento in cui egli prende coscienza del rapporto che ha con la società borghese in cui è collocato.

Rispondendo poi sia a Giuliani che a Guglielmi, nega che ciò che caratterizzi l'avanguardia sia l'assunzione del linguaggio contro l'ideologia; piuttosto rileva una corrispondenza tra ideologia e linguaggio, in quanto:

> Non si dà operazione ideologica che non sia, contemporaneamente e immediatamente, verificabile nel linguaggio. Ed è anche troppo evidente che per linguaggio non si ha da intendere, con una sorta di riduzione materia, la mera superficie stilistica dell'opera, ma la sua struttura stilistica, in generale.[…] L'avanguardia esprime quindi, in generale, la coscienza del rapporto fra l'intellettuale e la società borghese, portata al suo grado ultimo ed esprime

---

[64] Id., in *Gruppo 63* cit., p. 378.

[65] Ivi, p. 378

[66] E' vero anche che Guglielmi, prevenendo questa probabile obiezione, aveva già affermato nel suo intervento che l'avanguardia non è «così ingenua e cieca da cedere al sofisma che una non visione del mondo possa essere a sua volta una nuova visione, il caos una nuova forma di ordine»; eppure, come afferma Manacorda «che non si tratti di un sofisma, bensì di una reale contraddizione immanente a siffatto estremismo irrazionalistico fu provato dalle voci discordi che si levarono anche a Palermo contro la posizione di Guglielmi» (cfr. G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, Editori Riuniti, Roma 2000, p. 485).

> contemporaneamente, in generale, la coscienza del rapporto tra ideologia e linguaggio, e cioè la consapevolezza del fatto che ciò è proprio dell'operazione letteraria in quanto tale è l'espressione di una ideologia nella forma del linguaggio.[67]

L'operazione condotta da Sanguineti è mirata, in sostanza, a dare una collocazione politica alla neoavanguardia, mettendo l'accento sul carattere non neutrale del linguaggio: il potere coincide, come già aveva affermato Antonio Gramsci, con l'egemonia della classe al potere che impone il suo linguaggio ed esercita il diritto di dare i nomi alle cose. Lo scrittore, pertanto, utilizzando un determinato tipo di linguaggio piuttosto che un altro compie una deliberata operazione ideologica in forte contrasto con la tradizione culturale a lui precedente:

> La polemica contro il naturalismo non sta nell'usare un linguaggio stravolto rispetto a un linguaggio normale, ma nel tener conto che il linguaggio è sempre uno stravolgimento. Cioè un modo di interpretare la realtà: un'ideologia. […] L'ideologia borghese ha perfettamente deciso per conto proprio che cosa è razionale e che cosa non lo è, che cosa appartiene all'ordine della realtà e che cosa appartiene invece alla sfera della sfrenata fantasia dell'immaginazione privata.[…] Per essere autenticamente critica, e autenticamente realistica, l'arte deve energicamente uscire dai limiti della normalità borghese, cioè dalle sue norme ideologiche e linguistiche.[68]

Si può quindi interpretare che il linguaggio naturalistico rappresenti la normalità borghese, e il linguaggio dell'avanguardia divenga anormale solo se considerato nei confronti di quella norma; è dunque un modo, quello dell'avanguardia, di porsi in contrasto con la tradizione sociale e letteraria dominata dalla borghesia, portando a una percezione «autentica del reale»[69].

L'intervento di Renato Barilli al convegno è volto al tentativo di superare sia l'idea di distruzione delle ideologie, avanzata da Guglielmi, che quella marxista di Sanguineti. Ferma restando la necessità di una visione ideologica, essa non va di certo identificata con quella proposta da Sanguineti in quanto, tale visione, avrebbe impedito di valutare in maniera adeguata i problemi che di più si avvicinano al campo artistico e letterario, ossia quelli legati alla ragion pura, alla psicologia, all'antropologia, all'epistemologia ed avrebbe erroneamente privilegiato i problemi pratici, etici, politici o sociali:

---

[67] Cfr. E. Sanguineti in *Gruppo 63* cit., pp. 381–382.

[68] *Ivi*, pp. 382–383.

[69] Manacorda rileva però come Sanguineti finisca in fondo per «ipostatizzare dei valori assolutamente positivi e negativi o, in ogni caso, a prendere norma e termine proprio dalla condizione borghese». Per cui l'opposizione teorizzata sarebbe riduttiva e limitata ad un contrario della razionalità borghese ossia una «irrazionalità senza aggettivi, assoluta (onirismo)». Mentre si tratterebbe non «di addormentarsi in dimensioni astratte ma di esser desti colla ragione e il coraggio entro le dimensioni della realtà esistente se si vuol evitare, come si vorrebbe, la funzione di copertura borghese, sia pure una copertura indiretta, di chi non si fa sostegno cosciente della borghesia, ma si limita a sgomberarle il campo dagli impegni che vanno disputati sul terreno della concreta situazione storica». (Cfr. G. Manacorda, op.cit., p. 490).

> C'è un altro modo di intendere la nozione di ideologia. Una "visione del mondo" non ha da rispondere solo sul piano sociale, cioè proporre una teoria - poniamo- sulle classi sociali, proporre un sistema economico, un sistema politico. Una visione del mondo coerente deve rispondere su tanti altri punti: ci sono tutti i punti che, sempre kantianamente, si potrebbero dire della ragion pura, ma non spaventi questo termine, non sembri troppo astratto; si sa che per Kant la ragion pura riguarda la percezione, il conoscere, lo spazio, il tempo. […] E' avvenuto che i problemi della ragion pura, cioè i problemi relativi al conoscere, i problemi di ordine psicologico, gnoseologico, epistemologico, antropologico in genere sono stati sistematicamente depressi a favore di problemi etico-politici, mentre si dà il caso che le arti visive e la letteratura siano molto più prossime ai problemi appunto di ordine gnoseologico, cioè in genere conoscitivo, percettivo, antropologico, che non ai problemi di ordine politico economico.[70]

Richiamandosi a una linea ideologica novecentesca antipositivista che ha nella psicanalisi, nel pragmatismo e nell'intuizionismo bergsoniano le sue espressioni più valide e prendendo atto della crisi che esse esprimono, la normalità, per Barilli, non è più data da un solido mondo di valori gerarchizzati, bensì da una problematicità assoluta dei soggetti nei confronti di una realtà sconvolta anch'essa in tutti i suoi valori canonici. Si tratterebbe, quindi, di prendere atto di questa situazione e di assumerla come reale, superando l'atteggiamento di rivolta, che caratterizzerebbe invece l'avanguardia primo-novecentesca, in vista di una «normalizzazione dei dati»[71]. Per cui, secondo Barilli, il caos, il disordine, sono tali solo agli occhi di chi non possiede gli strumenti per afferrarne la razionalità odierna, che, successivamente, sarà ovvia e canonizzata, per tanto una qualsiasi «anormalità» non va intesa in senso assoluto, ma riferita ad una crisi precisa delle strutture storiche ed ideologiche.

Non rottura sostanziale, ma un rinnovamento, sia pure enfatizzato e radicale, che si pone però sotto il segno della continuità.

Come ha osservato Giancarlo Ferretti:

> Il Gruppo 63, insomma, non si poneva come una proposta radicalmente innovativa nei confronti della vecchia società letteraria (e non), ma tendeva anzi a ricadere nella sua sfera di azione.[72]

Ferretti vede proprio l'esperienza della neoavanguardia come un momento sintomatico della trasformazione dei ruoli intellettuali in campo letterario:

> Non più, in sostanza, un atteggiamento di rifiuto nostalgico e passatista nei confronti della civiltà industriale (tipico di tante generazioni di intellettuali italiani), ma la ricerca di un rapporto produttivo, consapevole e organico, nei confronti di

---

[70] Cfr. R. Barilli, in *Gruppo 63* cit., pp. 389-390.
[71] Ibidem.
[72] G.Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, p. 288.

> essa; non più un sodalizio di letterati, con numerose e articolate "mediazioni" tra il suo lavoro letterario e la sfera della produzione editoriale, ma un gruppo intellettuale organizzato che tende a spostare la sua battaglia dalle sedi tradizionali allo stesso terreno dell'industria culturale; non più lo scrittore e intellettuale come umanista o demiurgo o profeta, ma il moderno specialista delle metodologie e dei linguaggi; non più la "creatività" individuale-aristocratica di tradizione romantico-novecentesca, la letteratura e l'arte come mistica ineffabile, presunzione esortativa o consolatoria, l'opera come atto autoritario o sacrale, ma il lavoro di équipe, l'interdisciplinarietà, l' "attrezzatura" tecnica, la ricerca di "laboratorio", la poesia come disciplina razionale e profana, la critica e la letteratura come analisi o progettazione scientifica.[73]

Per quanto alcuni di questi mutamenti fossero già avvenuti prima dell'esperienza avanguardistica del *Gruppo 63*, l'analisi di Ferretti rimanda anche al problema, complesso e dibattuto, del rapporto tra neoavanguardia e neocapitalismo che, però, non è possibile affrontare ampiamente qui.

Si ribadisce soltanto che gran parte del percorso della neoavanguardia proviene dall'assunto di Anceschi di operare una distinzione tra il campo letterario e quello legato all'ordine sociale e ideologico (tale posizione viene ripresa, come s'è visto, dall'astoricismo programmatico enunciato da Guglielmi e dalla posizione non conflittuale e "normalizzante" di Barilli); e già Fausto Curi in un intervento ne «Il Verri» aveva dichiarato che:

> Fra arte d'avanguardia e società neocapitalistica non vi è più il distacco netto, la contrapposizione che esistevano un tempo tra avanguardia e società borghese. La società neocapitalistica ha "accettato" l'arte d'avanguardia, e l'arte d'avanguardia ha "accettato" la società neocapitalistica. Ovviamente, l'accettazione non implica affatto la rinuncia da parte di quest'ultima ai propositi di sfruttamento e di mercificazione (anzi li favorisce), né implica il ripudio dell'impegno eversivo da parte della prima.[…]Ciò che caratterizza oggi l'avanguardia è [...] la consapevolezza dell'esistenza di una metodologia relazionale e integrata operante in un orizzonte di verità mondana, e, pertanto, la coscienza non più solo della specificità ed autonomia del settore estetico, ma della integrabilità e integratività di esso rispetto agli altri settori della vita del pensiero.[74]

L'opposizione più ferma a questa accettazione integrata e «mondana» viene da Sanguineti per il quale il significato storico dell'avanguardia consiste nell'esprimere «il momento dialettico all'interno della neutralizzazione segnata dalla mercificazione estetica», rappresentato dalla presa di coscienza dei meccanismi della mercificazione e che deve quindi portare l'ideologia dell'avanguardia ad un rifiuto di ogni separatezza all'interno della sfera culturale:

---

[73] G.Ferretti, Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni cinquanta a oggi, Torino, Einaudi, 1979, p. 248.

[74] F.Curi, *Tesi per una storia delle avanguardie*, in "Il Verri",n.8, giugno 1963 (ora in Barilli-Guglielmi, *Gruppo 63. Critica e teoria, op.cit.,* p.325).

> Nel momento in cui la mercificazione estetica si costituisce come la specifica forma sociale dell'arte, si verifica anche, necessariamente, la sua compiuta neutralizzazione.[...] è ancora la mercificazione che sancisce, nella neutralizzazione, il divorzio di cultura e politica. E l'eteronomia mercantile del prodotto estetico è risarcita, filosoficamente, dal principio dell'autonomia (sociale e politica) dell'arte.[75]

Inoltre respingendo la teoria di Barilli secondo cui l'avanguardia si costituirebbe in relazione a qualcosa da distruggere, ma per poi ricostruire una nuova normalità, pone l'accento su quanto sia pericoloso fare dell'avanguardia «un'arte da museo»:

> Se la nuova normalità significa la continua e immancabile riduzione al museo, ebbene, è proprio questo contro cui intendo combattere. […] Perché questa nuova normalità che ho acquisito e stabilito oggettivamente non può acquisirsi e stabilirsi, oggi, se non nella forma del museo borghese, reificata e neutralizzata alla maniera descritta da Adorno. E in questo caso non vi è nulla di costruttivo, immediatamente parlando, ma anzi la peggiore tra tutte le distruzioni possibili, la distruzione mediante il museo.

E, a proposito dell'identificazione della relazione che la neoavanguardia intrattiene con il mercato ed il museo, dirà sempre Sanguineti:

> La lotta contro il museo tende a dissolversi, nella misura in cui il museo tende a trasformarsi, intanto, direttamente, nel committente reale del prodotto estetico. Dove il monopolio privato non fa presa, interviene il capitale pubblico, che avoca a sé non soltanto l'ultima esecuzione neutralizzante, ma la produzione stessa di ciò che deve essere neutralizzato: esso ne garantisce, già all'atto della produzione, l'adeguata neutralità. Il vocabolo di sperimentalismo può allora indicare, se così vogliamo interpretarlo, questa forma estrema di neutralizzazione originale. Al culmine della specializzazione professionale, il laboratorio è trasferito tra le pareti stesse del museo committente. E' così bruciato fino in fondo l'arco di transizione che ospitava l'intiera esistenza delle operazioni di ogni avanguardia. (...) E la falsa analogia con lo sperimentalismo scientifico ha pure, a questo punto, la sua verità, se insegna, come può insegnare di fatto, che le due culture sono alfine congiunte e pacificate nella medesima, affratellante condizione neutra.[76]

È solo a partire da una lettura ideologica del linguaggio che si può constatare come Sanguineti cerchi di ricondurre la mitopoiesi a un "fare" positivo, in grado di rompere con gli schemi della produzione borghese sconvolgendone tempi e modalità. Ecco allora l'importanza di una proposta avanguardistica ideologizzata come risposta positiva alla falsa dialettica impegno politico/attività artistica:

> L'ideologizzazione dell'avanguardia significa dunque questo, precisamente: assecondare, alla luce di una esercitata coscienza dialettica, una simile astuzia, e portarla alfine sul terreno della ragione. E per noi non vi è dubbio che alla

---

[75] E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*… cit., p. 58.
[76] Ibidem.

imperante distruzione della ragione, se di questo davvero vogliamo preoccuparci, non si oppongono concretamente, qui e oggi, altre soluzioni."[77].

Diventa indispensabile leggere tale affermazione anche come risposta "positiva" non solo della pratica artistica, ma anche di un fare conscio e razionale contrapposto alla "irrazionalità" del sistema neocapitalistico, da cui si evince che l'impegno, nella sua accezione culturale, e inteso nella sua formulazione di una lotta possibile al sistema stesso, sacrifica se stesso per farsi politica:

> L'impegno [...] può spiegarsi come il momento in cui la cultura, prendendo atto del sancito divorzio [...] intende sacrificare con coraggio, come illusoria e colpevole, la autonomia riconosciuta e convertirsi, quanto più energeticamente è dato, direttamente in politica.[78]

Quindi l'avanguardia:

> Nel suo istituirsi come contestazione dell'ordine, a livello estetico come a livello economico-sociale, nella sua relazione generale con le strutture di base, nella sua conseguente impossibilità di una riduzione immediata in termini di classe, l'avanguardia non può che mettere in causa, in prima istanza, il momento della neutralizzazione mercantile."[79]

1.4 Contro il neorealismo: "romanzo sperimentale" e impegno politico

«Serve ancora una letteratura nelle condizioni offerte dal sistema? Può esserci una cultura che non sia cultura borghese? C'è modo d'opporsi al sistema senza rifiutare le sue regole del gioco? […] fino a quando apocalittici ed integrati non decideranno di riflettere su queste cose, si avrà motivo di dubitare che essi possano produrre qualcosa di più significativo di una divertente contestazione in campo letterario»[80]. Intorno alla metà degli anni sessanta il sistema della cultura e, in particolare, gli intellettuali che provengono da una cultura di sinistra, si trovano a dover fare un bilancio della nuova situazione storico-culturale italiana in cui, di fronte al trionfo del sistema neocapitalistico, si evidenzia la crisi della politica culturale dei

[77] Ivi, pp. 80-81.
[78] Ivi, p. 79.
[79] Ivi, p. 80.
[80] G.P. Borghello, *Linea Rossa*, Marsilio, Venezia 1982, p.62.

partiti di sinistra. Per superare il grado zero della cultura, «che è in relazione stretta con lo scadimento della vita morale e politica»[81], Franco Petroni propone il ritorno a un neo-illuminismo che permetta alla cultura di «operare in condizioni di libertà e obiettività irraggiungibili da una formazione partitica, affinché la cultura possa svolgere ancora un ruolo di chiarificazione e di stimolo, e possa inoltre assumersi il compito che tutti i partiti italiani di sinistra hanno, per scopi tattici, rifiutato di assumersi: cioè la creazione di un nuovo costume e di una mentalità rivoluzionaria»[82]. Una cultura di questo tipo sarebbe l'unica in grado di «fare esplodere le contraddizioni, di svelare la realtà e demistificarla»[83]. L'esigenza più sentita tra gli intellettuali è, soprattutto, la ricerca di un rapporto concreto con la *base*, con le persone, i singoli militanti che sarebbe in grado di restituire creatività e progettualità a una dimensione culturale e politica sterilizzata dalla crescente burocratizzazione della prassi utilizzata dai partiti. Complessivamente il nodo della questione gira intorno a quale debba e possa essere il ruolo dell'intellettuale nel partito o nei movimenti e, in particolare, in relazione alla cosiddetta cultura operaia, che si oppone alla cultura borghese. Due sono le posizioni principali: da una parte gli intellettuali legati al Pci e alla sua politica culturale (Rossanda, Guttuso, etc..), dall'altra invece i sostenitori dell'«ineffettualità rivoluzionaria della cultura»[84] (Asor Rosa, Cacciari). Quello che, in ogni caso, tutti ritengono necessario è cercare di superare la rigida separazione tra teoria e prassi e anche cercare di superare l'idea che la forma in sé sia qualcosa che appartiene esclusivamente alla cultura borghese: proprio cercando di unire pratica attivistica e ricerca formale è possibile tornare a un'effettualità reale della letteratura, ricercando gli strumenti più adatti a una mediazione fra teoria e rivoluzione.

La neoavanguardia tenta di rispondere a questi problemi, di natura letteraria, ma anche ideologica.

Gli esponenti del Gruppo 63 si ritrovano a Palermo, nel settembre del 1965, per il terzo convegno dedicato alle problematiche del romanzo sperimentale[85]. Ad aprire la discussione sono le relazioni di Angelo Guglielmi e Renato Barilli.

Per Barilli, il "nuovo romanzo", pur ricollegandosi a una tradizione letteraria avviata dalle avanguardie primonovecentesche dove predominante è «una concezione antinaturalistica

---

[81] F. Petroni, *Proposta per una cultura rivoluzionaria*, in «Nuovo impegno», 1-2, 1965, pp.6-7.

[82] Ivi, p. 12.

[83] Ibidem.

[84] G.P. Borghello, *Linea Rossa*… cit., p.19.

[85] Per il resoconto completo degli interventi presentati in occasione del convegno si veda il volume: *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966.

e antideterministica del comportamento umano», deve essere in grado di prendere «quel corpo di idee, atteggiamenti etici, affettivi, conoscitivi che già fu proprio degli inizi del nostro secolo», e di modificarlo, adattandolo ad una serie di trasformazioni incluse nelle voci generali di «normalizzazione» ed «abbassamento». Ossia, riguardo la «normalizzazione»:

> La problematica dell'uomo libero, dell'uomo angosciato ecc., si "normalizza" nel senso che, nell'attuale stagione narrativa, si può constatare che in genere non tocca più a un protagonista di eccezione assumerla eroicamente e contrapporla al filisteismo di quanti vivono ancora al livello del buon senso. Sembra venir meno, cioè, l'obbligo di predicare questo nuovo atteggiamento umano […] esso diviene appunto normale, da eslege che era un tempo si pone al centro di una legislazione ormai fondata, in cui ci troviamo tutti immersi fino al collo, senza essere più in grado di confrontare il prima col poi, il corso vecchio con quello nuovo[86].

Mentre l'«abbassamento» viene ad essere una conseguenza della «normalizzazione», in quanto non essendoci più posto per una «lucida intelligenza che rifletta, che contrapponga in termini ideali la concezione aperta e indeterministica a quella chiusa e naturalistica, che non debba ingaggiare violenti duelli verbali con i borghesi filistei, o tenere dolorosi esami di coscienza, ne segue che ora tutta questa problematica si materializza, si cala nelle cose, nei gesti, nei comportamenti concreti»[87]. Questo fenomeno di abbassamento, di «materializzazione», ha un suo primo corrispettivo nel linguaggio, che dovrà essere tradotto, per gli scrittori del "nuovo romanzo" in una adozione di uno stile "basso", capace di «allargare il gesto linguistico, di forzarlo oltre le buone regole, di fargli toccare tutta la vasta gamma degli stati affettivi e degli eventi esistenziali, compresi quelli informi e mal definiti che sfuggono di solito a una traduzione in linguaggio verbale»; seguito da un abbassamento di situazione e di personaggio. A questo proposito, accanto agli scrittori stranieri già in qualche modo protagonisti del rinnovamento romanzesco come Alan Robbe-Grillet e Gunther Grass, Barilli chiama in causa gli italiani Paolo Volponi, Edoardo Sanguineti, Franco Lucentini, e Massimo Ferretti accomunati dal fatto di aver costruito le loro narrazioni attorno a «figure fisicamente deformate e corrotte». Un modo, quest'ultimo, per «porsi subito fuori dalla normalità dei sani principi del vivere comune, senza doversi arrestare a ragionare, a discutere, ad argomentare questo atto di libertà e di rivolta, come invece facevano i "malati" e gli alienati del primo novecento».[88]

Sotto quest'ottica segue che, in sede narrativa:

---

[86] Cfr. R. Barilli in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* cit., p. 12.
[87] Ivi, p. 12.
[88] Ivi, p. 13.

> Le azioni prestigiose, i gesti eroici e risoluti, attraverso i quali il romanzo in altri tempi aveva perseguito tali valori estrinseci e trascendenti, appaiano ora inautentici, perdano quel ruolo primario, per assumerne uno secondario, derivato, insopportabilmente esteriore e meccanico. Se dunque per lungo tempo la narrativa aveva evitato il quotidiano e il banale, come un tipo di materiale del tutto inadatto ai suoi compiti istituzionali, ora invece si compie un capovolgimento di prospettiva: il quotidiano, il banale salgono al vertice della scala gerarchica, vengono considerati come gli elementi più autentici.[89]

Il soggetto privilegiato dal nuovo romanzo deve risolvere i rapporti con la realtà che lo circonda (in aperto contrasto con l'ottica utilitaristica) privilegiando un oggetto, o una qualsiasi banale circostanza, «per il solo fatto che esiste», aggrappandosi a qualche «grumo di esistenza quotidiana» e fare «un sistema unico con esso». Barilli richiama, dunque, il concetto primo novecentesco dell'epifania, applicato ad esempio nelle opere da James Joyce, Robert Musil, Franz Kafka e Luigi Pirandello; ma, se per gli autori del primonovecento le epifanie sono vissute come «attimi sublimi, momenti estatici» che per la loro stessa natura di istanti implicano una rapida dissoluzione dai personaggi che hanno il privilegio di viverle, «ai giorni nostri, l'epifania non sfuggirà neppur essa ai soliti fenomeni di normalizzazione e abbassamento»90.

I "nuovi" romanzieri dovranno prolungare, economizzandola, questa epifania, congelando il momento estatico, applicando cioè «tutta una serie di controlli, di programmi rivolti a uno sfruttamento sistematico»[91].

Barilli, riferendosi poi al romanzo come genere letterario, avverte che anche quello "nuovo" deve conservare l'aspetto peculiare (pena la confusione con il genere poetico) della durata che non può «bruciarsi in una breve dimensione», ed accetta il ricorso ai vecchi espedienti della trama e del «romanzesco» a patto che la trama «diventi il fine»:

> All'inizio ed alla fine della narrazione si dovrà avere sempre l'inerzia, la staticità di una situazione esistenziale [92]

Alla sua formula di «inazione contemplativa», volta a privilegiare i momenti epifanci, contemplativi «in cui si rivela l'in sé delle cose e della materia», affianca poi un'altra una tesi che (come nota Gian Carlo Ferretti[93)] ne è il sostanziale capovolgimento, cioè, quella

---

[89] Ivi, p. 14.
[90] Ivi, p. 16.
[91] Ibidem.
[92] Ivi, p. 17.
[93] G. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Mursia, Milano 1970, p. 281.

dell'azione intesa come «puro ritmo narrativo», essendo il romanzo un «meccanismo costruito, inventato, riposto su un ingranaggio di azioni». Un'azione «autre» su cui costruire i nuovi modelli di romanzo perché svincolata da ogni «finalità concreta», anzi, rilevante in quanto «tinta neutra» e non misurabile con i classici criteri dei «"sani" e "normali" accadimenti». Perciò il «nuovo romanzo autre» sarà costruito:

> in modo che tutto in esso sembra scattare come nell'altro [quello tradizionale] e mettere automaticamente in moto una leva successiva, mentre invece ad ogni passo deve intervenire un atto di libertà, un impulso inventivo a legare tra loro i vari anelli della catena, poiché altrimenti nessuno di essi si stringerebbe nell'altro. [94]

Un'opera, questa delineata da Barilli, altresì in grado di sollecitare «incessantemente l'attività del lettore, invece di assecondarne la pigrizia», fornendogli «una carica di energia e di movimento che, in luogo di scorrere entro canali precostituiti, limitandosi a sollevare una piacevole brezza, una ventilazione non pregiudizievole per la più neghittosa stasi (come avviene sempre nel romanzo di consumo), si avventa con furia iconoclasta a rimettere in gioco tutti i valori e le nozioni»[95].

Nella sua relazione, Angelo Guglielmi sostiene invece che il «romanzo sperimentale» debba essere «descrittivo e non evocativo»; organizzato secondo la formula del «pastiche»; rappresentare il «grado zero della letteratura» e, per questo, sia «demistificante»; coincida con il campo del soggettivo, essendo l'«espressione dei suoi diritti»; si sviluppi all'interno di una «nuova idea del mondo», alla costruzione della quale hanno collaborato, «da una parte, la morte delle filosofie prescrittive tradizionali e dall'altra la nascita delle nuove discipline che si sviluppano nella direzione dei significati polivalenti o, se si vuole, nel quadro della infinità dei possibili».[96]

Inoltre, essendosi logorata («e per sempre») la possibilità di risolvere la realtà «in un'organizzazione di valori (di funzionalità) imposti dall'esterno, tagliati secondo la misura delle capacità dell'uomo», la realtà si trova a precipitare in una dimensione di non valore e di caos, ed avendo essa perduto certe sue funzionalità sia «ideologiche» che «psicologiche o sentimentali», al romanzo sperimentale spetta di:

> Provocare l'emersione delle possibilità profonde delle cariche interne delle cose: possibilità che non si configurano nei termini di valore o nei termini in cui

---

[94] R. Barilli, in Gruppo 63. Il romanzo sperimentale… cit., p. 25.
[95] Ibidem.
[96] Ivi, p. 27.

> siamo soliti intendere il valore nel senso che non si coagulano in norme, in significati unilaterali, […] ma si articolino in una varietà di stimoli e d'impulsi non coordinati dalla legge della coerenza e della univocità, ma liberamente assortiti nel segno della polivalenza, dell'ambiguità, della contraddizione.[97]

Quindi, sarà l'«approach descrittivo» - identificato da Guglielmi come un atteggiamento ideologico di riduzione del soggettivo ad una «oggettività neutra», mediante alcuni «meccanismi di effrazione»[98] - che permetterà allo scrittore di «riannodare i fili ormai spezzati della nostra comunicazione con le cose» e di trovare la chiave «di un nuovo possibile rapporto con il reale».

Ma è soprattutto sotto l'ottica del linguaggio che, secondo Guglielmi, deve attuarsi la rinuncia degli scrittori sperimentali ad «ogni atteggiamento interpretativo» a favore delle «ragioni elementari dell'oggetto»:

> Il problema dello scrittore sperimentale sarà quello di liberare nella lingua la funzione poetica, cioè liberare la lingua dagli usi in cui si è irrigidita, di portarla a uno strato di disponibilità, di esaltarne le potenzialità strutturali. […] Una lingua che tanto più realizza la sua funzione poetica quanto più si allontana dalla sua funzione meramente comunicativa. [99]

Per condurre a termine un'operazione tale, lo scrittore nuovo dovrà far ricorso:

> Alla libera manipolazione dei materiali verbali più diversi desumendoli tanto dalle parlate regionali che dai linguaggi tecnico-scientifici: gli uni e le altre tuttavia utilizzando in modo esclusivamente strumentale, cioè come di strumenti di rottura e di provocazione al fine di conseguire la liberalizzazione della lingua o, ancor meglio, di realizzare "la libera attualizzazione della struttura della lingua".[100]

Guglielmi prosegue poi spiegando il concetto di «grado zero della scrittura», associandolo alla promozione del concetto di «ambiguità» a categoria di «valore», pertanto la letteratura non risponderà più alle domande che si aspettano risposte «ragionevoli», sintomo della vecchia letteratura «praticistico-utilitaria». E, ribadendo il concetto di aideologicità che deve caratterizzare la nuova narrativa, Guglielmi conclude dicendo che non si ha da intendere

---

[97] A. Guglielmi, ivi, p. 29.

[98] «Questi meccanismi di effrazione[…]possono essere vari e tra questi, volendo indicare quelli che fino ad oggi hanno maggiormente reso, dovremmo ricordarne almeno tre e cioè: la poetica dello sguardo, in quanto capacità percettiva assolutamente indifferente e pura, cioè che agisce rifiutando mediazioni di sorta di tipo sentimentale, ideologico e psicologico che siano; il monologo interiore in quanto capacità di sfruttare le tensioni e gli impulsi che la realtà presenta nella sua sfera sotterranea e subcoscienziale; lo strumento del sogno, in quanto capacità di costruire à rebours, e quindi senza limitazioni di direzioni, le possibilità del reale». Cfr. A. Guglielmi, ivi, p. 32.

[99] A.Guglielmi, ivi, p. 34.

[100] A. Guglielmi, ivi, p. 35.

per «aideologica» una letteratura che rifiuti l'ideologia, cioè che manchi di una «tensione di conoscenza, o che abbia altri scopi che quelli di attuare la presa del reale», ma ciò che deve essere rifiutata è l'ideologia come «formulazione prescrittiva», utilizzando l'ideologia come «problematica, cioè come problema, piuttosto che come soluzione»[101].

Le due relazioni suscitano un ampio dibattito. I problemi che ruotano attorno alla narrativa (lingua, stile, ideologia ecc.) e al romanzo sono centrali. Tra gli scrittori uno dei primi a intervenire è Alberto Arbasino. Concorde con Guglielmi nell'intento di «scardinamento» e di «effrazione» che dovrebbe stare alla base della riflessione sul modo di scrivere romanzi e con Barilli sul tentativo di promuovere la linea di un romanzo *autre*, Arbasino sottolinea tuttavia la necessità dello scrittore di entrare in contatto con la realtà del proprio tempo per «scardinarla», ma non alla maniera neorealistica, ossia quella dell'«outsider che polemizza contro il Sistema *dal di fuori*» ma, piuttosto, egli deve appropriarsi «dell'idioma della Classe Dirigente, con tutti i suoi tic più protervi, soltanto per dissacrarlo»[102]. Come aveva fatto per la costruzione del suo *Fratelli d'Italia*, Arbasino vuole liberare la narrazione romanzesca non dal contatto con la realtà, bensì dalla spiegazione della stessa. Lo scrittore deve immergersi nello sciocchezzaio caotico che forma la lingua e sostanzia la visione del mondo delle classi alte della borghesia per restituire una realtà sociale che, nell'ottica dello sguardo da vicino, risulta quasi iperrealisticamente deforme. Così la forma del romanzo non potrà che essere una ricomposizione di lacerti linguistici, di idee, di personaggi che piattamente si espongono sulla pagina. La forma romanzesca è quindi un'ibridazione tra saggistica e racconto a più voci, mediante un continuo montaggio di brani sottratti a vari contesti e riassemblati sulla pagina, aperti a un continuo divenire[103].

Fausto Curi, riferendosi alle analisi compiute da Goldmann[104] ritiene che ci sia un'omologia tra il romanzo e la società borghese, per cui l'esistenza, la crisi e la «sparizione dell'individuo problematico, segnano le tre grandi fasi del romanzo borghese». Quindi, più che alla «normalizzazione» proposta da Barilli come cifra stilistica identificativa del nuovo romanzo sperimentale, Curi preferisce riferirsi all'idea di contestazione permanente del

---

[101] A. Guglielmi, ivi, p. 36.

[102] A Arbasino, *ivi*, p. 48.

[103] A tale proposito si vedano le varie riscritture a cui *Fratelli d'Italia* è sottoposto dall'autore analizzate nel saggio di C. Martignoni- C. Lucchelli- E. Cammarata, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino (studi su* Fratelli d'Italia), Interlinea, Novara 1999.

[104] Cfr. L. Goldmann, *Sociologia del romanzo*, op. cit.

romanzo borghese tradizionale. Citando i romanzi di Robbe-Grillett e di Moravia (del quale prende in analisi *L'attenzione*), ritiene che se per il primo si può parlare di sperimentazione contestativa in quanto essa «si compie senza implicazione positiva di referenti borghesi tradizionali», per il secondo, viceversa, si tratta solo di un tentativo di aggiornamento che non può essere inscritto in un'ottica di sperimentazione in quanto «tende a istituire la contestazione del mondo borghese appellandosi implicitamente a referenti borghesi, propri, cioè, di quel mondo che lo scrittore si propone di mostrare completamente devitalizzato»[105].

Alfredo Giuliani interviene provocatoriamente, cominciando col mettere in dubbio la funzione ideologica del romanzo, ribadendo, ossia, la convinzione (espressa già in precedenza durante il primo incontro del Gruppo 63) che attraverso la letteratura non si conosca nulla di nuovo sul mondo reale. Non è il rapporto tra letteratura e realtà o tra romanzo e conoscenza che va a identificare il tasso di sperimentalità di un'opera, quanto, piuttosto, il tipo di lavoro che l'autore compie sulla struttura e sulla lingua del testo.

Secondo Umberto Eco sarebbe proprio l'idea di narrativa *autre* e quindi il concetto stesso di romanzo che contempli una funzione contestatrice o provocatoria a non tenere più nell'epoca attuale. A suo avviso, la maggior parte della narrativa sperimentale di cui il Gruppo discute è «già *même*», in quanto rientra nella «normalità di una macchia narrativa che trova nel lettore un sistema di attese e di rispondenze pienamente qualificate». In riferimento alle neoavanguardie, la carica di provocazione che rendeva inaccessibile a una massa di lettori il messaggio delle opere delle avanguardie primonovecentesche e in rapporto al quale si misurava, quindi, la validità contestatrice di un'opera, si sarebbe esaurita proprio per la maggiore capacità del pubblico a comprenderne il codice (cioè il meccanismo strutturale con il quale sono costruite le opere): però, conclude Eco, «mentre appare destituita di validità la provocazione di tipo esterno, sociologico, continua a rimanere un parametro d'interpretazione critica fondamentale la provocazione di tipo strutturale»[106].

In seguito agli interventi di Giuliani ed Eco, Sanguineti nota che la discussione sta virando da «una posizione (quella delle relazioni di Barilli e Guglielmi) per cui tutto è sperimentale […] a una posizione […] per cui, in un senso sempre tra virgolette […], niente è sperimentale». Inoltre, proprio l'azione sperimentale sulla struttura del testo rimanda all'ideologia dello scrittore: nel momento in cui il romanzo, diventando merce, viene

[105] F. Curi, ivi, pp. 68-70.
[106] U. Eco, ivi, p. 72.

comperato e letto, la carica provocatoria che esso causa nel lettore è «indice di una positiva sperimentalità»[107].

Sia Giuliani che Eco intervengono per chiarire ulteriormente le loro idee. Giuliani ritenendo la provocazione comunque un utile criterio atto a sondare il grado di sperimentalismo di un'opera, rafforza il suo dubbio riguardo la «normalizzazione» proposta da Barilli come scelta stilistica per il nuovo romanzo e, rispondendo a Eco, trova che «non si può ridurre il consumo alla comprensibilità, proprio perché un'opera letteraria non agisce gnoseologicamente, non ha una struttura conoscitiva e dunque non può essere esaurita in quanto "capita". Un'opera letteraria agisce in quanto è una forma di contatto (linguistico) con la realtà; e la sua fruizione non si riduce alla comprensione».[108]

Viceversa, Eco ritiene che Sanguineti abbia male interpretato la sua posizione che non intendeva negare il valore contestativo o provocatorio di un'opera letteraria. Quindi, a proposito della funzione di un'opera d'arte, egli ritiene che non sia identificabile con l'incomprensibilità e con la provocazione esterna, ma, piuttosto, con la struttura in quanto «pone in modo altamente informativo e altamente nuovo un diverso modo di vedere i problemi»[109].

Angelo Guglielmi chiarifica alcuni nodi del dibattito. Anzitutto spiega che il romanzo sperimentale nasce nel momento in cui lo scrittore «si rende conto […] di non riuscire più ad avere un rapporto con le cose, con la realtà utilizzando i vecchi schemi interpretativi, cioè descrivendola secondo quel complesso di valori elaborati dalla civiltà borghese neocapitalista». Pertanto, la sua proposta di neutralità rispetto al rapporto tra realtà e testo va intesa nel senso che il romanzo non si trasforma in una «indicazione di valori e significati nuovi», ma ciò non esclude affatto la «forza di contestazione nei riguardi di quel complesso di idee e valori (non esclusi i valori politici ed economici) che costituiscono la cultura e la civiltà in cui abbiamo finora vissuto, in cui anzi continuiamo a vivere»[110].

Le posizioni di Francesco Leonetti, Aldo Tagliaferri, Elio Pagliarani e Mario Spinella, in cui si enfatizza l'idea che le opere letterarie risolvano «in stile momenti conoscitivi e organizzativi»[111], riprendono la discussione sul rapporto tra letteratura e contestazione. Partendo dall'assunto che non è possibile «bandire i significati dall'arte e dalla letteratura», lo

---

[107] E. Sanguineti, ivi, p. 79.
[108] A. Giuliani, *ivi*, p. 82.
[109] E. Sanguineti, *Ibidem*
[110] A. Guglielmi, ivi, p. 80.
[111] F. Leonetti, *ivi*, p. 97.

scrittore che assume un atteggiamento contestativo lo fa nei confronti dei «significati socialmente dati», portando a verifica la semanticità di un intero sistema (economico, sociale, politico) collegato a quello linguistico. Pertanto, al momento di messa in discussione, di «azzeramento» dei significati precostituiti (proprio di qualsiasi opera letteraria che voglia definirsi sperimentale) ne va unito uno che Pagliarani definisce di progettazione di nuovi significati: l'opposizione, per essere efficace, «deve sempre ricostruire una contrapposizione». Riguardo alla linea privilegiata dagli esperimenti dei *Novissimi* e del Gruppo 63, che consiste nella riduzione dell'io a favore di una prospettiva oggettivante, sia Pagliarani che Spinella avvertono del pericolo di «feticizzare» l'oggetto, in quanto «non sta scritto da nessuna parte che il mondo dell'oggetto sia immobile, sia destituito di ogni azione, e insomma è sperimentale sapere che per procedere abbiamo più di un pedale a nostra disposizione»[112].

In una posizione più estrema si colloca, invece, l'intervento di Balestrini, il quale contesta la prospettiva, tracciata da Guglielmi, che il romanzo sperimentale possa in qualche modo «riannodare i fili, ormai spezzati, della nostra comunicazione con le cose»; mentre contesta a Barilli il fatto che, «sviluppando fino alle sue inevitabili conseguenze il romanzo della quotidianità e quello della descrittività», si sfocerebbe nel romanzo puramente informale, cioè in quel romanzo «che abolisce ogni disegno strutturale», attuando una sorta di «riedizione del naturalismo come è stato fatto in pittura per l'informale». Per cui, prosegue Balestrini:

> I fili spezzati con la realtà non si riannodano più e basta, non ce n'è più bisogno, il romanzo è un'altra cosa, non è più per niente conoscitivo, e ne farebbe un uso improprio chi volesse con esso toccare la realtà. Che cos'è allora? Proprio quello che ha detto Barilli parlando del romanzo di avventura autre: è un fatto artificiale, "un meccanismo costruito, inventato, riposto su ingranaggio di azioni"; ma quest'ultima definizione mi sembra troppo parziale, preferirei dire: un meccanismo puramente verbale. In questo romanzo artificiale tutto torna dunque a far pernio sul disegno strutturale, a differenza di quanto avveniva nel romanzo informale[113].

Il romanzo è un congegno del tutto irrelato, ed autosufficiente, rispetto all'ambiente storico e sociale che circonda la vita dell'uomo.

Per Balestrini, dunque, tornano ad assumere una importanza fondamentale le strutture che organizzano il «materiale verbale», non mutuate dai «disegni strutturali del romanzo naturalistico», ma «derivate, derivabili, o in ogni modo apparentabili a strutture della poesia».

---

[112] Cfr. pp. 94-100.

[113] N. Balestrini, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* cit., p. 132.

Degli esempi di questa «entità linguistica», di questa «invenzione verbale» che è il romanzo e che «non ha che rapporti occasionali e casuali con il linguaggio parlato», sono la *Hilarotragedia* di Manganelli, *L'incompleto* di Leonetti, i romanzi di Robbe-Grillet e Sanguineti e *Fratelli d'Italia* di Arbasino. A proposito di quest'ultimo, scrive:

> Fratelli d'Italia può sembrare un romanzo da una parte mimetico di una certa realtà, dall'altra romanzo saggistico. Ma non è né una cosa né l'altra, Arbasino si è semplicemente costruito un suo bell'ordigno verbale autosufficiente, partendo sì dai tic verbali di un certo ambiente (molto meno però di quanto si è affermato, se si guarda bene: si tratta più che altro dei suoi tic personali), ma poi ha tagliato tutti i fili, ha liberato la sua bolla di sapone, la sua mongolfiera di parole lasciandola salire sempre più su, definitivamente staccata da quella realtà di partenza. E per la parte dei dialoghi saggistici, ciò che conta è unicamente il movimento verbale della conversazione, i personaggi potrebbero anche sostenere l'opposto di quello che sostengono o dare informazioni errate che non potremmo verificare: non avrebbe nessuna importanza.[114]

Anche se non esclude che la costruzione formale possa essere derivata da una specifica ideologia, l'attacco al romanzo è condotto da Balestrini sotto un'ottica formalistica, in virtù della quale anche la figura del romanziere (e quindi del testo) interprete del mondo è provocatoriamente osteggiata. Il romanzo non ha nulla da dire oltre il suo meccanico artificio che lo compone.

Giorgio Manganelli sembra richiamare Balestrini quando nel suo intervento afferma l'assoluta estraneità del romanzo con la rappresentazione della realtà intesa in senso neorealistico:

> Dimentico che non v'è discorso letterario se non come macchinazione, il romanziere si è via via persuaso che quel che egli faceva aveva qualcosa a che fare col mondo in cui viveva. [...] Ha scelto di balbettare delle verità, mentre era suo compito declamare delle fluenti menzogne, anzi esaltare il vero a menzogna; […] ha voluto collocarsi nella storia, che fra tutti gli abitacoli che la letteratura ha sperimentato si è rivelato il più estraneo e disagevole. Infine ha rinunciato alla disubbedienza, si è fatto morigerato:ed ora si stupisce che la letteratura, aureolata sgualdrina, respinga e irrida la sua corte goffa e onesta[115].

Dalle posizioni fino a ora emerse, appare evidente il tentativo della neoavanguardia di aprire (così come era stato fatto per la poesia) un percorso di discussione plurale sul romanzo, con l'obiettivo comune di costituirsi come nucleo antagonistico all'interno di un contesto letterario in cui la poetica di neorealismo impastato di pedagogismo è quella dominante[116]. Il

---

[114] N. Balestrini, *ivi*, p. 133.

[115] G. Manganelli, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* cit., pp. 174 -175.

[116] Su questo nodo cfr. G. Guglielmi, *Tradizione dell'avanguardia*, in «Allegoria», X, 29-30, 1998, pp. 104-105.

rapporto con il mondo reale è dato non tanto tramite l'operazione mimetica, piuttosto è attraverso la struttura dell'opera e nel linguaggio che il testo instaura una nuova realtà artificiale comprensibile al lettore solo mediante una sua diretta partecipazione critica volta a decifrarne il senso. Oppure, si può anche sostenere che il realismo dell'opera d'avanguardia «deforma la mimesi secondo metodi di contraffazione riconducibili al paradigma del sogno: in esso si verifica infatti una nuova dizione della realtà, incerta, enigmatica, significante solo per mediazioni successive, comunque mai significata una volta per tutte»[117].

La scrittura dei romanzi sperimentali – da *Capriccio italiano* di Sanguineti a *Hilarotragedia* di Manganelli, passando per opere come *Tristano* di Balestrini, *Fratelli d'Italia* di Arbasino, *Partita* di Antonio Porta, *Fughe* di Roberto Di Marco, *L'oblò*, di Adriano Spatola, *L'occhio di Heinrich* e *Barcelona* di Germano Lombardi – si sviluppa attraverso il recupero di varie tecniche di composizione, utilizzate in passato dalle avanguardie primo novecentesche (dai futuristi ai surrealisti), quali il *collage*, il *cut-up* e il montaggio di "materiali verbali" preformati. Dal punto di vista stilistico, sono accomunati dall'adozione di un linguaggio che non è utilizzato come strumento definitorio della realtà: non ci sono veri e propri personaggi, non si sviluppa sino in fondo alcuna situazione narrativa. I testi mescolano brandelli di conversazioni, incontri, gesti quotidiani, descrizioni paesaggistiche, brani saggistici, riferimenti alla Storia: l'intento è quello di ridurre il tutto a un ipotetico «grado zero» di scrittura e di dichiarare guerra a un tipo di romanzo, come quello neorealista, che ancora pretendeva non solo di riallacciare i fili con la realtà, ma credeva di poterla indirizzare. La forma, per così dire, impersonale con la quale il nuovo romanzo agisce tende a evidenziare il lato operativo, poietico dell'opera letteraria e guida l'operazione artistica verso una specie di democraticità dell'arte in cui chiunque potrebbe (almeno in teoria) comporre poesie o romanzi una volta trovate le strutture che contengano i materiali verbali facendo coincidere (come era per alcuni autori dell'avanguardia primonovecentesca) il fare artistico con il fatto artistico.

Molti furono i dissensi di una parte dell'establishment culturale attorno a queste posizioni[118]. È giusto però ricordare che a parte dell'entourage intellettuale della sinistra più radicale, la neoavanguardia appare come un movimento che si colloca dentro il

---

[117] Cfr. T. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Modena 2013, p. 31.

[118] Per un'esposizione sommaria cfr. P.A. Butitta, *Controindicazioni. Rassegna di una polemica*, in N. Balestrini-A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*… cit., pp. 285-290.

neocapitalismo, fornendo in questo modo una risposta parziale e in parte contraddittoria ai problemi della realtà politica e culturale. La sensazione è che il nuovo movimento, a differenza delle avanguardie primonovecentesche, non riesca a esprimere la posizione dello scrittore borghese «nei confronti della disumanità dello sviluppo capitalistico»[119]. Romano Luperini considera come limite di questa esperienza letteraria proprio «la sfasatura che esiste fra un retroterra politico-ideologico insufficiente e l'espressione di una crisi linguistico-stilistica»[120] che racconta in modo contraddittorio le esigenze di rottura, demistificazione, confronto con la società neocapitalistica.

Per capire questo fenomeno è importante ricordare che la maggior parte dei componenti del gruppo 63 fu coinvolta nell'evoluzione dell'editoria italiana e dei mezzi di informazione e comunicazione, sia nell'organizzazione di questi, ma soprattutto come attori principali, con la pubblicazione delle loro opere e dei loro scritti in questi organi, intervenendo alla radio e anche in televisione. Ciò significa che un legame con la letteratura industriale, parente stretta del neocapitalismo avanzante nella società, ci fu e fu decisivo, ma affermare questo non significa (come viceversa fa Ferretti) «essere venduti o passare dalla parte del nemico»[121].

Forse l'unica accusa, se così si può dire, accettabile con il senno di poi, è quella che rimprovera al gruppo 63 di non essere stato abbastanza distruttivo, di non aver messo radicalmente in discussione la letteratura, di non aver accresciuto «il livello di coscienza teorica che deve essere sempre presente nella praxis reale di contestazione»[122] e, in particolare nel nostro discorso, di contestazione cosciente della classe operaia. Insomma, non c'è stata un' elaborazione culturale che fosse davvero contro il sistema, che rompesse con la realtà alla luce di un ideologia apertamente rivoluzionaria. Del resto, un'elaborazione culturale di questo tipo non c'era stata nemmeno dentro il Pci, dove la cultura era «sempre stata assunta strumentalmente, con l'accettazione dello zdanovismo, del populismo, il colloquio coi cattolici, e dove la strumentalizzazione della cultura è il corrispondente del tatticismo in politica»[123].

Quello che, tuttavia, emerge con forza nel dibattito sul romanzo e dalle opere stesse dei neoavanguardisti è la focalizzazione su un tipo di letteratura come opposizione, intesa nella

---

[119] Cfr. G. Borghello, *Linea rossa…* cit., p. 23.
[120] R. Luperini, *Marxismo e intellettuali*, Marsilio, Venezia 1974, p. 200.
[121] Cfr. G. Borghello, *Linea rossa…* cit., p. 61.
[122] Ivi, p. 25.
[123] Ivi, p. 31.

funzione negativa, di contestazione, di annientamento che è da considerarsi non tanto come punto di arrivo, quanto, piuttosto, come proposta alternativa. Seppure con le specifiche caratteristiche che li identificano, si può tentare di definire i romanzi dei neoavanguardisti come corpi letterari che hanno accolto al loro interno la contraddizione di essere formati non più da un'armonia di parti che determinano e costituiscono la totalità, bensì da un rapporto stridente tra gli elementi eterogenei che contribuiscono a formarli. Questa cifra stilistica è segno di una rinuncia a una conciliazione con il mondo naturale, poiché le parti lacerate di cui sono composte le opere non aspirano a essere reintegrate nel rapporto simbolico di rinvio a una realtà, ma (come ha scritto Adorno[124])esse stesse sono la realtà. Operazione, questa, che diventa realistica proprio quanto più traumatico e improbabile diventa il contatto con un mondo esterno scomposto e ridotto a brandelli di eventi che, privati di una storia e di un futuro, sono inabili a costituire una chiave complessiva per interpretare il presente. Caratteristica sostanziale di questa letteratura non è la contemplazione dell'attesa, ma il movimento di un linguaggio che costituendosi da impulso di dispersione a programma di aggressione è in grado di provocare nel lettore quella tensione mentale che lo spinge a ricostruire (dove possibile) il senso allegorico dei testi, e a rintracciare quel messaggio così sapientemente occultato e così ostinatamente "contro", tanto da «rifiutarsi alla strumentalizzazione casuale, per diventare proposta di verità».[125] Inoltre, la peculiarità del romanzo, per i neoavanguardisti, non è tanto inscritta nell'aideologicità, quanto nella consapevolezza del carattere non neutrale del linguaggio. Ciò si traduce nel nucleo di scrittori più impegnati – quali Balestrini, Di Marco, Sanguineti, Giuliani, Leonetti e anche nelle posizioni (sia pur contraddittorie) di Angelo Guglielmi – in una concezione dell'ideologia come ineliminabile attività umana di rappresentazione simbolica del mondo che, inserendosi nel tessuto sociale reale, non ha la funzione di legittimare l'autorità del sistema al potere colmando il divario che esiste tra «la pretesa di legittimazione avanzata dall'autorità e la credenza in tale legittimità offerta dai cittadini»[126], ma, piuttosto, ha la funzione di configurarsi come un continuo tentativo di decifrazione della realtà, misurandosi in maniera antagonistica con la storia e la società nel tentativo di demolire la pretesa della classe dominante di affermare, mediante l'egemonia linguistica, il suo sistema di valori. Il testo è dunque il sintomo della contraddizione esistente all'interno della società e dell'universo storico-sociale a cui esso è indissolubilmente legato.

---

[124] Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, pp.101-102.
[125] Cfr. A. Spatola, Ma noi facciamone un'altra *di Nanni Balestrini* cit., p. 146.
[126] Cfr. P. Ricoeur, *Conferenze su ideologia e utopia*, Jaka Book, Milano 1994, p. 21.

I “romanzi sperimentali” e il dibattito intorno a essi scaturiti di fatto esplicitano quello che la neoavanguardia intende fare sul piano artistico, ossia, per dirlo con le parole di Pedullà: inserire «trasgressione invece della norma, il disordine invece dell’ordine, l’irrazionale invece della ragione pigra, l’artificio invece dell’ingenuità, […] la struttura invece del dettaglio, i linguaggi bassi invece del linguaggio elevato e, invece della tragedia, la comicità»[127].

L’azione di rovesciamento e di crisi che il Gruppo 63 esibisce nel dibattito culturale e nella produzione artistica è la traccia evidente di una necessità di trasformazione anche politica della società italiana che, proprio allo scadere degli anni sessanta, sta attraversando una crisi altrettanto profonda. Questa omologia, il gruppo neoavanguardista la coglie e la sviluppa sulle pagine della rivista «Quindici», che, più di ogni altra, si apre al confronto tra coloro che conducono un discorso di rinnovamento nell’ambito culturale e coloro i quali stanno riflettendo dai contesti universitari e lavorativi sulla necessità di una trasformazione sociale e politica del Paese. Proprio su questo terreno di confronto e in seguito all’esplosione de Sessantotto, la neoavanguardia dichiarerà esaurita la sua funzione.

1.5 «Quindici», il ‘68 e la fine del Gruppo 63

Il primo numero della rivista mensile «Quindici», organo “ufficiale” della neoavanguardia, esce a Roma nel giugno del 1967, sotto la direzione di Giuliani[128].

Gli intenti dei redattori sono esplicitati nel primo editoriale:

> «Quindici» non ha nulla da dichiarare, anche perché si ripromette di essere parziale e contraddittorio. «Quindici» spera di diffondere dei dubbi e di rovinare alcune certezze: d’essere, insomma, un sano elemento di disordine. […] Una delle migliori riviste letterarie d’America nacque il giorno in cui un gruppo di critici e di scrittori decisero, durante un lungo sciopero dei giornali di New York, che non era più possibile tacere sugli avvenimenti culturali; fondarono la «New York Review of Books» […]. Anche in Italia lo sciopero è in atto da anni, il silenzio è completo. Non ci si occupa certo di cultura in quei supplementi dei quotidiani e dei settimanali che hanno scoperto la letteratura come «buon affare»; né nell’unico settimanale letterario italiano, che coltiva idee antiche e clientele non più illustri, ed è oggetto di commerci

[127] Cfr. W. Pedullà, *La letteratura verso la contestazione*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XV, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Federico Motta, Milano 2004, p. 207.

[128] Insieme a Giuliani, collaborano in maniera più assidua alla rivista: A. Arbasino, N. Balestrini, A. Barbato, R. Barilli, I. Buttitta, G. Celli, F. Colombo, C. Costa, F. Curi, G. Davico, U. Eco, E. Filippini, G. Gregotti, A. Guglielmi, G. Lombardi, G. Manganelli, P. Mauri, E. Pagliarani, A. Ponente, A. Porta, M. Ribellino, V. Riva, E. Sanguineti, L. Zorzoli.

> editoriali e politici; né sulla stragrande maggioranza di riviste specializzate, che sono il regno della prudenza e dell'amicizia, e perciò della menzogna. Non ci si occupa di cultura negli uffici «culturali» dei partiti, né alla televisione, né, con pochissime eccezioni, nelle università. No, lo sciopero è compatto e unanime[…] Lo stesso discorso vale per i silenzi e le reticenze politiche[129].

In linea con la poetica del *Gruppo 63*, «Quindici» propone la diffusione di un «sano elemento di disordine» mediante le idee sottoscritte da ogni autore, «libero, non solo da ogni disciplina redazionale, ma anche da ogni presunzione di affinità»[130] con gli altri autori.

L'ambito iniziale, e privilegiato, della rivista è quello letterario, con l'obiettivo eteronomo di analizzarlo come «punto di partenza per affrontare nella maniera più lucida possibile tutti gli aspetti – culturali e politici – della "conservazione linguistica"»[131]. Infatti, se nei primi numeri del 1967 i collaboratori si occupano principalmente delle avanguardie (letterarie, artistiche e teatrali) del primo Novecento, della letteratura "maledetta" di Sade e Jarry, degli esperimenti di contestazione teatrale di Artaud, del Living Teathre, di Grotowski e Bene, del "Nuovo romanzo" francese, di articoli sulla poesia visiva, ecc.; ampi spazi sono comunque riservati ad alcune questioni politiche e sociali che emergono in quel periodo: dal conflitto arabo-israeliano, con un articolo di Pagliarani apparso sul n. 2[132], ai resoconti sulle prime lotte degli studenti della facoltà di Architettura a Roma[133]; dal dibattito scaturito in seguito al linciaggio dei "capelloni", agli interventi di Filippini contro la guerra intrapresa dagli U.S.A. in Vietnam[134]. Ma l'apertura della rivista alla politica in senso stretto si ha con l'esplosione del movimento studentesco in Italia, e nel resto del mondo, nel 1968. Con l'uscita del settimo numero[135], la rivista inizierà ad offrire sempre più ampi spazi a cronache e commenti delle lotte condotte dal movimento, pubblicandone integralmente alcuni manifesti che diventeranno, per molti numeri, un allegato fisso e interessandosi alle altre realtà rivoluzionarie come quella cinese, vietnamita e dell'America Latina.

---

[129] Cfr. «Quindici», 1, giugno 1967, p. 1.
[130] Ibidem.
[131] Ibidem.
[132] E. Pagliarani, *Fai pagare agli arabi i nostri debiti*, in «Quindici», 2, luglio 1967.
[133] G. Di Maio, *Le lotte degli studenti di architettura*, in «Quindici», 2, luglio 1967.
[134] E. Filippini, *La guerriglia e la filosofia della prassi*, in «Quindici», 3, agosto 1967.
[135] Questo, ad esempio, il sommario del n.7 di gennaio 1968: A. Friedman, F. Avanzini, *Torino come Madrid- Che cosa vogliono gli studenti? Come possono agire?* – E. Filippini, *Lotta di classe all'università* – A.Barbato, *L'oratoria del regime* – F. Indovina, *Urbanistica speculativa* – Documenti: *L'occupazione dell'Università di Torino – Un manifesto*. - R. Barilli, *Semiologia e retorica* – A.Guglielmi, *Letteratura come libertà*- F. Curi, *Poesia nera*- E. Sanguineti, *La filosofia della frustrazione*- G. Davico Bonino, *Il cielo è coperto il mio dito aperto* – P. Fossati, *I litorali del surrealismo- Petizione per De Lorenzo*.

In queste pubblicazioni si accentua di più il ruolo di semplice "contenitore" della rivista tanto che, scrive Muzzioli raccogliendo le opinioni di molti intellettuali dell'epoca,

> i compilatori del giornale cercano di far passare un concetto di rivoluzione quanto mai lato e comprensivo: un campo dove possono rientrare tutti, i pacifisti, i beatniks, gli anarchici, Luther King e il Living Theatre, gli integrati e gli integrabili (e allora, si legge tra le righe, perché escludere la neo-avanguardia?)[136].

Data questa mancanza di concretezza, derivata, sempre secondo Muzzioli, dalla figura dell'intellettuale «umanista», che si erge cioè a «giudice al di sopra delle classi in lotta, senza essere direttamente coinvolto»[137], pochi sono gli spazi concessi all'elaborazione teorica e politica di una linea ben precisa. Ed è proprio in questa insufficienza di elaborazione e nell'impossibilità di far fronte agli eventi politici mantenendo semplicemente il giornale «aperto a errori e fantasie, testimonianze contraddittorie e sani litigi» (come scriverà Giuliani, nel suo ultimo editoriale da direttore), che si ha la prima incrinatura tra i collaboratori.

Nel numero 16[138], appunto, Giuliani si dimette da direttore, sentendo quasi sminuito, di fronte all'incalzare della lotta politica, il suo ruolo di intellettuale "super partes":

> Il Dissenso diventa una merce che bisogna fornire. Non si ragiona più se non col Dissenso Comune. Il Disagio s'è precisato: è il rifiuto di prestarsi al consumo del Dissenso. Mancano i nessi, è confusa la prospettiva politica. Allora lo stesso "materiale" che posto in una precisa coscienza riceverebbe la tua incondizionata approvazione, ti appare come puro alibi, deposito di angoscia, rogna politicosa[139].

Al problema del se, e come, gli scrittori dovessero occuparsi di politica, del ruolo che avrebbe dovuto assumere la rivista rispetto agli avvenimenti in corso e alle sorti del Gruppo 63 è dedicato un importante articolo di Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*[140]. Nella elaborazione di Eco, seppur non vi siano soluzioni concrete, c'è il tentativo di fornire almeno una risposta a «cosa dovrebbe fare il gruppo di "Quindici" nei prossimi numeri»[141]. Prendendo atto del mutamento repentino della Storia ed, evidentemente, non ritenendo più valido il discorso di Guglielmi[142] sulla necessità di riconoscere «la linea "viscerale" della cultura contemporanea» come «a-ideologica», «disimpegnata» e «astorica», Eco chiama la «nuova fascia politica che

---

136 F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e paura*, in «Quaderni di critica», Roma, gennaio 1973, p. 90.
137 Ibidem.
138 «Quindici» n. 16, marzo 1969.
139 A. Giuliani, *Perché lascio la direzione di Quindici*, in «Quindici», 16, marzo 1969.
140 U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, in «Quindici», 16, marzo 1969.
141 Ibidem.
142 A. Guglielmi, in *Gruppo 63. Critica e teoria* cit., p. 268.

si sta formando», insieme ai letterati dell'«ex Gruppo 63», a prendere coscienza del cambiamento in atto e a non sottrarsi ad intervenire in maniera esplicita «sui fatti politici». Inoltre, il giornale stesso (costruendo a posteriori una poetica di «impegno civile e politico» che, in sostanza, già era praticata) «potrà fornire del materiale che altrove non sarebbe reperibile con uguale ampiezza», diventando una sorta di contenitore «manifesto»:

> Il giornale come "manifesto" e come offerta di materiale. Non sarà un "appalto" a forze offerta di materiale. Non sarà un appalto. Dovrà essere il nostro modo di scrivere un giornale, anziché con parole, con intere colonne di piombo[143].

Per Eco la necessità di trasformare il giornale in una sorta di strumento di lotta non equivale a «cavalcare la tigre di carta» della contestazione: piuttosto è un impegno ad evadere dalla letteratura chiusa in se stessa, ossia dalla prosa d'arte. Perciò, afferma Eco, «non si torna ai *Pesci rossi*»[144]. Inoltre, decretando (o constatando) la fine del Gruppo 63, Eco coglie l'occasione per rispondere alle accuse di chi aveva visto nella neoavanguardia solo un gruppo di scrittori in corsa per una integrazione all'interno dell'establishment culturale: nel ripercorre le motivazioni della nascita del Gruppo 63, egli asserisce che, da un lato, non ci sarebbe stato alcun processo di integrazione nel sistema da parte dei neoavanguardisti, poiché questi erano già nel "sistema" e già amministravano il potere («ovviamente se di potere si può parlare a proposito della gestione degli spazi tradizionalmente sovrastrutturali»)[145]; dall'altro, riconduce alla nascita del Gruppo 63, inserendolo in una "poetica delle origini", l'atteggiamento attuale di azione su un duplice fronte:

> su quello della politica culturale spicciola e su quello della cultura come atto politico[146].

Ma, mentre sul primo fronte il progetto era risultato essere più immediato, ed era consistito nel «far saltare le strutture invisibili del piccolo cabotaggio culturale» e nel «sottomettere il piccolo sistema della società letteraria (che era, questo sì, un gruppo di potere) a una critica del suo funzionamento onanistico ed ermafrodita», sul secondo fronte l'operazione stava risultando più complessa. Attraverso il «*piccolo sistema* della cultura ufficializzata», il Gruppo 63 aveva sottoposto a critica il «*grande sistema* della società

---

143 U. Eco, Pesci rossi e tigri di carta cit.
144 Ibidem.
145 Ibidem.
146 Ibidem.

borghese», seppur con la consapevolezza[147] di una impossibilità diretta di incidere sulle strutture di base. Stando così le cose, Eco riafferma il progetto[148] di mettere in discussione, attraverso un discorso sul linguaggio, «il grande sistema»; da qui l'affermazione che «non serve comunicare nei modi consueti la volontà di rottura (suonare il piffero alla rivoluzione), ma bisogna cercare di rompere i modi stessi della comunicazione»[149]. Questa era stata la poetica del Gruppo 63, una poetica che, sempre secondo Eco, non aveva inteso affatto negare l'importanza di un impegno politico, ma soltanto contestare i modi con cui questo era stato portato avanti dagli esponenti culturali appartenenti alla sinistra tradizionale.

Il fatto che «Quindici» avesse pubblicato (e dovesse continuare a farlo) alcuni documenti del movimento studentesco, e che avesse concesso maggiori spazi alla tematica politica, rappresenta quindi una sorta di «esito naturale», interpretato diversamente solo da coloro che (afferma ancora Eco) avevano «inteso la nostra polemica sull'impegno, come una scelta del disimpegno politico»[150].

Ovviamente, Eco non può riunire tutti gli esponenti del Gruppo 63 sotto la linea «pratica»[151], ed i dissensi non tardano ad arrivare. Sul numero 17 di «Quindici»[152] Barilli, in polemica con Eco (e con la nuova direzione assunta, nel frattempo, da Balestrini), riafferma la necessità che l'intellettuale, anzi l'«operatore culturale», rimanga libero di occuparsi solo di cultura:

> Pare dunque lontano anche oggi il momento in cui ci si debba vergognare dei nostri interessi di "operatori culturali". Ancora una volta non funziona il ricatto dell'urgenza di certi avvenimenti concreti[153].

E definisce la proposta di Eco «una brutale e rozza riedizione dell'impegno come immediato intervento pratico»[154].

---

[147] «Data la situazione internazionale congelata nella coesistenza e la situazione politica interna congelata nell'opzione tra centro sinistra e rifiuto passivo del centro sinistra». (*Ibidem*).

[148] Elevandolo a poetica generale del gruppo, quando invece era ben chiaro (e s'è visto) che così non fosse.

[149] U. Eco, Pesci rossi e tigri di carta cit.

[150] Ibidem.

[151] Per le «due anime» del *Gruppo 63*, quella «pratica» e quella «teorica», si veda quanto scrive R. Barilli in, *La Neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, il Mulino, Bologna 1994.

[152] Cfr. «Quindici», 17, maggio 1969.

[153] R. Barilli, *Uno sperimentalismo di vita*, in «Quindici», 17, maggio 1969, p. 12.

[154] Ibidem.

Politicamente, Barilli non vede affatto possibile alcun prossimo «evento rivoluzionario», inteso come «radicale eversione delle istituzioni democratico-rappresentative»; anzi, dirà in seguito analizzando la sua posizione di allora:

> La mia diagnosi era che, nel nostro Paese come negli altri del blocco occidentale, il sistema democratico rappresentativo "tenesse", e che tale tenuta fosse auspicabile, a confronto sia con il regime apparso sempre più soffocante e improponibile dei Paesi dell'Est, sottoposti al cosiddetto socialismo reale, sia con la "rivoluzione culturale" cinese, dai contorni fumosi ed ambigui, e in ogni caso nata in contesti così diversi dal nostro.[…] Ritenevo che, tornando al nostro Paese, in esso l'ipotesi del perpetuarsi di un governo di centro-sinistra non fosse delle peggiori, in attesa che il PCI, a sua volta, completasse una riconversione secondo i moduli, appunto, delle democrazie rappresentative [155].

Il dibattito tra i due "blocchi" continua con gli interventi di Curi, Angelo Guglielmi e Balestrini.

Curi[156], dopo aver tacciato come «fittizia» la divisione operata da alcuni tra un «momento politico» ed un «momento culturale», dirà che se l'arte d'avanguardia è «un'ermeneutica globale della crisi della società borghese», compito dello scrittore è quello di «accentuare al massimo l'aspetto politico»:

> Quello che alcuni di noi stanno già compiendo, ma che si tratta di sviluppare collettivamente con la maggior decisione e consapevolezza, è un lavoro di cultura politica[157].

Dove, in questo «lavoro di cultura politica», al di là delle diverse articolazioni specifiche delle varie "discipline" (semiologia, storia, politica economica, semiologia, narrativa, critica ecc..), Curi coglie la fondamentale importanza di caricare ideologicamente ogni operazione:

> Ciò che conta veramente è la carica ideologica di ogni operazione, meglio ancora ciò che conta è il significato pratico di ogni operazione: la discriminazione non è una discriminante di "generi" (e comunque deve esser chiaro che i "generi" hanno tutti pari dignità), ma una verifica nella prassi della parola letteraria. Ciascuno, in attesa della verifica estrema, si assuma le proprie responsabilità[158].

Dal canto suo, Guglielmi[159], pur prendendo atto della mutata situazione storica, rispetto ai primi anni di «staticità e paralisi» in cui s'era trovata ad operare la neoavanguardia, e del

---

[155] R. Barilli, *La Neoavanguardia italiana*… cit., pp. 303-304.
[156] F.Curi, *Presa politica della parola,* in «Quindici», 17, maggio 1969, pp. 11-12.
[157]Ivi, p. 11.
[158] Ivi, p. 12.
[159] A. Guglielmi, Il futuro della realtà, in «Quindici», 17, maggio 1969, pp. 13-14.

nuovo assetto sociale di una realtà tornata ad essere «inventiva» e «disponibile per i più diversi esisti e possibilità», riafferma, comunque, la necessità per lo scrittore di continuare ad occuparsi soltanto di letteratura, tenendo separato l'orizzonte politico e sociale. Lo scrittore «deve continuare a resistere alla soluzione facile, cioè alla tentazione di fuggire in avanti, cioè di abbandonare la letteratura ritenendola un momento ormai superato e di praticare direttamente la politica, dedicandosi a coltivare i suoi problemi (della politica) più immediati di elaborazione teorica o di azione»[160]. Riguardo all'ambito prettamente letterario, tenendo conto, quindi, del rapporto con la realtà della Storia (che aveva precedentemente rifiutato), Guglielmi critica «gli ultimi libri della neoavanguardia» ritenendoli non più «incisivi» ed incapaci di «suscitare più alcuna inquietudine e sgomento», e propone che lo scrittore miri, ora, ad un altro tipo di letteratura. Fermo restando che «la vitalità della letteratura sta negli squilibri che produce» e che «il suo obiettivo è il disordine», la letteratura dovrà porsi come «futuro della realtà, nel senso che coniuga al tempo futuro quegli stessi verbi che la realtà coniuga al tempo presente»[161]. Restando un po' ambiguo, Guglielmi ritiene che la letteratura debba sì «recuperare tutta una zona di riflessione da cui fino a ieri si era tenuta discosta, vogliamo dire la zona di riflessione politica», ma senza «mischiare gli aneddoti della cronaca politica con le invenzioni formali che caratterizzano, e sono alla base, di ogni impegno di creazione letteraria». Cioè, questo nuovo rapporto tra letteratura e realtà, tra letteratura e politica che dovrebbe portare ad un ulteriore rinnovamento dello scrittore e della letteratura, significa

> ricavare dalla riflessione politica, evidentemente da scontare oltre quelli che sono i suoi termini realistici e dunque da patire in una sfera di lievitazione utopistica, tutte quelle indicazioni che, trasformate in decisioni formali, portino all'allargamento del progetto dell'opera restituendole la funzione di essere, in un mondo che pare assorbire (neutralizzare) ogni sfida, […] ancora un segno del disordine, ancora una presenza di provocazione [162].

La visione politica di Barilli viene fermamente avversata da Balestrini che la definisce «in perfetta sintonia col disegno politico del grande capitale»[163]. Balestrini, essendo tra gli organizzatori (insieme a Toni Negri, Franco Piperno, Oreste Scalzone, Luciano Della Mea, Mario Tronti ed altri) del gruppo extraparlamentare di estrema sinistra Potere Operaio, vede, al contrario di Barilli, possibile un qualche esito rivoluzionario del movimento studentesco ed

---

[160] Ivi, p. 13.
[161] *Ivi*, p. 14
[162] Ibidem.
[163] N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, in «Quindici»,17, maggio 1969, pp. 10-11.

operaio; perciò ritiene necessario che «Quindici» prosegua il suo impegno verso un'«analisi dei fatti», da sostituire alla «camicia di forza delle idee prefabbricate»[164] che, invece, si cristallizzano all'interno delle istituzioni politiche. Il programma letterario di rivoluzione linguistica, quasi totale, sperimentato da Balestrini nella poesia e nella prosa, vede ora, nella società in fermento, una diretta omologia. L'organizzazione borghese della società si trova a essere, «finalmente»[165], contestata in tutte le sue forme: dall'arte, alla politica, al sistema di produzione capitalistico. L'intervento di Balestrini è tra i più diretti e duri:

> Oggi finalmente, che le ultime e più consapevoli esperienze della musica, della pittura, della letteratura, hanno portato alle estreme conseguenze la logica della mercificazione imposta dal sistema capitalistico (giungendo ad attribuire un valore di scambio al non-prodotto o al nulla), appare chiaro quali sono stati il processo e i compiti dell'ultima arte di avanguardia: 1) la dimostrazione, al massimo dell'evidenza, che qualsiasi forma d'arte che si sviluppi sulla tradizione borghese è unicamente un prodotto della borghesia per la borghesia, mai per le masse se non in senso repressivo; 2) la distruzione radicale delle forme dell'arte borghese e di ogni sua possibilità di riproduzione nella mercificazione di un rinnovato «stile della distruzione» (contrastando così la tesi di Barilli sulla «normalizzazione», cioè a dire il riformismo in arte)[166].

In campo letterario, ed artistico in generale, Balestrini propugna la nascita di una nuova «arte rivoluzionaria» che

> fatta dalle masse e per le masse, […] a differenza del realismo stalinista, può nascere solo da un salto rivoluzionario, cioè dal rifiuto, dalla rottura con la cultura di classe e repressiva della borghesia[167].

E, rispondendo ancora a Barilli, conclude:

> Non si tratta perciò di «accantonare l'esteticità», […] si tratta di accantonare l'esteticità borghese; e di operare politicamente per la nuova cultura rivoluzionaria[168].

Così, Balestrini, riprendendo nel titolo del suo articolo l'espressione vittoriniana di "suonare il piffero alla rivoluzione", richiama gli scrittori, e gli intellettuali, a scendere in campo per farla davvero la rivoluzione, unendosi alle contestazioni sociali. Strada, quest'ultima, che Balestrini seguirà praticamente e che segnerà anche una sorta di svolta nella sua opera letteraria con la pubblicazione, nel 1971, del romanzo *Vogliamo tutto.*

---

164 *Ivi*, p. 10.
165 Ibidem.
166 N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi* cit., p. 10.
167 Ivi, p. 11.
168 Ibidem.

Il tentativo di Eco (rafforzato dalla nuova direzione di Balestrini) di far passare come programma in "linea" con l'ideologia del Gruppo 63 l'apertura in primissimo piano della rivista ai problemi socio-politici, porta «Quindici» e il Gruppo 63 stesso al naufragio definitivo. Al numero 17, infatti, seguono altre due sole uscite, prevalentemente dedicate agli sviluppi delle lotte del movimento studentesco. È datato «ottobre 1969» l'ultimo numero della rivista ed è all'altezza di questa data che si può anche considerare definitivamente chiusa l'esperienza della neoavanguardia italiana. Un'esperienza, almeno al dire dei vecchi esponenti, piuttosto positiva e che non ha lasciato, in nessuno dei componenti, sostanziali vuoti derivati dalla perdita di qualche "Autorità superiore". Come scrivono Balestrini e Giuliani nella prefazione ad una recente edizione di un'antologia del Gruppo 63 da loro curata:

> Nonostante tutte le scemenze rovesciate addosso al Gruppo 63 dai suoi deprimenti avversari, la neoavanguardia italiana non s'era mai posta come una alternativa di potere; s'era presentata invece come un'alternativa (discutibile fin che si vuole) di idee, di poetiche, di valutazioni. Non ha mai programmato di diventare una cittadella, né di dare la scalata a nulla. Ha goduto di qualche simpatia e di alcune cordiali ospitalità. Fino alla libera e breve impresa di "Quindici", la sua occupazione di certi spazi fu doverosamente provvisoria. Così la neoavanguardia italiana non ha avuto alcun capo carismatico. Qualcuno all'esterno ha creduto di identificarlo in Sanguineti, quanto meno come "capofila". In realtà Sanguineti non capofilava un bel niente, anche se aveva il suo bravo prestigio, né Balestrini o Eco o Pagliarani, o altri, capofilavano. C'era una specie di collettivo informale tenuto insieme dalla reciproca convinzione che a dispetto dei dissensi si andava tutti contro la Letteratura Costituita. Ci si divertiva, mentre i nostri avversari, quando ci capitava di incontrarli ci guardavano imbronciati e addirittura cupi. Il Gruppo metteva la serietà sotto il controllo del gioco: la carica di autoironia, la volontà di sperpero gli hanno sanamente impedito di programmare la propria sopravvivenza. Tutto ciò spiega perché i "superstiti" non si sentano affatto orfani: non hanno perso il Capo, non hanno perso la Mamma, non hanno tradito nessuna Ideologia. Anzi, contrariamente a un ripetuto luogo comune, a loro si devono le opere poetiche narrative e saggistiche più caratterizzanti gli anni '60. E ovviamente, dato che erano tutti abbastanza giovani, anche nei decenni successivi hanno continuato a scrivere mica male, e magari anche meglio[169].

[169]Cfr. *Gruppo 63. L'antologia* cit., pp. XII-XIII.

Capitolo 2
La letteratura della contestazione (1968-1978)

Introduzione

In anni recenti, l'attenzione che la critica letteraria, a differenza di quella storica e sociologica[1], ha mostrato nei confronti dei movimenti di contestazione degli anni Sessanta e Settanta del Novecento[2] è stata piuttosto scarsa. Il dibattito critico sull'argomento si è concentrato su singoli autori o su analisi ideologiche dei testi[3]. Petroni[4], riprendendo e sviluppando, in parte, il tema sollevato da un articolo di Alberto Arbasino incentrato sull'incapacità della narrativa italiana di riflettere esperienze storiche e sociali realmente significative[5], fa notare che nella narrativa contemporanea esiste anche il problema inverso, ossia: nelle opere in cui la realtà torna ad essere il tema privilegiato della narrazione si verificherebbe (nella maggior parte dei casi) una sostanziale incapacità dello scrittore a rappresentarla nelle sue componenti più significative. Citando come esempio il movimento resistenziale, scrive Petroni:

> In Italia [...] abbiamo avuto una letteratura della Resistenza in cui la Resistenza non è mai protagonista, ma in cui protagonisti sono sempre e soltanto gli

1 Solo per gli anni più recenti si possono vedere i seguenti libri: AA.VV. *Passare il segno. La forma della contestazione* (2008); C. Latini & V. Vita, *Il Sessantotto. Un evento, tanti eventi, una generazione* (2008); S. Bacchetti, *L'altro Sessantotto*, Rizzoli, 2008; G.C. Marino, *Biografia del Sessantotto*, Bompiani, 2004; A. Ventrone, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Laterza, 2012.

2 Con "movimenti di contestazione" intendo per comodità raggruppare il movimento studentesco e operaio del 1968-69, quello femminista degli anni '70, quello del '77: tutti con le proprie specifiche caratteristiche, ma che tuttavia si nutrono della stessa esigenza di rivolta sociale.

3 ad es. si possono ricordare gli interventi di Roberto Di Marco, apparsi sulla rivista "Marcatré" dal 1970 al 1975 e il successivo saggio di Franco Petroni, intitolato *La letteratura della contestazione,* pubblicato sulla rivista "Belfagor" nel 1978.

4 Cfr. F. Petroni, *La narrativa della "contestazione*, in «Belfagor», 1978, pp. 599-606.

5 Cfr. A. Arbasino, *Lo scrittore e il mondo*, in «Repubblica», 7 aprile 1978.

> intellettuali, con la loro esigenza di risolvere la crisi di identità che stanno vivendo. (Di risolverla, nel caso specifico, aderendo alla lotta di massa; senza accorgersi che così finiscono per annegarsi in essa, per rinunciare cioè ad ogni capacità di distinguere nel magma degli avvenimenti e di giudicare; senza accorgersi che, nello stesso tempo, la strumentalizzano, facendone lo sfondo dei loro drammi intimistici)[6].

In seguito, l'analisi di Petroni si estende ad alcuni romanzi che hanno come tema le gesta dei vari movimenti in cui si divide la contestazione e, in particolare, riferendosi a due scrittori di cui si parlerà più avanti, Nanni Balestrini e Renzo Paris, rileva come anch'essi non sarebbero esenti dai problemi in precedenza enucleati.

Punto centrale del secondo capitolo, dopo una breve ricostruzione storica del Sessantotto italiano, è quello di ridefinire meglio questo rapporto della letteratura con la contestazione, mettendo, viceversa, in evidenza proprio la complessità ideologica e le diverse funzioni con cui i movimenti di contestazione fanno il loro ingresso all'interno delle narrazioni romanzesche.

2.1. Il Sessantotto in Italia

Il Sessantotto italiano si colloca nell'ambito della «ribellione planetaria degli studenti contro la società del benessere, l'equilibrio geopolitico dominato dal terrore atomico e l'oppressione dei popoli da parte dell'imperialismo»[7], che costituisce il culmine di una serie di mobilitazioni giovanili avviate negli anni sessanta. Le prime contestazioni partono dalle università: nell'autunno del 1967 gli studenti occupano le università di tutte le principali città del centro-nord, con la sola esclusione di Roma[8].

Tra i principali obiettivi sono la connotazione classista del sistema dell'istruzione, e l'autoritarismo accademico, interpretato come addestramento a un consenso e a una passività globali, ma non solo limitati allo specifico universitario.

Il governo aveva introdotto la "scuola dell'obbligo", fino al compimento del quattordicesimo anno di età, nel 1962. Grazie a questa riforma furono consentiti maggiori accessi agli studi anche per i figli dei ceti piccolo borghesi e della classe operaia; tuttavia, a

6 Cfr. F. Petroni, *La narrativa della "contestazione"*… cit., p. 601.
7 M. Flores- A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, op. cit., p. 191.
8 L'Università di Trento fu la prima ad essere occupata.

questa apertura quantitativa, non era seguita alcuna miglioria qualitativa delle strutture e degli ordinamenti scolastici:

> la rigidità delle strutture, soprattutto universitarie, col suo numero limitato di docenti, di sedi, costituiva un ostacolo di fondo, al punto che solo il 44% degli studenti universitari riusciva a laurearsi. Alla selezione di merito si sommava una vera e propria selezione di classe, una penalizzazione di fatto degli studenti di estrazione operaia e contadina provenienti dalla scuole tecniche e con una preparazione meno adeguata[9].

Il Liceo continua, quindi, a essere una sorta di punto di raccolta e di promozione per i figli della media ed alta borghesia.

Nel 1966 esce *Lettera a una professoressa*, un libro curato da un sacerdote (Don Milani) che, insieme ai ragazzi della sua parrocchia di Barbiana sul Mugello, sull'Appennino toscano, denuncia proprio il classismo degli insegnanti e il sistema scolastico che favorisce i figli dei padroni (che lui chiama «pierini») emarginando i figli dei proletari, in nome di un sapere e di un uso della lingua che sono già posseduti nelle famiglie borghesi, e che finiscono coll'essere un primo strumento di selezione. Scrive Don Milani:

> Voi dite che Pierino del dottore scrive bene. Per forza, parla come voi. Appartiene alla ditta. Invece la lingua che parla e scrive Gianni è quella del suo babbo. Quando Gianni era piccolo chiamava la radio "lalla". E il babbo serio: "Non si dice lalla, si dice aradio". Ora se è possibile, è bene che Gianni impari a dire anche radio. La vostra lingua potrebbe fargli comodo. Ma intanto non potete cacciarlo dalla scuola.[10]

Nelle università i problemi sono quelli di sovraffollamento[11], di scarsità dei docenti i quali, «peggio ancora, quasi tutti solo raramente presenti in facoltà, poiché il loro obbligo lavorativo ammontava a 52 ore di lezioni l'anno, dopodiché erano liberi di fare quello che volevano».[12] Altri professori, essendo avvocati, medici o liberi professionisti, disertano le lezioni, senza la possibilità di incorrere in sanzioni a loro danno. Gli esami si svolgono quasi tutti oralmente, fatto che permette una forma di valutazione da parte dei professori molto soggettiva e non controllata.[13]

I principali testi teorici da cui prende forza l'impianto teorico e critico del movimento, provengono dalle fucine studentesche delle varie università (Pisa in primis, poi Trento e

---

[9] M. Flores- A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, op.cit.
[10] Don Milani, *Lettera a una professoressa*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1966, p.19
[11] Cfr. R. Rossanda, *L'anno degli studenti,* Laterza, Bari 1968, p.14.
[12] P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*… cit., p.405.
[13] Ibidem.

Torino) e si articolano sia contro l'organizzazione del sistema della pubblica istruzione che contro il capitalismo, ma non sono risparmiate critiche ai partiti della sinistra (Pci, Psi) indicati come responsabili dell'abbandono della volontà di trasformazione politica e sociale dello Stato. Gli studenti si organizzano in nuove forme assembleari che fanno uso di strumenti di azione diversi da quelli tradizionali verticistici usati negli organismi universitari esistenti: si assumono la responsabilità diretta delle azioni comuni attraverso assemblee permanenti e occupazioni delle sedi universitarie. La loro protesta assume perciò anche un valore politico generale che «travalica l'università ed entra in rapporto (incontro o scontro) con il sistema politico».[14] Questo nuovo modo organizzativo degli studenti, con la spinta ad una riappropriazione collettiva dell'iniziativa politica, che sconvolge le forme tradizionali di rappresentanza studentesca (di matrice "partitica"), produce concreti nuovi orizzonti culturali e politici. L'Università di Trento, con il *Manifesto per una Università negativa*, elaborato nell'autunno del 1967, promuove una spinta verso un consolidamento del disegno politico del movimento: «ad un uso capitalistico della scienza bisogna opporre un uso socialista delle tecniche e dei metodi avanzati ed operare per un nuovo tipo di professionista: il professionista *out*». Per questo si parla di «Università negativa»: una università in grado di denunciare «ciò che gli imbonitori mercenari chiamano ragione» attraverso l'uso di un «pensiero critico, dialettico, negativo» per porre le basi a un «lavoro politico antagonista e alternativo». Accanto a questi riferimenti espliciti al socialismo, ma con indirizzo ideologico non proprio coincidente, si colloca invece un altro documento, elaborato sempre nello stesso periodo dall'Università di Pisa, e noto come: *Le Tesi della sapienza*. La proposta degli studenti pisani nasce da una valutazione della figura dello studente come «forza lavoro in fase di qualificazione e come oggetto della parcellizzazione capitalistica del lavoro intellettuale». Gli studenti diventano, in questa interpretazione marxista, quasi una componente interna della classe operaia: da qui si diffonderà l'immagine dello studente proletario, che lotta non solo per cambiare il sistema scolastico, ma per realizzare un profondo mutamento sociale, a partire dalla lotta di classe contro la borghesia "padrona".

Di fronte al dilagare delle occupazioni i rettori chiedono l'intervento della polizia che entra spesso in lotta con la resistenza degli studenti. A partire dal dicembre del 1967 le proteste raggiungono tutte le università d'Italia. Quando a marzo gli studenti della Sapienza di Roma vengono fatti sgomberare dalle forze dell'ordine, il corteo di protesta degli studenti raggiunge

[14] A. Mangano, *Le radici del presente. Il '68 italiano*, Roma, Sapere 2000, 1998, p.89.

la facoltà di Architettura a Valle Giulia dove essi forzano i blocchi della polizia. Gli scontri che si protraggono per molte ore faranno usare per la prima volta ai giornali il nome di «battaglia» per riferirsi alle manifestazioni.

Nella cultura del movimento confluiscono i diversi filoni di pensiero critico e di protesta sociale che avevano costellato gli anni sessanta: l'elaborazione, da un punto di vista marxista, dello sviluppo materiale dell'Italia attuato dalle riviste della sinistra non istituzionale (da *Quaderni Rossi a Nuovo impegno*) e quella dei vari gruppi cattolici dissenzienti; la critica alla società dei consumi elaborata dalla Scuola di Francoforte e da Herbert Marcuse nel suo celebre *L'uomo a una dimensione* e i fermenti terzomondisti innescati dalle lotte di liberazione dei popoli ex coloniali e dalla guerra nel Vietnam[15]; l' "antipsichiatria" praticata da Franco Basaglia nell'ospedale di Gorizia e il movimento libertario giovanile sviluppatosi negli anni del "beat italiano".

Con la contestazione i giovani manifestano un rifiuto netto nei confronti dell'autorità: tutte le gerarchie dei vari contesti in cui si articola la società civile (scolastico, familiare, statale) sono messe alla berlina. Anche se pochi di essi giungono al rifiuto totale dell'istituzione familiare e statale, emerge comunque un radicale scontro con l'ideologia dei genitori che, fondatori dell'Italia del boom economico, vedono nel diploma o nella laurea dei figli uno strumento utile per fargli fare carriera e per farli integrare all'interno del sistema di produzione. La contrapposizione alle famiglie si accentua in maniera progressivamente forte, in quanto esse sono identificate come nuclei castranti e come roccaforti d'isolamento da una collettività vitale: si entra in conflitto con la famiglia poiché essa è «un sistema di fortezze chiuse dove la solidarietà di consanguinei è l'altra faccia dell'egoismo brutale verso l'esterno, del ripiegamento sul proprio angusto particolare»[16].

Con il diffondersi del movimento studentesco si verifica anche una straordinaria ondata di socializzazione tra i giovani della penisola, tanto che, come scrive Ginsborg, anche il modo di vestire e acconciarsi, muta:

> L' atmosfera di questi mesi, come in tutti i momenti di ribellione improvvisa, era di fraternità quasi magica. […] Gli studenti cambiarono il loro modo di vestire e apparire: gli uomini non portavano più i capelli corti, giacche, cravatte e vestiti scuri, ma jeans, barba e capelli lunghi, fazzoletti rossi annodati sul collo; le donne abbandonarono il trucco, i vestiti eleganti e i tacchi a spillo a vantaggio di pantaloni, jeans, maglioni e stivali. D'inverno tutti indossavano eskimo color grigio e lunghe sciarpe.[17]

---

[15] Un testo importante è quello di F. Fanon, *I dannati della Terra*, Einaudi, Torino 1962.
[16] L. Castellina, *Famiglia e società capitalistica*, nota riportata in P.Ginsborg, *op.cit.*, p. 413.
[17] P. Ginsborg, *op.cit.*, p. 411.

Lo schieramento a sinistra del movimento studentesco, oltre a scatenare le reazioni dei neofascisti che sfociano spesso in scontri anche sanguinosi, pone seri problemi al partito di sinistra allora dominante in Italia: il Pci. Gli studenti, infatti, si identificano nell'avversione al modello capitalistico, ma non riconoscono nel Pci l'alternativa in grado di traghettare il Paese verso una società di stampo socialista, sia per l'organizzazione dei comunisti italiani che ricalcava il modello stalinista, sia per l'accusa di esercitare un'opposizione "integrata" al governo di centro sinistra (DC e PSI) guidato dal presidente Aldo Moro e accusato, dal movimento stesso, di immobilismo. Il Pci guarderà, infatti, prima con crescente sospetto, poi con aperta ostilità a un movimento che rifiuta di riconoscerne la leadership. Di più, il movimento studentesco non vede di buon occhio la forma di organizzazione verticistica dei partiti: ispirandosi al modello parigino della Comune (1871), gli studenti vogliono che, anche a livello politico, ogni decisione sia presa da assemblee di massa, con membri delegati eletti dalle assemblee stesse, soggetti a revoca immediata qualora tradiscano gli impegni presi con l'assemblea. La natura collettivista e libertaria che il movimento vorrebbe per la sfera politica, si riflette anche nella vita sociale e privata: nessuna autorità centrale può determinare e controllare le scelte individuali. Si deve alle spinte dei movimenti il venire meno di molti tabù legati alla sessualità, anche se, come sostiene Ginsborg, «talvolta, in nome della liberazione, nascevano nuove forme di oppressione: la più rilevante fu l'obbligo alla libertà sessuale»[18].

L'esigenza di nuovi cambiamenti sul versante scolastico carica la spinta anche su quello politico. Nelle elezioni politiche del maggio del 1968, quando alcuni leader del movimento invitano gli studenti ad annullare la scheda, si registra solo un lieve spostamento a sinistra dell'elettorato italiano: la maggioranza centrista subisce un calo significativo, ma il governo che si formerà continuerà a ignorare le richieste del movimento. Così come farà il Pci: basti pensare agli attacchi di Giorgio Amendola che definì infantili le richieste degli studenti, o a quello di Pier Paolo Pasolini che giudicò, forse sbrigativamente, in una nota poesia (*Il PCI ai giovani*) il movimento studentesco come composto da piccoli borghesi e figli di papà, integrati in un sistema che in realtà non vogliono cambiare affatto. Questa frattura profonda tra movimento e istituzioni statali, e tra movimento e sistema politico, sortì l'effetto di sradicare ancor più il movimento da ogni tentativo concreto di cambiamento del sistema mediante il ricorso alla politica tradizionale:

[18] P.Ginsborg, *op.cit.*, p.414.

> Sull'onda di questo fallimento dello stato democratico le spinte del movimento ad una mobilitazione permanente, che assumeva le forme di una disperata autorappresentazione, si fecero sempre più forti e dilaceranti. E dentro l'immagine di forza che si sprigionava dalla ininterrotta catena di lotte ed iniziative politiche degli studenti emergevano le aporie di un movimento ormai ridotto alla difesa dell'università come spazio comunitario di una esperienza totalizzante sul piano esistenziale, che però non riusciva a trovare sbocchi politici alla sua condanna "morale" della società[19].

Intanto, tra la primavera e l'estate del 1968, esplodono nuovamente, dopo le proteste dei primi anni sessanta, alcune forme di agitazione operaia nelle fabbriche. Sono per lo più dirette contro i nuovi ritmi di lavoro che divengono sempre più serrati (a seguito del processo di meccanicizzazione che aveva introdotto nuove analisi dei tempi e dei metodi); contro la diminuzione del salario; contro l'introduzione del cottimo (che aveva causato tra gli operai ulteriori differenze, accentrando ancor più potere nei capi che potevano, a loro piacimento, distribuire favori e tipi di lavoro); contro l'intensificazione della sorveglianza dell'azienda sui dipendenti.[20]

Proprio con l'estate del 1968, in seguito alla chiusura delle sedi universitarie, il Movimento studentesco subisce una notevole trasformazione. I giovani operai guardano con crescente simpatia il carattere antiautoritario degli studenti e, con le università chiuse, la contestazione si sposta sul terreno delle istituzioni culturali e presso le sedi delle fabbriche. Artisti e studenti interrompono la Biennale e la mostra del cinema di Venezia, accusate di essere uno "strumento di mistificazione della produzione artistica e di organizzazione e controllo di una cultura riservata alla classe dominante».[21] Gli operai si vedono affiancati dagli studenti nei picchetti di fabbrica nella convinzione, da parte del movimento studentesco, di aver trovato nelle proteste operaie un punto di riferimento centrale per il cambiamento radicale del sistema dominante. Così, andando verso la ricerca di basi nuove per un partito rivoluzionario che levasse al PCI il consenso di gran parte degli operai, e che portasse avanti le istanze del movimento studentesco, nasce, nell'ottobre del 1968, la Nuova Sinistra italiana. Nei mesi successivi, fioriscono una miriade di gruppi rivoluzionari organizzati, per la maggiore, sotto lo stampo leninista: dai maoisti di "Servire il popolo" agli operaisti di "Potere Operaio", da "Lotta Continua" al gruppo di fuoriusciti dal PCI de "Il Manifesto". Benché questi gruppi portino, dalla loro nascita fino al loro esaurirsi progressivo degli anni '76-77, alla

[19] P.Flores-A.De Bernardi, *op.cit.*, p.224.
[20] Cfr. P.Ginsborg, *op. cit.*, p. 422.
[21] Cfr. M.Flores-A.De Bernardi, *op.cit.*, p.224.

mobilitazione di molte migliaia di persone, creando una coscienza anticapitalistica e rivoluzionaria tra gli studenti e la classe operaia, la loro affermazione segna, piuttosto, la fine del Movimento studentesco come movimento spontaneo e omogeneo, e scandisce una sorta di passaggio ulteriore da Movimento a partiti extra-parlamentari. Inoltre, c'è da considerare il fatto che, all'interno di questi gruppi e partiti in cui si scinde il Movimento studentesco, fa il suo ingresso una generazione di politici che con l'antiautoritarismo e il libertarismo degli studenti ha poco in comune:

> Una generazione di militanti, più anziana, legata spesso alla tradizione dell'estremismo ideologico ai margini del PCI, del PSI e del PSIUP, fiorita dal dopoguerra, che aveva in molti casi fatto politica già nei partiti o nei vecchi organismi studenteschi cancellati dal movimento.[22]

Se, in autunno, il movimento studentesco conosce una ulteriore espansione e crescita, ciò è dovuto anche agli studenti delle scuole medie superiori che occupano, un po'ovunque, gli istituti e riempiono le piazze con grandi cortei. La protesta del movimento studentesco contro il ruolo produttivo-capitalistico del sistema scolastico e universitario prosegue nel mese di dicembre con le varie contestazioni degli studenti milanesi al teatro "alla Scala" di Milano, e degli studenti pisani al tradizionale veglione "di lusso" che la ricca borghesia organizza al locale versiliese "La Bussola". Proprio qui, mentre gli studenti arrivano armati di pomodori e ortaggi, con l'intenzione di festeggiare i "padroni" che sfilano «col vestito nuovo da mezzo milione, consumando una cena da 50 mila lire, annaffiata da 50 mila lire di champagne», la polizia che, all'inizio sembra tollerare la manifestazione, carica improvvisamente gli studenti. Nello scompiglio generale, i carabinieri iniziano a sparare sulla folla degli studenti trincerata dietro a piccole barricate di automobili: uno studente sedicenne, Soriano Ceccanti, resterà gravemente ferito: da allora non potrà più camminare.[23]

Nel 1969 sono gli operai a impedire che il movimento si arresti, come era accaduto, viceversa, nel resto d'Europa. Sciopera la FIAT che vede in prima fila gli operai meno qualificati e meno sindacalizzati, spesso immigrati dal meridione (i cosiddetti "Operai massa"), che danno vita alle assemblee congiunte con gli studenti. In questa fase, le forme di protesta utilizzate dal movimento studentesco si estendono agli operai stessi. Si moltiplicano (e non solo alla FIAT) i picchettaggi all'esterno dei cancelli delle fabbriche; mentre all'interno

---

[22] M.Flores-A de Bernardi, *op.cit.*,p. 231.

[23] Cfr. N.Balestrini-P.Moroni, *L'orda d'oro.1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1998.

si creano nuovi tipi di scioperi in cui un gruppo di operai incrocia le braccia e, invece di uscire all'esterno, rimane dentro e prende a girare per l'edificio organizzando un corteo improvviso al quale si accodano gli altri operai. I capi squadra vengono derisi e spesso aggrediti fisicamente, mentre i sindacati sono sempre meno ascoltati dagli operai, che prendono le decisioni nei CUB e nelle assemblee[24].

La radicalità dello scontro si rivela in pieno quando all'inizio di luglio, in occasione di uno sciopero generale cittadino contro il caro-affitti indetto dai sindacati generali, gli operai torinesi, assieme ad altri operai del torinese e ad alcuni studenti, si organizzano in corteo autonomo che parte dai cancelli della FIAT. Lo slogan degli operai e degli studenti è: «Cosa vogliamo? Vogliamo tutto!». Il corteo è presto attaccato dalla polizia, cosa che innesca una serie di scontri che si riversarono in Corso Traiano, dove gli operai erigono numerose barricate e rispondono agli attacchi dei poliziotti. Alla "battaglia" che durò tutta la notte del 3 luglio seguono numerose assemblee di massa alla FIAT e in altre fabbriche, che coinvolgono migliaia di studenti e operai.

Il conflitto, innescato dagli operai della FIAT, riprende su larga scala in autunno, quando arrivano a scadenza i contratti di lavoro: è l'inizio dell'«autunno caldo», che segna il momento di massimo scontro sociale nell'Italia del dopoguerra. Gli scontri nel clima teso di quegli anni raggiungono il culmine il 12 dicembre, quando a Milano in Piazza Fontana, una bomba, all'interno della Banca Nazionale dell'Agricoltura esplode e uccide 16 persone e ferendone un'ottantina. Sempre nello stesso giorno esplodono a Roma una serie di bombe, della stessa serie di quella di Milano, che causano un notevole numero di feriti. Repentinamente vengono accusati della strage e degli attentati romani, alcuni cittadini simpatizzanti del movimento anarchico: il ferroviere Giuseppe Pinelli, accusato, appena due giorni dopo, della strage di piazza Fontana, viene arrestato e portato in questura a Milano, dove muore cadendo "accidentalmente"[25] dalla finestra (sita al quarto piano) dell'ufficio del commissario Calabresi; mentre il ballerino Pietro Valpreda viene accusato, e subito arrestato, delle bombe piazzate a Roma. Passerà tre anni in carcere in attesa di essere processato, e sarà prosciolto da ogni accusa soltanto nel 1985. Con questi episodi, si ha l'avvio della cosiddetta "strategia della tensione": una sanguinosa catena di attentati, e di repressioni, da parte degli apparati statali, segnerà l'Italia degli anni settanta e ottanta, culminando, il 2 agosto 1980, con la strage della Stazione di Bologna. Con il nascere del terrorismo di stato, nei gruppi

[24]Ibidem.

[25] Cfr. D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, Torino, Einaudi, 1971

movimentisti si ha un rafforzamento tale di questo apparato ideologico da giungere ad accettare come piano naturale il passaggio dall'interpretazione difensiva della violenza (insita nei movimenti di studenti e operai) a quella offensiva, facendola anzi divenire più che una scelta obbligata, un assunto prioritario, una strategia politica. Per questo molti gruppi si separano dalle formazioni extraparlamentari, studentesche e operaie, dando corso a formazioni armate (NAP, Brigate Rosse, Prima Linea, ecc.) che, secondo i loro piani, avrebbero dovuto rappresentare l'avanguardia armata del movimento politico per la liberazione dell'Italia dal governo fascista, al potere sotto le mentite spoglie del Democrazia Cristiana, e per la costituzione di un nuovo governo comunista. È l'inizio degli "anni di piombo": una delle pagine più sanguinose della recente storia d'Italia[26].

2.2. La figura dell'intellettuale nel Sessantotto: tra cronaca e letteratura

2.2.1 I giorni del dissenso *di Giorgio Cesarano*

I giorni del dissenso di Giorgio Cesarano[27] è il primo testo che racconta la contestazione studentesca in forma narrativa. Viene pubblicato *in medias res* nel luglio del 1968, proprio quando le università chiudono e gli studenti sembrano prendersi una pausa dalle lotte che hanno caratterizzato i mesi precedenti. Anche Giorgio Cesarano, scrittore e intellettuale già autore di due raccolte di poesie *La pura verità* (Mondadori, 1963) e *La tartaruga di Jastov* (Mondadori, 1966), partecipa alle iniziative studentesche e ne segue con apprensione gli esiti. Durante la sosta estiva, pubblica dunque il suo romanzo-cronaca, sotto forma diaristica, che racconta l'incontro di uno scrittore-intellettuale quarantenne con i giovani in rivolta del movimento studentesco milanese. La novità del momento storico è subito avvertita da Cesarano il quale decide di affidare alla prosa il racconto di eventi che gli appaiono come straordinari e quindi memorabili in quanto inseriscono una forte discontinuità nel flusso degli avvenimenti. In linea con gli esperimenti dei vicini neoavanguardisti, Cesarano, per

[26] Cfr. G. Galli, *Piombo rosso. La storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Baldini & Castoldi, Milano 2004.

[27] G. Cesarano, *I giorni del dissenso*, Mondadori, Milano, 1968 [da questa edizione, indicata con la sigla GD seguita dal numero di pagina, sono tratte le citazioni].

attuare una sorta di abbassamento smitizzante della funzione creativa dell'arte, adotta il registro diaristico basato sul racconto del testimone che riferisce ciò che ha visto o ha sentito. La scrittura è solo una pausa tra gli eventi che si succedono con imprevedibile frenesia:

> È aspettando l'ora che mi viene la crisi di stanchezza e una recrudescenza dei dolori soprattutto alla schiena e alle gambe e anche pensando al probabile scontro alla Statale con quell'iradiddio di manganellatori una crisi di incertezza e paura e prima cerco di distrarmi con un libro in poltrona poi bevo un whiski e infine mi siedo qui e comincio a scrivere di gran carriera questa specie di diario e intanto che scrivo penso che lo riprenderò nelle pause finché tutto questo durerà giorno per giorno (GD, p. 34).

A volte essa è percepita come una mistificazione: le parole non possono restituire con fedeltà obiettiva una realtà in continuo divenire. Eppure scrivere è per l'io narrante un atto necessario. Oltre a essere un'appendice del proprio corpo, la scrittura è lo strumento per creare una realtà alternativa capace di entrare in contatto con quanto avviene nel mondo senza cercare di esserne lo specchio. Importante diventa quindi non la ricerca delle parole che appartengano alla retorica tradizionale, piuttosto saranno gli scarti, «lo spurgo» del linguaggio, colto nella sua immediatezza, a formare la narrazione:

> Mi piace poco scrivere di queste parole ambigue e sospette come nafte petroli sudori miste a cielo sere e primavera che sembrano e non sono velleità di furbastre metafore, ma non c'è tempo, di corsa come cammino e scrivo, per fermarsi a raccattar parole e se queste che mi vengono sono lo spurgo lo scolo della mia anima-sentina e probabilmente fanno un po' senso, tanto peggio per me che così sono; così come sono corro avanti (GD, p. 69).

A livello linguistico, invece, il lessico e la sintassi - sotto l'influenza delle sperimentazioni dei coevi testi neoavanguardistici (Arbasino e Malerba in primis)[28] - mirano a costruire un andamento del periodo che, ricalcando il discorso orale, è svolto come una specie di monologo esteriore, in virtù del quale gli avvenimenti e i pensieri del protagonista sono colti nel loro divenire e per questo soggetti a continue modifiche e aggiustamenti.

Il testo si apre nel mezzo degli scontri tra manifestanti e polizia nei quali si trova invischiato il protagonista:

> Sono qui con le ossa rotte […], la schiena e le gambe che mi fanno male, non so più per le botte o perché non sono più allenato a muovermi violentemente, a correre e a stare tanto tempo in piedi. […] Sono anche agitato, devo dire, perché insomma la situazione è ambigua e questo fatto di rotolare per terra in piazza in mezzo a ragazzi che hanno vent'anni meno di me e poi di passare metà notte con loro nella facoltà occupata e tronare in piazza stamattina e prepararmi a ritornare

[28] Cfr. A. Arbasino, *Fratelli d'Italia* e di L. Malerba, *Il serpente* e *Salto mortale*

> questa sera, che sarà dura, col Padova così pronto a pestare, insomma c'è anche il disagio di queste facce giovani che ti squadrano, non certo con simpatia, d'accordo hanno ragione, e i poliziotti ti individuano con qualche perplessità, la pelata, la barba grigia, e poi questo mio studio nel palazzo d'uffici di rappresentanza […] (GD, p. 12).

L'annotazione precedentemente riportata, datata 25-26 marzo 1968, che apre la prima parte del diario intitolata "Vengo anch'io", è rivelatrice dell'*impasse* in cui versa il protagonista. Le condizioni di imbarazzo, di titubanza o, come afferma in più punti del testo, di «disagio» con cui si appresta a partecipare alle manifestazioni gli derivano sia dal suo essere più vecchio degli studenti e, a differenza della maggior parte di essi, dall'avere una posizione lavorativa e familiare relativamente stabili (è sposato, lavora in una casa editrice), sia da una crisi più grande che, allegoricamente, investe la funzione dell'intellettuale di sinistra nella società neocapitalistica. Mentre l'intellettuale nella Resistenza (se guardiamo almeno alle prime opere di Vittorini, Calvino, Fenoglio) si trova dentro gli eventi e in molti casi (si ricorda l'esclusione di Pavese raccontata ne *La casa in collina*) li vive da protagonista e pertanto non ha remore a raccontarli né a proporsi come pubblica "guida", la contestazione degli studenti si rivolge anzitutto contro la figura paternalistica di quell'intellettuale che, fallita la promessa di benessere per tutti con la quale la parte "rossa" del movimento resistenziale aveva cementificato le sue battaglie, si trova adesso a occupare alcune delle posizioni sociali "privilegiate" verso cui è indirizzata la rivolta. Il testimone protagonista de *I giorni del dissenso* registra dunque questa contraddizione che investe anzitutto la sua vicenda[29]; in virtù di questo egli non racconta soltanto quanto vive sulla propria pelle, ma è costretto anche a raccontarsi, costruendosi come soggetto che deve scegliere la parte da cui stare. Il tono che tuttavia prevale nel racconto, viceversa, è marcato da un entusiasmo di fondo, tipico di chi ha già scelto di schierarsi con gli studenti e di partecipare alle loro lotte. La prima giornata di scontri è infatti raccontata come un'unica grande ondata di persone che si spostano per le vie di una Milano descritta e nominata iperrealisticamente per ciascuna strada e piazza toccata dal movimento. In questo flusso di avvenimenti, danno origine a delle pause drammatiche le descrizioni espressionistiche dei pestaggi da parte dei poliziotti, che conservano una somiglianza con i racconti in cui gli scontri sono tra partigiani e fascisti:

> C'è sempre quello che urla a perdifiato steso con le mani sulla testa ma ci sono anche le ragazze che prendono botte piegate in due da tre o quattro poliziotti

[29] «[…] intanto almanacco tra me gli argomenti che mi piacerebbe dire all'assemblea e cioè che sono uno come si vede della generazione fallita e che sono d'accordo nel definirla così e che non ho altro da dire» (GD, p. 27).

> imperterriti, un ragazzetto che si divincola afferrato per le braccia mentre i manganelli gli rimbalzano sulla testa, le fisionomie precise e tetre dei due che mi picchiavano e che adesso riconoscerei, il rosso squillante del sangue sulle facce, le grida non scappate di alcuni altri e scalmanati che subito dopo sparivano sotto un tumulto di elmetti chini a picchiare». (GD, p. 23)

Il primo dato che il protagonista registra per capire le motivazioni che spingono gli studenti alla rivolta è di carattere generazionale. I giovani non si riconoscono nei valori e nelle abitudini dei loro padri e non vogliono essere come loro. L'identificazione del soggetto da contestare, in questo caso, avviene tramite il vestiario:

> S'accende intanto all'imbocco della scala del metrò una lite tra un signore in soprabito e cappello e quattro o cinque ragazzi. Il signore urla ma cosa volete andate a casa a studiare i ragazzi gridano non vogliamo diventare come te (GD, p. 22).

Mentre i contestatori si riconoscono anzitutto da alcuni tratti fisici, barba e capelli lunghi (particolari che alcuni anni dopo Pasolini stigmatizzerà come simboli del potere capitalistico[30]), come se fossero dei travestimenti «da negri» scelti appositamente per distinguersi dalla borghesia ordinata (i «potenziali razzisti»[31]) sulla quale suscitare un sospetto e un'antipatia immediati.

Il conflitto tra la volontà istintiva di adesione alla lotta dei giovani e il disconoscimento che a questa identità rivoltosa si dà egli stesso o gli viene trasmesso dalle varie figure pubbliche con le quali viene in contatto è marcato in più punti del racconto. All'inizio, la tentazione di confondersi nell'identità studentesca è forte, ma è presto interrotta dall'incontro con un coetaneo che gli richiama la sua identità borghese:

> Vicini a me studenti, e noto che come vedo qualcuno che si regge un braccio o la testa, anch'io reggo il mio braccio o mi palpo la schiena; e quando vedo un mio coetaneo tutto sulle sue che viene a comprare il giornale e ostenta tutto il suo distacco e il disinteresse possibile allora mi raddrizzo e impettisco e prendo l'aria del quarantenne che sono abbastanza ben vestito anche se col maglione sotto la giacca al posto della cravatta (GD, p. 19).

Oppure sono le stesse forze dell'ordine a non riconoscerlo come parte del Movimento:

> Scappano tutti, è una carica, corro anch'io tra gli altri e m'intoppo di qui a lì con altri poliziotti che caricano in senso opposto […]. Un brigadiere m'arriva addosso col manganello alzato, abbozzo appena la guardia, bercia semplicemente vada via e mi spinge dietro di sé, mi scarta (GD, p. 20).

---

[30] Cfr. P.P. Pasolini, *Il discorso dei capelli*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S-De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 272-277.

[31] GD, pp. 73-74.

Durante il corso degli avvenimenti, l'io narrante ha bisogno di interrogarsi per capire chi sia e quale ruolo possa avere in questa nuova realtà.

> Mi sento-sono passante, mi sento-sono, come questi "vecchi", amabili facce di veterani democratici, che conversano coi giovani come chi intenda fate la vostra che ho fatto la mia. Mi sento così? Sono così? Se mi sento così è per viltà, se sono così è uno sbaglio (GD, p. 21).

La ricerca febbrile del protagonista segue dunque gli spostamenti e le azioni degli studenti che fluttuano per le vie, le piazze, i luoghi di una Milano labirintica e a tratti ignota agli stessi personaggi che la abitano:

> Florenzio bestemmia e Giovanni dice ma non capisco non ci sono ancora oppure è un fiasco e io dico non può essere, assolutamente, figurati, neanche la 500 coi radiomegafoni c'è, si sono certamente già mossi saranno alla Statale, cerchiamo intorno le facce giuste ma non ci sono, fermo un ragazzino col distintivo di Mao chiedo dove sono andati? Alla Bovisa, dice. Ma per dove? La Nord, dice. Quanto tempo fa? Dieci minuti. Ci squadra, notiamo, con uno zic di diffidenza. Non capisco, guardiamo dalla parte del Cordusio ma non si vede niente che segni il passaggio di un corteo, è inverosimile, dico ci siamo passati sotto, Giovanni dice che non è possibile che sia tutto così assurdamente calmo guarda il traffico com'è fluido e mentre torniamo verso l'imbocco del metrò Florenzio dice ma la Bovisa cos'è un modo milanese di dire a casa del diavolo? Giovanni dice sì, potrebbe anche essere, ma la Bovisa è un posto che esiste, non è la casa del diavolo a rigore è la casa degli operai, un quartiere operaio insomma e diciamo ma vuoi vedere che sono andati davvero dagli operai (pp. 59-60).

Il senso di smarrimento, derivato anche dall'incontro mancato con gli operai, è amplificato dagli scontri con i residenti (impiegati, pensionati, tramvieri, automobilisti, "buona borghesia"), i quali, incapaci di comprendere la necessità, l'urgenza di una rivolta, rendono la città di Milano incrostata e sonnolenta, reagendo, quali custodi di un ordine immutabile, con gli insulti alle azioni degli studenti:

> Il corteo prende intanto per S. Margherita sfila davanti alle saracinesche questa volta abbassate del Corriere, costeggia piazza Duomo, imbocca via Orefici e sbocca per un nuovo sit-in in Cordusio. […] I vigili bloccano il traffico, s'addensano sui marciapiedi inveleniti passanti si sentono i cori di clakson. Non mi andrebbe di litigare con automobilisti, ho nelle ossa la nausea di quella truppa potenzialmente omicida siamo passati a un metro da dove fu ammazzato Ardizzone e l'abbiamo gridato, tutto è più serio di così, più truce, più drammatico, non saprei cosa dirgli agli automobilisti non saprei cosa fare mi cadrebbero semplicemente le braccia davanti alle loro grinte di pecore feroci; si sentono i soliti discorsi dei passanti che s'indignano in nome del sonnambolico loro ordine turbato volano i soliti insulti, mi ricordo che sfilando un momento fa giusto lungo la fiancata di un tram bloccato abbiam visto affacciata al finestrino una bimbetta vestita di rosa sì e non cinque anni che ha sillabato per benino con la vocetta Montessori "Andate a lavorare" e brava bimbetta hai imparato la lezione di mammina e papino insieme coi caroselli e lo zecchino d'oro. Passa ora in mezzo a noi uno stravolto di rabbia […] urla a noi "Figli

> di puttana", una ragazza soave risponde lo dirò alla mia mamma […] penso non deve aver figli o non sarebbe così sicuro che non siano tra questi figli di puttana (GD, pp. 90-91).

Viceversa, agli occhi del protagonista, è la presenza dei cortei che occupano lo spazio della città a renderlo vivo, anzi a trasformarlo e, portandovi una luce nuova che ne fa risaltare gli aspetti ignoti perché sepolti da una coltre di fumo e di polvere, lo inglobano:

> Da qualche giorno anch'io guardo non solo le barbe ma le facce in un modo diverso e anche la città non è più la stessa, s'è smossa, s'è come scrostata ha cambiato non so il senso dei suoi colori delle sue geometrie (GD, p. 61).
>
> […]
>
> Siamo improvvisamente qui dove c'era un vuoto dove le suole suonavano sul vetrato di polvere e asfalto con un raschio sperso semimuto improvvisamente tanti tantissimi e le bandiere foltissime s'incuneano fanno una festa e dappertutto confluiscono si moltiplicano s'allineano in file che sono già cordoni le facce di colpo familiari dei ragazzi e si deve già tenuti a braccio rinculare ancora e ancora questo corteo nel corteo già non se ne vede la fine (Ivi, p. 118).

Ecco dunque che attraverso il viaggio per le vie della città (metafora reale del divenire delle cose) lo scrittore e il movimento studentesco tentano di raggiungere un'identità attraverso la pratica della discussione collettiva. Le assemblee sono una sosta attiva in cui disporre – per riprendere la metafora del dipinto usata da Cesarano – i diversi colori nel tentativo di definire un quadro quanto più vario, ma con in filigrana un disegno già abbozzato che prende corpo. Allora, tappa dopo tappa, emergono le motivazioni della rivolta. Quando il corteo si sposta nei locali dell'Università Statale, la discussione degli studenti fa scaturire la volontà di una contestazione «dell'assetto globale del sistema», nella quale si inserisce il resoconto-riflessione del protagonista che evidenzia con entusiasmo la volontà di coinvolgere anche quel settore

> ipoteticamente disponibile della classe operaia, magari gli operai che sono giovani e che insieme col narcotico del benessere fasullo hanno incominciato ad assorbire anche l'inquietudine e la nevrotica frustrazione dei figli dei borghesi che sono il germe di questo dissenso radicale e intransigente che sento crescere con velocità fantastica (GD, p. 28).

Particolarmente affini alla propria ideologia, Cesarano trova le rivendicazioni degli studenti che rendono visibile il nesso di subordinazione che esiste tra l'organizzazione universitaria e il sistema produttivo capitalistico: contestare il sapere impartito dalle università vuol dire contrastare il dominio della sfera economica su quella politica e sociale. I giovani, provenienti dai ranghi della borghesia, rifiutano anzitutto l'eredità dei padri, tacciati di non avere plasmato un mondo più giusto o più equo di quello che c'era sotto il fascismo.

L'incremento del benessere e dei consumi non ha dato (né darà) origine a forme di liberazione, ma, piuttosto, a nuove schiavitù e si collega a politiche governative sclerotizzate e incapaci di accogliere un'idea partecipata di democrazia. Immerso nelle cose, l'occhio e la penna del protagonista registrano ogni fase della protesta, comprese le attese, le incertezze, i dialoghi fugaci con qualche compagno, i discorsi delle assemblee.

La seconda parte del libro, intitolata "I cappelli di carta", si apre con l'annotazione del 30 aprile che contiene un'ulteriore autocritica rivolta non solo al ruolo dell'intellettuale, ma coinvolge il senso stesso dello scrivere il diario. Il «disgusto» che l'autore prova rileggendo le cose che ha scritto, il suo ritratto che ne viene fuori di «piangina patetico mezzacartuccia ometto scoglionato stronzo a bagnomaria», e soprattutto la mancanza di senso di rendere pubblico un lavoro «scritto per me per non dimenticare, per cacciare in cassetto»[32] lo dirigono sulla strada di non rendere pubblico il testo. Saranno gli interventi degli amici Giovanni e Florenzio a farlo desistere dall'intento distruttivo e proseguire nella scrittura:

> Giovanni e Florenzio dicevano ci sono tutti i fatti c'è tutto serve a capire è come una cosa che s'è scritta da sola (GD, p. 103).

La scrittura perviene alla funzione pubblica di documento in quanto è rilevazione di un vissuto privato dove la voce di quell'"io", seppure così presente, è messa in secondo piano dal contatto con il "noi" che anima il contenuto della registrazione. In maniera non dissimile da quanto avviene per l'epica, attraverso il filtro della scrittura si può restituire un momento nel quale il fatto privato si trasforma in esperienza collettiva di chi ha partecipato agli eventi e si amplifica attraverso chi leggerà la storia narrata.

Il nuovo inizio è segnato da un duplice quanto sorvegliato ottimismo: al compito documentaristico della scrittura si affianca la fiducia nella trasformazione della rivolta. Dall'ambito settoriale del sapere universitario, le proteste coinvolgono l'assetto sociale globale della società capitalistica e si collegano a quanto avviene nelle altre parti del mondo. Questo scenario più allargato favorisce l'ingresso dello scrittore nella compagine della protesta, parte, finalmente, di un'identità collettiva:

> È cambiato segno diciamo ma sarebbe difficile adesso spiegare come e perché anche se è sicuro che in qualche modo non ci sbagliamo. La pausa di pasqua questo intervallo piuttosto lungo che ha tenuto gli studenti lontani dalle piazze impegnati a discutere nelle loro specifiche sedi quesiti che si poteva pensare di nuovo ridotti a rivendicazione a riforme chiuse tra muri di rettorati e facoltà […] si vede ha invece decantato tutto e lasciato forse in margine moderati e loro moderazione

[32] GD, p. 101.

> perplessi e loro perplessità ha schiumato il meglio fatto lievitare idee gettato lacci di nessi tra questo che accade qui e l'identico che accade a Berlino a Parigi a New York. Non è un caso che nessuno gridi più tasse scuola di classe non è un caso che non ci sentiamo più a disagio estranei e che possiamo gridare senza impaccio tutto quello che si va gridando e che sempre più suonino a invettiva i timbri metallici e mozzi di parole come Vietnam e Giap (pp. 109-110).

La giornata del primo maggio sancisce il cambiamento di prospettiva. Ai tradizionali cortei organizzati dai sindacati e dai partiti politici della sinistra (Pci, Psi, ecc.) si uniscono gli studenti e gli operai. L'incontro tra le due forze sociali avviene sul campo: non sono più gli studenti a cercare gli operai, ma entrambi si incontrano come parti di un processo di rivolta che si articola sul piano delle simili rivendicazioni. Le parole urlate nel corteo al quale prendono parte insieme studenti e operai sono amplificate dal ritmo serrato del racconto, come se scaturissero spontaneamente all'unisono. Mentre, la speranza dello scrittore che questa unione stia a indicare se non la certezza, almeno la possibilità della costituzione di un allargato orizzonte di lotta che possa «rovesciare l'asse del mondo»[33] è affidata all'immagine simbolica dell'operaio che si unisce alla marcia degli studenti:

> e poi vedo sento applausi sono pugni levati a salutare le nostre braccia che si levano tutte insieme coi pugni e passiamo correndo urlando intanto che alle catenelle s'ammassa sempre più gente […] attorno alla piazza la radiovoce continua imperterrita si sentono tra l'uno e l'altro dei nomi che urliamo e che adesso sono Mào-Càstro-O-ci-mìn parole come salari e pensioni e vedo a un certo punto un operaio gigantesco bianco di capelli in tuta che sembra non so uscito da un vecchio manifesto irreale inventato scavalca d'un sol passo le catenelle s'affianca a noi che corriamo cerca il medesimo passo mentre dalla sua faccia grande e allegra chiede se va bene così (p. 122).

Della carica rivoluzionaria che si sprigiona dai corpi in movimento fanno parte anche le varie annotazioni sulla liberazione sessuale e sulla bellezza delle ragazze e dei ragazzi, in quanto simbolo di un vitalismo destinato a rompere la gabbia mortale nella quale la produttività capitalistica della città di Milano vuole costringerli:

> Belle sono le ragazze con gli occhiali quasi tutti sulla testa, i pantaloni, i golfini tesi sulle tettine aguzze, le facce abbronzate sugli sci e ben truccate. La più bella forse la ragazza dell'amico architetto che ha preso botte sul tupé e che mi viene a salutare, piccola piccola e tutta allegra dei suoi occhi chiari grandi e truccati e anche adesso così sapiente nell'aver l'aria d'una che pensa ad altro, che c'è e non c'è […]. Un'altra c'è, con una giacca di seta a disegni alta e bionda con un profilo

[33] «Ma la collera la rabbia è un virus di fuoco che può in ogni momento non si deve dimenticare questo fatto che *può* in ogni momento rovesciare l'asse del mondo. Quando il potere butta la maschera è il manganello è il napalm che si vede e il virus che questi giovani affuoca e spinge se mai un giorno resusciterà la centenaria rabbia degli operai faticanti sarà per rispondere al manganello pronto a diventar mitra comiè stato e sarà sempre dopo il Vietnam la collera dei pazienti a rispondere vincendo al napalm» (GD, pp. 123-124).

> da controluce che se ne sta sdraiata con la testa sulla pancia d'un compagno biondissimo capelluto e barbuto (p. 26).

Emblema vitalistico della rivolta è una ragazza («la ragazza-che-mangia-tanto») la quale, come una presenza angelica – simile alla Annetta-Arletta del Montale degli *Ossi di seppia* –, si fa messaggera di una salvezza terrena che, pur allacciandosi al modello stilnovistico, tuttavia non ne condivide i presupposti antistorici e metafisici. La sua presenza e il suo sorriso, durante lo svolgersi dei cortei o delle assemblee, rinvigoriscono la forza della protesta:

> Io vedo d'improvviso la straordinaria faccia di vetro e di maiolica della ragazza-che-mangia-tanto e pianto gli amici di colpo, vado da lei, mi viene in mente che di lei ho sognato stanotte tra un incubo residuo di botte e un premio d'amore con lei sarebbe accidenti dico mentre mi guarda da sotto in su tutta splendore ben consapevole d'occhi e il suo sognato sorriso che un po' è tuo un po' di tutti quanti immancabilmente sempre e dovunque la stanno guardando (GD, p. 39).

L'incontro con la ragazza è portatore anche di un senso etico che conserva il suo valore allegorico nell'invitare all'impegno sul campo lo scrittore, esigendo da lui vigilanza e autocritica. Perciò un incontro più ravvicinato con lei non po' che far scattare la molla dell'autocoscienza:

> Non sono propriamente vicino a lei nel corteo ma so che è subito dietro e dopo un'esitazione mi volto e la prendo sottobraccio e le dico è buffo sai sto buttando giù un diario di questi giorni e tu ci sei sempre no? Con questa tua faccia che è un fulgore, le dico naturalmente ridendo, prendendomi in giro da solo, ma lei volta in su la faccia seria seria e dice soave insomma tu strumentalizzi tutto questo e io gelo di colpo cammino zitto ancora per qualche passo sentendo che il braccio suo pare che non accetti il mio (p. 51).

Nel susseguirsi degli eventi sono importanti le registrazioni di altri incontri con persone che operano nel mondo della cultura (Paci, Raboni, Feltrinelli, Filippini, Bonura, Fachinelli, Raboni, Fortini), i quali, anche laddove sono scambiate rapide battute, hanno ugualmente la funzione di spingere l'intellettuale a entrare in rapporto dialettico con il movimento e costituiscono delle occasioni ulteriori di autocoscienza. Queste funzioni si palesano, ad esempio, nell'episodio che riguarda Fortini. Il protagonista e due suoi amici, Florenzio e Giovanni (Raboni), sono per le vie di Milano alla ricerca del corteo che sta dirigendosi verso il quartiere operaio della Bovisa. Durante il tragitto svoltano in via Legnano

e passano sotto la casa di Fortini che viene immaginato a scrivere[34] sui «Quaderni piacentini» le sue riflessioni sul movimento:

> Passiamo davanti alla casa di Fortini, lo dico e penso che di sicuro è lì a scrivere di queste cose che succedono, me l'ha detto al telefono stiamo tutti scrivendo per Quaderni Piacentini, che forse è un modo più giusto di viverle, queste cose, anche se a noi viene così naturale questo mischiarci dentro le cose con tutta la pelle gli occhi le gambe le ossa e una specie d'umiltà che si ribalta nel dispiacere di non essere in tutto e per tutto eguali a niente, non agli operai, non ai borghesi che siamo senza esserlo, non agli intellettuali che siamo volendo con disgusto e rabbia esserlo e non esserlo, non agli oppressori e non agli oppressi, non agli ingenui e non ai sapienti, non alle vittime morte vive e non a quelle vive morte. […] si corre via, al semaforo dei bastioni mi pare di vedere per un attimo, tra il passaggio di un autotreno e quello d'un furgone (GD, p.62).

Pur nella sostanziale verosimiglianza del fatto narrato (l'articolo in cui Fortini riflette sul movimento studentesco, "Il dissenso e l'autorità", uscirà appunto sulla rivista proprio nel numero di maggio 1968), la descrizione somiglia a un'epifania, in quanto non si costituisce uno scambio diretto di idee tra i protagonisti. L'ingresso di Fortini nel diario fa precipitare la contraddizione in cui l'io narrante si trova e apre la strada a delle riflessioni sulla funzione dell'intellettuale. Sarebbe più giusto, afferma il protagonista, conservare un ruolo distaccato, da osservatore dall'alto degli eventi per poterli magari capire e raccontare. Il confronto con il pensiero espresso da Fortini nell'articolo prima ricordato è esplicito. Qui, Fortini, infatti, approva le ragioni della rivolta degli studenti, indicando come giuste le critiche all'autoritarismo (tenendo distinti però i concetti di "autoritarismo" e "autorità"[35]) nell'accademia, in famiglia ecc. e quelle rivolte alla generazione dei padri (politici o intellettuali)[36]; tuttavia avverte la necessità di non perdere la capacità critica inscritta nella funzione dell'intellettuale, il quale dovrebbe rimanere in disparte e non mischiarsi o tentare di indirizzare gli eventi:

> Non si tratta nemmeno di «aiutare» le lotte dei giovani; certo non di strofinarsi ai giovani, alle loro assemblee, al loro gergo. Ma per chiunque abbia tenuto ad osservare negli scorsi vent'anni qualche norma elementare di igiene morale e mentale, si tratta solo di continuare il proprio lavoro. Mi sembra miracoloso, un privilegio non meritato che parole e manoscritti infilati in una bottiglia tanti anni fa abbiano trovato dei destinatari. E invece non c'è nulla di miracoloso, le cose succedono così e naturalmente si pensa a quelli che avrebbero dovuto essere qui con noi a vederle (GD, p. 66).

34

35 Cfr. F. Fortini, *Dissenso e autorità*, in «Quaderni piacentini», maggio 1968, poi in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977.

36 Ivi, p. 66.

Per Cesarano, tuttavia, la relazione con il movimento rende di fatto necessaria anche una nuova funzione dell'intellettuale in cui il ruolo sia quello del militante, immerso all'interno delle cose. La mancanza di contatto diretto con gli avvenimenti, il non poterli vivere sulla propria pelle insieme agli altri, rappresenta una perdita esperienziale enorme per il potenziale rivoluzionario che essa potrebbe contenere. Il fascino verso i giovani riguarda sia la novità del momento, sia la tecnica degli scontri che spinge a manifestare il dissenso sociale in maniera non consueta, che scavalca cioè qualsiasi grado di mediazione organizzata e si pone direttamente in scontro con i vertici del potere. Collegandosi alle elaborazioni di Cornelius Castoriadis e del gruppo francese della rivista «Socialisme ou Barbarie» (fondata con Claude Lefort e in attività dal 1949 al 1966), Cesarano coglie nel concetto di "immaginazione rivoluzionaria" la chiave per penetrare nei discorsi dominanti e sovvertirli:

> Il rinascere dunque dell'immaginazione rivoluzionaria, che è qualcosa di diverso dall'ideologia e da ogni tipo di dogmatica certezza, è qualcosa che aggalla quasi di colpo nella mente e precipita in fatti collettivi e travolgenti le idee che un attimo prima, il giorno o l'ora prima erano potevano essere anche segregata speranza o disperazione (p. 86).

La forza del movimento sta proprio nell'immettere all'interno della realtà le nuove idee che provengono dalle elaborazioni assembleari, trasformando l'utopia nel possibile:

> È il momento che la realtà assume la forma positiva delle idee, che si svela in un repentino rovesciamento dal negativo in cui prima le idee si stampavano in una positiva parlante immagine viva della loro concreta e sempre di nuovo minacciata verità (*ibidem*).

Il ruolo sovversivo affidato all'immaginazione, intesa come potenzialità alternativa allo stato di cose presenti, coglie e innalza a suggello del libro una grande manifestazione nella milanese Piazza del Duomo in cui sono protagonisti studenti e operai. La scena, tuttavia, non è trionfale. Gli scontri con la polizia e con la borghesia milanese sono restituiti spesso in primo piano. L'arrivo degli studenti dà vigore alla protesta. Con il loro radicalismo vogliono trasmettere agli operai la necessità di oltrepassare le recriminazioni di categoria nelle quali vogliono ingabbiarli i sindacalisti. Per fare questo, occorre estendere la rivolta, bloccare tutta la città, le attività lavorative, le scuole: insomma, bisognerebbe fermare il tempo. Il pensiero di Cesarano si confonde con le azioni che, tuttavia, si verificano seguendo un diverso orientamento:

> Ci arrampichiamo sul basamento d'un lampione guardiamo e mentre il blocco attraverso la strada già piano si va sfoltendo vediamo che una parte degli

> operai vorrebbe con i più giovani sedersi giù fermar tutto ma in mezzo a loro vocianti autoritari canipastori a braccia larghe sbraitano li spingono verso il sagrato gridano macché scemenze siamo mica studentistiamo in ordine e l'altoparlante attacca compagni abbiamo costretto il padronato a trattare, guardo quelle oneste facce di bidelli sindacalisti del riformismo mi dico sbiadiranno scompariranno s'assottiglierà s'incrinerà questo diaframma della lealtà ottusa si libererà si sprigionerà questa forza si vedrà un'altra diversa onestà cambierù inchiostro la carta di quei cappelli intanto che amaramente sui giornali francesi leggo, amaramente con gioia, studenti insegnanti operai e, leggo, sulla Sorbona occupata grida la scritta L'immaginazione prende il potere. Trattare non sarà all'infinito, dico, l'ultima parola.

Allo scrittore non resta che registrare ciò che accade e di affidare alla speranza di trasformazione (marcata dalla serie di verbi al futuro) futura quanto è ancora potenziale in divenire. La frase del protagonista, posta enfaticamente in chiusura del libro («l'immaginazione prende il potere. Trattare non sarà all'infinito, dico, l'ultima parola»), diventa un invito al lettore ad aprire un varco percorribile tra quello che c'è e quello che potrebbe accadere; un invito cioè a proseguire l'evento "manifestazione" oltre la sua estemporanea durata. Come a dire che in quel giorno, alcune persone unite dalla volontà di rifiuto del presente, hanno sperimentato la possibilità di un nuovo inizio. Lo spazio delle strade e delle piazze milanesi, da luogo riservato al consumo di merci o al transito occasionale di veicoli e di pedoni, ha riacquistato la funzione di luogo pubblico in cui gli individui si incontrano per decidere del proprio destino collettivo. L'opera letteraria, calandosi nella realtà di un determinato momento della Storia, può offrire all'umanità la possibilità di intraprendere un percorso alternativo che non si è ancora verificato nella realtà, ma che in essa si trova presente, seppure in forma primigenia. Ecco dunque la speranza che Cesarano affida alla letteratura:

> che esista, malgrado tutto, il *bersaglio umano* e che, pur nella frana, pur nella predestinata e logica inadeguatezza dei mezzi e sordità del mondo, la parola possa, in qualche misura che sempre più s'assottiglia ma resiste, raggiungerlo, destinarglisi[37].

In questa apertura alla possibilità di modificare il futuro attraverso una rilettura del presente risiede il carattere politico del testo e la funzione sociale della letteratura.

[37] G. Cesarano, *Questioni di poesia*, in «Paragone», XVI, 186, pp. 111-125.

2.2.2 Cani sciolti di Renzo Paris

Quando pubblica *Cani sciolti*, nel 1973[38], Renzo Paris ha già avviato la scrittura del testo da quattro anni. La novità del momento storico è avvertita come un'urgenza, che può essere raccontata in presa diretta, registrando gli accadimenti giorno per giorno, come fa Cesarano, oppure rielaborando il tutto successivamente, in attesa che il tempo la esaurisca, almeno in qualche sua fase. L'inizio degli anni settanta, contrassegnati dalla crisi petrolifera e dall'avanzata del terrorismo, impongono un arresto delle attività del movimento studentesco italiano. Paris coglie allora la possibilità di ultimare la scrittura e di bloccare il «non finito» degli eventi in una forma narrativa:

> Ho scritto il romanzo a ridosso del '68. È stato pubblicato infatti per la prima volta nel '73 quando la contestazione era entrata in crisi. […] Per stare dietro al non finito […] all'esperienza diretta, mi ero preso un vero e proprio esaurimento nervoso[39].

Nonostante la difficoltà dello scrivere romanzi in un periodo che ne aveva messo in discussione la natura e la funzione sociale, è l'autore stesso a sottolineare invece l'importanza di quella scelta:

> Avevo allontanato da me molti filtri culturali della neo-avanguardia, allora dominante e volevo ritrovare a tutti i costi la capacità di *ridire*, per giunta in mezzo a gente che aveva tolto la parola agli scrittori, che li voleva militanti[40].

Per raccontare l'esperienza da lui vissuta durante il Sessantotto[41] e cercare una distanza tra l'io autobiografico e la materia narrata, Paris adotta la forma "classica" del romanzo e, più precisamente, del romanzo epistolare che, come è noto, ebbe la sua maggior diffusione in Europa alla fine del Settecento con i romanzi di Richardson (*Pamela*, 1740), Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*, 1761), Goethe (*I dolori del giovane Werther*, 1774) e, durante l'Ottocento, in Italia, grazie alla fortuna che ebbe il romanzo di Foscolo *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1799-1816). Prerogativa del genere è quella di lasciare spazio a un io narrante più incline alla

---

[38] R. Paris, *Cani sciolti*, Guaraldi, Rimini 1973 [poi Savelli, Roma 1981. Da questa edizione si cita il romanzo con la sigla CS seguita dal numero di pagina].

[39] R. Paris, *Cinque domande di Alberto Moravia a Renzo Paris a proposito di* Cani sciolti, in Id., *Cani sciolti*, Savelli editori, 1981, pp. 9-15 (p. 9).

[40] Ibidem.

[41] «Comunque l'ho fatta sul serio la vita del cane sciolto. Mentre altri scrittori dovevano costruire una mediazione letteraria molto forte per arrivare, alla fine, a fare del bovarismo, io mi trovavo ad essere personaggio e soggetto delle cose che scrivevo» (*Ibidem*).

riflessione che all'azione e nel romanzo di Paris, appunto, la vicenda ha i toni dell'autoanalisi. *Cani sciolti* abbraccia, non a caso dunque, le tinte romantiche del modello ortisiano, che sta alla sua base[42] non solo per l'impianto formale, ma anche e soprattutto per quello tematico. Il tema del conflitto si sposta verso l'interiorità dei personaggi e si configura non soltanto come espressione di una personale sconfitta, ma, come avviene nel romanzo foscoliano, la sconfitta dell'eroe è l'emblema della sconfitta di un'intera generazione, subita sul piano sentimentale e su quello ideologico.

Protagonisti sono due giovani che hanno partecipato da studenti universitari alle proteste sessantottine e si trovano, presumibilmente all'inizio degli anni settanta, a dover fare i conti con la realtà lavorativa e con le contraddizioni che il ruolo attuale di insegnante, dopo averne contestato l'esercizio e la funzione, gli pone di fronte. Inviati a prendere servizio in due anonime località della provincia meridionale italiana, affidano alle lettere la possibilità di restare in contatto per tenere così unito il filo dell'amicizia che li ha legati per molti anni. L'ambientazione indeterminata e la scelta di privare del nome proprio i due protagonisti, indicandoli con le sole lettere alfabetiche "A" e "B", sono i sintomi della volontà dell'autore di assegnare ai personaggi la funzione di voce collettiva nella quale riflettere il destino di una generazione in crisi, quella appena uscita dal Sessantotto[43]. Il titolo e il sottotitolo stessi (*Cani sciolti. Rivoltati, criminosi, maledetti*) contribuiscono a focalizzare il tema del romanzo sull'eredità privata del Sessantotto, ossia su cosa rimane dopo la sua fine e, allo stesso tempo, indicano un duplice giudizio sui protagonisti: non attivi rivoltosi, ma rivoltati dagli eventi che hanno vissuto e, proprio in virtù di essi, sono identificati (dall'establishment o dall'autore stesso?) come qualcosa da condannare e da allontanare (*criminosi* e *maledetti*).

La fine dell'impegno teorico e del momento contestativo generale pone ai protagonisti il problema di tradurre in prassi la loro formazione. Potrebbero cercare nella professione l'occasione di imprimere alla realtà una direzione e un senso che non coincidono con quello ricevuto dai padri. Entrambi, pur rispondendo in maniera diversa a questa sollecitazione, finiscono comunque per essere accomunati da un irrimediabile senso di disfatta. L'immagine con cui si apre il testo nella lettera che "A" indirizza a "B" è, appunto, adatta a introdurre una sconfitta, piuttosto che un eroico inizio e delinea il profilo psicologico del personaggio. Nel

[42] Lo stesso Paris dichiara nella citata intervista a Moravia a proposito delle possibili fonti del romanzo: «È vero, il mio romanzo non ha molto a che vedere con la narrativa naturalistica meridionale, neoverghiana o postverghiana. Ti suonerà strano, ma non poche volte mi sono soffermato a pensare mentre lo scrivevo alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*» (Ivi, p. 12).

[43] Una interessante lettura di *Cani sciolti* come "romanzo generazionale" è quella di N. Ciampitti in *Il romanzo generazionale*, Italic, Ancona 2012, pp. 46-55.

raccontarsi, si presenta come un recluso in una casa in cui non riesce ad avere rapporti di alcun tipo con gli altri ospiti [44] e si vede già costretto a invecchiare esercitando una professione che non gli dà alcuna soddisfazione:

> Mi hanno assegnato una prima e una terza. Trenta alunni in tutto, misti. La scuola è un vecchio palazzo scrostato, dalle mura alte; quando parlo rimbomba. […] Sono diventato di colpo vecchio di cent'anni. Mi dispongo sereno dentro la bara dei miei giorni tutti uguali (CS, pp. 19-20).

La ferita che la scrittura delle lettere riapre in "A" riguarda il suo essere stato incerto, malato cioè di un idealismo astratto, in un momento storico che, viceversa, non consentiva la sola contemplazione, ma esigeva anche l'immediatezza dell'azione. Se questa sua incapacità poteva essere accettata e magari corretta o assorbita dal susseguirsi degli eventi durante il Sessantotto, grazie anche al contatto con gli altri giovani, una volta esauritasi la spinta del movimento, resta a tormentare il suo animo un senso di solitudine e di perdita, che egli amplifica in senso masochistico. Si nota infatti una sorta di compiacimento nel ricordare qualcosa che svilisca la sua intera esperienza politica e che lo possa indicare quale responsabile per l'immobilità del presente. Significativamente, il primo racconto del '68 non è relativo a un'assemblea o una manifestazione, ma a un omicidio occorso a un suo compagno e che lui, per viltà, esita a denunciare fino a quando l'intervento della sua fidanzata di allora, Olga, lo costringe a compiere il passo:

> Il commissario agitava le mani. Salimmo sul muretto del pianerottolo per vedere meglio e per meglio ascoltare. Quando mi sono voltato non l'ho fatto per nessun grido, per nessun fiato. L'ho visto nel momento in cui iniziava la caduta di schiena ed era sospeso a mezz'aria tra il muro e il marciapiede. Ho uno sbocco di vomito e una vertigine mi prende alla nuca.[…] La caduta doveva rivelarsi mortale. Il compagno è ora tra due guardie di pubblica sicurezza; rimane quella goccia di sangue sul marciapiede vicino a un'erba verdissima e soffice. Sono un vigliacco. Devo pur dirlo a qualcuno. Sapevo che era stato colpito in precedenza con duri colpi allo stomaco, sapevo che era morto in seguito alla loro gazzarra, alla loro bestialità, eppure quando qualcuno mi ha chiesto la firma che li denunciava ho esitato. È stato un momento simile a quello in cui io mi sono voltato a guardarlo cadere. Anch'io quella mattina ero stato picchiato sulla spalla da un energumeno […]. Era Olga a chiedermi la firma, impensierita, quasi le fosse nato un sospetto. I suoi occhi ormai dicevano chiaramente quello che pensava. E pensava di essersi accompagnata per tanto tempo con un uomo pauroso e vile. Firmai, naturalmente, quella denuncia. Giustificai la mia esitazione con cavilli ideologici. (CS, p. 26)

La fine dell'esperienza legata al movimento, nella quale si inscrive anche la storia d'amore con Olga, ha causato in lui un trauma forte al punto da metterlo in uno stato di

[44] La descrizione dell'altro pigionale, il vecchio Noè, e della padrona di casa, Elvira, è condotta con uno stile marcatamente espressionistico, per accentuare l'alterità di A con tutto l'ambiente che lo ospita.

impotenza psichica e fisica rispetto a qualsiasi stimolo esterno. Mentre Olga è l'emblema del movimento[45], ossia dell'azione supportata dall'ideologia, lui si identifica con la stasi. Per vivere, ha dunque bisogno di qualcuno che lo stimoli dal torpore in cui il suo essere lo sprofonderebbe. Questo compito, che durante gli anni del Sessantotto era svolto soprattutto da Olga[46], è assolto ora, anche se ovviamente in via provvisoria, dalla scrittura. Scrivere, tuttavia, non è indice di una funzione sociale che, in quanto attività pubblica, potrebbe garantirgli una qualche immissione in un contesto collettivo[47], ma resta un'espressione legata indissolubilmente alla sua vita[48]. Tuttavia, non sono nemmeno le vicende del suo amico a catturare la sua attenzione. La lettera non è scritta per provocare un dialogo, ma è un brano della sua esistenza che cerca, nel vuoto in cui si essa si è trasformata, una presenza in ascolto. Scrive, cioè, come un condannato a morte o un ergastolano che abbia accettato la sua pena («mi dispongo sereno dentro la bara dei miei giorni tutti uguali»), per continuare a vivere e per confessare a qualcuno i suoi tormenti; il ricevere la risposta dell'amico gli fornisce appunto queste possibilità. A ogni ritardo nella risposta si collega infatti un'angoscia quasi patologica che lo fa sprofondare nella disperazione:

> Sapevo che avresti lasciato trascorrere una settimana prima di rispondermi. Ma dopo una settimana, la risposta ancora non arriva. […]
>
> Questa è la quarta lettera che ti scrivo e non ho ancora ricevuto risposta, Mi hai dunque abbandonato così miseramente. Devo mettermi allora a cantare la tua assenza, la mancanza di quello che faceva le mie giornate. […]
>
> Ormai dispero del tutto di ricevere una tua lettera. Anche Noè si è accorto che il postino non bussa da una settimana (CS, pp. 54, 57, 66).

Il racconto di sé che emerge dalle lettere, che sono delle vere e proprie pagine di diario, tuttavia è il resoconto di un'autodistruzione. Le cause della propria «impotenza»[49] e il conseguente bisogno di annientamento[50] sono riconducibili al suo carattere che, richiamandosi al modello

---

45 «Allora Olga era la gazzarra di uno spettacolo colpito all'improvviso dalla pioggia, il crollo di un fondale di cartapesta» (CS, p. 37)

46 Cfr anche i racconti delle manifestazioni delle pp. 110-112.

47 «Se fossi almeno uno scrittore, riuscirei a esprimere la mia angoscia, me ne libererei e farei qualcosa di costruttivo per chi mi legge, anche distruggendomi tutto. Ma non sono uno scrittore. Bene o male riesco a scrivere lettere». (CS, p. 66).

48 «L'inchiostro se ne va come la mia volontà di continuare questa lettera che sorge dal mio sangue più limpido» (CS, p. 54); oppure: «La lettera non ha più bisogno di esistere tra di noi. La lettera è di secoli passati, quando la gente si scriveva dalla villeggiatura, quella che sapeva scrivere. […] Non mi sembra nemmeno di scriverti. […] Che cos'è questo desiderio di imbucare, guardandomi attorno, prima di ficcare la mano nella buca delle lettere? Cos'è questo gesto per cui a volte vivo l'intera giornata? (CS, p. 112).

49 «L'impotenza è una brutta bestia e appena la vedo ritorno in me e la fuggo» (CS, p. 45).

50 «Non voglio più fare nessun mestiere. Mi lascerò crescere le unghie e i capelli. Mi lascerò crescere la morte» (CS, p. 46).

letterario romantico, estremizza, con un processo esclusivo di interiorizzazione, lo stallo di un momento politico più complesso. Questo atteggiamento, contribuisce a fare di lui un personaggio sostanzialmente tragico. Tutte le sue azioni sono appunto indirizzate a condurlo verso un finale che, seppur aperto, preannunzia il suicidio. Sul versante pubblico, svilisce la sua attività di insegnante e di intellettuale borghese. La relazione con gli alunni ha spesso toni allucinati ed evidenzia la sostanziale estraneità tra lui e loro:

> Ieri nel mezzo della lezione guardavo attentamente gli alunni nei loro occhi spalancati alle mie incomprensibili parole. Ho letto la paura del pazzo sbarcato chi sa da dove. Mi è venuto, all'inizio, un moto di riso, ma mi sono fermato prima che i miei muscoli facciali potessero far trasparire le mie intenzioni. Già l'eco rimbombava nel mio cervello, l'eco della risata che sarebbe stata senza dubbio clamorosa. Presto, seccamente, ho smesso di parlare, ho chiesto un minuto di silenzio assoluto e sono corso in bagno (CS, p. 21).

Ugualmente, le proteste che si propone di guidare insieme ai suoi allievi si rilevano fallimentari a causa del metodo approssimativo con il quale sono preparate e condotte:

> Siamo usciti un giorno, siamo andati a forza davanti l'unica fabbrichetta che c'è in questo posto, una cava di laterizi. Abbiamo protestato per i salari da fame che davano agli operai. Ci hanno risposto di andarcene e soprattutto gli operai hanno voluto che abbassassimo la voce perché la manodopera disoccupata in paese è tanta che basterebbe un fischio per volta per ricambiarla. Ho chiesto scusa. (CS, p. 65)

Anzi, queste ottengono lo scopo di destabilizzare gli studenti e di frustrarne le pur rare spinte volte alla formazione di un pensiero e di un'azione critici verso il proprio tempo[51]. Nonostante la sua consapevolezza di alimentare incertezze e di causare instabilità («certamente sto creando traumi»), non riesce a tenere una condotta in grado di impartire qualche insegnamento positivo e si rifugia in un vagheggiamento dell'immobilità[52], cosa che, tuttavia, solo la morte potrebbe dargli concretamente. Di fatto, quindi, l'unico insegnamento che gli studenti apprendono da lui è di tipo qualunquistico e li rafforza nell'idea reazionaria che, in fondo, sia meglio farsi gli affari propri:

> La classe si è ripromessa di trovare il modo migliore per avere contatti con l'esterno. Intanto se ne sono andati per campi, a far erba e legna e non sono più tornati a scuola (CS, p. 66).

---

[51] «Alcuni mi stanno sempre dietro, mi chiedono di parlare della televisione, di commentare gli spettacoli che hanno visto la sera. Io non li vedo mai perché in camera non c'è la televisione. Provoco reazioni di ogni tipo stando a contatto con loro. Certamente sto creando traumi» (pp. 65-66)

[52] «O come vorrei rimanere immobile, essere una statua o un muro. Di me la scuola non sa che farsene, la società nemmeno» (p. 66).

Nemmeno nei dialoghi con il vecchio pigionale Noè, che nel testo rappresenta una sorta di alter ego rovesciato del Parini ortisiano, "A" riesce a trovare un sostegno. Il punto di contatto tra le lotte rivoluzionarie dei contadini (alla cui classe appartiene appunto il vecchio) e le sue battaglie sessantottine non viene riconosciuto dal vecchio. Noè, che odia i «nuovi signori del paese […], egoisti e spietati nello sfruttamento», racconta le occupazioni delle terre e le battaglie condotte per l'abolizione della mezzadria con un eroismo lievemente velato dalla parziale conquista ottenuta: in fondo, afferma il vecchio, «la vittoria non s'è ancora vista»[53]. Nel dirlo, si riferisce certamente alla sua storia, ma allude anche all'esperienza del giovane che non considera affatto rivoluzionaria, ma espressione di un dissenso tra esponenti della stessa classe di padroni. Dopo il dialogo, infatti, la reazione di A è emblematica:

> Noè si arroventa. E io sto qui a chiedermi perché vorrei nascondermi sotto la sua seggiola, scomparire. Possibile che questi discorsi, che pure condivido, mi fanno rimpicciolire come un verme, laddove dovrebbero invece farmi balzare armato contro tutti gli sfruttatori capitalisti? (CS, p. 45)

Quindi per autoassolversi comincia a screditare il vecchio, prima chiamandolo «buffone»[54], poi dubita di qualsiasi cosa che gli racconta e, alla fine, lo accusa di non essere un vero rivoluzionario, ma solo un ubriacone. Noè però si rivela più scaltro del ragazzo e qualsiasi cosa gli dica se la fa scivolare addosso, senza dargli importanza alcuna. Riconoscendo dunque la sua incapacità di agire nella realtà e di risolvere in maniera positiva i dubbi e le angosce che lo attanagliano, ad "A" non resta che proiettare verso un assoluto esterno la propria frustrazione. Questo assoluto si riduce a un desiderio di morte che, proprio per la sua totalità, si rivela astratto. Così con un calco, anche piuttosto scoperto, dal film di Antonioni, *Zabriskie Point* (1970), "A" si trova a immaginare che solo un'esplosione possa porre fine al mondo capitalistico del borghese:

> Perciò quando vedo una famiglia borghese passeggiare sulla piazza del paese mi si rivolta lo stomaco e se avessi una bomba farei in modo di farla saltare in aria insieme alle loro budella. […] Li vorrei far saltare tutti in aria in un solo momento in tutto il mondo. Pensa che gioia vederli spappolati da ogni parte, sugli angoli delle strade, sulle piazze, dentro le case, in quelle fabbriche dove hanno fatto scorrere tanto sangue operaio (CS, p.51)

O, ancora, aumentando il delirio:

---

[53] CS, p. 45.
[54] CS, p. 47.

> Come vorrei saper scrivere un libro come quello di Céline, contro i borghesi invece degli ebrei. […] Ecco, *Bagattelle per un massacro*, e il massacro finalmente sia quello dei borghesi con tutte le loro brave famigliole risparmiatrici con tutte le loro case e il loro benessere, con tutte le loro vanità. Certe sere, è vero, arrivo a pensare ai forni crematori, ma non per gli ebrei, a tutto uso e consumo dei borghesi (*Ibid*.)

Le farneticazioni di "A" sono naturalmente le spie della sua definitiva rinuncia al cambiamento e, anche quando sembrano strutturarsi politicamente in un estremismo altrettanto vago e onnicomprensivo («Appoggerò tutte le manifestazioni di terrorismo, di anarchismo, di risposta violenta alle nostre istituzioni») rivelano il senso di colpa che continua a divorarlo:

> Oh la mia piccola borghesia che mi fa pensare di poter risolvere individualmente le cose! Non risolvo niente. La mia vita è soffocata dai borghesi e dai padroni e da tutti quelli che gli danno modo di continuare a sfruttare (CS, p. 52).

Sul fronte privato le cose non vanno meglio. "A" dice di amare Olga[55], ma la ragazza è ricordata positivamente solo quando viene trasformata in un'immagine materna, che, freudianamente[56], ha la spinta di ricacciare il protagonista in un mondo infantile in cui cercare, più che linfa vitale, rassicurazione e isolamento:

> Olga mi sta adesso dietro le spalle e io vedo l'ombra dei suoi capelli fin sul soffitto della camera. Come vorrei che mi mettesse una mano sulla spalla, amorosamente, che mi facesse "coppina" come una volta; con la mano aderente alla mia guancia un po' enfiata (CS, p. 57).

Viceversa, rea di smascherare la sua falsa coscienza, Olga viene descritta prima come un inconsapevole strumento al servizio dell'ordine costituito:

> Lei è convinta di stare facendo il suo dovere, né più né meno come te, vive insieme al proletariato. Ha tradito la sua classe e lavora per la rivoluzione. Non ha il sospetto di poter essere responsabile, per il semplice fatto che se ne occupa lei, di un allontanamento della rivoluzione di almeno duecento anni (CS, p. 86).

Poi anche come un'egoista approfittatrice, che sfrutta le lotte del movimento per trarne un successo privato. Questo conflitto emerge completamente, e si risolve in senso negativo, nella penultima lettera di "A", interamente dedicata al racconto di una manifestazione per il diritto allo studio alla quale entrambi avevano partecipato nel periodo universitario. Olga guida

---

55 «Olga c'è. L'ho amata, l'amo» (CS, p. 57)

56 Sul desiderio cfr. S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Newton Compton, Roma 1970.

la protesta di un gruppo di studenti e di compagni del movimento in una borgata romana dove il clientelarismo e la connivenza tra la pubblica amministrazione e gli speculatori edilizi hanno privato il quartiere di una scuola. Con la carenza dei mezzi di trasporto pubblici, solo le famiglie benestanti possono permettersi di accompagnare con l'auto i propri figli in una qualche scuola dei dintorni. Ben presto la manifestazione si trasforma in un'occupazione di un grande palazzo in via di costruzione, alla quale aderiscono anche numerose famiglie del quartiere. L'arrivo della polizia non placa gli animi che, anzi, si accendono. Il movimento decide, in solidarietà con gli abitanti del quartiere, di resistere nell'occupazione e di trascorrere la notte nell'edificio. A quel punto, però, "A" decide di andar via, accampando la scusa di non voler rimanere per evitare un eccesso di leaderismo. Quando lo dice a Olga, lei smaschera la falsa coscienza del ragazzo e lo accusa di «vigliaccheria e piccoloborghesismo politico», mentre lui, ripensando all'episodio, formula questo giudizio autoassolutorio verso se stesso:

> Non ero un vile […] invece lei partiva da una linea politica non di massa mentre io mi mettevo al servizio della relativa, senza intromettermi troppo e cosa importante senza che facessero su di me un punto di riferimento […]. Insomma io avevo solidarizzato e basta e non avevo nessuna ambizione lideristica che invece covava lei (CS, p. 112).

Anche quando vedrà di nuovo Olga, la quale si reca a fargli visita presso il paese in cui egli si trova, l'incontro tra i due si rivela fallimentare. Mentre la ragazza vuole portare nel presente le idee di cambiamento di cui si è nutrita, per questo inserisce la dimensione affettiva in quella pubblica, parlandogli dei problemi sociali – sui quali si è ben documentata[57] – del paese, lui appare sordo a qualsiasi tentativo di dialogo. Ciò che gli preme è conoscere la storia privata di Olga dopo il loro allontanamento e, con il desiderio inconscio di sondare il reale rapporto di potere esistente tra i due, le fa domande che indagano le avventure sessuali della ragazza. "A" si racconta come una vittima e accusa Olga di non capire la sua vera natura; in realtà è l'intera storia tra i due a essere viziata da un rapporto infantile che lo rende sterile:

> -Hai continuato a vedere quei ragazzi che ti stavano intorno?- le ho chiesto a bruciapelo.
>
> -Tutte le sere. Te lo giuro, sono uscita con chiunque me lo ha chiesto. Almeno dieci di loro ho cercato di conoscere a fondo. Con uno ci sono anche andata a letto.
>
> Si è voltata verso di me per scrutare l'effetto della notizia. Ho cercato di coprire la frana del mio cuore. […] Non le ho dato la soddisfazione di vedermi in lacrime. Ho trattenuto le lacrime con uno sforzo diabolico.

[57] Cfr. le pp. 91-92.

> -Fisicamente, c'è chi ci sa fare e chi no. Questo tizio ci sapeva fare, ma era una macchietta e poi si vantava troppo. Insomma, uno stronzo patentato. Peccato che come compagno aveva anche le sue idee precise. Troppo italiano per i miei gusti.
> Di nuovo sono restato muto. Lanciavo di tanto in tanto sassolini nella scesa. […]
> -Dimmelo, dimmelo che ho fatto male ad andarci a letto. Perché nascondi la gelosia fino a questo punto, chi te lo obbliga?
> -Non nascondo niente. Continua, per favore. (CS, pp. 92-93)

Poco più avanti, infatti, si assiste a una manifestazione tipica di un rapporto sadomasochistico. A una dichiarazione della ragazza, che evidenzia l'incertezza della sua condizione giovanile amplificata in senso romantico, in cui ella riflette sul paradosso del sentirsi felice mentre la società e gli altri non possono esserlo («Mi sembra di essere tremendamente egoista. Come godere in mezzo a questa storia di sangue?»), segue la reazione violenta del ragazzo:

> Mi sono sentito di nuovo male. Ho preso un sasso e l'ho lanciato diritto sul palo della luce. Poi ho visto una capra a tiro e l'ho colpita sulla pancia così forte che si è sentita l'eco. Mi sono arrampicato su un abete e mi sono messo a ululare come un lupo, mentre Olga mi diceva che ero proprio uno sbandato, che avevo sbagliato tutto a mettermi con lei, che non mi avrebbe mai fatto felice. – Perché sei venuta – le ho gridato. Olga non mi ha risposto, Mi guardava saltare qui e là, tirar sassi in mezzo alla strada, stando seduta ormai al volante della sua cinquecento. Mi guardava rassegnata (CS, pp. 93-94).

Olga può essere la musa di "A" («Olga è il mio ritorno alla lucidità»[58]), a patto che resti un personaggio indefinito sul quale proiettare i suoi stati d'animo. Accettare la ragazza per quello che è, saperla vedere nella reale essenza, significherebbe riconoscerle il successo di un equilibrio, seppur fragile, che lui non è riuscito a conquistare. Figlia di una famiglia borghese, Olga ha messo in discussione il proprio status impegnandosi nel cambiamento di alcune cose che a lei sembravano ingiuste, senza rinnegare la sua appartenenza a una classe privilegiata. Il tema tipico dell'intellettuale borghese incapace di affrontare qualsiasi tipo di cambiamento dell'assetto sociale è risolto in maniera positiva da Olga, la quale, dopo l'incontro, sceglie infatti di continuare a vivere allontanandosi dal ragazzo e dal paese[59]. Viceversa, "A" resta nella morsa della frustrazione, schiacciato dal mancato rinnovamento della società al quale, tuttavia, non sa imputare una precisa responsabilità. La costruzione del personaggio, nel dipanarsi della vicenda, evidenzia il debito con la letteratura romantica: dapprima patisce una situazione di crisi non riuscendo a integrarsi col proprio ambiente

[58] CS, p. 72

[59] «Olga è ripartita. Me ne devo far capace. La sua assenza è questa mia mano che stringo alla gola. Mi sento preso per le gambe da una forza sconosciuta e sbattuto, come un coniglio contro il muro, per la testa. Vedo il mio cervello schizzare per la stanza» (CS, p. 100).

attraverso l'instaurazione di nuovi rapporti sociali; poi, con la speranza di ricomporre la crisi, si confina in una dimensione interiore nella quale, tuttavia, non trova salvezza. Anche se la cifra epistolare concede un maggior spazio all'introspezione, ciò di cui "A" difetta è proprio l'autocoscienza, sacrificata per una propensione a seguire il variare dei propri umori. Al centro della sua riflessione non sono le modalità di lotta per il cambiamento, ma c'è il proprio ego. Il rifiuto di accettare lo stato di cose esistente, perché capace di scorgere una società migliore, si accompagna dunque alla preclusione di perseguire qualsiasi strada indirizzata a un cambiamento. Se la realtà è per lui immutabile, allora non resta che accettare l'inutilità dell'azione e la propria immobilità. L'autocoscienza che a tratti dimostra di avere si esprime spesso tramite il senso di colpa; atteggiamento, questo, che lo conduce soltanto a dilazionare l'annullamento di se stesso:

> La conclusione più ovvia è che devo farmi fuori. Se tutti i piccoli-borghesi si facessero fuori, la classe operaia avrebbe meno ostacoli per la presa del potere. Farmi fuori non è semplice. La vita non è poi così del tutto negativa. Insomma provo gusto a farmi una fumata, di tanto in tanto. E ho scoperto che, stando lontano da casa, mi piace anche poter mangiare diversamente da come mangiavo prima (CS, p. 85).

Al disgusto per i meccanismi di potere che soggiogano i rapporti umani ai criteri economici, egli oppone i propri umori e un radicalismo che se da un lato, come è stato scritto, potrebbe benissimo prefigurare un suo ingresso in una qualche formazione terroristica[60], dall'altro lo guida verso la follia[61] e, quindi, sulla via del suicidio:

> Solo se morissi davvero sarei più vivo. Se domani qualcuno mi ritrovasse appeso a questo pero, soltanto allora potrei dire a tutti di essere rinato (CS, p. 127).

Tuttavia, questa ipotesi estrema, non ha alcunché di eroico, è soltanto un atto burocratico, anzi, una possibilità da registrare nell'ultima lettera con poche righe, e che, probabilmente, non vedrà nemmeno luce. Il futuro di "A" resta in ombra e sospeso.

La risposta di "B" alla fine del movimento, pur meno catastrofica, è ugualmente traumatica. Anche lui ha un impiego come insegnante in un luogo periferico, ma, a differenza dell'amico, resta attivo nel proposito di cambiare il modello sociale continuando l'impegno nella scuola, soprattutto partecipando a riunioni sulla ridefinizione del ruolo di docente e della scuola stessa. Il bisogno di scrivere ha in lui una valenza comunicativa, mirata principalmente

---

[60] «La rabbia è al centro del personaggio A, uno che potrebbe oggi aver fatto con tutta tranquillità la scelta del terrorismo» (Cfr. R. Paris, *Cinque domande di Alberto Moravia a Renzo Paris a proposito di Cani sciolti*, op. cit., p. 10).

[61] Cfr gli episodi relativi alla pistola delle pp. 126-127.

per far emergere quella dimensione privata che durante il periodo universitario era stata sommersa dalle azioni del movimento studentesco:

> Non solo ho bisogno di ritrovare il filo per così dire oggettivo lasciato nel labirinto di Roma, ma anche quello per dire così soggettivo, lasciato nel dentro del mio privato labirinto (CS, pp. 20-21).

Scrive, dunque, per riprendersi una parte di vita che ha sacrificato. Pertanto, il suo racconto si concentra sul rapporto con una ragazza, Serena - un'adolescente di estrazione popolare, prossima al diploma di maturità, figlia della signora presso cui vive a pigione -, a scapito della componente politica, la quale è, anzi, piuttosto trascurata. Quest'ultima emerge raramente e, quando lo fa, viene data come forma oggettiva, ossia, il lettore non conosce il punto di vista del personaggio sui temi in discussione dal collettivo al quale partecipa, ma solo il documento integrale stilato alla fine e che lui allega di tanto in tanto ad "A", ottenendo raramente delle risposte.

Il rapporto con Serena comincia con un normale corteggiamento. "B" tenta di far colpo sulla ragazza mettendo in risalto la sua posizione di insegnante e di contestatario, regalandole come prima cosa il "Libretto rosso" di Mao Tse-tung. La segue accompagnandola nelle azioni di protesta che conduce a scuola e nel paese, la introduce in alcuni collettivi degli insegnanti e la ammira per il fatto che si dichiara comunista. Ben presto però, quando ha conquistato la sua fiducia di adolescente affascinata soprattutto dal ruolo di guida che lui le ispira, l'interesse verso le vicende politiche della ragazza si trasforma in un desiderio voluttuoso di possesso:

> Fingo di interessarmi al suo discorso mentre spio le sue ginocchia, l'apertura delle cosce, quando si siede un po' scomposta sul mio letto; oppure le guardo le curve delle natiche quando mi volta la schiena e esce dalla stanza. Se indossa una camicetta un po' aperta, quel biancore che s'intravede del seno mi fa trasalire (CS, p. 23).

Queste attenzioni provocano in lei una reazione stizzita che sfocia in alterchi provocatori simili a questo:

> -Mi stai guardando!
> -Che vuol dire?
> -Mi stavi guardando sotto.
> -E sia.
> -E sei un porco. Non puoi dirmelo davanti?
> -Che cosa?
> -Che vuoi venire a letto con me.
> -Non era proprio questo.
> -Ho ragione io. C'è poco da fare. Dal dire al fare c'è di mezzo il mare. Insomma, la vuoi smettere di guardarmi sotto? (*Ibid.*)

A una prima lettura, quelli che potrebbero sembrare dei normali dialoghi tra innamorati, in realtà rivelano la volontà di Serena di svelare la doppia morale di "B". Lei intuisce che a muovere le azioni dell'uomo, che in pubblico si mostra come un intellettuale rivoluzionario, sia il conservatorismo borghese, che tende alla sopraffazione del più debole. Per sondare la sua vera natura, Serena lo stuzzica appunto con giochi masochistici che lo costringono a compiere degli atti degradanti ai quali, tuttavia, egli non si sottrae:

> -Se ti prometto un bacio sul ginocchio mi andresti a raccogliere questa pietra alla distanza che mi pare?
> -Sicuro.
> -Dai.
> Mi scopro a correre come un cagnolino dietro il sasso lanciato da Serena. Poi la prego di non lanciarlo così lontano.
> -Come sarebbe? Intanto, per questa tua domanda indiscreta, ti nego il bacio. Diciamo che ci vogliono sette corse per averne uno e sulla guancia.
> -Sulla guancia no.
> -Allora sulla punta del piede.
> Non pensavo di poter correre per sette volte di seguito dietro il sasso lanciato da Serena e per sette volte tornare indietro con il sasso in bocca (CS, p. 29).

Anzi, quando non riesce più a dissimulare la smania di possesso, obbliga anche la ragazza a fare lo stesso gioco. Al termine, il dialogo tra i due porta alla luce la meschinità di "B" e la sua reale volontà di potenza:

> -L'ho fatto perché mi fai pena. E in qualche modo mi sento legata a te.
> -Non cambiare le carte – urlo – sono io a tenerti in pugno. Baciami i piedi. Inginocchiati! Baciameli!
> -Lo faccio per paura.
> -È quello che volevo arrivare a sentirti dire. (CS, p. 43)

Il tema dell'inettitudine dell'intellettuale nei confronti della ragazza popolana, ben presente nella letteratura primonovecentesca (da Svevo a Tozzi fino a Moravia)[62], è qui ripreso e portato a nuove conseguenze. La ragazza accondiscende ai desideri di "B" per mostrargli la sua pochezza e per essere orgogliosa della sua diversità. Il suo obiettivo non è quello di integrarsi nella borghesia e condividerne gli atteggiamenti, piuttosto è quello di raggiungere e vivere liberamente quei valori che la contestazione ha portato alla luce nella realtà e che "B" pare avere accantonato. Infatti, lei proseguirà, ottenendo buoni risultati, le attività all'interno del collettivo scolastico e sarà a capo delle azioni di protesta civile che sconvolgeranno il normale torpore del paese[63]. L'equilibrio di Serena è invidiato da "B".

[62] Per un discorso complessivo sul tema, si veda G. Baldi, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori, Napoli 2005.

[63] Cfr. CS, pp.96-98.

Vorrebbe essere lei per abbracciare l'autenticità della ragazza, ma non può farlo perché schiacciato nell'immobilità del suo presente[64]. Tuttavia, a differenza di "A", questa condizione non gli crea angoscia, piuttosto il rifugio nella conoscenza slegata dall'azione gli fornisce una sorta di temporaneo benessere e lo rassicura:

> Stanco del freddo della sera, rientro e mi metto a leggere Gramsci sulla questione meridionale. Quando mi viene sonno e chiudo la lucetta, il buio mi dà una tranquillità che non riavevo da tempo. La lucidità delle idee e l'impermeabilità della notte. Sono innamorato di queste due idee, fino alla loro perdizione. Si tratta di un senso di estrema pulizia, in cui per un momento si intravede il cielo dalle viscere in cui siamo immersi, un cielo immobile e splendido (CS, p.41).

"B" vive il suo status post contestatario come una liberazione dalla pressione morale che, evidentemente, il movimento esercitava su di lui anche sul piano dei rapporti interpersonali. In una delle ultime lettere all'amico, ricorda la frustrazione che gli ha causato il fatto di non essere stato in grado di esercitare la funzione di leader, alla quale ambiva, per l'incapacità di unire al momento distruttivo della critica all'idea dell'altro (cosa in cui lui eccelleva), quello propositivo e di guida. L'immaturità con la quale ha affrontato gli anni dell'attivismo universitario e la spinta naturale al dominio, insita nella sua natura borghese, lo hanno portato a vedere qualsiasi incontro come una lotta per emergere e per assumere il comando. Il risultato, spesso disastroso, lo portava all'isolamento da parte degli altri:

> Restare gregario di quello che nel collettivo sapeva meglio decidere o farlo fuori con qualche sospetto politico e prendergli il posto. Finiva che quando ero riuscito a calunniarlo per bene difronte agli altri studenti, io non sapevo prendere nessuna decisione per tutti, se non la decisione di calunniare e di criticare. Questo mio atteggiamento distruttivo veniva spesso interpretato per quello che era e venivo espulso dal collettivo con grande vergogna (CS, p. 117).

Il ritorno del represso[65] si verifica dunque con l'affiorare della morale borghese che prevede il dominio sul più debole. Sotto questa ottica rientra la storia che egli ha con Stamira, una donna trentenne di estrazione popolare, analfabeta, per la quale scrive delle lettere da indirizzare al marito emigrato all'estero per lavorare. Ben presto questa situazione si trasforma. Stamira, proprio perché bisognosa di aiuto, diviene un oggetto da possedere e sul quale esercitare la propria superiorità:

> Chino su di lei, intravidi le due mammelle sfasciate, in un reggiseno troppo largo. Tratteneva il fiato. Con una giravolta le sorpresi come due piccioni fuori del

[64] «Il mio desiderio è uno solo, quello di essere Serena. Ma questa identificazione non mi è permessa» (CS, p. 30)

[65] Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

> nido. Stamira mi diceva farfugliando che era una povera donna sola e che se entrava qualcuno sarebbe successo uno scandalo (CS, p. 39)

Quando ha ottenuto Stamira, con la quale va a letto regolarmente, il desiderio di possedere anche Serena non si placa. Anzi, aumenta. Proprio nel momento in cui Serena potrebbe cedere e aprirsi a una relazione, lui la inganna:

> -Dimmi la verità, è da Stamira che corri il pomeriggio?
> Ho dovuto negare. Cosa andava a pensare! Stamira deve esser aiutata come tutti gli analfabeti. Anzi volevo insegnarle a scrivere in poche settimane, così per le lettere se la sarebbe cavata bene. Anzi, le ho detto, perché non ci mettiamo insieme a fare una campagna contro l'analfabetismo nel paese?
> Serena è apparsa entusiasta dell'idea. Sapevo che l'avrei distratta con il mio alibi ideologico e populista (CS, pp. 87-88).

"B" è consapevole che l'impossibilità di coltivare dei rapporti autentici con gli altri deriva dalla sua appartenenza di classe, forse irrimediabilmente corrotta. Ma la consapevolezza non è indice di possibilità di cambiamento. Il Sessantotto è stato un percorso di formazione che gli è servito per comprendere e per accettare questo suo destino. La ribellione, al di fuori di un contesto in cui tutto era rivoltato, non ha saputo rinnovare la borghesia. "B" vorrebbe amare Serena e con lei l'autenticità di cui è emblema, ma non può farlo senza contaminarla. Questa è la sua condanna, alla quale non sa e non vuole sottrarsi. La presa di coscienza che dimostra di avere, se non è orientata a cambiare il mondo, lo rende arido nei rapporti e favorisce l'emergere di una nevrosi che si manifesta in forme di sadismo. Se "A" dava sfogo a un identico malessere con le farneticazioni sulla disintegrazione della borghesia o, in maniera infantile, tirando sassi agli animali, "B" riversa la stessa violenza con Stamira, umiliandola:

> Stamira è seduta sul letto nuda. E mi guarda con due occhi supplichevoli. Io sono tutto vestito e la guardo serio, con uno sguardo fisso e nello stesso tempo distante. Mi piace tenere Stamira sospesa.
> -Perché non ti rivesti e mi porti da mangiare?
> -Ma questo lo facciamo dopo l'amore, no?
> -Questa volta lo faccio prima.
> […]
> Stamira si alza e lenta si riveste. Va in cucina e la sento che prepara una frittata.
> -Lascia perdere, vieni qua.
> Quando arriva senza che possa chiedermi niente, ho una voglia terribile di schiaffeggiarla.
> -Prendi questo e questo!
> -Ma perché?
> -Perché non ti ribelli. Qualsiasi cosa ti ordino tu lo eseguisci. Sei una serva. Ribellati, per dio! […]
> -Ti approfitti perché sono debole – e si copre la guancia schiaffeggiata (CS, p. 99).

Il causare dolore, unitamente all'esercizio del potere[66], gli restituiscono il piacere di cui durante la contestazione si era dovuto privare. Il suo trascorso da aspirante rivoluzionario è equiparabile alla recita di una parte. Come un attore alla fine della recita, nel momento in cui può togliersi la maschera, tutto gli appare irreale, svuotato di senso:

> Io sono me stesso. A volte […] mi sento sfuggito a qualcosa di molto importante. Come se la vita mi avesse abbandonato e io non avessi più forza di fare cenni per comunicarlo alla natura, alle persone. […]. Non sono un individuo problematico come una volta. (CS, p. 89)

Le persone possono essere usate a piacimento, anche la parte del contestatore può essere ripresa e proseguita, eppure la sua esistenza non ha acquistato un senso diverso: essa si trascina in una routine di gesti inutili. Per non essere assorbita nel gorgo che la trascinerebbe in un vortice senza fine, Serena, come Olga, riesce a trovare la propria identità soltanto allontanandosi definitivamente da lui, dopo avergli rivelato quello che realmente pensa:

> -Senti, io ti ho capito. Ci ho messo molto. Mi hai sempre fatto la paternale, ed io mi ero innamorata proprio di questa faccia paterna di te. Ma quando ho conosciuto altri compagni mi sono accorta che, nonostante tutto, sei un professore anche tu, uno che più che stare a sentire gli altri, vuole convincerli ai suoi scopi. […] quello che non sopporto adesso e che non riesco a capire è perché hai cercato di approfittare di me come di Stamira. […] Tu morivi di andare a letto con Stamira, proprio quando Stamira aveva un gran bisogno di te, un bisogno non fisico, intendiamoci. Invece tu cosa hai pensato di fare, come ti sei comportato verso una donna che in quel momento avrebbe dovuto rappresentare il popolo davanti ai tuoi occhi? Hai subito tentato di corromperla (p. 106).

La partenza della ragazza fa scattare la molla dell'autocoscienza che, tuttavia, non si risolve in un'acquisizione di significato. Il senso di ciò che ha fatto continua a rimanergli oscuro. Così come la domanda sull'autenticità del suo sentimento è destinata a restare senza risposta. La sua vita continua a scorrere in uno stato di eterna sospensione:

> Serena se n'è andata e mi sono chiuso nella stanza a scriverti. Ho sempre considerato Serena una parte di me, non qualcosa di autonomo che potesse da un momento all'altro staccarsi. È successo. Ho peccato di superficialità nei suoi confronti. Ma la domanda che mi pongo e che vorrei porre anche a te è questa: questo desiderio di Serena è amore? Sembra la domanda di un demente. Sta di fatto che nella mia immaginazione ci sono almeno due Serene e qualcosa di oscuro continuamente infrange me stesso e le mie fantasie (CS, p. 122).

---

[66] «La lascio dentro la stanza a chiedersi perché si è innamorata di me se sono stato sempre così malvagio con lei […]. Mi scopro a ridere di gioia. Essere investito di una potenza che piega gli altri, li sottomette, riesce a farli ubbidire. Non è questo il potere?» (CS, p. 100).

Entrambi i protagonisti sono dunque accomunati dallo stesso destino di infelicità e di solitudine. Il significato della loro vicenda è la spia della degenerazione della cultura borghese e dell'intellettuale che se ne fa portavoce. Paris, nel raccontare l'eredità del Sessantotto, sceglie il punto di vista antieroico di due intellettuali inariditi e traumatizzati da un evento la cui istanza trasformazione sociale non può essere condotta a termine da una classe sociale che, seppur rivoltata, scossa dagli eventi, resta avvinghiata alle proprie tabe e ai propri privilegi. Rispetto al modello romantico, a cui pure il testo si ispira, l'intellettuale subisce un significativo rovesciamento. Questa figura non è promotrice di un'istanza di rinnovamento della realtà, ma attende da essa il proprio rinnovarsi. Nel momento in cui la spinta sociale tende a scemare o quando subentrano altre figure a guidare la scena del cambiamento (operai, studenti lavoratori ecc.) l'intellettuale borghese si abbandona ai propri moti egoistici lasciando che i rigurgiti dell'ideologia borghese che ha introiettato prendano il sopravvento. Il desiderio collettivo di cambiare il mondo, diventa desiderio di immobilità e i protagonisti ripiombano in quella crisi che avrebbero dovuto risolvere. Lo spiraglio però rimane aperto. Olga e Serena affrontano diversamente il presente del quale, tuttavia, l'autore non racconta l'evolversi nella storia.

2.3. Il 68 degli operai

2.3.1. Vogliamo tutto *di Nanni Balestrini*

La pubblicazione, nel 1966, del romanzo *Tristano* segna una tappa fondamentale nel percorso di ricerca balestriniano: il linguaggio, recidendo ogni filo che lo lega alla rappresentazione del reale, diviene un «meccanismo puramente verbale»[67]. Eppure, affermare ciò, non è stato indice di un ritorno al disimpegno, o all'arroccamento all'interno della sfera privilegiata della letteratura. Anzi, *Tristano* stesso rientra nell'ottica ideologica di opposizione a una rappresentazione «sentimentale, antiquata e ipocritamente consolatoria»[68] della realtà (sociale e politica) italiana che, ad esempio, scrittori come Bassani, Cassola, Pratolini e Moravia continuavano a fornire attraverso le pagine dei loro romanzi. Con un rimedio estremo,

67Cfr. N. Balestrini in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale* cit., p. 132.
68 Cfr. I. Calvino, Usi politici giusti e sbagliati della letteratura, in Saggi 1945-1985 cit., p. 353.

Balestrini taglia definitivamente i ponti con quel tipo di rappresentazione, scrivendo un romanzo che, ad una prima lettura, si rivela senza significato:

> Oggi in Italia la borghesia non ha più una sua letteratura. […] E non gliela abbiamo sostituita con un'altra: la borghesia si è trovata in mano dei libri che non significavano assolutamente niente[69].

In particolar modo, Balestrini, rispondendo ad una intervista rilasciata a Mario Lunetta per il settimanale «AUT», dichiara a proposito delle finalità di *Tristano*:

> Con *Tristano* io avevo voluto mimare la fine del romanzo borghese: un inventario-mosaico dei suoi gesti ormai senza senso né valore. Ma questo era essenzialmente trasmettere un messaggio politico: l'impotenza, l'impraticabilità, l'insensatezza della cultura borghese oggi[70].

Essendo stata, l'esperienza neoavanguardistica, un'esperienza «interna al sistema borghese», una volta esauritosi il compito distruttivo che questa si era proposta, per Balestrini lo scrittore deve prendere atto del mutamento della situazione storica e sociale, sbloccata dalle lotte studentesche prima ed operaie poi, e «schierarsi dall'altra parte della barricata, cioè del proletariato»[71] per contribuire alla lotta di classe praticandola «complessivamente»[72]:

> Per la letteratura questo significa produrre opere che investano direttamente la realtà proletaria, descrivendo personaggi proletari e lotte proletarie. Ma il punto di vista della descrizione deve essere un punto di vista *interno* al proletariato, e ciò non si può raggiungere se non attraverso uno strettissimo contatto ed una costante partecipazione alle lotte politiche[73].

Le finalità di questa nuova «arte proletaria», solo abbozzate sulle pagine di «Quindici» nel 1969, vengono esplicitate nella premessa all'*Opera di Pechino*[74]. Pur trattando dello specifico teatrale, viene affrontato un problema ideologico e teorico fondamentale. L'*Opera di Pechino*, una volta ravvisati tutti gli elementi borghesi e mistificanti riuniti nel metodo

---

69Cfr. N. Balestrini, R. Barilli, E. Pagliarani, M. Perreira, M. Spinella, *Dibattito (per un bilancio dell'esperienza neo-avanguardista)*, in «Quaderni di critica», 1, 1973, p. 10.

70 M. Lunetta, Il carro armato della neoavanguardia. Intervista a Balestrini, in «Aut», I, 9, maggio 1972, p. 34.

71 Cfr. T. Pagano, Le avanguardie entrano in fabbrica, in Letteratura e industria. Atti del XV congresso A.I.S.L.L.I. Torino, 15-19 maggio 1994 a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, L. Olschki, Firenze 1997, p. 1028.

72Afferma Balestrini: «Lo scrittore può contribuire alla lotta di classe solo se la pratica complessivamente, non soltanto in quanto scrittore. Cioè come sfruttato, se lo è, e come militante, se vuole esserlo. Scrivere è uno dei tanto lavori che servono a far guadagnare i soldi per vivere: il fatto di compiere questo lavoro è lo specifico dello scrittore. Essere un intellettuale è un mestiere, non una missione, o un privilegio». (cfr. M. Lunetta, *Il carro armato della neoavanguardia. Intervista a Balestrini* cit., p. 34).

73*Ivi*, p. 33.

74*L'opera di Pechino*, a cura di N. Balestrini ed E. Sanguineti, Feltrinelli, Milano 1971.

Stanislawskij, ha rifiutato di servirsi, in ambito teorico e pratico, degli elementi che sono il residuo della borghesia, per fondare una teoria ed una prassi su valori che provengono dalle lotte rivoluzionarie. Distanziandosi dal realismo critico, che «canta la borghesia» anche quando descrive dei personaggi proletari, poiché li descrive «dal punto di vista della borghesia, e nel migliore dei casi fa del populismo o del progressismo», Balestrini scrive:

> Il criterio di un'arte proletaria deve fondarsi sugli interessi e sulla pratica rivoluzionaria della classe a quella antagonista: e celebrarne, certo, la lotta vittoriosa[75].

Inoltre, quest'«arte proletaria», a differenza di quella borghese e del realismo critico,

> si deve rivolgere, deve essere compresa, deve servire a tutti gli strati della popolazione, per cui deve assumere caratteristiche che alla nostra tradizione e al nostro gusto artistico e elitario sembrano di rozzezza e di semplificazione, oppure di piatta celebrazione[76].

Ne segue, perciò, che spostare l'attenzione sul personaggio «da privilegiare, da un punto di vista di classe»,

> è un'indicazione della rivoluzione culturale proletaria che risolve radicalmente tutta una serie di problemi e ambiguità nel lavoro letterario e artistico[77].

Nell'arco temporale che va dal 1969 al 1971, Balestrini partecipa attivamente alle lotte operaie, seppure nel ruolo, che gli è «più congeniale»[78], di collaboratore alla redazione della rivista del gruppo politico di Potere Operaio. Durante gli scioperi organizzati da operai e studenti presso la fabbrica di automobili "FIAT" di Torino, conosce direttamente un operaio, Alfonso Natella, che gli racconta la sua storia. Da questa vicenda nasce il romanzo *Vogliamo Tutto*, pubblicato nel 1971[79].

Se il lavoro dello scrittore, pur immerso nella pratica della lotta di classe, non perde la sua specificità, il problema che Balestrini si trova a dover risolvere è, ancora una volta, un problema di linguaggio, oltre che di contenuto. Per quanto riguarda il contenuto, mentre *Tristano* «mima» un polemico vuoto, *Vogliamo tutto* rappresenta un'esperienza di tutt'altra

---

75 Cfr. N. Balestrini in *L'Opera di Pechino* cit., p. 15.

76 Ibidem.

77*Ivi*, p. 16.

78Cfr. *Dalla neoavanguardia al postmoderno. Intervista a Nanni Balestrini*, a cura di C. Brancaleoni, in «Allegoria», XV, 45, 2003, p. 109.

79N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, Feltrinelli, Milano 1971.

natura. In linea con quanto affermato sulla necessità di provocare una rottura con la cultura borghese per affermare un'arte proletaria, è lo stesso Balestrini a descrivere il contenuto del romanzo in una conferenza organizzata dal gruppo di Potere Operaio:

> *Vogliamo tutto* vuole essere innanzi tutto la storia dell'operaio-massa oggi in Italia. Questa storia si presenta qui come romanzo: non però in quanto si tratta di un'invenzione fantastica, ma in quanto è l'operazione forzosa di tipizzare nella storia, nelle esperienze di un unico personaggio, tutto il comportamento di quello strato sociale che è stato definito l'operaio-massa. […] È il tentativo di affrontare la descrizione di questa nuova figura di produttore […] e insieme del fenomeno che ha portato alla ribalta l'operaio-massa, fenomeno che è stato chiamato la spontaneità operaia, l'autonomia operaia, cioè l'insieme delle lotte che si sono svolte fuori dagli schemi e dai controlli sindacali alla fine degli anni Sessanta[80].

Mentre, per quanto riguarda il linguaggio, compito dello scrittore sarà di crearne uno che sia «in sintonia col punto di vista scelto», ma che non può prescindere dalle esperienze neoavanguardistiche:

> È chiaro come in tema di linguaggio non si possa prescindere dalle esperienze della neoavanguardia; e credo che portare quelle esperienze alle loro coerenti conseguenze significhi, almeno per la narrativa, applicarsi all'uso ed alla funzionalizzazione di quel "parlato basso" che pure ha tutta una sua storia (Vittorini, Sanguineti) e una sua indubbia capacità progettante. Si deve però salvaguardare la caratteristica principale del "parlato basso", che è la sua verità; e la salvaguardia è possibile solo attraverso una continua verifica sul piano della prassi[81].

Il punto di vista scelto da Balestrini per raccontare le lotte operaie del '69 è interno al proletariato. Protagonista del romanzo è un giovane operaio meridionale che narra in prima persona le sue vicende: finita la carriera scolastica a Salerno, coinvolto nel vasto processo di migrazione interna di quegli anni, emigra per cercare lavoro prima a Milano, poi a Torino, dove inizia a lavorare alla FIAT. Nelle varie esperienze lavorative che attraversa, è continuamente in lotta contro l'organizzazione della fabbrica e della catena di montaggio, contro i capi, contro la miseria dei salari. È alla FIAT di Torino che viene a contatto, quasi casualmente, con le lotte degli operai, appoggiati dagli studenti, per i miglioramenti delle condizioni lavorative nelle fabbriche, per gli aumenti dei salari, contro lo sfruttamento dei padroni: sono i prodromi dell' "autunno caldo". In questo clima di lotta si rende conto che le richieste dapprima effettuate come singolo operaio (e per di più immigrato), non sono solo frutto di suoi bisogni, ma sono esigenze che anche altri operai sentono e rivendicano. La rivolta

80N. Balestrini, *Prendiamoci tutto*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 7-10.

81N. Balestrini, R. Barilli, E. Pagliarani, M. Perreira, M. Spinella, *Dibattito (per un bilancio dell'esperienza neo-avanguardista)* cit., p. 33.

individuale, nella seconda parte del libro, si unisce a quella degli altri operai e si collettivizza. Con questa acquisizione di coscienza maturata nel corso di un percorso di vita, lui e gli altri operai («ma ormai la differenza è quasi nulla: esiste una sola forma collettiva»[82]) danno vita a numerosi scioperi che paralizzano la produzione della fabbrica più grande d'Italia e, tra scioperi ed assemblee, il libro si chiude con la battaglia di "corso Traiano".

La voce iniziale di Alfonso introduce il lettore nell'universo storico dell'Italia del "boom" economico e racconta, senza nostalgie né rimpianti, la devastazione e gli effetti nefasti causati dal processo di industrializzazione, che distrugge la cultura contadina e la civiltà meridionale:

> Nel sud erano già dieci quindici anni che era cominciato. L'intervento Cassa le nuove industrie la campagna che deve essere industrializzata. E nei comizi che si sentivano allora si diceva che per il progresso nel mezzogiorno bisognava lavorare. Per una nuova dignità umana bisognava produrre. Che ci voleva un nuovo sud lo sviluppo pane per tutti lavoro per tutti eccetera. Lo diceva la Dc lo diceva il Pci lo dicevano tutti.
>
> Che poi quello è stato invece il via all'emigrazione il segnale che tutti dovevano partire su per le fabbriche del nord. Perché nel nord Italia e nell'Europa le fabbriche erano pronte adesso per ricevere tutta quella massa di gente. Gli servivano tutti adesso per le catene di montaggio alla Fiat e alla Volkswagen. E era proprio quell'operaio lí che gli serviva. Un operaio che poteva fare ugualmente tutti i lavori sulla catena come giú nel sud indifferentemente faceva il bracciante o faceva le strade. E che quando era necessario poteva tranquillamente fare anche il disoccupato[83].

Il tono, consapevolmente sprezzante, perentorio e arrabbiato, è quello di chi ha vinto una battaglia morale e politica; vittoria che gli ha consentito di non integrarsi nel sistema di produzione della fabbrica, e di entrare in contatto, fino ad esserne parte integrante, con un soggetto sociale pubblicamente riconosciuto come rivoluzionario ed antagonistico al sistema egemonico corrente. Questa sicurezza di «essere in possesso d'un criterio di verità granitico – scrive Spinazzola- imprime al racconto un dinamismo privo di perplessità, alieno da indugi, chiuso ai ripensamenti. In ogni occasione l'indole aggressivamente estroversa del personaggio non fa che trovare conferma di sé, come per una coazione a ripetere implacabile. Ma proprio la semplificazione a oltranza di un meccanismo psichico che non conosce conflitti interiori costituisce la ragione di forza del ritratto, anzi autoritratto, conferendogli un monocromatismo acceso, non tanto realistico quanto piuttosto iperrealistico»[84].

---

82 Cfr. N. Balestrini, *Prendiamoci tutto* cit.

83 N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, in *La grande rivolta*, Bompiani, Milano 1999, p. 12. [D'ora in poi il romanzo sarà indicato con la sigla VT seguita dal numero di pagina].

84Cfr. V. Spinazzola, Balestrini dalla neoavanguardia alla postavanguardia, in Id., L'egemonia del romanzo, Il saggiatore, Milano 2007, p. 271.

Alla base della formazione, culturale e ideologica, del protagonista si trova la sua condizione di escluso, in quanto figlio di contadini, dal processo globale di trasformazione socio-economica riguardante la quasi totalità della realtà italiana che, da un assetto prevalentemente agricolo, passa ad un'economia di mercato neocapitalistica e consumistica sorretta da un impianto di produzione industria[85], alimentando in lui l'antinomia tra l'impeto del desiderio di accedere materialmente ai benefici della produzione derivata dal "boom economico" e la mancanza del denaro come chiave di accesso ad essi:

> Tutta questa roba nuova che vedevo in città teneva un prezzo sopra. Dal giornale alla carne alle scarpe tutto teneva un prezzo sopra. […] Allora scoprii l'importanza dei soldi e cominciai a chiedere più soldi a casa la domenica. Ma questi qua porco dio non me li potevano dare. Mi davano cento centocinquanta lire la settimana. Era già molto veramente non ce n'erano soldi in casa (VT, p. 12).

Ed è proprio la volontà di inserimento in quel nuovo mondo basato sulla produzione e il consumo di merci che impone la scelta di procurarsi i soldi per accedere alle cose che «fanno felici» e che connotano il nuovo universo giovanile delle città, indirizzando la formazione culturale di Alfonso verso un rapporto esclusivo con l'oggetto "denaro". Nella nuova realtà sociale, il denaro acquisisce un valore enorme, in quanto esso diventa il dato materiale consumabile per eccellenza e lo strumento principale sul quale basare e misurare i rapporti con gli altri coetanei[86]:

> Vedevo tutti i miei amici quelli che non avevano continuato le scuole. Non andavano nei campi coi genitori a mettere i pomodori. […] Invece di andare nei campi andavano a lavorare nei cantieri edili. E guadagnavano in due mesi più soldi che i genitori col raccolto di un anno. Guadagnavano più soldi dei genitori e si mettevano i blue-jeans. […] Ma noi che andavamo a scuola non c'avevamo le mille o le tremila lire per comprare i blue-jeans. Vedevo che quelli c'avevano i blue-jeans vedevo che c'avevano le magliette. Ma non quelle maghe di pastore dell'Irpinia di lana a mano una maglia da negozio una maglia bella che ce n'erano di tutti i colori. Poi si compravano il giradischi i dischi. Il rock and roll il rhythm and blues tutta questa roba qua. (*Ibidem*)

Per questo, pur essendo studente, incomincia a dubitare del ruolo positivo della scuola, vedendola invece come un inutile ostacolo all'ingresso nel mondo del lavoro. Il lavoro, infatti, può garantirgli un guadagno immediato in termini economici; perciò è portato a rifiutare

85 «Fu allora che avvenne la scoperta della città. Che si fece il confronto tra la vita di paese e la vita di città. Vedevo tutte queste vetrine piene di merci. Pantaloni borse scarpe mobili radio. Vedevo più roba da mangiare nei negozi alimentari. Vedevo nelle edicole i giornali con le donne sopra. Mentre quando tornavo al paese vedevo le donne con la gonna giù fino ai piedi. Vedevo in città le copertine dei giornali i manifesti con queste donne così diverse. Le vedevo per strada le vedevo andando al cinema. Erano tutte cose nuove che stimolavano la fantasia. Cominciavo a capire qualcosa mi sembrava». (VT, p. 12).

86 Su questo punto cfr. G. Borghello, *Ipotesi per una letteratura politica*, in *Linea rossa*, Marsilio, Padova 1982, pp. 136-137.

decisamente l'insegnamento della madre, dettato dal desiderio inconscio di vedere realizzato nel figlio l'ideale salto di posizione sociale, al quale ella non può più aspirare, dalla condizione misera di contadino incolto a quella "mitica" di piccolo borghese istruito. Ma il materialista, realistico e disincantato Alfonso afferma:

> Io la superiorità la misuravo in base alle cose. In base al blue-jeans in base alla maglietta in base al giradischi e basta. Non la misuravo in base a quelle cazzate che m'insegnavano a scuola […]. Perciò questa cosa che mi diceva mia madre che ero superiore non la capivo. Sentivo che non era vera per niente (VT, p. 13)

Solo il discorso franco, senza velleità piccolo-borghesi del padre sente un po' più vicino a sé, in quanto, non condizionandolo su basi idealistiche, lo mette in guardia brutalmente sulla fatica fisica del lavoro, insinuandogli il dubbio che lavorare equivalga ad essere felici:

> Io non ti dico vai a scuola o vai a lavorare. Ti dico solo una cosa. Il lavoro è brutto cerca di evitarlo. Io ti mando a scuola perché credo che è un modo per evitarti il lavoro. […] Mio padre diceva: Qua c'è una famiglia e qua c'è pure il lavoro. Io non faccio forse il lavoro? E il risultato lo vedi tu quale è (*Ibidem*).

Seguendo il consiglio del padre, prosegue gli studi nell'Istituto professionale, diventando elettrauto. Gli anni che vive da studente sono anche gli anni in cui inizia il processo di industrializzazione nel Sud della penisola: una industrializzazione fatta «per evitare che questi braccianti, questi pommarolari, si ribellassero perché non guadagnavano abbastanza soldi per vivere», ed in cui si potevano dare «salari più bassi» perché «non c'erano sindacati»[87]. Solo alcuni, però, riescono ad andare a lavorare nelle poche fabbriche costruite nel Sud, garantendosi un salario sicuro e non condizionato dai continui rischi legati al lavoro nei campi; non molti, perché il disegno politico del governo prevede che «il grosso doveva partire per il nord, doveva emigrare»[88]. Questo tipo di industrializzazione (da un lato si ha una fascia di persone che può comperarsi le automobili, i frigoriferi, i televisori, può andare dal barbiere, vestirsi bene, ecc.; dall'altro rimane ancora una parte significativa di persone relegata nelle vecchie condizioni rurali), dà i suoi frutti. Alfonso, come tanti altri giovani meridionali della sua età formati secondo il modello neocapitalistico, si trova costretto ad emigrare al Nord e a lavorare in fabbrica, perché lì «ci sono i soldi»[89].

87 *VT*, p. 15.
88 Ibidem.
89 *VT*, p. 19.

Il rapporto con il lavoro di Alfonso, memore dell'insegnamento paterno, è chiaro fin dall'inizio della sua esperienza milanese: «basta che lavoro il meno possibile e cerco di guadagnare i soldi nel modo più immediato possibile»[90]. Una volta che ne ha messi da parte un po' oltre il necessario per vivere, smette di lavorare e si diverte. Quando arriva a Milano, è incantato ed attratto da tutte le possibilità di divertimento che la città gli offre: bar, donne, locali notturni. Lavora solo per avere i soldi che gli consentono finalmente l'accesso agli oggetti ed al suo ideale di vita «più comoda»:

> faticare poco mangiare bene scopare molto (VT, p. 23).

Qualunque sia la fabbrica in cui si trova, egli non esita a manifestare il disinteresse più totale alla logica della responsabilità nei confronti del lavoro, anzi, la sua estraneità alla logica del lavoro stesso. Il lavoro è fatica, è «brutto», gli dice il padre, e lui questo lo sente, lo dichiara, ribellandosi quindi con l'insubordinazione vitalistica che lo contraddistingue sin dall'inizio; da quando, ad esempio, giovane studente a Salerno è sottoposto alle angherie di alcuni giovani:

> Io e un mio amico di Pontecagnano preferimmo affrontare direttamente questo problema. Facemmo a botte direttamente con quelli di Salerno. E ci meritammo il rispetto di quei ragazzi proprio facendo a botte (VT, p. 11).

Il rifiuto della subordinazione, a cui il giovane Alfonso risponde con la violenza, è insito nella sua natura: è l'unico rimedio che conosce per porre fine alle prepotenze. Appare perciò del tutto naturale che questo mezzo lo adotti anche nei confronti della subordinazione negli ambienti di lavoro. Al sistema capitalistico, che esclude gli operai dai benefici derivanti dai profitti; all'organizzazione "taylorista" della fabbrica, che estranea il lavoratore da qualsiasi processo "creativo" di produzione, egli si oppone praticando uno scontro aperto con le gerarchie che detengono il potere e che quindi lo costringono a "faticare". Un esempio è quando arriva alla fabbrica milanese dell'Alemagna con mezz'ora di ritardo perché, intento nella lettura di *Diabolik*, si dimentica di andare a lavorare. Appena si appresta a timbrare il cartellino, il direttore del reparto gli chiede il perché del ritardo. Nasce una discussione tra i due:

> Passando davanti questo direttore mi fa un segno. Io dico: Prego cosa vuole? Si aggiusti il cappello dice lui. Questo cappello altissimo io me l'ero schiacciato e lo tenevo come quelle coppole sarde dei pastori sardi. Me lo tenevo davanti agli occhi con le mani mi tasca con la mia mezz'ora di ritardo. Sicché quello

90 Ibidem.

> s'incazzò un po' e mi disse: Si aggiusti il cappello. No per me va bene cosí perché me lo devo aggiustare? Se lo aggiusti lei. E continuai a camminare. Quello esce fuori dalla gabbia e dice: Perché ha fatto ritardo? Eh non me lo ricordo perché ho fatto ritardo non so ho fatto ritardo cosí. Si può fare ritardo in tanti modi non me lo ricordo. Ma come lei fa ritardo e non sa perché. E' perché mi sono dimenticato che dovevo venire a lavorare. Ah lei si è dimenticato che doveva venire a lavorare. Questo è un fatto grave. Ma lo sa che adesso le do una giornata di sospensione? Io dico: Senta o mi licenzia oppure io me ne vado a lavorare. Una giornata di sospensione perché ho fatto mezz'ora di ritardo non mi tocca e non la voglio. Perciò o mi licenzia e mi motiva il perché oppure io vado a lavorare (VT, pp. 25-26).

In Alfonso c'è una non comprensione ed un rifiuto totali delle regole imposte dai capi, a partire dal vestiario: non capisce, per esempio, perché il cappello vada portato diritto e non storto da una parte, alla maniera dei "guappi", e come piace a lui. Inoltre, lo scontro rilevante, quello da cui matura la decisione del capo di sospenderlo, è su un principio ideologico che aveva contrassegnato la generazione degli operai "post-bellica", ma che a lui non appartiene: la dedizione dell'operaio al lavoro.

Se, fino all'esperienza di lavoro milanese, il tipo di rivolta descritta è tutta individuale, ed è compiuta sulla base della sua natura di meridionale emigrato che non ha nulla da perdere e che vede nel padrone un soggetto sfruttatore da combattere sempre e comunque, le cose cambiano quando entra a lavorare alla FIAT. L'arrivo nella fabbrica segna una graduale svolta nel suo percorso di vita, che porterà ad inserire la sua ribellione in una forma di lotta collettiva. Per la prima volta entra in contatto con una realtà grande e mobile di contestazione aperta di un sistema. All'inizio la sua reazione è di stupore: non capisce questa realtà; non capisce, ad esempio, gli studenti che sono fuori dai cancelli della fabbrica a distribuire volantini nei quali indicano la necessità delle lotte, proprio loro che avrebbero potuto avere del «tempo libero per scopare e per divertirsi»91. Oppure non sa chi siano e cosa rappresentino per gli operai i nomi dei presidenti di Cina e Vietnam «Mao Tze Tung» e «Ho Ci Min» che sente scandire ad alta voce durante una manifestazione; apprezzerà solo alcune parole di un sindacalista, che ascolta mentre si trova per caso alla festa del lavoro, perché gli presentano una prospettiva concreta d'azione:

> Compagni queste cose non le dobbiamo dire solo oggi in piazza. Ma le dobbiamo dire e fare anche domani nelle fabbriche. E io pensai bene questo qua c'ha ragione. È inutile fare festa fare casino solo quando ce lo permettono di stare in piazza con la bandiera rossa. Questo lo dobbiamo fare anche in fabbrica (VT, p. 31).

91 *VT*, p. 30.

La sua percezione delle agitazioni è da proletario meridionale, costretto ad emigrare per lavorare. È ancora da "guappo", infatti, che conduce le sue prime lotte all'interno della FIAT. Quando si fa male a un dito, ad esempio, ricorre a tutta la sua scaltrezza per farsi dare più giorni di malattia possibili. Oppure, rientrato dalla mutua, fa finta di non capire come funzioni la nuova linea a cui è stato assegnato, interrompendo continuamente il lavoro della catena e facendo diventar matto il fuorilinea, rappresentante «ottuso» dell'ideologia dei padroni, cresciuto ed inquadrato nei ranghi dell'ideologia del PCI, «tutta pane e lavoro»:

> Mi misero a avvitare le marmitte e decisi di fare il culo al nuovo fuorilinea che avevo. […] E io a questo qua gli volevo fare il culo perché i fuorilinea sono dei crumiracci gente che lí ci lavorano da dieci anni da tre anni. Lui mi faceva vedere: Hai visto trrrr trrrr trrrr fai tu il prossimo. Andavo io trrrrrrrr e m'incagliavo. Facevo finta d'incagliarmi con la pistola facendo finta che s'incastrava vicino al bullone. Fai presto chiamavo il fuorilinea vieni a vedere che non riesco.
>
> Dio cane dio cane cominciava a fare quello che era un torinese. Si chiamano barott sono quelli della cintura torinese dei contadini sono. […] Mica fascisti ottusi proprio. Poi erano pane e lavoro. Io che ero qualunquista almeno ero uno recuperabile (VT, p. 37).

L'emergere di una nuova prospettiva di lotta collettiva si manifesta casualmente ad Alfonso, quando, una sera all'uscita dalla fabbrica, si decide a leggere un volantino distribuito dagli studenti che invita tutti gli operai a partecipare ad una riunione in un bar della zona. Qui ascolta una discussione riguardante i prossimi scioperi da indire, e rimane impressionato dal fatto che, al comando di uno, tutta una serie di operai si possa fermare e smettere di lavorare[92]. Abituato ad una realtà in cui ognuno fa per sé, resta decisamente stupito della possibilità del momento collettivo. Partecipando alle riunioni con gli operai e gli studenti, matura l'esperienza di un confronto tra le singole individualità, legate però dalla comune «malattia alienante»[93] di stare all'interno della fabbrica e di subire le stesse condizioni lavorative. Dietro la consapevolezza dello sfruttamento praticato dai padroni, che si evidenzia nella sua particolare brutalità nell'organizzazione della produzione[94], stanno i prodromi della coscienza

92 «Allora vado a quella riunione li al bar di fianco a Mirafiori. Conosco Mario e degli studenti e gli dico in che officina stavo quello che facevo. Conosco anche altri operai e Raffaele uno della 124 che vedevo che veniva tutte le sere alle riunioni. Lui diceva che conosceva un'ottantina di compagni che erano disposti a fermarsi quando diceva lui. Cazzo mi dicevo io a me mi conoscono tutti quanti ma nessuno è disposto a fermarsi quando dico io. Allora gli dico se tu conosci questi ottanta compagni possiamo fermarci quando vogliamo. Possiamo fermarci anche domani. Non lavoriamo piú cominciamo a lottare da domani». (VT, p. 39).

93 «Ma la cosa che non aveva differenza era la nostra volontà la nostra logica la nostra scoperta che il lavoro è l'unico nemico l'unica malattia». (VT, p. 56).

94 «Alla linea Fiat non è questione di imparare ma di abituarti la muscolatura. Di abituarla allo sforzo con quei movimenti con quel ritmo. Dovere mettere un coso di quelli ogni venti secondi significava che avevi dei movimenti piú veloci del battito del cuore. Operazioni obbligate in frazioni di secondo. L'operazione di scegliere le due rondelle l'operazione di scegliere i due bulloni quei movimenti erano operazioni che i muscoli e

di classe. Il riconoscersi parte di una classe sociale sfruttata dal sistema di produzione è perciò la grande, ed importante, conquista dell'operaio massa Alfonso. Proprio l'accesso ad una identità comune gli farà ottenere il primo grande risultato politico. L'azione si svolge all'interno della FIAT. Alfonso sta mettendo in atto la sua tipica forma di protesta individuale: è arrivato appositamente in ritardo alla linea di montaggio, fatto che gli costa un rimprovero da parte di alcuni capi. Ma anziché tenersi il rimprovero e tirare avanti per la sua strada, stavolta pensa bene di esternare la sua rabbia. Si rivolge agli operai che si trovano nei paraggi, i quali hanno assistito alla scena senza dire una parola, e li invita prima a prendere coscienza della assurda situazione di reclusione in cui sono costretti a lavorare, quindi li incita a ribellarsi:

> E tutti gli operai che stavano lì intorno mi guardavano e io gli dicevo: Ma siete degli stronzi voi siete degli schiavi. Qua bisogna picchiarli a sti guardioni qua a sti fascisti. Che cazzo sono 'sti insetti sputiamogli in faccia e facciamo quello che vogliamo qua mi sembra il servizio militare. Fuori dobbiamo pagare se entriamo in un bar dobbiamo pagare nel tram dobbiamo pagare la pensione tutto dobbiamo pagare. E qua dentro ci vogliono comandare. Per quattro soldi che non ci servono a un cazzo per un lavoro che ci fa crepare e basta. Ma siamo impazziti. Questa è una vita di merda sono piú liberi quelli che stanno in galera di noi. Qua incatenati a queste macchine schifose che non ci possiamo mai muovere coi secondini tutti intorno. Ci manca solo che ci frustino anche (VT, p. 42).

L'esito è strabiliante anche per lo stesso operaio. Alfonso, in maniera del tutto inaspettata, si ritrova alla guida di un primo corteo col quale riesce a bloccare, anche se per poco tempo, un ramo della produzione della fabbrica. Il corteo viene però represso dai sindacalisti e dall'ingegnere capo, che hanno assistito alla scena. Essi, consci del grado di autorità coercitiva esercitato sugli operai, si apprestano a ripristinare l'ordine, senza incontrare particolari intoppi. Subito dopo, l'ingegnere capo ribadisce agli operai, attraverso un discorso retorico, l'importanza di rispettare l'ordine e le regole dell'organizzazione della fabbrica. A questo punto entra di nuovo in scena Alfonso:

> l'ingegnere parlava e io dico: Posso intervenire anch'io in questa discussione? Lui fa: Prego parli pure cosa ha da dire? Ho da dire una sola cosa. Lei quanto prende di premio di produzione? Questi sono fatti che non l'interessano fa l'ingegnere. […] Come non m'interessano? Lei col mio lavoro si fa i milioni e poi dice che non mi deve interessare. […] Mi voltai verso gli operai: Lo sapete voi quanti soldi si piglia questo qua come premio di produzione? Lo sapete perché non me lo vuole dire?
>
> Allora il colonnello interviene e dice Ma lei lo sa che io ho studiato? Che sono ingegnere? No non lo so rispondo io. E dico: Ma lei lo sa che a noi non ce ne

---

l'occhio dovevano farle da sé subito senza che io dovevo decidere niente. Dovevo solo tenere il ritmo di tutte quelle mosse che si ripetessero in ordine e uguali. Fin che non ti ci abitui». (VT, p. 39)

> frega un cazzo che lei ha studiato? Che non gli riconosciamo nessun diritto piú di noi? Dice Ma a lei gli hanno insegnato l'educazione i suoi genitori? […] E poi ha fatto il militare lei dice? No non l'ho fatto il militare io perché cosa c'entra la famiglia e il militare? C'entra perché le famiglie devono insegnare l'educazione e a rispettare le persone più istruite. E se lei avesse fatto il militare avrebbe capito che dappertutto c'è un'organizzazione che va rispettata. Chi non rispetta questa organizzazione è un anarchico un delinquente un pazzo. Può darsi che io sono un pazzo ma c'è il fatto che a me non mi piace lavorare. […] All'operaio non piace il lavoro l'operaio è costretto a lavorare (VT; pp. 44-45)

L'operaio si rivolge direttamente ai compagni senza aver ricevuto alcun mandato di rappresentanza e lo fa con un linguaggio nuovo, aggressivo, privo di qualsiasi rispetto per le gerarchie. Attraverso l'uso reiterato dell'invettiva e accentuando la pressoché totale mancanza di inibizioni, Alfonso diventa una specie di leader che dal basso si propone come alternativa alla figura ufficiale del sindacalista: entra in antagonismo diretto contro l'ingegnere capo, contrastandone l'egemonia linguistica, e smaschera il linguaggio retorico e falso del potere di cui quest'ultima figura è portavoce. Dopo questa operazione, volta a ricondurre l'universo delle parole verso quello delle cose, l'eroe ribelle, solitario, che avevamo conosciuto nella prima parte, non esiste più. Il personaggio così esasperatamente monologico del "guerriero" operaio ha trovato finalmente un esercito al fianco del quale combattere:

> Gli dico tutto cosí per fare vedere che non lo temo. Vedrà che gliela farò pagare. Ma va' fa 'n culo vattene via brutto stronzo un'altra volta me la farai pagare. Se ne va e come se ne va gli operai tutti quanti ehhhhhhhh un urlo tutti a applaudire: Sei un dio gli hai fatto un culo cosí quello è uno stronzo veramente quello ci voleva prendere in giro tutti. Va bene va bene dico io questa l'abbiamo fatta ma adesso dobbiamo fare il corteo. Dobbiamo fare un casino che non finisce piú dobbiamo spaccare tutto qua dentro adesso. E picchiavamo a calci contro i cassoni del materiale per fare rumore un rumore cupo violento dududu dududu dududu e per due ore a fare questo casino(VT, p. 46)

La seconda parte del libro si apre quindi con l'ingresso nella dimensione collettiva, segnata da un'acquisizione di coscienza importante per Alfonso, quella di appartenere ad una classe sociale in lotta contro la forma di organizzazione capitalistica del lavoro[95]. Forte di questa nuova appartenenza, Alfonso, anche dopo essere stato licenziato dalla FIAT, affronterà tutta la serie di scioperi ed assemblee che prepareranno l'insurrezione finale di "corso Traiano". In questa seconda parte, anche il linguaggio subisce un mutamento radicale. Mentre

95 «E lí finalmente ebbi la soddisfazione di scoprire che le cose che pensavo io da anni da quando lavoravo le cose che credevo essere solo io a pensarle le pensavano tutti. E che noi eravamo veramente tutti la stessa cosa. Che differenza c'era fra me e un altro operaio? Che differenza ci poteva essere? Che magari quello pesava di più era più alto o più basso c'aveva il vestito di un altro colore o non so. Ma la cosa che non aveva differenza era la nostra volontà la nostra logica la nostra scoperta che il lavoro è l'unico nemico l'unica malattia» (VT, pp. 55-56).

prima, nella narrazione, prevale il punto di vista di Alfonso, rafforzato dall'uso del pronome "io" contrapposto al "loro" che caratterizza il potere di padroni, nella seconda parte si ha uno slittamento verso il pronome "noi". Il soggetto narrante tende progressivamente a scomparire per lasciare spazio ad una narrazione collettiva delle varie rivendicazioni che si estendono dalla fabbrica a tutta la città. Questa riduzione di soggettività è scandita anche dall'organizzazione formale dei dieci capitoli in cui il romanzo è diviso. I primi cinque, che compongono la prima parte, hanno titoli che richiamano alcune fasi salienti del percorso di Alfonso e sono ordinati progressivamente in modo da seguire il graduale abbandono dell'esperienza "solitaria" del protagonista: *Il Sud- Il Lavoro- Il Nord- La Fiat- La lotta.* Dal sesto capitolo in poi i titoli indicano «i livelli» e «gli strumenti delle lotte» di cui si narra. È lo stesso Balestrini a spiegare:

> Da quando il personaggio capisce la dimensione collettiva, quella della lotta, da quel momento in poi le cose di cui si parla sono solo quelle che servono per chiarire i livelli delle lotte, gli strumenti delle lotte. Da qui i capitoli del libro s'intitolano a questi livelli, a questi strumenti: *il salario*, che è il terreno su cui si lotta. *I compagni*, cioè il livello organizzativo minimo. *L'assemblea*, cioè la forma di organizzazione di massa. E infine *l'insurrezione*, e cioè la forma della lotta[96].

Per tutta la prima parte del libro Balestrini fa parlare direttamente il protagonista con un linguaggio basso e spesso triviale, plasmato a stretto contatto con l'oralità. La lingua di Alfonso, una sorta di «neoitaliano a connotazione regionale»[97], è costruita mediante l'innesto di espressioni lessicali dialettali (meridionalismi) e modi di dire osceni ricorrenti (utilizzati, spesso, con funzione fàtica) su una base di italiano standard (l'operaio ha infatti un diploma di maturità). Esempi, per il primo caso, sono gli usi frequenti di "tenere" al posto del verbo "avere" («non tenevo più manco una lira»; «Io tenevo paura di andare alla scuola superiore»; «tenevo un po' di soldi disponibili»), di "scassare" al posto di "rompere" («poi la lambretta si scassava»; «si scassavano le insegne luminose»), come anche l'impiego polivalente del verbo "fare" («io gli faccio: No allora vado all'ospedale?»; «ci mandavano a fare un corso»; «dovevo fare il ritmo»; «decisi di fare il culo al nuovo capolinea»). Mentre per il secondo caso si segnalano le reiterazioni di «cazzo», «vaffanculo», «stronzo», ed altri simili interiezioni (es.: «non hai capito un cazzo», «che cazzo vuole quello stronzo», «gli abbiamo fatto il culo»). Inoltre, interi paragrafi sono intrisi di tecnicismi. Il linguaggio settoriale in essi contenuto non

96 N. Balestrini, *Prendiamoci tutto* cit., p. 14.

97 Cfr. V. Spinazzola, *Balestrini, dalla neoavanguardia alla postavanguardia* cit., p. 273. Questo saggio è molto utile soprattutto per la dettagliata analisi linguistica e stilistica del romanzo.

ha però la funzione di indirizzare la narrazione verso uno stile aulico (funzione che per lungo tempo è stata invece esaltata dai *media*)[98]. Anzi, oltre a dimostrare il forte condizionamento ideologico che l'universo-fabbrica esercita sul protagonista, tale stile rafforza la percezione straniata che ha il personaggio del contesto lavorativo e rende più soddisfacentemente la conseguente condizione alienata dell'operaio[99].

Dal sesto capitolo in poi, il racconto delle vicende del protagonista si trasforma nella cronaca delle lotte del movimento operaio, narrate attraverso la giustapposizione di brani di linguaggio prelevati da volantini, trascrizioni di assemblee registrate al magnetofono, articoli di giornali, che si susseguono come in un bollettino di guerra[100]. Tuttavia, gran parte della critica ha rintracciato il punto debole del romanzo proprio nell'evoluzione tra la prima e la seconda parte del testo. Nel lavoro di montaggio Balestrini, con l'intento e il risultato palesemente politico di azzerare (riducendole al silenzio) le altre voci presenti nell'universo reale, non avrebbe fatto emergere in maniera dialettica le posizioni delle varie componenti del movimento operaio, cosa che, viceversa, avrebbe potuto restituire il momento storico nella sua complessità sociale ed antropologica. Il personaggio stesso, a detta dei più, finirebbe quindi

98 «I linguaggi settoriali, soprattutto quelli che presentano caratteri tecnico-scientifici, godono di un notevole successo presso ampi settori del pubblico, educato, per lungo tempo dai media a interpretare lo stile tecnologico come stile aulico». (Cfr. M. Dardano, *Profilo dell'italiano moderno*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. II, Einaudi, Torino 1994, p. 351).

99 Un esempio tratto dal capitolo La Fiat: «Stavo in un posto dove mettevo i fascioni col paraurti alla 500. Dovevo piazzarli sul motore metterci due bulloni su e stringerli con un affare. Io prendevo questo fascione col paraurti sopra di me c'era la carrozzeria della 500 che arrivava dall'altra parte arrivava il motore io piazzavo questo fascione col paraurti che peserà un dieci chili fra tutt'e due. Lo prendevo da un altro posto che lo preparava un altro lo mettevo sopra il motore ci mettevo i bulloni sopra. Avvitavo con sta chiave automatica a aria. Veloce trrrr trrrr due bulloni e tutto andava via mentre un altro arrivava. Venti secondi ci dovevo mettere. Dovevo fare il ritmo. […] Da qui alle Meccaniche dove i motori vengono montati e completati delle altre parti. Poi i motori passano all'Assemblaggio la linea di montaggio. La seconda corrente parte dalle Presse dove vengono stampate le parti della carrozzeria in lamiera. Da qui all'Assemblaggio dove vengono saldate insieme e verniciate. Mentre le scocche percorrono la linea vengono montati il motore e le parti meccaniche. Le vetture vengono addobbate dotate delle gomme e infine escono sul piazzale». (VT, p. 34).

100 Un esempio tratto dal capitolo L'autonomia: «I sindacati cercano di far partire le lotte una alla volta finita una se ne apre un'altra per evitare la generalizzazione e impedire che gli operai organizzandosi nella lotta in fabbrica esprimano una loro volontà autonoma. Ma la lotta operaia sfugge a questi tentativi di controllo. Quasi ogni giorno si apre una nuova lotta e sono gli operai a deciderla. Questa è una grande prova di forza della classe operaia. Però non basta. Si corre il rischio che mentre si aprono le lotte nuove quelle già iniziate vengano chiuse con risultati insoddisfacenti e si riesca a impedire il formarsi di una organizzazione forte e permanente degli operai che sappia opporsi giorno per giorno alle condizioni di lavoro decise dal padrone[…] Venerdí 6 giugno: 8 ore di sciopero per turno non solo alle officine 2 e 3 ma anche alle Fonderie Sud. Anche all'officina 4 continua la lotta. Sabato 7 giugno: La direzione sospende un operaio dell'officina 13 per tre giorni. Lunedí 9 giugno: 8 ore di sciopero per tutti e due i turni all'officina 13. I motivi sono: Mancato motivo da parte della direzione della sospensione all'operaio, e mancata risposta dei sindacati alle richieste operaie che riguardavano il passaggio alla seconda categoria per tutti. […] Fonderie Nord e Sud: 8 ore di sciopero di tutti e due i turni. La direzione offre per dividere gli operai 67 lire di aumento sulla paga di posto agli operai dei magli. Solo 100 operai su 890 accettano. Linee carrozzerie primo turno fermata spontanea ore 10 degli operai della verniciatura e della pomiciatura. Rivendicazioni: Salario categorie tempi. […] Escono poche vetture mancano i rifornimenti per la Rivalta e l'organizzazione del lavoro è sconvolta. Questo è il primo risultato della nostra lotta». (VT, pp. 63-64).

col perdere spessore e specificità, trascinando nella medesima direzione tutto il romanzo. A differenza di quanto viene affermato da questi critici, appare evidente che non è offrire al lettore una prospettiva polifonica della realtà, cioè presentare la pluralità dei punti di vista, ciò che interessa a Balestrini: piuttosto il romanzo tenta di dare voce, come avviene nell'epica, alle «gesta eroiche» di una parte delle forze sociali che agiscono all'interno del mondo oggetto della rappresentazione. A guardare bene, inoltre, anche nella prima parte non si può parlare propriamente di impostazione polifonica, ma di semplice plurivocità[101]. Infatti, se è vero che nella prima parte è possibile incontrare scene in cui il protagonista dialoga con figure a lui antagoniste quali il sindacalista, il «barrot» o il datore di lavoro fascista, è da notare come questi personaggi non abbiano alcuna autonomia narrativa e restino sempre in ombra, schiacciati dal racconto di Alfonso che tende a ridicolizzarli sottolineando i loro comportamenti più subalterni e meschini. Perciò se a risaltare nella prima parte è la figura di Alfonso, nella seconda parte ad essere messa in rilievo è la sola realtà delle formazioni più estremiste con le quali Alfonso entra in consonanza, con il loro specifico linguaggio. Improvvisamente, slogan martellanti («cosa vogliamo? Vogliamo tutto», «la lotta continua», «più soldi meno lavoro», ecc.), termini propri del linguaggio militare («padroni fate attenzione è la *guerra* la *lotta* finale», «intanto quei *plotoni* di carabinieri che facevano la *manovra* si mettono al piccolo *trotto* quasi a correre», «si erano messi tutti a *combattere* con gli operai», «la gente continuava ad *attaccare*», ecc.) e della cultura marxista («questa è una *grande prova di forza* per la *classe* operaia», «è un *movimento di lotta* formidabile», «oggi sono *rivoluzionario*», ecc.) si inseriscono abbondantemente, e con prepotenza, nel lessico del racconto[102]. La mutazione che investe la dinamica della narrazione non concerne quindi la specificità del personaggio. Alfonso, pur acquisendo la consapevolezza di appartenere ad una classe sociale in lotta per migliorare le proprie condizioni materiali, non è oggetto di alcuna sostanziale evoluzione, morale o psicologica, che riguarda il suo carattere. Il vitalismo, la capacità di dare un giudizio netto sugli avvenimenti e di prendere parte, senza ripensamenti, a qualsiasi azione di protesta, che lo guidano durante la prima parte, sono ulteriormente mantenuti e, anzi, rinvigoriti negli episodi delle lotte collettive con i compagni, nelle quali Alfonso si inserisce, a volte anche in qualità di "guida".

101 Sulle differenze tra polifonia e plurivocità si vedano le osservazioni di C. Segre in *Intrecci di voci*, Einaudi, Torino 1991.

102 Corsivi miei.

Il giovane "operaio massa" continua a volere tutto ciò che si può consumare senza dover più lavorare, rimanendo estraneo a qualsiasi altra forma di teorizzazione delle rivendicazioni. Egli resta pertanto un personaggio non problematico; non cresce, non muta i suoi atteggiamenti di rivolta nei confronti del mondo del lavoro e del potere che vogliono schiacciarlo. La storia che si racconta è quella dell' "eroe" Alfonso e, nella seconda parte, del gruppo sociale di cui incarna il destino. Come i personaggi dell'epica, Alfonso «è compiuto e esasperatamente completo, è tutto qui dal principio alla fine, coincide con se stesso , è assolutamente uguale a se stesso. […] Il punto di vista da cui l'eroe osserva se stesso coincide interamente con quello da cui lo guardano gli altri, la società (la sua collettività), il cantore, gli ascoltatori»[103]. Molto, infatti, deve il personaggio operaio allo statuto costituzionale dell'eroe epico: privo di spessore interiore, è proiettato verso l'esterno dell'azione; non si concede alcun idillio amoroso se non nel segno della materialità (i paladini non possono legarsi ad una donna, poiché debbono tenersi pronti per poter ripartire per la guerra); è privo di qualsiasi iniziativa ideologica; è sempre in battaglia. Il senso totalizzante tipico del poema eroico, messo in maggior rilievo, nella seconda parte, proprio dal montaggio dei documenti e delle voci degli operai, raggiunge il culmine nel capitolo finale: *L'insurrezione*. Qui si assiste al racconto in presa diretta, nuovamente dal punto di vista del protagonista, della manifestazione torinese di "corso Traiano" (avvenuta il tre luglio 1969) e degli scontri che vedono coinvolti operai, studenti e gente comune. La narrazione acquista ulteriore vigore e Balestrini sapientemente modula l'episodio come il grande racconto di un'epica battaglia. Il luogo dell'azione diventa unitario, il tempo si condensa in dodici ore. Alfonso, da guerriero solitario, fa il suo ingresso definitivo nella dimensione epica: diventa un eroe o, meglio, come scrive Spinella, un «paladino» della *Chanson de Roland* che duella, insieme al suo esercito, contro le truppe dei «pagani-padroni»104. Se in fabbrica il suo è prevalentemente un agire solitario, in mezzo alla battaglia, nel luogo in cui la collettività si riconosce come tale e riconosce le proprie comuni aspirazioni future, il suo destino di paladino combattente si completa. Gli eventi, incalzanti ed assoluti, sono quelli della manifestazione di "corso Traiano", innalzata ad un livello che trascende la cronaca quotidiana: come è stato scritto per il *Partigiano Johnny* di Fenoglio, anche qui «la realtà diventa un passato-presente assoluto»[105]. Tutto è grande, infinito e meraviglioso. Il lessico subisce una sterzata verso l'alto a

103 Cfr. M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 475-476.

104 Cfr. M. Spinella, *Balestrini: Vogliamo tutto*, in «Rinascita», 37, 26 novembre 1971, p. 48.

105 Cfr. G. L. Beccaria, *Il tempo grande: Beppe Fenoglio*, in *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, p. 133.

sottolineare, con solennità simbolica, la straordinarietà del fatto narrato: la battaglia decisiva per le sorti dell'esercito degli "eroi-operai":

> E cominciarono a arrivare i lacrimogeni una pioggia fittissima di lacrimogeni per cui istintivamente tutti cominciarono a scappare. Tutti scappavano e i carabinieri cominciarono a tirare botte col calcio dei moschetti a tutti. […] C'era una grande confusione tutti gridavano e correvano di qua e di là. Quando arrivammo verso la fine del corso era già da un pezzo che si stavano scontrando anche lí a quanto sembrava. Ci imbattemmo in un compagno col sangue che gli usciva dalla bocca e gli colava sulla spalla. Piú avanti ci imbattemmo in un altro compagno sanguinava e non si reggeva in piedi. […]
>
> Quando arrivammo quasi in fondo riuscii a vedere i poliziotti. Erano scesi dai furgoni e stavano tutti in gruppo con gli elmi e gli scudi. […] Sulle barricate c'erano delle bandiere rosse e su una c'era un cartello con su scritto: Che cosa vogliamo? tutto. Continuava a arrivare gente da tutte le parti. Si sentiva un rumore cupo continuo il tam tam dei sassi che si battevano ritmicamente sui tralicci della corrente elettrica. Facevano quel rumore cupo impressionante continuo. […] La gente continuava a attaccare era tutta la popolazione che combatteva. I gruppi si riorganizzavano attaccavano in un punto si disperdevano tornavano all'attacco in un altro punto (VT, pp. 86-87).

Iperboli («cominciarono a arrivare i lacrimogeni *una pioggia fittissima* di lacrimogeni»; «continuava ad arrivare *gente da tutte le parti*»; «la gente continuava ad attaccare *era tutta la popolazione che combatteva*», ecc.), anafore («*Ci imbattemmo* in un compagno col sangue che gli usciva dalla bocca e gli colava sulla spalla. Più avanti *ci imbattemmo* in un altro compagno sanguinava»; «E cominciarono a arrivare *i lacrimogeni* una pioggia fittissima *di lacrimogeni* per cui istintivamente *tutti cominciarono a scappare*. *Tutti scappavano* e i carabinieri cominciarono a tirare botte col calcio dei moschetti a tutti»), onomatopee allitterazioni assonanze («Si sentiva un rumore cupo continuo il tam tam dei sassi che si battevano ritmicamente sui tralicci della corrente elettrica. Facevano quel rumore cupo impressionante continuo») si infittiscono in quest'ultima parte del testo e scandiscono la prosa in un crescendo ritmico musicale. Alfonso assume su di sé le energie della società in rivolta e guida il lettore, attraverso il racconto degli eventi, verso il metaforico trionfo finale. Il libro si chiude infatti con il protagonista che, al termine della battaglia protrattasi per tutta la notte del tre luglio, si rifugia sul tetto di un'officina per sfuggire ai rastrellamenti dei poliziotti, ed osserva il sole che nasce:

> Era quasi l'alba c'era un grande sole rosso bellissimo che stava venendo su. Eravamo stanchissimi sfiniti. Per questa volta bastava. Scendemmo giú e ce ne tornammo a casa (VT, p. 90).

Nel panorama letterario la novità di questa figura di operaio è considerevole. Il personaggio, dotato della sua coscienza di essere solo "forza lavoro", ricorda molto da vicino

il ribelle Pinocchio. Alfonso, come il burattino, afferma, infatti, senza alcuna reticenza di «non essere nato per lavorare»[106]:

> Può darsi che io sono un pazzo ma c'è il fatto che a me non mi piace lavorare. […] All'operaio non piace il lavoro l'operaio è costretto a lavorare (VT, p. 45).

Però, a differenza del burattino, il giovane operaio non appartiene alle figure picaresche descritte da tanta letteratura Sette-Ottocentesca. Le imprese furfantesche dell'eroe picaro sono solitamente tollerate dalla classe sociale egemone, in quanto non rappresentano un pericolo reale di rovesciamento dell'ordine politico: il finale di Pinocchio è emblematico in tal senso. Così mentre Pinocchio, dopo essere stato trasformato da "burattino-picaro" ad "uomo-borghese", viene ricondotto dal suo autore nel rispetto delle regole e dell'ideologia della classe dominante, che considerava plausibilmente adatta, soprattutto per i figli dei proletari, una vita di duro lavoro, di sacrifici e di rinunce, Alfonso è invece proiettato verso il trionfale destino, rappresentato dal sole «rosso bellissimo», di un'epoca liberata dal lavoro e dal sistema capitalistico, che impone sacrifici e rinunce alle classi sociali più umili. Destino che non può certo essere condiviso dalla classe sociale egemone.

Metello Salani, l'operaio di un cantiere edile protagonista del romanzo eponimo di Vasco Pratolini, uscito nel 1956, ama il suo lavoro, lotta e si difende nel rispetto delle gerarchie e dell'ordine costituito. L'immagine che vuol trasmettere Pratolini della classe operaia, nel clima neorealista, è quella di un operaio innocuo al potere della borghesia, che non vuol fare alcuna rivoluzione né porsi in aperto contrasto con l'ideologia del sacrificio che anima la generazione comunista post-resistenziale, e rivendica soltanto condizioni migliori in termini di salario. Come ha scritto Paris, Pratolini vuole illustrare, ad un pubblico progressista di sinistra, qual è la fierezza, la forza della classe operaia, ma per far questo non ricorre alla descrizione di un metalmeccanico che in quegli anni «pativa i mali della repressione di fabbrica, del prete democristiano che decideva chi doveva lavorare chi no»[107], bensì di un operaio di un cantiere edile dei primi del Novecento, inserendolo in una specie di aura distante, innocua: mitizzandolo, appunto.

---

106 «Ho capito; - disse subito quello svogliato di Pinocchio – questo paese non è fatto per me! Io non son nato per lavorare!». (Cfr. C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, in Id., *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Mondadori, Milano 1995, p. 448).

107 R. Paris, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Garzanti, Milano 1977, p. 148.

L'unica opera letteraria degli anni ’60 che ha come protagonista un operaio che lavora in una grande fabbrica è *Memoriale* di Volponi, uscito nel 1962. Albino Saluggia, il protagonista, reduce di guerra, lavora in una fabbrica del nord Italia; come Alfonso, si sente schiacciato dai ritmi frenetici, martellanti imposti dal sistema produttivo e sempre aumentati dal padrone, e si ribella. Però la rivolta che matura nei confronti dell’universo-fabbrica deriva sostanzialmente dalle sue preesistenti condizioni di alienazione e di follia. Già all’inizio, infatti, la fabbrica viene presentata come un’entità astratta, terribile, espressionisticamente deformata ed antropomorfizzata:

> La fabbrica, grandissima e bassa, ronzava indifferente, ferma come il lago di Candia in certe sere […], immobile come una chiesa o un tribunale e si sentiva da fuori che dentro, proprio come una chiesa, in un dentro alto e vuoto, si svolgevano le funzioni di centinaia di lavoratori. Dopo un momento il lavoro sembrava tutto uguale; la fabbrica era tutta uguale e da qualsiasi parte mandava lo stesso rumore, più che un rumore, un affanno, un ansimare forte [108].

Il contatto con il mondo operaio è mediato dall’occhio allucinato del protagonista, al quale interessa esclusivamente parlare della sua malattia, come ai personaggi inetti e folli che hanno segnato gran parte della letteratura del primo Novecento (dagli eroi sveviani a quelli di Tozzi e Pirandello); quei personaggi che non trovano un posto nella vita e che «partono dal loro paesello, tentano di rompere l’atavico cordone ombelicale, ma sempre tornano e sempre guardano al mondo dal loro particolare punto di vista»[109]. Anche il suo atto estremo di ribellione al fianco degli altri operai della fabbrica (dopo essere stato licenziato come operaio e riassunto come piantone, supporta lo sciopero indetto dalla commissione interna degli operai facendo da tamburino, avvisando cioè dello sciopero i lavoratori rimasti isolati) è descritto da Volponi come un’epifania. Albino Saluggia, come i personaggi di alcune novelle di Pirandello, all’improvviso, mentre è intento a guardare il paesaggio della campagna (che gli richiama la sua voglia di fuggire dal mondo tecnologizzato, per tornare nel mondo pre-industriale), ha uno scatto: vede che alcuni operai sono tenuti prigionieri all’interno della fabbrica e lui, identificandosi metaforicamente con questa condizione, tenta di aiutarli ad uscire andando ad avvisare il reparto che altrimenti non sarebbe stato raggiunto dalle grida di sciopero. Le due posizioni di rivolta, quella degli operai contro l’accelerazione dei ritmi di produzione e per un aumento dei salari, e la sua, che è una forma di nevrosi e di rifiuto del “moderno”, hanno un

108 P. Volponi, *Memoriale*, Einaudi, Torino 1998, pp. 11-12.

109 Cfr. G. Gigliozzi, Memoriale di Paolo Volponi, in Letteratura italiana. Le opere II. La ricerca letteraria, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, p. 756.

collegamento soltanto parziale e rimangono, sostanzialmente, distinte. Tanto è vero che Volponi chiude il libro soffermandosi sulla condizione di irrimediabile solitudine del protagonista. Albino, una volta scoperto da alcuni sorveglianti a trasmettere l'ordine di scioperare, viene allontanato dalla fabbrica e, diffidato dal ritornavi ancora, afferma: «A quel punto ho capito che nessuno può arrivare in mio aiuto»[110].

L'operaio[111] descritto da Balestrini, invece, non è onesto, buono e rispettoso per principio, né alienato a priori: vuole godersi la vita e vede che il sistema produttivo, così com'è, tende a sfruttarlo e non glielo consente. Non ha il mito della vita preindustriale e non la rimpiange affatto.

Non mi sembra che il romanzo *Vogliamo tutto* possa essere inscritto, come fa Asor Rosa, nel filone di opere populiste sulla classe operaia[112]. È assente la visione sentimentale ed idealizzata delle masse popolari. Balestrini non va «verso il popolo» idealizzandolo senza conoscerlo; la rappresentazione della figura dell'operaio è collocata all'interno di una realistica dinamica di lotta di classe. Né, come hanno affermato alcuni critici, *Vogliamo tutto* è un romanzo attraverso il quale riprende fiato il «peggior neorealismo zdanovista»[113]. Nel neorealismo[114] di marca «zdanovista», che parte dal postulato fondamentale che la letteratura debba parlare con il linguaggio della realtà, non è tanto la realtà ad essere protagonista, quanto l'immagine che di essa si vuol rendere attraverso una codificazione in cui prevale la tendenza

110 P. Volponi, *Memoriale* cit., p. 213.

111 Non mi pare del tutto corretto parlare di Alfonso come «sottoproletario», come ha rilevato invece una parte della critica, perché questa dell'operaio-massa è una nuova figura sociologica che nasce negli anni Sessanta, con tutte le caratteristiche che la distinguono dalla classe operaia post-bellica, a partire dal grado più alto di scolarizzazione, dalla refrattareità al lavoro e alla rappresentanza sindacale e partitica. Inoltre (a differenza dei sottoproletari) gli operai-massa meridionali erano «raramente spinti a muoversi da condizioni di disperazione, anche per la tenuta di un sistema che, ante litteram, si potrebbe definire di Welfare comunitario». (Cfr. *Gli operaisti. Autobiografie di cattivi maestri*, a cura di G. Borio, F. Pozzi, G. Roggero, DeriveApprodi, Roma 2005, p. 16).

112 «D'altra parte, uno dei poeti più formalisti della neoavanguardia, Nanni Balestrini, passato a posizioni operaiste, produce con *Vogliamo tutto* […] un bell'esempio di equivoco populista di ritorno. Con totale disinvoltura, infatti, Balestrini saltando a piè pari tutto il dibattito antipopulista e antiprogressista del decennio precedente, sembra credere che il cambiamento del tema e del soggetto – dalle campagne e dalla generica società urbana alla fabbrica, dal popolo alla classe operaia – sia sufficiente a cambiare strutture, modalità, progetto e pubblico della letteratura». (Cfr. A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana vol. I. Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 643). Sul concetto di populismo in letteratura, cfr. A. A. Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1965.

113 «Balestrini non si accorge […] di esser caduto nel pieno dei tetri anni Cinquanta, nel mezzo del peggior neorealismo, del peggior zdanovismo, nel peggio di tutto quello che la neoavanguardia italiana, nel '63, condannava come malattia della letteratura italiana». (Cfr. E. Siciliano, *Vuole la Fiat e anche il PCI*, in «il Mondo», 19 dicembre 1971, p. 27). Lungo questa linea pare essere anche la prima recensione di F. Petroni al libro: «Si tratta di letteratura […] e per di più vecchia di trent'anni». (F. Petroni, *Vogliamo tutto di Nanni Balestrini*, in «Nuovo impegno», ottobre 1971, p. 171).

114 Sulla periodizzazione e sui caratteri del Neorealismo cfr.: M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978; R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981; B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992.

a creare un romanzo nazional-popolare, con eroi positivi e con recuperi di moduli narrativi romantici e tardo ottocenteschi.

In Balestrini non prevale, come nella narrativa del neorealismo, la componente della mimesi linguistica: l'autore non trascrive, piuttosto riscrive. Il carattere artificiale dell'operazione di scrittura non è mai abbandonato per inseguire una qualche salutare spontaneità linguistica che sarebbe propria della classe operaia. Anche nella prima parte del romanzo, dove prevale la voce di Alfonso (e, quindi, il suo linguaggio), Balestrini non fa uso di una lingua "già esistente", bensì la inventa[115]. Partendo da una base reale (la registrazione al magnetofono della voce dell'operaio Alfonso che racconta la sua vicenda), egli elabora la sua prosa letteraria, cioè una lingua che richiama il parlato, ripresentandone qualche "tic verbale", qualche interiezione o coloritura. Il linguaggio è esasperatamente frantumato e spesso cacofonico, tanto da creare un effetto di straniamento e da impedire l'identificazione passiva del lettore con il personaggio. Se da un punto di vista contenutistico, dando la parola direttamente ad un protagonista appartenente alla classe operaia, si ha una rottura con la letteratura borghese, da un punto di vista formale si ha, invece, una sostanziale continuità con le soluzioni già adottate precedentemente da Balestrini ai tempi della neoavanguardia. Il flusso verbale è organizzato in trenta–quaranta blocchi narrativi di lunghezza variabile o, come li chiama per primo Spinella con un evidente richiamo alla forma epica, «lasse narrative»[116], che compongono i dieci capitoli del romanzo. All'interno di queste lasse domina una paratassi estrema, con brevi periodi scanditi soltanto dal punto fermo. Inoltre, proprio come nei poemi epici medievali, il finale di ogni lassa è quasi sempre in crescendo ed ha carattere sentenzioso ed esortatorio[117]. Mediante il montaggio di elementi "materiali" (i volantini, le registrazioni delle assemblee, la voce del protagonista) ed il loro inserimento in una rigida, calibrata struttura formale, il grado di realtà in questi contenuto acquista un valore nuovo e funzionale alla narrazione. L'operazione che Balestrini compie con questo romanzo non ha, come è stato scritto[118], una funzione prettamente "documentaria" o "politica" in senso stretto, ma piuttosto una funzione "sperimentale" e, avanguardisticamente, di "rottura". Il legame di *Vogliamo tutto* con le ricerche della neoavanguardia e con i testi precedenti di Balestrini, è evidente. In

115 «Ciò in cui consiste il mio lavoro di scrittore è il trasferimento, la messa in scena di realtà di linguaggio». (Cfr. N. Balestrini, in *L'invenzione della realtà. Conversazioni su letteratura e altro*, a cura di M. Gemelli e F. Piemontesi, Giuda, Napoli 1995, p. 16).

116 «Il romanzo, o "poema in prosa", è costruito in lasse narrative, o strofe, di lunghezza quasi costante». (Cfr. M. Spinella, *Balestrini: Vogliamo tutto* cit., p. 37).

117 Ibidem.

118 Cfr. L. Castellina, *L'operaio massa di Nanni Balestrini*, in «il manifesto», 21 novembre 1971.

Tristano il messaggio distruttivo assume i caratteri ludici e squisitamente formalistici del «taglio e combinazione», con segmenti narrativi che vengono miscelati in modo tale da costruire una frantumata, assurda e alogica trama narrativa. Viceversa, in *Vogliamo tutto* la fredda elaborazione sintattica, il taglio epico-totalizzante e la perentorietà di Alfonso si fanno veicolo di un messaggio provocatorio e distruttivo, che coinvolge anche un contesto politico e sociale immediatamente riconoscibile dal lettore. Con *Vogliamo tutto* Balestrini compie perciò un riuscito tentativo di rinnovamento della forma romanzesca che si orienta su due direttrici: 1) "epica", in quanto memoria di fatti straordinari collettivi; 2) "rivoluzionaria" (in senso brechtiano), in quanto la narrazione ha come oggetto la realtà in cui agiscono personaggi mossi da ben precise dinamiche sociali, ma, come obiettivo, si propone la rappresentazione del reale con l'intento di trasformarlo[119] attraverso la via distruttiva dell'avanguardia.

2.3.2. Nord e sud uniti nella lotta *di Vincenzo Guerrazzi*

Le gesta di Alfonso, il protagonista di *Vogliamo tutto*, a cui Balestrini assegna la funzione dell'eroe epico in quanto voce di una comunità che incarna lo spirito di rivolta del Sessantotto, aprono la strada, negli anni settanta, a una nuova ondata di narrazioni che hanno come protagonisti gli operai. Il dato nuovo è che il blocco più nutrito di queste prose, rubricate sotto l'etichetta di «letteratura selvaggia»[120], proviene dalla trasposizione in forma narrativa di esperienze autobiografiche di soggetti che non sono letterati o scrittori di professione, ma emergono da quegli strati sociali solitamente esclusi dal processo di codificazione ufficiale: operai e contadini. Non è questa la sede per studiare la pertinenza e l'omogeneità di tale raggruppamento, né se sia sufficiente a formare una categoria a sé il fatto che le opere dei cosiddetti "selvaggi" siano accomunate da «una forma spesso priva di strutture compositive e risultato di una mescolanza di linguaggi eterogenei ed extra letterari»[121]; tuttavia il testo di cui

119 «Se facciamo agire i nostri personaggi sulla scena come mossi da forze sociali, e da forze sociali diverse secondo le diverse epoche, ostacoliamo la tendenza del nostro spettatore ad abbandonarsi all'ambiente scenico. Egli non avrà più l'impressione: "cosí agirei anch'io"; dovrà per lo meno aggiungere: "se vivessi nelle medesime condizioni". E quando rappresentiamo in luce storica i lavori ispirati al nostro tempo, anche le condizioni che determinano le sue proprie azioni potranno apparirgli nel loro carattere particolare; e questo è l'inizio della critica. Queste "condizioni storiche" non si devono però immaginare (né realizzare) come forze oscure (sfondi), perché sono solo gli uomini a crearle e a mantenerle (e saranno gli uomini a trasformarle): esse nascono proprio per quello che avviene sulla scena». (Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali* cit., p. 127).

120 Cfr. E. Golino, *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Roma-Bari 1976.

121 Sul tema si veda G. Giacomazzi, Tematiche e strategie testuali della letteratura «selvaggia», in Letteratura e industria… cit., pp. 1009-1024 (p. 1009).

ci si occuperà in questo paragrafo - solitamente citato quali capostipite della "letteratura selvaggia"- è stato scelto per due ragioni: 1) l'autore ha dichiarato a più riprese la propria estraneità alla "letteratura selvaggia", rivendicando invece un ruolo centrale per la scrittura e per la struttura del testo, a discapito dell'estemporaneità contemplata nei "selvaggi"[122]; 2) pur raccontando fatti post sessantotteschi, il protagonista del romanzo ha compiuto il proprio percorso di formazione durante quegli anni, i quali rappresentano, anzi, un punto di discrimine e di confronto con il presente raccontato nel testo.

Quando viene pubblicato, nel 1974, *Nord e sud uniti nella lotta*[123] non è il primo testo di argomento operaio scritto da Vicenzo Guerrazzi[124], ma è quello che affronta la questione sotto un profilo più narrativo che sociologico. Il libro, pur recando il sottotitolo di "romanzo", non nasconde la dimensione autobiografica che ispira e alimenta la vicenda. Essa prende le mosse dalla partecipazione del protagonista (che, come l'autore stesso, si chiama Vincenzo e fa l'operaio nella fabbrica genovese "Meccanica Varia"), insieme ad altri lavoratori delle industrie genovesi, alla manifestazione unitaria indetta dai sindacati, il 22 ottobre del 1972, a Reggio Calabria. L'idea della manifestazione era nata per portare al Sud un clima di speranza e far tentare ai cittadini meridionali un riscatto che doveva passare attraverso la creazione di nuovi posti di lavoro e con il rafforzamento dell'unità tra tutti i lavoratori. Ciò avrebbe potuto costituire, nell'ottica dei sindacati, una risposta efficace al clima di rivolta che si era creato a Reggio Calabria in seguito all'assegnazione dello status di capoluogo regionale a Catanzaro; clima che era stato ben presto egemonizzato dai politici di destra i quali, per imprimere un controllo più stretto sulla città, organizzavano delle rivendicazioni guidate dall'onorevole missino Ciccio Franco, che era solito aprire i comizi con lo slogan fascista del "boia chi molla".

La manifestazione però resta nell'ombra, dato che Guerrazzi costruisce il testo spostando l'attenzione sul tema archetipico del viaggio. Questa focalizzazione gli consente una duplice mobilità narrativa: 1) la condivisione "forzata" degli spazi all'interno della nave su cui viaggiano circa mille persone è l'occasione per offrire al lettore una testimonianza sulle condizioni di vita in fabbrica degli operai; 2) trattandosi di un viaggio verso la terra di origine

---

[122] Cfr. Le interviste rilasciate da Guerrazzi e Di Ciaula a Giacomazzi in *Tematiche e strategie testuali della letteratura «selvaggia»* cit.

[123] V. Guerrazzi, *Nord e sud uniti nella lotta*, Marsilio, Venezia-Padova 1974 [poi F.lli Frilli editore, Genova 2003, da cui si cita con la siglia NS seguita dal numero di pagina].

[124] Cfr. V. Guerrazzi, *Vita operaia in fabbrica: l'alienazione*, Genova 1972; Id., *Le ferie di un operaio*, Savelli, Roma 1974.

del protagonista, la Calabria, dalla quale è emigrato circa vent'anni prima, il racconto assume i tratti del romanzo di formazione[125].

Il testo inizia in *medias res*, con gli operai che sono arrivati a Reggio Calabria e cominciano la manifestazione scandendo gli slogan[126], dai quali è mutuato il titolo, che li accompagneranno durante la giornata. L'evento è però subito interrotto da una duplice analessi in cui si ricostruiscono: prima il percorso in autobus dalla casa di Vincenzo verso il porto, poi quello a bordo della nave da Genova a Reggio Calabria. Quest'ultimo costituisce lo spazio nel quale si svolge l'intera vicenda e dal quale si aprono ulteriori flashback narrativi, diluiti nei vari capitoli, sull'infanzia e l'adolescenza del protagonista e su alcune vicende "esemplari" di vita in fabbrica.

Vincenzo è uno dei tanti giovani del Sud che, durante gli anni sessanta, trovano nell'emigrazione l'unica alternativa al caporalato. Questo il suo racconto:

> Come tutti i paesi del Sud, il mio era abbandonato e isolato. Regnavano la disoccupazione, la miseria; e l'abbondanza in poche famiglie. I signorotti non facevano altro che fare più soldi possibile sfruttando in modo bestiale i braccianti. Noi coltivavamo la terra di Don Demo. Ero stufo e non avevo più voglia di fare quella vita: una vita di merda. Negli ultimi tempi mi ero un po' staccato da quella terra arsa non avevo più seminato la scarola né i cavoli. Preferivo andare a giornata quando mi capitava. Aumentavano le liti in casa con mia madre e con mio nonno. (NS, p. 31)

Seppure vengano registrate le liti con la madre e il nonno (il padre è morto durante la resistenza combattendo i fascisti[127]), tuttavia il conflitto del ragazzo non si esaurisce nell'ambiente familiare, ma si allarga al mondo esterno. Non saranno infatti i contrasti con la famiglia a fargli maturare la decisione di lasciare il Sud, quanto, piuttosto, prima il rifiuto di lavorare le terre del notabile del luogo, don Demo, simbolo del potere economico e politico, poi lo scontro con l'altra autorità che detiene il controllo sociale tra la popolazione rurale, il parroco don Daniele[128], a farlo risolvere in tal senso. Questo, in breve, l'episodio che scatena la partenza per il Nord di Vincenzo. Don Daniele ha ricevuto il compito dai notabili di ricondurre alla ragione dei possidenti terrieri i giovani del paese che, come il protagonista, frequentano la

---

125 Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

126 «"Ciccio Franco va' a fa' n culo! Ciccio Franco va' a fa' n culo! Ciccio Franco va' a fa' n culo! […] Noord, Suud uniti nella lotta, riforme per il Sud, riforme per il Nord"». Cfr. V. Guerrazzi, *Nord e sud uniti nella lotta*, cit., p. 17.

127 Cfr. V. Guerrazzi, *Nord e Sud uniti nella lotta*, cit., p.

128 La figura del parroco è scopertamente simbolica fallisce nell'intento di ammansire il ribellismo di Vincenzo con il più squallido dei tentativi, ossia facendosi sorprendere da lui a letto con quella che avrebbe dovuto essere la sua futura moglie)

camera del lavoro e stanno maturando la decisione di non voler lavorare più la terra dei padroni per pochi soldi al mese. Per riuscire nel suo intento adotta uno tra i più squallidi stratagemmi: si fa sorprendere da Vincenzo a letto con quella che sarebbe dovuta diventare la sua futura moglie. Il dialogo che segue tra i due è significativo per comprendere le dinamiche di esercizio del potere da parte del parroco:

> Mentre parlavo mi ballavano davanti agli occhi le immagini del prete nudo e col cappello in testa che giocava con quella donna che doveva essere la mia donna: "Lei reverendo sa parlar bene perché ha studiato il latino. Le sue mani sono delicate e fini e non sanno cosa vuol dire tagliare l'erba e vederle sanguinare. Lei dal pulpito dice delle belle parole, ma in effetti lei parla ad un deserto perché nessuno la capisce. Diciamolo bene, diciamolo tra noi, lei si frega le donne degli altri. Lei ha chiavato la mia donna, mi ha fatto cornuto. Lei è un figlio di puttana". "Oh! Bella questa – rispose il prete stizzito – se io ti ho fatto cornuto è perché eri già figlio di puttana". Le sue parole erano di gelo e io lo guardai senza rispondere. "Dovrò parlare come parlano i comunisti per essere capito da voi, no, Vincenzo? Ma non ti vuoi rendere conto che hai scelto una strada sbagliata?". I miei occhi sprigionavano fiamme, ma non seppi né rispondere né reagire. Scappai via gridando: "Per ogni palo della luce un giorno ne appenderò uno". La mia schiena sudava mentre correvo, correvo, correvo senza sapere dove andare. Le voci dietro mi seguivano: "Dove vai?". "Ti devo parlare Vincenzoooo". "Allora lo compriamo il grammofono, sì o no?"- "… Allora compare Vincenzu, domani veniti mu mi zappati?". Correvo sempre più forte. Caddi sfinito nel prato (NS, pp. 34-35).

Il viaggio verso la terra d'origine non va quindi alla ricerca di un eden perduto, perché quell'eden, nel mondo preindustriale raffigurato dalla città calabrese dove l'autore è nato e ha vissuto fino alla sua adolescenza, Mammola, non c'è mai stato[129]. Anche l'ambiente rurale della città calabra risente delle trasformazioni che la modernità ha indotto nei legami sociali. Seppure lì non esistano le imprese capitalistiche, ci sono comunque i rapporti lavorativi basati sullo sfruttamento del proletariato da parte dei notabili. Il discorso del prete, in quanto depositario della parola del potere, è mirato a far accettare a Vincenzo la propria condizione sociale come una necessità e un dovere morale con il quale contribuire a mantenere un certo ordine nelle cose. Ma in una società che di morale non ha nulla - lo dimostra il parroco quando si fa trovare a letto con la promessa sposa di Vincenzo - la possibilità che possa avvenire un mutamento dei parametri nei quali si svolge l'esistenza umana è assai remota. Perciò sceglie di emigrare al Nord, in cerca di un allentamento del meccanismo di oppressione che domina la sua vita e l'intero paese. Quando arriva a Genova, Vincenzo non ha compiuto alcun percorso

[129] Nel romanzo di T. Di Ciaula, *Tuta blu*, Feltrinelli, Milano 1973 (altro testo inserito nel filone della cosiddetta "letteratura selvaggia), questa contrapposizione tra città e campagna è volta a esaltare quasi romanticamente il mondo agricolo (che all'autore appare erroneamente anticapitalistico) del Sud, rispetto a quello del Nord industriale e, quindi, foriero di rapporti sociali in cui domina lo sfruttamento delle classi più deboli.

di formazione politica. In quella città, infatti, vivrà all'inizio come un picaro, tirando avanti con qualche lavoro saltuario e barcamenandosi senza meta da un posto all'altro:

> Durante le giornate non sapevo cosa fare; giravo avanti e indietro sempre per le stesse strade. Un giorno presi il tram e andai per la prima volta a Voltri. Mi diressi verso ala spiaggia. I pescatori tiravano la rete con la banderuola. Uno mi disse: "Zuenottu vegni a tià i rei a dann'è i 'na man". Così andai ad aiutarli. […] Mi diedero 700 lire. […] La sera andai a mangiare in trattoria da Mario, ai piedi degli Erzelli (NS, p. 113).

In seguito a una raccomandazione avuta dall'Ufficio Orfani di Guerra, viene chiamato a lavorare nella fabbrica "Meccanica Varia". L'ingresso in fabbrica somiglia tuttavia a quello in una struttura carceraria: il corridoio che lo conduce al colloquio con il direttore che dovrà assumerlo è «oscuro, basso e pieno di porte», mentre il suo cammino è sorvegliato da «due guardie» che alimentano un «senso di paura»:

> Aguzzai gli occhi a destra e a sinistra, nel buio. Davanti a me solo buio e porte alle pareti. Era tutto silenzioso. I miei occhi erano deboli e stanchi, non riuscivo a vederci. Durante l'attraversamento del lungo corridoio incontrai altre guardie. Le loro divise dorate mi sgomentarono. (NS, p. 114)

Prima della frustrazione che produrrà in lui il lavoro a catena sulle macchine, è il contatto con il moderno universo capitalistico, del quale il direttore costituisce una diretta propaggine, ad aumentare l'angoscia e lo smarrimento percepiti all'ingresso negli uffici. Durante il colloquio, il discorso retorico del direttore, le domande che egli rivolge a Vincenzo e alle quali l'operaio non sa dare risposte hanno lo scopo di evidenziare l'incolmabilità della distanza culturale e sociale che c'è tra i due[130]. Vincenzo deve il suo ingresso nel "mondo civile" della fabbrica non a sue particolari doti, ma essenzialmente al fatto di essere orfano di guerra (sia il direttore che alcuni operai gli ripetono che «è dalla fine della guerra che non si assume personale»), pertanto dovrà sentirsi ancor più vincolato alle regole della produzione. Il potere capitalistico si presenta, dunque, nella sua sostanziale amoralità: spogliato della sua dimensione umana e privo di qualsiasi comprensione per l'altro, plasma in maniera competitiva anche i rapporti tra gli stessi operai:

> Il primo giorno che entrai in fabbrica gli operai mi dissero: "Chi ti ha raccomandato? Sai che qui sono anni che non assumono giovani?" […] Il mio maestro Calvenzoni era geloso del lavoro: così non mi insegnava un cazzo. Quando faceva i piazzamenti dei cilindri mi mandava con una scusa al magazzino per pigliare un utensile o dell'altro. […] Un giorno il mio maestro mi disse: "La macchina devi

[130] Cfr. *Ivi*, pp. 115-117.

> pulirla più bene, devi pulire a specchio le guide di scorrimento dei carrelli altrimenti s'ingranano e restiamo senza lavoro". Con un dito mi indicò la polvere di ghisa che s'era depositata sulle guide. "Lo sai che se la teniamo bene ci danno il premio?" mi disse ancora. Scossi il capo con aria beffarda e con occhi sorridenti. Avevo ormai le scatole rotte di essere comandato di qua e di là, di pulire sempre io la macchina e lui si pigliava le tremila lire di premio. Presi la chiave con la quale dovevo stringere i bulloni e tenendola forte nelle mani: "Mi avete… - gridai – finito di rompere i coglioni?" (NS, p. 118).

Il dissenso di Vincenzo non ha ancora alcunché di politico, deriva dal suo rifiuto di subordinazione a un potere che sfrutta i ceti meno abbienti e si esprime attraverso delle forme di rifiuto e di insubordinazione tipiche dell'operaio massa. Verrà incanalato verso forme di lotta organizzata solo in seguito all'incontro con alcuni operai più politicizzati con i quali parteciperà ad alcune riunioni in una sezione di un circolo comunista. Lì ha modo di confrontare le sue idee con quelle di altri lavoratori e intellettuali e, quindi, comincia un percorso formativo, fatto anche di studio e di letture, che si consolida lungo gli anni sessanta e raggiungerà il suo culmine nel biennio 1968-69. Allora la sua contestazione non si configurerà più come una lotta personale contro chi occupa posizioni di potere e di autorità, ma si orienterà contro l'intero sistema-fabbrica, mettendo in discussione con esso l'organizzazione dei rapporti sociali e di produzione capitalistici. Tuttavia, mentre nel libro di Balestrini questo percorso eroico costituisce il fulcro sul quale poggia l'intera trama, che ha il suo apice nei conflitti del biennio 1968-69, in quello di Guerrazzi esso si desume attraverso alcuni flashback disseminati qua e là nel testo, organizzati come se fossero delle improvvise riemersioni dal flusso di coscienza primario costituito dalla cronaca del viaggio verso Reggio Calabria. L'autore colloca appunto nel 1972 la vicenda principale del romanzo e di quell'anno il protagonista registra le incertezze prodotte dalla crisi, economica e sociale, che ha investito non solo il lavoro operaio, ma l'Italia stessa[131]. La forma che Guerrazzi privilegia per raccontare questa crisi è quella diretta del dialogo, dove ciascun individuo rivela, al protagonista o ad altri, un pezzo della propria vita e del proprio rapporto con il lavoro in fabbrica, senza nascondere l'emotività e l'estemporaneità della situazione. Può capitare, quindi, che le voci si intreccino e si giustappongano, oppure si interrompano rimanendo sospese, perché Vincenzo sposta il suo punto di osservazione altrove. La funzione del protagonista è, dunque, anche quella del cronachista che, come fosse munito di un taccuino o di un più moderno registratore, ascolta ciò che avviene attorno a sé e lo riporta, costruendo un testo che tende a un'epica polifonica[132], in cui le gesta raccontate riguardano non il percorso

[131] Cfr. P. Ginzborg, Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi... cit., p. 479.
[132] Sul romanzo polifonico cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

di un singolo personaggio, ma descrivono il «destino di una comunità»[133]. La cifra stilistica tende a mettere in evidenza la dimensione orale e collettiva della storia mediante una marcata trasposizione di voci dialettali, onomatopee e suoni tipici del parlato. Nei dialoghi tra gli operai è spesso centrale la discussione – che imperversava anche nel dibattito teorico sull'operaismo di quegli anni[134] – sul rapporto vita-lavoro. Vincenzo, formatosi politicamente durante l'esperienza sessantottina, ne rappresenta per alcuni aspetti la continuazione movimentista. Egli, infatti, è tra coloro che avversano l'ideologia primonovecentesca, diffusa principalmente dal pensiero socialista e comunista, tesa ad esaltare la figura dell'operaio che, attraverso il sacrificio e il lavoro, produce oggetti e realizza se stesso. La mancata identificazione tra uomo e lavoro, causata dall'equiparazione del lavoratore a un ingranaggio della catena di produzione, in cui si trova sorvegliato e diretto come in una struttura detentiva, non crea solo una vita alienata, ma rafforza l'idea che il lavoro stesso, così organizzato, vada rifiutato e combattuto:

> Tutte le nostre azioni, i movimenti, i ritmi, sono controllati dal tecnico dal capo, dalle varie gerarchie. L'operaio deve solo fare il suo dovere, seguire la disciplina sancita dai contratti. Dobbiamo essere puntuali nel lavoro. Il cottimo ci obbliga a questo. Non dobbiamo allontanarci dal posto di lavoro, non dobbiamo essere ammalati troppo a lungo, altrimenti diminuisce la produzione; non possiamo prendere ferie o permessi quando ci servono. All'entrata e all'uscita siamo controllati dal guardiano, tastati, frugati… E naturalmente non dobbiamo combattere queste cose anche se c'è lo Statuto dei lavoratori che le vieta. […] Ecco, noi operai siamo innestati in questo punto dell'ingranaggio; dobbiamo solo girare delle maniglie, produrre come vogliono quello che pensano anche per noi (NS, p. 40).

Nei dialoghi con il suo collega e sindacalista Paolo si evidenzia la frattura con chi rappresenta il pensiero del movimento operaio tradizionale, che, appunto, dell'etica del lavoro ha fatto il suo principale vessillo[135]. Paolo, pur essendo un personaggio lucacksianamente tipico e al quale sono indirizzate con maggior frequenza le critiche di Vincenzo sulla sua «totale dedizione alla causa del Partito» che lo ha reso incapace di considerare con la dovuta attenzione il punto di vista degli altri operai[136], è comunque il solo ad avere uno spessore

---

[133] Cfr. G. Lukàcs, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 1999, p. 54.

[134] Cfr. Gli operaisti. Autobiografie di cattivi maestri…cit.

[135] Ecco uno dei tanti dialoghi con Paolo: «"Non capisco come non vuoi renderti conto che il partito che rappresenta la classe è uno solo, Il Partito Comunista. I gruppi sono falliti, non hanno quadri. Vedi che fine ha fatto Il Manifesto". Lo guardai di sghembo e lanciai una lunga risata. "Mi sembri il prete del mio paese, che dice sempre la stessa predica"». (NS, p. 39).

[136] Un esempio: «Un operaio che non apparteneva alla mia fabbrica, sentendola polemica, si fece largo. Avrà avuto cinquant'anni. "Perché, compagni – disse – polemizziamo tra noi? Io penso che questo viaggio ci dovrebbe accomunare tutti. Per me rappresenta un motivo di intensa riflessione, anche per voi dovrebbe essere lo stesso: riflettere!". "Dici bene compagno, riflettere – rispose Aldo – ma i partiti di sinistra non hanno riflettuto nel passato. Se il Meridione si trova in queste condizioni e noi oggi dobbiamo fare questo viaggio è per la politica sbagliata che

psicologico con un'impronta tragica. Tragico è il fatto che Paolo abbia rinunciato ad avere un'esistenza affettiva[137] per dedicarsi alla lotta politica come sostenitore della dottrina proposta dal Pci, ma, a differenza dell'apostolo del cristianesimo di cui porta simbolicamente il nome, senza avere ottenuto alcun successo di seguaci. Il suo modo di agire lo ha privato della capacità di discernere, nel corso degli avvenimenti, l'utilità di una comprensione dei discorsi degli altri, in quanto portatori non solo di un antagonismo ideologico, quanto, piuttosto, di esperienze dalle quali acquisire linfa per il rafforzamento della lotta collettiva. Il risultato è stato quello dell'isolamento tra gli stessi operai:

> Paolo si è sempre distinto per la sua "attività" e "consapevolezza". Ma non aveva dialettica e non è riuscito a essere compreso dalla massa degli operai: anzi era criticato per il suo attaccamento al megafono (NS, p. 22).

La stessa ombra dell'incomprensione che grava sul destino Paolo sorvola tutto il movimento operaio, di cui, quello catturato dalla penna di Vincenzo nel microcosmo della nave, ne costituisce una riproduzione su piccola scala. Nei discorsi degli operai è frequente imbattersi in episodi in cui a prevalere è la rassegnazione a non poter cambiare le cose e a dipingere l'operaio come una figura irrimediabilmente destinata allo sfruttamento. Riporto a mo' di esempio un dialogo tra Paolo e un operaio più anziano:

> "L'industria e il suo operaio, compagni, ricordatevi che sono la chiave di volta della ricchezza della nazione, la spina dorsale, la vena aurifera". Ci fu un applauso, tutti si rideva. […] "Oggi, compagni, i metalmeccanici guadagnano meno di un netturbino e meno ancora di un fattorino filibustiere e meno del più miserevole dipendente del Comune, per somma chiaroveggenza mummificienza dei sindacati e affiliati". Ci furono risate e urli. "Ma compagno sei ubriaco? Che dici? Scherzi?". Gli gridano Paolo e altri, mentre i sindacalisti ridevano da matti. "Il tradimento, l'umiliazione, l'amarezza. Oggi sono vecchio e sono solo, non sono ubriaco, questo è il primo bicchiere che bevo". "Ma lasciatelo perdere, è matto – gridò Paolo – fa parte degli extraparlamentari". "Non sono pazzo. […] Ma guardiamoci, quando entriamo in fabbrica non siamo degli uomini, diventiamo tante rotelle. "Ma tu ormai le hai perse le rotelle" l'interruppe Paolo. "Smettila Paolo" lo riprese Lucio. Un altro gridò: "Quando l'operaio caca bene è soddisfatto ma lo è ancora di più se dopo aver cacato gli danno un piatto di ravioli. Ci vuole così poco per fare felice un operaio […]". […] "Hai ragione compagno, ci vuole proprio poco per fare felice un operaio

hanno fatto le sinistre". Ci fu un gran baccano di grida. Paolo si agitava come un forsennato: "Pagliacci, buffoni, siete finanziati dalla borghesia parassitaria…". L'operaio fece una smorfia di amarezza. "Se mi lasciate parlare – disse – vorrei raccontarvi cosa mi ricorda questo viaggio. Aldo se ne andò. Anche Paolo e gli altri» (NS, p. 44).

[137] «A questo punto bisogna dire qualcosa su Paolo. Paolo è stato educato in un collegio di Salesiani da dove è uscito a sedici anni per entrare nella vita di fabbrica. Ora ha quarant'anni e un'esperienza di fabbrica di quasi un quarto di secolo. […] A diciott'anni è entrato a far parte del Partito di classe rinnegando il suo passato di chierico. Attivista del sindacato di classe, come lo chiama lui, è sempre in prima linea. […] Passavano le studentesse con cappotti lunghi e aperti e mettendo in mostra le gambe perfette ridevano, correvano, guardavano gli operai, e ascoltavano i vecchi canti della Resistenza. Paolo le guardava con malinconia. Avrebbe voluto fermarle, parlare con loro, abbracciarle. Non ha mai avuto una donna per sé, non ha mai avuto il tempo di andarla a cercare» (NS, p. 23).

> perché lui è solo con la sua miseria, la sua tristezza, la sua sofferenza. Tutti lo strumentalizzano e lo soggiogano. Lui non pensa. Ci sono altri che pensano per lui. Lui fa la rivoluzione ma alla fine si trova più solo che mai". […] Con voce bassa disse ancora: "Andiamo a Reggio, e poi io andrò in pensione e voi continuerete" (NS, pp. 85-86).

Nelle parole del vecchio operaio, la solitudine, il dolore per la perdita della speranza di un riscatto attraverso la lotta politica, disegnano con precisione lo spazio vuoto che circonda l'esistenza degli operai, bloccata anch'essa in una coazione a ripetere gli stessi riti (scioperi, manifestazioni, cortei):

> La nave andava a tutta forza, ma pareva ferma. Sul ponte D centinaia di operai appoggiati al parapetto guardavano gli uccelli che seguivano la nave. Altri discutevano animatamente di calcio e più in là c'era il gruppo dei dirigenti sindacali (NS, p. 50).

Certamente, si nota che la pluralità e l'inconciliabilità delle posizioni rendono difficile ipotizzare una via d'uscita comune. Nemmeno il ricordo delle lotte sessantottine riesce a scuotere integralmente il sentimento dominante di perdita e a restituire agli operai la carica antagonistica che sprigionavano quegli anni. Questo lo si rintraccia sia nelle parole di un sindacalista che, durante un goffo tentativo di convincere gli operai dell'equivalenza tra loro condizione e quella degli impiegati, definisce «remote» le lotte dell'autunno caldo[138], sia nei discorsi degli operai stessi. Come la società civile, anche la classe operaia, all'inizio degli anni settanta, è divisa al punto tale da far sembrare possibile la comunicazione solo tra gruppi separati che hanno costruito già una precedente intesa. Pertanto, i richiami al '68 e all'autunno caldo in quanto simboli di un evento "di parte" non funzionano come catalizzatori di un'esperienza unitaria nella quale ritrovare un nuovo punto di partenza:

> "Non è vero – gridavo tra gli operai in fondo, verso poppa – i Comitati di Reparto non sono falsi. Dovete mettervi in testa tu e tutti gli altri compagni che sono stati chiesti dalla base nel '68. Il vivo malcontento che regnava nella base portò i sindacati ad accettarne la formazione. "Non c'era nessun malcontento. Se malcontento c'era in Italia era nel mondo della scuola e non nella fabbrica". Mio compagno, tu rinneghi persino l'autunno caldo, tu vivi in un altro pianeta. Se parli

[138] «"Compagni non vi sembra anacronistico fare la distinzione impiegato-operaio? Voglio spiegarmi meglio: anacronistico vuol dire costumanza non propria del tempo che viviamo" e fece una pausa lunga. "Anacronistica è la definizione impiegato-operaio, oggi che abbiamo raggiunto l'ambito traguardo dell'inquadramento unico. Anacronistico è un aggettivo. Ebbene, compagni, oggi la situazione politica è notevolmente mutata rispetto al '69. Il discorso che facevamo in quell'epoca ormai remota, non è più valido". Gli operai si guardavano uno con l'altro e si chiedevano: "Ma questa parola è nuova?". "No – rispondeva un delegato – a noi sembra nuova, ma in effetti è vecchia. È nata al tempo di Dante". Qualcuno, incredulo, scuoteva la testa. (p. 55).

così fai più danno che utile al tuo partito". "Non abbiamo bisogno dei consigli degli extraparlamentari per sapere come dobbiamo comportarci (NS, p. 51).

Il viaggio sulla nave che fila veloce, ma che tuttavia sembra restare ferma, evidenzia allegoricamente l'impasse del movimento operaio e, allo stesso tempo, la necessità e l'urgenza del racconto per tentare di uscirvi. A questo proposito, è significativo vedere un brano posto all'inizio del romanzo. Vincenzo si trova al porto di Genova, pronto per salire sulla nave che lo condurrà a Reggio Calabria. Mentre passeggia per le vie del porto, il suo sguardo incontra alcune vetrine di negozi. Il prezzo sulla merce esposta gli suscita una reazione rabbiosa:

> "Cornuti, maledetti cornuti, così io lavoro per voi, mi avete sfruttato per 15 anni in cayenna, ora ve lo menate, non ci vengo più" parlavo da solo. Nelle edicole le riviste con le donne nude mi attiravano per un attimo, ma continuavo a camminare senza nemmeno soffermarmi (NS, p. 25).

Marxianamente, l'operaio produce merce alla quale tuttavia non può accedere a causa di un salario sufficiente all'esclusiva soddisfazione dei bisogni primari. Il suo godimento (come esemplificato nel passo precedente) si limita a un consumo voyeuristico. L'incontro con la merce in vetrina, che fa scattare la molla dell'autocoscienza, causa a Vincenzo un'improvvisa tristezza e lo slancio euforico di partecipazione alla manifestazione si trasforma in un bisogno di raccoglimento. Si siede quindi su una panchina dove, poco dopo, arrivano alcune persone a lui sconosciute, ma alle quali sente l'esigenza di raccontare qualcosa della sua vita. Lo scarso interesse che i presenti dimostrano per le sue vicende, non gli impedisce di proseguire il racconto delle angosce e delle frustrazioni che lo attanagliano e che gli derivano non da un generico "male di vivere", ma sono conseguenza diretta del lavoro in fabbrica. Il lavoro priva l'operaio della sua volontà vitale, ma non riesce ad annullare la volontà di raccontare. Così, mentre alcuni ascoltatori stanno in silenzio, arriva sulla scena un cane e Vincenzo si rivolge emblematicamente a lui:

> Tu non sei un operaio, tu non sai cosa vuol dire tornio, a te non fanno leggere volantini, tu non dimentichi mai chi ti ha fatto del bene…. Vedi amico mio, una sera che il cielo era azzurro, anche se era autunno inoltrato, mi misi a correre per l'officina dietro al mio capo. Gli volevo dire ch'era un figlio di puttana, ma poi quando gli fui vicino avevo paura e fui incapace di dire una parola. Eppure durante il giorno me ne aveva fatte di tutti i colori… Ebbi solo la forza di lanciare un grido, un grido a cui nessuno rispose. Ma anche la macchina gridò e io tornai al mio posto (NS, p. 27).

Vincenzo ha un urgente bisogno di testimoniare, e - come accade al vecchio marinaio della *Ballata* di Coleridge quando cerca di catturare l'attenzione degli invitati al matrimonio per farsi ascoltare – questo atto si carica di una tensione disperata:

> Non mi ero nemmeno accorto che il cane era stato portato via dal padrone. Parlavo da solo, accucciato per terra, come se il cane fosse ancora lì ad ascoltarmi. "Vedete – dissi tornando alla panchina – la mia posizione di operaio mi riempie di pensieri che mi fanno dolere la testa e non spero in nessun sollievo. Dicono che io sono un miope nei confronti del sindacato e del Partito… ". E dicendo così sbruffai e arricciai il naso. Il giovane si guardava le mani mentre il ragazzo dormiva con la testa appoggiata sulla spalla della donna. Ora si sentiva un latrare di cani. (*Ibidem*)

Ripercorrere i dubbi, le divergenze, più che le verità di cui sono portatori i dialoghi significa dare spessore all'alienazione prodotta dal lavoro in fabbrica, cercare di definirla sotto aspetti e punti di vista diversi e non cedere a essa. Per dare pienamente conto delle frustrazioni prodotte dal lavoro, Guerrazzi evidenzia la necessità, che la sua figura di operaio esprime, di unire la soddisfazione dei desideri privati (compresi anche i tanti riferimenti agli incontri amorosi) con la lotta politica. A questo sono volte le esortazioni, presenti per lo più nei dialoghi con Paolo (che, a volte, indulgono anche all'offesa sessista)[139], a dedicare più tempo alla ricerca di una donna con cui costruire una relazione e, di conseguenza, sulla stessa linea sono situate anche le lamentazioni sulle difficoltà che un operaio, schiacciato dal lavoro, riscontra nell'avere di una vita sentimentale libera e soddisfacente. Nel caos del viaggio in nave, dove predominano i discorsi politici, si notano, pertanto, alcune scene allegoriche che raccontano la subalternità dell'operaio, rispetto a un impiegato o a un sindacalista, proprio in questo tipo di relazioni, e, allo stesso tempo, sono rivelatrici della frustrazione del protagonista. Un esempio lo si rintraccia nel primo capitolo dove Vincenzo si imbatte in una serie di incontri emblematici. Mentre si trova al primo piano della nave, seduto sulle comode poltrone della prima classe, assiste a un incontro tra un sindacalista e la sua amante. Dopo aver osservato la scena, scende al piano inferiore e ha uno scambio di battute con Paolo che si concludono con un riferimento esplicito alla sfera sentimentale:

> "Sei come un missionario, caro Paolo, ti sacrifichi un po' troppo. Ma lo sai che Marx, Lenin, Stalin, lo stesso Togliatti, oltra a essere dei rivoluzionari, erano anche degli uomini che andavano a donne?" Mi guardò senza rispondere.(NS, p. 21)

139

Quindi Vincenzo sale nuovamente sul ponte e vede una serie di coppie che amoreggiano. Si mette ad ascoltare i loro discorsi e si sofferma su quelli di due giovani che si concludono sulla rivelazione dell'attesa di un bambino:

> "È fantastico – diceva l'uomo – veramente fantastico… ma davvero? Ti sei fatta vedere? Venti giorni di ritardo?! Allora sì […] Notavo qualcosa di diverso nel tuo viso". […] L'uomo le accarezzava la pancia con tenerezza. "Stringimi, stringimi forte – disse la donna […]. Lui l'abbracciò e se la strinse forte al petto" (NS, p. 22).

La voce di Vincenzo, sebbene diversa da quella di Alfonso di *Vogliamo tutto*, possiede l'identico tono arrabbiato e di esortazione alla rivolta. Egli ha coscienza del suo sfruttamento e vuole liberarsene, affidandosi, in un tempo storico che ha rarefatto le possibilità di coinvolgimento collettivo, anzitutto all'atto di testimoniare la non rassegnazione allo stato di cose presenti. La speranza di riscatto è quindi affidata alla sua parola che collega le lotte sessantottine al presente, riattualizzandole più che nel significato simbolico, nel loro deposito di verità, il quale non può essere dimenticato:

> "Ma perché non ci guardiamo quando entriamo in fabbrica? Cosa siamo? Non siamo più degli uomini, diventiamo una rotella dell'ingranaggio diretto da chi comanda. Tutta l'organizzazione del lavoro ci attende, ci indica come dobbiamo lavorare, quanto lavoro dobbiamo fare e quale deve essere il nostro guadagno. Questo noi l'abbiamo dimenticato e questi giovani che voi chiamate fascisti ce lo ricordano". Gli operai stavano a sentire con interesse […]. (NS, p. 35)

Malgrado la rappresentazione delle conversazioni metta in mostra una sorta di babele linguistica, riferita non solo alla diversa matrice dialettale con la quale gli operai si esprimono (vedi articolo di …) quanto, piuttosto, ai punti di vista politici spesso inconciliabili, il dato forte che emerge è la similarità del loro linguaggio. Essi condividono, infatti, le stesse angosce e le medesime speranze di migliorare la propria condizione lavorativa e, insieme ad essa, la propria vita. Questa matrice comune è sottolineata nell'introduzione che Guerrazzi affida ad alcuni suoi colleghi operai, i quali si firmano con il proprio nome di battesimo seguito dal numero di matricola. Scrivono, ad esempio, Giuseppe n° 46206 e Daniele n° 45458:

> Mi piace questa lettura mi scorre bene la capisco, in fondo Guerrazzi ha trovato il coraggio di scrivere un libro che potrei avere scritto benissimo pure io (p. 13)
>
> […]
>
> Nord e sud uniti nella lotta non l'ha scritto Guerrazzi, l'ha scritto la classe operaia, col suo linguaggio schietto e genuino (NS, p. 14).

Anche le scritte sui muri dei bagni della fabbrica tracciate dagli operai e che Vincenzo trascrive su un taccuino e poi legge agli altri durante il viaggio, si inseriscono in questa ricerca di una voce collettiva che possa esprimere gli stati d'animo più profondi degli operai. Nei bagni, liberi da condizionamenti ideologici e da censure, essi scrivono di tutto: dagli insulti ai sindacati in combutta con i padroni[140], alle discussioni politiche[141], passando per motti di spirito anche grevi[142], fino a giungere a vere e proprie autobiografie che invadono tutto lo spazio della porta[143].

Le scritte sui muri contribuiscono a restituire l'immagine di una collettività in rivolta contro tutto e tutti, quasi impossibile da disciplinare. Ciò che emerge nell'analisi della compagine operaia raccontata da Guerrazzi è il fatto che i movimenti di contestazione non sono riusciti a creare una linea politica comune per le classi subalterne, ma hanno portato sulla ribalta un sentimento collettivo dello sfruttamento che lo rende non più accettabile, anche e soprattutto quando esso viene mascherato dall'ideologia progressista. Il problema di come proiettare l'insoddisfazione verso uno sbocco rivoluzionario comune, non viene tuttavia affrontato nel testo. L'operaio di Guerrazzi non vuole tanto il comunismo al potere, quanto una vita migliore e deve lottare per averla. Se può apparire simile all'ideologia verghiana la sfiducia che si evince circa la possibilità che si verifichino dei cambiamenti radicali nelle condizioni di vita dell'umanità oppressa tramite una rivoluzione politica, tuttavia una sorta di spinta propulsiva della classe operaia è rintracciabile nella partecipazione comune alle lotte. Nonostante le divisioni, lo spirito di unità si concretizza quando la nave arriva a Reggio Calabria e, dopo qualche ora di attesa, il corteo prende forma. Nella piazza di Reggio, gli oltre quarantamila operai giunti da tutt'Italia per manifestare solidarietà ai loro colleghi del Sud, fanno scomparire le distinzioni tra categorie e settori, tra sindacalisti e operai, tra braccianti e lavoratori delle fabbriche: la manifestazione diventa una grande lente dalla quale osservare la «marea di uomini» che grida il suo scontento per il lavoro, per il Governo, in nome di un'unità

---

[140] «Lotta di merda Fiom Fim Uilm soldi balle sindacati cornutii […] Dacci oggi ho, signore il nostro sciopere quotidiano, rimetti ai padroni i nostri debiti, ma liberaci, liberaci, ho signore, dai sindacati. W Gimondi W Agostini» (pp. 72, 82).

[141] «Attenzione! Scelba ve lo ricordate? Massacratore di operai, fautore della legge truffa, aperto sostenitore della mafia, simpatizzante e amico dei fascisti ora è di muovo ritornato al governo che difende la democrazia sostenendo la stampa comunista che l'ha sempre smascherato negli intrighi dei governi neofascisti. Anarchia surrogato di fascismo. – Bravo scemo. Chi vuole parlare di politica deve avere il coraggio di farlo alla luce del sole come lo fa Antossi quel bel ragazzo che ha un bel cazzo qui nel cesso si deve parlare solo di culo e di cazzo ieri sera me l'hanno rotto e ora che faccio? Per era tanto bello. – Per un governo migliore votate a destra e votate fiamma chi protegge le donne e i bambini? Benito Mussolini. Chi in guerra ci conduce? W il duce W il duce – e quella troia di tua mamma» (p. 68).

[142] «Il bacio non è il citofano della vita, ma è una telefonata all'uccello di tenersi pronto» (p. 81).

[143] Cfr. il racconto delle pp. 107-110.

da ritrovare a partire dall'esecuzione della protesta. Così la città calabrese, che ancora conserva una forte impronta arcaico-rurale e quindi una diffidenza atavica nei confronti di qualsiasi tipo di rivolta, guarda la scena non sapendo se essere contenta o meno di ciò che avviene sotto ai suoi occhi:

> Dalle finestre timide donne si affacciavano e guardavano stupite la marea di uomini ammassati nella piazza. […] Ero a Reggio nella mia terra. Dalle finestre ora c'era più gente affacciata. Guardavano con curiosità. Qualcuno timido salutava col pugno chiuso, altri si limitavano ad agitare la mano. In quei visi si poteva notare solo un grande stupore per l'enorme marea di gente. Qualcuno era ostile e faceva le corna (NS, pp. 121-122)

Ma è nell'esecuzione, nella trasformazione da pensiero ad azione, seppure poco durevole, ma concreta, della protesta, a mano a mano che il corteo prende forma, nella scansione ossessiva gli slogan, quando si verificano i primi scontri con la polizia e con alcuni fascisti, che gli operai si riconoscono davvero come forza antagonistica e vengono riconosciuti come tali anche dagli abitanti della città. La manifestazione, nel racconto di Guerrazzi, si carica dunque anche letterariamente di questa forza simbolica foriera di speranza, in grado di spazzare via, come il vento, le nuvole nere che oscurano il cielo:

> Ci incamminammo facendoci a fatica largo tra la folla. Percorremmo circa cinque o seicento metri tutto nromale. Solo qualche scaramuccia fra polizia e qualche fascistello. La polizia era schierata anche sui tetti e cercava così un effetto di guerriglia. Finalmente il corteo si mosse. Ora la gente dalle finestre era più numerosa. Nessuna ostilità. Tanti applaudivano al passaggio del corteo. Un vecchio sul marciapiede si mise a gridare e ad agitare le mani dalla gioia: "Bravi cumpagni, viva cumpagni cc navi fascisti: di fascisti ndavi sulu i ricchi e Cicciu Francu" e applaudiva mentre il suo viso si rigava di lacrime. Camelotto si avvicinò e l'abbracciò. Il corteo camminava compatto. Si sentiva a tratti qua e là qualche botto isolato di candelotto che la polizia sparava contro i giovani mandati dai fascisti. Ci fu un piccolo tafferuglio e Bruno un giovane della mia stessa fabbrica si spaventò. Si aggrappò al braccio di Roberto un ex partigiano, piangendo. […] Da una finestra una giovane donna ci fece un "pistolo" mentre il marito ci salutava col pugno chiuso. Noi di Genova guardavamo verso quella finestra. L'uomo vide la moglie che continuava a fare pistoli, la schiaffeggiò e gridò: "Viva Mao, Viva Stalin". Ora si sentiva però solo un urlo: "Nooord, Suud uniti nella lotta". Gli applausi erano sempre più scroscianti mentre il vento aveva spazzato via le nuvole nere. Nel momento in cui noi di Genova entravamo nel porto, treni pavesati di bandiere rosse arrivavano a Reggio. Ci furono grida di entusiasmo, saluti col pugno chiuso. Un compagno dal treno gridò: "Siamo incazzati ma siamo arrivati". (NS, pp. 123-124).

Il tema del conflitto è dunque centrale anche nell'organizzazione del discorso romanzesco e funziona, anzi, come veicolatore della trama. Un esempio di questo modo di organizzare la materia narrativa lo si trova sin dall'inizio. Gli slogan di protesta con i quali si apre il libro introducono il racconto del viaggio in nave, riferito però non secondo un criterio cronachistico

e cioè logico-cronologico, bensì focalizzato sul sentimento di rabbia per «la puzza» che invade la parte bassa in cui alloggiano gli operai, come a voler respingere proprio coloro che avrebbero dovuto essere gli attori principali del viaggio:

> La prima notte non riuscii a dormire per il beccheggio. Alle due, o poco prima, mi alzai per il caldo e l'odore terribile che c'erano nella piccola cabina. Sentivo il mio stomaco soffocare. Salii sul ponte, ma avevo la sensazione di portarmi dietro la puzza e di lasciare la scia. […] Appena entrai in cabina vidi Paolo che pareva essere preso dalla nausea. Il tanfo mi respingeva: "Che hai? Ti senti male?" chiesi. "è per causa del mare. Io non volevo venire perché sapevo di soffrire", rispose a fatica. Invece potevo benissimo rendermi conto che non era solo il mal di mare, ma anche quel caldo opprimente e quella puzza che lasciava la scia. […] Il tanfo della cabina mi respingeva. Il mio stomaco ben ossigenato si stava di nuovo intossicando, gli altri compagni nei letti a castello ronfavano incuranti della puzza […] "Qui c'è puzza, manca l'aria" risposi io. Si alzò di scatto e si diresse verso il gabinetto. […] Scesi in cabina. La puzza, come al solito, mi respingeva, ma ora la sentivo un po' meno perché le mie radici erano impregnate […] (NS, pp. 17, 21, 39, 53, 74).

Proprio il desiderio di fuga dalla «cabina-topaia» porta il protagonista a salire al secondo piano della nave, quello in cui stanno i sindacalisti con le loro mogli (o amanti). L'ingresso in questo ambiente sembra catapultarlo in un altro mondo, nel quale tuttavia si sente come un ospite indesiderato:

> Con passo felpato e facendo attenzione a non fare il minimo rumore attraversai la sala e mi trovai in un salone ancora più grande, pieno di divani e poltrone. Finestre rettangolari dai vetri spessi portavano il mare dentro. Nel locale c'erano un banco nella parete di sinistra e un grosso televisore di fronte. Nelle altre pareti, sparse qua e là riproduzioni di quadri d'autore e lampade a luce tenue creavano un'atmosfera a me nuova. Mi trovai a disagio e mi guarda introno, come stordito. Poi vedendomi assoluto padrone, sprofondai compiaciuto su uno di quei divani e socchiusi gli occhi come per sognare: ma la paura mi invase e scappai su (NS, p. 19).

L'episodio è significativo perché amplifica l'indignazione per il perpetuarsi, come nella società, anche nel microcosmo della nave della stessa suddivisione in classi e gerarchie sociali: la zona bassa, simile alla stiva, tocca agli operai; il primo piano, più salubre ed elegante, ai sindacalisti. Sono due mondi che sembrano paralleli e fanno dubitare Vincenzo di far parte di una collettività che esprime gli stessi bisogni e ha gli stessi obiettivi di lotta. Ed è appunto ancora la rabbia a guidare l'organizzazione dei pensieri e quindi del racconto. Infatti, poco più avanti arriva un'altra considerazione che ritorna su questa divisione sociale. Il racconto del protagonista si sposta all'ingresso sulla nave, nel momento in cui gli operai stanno salendo:

> Le luci del porto erano piuttosto deboli. Faceva freddo, la gente arrivava come un piccolo ruscello che si è appena formato e che la pioggia alimenta facendolo crescere sempre più man mano che avanza. Tutti infagottati negli abiti di massa, con i colori di Standa e Upim, ci si avvicinava verso la nave. "Bene – dissi tra me – siamo tutti vestiti alla buona, che figura se avessi portato un ricambio, mi sarei sentito un manichino da vetrina". (NS, p. 46)

Sono anche i vestiti «alla buona» che forniscono un'identità agli operai i quali, appunto, non badano alla formalità dell'abito, quanto, piuttosto, al significato ultimo, politico, del viaggio: la manifestazione. Cosa, questa, che non sfiora nemmeno i pensieri dei sindacalisti e delle loro compagne che, viceversa, sembrano al protagonista passeggeri di una nave da crociera:

> Avevo l'impressione di trovarmi a certe riunioni di buona famiglia. La sera prima, le donne mentre salivano ironiche dicevano: "noi siamo la noblesse" e il marinaio le accompagnava alle cabine di sopra. Ora nel salone sfoggiavano toilette dai colori sgargianti e io che non conoscevo nessuna famiglia amica, mi sentivo a disagio (NS, p.46).

Quindi prosegue nel racconto del pranzo, tracciato seguendo lo schema del contrasto tra il «noi» degli operai e il «loro» dei sindacalisti:

> Noi della truppa si mangiava sul ponte seduti per terra, col sacchetto in mezzo alle gambe, e col dondolio della nave che ti portava un po' di qua e di là. Avevo l'impressione di vedere una nave di sfollati. Ora mi sentivo un servo vedendo quelle nonne e bisnonne dalla pelle rattrappita come quella delle scimmie col fiasco di Chianti davanti. Dalla finestra mentre mangiavano guardavano il mare. Altre erano sedute sulle poltrone e provavano piacere nel sentire il rollio della nave. Le giovani coppie strette per mano passeggiavano da un tavolo all'altro facendo inchini alle vecchie signore dalle sembianze scimmiesche (*ibidem*).

Finché l'episodio non si chiude con un gesto plateale di disgusto per il condensato di sciocchezze al quale ha appena assistito:

> Alcune signore ad altri tavoli si sentivano veramente delle noblesse: bevevano whisky con ghiaccio. Altre, invece, ammiravano il cameriere che le serviva in livrea e il fiaschetto di Chianti. La vecchia all'angolo sorrideva del cicaleccio delle giovani coppie. Due bruttone senza età, parevano nate prima del mondo, esuberanti e ciarliere, si comportavano con grazie ignorando la legge del tempo. "Oh Signora – diceva una all'altra – quest'anno siamo state con Luca in Jugoslavia, sulla Ivan Franco, che nave e che posti laggiù! Poi abbiamo fatto conoscenza con una signora di Zagabria. Pensi che ci ha invitate anche a casa". L'amica rideva dalla rabbia. Un rollio continuo mi rivoltò lo stomaco e rigettai la seconda volta, lì sul pavimento, l'uovo bollito e il pomodoro, il formaggino Cappuccetto Rosso e il pezzo di pollo, schizzai anche gli abiti di qualche signora. Mi portarono sul ponte a prendere l'aria, mentre le signore storcevano il muso (NS, p. 47).

Ecco quindi che la costruzione della trama assume una connotazione sociale e politica. La struttura, così apparentemente poco lineare e tipica, nella sua registrazione per blocchi discontinui di avvenimenti, del testo diaristico è tesa ad amplificare la funzione di contestazione che Guerrazzi imprime alla sua opera attraverso il montaggio. Come hanno sottolineato Adorno e Burger, l'opera d'arte non organica[144] che si avvale del montaggio facendo leva sulla lacerazione amplifica la rinuncia a una conciliazione con il mondo naturale. I frammenti che compongono la vicenda di Vincenzo entrano in contatto con il mondo esterno scomposto anch'esso e ridotto a brandelli di eventi che, privati di una storia e di un futuro, sono inabili a costituire una chiave complessiva per interpretare il presente. Solo la voce arrabbiata del protagonista può tentare di dare un senso agli avvenimenti e li carica di una tensione utopica che unisce la dimensione della memoria con la conquista di un pure incerto futuro.

144 Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica* cit.

Cap 3

La contestazione negli anni del postmoderno.
De Carlo, Balestrini, Ramondino

Introduzione: il racconto della storia negli anni della sua "fine"

Inquadrare la produzione romanzesca italiana sulla contestazione del '68 negli anni Ottanta del Novecento, significa – almeno in breve – richiamare la distinzione tra la categoria di "postmodernità", in riferimento al suddetto periodo storico e quelle di "postmodernismo" e di "postmoderno", che riguardano l'ambito culturale di quegli anni e, in particolar modo, la produzione letteraria. In Italia[1], l'introduzione dei primi due differenti campi si deve a Remo Ceserani[2]. Per il critico, dunque, la postmodernità *tout court* riguarda un periodo di trasformazioni profonde e radicali che, a partire dagli anni cinquanta del Novecento negli Stati Uniti e dalla fine dei settanta in Italia, ha investito le strutture politiche, sociali e culturali dei paesi più industrializzati del globo[3]. I nuovi fattori che si innestano nell'economia capitalistica, dalla globalizzazione all'informatitzzazione dei processi produttivi, ne modificano radicalmente la struttura al punto da ottenere degli effetti paragonabili a quelli verificatisi in Europa durante la Prima rivoluzione industriale. Uno dei primi critici a inserirsi nel dibattito italiano è Romano Luperini, il quale, pur concordando sulla novità del periodo storico, ne contesta tuttavia il carattere rivoluzionario, indicando la postmodernità come una fase della modernità, iniziata con la ristrutturazione del sistema produttivo dopo la crisi petrolifera del

1 Cfr M. Jansen, Il dibattito sul Posmoderno in Italia, op. cit.

2 R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, 1997, pag. 120-124.

3 Cfr. R. Luperini, Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento, in Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche, bilanci di fine secolo, Liguori, Napoli, 1999.

1973 e sviluppatasi nel corso degli anni Ottanta, la quale si inserisce a rafforzare, pur modificandola, l'ossatura capitalistica del sistema produttivo.[4].

Per quanto concerne il "postmodernismo", Ceserani lo identifica con l'aspetto globale dei movimenti culturali, filosofici o artistici che, nella loro produzione, riflettono e intendono promuovere consapevolmente la novità e le specificità di questo nuovo momento storico[5]. Per Luperini, viceversa, il "postmodernismo" è una sorta di racconto apologetico del presente da parte di coloro che ritengono positivi i cambiamenti strutturali apportati dalla postmodernità e che si inscrivono nell'ordine delle teorizzazioni sul «pensiero debole» di Vattimo e nei sistemi filosofici neo-ermeneutici e decostruzionisti[6]. In anni più recenti, Luperini è tornato a ridefinire il postmodernismo come il «movimento culturale», tra gli altri che hanno attraversato la postmodernità, che più di tutti ha mostrato la sua debolezza ideologico-culturale nel rendere conto del nuovo scenario mondiale apertosi con il passaggio al nuovo millennio. L'immagine che Luperini dà della produzione culturale della postmodernità (in quanto fase interna alla modernità) è quella di una sedimentazione di orientamenti culturali diversi tra loro e che tentano di definirsi guardando alla tradizione letteraria precedente, in particolar modo alle esperienze della Neoavanguardia. Il sistema letterario che si è sviluppato nel corso degli ultimi vent'anni del XX secolo si presenta dunque al critico come una realtà «frastagliata, complessa, contraddittoria» in cui «equilibri nuovi di vecchi elementi sono sempre possibili».[7]

Raffaele Donnarumma associa a quelle di "postmodernità" e "postmodernismo" una terza categoria, il «postmoderno», alla quale in questa tesi mi riferisco per indicare l'arco temporale in cui escono i tre romanzi analizzati. Etimologicamente connessa alle altre due, essa ha una scansione temporale che va dalla fine degli anni settanta alla metà degli anni novanta del Novecento. Donnarumma indica con il termine «postmoderno» proprio un'«epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla postmodernità»[8].

Scrive inoltre che tentare di

> definire il postmoderno in questi termini apparentemente neutri può essere meno stringente che rifarsi a un'accezione ideologizzata del termine. Eppure diviene

---

[4] Cfr. su questo argomento R. Luperini, *Appunti per una risposta a Ceserani*, in «L'Asino d'oro», n.5, 1992.

[5] R. Ceserani, Raccontare il postmoderno… cit.

[6] R. Luperini, Postmodernità e postmodernismo, in Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo, Liguori, Napoli, 1999.

[7] R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005, p. 13

[8] R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, in «Allegoria», n.43, XV, 2003, pp. 56-85.

così possibile tenere fermo un orizzonte di problemi storici comuni e al tempo stesso considerare fatti diversi e a volte contrastanti, senza cancellarne diversità e contrasti[9].

Il primo aspetto da puntualizzare è quali siano «i problemi storici comuni». Donnarumma li elenca sommariamente:

> 1. «come deve rispondere la letteratura a una mutazione antropologica in atto? Come può leggere e interpretare questi mutamenti?»
> 2. «quali sono il destino e lo spazio della letteratura in un'epoca che la delegittima o la marginalizza?
> 3. «infine: qual è il rapporto tra la letteratura e il passato che si va cancellando? Cioè: qual è il rapporto tra la letteratura e la storia o, più precisamente, la tradizione letteraria?»[10].

Le connessioni tra letteratura e Storia, tra letteratura e conflitti, sono dunque punti cruciali sui quali si è articolato il dibattito culturale sul postmoderno. Qui nascono e prendono spazio le teorie epistemologiche che tendono a esasperare il relativismo delle singole prospettive le quali schiacciano il racconto della Storia in una sorta di «eterno presente»[11] o dichiarano la non percorribilità di una visione prospettica del futuro. Fine della Storia[12], della dialettica e del conflitto tracciano dunque il sentiero del pensiero postmoderno. A fornire un esempio di rimozione del concetto di conflitto dall'orizzonte culturale degli anni ottanta del Novecento è il ventennale del '68. Nel 1988, dunque, alcune riviste e programmi televisivi ospitano in Italia dibattiti e interventi tesi a rendere conto del significato storico e sociale delle rivolte studentesche e operaie[13]. Partendo dal campo letterario (quello che qui interessa), Luperini[14] osserva:

> Il ventennale del '68 è anche il cinquantenario della morte di D'Annunzio. E se il '68 è lontano e incredibile, D'Annunzio invece è credibile e vicino, anzi vicinissimo. […] Mentre il '68 viene distanziato, ridotto a spettacolo, a leggenda, a folklore, tutt'al più a momento della storia del costume, D'Annunzio viene finalmente riconosciuto in tutta la sua attualità.

---

[9] Ivi, p. 60

[10] Ivi, p. 65.

[11] In questo senso ha inteso la «fine della storia» Fredric Jameson (*Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989 (ma il libro apparve nel 1984), che presenta parla di perdita del senso della distanza storica tra il presente e le immagini, mediate, del passato. Della trasformazione dei sistemi percettivi, soprattutto delle categorie di tempo e di spazio in relazioni ai cambiamenti intervenuti nelle strutture produttive dell'economia post-fordista si è occupato invece David Harvey (*La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993).

[12] Cfr. F. Fukuyama, *La fine della Storia* e *l'ultimo uomo,* BUR, Milano, 2003.

[13] Per una ricostruzione del dibattito storiografico sul '68, cfr.: M. Flores-A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, op. cit.; M. Tolomelli, *Il Sessantotto. Una breve storia*, Roma, Carocci, 2008.

[14] R. Luperini, *Il sessantotto per i domatori d'Italia,* in «Belfagor», 1988, pp. 465-468.

Così, mentre la riabilitazione di D'Annunzio nel canone culturale dei tardi anni ottanta è data come un atto riparatorio dovuto, la cultura stessa prodotta dalla stagione delle lotte viene travisata dai *mass media* e il '68 stesso appare «lontano, lontanissimo, anzi, neppure mai esistito». Dunque, prosegue il critico, «celebrando D'Annunzio e annullando il '68, l'Italia dell' '88 celebra, in realtà, solo i suoi attuali domatori».[15] Luperini si interroga su quale sia lo spazio che il '68 – momento in cui i conflitti (politici, culturali, sociali) si acuiscono – occupa nella memoria collettiva dell'Italia degli anni ottanta. Partendo da questa sollecitazione, più che nel dibattito storiografico già ampiamente studiato, in questo capitolo ci si occuperà di verificare come la produzione romanzesca coeva abbia trattato l'argomento e si tenterà di dimostrare come l'esistenza di una letteratura che pone al centro della narrazione la storia di un conflitto costituisca un'opposizione alla linea che vede, ad esempio, nei lavori di alcuni narratori tipicamente postmodernisti (Calvino, Eco, Consolo, per citarne alcuni dei maggiori) una progressiva scomparsa dall'ordine narrativo del referente storico. Ad esempio nei romanzi degli anni ottanta[16] di Consolo si nota la scomparsa del passato dalla memoria collettiva come processo storico, che ha coinvolto la civiltà contadina siciliana a partire dal secondo dopoguerra. A ciò si unisce l'abbandono della rappresentazione di soggetti storici collettivi e della storia come processo aperto a ipotesi progressiste che muovano da un'azione etico-politca. In Calvino ed Eco, al contrario, l'assenza di un referente della narrazione storicamente attendibile consegue piuttosto alla scelta di adottare i principi della teoria semiotica pierciana alla rappresentazione romanzesca. Così, se da *Il castello dei destini incrociati* a *Le città invisibili* per Calvino o ne *Il nome della rosa* per Eco una prospettiva "storicizzata", filologicamente plausibile, si fonde con la prospettiva attualizzante degli autori, determinando un effetto poetico simile alla gadameriana "fusione degli orizzonti", a partire da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fino a *Palomar* e, per Eco, dal *Pendolo di Foucault* a *Baudolino*, la scomparsa del referente storico si connette strettamente alla riduzione della realtà, anche e soprattutto di quella storica, a fenomeno eminentemente linguistico. La conoscenza storica viene ricondotta all'interno del più generale modello dell'interpretazione semiotica. La storia si trasforma in crogiuolo di segni (linguistici e no) rispetto a cui la prospettiva della narrazione non serve a introdurre alcun principio né di contestualizzazione, né di verifica circa l'aderenza

[15] Ivi, p. 468.

[16] Si fa rimento a: *Lunaria* (1984), *Retablo* (1987), *Le pietre di Pantalica* (1988).

ad un referente storico extra-linguistico. I criteri di verità storica si volatilizzano davanti a una intertestualità infinita e senza controllo.

Pur nella loro differente modalità di recupero del Sessantotto all'interno di un ordine narrativo, ciò che accomuna i romanzi di Balestrini, Ramondino e De Carlo è la volontà di porre al centro della trama la storia di personaggi che si muovono in un orizzonte storico ben delineato e le cui azioni sono il frutto di un'idea di mondo che si costruisce mediante lo scontro tra soggetti collettivi antagonistici o tra un io rivoltato e la nuova realtà edonistica tipica degli anni ottanta. A livello ideologico, si nota inoltre come il recupero del tema sessantottino si leghi alla rimessa in gioco, di ascendenza benjaminiana, della «storia dei vinti», ossia di quella generazione che appunto è uscita sconfitta dallo scontro politico per cambiare la società in cui vivono.

3.1 *Gli invisibili* di Nanni Balestrini

Nel pieno dei «magnifici anni '80», dopo che «le forze dell'ordine e della civiltà / hanno infine prevalso e i biechi eversori / sono stati tutti quanti incatenati o sparati», e «così i valorosi salvatori della patria in pericolo // poterono dedicarsi indisturbati a saccheggiarla»[17], Balestrini dà alle stampe il suo secondo romanzo sul movimento di contestazione, focalizzando l'attenzione del lettore sulla generazione che dagli scontri del sessantotto attraversa gli anni settanta, raggiunge il suo acme nel '77 e finisce in carcere o dispersa negli anni ottanta: *Gli invisibili* [18]. Il romanzo esce nel 1987 e narra, attraverso la voce e il punto di vista omodiegetico di un protagonista tipico di quegli anni (Sergio B., al quale è dedicato il romanzo, ma che non compare mai per nome), le varie fasi della sua vita di «militante autonomo» che, appunto «da cattivo studente passa a sottoccupato, disoccupato, carcerato; da picchettaggi e occupazioni a scuola agli interventi in fabbrica, agli espropri proletari, all'arresto, all'isolamento»[19] nel carcere speciale di Trani. I personaggi, descritti, sin dai nomi, con un chiaro artificio simbolico, sono: piante, che popolano lo squallido paesaggio urbano di

[17] N. Balestrini, Piccolo appello ai nostri beneamati lettori, ovvero, poesia sugli anni di piombo e gli anni di merda, in La grande rivolta. Vogliamo tutto, Gli invisibili, L'editore, Bompiani, Milano 1999, p. VI.

[18] N. Balestrini, *Gli invisibili*, Bompiani, Milano 1987. [Poi in N. Balestrini, *La grande rivolta*... cit. Da questa edizione si cita il romanzo con la sigla GI seguita dal numero di pagina].

[19] Cfr. L. De Federicis, *Il selvatico sul cemento*, in «L'indice dei libri del mese», 6, giugno 1987.

cemento, fabbriche, palazzi, muri (China, la ragazza del protagonista, Malva, Ortica, Cotogno, Gelso, Cocco, Valeriana, Lupino, Nocciola, Olivo, Pepe, Aglio). Animali da caccia: Donnola e Lince (rispettivamente il commissario di polizia che arresta il protagonista e il giudice); animali da guardia: Mastino (il preside della scuola in cui i ragazzi fanno le loro prime occupazioni) e Spinone (il notaio corrotto dal quale si recano i ragazzi per farsi assegnare una casa); un ruolo da animale scavatore, cieco e che si muove solo sottoterra è riservato al sindacalista: Talpa. Mentre l'unico personaggio ambiguo, che agisce all'interno del movimento e diverrà prima terrorista, poi delatore per la polizia, è designato col nome del mitico mostro marino Scilla. Alla costruzione di un percorso tipico partecipano, comunque, anche i personaggi che entrano in contatto col protagonista, fornendo così una sorta di mappatura dei vari esiti e percorsi umani possibili alla fine della stagione del movimento. Valeriana e Gelso, non sapendo sostenere il peso del vuoto subentrato nelle loro vite, finiscono, rispettivamente, tossicodipendente e suicida; Scilla imbocca la via della lotta armata; China accetta di rientrare nei parametri delle regole di vita da "buona borghese". La fonte da cui Balestrini parte per l'elaborazione del romanzo è ancora una volta orale e reale. Il compito dell'autore è di tradurla in letteratura, manipolando, riscrivendo, raccontando nuovamente la storia mediante l'elaborazione di una lingua artificiale che allude al parlato (come in *Vogliamo tutto*) e ingabbiando il flusso narrativo in una rigida struttura formale. A livello macro strutturale il romanzo è diviso in quattro parti, ognuna delle quali ripartita in un numero di capitoli variabile dagli undici ai tredici, per un totale di quarantotto capitoli. Anche i nuclei tematici in cui si articola la narrazione sono quattro: 1) il processo, l'arresto e la prima detenzione; 2) le lotte del movimento (dalle scuole, al lavoro, all'occupazione di una struttura, denominata "Cantinone", da adibire a "spazio sociale"); 3) la carcerazione nel carcere speciale di Trani; 4) la rivolta finale scoppiata in quest'ultimo. Questi nuclei tematici sono mescolati all'interno delle quattro parti scandendo la narrazione in capitoli come se fossero una serie di scene cinematografiche. Soffermarsi ancora sull'analisi della struttura de *Gli invisibili* (uno dei romanzi più elaborati da un punto di vista dell'organizzazione formale) risulta utile per evidenziare il giudizio dell'autore sulla realtà oggetto della narrazione; giudizio che emerge dal montaggio, considerati l'assenza del narratore onnisciente e l'esiguo spessore psicologico dei personaggi.

La prima parte (di dodici capitoli) si apre con il capitolo incentrato sul nucleo tematico del processo al protagonista, per proseguire con sei capitoli sulle azioni del movimento, e cinque incentrati sul carcere speciale. Viene fornita così una visione sommaria di tutta la

vicenda. Nella seconda parte (di 13 capitoli), viene introdotto, per un numero di cinque capitoli, il nuovo nucleo tematico legato al primo arresto e alla detenzione, mentre proseguono le vicende della prima parte (con tre capitoli dedicati al movimento e cinque al carcere speciale). Le vicende relative al movimento tornano ad occupare cinque capitoli nella terza parte, sei quelle relative all'arresto e alla prima detenzione, mentre il carcere speciale occupa un solo capitolo. Già in questa parte (di dodici capitoli) si verifica una fusione tra alcuni nuclei tematici che erano stati tenuti rigidamente separati. Ad esempio nel capitolo 32 i motivi dell'arresto e della prima detenzione si intersecano con quello del movimento, e particolarmente con quello del lavoro del protagonista in fabbrica. Al protagonista, in detenzione e non ancora rinchiuso nel carcere speciale, vengono raccontate alcune storie, che egli definisce «pazzesche», relative alle celle d'isolamento, dove:

> spesso la gente non ce la fa più a resistere e allora si fa del male perché una volta che sei cacciato lì solo dentro quel buco ferirti procurarti delle ferite diventa la sola arma che hai per attirare su di te l'attenzione per poter stare contro la lunghezza dell'isolamento per ottenere che il magistrato ti interroghi c'è chi riesce a procurarsi una lametta e si taglia c'è chi ingoia pezzi di vetro pezzi di ferro chi si spacca le dita e cose di questo genere le forme di autolesionismo sono tante e fantasiose ognuno deve arrangiarsi con quello che ha o che riesce a procurarsi c'è chi sbatte la testa contro il muro sembra impossibile crederci ma c'è proprio chi prende la rincorsa e sbatte la testa contro il muro si spacca la testa così perché è l'unico modo c'è chi fa l'autolesionismo perché è depresso o spesso anche solo per farsi curare se è malato e non viene curato (GI, p. 201).

La regia dell'autore è estremamente vigile nella costruzione dei capitoli. I nuclei narrativi tematici vengono spostati e montati secondo un ordine che è sempre logico più che cronologico e tematico, e quindi è inevitabilmente ideologico: dopo la descrizione della vita all'interno del carcere, seguono alcune *lasse* in cui il protagonista parla del lavoro in fabbrica le quali creano, come nota Mazzotti, un'analogia tra la vita in fabbrica e quella del carcere[20]:

> io non sapevo bene cos'era quella fabbrica la vedevo dall'esterno come una cosa mostruosa enorme e sporca che scaricava fumi nell'aria e liquidi puzzolenti nel fiume che gli scorre di fianco l'impressione che ho avuto la prima mattina di lavoro è stata dura c'era questa storia di alzarsi che faceva ancora buio perché era inverno di prendere l'autobus che passava nei paesini a raccogliere gli operai e poi la sosta davanti ai cancelli la fila che entrava in una specie di tunnel e poi timbrare il cartellino e mi hanno indicato dove dovevo andare e già lì subito mi è venuto voglia di andarmene via di girare le spalle e via uscire di lì e andarmene quando ho visto il mio reparto una specie di corridoio lungo e stretto senza finestre c'erano solo del grandi lucernari in alto e una puzza tremenda di solventi toluolo benzina eccetera
>
> gli operai avevano tutti dei grembiuli neri tranne il caporeparto che aveva un grembiule bianco e che stava nel suo ufficio in fondo al corridoio chiuso da una vetrata da dove poteva vedere controllare tutto il reparto il caporeparto mi ha fatto

[20] Cfr. L. Mazzotti, *La struttura e il contenuto*… cit., p. 80.

> vedere le macchine mi ha detto di comprarmi un grembiule nero e di guardare per i primi giorni quello che facevano gli altri operai per farmi un'idea del lavoro e così ho cominciato a guardarmi in giro sfruttando tutte le occasioni che avevo per uscire dal reparto per andare a prendere del materiale eccetera e vedere come era fatta la fabbrica c'erano questi grandi corridoi scuri con delle diramazioni che di colpo sbucavano nel reparti di produzione dove c'erano rumori assordanti un clima irrespirabile un caldo una puzza impossibile pensavo per la gente che ci lavorava (GI, pp. 201-202).

La quarta parte è composta di undici capitoli: le vicende dell'arresto e della prima detenzione si intrecciano con quelle del carcere speciale all'interno di dieci capitoli; un solo capitolo (il 45) è lasciato al tema del processo.

In quest'ultima parte, in cui non c'è spazio alcuno per le vicende del protagonista esterne al carcere, si narra dell'arresto, della detenzione e del trasferimento nel carcere speciale di Trani, passando per le celle d'isolamento, i pestaggi delle guardie, la rivolta dei carcerati finita in repressione sanguinosa. Esauritasi la fase delle lotte del movimento, anche il protagonista viene proiettato in uno spazio irrimediabilmente chiuso e opprimente. Balestrini, tagliando lo spazio dedicato alle lotte, indirizza la vicenda verso un progressivo isolamento dei protagonisti e verso la scomparsa finale di tutto il movimento, del quale il carcerato Sergio, assieme agli altri detenuti, diviene l'emblema. La sola vicenda "esterna" alle celle di detenzione è quella del processo, in cui il protagonista si trova comunque dietro una fitta cortina di sbarre.

Il titolo di questo capitolo è funzionale al messaggio ideologico che l'autore vuol trasmettere: l'invisibilità a cui si allude è la progressiva rimozione del movimento di contestazione ad opera della repressione statale, sia dalla scena della società civile che dalla memoria storica degli italiani. In effetti, è proprio su questo aspetto che si appunta una delle prime recensioni[21] al testo, quella di Rossana Rossanda:

> Cosa è visibile? Quel che i media mostrano; e lo mostrano con fasci di luce così accecanti che null'altro si può vedere. Così la quantità dell'invisibile cresce. […] Non so se i perdenti siano stati condannati sempre all'invisibilità […] certo è questo quello che accade con i famosi anni di piombo, pensati o come una sequela angosciosa di morti sull'asfalto e basta. Tutto il resto scompare; il "movimento"

[21] Diversa è l'interpretazione che al testo, a partire dal titolo, dà Franco Petroni, che però identifica erroneamente i protagonisti con i terroristi: «"invisibili" sarebbero i militanti delle organizzazioni armate, Brigate Rosse e Prima Linea, in carcere. Titolo che, a mio parere, rivela una falsità di fondo, o almeno l'incapacità dell'autore di fare un'analisi storica non inficiata da pregiudizi e da retorica: invisibili questi personaggi non lo sono mai stati; anzi, tutta la loro attività è interpretabile come protagonismo piccolo-borghese che tende soprattutto alla visibilità, abbondantemente offerta dai mass media, che essi hanno sempre saputo ben utilizzare» (cfr. F. Petroni, *Sulla narrativa italiana del secondo Novecento: periodizzazione e canone*, in «Allegoria», XI, 33, 1999, p. 52).

> ridotto ad uno sfondo torbido che non poteva non portare a quell'esito, la repressione pura e semplice reazione difensiva e, tutto sommato, legalitaria[22].

All'interno dei capitoli la narrazione è articolata nelle *lasse* narrative che qui raggiungono una maggiore elaborazione e compattezza stilistica. Puntando sulla «regolarità strutturale», per cui ogni capitolo contiene tra le 11 e le 15 *lasse* di 12-14 righe ognuna[23], Balestrini abolisce del tutto la punteggiatura, e accentua i richiami tra le parole all'interno della *lassa* in modo da farne una struttura unitaria. Gli spazi bianchi lasciati tra le varie *lasse*, e la disposizione a livello macro strutturale delle sequenze tematiche, hanno la funzione di pause necessarie al discorso narrativo. Prendiamo in esame le prime due:

> I sotterranei sono un dedalo di budelli illuminati ogni venti trenta metri da tubi al neon polverosi appesi a lunghi fili elettrici sbrindellati che pendono dal soffitto di cemento grezzo del sotterraneo spaccato da fenditure profonde lunghe che non si vede la fine e in qualche punto si abbassa gonfiato verso il basso come spinto da un peso enorme che sopra lo schiaccia curvandolo sfondandolo e ogni quattro cinque metri puntelli di grosse travi lo sostengono il legno è marcio ammuffito il suolo è coperto da un sottile velo d'acqua marcia l'odore dolciastro e nauseante di carogna d'animale si mescola all'odore della muffa ogni tanto a una biforcazione o a un incrocio di due budelli ci sono piccoli mucchi di sabbia di cemento bagnati franati calpestati pale e altri attrezzi arrugginiti abbandonati l'aria è umida e dalla bocca escono piccole nuvole di vapore quando si respira quell'aria nauseante
>
> lo scalpiccio disordinato del piccolo corteo muto si mescola al tintinnare continuo delle catene rimbomba quando si attraversano le passerelle di legno fradicio le ombre si allungano dietro i passi quando si avvicinano alle zone illuminate dai neon scompaiono e subito riappaiono davanti e si allungano i passi avanzano lenti facendo attenzione a dove si mettono i piedi e alle catene per non tirarle troppo davanti o dietro cercando di lasciare sempre la stessa distanza con chi sta davanti o con chi sta dietro facendo attenzione a non strisciare la spalla sulla parete viscida bagnata e evitare a sinistra le canne dei mitra puntati orizzontali mentre il piccolo corteo gira più volte a destra e a sinistra a sinistra e a destra fino a perdere del tutto l'orientamento (GI, p. 93)

Già in queste due *lasse* si possono riscontrare alcuni elementi stilistici che contraddistinguono l'opera e che ritorneranno nel corso di tutta la narrazione. La chiara direzione verso una prospettiva poetica[24] è, anzitutto, resa tramite l'utilizzo di alcune figure retoriche tipiche della poesia: frequenti sono le allitterazioni, (ad es.: le consonanti /d/ ed /l/ in «dedalo di budelli illuminati», la /r/ e la /t/ in «sotterranei» «illuminati», «venti trenta metri»);

---

[22] R. Rossanda, *Storia crudele di Sergio l'invisibile*, «Il Manifesto», 12 Febbraio 1987.

[23] Cfr. L. Mazzotti, La struttura e il contenuto. Una lettura degli invisibili di Nanni Balestrini, in «Avanguardia», 5, Roma 1997, pp. 80-95 (85).

[24] «Bisogna applicare alla narrativa procedimenti simili a quelli della poesia, che da sempre è sfuggita alla gabbia del linguaggio scritto stereotipato. Utilizzare le valenze materiali del linguaggio, ritmiche, sonore; la libera costruzione del linguaggio parlato e mentale». (Cfr. N. Balestrini in *L'Autonomia è un romanzo*, intervista a cura di F. Marcoaldi, in «l'Espresso», 18 gennaio 1987, p. 102).

frequenti le parole in rima (es. «illuminATI» «sbrindellATI», «franATI», «calpestATI») e le ricorrenti assonanze (es.: «budEllI» e «mEtrI»; «lUnghI» e «tUbI»; «orizzontAlI» e «puntAtI»; «spAllA» e «bagnAtA»). Inoltre, si ha una corrispondenza tra l'ambiente cupo e insalubre che si vuol descrivere ed il livello lessicale e fonetico, ottenuta reiterando alcuni aggettivi chiave come: «marcia», «marcio»; «ammuffito», «muffa», «arrugginito», ed evidenziando il suono particolarmente aspro delle frasi in cui prevalgono le allitterazione dei nessi /tr/, /nt/ (es. «quattro cinque metri puntelli di grosse travi», «mitra puntati orizzontali mentre il piccolo corteo gira più volte a destra»). La pesantezza dell'ambiente è amplificata ulteriormente dal ritmo prevalentemente piano con il quale è articolata la lassa (es.: «i sotterranei sono un dedalo di budelli illuminàti / ogni venti trenta mètri / da tubi al neon polveròsi / appesi a lunghi fili elettrici sbrindellàti»)[25]. Così come a livello macrostrutturale sono evidenziati i collegamenti tra le varie parti ed i vari capitoli mediante la distribuzione dei nuclei tematici, anche a livello microstrutturale le varie *lasse* sono collegate tra loro. A livello tematico una *lassa* sviluppa una «situazione narrativa in sé conclusa, ma che viene ripresa ed approfondita nella *lassa* successiva»[26]; mentre a livello linguistico, come nelle antiche canzoni provenzali, le *lasse* sono legate mediante la ripresa di una parola o di più elementi verbali che identificano un determinato campo semantico (es.: «tubi al neon illuminati» della prima *lassa* trova una corrispondenza nella seconda *lassa* con «zone illuminate dai neon», mentre l'idea del luogo malsano espressa dalla prima *lassa* è riconfermata nella seconda quando il «piccolo corteo» in cammino sta attento a non toccare con il corpo la parete «viscida»)[27].

Seguendo la proposta di lettura della Mazzotti, si può asserire che il testo è disposto secondo «una dialettica tra spazio chiuso e spazio aperto»[28], in cui è la dimensione chiusa del carcere a prevalere e ad offrire a livello stilistico il picco più alto della narrazione.

Il romanzo prende avvio con un'allegoria riferita al destino del movimento: i protagonisti stanno attraversando, in evidente cammino ascensionale, uno spazio chiuso, buio, labirintico e quasi infernale (la prima espressione è, non a caso, «i sotterranei sono un dedalo di budelli») per raggiungere una superficie terrestre che si rivela essere una, tutt'altro che salvifica, cella nell'aula di un tribunale. Le *lasse* seguono progressivamente la salita dagli inferi come una telecamera che, a più riprese, segue il percorso del protagonista:

---

25 Per un'analisi stilistica più dettagliata si rimanda al saggio di L. Mazzotti, *La struttura e il contenuto. Una lettura degli invisibili di Nanni Balestrini*, cit.

26 Ivi, p. 86.

27 Ibidem.

28 Ivi, p. 87.

> poi saliamo su una scala stretta semibuia soffocante con lunghe rampe alti gradini faticosi strappi alle catene che fanno male ai polsi e alla fine dell'ultima rampa la luce di una piccola porta e sbuchiamo fuori in alto in cima a una gradinata spalancata su un'enorme sala molto illuminata piena di gente che si muove giù in basso sotto di noi sento improvvisamente contro la gamba un muso che ringhia minaccioso le pupille nere dilatate i grandi occhi sporgenti due lunghi denti bianchissimi le labbra rosse contratte rovesciate un grosso cane gigantesco il pelo lucido nero rizzato sulla schiena che si incurva tesa le orecchie dritte mosse da un tremito continuo il carabiniere che lo tiene al guinzaglio è impassibile nella tuta blindata antiterrorismo ultimo modello (*Ibidem*).

La dimensione espressionista in cui Balestrini colloca la vicenda, con la presenza inquietante di un cane, descritto con «le pupille dilatate», «due lunghi denti bianchissimi» e «le labbra rosse contratte rovesciate», rafforza la tensione allucinata e straniante dello spazio chiuso, infido ed ostile. Dal buio infernale delle carceri si passa all'accecante luce del tribunale che brucia definitivamente qualsiasi speranza del «piccolo corteo» di «uscire a riveder le stelle». Il tema del tribunale trovandosi all'inizio e alla fine del racconto a mo' di cornice[29], con i giudici, i poliziotti, il pubblico ministero che indossano la veste dei vincitori, rappresenta lo stadio ultimo del conflitto sociale e si configura come ulteriore allegoria dell'esistente, volta ad evidenziare la sostanziale opera di rimozione dalla Storia ufficiale (che i vincitori scrivono) delle storie del movimento, in quanto il processo a carico degli imputati non è orientato verso una comprensione o una discussione dialettica delle motivazioni o dei significati, ma resta una sorta di farsa che vanifica ogni tentativo di restituire il momento storico nella sua complessità e problematicità. La frase detta dal presidente del tribunale che «dichiara aperto il dibattimento»[30], posta in rilievo a chiusura del primo capitolo, è un'evidente ironia che sottolinea come non ci sia affatto alcuna volontà di dibattere e di capire. Sergio e gli altri sono stati già condannati e identificati come terroristi o violenti sovversivi dai mass-media e da tutti gli schieramenti politici; perciò ai giudici interessa sapere come si dichiarano gli imputati, se colpevoli o innocenti, per procedere con la comminazione della pena:

> ho fatto sì con la testa per dire che volevo rispondere e subito il presidente senza neanche guardarmi mi chiede se mi ritengo colpevole o innocente e allora io dovevo cominciare a parlare visto che avevo fatto sì con la resta ho fatto un grande sforzo la bocca secca che mi bruciava e senza guardare nessuno guardavo solo il legno del bancone dritto davanti al miei occhi ho detto che prima di rispondere bisognava prima intendersi sul significato di queste parole perché non era detto che per me e per loro queste parole colpevole o innocente avevano lo stesso significato e allora bisognava prima chiarire capire stavo dicendo più o meno una cosa del genere e ho sentito un urlo del pubblico ministero che mi interrompeva dicendo che dovevo rispondere alla domanda e non fare inutili giochi di parole (GI, p. 248).

[29] Ivi, p. 83.
[30] *GI*, p. 95.

Ed è per questo che Balestrini, intervenendo nel montaggio, interrompe l'episodio del tribunale per lasciare spazio alla diretta testimonianza del movimento che può così raccontarsi, collocandosi (mediante l'io narrante che ricorda) allo stesso tempo fuori e dentro il tempo della Storia. Raccontare significa portare a conoscenza di un potenziale pubblico di lettori ciò che del movimento non si è detto, spezzando la facile e comoda equiparazione alle formazioni di stampo terroristico; ma, soprattutto, a Balestrini preme evidenziare ciò che il movimento ha subito nella tremenda ondata di repressione.

Gli episodi in cui il protagonista e il movimento agiscono fuori dal carcere hanno i toni bassi tipici del parlato e gli scontri sono calcati sul modello del racconto epico e picaresco. Spesso queste vicende hanno la funzione di mostrare il potere (sociale, familiare, scolastico, politico, ecc.) che opprime i giovani non concedendogli alcuno spazio per la propria autodeterminazione in un orizzonte che non sia quello già scritto da chi detiene le chiavi dell'organizzazione sociale e politica del Paese. Contro questo potere, bisogna pertanto scontrarsi e combattere. Tuttavia, a differenza del racconto picaresco classico in cui il protagonista, con azioni ribellistiche e furfantesche, prima si oppone all'ordine stabilito e quindi conclude la sua parabola con il tentativo di essere reintegrato in esso, l'esperienza del conflitto è vissuta dai giovani del movimento sia come opposizione conflittuale alla società che come ricerca di un'autentica alternativa. Il secondo capitolo, comincia dunque con un altro flashback. Il nucleo dei protagonisti è all'interno della scuola e il racconto si focalizza sull'organizzazione di un corteo che, passando di aula in aula, raccoglie gran parte degli studenti. Il fine dei manifestanti non è tanto quello di protestare per qualcosa che gli è stata negata, quanto di conquistare il diritto di fare un'assemblea per discutere i problemi dell'organizzazione scolastica:

> Valeriana è decisa quando parla è sicura nervosa ma chiara ha un tono di voce alto e scandisce bene dice il preside ci ha so spesi noi tutti perché volevamo fare un'assemblea senza '1 suo permesso tutti lo sapevano lo sapevate anche voi tutti che c'era il programma di fare questa assemblea sono quindici giorni che ne discutiamo oggi siete entrati per paura pero se avete paura oggi avrete paura anche domani e sempre e non tremo mai decidere da soli i nostri problemi allora dovete muovervi adesso subito noi dobbiamo fare tutti subito l'assemblea per dimostrare che in questa scuola non siamo degli schiavi la dobbiamo fare per fare quello che fanno in tutte le altre scuole per dimostrare che siamo noi a decidere perché la scuola è nostra non è di Mastino (GI, p. 97).

Il contrasto con il primo corteo all'interno del carcere, con il quale si è aperto il libro, è evidente. Mentre lì prevale la dimensione infera degli sconfitti, qui è la vitalità dell'azione a

essere messa in rilievo, come un qualcosa di positivo. Manifestare il dissenso ha valore costruttivo, rappresenta l'interesse dei giovani verso le proprie sorti di studenti che vorrebbero essere responsabilmente coinvolti nel processo formativo. Nel momento della nascita del corteo, i singoli diventano una forza collettiva che in maniera eroica (l'uso dell'iperbole con la reiterazione di parole che indicano l'amplificazione dell'azione quali «tutti», «dappertutto», «tanta», è la spia dello stile epico) manifesta esplicitamente il dissenso nei confronti dell'autorità dei professori e del preside:

> non c'è più bisogno neanche di parlare hanno già capito tutto il casino fa uscire tutti anche dalle altre classi il corteo s'ingrossa e il pianterreno è completamente spazzato saliamo in corteo su per le scale al primo piano e entriamo nella prima classe che ci capita ormai la gente è tanta che non si riesce a starci tutti e anche lì tutti gli studenti escono fuori subito quelli che premono per entrare si scontrano con quelli che premono per uscire non entriamo nemmeno più nelle altre aule gli studenti escono da soli dappertutto anche al secondo piano ne vediamo che si sporgono dalla ringhiera si urla tutti fuori e saliamo le scale fino al secondo piano e quando arriviamo nel corridoio sono già fuori tutti dalle classi e si uniscono al corteo
>
> il corteo è fermo su per le scale tutti si accalcano su per tutta la lunghezza delle scale si sente Mastino che urla qualcosa dal basso ma non si capisce non si sente cosa dice c'è un casino incredibile poi ci sporgiamo e vediamo Mastino giù al pianterreno in mezzo alla tromba delle scale che si mette le mani nei capelli e fa una faccia disperata si sente solo che urla la scala la scala da sopra partono delle pallottole di carta che finiscono giù sulla testa di Mastino poi dal primo e dal secondo piano cominciano a volare le biro le gomme le matite poi anche i quaderni e i libri tutti buttano giù qualcosa contro Mastino che è lì giù solo in mezzo alla tromba delle scale non tenta neanche di ripararsi si tiene le mani tra i capelli ma non per ripararsi e continua a urlare le scale le scale (GI, p. 98)

Lo stesso tono esortativo dell'azione è mantenuto nel capitolo successivo e nelle altre occasioni nelle quali il nucleo dei protagonisti, formatosi all'interno delle aule scolastiche, una volta terminata questa esperienza è inquadrato all'interno della città in cui vive. Nella scelta di omettere la collocazione geografica precisa, si evidenzia la volontà dell'autore di conferire al racconto una tipicità che travalica i confini regionali e si estende alla nazione intera. Siamo negli anni settanta e i problemi sociali e politici che investono gli abitanti del Paese sono pressoché comuni. La crisi economica e sociale che attanaglia la neonata società industrializzata porta a licenziamenti e a disoccupazione. A questo si legano i problemi delle nuove generazioni che vanno dal pagare gli affitti degli alloggi, all'accesso ai nuovi beni prodotti in massa dall'industria in via di ulteriore tecnologizzazione (elettrodomestici, automobili, vestiti, film, dischi, libri ecc.). La protesta dei giovani del movimento esce dalle

scuole, dalle università e invade dunque le strade e le piazze delle città[31]. Essi rivendicano un nuovo modo di far politica che pone attenzione ai bisogni privati dei singoli (dal diritto all'alloggio, al diritto di andare al cinema, al diritto di accedere ai beni di lusso che continuano ad esser prodotti, ma consumati da pochi); e rifiutano la logica del sacrificio e della dedizione al lavoro come esigenze prioritarie (e che in realtà continuavano ad essere prioritarie soltanto per le classi popolari)[32]. La loro risposta è di tipo nuovo, non più attendista ma appropriativa, che vede nella soddisfazione del desiderio e in una nuova subitanea richiesta un antidoto per sfuggire alle maglie della rete capitalistica[33]. Ecco appunto che i racconti dei capitoli centrali indulgono sulle nuove pratiche messe in atto dal nucleo dei protagonisti per avere subito tutto ciò a cui la società nega loro l'accesso:

> i compagni ovviamente utilizzavano anche la sede come luogo dove elaborare i vari sistemi per non pagare le bollette della luce del gas del telefono i sistemi per non pagare i trasporti per sabotare le macchinette dei biglietti degli autobus per falsificare i biglietti dei treni per sabotare i contatori della luce eccetera erano cose che partivano spontaneamente da individui o da piccoli gruppi e che comunicandosele avrebbero poi portato a organizzare vere lotte di massa su queste cose per esempio si era presa l'abitudine di andare la domenica al cinema gratis in cinquanta sessanta si entrava tutti di prepotenza o al massimo se si capiva che avrebbero chiamata la polizia si scendeva al patto della colletta una somma irrisoria del tutto simbolica
>
> stessa cosa per i negozi di lusso del centro entrare in trenta quaranta in un negozio di ricchi già di per sé intimidiva mica male e senza neanche fare le cose troppo in fretta era semplicissimo portarsi a casa un piatto dello stereo una piastra un giubbotto di pelle una macchina fotografica eccetera stessa cosa per le lotte dei trasporti si viaggiava a gruppi numerosi e si dichiarava che non si pagava distribuendo poi alla gente dei volantini per invitarli a fare lo stesso finché diventava un'abitudine e il bigliettaio neanche più chiedeva il biglietto ai compagni neanche quando erano soli in un primo tempo la società degli autobus ha pensato di mettere delle guardie sugli autobus ma poi ha dovuto rinunciare perché a questo costo doveva sommare quello delle devastazione delle stazioni e anche quello di un paio di autobus andati in cenere una notte (GI, pp. 183-184).

Presto il movimento si salda nuovamente con la componente operaia, ma in un'ottica che ha le radici appunto nelle rivendicazioni operaiste del '68-69, che irridono il sacrificio per il lavoro e si pongono in conflitto diretto anche con la retorica del Pci che continua a diffondere il mito del buon operaio, paziente e remissivo, come modello da seguire[34]:

> La manifestazione parte con il nostro gruppo che sta nelle prime file con Talpa il sindacalista della fabbrica occupata ci sono dei tamburi e dei campanacci che fanno un rumore d'inferno prima passiamo per il paese tutta la gente è fuori a

[31] Cfr. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., pp. 510-520.

[32] Cfr. R. Lumley, States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978, Verso, 1984 [trad. it: Dal '68 agli anni di piombo. Studenti e operai nella crisi italiana, Giunti, Firenze 1998, pp.280-285].

[33] Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *L'antiiedipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

[34] Cfr. R. Lumley, *Dal '68 agli anni di piombo…* cit., pp. 278-279.

> guardare per le strade sui marciapiedi alle finestre in questo paese non c'è mai stata una manifestazione noi lanciamo slogan un po' duri e tutti gli operai e le operaie li riprendono subito e si divertono gridando un nuovo modo di fare la produzione sotto le presse mettiamoci il padrone su su i prezzi vanno su prendiamoci la roba e non paghiamo più facciamo tutte le strade del paese un pullmino dei carabinieri segue a distanza usciti dal centro del paese ci dirigiamo verso le fabbrichette alcune sono chiuse sapendo della manifestazione e delle intenzioni di fare casino circolate la sera prima nei bar e molti operai non si sono presentati al lavoro (GI, p. 208).

Gli anni settanta vedono articolarsi attraverso l'ingresso nel sistema di produzione delle multinazionali che cambiano l'assetto del modello lavorativo e favoriscono, attraverso il lavoro nero e l'appoggio dei governi, la perdita del potere contrattuale della classe operaia, così duramente conquistato da essa durante gli anni precedenti. La percezione di questo passaggio (che condurrà all'estrema precarizzazione del mondo lavorativo globalizzato, tipica dei nostri tempi[35]) è affrontata nel testo in alcuni punti. Questo un passaggio esemplificativo:

> e allora l'idea che ci viene è quella di cominciare un'indagine sull'organizzazione produttiva del territorio raccogliamo informazioni attraverso i compagni delle fabbriche ordiniamo i dati e intanto un compagno che lavora in comune ci procura un'enorme mappa eliografata della zona che appendiamo a un muro della sede e ci segniamo con colori diversi le diverse articolazioni della produzione che dalle grandi multinazionali si snodano alle fabbrichette al covi del lavoro nero e alla rete dei mezzani che l'organizzano che distribuiscono il lavoro alle famiglie e a domicilio e che permettono ai padroni un enorme sconto sul costo del lavoro la possibilità di pagare dieci volte meno il lavoro col vantaggio anche di potere ristrutturare bloccando le assunzioni e di potere continuare a produrre anche in caso di sciopero
>
> lanciamo una campagna di propaganda in tutti i paesi della zona sputtaniamo con manifesti i mezzani scrivendo nomi e cognomi e poi decidiamo di fare anche le ronde contro l'organizzazione del lavoro nero come prima le facevamo contro gli straordinari (GI, p. 209).

Balestrini raccoglie e dissemina nel libro un'ampia casistica delle proposte e delle lotte nelle quali sono coinvolti i giovani del movimento con l'intento appunto di offrire una testimonianza della complessità e della potenziale istanza di rottura di cui esso è portavoce. Ecco dunque affiorare e prendere spazio anche la tematica femminista che proprio allora vede una svolta: da una fase in cui l'attenzione delle donne è concentrata all'esterno (tramite manifestazioni, proteste, rivendicazioni), passa a un'altra in cui la «definizione della nuova soggettività» avviene anche attraverso un'apertura di spazio ai bisogni interiori attraverso le nuove pratiche di autocoscienza[36]. Il passaggio è sottolineato nel testo soprattutto nel capitolo

---

[35] Per un inquadramento generale del problema, cfr. almeno: U. Beck, *Il lavoro nell'epoca della fine del lavoro*, Einaudi, Torino 2000; L. Gallino, *Globalizzazione e disuguaglianze*, Laterza, Roma-Bari 2003; Z. Bauman, *Vite di scarto*, Laterza, Roma-Bari 2005.

[36] Cfr. R. Lumley, *Dal '68 agli anni di piombo*… cit., p. 311.

30, dove l'occasione per la riunione sull'autocoscienza femminile delle ragazze è dapprima derisa dai maschi del movimento, per poi diventare una critica spietata al maschilismo sociale imperante.

Queste nuove soluzioni ai problemi sociali e materiali che, di fatto, vanno oltre la protesta e cercano di realizzare immediatamente, secondo una prospettiva rivoluzionaria[37], quelle che sono le richieste della parte di giovani del movimento del settantasette, contribuiscono a ridefinire anche il rapporto tra il movimento stesso e la classe politica. Per tutto il movimento del '77, ad esempio, i partiti storici della sinistra (Pci, Psi, Psiup, ecc.) non costituiscono né un punto di riferimento, morale e pratico, per le azioni di lotta né tantomeno un interlocutore privilegiato con cui, magari, scontrarsi e polemizzare, ma sempre nel segno di un reciproco apprezzamento. L'analisi dell'allora segretario della FGCI, Massimo D'Alema, esemplifica egregiamente le posizioni del più grande partito della sinistra italiana in merito al movimento: «Secondo me questi giovani si muovono, senza loro colpa, all'interno di un'ottica piccolo borghese, istillata da trent'anni di governo democristiano, Un'ottica che vede la professione, o l'impiego come una promozione sociale. Non a caso il "Movimento" parte proprio dagli emarginati, più sensibili alle sollecitazioni che la società borghese ha indicato loro»[38]. I ribelli del Settantasette ostentano il lato opposto dell'impegno politico-militante, tradizionalmente serioso e "austero", dando voce all'aspetto carnevalesco, dissacrante e irriverente tipico dell'anima giovanile, che si concretizza, ad esempio, negli ironici slogan che magnificano il «godere operaio», il «potere dromedario» oppure che sovvertono la logica dell'economia politica: «Dopo Marx, aprile – Dopo Mao, giugno»[39]. Ecco appunto che i protagonisti del libro hanno questa consapevolezza di rappresentare un qualcosa che sta in continuità con le rivendicazioni sessantottine, ma che è espressione di una realtà che si è modificata col tempo e ha bisogno dunque di un linguaggio diverso per raccontarla. Non

---

37 Un'analisi in chiave prettamente rivoluzionaria del movimento del '77 è fatta da L. Caminiti nel libro *Settantasette. La rivoluzione che viene,* DeriveApprodi, Roma 2004. Scrive Caminiti: «[…] se noi separiamo concettualmente, almeno per un momento, movimento (come complessità di soggetti) e Settantasette (come unitarietà di dinamiche ed eventi conflittuali) ci restituisce quell'anno per quello che effettivamente fu: una rivoluzione. […] Una rivoluzione non è mai estremista; accusarla di estremismo è un atto contro natura. Una rivoluzione si fa con i materiali che si trovano in quel frangente. Quella fu una rivoluzione, benché senza esiti, come buona parte delle rivoluzioni di questo secolo, dall'Ungheria del 1919 a quella del 1956, dalla Berlino del 1920 alla Danzica del 1956, dalla Torino del 1920 alla Praga del 1968, e in questo ciclo, in questa guerra tra operai e capitale si inscrive. Fu anche, coscientemente, una rivoluzione senza fini: di certo, lontana anni luce dall'idea di prendere il potere, lo Stato. Semmai, aveva voglia di liberarsene». (Cfr. L. Caminiti in *Settantasette. La rivoluzione che viene* cit., pp. 42-50).

38 Citazione riportata in M. Grispigni, *Il Settantasette,* Il Saggiatore, Milano 1997, p. 24.

39 Cfr. K. Gruber, L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta, Costa & Nolan, Milano 1997, pp. 113-158.

quello mortifero e luttuoso delle sigle partitiche o sindacali, ma quello festante dal quale si evidenzi la differenza:

> poi non mi ricordo cosa è successo ancora è successo che nel pomeriggio c'è stata anche la visita degli extraparlamentari che avevano appena fondato il loro partito e da allora avevano smesso i blue jeans e l'eskimo sono arrivati lì col giornale del partito che sporgeva dalla tasca del loden grigio si sono avvicinati a me e a Cotogno e il loro capo ci ha detto senza preamboli qui bisogna subito organizzare un'assemblea per discutere il da farsi è necessario dirigere politicamente questo movimento spontaneo facciamo subito una riunione ristretta tra noi e i responsabili dell'occupazione e così fisseremo il programma che poi faremo approvare all'assemblea eccetera alla fine se ne sono andati abbacchiati ma il loro capo ci ha minacciati tutte le lotte di massa sono perdenti se non c'è un'avanguardia che le dirige voi non avete nessuna linea politica e trascinate le masse alla sconfitta e blablabla e blablabla (GI, pp. 119-120).

Alle istanze del movimento, la risposta dei partiti al governo del Paese è la negazione di qualsiasi dialogo. Pertanto gli scontri tra le forze in campo aumentano di intensità e di violenza. Questo il racconto di una manifestazione che finisce con una carica da parte della polizia. L'esito è disastroso:

> la gente si butta contro i muri delle case si arrampicano sulle grate sulle saracinesche dei negozi sui cornicioni alle finestre dei primi piani i jeepponi salgono sui marciapiedi e passano rasente i muri delle case ci sfiorano io mi arrampico sulla grata di una saracinesca tutti tentano di arrampicarsi ma non c'è posto per tutti la gente si aggrappa uno all'altro i jeepponi passano sui marciapiedi rasente i muri delle case sfiorandoci uno due tre tengo il fiato e chiudo gli occhi qualcuno vicino a me urla terrorizzato io resto attaccato alla grata anche quando la colonna è passata e vedo l'ultimo jeeppone che dopo averci sfiorato ha come un sobbalzo e sterza di colpo verso il centro della strada sento molte urla tutte insieme che vengono dal punto dove il jeeppone ha sterzato
>
> urla fortissime grida ve do molti compagni che corrono verso quel punto non riesco a vedere niente c'è fumo e confusione tutti hanno gli occhi rossi che piangono per i lacrimogeni scendo dalla saracinesca e vado verso quel punto correndo insieme a altri ci scontriamo con altri che vengono in senso opposto facce disperate occhi sbarrati alcuni abbassano i fazzoletti uno si mette le mani nei capelli non riesco a vedere cosa è successo c'è un gruppo di compagni fermi a semicerchio alcuni piangono non è per i lacrimogeni alcuni singhiozzano una ragazza grida qualcosa che non capisco poi più in là vedo il corpo insanguinato per terra vedo la lunga scia di sangue scuro e più in là vedo la massa rossiccia del cervello che la ruota del jeeppone gli ha schizzato fuori dalla testa schiacciata (GI, pp. 101-102).

È durante questi anni che gli scontri diventano armati e cominciano a vedersi nei cortei le prime pistole che sparano dapprima contro i manifestanti, poi, come registrerà il narratore, la violenza si diffonde nell'ambiente circostante, contaminando in negativo anche qualcuno che decide di abbandonare il movimento per seguire alcuni gruppi terroristici. Questo è il caso emblematico di Scilla, descritto però sin dall'inizio, e in controtendenza con quanto veniva

fatto durante quegli anni da molte analisi sulla genesi del terrorismo rosso in Italia[40], come un corpo estraneo al movimento, animato più dallo scontro e dalla violenza che dalla ricerca della felicità e del cambiamento che permea le azioni degli altri ragazzi. La storia di Scilla, che da movimentista violento arriva a terrorista e quindi a delatore per conto della Polizia, ha dunque una forte valenza simbolica. La sua formazione e le pratiche che lo contraddistinguono affondano le radici in una tradizione estremistica di marca fascista (letterariamente ricorda molto il Pisto di Bilenchi), ripresa poi anche da alcuni gruppi marxisti-leninisti in cui il culto per la violenza e la risoluzione delle controversie tramite i cazzotti e le spranghe trova una conferma della derivazione della loro idea di socialità:

> Scilla dimostrava sempre un atteggiamento di competitività fisica contro tutto e tutti anche coi compagni anche perché probabilmente sentiva di non potere competere su altri terreni per cui lui aggrediva sempre magari col pretesto di buttarla in gioco ma era sempre un gioco pesante sgradevole ecco si sgradevole e quelli che non riusciva a coinvolgere dentro questo meccanismo di competizione fisica erano quelli verso cui aveva un atteggiamento di soggezione un po' viscido e forzato in sostanza r produceva all'interno del movimento gli stessi gradi di violenza che esprimeva verso il nemico si sentiva sempre in guerra contro tutto e tutti e in tutti vedeva dei nemici contro cui scaricare la sua violenza e picchiava un compagno esattamente come picchiava un fascista
>
> e così anche all'interno del movimento in sostanza quelli come Scilla servivano era un poliziotto interno svolgeva una funzione magari sgradevole ma considerata utile Scilla e quelli come lui non hanno mai partecipato al dibattito interno del movimento nelle riunioni nelle assemblee stavano per lo più zitti interessati solo a dove c'entrava la violenza hanno semplicemente vissuto la fase di accelerazione dello scontro in termini meccanici e unicamente militari di innalzamento dello scontro e di pratica della violenza contro lo Stato come prima era stato contro i fascisti sono sempre stati fuori dalle lotte nelle fabbriche nel territorio e poco a poco hanno cominciato a mimare comportamenti e ideali clandestini la pratica della pistoletta nascosta in cantina eccetera (GI, pp. 104-105).

Il narratore ribadisce più volte la distanza che separa il movimento dai terroristi; distanza ideologica e ugualmente fisica tra due componenti che hanno davvero in comune la sola compresenza storica:

> poi quando si è arrivati a quella riunione che ha deciso la rottura del nostro gruppo e che racconterò dopo dopo quella riunione di lui e di quelli che hanno preso la sua strada non si è saputo più niente noi non li abbiamo più visti non si è saputo più niente di lui di Valeriana di Cotogno e di Gelso se non del volantini che rivendicavano le azioni armate che loro hanno fatto hanno fatto una serie di iniziative armate fino a questo carabiniere ma questo l'ho saputo solo dopo quando ero già dentro non hanno fatto morti hanno fatto rapine attentati qualche ferimento fino a questo carabiniere ma allora quando l'ho visto quella sera alla televisione con China non abbiamo pensato minimamente che potevano c'entrare loro (GI, p. 104).

[40] «I terroristi venivano presentati non come “mostri”, ma nella maggior parte dei casi come esseri razionali che avevano fatto una scelta politica, e per giunta una scelta che aveva senso […] per i loro compagni dei movimenti sociali» (cfr. R. Lumley, *Dal ’68 agli anni di piombo…* cit., p. 269).

Il movimento raccontato da Balestrini ha sempre cercato di tenere a bada e di escludere l'azione violenta contro gli uomini come unica soluzione per risolvere le controversie, anche quando (come nella parte in cui il Sindaco manda le forze dell'ordine a sgomberare il Cantinone, un edificio inutilizzato della città e che i giovani occupano e trasformano in loro sede per varie iniziative) sarebbe stata la via più semplice[41].

Proprio sul tema della violenza legata al terrorismo Balestrini centra la sua critica alla società postmoderna. Il protagonista e China, all'inizio del quarto capitolo, stanno appunto guardando alla televisione il resoconto di una manifestazione. Il loro sguardo si sofferma sulla modalità di racconto particolarmente enfatica dei telegiornali che danno risalto soltanto alle gesta dei terroristi, equiparando di fatto il territorio italiano a un campo di guerra in cui tutto ciò che avviene nell'ambito sociale è ricondotto e raccontato sotto quest'ottica deformante:

> la telecamera ha zummato ancora all'indietro e ha mostrato il corpo del carabiniere abbattuto davanti alla colonnina gialla di una pompa della benzina di fianco al corpo si vedeva una pistola non so se era la sua o quella che l'aveva ucciso ho alzato il volume della televisione che era abbassato l'annunciatore diceva che il carabiniere era stato atteso sotto casa e ucciso con due colpi di calibro nove nella testa l'omicidio non era ancora stato rivendicato poi c'è stato un riepilogo delle forze dell'ordine cadute dall'inizio dell'anno immagini di carabinieri e poliziotti uccisi per strada o dietro i finestrini di automobili un lungo elenco di nomi e di date
>
> le immagini dei caduti erano inframmezzare da altre immagini. la televisione commentava foto segnaletiche di latitanti scene di arresti di terroristi di scontri a fuoco con terroristi di uccisioni di terroristi scene di processi con i terroristi dentro i gabbioni schierati col pugno alzato e le facce minacciose il tono del commento era quello di un bollettino di guerra (GI, p. 103).

Ecco dunque che torna il motivo dell'invisibilità del titolo. Il movimento è diventato invisibile non solo perché è stato sconfitto nell'arena pubblica del conflitto sociale e politico, ma soprattutto perché la classe egemone degli anni ottanta ha voluto cancellarlo dalla memoria

[41]«noi dobbiamo decidere la cosa che ci conviene di più per la crescita e il rafforzamento di questo movimento e allora il problema più importante per noi non è di conservare il Cantinone a ogni prezzo il problema è che dobbiamo conservare questa forza che ci siamo costruita e per questo noi dobbiamo rifiutare lo sgombero volontario che ci propongono ma dobbiamo anche rifiutare lo scontro magari un minuto prima ma dobbiamo decidere autonomamente noi quando e come sgomberare se noi sgomberiamo per decisione autonoma nostra noi conserviamo intatta la nostra forza politica e domani potremo portare avanti di nuovo le lotte di questo movimento per la conquista di uno spazio sociale potremo portare avanti altre occupazioni e altre lotte se invece andiamo allo scontro oggi qui ci giochiamo tutto e secondo me perdiamo tutto

ci sono state molte bocche storte anche se la maggioranza è d'accordo con Ortica ma nell'euforia generale quello era buttare acqua sul fuoco comunque la nostra posizione passa nella discussione e così mandiamo a dire al sindaco che l'assemblea ha deciso di continuare l'occupazione a oltranza ma poi decidiamo che non possiamo stare lì a aspettare tutti quanti l'irruzione ci saranno lì quattrocento persone rimanere lì tutti e poi andarsene tutti quanti all'ultimo momento è impossibile è meglio che lo facciano in pochi perché così è più facile andare via ci vuole pazienza per convincere tutti nessuno se ne voleva andare nessuno voleva rassegnarsi che la festa era già finita ma alla fine se ne sono andati hanno smontato e portato via tutto quello che non doveva restare li e alla fine siamo rimasti lì solo quelli del collettivo una sessantina in tutto» (GI, pp. 127-128).

collettiva mediante l'equiparazione di esso con il terrorismo. Su questo aspetto, scrive Rossanda:

> In Italia ci sono stati soltanto il terrorismo, frutto obbligato del movimento, da un lato e uno stato, identificato tout court con la società, dall'altro. Il resto, la parte grande del movimento, molteplice e vivente, la parte grande della società come in sospeso, ma coinvolta nelle sue molte domande, è diventato invisibile. […] Sergio era il cambiamento allo stato grezzo, anche incolto e ingenuo, ma frutto di una miniera, un pozzo di storia e di idee, sulla quale continua a regnare l'oscurità. [42]

L'occultamento è pertanto un'operazione che marca la volontà della nazione di rimuovere tutta una parte della propria storia, eliminando alla radice le ragioni alternative di un dissenso che aveva evidenziato le contraddizioni del potere politico ed economico repressivo sul quale si basava il proprio governo[43]. L'invisibilità dei protagonisti del movimento di contestazione che dal '68 giunge al '77 (sia pure con delle graduali differenze tra i due) si deve appunto sia alla falsa coscienza dei "padri" (le istituzioni dello Stato, ma anche gli organi degli stessi partiti di opposizione, in primis il Pci) i quali rifiutano di interrogarsi sulle ragioni della protesta dei "figli", sia a coloro che, pur avendo partecipato come militanti al movimento di contestazione, hanno compiuto una «dimissione completa di identità», andando a occupare il ruolo di intellettuali da intrattenimento televisivo[44]. Da questi padri che hanno seppellito tutti gli anni settanta sotto la lapide degli «anni di piombo», ricorda Balestrini, non potevano che scaturire, a differenza dei «magnifici anni ottanta/incensati da tutti gli alberoni», i forse più modesti «anni di merda»[45].

---

[42] R. Rossanda, *Storia crudele*… cit. Ma cfr. anche l'intervista a Balestrini di G. Zincone, *La generazione cancellata. Dalla liquidazione del movimento del '77 all'avventura terroristica*, in «Corriere della Sera», 28 Gennaio 1987.

[43] Grispigni nella sua ricognizione del dibattito che nel 1988 ha occupato i mezzi di comunicazione di massa in occasione del ventennale del '68, parla di un eccesso di attenzione che al problema del '68 è stato assegnato da ambiti non scientifici della comunicazione pubblica, interessati a trasmettere un immagine banalizzata o mitica del '68, rispetto al silenzio, o comunque alla scarsità delle produzioni storiografiche sull'argomento. Cfr. M. Grispigni, *L'uso pubblico della storia senza gli storici. La memoria comune degli anni dell'azione collettiva,* in N. Gallerano, *L'uso pubblico della storia,* Franco Angeli, Milano,1997.

[44] Grispigni sottolinea come parte del silenzio che, a venti anni dal '68, è calato su quella vicenda storica è forse imputabile al fatto che molti di coloro che svolsero allora funzioni guida all'interno del movimento (da Gad Lerner, a Paolo Liguori) siano poi andati a costituire la classe egemone nell'ambito della comunicazione mediatica, dai giornali alla televisione. Certamente è dovuta al «pentitismo» di molti intellettuali ex-sessantottini la linea talvolta nostalgica, all'insegna del «come eravamo», revisionista, ma sostanzialmente banalizzante che caratterizza molte delle ricostruzioni cui fa riferimento Grispigni: essi, in quanto sconfitti nel processo storico, ma abili nel riciclarsi in ruoli di prestigio nel sistema della comunicazione mediatica, hanno pieno accesso alla comunicazione memoriale della loro esperienza sessantottesca, ma questa, proprio nel momento in cui trova i canali per esprimersi risulta già depauperata dei propri elementi problematici, drammatici, di spunti storiografici, tutta interna alla logica dei vincitori e alla lusinga dell'ordine sociale ripristinato. (M. Grispigni, *L'uso pubblico della storia senza storici*, cit.).

[45] «[…] le forze dell'ordine e della civiltà/ hanno infine prevalso e i biechi eversori // sono stati tutti quanti incatenati o sparati/ così imparano a contestarci proclamarono/ i banditi dell'arco costituzionale vittoriosi/

Le parti in cui il protagonista è in carcere emergono con maggiore forza perché montate quasi in parallelo con il racconto della rivolta e offrono al lettore la possibilità quasi istantanea di interagire in maniera problematica con il testo, mettendo sotto ai suoi occhi la comparazione tra le proposte e le attività del movimento con la durezza di una pena inflitta in assenza di reato. Tuttavia, a differenza di tanta letteratura sull'esperienza della detenzione che tende ad offrire una visione edificante, riflessiva e quindi intellettualistica del prigioniero politico[46], l'esperienza carceraria ne *Gli invisibili* è raccontata come una successione di accadimenti violenti: il carcere è un luogo concentrazionario in cui la classe dominante esperimenta, senza incontrare resistenze, la propria idea di società coercitiva. Gli episodi descritti abbondantemente nel romanzo in cui i detenuti "politici" sono sottoposti a umiliazioni, torture e violenze continue sono indici della volontà, da parte della classe egemone, di ricondurre nei propri ranghi, mediante l'annientamento di qualsiasi forma di dissenso, quelle sacche sociali che rappresentano un reale pericolo all'esercizio incontrastato del loro potere. Il carcere vuol distruggere il modello di società alternativo messo in atto, almeno in parte, dai giovani del movimento, basato sull'idea di condivisione, sul rifiuto del lavoro salariato e sul pensare l'uomo come essere sociale. Ai "prigionieri politici" del movimento si impone, pertanto, la necessità dell'azione che deve essere prioritaria rispetto alla meditazione. La lotta di Sergio e dei compagni all'interno del carcere per la conquista di più estesi «spazi sociali»[47], ancor prima di essere lotta strutturale (fisica) per la sopravvivenza in un universo "infernale", è volta a

---

e così i valorosi salvatoti della patria in pericolo// poterono dedicarsi indisturbati a saccheggiarla/ il più straordinario saccheggio di tutti i tempi/ e dall'emergenza sbocciò il nuovo rinascimento yuppie/ i magnifici anni 80 incensati da tutti gli alberoni // gli anni di merda insinuano i maldicenti gli anni/ della restaurazione dell'opportunismo del cinismo/ con tanti soldi cocaina fotomodelle per chi ci sta/ eroina o muccioli per chi proprio non ci sta// e tv spazzatura per rincoglionirci tutti quanti/ gli anni culturalmente più vuoti e squallidi del secolo/ in cui nugoli di intellettuali collaborazionisti/ ben lottizzati e benissimo pagati ci rifilavano // le meraviglie dell'effimero e del postmoderno/ una letteraturina da telefonini bianchi/ le voci bianche del pensiero flebile/ e la storia che pluf finisce proprio adesso […]» (Cfr. N. Balestrini, Piccolo appello al pubblico della cultura ovvero poesia sugli anni di piombo e gli anni di merda, in Id., Poesie complete (1972-1989), vol. II, Derive Approdi, Roma 2016, p. 291.

46 «Sull'esperienza della prigione si affollarono in modo particolare i ricordi più profondamente segnati da una visione edificante della propria militanza, lasciando affiorare l'immagine di un carcere quasi spogliato dei suoi contorni più odiosamente repressivi e trasformato in una sorta di laboratorio, un seminario di formazione per dirigenti politici efficacemente rappresentato dal binomio "cattedra e bugliolo" che ispira gran parte della memorialistica. Era come se, semplicemente, in prigione al tempo dell'azione si fosse sostituito il tempo della riflessione e dello studio». (Cfr. l'introduzione di G. De Luna a L. Bolis, Il mio granello di sabbia, Einaudi, Torino 1995, p. XII).

47 «c'era insomma un situazione di progressivo allargamento degli spazi all'interno del carcere c'era una situazione di lotta continua che andava a incidere sulla struttura del controllo perché il carcere è questo è una struttura che elabora al massimo il controllo sul corpo e quindi il fatto che questo controllo venga ridimensionato corrisponde a una variazione del rapporto di forza tra detenuti e custodia […] ovviamente tu non potevi chiedere l'impossibile non potevi chiedere di aprirti le celle e di lasciarti andare a casa però potevi spingere continuamente per allargare gli spazi di socialità» (GI, p. 115).

contrastare l'educazione individualistica a cui è sottoposto il detenuto comune (ladro, omicida, mafioso, ecc.). È in virtù di questa disciplina "rieducativa"[48] che il potere alimenta la prassi del "tutti contro tutti" e pone le fondamenta della propria società ideale, sostituendo all'autodeterminazione degli individui attraverso azioni solidali e che hanno come fine la felicità collettiva, il trionfo della separazione e della conseguente sopraffazione reciproca:

> In questo modo si dissolvono i gruppi, la diffusa circolazione degli individui, la loro coagulazione pericolosa che non consentirebbe di sapere dove e come ritrovare gli individui, stabilire la loro assenza o presenza, sorvegliare la loro condotta in modo da poterla apprezzare, sanzionare e misurare nella qualità e nel merito[49].

Quindi è per riappropriarsi della capacità di intrecciare relazioni sotto il comune segno dell'appartenenza a una cultura alternativa a quella del potere, che, anche nel carcere di Trani (spazio entro cui il potere esercita la sua autorità coercitiva elevandola all'ennesima potenza), il movimento dà avvio ad assidue iniziative di lotta (proteste verbali, azioni di sabotaggio alle strutture, ecc.) che sfoceranno poi nella rivolta.

Inoltre, come ha scritto Binetti, proprio la formazione movimentista che traduce in prassi l'esperienza culturale avviata dalle proteste sessantottine, determina

> una problematica presa di coscienza delle forme di resistenza e di lotta operanti all'interno del carcere che pur nell'implicito riconoscimento della loro transitorietà testimoniano tuttavia le ragioni politiche di una protesta, e rendono soprattutto credibile la possibilità di reinventare e rimappare costantemente, in maniera appunto anche festosa ed euforica, i nonluoghi dell'alienazione e del sopruso[50].

Nello spazio del carcere il "nemico" del movimento assume i connotati indeterminati dello Stato. La rappresentazione allegorica dello Stato che, come l'ombra di un tiranno, incombe minacciosa sul movimento si trova già nel romanzo alla fine del quarto capitolo. Sergio e China sono in casa e, mentre pensano ad alcuni compagni che hanno intrapreso la strada della lotta armata, guardano distrattamente la televisione; anzi, in maniera più precisa, fanno dello *zapping* col telecomando[51]:

---

48 Il tema è stato trattato da M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.

49 Cfr. U. Galimberti, *Il corpo e le coercizioni del potere*, in Id., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 449.

50 V. Binetti, Lo spazio carcerario come non luogo di una soggettività negata ne Gli invisibili di Nanni Balestrini, in Città nomadi. Esodo e autonomia nella metropoli contemporanea, Ombre corte, Verona 2008, p. 59.

51 «e così stavamo li quella sera io e China su quel letto sconosciuto coperto di giornali di riviste di vestiti fumando uno spinello e guardando la televisione che di solito non la guardavano mai e fuori si sentivano ogni tanto le sirene della polizia che passavano nessuno andava più in giro la sera anche in sede ci si vedeva solo

Il tema dei due personaggi che guardano la televisione potrebbe essere benissimo iscritto nella categoria dei "motivi liberi" coniata da Tomaševskij[52] e perciò letto come particolare descrittivo, privo di una precisa funzionalità narrativa[53], tanto è vero che la lassa immediatamente successiva torna a riferire le vicende di Scilla e degli altri compagni passati al terrorismo. Invece esso riappare a costituire l'argomento della lassa che chiude il capitolo:

> China fa scattare ancora il telecomando adesso sullo schermo si vede una pianura sconfinata l'obiettivo zumma in avanti deve essere ripreso da un elicottero e si vede uno struzzo che corre velocissimo sulla pianura arida e piatta corre velocissimo in linea retta la testa immobile il corpo che sussulta ritmicamente le gambe non si vedono tanto sono veloci volta ogni tanto la testa e accelera sempre più un'ombra bassa e lunga lo segue veloce guadagna terreno lo struzzo volta la testa l'ombra è a pochi metri lo struzzo adesso corre a zig zag guadagna qualche metro ma dopo pochi secondi l'ombra è di nuovo vicinissima lo struzzo corre verso il niente con tutte le sue forze l'ombra si solleva nell'aria e il ghepardo gli è sopra con un balzo formano un'unica ombra immobile l'elicottero gira si vede solo il cielo grigio e il rumore delle pale (GI, p. 105).

La ripresa della scena televisiva e la focalizzazione del narratore sul dettaglio del ghepardo che sbrana lo struzzo rendono alquanto facile privilegiare una lettura del tema in chiave allegorica, anzi profetica: China e Sergio hanno appena assistito ad una rappresentazione della fine del movimento.

Il «rumore delle pale», con cui si chiude la lassa del quarto capitolo, viene ripreso testualmente all'inizio del capitolo 13, ma con una connotazione non più neutra:

> io questa cosa me la ricorderò per sempre un rumore veramente assordante un rumore che veniva dall'alto un rumore che veniva dappertutto che diventava sempre più forte sempre più assordante avevamo capito quasi subito che era un rumore di elicotteri e questi elicotteri facevano un rumore fortissimo non era un solo elicottero dovevano essere tanti elicotteri e tutti sono rimasti per un attimo immobili (GI; p. 137).

Nel capitolo in cui si descrive la repressione della rivolta scoppiata nel carcere di Trani, il «rumore» è diventato «assordante» e lo Stato (che si presenta di nuovo sotto la forma dell'elicottero) ha mutato significativamente atteggiamento nei confronti del movimento. Lo Stato, cioè, da spettatore si trasforma in attore principale, manifestandosi agli occhi di Sergio in tutto il suo aspetto più terribile e crudele. Dagli elicotteri caleranno infatti degli uomini «in

---

di giorno e in giro si faceva attenzione quando ci si incontrava coi compagni e poi c'era la storia di Scilla e dei suoi amici che ci preoccupava ci preoccupava per loro e ci preoccupava anche per i riflessi che poteva avere su di noi mi ricordo che ne abbiamo parlato anche quella sera mentre China continuava a passare da un canale all'altro della televisione col telecomando» (GI, p. 103).

52 Cfr., B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2003, pp. 216-220.

53 Uso questo termine nell'accezione che ne dà G. Lukàcs in *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1976, p. 295.

divisa nera […] armati sino ai denti»[54], i quali annienteranno qualsiasi ulteriore tentativo di reazione da parte dei detenuti che hanno occupato il carcere:

> e allora in quel momento ho visto uno di questi scafandrati che ha alzato che ha preso per i capelli un compagno gli ha alzato la testa e gli ha chiesto come ti chiami e questo gli ha detto il suo nome allora quello gli ha dato con la canna della pistola una botta terribile qua ma proprio una botta fortissima qua in mezzo agli occhi e gli ha tagliato tutto qua e gli è sceso tutto il sangue e poi a uno a uno hanno cominciato con le pile hanno cominciato a tirarli su per i capelli e a chiedergli con le pile a chiedergli il loro nome perché ormai era buio e tra le ombre tu vedevi queste figure che si muovevano enormi gigantesche perché tra l'altro erano tutti quanti enormi tutti molto grandi e ingigantiti da questi scafandri
>
> forse ingigantiti anche da questa situazione psicologica in cui ti trovavi con questi scarponi enormi con queste tute mimetiche con questi giubbotti antiproiettili con questi scafandri con questi stivaletti anfibi che davano calci a tutti quanti che urlavano come matti che insultavano e poi ti prendevano con una pila ce n'era uno con una pila grandissima ti sollevava per i capelli ti tirava su la faccia ti puntava la pila fortissima negli occhi e ti diceva come ti chiami a me mi ha chiesto come ti chiami e ti metteva la pistola a me mi ha messo la pistola in bocca e mi ha chiesto io ho detto e questo qua mi ha detto hai paura io gli ho detto sì con la testa ho fatto si con la testa che avevo paura (GI, p. 149).

Lo «spettacolo»[55] che si profila di fronte a Sergio ha i lineamenti della catastrofe. Di fronte a lui prende forma la visione del corpo del compagno vinto e umiliato, nel quale si riflette la sua stessa condizione e quella dell'intero movimento. Tuttavia, costringere il "grande nemico" a scendere in campo direttamente significa ottenere una vittoria. Non sarà dunque il corso naturale degli eventi a portare ad esaurimento l'azione del movimento, ma piuttosto la deliberata volontà di repressione dello Stato, che ha riconosciuto nel movimento stesso un avversario temibile. Questa consapevolezza di rappresentare un "contropotere" porta Sergio e gli altri compagni a resistere alla distruzione totale. La rivolta nel carcere di Trani, pur terminando con una sconfitta, non sancisce ancora la disfatta del movimento:

---

54 «allora è successo che l'azione militare si è svolta cosi è successo che questi sono arrivati con gli elicotteri la scena che ho visto è stata di questi enormi elicotteri che arrivavano e che facevano questo rumore assordante e da un finestrone del corridoio ho proprio visto benissimo questi in divisa nera tutti quanti armati fino ai denti con questi caschi integrali che gli coprivano tutta la testa li ho visti che stavano sugli elicotteri e che scendevano che stavano per scendere con delle scalette di corda con delle funi non so fatto sta che scendevano sul tetto scendevano giù dagli elicotteri sul tetto a terrazza sopra di noi e c'era questo rumore assordante queste esplosioni gli elicotteri arrivavano a ondate questi scendevano giù e subito ne arrivavano degli altri e cosi via». (GI, pp. 137-138).

55 «ora questa cosa ti abbatteva in maniera incredibile ti abbatteva più delle botte perché non potevi che assistere impotente l'istinto di diceva di stare zitto ma come si faceva a stare zitti davanti a quello spettacolo e poi eri obbligato a vedere come questi picchiavano i compagni e li picchiavano in maniera differente perché non li picchiavano tutti nello stesso modo c'erano alcuni compagni coi quali si sfogavano con maggiore rabbia e erano ovviamente quei compagni che odiavano di più perché con loro avevano avuto scazzi screzi minacce eccetera e poi perché c'erano quelli che in base ai rapporti che c'erano dentro il carcere loro pensavano che erano i capi ma in generale le guardie erano assolutamente assatanate e decise veramente a ammazzarci tutti di botte». (GI, p. 169).

> la rivolta era stata una fiammata che aveva bruciato tutto tutta la forza che avevamo accumulata si è bruciata dentro la rivolta quindi adesso si trattava di rimetterci passo dopo passo per riprenderci tutto quello che avevamo perduto (GI; p. 226).

Proprio in questo rifiuto della resa può essere rintracciato l'aspetto eroico che apparenta questi personaggi ai guerrieri epici, ai paladini che combattono contro un avversario più forte di loro, ma, come i paladini, essi continuano sempre a battersi perché sanno di portare sulle spalle il destino di una collettività più ampia. La preoccupazione di Sergio e degli altri è, infatti, quella di far conoscere le proprie vicende all'esterno, non per vezzo narcisistico, ma per comunicare ai compagni che lottano fuori dal carcere la loro attiva presenza. Il terrore che deriva al protagonista dalla durezza della repressione è mitigato dalla certezza dell'esistenza di una lotta collettiva che dal carcere si estende anche all'esterno. Sergio, pur avendo «paura» degli «scafandrati», i quali – date le circostanze oggettive in cui agiscono - avrebbero potuto ucciderlo, contro ogni logica razionale è sicuro di non morire («avevo paura però ti giuro che in quel momento ho capito che non sparava ero sicuro che non sparava»[56]); e questa sicurezza gli deriva dalla consapevolezza di appartenere a una realtà più grande e più forte di lui.

Dal "limbo infernale" che costituisce l'esperienza della carcerazione, Sergio giunge ad esperimentare la condizione di "dannato", cedendo a un atteggiamento rinunciatario, solo quando la strategia di repressione riesce prima a separare i detenuti politici, isolandoli all'interno dello stesso carcere o smistandoli tra altre carceri italiane, poi a distruggere definitivamente il movimento anche "fuori", intensificando arresti ed intimidazioni. Le notizie dell'acuirsi delle tensioni sociali e dei conseguenti mutamenti che investono la società fuori dal carcere arrivano a Sergio tramite le visite di China e le lettere che Malva gli spedisce. Proprio durante quella che si rivelerà essere l'ultima visita della sua ragazza in carcere, il protagonista percepisce, solamente osservandola, il segnale di una incombente crisi irreversibile:

> mi sembrava più piccola più magra era vestita elegante non come me la ricordavo non l'avevo mai vista così aveva la gonna e una giacca elegante con le spalle gonfie imbottite come doveva essere la moda allora si era tagliata i capelli ce li aveva corti era più di un mese che non la vedevo aveva dei piccoli orecchini e un orologino al polso lei che non aveva mai portato orologi (GI; p. 232).

56 *GI*, p. 149.

Sergio stenta a riconoscere China non in virtù del fatto che è «più piccola e più magra», ma piuttosto a causa degli abiti che indossa. «Gonna e giacca elegante», «orecchini», «orologino», a cui si aggiungono i capelli tagliati corti[57] rinviano al cambiamento del mondo "fuori" che rende impossibile[58] ed inutile la comunicazione anche tra i due oramai ex fidanzati ed ex compagni di lotta. Gli abiti che prima erano il segno di una comune appartenenza adesso sono la manifestazione di una adesione di China allo stile ed ai parametri imposti dal nuovo ordine che regna fuori. L'incontro tra Sergio e China riveste quindi anche un significato simbolico universale, ed evidenzia l'inutilità, per Sergio, di allacciare qualsiasi contatto con quel poco che resta del movimento fuori dal carcere. La percezione del repentino, ma radicale cambiamento socio-culturale che attraversa tutta l'Italia tra il '77 e i primi anni Ottanta, avvertita da Sergio tramite l'incontro con China, trova conferma nelle lettere che Malva gli invia. In una delle ultime infatti ella lo esorta a rendersi conto

> di come le cose erano cambiate fuori adesso e che non ci immaginavamo come le cose erano diventate diverse fuori come tutto fuori era cambiato l'aria l'atmosfera il clima i discorsi la gente non dovevamo pensare che le cose erano rimaste come prima adesso la grande paura era passata i padroni erano di nuovo sicuri di sé erano tornati a sfoggiare loro i soldi le loro Rolls Royce per le strade le loro pellicce i loro gioielli alla Scala e adesso tutta la gente e anche tanti di quel compagni pensavano solo a lavorare a fare i soldi a dimenticare tutto quello che era successo prima quando si credeva che tutto forse stava per cambiare (GI, 260).

Lo sgretolamento del movimento si collega alla frantumazione della vita stessa del protagonista[59] e degli altri personaggi principali, incapaci, fuori dalla dimensione comunitaria, di dare un senso alle proprie esistenze: Gelso, si uccide, mentre è agli arresti domiciliari, nella sua stanza che per lui non si differenzia dalla cella del carcere; Cotogno, che in occasione della prima spaccatura del movimento ha scelto di aderire alle frange terroristiche[60], muore in uno scontro a fuoco con i carabinieri (la tragedia avviene in conseguenza di una delazione di Scilla); Valeriana, terrorista anche lei, diventa tossicodipendente e finisce per essere un corpo che vaga per le strade alla ricerca di soldi per pagarsi l'eroina; Nocciola, da ribelle contestatore si trasforma in spacciatore e quindi in sfruttatore (Valeriana per riuscire a pagare le dosi di eroina che Nocciola le ha fornito è costretta a spacciare la droga per conto del suo ex compagno

57 Sergio ricorda spesso China proprio per i suoi lunghi capelli neri: «ho pensato ai capelli di China ai suoi capelli lunghi che quando ride se li butta davanti e si copre tutta la faccia coi suoi capelli neri lunghissimi» (GI, p. 106).

58 Le cause "oggettive" (i citofoni guasti) che impediscono effettivamente ai due di parlare, sono una metafora per sottolineare che l'incomunicabilità tra i due deriva da un cambiamento più profondo, ossia sovrastrutturale.

59 Cfr.: «ho rotto lo specchio con il piede dello sgabello ho buttato tutte le schegge nel cesso». (Ibidem).

60 GI, pp. 216-217.

di movimento). Ecco il significato dell'«immenso cimitero» a cui allude Sergio quando prende coscienza dell'irreparabile sconfitta e, all'interno della sua cella, si abbandona a una scena di disperazione che «esce da ogni connotazione referenziale e slitta verso l'allegoria»[61]:

> ho rotto lo specchio con il piede dello sgabello ho buttato tutte le schegge nel cesso ho tirato l'acqua l'ho tirata cinque sei sette volte ho continuato a tirarla fissando il buco nero del cesso quel cerchio nero in cui l'acqua scendeva c'ho infilato la mano dentro poi più in fondo per sentire dov'era il fondo c'ho infilato la testa l'ho schiacciata giù ma la testa non entrava non riusciva a passare da quel buco a uscire fuori da un'altra parte a vedere fuori a vedere dove sono dove siete quando eravamo mille diecimila centomila non è possibile che fuori non c'è più nessuno non è possibile che non sento più niente che non sento più una voce un rumore un respiro non è possibile che fuori c'è solo un immenso cimitero (GI, 260).

La fine del momento collettivo trascina nell'oblio anche le singole individualità o le modifica radicalmente, rendendo vano qualsiasi tentativo del protagonista di comprendere e di accettare (si noti la reiterazione martellante della frase «non è possibile») quel nuovo "tempo presente", irrimediabilmente "altro", che c'è fuori dal carcere. Nel finale saranno perciò il silenzio e la debole luce delle fiaccole ad unire Sergio agli "invisibili" che non sono finiti nel carcere reale, ma sono destinati a vivere nel carcere metaforico in cui si è trasformata la realtà sociale italiana degli anni ottanta:

> abbiamo fatto i buchi in tutte le reti e poi abbiamo fatto le fiaccole le fiaccole si facevano con pezzi di lenzuoli legati stretti e poi imbevuti d'olio e allora anche lì all'ora stabilita nel mezzo della notte tutti accendevano l'olio delle fiaccole e infilavano questi fuochi nel buchi delle grate ma anche li non c'era nessuno che li vedeva le fiaccole bruciavano a lungo doveva essere un bello spettacolo da fuori tutti quei fuochi tremolanti sul muro nero del carcere in mezzo a quella distesa sconfinata ma gli unici che potevano vedere la fiaccolata erano i pochi automobilisti che sfrecciavano piccoli lontanissimi sul nastro nero dell'autostrada a qualche chilometro dal carcere o forse un aeroplano che passa su in alto ma quelli volano altissimi lassù nel cielo nero silenzioso e non vedono niente (GI, p. 261).

Mentre *Vogliamo tutto* si chiude con la metafora dell'alba che lascia aperta la prospettiva di un positivo avvio del momento rivoluzionario in grado di sovvertire un sistema, la notte, che il flebile bagliore dalle fiaccole illumina appena, de *Gli invisibili* segna la chiusura, in negativo, di questo percorso e di questa speranza. Spinazzola, nell'analizzare il romanzo, ha scritto che la percezione della sconfitta arriva a Sergio «dal crollo dei legami di solidarietà esultante che saldavano il suo vitalismo irriflesso a quello di tutti i compagni del movimento trasgressivo: quale sia stato il loro sbaglio lascia però di capirlo ad altri, cioè a noi lettori». A Sergio, secondo il critico, sfuggirebbero addirittura le motivazioni della lotta e il

61 Cfr. L. Mazzotti, *La struttura e il contenuto…* cit., p. 83.

senso ultimo del «perché di tutto questo» non andrebbe oltre la dichiarazione, assai generica, del valore positivo di ciò che è stato fatto[62].

Si può, viceversa, ipotizzare che le azioni di Sergio e degli altri compagni abbiano avuto il merito di iniziare una lotta fatta non per vincere[63], ma per tradurre in prassi e diffondere il modello sociale alternativo a quello che aveva retto l'Italia e l'Europa del "miracolo economico", la cui contestazione inizia appunto nel Sessantotto. *Gli invisibili,* ha scritto Negri, sono stati l'emblema di una trasformazione sociale che si avvia proprio negli anni settanta:

> la trasformazione invisibile, eppure forte, dal lavoro materiale al lavoro immateriale, dalla rivolta contro il padrone a quella contro il patriarcato, dalla metamorfosi dei corpi che dentro questo movimento si determina, dall'immaginazione che questa nuova condizione storica (intendiamo sociale e politica) determina sulla lingua. E noi aggiungiamo del passaggio dal moderno al postmoderno, dall'età nella quale il socialismo si sognava, all'età nella quale il comunismo si comincia a vivere[64].

E appunto il merito del romanzo è quello di essere «un nuovo grande esperimento per mostrare il corpo degli sfruttati come attore del processo rivoluzionario»[65]. Anche il tono de *Gli invisibili* è perciò opposto rispetto a quello di *Vogliamo tutto*: nel linguaggio, tanto è comico e tracotante quello dell'operaio, quanto è lirico, tragico, denso di ripetizioni ossessive, colmo di un'urgenza di parlare e di liberarsi quello di Sergio; nella conduzione della narrazione, lineare in *Vogliamo tutto* nel montaggio in crescendo delle lotte operaie, capovolta nella discesa a spirale verso il basso nel romanzo che narra la sconfitta degli studenti. Inoltre, muta anche il ruolo del Balestrini-cantore: non più parziale, agguerrito aedo della classe proletaria rivoluzionaria, bensì (in un solco molto affine a quello del «materialista storico» tracciato da Walter Benjamin[66]) depositario di una memoria storica depurata dall'«agiografia

---

62 Cfr. V. Spinazzola, *Un requiem per gli Invisibili*, in «l'Unità» 22 febbraio 1987, p. 22.

63 «veramente non ne posso più non ne posso più veramente che siamo qua sempre ancora con questa storia ancora adesso con questa storia di vincere o di perdere e che mi sembra che sia stata veramente sempre questa la nostra grande disgrazia tutte le volte che abbiamo pensato che la cosa che contava era in fondo solo il fatto di vincere o di perdere mentre poi invece le cose che noi abbiamo fatto veramente non hanno mai avuto niente a che fare col vincere e col perdere intanto perché se si tratta soltanto di vincere o perdere è chiaro che qua abbiamo già perso tutto e da un pezzo ma il fatto è che io penso e anche tanti come me lo pensano che in fondo non abbiamo mai avuto non solo non abbiamo mai avuto nessuna idea né voglia di vincere ma nemmeno nessuna idea che c'era qualcosa da vincere da qualche parte e poi sai se ci penso bene adesso a me la parola vincere mi sembra proprio uguale come a morire» (*GI*, p. 131).

64Cfr. T. Negri, *Introduzione a Gli invisibili*, in N. Balestrini, *Gli invisibili*, DeriveApprodi, Roma, 2005, p. 7.

65 Ibidem.

66 In antitesi con la visione storicista che riconosce nella Storia una determinata catena di eventi, per Benjamin, recuperando il punto di vista di Marx, lo storico materialista deve essere in grado, invece, di riconoscere in essa un passato in rovina in attesa di salvezza. Alla base c'è quindi una sostanziale differenza nel

dei vincitori», che racconta l'«altro volto del presente»[67] attraverso la voce degli sconfitti, cioè «di quelle migliaia di ragazzi di cui nessuno si ricorda più»[68], ma che hanno avuto il coraggio di porsi in antagonismo diretto con la classe dei padroni. Proprio sotto questo profilo assume una forte rilevanza politica e culturale l'operazione di pubblicare un'opera come questa allo scadere degli anni ottanta, epoca in cui la rimozione dalla memoria collettiva degli eventi legati alle lotte dei movimenti operai e studenteschi degli anni sessanta-settanta raggiunge il picco più alto[69], con il preciso intento di ridurre al silenzio i conflitti sociali e, quindi, di classe. Il recupero della volontà di raccontare un conflitto sociale[70] attraverso un'opera letteraria segna un importante distacco dal ruolo dello scrittore degli anni ottanta e novanta, che si esprime attraverso il modulo postmodernista del romanzo neo-storico. Al paradigma culturale di «fine della Storia», intesa come fine delle contraddizioni e dei conflitti[71] che relega lo scontro all'interno di contenitori spettacolari quali i format televisivi, Balestrini oppone un modello di letteratura che recupera una funzione antagonista del testo letterario, amplificando il momento di rottura con l'ordine globale della società proprio nel momento storico in cui esso si configura come espressione unilaterale volta all'organizzazione ideologica del consenso; portando quindi sulla ribalta l'effettivo scontro tra i vari discorsi dominanti e marginali e rimettendo in gioco le rimozioni: «con ciò estraniando l'effetto del contesto dominante e riproponendo il reale come effettivo specchio della rimozione»[72].

---

considerare il progresso. Nelle tesi XI-XIII Benjamin, ad esempio, polemizza con il Partito Socialdemocratico Tedesco, complice di avere considerato il progresso come una fede a cui obbedire ciecamente, accusandolo di «non vedere che i progressi del dominio della natura, e non i regressi della società» tecnocratica che appoggerà l'ascesa del fascismo. Di contro, lo storico materialista non può e non deve condividere questa totale fiducia nel progresso; «chiunque – scrive nella VII tesi– ha riportato fino ad oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda, come si è sempre usato, è trascinata nel trionfo. Essa è designata con l'espressione "patrimonio culturale". Esso dovrà avere nel materialista storico un osservatore distaccato. Poiché tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. […] Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie». Per questo il compito del materialista storico sarà quello di «passare a contrappelo la storia», non dimenticando il destino degli sconfitti. (Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 75-86).

67 Cfr. la presentazione di A. Nove sul risvolto di copertina in N. Balestrini, *La grande rivolta* cit.

68 Cfr. N. Balestrini in C. Altarocca, *Balestrini: gli anni di piombo sono finiti resta il malessere*, in «La stampa», 17 gennaio 1987.

69 Cfr. N. Balestrini e P. Moroni in *L'orda d'oro,* cit.

70 «Preferisco pensare, per i miei libri, a romanzi epici piuttosto che storici. In essi la storia (figuriamoci di quella con la S maiuscola!) non è l'argomento, ma lo sfondo su cui agiscono personaggi, che rappresentano strati sociali in conflitto». (Cfr. *Dalla Neoavanguardia al postmoderno. Intervista a Nanni Balestrini*, a cura di C. Brancaleoni, in «Allegoria», XV, 45, 2003, p. 112).

71 Cfr. F. Fukuyama, *La fine della Storia* e *l'ultimo uomo,* BUR, Milano 2003.

72 Cfr. W. Anselmi, da «Vogliamo tutto» a «L'editore»: Balestrini, la quasi-totalità, il «blackout» storico, cit., p. 22.

3.2 *Un giorno e mezzo* di Fabrizia Ramondino

Sin dal suo esordio narrativo, che risale al 1981 con la pubblicazione del romanzo *Althénopis*[73], la scrittura di Ramondino si caratterizza per la scelta di unire a uno stile sperimentale, l'indagine all'interno di una realtà problematica e conflittuale. Se tuttavia in questo primo testo, ambientato in una Napoli del periodo che va dalla Resistenza al primo dopoguerra, la sonda nel tempo raccontato è gettata in prevalenza da un io narrante prima bambina, poi adolescente e infine adulta, incapace di mettere a fuoco le problematiche e i conflitti storici che si muovono attorno a sé per concentrarsi invece su quelli interiori e familiari, nel libro *Un giorno e mezzo*, pubblicato sette anni dopo[74], il conflitto è il protagonista anche pubblico della narrazione. Il romanzo, ambientato a Napoli nel 1969, trae nutrimento dalla contestazione studentesca e operaia che, in quegli anni, giunge alla sua massima dilatazione. Ramondino tuttavia aveva già trattato una problematica in cui lo scontro sociale costituiva il fulcro e l'oggetto della narrazione in una sorta di inchiesta, pubblicata negli anni settanta, legata al mondo dei disoccupati napoletani: *Napoli: i disoccupati organizzati. I protagonisti raccontano*[75]. Nel libro sono raccolte le testimonianze di alcuni rappresentanti del movimento dei Disoccupati Organizzati (sorto a Napoli nel 1974) i quali raccontano le proprie storie di lotta per ottenere un posto di lavoro fisso e, con esso, una dignità materiale e quindi civile. Nel libro, – lo sottolinea Enrico Pugliese nella *Postfazione* alla seconda edizione, dove il critico individua la tradizione letteraria in cui il libro si inserisce e cioè quella che va delle *Autobiografie della leggera* di Danilo Montaldi al *Mondo dei vinti* di Nuto Revelli – Fabrizia Ramondino dà voce ai disoccupati «non allo scopo di condurre un'analisi socio-economica della loro condizione, né per dare una valutazione politica del loro movimento», piuttosto, il suo interesse è rivolto «al modo di pensare, alla vita, ai valori e alle forme espressive di queste persone»[76]. Ma il ricco affresco delle varie umanità che emerge dai testi è anche funzionale a Ramondino per portare sulla ribalta un soggetto storico che, non ancora

---

[73] Cfr. F Ramondino, *Althenopis*, Einaudi, Torino 1981.

[74] Cfr. F. Ramondino, *Un giorno e mezzo*, Einaudi, Torino 1988. Da questa edizione saranno tratte le citazioni indicando il testo con la sigla UM seguita dal numero di pagina.

[75] Napoli: i disoccupati organizzati. I protagonisti raccontano, a cura di F. Ramondino, Feltrinelli, Milano 1977.

[76] Cfr. E, Pugliese, *Postfazione*, in *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani negli anni Settanta*, a cura di F. Ramondino, Argo, Lecce 1998, p. 194 (nel corso del saggio si farà riferimento a questa edizione).

classe in sé[77], si costruisce mentre si racconta e acquisisce maggiore consapevolezza di appartenere a una collettività in rivolta contro un sistema di gestione della "cosa pubblica" che lo esclude e lo schiaccia, non consentendogli l'accesso, tramite il diritto al lavoro, ai bisogni primari: cibo, casa, servizi scolastici e sanitari. Sin da questo testo, il ruolo della scrittrice somiglia pertanto a quello del narratore epico benjaminiano, il quale raccoglie le storie nate dalle esperienze di lotta di chi sta ai margini della Storia e, trascrivendole, le trasforma in esperienza di chi ascolta[78]. Il risultato è duplice: da un lato ne impedisce la cancellazione dalla memoria collettiva; dall'altro contribuisce a formare, in coloro che vengono a contatto con le storie, una coscienza rivoluzionaria, in grado, cioè, di pensare a una radicale trasformazione della società[79]. La distanza ideologica da un'operazione come quella condotta, pochi anni prima, da Elsa Morante è lapalissiana. I disoccupati non sono gli umili de *La Storia*[80] contro cui si abbattono le sciagure e le ingiustizie di un potere ciclico, occulto e, per questo, sostanzialmente inattaccabile. Nel testo di Ramondino, viceversa, sono evidenziate, con tanto di descrizioni di fatti, di nomi e cognomi, sia le responsabilità della classe sociale egemone (il governo democristiano, i partiti politici, le *lobby* economiche, *etc*.) che, con il suo iniquo operato, impedisce ai protagonisti il riscatto dalla situazione di *impasse* in cui si trovano costretti, sia le manovre che il movimento mette in atto per conquistarsi il diritto al lavoro e alla vita. La voce di Ramondino non è appunto quella di un narratore che ha pietà dello «scandalo che dura da diecimila anni» (come recita il sottotitolo del romanzo della Morante), ma è quella del militante che amplifica in maniera antagonistica le gesta di coloro che, seppure sconfitti[81], hanno avuto il coraggio di porsi in contrasto con la classe dei padroni.

---

[77] Le interviste infatti coinvolgono diverse figure sociali: dall'operaio inquadrato nella tradizione del Pci, al movimentista operaista, passando per il sottoproletario, l'artigiano, l'impiegato, fino a trattare, in un capitolo a parte, la condizione delle donne, relegate ancora in uno stato di subalternità rispetto agli uomini. Si vedano, a mo' di esempi, la testimonianza operaia di Salvatore Simenone; quella di marca operaista di Peppe e Antonio, o quella del sottoproletario Gennarino Esposito. Alle donne è dedicato l'intero capitolo III: *E le donne disoccupate?*

[78] Cfr. W. Benjamin, Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov, in Angelus Novus cit. p. 251.

[79] Come un'ulteriore enfasi su questo aspetto può essere letta la testimonianza di *Giovanni Leone ovvero l' "Italiano", ex comunista*, in viene data un'importanza centrale al confronto collettivo quale mezzo utile a imprimere un cambiamento materiale all'organizzazione sociale, la quale, a suo avviso, si dovrebbe fondare non sul diritto al lavoro, ma sul rifiuto del lavoro salariato: questa trasformazione sarebbe un primo passo verso la costruzione di una società più giusta.

[80] E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.

[81] Il movimento (lo ricordano sia Ramondino nella Cronologia, che Pugliese nella già citata *Postfazione*) finì per disperdersi in numerosi piccoli frammenti (verso la fine del 1976) a causa delle manovre repressive condotte su più fronti, da quello politico (con i partiti tradizionali come la DC o il Pci in primis) a quello giudiziario (denunce ai vari esponenti, ma anche infiltrazioni camorristiche): cosa che determinò la fine della sua capacità di imporsi nel panorama sociale come soggetto politico di rilievo.

Sotto questo punto di vista è da inquadrare appunto il romanzo *Un giorno e mezzo.* Dal punto di vista stilistico, il modello di letteratura sperimentale che Ramondino segue è legato a una matrice modernista[82], che ha come suoi capostipiti italiani i romanzi di Tozzi, Svevo e Pirandello e che, successivamente, negli anni cinquanta-sessanta del Novecento vivrà un'ulteriore, feconda, stagione, inaugurata dall'uscita in volume dei romanzi di Carlo Emilio Gadda: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (pubblicato nel 1957, ma i primi nuclei apparvero sulla rivista «Letteratura» nel 1941 e nel 1945) e *La cognizione del Dolore* (pubblicato nel 1963, ma alcuni stralci apparvero sulla stessa «Letteratura» tra il 1938 e il 1941).

Questo impianto è possibile verificarlo su due livelli: strutturale, cioè formale e linguistico. Dal punto di vista formale, infatti, la *fabula*[83], in quanto concatenazione logico-causale degli eventi, risulta fortemente frantumata a causa dell'accostamento di spezzoni narrativi di più storie che non contribuiscono, insieme, a formare in senso compiuto una Storia da raccontare dall'inizio alla fine. Ci sono tante storie, tanti inizi, tante fini e tanti personaggi che sono evocati ora dal narratore esterno, ora dai personaggi stessi, che, mediante frequenti analessi, fanno entrare altri personaggi dei quali raccontano solo un pezzo della storia. Così come ci sono tanti luoghi in cui le varie storie sono ambientate da Villa Amore (che resta il luogo principale in cui si incontrano e da cui si dipanano le storie dei personaggi centrali: Don Giulio, Costanza, Erminia), ai "bassi", la grotta e gli scantinati della Napoli proletaria, fino ad alcune scene ambientate in Francia (nei ricordi di Costanza e di Corduras) e poi ospedali, giardini e numerosi altri spazi esterni.

A livello linguistico, invece, si evidenzia un uso prevalente della lingua italiana standard (soprattutto da parte del narratore esterno e dalla maggior parte dei personaggi borghesi), sulla quale si innestano: alcuni linguaggi settoriali (ad esempio quello dei volantini che vengono letti dai compagni del movimento studentesco, o quello dei discorsi stessi di alcuni appartenenti al movimento, i quali risultano fortemente impastati di lessico teorico-politico e calcati sul cosiddetto "sinistrese"); elementi dialettali (ad esempio il ricorso al napoletano per i personaggi popolari quali Pietro, oltre all'uso di una costruzione, di stampo

82 Federico Bertoni riconosce la "narrativa modernista" in quella produzione romanzesca di inizio secolo, con un forte impianto sperimentale e al tempo stesso con una mai sopita vocazione realista: tanto è vero che Bertoni non ha difficoltà a rimarcare quell'«inquietudine condivisa da un'intera generazione di scrittori [quella modernista], che hanno ucciso la bestia nera del realismo (o del naturalismo) solo per farla risorgere in forma nuova». (Cfr. F Bertoni, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino 2007, p. 269).

83 Cfr. B. Tomasevskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, p. 314.

verghiano, della frase sull'impronta del dialetto meridionale); inserti lirici ed iper-letterari. Tale modalità stilistica ha lo scopo di deformare la lingua e non di rispondere ad una resa neorealistica. Su tale base la Ramondino opera altre modificazioni di matrice espressionistica.

Il testo si apre, in *medias res*, con la focalizzazione su una crisi: quella di Don Giulio, il quale vive al suo interno il dramma di un duplice decadimento: fisico, in quanto è vecchio e sente l'incombenza della fine; di una classe sociale (la nobiltà spiantata a cui appartiene, costretta dalla Storia a una caduta irrimediabile) e dei valori a essa collegati. Il suo tratto principale è quello di non saper scegliere se opporsi alla catastrofe o se abbracciarla appieno, cercando di accelerare la disfatta. Questa condizione lo porta all'accettazione di un relativismo totale, in virtù del quale vive con ilare irresponsabilità, e quindi con indifferenza (ne è spia il suo posticcio spirito *bohémien*), gli incontri con gli altri personaggi che lo vedono protagonista. Tanto il suo modo di agire, quanto il suo destino sono posti con chiarezza già nel primo capitolo, non solo nella descrizione degli oggetti dell'unica stanza rimastagli della Villa Amore[84] (la casa fatiscente dove, come se fosse il palcoscenico di un grande teatro[85], si svolgono gran parte delle vicende del romanzo), ma soprattutto nell'incontro che fa con Nennella, una giovane sarta che si reca in casa sua per fargli delle riparazioni agli abiti. L'approccio che ha con lei, di natura esclusivamente sessuale, è rilevatore del vuoto che il personaggio comunica agli altri: «allungò la mano tra le gambe di Nennella, come se la ficcasse nella tana di una cernia. Percepì com'ella s'irrigidiva, le cosce un freddo e immobile marmo; troppo eccitato per sollevarsi, ma anche troppo sgomento, gli parve per la prima volta di fare l'amore con una statua»[86]. Il brano, che mescola, attraverso l'indiretto libero, la voce del narratore a quella del personaggio, ha la funzione di marcare l'immobilità di don Giulio e la sua patologica dannazione per cui la bramosia e il desiderio di possesso si infrangono con l'incapacità di dare e di provare un piacere autentico (tanto più che il rapporto si conclude con una eiaculazione precoce). Subito dopo l'amplesso con Nennella, egli esce di casa e si avvia verso la città. Il paesaggio che si vede attraverso i suoi occhi connota un'altra decadenza: nel passaggio tra il mondo pre-industriale e quello del "miracolo economico" si sono create delle fratture insanabili. Tutto appare non solo esteticamente "brutto", ma sospeso in uno stato

[84] UM, pp. 6-8.

[85] Proprio Corduras, uno dei personaggi del romanzo, dice a un certo punto di Villa Amore: «Questa non è una casa, ma un teatro!» (Cfr. F. Ramondino, *Un giorno e mezzo* cit., p. 120). Sull'aspetto teatrale dell'intera opera si veda B. Alfonzetti, *Dalla villa al terremoto. Magia e poesia in Fabrizia Ramondino*, in B. Alfonzetti, D. Quarta, M. Saulini (a cura di), *Granteatro: Omaggio a Franca Angelini*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 403-418.

[86] UM, p. 10

appena abbozzato, primordiale, come se la creazione, opera di un qualche Dio, non fosse stata da lui portata a compimento:

> Si avviò poi […] lungo via Caravaggio, costellata di cantieri sormontati da pilastri di cemento armato sui quali svettavano spunzoni di ferro ritorti o planavano goffamente gru addormentate, simili ad animali preistorici. Tutto lì pareva ancora primordiale e barbaro: i prati, tra un cantiere e l'altro, erano incolti, la luna splendeva sulle erbe secche marezzate dal libeccio, sui cespugli polverosi di mirto e di more; gli alberi di legnasante, tagliati e ammucchiati alla rinfusa, per far posto a nuove fondamenta, assumevano forme bizzarre e disordinate, con radici capovolte che parevano ramificare verso il cielo (UM, p. 11).

È evidente che la descrizione (qui ma anche in altri passi del libro) non è per la Ramondino «una pausa o una ricreazione nel racconto con funzione puramente estetica»[87] ma ha una funzione simbolica ed esplicativa insieme, rimanda, cioè, alla condizione esistenziale di don Giulio, della quale fornisce una sorta di correlativo oggettivo e diviene, allo stesso tempo, simbolo del mondo contemporaneo che i giovani contestatori (i quali entreranno in scena nella parte immediatamente successiva) vogliono cambiare, ma dei quali, tuttavia, lui non ne comprende affatto le motivazioni. Intanto, a don Giulio, non resta che procurarsi il piacere nell'unica maniera che gli resta, quella dell'azione masochistica e autodistruttiva:

> Sedé fra le erbe pungenti, vi si rotolò più volte, come godendo nel sentirsi il corpo martoriato. «Ah! Ah!» gridava ed era solo e selvatico, abbandonato dalla comunità degli uomini, in compagnia delle piante aspre, delle pietre taglienti, delle zolle indurite, delle spine dei cardi. E vi si strofinava le cosce nude, le orecchie, l'occipite, poco protetto ormai dai radi capelli. Sentì il sangue scorrergli lungo le guance, come quando, nel farsi la barba, si feriva le mattine in cui la mano gli tremava dopo le notti di ubriachezza, ma perseverava per provarsi, ostinato a sancire con quell'atto che stava creando un giorno nuovo, mentre quello precedente, che si era annunciato luminoso, era andato in rovina (*Ibidem*).

La scena precedentemente riportata, in cui don Giulio si "immerge" nella natura, è di una formidabile resa letteraria, sia per il recupero, in funzione contrastiva, del panismo dannunziano e della ripresa, in chiave grottesca, del motivo petrarchesco della ricerca di solitudine a causa della passione amorosa che attanaglia il protagonista[88], sia in quanto esemplificativa dello stile fortemente espressionistico che Ramondino mutua dalla letteratura di Tozzi e di Pirandello.

Dal racconto di una crisi emblematica come quella di don Giulio, che, una volta rientrato a Villa Amore viene lasciato solo nella sua stanza, il lettore, nella seconda scena del

---

[87] Cfr. G. Genette, *Figure II*, Einaudi, Torino, 1972, p. 32.

[88] Questo paragone è suggerito non solo dal tema, ma anche dalla vicinanza testuale del brano con il sonetto 35 di Petrarca: «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti», il cui *incipit* diviene nel testo di Ramondino: «solo e selvatico».

primo capitolo, è condotto dal narratore, prima esterno poi calato attraverso l'indiretto libero nel personaggio di Erminia, all'interno di un'altra stanza, ma stavolta di una non ben nominata villa, in cui sta per avere inizio una riunione del movimento studentesco. Erminia è accolta all'ingresso della villa da un presagio ostile: due cani di un funzionario del Pci le abbaiano furiosamente contro. Inoltre, la villa stessa, illuminata dal chiarore della luna, si presenta a lei con connotati tutt'altro che romantici: la luce lunare, piuttosto, rivela un aspetto marcato di decadenza e di squallore[89]. Anche una volta dentro l'appartamento di Michele (un compagno del movimento) in cui si svolgerà la riunione, non è affatto rincuorata dall'ambiente circostante: la molteplice confusione degli arredi («un'accozzaglia di seggiole spaiate di formica bianca da cucina, di ferro laccato da giardino, di legno rossiccio da anticamera, di savonarola dai logori cuscini cremisi») è resa inquietante dai volumi («sterminati» e «fiammanti»)[90] delle opere di Marx, Engels e Lenin, disposti, in un primo piano straniante, su scaffalature metalliche che ne amplificano la connotazione di freddi oggetti cultuali. Il desiderio di Erminia, mirato a rompere la sacra austerità dell'ambiente per reinserire se stessa e gli altri partecipanti in una normale, multiforme, dimensione umana, si esprime attraverso la rievocazione di un episodio grottesco legato ad un «giovane tarchiato con la barba incolta» seduto poco distante da lei:

> Durante l'ultimo capodanno organizzato all'insegna «Liberare l'eros cambiare partner» in una villa a Sorrento, dove nel corso di una festa aera stata servita una enorme torta decorata con una falce e martello, aveva consentito alla sua ragazza di appartarsi in una camera da letto con uno studente di Roma, ma si era poi rifugiato in giardino ubriaco, urlando per tutta la notte. E a Erminia, che tentava di consolarlo, aveva confessato tra i singhiozzi che sapeva di aver torto, ma non poteva impedirsi di soffrire (UM, pp. 16-17).

Il *flashback* di Erminia ha una duplice funzione: da un lato invita a demistificare le parole degli slogan – dove il libero scambio amoroso è innalzato a vessillo di una presunta emancipazione dalla cultura repressiva borghese – e a penetrare all'interno della complessa realtà dei sentimenti umani; dall'altro restituisce in forma allegorica (tramite la rappresentazione dei giovani che mangiano una torta decorata con gli storici simboli del movimento contadino e operaio) l'ineluttabile vittoria dell'immagine nella società dello spettacolo. Lo spettacolo, ha scritto Debord, è l'affermazione dell'apparenza e l'affermazione

89 «La villa, al chiarore della luna, con la facciata corrosa da lunghe crepe, l'androne e due finestre illuminate al neon, aveva un'aria squallida» (UM, p. 14).

90 UM, p. 15.

di ogni vita umana, cioè sociale, come semplice apparenza[91]. In questo contesto l'immagine non cerca di cogliere un avvenimento in quanto segno, ma lo riduce alla sola dimensione spettacolare. Le immagini, pertanto, diventano i principali strumenti coercitivi attraverso cui la classe dominante esercita il potere ed impone il consumismo come modello di vita universale da seguire[92].

Proseguendo nell'analisi della scena, appena ha inizio la riunione, la quale avrebbe dovuto essere incentrata sull'organizzazione di un controcorso per gli asili, ci si trova di fronte a un atto palesemente autoritario compiuto da Dario, leader di una delle tanti correnti che formano il movimento. Egli, sprezzante dell'ordine del giorno democraticamente approvato (ma che tuttavia considera «una questione piccolo-borghese»), afferma che durante la discussione si sarebbero improntate «le strategie da tenere per demistificare il linguaggio rivoluzionario mutuato dal leninismo per ingannare le masse»[93]. Quindi, nello sbigottimento quasi generale, inizia a leggere un documento politico stilato in perfetto "sinistrese":

> Il primo compito da affrontare è la demistificazione della Unione dei ML. Sarà una stella effimera, ma assai nefasta, perché fa leva, distorcendole, su esigenze corrette delle avanguardie studentesche, quali il bisogno di organizzazione e di stabilità e l'antispontaneismo. D'altra parte l'unione evita l'errore di presentarsi subito come partito, commesso a suo tempo dal Pcd'I. La mistificazione dell'Unione risiede non solo in epifenomeni ridicoli, che però fanno appello al primitivismo delle coscienze, come i rituali stalinisti e devozionali, al senso di colpa cattolico, ecc. ma compie anche una semplificazione e riduzione della teoria e della prassi (UM, p. 20).

Successivamente, tutti coloro che osano protestare per la variazione improvvisa del programma sono fulminati dallo sguardo e dalle parole del leader, il quale, al posto di promuovere un libero scambio di idee, inibisce qualsiasi forma di comunicazione dialogica. Sempre da Erminia, si viene quindi a conoscenza di alcune caratteristiche etiche di Dario che ne completano il profilo di provetto leader contestatore:

> Irene le aveva narrato che anni prima, quando lei e Dario militavano nella stessa sezione del Pci, un gruppo di giovani da lui capeggiati usava adoperarsi per protrarre con continui interventi il momento del voto, finché uno alla volta gli operai, i vecchi, le ragazze andavano via a causa dell'ora tarda e la mozione veniva approvata dai pochi rimasti (UM, p. 25)

---

91 Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Massari Editore 2002, p. 46.

92 Ma si veda anche Pasolini: «Il modello culturale offerto agli italiani (e a tutti gli uomini del globo, del resto) è unico. La conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo, nel comportamento. È qui che si vivono i valori non ancora espressi della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto». (P.P. Pasolini, *8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1995, pp. 53-54).

93 UM, p. 19.

A questo punto è già chiara la caratterizzazione del personaggio: ha i tratti tipici di un reazionario, che non disdegna l'uso di metodi fascisti; tanto disinteressato a tradurre in prassi gli elementi teorici e culturali che ripete come salmi, quanto preoccupato a riservarsi un piccolo spazio di potere nel quale e per il quale esistere. L'incapacità dell'assemblea di giungere verso un qualsiasi esito costruttivo è ribadita dal finale della scena. Affine, nella modalità narrativa, allo svolgersi di una *gag*, la riunione termina con l'urlo di uno studente che si brucia la mano, avendola posata inavvertitamente su di una sigaretta accesa: fatto che determina un salutare risveglio dei partecipanti, i quali, assopitisi durante la lettura del documento di Dario, sciolgono momentaneamente l'assemblea per andare a preparare qualcosa da mangiare. Erminia, viceversa, uscirà di scena poco dopo la pausa per recarsi a fare l'amore con un giovane seduto accanto a lei. Così si conclude anche la cronaca della riunione: lasciando il lettore all'oscuro degli eventuali esiti, programmatici e politici, per i quali l'assemblea era stata convocata[94].

L'impressione negativa del movimento, derivata al lettore dalla scena poc'anzi descritta, non si attenua se ci si sposta più avanti nel romanzo alla ricerca di altre parti in cui sono ancora protagonisti i ragazzi e le ragazze riuniti in assemblea. Nel capitolo quinto («Come spesso usavano la domenica») alcuni giovani stanno preparando il pranzo all'interno del cortile di Villa Amore ed attendono l'arrivo di Walter Scott Palumbo, un delegato «luxemburghiano» del movimento pisano, che ha l'incarico di condurre la riunione pomeridiana dedicata all'analisi delle condizioni e dei possibili sviluppi delle lotte operaie nel territorio napoletano. Il primo dialogo con cui si entra in contatto (quello tra due studenti calabresi: Donato e Rino) è subito marcato da una aggressività di fondo:

> –Chi ti ha messo in testa che bisogna organizzare i braccianti nell'avellinese? In provincia di Avellino braccianti non ce ne sono, e i pochi rimasti a lavorare la terra sono contadini poveri.
>
> – Stavo scherzando, – disse Rino, stupito dall'intonazione aggressiva. Gli occhi celesti dall'espressione sempre un po' attonita ebbero un lampo di ironia. – Stiamo aspettando Walter Scott Palumbo – e scandì ogni sillaba sottolineando nella progressione pausata la stranezza del nome – che dovrebbe aiutarci a organizzare gli

94 La brusca interruzione di una vicenda non costituisce un *unicum* all'interno del testo, ma è un artificio retorico adottato spesso dall'autrice. Il romanzo è costruito, come si vedrà brevemente in seguito, mediante la tecnica della giustapposizione di spezzoni di storie, o di sequenze narrative, che non si concludono. Del resto il titolo stesso del romanzo rimanda a qualcosa che inizia, ma che termina a metà del suo percorso: indice sia dell'impossibilità storica e filosofica del soggetto a catturare e a raccontare il flusso della vita nella sua interezza; sia dell'itinerario del movimento di contestazione stesso, incapace di rivoluzionare davvero un sistema perché manchevole di una approfondita autocoscienza.

> operai dell'Italsider nella capitale della disoccupazione e del lavoro nero. Non è come lavorare con i braccianti di Avellino?
>
> – A Napoli non sono solo disoccupati, – rispose Donato masticando un'oliva, – anche un bel po' di operai, con una lunga tradizione alle spalle. Ora che c'è il rinnovo dei contratti […] bisogna inserirsi nella lotta e guidarla. Ti piaccia o meno sono l'avanguardia del proletariato. La rivolta di Battipaglia si è rivelata un fuoco di paglia... scusa la rima – concluse sorridendo – mi è venuta spontanea. – Ti è venuta spontanea perché parli senza riflettere! – replicò stizzito Rino (UM, pp. 125-126).

L'arrivo di Walter Scott Palumbo non riesce a pacificare gli animi né a sciogliere le tensioni che, anzi, si amplificano durante il pranzo (caratterizzato da un continuo scambio di battute malevole tra Rino, Donato e Walter tese alla delegittimazione delle posizioni ideologiche altrui) per esplodere irrimediabilmente durante il corso dell'assemblea. Qui, infatti, coloro che intervengono nel dibattito articolano il proprio discorso come un lungo soliloquio infarcito di battute prelevate dalle analisi teoriche dei padri della rivoluzione comunista (Marx, Lenin, Trotsky, Mao). L'impressione globale che se ne ricava ha i tratti di uno «sconclusionato ed interminabile calderone» (come definisce l'assemblea Graziano, un personaggio esterno alla scena, ma che la osserva standosene chiuso in camera sua a studiare).

Benché Ramondino accentui la resa polifonica dando maggior corpo ai pensieri degli altri personaggi, con la funzione di restituire uno spaccato realistico più connotato politicamente, è proprio la polifonia a far rilevare la sostanziale uniformità nella prassi, se non nella teoria, degli intervenuti. Osservato nel suo insieme di singoli leader, il movimento appare come una massa composta da individui incapaci di interagire con gli altri e quindi di superare i limiti della propria individualità. Tale *status* di refrattarietà lo priva sia della capacità di analizzare la realtà sulla quale vorrebbe operare, sia della capacità di trasformarla[95]. Inoltre, anche l'articolazione del discorso (ossia il montaggio dei vari episodi narrativi) svela il giudizio negativo dell'autrice sul modo, vacuo e narcisista, di rapportarsi alla realtà sociale da parte di alcuni protagonisti del movimento. Un esempio è l'inserimento nello stesso capitolo quinto dell'episodio in cui è protagonista donn'Angelica – un'anziana "nobile decaduta", destinata a trascorrere il resto dei suoi giorni in un piccolo appartamento della villa – che provoca l'interruzione del racconto dei preparativi dell'assemblea. Donn'Angelica si presenta al lettore mentre osserva, con fiero disprezzo, dall'alto di un balcone lo svolgersi del pranzo. Il suo primo commento alla vista dei giovani non nasconde un'aristocratica delusione per la popolanità dei gesti che li contraddistingue, proprio perché ella li considera alla stregua di suoi

[95] Questa incapacità di comunicare si riscontra anche tra gli stessi compagni ed emerge soprattutto nelle scene collettive, sempre caratterizzate da parole e pratiche che derivano dal linguaggio bellico.

probabili eredi di classe: «mangiano come contadini... tanti sforzi per nulla»[96]. Appena la situazione sotto di lei passa dal concreto all'astratto (ossia dal pranzo alla discussione politica), anche le sue osservazioni vanno ad occupare altrettante sfere astratte: dai ricordi di gioventù ai desideri amorosi. Quindi, mentre si vede proiettata su di una nuvola circondata da schiere di arcangeli che la osservano e desiderano possederla in quanto «più fulgido tra gli arcangeli», fissa lo sguardo su Walter Scott Palumbo e, dopo aver pronunciato un'esclamazione emblematica («che bel sole!»), comincia a masturbarsi. Lo spostamento di focalizzazione (dai dialoghi dei giovani ai pensieri e alle azioni dell'anziana donn'Angelica) provoca un vigoroso effetto di straniamento e indirizza la lettura verso una interpretazione allegorica. Mentre da un lato donn'Angelica è l'emblema, insieme a don Giulio, del decadimento, storico e sociale, della classe aristocratica o alto borghese napoletana, che contrasta con il vitalismo dei giovani contestatari, dall'altro, però, il particolare narrativo del sole che illumina e attrae sia i giovani in riunione[97], sia la donna mentre si masturba evidenzia il collegamento ideale tra i due mondi: ad unirli è la stessa volontà di ricercare un piacere autoreferenziale e vano. Quello che avviene nel finale del capitolo sancisce la sostanziale correttezza della precedente interpretazione. L'assemblea del movimento – scandita da numerose dispute accademiche in cui ciascuno degli intervenuti si dichiara appartenente ad una corrente filosofico-politica che meglio delle altre saprebbe imprimere una direzione corretta ad ipotetiche azioni pratiche – termina, difatti, con una muta diaspora dei partecipanti, senza che nessuno di loro abbia deciso cosa fare in concreto; dopodiché entra in scena la bambina Pio Pia (figlia di Costanza, una delle protagoniste femminili del romanzo) la quale chiede ad alcuni ragazzi rimasti in giardino di giocare insieme a lei ai birilli. Quest'ultimo episodio, che apparentemente potrebbe essere letto come un motivo libero, è, in realtà, funzionale a comprendere un tratto essenziale della psicologia dei contestatori. Mediante la regressione alla dimensione ludica nella quale Pio Pia li conduce, essi sono finalmente liberi di rivelare i propri desideri repressi:

> Donato, al quale si erano uniti Walter e le ragazze, invitò Rino a partecipare al gioco.
>
> – Hanno messo ai birilli i nomi dei dirigenti dei partiti politici, – disse Costanza a Nardo che sul muretto della rotonda suonava con lo scacciapensieri un motivo siciliano. – Tu che nomi gli daresti?
>
> – Ma hanno già i nomi! – disse Pio Pia che era arrivata fin lì alla ricerca della madre.

[96] UM, p. 131.

[97] L'inizio del quinto capitolo è emblematico: «Come spesso usavano la domenica, quando non andavano al mare o nei paese all'interno per discutere con gruppi politici locali, i giovani di Villa Amore, *attratti dal sole*, si erano riuniti sulla rotonda». (UM., p. 125, corsivo mio).

– Che significa “hanno già i nomi?” – chiese Costanza alzandosi dalla panchina dove era sdraiata.
-Hanno i nomi di tutti voi, – rispose la bambina tirandola per la manica.
– E tu ci fai cascare? […]
– Sì, tutti! – esclamò con aria di trionfo Pio Pia (UM, p.156).

L’abbattimento dei birilli, ai quali per il meccanismo di condensazione tipico dei sogni hanno assegnato metaforicamente i nomi dei vari leader dei partiti politici, mostra, infatti, la loro reale volontà di potere. I giovani non aspirano tanto a compiere una rivoluzione del sistema politico e sociale, quanto, piuttosto, a prendere il posto di comando all’interno dello stesso sistema. Perciò Pio Pia – che è nella dimensione anarchica dell’infanzia – si affretta a contrastare i loro propositi, stabilendo nuovamente le regole del gioco.

All’interno di un processo che voleva o che avrebbe dovuto essere rivoluzionario (in grado cioè di rovesciare globalmente un sistema politico e sociale) la Ramondino identifica nell’atteggiamento superficiale, autoritario e piccolo-borghese di molti studenti, uno dei motivi, ma forse il principale, del fallimento del movimento stesso. La mancanza di autocoscienza ha impedito al movimento di entrare in contatto con le masse popolari e con tutti gli altri soggetti potenzialmente antagonisti all’egemonia della classe dominante. Il “popolo”, per i leader, rimane infatti un vocabolo astratto o al limite si incarna (messianicamente, come fa constatare Nardo a Walter Scott Palumbo[98]) nella figura – dottrinalmente marxista – dell’operaio.

Nel romanzo si nota che tutta la componente maschile del movimento è quasi sempre còlta in atteggiamenti autoritari o moralmente discutibili. A supporto di ciò si vedano, ad esempio, i numerosi passi in cui sono solo gli uomini a guidare le riunioni o, in perfetto stile patriarcale, a limitarsi a mangiare i cibi cucinati dalle donne; oppure si veda l’icastico atteggiamento di Dario, il leader napoletano prima menzionato, quando osserva con un paternalistico «sentimento di tenerezza, semisepolto – però – dal disgusto»[99] il ventre gravido di Rosaria, una compagna del movimento. L’inserimento di storie in cui sono protagonisti alcuni personaggi popolari (come ad esempio quella di Maria o di Pietro) ha la funzione di dimostrare l’enorme distanza che separa il movimento dalle masse; distanza che non è solo materiale, ma anche, e soprattutto, culturale. Da parte del movimento non esiste alcun tentativo di contatto con la classe popolare; anzi, proprio i leader scherniscono, classificandole come pratiche parrocchiali o populistiche, le uniche azioni che, realisticamente, sarebbero in grado

98 UM, p. 150.
99 UM, p. 24.

di fare acquisire una maggior dignità materiale e culturale ad essa[100]. Questi tentativi di contatto sono guidati dalla parte femminile del movimento e, in maniera particolare, dalle due donne che stanno nel movimento in maniera marginale, cioè Irene e Costanza. Mediante una lunga analessi, durante una conversazione con Pietro (un ragazzo appartenente al sottoproletariato), Costanza fa entrare in scena Irene (morta a causa di una lunga malattia) e ne ricorda alcune vicende di quando era in vita. Nel racconto di Costanza, Irene è ritratta come una vulcanica educatrice impegnata a sottrarre – proprio come aveva fatto con Pietro – dall'analfabetismo i giovani figli dei proletari napoletani: condizione, quest'ultima, che li avrebbe certamente condannati a trascorrere una vita da ladri o da sfruttati. Grazie all'insegnamento di Don Milani[101], secondo il quale è attraverso l'emancipazione culturale che il figlio del contadino può sperare di mutare il proprio *status* di subalterno al potere della borghesia, Irene individua nel divario linguistico esistente tra i due mondi la causa della disparità sociale e materiale. Quindi Costanza, trascinata da Irene, tramanda (come fa il carro di Rebora[102]) ciò che ha appreso mettendolo in pratica con altri personaggi relegati ai margini della società, quali, ad esempio, Pietro stesso (stimolandolo a mettersi in contatto con lei, affinché la smetta di arrangiarsi con piccoli furti e mestieri improvvisati e possa trovare in lei un'insegnante e una guida) o Eufrasia (una giovane, operaia in una fabbrica farmaceutica, che Costanza riesce ad aiutare, convincendola a non cedere alle imposizioni del padre che, una volta morta la moglie, avrebbe voluto che la ragazza lasciasse l'impiego per tornare a casa ad occuparsi delle faccende domestiche). Sono perciò Costanza e Irene (insieme alla parte femminile del movimento) i personaggi ideologicamente positivi del romanzo, interessati sia alla denuncia delle ingiustizie, sia al reale superamento delle condizioni che favoriscono la riproduzione della diseguaglianza sociale. Sull'impronta della Scuola di Francoforte e soprattutto del pensiero di Marcuse[103], l'impegno delle donne è infatti proiettato sui soggetti sociali (sottoproletari, prostitute, ladri, senzatetto, disoccupati) collocati fuori dal sistema di produzione capitalistico e, per questo, in grado di opporsi radicalmente ad esso.

---

100 «Dunque a San Lorenzo avevano definitivamente smantellato la scuola per analfabeti. "Era inevitabile", pensò Costanza. Chi poteva continuare quel lavoro dopo la morte di Irene? Il gruppetto di compagni, che aveva raccolto attorno a lei, con l'esplosione del movimento si era a poco a poco sfaldato, e i dirigenti della sezione non avevano mai visto di buon occhio quella iniziativa che sapeva, secondo loro, di parrocchia. Quei ragazzi, dicevano, non sarebbero mai diventati dei comunisti. Erano la schiuma sociale che traboccava dalla ribollente caldaia dei vicoli, sottoproletari senza speranza di riscatto sociale». (UM, p. 64).

101 Cfr. Don Milani, *Lettere a una professoressa*, cit., p. 19.

102 «E trascinato tramandi| E irrigidito rattieni| Le chiuse forze inespresse| Su ruote vicine e rotaie| Incongiungibili e oppresse». (C. Rebora, da *O carro vuoto sul binario morto*, in *Frammenti lirici*, 1913).

103 Cfr. H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967.

Questa comprensione dell'altro – in cui si può scorgere anche uno stato di "compassione con l'altro", inteso nel senso etimologico del "soffrire insieme" – rende possibile l'azione trasformatrice della realtà. In effetti è verso questa interpretazione che conduce il finale aperto del romanzo. Due sono le scene finali. La prima vede protagonisti Bento Corduras – l'unico personaggio positivo maschile del testo (e perciò più prossimo al mondo romantico dei libri che a quello problematico della realtà) che ha rinunciato alla sua professione di medico e all'amore che nutre nei confronti di Costanza per scegliere la via del militante rivoluzionario, prima con i movimenti in Francia, poi in Algeria – e don Giulio o, meglio, il suo cadavere. Bento, in arrivo a Napoli durante la notte, avrebbe dovuto incontrare Costanza in una stanza della Villa, tuttavia non troverà lei (che, per la stanchezza, è rimasta a dormire dalla madre), ma il corpo dello zio di Costanza, morto in solitudine qualche ora prima del suo arrivo. Bento, il giovane rivoluzionario, decide così di aspettare l'amica vegliando il cadavere del vecchio conservatore, dopo averlo sistemato e pulito. La seconda scena vede protagonista il giovane sottoproletario Pietro, che, in seguito a una notte trascorsa con una sintomatica inquietudine, si sveglia prima che faccia giorno ed elabora un pensiero molto vicino a quello di un bilancio esistenziale:

> Tagliare la stoffa ne era capace anche lui, ma sempre diritto, finché era arrivato al limite della pezza. Anche martellare sapeva, ma spingeva il chiodo troppo in fondo o ne faceva saltare via la capocchia o la storceva. Persino sua madre rifiutava il suo aiuto quando legava i mazzi col fil di ferro, o perché stringeva troppo spezzando i gambi, o troppo poco, sicché sfuggivano da ogni lato. Rise incredulo immaginando i guai che avrebbe combinato. Ma si consolò pensando che aveva imparato a scrivere il proprio nome, a disegnare col gesso le madonne (UM, p. 195).

La presa di coscienza della necessità di conquistarsi una posizione autonoma attraverso la realizzazione professionale è segno della volontà di uscire dal mondo dell'infanzia per immettersi nella vita adulta. Crescere, cioè, significa per il ragazzo trovare una guida. Perciò si mette in cammino verso la casa di Costanza. Quando vi giunge è ancora presto e decide di aspettare sotto la sua finestra che la ragazza si svegli. Il romanzo si chiude con questa immagine simbolica che sprigiona un cauto ottimismo: nonostante il negativo che muove il mondo, all'incontro che potrebbe avvenire tra Costanza e Pietro è affidata la speranza di un possibile riscatto.

Come per il testo di Balestrini, la pubblicazione di questo romanzo alla fine degli anni ottanta, momento in cui sono rimossi dalla memoria collettiva gli eventi legati alle lotte dei

movimenti operai e studenteschi degli anni Sessanta-Settanta[104]con il preciso intento di ridurre al silenzio i conflitti sociali e, quindi, di classe, assume una forte rilevanza politica e culturale.

Sotto un profilo culturale, ambientare il romanzo negli anni della contestazione significa fare i conti con un periodo ancora aperto e dalla scrittrice considerato come potenzialmente rivoluzionario, non tanto (o non solo) nel senso leninista della "presa del Palazzo d'Inverno", quanto, piuttosto, inteso come pratica di sovversioni organizzate, grazie alle quali sarebbe stato possibile imprimere un cambiamento radicale nell'assetto sociale, culturale e politico del Paese[105].

Mentre *scrivere* un romanzo su quegli anni indica una rinnovata fiducia nella funzione sociale della letteratura, che, nel caso di *Un giorno e mezzo*, consiste nel ripercorrere le vicende del movimento, soffermandosi a indagare, con l'occhio benjaminiano del materialista storico, le ragioni dei "vinti" e le possibili cause che ne hanno determinato la sconfitta. Dunque, passare la Storia «a contrappelo»[106], vuol dire restituire la voce a ciò che nel momento storico in cui si scrive è oggetto di rimozione da parte delle forze politiche dominanti, ossia le lotte degli operai e degli studenti; ma significa anche, come ha sostenuto Francesco Orlando[107] (e come Ramondino ha effettivamente mostrato), sviscerare la funzione, repressa per ragioni prevalentemente morali dalla parte che ha subito la sconfitta, che sui gruppi sociali è stata esercitata dalle forze che si sono autodefinite (e che lo sono realmente state) di opposizione.

Se si analizza il romanzo sulla scorta di una tradizione risorgimentale, la "rivoluzione mancata" o incompiuta del Sessantotto, sembra suggerire la scrittrice, sarebbe quindi da imputare alla inefficace saldatura tra la componente intellettuale (studenti, gruppi extraparlamentari) con quella di matrice operaia e popolare (o anche sottoproletaria). E, responsabile di tale disancoraggio, è proprio l'intellettuale borghese, il quale fallisce anzitutto nel ruolo di guida che si è scelto, perché, ponendosi all'interno di un processo storico che conosce solo superficialmente, vorrebbe indirizzare in maniera quasi assolutistica (cioè sganciata da qualsiasi altra componente organizzata) non solo la lotta della classe alla quale è organico (la borghesia studentesca), ma anche quella della classe operaia, a cui lui è, viceversa, estraneo. Le principali figure intellettuali che emergono nel romanzo, come si è visto, dimostrano quindi una totale dissociazione dalle esigenze reali delle masse in lotta, mentre

---

104 Cfr. N. Balestrini e P. Moroni in *L'orda d'oro,* Milano, Feltrinelli 1988 e R. Luperini, *Il '68 per i domatori d'Italia*, cit.

105 A questo proposito si veda l'articolo di F. Ramondino *Il mio '68 a Napoli e a Milano*, in «Corriere del Mezzogiorno», 15 gennaio 2011.

106 Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*… cit., p. 86.

107 Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

sono icasticamente impegnate in dotte esposizioni teoriche, rivelatrici tuttavia della condizione di isolamento dai processi sociali in atto. A questi personaggi si oppongono le figure femminili (Irene e Costanza) che rappresentano il modello intellettuale positivo, che aspira cioè a partecipare concretamente alla vita della classe popolare e cerca di contribuire alla sua crescita senza scadere in pratiche populistiche. Ramondino è consapevole che l'intellettuale, inserito nel sistema neocapitalistico, non può contribuire al cambiamento della società né proponendosi, aristocraticamente, come modello, né può farsi promotore di un modello sociale legato al vecchio mondo pre-industriale (come, viceversa, suggeriva di fare Pasolini con i sottoproletari delle borgate romane) senza fare la fine di Don Chisciotte (e il personaggio pirandellianamente umoristico di Don Giulio può servire da esempio). Piuttosto egli deve porsi all'interno delle masse che individua come rivoluzionare (che potrebbero esserlo o che lo sono già) e, come fa Costanza nel testo, favorirne la lotta per l'emancipazione.

3.3 *Due di Due* di Andrea De Carlo

Nella *Teoria del romanzo* Lukacs indica la vicenda dell'eroe romanzesco, dopo la fine dell'epos, come la «storia di una ricerca degradata di valori autentici in un mondo anch'esso degradato»[108]. Secondo Lukaks le due degradazioni, dell'eroe e del mondo che abita, generano un'opposizione costituitiva che sta a fondamento di questa invalicabile frattura. L'eroe del romanzo è dunque sempre problematico e la sua storia è il resoconto del tentativo di una ricerca di significato all'interno di un mondo in crisi di valori. Nel quinto romanzo di Andrea De Carlo, *Due di due*[109], la crisi di valori in cui versa la società è rappresentata dall'ambientazione sessantottesca. Protagonisti del romanzo sono due giovani studenti liceali milanesi, Guido e Mario, che vivono la propria esperienza di formazione nell'epoca di un mutamento generale, quello appunto relativo agli anni della contestazione per concludersi negli anni ottanta. La storia è raccontata in prima persona da uno dei due, Mario, il quale a distanza di molti anni ripercorre la storia della loro amicizia e delle loro vite. Il punto di vista dell'io narrante adulto, che ha scelto di non partecipare alla nuova società degli anni ottanta in cui trionfano

[108] G. Lukàcs, *Teoria del romanzo*, op. cit., pp. 80-81

[109] A. De Carlo, *Due di due*, Mondadori, Milano 1989. [Poi Einaudi, Torino, 1999. Da questa edizione saranno tratte le citazioni indicando il testo con la sigla DD seguita dal numero di pagina].

rampantismo e conformismo, condiziona inevitabilmente i ricordi e l'immagine di se stesso adolescente. Il romanzo si divide in due parti di ventisei capitoli ciascuna. La prima, che cronologicamente si può collocare ambientata tra il '66 e il '70, si apre con la descrizione dell'inquietudine, tipicamente adolescenziale, dell'io narrante per la propria esistenza. Ha quattordici anni e detesta anzitutto il suo modo di stare al mondo: dalla scuola al suo «aspetto in generale»[110]. Ma il senso di estraneità alla vita è estremizzato e filtrato dalle esperienze ulteriori del narratore, per cui il giovane non si riconosce solo nell'aspetto, ma anche in ciò che, più banalmente, lo circonda. La descrizione dell'esterno e degli altri (come accade anche nel romanzo di esordio dello scrittore, *Treno di panna*[111]) è tesa ad amplificare il suo stato d'animo:

> La folla di persone giovani viene avanti come un torrente intralciato da tronchi e massi affioranti, appena finita la transenna si riversa nella strada e la invade fino al mio marciapiede. E quasi ogni faccia è troppo pallida o tonda o lunga, quasi ogni corpo troppo angoloso o smussato, quasi ogni andatura priva di equilibrio, come se le cartelle che tutti portano in mano o a tracolla fossero troppo leggere o pesanti (DD, pp. 6-7).

In questa cornice dove tutto contribuisce a destabilizzare la vita del narratore, l'incontro con Guido è descritto come una sorta di epifania salvifica[112], che indirizzerà la vita di Mario da un'inconsistenza di fondo alla scoperta di un significato. Guido, suo coetaneo, proletario figlio di una portinaia, ha dunque il compito iniziale di iniziarlo alla vita adulta, sbloccando in lui la molla dell'azione che la sua origine medio-borghese[113] gli faceva tenere a freno. Il protagonista è all'uscita della scuola e, in sella al motorino, sta tentando di districarsi tra la mischia per tornare a casa. Accidentalmente urta un ragazzo e finisce per terra. Quando si rialza si trova di fronte una sorta di alter ego:

> Guido Laremi a un paio di metri da mesi preme una mano su un fianco, dice «Porca miseria». Ha più o meno la mia età, occhi chiari, capelli biondastri disordinati. Ha un impermeabile inglese, ma gli sta corto; anche lui tiene il bavero alzato. Mi fissa, e il suo sguardo è pieno di irritazione adesso, oltre che di estraneità (DD, p. 6).

---

[110] «Ho quattordici anni e odio i vestiti che ho addosso, odio il mio aspetto in generale, e l'idea di essere qui in questo momento» (DD, p. 5)

[111] A. De Carlo, Treno di panna, Einaudi, Torino 1981. Su questo aspetto cfr. R. Carnero, Dal romanzo superficiale al romanzo generazionale: Andrea De Carlo negli anni ottanta, in «Il Ponte», 53, 11, 1997, pp. 67-90; Id. Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana, Bruno Mondadori, Milano 2010, pp.66-70 e N. Ciampitti, Il romanzo generazionale… cit., pp. 187-200.

[112] Sul tema cfr. R. Luperini, *L'incontro e il caso*… cit., pp. 233-261.

[113] «La mia era una famiglia media italiana, mediamente attenta al mio andamento scolastico, mediamente tollerante delle mie oscillazioni di interesse, mediamente protettiva e confortante» (DD, p. 9).

Il senso di estraneità è la scintilla che fa scattare la molla dell'empatia tra i due. Giudo gli chiede un passaggio fino a casa, poi sparisce. Si incontrano nuovamente nove mesi dopo in quarta ginnasio. Lo colpisce di nuovo il suo aspetto, che, adesso, ha marcatamente la fisionomia dell'eroe ribelle:

> […] aveva i capelli più scarruffati e lunghi che al nostro primo incontro ed era vestito in altro stile, con jeans chiari e scarpe da tennis. Anche il suo sguardo era diverso: l'estraneità gli si era condensata, dava ai suoi occhi azzurri una luce più rapida e precisa (DD, p. 10).

Durante la prima parte, il narratore indugia lo sguardo su alcuni aspetti dell'organizzazione scolastica, descritti marcando gli aspetti vessatori e sadici con cui i docenti esercitano il potere sulla classe[114]; tuttavia la lettura del narratore tende a semplificare l'aspetto repressivo dell'istituto scolastico, sul quale si appunta una delle critiche più forti della contestazione sessantottina[115], riconducendolo alla frustrazione dei singoli docenti:

> Le nostre professoresse non cercavano di nascondere il gusto con cui esercitavano un potere assoluto su persone più giovani e almeno potenzialmente più libere e fortunate di loro. Doveva essere un vero piacere fisico, in grado di compensare quasi qualunque insoddisfazione sentimentale o finanziaria o di salute avessero fuori dalla scuola. Non importa quant'era brutta la loro casa, o insopportabile il loro matrimonio, o faticoso il percorso che dovevano fare ogni mattina; una volta in classe e chiusa la porta cambiavano espressione. (DD, p. 12).

Nello spazio angusto della sua vita media di borghese, l'ingresso di Guido porta a Mario nuova linfa vitale. Tramite lui, viene in contatto con la nuova cultura giovanile che costituirà l'amalgama dei giovani sessantottini, dalla musica rock (Beatles, Rolling Stones) alle poesie beatnik e gli mostra come conquistare le ragazze, insegnandogli che bisogna preferire l'azione alla contemplazione:

> Lo so come ti senti. È come essere dietro un vetro, non puoi toccare niente di quello che vedi. Ho passato tre quarti della mia vita chiuso fuori, finché ho capito che l'unico modo è *romperlo*. E se hai paura di farti male, prova a immaginarti di essere già vecchio e quasi morto, peno di rimpianti (DD, p. 20).

Le parole di Guido si rivelano giuste e infatti Mario vivrà con successo i suoi appuntamenti con le ragazze. È dunque il giovane proletario Guido a iniziare Mario alla vita adulta, spronandolo appunto a rompere il vetro dell'attesa e a inserirsi nel contesto fluido di una società in rapida mutazione.

---

[114] DD, pp. 12-13.
[115] Cfr. M. Flores – A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, cit.

L'incontro con la realtà politica di quegli anni avviene quasi per caso ed è segnato da un antefatto. Un giorno, i due, che hanno fatto tardi a scuola, decidono di non entrare e di saltare le lezioni per recarsi in un cinema nei pressi del centro di Milano. Qui si imbattono in un ragazzo che sta distribuendo dei volantini che inneggiano al fascismo. Al rifiuto da parte di Guido di prenderne uno, scatta prima un alterco, poi una rissa. Nessuno ha la meglio e l'intervento dei Vigili pone fine alla zuffa. Prima che il fascista si allontani, Guido fa in tempo a gridargli: «Sei solo un relitto putrefatto della storia» (DD, p. 38). Le parole di Guido, più che inserirsi nel merito di una critica all'ideologia fascista o in una diatriba verbale riferita alle categorie storiche di fascismo e comunismo (l'atro, prima, gli aveva gridato: «Comunista di merda»), introducono, di fatto, un tipo di rabbia diversa che si appunta contro tutto il modello ideologico precedente. Ed è proprio questo tipo di rabbia volta a constatare l'inadeguatezza delle forme del passato a leggere il presente, condivisa sia da Mario che da Guido, a guidare la comprensione del sistema scolastico[116] e sociale come «merce avariata»:

> Ma non era solo a scuola che avevo la sensazione di essere in mezzo a merce avariata. Mi sembrava di vedermela intorno ogni volta che mi capitava di guardare i passeggeri desolati di un tram, o le successioni di edifici-galera ai lati delle strade; ogni volta che ascoltavo una canzone melensa e fasulla alla radio o vedevo alla televisione la faccia di uno dei politici che continuavano a governare il nostro paese da prima ancora che io nascessi (DD, p. 39).

Dunque, è con questa percezione umorale, prima ancora che ideologica, di rifiuto del proprio tempo che avviene l'incontro vero e proprio con la protesta sessantottina. La mobilitazione improvvisa degli studenti che paralizzano, nella primavera del '67, la città di Milano appare agli occhi di Mario come un'altra epifania. Questo aspetto meraviglioso è sottolineato dallo stile concitato con il quale viene resa la scena. Tutto accade all'improvviso e l'occhio si sposta cinematograficamente da un punto all'altro dello spazio:

> Un giorno stavo tornando a casa per una via del centro e il traffico si è bloccato. Gli automobilisti suonavano il clacson, davano gas a vuoto; c'era un odore acre nell'aria […] Sono sgusciato con il motorino tra le macchine ferme, senza capire. Poi sono arrivate grida di molte voci, scoppi secchi; un gruppo di ragazzi è schizzato fuori da una via laterale e si è disperso di corsa, raso ai muri delle case e a zig zag tra le macchine. Un attimo dopo dallo stesso angolo sono sbucati sciami di poliziotti con sfollagente in mano: più lenti dei ragazzi appesantiti dalle divise goffe e i caschi e gli scarponi (DD, p. 40).

[116] «A scuola la Dratti e la Caravalli cercavano di forzarci con sempre più insistenza ad assorbire teoremi e declinazioni […]. Guido diceva "Sono come commesse di una vecchissima drogheria. Vanno avanti a vendere senza la minima grazia e non le sfiora nemmeno il dubbio che la merce sia avariata e la clientela originaria tutta estinta"» (DD, p. 39).

Nonostante i ragazzi siano in fuga, sono i poliziotti a rappresentare il vecchio che tenta invano di fermare il nuovo che sta davanti a loro, la cui istanza, seppur salutare, è però ancora indeterminata. L'avvicinamento ai contenuti della protesta si ha quando, alcuni giorni dopo, Mario sta per entrare a scuola, ma trova il cancello del cortile spalancato e i suoi compagni che vanno «di corsa verso la palestra» (DD, p. 41). La prima reazione alla vista di tutta la scuola riunita in assemblea è ancora una volta di stupore per quanto sta accadendo; sia lui che Guido partecipano all'assemblea — nella quale vengono sommariamente sottolineate alcune problematiche (dalla vecchiezza dei programmi scolastici all'assurdità dei metodi di insegnamento dei professori) — da spettatori, non sanno bene cosa esprimere a riguardo, ma l'atteggiamento e le parole di Guido sintetizzano bene l'unicità del momento storico al quale stanno assistendo:

> Guido continuava a guardarsi intorno, non riusciva a fermare gli occhi più di qualche secondo. Ha detto: «Non è incredibile?» (DD, p. 43).

La rapidità con la quale si susseguono gli eventi storici è resa narrativamente, grazie anche alla brevità dei capitoli lungo i quali si articola il romanzo, mediante alcune ellissi che, per tenere la presa sui fatti straordinari che accadono nella società, focalizzano il racconto solo su quanto accade nella scuola, omettendo i punti morti delle vacanze. Spesso si ha notizia delle cose che si verificano fuori da questo contesto per via indiretta, ossia dalle letture che i due fanno dei giornali o dai racconti di altri. Questo ruolo di osservatori porta a un lento e graduale ingresso dei protagonisti nel vivo delle discussioni politiche, che riguardano anzitutto il proprio ruolo di studenti. Più che Mario, restio a un ruolo pubblico attivo, è Guido a prendere la parola in qualche assemblea. Da subito, il narratore ne evidenzia la specificità. La sua non è la voce di un leader; piuttosto che un'analisi o un'indicazione di una strada da seguire, il suo primo intervento è volto a sottolineare la rabbia nei confronti dei padri che con il loro governo hanno costruito il tipo di società che va rifiutata in blocco e, di conseguenza, è un atto di accusa ai professori quali funzionari di un sistema che impartisce un sapere slegato dai bisogni reali dei giovani:

> […] è colpa di questa scuola se questo paese è così vecchio e deteriorato e fuori dal mondo. Tutti i bastardi che governano e dirigono e insegnano sono venuti fuori da qui, sono cresciuti con questo schifo. Fa parte di loro, le citazioni latine e la cavillosità e il parlare senza dire niente e la falsificazione sistematica e il doppio e triplo gioco. […] Potremmo imparare quattro o cinque lingue con la stessa fatica, e a dipingere, e a leggere la musica. Potremmo conoscere il mondo, imparare un mestiere». Il suo tono aveva una strana qualità ingenua e vulnerabile rispetto a quando parlava con me delle stesse cose. […] Non usava neanche bene il megafono:

> ogni tanto lo allontanava dalla bocca e le sue parole si distorcevano in suoni incomprensibili (DD, pp. 50-51).

Al di là della vulnerabilità del tono, intuita dal narratore, nelle parole di Guido si avverte una visione legata alla trasmissione di un sapere ancorato all'umanesimo tradizionale, che non ne costituisce una sua critica radicale[117]. In fondo, la sua richiesta di un ammodernamento del sistema scolastico, con maggiori aperture alla contemporaneità e al mondo del lavoro, non garantisce la messa in discussione dell'organizzazione sociale che, seppur aggiornata, continuerà a svilupparsi seguendo la propria linea. La totalità della ribellione di Guido[118], che anche Mario sembra condividere, si incontra con quella degli altri giovani quando decidono di partecipare a una manifestazione indetta dal movimento studentesco milanese contro alcuni arresti avvenuti giorni prima nell'ambito di un'altra manifestazione. L'eccitazione e l'ansia con la quale essi partecipano è dovuta appunto al fatto di sentirsi parte di una collettività in rivolta. De Carlo descrive con efficacia l'ingresso del narratore, e quello di Guido, nel flusso degli accadimenti, dove il movimento, non ancora in grado di prevedere la direzione o di definire gli obiettivi della lotta, acquisisce sostanza proprio per il fatto di essere insieme come soggetto che ha consapevolezza di sé a cominciare dalla critica collettiva dell'ordine esistente:

> Qualcuno ha cominciato a gridare "fuori fuori" e presto tutti stavamo scandendo la stessa frase in coro come se non fosse riferita unicamente alla gente in prigione ma a chiunque era rinchiuso nelle architetture simili della sua scuola o casa o ufficio. Alzavamo e abbassavamo le braccia al ritmo delle parole, sulla spinta di un desiderio fisico di liberazione: insofferenza e rabbia compresse che cercavano spazio (DD, p. 52).

Così l'incontro con la comune insoddisfazione dei giovani spinge i due protagonisti a seguire tutte le tappe della protesta, frequentando le assemblee universitarie, inserendosi nei numerosi cortei che, a partire dal maggio del '68, scuotono con regolarità la città di Milano e che, spesso,

---

[117] Per questo termine mi riferisco alla riflessione di M. Foucault che evidenzia la sostanziale incapacità di rottura rivoluzionaria dell'umanesimo: «Per umanesimo intendo l'insieme dei discorsi attraverso i quali si è detto all'uomo occidentale: "Anche se non eserciti il potere, puoi pur sempre essere sovrano. E ancor meglio sarai sottomesso a colui che ti è imposto, più sarai sovrano". […] l'umanesimo è tutto ciò attraverso cui in Occidente si è eliminato il desiderio del potere – vietato di volere il potere, escluso la possibilità di prenderlo. Al cuore dell'umanesimo, la teoria del soggetto. È per questo che l'Occidente rifiuta con tanto accanimento tutto ciò che può far saltare questo catenaccio. E lo si può attaccare in due modi. O liberando dall'assoggettamento la volontà di potere (cioè a mezzo della lotta politica presa come lotta di classe), o attraverso un'impresa di distruzione del soggetto come pseudo-sovrano (cioè a mezzo d'un attacco "culturale": soppressione dei tabù, delle limitazioni e delle divisioni sessuali; pratica dell'esistenza comunitaria; disinibizione nei confronti della droga; rottura di tutte le interdizioni e di tutte le chiusure attraverso cui si ricostituisce e si riproduce l'individualità normativa). Cfr. Id., *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, pp. 58-59.

[118] «Guido diceva "è la fine di uno schifo di epoca. Non hanno voluto cambiare le regole finché potevano, e adesso la loro macchina orrenda gli scoppia sotto il sedere". Quando diceva "loro", intendeva gli inventori e i proprietari del mondo com'era, i suoi custodi e amministratori» (DD, p. 55).

sfociano in scontri con le forze dell'ordine. L'occhio del narratore si sofferma più volte sul racconto delle manifestazioni, tenendo a bada il manierismo descrittivo che domina, viceversa, le sue precedenti prove narrative (da *Treno di panna* a *Macno*, uscito nel 1984) e inserendo nel loro contesto alcune notazioni che amplificano in maniera quasi didascalica il dualismo tra i due personaggi: a Mario, più incline a osservare gli accadimenti con una partecipazione distaccata, fa da controcanto Guido, il quale si getta da subito nell'attività politica e, nonostante l'età giovane, è quasi sempre in prima fila durante gli scontri con la polizia. Un esempio lo si può trovare in questo brano in cui Mario racconta l'esito di una delle tante manifestazioni del sessantotto milanese. All'entusiasmo trattenuto di Mario per la protesta, si oppone la vitalità di Guido:

> Guido correva come se non avesse peso, senza stancarsi o fermarsi mai. Cercavo di stargli dietro, ma non era facile. […] La gente ci guardava schiacciata contro i muri e rifugiata negli androni, affacciata alle finestre; i negozianti tiravano giù le saracinesche. Guido gli ha gridato «Vi è sempre andato bene tutto così com'era! Qualunque schifo abbiate avuto sotto gli occhi!» (DD, p. 54).

A mano a mano che la narrazione avanza, si rende più evidente la caratterizzazione di Guido come personaggio eroico e, per tanto, straordinario, che però non perde i tratti della degradazione tipica della modernità. Non solo l'incontro epifanico lo carica di un'aura mitica, ma anche le azioni narrative contribuiscono a rafforzare questo imprinting che ne accentua la natura simbolica, a metà fra il cliché romantico (di cui assumerà anche le sembianze[119]) e quello decadente-scapigliato. Tuttavia il suo impeto è depurato dall'aggressività istintuale che contraddistingue gli eroi romantici ottocenteschi, i quali (si pensi all'Ortis su tutti) rivendicano il primato della passione sull'ordine e sull'autocontrollo, mentre lui dimostra più volte una saggezza e una purezza d'animo tali da renderlo, per questi aspetti, simile al Myskin dostoevskjiano. Un esempio, in questa prima parte del romanzo, è offerto nel capitolo decimo. Dietro suggerimento di Guido, la classe mette in scena una protesta nei confronti di un'insegnante piuttosto autoritaria. Gli alunni, cioè, accolgono il suo ingresso girando i banchi dal lato opposto della cattedra e tacciono a qualsiasi richiamo all'ordine della docente che, poi, perde del tutto le staffe. La reazione di Guido palesa il rovesciamento di prospettiva tra chi dovrebbe con il proprio ruolo favorire la maturità del dialogo e chi invece vuole rimanere sulle proprie posizioni amplificando il conflitto:

[119] «Era pieno di energia mobile, con i capelli appiccicati alla fronte e le pupille dilatate: la parte passionale della sua natura esposta senza filtri» (DD, p. 53).

> Il tono della professoressa è salito ancora:si è messa a gridare «Smettetela immediatamente! Immediatamente!» in un crescendo parossistico che doveva danneggiarle le corde vocali. La situazione era così estrema adesso che mi sembrava di vedere i nostri compagni tremare seduti ai banchi, i loro lineamenti contrarsi a ogni nuovo grido. Ma siamo riusciti a stare immobili, come aveva detto Guido […]. Alla fine la professoressa è tornata sulla cattedra e abbiamo sentito la sua voce rompersi. Siamo rimasti ancora fermi di spalle mentre lei sniffava e singhiozzava; poi Guido si è girato e le ha chiesto a bassa voce: «Perché dobbiamo essere così in guerra? Non sarebbe più semplice parlare?» E non c'era ironia nella sua voce: era davvero addolorato […] (DD, p. 62).

Guido ha successo nelle relazioni perché gli altri sono attratti dal suo autentico e disinteressato anticonformismo e dalla sua incapacità di compiere azioni deliberatamente offensive o spregevoli. De Carlo, cioè, trasforma in poco tempo il personaggio da tipico a simbolico. Guido viene incasellato nella griglia del ribelle bohemién nel quale le «recriminazioni tipiche dell'anticapitalismo romantico» sono funzionali a spostare il centro della scena verso l'esaltazione delle ossessioni e delle inquietudini dell'io individuale[120]. Sotto questa caratterizzazione si spiegano meglio il personaggio e l'ideologia del narratore (dietro cui si cela quella di De Carlo[121]) che racconta la contestazione. L'adesione incondizionata alle proteste sessantottine è guidata dalla passione istintuale per la rivolta. All'inizio, dunque, Guido (seguito da Mario) si getta con entusiasmo nel momento distruttivo della contestazione. La sua rabbia si manifesta con impeto eroico, ma non sembra affatto in grado di superare questa fase aurorale volta alla rottura degli equilibri[122] per fare il decisivo ingresso nell'analisi politica della rivolta. Ad esempio, il nesso tra la contestazione dell'autoritarismo e il rifiuto del modello lavorativo alienante al quale sono destinati i giovani, che è una componente ritenuta fondamentale nel dibattito sessantottino[123], viene eluso da Mario e da Guido durante le assemblee in cui si tenta di definire il ruolo politico del movimento. Anzi, a Guido dà fastidio qualsiasi discorso che tenti di strutturarsi in proposta operativa. La sua posizione, che nel frattempo ha spostato le preferenze verso gli anarchici[124], resta legata al modello letterario:

---

[120] Cfr. G. Rosa, *La narrativa degli scapigliati*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 50.

[121] Cfr. L'intervista a cura di G. Proietti in cui De Carlo afferma: «Riguardo i miei libri, credo che ognuno mi rappresenti, per un aspetto o per l'altro. Se dovessi sceglierne uno solo, forse direi "Due di due". Tra tutti, è probabilmente quello in qui ho più riversato i miei pensieri, le mie esperienze, il mio modo di essere». (Tratto dal sito psicolinea.it, online dal 2001: http://www.psicolinea.it/e-cosi-che-mi-viene-intervista-a-andrea-de-carlo)

[122] «Il punto non sembrava quello di colpire, in ogni caso, ma di lacerare lo spazio, rompere gli equilibri» (DD, p. 54).

[123] Cfr. R Rossanda, *L'anno degli studenti*, op. cit. e G. Viale, *Il Sessantotto. Tra rivoluzione e restaurazione*, Mazzotta, Milano 1978 [n.e. Nda press, Rimini, 2008].

[124] «Man mano che leggeva gli veniva sempre più simpatia per gli anarchici: erano gli unici che non suscitassero la sua insofferenza per le rigide idee e le organizzazioni strutturate, la sua rabbia retrospettiva per le

egli rifiuta la realtà che lo circonda, rifiuta il dialogo teso a cercare qualche soluzione collettiva ai problemi indicati nelle assemblee, per mettere in primo piano la possibilità di un mondo migliore, diverso da quello attuale. Come esso si possa raggiungere, non rientra nelle sue preoccupazioni. Riporto uno stralcio del lungo discorso che egli fa durante un'assemblea:

> Non c'è niente di inevitabile nel mondo com'è adesso. È solo una dei milioni di forme possibili, ed è venuta fuori sgradevole e ostile e rigida per chi ci vive. Ma possiamo inventarcene di completamente diverse, se vogliamo. Possiamo smantellare tutto quello che abbiamo intorno così com'è, le città come sono e le famiglie come sono e i modi di lavorare e di studiare e le strade e le case e gli uffici e i luoghi pubblici e le automobili i vestiti e i modi di parlarci e guardarci come sono. Possiamo inventare soluzioni completamente diverse, fare a meno de denaro e dei materiali duri e freddi e dei motori e del potere, se vogliamo (DD, pp. 66-67).

L'incomprensione che esso trova all'interno dell'assemblea viene attribuita dalla voce narrante, più che all'ingenuo ottimismo che si trova alla sua base, a un contesto in rapida involuzione:

> Ci sono stati pochi applausi sparsi. […] Forse qualche mese prima lo stesso discorso avrebbe avuto un'accoglienza migliore, ma adesso l'energia libera degli inizi era stata in gran parte canalizzata, fatta scorrere entro argini definiti (DD, p. 67)

Anziché inserire i suoi personaggi all'interno di una dinamica narrativa in cui poter mostrare dall'interno il passaggio, che pure si verificò, da un momento spontaneo, in cui le energie dei singoli si ritrovano senza un'organizzazione ad esprimere pubblicamente il proprio dissenso, a uno dominato dalle pressioni di gruppi che si rifanno alle varie correnti in cui (sin dagli albori) si articola la sinistra storica internazionale (marxisti-leninisti, maoisti, trotskisti, operaisti…), De Carlo preferisce seguire un modo piuttosto schematico per raccontare questa fase, affidandosi ancora una volta all'ellissi. Il narratore attribuisce al tentativo di strutturazione politica del movimento, intesa come definizione dei contenuti e delle forme dell'agire, la causa del suo fallimento generale. Benché la voce di Mario non sia quella dello storico che racconta con obiettività e a distanza i fatti, ma quella del memorialista che in essi ha vissuto e ne ha intuito il senso, più o meno ampio, in base alle sue predilezioni ed esperienze, il trasformare la storia successiva del Sessantotto a un dualismo tra un *prima* spontaneo e un *adesso* in cui trionfa l'ideologia mortifera dei gruppi marxisti-leninisti, che a partire dal '69 costituiranno la base di quella che sarà la Nuova sinistra, appare alquanto

sopraffazioni nella storia. Anche gli anarchici che vedevamo in giro per la città avevano un aspetto più simpatico dei militanti degli altri gruppi: sembravano più liberi, più aperti all'improvvisazione e al divertimento» (DD, p. 65).

riduttivo per un processo che fu ben più ampio e complesso[125]. Il passo seguente sintetizza appunto questa articolazione del racconto:

> Le discussioni politiche dentro il liceo sono diventate poco alla volta solo un riflesso di quelle che avevano luogo all'università. La struttura gerarchica delle miniature dei partiti ha eliminato qualunque rischio di improvvisazione da parte dei militanti più giovani che dovevano solo attenersi alle disposizioni dei capi e ripetere le formule imparate. La rivalità tra tendenze cugine si è trasformata in una guerra di interpretazione degli stessi testi (DD, pp. 87-88).

Il movimento si trasforma in un campo di scontro interno, dove la guerra non è più tra i giovani contro la società, ma tra coloro che, come Guido e Mario, vogliono proseguire nella trasformazione del proprio spazio[126] e coloro che hanno optato, guardando anche verso orizzonti extra nazionali, per una estensione più ampia del conflitto, la quale non può eludere una dimensione politica. Nella descrizione offerta da De Carlo, tuttavia, ogni cosa sembra essere inglobata nella prassi stalinista del neonato «Movimento degli Studenti» il quale, nel romanzo, non costituisce soltanto – come invece accadde storicamente – una tra le formazioni della Nuova sinistra, ma quella che (almeno a Milano) prende le redini e detta l'agenda della protesta, organizzandosi militarmente come un esercito:

> Tutti i gruppi politici hanno cominciato a organizzare i propri militanti più robusti in servizi d'ordine permanenti, armati di spranghe di ferro e chiavi inglesi. La bande di samurai romantici dei primi tempi sono state sostituite da piccoli eserciti professionali, con i loro ufficiali e sottufficiali e la loro truppa d'assalto. […] Nel giro di breve un gruppo che si faceva chiamare «Movimento degli Studenti» e aveva messo in piedi la più forte di queste organizzazioni paramilitari ha preso il controllo dell'università. Ci si sono insediati come ratti nella tana […] (DD, pp. 89-90).

Un'ulteriore accelerazione del processo disgregativo del movimento, che fa propendere Guido a lasciare definitivamente la scena politica della contestazione, avviene in seguito all'esplosione della bomba alla Banca dell'agricoltura di Piazza Fontana, il 12 dicembre 1969. La violenza della repressione con la quale lo stato risponde alle istanze del movimento non sembra comunque essere la causa del suo abbandono né, questa ipotesi, viene presa in considerazione dal narratore, piuttosto è l'aumento della violenza in generale, che colpisce entrambe le parti in lotta, a spingerlo a lasciare tutto. Nella dimensione di Guido non c'è posto per la lotta politica, né per l'innalzamento dei toni del conflitto, dato che considera questi

---

[125] Su questo aspetto cfr. M. Flores – A. De Bernardi, *Il Sessantotto*, cit., pp. 228-233. Cfr. R. Massari, *il '68 come e perché*, Massari editore, Roma 1998, pp. 310-320.

[126] «Usavamo la scuola come un contenitore di grandi discorsi e la lasciavamo agonizzare tra i suoi relitti; marciavamo contro l'intervento americano nel Vietnam e nessuno pensava più a come trasformare la nostra città brutta e ostile» (DD, p. 83).

strumenti simili a dei reperti archeologici. Egli crede che la scuola e la società siano, come per lo sveviano Zeno Cosini, inquinate alla radice. Verificata, a modo suo, l'impossibilità di cambiarle, sceglie prima di abbandonare la scuola, quindi si dedica alla conquista di una ragazza di un ceto sociale più alto del suo e, per un po', il narratore non sa dove si trovi. Guido è un eroe solitario e, come tale, prosegue il suo percorso duplice di non integrazione: né con la società borghese, né con i sessantottini. Mario, pur continuando a frequentare le assemblee, è comunque disilluso circa la capacità del movimento di incidere nell'assetto sociale del paese. Il suo sguardo appare impermeabile alla dimensione pubblica in piena trasformazione (siamo ancora all'inizio degli anni settanta); anzi, essa gli appare dominata dalla sola componente marxista, esponente anziché del nuovo che avrebbe dovuto scaturire dalla protesta sessantottina, del vecchio che ritorna. Conosce quindi una ragazza, Roberta, della quale si innamora e, ben presto, anch'egli si allontana dalla sfera pubblica. Termina il liceo e si iscrive all'Università solo per constatare che anche lì vige

> la stessa prevalenza sociologica e approssimativa in tutti i discorsi che sentivo, le stesse frasi fatte e citazioni obbligate, gli stessi nomi e titoli mandati a memoria e usati nei contesti più diversi. Si potevano sostenere anche tre o quattro esami con due soli libri, forzando i confini tra le materie […]. I professori se ne stavano accasciati dietro i loro tavoli, ascoltavano le brevi elencazioni di luoghi comuni mal presentati e poi dicevano «va bene»; segnavano i voti, firmavano. Gli studenti se ne uscivano nei corridoi con i libretti aperti, guardavano le caselle piene e quelle ancora da riempire come se fossero tessere di un concorso a premi (DD, p. 109).

Da questo momento in poi, il romanzo segue un andamento diverso. Il conflitto pubblico dei sessantottini resta ai margini. La Storia cioè non segue più il corso delle storie dei personaggi. Nel testo, infatti, non si ha notizia della stagione delle lotte operaie, degli scontri dei gruppi con la repressione statale, del sorgere del terrorismo. Il sessantotto fornisce a Guido e Mario la spinta a entrare in contatto con la realtà, ma non a connettere il proprio percorso con quello di altri giovani ribelli che aspirano a cambiare il proprio destino. Ai due, la protesta dei sessantottini si rivela essere una sorta di farsa, in cui, marxianamente[127], a prendere forza sulla scena sono i morti della corrente marxista-leninista del «Movimento degli studenti». Questo schiacciamento di prospettiva mirato a svilire la portata e l'eredità del sessantotto, più che a delinearne la complessità, è tuttavia funzionale alla trama e a giustificare le scelte successive compiute dal narratore e da Guido. Disilluso dal pubblico, Mario si rifugia nel privato. Coltiva la sua storia d'amore con Roberta, studia all'università. Ma non è attratto da questa vita, non

[127] Mi riferisco a K. Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, Roma 1977.

vuole somigliare alla borghesia milanese alla quale, viceversa, si conforma la sua ragazza, che abbandona gli studi per dedicarsi a una tranquilla carriera lavorativa. Il rischio per lui è quello della depressione e del suicidio:

> A volte mi sembrava di passare il tempo a cercare giustificazioni a quello che non facevo, senza ricavarne il minimo conforto. A volte mi veniva voglia di buttarmi dalla finestra; ma il mio disagio era troppo informe per spingermi davvero a farlo (DD, p. 111).

Il percorso compiuto all'interno del movimento di contestazione non è stato sufficiente a immetterlo nella vita adulta. Sarò di nuovo l'incontro con il ribelle solitario Guido, che nel frattempo ha intrapreso una sua personale battaglia contro la leva obbligatoria fingendosi matto per evitarla, a reimmetterlo nel cammino verso la maturità. Per rompere i ponti con un presente con il quale non sanno interagire, Guido e Mario decidono di partire in vacanza in Grecia. Il tema, archetipico, è quello del viaggio di iniziazione[128]: lasciando il proprio ambiente, l'eroe ancora adolescente si separa dalle figure dalle quali dipende (di solito figure familiari o sostituti simili) per acquisire, attraverso l'esplorazione e l'incontro con l'altro, una maggiore esperienza e quindi la maturità. Tuttavia ciò non si verifica appieno. Una volta in Grecia, i due conoscono un gruppo di turisti di varia provenienza e stabiliscono delle relazioni. Guido, in linea con la sua caratterizzazione, prosegue con una di loro il suo girovagare nomadico, prima in Europa poi negli Stati Uniti; Mario, che non riesce a seguire l'amico, ritorna a casa, con una sensazione di noia e di apatia ancora più profonde. Di nuovo a Milano, lascia la sua ragazza Roberta (il loro rapporto è giunto ormai a consunzione) e torna a studiare, ma senza entusiasmo. Decide di fare un secondo viaggio che, tra droghe e malnutrizione, si rivela una sorta di discesa agli inferi. Quando rientra è ricoverato in ospedale. Alla sua dimissione, gli giunge la notizia della morte del suo patrigno al quale si era molto legato. Il dolore concreto della perdita, gli fa guardare oltre il vuoto che si era creato dentro di sé e gli dà la forza di superarlo. La prima parte del romanzo termina con questa frase che segna un'acquisizione di consapevolezza: «Avevo voglia di reagire, occupare una parte di spazio senza più esitazioni; diventare adulto» (DD, p. 176). La seconda parte si colloca narrativamente tra i primi anni settanta e l'inizio degli ottanta. L'ingresso nella vita adulta di Mario avviene in seguito a una riflessione sul periodo storico ed esistenziale appena trascorso ed è un giudizio esplicito sulla disillusione che il movimento del sessantotto ha esercitato su

[128] Cfr. M.T. Moscato, *Il sentiero nel labirinto. Miti e metafore nel processo educativo*, La scuola, Brescia 1998.

di lui: «Mi sembrava di essere vissuto solo di parole, in un paese di parole, dove quello che si dice conta molto di più di quello che si fa, e adesso ne ero completamente saturo. Volevo costruirmi un'altra vita in base al tatto e all'olfatto e alla vista in un luogo in cui ero contento: usare i miei sensi, non dire più niente» (DD, p. 179).

Guido gli ha fornito la chiave per rompere l'attesa e per inserirsi dunque nella vita, ma più che la rabbia è il dolore a indurlo a partire in cerca di un altrove in cui poter scoprire la dimensione adulta. Dalle parole, Mario giunge alle cose. Con l'eredità ottenuta dal patrigno, Mario si stabilisce sulle colline eugubine in Umbria, fuori dai conflitti della Storia, fuori dalla società che rifiuta in tutte le sue forme organizzative. Lo spazio della sua azione si riduce drasticamente fino a coincidere con il microcosmo della casa e del podere da coltivare. Non manderà a scuola i suoi due figli e si inserirà, seppur di malavoglia, nello scambio economico dei prodotti provenienti dalla sua terra, coltivati con metodi biologici. Il suo rifiuto di integrarsi nel presente è totale. Quando sono trascorsi molti anni, rivedrà Guido, il quale, tornato da lunghe peregrinazioni all'estero, si stabilisce nella sua casa. È l'occasione per condividere qualcosa, per costruirla. Mario vorrebbe fare di lui un uomo, inserendolo nella dimensione lavorativa e integrarlo nel mondo alternativo che sta cercando di costruire. Guido accetta per un po' di far parte di questa sorta di comunità allargata (nella casa di Mario, oltre a sua moglie e ai loro due figli, abitano anche un tedesco e la sorella della moglie di Mario) e coglie l'occasione per mettersi a scrivere. Il libro di Guido sarà un atto di accusa totale alla società degli anni settanta che non ha saputo cogliere l'istanza autentica di cambiamento che i giovani avrebbero voluto imprimere a essa. Il pubblico dell'Italia degli anni ottanta, tuttavia, l'accoglie prima con freddezza, poi lo trasforma in best seller. Il significato è esplicito: anche il dissenso diviene merce di consumo. Dopo una serie di presentazioni a Milano, nelle quali Guido, rispettando il canovaccio scapigliato, mostra una totale indifferenza per il pubblico, Mario e la sua famiglia ritornano in Umbria. Guido li segue sempre più malvolentieri. Per inerzia, si sposerà con la sorella della moglie di Mario, avranno un figlio, divorzieranno e lui andrà a vivere a Roma con una ragazza più giovane di una ventina d'anni. La trama, in questo aspetto, segue tutti i cliché del romanzo popolare scapigliato fino alla fine quando l'eroe, non riuscendo ad accettare questa sua fase adulta e normalizzata, ma neanche a liberarsi definitivamente dalle scelte compiute, morirà suicida schiantandosi, ubriaco, contro un albero. Mario non è riuscito nel suo intento di integrare l'amico nella sua comunità alternativa. Guido è un ribelle totale e, come tale, qualsiasi integrazione somiglierebbe a un compromesso. Essendo dunque un personaggio simbolico, De Carlo lo condanna alla morte e, per questo eroismo tragico, alla

memoria del pubblico. Mario, viceversa, continuerà a vivere in una sorta di esilio ai margini del mondo postmoderno, con il quale tuttavia intratterrà dei rapporti mirati a far conoscere la sua attività di coltivatore biologico.

La risposta di De Carlo ai canoni di pacificazione sanciti dalla retorica degli anni ottanta è, dunque, di tipo ambivalente. Da un lato, affida la storia di un conflitto a un romanzo tradizionale, ambientato in un periodo storico ben delineato, con protagonisti dei giovani che seguono un percorso di iniziazione alla vita adulta, scritto con uno stile alieno da qualsiasi sperimentalismo che un critico, Enrico Testa, ha definito «semplice», dove si registra, cioè, la prevalenza di una «neutralità verbale che rinuncia ad ogni contatto con la lingua della tradizione letteraria o con le varietà dell'italiano, […] per stabilire nuove relazioni con i codici internazionali dell'inglese e del lessico tecnologico della televisione e del trattamento tecnologico dell'immagine»[129]. Il compito è, evidentemente, quello di catturare un maggior numero di lettori, affidandosi appunto a un romanzo «per tutti»[130], in grado cioè di raggiungere un destinatario ampio: dal lettore colto a quello popolare a quello delle fasce giovanili. Dall'altro, l'articolarsi della narrazione e lo sviluppo dei personaggi pongono il lettore di fronte a una scelta radicale: se il conflitto basato sulla prassi dell'antagonismo politico, di cui è stata promotrice la generazione sessantottina, ha generato la società degli anni ottanta, resta come alternativa a un destino da integrato – non considerando tale la parabola di Guido che, come s'è visto, segue lo schema letterario del personaggio bohemién – la soluzione di Mario. Quest'ultima, però, somiglia a un'utopica e a tratti rassicurante modalità di rifugio (cara ad esempio alla *beat generation*) in un sistema di produzione e di consumo parallelo a quello capitalistico e, per di più, viziata da una forte componente classista: si ricorda che Mario sceglie sì di vivere ai margini della società, ma è grazie alla cospicua eredità che gli ha lasciato il suo patrigno che può permettersi la realizzazione del progetto. Forse, allora, è nel tentativo di cercare una risposta etica al degrado della società in cui vivono i personaggi che va rintracciata una risposta all'*aut aut* in cui il testo sembra imbrigliare i lettori. Il cammino di Mario e di Guido è volto alla scoperta di una differente dimensione morale in cui proiettare le

---

129 Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997, p. 347.

130 Il riferimento è al saggio di Spinazzola: «Manzoni propone ai suoi lettori un'opera che dichiara d'esser stata concepita come "libro per tutti": una rappresentazione umana in cui ciascuno possa riconoscersi, quale che sia la sua condizione sociale e capacità di cultura; un universo narrativo dove campeggiano le grandi preoccupazioni che appassionano da sempre la coscienza individuale e collettiva; un testo infine che fa appello alle risorse intellettuali più comunemente disponibili e s'impronta a uno statuto espressivo cui chiunque possa avere accesso, sia pur fruendone a livelli diversi di penetrazione». Cfr: V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio sui "Promessi sposi"*, Editori Riuniti, Roma 1984, pp.7-8.

proprie esistenze. Più che nelle soluzioni stilistiche o nell'ideologia dell'autore (pur lontane dalla prassi postmodernista), è in questa tensione di ricerca che mette in primo piano la responsabilità di connettere il destino dell'individuo con quello della comunità in cui vive a consentire al testo di De Carlo di restare ancorato a una tradizione che offre al lettore la spinta a interrogarsi ancora sul senso e sulla direzione del proprio viaggio.

Conclusioni

A conclusione di questo lavoro, si nota come il nesso tra letteratura e conflitto non può essere disgiunto da quello tra letteratura e impegno politico. Del resto, qualsiasi opera letteraria, proprio per la sua natura pluridiscorsiva e polisenso[1], intrattiene un rapporto con il proprio pubblico che è di tipo anche politico. Quello che alcuni esponenti della Neoavanguardia hanno tentato di mettere in discussione è stata anzitutto la modalità con la quale affrontare il problema. L'opera letteraria non deve essere un semplice rispecchiamento dell'ideologia di un partito, fosse anche di quella parte che in determinato momento storico si dichiara, o lo è realmente, di opposizione (come si era verificato, ad esempio, per gran parte degli scrittori neorealisti[2]), ma anzitutto un lavoro sul linguaggio. La caratteristica dell'avanguardia "ideologica" che emerge dalla poetica di questi scrittori è proprio la consapevolezza del carattere non neutrale del linguaggio. L'ideologia è un'ineliminabile attività umana di rappresentazione simbolica del mondo che, spesso, ha la funzione di legittimare l'autorità del sistema al potere, colmando il divario che esiste tra «la pretesa di legittimazione avanzata dall'autorità e la credenza in tale legittimità offerta dai cittadini»[3]. Per lo scrittore d'avanguardia, la funzione dell'ideologia si rovescia: essa si configura come un continuo tentativo di decifrazione della realtà, antagonistica con la pretesa della classe dominante di affermare, mediante l'egemonia linguistica, il suo sistema di valori. Il testo d'avanguardia si fa promotore di un'innovazione che parte dal piano formale e, non limitandosi a esso, cerca di introdursi nell'immaginario sociale, provocando un tipo di contatto critico del lettore con la realtà che lo circonda. All'opera letteraria viene dunque assegnata una funzione non solo estetica, consolatoria, ma anche e soprattutto provocatoria. Con l'esplosione dei movimenti di contestazione del Sessantotto, la letteratura è chiamata a fare i conti con un

[1] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* cit.

[2] Su questo punto cfr. G. Falaschi, *Realtà e retorica del Neorealismo italiano*, D'Anna, Firenze 1977; B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992.

[3] cfr. P. Ricouer, *Conferenza tra ideologia e utopia*, Jaca Book, Milano 1994, p. 21.

nuovo scenario. La protesta, che è anzitutto politica, e che – secondo alcuni – chiede agli scrittori «l'abbandono della letteratura» in quanto ritenuta una pratica «costitutivamente borghese»[4], muove, invece, l'esigenza di tornare a confrontarsi direttamente con la realtà del proprio tempo. Gli scrittori qui analizzati hanno in comune questa consapevolezza di una non marginalità del testo letterario e anzi lo propongono come strumento critico per interpretare il presente. Venendo subito dopo la Neoavanguardia, è evidente in essi un'attenzione precipua alla ridefinizione della funzione della letteratura a partire dalla costituzione formale e linguistica dell'opera. Giorgio Cesarano è il primo che intuisce l'importanza di affidarsi alla letteratura per raccontare ciò che avviene nelle piazze del Paese e lo fa con un romanzo che presenta un alto tasso di sperimentalismo. Da un lato, riduce la funzione dello scrittore-interprete degli avvenimenti a un più dimesso cronachista degli stessi, dall'altro, mediante lo stile e il linguaggio, sollecita il lettore a interrogarsi insieme a lui sul senso dell'esperienza raccontata. La sua lettura del Sessantotto come momento straordinario e idealmente rivoluzionario in senso avanguardistico, cioè di rottura e di possibile ricostituzione di un nuovo ordine sociale, è inserita all'interno di un testo in cui i dubbi e le contraddizioni dell'autore sono allegoricamente riferite a quelle di un'intera classe intellettuale, ossia quella di sinistra uscita dalla Resistenza, chiamata a rispondere, dalla penna dell'autore, del mancato rinnovamento in senso anticapitalistico della nazione. Più tragica, perché disperata, è viceversa, la posizione dei due giovani professori protagonisti del testo di Paris i quali mettono al centro della loro riflessione il significato dell'esperienza vissuta. La tragedia si verifica nella realizzazione di una sorta di vacuità di fondo che ha contraddistinto il proprio modo di vivere la rivolta. I protagonisti, non attivi rivoltosi ma rivoltati (come il sottotitolo del testo suggerisce) e cioè trascinati dagli eventi ai quali hanno partecipato, diventano allegoria di una classe sociale, la borghesia intellettuale, incapace di compiere un qualsiasi rinnovamento in senso rivoluzionario. Anziché quale forma di valori, Paris spinge verso una letteratura che sia orientata a mostrare le contraddizioni della stessa classe che la produce. Una marcata spinta in senso mitopoietico è la lettura della contestazione da parte del neoavanguardista Balestrini che sceglie di raccontarla dal punto di vista di un operaio. Il conflitto, nella creazione di una sorta di poema eroico, è usato in senso utopico, ossia è esortativo all'azione. Per Balestrini la funzione della letteratura è quella di rendere palesi le contraddizioni degli ordinamenti politici e sociali, ma auspica che ciò avvenga attraverso lo straniamento, inteso brechtianamente, che

[4] Cfr. F. Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001, p. 37.

il lettore subisce dalla lettura del testo. Il romanzo, pur inserito in una realtà storica immediatamente riconoscibile, è costruito in maniera tale da non consentire al lettore una completa identificazione con la storia e con i personaggi. L'opera non è lo specchio della realtà, ma anzitutto una costruzione letteraria la quale proprio per la sua forma, oltre che per i suoi contenuti, cerca di stimolare il lettore ad agire nella realtà del suo tempo. Guerrazzi restituisce con il romanzo la sua esperienza di operaio formatosi politicamente proprio durante il Sessantotto, ma non affida alla letteratura un compito consolatorio o esclusivamente memorialistico. Nel romanzo, il protagonista raccoglie le voci degli altri per ricostruire nella scrittura il senso della sua esperienza e come questa può essere utile al fine di proiettarla in un presente attraversato dalla crisi economica e politica. Ecco dunque che l'evento Sessantotto non è solo una fase storica da raccontare, ma un tema letterario che, inserendosi in modo problematico nella trama e nelle storie dei personaggi, spinge il lettore a cercare un significato ulteriore proprio nel momento della lettura e dell'interpretazione del testo.

A proposito di questo lasso temporale e di una scrittura a caldo degli eventi, è rimasta fuori da questa ricerca tutta un'ampia letteratura che riguarda la percezione del conflitto e del racconto di esso in chiave femminile o femminista. Mi riferisco cioè a una serie di romanzi scritti da donne che della contestazione danno un'interpretazione "diversamente politica", perché mirano a spostare il conflitto dal lato pubblico a quello privato, unendo, di fatto e altrettanto proficuamente i due termini. In questa linea si inseriscono cioè i testi di Carla Cerati (*Un amore fraterno*, *Un matrimonio perfetto*), di Dacia Maraini (*Donna in guerra*), Lidia Ravera (*Ammazzare il tempo*), Clara Sereni (*Sigma epsilon*, *Casalinghitudine*), Francesca Di Martino (*Foemina ludens*), per citare i più noti. Uno studio a parte su questo filone sarebbe di sicuro interesse critico.

Spostandosi verso gli anni del postmoderno, si è visto come la ripresa del tema sessantottino e dei movimenti di contestazione degli anni settanta si carica, in una seppur marginale presenza letteraria, di un'ulteriore tendenza politica. Balestrini, Ramondino e De Carlo recuperano questo motivo per affidare al romanzo la riproposizione di un conflitto proprio in un momento storico in cui è in campo una tendenza critica orientata a promuovere la fine della Storia, intesa come fine dei conflitti e delle grandi narrazioni. Recuperarlo e tradurlo in letteratura significa credere ancora nella potenzialità del testo di occupare uno spazio non solo ludico o estetico, ma soprattutto etico all'interno della vita degli individui. Certamente, non si tratta di una letteratura che propone delle norme o dei precetti da seguire, ma, piuttosto, segue la direzione indicata da Volponi, ossia quella che affida a essa una

funzione demistificante, capace, cioè, di «capire la simulazione di cui siamo tutti vittime, di individuarla, smascherare i linguaggi, smontarli, rivelarne il potere e i danni che ne vengono»[5], per contribuire così a un nuovo confronto dialettico con la realtà politica e sociale del proprio tempo.

Ripercorrendo (un'ultima volta) il discorso sulla periodizzazione della storia letteraria contemporanea, gli anni Duemila, stando alle parole di Luperini, sarebbero segnati dalla «fine del postmoderno», sancita dall'attacco terroristico alle Twin Towers dell'11 settembre 2001: momento in cui il ritorno drammatico della conflittualità sullo scenario mondiale riapre il campo a modelli di interpretazione dell'attualità storica e politica di tipo dialettico e, perciò, specificamente moderni. Su questa periodizzazione si innesta la linea di ricerca di Donnarumma, il quale parla di «fine del postmoderno» e di inizio di una nuova fase a partire dalla metà degli anni novanta del Novecento, riprendendo una definizione, per il periodo che giunge fino al primo decennio del Duemila, già usata nel contesto europeo (in Francia in particolare): quella di «ipermodernità»[6]. In ambito letterario, questa epoca «non segna una frattura netta, violenta e polemica rispetto al postmoderno, come appunto il postmoderno aveva voluto fare con la modernità, ma è uno scivolamento rispetto ad esso e può a tratti sovrapporvisi»[7]. E sarebbe quindi altrettanto interessante guardare come l'ipermodernità che condivide, secondo Donnarumma, con il postmoderno almeno la stessa difficoltà di ritrovare una tendenza alla letteratura impegnata[8], abbia recuperato il tema del conflitto nel romanzo, attraverso una riproposizione tematica del Sessantotto, in uno scenario in cui i piani romanzeschi si incontrano con quelli più tipici di questo periodo, ossia quelli legati alla

---

5 P. Volponi, L'invito antico alle storie, in Romanzi e prose vol. I, Einaudi, Torino 2002, pp. 1036.

6 Cfr. R Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», 64, pp. 15-50. Osservazioni poi riprese e ampliate in R. Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

7 Cfr. R. Donnarumma, *Ipermodernità…* cit., p. 19.

8 Riguardo al termine "impegno", scrive Donnarumma: «In nessun modo parlerei dunque di un "impegno postmoderno": anche perché le strutture di integrazione sociale, politica e culturale che l'impegno prevede (i partiti-massa, la delega, l'investitura di ruolo...) non solo si sgretolano a partire dagli anni Sessanta, ma sono oggetto di rifiuto e polemiche. Neppure, però, parlerei di impegno per l'età ipermoderna, sebbene, con una netta inversione rispetto ai decenni precedenti, scrittori e intellettuali sentano sempre più la necessità di pronunciarsi in modo diretto (e cioè senza maschere ironiche o metaletterarie) sul presente. Dal punto di vista delle istituzioni politiche e culturali di cui parlavo prima, la sostanza sembra poco cambiata, almeno in Occidente: il postmoderno ha segnato, sino ad ora, un punto di non ritorno. L'intellettuale o il narratore che discute le trasformazioni antropologiche in atto, i conflitti etnici o la criminalità organizzata lo fa da solo, senza garanzie ideologiche, privo di tutele partitiche, in cerca di un'udienza trasversale. Per questo, parlerei di partecipazione civile; e così, l'interesse e persino l'inflazione di temi tratti dalla cronaca, e che vanno dal precariato alle vite dei cosiddetti migranti, talvolta ridicolizzati come mode e modi per fare rapidamente audience, rivelano una trasformazione che sarebbe miope ignorare o censurare» (Ivi, pp. 20-21).

cosiddetta autofiction, che rilegge gli eventi in chiave più prettamente testimoniale. Penso allora ai testi di Stefano Benni, *Saltatempo* (2001), Sebastiano Vassalli, *Archeologia del presente* (2002), Daniele Cini, *Io, la rivoluzione e il babbo* (2006), Umberto Piersanti, *Cupo tempo gentile* (2011), Romano Luperini, *L'uso della vita. 1968* (2013), Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace* (2013), nei quali occorrerebbe indagare in quale misura l'innesto della tematica sessantottina in un «genere» o in una «forma di scrittura»[9] che tende all'autofiction, sia un tentativo di intercettare un passato conflittuale non ancora spento e, di conseguenza, ancora in grado di portare una testimonianza di non rassegnazione all'insoddisfazione che essi nutrono per il loro presente.

[9] Riguardo alla necessità di usare per la categoria dell'autofiction il termine più restrittivo di "genere letterario" o quello, più ampio, di "forma di scrittura", rimando a quanto scrive L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, pp. 125-135.

Bibliografia

Opere letterarie

AA.VV., *I novissimi. Poesie per gli anni '60* (a cura di A. Giuliani), Rusconi e Paolazzi, Milano 1961 [Einaudi, Torino 2003].

Balestrini, Nanni *Tristano*, Feltrinelli, Milano 1964.

Id., *Vogliamo Tutto*, Feltrinelli, Milano 1971. [Mondadori, 1988; DeriveApprodi, 2004].

Id., *Gli invisibili*, Bompiani, Milano 1987. [DeriveApprodi, 2005].

Id., *La Grande Rivolta*, Bompiani, Milano 1999. [comprende *Vogliamo Tutto, Gli Invisibili, L'editore*].

Cesarano, Giorgio, *I giorni del dissenso*, Milano, Mondadori 1968.

Collodi, Carlo, *Pinocchio*, in *Opere*, a cura di D. Marchesi, Mondadori, Milano 1995.

De Carlo, Andrea, *Treno di panna*, Einaudi, Torino 1981.

Id., *Due di due*, Mondadori, Milano 1989 [Einaudi, Torino 1999].

Di Ciaula, Tommaso, *Tuta blu*, Feltrinelli, Milano 1978.

Guerrazzi, Vincenzo, *Nord e Sud uniti nella lotta*, Marsilio, Padova 1974 [F.lli Frilli, Genova 2003].

Paris, Renzo, *Cani sciolti. Rivoltati, criminosi, maledetti*, Guaraldi, Rimini 1973 [Savelli, Roma 1981].

Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957 [Einaudi, Torino 1981].

Pratolini, Vasco, *Metello*, Vallecchi, Milano, 1956.

Ramondino, Fabrizia (a cura di), *Napoli: i disoccupati organizzati*, Feltrinelli, Milano 1977.

Ead, *Althénopis*, Einaudi, Torino 1981.

Ead, *Un giorno e mezzo*, Einaudi, Torino 1988.

Sanguineti, Edoardo, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956 [Manni, 2006].

Id., *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1989.

Volponi, Paolo, *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962 [Einaudi, Torino 1991]

Bibliografia critica generale

Aa.Vv. (A. Giuliani-A. Porta-N. Balestrini-E. Sanguineti- E. Pagliarani), *«Queste e non altre». Lettere e carte inedite*, a cura e con saggio introduttivo di F. Milone, Pacini editore, Pisa 2016.

Alfonzetti, Beatrice, *Dalla villa al terremoto. Magia e poesia in Fabrizia Ramondino*, in B. Alfonzetti-D. Quarta-M. Saulini (a cura di), *Granteatro: omaggio a Franca Angelini*, Bulzoni, Roma 2002.

Anceschi, Luciano, *Pretesti*, in «Il Verri», 9, 1963.

Anceschi. Luciano, *Le istituzioni della poesia*, Bompiani, Milano 1968.

Anceschi. Luciano, *Linea lombarda*, Magenta 1952.

Anselmi, William, *Da Vogliamo tutto all'editore: Balestrini, la quasi totalità, il blackout storico,* in *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di R.Capozzi, M.Ciavonella, Longo, Ravenna, 1993.

Asor Rosa, Alberto, *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

Asor Rosa, Alberto, *Scrittori e popolo*, Einaudi, Torino 1988[2]

Avanguardia VS postmodernità. Atti del convegno, Roma 10-11 aprile 1997, a cura di F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi, Bulzoni, Roma 1998.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

Barilli, Renato, *L'epicità minimalista di Balestrini,* in «L'informazione bibliografica», Il Mulino, 1, gennaio – marzo 1987, pp.13-19.

Barilli, Renato, *La neoavanguardia italiana*, Il Mulino, Bologna 1995.

Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino 1966.

Bense, Max, *Estetica*, Bompiani, Milano 1974.

Berardinelli, Alfonso, *L'incontro con la realtà,* in *Il romanzo. Le forme, Vol. II*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 341-381.

Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura*, Einaudi, Torino 2007.

Binetti, Vincenzo, *Città nomadi. Esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, Ombre corte, Verona 2008.

Bodei, Remo, *Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin*, in *Walter Benjamin: tempo, storia, linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982.

Borghello, Giampaolo, *Linea rossa. Intellettuali, letteratura e lotta di classe*, Marsilio, Venezia 1982.

Borelli, Massimiliano, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013.

Brancaleoni, Claudio, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Manni, Lecce 2010.

Brecht, Bertolt, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962.

Bürger, Peter, *Teoria dell'avanguardia,* Bollati Boringhieri, Torino 1990.

Burns, Jennifer, *Fragments of impegno: Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Literature 1980-2000*, Northern Universities Press, Leeds 2001.

Calvino, Italo, *Cibernetica e fantasmi*, in *Saggi 1945-1985,* Vol. I, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995.

Calvino, Italo, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura,* in Saggi 1945-1985, Vol. I, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995.

Calvino, Italo, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», 2, 1960.

Carnero, Roberto, Dal romanzo superficiale al romanzo generazionale: Andrea De Carlo negli anni ottanta, in «Il Ponte», 53, 11, 1997, pp. 67-90.

Carnero, Roberto, Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Cesarano, Giorgio, *Questioni di poesia*, in «Paragone», XVI, 186, pp. 111-125.

Ciampitti, Nicola, *Il romanzo generazionale*, Italic, Ancona 2012.

Conte, Giuseppe, *Le istituzioni del desiderio,* in «Il Verri», 2, 1976.

Cooke, Philip, *The Legacy of the Italian Resistance*, Palgrave MacMillan, 2013.

Corti, Maria, *Il viaggio testuale,* Einaudi, Torino 1978.

Curi, Fausto, *Avanguardia e materialismo,* in *Perdita d'aureola,* Einaudi, Torino 1977, pp. 248-261.

Curi, Fausto, *La poesia italiana d'avanguardia,* Liguori, Napoli 2001.

Curi, Fausto, *Gli stati d'animo del corpo*, Pendragon, Bologna 2005.

Curi, Fausto, *Ordine e disordine,* Feltrinelli, Milano 1965.

Curi, Fausto, *Presa politica della parola,* in «Quindici», 17, maggio 1969.

D'Amico, Tano, *Gli anni ribelli. 1968-1980,* Editori Riuniti, Roma 1998.

Debord, Guy, *La società dello spettacolo,* Baldini & Castoldi, Milano 1997.

Dibattito per un bilancio dell'esperienza neoavanguardista, in «Quaderni di critica», 1, 1973.

Di Gesù, Matteo, *La tradizione del postmoderno*, Franco Angeli, Milano 2003.

Donnarumma, Raffaele, *Postmoderno italiano: un'introduzione*, in *Il romanzo contemporaneo. Voci italiane*, a cura di F. Pellegrini e E. Tarantino, Troubador, Leicester 2006.

Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

Dorfles, Gillo, *Il divenire delle arti,* Bompiani, Milano 2002.

Eco, Umberto, *La generazione di Nettuno,* in *Sette anni di desiderio,* Bompiani, Milano 2000.

Eco, Umberto, *Opera aperta,* Bompiani, Milano 1997[4]

Eco, Umberto, *Pesci rossi e tigri di carta,* in «Quindici», 16, marzo 1969.

Esposito, Roberto, *Le ideologie della neoavanguardia,* Liguori, Napoli 1976.

Falaschi, Giovanni, *Realtà e retorica del neorealismo italiano*, Giovanni D'Anna, Messina 1977.

Falaschi, Giovanni, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976.

Falcetto, Bruno, *Storia della narrativa neorealista,* Mursia, Milano1992.

Ferretti, Giancarlo, *La letteratura del rifiuto,* Mursia, Milano 1968.

Ferretti, Giancarlo, *Il mercato delle lettere,* Il Saggiatore, Milano 1994.

Flores, Marcello - De Bernardi, Alberto, *Il Sessantotto,* Il Mulino, Bologna 1998.

Foucault, Michel, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

Freud, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio,* Rizzoli, Milano 1994.

Fukuyama, Francis, *La fine della storia e l'ultimo uomo,* Rizzoli, Milano 2003.

Fusillo, Massimo, *Fra epica e romanzo,* in *Il romanzo. Le forme, Vol. II,* a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-34.

Galli, Giorgio, *Piombo rosso. La storia completa della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Baldini & Castoldi, Milano 2004.

Gambaro, Fabio, *Invito a conoscere la Neoavanguardia,* Mursia, Milano 1993.

Giacomazzi, Giuseppina, *Tematiche e strategie testuali della letteratura «selvaggia»*, in *Letteratura e industria. Atti del XV congresso AISLLI. Torino, 15-19 maggio 1994,* a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Olschki, Firenze 1997, pp. 1009-1024.

Gigliozzi, Giuseppe, *Memoriale di Paolo Volponi,* in *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento Vol.II,* Einaudi, Torino, 1996, pp. 729-769.

Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi,* Einaudi, Torino 1989.

Giovanetti, Paolo, *Modi della poesia italiana contemporanea,* Carocci, Roma 2005.

Giorgio, Adalgisa, *Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli*, in I. Fried (a cura di), *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea. Italia e Europa*, ELTE TFK, Budapest 2010, pp. 295-312

Giuliani, Alfredo, *Immagini e maniere,* Feltrinelli, Milano 1965.

Giuliani, Alfredo, *Perché lascio la direzione di Quindici,* in «Quindici», 16, Marzo 1969.

Gli operaisti. Autobiografie di cattivi maestri, DeriveApprodi, Roma 2005.

Golino, Enzo, *Letteratura e classi sociali*, Laterza, Roma-Bari 1976.

Goldmann, Lucien, *Per una sociologia del romanzo,* Bompiani, Milano 1977.

Gruppo '63. La nuova letteratura, Feltrinelli, Milano 1964 (cura insieme ad Alfredo Giuliani). [Testo & Immagine 2002]

Guglielmi, Angelo, *Vero e falso,* Feltrinelli, Milano 1968.

Guglielmi, Angelo, *Il futuro della realtà,* in «Quindici», 17, maggio 1969.

Guglielmi, Guido, *La poesia italiana alla metà del Novecento,* in «Moderna», III, 2001, 2, pp. 15-33.

Harvey, David, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1993.

Huntington, Samuel, P., *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale,* Garzanti, Milano 2000.

Il romanzo sperimentale, a cura di Nanni Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966.

Jameson, Fredric, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

Jansen, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Cesati, Firenze 2002.

Italia ribelle. Narratori, poeti e personaggi della rivolta (1860-1920), a cura di C. Brancaleoni, S. Gentili, C. Piola Caselli, Morlacchi, Perugia 2018.

Leonetti, Francesco, *La voce del corvo,* DeriveApprodi, Roma 2001.

Lisa, Tommaso, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze University Press, Firenze 2007

Lorenzini, Niva, *La poesia italiana del Novecento,* Il Mulino, Bologna 2005.

Lukàcs, Gyorgy, *Narrare o descrivere?,* in *Il marxismo e la critica letteraria,* Einaudi, Torino 1964 pp. 268-323.

Lukàcs, Gyorgy, *Teoria del romanzo,* SE, Milano 1999.

Luperini, Romano, *Marxismo e letteratura*, Marsilio, Venezia-Padova 1974

Luperini, Romano, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1985.

Luperini, Romano, *Il Sessantotto per i domatori d'Italia,* in «Belfagor», 1988, pp. 465-485.

Luperini, Romano, *Controtempo*, Liguori, Napoli, 1999.

Luperini, Romano, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007

Manacorda, Giorgio, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, Editori Riuniti, Roma 2000.

Mangano, Attilio, *Le radici del presente. Il Sessantotto italiano*, Sapere 2000, Roma 1998.

Marchese, Luigi, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.

Marcuse, Herbert, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967.

Mizzau, Marina, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1965.

Mondello, Elisabetta (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004.

Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

Muzzioli, Francesco, *I cavalieri con macchia e paura*, in «Quaderni di critica», Roma gennaio 1973 pp. 89-105.

Muzzioli, Francesco, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni '60,* Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1982.

Muzzioli, Francesco, *L'alternativa letteraria*, Meltemi, Roma 2001.

Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

Ottonieri, Tommaso, *Proiettile senza bersaglio. Forme epiche nella modernità in declino*, in *La plastica della lingua*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Pagano, Tullio, *Le avanguardie entrano in fabbrica: scrittura e rivoluzione in* Vogliamo tutto *di Balestrini*, in *Letteratura e industria…* cit., pp. 1025-1037.

Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1995.

Pavel, Thomas, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo. Le forme, Vol. II*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 35-63.

Pedullà, Walter, *La letteratura verso la contestazione*, in *Storia generale della letteratura italiana*, vol. XV, a cura di N. Borsellino e W. Pedullà, Federico Motta, Milano 2004.

Petroni, Franco, *La narrativa della contestazione*, in «Belfagor», 5, 30 settembre 1978.

Petroni, Franco, *Le parole di traverso. Ideologia e linguaggio nella narrativa d'avanguardia del primo Novecento*, Jaca Book, Milano 1998.

Porta, Antonio, *Poesia degli anni Settanta*, Feltrinelli, Milano 1979.

Preve, Costanzo, *Marx inattuale. Eredità e prospettiva*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary italian Culture, P. Antonello, F. Mussgunung (Eds), Peter Lang, Bern 2009.

Pugliese, Enrico, *Postfazione*, in *Ci dicevano analfabeti. Il movimento dei disoccupati napoletani negli anni Settanta*, a cura di F. Ramondino, Argo, Lecce 1998.

Raboni, Giovanni, *La poesia che si fa*, in *Poesia degli anni 60*, Editori Riuniti, Roma 1976

Renello, Gianpaolo, *Taglio e combinazione. Le tecniche di scrittura in Nanni Balestrini*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 1, 1993, pp. 109-129.

Renello, Gianpoaolo, *Guida alla lettura*, in N. Balestrini, *La violenza illustrata seguita da Blackout*, DeriveApprodi, Roma 2001, pp. 219-225.

Ricoeur, Paul, *Conferenze su ideologia e utopia*, Jaca Book, Milano 1994.

Riout, David, *L'arte del XX secolo,* Einaudi, Torino, 2002.

Risso, Erminio, Laborintus *di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006.

Rossanda, Rossana, *L'anno degli studenti,* Laterza, Bari 1968.

Salaris, Claudia, *Il movimento del Settantasette*, AAA, Bertiolo, 1997.

Sanguineti, Edoardo, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1970

Sanguineti, Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 2000.

Settantasette. La rivoluzione che viene, DeriveApprodi, Roma 2004.

Sica, Gabriella, *Sanguineti*, La Nuova Italia, Firenze 1999.

Siti, Walter, *Il realismo dell'avanguardia,* Einaudi, Torino 1975.

Spinazzola, Vittorio, *Dopo l'avanguardia,* Transeuropa, Bologna 1989.

Spinazzola, Vittorio, *La modernità letteraria*, Net, Milano 2001.

Tani, Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1998.

Testa, Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.

Tolomelli, Marica, *Il Sessantotto. Una breve storia*, Roma, Carocci, 2008.

Ventrone, Angelo, *Vogliamo tutto. Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Laterza, 2012

Vetri, Lucio, *Il Verri: alcuni tempi ed una questione*, in «Il Verri», 8, dicembre 1974.

Vetri, Lucio, *Letteratura e caos*, Mursia, Milano 1992.

Volponi, Paolo, *Memoriale*, Einaudi, Torino 1981.

Weber, Luigi, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007.

Declaration and Consent

Details of the Work

I hereby agree to deposit the following item in the digital repository maintained by Bangor University and/or in any other repository authorized for use by Bangor University.

Author Name: Claudio Brancaleoni

Title: Letteratura e contestazione. Il 68 nella letteratura italiana tra avanguardia e postmoderno

Supervisor/Department: Dr. Laura Rorato (School of Modern Languages – University of Hull)

Funding body (if any): Bangor university (Anniversary research scholarship)

Qualification/Degree obtained: PhD in Italian Studies

This item is a product of my own research endeavours and is covered by the agreement below in which the item is referred to as "the Work". It is identical in content to that deposited in the Library, subject to point 4 below.

Non-exclusive Rights

Rights granted to the digital repository through this agreement are entirely non-exclusive. I am free to publish the Work in its present version or future versions elsewhere.

I agree that Bangor University may electronically store, copy or translate the Work to any approved medium or format for the purpose of future preservation and accessibility. Bangor University is not under any obligation to reproduce or display the Work in the same formats or resolutions in which it was originally deposited.

Bangor University Digital Repository

I understand that work deposited in the digital repository will be accessible to a wide variety of people and institutions, including automated agents and search engines via the World Wide Web.

I understand that once the Work is deposited, the item and its metadata may be incorporated into public access catalogues or services, national databases of electronic theses and dissertations such as the British Library's EThOS or any service provided by the National Library of Wales.

I understand that the Work may be made available via the National Library of Wales Online Electronic Theses Service under the declared terms and conditions of use (http://www.llgc.org.uk/index.php?id=4676). I agree that as part of this service the National Library of Wales may electronically store, copy or convert the Work to any approved medium or format for the purpose of future preservation and accessibility. The National Library of Wales is not under any obligation to reproduce or display the Work in the same formats or resolutions in which it was originally deposited.

Statement 1:

This work has not previously been accepted in substance for any degree and is not being concurrently submitted in candidature for any degree unless as agreed by the University for approved dual awards.

Signed Claudio Brancaleoni (candidate)

Date 20/09/2017

Statement 2:

This thesis is the result of my own investigations, except where otherwise stated. Where correction services have been used, the extent and nature of the correction is clearly marked in a footnote(s).

All other sources are acknowledged by footnotes and/or a bibliography.

Signed Claudio Brancaleoni (candidate)

Date ...20/09/2017

Statement 3:

I hereby give consent for my thesis, if accepted, to be available for photocopying, for inter-library loan and for electronic storage (subject to any constraints as defined in statement 4), and for the title and summary to be made available to outside organisations.

Signed ...Claudio Brancaleoni (candidate)

Date 20/09/2017

NB: Candidates on whose behalf a bar on access has been approved by the Academic Registry should use the following version of **Statement 3:**

Statement 3 (bar):

I hereby give consent for my thesis, if accepted, to be available for photocopying, for inter-library loans and for electronic storage (subject to any constraints as defined in statement 4), after expiry of a bar on access.

Signed Claudio Brancaleoni... (candidate)

Date 20/09/2017

Statement 4:

Choose **one** of the following options

a)	I agree to deposit an electronic copy of my thesis (the Work) in the Bangor University (BU) Institutional Digital Repository, the British Library ETHOS system, and/or in any other repository authorized for use by Bangor University and where necessary have gained the required permissions for the use of third party material.	√
b)	I agree to deposit an electronic copy of my thesis (the Work) in the Bangor University (BU) Institutional Digital Repository, the British Library ETHOS system, and/or in any other repository authorized for use by Bangor University when the approved **bar on access** has been lifted.	
c)	I agree to submit my thesis (the Work) electronically via Bangor University's e-submission system, however I **opt-out** of the electronic deposit to the Bangor University (BU) Institutional Digital Repository, the British Library ETHOS system, and/or in any other repository authorized for use by Bangor University, due to lack of permissions for use of third party material.	

Options B should only be used if a bar on access has been approved by the University.

In addition to the above I also agree to the following:

1. That I am the author or have the authority of the author(s) to make this agreement and do hereby give Bangor University the right to make available the Work in the way described above.

2. That the electronic copy of the Work deposited in the digital repository and covered by this agreement, is identical in content to the paper copy of the Work deposited in the Bangor University Library, subject to point 4 below.

3. That I have exercised reasonable care to ensure that the Work is original and, to the best of my knowledge, does not breach any laws – including those relating to defamation, libel and copyright.

4. That I have, in instances where the intellectual property of other authors or copyright holders is included in the Work, and where appropriate, gained explicit permission for the inclusion of that material in the Work, and in the electronic form of the Work as accessed through the open access digital repository, *or* that I have identified and removed that material for which adequate and appropriate permission has not been obtained and which will be inaccessible via the digital repository.

5. That Bangor University does not hold any obligation to take legal action on behalf of the Depositor, or other rights holders, in the event of a breach of intellectual property rights, or any other right, in the material deposited.

6. That I will indemnify and keep indemnified Bangor University and the National Library of Wales from and against any loss, liability, claim or damage, including without limitation any related legal fees and court costs (on a full indemnity bases), related to any breach by myself of any term of this agreement.

Signature: Date : 20/09/2017