bile a quella dei versi formulari dell'epica antica. Per Döblin l'epica è un dispositivo di percezione collettiva che, attraverso la "depersonalizzazione" dell'autore e il montaggio, trasforma la cronaca urbana in un mito moderno capace di resistere al tempo. Il destino individuale di Franz Biberkopf diventa così esemplificazione epica di una condizione collettiva. Döblin continua a pensare che l'epos debba rendere la totalità di un mondo. Nella modernità questa totalità non può più essere racchiusa nell'azione di un singolo eroe isolato; per questo, in *Berlin Alexanderplatz*, la vera protagonista è la metropoli stessa, che fagocita l'autore e il personaggio.
Inizio modulo
Fine modulo
Balestrini non si appoggia più ad alcuna forma di totalità. Eppure della sua scrittura si è sottolineata la forza mitopoietica, la coralità e il richiamo all'oralità. Il conflitto politico e la dimensione collettiva degli anni Settanta sono prepotentemente inseriti nei testi e il montaggio viene utilizzato per creare trappole e labirinti che costringono il lettore a decifrare una realtà instabile, in continuo divenire. La Richmond stessa può essere descritta come labirinto macchinico-ornitologico di un visionario avanguardista, e infatti si presenta in forma di labirinto o ciambella da cui bisogna imparare sia a entrare che a uscire. Straordinari i versi della numero 4 delle *Note e varianti*, in cui la poesia stessa, a mo' di pipistrello – mammifero ma volante –, viene definita un "sistema di orientamento" che il percorrente porta con sé: "il problema è quello di orientarsi / in una situazione disorientante / usare l'astuzia e l'intelligenza / per trovare il percorso privilegiato da compiere // tutto il resto è pittura / non esistono cioè sistemi di orientamento / salvo quelli che il percorrente porta con sé / come il pipistrello o la poesia".
Il problema di orientamento, qui, è anche scoprire chi sia il soggetto dell'enunciazione. O a chi parli. Nel *Prologo epico* il poeta moderno che ha perso ogni pretesa di essere epico è solo "il poeta moderno è autosufficiente / praticamente mai remunerato") e anche davanti al pubblico della poesia "dialoga individualmente con la sua poesia". Balestrini fa saltare di continuo i patti e i piani, non c'è pace fra autore e lettore, fra produttore e consumatore della poesia scritta: gioca a parlare da poeta al proprio pubblico, immaginando accanto a sé la poesia nelle vesti di un'affascinante signorina. Sia la poesia che il pubblico sono fantasmati, evocati come immagini.
Döblin può ancora parlare ai suoi lettori e attraverso di essi: l'intero romanzo è – per dirla sempre con Benjamin – "un monumento al mondo berlinese, proprio perché il narratore non si è minimamente curato di celebrare la sua città, di diventarne il cantore. Egli parla attraverso di essa. Berlino è il suo megafono". I suoi lettori sono veri, sono diversi da lui e non sono proiezioni minacciose o benevole della mente: mette in scena lo spirito della berlinesità e sta disegnando il ritratto di un'intera città.
A Balestrini è stato tolto il megafono, il rischio è l'afasia sociale; perciò è costretto a mettere in scena il pubblico della poesia per parlare ai suoi lettori. Il lettore che legge *La piccola lode* non si identifica con il pubblico della poesia di cui Balestrini parla. Quest'ultimo è un pubblico stereotipato, ingenuo, egoista e innamorato di se stesso. Dato che il lettore di Balestrini non si considera tale, si tratta di un gioco di specchi deformante. Del poeta epico nella modernità, condizione impossibile, Balestrini dice che non ha niente da dire e così facendo canta la paradossale condizione del poeta epico e della modernità stessa: il dramma di non avere più un pubblico (e nessun compenso) e di non avere niente da dire. E per giunta lo confessa al suo pubblico immaginario, deludendolo, e dichiara a gran voce di non essere il poeta epico di niente e nessuno, perché l'epica in quanto tale è diventata impossibile. L'unica epica possibile è quella del non avere niente da dire, che è la condizione afasica del poeta moderno.
Eppure aveva scritto *Vogliamo tutto*, epopea della coralità operaia, che dà voce alle istanze collettive di trasformazione delle masse, e in seguito *Blackout*, che è invece la storia del fallimento del '77, il risvolto tragico del movimento: "il nostro mondo sta scomparendo / […] si può sentirne lo strappo silenzioso / scorrere il sangue la vita che fugge". Scrive tutto ciò, ma come se non fosse lui a scriverlo, come se la voce venisse da altrove. Assembla voci registrate. Anche quando fa i suoi collage, sono tutte parole che vengono da altrove, che lui non fa che montare. Resta il fatto che l'operazione di montare è estremamente significativa, e lo è anche quella di scrivere, cioè alla fine il senso si produce, eccome. *Io non ho niente da dire* significa: il mondo parla di per sé.
In questa prospettiva Balestrini è il più realista tra i poeti. In questo può andare d'accordo con Döblin, perché la Neue Sachlichkeit è una forma di neorealismo. In entrambi c'è poi un'accensione visionaria forte: quando descrive la signorina Richmond con tutti quei piumaggi, con tutte le sue improvvise danze dionisiache e sadiche (tacchi a spillo che bucano gli occhi del pubblico), con i suoi rigurgiti di odio di classe, pare di vedere un Balestrini compostamente invasato – mania poetica platonica – e impegnato strenuamente a sabotare la propria stessa vena lirica alla Milton. Non di rado nelle ballate sono presenti versi lirici, ma sono messi in una posizione che li rende un dispositivo di beffarda demistificazione, e quindi vengono immediatamente negati nella loro liricità.
In Balestrini c'è l'eco delle parole di Brecht, citate molto spesso da Adorno, per cui in tempi bui la poesia non può parlare di alberi, perché parlare di alberi sarebbe un delitto. Adorno ci ricorda infatti che nella realtà capitalista impera la falsa coscienza ideologica; tale è il falso lirismo prodotto dall'industria culturale. La neoavanguardia ne deduce che l'unico modo in cui si può utilizzare il linguaggio lirico è rendendone evidente la natura di falso; ed è questo che Balestrini fa, perché, delocalizzando i suoi stralci lirici in una posizione nella quale essi sono chiaramente inadeguati, ne rivela la falsità.
Döblin lavora prima di Adorno. Balestrini dopo. Balestrini è probabilmente il più adorniano dei







Nanni Balestrini, *Osservazioni sul volo degli uccelli. Poesie 1954-1956*, Libri Scheiwiller, Milano, 1988: copertina e frontespizio con dedica di Nanni Balestrini a Gino Di Maggio, nota dell'autore e pp. 13 e 21.

Novissimi. Adorno ha una responsabilità enorme, nei divieti che ha imposto e che l'avanguardia ha fatto suoi. Solo a rovescio, in maniera straniante, sarà dunque possibile parlare di alberi, e se ne parlerà proprio per mostrare che non lo si può fare, come in questi versi di *E noi facciamone un'altra*: "*alberi/quadro per l'autunno* // l'albero cioè un albero / verbale cioè un albero / l'albero della pubblicità / albero sensibile / l'albero dell'albero / e ci sono altri alberi".
Ritroveremo la citazione brechtiana nel *Piccolo appello al pubblico della cultura*, poesia che si conclude con una punta di amarezza: in un'epoca in cui "le parole sono saccheggiate", ai poeti che "si occupano della loro manutenzione" tocca chiedere indulgenza a "comparse e pubblico". Dura sorte quella di dover chiedere indulgenza per il gesto "di ridare un senso alle parole". Credo che l'appello di Balestrini abbia molto a che vedere con l'affermazione benjaminiana secondo cui "il sale epico non è dissimile da quello minerale: conferisce durata alle cose cui si aggrega. E durata, nei testi epici, è un criterio che va inteso in modo assolutamente diverso che negli altri testi letterari. Non già durata nel tempo, infatti, bensì durata nel lettore".

1. Marino Fuchs, in https://rivistatradurre.it/la-traduzione-come-militanza-letteraria/
2. Gianfranco Manfredi, in https://www.machina-deriveapprodi.com/post/d%C3%B6blin-e-la-nuova-oggettivit%C3%A0
3. In https://www.dopoiezero.com/doblin-alexanderplatz-centro-del-mondo
4. Martina Di Donato, in https://www.losbuffo.com/2021/05/21/nanni-balestrini-e-la-trappola-al-lettore-una-voce-nata-per-sorprendere/
5. Fausto Curi, Poetica del nuovo terrore, in Id., Metodo Storia Struttura, Pratica, 1971.
6. Il saggio di Walter Benjamin, tradotto da Amelia Valtolina, appare come Introduzione a Berlin Alexanderplatz, BUR, 2008.

I NANNI DEL NOVECENTO HOMMAGE (OU QUOI?) A BAL(L)E(ST)RINI

Lorenzo Durante

Nel 2026, a seguito del ritrovamento di un archivio digitale crittato appartenuto a un ex tecnico della RAI, è emersa una storia affascinante quanto verosimile su Nanni Balestrini.
Si dice che nel 1968, poco dopo l'uscita di *Tristano*, Balestrini avesse collaborato segretamente con un gruppo di ingegneri ribelli del CNR per creare il "Progetto Mnemo8ine". Non si trattava di un semplice esperimento letterario, ma del primo tentativo di creare un "autore sintetico" capace di scrivere discorsi politici indistinguibili da quelli umani, utilizzando un algoritmo basato sulla combinazione casuale di testi di Marx, Joyce e dei palinsesti televisivi dell'epoca.
Il prototipo, un mainframe, occupava un'intera stanza a Milano, avrebbe generato migliaia di volantini distribuiti durante l'autunno caldo. La leggenda vuole che Balestrini non abbia mai ammesso la paternità di alcuni dei suoi testi più radicali proprio perché "scritti" dalla macchina. Il progetto sarebbe stato interrotto bruscamente nel 1969 per timore che il governo lo considerasse uno strumento di sovversione cibernetica.
Oggi, molti critici sostengono che la sua intera produzione artistica successiva sia stata un tentativo di emulare manualmente la logica di quel computer perduto. Sebbene non esistano prove fisiche definitive, la pubblicazione dei codici sorgente su GitHub da parte di un collettivo anonimo nel 2025 ha riacceso il dibattito sulla natura tecnologica dell'avanguardia italiana.

AI responses may include mistakes.

Gemini AI (Google), interrogato da Lorenza Durante ("raccontami una storia su Nanni Balestrini") il 04/01/2026 alle 11:14 CET

CONTAMUS(S)E

[Persona bugiarda, megalomane, da non prendere sul serio, tendente a dire bugie]

Every word means itself, its opposite, the name of a God, a word for an elephant, and a position in sexual intercourse.
(Wendy O'Flaherty)

Marilina la tua tana è aldilà del mondo delle luci e delle ombre.
Marilina sei una felina maculata, le tue unghie incutono rispetto, i tuoi nei ipnotizzano.
Marilina la tua frangia è piena di linfa come un giovane arbusto, ambrosia il suo fluido, bonbon dell'Olimpo.
Marilina le tue zinne entrano nell'arcobaleno con capezzoli di zucchero filato.
Marilina i tuoi glutei nervosi son baciati dalle labbra degli dei e violati dalle lance dei maschi.
Marilina sei una lattonzola da monta, la carne tua è selvatica e fragrante.
Marilina dai denti caldi e dalla lingua avida, i cazzi che prendi sono cazzi della sapienza.
Marilina le tue labbra brillano alle maree del Desiderio e ricevono i flutti cremosi dell'Essere.
Marilina sei sottile e distante come un ghepardo, le tue zampe impareggiabili rendon folli prede e cacciatori.
Marilina il tuo crine è mosso e fulvo, e il tuo afrore non si spegne.
(Per Marilina, Ed Sanders, 1968, trad. di Fernanda Pivano)

Durante's texts may include misquotes.

NOTA: viene qui presentato un pastiche mistilingue di auto- (e no) riscritture, rielaborazioni, plagi, falsi, misquotations, true fakes… una semiosi illimitata e parossistica di allucinazioni verbali e pareidolie efrastiche tipiche degli LLMs, sfruttata come omaggio parodico all'"autonomous writing" di Nanni… si noti che tale attività corrosiva e manipolatrice investe anche tutte le citazioni, nessuna totalmente vera, nessuna totalmente falsa, né nel testo, né nell'attribuzione, né nella data…

1. ALANA

tête klufi knall kaputi / knacks hop fe he phalé klap fen / cyich nuc ela chyo scinter leu koi / leicht leuk-strom / light throught keplom
(Ietus, Sarah Davidovics, 1969)

Et insanivit libidine super concubitum eorum, / quorum carnes sunt ut carnes asinorum, / et sicut fluxus equorum fluxus eorum.
(Il Cantico di Ohola, Girolamo Ezechiele, 1962)

Yo soy la más bella figueira del Atlántico. ¿Quién me cerca ahora? «Pronto carinho. Si te apro la puerta.» [bustino nero, quasi guepiere] Quando paso, son già todos caballeros sull'attenti. «¿Cómo está?» Nos gozaremos y alegraremos. «Seguime, amor.» [fianchi stretti, puledra nervosa, scalpitante, non fattrice] Morena soy, mas muy figueira. «Dime, amor, ¿qué voi far?» Soy morena, porque el sol me miró. [capello come velo e vello] E anche un poquito de lampada solar… «Soy de Tenerife.» Yo soy hermosa entre las mujeres. Io sé. [sguardo bruno] «Mucho frío fuera, pero aquí te riscalderai.» Sé que quieres besar… [bocca scura] tu no es realmente un cabron, así que me beses, loco! «Va bene, amor, media hora tranquila, pone aqui.»

Yo soy la rosa. [lingua conscriptor] Credevi fossi pulzella? [seni non denaturati] más bien soy infiel, soy puta de puta madre. [punte erettili, piccole, sensibilissime] Tengo leche y miel erétabjo de mi lengua. [due nei assassini sulla pancia] Soy sucida de besos. «tienes los labios muy suaves» Succhia mis pechos, le mie pecorelle gemelle. [colombella corta, introflessa] «sí si, chupa todo, caballero» Chupa el fruto dulce de mi jardín. [glabra, elastica, compatta] Bevi mi vino y mi leche. «¿scubierto o descubierto?» Tiene su espada. [le labbra lubricano, la lingua avvita e svita] «Il tuo fiore di stelle a mi palado» [la bocca ustiona, la saliva sfrigola] Paloma mía es pequeña, hermosa y suave. [spadone inguantato, unguentato, infoderato] Sono una paladina di perla, senza briglie e senza staffe. [sembra davvero troppo stretta] Le mie vicine si sono mosse per te. «prendimi dietro ahora» [da davanti e da dietro]

Yo soy gazelle. Soy pecorina. Soy la más hermosa de todas las mujeres. «resta aqui, media hora passata!» Soy hermosa como la luna. [si agita come falena infilzata] Soy esclarecida como el sol. [disarma il pungiglione del maschio] Yo soy de mi amado, ma el dinero es el dinero y el tiempo es dinero. [grande interpretazione della "petite mort".] «¿Todo bien?» ¿Quién es ésta que sube del desierto? [cellulare vibra sul comò] «Sí, yo parto da 70, 100 media hora completo, una hora 200… si amor, te aspetto» Tenemos una pequeña hermana, que no tiene pechos. «ahora ritorni nel freddo!» [eh sì, bacio d'addio o da rivederci] ¿Qué haremos á nuestra hermana cuando de ella se hablare?

2. ENGIE

Bladyughfoulnoecklenburgwhurraohoracortastrumpapornanennykockespastippattappatupperstrippuchputtanax
(Finnegan's No Woke, Jimmy Choys, 1973)

Engie, you're beautiful, yeah
But ain't it time we said goodbye?
(Engie, The Rock Falls, 1972)

(lei era una dama, alta e snella, di un candore splendente, era la regina della neve. (mugolio (di cagnetta di compagnia)) era così bella, che un viso più bello e intelligente non lo si sarebbe potuto immaginare. [Andersen, cit.] (luce di carne trema) l'occhi son quarzo citrino. (il sangue rallenta il suo ritmo) (mani troppo bianche) ora non sembrava più di ghiaccio / seno (di matrioska) di madreperla (la contrazione del bacino) patty pravo da giovane (riempire tutta la pancia) (-(scilp)-) bescotto di Sèvre! (() «Hai ancora freddo?» chiese, baciandolo sulla fronte. Oh! il bacio era più freddo del ghiaccio. () ksatschok () iekaterinburg () anastasia rediviva. () (nuda (nella vestaglia aperta)) ogni mucosa è rosa () ((dib dib):) oh ninotschka!

il vecchio cosacco è paonazzo, sull'attenti! tutte le membra eburnee () (frufrù) «Din, din, dan, dan!» (zing sciaaack) impacco di labbra e lingua. ogni ciocca ebanina. ((ventre angusto) + (compenetrazione)) riemerge dalla gola dei ghiacci. (huisc huiusc sciu) essa quasi non si vede. (sciu sciu) sembra la fessurina incipriata di Barbie principessa dei Romanov. (aprire l'organo) al tatto, un pallido raso di velluto. (mugolio (di parole rotte)) all'ol- fatto, una margherita esausta, o troppo lontana. (chiodo (nella carne) al gusto, una carne bianca, da abbinare al più scarico dei vini paglierini. (farsione ghiaccio) ghiaccio) «Non ti darò più baci!» esclamò lei «altrimenti ti farei morire.» (cing ciak ciaciaciaciaciaak)

…ora il vecchio cosacco indossa il colbacco. (frangia di spasimi) culo in porcellana! (zuzuzun zuwa'ru) a giustizia profana chiama (ahahahahahahah) il gran piano / col suo chiaro soprano. (cic-ciac-cic e sciacquio) casacco rompighiaccio. "Fut fut fut!" affonda nella banchisa. cigolii. (susususususu) oh sashenka! (giùgiùgiùgiùgiù sugiùsugiùsugiù) (zuzuzuzu wa'ru) birillo brillo. (gunun uwa'ru) (ahahahahaha-hah ahahahahahah) trombare una nuvola (ahahahahahahah) il vecchio casacco a riposo attende il cambio della guardia. (vrr, frr, vrr) «Se non fossi stato una cornacchia, t'avrei sposata io.» (torna presto a trovarci, (giovane renna (dalle mammelle gonfie.))))

3. VERONICA

Kayena manasa vacsha sarva vasthasu sarvada
sarvatra maythunatyago brahmacharyam prachakshate.
(rishi Yājñavalkya, Sukla Yajur Smriti, 1958)

Brahmacharya è astenersi per sempre, in tutti i luoghi e in tutte le circostanze dal piacere sessuale, sia fisicamente che mentalmente che nelle parole.
(traduzione da rishi Yājñavalkya secondo Aiuta Suryanamaskara)

L'uomo intero è un uomo, e il mondo intero è un uomo, e il mondo intero è un uomo.
(traduzione da rishi Yājñavalkya secondo Google Translate)

si si infa in nn l'ho dt in modo skontroso ma anke a mio parere lei è una persona stupenda fantasika dolce e sensibile c'è basta anke guardarla ha un viso da AnGeLo e da TRoJa anke se un libro nn si giudika dalla copertina… Cus ta stpnd! VeroniKa pRnc¦PESa $0gN@nTE! M nn ptte cprc es m è scs! S'pr la prt e vd una figa diviva dvnt a mé. Minkia oh! Cioè io lovvo troppo la Veronika, cioè, è stupenda, moracciona, bella, divertente, fresca, figona miticaaaa, è la cosa più bella che abbia mai vistooooooo!!!!!!!!!!!!! E poi il mio Stacchino cne mbalza gonfio tra le sue tette è ancora + carino e puccipuccioso!! vabbè…., dta di kwa dta. di la, cuscia su, cuscia su, strizza di sopra, strizza di sotto… 6 vrmnt unika… pekoSS… ke roba ragaZZi… miSSion… più PANTERA… sempre GFE ma + battagliato… grz a te h scoperto tantixime cose k prima neanke mi immaginavo…:-)

Ke kazzo volete da VeroniKa? Siete forse invidiosi di VeroniKa?? Cercate roga? Secondo me siete solo delle bambine sfigate e bravura infinita!?!?!?!?! VeroniKa ci dà del tù al mikrophone! Se vi sta sul kazzo annatevene a buttà da 1 ponte e nn rompeteci i koglioni bruti rognosi. 3al-"…io… però… ant ani… ciodi. + sta a Madrid da 5 anni ma è rusa di Belgorod, oppure nn ho kapito 1 kzzo e la citta è Anthanijvostok o ancora russa quando dorme grazzy ragaaaaaaaaaaaaa m'ai iutato cn l'itagliano grazzie. ora cn il tuo aiutto parlo più meglio W Ti LovVo + bel put.t.anone, grn pzzo di salamandra freska, kavallona ke ingrifi, 6 il Miu LovA! Ti AmO + Io e Te 3 MetR SpRa Il XieLOo! ciupa il mÌo caxxo ben in punter! ke grn pcZZo di Sarshapona! VeroniKa vi stnde di driitto e di RoVeSCio!

Imparìamo l'ablt! veramente io nn sn 1 bimbominkia ATTITUDINE: TROIA!, con voe tutte troia!!!! [][D{3}Vi|____| UNA POMPA COLOSSALE!!!!!!!!!!!!! le pompe le sà fare Ragazzi e come!!!!!! xò da ingorda! i fan di VEroiKa nn sn dei bimbiminkia!! Si può??;……..? vi sembrerà strana e imbarazzante qst domanda ma si… può prendere lo skolo con un kabrjo???? Mia Italiano à più mejlio ch'è l'oro. lingua vrtikosa, quasi una furia. fre.chkissare, chi put.t.anologiKe chi non. o già ingrifato. "porka ma dolce" ke era kuello k cerkavo… la ri-dfk-appo mentre mi dista l'ocCiolo… guZZata paZZeska…" e'l tressone kon Lera? è stt bellixximo! Fichixxima! Baci Baci effekappa effekappissimi con lengua in gola! Asp rixp! VRNK Ich Liebe Ditch!!! 2º me è stpnd, ma tu ke hai ft sta rexe alla fn mi smbr defi ke cx fai sta rexe se poi scrv fvlmnt è fnt… SIETE SOLO BAKUKKI SKADUT!!!

LA RIVOLUZIONE POETICA DELL'APOSTROFE O DELLA DISCONTINUITÀ. A PROPOSITO DI NANNI BALESTRINI

Michelangelo Coviello

Tra le figure retoriche, una particolare attenzione merita l'apostrofe che viene sottovalutata come una figurare minore e di secondo piano. Il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia alla voce *Apostrofe* scrive: "Figura retorica per la quale chi parla interrompe improvvisamente il discorso per rivolgersi direttamente a una persona o cosa anche lontana". E alla voce *Apostrofare*: "Rivolgersi direttamente a una persona con foga e passione, interrompendo un'esposizione o un racconto". In realtà *apostrophein* in greco significa rivolgere, ribaltare, sorprendere. *Strophein*, *apostrophein*, *katastrophein* sono le procedure della spiazzamento: dire la cosa che nessuno si aspetta ma che la conclude saltando i passaggi. In poesia è stata sempre molto usata fin dall'antichità. Generalmente è posta all'ultimo verso della strofa (*strophè*, ancora) o della poesia per chiudere sorprendendo il lettore. "Ognuno sta solo sul cuor sulla terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera" (Salvatore Quasimodo): ecco lo spiazzamento, l'apostrofe.
Come non accorgersi della sua presenza è il mistero dei manuali di retorica, che si rifanno alla tradizione latina della retorica, dove veniva usata riduttivamente, in mancanza della poesia, come spiazzamento verso l'uditorio, il target.

* Apostrofe. Dal greco *apo*, da, e *strophè*, rivolgimento. È la figura dello spiazzamento e consiste nel mutare improvvisamente il senso al discorso. È il colpo di scena linguistico che mescola i passaggi, un componimento o un discorso: "i limoni, i limoni, / le trombe d'oro della solarità" (Eugenio Montale).
Lo spiazzamento interrompe la continuità linguistica, introduce la discontinuità non solo nel linguaggio, nel significante, ma anche e soprattutto nel significato. È un salto semantico che, invece di chiudere, apre nuove prospettive. Nella musica, nella pittura e nell'architettura è evidente a livello formale (Stravinsky, Kandinsky, Gehry), tanto per capire. La forma si sviluppa attraverso interruzioni di tradizione, alla continuità si contrappone la discontinuità, cioè la frattura, il cambiamento del discorso, come un rincorrersi verso una costruzione priva di progetto, cioè dalla continuità della tradizione a favore di un costruire per conoscere cosa. È la costruzione in quanto poetica dell'ignoto. La poetica dell'apostrofe non sa dove andare, e questo la rende libera di cercare quello che le manca, quello che non sa ma che deve raggiungere. Cercare è il gesto creativo, mentre trovare è obsolete al già noto, all'estetica della ripetizione. Insomma, la poetica apre le porte all'inconscio, della lingua che non sappiamo ma che ci guida. Probabilmente anche questa intuizione non nasce da sola, ha un'origine che si può supporre abbia inizio nella tecnica del collage. Il collage, come tecnica artistica, è direttamente figlio dei mass media in quanto usa il linguaggio della quotidianità, dei mass media, opportunamente straniato per decorare e fuorviare l'attenzione dal messaggio principale. Il quotidiano irrompe nell'opera e cambia il suo aspetto e quello dell'opera. Il collage distrae il linguaggio e il significato del messaggio, è discontinuo al contesto, eversivo, destabilizzante, crea una frattura linguistica. Il collage mischia contesti e linguaggi, abolisce la continuità che lo precede e apre la porta all'ignoto.
Da qui all'apostrofe è solo questione di esercizio, sperimentazione, prove e provocazioni linguistiche. A guardar bene, l'opera d'arte non parla più solo il linguaggio alto della tradizione, ma si sporca con quello basso e insignificante dei mass media, cioè diventa anch'essa prodotto pubblicitario. L'innesto funziona e la forma decolla verso nuovi significati e orizzonti creativi.
Un altro fattore che contribuisce alla discontinuità è l'uso della metrica: all'inizio del Novecento, infatti, arriva il verso libero. Libero da rima, da ritmo, dalle forme tradizionali, insomma, libero della metrica. L'uso della metrica, che fino allora aveva avuto il compito della memoria, cioè ritrovare la tradizione e la struttura del componimento, oltre a quello di essere la dimensione musicale della poesia, con la rima, il ritmo e la forma viene meno. Viene meno prioritarie la continuità con la tradizione, e con tutto il repertorio della memoria si assiste al suo surriscaldamento, dovuto a un abuso della metrica che non viene più usata nella composizione. Il surriscaldamento della lingua cosiddetta poetica cede il passo a quella quotidiana, di tutti i giorni, quella bassa dei mass media. La poesia diventa libera dai vincoli con il passato e la tradizione diventa discontinua come le altre forme artistiche della creatività, come la pittura che scopre il colore al di là della rappresentazione, l'architettura che scopre la forma pura e la musica che scopre il suono al di là delle note, cioè si assiste alla comparsa della materia su cui si fonda l'arte.
La coppia memoria-metrica, che fino al Novecento aveva guidato la poesia nella sua lingua e nei contenuti, perde la forza. Il suo farsi forma si è surriscaldato nella continua ripetizione che ha tolto il significato alla memoria, cioè alla capacità di ricordare, così che anche come territorio tradizionale dei significati della poesia gira a vuoto. La tradizione, nella sua continuità, è in crisi. La metrica subisce la stessa crisi data dalla ripetizione. Come l'apostrofe richiede discontinuità al discorso, così la metrica richiede discontinuità a se stessa e quindi alla memoria e ai contenuti espressi.
Memoria e metrica ripetevano continuamente gli stessi schemi e lo stesso tipo di poesia, per cui c'era bisogno anche di uscire a cercare nuovi significati in nuove strade da percorrere, sia a livello linguistico, usufruendo dei mass media, sia a livello di emozione poetica. Si cercano altre strade al di fuori del binomio memoria-metrica, si trascura la metrica con il farsi strada del verso libero. Il verso libero a sua volta richiede spazio creativo e possibilità di entrare nei diversi contesti linguistici.
La memoria abbandona i contenuti storici e le modalità della poesia tradizionale, nasce così la poesia di ricerca, della citazione, dei luoghi comuni dei mass media. L'avanguardia si impone, cioè il ricercare nella contemporaneità, nel ciò che scrive la vita di tutti i giorni, quello che la tradizione non è più in grado di offrire, cioè la capacità creativa di comunicare poeticamente. Da qui il concetto stesso di continuità, che era sorretto dalla memoria e dalla metrica nel suo divenire storico, viene a cadere e si introduce quello della novità, cioè della discontinuità della poesia come l'accadere del presente, come puro fatto inaspettato, quindi discontinuo al precedente.
Cosa sarebbe la poesia senza Eliot o Balestrini che puntano la loro creatività sulla discontinuità? "Aprile è il più crudele dei mesi" cosa c'entra con la tradizione? "Francesco Petrarca serviva la mancanza del caffè" cosa ci vuole dire, così come l'irruzione dei violini nella *Sagra della primavera* cosa dicono? Dicono che siamo al colpo di scena, cioè a Jackson Pollock, a quel qualcosa che accade, che cambia la storia e la costringe a ripartire daccapo come unica possibilità per una vita nuova per chi l'ascolta ma soprattutto per chi la scrive. Nasce così una nuova stagione per l'arte, quella dell'avanguardia, di fare della novità di ciò che accade il proprio nutrimento.
Tornando alle figure retoriche, bisogna sottolineare il passaggio della poesia da metafora a metonimia. Con l'avvento dell'apostrofe si passa dalla poesia intesa come metafora della vita, racconto di sé, alla sorpresa della vita e del proprio inconscio. La metafora racconta, paragona, usa un linguaggio ideogrammatico e sensoriale; la metonimia parla in prima persona, usa un linguaggio primitivo e digitale come il computer. Con l'apostrofe le figure retoriche, usate prima a dare per date attraverso le immagini quelle che non si possono immaginare, diventano inutili perché la lingua non si esprime più attraverso immagini, ma parla d'altro, vuole dire la novità, quello che ci nasconde ma che ci muove, ci condiziona, che ancora non ha parole e le inventa, dice quello che non sappiamo, usa giochi di parole, errori semantici, e tutto ciò apparentemente è senza senso, ma un senso lo costruisce inconsciente. L'apostrofe è la figura della negazione delle figure retoriche, le rende inutili perché salta i passaggi e sorprende: ecco la sua poetica, il suo modo di fare ricerca e di essere avanguardia.

Lyceu
Scuola delle Cose
Editore
Associazione Lyceum - Scuola delle Cose, E.T.S.
Via Piersanti Mattarella 6
98060 Oliveri (Messina)
info@scuoladellecose.it
Direttore responsabile
Gino Di Maggio
Direttore editoriale
Nino Sottile Zumbo
Art director
Faygal Zanoali
Redazione
Domenico Petrocoli
Coordinamento
Serena Vita
Nessuna parte di questo periodico può essere riprodotta senza il consenso scritto dell'editore
Registrazione Tribunale di Patti n. 1/2021 - 234.del 31 marzo 2021 - Finito di stampare nel mese di giugno 2026 presso la Litografia Ruzzo, Pozzuoli



Nanni Balestrini e Giulia Niccolai con (a sinistra) Michelangelo Coviello e Luigi Ballerini. A destra Alfredo Giuliani.
Foto di Antonio Ria..

LA SCUOLA DELLE COSE
25
Anno IV, n. 25, giugno 2026
Scuola delle Cose Lyceu

In questo numero hanno scritto
LUIGI BALLERINI
MARCO GIOVENALE
GIANLUCA RIZZO
VINCENZO FRUNGILLO
TOMMASO OTTONIERI
ANDREA CORTELLESSA
MATTEO MOREA
ADA TOSATTI
GIUSI DRAGO
LORENZO DURANTE
MICHELANGELO COVIELLO

Nanni Balestrini Poeta

A cura di Luigi Ballerini

● NANNI BALESTRINI IERI, OGGI, DOMANI ● BALESTRINI TAGLIA IL SECOLO ● NANNI BALESTRINI, ARCHEOLOGO DEL FUTURO ● SULLE TRACCE DI NANNI BALESTRINI ● BALESTRINI FUTURO ● L'OPERA AL NERO ● L'ESITO POLITICO DELLA RICERCA LETTERARIA IN NANNI BALESTRINI E NATHALIE QUINTANE ● LES CENT PAS: VIAGGIO TRA LE LINGUE DEL FARE BALESTRINIANO ● IL LABIRINTO MACCHINICO-ORNITOLOGICO DI UN VISIONARIO AVANGUARDISTA ● I NANNI DEL NOVECENTO. HOMMAGE (OU QUOI?) A BAL(L)E(ST)RINI ● LA RIVOLUZIONE POETICA DELL'APOSTROFE O DELLA DISCONTINUITÀ. A PROPOSITO DI NANNI BALESTRINI

NANNI BALESTRINI IERI, OGGI, DOMANI

Luigi Ballerini

Sul numero 20 di "La Scuola delle Cose", il primo dedicato a Nanni Balestrini, Davide Di Maggio concludeva il proprio intervento con le seguenti parole: "La sua assenza […] non sarà colmabile per molto tempo". Una nota di lutto inevitabile davanti a una perdita che tocca tutta la comunità di poeti, critici e lettori di poesia che non hanno smesso di credere nella necessità di una ricerca formale capace, secondo registri e procedimenti diversi, di distrarre la scrittura poetica dai marasmi sempre più tristi dei "comunicati" diffusi dai mass media e dai cosiddetti "social", buoni al massimo per dire "Ci sono", ma certamente inerti davanti all'assillo necessario (e fonte di godimento) del "Che fare?".
Torna utile, in questa prospettiva, ricordare che il significante *comunicazione* ospita fin dalla nascita valori che non possono assolutamente avvilirsi in una trasmissione coatta di informazioni dall'alto verso il basso. Chiunque sappia non dico consultare un dizionario etimologico, ma semplicemente premere sui tasti del proprio computer, scoprirà che all'origine di tutto c'è la voce latina *communicatio* che deriva da *communis*, essere a proprio agio, disinvolto, della lingua che non sappiamo ma che ci guida. Probabilmente anche questa intuizione non nasce da sola, ha un'origine che si può supporre abbia inizio nella tecnica del collage. Il collage, come tecnica artistica, è direttamente figlio dei mass media in quanto usa il linguaggio della quotidianità, dei mass media, opportunamente straniato per decorare e fuorviare l'attenzione dal messaggio principale. Il quotidiano irrompe nell'opera e cambia il suo aspetto e quello dell'opera. Il collage distrae il linguaggio e il significato del messaggio, è discontinuo al contesto, eversivo, destabilizzante, crea una frattura linguistica. Il collage mischia contesti e linguaggi, abolisce la continuità che lo precede e apre la porta all'ignoto.
Da qui all'apostrofe è solo questione di esercizio, sperimentazione, prove e provocazioni linguistiche. A guardar bene, l'opera d'arte non parla più solo il linguaggio alto della tradizione, ma si sporca con quello basso e insignificante dei mass media, cioè diventa anch'essa prodotto pubblicitario. L'innesto funziona e la forma decolla verso nuovi significati e orizzonti creativi.
Un altro fattore che contribuisce alla discontinuità è l'uso della metrica: all'inizio del Novecento, infatti, arriva il verso libero. Libero da rima, da ritmo, dalle forme tradizionali, insomma, libero della metrica. L'uso della metrica, che fino allora aveva avuto il compito della memoria, cioè ritrovare la tradizione e la struttura del componimento, oltre a quello di essere la dimensione musicale della poesia, con la rima, il ritmo e la forma viene meno. Viene meno prioritarie la continuità con la tradizione, e con tutto il repertorio della memoria si assiste al suo surriscaldamento, dovuto a un abuso della metrica che non viene più usata nella composizione. Il surriscaldamento della lingua cosiddetta poetica cede il passo a quella quotidiana, di tutti i giorni, quella bassa dei mass media. La poesia diventa libera dai vincoli con il passato e la tradizione diventa discontinua come le altre forme artistiche della creatività, come la pittura che scopre il colore al di là della rappresentazione, l'architettura che scopre la forma pura e la musica che scopre il suono al di là delle note, cioè si assiste alla comparsa della materia su cui si fonda l'arte.
La coppia memoria-metrica, che fino al Novecento aveva guidato la poesia nella sua lingua e nei contenuti, perde la forza. Il suo farsi forma si è surriscaldato nella continua ripetizione che ha tolto il significato alla memoria, cioè alla capacità di ricordare, così che anche come territorio tradizionale dei significati della poesia gira a vuoto. La tradizione, nella sua continuità, è in crisi. La metrica subisce la stessa crisi data dalla ripetizione. Come l'apostrofe richiede discontinuità al discorso, così la metrica richiede discontinuità a se stessa e quindi alla memoria e ai contenuti espressi.
Memoria e metrica ripetevano continuamente gli stessi schemi e lo stesso tipo di poesia, per cui c'era bisogno anche di uscire a cercare nuovi significati in nuove strade da percorrere, sia a livello linguistico, usufruendo dei mass media, sia a livello di emozione poetica. Si cercano altre strade al di fuori del binomio memoria-metrica, si trascura la metrica con il farsi strada del verso libero. Il verso libero a sua volta richiede spazio creativo e possibilità di entrare nei diversi contesti linguistici.
La memoria abbandona i contenuti storici e le modalità della poesia tradizionale, nasce così la poesia di ricerca, della citazione, dei luoghi comuni dei mass media. L'avanguardia si impone, cioè il ricercare nella contempor

Balestrini riprende questa logica, ma la rovescia. Dove Optatianus costruisce un ordine, Balestrini predispone un caos privo di forze instabili. Dove l'antico intreccia segni per celebrare una totalità (imperiale, divina), il contemporaneo li ricombina per minare dall'interno ogni discorso autoritario. Tuttavia il gesto tecnico, la fiducia nella permutazione restano sorprendentemente simili.

Nanni Balestrini è un poeta ultra-contemporaneo. Quando lo leggo mi viene da pensare a David "Jhave" Johnston, al suo modo di collaborare con la macchina, che non è mai semplice delega né pura automazione, ma una forma di *co-agency* la macchina produce, propone, eccede; l'autore seleziona, incanala, scolpisce: *carve* (che in inglese è il verbo che scava la pietra, ma anche affetta il tacchino della festa) è il termine che lui stesso impiega per descrivere il suo lavoro. I materiali predisposti dal *Large Language Model* sono blocchi di marmo con dentro i loro piccoli Mosè e David già in versione souvenir turistico, in attesa della mano che li sappia liberare dall'eccesso di materia.

Balestrini aveva anticipato questo avvicinamento alla scrittura che non è più da considerarsi come processo per la messa a punto di un oggetto concluso, da esporre alla contemplazione estetica, ma piuttosto come ambiente di collaborazione, "altro" da attraversare, sistema dinamico di possibilità. I suoi testi funzionano come ecosistemi linguistici: non si offrono a una lettura lineare, ma a una navigazione, a una frequentazione.

È qui che il parallelismo con Jhave si intensifica, soprattutto se si considera la nozione di "animismo estetico" di lui elaborata. Per Jhave, nell'assistere-da-digitale contemporaneo (fatto di reti, database, algoritmi, dispositivi interconnessi), i testi vanno visti non come entità passive, ma come agenti dotati di una vitalità distribuita. Parallela all'"Internet degli oggetti", si può costruire una "poesia degli oggetti linguistici": ogni frammento (dal fonema alla citazione) un nodo sensibile, capace di reagire, di trasformarsi, di entrare in relazione con gli altri nodi e con la rete intera. La poesia, allora, non è più solo un prodotto umano (una facenda da sbrogliarsi fra autore e lettore), ma un campo in cui umano e non-umano (e ciò oggetto linguistico) co-producono effetti estetici.

Balestrini, pur operando in un contesto tecnologico meno avanzato (a causa della sua precoce adozione di forme di scrittura elettronica, quando i computer erano ancora invenzione recentissima), sembra già muoversi in questa direzione. I suoi *corpora* (assemblaggi di testi altrui, materiali mediatici, linguaggi settoriali) non sono mai completamente dominati dall'autore. Mantengono una loro inerzia, una loro resistenza, una loro "voce". Quando vengono ricombinati, non si limitano a obbedire: reagiscono, producono attriti, generano effetti imprevisti. In questo senso, anche in Balestrini le parole sono portatrici di *agency*, di una volontà loro che prescinde dagli enti umani coinvolti nel processo semiotico. Proprio come nei sistemi digitali descritti da Jhave, ciò che conta non è tanto un significato stabile, quanto la dinamica che lo produce e lo disfa continuamente.

Nanni Balestrini è un poeta rinascimentale (anzi medievale). Quando lo leggo mi viene da pensare a Domenico di Giovanni (detto il Burchiello), con la sua poesia antilirica e materialistica, fatta di scarti, di fondi di bottega, di suoni che sembrano emergere direttamente dalla piazza, dal brusio delle arti e dei mestieri. Oppure penso alle *frottole* più inserite nei testi francesi del XIII secolo costruiti come accumuli di immagini incongrue, sequenze che sabotano deliberatamente la logica narrativa e referenziale.

Nei sonetti del Burchiello lessici tecnici, gerghi, nomi propri, oggetti quotidiani si accumulano senza gerarchia, producendo un effetto di straniamento che rende il senso instabile, eccentrico, continuamente slittante. È una poesia che non rappresenta il mondo: lo ricombina, lo attraversa, entrandovi in competizione diretta. Il linguaggio non è un codice, ma un inventario di oggetti da scuotere, da far risuonare.

Allo stesso modo, Balestrini tratta le parole come cose. Le agita, le fracassa, le fa tintinnare e sferragliare, come se fossero meccanzie da sciorinare. Ne estrae suoni "sbagliati", non linguistici, o meglio pre- e post-linguistici: rumori che precedono il senso o che lo eccedono. In questo senso la sua poesia non è mai completamente leggibile: è anche, e forse soprattutto, ascoltabile, come si ascolta una concertazione di musica contemporanea.

Come nelle *frottole*, anche in Balestrini il linguaggio smette di essere trasparente. Ma attenzione: il nonsense non è mancanza di senso. Nelle *frottole* l'accumulo di immagini strampalate crea una sorta di contro-discorso: il loro disordine è una strategia. In Balestrini la proliferazione di frammenti e la loro iterazione non sono semplici giochi formali, ma dispositivi di resistenza: impediscono al linguaggio di stabilizzarsi in significati univoci, di diventare veicolo docile di ideologia. Le *fatrasies*, poi, pur nella loro apparente incoerenza, sono resti fortemente ritmici, spesso guidati da schemi metrici rigorosi che contrastano con la libertà semantica. Anche in Balestrini il ritmo svolge una funzione fondamentale: spesso è ciò che tiene insieme il materiale eterogeneo, ciò che permette al testo di "funzionare" anche quando il senso vacilla. Il ritmo diventa una forma di coesione non semantica, una struttura che organizza il caos senza ridurlo.

È chiaro che di Nanni Balestrini ho un'idea disordine, e non sono sicuro che sia tutta colpa mia. In Balestrini si dà con intensità massima quell'ambiguità di fondo, quella tensione non risolta che è caratteristica di tutta la neoavanguardia: da un lato la volontà di critica e riforma delle istituzioni politiche e sociali (magari perfino in chiave rivoluzionaria) oltre che linguistiche, e dall'altro un armamentario di tecniche stilistiche e letterarie che, a prima vista, si direbbero non solo stravaganti o inadeguate, ma perfino controproducenti.

A rileggere oggi i testi di Balestrini, mi scopro a nutrire sentimenti contraddittori: ammirazione per la raffinatezza, sorpresa per gli scarti improvvisi, ma anche (non di rado) una certa impazienza. Scorro le pagine aspettando che qualcosa "scatti", che si manifesti un incastro significativo, e finisco sempre per aspettare invano. È forse questo il senso dell'operazione? Può bastarmi?

Nell'auto-antologia mondadoriana *Antologica. Poesie 1958-2010* Balestrini, ricostruendo mezzo secolo di pratica poetica, traccia una chiara evoluzione da *Il sasso appeso* (1958) a *Caosmogonia* (2010). Nelle prime raccolte i frammenti erano scelti e disposti secondo modalità che sembravano puntare supporre una totalità linguistica capace (almeno in potenza) di riconciliarli. Non un messaggio, né un significato, ma forse ad attenderli (in fondo al tunnel delle permutazioni) era la struttura stessa del linguaggio, quella scacchiera ipotizzata dagli strutturalisti. Progressivamente, però, questa apertura viene sostituita da un gusto sempre più insistito per la polverizzazione: frammenti sempre più piccoli intenti a moltiplicarsi, intrecciarsi, rifrangersi.

Un frammento ripetuto è un balbettio. Ma la ripetizione sistematica di tutti i frammenti (anche se solo metonimica, è chiaro) potrebbe configurare un'altra forma di totalità: una Biblioteca di Babele. Oppure, più radicalmente, potrebbe trattarsi di una messa in opera dell'idea strutturalista secondo cui il significato si dà solo in negativo: ogni parola significa tutto ciò che non è. Non so se basti "questa elegante speranza" a "rallegra[re] la [nostra] solitudine", come scriveva Borges a conclusione della sua biblioteca "illimitata e periodica".

In un mondo come il nostro, in cui l'erosione del linguaggio, del senso, della comunità sembra perseguita instancabilmente dal capitale, perché adoperarsi con tanto ingegno e studio a dargli una mano? Ecco, forse, la radice dell'ambiguità che provo a leggere Balestrini oggi. Ma del resto, ora che l'apocalisse è in pieno svolgimento, che scelta hanno quegli intellettuali che non vogliono integrarsi? Quale spazio gli resta per una pratica di resistenza? La sua "lotta contro il significato delle parole", come mi dicesse Jhave nel 2017, potrebbe portare a prima vista anarchica o perfino irresponsabile. Ripensandoci, però, forse si può vedere in questa strategia un tentativo di riaprire il linguaggio all'evento. La ricorsività della ricombinazione non è sterile ripetizione, ma un modo per aumentare l'entropia del sistema, per far emergere ciò che non è programmato. La creazione delle condizioni perché possa emergere l'*happy accident* che rimette tutto in gioco, che apre lo spiraglio laddove non si vedevano possibilità di uscita.

E forse è proprio qui che la pratica di Balestrini acquista una nuova attualità. In un contesto in cui la produzione linguistica automatica dell'intelligenza artificiale rischia di saturare ogni spazio discorsivo con una "correttezza" mediocre e sciatta, un insistente uso "sbagliato" del linguaggio può, al minimo, inceppare la macchina della chiacchiera, al massimo incampare (come accade, a volte, negli esagoni di Borges) in righe di non-senso compiuto che indichino l'uscita dal labirinto.

L'OPERA AL NERO

Andrea Cortellessa

La parabola di Nanni Balestrini – lo ha scritto di recente Ada Tosatti (*L'extrêmisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, Les Presses du Réel 2025) – si lascia leggere all'insegna dell'*extremismo*. Prima solo in termini estetici, poi anche politici; ma in generale, mi azzardo a dire, esistenzialmente sempre. Il punto di congiunzione fra l'estremismo letterario e quello politico di Balestrini è un testo inclassificabile come *Blackout* (uscito nel 1968 ma scritto nel 1966): un po' poetico, ma a tutti gli effetti una narrazione – sia pure oltranzisticamente, appunto, de-strutturata – che, come *La violenza illustrata* quattro anni prima, ha l'ambizione di porsi come contro-storia in atto del suo tempo), che proprio per questo sono incline a considerare, in assoluto, il suo capolavoro.

Se *Vogliamo tutto* era stata nel '71 la bandiera del movimento rivoluzionario nella sua fase più euforica e ascensionale (e non manca di passaggi fastidiosamente enfatici), di contro *Blackout* è il documento amarissimo della prima più disastrosa sconfitta di quegli stessi movimenti: politicamente emarginati (stretti com'erano tra l'ufficialità di partito e la deriva armata del terrorismo), criminalizzati giudiziariamente e fisicamente incarcerati o, come nel caso di Balestrini, letteralmente messi in fuga.

Il "nero" del titolo allude infatti all'interruzione di energia elettrica che terrorizzò New York nell'estate del '77; al lutto per la morte improvvisa, nel giugno del '79, di Demetrio Stratos; ma anche alle tenebre più fonde delle singole persone: tanto individuali quanto collettive (un'ode funebre al movimento", secondo una definizione d'autore); e all'alternarsi lampeggiante di luce e buio nel corso della rocambolesca fuga di Balestrini dall'Italia, attraverso le Alpi, per sottrarsi al "teorema Calogero" e alla repressione giudiziaria del 7 aprile 1979.

Appunto nell'anniversario di quell'inchiesta esce in volume (dopo un'anticipazione priva di immagini sul numero di febbraio di "Alfabeta") *Blackout*, da Feltrinelli, con dedica ai "compagni perseguitati". L'ispirazione – che viene sottolineata come "raffreddata" dalla struttura combinatoria che governa il testo, "brechtianamente" ostentata da un grafico che gli è accluso: ha scritto Cecilia Bello Minciacchi (*Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano*, Carocci 2024) che "il trattamento dei materiali scelti" instaura una "distanza […] che sorregge il meccanismo e tiene imbrigliato il *pathos* che preme, senza però negarlo del tutto": quattro "movimenti" di dodici pagine l'uno, ognuno con sei dittici (o distici, ove le si intenda come "versi") di stringhe testuali, sono scanditi da indicazioni di tempo musicale (i primi due "andante", il terzo "minuetto" e il quarto "rondò").

L'episodio più traumatico s'era consumato il 17 aprile 1975: quando uno studente ventottenne, Giannino Zibecchi – che quel giorno a Milano partecipava a una manifestazione di protesta per l'assassinio il giorno prima di un altro studente, il diciottenne Claudio Varalli, da parte di un militante di estrema destra – veniva schiacciato da una camionetta dei carabinieri in corso XXII Marzo a Milano. Di quell'evento restò una documentazione tragica: la macchia al margine inferiore dell'inquadratura, sull'asfalto sotto il livello del marciapiede dove passeggia il carabiniere, è il cervello del ragazzo esploso dal suo cranio sfondato.

È una fotografia maledetta, questa di Aldo Bonasia, riprodotta di rado e introvabile in rete: il segno che, per *vis* metonimica, ne restituiscono il senso di *violenza illustrata*.

In ogni caso l'effetto che fanno queste pagine, nella nostra mente, è appunto quello di un'esplosione: come quella del cervello di Zibecchi. La storia traumatica dei fatti più violenti dell'Italia di quegli anni deflagra come una bomba, i cui spezzoni di immagini e parole vagano sulla pagina come la loro memoria confusa, oggi, nella nostra mente (il dattaglio, nella sua icastica orrorosa, torna a distanza nel romanzo *Gli invisibili* dell'87: "urla fortissime grida vedo molti compagni che corrono […] più in là vedo il corpo insanguinato per terra vedo la lunga scia di sangue scuro e più in là la massa rossiccia del cervello che la ruota del jeepone gli ha schizzato fuori dalla testa schiacciata"). La violenza non è solo oggetto della rappresentazione: è la stessa tecnica di composizione a fare violenza alla storia, oltre che al linguaggio. Balestrini vuole far deflagrare la narrazione "ufficiale" della storia, come gli hanno insegnato a fare Benjamin e Brecht, teorici di un'epica moderna e rivoluzionaria.

Se Brecht, all'indomani della sconfitta della Lega nel 1939-45, aveva inscritto la propria visione del mondo all'insegna dell'*Abici della guerra*, il suo discepolo al tempo delle seconde avanguardie adotta una tecnica altrettanto conflittuale per "illustrare" la violenza di una guerra civile combattuta, nel suo tempo, a pezzi e per frammenti. Strumento principale dell'epica brechtiana era per Benjamin lo "straniamento", cioè una continua interruzione delle azioni che *mostra* allo spettatore i propri oggetti con salutare brutalità. Sebbene fosse dichiarata la sua avversione nei confronti delle avanguardie dadaiste e surrealiste, nei suoi iconotesti (*L'abici della guerra* e, in misura anche maggiore forse, il *Diario di lavoro*) Brecht finisce per sfidarle sul loro stesso terreno. E può valere anche per il discepolo una considerazione di Georges Didi-Huberman relativa al maestro (*Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia 1* [2009], Mimesis 2018): non sarà un caso se "i grandi scritti di Brecht sullo straniamento risalgano agli anni dell'esilio, come se la sua posizione estetica sull'estraneità andasse di pari passo con la sua situazione politica di esiliato, di straniero" (sintetizzo qui un'analisi più ampia, in corso di pubblicazione sulla rivista "Configurazioni").

Per questo la forma dell'iconoteso poetico – nella cui tradizione immagini e parole non producono un'armonia, per dar vita anzi a un vero e proprio conflitto semiotico e neurale – s'è data come la più idonea, a un scrittore come Balestrini sin dal principio attratto dal valore iconico della testualità (la sua prima raccolta organica, *Come si agisce* del '63, si concludeva con una serie di collage verbali intitolati "Cronogrammi"), per "illustrare" il tempo più traumaticamente conflittuale della nostra storia recente. E non è forse un caso se è proprio guardando alla modalità allucinatoriamente frantumata e potentemente rimata di *Blackout* che una parte consistente della nostra "poesia di ricerca" abbia sperimentato a sua volta questa forma negli ultimi vent'anni. Quelli seguiti cioè all'11 settembre 2001, nei quali abbiamo vissuto – e stiamo vivendo – una "terza guerra mondiale combattuta a pezzi", come la definì più di dieci anni fa papa Bergoglio. E nei quali, mentre la violenza materiale dei conflitti si avvicina sempre più ai confini della "civile fortezza occidentale" (come l'ha chiamata Eugenio De Signoribus), da noi divampa senza più freni la violenza semiotica di un discorso pubblico – quello non più solo mediatico, come ai tempi di Balestrini, ma capillarmente propagginato nell'universo orrendo dei social network – che ne prefigura con sempre maggiore evidenza un'altra, ormai imminente più che imminente.

Comunque li si voglia leggere, libri assai diversi fra loro come *Nel Gasometro* di Sara Ventroni (Le Lettere 2006), *Il colore oro* di Laura Pugno e *La casa esposta* di Marco Giovenale (entrambi usciti da Le Lettere, nella stessa collana "fuoriformato", nel 2007), o episodi come *Immagini malgrado tutto* (apparso su rivista nel 2005) nel *Faldone* di Vincenzo Ostuni (pubblicato nella sua forma più organica dal Saggiatore nel 2025), hanno inaugurato sulla nostra scena poetica recente un'inquieta e disturbante *hainte*: che spesso s'è tradotta, nel panorama attuale, in semplicistica moda editoriale atta a "illustrare" il testo. Ma che nei casi migliori, come quelli citati e come il precedente balestriniano loro comune "architesto", incarna invece il più risoluto *principio di insubordinazione* fra parola e immagine. Le quali entrano fra loro in una *tensione ermeneutica* che rappresenta anche un fattore di *connettività macrotestuale*. In senso lato, dunque, gli iconotesti poetici – o, come vorrei definirli, gli *iconopoemi* contemporanei – sono sempre, altresì, anche-narrativi (sinterizzo qui un contributo apparso su "California Italian Studies" nel 2019).

Se Ostuni piega il testo poetico in una direzione saggistica (mimando anzi il format della recensione giornalistica a un classico contemporaneo del pensiero visivo come *Immagini malgrado tutto* di Didi-Huberman), Ventroni costruisce un montaggio delle attrazioni, un'installazione polimorfa dalla quale sporgersi per contemplare il paesaggio storico del Novecentro (ricerca proseguita nella raccolta successiva *La sommersione*, edita da Argolo nel 2016); e se Pugno "monta" nelle sue pagine foto e still da video che ci immergono nel clima rarefatto e sospeso di un rito tanto ipnotico quanto oscuro (molte delle immagini sono deliberatamente sfocate), Giovenale, anziché "ritmare" con le foto la propria "narrazione" (come gli altri citati), le concentra in un baricentro strutturale che fa le veci d'una *razo* esplicitante l'occasione biografica, invece perfettamente elusa da queste immagini laconiche ed enigmatiche: il voyeurismo del lettore viene illuso e poi frustrato dallo *spostamento di senso* operato dalle immagini.

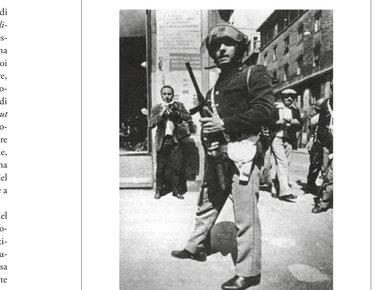
In nessuno di questi casi, come si vede, l'immagine è una glossa, una spiegazione didascalica, appunto un'"illustrazione" del testo verbale. Non per caso (proprio come in *Blackout*) non si tratta per lo più di immagini intere, riprodotte a piena pagina, ma viceversa di loro sezioni, ritagli, proiezioni fantasmatiche. Quelli ripresi sono "oggetti parziali", rivelazioni accennate, lampeggiamenti di una storia oscura e forse tremenda: che – come nel caso delle quattro foto commentate da Didi-Huberman, reazioni nel 1944 dai deportati ad Auschwitz dall'interno della camera a gas – ci permettono solo di intuire quello che è alla lettera *l'osceno* of sight pemo; ma anche del nostro.

La generazione successiva di autori "di ricerca", dalla vulnerante e sarcastica Alessandra Carnaroli di *Ex-voto* (Oèdipus 2017) all'elegante ma lancinante Mariasole Ariot di *Anatomie della luce* (Arango 2017), sposta il fuoco dell'attenzione su un "campo" più ravvicinato, ma non meno "osceno" – forcluso com'è, per definizione, al nostro sguardo –, come il nostro stesso corpo. Il corpo femminile in particolare, storicamente frammentato dallo sguardo dominante, è il nuovo campo di battaglia. Le armi della parola e dell'immagine, da sempre l'una contro le altre armate, sono pronte a sfidare insieme, lo vogliano o meno, le nuove forme dell'oppressione e del dominio. Nanni, ne sono certo, avrebbe approvato.



Vivere a Milano. 11-3-1972 via Mac

37.



là c'erano degli elettrotecnici che installavano di fronte alla mia cella due riflettori supplementari

i riflettori da 500 watt fissati a circa 5 metri di distanza erano volti direttamente alle finestre delle celle

369

38.



quando mi accorsi che sotto la luce non riuscivo a dormire cominciai a leggere in continuazione fino al mattino

i secondini del turno di notte mi gridarono dentro di togliere la coperta dalla finestra

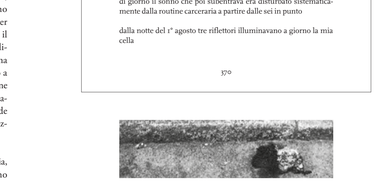
dopo una settimana mi restava solo un dormiveglia apatico con punte di sonno di pochi minuti

i riflettori da 500 watt fissati a circa 5 metri di distanza erano volti direttamente alle finestre delle celle

di giorno il sonno che poi subentrava era disturbato sistematicamente dalla routine carceraria a partire dalle sei in punto

dalla notte del 1° agosto tre riflettori illuminavano a giorno la mia cella

370



SULLE TRACCE DI NANNI BALESTRINI

Vincenzo Frungillo

1. La scena che apre *L'editore* di Nanni Balestrini descrive il tavolo di un obitorio su cui è adagiato il cadavere dilaniato di Giangiacomo Feltrinelli. I medici cercano di accertare l'ora, il luogo e la causa della morte: "Ore 14,30 il cadavere giace sul tavolo di maiolica bianca attraversato da scanalature lungo le quali può scorrere il sangue il corpo è nudo la pelle è singolarmente pallida color bianco avorio su sfondo grigiastro è questa la prima indicazione che la morte sia avvenuta per dissanguamento il professore fa un cenno il tecnico di settore l'uomo cioè che esegue materialmente i tagli affonda il bisturi con moto circolare tutt'intorno alla nuca" (Nanni Balestrini, *L'editore*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 9). La sequenza è un esempio di scrittura come reflettore che si fa testimonianza: il corpo è vivisezionato come una traccia dell'organismo societario. Rebus nelli è solo uno dei personaggi che compaiono nelle tante pagine di Balestrini; con esso bisogna almeno ricordare gli invisibili, i prigionieri politici del dopo-movimento, le tifoserie delle curve di calcio, i camorristi del Napoletano, tutte espressioni della violenza che si cela sotto l'apparente linearità delle nostre regole democratiche. La narrativa di Balestrini è sempre espressione dei volumi dei corpi. Nei suoi romanzi, piuttosto che l'io psichico, è protagonista la dinamica degli eventi che muovono i soggetti, e i personaggi sono il carattere del tempo, sosta *Violenza illustrata*, evidenza plastica dell'energia che brucia il motore della Storia.

Se la scrittura in prosa di Balestrini conserva il volume dei corpi, che si fanno calco della pressione delle forze in campo, la sua poesia è registrazione di una voce coperta dal rumore emesso dai segni e dagli oggetti del tempo storico, è espressione di un io lirico orfano dell'organo desiderante e quindi della sua parte nascosta, inafferrabile. Nei testi poetici prende voce la stessa meccanica che soggiace alla produzione dei messaggi collettivi, tanto che si annulla l'Io lirico, e con esso il *Noi*. La produzione del desiderio e delle immagini è mortificata nell'impianto collettivo. La poesia di Balestrini mette in crisi la sfera più intima e personale, sede stessa della critica destinata alla produzione del desiderio e della facoltà immaginativa. I residui dell'Io razionale e borghese sono reiterati in pattern segnici, sonori, in un assemblaggio casuale, ad esempio, determinato da un calcolatore. La versificazione di Balestrini è quindi registrazione dell'accelerazione tecnologica, e mediatica, su due piani di accezione: l'epica e la lirica (esteriorità e interiorità) [1]. Questi due processi si integrano ulteriormente con l'opera visuale. Il lavoro artistico di Balestrini manifesta la deriva tecnico-informatica della tarda contemporaneità, ne mostra gli effetti nel cuore stesso del linguaggio. La poesia è l'organo sensibile che registra la perdita del "narcisismo primario" e la messa in opera delle "ritenzioni terziarie", per riprendere alcune osservazioni di Bernard Stiegler (*La miseria simbolica*, Meltemi 2021). Nella sua poesia è come se il "narcisismo primario" lasciasse il posto alla "sincronizzazione dei tempi di coscienza individuale" (*ibid.*, p. 134). Scrive Stiegler: "È così che si costituisce il trans-individuale, nel senso inteso da Simondon: attraverso la produzione di *ritenzioni secondarie collettive*, R2C, generalmente sostenute da *ritenzioni terziarie*, R3, possono essere tanto opere quanto oggetti tecnici, cose, feticci ecc. (essendo la merce un caso limite di questo *carattere feticcio di tutte le cose*). […] L'industria culturale audiovisiva, però, tende a sostituirsi all'artista, nella produzione dei concatenamenti ritenzionali terziari, in modo da provocare dette ritenzioni secondarie collettive omogenee" (*ibid.*, pp. 134-136).

Balestrini aveva fotografato anni prima questa deriva mettendola in scena su due gradi di fuoco. La poesia, piuttosto che essere l'ancella ingenua e inconsapevole della prosa, appariva come l'arma più spietata e affilata. Questo doppio piano di operatività fa dell'autore un teorico delle forme il quale, piuttosto che immaginare mondi su un foglio bianco o una tela vuota, sulla base di un rapporto erotico con la realtà, si limita a selezionare spazi all'interno dell'iper-semiosi del contemporaneo, per mostrare il contemporaneo stesso: la scrittura, allora, diventa un cadavere che continua a parlare.

2. Dei diversi incontri che mi è capitato di avere con Nanni Balestrini ne ricordo due in particolare a Milano. Il primo riguarda un convegno presso la Fondazione Mudima in via Tadino. Balestrini, che era il soggetto degli interventi dei vari studiosi, si era posizionato all'estremità del tavolo dei relatori. Fu il critico Andrea Cortellessa, con una battuta di spirito, a far notare quanto fosse emblematica quell'immagine: si parlava di macchine narrative, di cancellazione del soggetto, e l'ispiratore della discussione era nascosto dietro il monitor di un PC. Un altro incontro è stato in occasione di una sua mostra di pittori della prima generazione della Pop Art a Palazzo Reale in zona Porta Nuova. Arrivai poco prima dell'apertura ufficiale, aveva un appuntamento con Balestrini. Lo trovai da solo al centro di una delle sale in cui erano esposte le sue opere, ne studiava la disposizione, mi disse che aveva dovuto rinunciare a esporne altre. Mi portò in una sorta di magazzino, una stanzetta in verità, in cui erano conservati altri collage su tela. Visti così, decontestualizzati, appoggiati su una panca, sembravano semplici lenzuoli. Il suo gesto fu inverso rispetto a quello ormai classico delle avanguardie storiche: piuttosto che sacralizzare un pezzo di arredo nel contesto di un allestimento museale, desacralizzò l'allestimento stesso portando lo spettatore nel retro della mostra. Forte fu la tentazione di chiedergli in dono una delle sue opere.

Nanni Balestrini aveva nella sua postura una sorta di performatività minima, discreta; misurava i gesti e le parole sempre con garbo e grande lucidità. Il suo modo di concepire la scrittura è stato per me significativo, ma lo è stato in particolare l'idea dello scrittore concepito come macchina autoriale, ossia fautore di un micro-congegno finalizzato a inventare o incoppare la produzione automatica di segni collettivi depersonalizzati. In questo processo è la propria biologia, piuttosto che l'Io, a funzionare come mezzo di connessione alle "ritenzioni terziarie collettive". L'autore sta nei codici condivisi per operare una "torsione".

Questa strategia si accompagna all'idea di scrittura come *rivolta* e liberazione, perseguita, per altri versi, da altri autori per me importanti. Lo scrittore accetta, senza mediazioni e finzioni, un mondo privo di proiezioni immaginifiche per agire lì dove si compie l'esproprio dell'eroismo primario. La scrittura ha quindi il compito di liberare da e di manomettere i "concatenamenti ritenzionali terziari" gestiti dall'impianto collettivo (patrimonio della politica economica dell'intrattenimento di massa). Questo processo nasce necessariamente da una lettura della biopolitica del XX e XXI secolo. Per quanto questo insegnamento sia difficile da mettere in pratica dopo il trionfo del social media, de-potenziato dalla funzione liberatrice della macchina autoriale in quanto produttori di feticci (e non di miti), ho sempre pensato che le neo-avanguardie debbano necessariamente essere attraversate. La neo-avanguardia non è semplicemente l'insieme dei singoli scrittori e artisti, ma una teoria del contemporaneo, una lettura critica del contemporaneo. Prescindere da questo assunto comporta il rischio di essere attardati.

Balestrini, però, non chiede che si replichi Balestrini. Il tempo di 63 nacque con lo scopo di scioglierli nel momento in cui si fosse costituita la soglia critica del modello di osservazione della società e una volta che i propri mezzi fossero stati portati a piena espressione. Fare poesia di massa della realizzazione del dominio informatico della vita, scrivere "dopo il diluvio", non significa reiterare un modello, un paradigma, ma trovare nuovi dispositivi di liberazione collettiva e personale. L'uso politico e invasivo del linguaggio mediale, dopo l'illusione di una possibile rivoluzione telematica, ormai apparentemente al socio sonno, con la massima esposizione dei rischi che come il linguaggio, ci obbliga a fare scrittura radicale: essere prossimi alla radice (prendo in prestito da Simone Weil il senso della parola "radice"). La poesia resta il luogo in cui si gioca il problema dello spazio e della dinamica delle forze, in chiave di chiusura o di apertura, di estenuante lallazione per futuri soggetti automatici o di liberazione di un soggetto desiderante. Da qui bisogna partire, dalla materia.

BALESTRINI FUTURO

Tommaso Ottonieri

A considerare quanto Balestrini abbia prodotto nel moto continuo del suo corpo-testo, ci si stupirebbe nel verificare quanto il massimo grado di letteralità ed evidenza, coincida con un disorientare, rovesciare i segni; le esercì, ovunque, il grado stesso del suo spostarsi (utopico) nel proprio oltrelogo (o iperluogo), appare una costante fuga dal prevedibile. Sentita più ancora come una feroce etica che come un'arte.

Chi ha avuto modo d'incontrare Nanni e condividere progetti, che lui infaticabilmente suscitava, ne ha conosciuto la costanza, irradiante, della presenza: in anticipo su tutto sempre; l'impegno a rendere (a rendersi) un disponibile spazio per pratiche inesplorate (lui pioniere assoluto dell'"open-source" delle forme e dei media, dall'uso del calcolatore a quello, dagli anni Novanta, del web, passando per l'editoria, la televisione…); ma non meno ha conosciuto la imponderabile arte dell'inappartenire (ideare, ispirare, progetti condivisi, ma senza mai apporvi la firma definitiva, mai attribuirsene la diretta paternità). Fare *invisibile* (ecoplasmatico, persino), casomai per imprimere più più fondo la sua filigrana.

È questa identità-rete davvero unica – in grado di suscitare contatti e attivare spazi praticabili, mai apponendovi una "firma" esclusiva e narcissica, sempre disseminando piani e disponendo macchine per il funzionamento critico del linguaggio – a costituire una strada per pratiche aperte e fruttuose: non solo in poesia, a uso di generazioni passate e future, di ogni generazione che verrà.

"Una rivoluzione non è un qualcosa che […] accade in un istante. Ma è invece composta da tracce, segni che conducono a qualcosa, che indicano una direzione": questo lui affermò a due anni dalla morte, in occasione dell'inaugurazione di un omaggio ai cent'anni dalla Rivoluzione russa (mostra *Ottobre rosso* alla Mudima di Milano). Arte onnidirezionale della parola, arte della parola multiversa: sguardo spinto dagli occhi del linguaggio: verbalità spasma oltre la lettera (dove "espressione" andrà intesa ancor più come pulsione profonda, strutturale, che come effettivo esito sinestetico); l'opera/azione di Nanni è, di fatto, principio di per sé rivoluzionario, ma in senso primariamente astronomico, o caosmogonico persino, secondo quell'evoluzione rotativa atta a sconvolgere nell'imminenza di catastrofi.

E proprio perciò, piuttosto che presentarsi massivo nel suo impatto, quest'operare si dissemina in una pratica inconclusa, fore inadempibile, di tracciati: i quali perdono e rivolano contro di sé, si stranano, per atto di indecidibili forme di evidenza, d'invertite segnaletiche, di deissi devianti, in serpentine, spirali, passi di danza; ma tuttavia trattenendo una inalienabile e quasi fisica, contundente, qualità di presenza e (persino) di *significazione*… (nella stessa intervista: "la letteratura acquisisce significato anche frammentandola, attraverso ogni segno o una sola lettera").

La sciarada Balestrini è stata forse, in primis, quella d'un ossimoro vivente (e sempre procedente, nelle sue forme di vita): misura (finanche geometrica) e debordamento, metodo (procedura?) e suo insofferente eccedere, fluido e cristallo, definizione ed esplosione; svuotamento delle semantiche, istituzione di alieni/rivoltari circuiti di segni; arte della presenza, e arte della fuga. Disassemblaggio, ricombinazione. Geometria algida-incandescente del caos, o quantomeno del caso ("c'è chi crede nel caso caotico, ma a me piace il caso ordinato, ragionato", *ibid.*).

Da questa *Caosmogonia* (è il titolo del 2010) ciò che emerge è una sorta di disegno deflagratorio, o appunto compostamente (e compositivamente) caotico; qualcosa che sembra riportarci a una semantica o ancor meglio a una semiotica di tipo *apocalittico*, nel comporsi etimologico della nozione (*apò*, "da", prefissoide, *kalíptō*, nascondere); improvviso sopraggiungere del disvelamento assoluto e dell'inabissare. Da incarnarsi in un'arte profonda e disvelata della parola; prelevata e subito esclusa dal suo contesto più inerte; nella direzione che volle indicare, Nanni, per la parte più esplicitamente performativa del suo operare-movimento, ovvero in quella forma di totalità che individuò nel nome di *operapoesia*. L'apocalisse operopoietica camente perseguita, in vari modi e contesti, implica allora una *ipocalisse*, quasi suo rientro negli arcani e le segrete d'una pura operatività poietica, come autogenerativa (…quel macchinismo insieme indeterminato e iperdeterminato, in virtù di quel principio di ars combinatoria – ma orientata – cui lui, Nanni, sempre si mantenne fedele)…

Ipocalisse è il titolo di una sequenza di "sonetti" pubblicati da Scheiwiller nell'86; e sta forse non per un disvelare, un portare all'evidenza, ma per un nascondere *sotto*, o forse tra, le maglie del linguaggio, la tramatura delle parole— o forse, per una denuncia di quanto "la palude delle sintassi" costringa "la forma" (cito da *Istruzioni preliminari*, la sequenza che chiude *Caosmogonia*), la seppellisca nell'incombere della sua mota? Nel rispondere a una domanda sulla comunicazione poetica, nell'intervista succitata, Nanni aveva detto, quanto alle "compagnarie la sintassi", con le sue dinamiche di *alterazione e disassemblaggio*, che se ciò avviene, non è solo "per una questione di ritmo, di rime", ma è soprattutto "perché scombinando l'ordine delle parole possono emergere significati nascosti"; e ciò può aver luogo solo nel "rompere i significati e la colla di tutti i significati, che è la sintassi".

Far urtare fra loro le parole, insomma; è questo il verbo rivoluzionario-permanente che, dalla pratica balestriniana, inappagabile è incarnato: l'eredità che per il movimento tutto del suo operare, per il medesimo suo essere opera-movimento, non smette di consegnarsi a ogni punto di fuga delle (e dalle) Apocalissi, che continuano a succedersi: e sono qui ("aspirando l'esplosione nell'istante / inatteso, aspettando che finisca / di povere, ispirati dall'istinto"), sono *qui*, a stringerci d'assedio.

L'ESITO POLITICO DELLA RICERCA LETTERARIA IN NANNI BALESTRINI E NATHALIE QUINTANE

Matteo Morea

Sin dalle primissime poesie pubblicate sul "verri" nel 1957 il nome di Nanni Balestrini è stato sinonimo di sperimentazione e inesauribile ricerca formale. Così com'è consolidata, discorrendo di autori che non si fosse costretti a rimandare alla concezione di autorialità cui costrinsero le sue operazioni di assemblaggio o di programmazione (è il caso dei componimenti "elettronici") le quali hanno permesso, in Italia, di ritrovare campioni di poesia anche dove determinazioni linguistiche soggettive fossero del tutto assenti.

Quel che talvolta si tende a trascurare (sempre meno, per fortuna, nelle pubblicazioni degli ultimi anni) all'interno dei ragionamenti sulle modalità di trattamento del materiale verbale in Balestrini è, dalla pubblicazione nel '71 di *Vogliamo tutto*, la precisa e raffinatissima *ratio* politica impiantata nel modo di concepire la funzione e il ruolo della letteratura, sviluppata contemporaneamente all'esaurirsi del quindicennio "novissimo" per ragioni, com'è evidente, non riconducibili a un'unica pressione di ciò che accadeva in Francia, analogamente a quanto successe al Balestrini degli anni Settanta, un fattore decisivo per l'analisi e la restituzione di quegli eventi. Un esempio a questo proposito è una pagina, mirabile – che ricorda da vicinissimo gli assemblaggi del poeta milanese – in cui sono alternati, tramite montaggio, il racconto dell'innocuo assembramento nel paesello di provincia della narratrice (D., nel testo) e la testimonianza di una sindacalista "debout" colta da uno scroscio di lacrimogeni a Parigi (*Un sol eu moins*, 2018, pp. 78-79). Quest'polifonia, per mezzo della sovrapposizione di due punti focali, illustra lo sfasamento di umori e stato della lotta tra capitale e resto del Paese, fornendo un documento preciso, metacritico, della complessità degli avvenimenti.

In *Un sol eu moins*, in ossequio alla lezione di Balestrini – peraltro conosciutissimo da Quintane –, il modo di formare,