DOTTORATO DI RICERCA IN
FILOLOGIA, LETTERATURA ITALIANA, LINGUISTICA

CICLO XXXVIII

LE TIGRI DI CARTA

Le riviste della neoavanguardia italiana, il dibattito sul romanzo e il campo letterario degli anni Sessanta (1959-1969)

Settore Scientifico Disciplinare
LICO-01/A - Letteratura italiana contemporanea

Anni 2022-2025

Dottorando
Dott. Andrea Conti

Supervisore
Prof. Nicola Turi

Coordinatore
Prof. Francesco Bausi

Salvo eventuali più ampie autorizzazioni dell'autore, la tesi può essere liberamente consultata e può essere effettuato il salvataggio e la stampa di una copia per fini strettamente personali di studio, di ricerca e di insegnamento, con espresso divieto di qualunque utilizzo direttamente o indirettamente commerciale.
Ogni altro diritto sul materiale è riservato.

INDICE

INTRODUZIONE 7

1. LE RIVISTE COME ATTORI DEL CAMPO LETTERARIO

1.1 PERCHÉ LE RIVISTE? 23

1.2 VECCHIE E NUOVE METODOLOGIE DI STUDIO 30

1.2.1 Di cosa parliamo quando parliamo di riviste? Identificare un oggetto sfuggente 36

1.2.2 Tra competizione e collaborazione: come pensare lo spazio delle riviste 45

1.3 LE RIVISTE NEL CAMPO LETTERARIO DEGLI ANNI CINQUANTA (1953-1956) 55

1.3.1 I 'nuovi entranti' del 1955-1956: «Officina» e «il verri» 68

2. LA NEOAVANGUARDIA COME 'NUOVO ENTRANTE' NEL CAMPO LETTERARIO

2.1 «IL VERRI» TRA CONTINUITÀ E ROTTURA 83

2.1.1 Prima di Robbe-Grillet: il discorso sul romanzo nei primi anni del «verri» (1956-1959) 86

2.2 FACCIA A FACCIA CON IL *NOUVEAU ROMAN* 94

2.2.1 Luciano Anceschi: senso della crisi, fenomenologia e *nouveau roman* 103

2.2.2 Renato Barilli: la ricezione 'fenomenologica' e costruttivista di Robbe-Grillet 107

2.2.3 Il dibattito sulla stampa francese e le fonti del «verri» 122

2.3 UN'ALTRA POSIZIONE NEL CAMPO LETTERARIO: «NUOVI ARGOMENTI» NEL 1959 134

2.4 SULLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA 148

2.4.1 Renato Barilli e Angelo Guglielmi: l'emersione di due prospettive critiche 152

2.4.2 L'*Inchiesta sulle nuove tecniche narrative* 162

3. DAL «VERRI» AL GRUPPO 63

3.1 VERSO IL 1963: L'ALLEANZA DEL «VERRI» CON FELTRINELLI 171

3.2 UNA FRAGILE INTESA: «IL MENABÒ» E LA NEOAVANGUARDIA 177

3.2.1 La ricezione critica e le prose sperimentali del «menabò» n. 5 (1962) 192

3.3 LE ANNATE 1962 E 1963 DEL «VERRI»: UNA 'RETE' IN FORMAZIONE 206

3.3.1 Ritornare sulla nozione d'avanguardia 213

3.3.2 Impegno, disimpegno o contro-impegno? 223
3.3.3 L'inchiesta su *Avanguardia e impegno* 230
3.4 UN NUOVO *NOMOS*: LA NASCITA DEL GRUPPO 63 240
3.4.1 La posizione del «verri» e il dibattito palermitano 245
3.5 DOPO IL 1963: IL RUOLO DEL «VERRI» E IL DIBATTITO SULLE ALTRE RIVISTE 252
3.5.1 Da «Rinascita» a «Nuovi Argomenti»: la polemica contro il Gruppo 63 257

4. LA BATTAGLIA DELLE POETICHE E DELLE POSIZIONI

4.1 IL GRUPPO 63 COME CAMPO DI TENSIONI (1964-1967) 275
4.2 «MARCATRÈ»: UN CROCEVIA DI ESPERIENZE NEOAVANGUARDISTE 286
4.2.1 Edoardo Sanguineti curatore della sezione *Letteratura* di «marcatrè» (1963-1967) 292
4.2.2 La 'linea Sanguineti' tra narrativa e dichiarazioni di poetica 301
4.2.3 La traiettoria di Roberto Di Marco e della *Scuola di Palermo* 312
4.2.4 Dentro e fuori la neoavanguardia: Gianni Celati su «marcatrè» 326
4.3 «MALEBOLGE»: LA 'LINEA' PARASURREALISTA 337
4.3.1 Adriano Spatola: dal «verri» a «Malebolge», passando per «Bab Ilu» 349
4.3.2 Giorgio Celli: dal «verri» a «Malebolge» 362
4.4 VERSO IL POSTMODERNISMO? «GRAMMATICA» E LA 'LINEA MANGANELLI' 376

5. «QUINDICI» E I SUOI DINTORNI

5.1 LA PROSECUZIONE CON ALTRI MEZZI DEL GRUPPO 63 (1967-1969) 391
5.2 LA DIREZIONE DI GIULIANI E I FRONTI POLEMICI INTERNI 399
5.2.1 Sanguineti e Tagliaferri: la polemica sulla «crudeltà» 405
5.2.2 Guglielmi e Barilli: due idee della narrativa in conflitto 410
5.2.3 Eco e Sanguineti: le dichiarazioni di voto e la polemica sulle occupazioni 422
5.3 DALLE DIMISSIONI DI GIULIANI ALLA CHIUSURA DI «QUINDICI» 433
5.3.1 Verso la fine di «Quindici»: la direzione di Balestrini e gli ultimi scontri interni 442
5.4 «RINASCITA» E OLTRE: LE REAZIONI DELLA STAMPA MARXISTA A «QUINDICI» 455
5.4.1 «Che fare», una diretta concorrente di «Quindici» 461
5.5 LA POSIZIONE DI UNA RIVISTA MANCATA: «ALÌ BABÀ» (1968-1972) 473

CONCLUSIONI 485

BIBLIOGRAFIA 491

A mia nonna Giovanna

Se tutti i monti fossero seminati a grano / se i cavalli in branco ritornassero al piano / volando tra erba e fiori / io, raccontando i miei amori / avrei ancora vent'anni

Lucio Dalla, *La canzone di Orlando*

INTRODUZIONE

> Vedete: non si trattava forse di tigri vive, di tigri di ferro, di tigri vere? Ma, in ultima istanza, sono diventate tigri di carta, tigri morte, tigri di ricotta.
>
> MAO TSE-TUNG, *Il libretto rosso*

> Un giornale, come è nato, può anche morire. Ma non possiamo eludere il problema rifiutando di ammettere che il giornale è diventato quello che è anche perché il nostro discorso di ieri ha contribuito a portare le cose a questo punto. Non si torna ai pesci rossi.
>
> U. ECO, *Pesci rossi e tigri di carta*

Il Gruppo 63, ancora. Come le recenti iniziative in occasione dei sessant'anni dalla sua fondazione hanno dimostrato, questa formazione intellettuale continua ad attirare l'attenzione degli studiosi non solo per la sua oggettiva importanza nella storia letteraria del secondo Novecento, ma anche per la sua capacità di estendersi a una moltitudine di aspetti della vita culturale del nostro Paese. Dalla poesia, alla narrativa, al teatro, passando per la musica e le arti visive, il Gruppo 63 ha rappresentato un crocevia di esperienze la cui reale portata ed estensione è oggi, giustamente, al centro del dibattito critico. Sfogliando i saggi contenuti nel recente volume a cura di Ambra Carta ed Emiliano Ceresi[1], ciò che colpisce è proprio la volontà di restituire quest'esperienza alla sua complessità originaria, sia che se ne sottolineino gli addentellati con ambienti extraletterari[2], sia che

[1] Cfr. A. Carta, E. Ceresi (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, Bari, Les Flâneurs, 2025.
[2] Cfr. C. Canali, *Una cartografia musicale della Neoavanguardia: da Milano a Palermo*, ivi, pp. 77-92; R. Coglitore, *Umberto Eco e il film sperimentale: sistema a-narrativo, soglie percettive, comunicazioni di massa*, ivi, pp. 93-114. Ma

si allarghi l'indagine ad autori meno noti, considerati ai margini del Gruppo tanto per ragioni di minore radicalità nelle proposte estetiche e teoriche[1], che per la collocazione geografica più periferica[2], oppure perché, fatalmente, donne in un mondo ancora dominato dalla presenza maschile[3].

Il presente studio si colloca dunque in un contesto che se non ha mai davvero smesso di fare i conti con la neoavanguardia, d'altra parte sembra sempre più interessato a esplorarne i confini, le zone d'ombra, ad allargarne e ridiscuterne il canone di riferimento[4]. Adottando le riviste quale principale oggetto d'indagine ci si intende inserire, a propria volta, in questa tendenza generale, con il necessario avvertimento, tuttavia, che proprio la scelta dei periodici ha implicato un allargamento ad altri, e altrettanto attuali, ambiti di ricerca. Ci si riferisce all'attenzione ormai diffusa alla sociologia letteraria di Pierre Bourdieu[5], la cui teoria dei campi rappresenta la necessaria ossatura metodologica

---

cfr. anche G. Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Novate Milanese, Prospero, 2019; C. Portesine, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma*-Galeria *nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024.

[1] Com'è il caso, per esempio, degli autori che hanno animato la rivista «Quaderni Milanesi» (Oreste Del Buono, Emilio Tadini, Giuliano Gramigna e Raffaele La Capria) e che pur partecipando al primo Convegno di Palermo vennero esclusivi tanto dai successivi incontri che dalle ristampe dell'antologia del Gruppo 63 (cfr. L. Weber, *Da Brera a Palermo: un'altra via per il romanzo con Faulkner e Simon:* Le armi l'amore *di Emilio Tadini*, in A. Carta, E. Ceresa (a cura di), *Il Gruppo 63*, cit., pp. 303-322).

[2] Come gli autori della *Scuola di Palermo*, cui il recente volume dà uno spazio insolitamente e meritoriamente esteso (cfr. S. Ferlita, *I cinesi del Gruppo 63. La Scuola di Palermo tra eversione e abiura*, ivi, pp. 339-360; G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo: la rivista «La prova» e il contesto del lavoro letterario*, ivi, pp. 361-378).

[3] Cfr. M. Sessa, *Super extra sexy segno. Erotismo e corporalità nella scrittura di Carla Vasio*, ivi, pp. 155-170. Ma si veda anche il recente interesse, sancito anche da un numero della rivista «Riga», per Giulia Niccolai (cfr. A. Giammei, N. Palmieri, M. Belpoliti (a cura di), *Giulia Niccolai*, «Riga», n. 45, 2023; ma cfr. anche *Giulia Niccolai, l'ho scritto «io»*, «il verri», n. 86, ottobre 2024) e, nondimeno, per un'autrice che ha costeggiato gli ambienti del Gruppo 63 come Alice Ceresa, recentemente oggetto di contributi critici e di ristampe (cfr. almeno L. Fortini, A. Pigliaru (a cura di), *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, Roma, nottetempo, 2020; A. Ceresa, *La morte del padre*, Milano, La Tartaruga, 2022; Ead., *La figlia prodiga*, prefazione di L. Fortini, Milano, La Tartaruga, 2023; Ead., *Bambine*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2025).

[4] Naturalmente, questo discorso non vale solo per il recente volume celebrativo. Si veda, per esempio, come l'ultimo decennio abbia visto una rivalutazione di autori apparentemente ai margini del canone neoavanguardista come Corrado Costa e Adriano Spatola, cui non solo «il verri» ha dedicato alcuni numeri monografici (cfr. *Corrado Costa*, «il verri», n. 52, febbraio 2013; *Totale Adriano Spatola*, «il verri», n. 58, giugno 2015; *Spatola re-loaded*, «il verri», n. 70, giugno 2019), ma che sono stati a loro volta oggetto di preziose iniziative editoriali, come la ristampa integrale delle opere edite e inedite di Costa a cura di Portesine (cfr. Corrado Costa, *Poesie infantili e giovanili. Opere poetiche vol. I*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argolibri, 2020; Id., *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche vol. II*, a cura di C. Portesine, introduzione di A. Tagliaferri, Ancona, Argolibri, 2021; Id., *Il teatro (1950-1990)*, a cura di C. Portesine, introduzione di G. Rizzo, Ancona, Argolibri, 2024), l'edizione completa delle poesie lineari di Spatola (cfr. A. Spatola, *Opera*, a cura di G. Fontana, Pisa, Diaforia, 2020) e la ristampa del suo unico romanzo (cfr. Id., *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, con saggi di G. Fontana, F. Muzzioli, C. Portesine, Pisa, Diaforia, 2022).

[5] La diffusione delle teorie bourdiesiane presso la critica letteraria italiana data almeno al 2003, anno della pubblicazione del saggio di Anna Boschetti *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu* (Venezia, Marsilio, 2003). A questo importante volume, insieme sunto teorico e resoconto complessivo dell'avventura intellettuale del grande sociologo, allora appena scomparso, ha fatto seguito, nel 2005, la prima traduzione italiana del fondamentale *Le regole dell'arte* (Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2013[2]). Da quel momento, la teoria dei campi è diventata una presenza costante nella critica letteraria del nostro Paese, con un importante momento di riflessione collettiva sulle sue possibili applicazioni rappresentato da un numero speciale della rivista «Allegoria» (cfr. «Allegoria», a. XIX, n. 55, gennaio-giugno 2007). Attualmente, e sebbene sia qui impossibile rendere esaustivamente conto degli studi ispirati a Bourdieu apparsi in Italia nell'ultimo ventennio, è alla collana «Letteratura tradotta in Italia», diretta da Anna Baldini, Irene Fantappiè e Michele Sisto e attiva dal 2018 presso l'editore Quodlibet, che si deve la più decisa immissione nel panorama critico contemporaneo di scritti a tema

di questa ricerca. Come si vedrà, infatti, non solo Bourdieu è tra gli autori di riferimento della recente ondata, nata in ambito anglosassone, dei «periodical studies»[1], ma è proprio sotto il suo magistero che, nell'ultimo quarantennio, alcuni studi di area francese hanno permesso di guardare all'oggetto-rivista con una rinnovata attenzione per ciò che esso ha rappresentato nelle dinamiche intellettuali del campo letterario del secolo scorso. Se il Novecento è stato «il secolo delle riviste»[2], è perché queste sono state i principali incubatori del dibattito culturale, i luoghi in cui si è discussa la legittimità delle poetiche e delle posizioni, ma anche dove i confini della letteratura, soprattutto in periodi di più sentita partecipazione politica e di maggiore apertura eteronoma del campo letterario[3], sono stati, e non di rado violentemente, messi in questione.

Queste osservazioni di massima, che saranno sviluppate nei capitoli a seguire, hanno implicato la definizione di un approccio metodologico adeguato a rendere conto della natura sfuggente dell'oggetto-rivista: non semplice testo o raccolta di testi, ma «impresa»[4] politico-economico-intellettuale che implica «strategie sociali simili a quelle che presiedono alla costituzione di un salotto o di un movimento»[5], in un contesto in cui il dialogo con l'esterno, si tratti del mondo della politica o dell'editoria, è costante e fondamentale per la definizione dell'impresa stessa. Per questo il ricorso a Bourdieu, e soprattutto ad alcuni suoi continuatori che ne hanno applicato le teorie al settore degli studi sulle riviste[6]: solo attraverso un confronto sistematico con la critica bourdiesiana, infatti, si è ritenuto possibile avvicinare la rivista conservandone i caratteri specifici, vale a dire soprattutto l'intrinseca mobilità data dalla periodicità e la forte dialettica interna implicita nel carattere collettivo dell'impresa, non di rado alla base di marcati riposizionamenti nel campo letterario o persino del fallimento del periodico stesso[7].

---

bourdiesiano. Pur partendo da un'applicazione della teoria dei campi agli studi sulla traduzione, questa collana ha rapidamente allargato i suoi interessi alla storia letteraria *tout-court*, ed è a oggi il principale veicolo di studi bourdiesiani in ambito italiano. Come si vedrà, diversi volumi pubblicati in questa collana sono stati un punto di riferimento metodologico per il presente lavoro.

[1] Cfr. S. Latham, R. Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, «PMLA – Proceedings of the Modern Language Association of America», vol. 121, n. 2, marzo 2006; M. Van Remoortel, K. Ewins, M. Koffeman, M. Philpotts, *Joining Forces: European Periodical Studies as a New Research Field*, «Journal of European Periodical Studies», 1.1, estate 2016.

[2] Cfr. G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Milano, Vita e pensiero, 1982.

[3] Come è avvenuto, ad esempio, durante gli anni Cinquanta con il neorealismo e le poetiche del cosiddetto *engagement* e alla fine degli anni Sessanta, con il prepotente ritorno, nel dibattito letterario e intellettuale, di istanze politiche e di richieste di impegno politico diretto da parte degli scrittori (cfr. rispettivamente *infra*, § 1.3, *Le riviste nel campo letterario degli anni Cinquanta (1953-1956)*; *infra*, cap. 5, *«Quindici» e i suoi dintorni*).

[4] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 355.

[5] *Ibid.*

[6] Come la già citata Anna Boschetti (cfr. soprattutto A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris, Éditions de Minuit, 1985; Ead., *Des revues et des hommes,* «La Revue des revues. Revue internationale d'histoire et de bibliographie», n. 18, 1994, pp. 51-65). Ma altri autori di area francese o francofona verranno convocati nel corso di questo studio, per cui cfr. *infra*, § 1.2, *Vecchie e nuove metodologie di studio*.

[7] La dialettica interna al gruppo redazionale comporta, per esempio, un netto riposizionamento del «verri» in chiave 'avanguardista' sul finire degli anni Cinquanta (cfr. *infra*, cap. II, *La neoavanguardia come 'nuovo entrante' nel campo*

Va da sé che la definizione del metodo d'indagine ha comportato anche, a propria volta, una presa di posizione (si direbbe, bourdiesianamente, una scelta di campo) nei confronti della più o meno recente tradizione italiana di studi sulle riviste e anche degli attuali «periodical studies». Come apparirà più chiaro leggendo il primo capitolo di questo lavoro[1], i più importanti resoconti critici sui periodici del Novecento apparsi in Italia nell'ultimo cinquantennio sembrano più interessati a utilizzare le riviste come tasselli di un più ampio mosaico storico, sociale e civile che non come oggetti dotati di una propria autonomia e capaci di generare posizioni specifiche, a loro volta inserite in un fitto intreccio di rapporti con altre posizioni[2]. Nonostante l'importanza di questi studi[3], che sono stati un punto di riferimento anche per la presente ricerca, la mancanza di una riflessione approfondita sulla forma rivista, l'ottica prevalentemente storiografica a scapito dell'oggettivo strutturarsi della rete sociale in cui queste imprese si inseriscono, e insomma il generale utilizzo delle riviste come porte d'accesso a un particolare periodo storico o come documenti finalizzati alla ricostruzione storiografica di una data epoca, ha reso necessaria la ricerca di una tradizione critica che offrisse strumenti differenti, più attenti all'unicità di questo oggetto di studio e alla sua particolare capacità di articolarsi nel tempo e nello spazio.

Allo stesso modo, i moderni «periodical studies», pur avendo portato un notevole contributo agli studi sulle riviste nella misura in cui ne hanno autonomizzato e codificato gli approcci critici, con una conseguente proliferazione di indagini specifiche di indubbio valore (a oggi diffuse soprattutto dal «Journal of European Periodical Studies», principale organo di stampa dell'attivissima società ESPRit[4]), si sono rivelati insufficienti proprio per quanto concerne la ricostruzione della rete di relazioni tra periodici differenti e dei concreti rapporti di potere che si instaurano tra di loro. Pur avendo il merito di portare in primo piano i periodici come oggetti dotati di una propria, inaggirabile materialità (si tratti della qualità della carta, della presenza o meno della pubblicità o di precise scelte

letterario), ma anche il definitivo fallimento di «Officina» (cfr. *infra*, § 1.3.1, *I nuovi entranti del 1955-1956: «Officina» e «il verri»*) e di «Quindici» (cfr. *infra*, cap. V).

[1] Cfr. soprattutto *infra*, § 1.2.

[2] Questa critica al settore degli studi italiani sulle riviste è avanzata, in particolare, da Paolo Giovannetti (cfr. P. Giovannetti, *Prima del «verri». Riviste milanesi d'avanguardia negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento*, in Id. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 80-81).

[3] Tra i quali si potrebbero citare gli ormai classici lavori di Elisabetta Mondello (cfr. E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta. Con un repertorio di 173 periodici*, Lecce, Edizioni Milella, 1985) o di Giorgio Luti (cfr. G. Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, in G. Luti, C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995), per non parlare di Gian Carlo Ferretti (cfr. G. C. Ferretti, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975). Una rassegna indicativa degli studi italiani sulle riviste verrà comunque proposta nel primo capitolo, per cui cfr. *infra*, § 1.2.

[4] La European Society for Periodical Research (ESPRit) è nata nel 2009 come associazione espressamente dedicata allo studio delle riviste europee, e da allora si ritrova annualmente in occasione di convegni e seminari. La rivista «Journal of European Periodical Studies», fondata nel 2016, ne pubblica da allora gli atti. È liberamente consultabile online al seguente indirizzo: https://openjournals.ugent.be/jeps/issues/

tipografiche che ne rivelano l'identità politica e culturale[1]) o capaci di scelte 'interne' che ne influenzano a fondo il posizionamento in campo[2], e pur offrendo un vocabolario capace di identificare con immediatezza la tipologia di una rivista[3], i «periodical studies» corrono il rischio, a nostro avviso, di ipostatizzare il proprio oggetto di studio facendo scorrere in secondo piano proprio quella rete di relazioni, conflittuali o meno, che ne caratterizzano l'intrinseca socialità[4]. Nondimeno, nei capitoli che seguono si farà un ricorso diffuso ad alcuni concetti introdotti proprio da questo recente settore di studi.

Privilegiare la teoria di Bourdieu e la tradizione critica che, soprattutto in Francia, ne ha applicato gli strumenti agli studi sulle riviste, ha dunque significato evitare il doppio limite individuato nei due approcci cui si è appena accennato: da una parte, la perdita di specificità dell'oggetto d'indagine a tutto vantaggio del contesto storico di riferimento; dall'altra, l'iper-specificazione della rivista e della sua dimensione materiale a discapito delle dinamiche *lato sensu* sociali in cui si inserisce. Affinché questa scelta apparisse in tutta la sua necessità si è ritenuto indispensabile, nel primo capitolo, discutere gli strumenti messi in campo da questi due filoni d'indagine[5], ma soprattutto offrire una ricostruzione storiografica della seconda metà degli anni Cinquanta che avesse proprio le riviste come principale punto di riferimento[6]. Non si è trattato, banalmente, di servirsi dei periodici come di semplici documenti storici, ma di considerarli protagonisti attivi delle dinamiche del campo letterario. Sulla scorta della teoria bourdiesiana, i periodici si sono insomma rivelati i vettori di un cambiamento epocale grazie alla loro capacità di generare posizioni, di ridiscutere gerarchie e soprattutto di opporsi ai ripetuti tentativi di controllo politico del campo letterario stesso. È a partire da questo cambiamento, che per dirla con Bourdieu risponde a un'istanza di autonomia della produzione critico-letteraria in un momento in cui il dibattito era ancora fortemente influenzato da elementi 'eteronomi', come appunto l'aderenza o meno a

[1] Per una panoramica degli approcci critici proposti dai moderni «periodical studies», cfr. soprattutto P. Brooker, A. Thacker, *General Introduction*, in P. Brooker, A. Thacker (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 2-26; A. Thacker, *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*, in C. Patey, E. Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017.
[2] Cfr. M. Philpotts, *The role of the periodical editor: literary journals and editorial habitus*, «The modern language review», vol. 107, n. 1, gennaio 2012, pp. 39-64.
[3] Cfr. E. Stead, *Riconsidering 'Little' versus 'Big' Periodicals*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 1, n. 2, inverno 2016.
[4] Recentemente, è stato soprattutto il numero del «Journal of European Periodical Studies» curato da Paolo Giovannetti, Mara Logaldo e Andrea Chiurato a porre l'accento sul tema del conflitto nella stampa periodica (cfr. P. Giovannetti, M. Logaldo, A. Chiurato (a cura di), *Conflict in the Periodical Press*, «Journal of European Periodical Studies», 3.1, estate 2018).
[5] Cfr. *infra*, § 1.2; § 1.2.1, *Di cosa parliamo quando parliamo di riviste? Identificare un oggetto sfuggente*; § 1.2.2, *Tra competizione e collaborazione: come pensare lo spazio delle riviste*.
[6] Cfr. *infra*, § 1.3.

determinati dettami politico-ideologici, che la neoavanguardia ha potuto iniziare un percorso di consolidamento della propria egemonia. La breve introduzione storiografica relativa alla seconda metà del decennio ha, insomma, reso possibile l'individuazione di alcune dinamiche di base che non verranno meno negli anni successivi, soprattutto quando il Sessantotto reintrodurrà nel campo nuove istanze eteronome, riaprendo il dibattito letterario a un confronto con l'altro da sé. Tuttavia, proprio il quadro sommariamente delineato in chiusura del primo capitolo ha permesso di collocare la nascita della neoavanguardia (e della rivista che ne accompagnò l'ascesa) in una prospettiva storiografica che valorizzasse, più che gli eventi storici 'esterni', i movimenti interni al campo letterario.

Il periodo scelto, vale a dire il decennio compreso tra il 1959 e il 1969, rispecchia solo in parte la periodizzazione canonica della storia della neoavanguardia. Se è ormai largamente accettato, anche grazie alle sistemazioni storiografiche tentate negli anni dai suoi stessi protagonisti, che l'avventura neoavanguardista si inserisce tra la nascita della rivista «il verri» (1956) e la chiusura della rivista «Quindici» (1969)[1], la leggera sfasatura temporale che qui si propone risponde alla centralità che si è deciso di dare, nel presente studio, al dibattito sul romanzo, nonché al particolare 'taglio' metodologico con cui il tema delle riviste è stato affrontato. La scelta del romanzo dipende da almeno due ragioni: per prima cosa, la narrativa del Gruppo 63 ha ricevuto, negli anni, un'attenzione decisamente inferiore rispetto alla poesia, il cui valore storico ed estetico, soprattutto per quanto concerne gli autori della germinale antologia dei *Novissimi*[2], può dirsi ormai riconosciuto. Ritornare sul romanzo significa insomma riaprire i conti con una serie di opere, di autori, ma anche di dibattiti critico-estetico-teorici rimasti, salvo rare eccezioni, sulle soglie del canone letterario del secondo Novecento[3]. In seconda battuta, è proprio guardando alle riviste secondo un'ottica bourdiesiana che

[1] Per cui cfr. soprattutto R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «verri» alla fine di «Quindici»*, Lecce, Manni, 2007.

[2] Cfr. A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003[3].

[3] Tra le eccezioni, si possono sicuramente considerare i casi di Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino, ma anche del più periferico, rispetto alle dinamiche del Gruppo 63, Luigi Malerba. Un altro autore 'sopravvissuto' a ciò che Luigi Weber ha definito una vera e propria «*damnatio memoriae*» (L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 90) è sicuramente Gianni Celati, anche se il suo ingresso nel canone letterario contemporaneo è forse avvenuto a scapito dell'iniziale militanza negli ambienti neoavanguardisti, apparentemente rinnegata dallo scrittore stesso (ma sul 'caso' Celati si tornerà nel quarto capitolo di questo studio, per cui cfr. *infra*, § 4.2.4, *Dentro e fuori la neoavanguardia: Gianni Celati su «marcatrè»*). In anni recenti, il romanzo sperimentale della neoavanguardia ha comunque suscitato un certo interesse, a sua volta accompagnato dalla pubblicazione di alcune indagini che hanno messo in luce la notevole varietà degli esiti stilistici della narrativa del Gruppo 63, puntando anche su un confronto sistematico con altre realtà europee, come quelle del *nouveau roman*, del Gruppo 47 o del postmodernismo americano. Oltre al già citato volume di Weber, si ricordino, almeno, B. Cavatorta, *Scrivere contro. Viaggio nella narrativa sperimentale italiana del XX secolo*, Piacenza, Scritture, 2010; M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013; F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013. Sebbene con un'attenzione non esclusiva e un taglio talvolta più obliquo, la narrativa della neoavanguardia è stata affrontata anche in N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007; P. Chirumbolo, *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli*

il dibattito sul romanzo acquista una centralità, per così dire, 'politica'. Come ha recentemente scritto Francesco Muzzioli, le discussioni a tema narrativo sono state «il punto di maggior forza del dissenso insito nella produzione del Gruppo 63»[1] e questo, si direbbe, non solo per la «lucida *critica della forma di fiction*»[2] che tali discussioni, in aggiunta ai concreti risultati estetici della narrativa neoavanguardista, hanno comportato, ma anche perché sul romanzo si è effettivamente giocata una partita più ampia, non limitata al solo, ristretto ambito del letterario. Per usare le parole di Anna Baldini, il dibattito sul romanzo tra gli anni Cinquanta e Sessanta è stato uno «strumento di lotta attraverso il quale la nuova generazione letteraria si [è] sottra*tta* alle imposizioni della politica culturale del PCI e [ha] rivendica*to* il diritto a uno sviluppo autonomo della propria ricerca»[3]. Le dure polemiche che hanno accompagnato il processo di autonomizzazione del campo letterario sul finire degli anni Cinquanta, animate da riviste come «Il Contemporaneo» o da altri organi di stampa vicini al Partito[4], avevano per oggetto soprattutto romanzi e film, ed è in particolare su questi due *media* che la critica comunista ha storicamente esercitato la propria stretta pedagogico-propagandistica. Le discussioni, più ideologiche che letterarie, che nel 1955 accompagnarono l'uscita di *Metello* di Vasco Pratolini, ma anche di *Senso* di Luchino Visconti e di tante altre opere, ne sono una dimostrazione. Ma proprio in questo clima di contrapposizioni tra fautori dell'autonomia e dell'eteronomia dell'arte, la rivista «il verri», al suo terzo anno di vita, pubblica, nell'aprile del 1959, un numero speciale sul *nouveau roman*, posizionandosi con nettezza nel dibattito in corso e dando direttamente voce, per la prima volta in Italia con testi tradotti dal francese, ai protagonisti di questa nuova ondata europea di narrativa sperimentale.

Il fascicolo sul *nouveau roman*, cui si darà un ampio resoconto nel secondo capitolo di questo studio[5], segna un punto di non ritorno tanto negli equilibri interni del campo letterario di fine anni Cinquanta, che si ritroverà spaccato proprio sul valore da dare alle sperimentazioni di Robbe-Grillet

anni Sessanta. Volponi, Calvino, Sanguineti, Catanzaro, Rubbettino, 2009; A. Chiurato, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano, Mimesis, 2011. Si segnalano, inoltre, i recentissimi C. Portesine, *«Una specie di biennale allargata». Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021; E. Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze, Firenze University Press, 2022. In occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione del Gruppo 63, un importante occasione di confronto e di bilancio critico sull'esperienza del romanzo sperimentale della neoavanguardia è stata offerta dalla ristampa anastatica del dibattito del Convegno di Palermo 1965 dedicato, appunto, al *Romanzo sperimentale*, per cui cfr. A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

[1] F. Muzzioli, *Internazionalismo e dissenso nel Gruppo 63*, «Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature», vol. 10, n. 19, maggio 2020, p. 304.

[2] *Ibid.* Corsivo nel testo. Similmente, Weber parla, per quanto riguarda l'«eccedenza del romanzo d'avanguardia» (L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 69), di «critica della ragione finzionale» (cfr. ivi, pp. 62-71).

[3] A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, UTET, 2008, p. 56.

[4] Cfr. *infra*, § 1.3.

[5] Cfr. *infra*, § 2.2, *Faccia a faccia con il* nouveau roman e ss.

e compagni, quanto nella storia del «verri» e, per estensione, della stessa neoavanguardia. Infatti, con il numero dell'aprile 1959 la rivista sembra avviarsi a un definitivo riposizionamento: una nuova generazione di intellettuali, capitanata da un giovanissimo Renato Barilli, prende il controllo delle sue pagine, imprimendo al periodico una brusca virata in chiave 'avanguardista' che si concluderà con il numero di febbraio 1960, quando una sintomatica *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative* farà da *pendant* a una serie di articoli estremamente polemici contro alcuni noti autori della narrativa italiana contemporanea[1]. L'antologia dei *Novissimi*, normalmente considerata il primo documento ufficiale della neoavanguardia, vedrà la luce soltanto l'anno successivo. Tra il 1959 e il 1960, insomma, la rivista di Luciano Anceschi, peraltro non nata con espliciti intenti 'di rottura'[2], si ritroverà in prima linea per quanto riguarda l'immissione, nel campo letterario, di tutto un nuovo modo di guardare alla letteratura, con la nota preminenza concessa agli aspetti tecnico-formali rispetto a quelli morali o ideologici, e in questo la narrativa giocherà un evidente ruolo di apripista o, per così dire, di catalizzatore polemico. È per questo che si è deciso di adottare il 1959 come *terminus a quo* di questa ricostruzione, e il dibattito sul romanzo come specola privilegiata dalla quale osservare la progressiva emersione del futuro Gruppo 63.

È importante sottolineare, tuttavia, che l'attenzione di questa ricerca non verterà esclusivamente sulla narrativa della neoavanguardia, di cui non si è comunque voluto offrire un canone né una panoramica critica esaustiva. Le riviste, la loro articolazione, la loro capacità di fare rete o di contrapporsi polemicamente le une alle altre stabilendo delle gerarchie tanto interne che esterne al campo neoavanguardista, rimangono il *focus* principale del presente lavoro. Il dibattito sul romanzo, in questo senso, è il *fil rouge* che ha permesso di collegare le esperienze di periodici anche molto diversi tra loro, ma per i quali la narrativa ha rappresentato un fondamentale vettore di posizionamento nel campo letterario. Si pensi, per esempio, alla rivista «il menabò», che nel 1962 si riposiziona ospitando una nutrita selezione di testi della neoavanguardia, quasi tutti, per l'appunto, narrativi[3]; oppure a «marcatrè», in cui Edoardo Sanguineti, curatore della sezione di *Letteratura*, concede un insolito spazio a Roberto Di Marco e ai suoi compagni della *Scuola di Palermo*[4], non mancando di esercitare una funzione di *talent scouting* che vede la narrativa in una posizione preminente rispetto alla poesia o al teatro[5]; oppure, ancora, alla rivista «Malebolge», fondata e

[1] Cfr. *infra*, § 2.4, *Sulla narrativa italiana contemporanea* e ss.
[2] Cfr. *infra*, § 1.3.1; § 2.1, *«il verri» tra continuità e rottura*.
[3] Cfr. *infra*, § 3.2, *Una fragile intesa: «il menabò» e la neoavanguardia*.
[4] Cfr. *infra*, § 4.2.3, *La traiettoria di Roberto Di Marco e della* Scuola di Palermo.
[5] Si veda l'attenzione che l'autore di *Laborintus* riserva a narratori come Enrico Filippini, Massimo Ferretti o il già citato Gianni Celati (cfr. *infra*, § 4.2.2, *La 'linea Sanguineti' tra narrativa e dichiarazioni di poetica*).

animata da un Adriano Spatola che proprio in quegli anni stava riposizionandosi come autore d'avanguardia proprio con la pubblicazione del romanzo *L'oblò*[1]. L'esperienza della narrativa corre lungo tutte le riviste considerate, assumendo spesso un ruolo di primo piano negli indici e intrecciandosi a dibattiti esterni alle pagine dei periodici come quello sul *Romanzo sperimentale* di Palermo 1965, a sua volta punto di non ritorno per i delicati equilibri del Gruppo 63[2].

L'attenzione alle riviste come imprese essenzialmente sociali, e non come semplici contenitori di testi, comporterà, in ogni caso, abbandoni e riprese della narrativa a favore di tematiche solo apparentemente collaterali, ma che giocano un ruolo cruciale nella definizione della posizione in campo dei membri del Gruppo e dei fogli su cui scrivono. Un esempio è il tema dell'impegno[3], su cui «il verri» discute a fondo proprio in concomitanza del Convegno di Palermo 1963. Che la neoavanguardia, ancora oggi considerata essenzialmente 'disimpegnata' rispetto alla stagione letteraria immediatamente precedente (neorealismo) e successiva (il Sessantotto), tenti di riappropriarsi, ridiscutendolo, di un lemma così ingombrante, è indicativo tanto della volontà di 'politicizzazione' della propria posizione, che del tentativo di esercitare una forma di egemonia su posizioni antitetiche, come quelle, particolarmente coriacee fino agli anni Sessanta inoltrati, della critica marxista più o meno organica al PCI[4]. Come scrive Giovanna Lo Monaco, nonostante la «vulgata, talvolta ancora in uso, di una avanguardia a-politica perché a-ideologica»[5], il Gruppo 63 mette in discussione l'idea «che la letteratura possa avere ricadute immediate sul piano della prassi politica e che possa per l'appunto offrirsi come guida eteronoma rispetto a essa»[6], ma nel fare questo propone nondimeno «una letteratura che ponga interrogativi sulla realtà»[7], anziché chiudersi nel culto esclusivo della forma. Anche all'altezza del Sessantotto e della fondazione della rivista «Quindici», il tema del romanzo verrà apparentemente accantonato in favore del dibattito politico-ideologico sulle contestazioni studentesche[8], che com'è noto invade le pagine di quella testata provocandone, in breve tempo, la chiusura. Si riaffaccia la tematica dell'impegno, della dicotomia tra autonomia ed eteronomia dell'arte, ma torna anche la questione delle differenze di posizioni interne alla

[1] Cfr. *infra*, § 4.3.1, *Adriano Spatola: dal «verri» a «Malebolge», passando per «Bab Ilu»*.
[2] Cfr. *infra*, § 4.1, *Il Gruppo 63 come campo di tensioni (1964-1967)*.
[3] Cfr. *infra*, § 3.3.2, *Impegno, disimpegno o contro-impegno?*; § 3.3.3, *L'inchiesta su* Avanguardia e impegno.
[4] Cfr. *infra*, § 3.5.1, *Da «Rinascita» a «Nuovi Argomenti»: la polemica contro il Gruppo 63*.
[5] G. Lo Monaco, *Scritture selvagge. Letteratura antagonista nell'Italia degli anni Settanta*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022, p. 25.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Per quanto il dibattito sul romanzo continui anche in questo rinnovato clima di partecipazione politica e, come si è detto, di rinnovata apertura 'eteronoma' del campo letterario (cfr. infra, § 5.2.2, *Guglielmi e Barilli: due idee della narrativa in conflitto*).

neoavanguardia stessa, con autori che premono per emergere intercettando le lotte operaie e studentesche e altri che premono per mantenere l'attenzione su questioni più strettamente letterarie[1].

Di tutto questo, che come si vede evade dal tema specifico della narrativa, non si poteva non rendere conto: l'adozione del punto di vista del periodico *in quanto tale* ha comportato continui aggiustamenti di tiro a seconda dell'argomento di volta in volta maggiormente discusso, e in ogni caso sulle pagine di una rivista come «Quindici» (ma si potrebbe citare anche il caso della rivale «Che fare» o di altri periodici attivi a cavallo del Sessantotto[2]) la quantità di pubblicazioni letterarie tocca un minimo storico. Altri argomenti premono, come la scelta tra 'impegno' e 'disimpegno' dell'intellettuale, che sul finire degli anni Sessanta torna prepotentemente all'ordine del giorno comportando un generale spostamento degli equilibri del dibattito pubblico, a discapito, ormai, di quell'autonomia che era stata la principale condizione dell'ingresso dei futuri membri del Gruppo 63 nel campo letterario degli anni Cinquanta.

Il *corpus* su cui si è lavorato comprende un nucleo di riviste della neoavanguardia di per sé piuttosto 'canonico' («il verri», «marcatrè», «Malebolge», «Grammatica» e «Quindici») e un secondo gruppo di periodici che, durante la ricerca, è stato provvisoriamente diviso in riviste 'simpatizzanti' e 'avversarie'. Tra le prime, hanno trovato spazio soprattutto «il menabò», «Il Caffè» e «Quaderni Milanesi»; tra le seconde, «Paragone Letteratura», «Nuovi Argomenti», «Tempo Presente», «Questo e altro» e «Che fare». Si aggiungono, poi, la rivista «Officina», la cui trattazione è però limitata al primo capitolo[3], e alcune testate di area comunista e più genericamente marxista, come «Rinascita», «Il Contemporaneo», «Quaderni Piacentini» e «Nuovo Impegno». Un caso a sé è rappresentato infine da «Alì Babà», rivista mai realizzata il cui posizionamento oppositivo al Gruppo 63 è tuttavia ben testimoniato dal fitto scambio epistolare tra Italo Calvino e Gianni Celati, che dovevano esserne i redattori[4]. Di gran parte di queste riviste è stato effettuato uno spoglio sistematico relativo al periodo storico in esame e ai suoi immediati dintorni, cosa che ha comportato, per riviste di lunga durata come «il verri» e «Nuovi Argomenti», inevitabili cesure cronologiche. D'altra parte, delle testate di più breve durata si è effettuato uno spoglio integrale, anche se non a tutti i periodici che compongono questo *corpus* 'allargato' è stato concesso, nel corso della trattazione, il medesimo spazio. Altre riviste, non spogliate con la stessa sistematicità, verranno tuttavia citate, e il secondo capitolo

[1] Cfr. *infra*, § 5.3, *Dalle dimissioni di Giuliani alla fine di «Quindici»*; § 5.3.1, *Verso la fine di «Quindici»: la direzione di Balestrini e gli ultimi scontri interni*.
[2] Cfr. *infra*, § 5.4, *«Rinascita» e oltre: le reazioni della stampa marxista a «Quindici»*; § 5.4.1, *«Che fare», una diretta concorrente di «Quindici»*.
[3] Cfr. *infra*, § 1.3.1.
[4] Cfr. *infra*, § 5.5, *La posizione di una rivista mancata: «Alì Babà» (1968-1972)*.

presenterà un approfondimento su alcune riviste francesi (in particolare «Esprit» e «Cahiers du Sud») che hanno rappresentato fonti dirette del numero speciale del «verri» sul *nouveau roman*[1].

Ciò che in ogni caso ha contato maggiormente, in fase di ricerca, è stato ricostruire la rete di scambi tra il nucleo dei periodici neoavanguardisti e le testate che vi hanno gravitato attorno, tanto in senso polemico-oppositivo che di apertura dialogica e, talvolta, di vera e propria alleanza. Ne è emersa una serie di interessanti strategie, che a loro volta testimoniano dell'estrema mobilità di questi particolari oggetti letterari: mentre riviste come «Nuovi Argomenti» o «Tempo Presente» mantengono una linea di continua e pervicace opposizione alla neoavanguardia, altre, come il già citato «menabò», pur nascendo nel segno di un'opposizione a ogni forma di avanguardismo, finiscono per allinearsi, almeno temporaneamente, al nascente Gruppo 63[2]. Altri periodici, come «Che fare», pur portando la firma di ex membri del Gruppo, nascono con l'intento esplicito di sottrarre terreno alla neoavanguardia, in un momento in cui la svolta politica del Sessantotto ne mette in crisi l'egemonia[3]. Anche le riviste di indirizzo più politico, come «Rinascita» o «Quaderni Piacentini», partecipano del medesimo gioco di avvicinamenti e allontanamenti: mentre la seconda si tiene in una posizione di rigoroso contrasto alle poetiche del Gruppo 63, la prima presenta delle singolari e curiose aperture in concomitanza con la politicizzazione del discorso intellettuale sulle pagine di «Quindici»[4].

Sulla scorta di questa rete di relazioni e del suo oggettivo evolvere nel tempo, in un quadro di costante riferimento alla teoria dei campi di Bourdieu, si è stabilita una periodizzazione 'interna' su cui sono strutturati i capitoli che seguono[5]. Un primo periodo, che va dal 1959 al 1963, coincide con l'emersione della neoavanguardia come 'nuovo entrante' nel campo letterario: i due termini temporali, lo si vede bene, richiamano il numero del «verri» sul *nouveau roman* e il Convegno fondativo del Gruppo 63 a Palermo. In questa fase, la rivista di Anceschi (e, come si è detto, il dibattito sul romanzo) gioca un ruolo centrale nell'incubazione delle istanze letterarie e *lato sensu* politiche della futura formazione intellettuale, mentre i vettori polemici sono perlopiù orientati verso obiettivi esterni al campo neoavanguardista. Dalle pagine del «verri», i giovani critici e scrittori si posizionano polemicamente contro i propri avversari, mentre alcuni eventi estranei al dibattito, come l'alleanza editoriale con Feltrinelli che la rivista anceschiana sancisce nel 1962[6] e, naturalmente, la fondazione

[1] Cfr. *infra*, § 2.2.3, *Il dibattito sulla stampa francese e le fonti del «verri»*. Lo spoglio di queste riviste è avvenuto presso gli archivi della Bibliothèque Nationale de France, nell'ambito di un soggiorno di studi a Parigi.
[2] Cfr. *infra*,§ 3.2.
[3] Cfr. *infra*, § 5.4.1.
[4] Cfr. *infra*, § 5.4.
[5] Con la sola eccezione del primo, che funge da introduzione metodologica.
[6] Cfr. *infra*, § 3.1, *Verso il 1963: l'alleanza del «verri» con Feltrinelli*.

del Gruppo, contribuiscono a consolidare l'egemonia della neoavanguardia nel campo letterario dei primi anni Sessanta. A questo periodo corrispondono il secondo e il terzo capitolo del presente studio.

Il secondo periodo si estende dal 1964 al 1967. In questa fase, che coincide con un proliferare di posizioni interne alla stessa neoavanguardia, i vettori polemici sembrano essere perlopiù introflessi: acquisita centralità nel dibattito pubblico italiano, dunque all'apice del suo processo di conquista dell'egemonia, il Gruppo 63 assume visibilmente la struttura gerarchica di un campo. Questa è testimoniata dai Convegni di Reggio Emilia (1964), Palermo (1965), La Spezia (1966) e Fano (1967), dove emergono spaccature sempre più evidenti tra posizioni 'consacrate' e posizioni 'entranti', a causa di un avvicendarsi generazionale che, soprattutto tra il 1966 e il 1967, finisce col mettere in discussione quanto acquisito dagli esponenti più anziani[1]. Contestualmente, «il verri» cessa di essere la rivista-roccaforte che era stata negli anni precedenti, cedendo terreno ad altri periodici («marcatrè», «Malebolge» e «Grammatica») che, rappresentando punti di vista ormai più singolari che collettivi, contribuiscono a differenziare il dibattito interno, frastagliandolo in una fitta serie di proposte di poetica non sempre coerenti tra loro, anzi non di rado in aperto conflitto. Il quarto capitolo renderà conto di questo momento particolarmente denso in termini di esiti critico-teorici ed estetici.

Infine, il terzo periodo, 1967-1969, testimonia di una fase particolarmente drammatica del dibattito neoavanguardista. Se, nel 1967, buona parte dei periodici nati nel triennio precedente chiude o si trasforma inseguendo la progressiva politicizzazione del panorama culturale, il Gruppo 63 avvia nondimeno una nuova impresa: la rivista «Quindici». Questa nasce con l'intento di ricompattare un fronte collettivo e di dare al Gruppo un organo di comunicazione permanente, il quale recuperi la *verve* provocatoria dei primi anni e torni a scagliarsi contro gli avversari 'esterni'[2]. Tuttavia, i rapidi mutamenti del campo letterario, travolto dall'ondata movimentistica del Sessantotto, rendono le proposte di «Quindici», ancora saldamente legate a un ideale più letterario che politico, poco appetibili per una situazione ormai globalmente avviata a una nuova fase di eteronomia. Sebbene la rivista provi a cavalcare le proteste, ospitando in allegato fogli studenteschi e dando grande spazio alle occupazioni delle Università e alle lotte operaie, il Gruppo 63 viene fatalmente preso in una doppia morsa: da un lato, altri gruppi intellettuali, facenti capo ad altrettante riviste (come «Nuovo Impegno» o «Che fare») tentano di 'relegare nel passato' la posizione della neoavanguardia, ormai oggetto, più che soggetto, delle contestazioni; dall'altro, lo scontro interno alla redazione tra il 'letterato' Alfredo Giuliani e il 'politico' Nanni Balestrini, e poi tra Balestrini e gran parte degli altri

[1] Cfr. *infra*, § 4.1.
[2] Cfr. *infra*, § 5.1, *La prosecuzione con altri mezzi del Gruppo 63 (1967-1969)*.

redattori, conduce rapidamente alla fine di «Quindici» e, con essa, del Gruppo 63. Questa fase finale sarà ripercorsa nel quinto e ultimo capitolo.

Con questo lavoro si è voluto dare conto, in definitiva, di un periodo estremamente fertile della nostra storia letteraria, assumendo un punto di vista per sua natura obliquo come quello dei periodici. Quanto verrà discusso nelle pagine a seguire non sarà qualcosa di assolutamente inedito: come già detto, gli studi sulle riviste come settore più o meno codificato esistono in Italia da almeno un cinquantennio, e d'altra parte le riviste della neoavanguardia sono, globalmente, piuttosto note. Ciò che si è cercato di fare è offrire una trattazione che lasciasse emergere il carattere strutturale di certe contrapposizioni polemiche, considerando la rivista come un organismo autonomo e dotato di un'intrinseca capacità di incidere nel campo letterario circostante. Il metodo adottato, come si è detto ispirato alla teoria bourdiesiana e soprattutto a certi studi di area francese che l'hanno applicata all'analisi dei periodici, può essere esteso anche ad altri oggetti d'indagine che non siano necessariamente le riviste della neoavanguardia. D'altra parte, il *corpus* di riferimento è tutt'altro che esaustivo, ed esaurisce soltanto una minima parte della ricchissima, per non dire sterminata, produzione pubblicistica degli anni Cinquanta e Sessanta. La rete dei periodici qui proposta è più che mai passibile di ampliamenti e integrazioni, ma il suo funzionamento di base, tra avvicinamenti e allontanamenti, scontri e alleanze, è comunque ben visibile e, ci sembra, documentato.

Essere una tigre di carta, secondo un'espressione popolare cinese resa celebre in occidente dal *Libretto rosso* di Mao Tse-Tung, significa ostentare un aspetto spaventoso nonostante si sia, in fondo, del tutto innocui. Provocatoriamente, Mao lo diceva degli arsenali nucleari in mano alle grandi potenze imperialiste. Le riviste della neoavanguardia furono tigri di carta tanto in senso letterale che metaforico: risvegliarono un dibattito pubblico che sul finire degli anni Cinquanta stava inesorabilmente languendo, e non c'è dubbio che l'irruenza polemica con cui le istanze del nuovo romanzo o della nuova poesia vennero lanciate dalle fauci cartacee del «verri» e delle sue sorelle spaventò e offese più di qualcuno. È sufficiente seguire la scia degli immediati contro-posizionamenti, degli scandalizzati richiami all'ordine, dei risentimenti più o meno duraturi. D'altra parte, non è un mistero che la rivoluzione annunciata dalla neoavanguardia si sia rivelata più che mai fragile, ma negli anni in cui sembrava ancora possibile quelle tigri di carta morsero eccome.

Questo lavoro è il frutto di una lunga, lunghissima fedeltà alla letteratura d'avanguardia del Novecento, l'ultima tappa di un percorso al quale ho consacrato la maggior parte dei miei anni di formazione, dalle aule dell'Università di Bologna, dove mi sono laureato, a quelle dell'Università di Firenze.

Desidero ringraziare il prof. Nicola Turi, che in questi tre anni di dottorato mi ha seguito con la più sincera partecipazione, dimostrando fiducia nel mio progetto e correggendo la rotta del mio lavoro attraverso un dialogo costante e appassionato. Questa tesi è profondamente debitrice dei suoi preziosi consigli e delle sue attentissime letture.

Ringrazio la prof.ssa Teresa Spignoli e la prof.ssa Giovanna Lo Monaco, per i ripetuti attestati di stima nei miei confronti e nei confronti del mio lavoro e per gli utilissimi suggerimenti.

Un ringraziamento particolare va a Luca Giuliani e a Mariarosa Di Marco per il permesso accordatomi a trascrivere e pubblicare alcune lettere di Alfredo Giuliani e Roberto Di Marco conservate presso il Fondo Giuliani del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

La mia gratitudine va, inoltre, alle dottoresse Chiara Canali, Elisa Caporiccio, Gloria Fiorentini, Clementina Greco, Laura Macor e Maria Naccarato, figure la cui presenza, dentro e fuori il percorso di dottorato, è stata costante e proficua, sia professionalmente che, soprattutto, umanamente. Con lo stesso affetto, ringrazio gli altri dottorandi del XXXVIII, XXXIX e XL ciclo dell'Università di Firenze.

Questo percorso e tutto ciò che l'ha preceduto non sarebbe stato possibile senza il supporto incondizionato della mia famiglia. Per questo ringrazio i miei genitori, fondamenta della mia vita, e i miei numerosissimi zii e cugini, senza i quali non potrei immaginarla. Ai miei suoceri e cognati, che mi hanno accolto come un figlio e un fratello, va un ringraziamento non meno sentito.

Infine, il grazie più profondo è per Maria Lucia, moglie, complice e compagna, «che già, nel nome, luce mi significa, / e che i miei giorni, in fatto, ha illuminato» (E. Sanguineti).

1.
LE RIVISTE COME ATTORI DEL CAMPO LETTERARIO

1.1 PERCHÉ LE RIVISTE?

Il Novecento è stato definito, e si direbbe a buon diritto, il secolo delle riviste[1]. A partire dalla fine dell'Ottocento, infatti, le testate di argomento letterario e più latamente culturale subiscono un'improvvisa moltiplicazione, al punto che, nel giro di pochi anni, la rivista diventa un *medium* centrale nelle dinamiche intellettuali del XX secolo. Soltanto tra il 1895 e il 1925 compaiono in Italia almeno una trentina di periodici letterari, la metà dei quali vede la luce in poco più di un quinquennio (1913-1919)[2]. La fioritura delle riviste comporta, a questa altezza, un profondo riassetto del campo letterario, che per Giuseppe Langella si manifesterebbe nell'emersione di una netta spaccatura tra cultura militante e cultura accademica. Scrive lo studioso:

> [Nei primi del Novecento] si afferma, appunto nel nome e sotto la testata delle pubblicazioni periodiche, una "cultura militante", come altra da quella "accademica", fondata sulla modernità, e anzi sull'attualità, in uno stile più divulgativo e brillante, con una speciale predisposizione per le zone eccentriche del sapere e per l'esercizio corsaro della polemica [...]. E militante fu in effetti il più gran numero delle riviste di metà

[1] Cfr. G. Langella, *Il secolo delle riviste,* cit.
[2] Stando a quanto raccolto da Giuseppe Lupo (ma si tratta probabilmente di una stima al ribasso), il primo ventennio del Novecento produce almeno trentuno riviste letterarie, circa la metà delle quali esce, appunto, tra il 1913 e il 1919 (cfr. G. Lupo (a cura di), *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di G. Langella, Torino, Nino Aragno, 2006).

> Novecento, ugualmente distanti dalla gravità documentaria degli organi accademici come dalla fatua vanità dei rotocalchi [...][1]

Nel campo letterario di fine Ottocento inizierebbe a insinuarsi, insomma, una «nuova mentalità»[2], la quale troverebbe nella rivista un veicolo comunicativo privilegiato. Inoltre, la predisposizione alla polemica e allo scontro frontale comporterebbe anche uno scarto rispetto ai periodici di epoca illuminista. Se allora, infatti, i giornali erano pensati come «agenti [...] di formazione di un'opinione pubblica critica e democratica»[3], le riviste militanti otto-novecentesche mancherebbero di qualunque forma di «*pathos* educativo»[4], non intendendo «partecipare alla formazione di una qualche opinione pubblica»[5], anzi promuovendo «in chiave militante e sistematica [la] separazione tra grande arte moderna e cultura di massa»[6]. Un modello, dunque, puramente oppositivo, che se da un lato trova piena espressione nell'«originale carattere critico»[7] delle riviste moderniste e d'avanguardia, dall'altro sembrerebbe emergere proprio in concomitanza con quel processo storico che Pierre Bourdieu ha definito di autonomizzazione del campo letterario[8].

Secondo la teoria del sociologo francese, nel corso dell'Ottocento il campo letterario si sarebbe polarizzato al punto da assumere l'aspetto di una struttura dualistica: da un lato, «il polo della produzione pura, dove i produttori tendono ad avere come clienti solo gli altri produttori»[9]; dall'altro, «il polo della grande produzione, subordinata alle aspettative del grande pubblico»[10]. L'opposizione tra un polo dedito alla pratica dell''arte per l'arte' e un altro, invece, votato alla produzione commerciale originerebbe, per Bourdieu, da una «rottura fondatrice con l'ordine economico»[11]: «l'economia "antieconomica" dell'arte pura [...] privilegia la produzione e le sue esigenze specifiche [...]. [Essa] è orientata all'accumulazione di capitale simbolico, come capitale "economico" denegato»[12]. Dall'altra parte, vale a dire nel polo della grande produzione, vigerebbe, al contrario, «la logica "economica" delle industrie letterarie e artistiche»[13], le quali, «facendo del commercio dei

[1] G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit., p. 5.
[2] Ivi, p. 4.
[3] S. Brugnolo, *La rivista letteraria come forma di pensiero e azione tra modernismo, avanguardie e industria culturale*, in R. Donnarumma, S. Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi editore, 2016, p. 37.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 38.
[7] Ivi, p. 41.
[8] Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 103-243.
[9] Ivi, p. 185.
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 186.
[12] Ivi, p. 208.
[13] *Ibid.*

beni culturali un commercio come gli altri, danno priorità alla diffusione [e] al successo immediato»[1]. La conseguenza di questa scissione tra capitale simbolico e capitale economico, che Bourdieu definisce un'«economia alla rovescia»[2], sarà che, dal punto di vista di un produttore del polo ristretto, l'alto valore commerciale di un'opera di successo verrà indicato quale motivo di disprezzo e di distanziamento polemico, perché lascerà intravedere una scarsa autonomia del prodotto artistico rispetto alle leggi eteronome del mercato; viceversa, più un autore scriverà per pochi eletti, sottraendosi alle logiche commerciali e non di rado trattando tematiche scandalose per il pubblico borghese[3], più acquisterà un credito simbolico inversamente proporzionale al suo successo commerciale. Ora, il polo di produzione ristretta, sebbene tragga la propria ragion d'essere da un'opposizione frontale al polo della grande produzione, è a sua volta scisso in due poli in costante tensione tra loro. Se, infatti, la logica che lo sorregge fa leva sull'illegittimità di ogni forma di consacrazione borghese, prima su tutti la consacrazione commerciale, la rivoluzione delle forme e dei codici diviene un modello comportamentale permanente[4], il quale genera una frattura tra i 'nuovi entranti' e i membri della cosiddetta «avanguardia consacrata»[5]. L'esito di questo scontro intestino, ben visibile nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, è una «frenesia settaria»[6] per la quale si assiste, in pochi anni, a una moltiplicazione vertiginosa di gruppi, scuole e manifesti.

Date queste premesse, non stupisce che sia proprio in questo periodo, ossia sul finire del XIX secolo, che la forma rivista subisce un'improvvisa, inedita fioritura. Si è già detto, per quanto riguarda il caso italiano, che circa metà delle testate letterarie uscite nel primo ventennio del Novecento vengono in realtà pubblicate in appena sei anni, dal 1913 al 1919, vale a dire a cavallo della Prima Guerra Mondiale. Questo picco quantitativo, già di per sé notevole, acquista ulteriore significato se messo in relazione con i movimenti interni al campo letterario italiano degli anni Dieci, il quale

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 207.
[3] Rischiando così di subire delle vere e proprie persecuzioni giudiziarie, come accaduto a Flaubert e Baudelaire, che non a caso Bourdieu pone tra i «nomoteti» del polo di produzione ristretta (cfr. ivi, pp. 103-176).
[4] «Coloro che vogliono evitare a ogni costo l'assimilazione all'arte borghese [...] devono rifiutare i segni sociali di consacrazione, decorazioni, premi, Accademia e onori di ogni tipo», ivi, pp. 189-190.
[5] Un'avanguardia diventa «consacrata» (collocandosi quindi in una posizione dominante all'interno del campo) quando acquista sufficiente capitale simbolico da poter imporre le proprie regole all'interno del polo di produzione ristretta, spesso riuscendo a convertire quel capitale in vero e proprio capitale economico. D'altra parte, l'avanguardia in quanto tale, che Bourdieu definisce anche «entrante» (in posizione dominata), è composta di autori perlopiù giovani e ancora sprovvisti di capitale simbolico che, «richiamandosi ai valori in nome dei quali i dominanti hanno accumulato il loro capitale simbolico» (ivi, p. 216), avviano una lotta frontale con i loro predecessori. Tale conflitto si configura come uno «scontro tra coloro che hanno fatto epoca e che lottano per durare, e coloro che non possono fare a loro volta epoca senza relegare [l'avanguardia consacrata] nel passato» (ivi, p. 225). Da un lato, infatti, i dominanti hanno interesse «alla continuità, all'identità, alla riproduzione», mentre i dominati «alla discontinuità, alla differenza, alla rivoluzione» (*ibid.*). Si capisce come, nel modello di Bourdieu, il progresso storico del campo letterario sia il frutto di uno scontro tutto interno al campo stesso.
[6] Ivi, p. 190.

proprio in questo decennio sembra avviarsi verso una propria autonomia. Secondo lo storico Roberto Pertici, la generazione entrante di questi anni «si fa portatrice di una cultura estranea a quella dell'*establishment* accademico e politico, di un deciso spirito di "scissione" rispetto all'Italia ufficiale e, al tempo stesso, di una forte volontà di intervento nelle questioni nazionali in base a un proprio progetto politico-culturale»[1]. Si tratta di intellettuali che «vivono di collaborazioni giornalistiche ed editoriali»[2], scrivono «sui problemi del momento»[3] e stringono contatti «con l'avanguardia artistica e letteraria parigina»[4]. Questo «mondo magmatico»[5] trova un suo primo momento di organizzazione autonoma nel 1911, quando alcuni ufficiali di cavalleria aggrediscono Giuseppe Prezzolini per vendicarsi di un articolo irriverente che aveva pubblicato sulla «Voce» (e a seguito del quale era stato condannato per diffamazione), spingendo così numerosi intellettuali a sottoscrivere una dichiarazione di solidarietà uscita a propria volta sulle pagine della rivista prezzoliniana[6]. Una versione evidentemente minore dell'*affaire* Dreyfus ma che nondimeno, come nel caso francese, porta alla nascita, anche in Italia, di una figura nuova, l'intellettuale moderno e autonomo[7], nonché di un nuovo «tipo di intervento pubblico»[8], che proprio in prossimità dell'entrata in guerra e proprio sulle pagine delle riviste più 'impegnate' dell'epoca (come l'interventista «Lacerba») trova uno sbocco privilegiato[9].

Le riviste, dunque, acquisiscono centralità nel dibattito pubblico in concomitanza con il processo di autonomizzazione del campo letterario, diventando non solo il luogo da cui spesso originano scandali e polemiche (e il caso Prezzolini è solo uno tra tanti[10]), ma anche il luogo in cui

[1] R. Pertici, *Appunti sulla nascita dell'«intellettuale» in Italia*, postfazione a C. Charle, *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata europea*, trad. it. di R. Pertici, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 344. Corsivo nel testo.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 345.
[6] «I "vociani" si mostrarono convinti che la vicenda comportasse problemi ben più generali, concernenti la libertà di critica [...] e scelsero subito di appellarsi all'opinione pubblica: i collaboratori più assidui della "Voce" sottoscrissero, così, una dichiarazione di solidarietà al direttore scritta da Giovanni Amendola, che poneva in evidenza quello che, a loro giudizio, era il vero scopo della sentenza, spegnere una voce di opposizione», ivi, p. 345.
[7] Nel 1898, con la nota presa di posizione di Émile Zola a proposito dell'*affaire* Dreyfus, si produce «una nuova figura, quella dell'intellettuale, inventando per l'artista una missione di sovversione profetica, inseparabilmente intellettuale e politica [...]. Così, paradossalmente, l'autonomia del campo intellettuale rende possibile l'atto inaugurale di uno scrittore che, in nome delle norme proprie del campo letterario, interviene nel campo politico». P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 194-195.
[8] R. Pertici, *Appunti sulla nascita dell'«intellettuale»*, cit., p. 346.
[9] Sulla vicenda giudiziaria di Prezzolini e sui successivi dibattiti a proposito dell'autonomia dell'intellettuale nell'Italia di primo Novecento, cfr. anche A. Baldini, *L'autonomizzazione del campo letterario nel primo Novecento: i dintorni della «Voce»*, «Lettere Aperte», n. 3, 2016, pp.17-32.
[10] Appena due anni dopo l'*affaire* Prezzolini, nel 1913, anche Papini finisce sotto processo per un articolo blasfemo pubblicato su «Lacerba», evento che, come nel caso della «Voce», genera una serie di prese di posizione in difesa dell'autonomia del campo intellettuale (cfr. A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 83-86).

gli intellettuali prendono posizione cercando di influenzare a proprio vantaggio l'opinione pubblica. Ma più in generale la rivista, nella forma antiaccademica, militante e d'avanguardia che comincia a diffondersi nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, è un prodotto evidente del polo di produzione ristretta, del quale mostra diverse marche distintive. Come scrive Anna Boschetti, queste testate sono spesso «fondées par des débutants, des inconnus, des poètes: des catégories d'auteurs qui parviennent difficilement à se faire publier»[1] e per i quali le riviste «s'imposent à la fois comme la voie de publication la plus accessible et comme le moyen le plus efficace d'accéder à la notoriété»[2]. A partire dal 1870, anno che Boschetti individua come *terminus a quo* della rinnovata produzione periodica nel campo letterario francese[3], quasi ogni gruppo entrante fonda la sua rivista, al punto che, all'alba del nuovo secolo, «il n'y a aucune position marquante qui ne doive au moins en partie sa consécration à cette institution»[4]. Anche a un'analisi prettamente materiale, queste riviste dimostrano la loro particolare posizione nel campo letterario e il loro carattere profondamente anti-istituzionale. Nella maggior parte dei casi si tratta infatti di *petites revues*[5], vale a dire di riviste autofinanziate dai loro stessi fondatori o pubblicate da editori minori, generalmente di periodicità irregolare e di breve o brevissima durata, che si pongono in rottura polemica con i grandi circuiti editoriali e con le principali scuole artistiche dell'epoca, svolgendo al contempo una funzione di *talent scouting* quando non di veri e propri laboratori di sperimentazione letteraria[6]. In Italia, periodici come «La Voce» (1908-1916), «Lacerba» (1913-1915) o, ancora prima, «Poesia» di Marinetti (1905-1909), rientrano, in tutto o in parte, in questa casistica. Ciò che tuttavia conta sottolineare, è che proponendosi quali «punti di aggregazione di intellettuali e centri di elaborazione di un pensiero teorico»[7], le riviste si dimostrano

[1] A. Boschetti, *Des revues et des hommes,* «La Revue des revues. Revue internationale d'histoire et de bibliographie», n. 18, 1994, p. 53.
[2] *Ibid.*
[3] Per Boschetti, verso il 1870 «la revue est devenue une forme de publication courante», ivi, p. 51.
[4] *Ibid.*
[5] Il termine *petite revue*, molto fortunato presso gli studi sulle riviste di area francese e anglosassone, è stato coniato in Francia dal poeta, giornalista e critico Remy de Gourmont, autore di *Les Petites Revues. Essai de bibliographie* (Paris, Libraire du «Mercure de France», 1900). Il saggio, in realtà un catalogo ragionato di 'piccole riviste' letterarie comparse in Francia a partire dal 1880, raccoglieva oltre un centinaio di testate, indicando in una serie di riforme legali relative alla libertà di stampa le ragioni di una tale esplosione di pubblicazioni. Un trentennio dopo, Ezra Pound trasporta il concetto di *petite revue* nel mondo anglosassone, traducendolo in *small magazines* (cfr. E. Pound, *Small magazines*, «The English Journal», vol. 19, n. 9, novembre 1930, pp. 689-704), a propria volta concepiti come «free non-commercial reviews» (ivi, p. 693). L'etichetta di *petite revue* è comunque circolata in tutta Europa (Papini, nel 1915, la usa per descrivere la rivista «Lacerba»), sempre indicando un prodotto *minore* rispetto alla grande produzione editoriale, generalmente privo di mire commerciali e votato alla ricerca artistica 'pura'. Per una storia del termine e della sua diffusione, ma anche per una critica al suo utilizzo nei recenti studi sulle riviste, cfr. E. Stead, *Riconsidering 'Little' versus 'Big' Periodicals*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 1, n. 2, inverno 2016: https://openjournals.ugent.be/jeps/article/id/71528/
[6] «The review is 'little': a) because of its limited distribution and lack of recognition […]; b) because it helps ground-breaking writers make their own way and gain space for novel experimentation by opposing big (acclaimed) reviews, and their acknowledged and reputable authors; c) by virtue of its small size, transience, evanescence, and irregular frequency, although such disadvantages do not prevent it from growing and expanding through time», ivi, pp. 4-5.
[7] E. Mondello, *L'avventura delle riviste. Periodici e giornali letterari del Novecento*, Roma, Robin Edizioni, 2012, p. 8.

capaci di influenzare in profondità la struttura del campo letterario, nonché di agire sulle traiettorie dei singoli agenti determinandone le prese di posizione[1]. Una rivista può infatti esercitare ciò che Boschetti chiama «effetto di gruppo», vale a dire l'illusione, data dalla convivenza sulle medesime pagine di autori anche molto diversi tra loro, di essere di fronte a una formazione unitaria, per non dire a un unico attore del campo[2]. In conseguenza a tale effetto, un articolo, un saggio, una polemica pubblicati su una determinata rivista andranno a esprimere una precisa presa di posizione all'interno di ciò che Bourdieu definisce lo «spazio dei possibili»[3].

Si faccia, a questo proposito, un esempio relativo al periodo storico di cui tratteranno i capitoli a seguire: quando Pasolini, nel 1960, presenta su «Nuovi Argomenti» una piccola antologia di poeti, lo fa individuando negli «sperimentali della rivista "Verri"»[4] un contraltare polemico contro cui definire la propria idea di poesia. Tuttavia, non solo a quell'altezza non esisteva ancora una linea unitaria che si potesse ricondurre al «verri» (i *Novissimi* e il Gruppo 63 erano ancora là da venire), ma gli stessi poeti «sperimentali» che frequentavano la rivista di Luciano Anceschi si muovevano in direzioni tutt'altro che assimilabili l'una all'altra, senza programmi né manifesti, e soprattutto fianco a fianco ad autori, comunque pubblicati su quelle stesse pagine, che «sperimentali» non erano affatto[5]. Se si considera, poi, che gli autori raccolti da Pasolini su «Nuovi Argomenti» rappresentavano, quasi per intero, la redazione della rivista «Officina», chiusa da appena un anno, si capisce come la capacità d'aggregazione e di definizione di un profilo intellettuale comune possa andare anche oltre la fine fisica di una testata e riproporsi sotto altre forme, nonostante le differenze oggettive dei singoli membri che la animano[6]. Il fatto che un gruppo di poeti e intellettuali pubblicasse su una medesima

[1] Sia «traiettoria» che «presa di posizione» sono espressioni tratte dalla teoria bourdiesiana: con la prima si intende la «*serie delle posizioni* successivamente occupate da uno stesso agente o da uno stesso gruppo di agenti in spazi successivi» (P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 338. Corsivo nel testo); con la seconda, il posizionamento di un attore o di un gruppo di attori rispetto ad altre posizioni in campo. Come ricorda Bourdieu, «ogni posizione è oggettivamente definita in base alla sua relazione oggettiva con le altre posizioni», ivi, p. 307.

[2] «C'est déjà exister, en tant que groupe littéraire, que d'être perçu comme tel et de produire des effets, fût-ce des attaques et des polémiques. Le fait d'avoir existé comme des représentations, qui ont exercé des effets, est ce qu'ont en commun tous les phénomènes considérés comme des groupes littéraires par les contemporains ou par la postérité», A. Boschetti, *Effets de groupe et choix littéraires*, «COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature», n. 31, 2021: https://journals.openedition.org/contextes/10449.

[3] Bourdieu chiama «spazio dei possibili» quel «sistema di prese di posizione differenti rispetto al quale ognuno deve definirsi». Più precisamente, si tratta dello «spazio di ciò che è possibile, concepibile, nei limiti di un certo campo». Dal momento, poi, che «ogni produttore culturale è irrimediabilmente situato e datato in quanto partecipa della *stessa problematica* che coinvolge l'insieme dei suoi contemporanei», risulta chiaro il ruolo che può giocare una rivista nella definizione di questo spazio, una volta che il dibattito pubblico si sia spostato interamente sulle sue pagine (P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 272-273; 311-313. Corsivo nel testo).

[4] P. P. Pasolini, *Saggio per una antologia*, «Nuovi Argomenti», n. 46, settembre-ottobre 1960, p. 37.

[5] Come i poeti dell'antologia *Linea lombarda* (Varese, Magenta, 1952), vale a dire Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba. Tra il 1956 della fondazione della rivista e il 1960 dello scritto di Pasolini, questi sei poeti erano una presenza diffusa nelle pagine del «verri».

[6] I poeti antologizzati da Pasolini erano, oltre se stesso, Francesco Leonetti, Roberto Roversi ed Elio Pagliarani. A parte quest'ultimo, si trattava davvero dell'intera redazione della prima serie di «Officina», con la sola eccezione del critico

rivista, che avesse atteggiamenti più o meno aggressivi (ma *individualmente* aggressivi) nei confronti dello stesso Pasolini o di un ambiente letterario contiguo al suo, in aggiunta ad alcuni contenuti specificamente 'd'avanguardia' che «il verri» stava iniziando a pubblicare (il numero speciale sul *nouveau roman* era uscito poco prima[1]), tutto questo ha probabilmente fatto sì che gli autori del «verri» venissero percepiti come un fronte compatto contro il quale posizionarsi a propria volta, screditandone le proposte teoriche e poetiche e avanzandone di alternative.

Prima di avvicinare una rivista bisogna insomma tenere a mente che un periodico non è un semplice contenitore di testi liberamente prelevabili e collocabili altrove, ma un insieme spesso percepito come organico, capace per questo di generare un preciso effetto all'interno del campo letterario. Pertanto, prendere uno scritto e ricollocarlo nell'indice della rivista in cui originariamente uscì non significa negarne o relativizzarne il valore (molti capolavori della saggistica, ma anche della poesia e della narrativa novecentesca uscirono in rivista prima ancora che in volume), quanto piuttosto riconoscere che alle spalle del singolo testo esiste un'oggettiva e dinamica rete di relazioni. Come scrive Bourdieu, l'indice di una testata «è allo stesso tempo un'esibizione del capitale simbolico di cui dispone l'impresa e una presa di posizione politico-religiosa»[2]:

> l'insieme di autori e, secondariamente, di testi, di cui è fatta una rivista letteraria, ha [...] come vero principio regolatore delle strategie sociali simili a quelle che presiedono alla costituzione di un salotto o di un movimento [...]. A loro volta queste strategie non hanno come principio unificatore e generatore qualcosa come il calcolo cinico di un banchiere di capitale simbolico [...] bensì un *habitus* comune o, meglio, l'*ethos* [...] che unisce i membri di ciò che si chiama il "nucleo".[3]

Tale «nucleo», vale a dire il gruppo che in prima battuta progetta la rivista imprimendole una fisionomia iniziale, struttura gli indici come «poli di attrazione o di repulsione, o, in ogni caso, come *punti di riferimento* nelle lotte di classificazione delle quali ogni campo è il terreno»[4]. Sulla scorta di

Gianni Scalia. Con l'antologia di «Nuovi Argomenti», e assumendo un tono volutamente polemico nei confronti della linea verriana, Pasolini volle probabilmente tentare un *revival* dello sperimentalismo officinesco da opporre a quella che lui stesso doveva percepire come una crescente egemonia neoavanguardista nel campo letterario, egemonia che comunque, come si è detto, non si era ancora incarnata in un 'manifesto' unitario (l'antologia dei *Novissimi* uscirà soltanto l'anno successivo). Per un approfondimento di questo caso, cfr. A. Conti, *Due antologie "neo-sperimentali": Pasolini tra «Officina», «Nuovi Argomenti» e la Neoavanguardia*, in F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert, *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2022, pp. 207-218.

[1] Cfr. «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959, numero speciale sul *nouveau roman*.

[2] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 354-355.

[3] Ivi, p. 355. Corsivo nel testo.

[4] *Ibid.* Corsivo nel testo.

questa definizione, nei paragrafi a seguire si ripercorrerà la storia degli studi sulle riviste apparsi in Italia nell'ultimo cinquantennio, illuminando i meriti di questo ricco filone critico senza tuttavia trascurarne alcune debolezze metodologiche. Come si vedrà, accanto a un'indiscutibile attenzione critica e storiografica nei confronti dei maggiori dibattiti intellettuali del Novecento, il dato che emerge con più evidenza è una considerazione spesso approssimativa dell'oggetto rivista in quanto tale, non sufficientemente interrogato a livello della sua natura di periodico, cioè di opera ciclica e dinamica, della sua particolare conformazione collettiva e della sua funzione polarizzatrice all'interno del campo letterario. In molti di questi studi, la rivista è, in effetti, poco più che un contenitore di testi, all'interno dei quali ritrovare il senso o il colore di una determinata epoca storica. Si deve però ricordare, ancora una volta con le parole di Bourdieu, «quanto siano artificiosi [...] tutti i tentativi per trarre dai testi e da essi soli il principio unificatore di insiemi di opere e di autori così costituiti»[1], vale a dire di opere plurali, contraddittorie ed estremamente mutevoli come sono, per l'appunto, le riviste.

1.2 Vecchie e nuove metodologie di studio

La critica italiana non ha mai ignorato il ruolo delle riviste negli sviluppi della storia culturale del nostro Paese. La bibliografia in merito è anzi piuttosto ampia, e in generale è possibile datare l'inizio di una rinnovata considerazione dei periodici all'avvio degli anni Sessanta, quando Einaudi e Feltrinelli realizzarono i primi, ambiziosi tentativi di sistemazione storiografica destinati tuttavia a rimanere incompiuti[2]. Qualche anno più tardi fu la volta degli *Indici ragionati dei periodici letterari europei*, i quali, pur con delle irregolarità nelle uscite, videro la luce tra il 1970 e il 1996[3]. Si trattava

[1] Ivi, p. 356.

[2] Ci si riferisce alle collane intitolate, rispettivamente per Einaudi e Feltrinelli, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, uscita tra il 1960 e il 1963, e la *Collana di periodici italiani e stranieri*, uscita tra il 1959 e il 1962. Il taglio era in entrambi i casi antologico, con solidi apparati critici e ampi saggi introduttivi. Per Einaudi, le uscite furono le seguenti: D. Frigessi (a cura di), *«Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, Torino, Einaudi, 1960; A. Romanò (a cura di), *«La Voce» (1908-1914)*, Torino, Einaudi, 1960; G. Scalia (a cura di), *«Lacerba», «La Voce» (1914-1916)*, Torino, Einaudi, 1961; F. Golzio, A. Guerra (a cura di), *«L'Unità», «La Voce politica» (1915)*, Torino, Einaudi, 1962; P. Spriano (a cura di), *«L'Ordine Nuovo» (1919-1920)*, Torino, Einaudi, 1963. Per Feltrinelli, invece, i volumi furono: D. Bertoni Jovine (a cura di), *I periodici popolari del Risorgimento*, 3 voll., Milano, Feltrinelli, 1959; M. Spinella *et al.* (a cura di), *Critica sociale*, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1959; S. Romagnoli (a cura di), *Il Caffè*, Milano, Feltrinelli, 1960; L. Basso, L. Anderlini (a cura di), *Le riviste di Piero Gobetti*, Milano, Feltrinelli, 1961; R. De Felice (a cura di), *I giornali giacobini italiani*, Milano, Feltrinelli, 1962; M. Berengo (a cura di), *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

[3] Nati da un'iniziativa dell'Università di Urbino, cui in un secondo momento si affiancò l'Istituto per gli Studi di Letteratura Contemporanea di Roma, i volumi degli *Indici ragionati* furono complessivamente dodici: U. Dotti (a cura di), *«Il Progresso» (1832-1834)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970; U. Bosco (a cura di), *«La Cultura» (1921-1928)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971; D. Fiaccarini Marchi (a cura di), *«Il menabò» (1959-1967)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973; M. Peri (a cura di), *«Ta Nea Grammata» (1935-1945)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1974; A. Luzi (a cura di), *«Corrente» (1938-1940)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975; M. S. Messineo (a cura di), *«La Ruota» (1840-1842)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975; B. Romani, C. Barilli (a cura di), *«L'Italiano» (1926-1942)*, Roma, Edizioni

di volumi monografici dedicati a importanti periodici letterari dell'Ottocento e del Novecento, che oltre a saggi e ad approfondimenti critici, nonché, in certi casi, a testimonianze dirette dei fondatori o collaboratori, riportavano per intero gli indici delle testate analizzate. Con questa iniziativa si cominciò a offrire agli studiosi non soltanto selezioni antologiche, per forza di cose lacunose e influenzate dalla sensibilità del curatore[1], ma l'intero arco d'esistenza di un periodico così come poteva emergere dall'articolazione dei suoi indici. Si riconosceva, insomma, l'importanza del disegno generale prima ancora che del contenuto specifico dei singoli saggi o articoli.

Un nuovo impulso allo studio delle riviste, in particolare delle riviste del secondo Novecento, si ebbe, tuttavia, a partire dalla metà degli anni Settanta, in concomitanza con due importanti iniziative editoriali: la ristampa anastatica del «Politecnico»[2] e l'antologia di «Officina» a cura di Gian Carlo Ferretti[3], la quale, grazie alla minuziosa opera di ricostruzione della vicenda officinesca, alla solidità dell'approccio critico, all'interesse contemporaneamente letterario, ideologico e sociologico, nonché all'attenzione alle fonti e al ricorso non aneddotico alla viva voce dei fondatori, fu senz'altro un traguardo notevole di questa nuova corrente di studi[4]. Tra il 1975 e gli anni Ottanta inoltrati, le riviste cominciarono a ottenere un'attenzione critica tutt'altro che impressionistica, diventando anzi, per alcuni, un terreno di studio privilegiato. Di riviste si iniziò a parlare diffusamente nei manuali e nelle storie letterarie, specialmente in relazione ai dibattiti culturali o politici che avevano animato i due decenni precedenti[5]; inoltre, si stilarono dei primi bilanci ricorrendo a schedature di più o meno ampia

dell'Ateneo, 1976; M. C. Papini (a cura di), *«L'Italia Futurista» (1916-1918)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1977; M. C. Angelini (a cura di), *«Il Baretti» (1924-1928)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978; K. Migliori (a cura di), *«Officina» (1955-1959)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1979; D. Aristodemo (a cura di), *«Serate Italiane» (1874-1878)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981; C. Donati (a cura di), *«Occidente» (1932-1935)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984; M. C. Petrollo (a cura di), *«La Chimera» (1954-1955)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1986; F. Livi (a cura di), *«Poesia» (1905-1909)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992; C. Daniele (a cura di), *«Circoli» (1931-1935)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

[1] Già Fiaccarini Marchi, introducendo l'indice del «menabò», metteva espressamente a problema la parzialità di ogni tentativo di «estrapolazione del dato-progetto» dell'intera rivista dal singolo «saggio, articolo o intervento», D. Fiaccarini Marchi, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *«Il menabò» (1959-1967)*, cit., pp. 15-16.

[2] *«Il Politecnico»*, ristampa anastatica, Torino, Einaudi, 1975. Della rivista era già uscita, nel 1960, un'antologia a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, ristampata proprio nel 1975, per cui cfr. M. Forti, S. Pautasso (a cura di), *«Il Politecnico»*, Milano, Rizzoli, 1960. Per una ricostruzione approfondita della vicenda della rivista vittoriniana, si dovrà tuttavia aspettare il saggio di M. Zancan, *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.

[3] G. C. Ferretti, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.

[4] Accanto al lavoro di Ferretti, la cui centralità si dovette anche alle vivaci discussioni che a sua volta suscitò sui giornali, data la tragica occasione della morte di Pasolini, avvenuta in quello stesso anno, va ricordata anche la rivalutazione, a opera di Maria Corti, del ruolo della stampa periodica clandestina di epoca partigiana nella formazione dello stile letterario del neorealismo (cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 25-110).

[5] Tra i contributi apparsi in manuali e storie letterarie, si ricordano almeno: A. Asor Rosa, *La cultura*, in R. Romano, C. Vivanti (a cura di), *Storia dell'Italia*, vol. IV, tomo II, *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 1596-1664; L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 945-981; D. Marchi, *Le riviste dal «Politecnico» a «Quindici»: nuove proposte per l'idea di letteratura*, in G. Mariani, M. Petrucciani (a cura di), *Letteratura Italiana Contemporanea*, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1982, pp. 199-212; M. Rak, *I miti della società letteraria italiana tra il 1956 e il 1968*, ivi, pp. 229-256; C. Verbaro, *Il dibattito letterario: idee, poetiche, movimenti, gruppi letterari a confronto dal secondo dopoguerra ai primi*

estensione. Se ne ricordano, qui, almeno due: quella apparsa sul numero speciale del «Contemporaneo» dedicato a *Trent'anni di storia letteraria attraverso le riviste*, che elencava settantasette testate uscite tra il 1945 e il 1975[1] e quella, curata dieci anni più tardi da Elisabetta Mondello, in cui si raccoglievano poco meno di duecento riviste, sia accademiche che militanti, con una lodevole attenzione per le testate più effimere e di minore circolazione[2]. Indagini come queste, più improntate alla raccolta dati che all'interpretazione critica, permisero di conservare la memoria storica di tantissimi periodici, restituendo, come nel caso di Mondello, un quadro il più possibile completo e oggettivo della ricca articolazione dello spazio dei periodici dal Dopoguerra in poi[3].

Ma le ragioni dell'interesse critico che comincia a manifestarsi proprio alla fine degli anni Sessanta vanno forse ricercate più in profondità. Prestando federe alle parole di Ferretti, il 1969, con «la quasi contemporanea fine»[4] della «Fiera Letteraria» e di «Quindici», avrebbe fatto registrare «la crisi di una forma di comunicazione e ricerca e battaglia culturale»[5] fino a quel momento ancora individuabile nella rivista culturale 'tradizionale'. I motivi della crisi risiederebbero nella «trasformazione profonda del rapporto tra l'industria culturale capitalistica e l'intellettuale»[6], ma anche nella «radicale contestazione politica sessantottesca [...] nei confronti della "autonomia"»[7] della cultura. È la nota tesi ferrettiana sul passaggio dalla letteratura del rifiuto al rifiuto della letteratura[8], che se da un lato non rende giustizia all'elevato numero di testate comunque uscite nel

anni Settanta, in G. Luti (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. XI, tomo II, *Il Novecento. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Piccin-Nuova Libraria, 1989. Sebbene usciti in un periodo successivo, si ricordano anche: A. Saccone, *Le riviste del Novecento*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di Letteratura Italiana*, vol. IV, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 168-180; G. Leonelli, *Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione*, in E. Malato (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno editore, 2000, pp. 689-727; E. Mondello, *Le riviste del secondo Novecento*, in N. Borsellino, W. Pedullà (a cura di), *Storia generale della Letteratura Italiana*, vol. XI, tomo II, *Le forme del realismo*, Milano, Federico Motta Editore, 2004, pp. 82-106.

[1] Cfr. *1945-1975. Trent'anni di storia letteraria attraverso le riviste*, «Il Contemporaneo», allegato a «Rinascita», n. 34, 29 agosto 1975. Il fascicolo conteneva saggi di Giorgio Luti, Giuliano Manacorda, Gian Carlo Ferretti, Arcangelo Leone De Castris e Mario Lunetta, oltre alla corposa schedatura a cura di un gruppo di studiosi dell'Università di Firenze. Da questo numero venne tratto il volume G. Luti, P. Rossi (a cura di), *Le idee e le lettere. Un intervento su trent'anni di cultura italiana*, Milano, Longanesi, 1976, il quale riportava, oltre a una versione rivista e con diverso titolo del saggio di Luti, l'intera schedatura apparsa sul «Contemporaneo». Il saggio di Luti, nella versione del 1976, compare anche in G. Luti, C. Verbaro (a cura di), *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995.

[2] Cfr. E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta. Con un repertorio di 173 periodici*, Lecce, Edizioni Milella, 1985.

[3] Tra i numerosi cataloghi e schedature usciti tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Novanta, alcuni dei quali periodicamente aggiornati, si ricordano almeno i seguenti: S. Riccio (a cura di), *Dialoghi sulla stampa periodica*, Napoli, Colonnese Editore, 1975; L. Fortini, *Breve rassegna delle riviste culturali*, «Tabula», a. I, n. 1, gennaio-marzo 1979, pp. 115-157; G. Luti (a cura di), *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986; E. Mondello (a cura di), *In/Forma di rivista*, Roma, Carte Segrete, 1991.

[4] G. C. Ferretti, *La crisi alla fine degli anni Sessanta*, «Il Contemporaneo», allegato a «Rinascita», n. 34, 29 agosto 1975, p. 21.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

[8] Cfr. G. C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.

corso degli anni Settanta[1], dall'altro dà la misura della sensazione che dovettero avere molti intellettuali a cavallo del 1968, quella, cioè, di trovarsi a un punto di svolta nella storia di un *medium* fino a quel momento così centrale nell'evoluzione dell'idea stessa di letteratura. Con il generale spostamento degli equilibri interni al campo culturale post-sessantottesco, «la rivista, quale luogo privilegiato della produzione e della riflessione culturale e intellettuale, scompare. Rimane la rivista-antologia di testi, il periodico specialistico»[2], ma «la via non sembra essere più quella tradizionale delle riviste culturali o letterarie»[3]. Gli anni Cinquanta e Sessanta hanno insomma rappresentato l'ultimo periodo della storia letteraria italiana in cui le riviste hanno giocato un ruolo fondamentale nella definizione di canoni, gruppi e poetiche, nonché di schieramenti politici e ideologici e per quanto, come si è detto, questo *medium* non scompaia affatto e anzi di riviste se ne continuino a produrre almeno fino alla fine degli anni Ottanta[4], queste smettono, nondimeno, di rappresentare delle fucine letterarie capaci di marcare il campo letterario con l'immediatezza e l'efficacia ancora riscontrabile nei decenni precedenti. È insomma alla fine di questo piccolo Rinascimento che risale il clima di ripensamento critico attorno al ruolo dei periodici che si ebbe nel corso degli anni Settanta.

Per quanto fin qui si è tentato di tracciare, il quadro degli studi sulle riviste dell'ultimo cinquantennio può sembrare in realtà piuttosto ricco, almeno a giudicare dalla quantità di materiale prodotto. Ma accanto agli evidenti meriti di questo filone critico si devono necessariamente sottolineare dei limiti metodologici altrettanto evidenti. Come ha recentemente scritto Paolo Giovannetti, questi studi sono spesso attraversati da un «filo rosso "civile" e "nazionale"»[5], per cui la rivista viene principalmente considerata come «luogo di verifica immediata di contenuti *extra*letterari collettivi»[6]. A ben vedere, chi, in questo periodo, si avvicinò alle riviste, lo fece soprattutto da una prospettiva storiografica e per lo più con l'interesse di delineare una storia degli intellettuali e del loro rapporto con l'ideologia o con le strutture del potere[7]. Si prenda, per esempio, il modo in cui Asor Rosa avvicina «Il Politecnico» di Vittorini, ponendo l'accento sullo schieramento ideologico prima ancora che sulla concreta avventura editoriale: «la lotta [del "Politecnico"] contro

[1] Cfr. A. Chiurato (a cura di), *The last avant-garde. Alternative and anti-establishment reviews (1970-1979)*, Milano, Mimesis, 2019.
[2] E. Mondello, *L'avventura delle riviste*, cit., p. 282.
[3] *Ibid.*
[4] La stessa Mondello sottolinea come gli anni Settanta siano in realtà marcati da un'inedita e vistosa «proliferazione di riviste di poesia», cfr. ivi, pp. 283-285.
[5] P. Giovannetti, *Prima del «verri». Riviste milanesi d'avanguardia negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento*, in Id. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 80-81.
[6] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[7] Questo taglio è particolarmente evidente negli studi che si occupano di riviste del periodo fascista. Cfr. G. Luti, *Cronache letterarie tra le due guerre. 1920/1940*, Bari, Laterza, 1966; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bar, Laterza, 1974; G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit.

la "cultura consolatrice" [...] risponde pur sempre a un'esigenza di natura *liberale* [...] La politica, in questo quadro, è decisamente subalterna alla cultura»[1]. Ne consegue che tutta la vicenda di questa rivista verrà letta alla luce del 'liberalismo' del suo fondatore e principale animatore («Il disegno culturale d'insieme [...] corrisponde alla vittoriniana ideologia antifascista-umanitaria»[2]), con una netta semplificazione dei rapporti umani interni alla redazione (Vittorini non era il solo a decidere della rivista) e con un generale appiattimento sulla nota polemica con Togliatti[3], che sebbene rappresenti il picco di 'disobbedienza' del «Politecnico» nei confronti del PCI non ne esaurisce di certo la storia e i contenuti, né permette di mettere adeguatamente a fuoco l'originalità di questa rivista nel panorama culturale dell'immediato Dopoguerra[4].

Questo taglio critico, pur avendo prodotto cronache dall'elevato interesse storico-documentario sembra avere anche paradossalmente impedito di avvicinare il principale oggetto d'indagine di questi studi, vale a dire la rivista in quanto tale. In questi saggi, in effetti, ci si interroga di rado su che cosa sia o su come funzioni una rivista, su che cosa la contraddistingua da una pubblicazione in volume o su come si configuri lo spazio entro il quale essa si muove, prediligendo, piuttosto, le scelte politiche di questa o quella testata, il suo rapporto con le ideologie dominanti o il suo contributo a un più generale discorso ideologico-culturale. In definitiva, ritornare oggi a questi studi significa riscoprire un campo ancora non del tutto autonomo rispetto ad altre discipline, in cui i periodici sembrano essere ridotti a poco più che documenti storici, ideologici o sociologici. Su questo si tornerà nel prossimo paragrafo. Qui, ciò che conta sottolineare è che la recente emersione dei «periodical studies» ha contribuito a mettere in discussione molti degli approcci tradizionalmente storiografici, e soprattutto a definire una strumentazione specifica per avvicinare la rivista come oggetto di studio a se stante[5].

---

[1] A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., pp. 1597-1598. Corsivo nel testo. Per una ricostruzione attenta alla concreta dimensione editoriale del «Politecnico», e non solo al suo rapporto con politica e ideologia, si rimanda ancora a V. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit. Sullo stesso argomento, cfr. anche G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992; Id., *L'altra Italia del «Politecnico» di Vittorini. Attraverso la posta dei lettori*, Novara, Interlinea, 2021.

[2] A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., p. 1597.

[3] Cfr. ivi, pp. 1600-1604.

[4] Tuttavia, in un'ottica di storia degli intellettuali o della loro ideologia, attenta più alla ricostruzione dei rapporti con il Partito piuttosto che allo specifico discorso culturale portato avanti anche attraverso scelte comunicative avveniristiche (come l'inedito uso delle immagini), quella polemica continua a rappresentare, se non l'unico, uno dei pochi veri punti d'interesse di una vicenda editoriale peraltro ricchissima.

[5] Una fotografia dei «periodical studies» come campo di studio nascente, quantomeno nel mondo accademico anglosassone, è stata scattata in S. Latham, R. Scholes, *The Rise of Periodical Studies*, «PMLA – Proceedings of the Modern Language Association of America», vol. 121, n. 2, marzo 2006, pp. 517-531. Per gli autori, si trattava di rendere finalmente conto delle riviste «not as resources to de disaggregated into their individual components, but as texts requiring new methodologies and new type of collaborative investigations» (ivi, p. 518). Di conseguenza, «*periodical studies* names this emerging field, which has both focus and breadth and cuts across accepted fields and structures in a precise and reasoned manner» (ivi, p. 520. Corsivo nel testo). Critiche a questo articolo sono state mosse anni dopo, soprattutto per quanto riguarda la tendenza, quasi naturale in ambito anglosassone, di utilizzare questa strumentazione esclusivamente in rapporto al periodo modernista, con il conseguente rischio di rendere i «periodical studies» un sottocampo degli studi sul

A questo proposito, poco sorprende che la teoria dei campi di Bourdieu abbia dato una spinta essenziale. Come ricorda Anna Boschetti, l'introduzione della teoria bourdiesiana negli studi sulle riviste ha permesso di considerarle come «instances de légitimation parmi d'autres»[1], attraverso le quali gli intellettuali conducono delle «stratégies d'accès à la visibilité»[2] che nondimeno, come si è già accennato nel paragrafo precedente, hanno il potere di strutturare il campo letterario definendone il corso. Nel 2016, inoltre, la nascita del «Journal of European Periodical Studies», a sua volta espressione della già esistente «European Society for Periodical Research» (ESPRit), ha dotato gli studiosi europei di una solida piattaforma di scambio, che anche in Italia sembra aver prodotto dei primi, fruttuosi esempi di moderni studi sulle riviste[3]. Non è infine da sottovalutare l'importanza che ha avuto, nell'ultimo ventennio, la creazione di alcune biblioteche digitali liberamente accessibili, sebbene con limiti ancora evidenti specialmente per quanto riguarda i periodi storici di riferimento (l'Ottocento e il primo Novecento sono, ancora oggi, le epoche maggiormente coperte per numero di documenti digitalizzati)[4].

Prendendo le mosse dal quadro che si è fin qui sinteticamente delineato, nei paragrafi che seguono si cercherà di circoscrivere l'oggetto-rivista e di individuarne le caratteristiche principali. I due tratti su cui si insisterà maggiormente, provando anche a mettere in discussione l'approccio storiografico tradizionale, saranno quelli della periodicità e della capacità di strutturare uno spazio specifico, sospeso tra dinamiche di conflitto e di collaborazione. A questo proposito si ricorrerà soprattutto agli studi di area francese, i quali, grazie al già citato magistero bourdiesiano, si sono da tempo emancipati da un approccio meramente storiografico, arrivando piuttosto a trattare le riviste come agenti a tutto tondo del campo letterario[5]. La convinzione è che chiarire la natura di un periodico, la sua capacità di modellare lo spazio in cui si inserisce venendone a sua volta modellato, sia un passaggio necessario affinché uno studio che colloca le riviste in primo piano non si riduca a

---

modernismo (cfr. P. Collier, *What is Modern Periodical Studies?*, «The Journal of Modern Periodical Studies», vol. 6, n. 2, 2015, pp. 92-111).

[1] A. Boschetti, *De quoi parle-t-on lorsq'on parle de «réseau»?*, in D. De Marneffe, B. Denis (a cura di), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2006, p. 64.

[2] *Ibid.*

[3] Il già citato volume a cura di Giovannetti (cfr. *supra*) è il risultato di un convegno dell'associazione ESPRit tenutosi a Milano nel giugno 2017, ma per la diffusione in Italia dei moderni «periodical studies» si rimanda anche a R. Donnarumma, S. Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei*, cit.; C. Patey, E. Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017.

[4] Si ricordano, almeno, il progetto «C.I.R.C.E.» dell'Università di Trento, il progetto interuniversitario «C.A.P.T.I.» e la ricchissima Biblioteca Gino Bianco. Per quanto riguarda le problematiche e i limiti ancora oggi riscontrabili circa i progetti di digitalizzazione delle riviste del secondo Novecento, cfr. E. Grazioli, *The Digitization of post-World War II Italian Literary Journals. The State-of-the-Art*, «Textual Cultures. Texts, Contexts, Interpretations», vol. 16, n. 2, 2023: https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/textual/article/view/36768

[5] Cfr. almeno A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris, Éditions de Minuit, 1985; G. Sapiro, *La guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

una semplice rassegna tematica o contenutistica, o a un'ennesima storia degli intellettuali in cui la rivista giochi un ruolo del tutto subordinato alla ricostruzione di dinamiche politiche o ideologiche.

1.2.1 Di cosa parliamo quando parliamo di riviste? Identificare un oggetto sfuggente

Nel 1955, in un saggio pionieristico sulla cultura filosofica del Novecento, Eugenio Garin doveva riconoscere che nella prima metà del XX secolo furono proprio i giornali e le riviste i luoghi «in cui le dottrine si affacciarono dapprima, o in cui discesero poi a combattere in una polemica o a volgarizzarsi in una propaganda»[1]. In questo modo, Garin arrivava ad ammettere la dimensione materiale e situazionale dei processi di elaborazione culturale, anche di quelli apparentemente più astratti e universali. Data poi la centralità che le riviste assumevano nel suo studio, il loro ruolo veniva ripensato in una chiave attiva e partecipativa: «Molto diverso – scriveva infatti lo studioso – è il sapore di una pagina letta in un volume messo assieme con sapienti correzioni a distanza d'anni, e quello dell'articolo ritrovato in un fascicolo di rivista, e ricollocato in un'occasione precisa»[2]. Ma l'opposizione tra volume e articolo, tra un'opera, cioè, ragionata e composta a freddo e una totalmente immersa nell'occasionalità della sua stesura, assumeva nelle intenzioni di Garin un preciso valore strutturale: «quello che ora [...] pare un pacato raffronto o una vivace discussione, eccolo balzare dai fogli di un giornale [come] accusa precisa, attacco aspro, forza combattente in un momento in cui professare una dottrina poteva costare anche la libertà e la vita»[3].

In maniera ancora piuttosto rapsodica, e non senza una certa enfasi 'umanistica', Garin arrivava, di fatto, a intuire l'esistenza dello «spazio dei possibili», nonché dello speciale rapporto che intercorre tra quello spazio e la rivista come *medium* culturale. Inoltre, l'insistenza sul concetto di occasionalità finiva per mettere in luce la dimensione relazionale in cui si inscrive la genesi di ogni movimento intellettuale, sia esso artistico, letterario o filosofico, ponendo a fondamento di questa dimensione proprio il periodico in quanto tale[4]. Se, come lo stesso Garin sostiene, il «sapore» di una pagina letta

[1] E. Garin, *Cronache di filosofia italiana. 1900-1960*, vol. I, Bari, Laterza, 1997[3], p. XI.
[2] Ivi, p. XI.
[3] Ivi, p. XIII.
[4] È noto che le riflessioni teoriche di Bourdieu, a proposito della genesi del campo letterario e della rete di posizioni che ne fondano la struttura, trovino una sponda polemica nell'ideologia del «creatore increato» (cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 258-262), che il sociologo francese riconduce alla nozione sartriana di «progetto originario»: «Sartre pone all'origine di ogni esistenza umana una sorta di atto libero e cosciente di autodeterminazione, un progetto originario senza origine che racchiude tutti gli atti ulteriori nella scelta iniziale di una libertà pura, strappandoli definitivamente, con questa denegazione trascendentale, alla giurisdizione della scienza» (ivi, p. 259). Per Bourdieu, il creatore sarà piuttosto creato dal campo stesso, vale a dire da quello «spazio sociale del tutto specifico in cui il "creatore" è inserito [...] e dove si è formato il suo stesso "progetto creatore"» (ivi, p. 262). A proposito della contestazione dell'ideologia del «creatore

in volume può variare così tanto dal suo equivalente su rivista è proprio perché il volume, nella sua staticità, tende a occultare l'origine sociale, dinamicamente sociale, di quello scritto, che la rivista, al contrario, espone con trasparenza[1]. Come si è detto, infatti, ricollocare un testo all'interno del fascicolo in cui originariamente uscì è necessario affinché tutta una rete di relazioni, siano esse interne (tra quello e gli altri scritti pubblicati nello stesso numero), o esterne (tra quello e gli scritti pubblicati su altre testate), possa venire alla luce, permettendo così di descrivere non tanto un generico colore d'epoca, ma, più precisamente, un determinato stato del campo letterario o intellettuale. Intendere la rivista in questo modo, cioè come una struttura relazionale aperta, impone tuttavia di riadattare il proprio sguardo e soprattutto di ridefinire gli obiettivi di un approccio tanto 'obliquo' allo studio della letteratura. Garin, nonostante alcune intuizioni in netto anticipo sui tempi, e nonostante l'indubbia influenza esercitata dal suo saggio sugli studi a venire[2], riconfermava nondimeno un certo *bias* storiografico quando riduceva le riviste a «espressioni di un tempo»[3], collocando tutta la sua trattazione sotto il segno di una «modesta cronaca»[4]. Alla fine, si trattava comunque di risalire ai periodici per meglio rendere il «sapore» di un'epoca, per far risaltare «il vario modo di sentire e di reagire»[5] di una certa porzione di umanità in anni particolarmente difficili.

L'affresco storico-sociale sembra essere, in effetti, lo sbocco naturale di molti studi sulle riviste. Come già anticipato, la tendenza dominante nell'ultimo cinquantennio è stata quella di trattarle come specchio dei tempi o documento testimoniale, sia esso politico, letterario o più latamente culturale. Mondello, ancora in anni recenti, lo sostiene esplicitamente: «le riviste forniscono una sorta di narrazione del Novecento, lo rispecchiano e lo rivelano»[6]. Langella, d'altra parte, presenta il suo studio sulle riviste del periodo fascista all'insegna del «rapporto tra cultura e politica»[7], ribadendo, a circa vent'anni da quel volume, che in esse «non è difficile ravvisare [...] fedelmente riflesso» il volto del Novecento[8]. Giorgio Luti non nasconde la preoccupazione di inscrivere la singola testata in una

increato» si rimanda anche all'innovativa analisi dell'*Educazione sentimentale* di Flaubert, che Bourdieu pone a premessa delle *Regole dell'arte* (cfr. ivi, pp. 55-100).

[1] Non è certo un caso che, spesso, nel trapasso da rivista a volume, a farne le spese siano proprio i passaggi più esplicitamente compromessi con l'attualità, così come non è insolito che le punte più polemiche di uno scritto vengano ammorbidite una volta che questo appaia all'interno di una raccolta. Si tratta, evidentemente, di un processo che predilige il 'contenuto' del testo a tutti quei segnali che lo collocherebbero in una situazione ben definita, per quanto necessariamente contingente ed effimera.

[2] Egli stesso, nel 1997, introducendone la terza e definitiva edizione, ammetteva che «entro una certa misura, è possibile che [questo libro] abbia pesato [...] sulla tendenza che a un certo momento si ebbe in Italia a rileggere e ridiscutere le riviste», E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, cit., p. VI.

[3] Ivi, p. XI.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] E. Mondello, *L'avventura delle riviste*, cit., p. 9.

[7] G. Langella, *Il secolo delle riviste*, cit., p. VII.

[8] G. Langella, *Introduzione*, in G. Lupo (a cura di), *Il secolo dei manifesti*, cit., p. XV.

«prospettiva [storica] più complessa»[1], tradendone, a volte, un utilizzo strumentale finalizzato a restituire gli estremi di un dibattito politico-culturale giudicato *a posteriori* storicamente rilevante[2]. Per quanto si tratti di un taglio senz'altro legittimo (le riviste, evidentemente, sono *anche* documenti che testimoniano del loro tempo), si finisce in questo modo per spostare il *focus* della ricostruzione dall'oggetto-rivista in sé al contesto storico che presumibilmente partorì tale oggetto[3]. Così, per esempio, Michele Rak parla di una «appartata eco»[4] dei mutamenti socioeconomici del Dopoguerra che si ritroverebbe nei periodici degli anni Cinquanta; Renato Bertacchini si propone di ricostruire, attraverso i periodici, «i movimenti culturali e i fatti ideologici del Novecento còlti e seguiti *in fieri*»[5], mentre in Romano Luperini la rivista è avvicinata in funzione di una messa a fuoco dei mutamenti del ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea[6].

La costante che emerge da molti studi sulle riviste è l'idea che un periodico sia in qualche modo un deposito di memoria storica e sociale. La rivista viene quindi avvicinata con l'intento di ritrovarvi i connotati distintivi di un'epoca, si tratti di una postura intellettuale, del rapporto tra uomini di lettere e istituzioni politiche, o di un dibattito culturale ritenuto *a posteriori* particolarmente incisivo. Se si sottolinea la dimensione della posteriorità, è perché il discorso storiografico all'interno del quale le testate vengono convocate è quasi sempre già dato, basato cioè su una cronologia tutto sommato pacifica, poco problematizzata e soprattutto indipendente dall'azione delle riviste stesse. Per Luperini, ad esempio, posta la crisi dell'intellettuale alla fine degli anni Cinquanta, il quale si vedrebbe ormai trasformato in un «tecnico specializzato [...] e lavoratore»[7] a seguito della ristrutturazione neocapitalistica del campo culturale, le riviste «Officina» e «il verri» nascerebbero in

[1] G. Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, in G. Luti, C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia*, cit., p. 12.
[2] Cfr. G. Luti, *Il dibattito sul neorealismo nelle riviste letterarie del dopoguerra*, in Id., *Memoria del Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 55-71.
[3] Si noti come la stragrande maggioranza di questi studi adotti una cronologia tarata sugli eventi storici esterni, più che sui mutamenti interni al campo culturale. Così, per esempio, il termine *ad quem* di praticamente tutte le indagini sulle riviste del secondo Novecento è il 1945, anno della Liberazione, mentre snodi fondamentali nell'evoluzione di questo *medium* sono indicati in genere nel 1956, anno del XX Congresso del PCUS e dei fatti d'Ungheria, o nel 1968. La rivista, come si vede, tende ad arretrare di fronte a una cronologia storica di per sé autonoma, di fatto riconfermandola. In questo senso, lo studio di Maria Corti sul rapporto tra i fogli partigiani clandestini e lo stile letterario di ciò che dopo la Liberazione fu il neorealismo è ancora oggi particolarmente eloquente, perché se non altro dimostra, per tramite di una raffinata analisi stilistica, come non sia possibile ridurre la cronologia interna al campo letterario a quella esterna dei grandi avvenimenti storici (cfr. M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 25-110).
[4] M. Rak, *I miti della società letteraria italiana tra il 1956 e il 1968*, in G. Mariani, M. Petrucciani (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1982, p. 235.
[5] R. Bertacchini, *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1984, p. 1.
[6] Cfr. R. Luperini, *La linea «Officina»-«Il menabò» e «Il Verri»-Gruppo 63: fra ridefinizione e contestazione del ruolo*, in Id., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Torino, Loescher, 1981, pp. 727-739.
[7] Ivi, p. 727.

reazione a questa perdita di privilegio, assumendo due posture conflittuali ma che in fondo testimoniano entrambe di questo passaggio d'epoca, caratterizzato dalla rimessa in discussione della «funzione umanistica»[1] dell'uomo di cultura. Tuttavia, nei dibattiti condotti su quelle riviste è difficilmente rintracciabile una chiara coscienza di questa crisi, e le dinamiche intellettuali che portano agli scontri più memorabili (come quello tra Pasolini e Sanguineti) trovano una giustificazione quasi sempre interna al campo letterario. Secondo Luperini, insomma, la rivista, anziché produrre attivamente una posizione all'interno del campo, si ridurrebbe a riflettere una situazione esterna, reagendovi di conseguenza.

Il paradigma della rivista come specchio è stato messo in discussione da alcuni studi di area francese. Per Francis Mus, intendere il periodico come «*miroir* du champ littéraire»[2] significa ridurlo a semplice metonimia «de la vie littéraire [...] dans sa totalité»[3], ponendo in secondo piano la funzione *attiva* che esso indubbiamente gioca all'interno di quel campo[4]. Le riviste sono infatti, esse stesse, «lieux où se fait l'histoire de la littérature [...], partie contistutive, et nullement à la périphérie, de la vie littéraire»[5], e proprio per evitare che vengano collocate in un limbo periferico, o trattate strumentalmente al fine di illuminare un determinato momento storico, è necessario domandarsi che cos'è che fa di una rivista, per l'appunto, una rivista.

A un primo sguardo, una rivista si presenta come un «fait éditorial total»[6] che colpisce per complessità e multidimensionalità, cioè per la capacità, data la sua natura essenzialmente plurale, di abbracciare potenzialmente tutto lo spettro culturale di una determinata epoca. Più la mira di una testata è generalista, più la sua redazione e il bacino dei suoi collaboratori è ampio e diversificato, più la sua offerta intellettuale potrà spaziare tra campi anche piuttosto lontani l'uno dall'altro. Ma dire questo significa sottolineare, anzitutto, la dimensione intrinsecamente sociale di queste imprese editoriali. Le riviste si configurano, infatti, come «points de rencontre d'itinéraires individuels»[7], a loro volta organizzati come delle vere e proprie microsocietà, la cui pluralità interna pone un primo, delicato problema, perché impone di pensare la rivista stessa come una sorta di campo a sé. Come ha

[1] *Ibid.*
[2] F. Mus, *Comment interpréter une revue? Quelques pistes de lecture*, «COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature», n. 4, 2008: https://journals.openedition.org/contextes/3833
[3] *Ibid.*
[4] Secondo lo studioso olandese Remieg Aerts, «les revues ne sont une fenêtre incolore [...] ou une source "neutre" d'informations sur le passé», né tantomeno un «reflet d'une vérité "réelle" extérieure». Esse, piuttosto, «déterminent elles-mêmes, par leur organisation, par leur nombre et contenu, cette réalité culturelle». Il passaggio è citato in F. Mus, *ibid*.
[5] S. Caristia, *La réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 39.
[6] O. Corpet, *Avant-propos*, in J. Pluet-Despatin, M. Leymarie, J. Y. Mollier (a cura di), *La belle époque des revues. 1880-1914*, Éditions de l'Institut de Mémoires de l'édition contemporaine, 2002, p. 8.
[7] M. Leymarie, *Introduction. La belle époque des revues?*, ivi, p. 14.

dimostrato Anna Boschetti prendendo in esame «Les Temps Modernes», la posizione, nonché il grado di consacrazione individuale di uno o più membri della redazione, in questo caso del fondatore Jean-Paul Sartre, è in grado di influenzare i rapporti interni a una rivista, polarizzandoli[1]. Detto altrimenti, il microcosmo rappresentato dalla redazione di un periodico si struttura sulla base delle posizioni che ciascun membro occupa nel campo letterario nel suo insieme[2], finendo per costituirsi in una gerarchia basata su «des rapports de force, des différences, des affinités, [...] des alliances et des divergences qui s'établissent à l'intérieur du groupe»[3]. Per quanto riguarda la rivista sartriana, la posizione dominante del suo stesso fondatore dipese dall'enorme capitale simbolico accumulato da Sartre a partire dal Dopoguerra, nonché dalla particolarità della sua posizione[4]. Tutto ciò lo fece diventare, all'interno della redazione, «point de rencontre, filtre et interprète des humeurs naissant de son milieu»[5], garantendogli un ingombrante potere di consacrazione non sempre rispettoso delle caratteristiche più innovative degli autori ai quali la rivista offriva ospitalità[6].

Se però il caso di «Temps Modernes» si configura come un microcosmo pesantemente centralizzato, in cui una figura prevale su tutte le altre determinandone, a propria volta, le prese di posizione[7], è anche possibile immaginare delle situazioni diverse, sia ipotizzando una rivista con un solo redattore, espressione di una singola personalità (come fu, ad esempio, «The Criterion» di T. S. Eliot[8]), sia ipotizzando una rivista il cui fondatore si ponga in una posizione volutamente 'debole', preferendo valorizzare i collaboratori più giovani e meno provvisti di capitale simbolico anziché imporre la propria visione monopolizzando il microcosmo redazionale. Quest'ultimo è piuttosto il caso di Luciano Anceschi direttore del «verri», rivista che proprio grazie a una tale gestione 'possibilista' poté trasformarsi, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, nell'incubatrice delle

[1] Cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps Modernes»,* cit., pp. 223-233.
[2] «["Les Temps Modernes"] finissent par reproduire les propriétés de la position de Sartre. Par sa centralité et sa polyédricité, elle constitue en effet, dans un monde concentré et communiquant intensément comme la vie intellectuelle parisienne, l'opérateur qui sélectionne les rencontres probables, presque nécessaires, d'où naissent la plupart des collaborations», ivi, p. 230.
[3] A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., p. 55.
[4] La novità della posizione sartriana nel Dopoguerra consisterebbe, per Boschetti, nel fatto di aver ricevuto una consacrazione sia come filosofo che come scrittore, da una parte intraprendendo una «double carrière dans deux champs distincts», dall'altra abbattendo la barriera simbolica tra il chiuso mondo accademico dell'École Normale Supérieure e ciò che ne era escluso. Di conseguenza, Sartre si sarebbe posto al crocevia di più universi culturali, inventando una figura di intellettuale assoluto il cui carisma pesò enormemente nell'impresa di «Temps Modernes» (cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, cit., pp. 35-36).
[5] Ivi, p. 231.
[6] Le interpretazioni critiche di Sartre erano «entièrement fondée sur ses propres catégories — bonne foi et mauvaise foi, authentique et inauthentique, liberté, choix, projet existentiel» e finirono per «repousser dans l'ombre les aspects les plus neufs et expérimentaux» di molte opere ospitate sulla rivista (*ibid.*). È il caso, per esempio, di Nathalie Sarraute e della celebre lettura, in seguito rifiutata dall'autrice stessa, del romanzo *Portrait d'un inconnu* (1948).
[7] Come accadrà, in effetti, a Merleau-Ponty (cfr. ivi, pp. 228-230; 243-290).
[8] Cfr. M. Philpotts, *The role of the periodical editor: literary journals and editorial habitus*, «The modern language review», vol. 107, n. 1, gennaio 2012, pp. 39-64.

sperimentazioni neoavanguardiste, sottraendosi, almeno in parte, al suo progetto originario, più vicino a una rivista accademica che non a un periodico d'avanguardia, più interessato a cogliere determinate continuità con il Novecento che non a provocare violente rotture con il passato[1]. In definitiva, quindi, una rivista non può essere ridotta a una formula generale, superindividuale, senza che il complesso intreccio di posizioni sul quale si fonda ne esca semplificato, per non dire banalizzato[2]. D'altra parte, è necessario che questa dimensione collettiva venga proiettata all'interno di una durata temporale ben precisa.

La periodicità è, a ben vedere, la caratteristica più saliente di una rivista, quella che, forse ancor più della sua natura di opera di gruppo, la rende un oggetto editoriale particolarmente difficile da inquadrare. Tuttavia, è proprio la periodicità che fonda la capacità di una rivista di intervenire in maniera continuata e duratura nel campo letterario. Gli studi apparsi in Italia tra gli anni Settanta e Ottanta sembrano sorvolare sull'effettiva articolazione temporale di un periodico, propendendo piuttosto a fissarne l'intera vita in un'immagine tutto sommato statica. Così, per esempio, quando Luti individua una tendenza 'forte' delle riviste letterarie del Dopoguerra nella linea «Il Politecnico»-«Officina»-«il menabò», sembra forzare i tre periodici all'interno di una posizione ricavata del tutto *a posteriori*, riassunta con la formula che segue: «contro l'autosufficienza letteraria da un lato e, dall'altro, contro il troppo facile impegno»[3]. Sebbene la ricerca di un difficile equilibrio tra *engagement* e sperimentalismo formale sia senz'altro un tratto comune alle tre riviste, il raggruppamento di Luti, oltre a tradire un certo finalismo di fondo («"Officina" si pone come momento intermedio tra la problematica rottura civile del "Politecnico" e il registro tutto sperimentale del "menabò"»[4]), trascura qualsiasi tipo di considerazione circa la temporalità di queste pubblicazioni, la cui stessa struttura tende a variare nel tempo[5], così come tendono a variare i nuclei redazionali, a volte con esiti disastrosi[6]. Ragionando in termini puramente 'evolutivi', e basando questa evoluzione su dei contenuti totalmente scorporati dalle pagine delle riviste, Luti lascia in ombra, per esempio, la delicata opera di mediazione di Francesco Leonetti tra il gruppo della morente «Officina» e la coppia Calvino-Vittorini durante la fase di progettazione del futuro «menabò», ma

[1] Cfr. *infra*, § 1.3.1, *I 'nuovi entranti' del 1955-1956: «Officina» e «il verri»*.
[2] Per dirla con Boschetti, «dans le cas des revues [...] on cherche une "formule" et on la ramène à une ou plusieurs "individualités" traitées comme des essences». A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., p. 54.
[3] G. Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, cit., p. 23.
[4] Ivi, p. 24.
[5] Come risulta, ad esempio, dal passaggio del «Politecnico» da settimanale a mensile, trasformazione che comporta anche un differente approccio alle questioni culturali affrontate (cfr. M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 99-111).
[6] Come accade, per esempio, proprio a «Officina» nel momento in cui Franco Fortini entra a far parte della redazione (cfr. *infra*, § 1.3.1).

soprattutto sottovaluta i sospetti reciprocamente espressi dalle due rispettive formazioni intellettuali[1]. Inoltre, se si presta fede a questa ricostruzione lineare ed evolutiva, l'emersione della neoavanguardia nel campo letterario di fine anni Cinquanta, che tanta parte ebbe nel modificare la traiettoria del «menabò»[2], appare più come un fatto storico inesorabile che non come il risultato di una contesa tutta interna al campo stesso[3]. In un momento in cui, venuta meno la legittimità delle poetiche dell'*engagement* neorealista ma non ancora costituitosi un nuovo gruppo egemone, tanto Pasolini su «Officina» quanto i giovani poeti del *milieu* anceschiano sul «verri» si contesero attivamente il capitale simbolico del campo di produzione ristretta, utilizzando le riviste come strumento e luogo di scontro privilegiato[4].

Ipotizzando una continuità 'naturale' tra posizioni cristallizzate nel tempo, si rischia insomma di trascurare tutte quelle linee di rottura che determinarono prese di posizione, successi o fallimenti di una testata, ma in misura ancora maggiore si rischia di consegnare, della rivista, un'immagine falsamente unitaria. La periodicità, in questo senso, gioca un ruolo essenziale nella strutturazione degli indici e nella capacità della testata stessa di prendere posizione su un dibattito in corso, quindi di influenzare il (e di lasciarsi influenzare dal) campo culturale circostante[5]. È giusto, pertanto, considerare la rivista come «une instance permanente de débat»[6] inscritta in una temporalità precisa, in virtù della quale essa «se déploie dans la diachronie»[7] occupando una posizione continuata, più o meno stabile, all'interno del campo. La frequenza delle uscite, mediamente più bassa di quella di un quotidiano o di un settimanale, garantisce alla rivista di non essere totalmente legata all'attualità, assumendo così un ritmo più disteso che le permette di elaborare un discorso teorico o poetico strutturato, mediante testi di più ampio respiro e di maggiore complessità, senza tuttavia rinunciare a un confronto con la contingenza. D'altra parte, rispetto a una pubblicazione in volume, che resta inevitabilmente legata a uno stadio particolare del campo letterario, una rivista, nel suo combinare

[1] Cfr. *infra*, § 3.2, *Una fragile intesa: «il menabò» e la neoavanguardia*, ma si veda anche F. Bortolotto, *'Caro Vitt': Francesco Leonetti racconta il «menabò»*, in F. Bortolotto *et al.* (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Bologna, Pendragon, 2018, pp. 105-120.

[2] Ci si riferisce al «menabò» n. 5 (1962), in cui comparve un'ampia selezione di testi della neoavanguardia (cfr. *infra*, § 3.2.1, *La ricezione critica e le prose sperimentali del «menabò» n. 5*).

[3] «Si può dire [...] che "Officina", in certo senso e paradossalmente, "preparò" il terreno alla nuova avanguardia contro le proprie intenzioni [...]. E glielo preparò anche, in modo più diretto, con l'avvio di un'esperienza plurilinguistica nella prima serie, con le aperture problematiche della seconda, con tutta la sua ricerca sperimentale», G. Luti, *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, cit., p. 27.

[4] A questo proposito, cfr. ancora A. Conti, *Due antologie neo-sperimentali*, cit.

[5] Parlando della «Nouvelle Revue Française», per esempio, Boschetti sottolinea come proprio gli indici, presentando «toutes les experiences marquantes survenues dans la vie littéraire française entre les deux guerres», siano l'attestazione più evidente del pluralismo di questa testata, nonché della sua capacità di aprirsi a «toutes les possibilités, attentif a ne s'identifier à aucune», A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., p. 57.

[6] J. Pluet-Despatin, *Une contribution à l'histoire des intellectuels: les revues*, «Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent», n. 20, marzo 1992, p. 135.

[7] S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., p. 20.

«périodicité et contenu»[1], ha la possibilità di evolvere e di adattarsi ai mutamenti del campo. Come spiega Daphné De Marneffe,

> une revue évolue à tous les niveaux. D'une part comme réalité textuelle, d'un point de vue formel, quant à son format, son nombre de page, sa périodicité […]; mais aussi du point de vue de son contenu, quant à la création, l'aménagement, la disparition de rubriques, en fonction des intérêts qu'elle affiche et de la manière dont elle s'oriente vis-à-vis des différents champs culturels et politiques. […] D'autre part, comme groupe humain, au niveau de son comité de rédaction, de l'adjonction ou du départ des decollaborateurs […][2]

Grazie alla sua plasticità, una rivista può generare dei precisi effetti nel campo letterario. Boschetti pone l'accento sull'influenza che un periodico può avere a livello di traiettorie individuali, sia in funzione aggregativa, attraendo cioè il singolo autore in un progetto di gruppo[3], sia in funzione oppositiva, rappresentando cioè un termine di confronto quando non un idolo polemico contro cui definirsi. Si ricordi il già citato esempio di Pasolini e del suo posizionamento nei confronti del «verri», posizionamento che, come si è detto, faceva leva sull'«effetto di gruppo» che una rivista è in grado di generare anche al di là dell'esistenza di un programma condiviso. Ma proprio perché capace di evolvere e di adattarsi ai mutamenti contingenti del campo, una rivista, pur partendo, come spesso accade, da un raggruppamento eterogeneo di intellettuali, può acquisire, nel tempo, un'identità ben precisa[4]. Ancora il caso di «Officina», piccola rivista autoprodotta, distribuita su abbonamento ed estranea, per gran parte della sua vita, ai grandi circuiti editoriali[5], eppure promotrice di una delle più fortunate riletture della cultura novecentesca prodotte in Italia negli anni Cinquanta, sta lì a dimostrarlo[6]. Limitandosi però a un sorvolo generale, che evidenzi i caratteri salienti della testata (l'indirizzo «neo-sperimentale», per esempio[7]) astraendoli dall'effettiva articolazione dei singoli

[1] E. Stead, H. Védrine*, La force et l'expansion de l'image*, in E. Stead, H. Védrine (a cura di), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 9.
[2] D. De Marneffe, *Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920: construction d'un modèle et proposition de schématisation*, «COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature», n. 4, 2008: https://journals.openedition.org/contextes/3493
[3] «Derrière ces faits que l'on a l'habitude d'appeler "mouvements", derrière les changements et les modes, on découvre toujours […] une ou plusieurs revues. […] Ce sont, très souvent, des revues qui ont produit l'image d'une orientation collective», A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., pp. 60-61.
[4] «[Une revue a une] capacité [...] de transmuer ce qui au début, dans la plupart des cas, n'est qu'une alliance de positions assez hétérogènes, en une réalité nouvelle, susceptible de contribuer à son tour à changer la vie intellectuelle, en instituant des objects nouveaux, ou une façon nouvelle de voir des vieilles questions», A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., pp. 61-62.
[5] Soltanto la seconda serie, composta di soli due numeri usciti entrambi nel 1959, verrà distribuita da Bompiani.
[6] Cfr. A. Boschetti, *Teoria dei campi, Transnational turn e storia letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 138-143. Su «Officina» si tornerà più avanti, per cui cfr. *infra*, § 1.3.1.
[7] Cfr. P. P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, «Officina», n. 5, febbraio 1956, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1213-1228.

numeri, difficilmente si sarà in grado di cogliere il perché di una tale influenza in un dato momento del dibattito letterario. La fortuna di certe categorie critiche nate sulle pagine di un periodico, come quelle ormai indissolubilmente legate all'immagine di «Officina», non è insomma separabile da una serie di eventi apparentemente accidentali, come per esempio le polemiche, ma a ben vedere di estrema importanza sia per l'elaborazione teorica in sé, sia per le prese di posizione generali di questa rivista. Di per sé, anzi, è molto difficile tracciare un confine tra l'elaborazione estetica puramente teorica e le strategie di posizionamento all'interno del campo letterario, due funzioni che sulle pagine di un periodico possono apparire del tutto interdipendenti. Per rimanere sull'esempio di «Officina», gli articoli che Pasolini dedica al «neo-sperimentalismo», culminanti nella *Piccola antologia neo-sperimentale* del 1957[1], sono tanto documenti di critica stilistica 'disinteressata', quanto tentativi di legittimare una poetica alternativa sia al neorealismo che all'ermetismo, ma anche delle prese di posizione contro forme di sperimentalismo potenzialmente concorrenti (notoriamente, quelle della nascente neoavanguardia, presente nell'antologia di Pasolini nelle figure di Arbasino, Sanguineti e Pagliarani), che vengono infatti scaricate del loro potenziale eversivo e collocate in un'area «epigonica» e «novecentista» dello spettro poetico contemporaneo[2]. Per questo, la celebre polemica con Edoardo Sanguineti[3], nata proprio in risposta a ciò che doveva apparire all'autore di *Laborintus* un tentativo di delegittimazione, deve essere considerata parte integrante dell'avventura di «Officina», e non un semplice accidente periferico. Da una parte, perché la dura, sarcastica reazione di Sanguineti rappresenta la prima emersione pubblica di una posizione a sua volta alternativa, maturata proprio nel confronto con le proposte officinesche e nel loro rifiuto; dall'altra, perché la risposta della redazione officinesca alla *Polemica in prosa* permette di ribadire la legittimità di quelle proposte, contrattaccando nel merito e anzi sfruttando l'occasione per approfondire le ragioni del divario che separava «Officina» dai suoi contemporanei, Sanguineti compreso[4]. È in questo modo, sul filo di una polemica maturata da un numero di rivista all'altro e condotta a regola d'arte da

[1] La *Piccola antologia neo-sperimentale* uscì su «Officina» nel numero 9-10 del giugno 1957, introdotta dal *saggio La libertà stilistica*, il quale riprendeva il discorso teorico e poetico aperto con il già citato *Il neo-sperimentalismo*. L'antologia conteneva, tra gli altri, testi di Edoardo Sanguineti, Alberto Arbasino ed Elio Pagliarani. Cfr. P. P. Pasolini, *La libertà stilistica*, «Officina», n. 9-10, giugno 1957, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 1229-1237.
[2] Cfr. P. P. Pasolini, *La libertà stilistica*, cit.
[3] E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, «Officina», n. 11, novembre 1957, ora in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 349-356.
[4] «Da questo sfogo di Sanguineti sembrerebbe [...] che si stia rompendo un po' il sonno dogmatico, tranquillo nelle convenzioni formali novecentesche, in mazzo a cui da tre anni procediamo [...]. In che cosa consistano tali convenzioni (e come consentano facilmente un risultato apprezzabile) non ripeteremo; sono magari nelle poesie che in una poesia mancano»; «Per Sanguineti continuerà a valere in poesia [una] situazione immobile [...]; egli rifiuta o rischia di rifiutare il travaglio intellettuale e morale che investe sé ogni giorno, ed è proprio dello spirito, ne viene modificata non solo già la struttura formale come più vistosamente può apparire, ma quella interna e difficile. La quale è elaborazione del contenuto ideale-sentimentale [...]; vuole una critica relativa al contenuto-forma e non isolante l'aspetto tecnico-formalistico», *Nota*, «Officina», n. 11, novembre 1957, pp. 458; 462.

entrambe le parti in gioco, che prende avvio una delle «contrapposizioni di più lunga durata destinate a segnare il dibattito e la canonizzazione del secondo Novecento»[1], contrapposizione di cui è possibile ricostruire la genesi solo ricorrendo ai periodici e intendendoli nella loro estensione diacronica, senza sacrificare, o comunque senza relegare in secondo piano rispetto a un'immagine statica e atemporale, tutta quella «production de circonstance, liée notamment à la nécessité de se confronter sans cesse»[2].

1.2.2 Tra competizione e collaborazione: come pensare lo spazio delle riviste

Nell'ambito della recente diffusione dei «periodical studies», la questione dell'esistenza di uno spazio delle riviste, del suo funzionamento e della sua organizzazione è stata apertamente discussa, lasciando emergere, tra gli studiosi, posizioni non sempre concordanti. Data l'influenza della teoria di Bourdieu sulla creazione stessa di un settore di ricerca autonomo[3], gran parte dei contemporanei studi sulle riviste hanno visualizzato questo spazio in termini di «campo», facendo quindi leva sulle dinamiche di conflitto che lo strutturerebbero internamente. Paolo Giovannetti, nell'introdurre un numero monografico del «Journal of European Periodical Studies» dedicato proprio al tema del conflitto nella stampa periodica[4], si riallaccia a questa visione dando per assodata l'esistenza di un «campo dei periodici»: «If a periodical field actually exists – and no one would deny that – then it cannot help but be intersected by an articulated system of conflicts»[5]. Anche altrove, lo studioso utilizza il concetto di «campo» per indicare «lo specifico agone in cui una rivista inevitabilmente si

[1] T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», a. XV, n. 1, 2020, p. 110.
[2] A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., pp. 60-61.
[3] Per l'influenza di Bourdieu sui «periodical studies» di area anglosassone, cfr. P. Brooker, A. Thacker, *General Introduction*, in P. Brooker, A. Thacker (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 2-26; A. Thacker, *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*, in C. Patey, E. Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste*, cit., pp. 13-32. Soprattutto in quest'ultimo, la nozione di «campo» viene utilizzata relativamente alla divisione delle riviste moderniste in "grandi" e "piccole" a seconda del capitale simbolico acquisito, con l'ammissione che «la categoria di "campo" consente di giungere a una visione più precisa della posizione che occupano le riviste nelle reti larghe del modernismo» (ivi, p. 29). Per quanto riguarda l'area francese, parlare di un'influenza bourdiesiana potrebbe sembrare pleonastico, dal momento che i più avanzati e consapevoli studi sulle riviste usciti in Francia negli ultimi quarant'anni (quindi ben prima che nel mondo accademico anglosassone si cominciasse a parlare di «periodical studies») sono stati prodotti proprio da allievi di Bourdieu o comunque da continuatori più o meno fedeli del suo lavoro. Per un quadro sintetico di cosa ha significato l'introduzione della teoria dei campi nel settore degli studi sulle riviste francesi, si rimanda ancora una volta a A. Boschetti, *De quoi parle-t-on lorsq'on parle de «réseau»?*, cit. Per l'area italiana, una prospettiva critica è offerta da P. Giovannetti, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, cit., pp. 7-14.
[4] Cfr. P. Giovannetti, M. Logaldo, A. Chiurato (a cura di), *Conflict in the Perodical Press*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 3, n. 1, estate 2018: https://openjournals.ugent.be/jeps/issue/23191/info/
[5] P. Giovannetti, *Conflict in the Periodical Press*, ivi, p. 1.

colloca e confligge nel momento stesso in cui vede la luce»[1], lasciando quindi immaginare una dinamica conflittuale che informerebbe la rivista dal momento stesso della sua nascita.

Pensare in termini di «campo», in effetti, significa pensare prevalentemente in termini di conflitto. Lo stesso Bourdieu, nel riassumere la sua fortunata proposta teorica, parla di «champ de forces» nel quale «les agents, les écrivains, les philosophes [...] sont insérés»[2] e le cui relazioni, com'è noto, si distribuirebbero secondo una dialettica di dominanti e dominati: «le dominants [...] déforment tout l'espace. [Ils] définissent l'espace [et] la règle du jeu par leur existence même»[3]. Di conseguenza, «le champ de forces est aussi un champ de luttes», dal momento che ciascun agente inserito in una determinata situazione del campo gode di «un point de vue déterminé par sa position [et] lutte pour imposer son point de vue»[4]. A partire da questa dinamica, la quale innerva la struttura di ciascun campo in quanto tale, un periodico agirebbe, per Giovannetti, come «enhancer or multiplier of the divisions circulating in a social system»[5], fungendo da catalizzatore di una serie di conflitti che si potrebbero dividere in due gruppi: da una parte, i conflitti tutti interni al campo specifico in cui la rivista si colloca (per esempio, il campo letterario); dall'altra, i conflitti che si pongono all'intersezione tra più campi, facendo leva su delle «heteronomous actions»[6] che rispecchiano strategie esterne al campo d'appartenenza di un determinato periodico[7]. Quello che Giovannetti definisce un «twofold system of conflict»[8] sarebbe visibile, per esempio, nei periodici femministi, dal momento che «the identification itself of a female issue as a subject linked to periodicals implies the recognition of a heteronomy, of something existing before the periodical and conditioning it»[9].

Pur rimanendo all'interno di un paradigma bourdiesiano, sebbene con degli interessanti margini di critica[10], e comunque eleggendo il conflitto a motore primario delle dinamiche tra periodici, Giovannetti introduce qui un tema che altri studiosi hanno impugnato per mettere in discussione il concetto di «campo» come paradigma dominante nella visualizzazione dello spazio delle riviste. Se infatti una rivista, oltre a riflettere le dinamiche proprie del campo specifico in cui si inserisce, tende

[1] P. Giovannetti, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, cit., p. 8.
[2] P. Bourdieu, *Le fonctionnement du champ intellectuel*, «Regards Sociologiques», n. 17-18, 1999, p. 7.
[3] Ivi., p. 8.
[4] *Ibid.*
[5] P. Giovannetti, *Conflict in the Periodical Press*, cit., p. 2.
[6] Ivi, p. 1.
[7] «There is the internal conflict of a given field, but there is also a field — or one of its sectors — that reflects an external conflict. As a result, on the one hand we are faced with an intellectual, confrontational activity which deals with a sectorial strategy, while on the other we are faced with a heteronomous action which 'mirrors' strategies other than its own», *ibid.*
[8] Ivi, p. 2.
[9] *Ibid.*
[10] Giovannetti cerca di ampliare il prospetto teorico offerto dalla sociologia di Bourdieu ricorrendo alle categorie di «formazione» e «tendenza culturale» coniate da Raymond Williams. Cfr. P. Giovannetti, *Prima del «verri». Riviste milanesi di avanguardia negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento*, in Id. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, cit., pp. 83-85.

a riflettere anche le dinamiche di altri campi secondo una logica di apertura eteronoma, significa che si pone all'intersezione tra più campi, rendendo quantomeno problematica la delimitazione di un «campo dei periodici». De Marneffe, prendendo posizione su un dibattito circa le riviste moderniste e d'avanguardia di area belga, che per gli studi di area francese ha comportato una rimessa in discussione di alcune acquisizioni, tra cui, per l'appunto, il concetto di «campo» in relazione allo spazio delle riviste[1], sostiene:

> Les "revues littéraires" débordent presque systématiquement du champ spécifique dans lequel elles s'insèrent: les revues littéraires sont aussi des revues artistiques et l'ensemble est politico-culturel plutôt que strictement littéraire. Même si dans la théorie de Bourdieu, un champ peut en recouvrir partiellement d'autres (comme le champ du pouvoir par exemple), concevoir un "champ des revues", à l'intersection […] des champs littéraires, artistiques, sociaux et politiques paraît pour le moins bancal.[2]

«L'espace des revues – continua la studiosa – se focalise parfois sur le "champ littéraire", parfois il se déplace vers le "champ artistique", ou s'élargit au "champ intellectuel"»[3], e ciò proprio in virtù della plasticità formale della rivista, della sua «possibilité de se réorienter sans cesse»[4]. Di conseguenza, al modello di «campo» De Marneffe preferisce quello di «rete», più efficace, a suo dire, nel restituire la struttura dei rapporti tra oggetti che scavalcano continuamente i confini tra campi, ma che nondimeno si interfacciano l'un l'altro, tessendo tra loro dei legami non sempre e non necessariamente conflittuali. Per quanto riguarda lo specifico delle riviste letterarie belghe di inizio Novecento, infatti, il principio di conflittualità, pur presente, sarebbe piuttosto «déplacé vers l'extérieur»[5], cioè verso le riviste e i gruppi rivali, mentre, all'interno della «rete», «une logique de

[1] Si tratta di un dibattito promosso nel 2003 dal Centre Interuniversitaire d'Études du Littéraire (CIEL) presso l'Università di Liegi, i cui atti sono stati pubblicati in D. De Marneffe, B. Denis (a cura di), *Les Réseaux Littéraires*, cit. Una seconda parte di questo dibattito ha visto la luce sulla rivista «ConTEXTES», in un numero monografico intitolato *L'Étude des revues littéraires en Belgique* (n. 4, ottobre 2008). Il campo letterario belga di inizio Novecento presenta delle caratteristiche uniche che lo hanno reso una palestra privilegiata per verificare la tenuta di certi concetti chiave della recente sociologia della letteratura. La stretta dipendenza di questo campo da quello francese, infatti, ne avrebbe fortemente limitato l'autonomia, portando alcuni studiosi a definirlo, piuttosto, nei termini di un sottocampo, cioè di un campo totalmente dominato. Ma il formulario di Bourdieu, a questo proposito, sarebbe incapace di restituire l'eccezionalità di una tale situazione se non nei termini, puramente negativi, di *dominazione* o di *eteronomia*. Da qui, come si vedrà più avanti, proviene la proposta di intendere le dinamiche di interazione tra le riviste letterarie belghe secondo un modello di «rete» piuttosto che di «campo», enfatizzandone così il carattere orizzontale-collaborativo e non solamente gerarchico-conflittuale. Cfr. P. Aron, B. Denis, *Introduction. Réseaux et institution faible*, in D. De Marneffe, B. Denis (a cura di), *Les Réseaux Littéraires*, cit., pp. 14-17.
[2] D. De Marneffe, *Le réseau des petites revues littéraires belges*, cit., pp. 3-4.
[3] Ivi, p. 4.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 5.

solidarité prime sur une logique de concurrence»[1], sia mediante pratiche di intertestualità (come le recensioni o le reciproche citazioni da una testata all'altra), sia mediante scambi e collaborazioni tra i membri delle varie redazioni.

Ora, sebbene queste osservazioni siano nate dal confronto con una situazione specifica come il campo letterario belga di inizio Novecento, non è difficile intravedere delle somiglianze tra queste dinamiche di solidarietà e certi rapporti che si instaurano tra le riviste oggetto del presente studio, vale a dire le riviste della neoavanguardia italiana degli anni Sessanta. Sia per quanto riguarda la forte conflittualità orientata verso l'esterno (si pensi a certi attacchi corrosivi nei confronti di «Officina», o dei primi numeri del «menabò», partiti dalle pagine del «verri»), sia per quanto riguarda il fitto scambio di autori o la stretta interdipendenza tra le redazioni delle varie testate (dal «verri» a «Marcatrè», da «Malebolge» a «Grammatica», passando naturalmente per «Quindici», i nomi dei redattori sono quasi sempre gli stessi), sembrerebbe più che agevole parlare di queste riviste come di una «rete» solidale, unita in un progetto che pur mostrando evidenti differenze interne o difficoltà nel tenere assieme un gruppo tanto magmatico e debordante di intellettuali, nondimeno si era costituito su obiettivi comuni. Se poi, come scrive De Marneffe, «le développement d'un réseau interpersonnel et intertextuel [...] réalise cet objectif de créer un espace favorable à l'éclosion et à la réception d'idées et d'esthétiques nouvelles, non reçues dans les organes dominants»[2], il modello della «rete» potrebbe essere facilmente esportabile, dal Belgio di primo Novecento, a una qualunque altra situazione di profondo rinnovamento culturale, e in definitiva piuttosto utile a inquadrare il funzionamento dei periodici d'avanguardia in quanto tali[3].

Tuttavia, proprio osservando le riviste di cui ci si occuperà nei capitoli successivi, e riportandone le dinamiche al contesto della formazione del Gruppo 63, è altresì evidente che un principio di conflittualità non venga mai del tutto meno, sebbene sia spesso dissimulato dalla «rete» degli scambi redazionali. Inoltre, quando la neoavanguardia si afferma nel campo letterario dei primi

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Il concetto di «rete» in rapporto allo studio delle riviste è stato discusso anche in un numero speciale del «Journal of Modern Periodical Studies», intitolato proprio alla visualizzazione della rete dei periodici. Qui, tuttavia, il termine «network» veniva declinato in un doppio significato: da una parte, nel senso di una rete oggettiva di relazioni tra le riviste del modernismo, sottolineata in sede d'analisi nel tentativo di mettere in discussione l'idea del genio solitario rimarcando la dimensione relazionale della creazione artistica («The term "network" is invoked to indicate an ideological position on modernism, namely, an opposition to what were foundational concepts for modernism: the solitary genius and the autonomous work of art »); dall'altra, nel senso della «network analysis», cioè di una precisa metodologia interdisciplinare aperta a una strumentazione informatica e a modelli di visualizzazione digitale dello spazio delle riviste («Network analysis provides a new tool for literary historians, while visualizing network graphs provides a new way to reveal the social constructedness of literary history and literary value»), J. S. Murphy, *Introduction: Visualizing Periodical Networks*, «The Journal of Modern Periodical Studies», vol. 5, n. 1, 2014, pp. V-VI. Tanto il dibattito avviato dagli studi sulle riviste di area belga, quanto il discorso che si sta portando avanti in queste pagine, non devono essere confusi con questa seconda declinazione del concetto di «rete».

anni Sessanta, l'offerta poetica e teorica sulle pagine delle sue riviste comincia a differenziarsi, con programmi non sempre coincidenti e tra loro non privi di frizioni. Situazioni simili sono ben osservabili anche nel campo delle avanguardie storiche: si prenda il caso, studiato da Anna Baldini, delle avanguardie fiorentine e della complessa dinamica di alleanze e rotture che innervò la storia di testate come «Leonardo», «La Voce» o «Lacerba», di figure come Croce, Papini o Prezzolini, o di gruppi di intellettuali come i lacerbiani e i futuristi milanesi vicini a Marinetti[1]. Come Baldini ammette, le alleanze basate più sul riconoscimento di nemici comuni che non sullo sviluppo di programmi condivisi, come fu quella tra le testate futuriste fiorentine, sono destinate a fallire o a convertirsi in rapporti conflittuali[2].

All'interno della stessa neoavanguardia, dei vettori di conflittualità non tardano ad apparire, e non è un caso che si dispongano secondo una gerarchia che rimarca le differenze di capitale simbolico acquisito dai singoli autori. Valga su tutti l'esempio delle critiche che Adriano Spatola, uno dei membri più giovani del Gruppo 63, muove al romanzo di Edoardo Sanguineti durante il convegno di Palermo 1965[3]. All'epoca, Sanguineti non solo era già uno degli intellettuali più autorevoli del *milieu* anceschiano, grazie alla roboante pubblicazione di *Laborintus* nel 1956 e alla sua solida competenza di studioso, ma l'uscita nel 1963 del romanzo *Capriccio italiano*[4] ne fece un punto di riferimento anche per le sperimentazioni narrative[5]. Spatola, d'altra parte, era ancora uno sconosciuto: molto vicino ad Anceschi, di cui seguiva le lezioni all'Università di Bologna, esordì nel 1961 con una piccola raccolta di poesie[6], e se si escludono alcune pubblicazioni su qualche testata, tra cui «il verri»[7], e una brevissima esperienza come redattore dell'effimera rivista «Bab Ilu»[8], bisognerà aspettare il

[1] Cfr. A. Baldini, *Allies and Enemies: Periodicals as Instruments of Conflict in the Florentine Avant-garde (1903–15)*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 3, n. 1, estate 2018: https://openjournals.ugent.be/jeps/article/id/71511/ . Sullo stesso tema si rimanda anche a Ead., *A regola d'arte,* cit., pp. 27-120.

[2] «At the beginning, intellectuals deprived of symbolic capital find strength in alliance. When some begin to acquire symbolic capital of their own, however, their different goals start to emerge. Those who are able to acquire prestige and recognition begin to distance themselves from the group in order to strengthen their individual positions, creativity, and intellectual projects». A. Baldini, *Allies and Enemies*, cit., p. 18.

[3] Si tratta del terzo convegno del Gruppo 63, l'unico interamente dedicato al tema del *Romanzo sperimentale* (cfr. N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, ora ristampato anastaticamente in A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013).

[4] E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963, ora in Id., *Smorfie. Romanzi e racconti*, Milano, Feltrinelli, 2007. Il romanzo è stato recentemente ristampato in Id., *Capriccio italiano*, con prefazione di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2021.

[5] Notoriamente, Renato Barilli elegge *Capriccio italiano* a modello della nuova sperimentazione narrativa italiana. Cfr. R. Barilli, *La normalità «autre» di Edoardo Sanguineti*, «il verri», a. VIII, n. 7, febbraio 1963, pp. 7-16; Id., *Relazione*, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 11-26.

[6] Cfr. A. Spatola, *Le pietre e gli dei*, Bologna, Tamari, 1961, ora in Id., *Opera*, a cura e con introduzione di G. Fontana, Diaforia, 2020.

[7] Cfr. A. Spatola, *Inutilità di Lukàcs*, «il verri», a. V, n. 6, dicembre 1961, pp. 157-168.

[8] «Bab Ilu» fu una piccola rivista indipendente di cui uscirono solamente due numeri nel 1962. Spatola figurava come direttore, mentre tra i redattori era presente Gianni Celati. Del gruppo di collaboratori facevano già parte alcune figure

1964, anno della fondazione di «Malebolge», del Convegno di Reggio Emilia organizzato proprio dal gruppo redazionale di quella rivista e della pubblicazione del romanzo *L'Oblò*[1], per ritrovarlo nei panni di ambizioso 'nuovo entrante'. Ma proprio perché il suo rinnovato debutto riguarda il campo del romanzo, anzi del romanzo sperimentale, allora dominato dall'ingombrante figura di Sanguineti e dalla sua opera-manifesto, Spatola non potrà non posizionarsi in una chiave di rivalità nei confronti del fratello maggiore, contestandone sia le scelte stilistiche che la generale 'etica' narrativa: «è solo mediante l'uso dell'ironia e del grottesco – sostiene l'autore nel 1965 – che mi sembra in effetti possibile eliminare [...] "il lato edificante del romanzo", lato che [...] ritrovo in molti dei romanzi sperimentali più recenti (compreso quello di Sanguineti)»[2]. Ironia e grottesco saranno alla base della proposta spatoliana di recupero del surrealismo così come maturerà sulle pagine di «Malebolge», che a questo punto non può non essere letta *anche* come proposta alternativa al modello sanguinetiano. D'altra parte, per quanto un racconto di Spatola verrà effettivamente pubblicato nella sezione di letteratura di «marcatrè»[3], curata proprio da Sanguineti, quest'ultimo non collaborerà mai con «Malebolge», prendendone anzi le distanze[4].

Il modello della «rete», dunque, non esaurisce le dinamiche relazionali tra le riviste della neoavanguardia, che sembrano piuttosto attraversate da tensioni ambivalenti. Da un lato, queste testate fanno indubbiamente fronte comune quando si tratta di schierarsi contro nemici *esterni*, si tratti di Pasolini, di Moravia o di altri intellettuali pronti a delegittimare le proposte teoriche e poetiche del Gruppo 63; dall'altro, concorrenze e rivalità, soprattutto tra autori non ancora consacrati e altri in via di consacrazione, non vengono mai del tutto meno, lasciando intendere che le differenze di capitale continuino a strutturare i rapporti interpersonali. Ciononostante, gli autori circolano da una testata all'altra, i testi appaiono in rivista anche se non in linea con la visione personale di chi decide di pubblicarli e un sentimento di collaborazione sembra prevalere sulla competitività quando si tratta di recensirsi e sostenersi pubblicamente a vicenda (per esempio, l'accoglienza che Spatola riserva, su «Malebolge», a *Purgatorio de l'Inferno* di Sanguineti è calorosissima)[5]. Inoltre, per tutto l'arco di

con cui Spatola stringerà degli importanti legami d'amicizia, come Patrizia Vicinelli e Giorgio Celli. Il primo numero si apriva con una poesia di Emilio Villa. I due fascicoli di «Bab Ilu» sono consultabili online presso l'Archivio Maurizio Spatola: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00007.pdf

[1] A. Spatola, *L'Oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964, ora in Id., *L'Oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, con saggi di G. Fontana, C. Portesine, F. Muzzioli, in appendice il racconto *Apocolocyntosis*, Diaforia, 2022.

[2] A. Spatola, intervento a Palermo 1965, in A. Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 89.

[3] A. Spatola, *Apocolocyntosis*, «Marcatrè», n. 16-17-18, luglio 1965, ora in Id., *L'Oblò*, cit.

[4] Durante il Convegno di Reggio Emilia 1964, i cui atti vengono riportati proprio su «Malebolge», Sanguineti esprimerà interesse per certi esiti artistici del gruppo di Spatola, ma un generale rifiuto della sua proposta teorica (cfr. «Malebolge», n. 2, inverno 1964, p. 87, ora in E. Gazzola (a cura di), *«Malebolge». L'altra rivista delle avanguardie*, ristampa anastatica, con prefazione di W. Pedullà, postfazione di G. Celli, Reggio Emilia, Diabasis, 2011). La vicenda di «Malebolge» verrà affrontata nei capitoli successivi, per cui cfr. *infra*, § 4.3, *«Malebolge» e la 'linea' parasurrealista*, e ss.

[5] Cfr. A. Spatola, *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», n. 2, inverno 1964, pp. 51-53.

vita della neoavanguardia, è difficile parlare di nemici e di alleati nel senso utilizzato da Baldini per descrivere i movimenti interni all'avanguardia fiorentina, e questo perché il gruppo di autori che rappresenta il cuore pulsante del Gruppo 63, per non dire il Gruppo 63 *tout court*, risulta, paradossalmente, meno diviso degli intellettuali fiorentini di inizio Novecento. Se tra questi, anche e soprattutto a causa di importanti differenze di capitale culturale, sociale ed economico dato dalle diverse origini familiari e dalla diversa struttura sociale in cui si trovarono ad agire, finì per prevalere un sentimento di rivalità che li portò a dividersi in formazioni in competizione tra loro[1], la composizione più omogenea degli intellettuali del «verri», in aggiunta alla fondamentale opera di mediazione di Luciano Anceschi e alla solidità dello spazio editoriale offerto da Giangiacomo Feltrinelli, garantì una maggior tenuta pur nella diversità delle posture ideologiche, delle proposte di poetica e in generale degli *habitus* dei vari autori[2].

[1] Papini era figlio di un artigiano, e con il suo diploma di maestro elementare non poteva accedere all'istruzione universitaria; Prezzolini era figlio di un prefetto, alla cui morte ereditò una somma di denaro che gli garantì l'indipendenza economica e la possibilità di abbandonare, di sua scelta, il liceo; Croce, pur non avendo svolto studi universitari, proveniva da una delle famiglie più ricche e altolocate dell'epoca, cosa che gli permise di coltivare fin da giovane importanti amicizie nel mondo politico e intellettuale. Le traiettorie dei tre si incrociarono già sulle pagine di «Leonardo» (1903-1907), rivista fondata da Papini e Prezzolini. Alla chiusura del periodico, Papini e Croce si allontanarono, mentre i rapporti tra Croce e Prezzolini si rafforzarono, al punto che, quando questi fondò «La Voce» (1908-1916), Croce ne divenne uno dei principali finanziatori. D'altra parte, Papini, sulle pagine di «Lacerba» (1913-1915), rivista da lui fondata con Ardengo Soffici in seguito a una scissione dal gruppo della «Voce», diventò un fermo oppositore del filosofo abruzzese, e in generale dell'indirizzo vociano. La distanza dalla rivista di Prezzolini venne marcata con un avvicinamento a Marinetti e con l'ingresso nell'orbita del Futurismo, prima osteggiato. Si tratta, come si vede, di un complicato intreccio di alleanze e di rotture, in cui la figura di Croce rappresenta uno snodo fondamentale: da un lato, la sua ricchezza lo rende un attore di estrema importanza, in quanto capace di finanziare materialmente gruppi e riviste; dall'altro, proprio le marcate differenze di capitale economico e sociale, in aggiunta alla volontà di egemonizzare il campo culturale di primo Novecento (da cui le alleanze con attori dalle origini più modeste, ma che tuttavia occupano posizioni d'avanguardia e conducono le sue stesse battaglie contro le istituzioni culturali), lo rendono evidentemente una minaccia per Papini. Come scrive Baldini, «the origin of this rivalry can be traced back to their antithetical social backgrounds. Though Papini was no less ambitious or aggressive than Croce, he was forever engaged in a humiliating search for a bread-and-butter job, and could never be as self-assured as Croce», A. Baldini, *Allies and enemies*, cit., p. 18, ma cfr. anche Ead., *A regola d'arte*, cit., pp. 32-89.

[2] La società italiana degli anni Cinquanta è molto diversa da quella dei primi anni del secolo, soprattutto per quanto riguarda il livello generale di scolarizzazione e le possibilità d'accesso agli studi universitari. Si prendano come esempio proprio i cinque poeti *Novissimi* (Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Nanni Balestrini): tutti laureati, con l'unica eccezione di Balestrini, che però aveva frequentato il liceo; tutti provenienti dalla classe media, con le eccezioni di Giuliani, figlio di un violinista che negli anni Trenta ottenne un prestigioso impiego di primo violino al Teatro dell'Opera di Roma, e di Pagliarani, figlio di un vetturale di origini contadine. Dopo gli studi, i cinque trovano impiego in ambito universitario (Sanguineti, Giuliani), editoriale (Porta, Balestrini) e scolastico (Pagliarani), frattanto collaborando attivamente con diverse riviste letterarie e facendosi conoscere, grazie alla visibilità che ottengono con l'attività pubblicistica, dalle principali personalità culturali e accademiche dell'epoca. Tra queste, naturalmente, Luciano Anceschi, il quale, da perfetto *talent scout* (ma era già stato insegnante di liceo di Balestrini), coopta i giovani poeti nelle sue attività editoriali, pubblicandone le prime opere ma soprattutto coinvolgendoli nel progetto del «verri». Come si vede, si tratta di un quadro di maggiore mobilità sociale, in cui le differenze di capitale sono appianate anche in presenza di origini familiari più umili (Pagliarani), cosa che riduce in partenza le possibilità di violenti conflitti interpersonali. I nuovi entranti degli anni Cinquanta, vale a dire gli autori che esordiscono a metà del decennio collocandosi in posizioni d'avanguardia, possono tutti contare su un'istruzione solida, su impieghi comunque stabili e su una ricca rete di contatti, quest'ultima garantita dall'espansione della stampa e dall'allargamento del bacino di lettori e produttori che si ebbe in concomitanza con il *boom* economico. La stessa Feltrinelli, che a partire dal 1962 diventa casa editrice ufficiale del «verri» e, un anno dopo, delle opere del Gruppo 63, data la stabilità economica del suo fondatore e la sua crescente egemonia nel campo editoriale degli anni Sessanta, offre una sponda sicura a voci sperimentali e in aperta rottura con le istituzioni letterarie del tempo, le quali possono così emergere ed esprimersi liberamente, convivendo, nonostante le differenze individuali e i più o meno marcati conflitti ideologici o di poetica, in uno spazio comune.

Se insomma si presta fede all'immagine del Gruppo 63 come formazione estremamente eterogenea, tenuta assieme da ragioni perlopiù commerciali-editoriali[1], e anzi talmente diviso da essersi essenzialmente autodistrutto, non è chiaro perché tra le testate di punta di questi intellettuali non siano scoppiati conflitti così accesi come quelli tra «Lacerba» e «La Voce», perché una logica di solidarietà continui a prevalere anche in presenza di rivalità personali, o perché il primo, per non dire l'unico, concreto, definitivo scisma avvenga sulle pagine di «Quindici» a cinque anni dalla fondazione del Gruppo[2]. Di contro, le fratture tra gli intellettuali che si muovono all'interno di questa «rete» e quelli che ne stanno fuori, siano essi rivali dalle posizioni inconciliabili o compagni di strada dell'avventura sperimentale, sono non solo evidenti ma addirittura dichiarate: si pensi, oltre agli ovvi e già citati Pasolini e Moravia (la cui opposizione alla neoavanguardia è talmente ferma ed esplicita da non creare problema), al gruppo della rivista «Quaderni milanesi», che condivide con quello del «verri» l'interesse per *nouveau roman* e Gruppo 47, e in generale per un profondo rinnovamento della tradizione narrativa italiana, ma che tuttavia polemizza apertamente proprio con le posizioni dello sperimentalismo 'novissimo'[3]; oppure al Gruppo 70, anima verbovisiva della neoavanguardia la cui postura nei confronti dei *mass media* viene esplicitamente delegittimata da Spatola sulle pagine di «Malebolge»[4].

[1] «Basta affiancare due libri come per l'appunto i *Novissimi* e Gruppo 63 per rendersi conto che l'allargamento di quello che era il primo gruppo sino al numero record di trentaquattro sottoscrittori del volume-manifesto feltrinelliano è un'operazione di tipo piuttosto socio-culturale, pragmatico, editoriale, che letterario in senso stretto», M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 113.

[2] Cfr. *infra*, § 5.3, *Dalle dimissioni di Giuliani alla chiusura di «Quindici»*; § 5.3.1, *Verso la fine di «Quindici»: la direzione di Balestrini e gli ultimi scontri interni*.

[3] «Quaderni milanesi» viene fondata a Milano nel 1960 da Oreste Del Buono e Domenico Porzio. Ne escono solo quattro numeri, l'ultimo, doppio, nell'autunno del 1962. La rivista, alla quale collaborano figure di spicco dello sperimentalismo narrativo degli anni Cinquanta-Sessanta come Emilio Tadini o Raffaele La Capria, si colloca su posizioni che si potrebbero definire, al contempo, di rigetto del neorealismo e di recupero di alcuni tratti del modernismo, secondo un programma cui Del Buono dà il nome di «narrativa integrale» (cfr. O. Del Buono, *La narrativa integrale*, «Quaderni milanesi», n. 2, primavera 1961, pp. 85-102). Gli autori ospitati e discussi sulle pagine di questa testata spaziano da Lawrence Durrell a Malcolm Lowry, da William Faulkner a Uwe Johnson, da Nathalie Sarraute a Michel Butor, scrittori sicuramente affini ai gusti della neoavanguardia ma ad essa non del tutto sovrapponibili, così come non del tutto sovrapponibili al gruppo del «verri» sono le sperimentazioni dei principali animatori della rivista. Come dichiara lo stesso Del Buono in uno dei suoi corrosivi editoriali, «va bene sperimentare [...] ma insomma c'è un limite a tutto, non si può arrivare a tali estremi di arido tecnicismo, di virtuosismo meccanico ed esteriore» (O. Del Buono, *Le streghe sperimentali*, «Quaderni milanesi», n. 4-5, primavera-autunno 1962, p. 5), esprimendo in questo modo una critica non troppo velata alla linea «verri»-*Novissimi*. In effetti, su «Quaderni milanesi» non viene pubblicato nessun autore del *côté* anceschiano, con l'unica eccezione di Enrico Filippini il quale, però, è interpellato in qualità di traduttore e commentatore dell'opera di Uwe Johnson, non di scrittore sperimentale in proprio (cfr. E. Filippini, *Guida alle* Congetture su Jakob, «Quaderni milanesi», n. 3, primavera 1962, pp. 116-127). Inoltre, la rivista ospita lunghe, amichevoli conversazioni con Bilenchi, Pratolini e Moravia, nell'evidente tentativo di salvaguardare una continuità laddove la neoavanguardia tendeva a tagliare ponti. Del Buono, La Capria, Gramigna e Tadini vengono invitati al Convegno di Palermo 1963 e figurano nella prima antologia del Gruppo (Cfr. N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964), ma vengono eliminati nelle successive riedizioni, a sottolineare il rapporto controverso tra queste due ali dello sperimentalismo letterario degli anni Sessanta.

[4] «[Ha un senso] assumere il mondo tecnologico come area entro la quale è ormai necessario lavorare, certo però che non può essere accettabile ogni propensione a considerare l'area come data, immodificabile, o, addirittura, "buona"», A. Spatola, *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, «Malebolge», n. 2, inverno 1964, p. 61.

Seguendo il filo delle polemiche è insomma possibile delineare un confine entro cui le rivalità individuali, se non vengono del tutto meno, sono però dissimulate da una logica di scambio e da una sorta di tacito accordo tra i singoli autori, il quale impedisce loro, quantomeno sulle pagine delle singole testate, vale a dire *pubblicamente*, di rigettarsi l'un l'altro o di degenerare in imprevedibili scontri individuali, e questo nonostante i Convegni del Gruppo 63 contemplassero eccome la dimensione del conflitto[1]. Il terremoto che agiterà le pagine di «Quindici» a cavallo del 1968 servirà anche a illuminare, retrospettivamente, una situazione di relativa stabilità.

Ora, i modelli del «campo» e della «rete» non sono tra loro sovrapponibili, né rappresentano delle scelte perfettamente alternative nella visualizzazione dello spazio delle riviste. Se l'obiezione di De Marneffe a proposito dell'effettiva esistenza di un «campo delle riviste» tocca un problema teorico a oggi irrisolto[2], il modello della «rete» non sembra tenere in adeguata considerazione le differenze tra le posizioni di chi quella rete la struttura. D'altra parte, il modello del «campo», nel suo concentrarsi sulla dialettica di conflitti e di alleanze, rischia di passare sotto silenzio tutti quei rapporti che conflittuali non sono e che nemmeno possono rientrare nella casistica delle alleanze tra gruppi rivali. Nel contesto storico-culturale che interessa questo studio, si potrebbe semmai parlare di alleanza a proposito dell'avvicinamento tra gli intellettuali del «verri» e quelli del «menabò», tanto più che avvenne dopo una serie di duri scontri polemici e senza che i due gruppi si fondessero mai del tutto[3], ma è difficile vedere come 'alleati', se non in senso estremamente generico, figure che animavano contemporaneamente più riviste, per giunta tutte appartenenti a una medesima «rete», pubblicandosi a vicenda pur nelle divergenze di vedute. La dissimulazione almeno parziale del conflitto interno, la logica di solidarietà, la conflittualità esplicitata verso l'esterno, deve insomma

[1] È bene interrogarsi, tuttavia, sulla natura e sulla qualità di questi conflitti, e ovviamente sulla loro posta in gioco. Se per le avanguardie fiorentine, come si è visto, la posta in gioco era nientemeno che la propria esistenza in quanto gruppi autonomi facenti capo a riviste in lotta tra loro, nel caso del Gruppo 63 la struttura poco formalizzata, l'assenza di manifesti e la ricorrenza annuale dei convegni sono caratteristiche sufficienti a garantire uno spazio di discussione e di espressione relativamente 'sicuro'. Nonostante l'aneddotica sul rumoroso svolgimento delle discussioni, infatti, nessun vero scisma si è mai generato dai convegni del Gruppo, e anche una rivista come «Malebolge», la quale, come si è visto, almeno in Adriano Spatola mostra i segni di un posizionamento contro una figura autorevole e in piena fase di consacrazione come Sanguineti, non ha certo bisogno di avviare un processo di rottura traumatica per affermare la propria esistenza. Anzi, sarà proprio il gruppo di «Malebolge» a organizzare il convegno di Reggio Emilia 1964 pubblicandone successivamente gli atti, atti in cui, sintomaticamente, Sanguineti si sofferma a elogiare la struttura «democratica» del Gruppo 63: «[Questo convegno] è una bella prova di un'interpretazione democratica dell'operazione letteraria [...] [cosa che è] l'essenziale valore riconoscibile del Gruppo», E. Sanguineti, intervento, in *Gruppo 63. Reggio Emilia, 1-2-3 novembre 1964*, «Malebolge», n. 2, inverno 1964, p. 86.

[2] Problema, a ben vedere, non preso in considerazione nemmeno da Anna Boschetti, per quanto lei stessa rimarchi la capacità dell'oggetto-rivista di collocarsi al crocevia tra più campi: «une revue apparaît comme une réalité qui, à tout moment, se définit par rapport au système d'espaces interdépendants et enchâssés dont elle fait partie: le champ des revues concurrentes, le champ intellectuel, le champ du pouvoir, le champ social dans son ensemble, la réalité internationale, etc., tous ces espaces étant des champs de forces et de concurrence, sans cesse en transformation», A. Boschetti, *Des revues et des hommes*, cit., p. 54.

[3] Per un'analisi dei rapporti tra «verri» e «menabò», cfr. *infra*, § 3.2.

spingerci ad affiancare, al modello bourdiesiano, altri modelli di visualizzazione di questo spazio, con la necessaria e doverosa premessa che «les théories sociologiques des réseaux sont généralement incompatibles avec la théorie des champs»[1]. Da una parte, infatti, il modello della «rete» si concentra esclusivamente sulle «relations [humaines] entre les agents»[2], trascurando la struttura gerarchica del campo e in definitiva facendo apparire tutte le posizioni come omogenee e intercambiabili[3]; dall'altra, la teoria dei campi, pur offrendo dei solidissimi strumenti d'analisi quando si tratta di inquadrare «la structure des relations objectives qui régissent un espace par rapport aux enjeux spécifiques de l'activité qui s'y déploie»[4], non è sempre utile allo studio delle «relations effectives qui y sont engagées»[5]. Ricostruire le dinamiche tra riviste tenendone in considerazione la dimensione intertestuale (recensioni, polemiche, riferimenti reciproci di varia natura), e pensare questa dimensione come una «rete», è comunque il modo più efficace per accedere a una determinata situazione di campo e di mapparne l'evoluzione[6].

Preso dunque atto dell'asimmetria di questi due modelli[7], l'uno basato su una concezione verticale e gerarchica dello spazio sociale, l'altro su una visione orizzontale e additiva, è tuttavia sempre possibile ricorrere alla nozione di «rete» tenendo a mente, con Boschetti, che essa ha quantomeno il merito di «rappeler l'importance des liens qui risquent d'échapper si on ne les prend pas en considération»[8], pur necessitando di essere inserita «dans une perspective théorique général»[9]. L'osservazione secondo cui le riviste del Gruppo 63 si dispongono tra loro secondo una struttura di legami orizzontali che agisce a prescindere dalle posizioni, dal grado di consacrazione e dal capitale simbolico dei singoli autori, e che questa struttura si formi con l'obiettivo evidente di rimarcare un 'dentro' e un 'fuori', spesso nonostante le frizioni interpersonali, deve piuttosto spingere a interrogarsi

[1] G. Sapiro, *Réseaux, institutions et champ*, in D. De Marneff, B. Denis (a cura di), *Les Réseaux littéraires*, cit., pp. 45-46.
[2] Ivi, p. 49.
[3] Cfr. A. Boschetti, *De quoi parle-t-on lorsq'on parle de «réseau»?*, cit., pp. 62-63.
[4] G. Sapiro, *Réseaux, institutions et champ,* cit., p. 49.
[5] *Ibid.*
[6] È quanto fa Stefania Caristia nel suo voluminoso studio sulla ricezione della letteratura francese, mettendo a punto una pratica d'avvicinamento alle riviste piuttosto efficace e intuitiva (cfr. S. Caristia, *La réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes,* cit.).
[7] Asimmetria giocata a tutto svantaggio della «rete», a ben vedere la teoria più debole e meno strutturata, tanto che Sapiro suggerisce di considerarla più un metodo d'analisi che una vera e propria teoria sociale (cfr. G. Sapiro, *Réseaux, institutions et champ*, cit., p. 46). Dal canto suo, Boschetti riporta con precisione tutti i limiti di questo modello: «La notion de réseau ne permet pas de saisir et d'expliquer les hiérarchies, les oppositions et la grande diversité des relations observables. [...] La notion de réseau risque de masquer le fait que les positions ne sont pas homogénes et interchangeables, car elle ne permet pas de distinguer ler positions des agents […] La notion de réseau ne permet pas d'expliquer les conditions de possibilité des liens et des ruptures», A. Boschetti, *De quoi parle-t-on lorsq'on parle de «réseau»?,* cit., pp. 62-63.
[8] Ivi, p. 69.
[9] *Ibid.*

su determinate strategie di conquista dell'egemonia del campo, non riducibili alle sole dinamiche di conflitto e, d'altra parte, non interamente spiegabili con la sola logica delle alleanze.

1.3 Le riviste nel campo letterario degli anni Cinquanta (1953-1956)

Come ricorda Anna Boschetti, «la storiografia letteraria narra trasformazioni delle poetiche e dei canoni, ma [...] se tenta di spiegarle, le riduce a riflesso di eventi "esterni", economici e politici»[1]. Nei paragrafi precedenti, si è cercato di rendere conto di come questa impostazione abbia influenzato l'approccio degli studiosi all'oggetto rivista. Si tratterà, ora, di considerare come lo stato e la storia del campo letterario italiano, in un periodo che va all'incirca dal Dopoguerra alla metà degli anni Cinquanta, abbia prodotto le condizioni perché alcuni 'nuovi entranti' facessero il loro debutto introducendo una serie di valori che influenzeranno con decisione il decennio successivo. La ricostruzione che si tenterà nelle pagine a seguire, a propria volta sommaria e senza alcuna pretesa di esaustività, prenderà come punto di riferimento alcune delle riviste nate nel corso del decennio Cinquanta-Sessanta e si baserà su una questione all'epoca molto sentita e dibattuta: quella dell'autonomia del campo letterario stesso.

Per Bourdieu, «il grado di autonomia del campo si può misurare in base all'importanza dell'effetto di ritraduzione o di *rifrazione* che la sua logica specifica impone alle influenze o alle commesse esterne»[2], quali, ad esempio, le «rappresentazioni religiose o politiche»[3] o le «costrizioni dei poteri temporali»[4]. Un altro indice ugualmente importante del processo di autonomizzazione di un campo artistico o letterario è il «rigore delle sanzioni negative (discredito, scomunica, ecc.) inflitte alle pratiche eteronome quali la sottomissione diretta a direttive politiche oppure a richieste estetiche o etiche»[5]. Secondo questa prospettiva, Anna Baldini pone, come termine *post quem* del mutamento degli equilibri interni al campo italiano nel periodo storico in esame, il 1955:

> La maggior autonomia del campo letterario italiano dopo il 1955 ha portato a una condanna della referenzialità in letteratura, in contrapposizione all'ingerenza politica che nel decennio precedente aveva incoraggiato il realismo e sostenuto il primato della narrativa. Negli anni Sessanta si consolida un'assiologia

[1] A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 111.
[2] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 295. Corsivo nel testo.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*

> letteraria che esalta l'opacizzazione dei referenti attraverso la ricerca formale, libera elementi fantastici e ludici, ma anche svaluta il genere romanzesco e chiude la letteratura in un circuito autoreferenziale, come avviene spesso nei periodi di più radicale autonomia delle ragioni dell'arte.[1]

Si noti come il mutamento innescato nel 1955 vada, secondo Baldini, in direzione di una «maggior autonomia del campo letterario» rispetto all'«ingerenza politica» degli anni precedenti, e come esso comporti, in definitiva, un abbandono delle poetiche del realismo in favore di una «ricerca formale [...] autoreferenziale» che dominerà la scena letteraria del decennio successivo. È ancora Bourdieu a indicare come «l'affermazione del primato della forma sulla funzione [...] [sia] l'espressione più specifica della rivendicazione dell'autonomia del campo»[2]. La centralità dei valori formali dell'opera, accompagnata dall'«ostilità verso la politica e verso coloro che intendono reintrodurre interessi politici in seno al campo stesso»[3] è insomma parte di un medesimo movimento evolutivo che, nel caso italiano, si concretizzerà nell'emersione della neoavanguardia e nella sua rapida corsa all'egemonia. Se si considera, infatti, che la rivista «il verri» inizia le pubblicazioni nel 1956 e che lo stesso 1956 vede l'uscita di *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, prima opera totalmente calata nel nuovo clima sperimentale, è abbastanza agevole comprendere perché Baldini tracci un confine proprio nei pressi del 1955. Questo termine temporale può tuttavia essere retrodatato, come si vedrà, almeno al 1953, anno di nascita della rivista «Nuovi Argomenti». Ne risulta, più che una data precisa, un breve periodo d'incubazione che si estende, per l'appunto, dal 1953 al 1956, in cui le ragioni dell'autonomia vengono variamente declinate e dibattute e a essere posto sotto inchiesta è, in particolare, il controllo esercitato sul campo letterario dal Partito Comunista e dai suoi organi culturali.

A partire dal 1945, con l'uscita dell'Italia dalla Seconda Guerra Mondiale, il PCI «assume per gli scrittori che militano tra le sue file [...] [un] ruolo di mediazione verso un nuovo pubblico»[4], al punto che «nel più vasto quadro di una proposta di rinnovamento radicale della società [...] i giovani scrittori [...] spingono per una ridefinizione anche nel proprio campo della gerarchia delle posizioni e dei criteri che la strutturano»[5]. Ne risulta, in antitesi alla stagione letteraria appena precedente, l'introduzione di un «nuovo imperativo»[6], vale a dire «un "impegno" che si specifica nell'aspirazione

[1] A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, UTET, 2008, p. 201.
[2] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 385.
[3] Ivi, p. 196.
[4] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. XXIV.
[5] *Ibid.*
[6] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. XXIV.

al realismo [e] si appoggia a criteri di valutazione etici e politici, di cui il Partito Comunista si fa portavoce»[1]. La nascita del neorealismo, o per meglio dire il processo di risemantizzazione che il termine subisce nel Dopoguerra[2], avviene insomma nel segno di una mediazione con il Partito stesso:

> [...] nel periodo successivo al '45 le probabilità di successo dell'alleanza di nuovi entranti che ricercano il cambiamento in letteratura sono rafforzate dall'appoggio esterno di una realtà politica, il PCI, che si serve dei campi culturali per acquisire legittimità e prestigio. La mediazione passa attraverso figure ibride come quella di [Mario] Alicata, che possono agire in più campi: l'intervento in quello letterario di istanze di valutazione "eteronome", corrispondenti cioè a criteri di percezione propri di altri campi (in questo caso politiche), avviene infatti in questi anni soprattutto per mezzo della critica letteraria di impostazione marxista, che si avvia dopo la guerra ad acquisire una posizione dominante che manterrà per decenni.[3]

Sebbene il rapido aumento di prestigio del PCI dal 1945 in poi dipenda da una molteplicità di fattori culturali, politici ed economici che resero, per certi versi, inevitabile l'arruolamento di numerosi scrittori e intellettuali nelle sue file[4], la presenza diretta di una forza politica nel processo

[1] *Ibid.* Sul perché sia proprio il PCI a farsi portavoce di tali istanze di rinnovamento culturale, Baldini aggiunge: «Nell'interregno che va dal 25 luglio 1943 all'8 settembre, con la costituzione delle bande partigiane comuniste e la nascita del Partito di massa, il PCI si impone da protagonista sulla ribalta della storia nazionale, e acquisisce i titoli per poter legittimamente rivendicare l'eredità degli impulsi etici e di rinnovamento civile che avevano animato la Resistenza. Oltre ad aver sopportato il peso maggiore della guerra partigiana, il Partito Comunista, grazie alla propria solidità ideologica e organizzativa, al proprio realismo politico, al rapido radicamento tra le masse popolari italiane [...] si mostra l'agente politico che offre maggiori garanzie di realizzare il rinnovamento auspicato dalla compagine intellettuale italiana, e che esibisce inoltre, per esplicita volontà di Togliatti, un impegno programmatico volo al reclutamento degli intellettuali nelle sue file», ivi, p. XXV.

[2] «Negli anni Quaranta la parola "neo-realismo" viene risemantizzata e finisce per indicare qualcosa di completamente diverso da ciò che indicava negli anni Trenta», A. Baldini, *Il neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in I. Fantappiè, M. Sisto (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013, p. 126.

[3] Ivi, p. 127.

[4] Cfr. A. Baldini, *Il comunista*, cit., pp. 43-57. Tra i fattori che, agli occhi degli scrittori, garantiscono il prestigio del PCI, Baldini ricorda soprattutto la resistenza al processo di industrializzazione culturale avviato nel Dopoguerra. Con la sua proposta di una letteratura 'nazional-popolare', il Partito tentava infatti di porre un argine al dilagare di romanzi di consumo, che erano soprattutto d'importazione. «Se l'interesse del Partito in questa battaglia era volto alla definizione di una propria immagine "nazionale", e alla conquista del prestigio garantito dall'appoggio di artisti celebri, questi ultimi contavano su un sostegno politico che si facesse portatore dei criteri di giudizio elaborati dagli stessi scrittori contro quelli imperanti di tipo economico, che andavano a premiare soprattutto prodotti di origine straniera» (ivi, p. 46). Questo processo di mutuo riconoscimento tra Partito e intellettuali è piuttosto evidente in ambito cinematografico, dove il «il PCI assume su di sé la battaglia in difesa del cinema d'arte italiano, schierandosi al fianco di registi e attori contro una concezione del cinema come prodotto di intrattenimento» (*ibid.*). Altro fattore da non sottovalutare è di ordine politico. Nell'Italia del Dopoguerra, governata dalla Democrazia Cristiana, l'ostracismo nei confronti dei comunisti è all'ordine del giorno («ai comunisti era precluso l'accesso alle leve dell'industria culturale», ivi, p. 47), mentre le politiche democristiane «privilegia*no* il settore di massa [e] si attira*no* il sospetto degli intellettuali più gelosi della propria autonomia» (*ibid.*). Inoltre, la censura, assieme alla «negazione di finanziamenti [...] [a] quelle opere, come il cinema neorealista, percepite come politicamente schierate sul fronte opposto» (ivi, pp. 47-48), contribuisce in maniera schiacciante all'appoggio intellettuale al Partito Comunista, tanto che «alla vigilia delle elezioni del 18 aprile 1948 l'Alleanza della Cultura compatta intorno al PCI e PSI la maggior parte dell'*intelligentsija* italiana», ivi, p. 47.

di definizione di una strategia culturale pone un evidente problema di autonomia. È in questo senso che Baldini individua, nel neorealismo, «tracce di un "realismo socialista" all'italiana»[1], evocando lo spettro dello zdanovismo nella misura in cui i principali organi culturali del Partito, primo su tutti la rivista «Rinascita», si incaricano di promuovere 'ufficialmente' la nuova poetica[2]. Dello stesso avviso è Nello Ajello, che fa risalire al 1948 il momento di un irrigidimento dei motivi artistici e letterari del neorealismo, per cui «diventando man mano più rari o meno vitali i prodotti dettati [...] [dal] repentino risveglio civile [del Dopoguerra], si tese insomma a mitizzarne i modelli, quali che fossero prototipi riproducibili all'infinito»[3]. È a questa altezza che inizierebbe ad avvertirsi una maggiore stretta politica sulle questioni culturali: Togliatti, scrive Ajello, era «troppo buon politico per non avvertire la necessità di una precettistica, sia pure inizialmente blanda, ad uso degli intellettuali militanti, frastornati [...] dall'eccessivo eclettismo degli anni 1945-1946»[4]. Quest'ultimo periodo coincide, certo non a caso, con l'avventura del «Politecnico», nato appunto nel 1945 e chiuso nel 1947 (ma la celebre polemica tra Vittorini e Togliatti data al 1946[5]). L'episodio, che caratterizza il clima di questi anni nel senso di un'ingerenza capillare del Partito nei fatti di cultura, non mancherà di riaffacciarsi ciclicamente nei dibattiti degli anni Cinquanta e Sessanta, al punto che anche la neoavanguardia, nella sua fase ascendente, lo prenderà a esempio di un tentativo di controllo 'eteronomo' del campo letterario da rigettare con decisione[6]. D'altra parte, «Il Politecnico» si poneva in una posizione di difesa dell'«autonomia della letteratura [...] da un uso propagandistico e subordinato alla politica»[7],

[1] Ivi, p. XXVII.
[2] Fondata nel 1944 da Togliatti e da lui stesso diretta fino al 1964, la rivista, in un periodo compreso tra il 1944 e il 1957, «si offre come vetrina del neorealismo» pubblicando soprattutto testi in prosa spesso molto ingenui nella struttura narrativa, ma che tuttavia propongono «un'immagine della realtà più o meno corrispondente all'ideologia [del Partito]», ivi, p. 3. Per un approfondimento dei moduli narrativi e delle tematiche ricorrenti dei racconti di «Rinascita», non tutti scritti da autori di second'ordine (vi compaiono, per esempio, anche prose di Moravia o di Calvino), cfr. ivi, pp. 4-17.
[3] N. Ajello, *Intellettuali e PCI. 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979, p. 203.
[4] Ivi, p. 204. Tuttavia, prosegue Ajello, «il trapianto puro e semplice del "realismo socialista" di marca sovietica non poteva rappresentare, neppure agli occhi di Togliatti, la soluzione: sia perché a simili innesti automatici il capo comunista non aveva mai creduto [...]; sia perché tutta la stria del PCI nel Dopoguerra procedeva in direzione nazionale o al massimo, gramscianamente, nazional-popolare. Si trattava, dunque, di trovare un corrispettivo visibilmente italiano di quelle direttive sovietiche di cui Togliatti era il primo [...] a cogliere la rozzezza» (*ibid.*). Ciononostante, le direttive zdanoviste circolano effettivamente nel PCI dell'epoca, soprattutto grazie a Emilio Sereni, responsabile dell'Ufficio Nazionale per il Lavoro Culturale del Partito, «cui il culto di Andrej Ždanov era stato lasciato in usufrutto quasi esclusivo» (*ibid.*).
[5] Il 'caso Vittorini' è meticolosamente ricostruito da Ajello, per cui cfr. ivi, pp. 113-137 (ma cfr. anche M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, cit., pp. 113-126). Boschetti, tuttavia, complica le conclusioni 'canoniche' circa la chiusura della rivista, secondo le quali sarebbe appunto avvenuta a seguito di uno scontro essenzialmente politico con i quadri dirigenti del PCI. Secondo Boschetti, le cause 'esterne' si intrecerebbero con altre del tutto 'interne' al campo letterario, da ricondurre alla «mancanza di autorevolezza di quest'autodidatta geniale [Vittorini] agli occhi di tutte le frazioni intellettuali che [avrebbero dovuto] sostenere la sua impresa» (A. Boschetti, *Teoria dei campi, Transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 123). Uno scarso capitale simbolico che avrebbe insomma reso debole in partenza la posizione vittoriniana, nonché impossibile la sua pretesa di imporre nuovi valori in seno a un campo culturale dominato politicamente, tanto che «nel momento in cui viene a mancare l'appoggio del Partito e della casa editrice» (ivi, p. 124), la testata è di fatto costretta a chiudere.
[6] Cfr. *infra*, § 3.3.2, *Impegno, disimpegno o contro-impegno?*.
[7] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. 50.

mentre Vittorini, con le sue incursioni nella grande narrativa e poesia d'avanguardia del Novecento, «s'intestardiva a parlare in nome del PCI, o quanto meno in nome del comunismo, da un pulpito culturalmente eterodosso»[1].

Secondo Asor Rosa, gli anni tra il 1948 e il 1950, segnati dalla presenza di Emilio Sereni all'Ufficio Nazionale per il Lavoro Culturale del Partito, rappresentano il momento di maggior chiusura in senso zdanoviano del PCI[2]. Tuttavia, il periodo compreso tra il 1951 e il 1956, coincidente con il subentro a Sereni del più giovane Carlo Salinari[3], si caratterizzerebbe per il tentativo di «presentare il PCI come il vero garante e l'unico difensore di tutte quelle forze intellettuali che, pur non essendo né comuniste né socialiste, si riallaccia*no* alle correnti democratiche e progressiste della cultura italiana precedente»[4]. È il periodo della «"politica culturale"»[5], quello in cui «si verific*a* il rapporto più forte ed intenso tra movimenti spontanei degli intellettuali e direzione organizzata»[6]. Ma, conclude Asor Rosa, «agli schematismi duri e impietosi dello stalinismo si sostituisce un'ondata culturale intimamente moderata e provinciale, impietosa e rigida quasi quanto lo stalinismo [...] ma al tempo stesso più accomodante»[7]. Questa nuova fase del rapporto tra il PCI e il campo culturale è marcata dalla nascita di un nuovo organo di stampa, la rivista «Il Contemporaneo» (1954), settimanale diretto dallo stesso Salinari, da Antonello Trombadori e da Romano Bilenchi e incline a posizioni di «consenso "pluralistico"»[8]. Le firme più o meno abituali della testata spaziano infatti tra personalità piuttosto variegate[9], mentre la linea generale è votata alla ricerca di un pubblico «non strettamente "di partito"»[10], in accordo alle direttive politiche in epoca di 'disgelo'[11]. Ma, come ricorda Asor Rosa,

[1] N. Ajello, *Gli intellettuali e il PCI*, cit., p. 119. Prosegue Ajello: «Ma in che cosa consisteva questa eterodossia? Tanto per cominciare, lo "sperimentalismo", elemento centrale della mentalità vittoriniana, era quanto di più ostico potesse immaginarsi per il modo di pensare del vertice comunista: le ricette che il direttore del "Politecnico" suggeriva agli uomini di cultura erano le più varie ed eclettiche» (*ibid.*). D'altra parte, anche Ajello ricorda come «la negazione dell'autorità dei partiti (e del PCI in particolare) in materia di cultura [fosse] [...] il tema preferito di Vittorini», ivi, p. 120.
[2] È in quel periodo, ricorda il critico, che «lo zdanovismo viene assunto come linea di politica culturale» (A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, in Id. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, p. 598). Nonostante una leggera sfasatura nelle date, anche per Mondello «lo zdanovismo si affermava fra il '47 e il '49», al punto che in questo periodo «lo stesso Gramsci veniva letto alla luce di Stalin e Ždanov», E. Mondello, *Gli anni delle riviste*, cit., p. 26.
[3] Cfr. ivi, p. 599.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 601.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] N. Ajello, *Gli intellettuali e il PCI*, cit., p. 317.
[9] Come ricorda Ajello, sul «Contemporaneo» era possibile trovare articoli, tra gli altri, di Fortini, Calvino, Cassola, Spinella, Rossana Rossanda, Cesare Luporini o Galvano della Volpe (cfr. *ibid.*).
[10] *Ibid.*
[11] Con il termine 'disgelo' si indica il periodo immediatamente successivo alla morte di Stalin (5 marzo 1953), che vede in Italia un «processo di rinnovamento del PCI» (ivi, p. 310). In particolare, tra il 1954 e il 1955 si assiste all'avvio di una «stagione nuova, contrassegnata da una maggiore apertura verso l'esterno e dallo svecchiamento dei quadri dirigenti e dei metodi di direzione», *ibid.*

l'apertura è soltanto apparente: è proprio sulle pagine del «Contemporaneo», infatti, che «i teorici della letteratura impegnata e i sostenitori del rapporto necessario tra politica e cultura fanno il loro massimo sforzo di sistemazione delle loro tesi»[1], promuovendo una «"poetica" preformata»[2], appunto quella del realismo rinvigorita dal rilancio della tematica gramsciana del nazional-popolare[3], «in cui le esigenze del discorso etico-politico risultavano preliminari (e pregiudiziali) alla stessa discussione sul prodotto letterario finito»[4]. Sul piano del posizionamento del periodico nel campo culturale ciò conduce alla «totale liquidazione [...] della tradizione avanguardistica e cosmopolitica, che tutto sommato aveva innervato gli aspetti più innovatori della letteratura italiana antifascista e resistenziale»[5] e all'«accentuazione del carattere pedagogico, precettistico-moralistico della critica letteraria»[6].

Tali posizioni si possono direttamente verificare nell'anonimo editoriale del primo numero della rivista (27 marzo 1954). Non solo l'azione di rinnovamento culturale è ricondotta a un dato socio-politico di base, vale a dire il «fatto incontestabile [...] della partecipazione imponente alla vita nazionale [...] delle classi popolari»[7], ma tra il piano socio-politico e quello artistico-letterario è posta, fin da subito, una necessaria correlazione:

> [...] qualunque tendenza letteraria o artistica, o anche solo di rinnovamento culturale, la quale prescindesse da tale realtà, e proclamasse soltanto una riforma esterna e formale, fuori e lontano dalle premesse storiche costituite dal movimento della società italiana, sarebbe destinata a rimanere sterile e immobile.[8]

Ne consegue l'indicazione, per gli artisti e gli scrittori, a «non astrarsi dal complesso della vita nazionale, nelle sue articolazioni morali, politiche e sociali»[9] e, soprattutto, a «tener conto della presenza delle forze nuove che partecipano alla storia e concorrono in modo decisivo a formarla»[10]. Così impostato, il compito dell'artista si riduce a un «nuovo impegno verso la realtà»[11], cioè a un necessario e insindacabile «legame [...] con le nuove forze sociali [...] che si avviano a diventare [...]

[1] A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, cit., p. 603.
[2] *Ibid.*
[3] Cfr. *ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.* Asor Rosa cita gli esempi di Carlo Levi, Fortini, Pavese, Moravia e, naturalmente, di Vittorini e del «Politecnico» (cfr. *ibid.*).
[6] Ivi, p. 605.
[7] *Cultura e vita morale*, «Il Contemporaneo», a. I, n. 1, 27 marzo 1954, ora in G. Lupo (a cura di), *Il secolo dei manifesti*, cit., p. 422.
[8] Ivi, p. 423.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 427.

la nuova classe dirigente»[1]. Questa visione, del tutto 'eteronoma' rispetto alle ragioni del campo, sposa una teleologia rivoluzionaria organica all'ideologia del Partito. Il ruolo della critica sarebbe di esplicitare, opere alla mano, tale visione teleologica, correggendo gli autori ed esercitando su di essi un prescrittivo ruolo di guida ideologica e morale:

> Noi crediamo [...] necessario, di volta in volta e con tutta la discrezione storica indispensabile, segnalare quanto vi è di vecchio, di passivamente tradizionale, e quindi di evasivo, nelle opere del nostro tempo; e insieme quanto vi è di discordante fra le intenzioni e la loro attuazione, fra il passo della storia e il passo dell'artista.[2]

La visione critico-ideologica espressa in questo editoriale si manifesta piuttosto frequentemente nella polemica. Gli anni del «Contemporaneo», in particolare quelli compresi tra il 1954 e il 1956, sono anni di vivaci dibattiti sulla stampa comunista. La rivista di Salinari si trova spesso in prima fila, ma a contribuire a questa rinnovata stagione di scontri polemici sono anche periodici come «Rinascita», «Società» o il quotidiano «l'Unità». Tra i dibattiti più noti, si ricordano quelli sui film *La strada* (1954) e *Senso* (1955), rispettivamente di Federico Fellini e Luchino Visconti, sul romanzo *Ragazzi di vita* di Pasolini (1955) o su *Metello* di Vasco Pratolini (1955)[3]. Queste opere vengono o pesantemente criticate sulla base di una mancata aderenza a una determinata visione ideologica (come nel caso della *Strada* e di *Ragazzi di vita*[4]), oppure (ed è il caso di *Senso* e *Metello*) assunte a prime

[1] *Ibid.*

[2] Ivi, p. 425. Il prescrittivismo della posizione del «Contemporaneo» si spinge fino all'individuazione di specifiche 'zone' dell'arte e della letteratura del Novecento da evitare in ogni caso. Se le «avventure avanguardistiche» (*ibid.*) sono prevedibilmente condannate a favore di un'impostazione generalmente realista (cfr. ivi, p. 424), allo stesso modo è cassata tutta una serie di ibridazioni tra il realismo e particolari tendenze tematiche o formali tipicamente 'novecentesche': «Resta il fatto che l'innesto puro e semplice, sulle esigenze realistiche, delle compiacenze e dei turbamenti dell'arte decadente; il gusto naturalistico dello sporco e dell'abietto; la voluttà di arrendersi di fronte a una realtà giudicata indecifrabile e misticamente accettata come soluzione, in se stessa, di tutti i problemi; la cronaca minuta dei gesti, delle azioni, dei pensieri, che sotto l'aspetto della denunzia nasconde l'assenza di sentimenti e idee; l'incanto del folclore con tutte le conseguenze estetizzanti che ne derivano, sono state e sono le nuove forme di evasione dalla realtà e dalla poesia», ivi, p. 426.

[3] Cfr. N. Ajello, *Intellettuali e PCI*, cit., pp. 340-343; A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, cit., pp. 613-615.

[4] Fellini viene generalmente trattato «da decadente – con qualche sospetto di acquiescenza alle mode commerciali imposte dalla borghesia» (N. Ajello, *Intellettuali e PCI*, cit., p. 341). Le accuse che gli vengono mosse spaziano dall'essere un «crepuscolare», un «epigono dell'esistenzialismo cattolico» o un restauratore irrazionale e sentimentalista (cfr. ivi, pp. 341-342), e la stessa sorte tocca più o meno a tutti i «registi che si apprestano a succedere alla vecchia guardia del neorealismo, ormai visibilmente affaticata» (ivi, p. 341). Il romanzo di Pasolini, d'altra parte, viene «giudicato non corrispondente agli intenti, sia pur seri, che hanno indotto l'autore a scriverlo» (*ibid.*), e anche in questo caso le dure polemiche da parte comunista fanno leva sul presunto «atteggiamento estetizzante» dell'autore e sul suo presunto 'primitivismo' (cfr. *ibid.*). La polemica su *Ragazzi di vita* prosegue per almeno un anno e si intreccia ad altre polemiche ospitate sulla neonata «Officina», in cui Pasolini prende finalmente la parola contro Salinari e «Il Contemporaneo». Il dibattito sul romanzo d'esordio pasoliniano, che oltre alla 'scomunica' del PCI subirà anche la censura e un processo per pornografia, non si limita alle riviste di area comunista, ma queste sono senz'altro le più attive nel contestare il giovane

manifestazioni di una nuova stagione artistica a venire, contrassegnata, come scriverà Salinari, dal «passaggio dal neorealismo al realismo»[1].

La febbrile attività dei periodici culturali comunisti nell'indicare la strada ad artisti, registi e scrittori, sempre secondo una concezione pedagogica e precettistica della critica, fa capo alla convinzione che «la lunga battaglia condotta per un'arte impegnata, realistica e popolare»[2] stia cominciando a dare i suoi frutti, frutti che una parte dell'intellettualità comunista vede proprio in opere come *Metello*[3]. Tuttavia, questa convinzione si scontra sia con una diffusa sensazione di stanchezza circa le ormai sterili e ripetitive poetiche del neorealismo[4], che con una generale perdita di prestigio del Partito agli occhi di molti intellettuali, aggravata dai drammatici eventi politici del 1956[5]. Ne consegue che, a quest'altezza, «l'influenza della critica comunista sugli artisti comincia ad

scrittore. Salinari, per esempio, che scrive sul «Contemporaneo» la prima recensione al vetriolo (cfr. Cfr. C. Salinari, *I cinque dello strega*, «Il Contemporaneo», a. II, n. 28, 9 luglio 1955) offre del libro un ritratto impietoso: «Pasolini sceglie apparentemente come argomento il mondo del sottoproletariato romano, ma appunta il suo interesse – con un gusto quasi morboso – sugli aspetti più sporchi, abbietti, sordidi, scomposti e torbidi di quel mondo. Il fango, la sporcizia, la polvere, la *zella*, dominano in tutte le sue pagine; il grasso, il sudore, i cattivi odori, l'impudicizia ne sono il condimento. [...] L'elemento dominante, cioè, è quel puzzo, quella sporcizia fisica e morale», C. Salinari, *La questione del realismo* [1958], in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, p. 57.

[1] C. Salinari, *Metello*, «Il Contemporaneo», a. II, n. 7, 12 febbraio 1955, p. 1. L'espressione di Salinari allude al passaggio da un realismo cronachistico e ancora legato al clima politico e culturale dell'immediato Dopoguerra, a un realismo basato invece sul recupero dei «grandi modelli [...] dell'800» (*ibid.*), che possa «superare la superficie cronachistica della realtà e [...] scendere nel cuore degli uomini» (*ibid.*). Anche il film di Visconti, non diversamente dal romanzo di Pratolini, interpreterebbe questo clima di presunto rinnovamento artistico: in questi anni, *Senso* e *Metello* sono «le due opere che [...] più si avvicinano al modello più volte indicato da Salinari, Alicata, Trombadori: un realismo che, pur non essendo precisamente ottocentesco, si rifà però esplicitamente a quel modello narrativo, racconta una storia seguendo con precisione un impianto ideologico, fa ruotare la vicenda intorno alla costruzione d'un personaggio, si ricollega sia pure indirettamente [...] alle problematiche delle lotte politiche in atto», A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, cit., p. 613.

[2] *Ibid.*

[3] La polemica su *Metello*, che non coinvolge solo critici di area comunista, ma si allarga a tutto il campo letterario dell'epoca, è troppo ampio e articolato perché se ne possa dare in queste pagine un resoconto esaustivo. Un giovanissimo Gian Carlo Ferretti ne stila una cronaca quasi in tempo reale, che rimane tuttora una delle panoramiche bibliografiche più complete di quel dibattito (cfr. G. C. Ferretti, *Il dibattito intorno al* Metello *di Pratolini*, «Belfagor», a. XI, n. 1, 31 gennaio 1956, pp. 101-107). Un ampio resoconto critico, storico e documentario è presente anche in M. Bevilacqua, *Il caso Pratolini. Ideologia e romanzo nella letteratura degli anni Cinquanta*, Bologna, Cappelli Editore, 2000. Cfr. inoltre N. Ajello, *Intellettuali e PCI*, cit., pp. 343-346; A. Baldini, *Il comunista*, cit., pp. 19-24.

[4] Con una certa durezza, Asor Rosa afferma che tanto *Senso* che *Metello* «svelavano più crudamente l'illusione di quella poetica nazional-popolare, a cui si dicevano ispirati. Essi erano vivi esattamente per quanto conservavano, nonostante la costrizione a cui erano stati sottoposti, del vecchio spirito liricizzante e decadente, al quale i loro autori avevano fatto appello nelle loro opere precedenti [...]. Per il resto, erano macchine costruite con sapienza, ma con gusto vecchio, impacciate dal disegno ideologico, dall'ambizione storica [...]. L'ideologia realizzata rivelava la propria arretratezza» (A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, cit., p. 613). Tuttavia, se si parla di messa in discussione delle poetiche del neorealismo, non si può non citare la celebre inchiesta di Carlo Bo (C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo* [1951], Milano, Medusa, 2015) la quale, in realtà, dimostra che una scollatura tra il punto di vista degli scrittori e quello dei critici di partito fosse visibile già dall'inizio del decennio.

[5] Il rapporto letto da Chruščëv durante il XX Congresso del PCUS (febbraio 1953) e l'invasione sovietica dell'Ungheria (ottobre-novembre 1956) portano, come si sa, a una vera e propria «diaspora intellettuale» dalle file del PCI: «moltissime tessere [...] vengono restituite da scrittori, storici, filosofi e anche dirigenti del Partito, molte espulsioni subite» (A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. 42). Secondo Baldini, i fatti del 1956, che fanno «drammaticamente rientrare ogni speranza di democratizzazione tanto del blocco sovietico quanto della gestione interna del PCI» (ivi, p. 42), finiscono con l'accelerare il processo di autonomizzazione del campo culturale (cfr. ivi, p. 43). Per una cronaca esaustiva del rapido

allentarsi, all'interno di un quadro più generale di ridefinizione dei rapporti di forza nel campo intellettuale»[1]. Con l'esaurirsi del lungo dibattito su *Metello*, che genera spaccature anche all'interno dello stesso campo comunista (i due 'fronti' principali del dibattito erano le riviste «Società» e «Il Contemporaneo»[2]), si esaurisce, come vuole Asor Rosa, anche «un certo rapporto fra scrittori e politici»[3]. Più in generale, a ridosso del 1955-1956 si assiste alla «fine di qualsiasi ipotesi di politica culturale, che ambisca a mettere il naso nelle questioni di merito della produzione artistica e letteraria»[4]. Si tratta, come si vede, del risultato congiunto di una serie di fattori, sia 'interni' che 'esterni' al campo letterario, ma che trova un'anticipazione in alcune prese di posizione databili a prima della crisi politica del 1956 e, a ben vedere, anche a prima del ricco periodo di dibattiti immediatamente precedente.

Nell'aprile del 1953 esce il primo numero di «Nuovi Argomenti», rivista fondata e diretta da Alberto Carocci e Alberto Moravia. Non si tratta, propriamente, di 'nuovi entranti': entrambi i direttori, ormai non più giovani, hanno fatto da tempo il loro debutto nel campo letterario e godono già di un notevole capitale simbolico[5]. Nonostante ciò, la testata sembra puntare alla creazione di una posizione almeno parzialmente inedita, introducendo degli elementi nuovi nel dibattito dell'epoca. Il primo editoriale si apre con una critica alla riluttanza degli artisti e letterati a scendere nell'agone del dibattito pubblico:

> [...] il comunismo [...] è uscito dall'atmosfera confusa e generosa del Dopoguerra, ed ha assunto una fisionomia abbastanza precisa. Ma, mentre il dibattito intorno ai problemi schiettamente politici offerti dal

precipitare degli eventi politici e culturali a ridosso della Rivoluzione Ungherese e della violenta risposta sovietica, cfr. N. Ajello, *Intellettuali e PCI*, cit., pp. 397-428.

[1] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. 52.

[2] Lo scontro più duro fu quello tra Salinari e Carlo Muscetta (direttore di «Società»): il primo, come si è visto, era un estimatore della prima ora del romanzo di Pratolini, mentre il secondo figurava tra le file dei detrattori. Secondo Ajello, «mai si era potuto assistere a una polemica così serrata fra due prestigiosi organi culturali legati al PCI» (N. Ajello, *Intellettuali e PCI*, cit., pp. 344-345), polemica che comportò un intervento diretto di Togliatti, che a sua volta aveva apprezzato il romanzo. Con una lettera inviata a «Società», il segretario del Partito ne redarguiva la redazione, colpevole, a suo dire, di aver agito alle spalle dei colleghi, rivelando pubblicamente la presenza di un fronte culturale 'dissenziente' all'interno dello stesso PCI (cfr. ivi, pp. 345-346). Il problema, insomma, era essenzialmente politico.

[3] A. Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, cit., p. 614.

[4] Ivi, p. 615.

[5] Moravia (nato nel 1907) godeva già della reputazione di essere uno dei maggiori scrittori italiani viventi e il suo riconoscimento pubblico, sancito fin dall'immediato Dopoguerra da un'assidua presenza nella stampa periodica, viene cementificato nei primi anni Cinquanta dal Premio Strega e dalle prime trasposizioni cinematografiche delle sue opere. D'altro canto, Carocci (1904) era stato protagonista, in qualità di fondatore e direttore delle riviste «Solaria» (1926-1934), «La Riforma Letteraria» (1936-1939) e «Argomenti» (1941), di una ricca stagione letteraria votata ai valori dell'antifascismo. Per Maura Locantore, «l'importanza di tale figura, come centro e organizzatore di cultura, con una chiara visione della responsabilità dell'intellettuale all'interno della società, è stata basilare in passato e lo è altrettanto nella rivista che va nascendo», M. Locantore, *Pier Paolo Pasolini: da «Officina» a «Nuovi Argomenti». Metamorfosi e contraddizioni di un poeta-redattore*, in F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980*, cit., p. 198.

> comunismo è continuo e pubblico, il dibattito intorno ai problemi che esso solleva per la vita delle lettere e delle arti resta quasi sempre circoscritto nell'ambito delle conversazioni private, quando addirittura non venga evitato. Una analoga sospensione dell'attività critica, da parte degli scrittori e degli artisti, intorno ai problemi che maggiormente toccano la nostra vita quotidiana ed il nostro destino, si osserva in molti altri campi: dalla guerra e la pace, alla religione e la Chiesa, alla crisi di fondo che investe la nostra società ed il suo modo di valutare se stessa.[1]

Tra le righe di questo editoriale è possibile cogliere un'accusa al silenzio degli «scrittori e [...] artisti italiani»[2], i quali «sia per prudenza, sia per tattica, sia per distrazione, [hanno] messo in disparte l'esercizio della critica nei riguardi delle idee e dei problemi correnti»[3]. Ciò cui si fa appello è, precisamente, una rinnovata forma di autonomia dell'intellettuale, proprio quell'autonomia che Bourdieu, ricorrendo all'esempio del *J'accuse* di Zola, spiega come «atto inaugurale di uno scrittore che, in nome delle norme proprie del campo letterario, interviene nel campo politico costituendosi così come intellettuale»[4]. In questo senso, l'editoriale di «Nuovi Argomenti» non manca di porre in evidenza la necessità di un intervento, da parte degli attori del campo letterario e artistico (ci si rivolge, appunto, ad artisti e scrittori *in quanto tali*), in altri settori della vita culturale, civile e intellettuale. È la stessa rivista a presentarsi come periodico culturale e non politico, dunque a rimarcare la propria primaria appartenenza a un campo specifico, anticipando, d'altra parte, la volontà di estendere i propri interessi al di là degli argomenti di contenuto strettamente artistico o letterario:

> [...] la rivista non sarà una rivista politica. Essa vorrà essere una rivista di letteratura e cultura, anche se non distaccata dalla vita ed in particolare dalla vita politica, anzi echeggiante tutti i motivi per i quali gli uomini, nella vita di ogni giorno, lottano e soffrono. In altri termini si tratterà di filtrare i motivi extra culturali attraverso, appunto, prodotti culturali quali il saggio, la novella, l'articolo critico, la poesia.[5]

[1] *Editoriale*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1, marzo-aprile 1953, ora in G. Lupo (a cura di), *Il secolo dei manifesti*, cit., p. 419.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 195. È così, prosegue Bourdieu, che «l'intellettuale si costituisce come tale intervenendo nel campo politico *in nome dell'autonomia* e dei valori specifici di un campo di produzione culturale giunto a un alto grado d'indipendenza rispetto ai poteri», *ibid.* Corsivo nel testo.
[5] *Editoriale*, cit., p. 420.

L'apertura programmatica a tematiche di ordine sociale e politico produrrà una serie di fortunate inchieste[1], la prima delle quali, sintomaticamente dedicata ad *Arte e comunismo*, appare in due puntate proprio nei primi due numeri della testata[2]. Ne emerge, già a questa altezza, una netta spaccatura tra posizioni 'autonomiste' e posizioni più inclini all'eteronomia. I due estremi sono rappresentati, rispettivamente, da Moravia e da Salinari. Il primo si pone in netta contrapposizione rispetto ai dettami del realismo socialista (giudicato «propaganda all'ideologia di stato»[3]), rivendicando con forza la necessità dell'autonomia del fatto artistico da ogni tipo di ingerenza ideologica esterna. La polemica moraviana colpisce le teorie letterarie marxiste con argomenti spesso frettolosi e fallaci[4], ma pone lucidamente l'accento sul problema della subordinazione del campo artistico e letterario rispetto al campo politico: «Ogni sistemazione dell'arte in base ad una teoria estrinseca all'arte medesima è per lo meno arrischiata e pregna di delusioni. [...] tali sistemazioni sono atti di prepotenza dell'attività predominante su quella che provvisoriamente sembra meno importante»[5]. Questa consapevolezza di fondo viene proiettata sul feticcio polemico dell'arte sociale dei paesi sovietici, giudicata «dogmatica e precettistica»[6], mentre non è difficile scorgere delle frecciate allo stato attuale del dibattito culturale e delle sue apparenti trappole retoriche: «L'arte, ogni volta che viene a contatto con un'ortodossia, abbandona la critica di fondo della società [...]. Per questo, mentre da un lato l'ortodossia costringe l'arte ad abbandonare la critica della società, dall'altra l'accusa di non essere abbastanza impegnata ossia, come si dice, partitica»[7]. L'autonomia di cui parla Moravia non è, tuttavia, riconducibile a posizioni di 'arte per l'arte': al contrario, lo scrittore, in linea con lo spirito della sua stessa rivista, rivendica la necessità di un «incontro a pari termini tra la società e l'artista»[8] che possa avvenire al riparo di ogni direttiva coattamente imposta.

---

[1] Cfr. E. Grazioli, *Le inchieste di «Nuovi Argomenti»: riflessioni sulla letteratura nell'epoca dell'industria culturale*, «Studi medievali e moderni», a. XXVI, n. 1, 2022, pp. 127-142.

[2] Cfr. *Inchiesta su arte e comunismo* [1], «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1, marzo-aprile 1953; *Inchiesta su arte e comunismo* [2], «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953. All'inchiesta partecipano, con saggi di varia lunghezza e varia articolazione, lo stesso Moravia, Gyorgy Lukàcs, Sergio Solmi, Nicola Chiaromonte, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Salinari, Renato Guttuso, Franco Fortini, Norberto Bobbio.

[3] A. Moravia, *Il comunismo al potere e i problemi dell'arte*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1, marzo-aprile 1953, p. 3.

[4] In particolare, Moravia si scaglia contro l'idea dell'arte come sovrastruttura, non senza fraintendimenti o prese di posizione a propria volta precostituite o frutto di pregiudizi: «La teoria dell'arte come sovrastruttura è legata al problema della produzione industriale dell'arte e non porta che ad una nuova definizione, di specie sociale ed economica, dell'arte mancata, dell'arte brutta. L'arte riuscita, l'arte bella non c'entra» (ivi, p. 5); «[...] la grande arte non è sovrastruttura, essa rassomiglia alla struttura, non ne deriva» (*ibid.*); «I casi sono due: o come vuole il marxismo l'arte è una sovrastruttura e allora poiché è giusto risalire dalla sovrastruttura alla struttura ossia dai frutti all'albero, bisognerà pensare che la struttura in certi paesi orientali, oggi, non è quale ce la descrivono; oppure il marxismo, almeno per quanto riguarda l'arte, erra e allora bisogna pensare che, semplicemente, gli artisti di quei paesi valgon poco», ivi, p. 6.

[5] *Ibid.* E prosegue: «La politica è predominante in questo secolo, dunque sembra logico inferirne che tutte le altre attività umane debbano esserle ancelle», *ibid.*

[6] Ivi, p. 16.

[7] Ivi, p. 17.

[8] Ivi, p. 29.

D'altra parte, la posizione occupata da Salinari è quella dell'ideologo di partito. Con un anno d'anticipo sulla nascita del «Contemporaneo», il critico pone già le basi della visione che guiderà l'avventura di quella testata: «Se l'arte è completamente immersa nella storia, se l'arte partecipa attivamente al processo di sviluppo e di trasformazione della realtà, mi pare che ne consegua logicamente [...] la necessità della lotta per un'arte nuova, diversa da quella precedente»[1]. Tale «arte nuova» dovrà però rispecchiare una «società [...] [che] si sviluppa in senso socialista»[2], e in cui la classe operaia è destinata a sostituire l'attuale classe dirigente al potere. «È evidente – prosegue Salinari – che la classe che conduce questa lotta ha come sue caratteristiche la fiducia, l'entusiasmo, l'interesse collettivo per i problemi collettivi più che per i drammi individuali: ed è evidente che richiede un'arte che si faccia voce di queste sue esigenze»[3]. Di conseguenza, «chi continua a chiudersi in se stesso e ad elucubrare le più tortuose e astratte vicende della coscienza individuale»[4], vale a dire chi si attarda sugli schemi della letteratura borghese novecentesca, «o è cieco e non sa vedere la realtà e cioè non è artista, o non vuol vedere deliberatamente e allora è un propagandista della conservazione sociale»[5]. Si tratta, insomma, di un circolo tautologico per cui le poetiche sono esplicitamente subordinate a specifici mutamenti sociali («È l'esistenza di questa lotta e di una nuova classe che si pone come classe dirigente che porta all'elaborazione di una poetica nuova»[6]), i quali, a propria volta, confermano un credo ideologico esterno[7].

Gli argomenti toccati dall'inchiesta del 1953 sono in realtà piuttosto vari. Degno di nota è, per esempio, il posizionamento di Fortini, che se contesta l'arte dei paesi socialisti parlando di un «problema di poteri e di separazione dei poteri»[8], non manca comunque di individuare questioni simili nell'arte dei paesi capitalisti, soprattutto per quanto riguarda il rapporto con la cosiddetta «arte di

[1] C. Salinari, *A proposito di arte e di comunismo*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953, p. 204.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 205.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.* Curiosamente, l'intervento di Salinari inizia denunciando certe «deformazion*i* deterministich*e* e meccanicistich*e*» (ivi, p. 195) della dottrina marxista ma, come si vede, non manca di inciampare a propria volta in proposizioni altrettanto deterministiche e meccanicistiche.
[7] Ed è appunto sulla scorta di tale credo eteronomo che Salinari può introdurre, prima ancora di sistematizzarle nell'editoriale del primo numero del «Contemporaneo», alcune indicazioni precettistiche di massima: «Significa questo che la nuova arte non dovrà cantare l'amore, o le delusioni o le speranze individuali, o dovrà eludere i temi della passione e della morte, abolire la malinconia o lo scherzo e presentarsi sempre con il volto serio ed entusiasta del lottatore? Niente affatto. Significa solo che il fiorire dell'amore nell'animo di un giovane o di una ragazza dovrà essere dialettizzato [...] con la storia che lo circonda, che lo nutre o che lo turba. [...] Significa solo che [...] lo scrittore nel descriverlo e conoscerlo [l'amore] non potrà non tener conto dell'esistenza della classe che opera per il progresso della società, della classe operaia», ivi, p. 205.
[8] F. Fortini, *Quale arte? E quale comunismo?*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953, p. 241. Anche Fortini sottolinea l'«illusoria democratizzazione della discussione culturale» così come intesa dai critici comunisti, la quale «può risolversi solo in demagogia o in mera mistificazione, [...] continuando a esser controllata o diretta dai dirigenti politici propriamente detti», ivi, p. 242.

massa»[1]. Va inoltre menzionata la particolare posizione di Guttuso, unico artista interpellato da «Nuovi Argomenti» che rivendichi attivamente una poetica 'eteronoma' ispirata ai principi dell'arte sociale, e per il quale «il rapporto tra arte e comunismo non è [...] un rapporto tra due termini separati o opposti ma è il naturale rapporto dell'arte con una società, con le idee più progressive di questa società»[2]. Ma a prescindere dalle sfumature tra i singoli intervistati, ciò che importa sottolineare è che la rivista di Carocci e Moravia riesce nell'intento di fotografare un preciso stato del campo, in cui le posizioni sembrano in effetti polarizzarsi attorno alla fondamentale questione dell'autonomia dell'arte e di un rapporto tra arte e società che non si riduca alla ripetizione di parole d'ordine di partito.

In questo torno d'anni, altre riviste si collocano su una linea simile a quella di «Nuovi Argomenti». «Il Caffè», mensile fondato nel marzo 1953 da Gian Battista Vicari, inizia le pubblicazioni nel segno di una «ribellione all'uso delle idee in modo non letterario, alla tendenza a soddisfarsi di materiale che non sia divenuto anche linguisticamente plausibile – di un materiale che troppi aspirano a consumare al di fuori di ogni sua riduzione estetica»[3]. Sulle sue pagine sarà soprattutto Leone Piccioni a far valere, in un arco di tempo che si spinge almeno fino al 1956, le ragioni dell'autonomia dell'arte e della critica[4]. Anche «Nuova Corrente», nata nel giugno 1954, auspica un rinnovato incontro tra la parola e la realtà secondo un'ottica «non dogmatica [...]; non schiava né irrigidita su posizioni morali, sociali, filosofiche aprioristiche»[5]. Ciò che tuttavia queste testate non riescono ancora a produrre, è un effettivo programma militante di rinnovamento culturale che metta in discussione i valori dominanti del campo letterario. Perché ciò avvenga sarà necessario attendere l'ingresso di alcuni giovani 'nuovi entranti', ingresso che avverrà, con esiti molto diversi, nel periodo 1955-1956, anni del debutto delle riviste «Officina» e «il verri».

---

[1] «I limiti che artisti e scrittori incontrano nei dirigenti politico-culturali dei paesi comunisti hanno il loro equivalente nella impotenza degli intellettuali occidentali a dirigere la produzione culturale di massa dei loro paesi, a sottrarla ai fini speculativi o propagandistici; e quindi nella necessità di perpetuare per se stessi uno stato di umiliante e impotente privilegio. L'artista occidentale è padronissimo di dipingere un quadro astratto o neorealista; ma non interviene o interviene in minima parte nella produzione artistica di massa, dal giornale illustrato alla pubblicità, dal francobollo all'architettura, dalla letteratura radiofonica al disegno industriale», ivi, p. 234.

[2] R. Guttuso, *I comunisti e l'arte*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953, p. 227. Guttuso è generalmente allineato alle posizioni della critica comunista, e rivendica attivamente il superamento della distinzione tra cultura e politica: «La distinzione tra cultura e politica è diventata per i nostri intellettuali il dogma numero uno; il panico nei confronti di coloro che intendessero attentare a questo dogma ha assunto forme di parossismo e di follia», ivi, p. 218.

[3] G. Lupo (a cura di), *Il secolo dei manifesti*, cit., p. 414. Dopo la nascita del «verri», «Il Caffè» entrerà progressivamente nell'orbita della neoavanguardia fino a diventarne, nei pieni anni Sessanta, un organo parzialmente dipendente da essa (diversi membri del Gruppo 63 entreranno a far parte del nucleo redazionale).

[4] Cfr. in particolare L. Piccioni, *Critica di idee o di gusto*, «Il Caffè», a. IV, n. 2, febbraio 1956, pp. 9-10.

[5] M. Boselli, *Parola-oggetto (appunti per una indagine)*, in G. Lupo (a cura di), *Il secolo dei manifesti*, cit., p. 441. Anche «Nuova Corrente» sarà progressivamente attratta nell'orbita neoavanguardista (cfr. A. Chiurato, *«Nuova Corrente» 1954-1965: realismo e avanguardia*, in P. Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, cit., pp. 115-139).

1.3.1 I ‘nuovi entranti’ del 1955-1956: «Officina» e «il verri»

Il primo numero di «Officina» (maggio 1955) esce in un momento di particolare fibrillazione del campo letterario italiano. Il dibattito su *Metello* è già esploso sulle pagine dei principali periodici comunisti e, nell’aprile di quello stesso anno, l’uscita di *Ragazzi di vita* rivela Pasolini quale autore di punta della giovane narrativa italiana[1]. A partire da luglio, tuttavia, il poeta di Casarsa si ritrova nella stretta di due tribunali contrapposti: da una parte, il romanzo viene ritirato dalle librerie con l’accusa di pornografia e inizia un processo che si concluderà con l’assoluzione dell’autore soltanto nel luglio 1956[2]; dall’altra, la critica comunista, a partire da Salinari sulle pagine del «Contemporaneo»[3], attacca duramente Pasolini per i contenuti dell’opera, giudicati ugualmente osceni e privi di una reale prospettiva ideologica[4]. I primi numeri di «Officina» attraversano dunque una fase delicata del percorso personale di Pasolini e non c’è dubbio che, come vuole Boschetti, l’autore delle *Ceneri di Gramsci* punti a reinvestire il capitale simbolico accumulato anche grazie al processo e alle polemiche nella fondazione di un polo intellettuale che contesti lo *status quo* della letteratura contemporanea[5]. Tale contestazione avviene, principalmente, mediante una «rilettura

[1] Nonostante le polemiche, *Ragazzi di vita* riceve plausi da critici e studiosi consacrati come Bo, De Robertis e Contini (cfr. S. De Laude, *I due Pasolini.* Ragazzi di vita *prima della censura*, Roma, Carocci, 2018, pp. 105-110) ed entra nella cinquina finale del Premio Strega (poi vinto da Giovanni Comisso).

[2] Cfr. S. De Laude, *I due Pasolini*, cit., pp. 111-128; A. Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal Dopoguerra a oggi, anzi domani*, Milano, Rizzoli, 2014, pp. 163-173.

[3] Cfr. C. Salinari, *I cinque dello strega*, cit.

[4] Nelle polemiche sulla stampa comunista, il rigetto del «gusto quasi morboso» per lo sporco (C. Salinari, *La questione del realismo*, cit., p. 57) si intreccia alle accuse di non aver dato opportuna centralità, nella descrizione delle borgate romane, al ruolo e all’azione del Partito Comunista. Sintomatica, in questo senso, è la recensione di Giovanni Berlinguer sull’«Unità»: «Come il Partito e l’organizzazione giovanile comunista hanno mutato, in questo decennio, la mente e il cuore di tante migliaia di ragazzi e di uomini; [...] come essi hanno saputo resistere sani, fieri, decisi, animati da una volontà di riscatto quando tutto li spinge a vedere, a cercare nel vizio la strada più facile e immediata per uscire dalla loro inumana condizione: ecco una vera cronaca da cui può nascere opera d’arte, ecco una “storia italiana” che attende ancora il suo narratore» (G. Berlinguer, *Il vero ed il falso delle borgate di Roma*, «l’Unità», 29 luglio 1955, p. 3). L’assenza di un percorso di crescita che conduca i protagonisti del romanzo all’acquisizione di una coscienza di classe e, auspicabilmente, a riconoscersi nell’azione del Partito, è un elemento problematico per quasi tutti i critici di area comunista. Sempre sull’«Unità», Gaetano Trombatore, non senza rivelare un fondo di disprezzo per il sottoproletariato in quanto tale, descrive in questo modo i personaggi pasoliniani: «non si tratta [...] né di lavoratori né di figli di lavoratori, ma di esseri appartenenti al cosiddetto sottoproletariato che, come si sa, è quella sottospecie umana dove ognuno, infischiandosi di ogni ideologia, bada solo e senza tante storie al proprio utile immediato e alle proprie zozzerie» (G. Trombatore, *Ragazzi di vita*, «l’Unità», 11 agosto 1955, p. 3). Nonostante Pasolini rigetti fin da subito queste accuse, le polemiche avranno su di lui un effetto duraturo, se è vero che il suo secondo romanzo, *Una vita violenta* (Milano, Garzanti, 1959), mostra un’effettiva adesione al PCI del borgataro Tommaso, attraverso una vera e propria *Bildung* giocata sulla progressiva presa di coscienza della propria condizione di classe. Non a caso, Salinari guarderà con favore a questa seconda prova (cfr. C. Salinari, *La sorte del romanzo* [1959], in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, cit., pp. 175-180).

[5] «[Pasolini] accede all’attenzione dell’*establishment* letterario grazie a *Ragazzi di vita*, e investe immediatamente questo capitale nella fondazione della rivista “Officina”, che gli permette di presentarsi come il capo di un gruppo e di pubblicare una serie di interventi, analisi, polemiche che sono altrettanti atti di autolegittimazione» (A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 139). Bisogna tuttavia fare attenzione alla cronologia degli eventi: il progetto

radicale del passato»[1], notoriamente caratterizzata da una «polemica antinovecentesca»[2] e da un'azione condotta essenzialmente su due fronti: la rivista punta infatti a una «revisione della tradizione ermetico-novecentesca»[3], non mancando di muovere polemica «contemporaneamente verso il (neo)novecentismo e verso il (neo)realismo»[4]. La linea che ne risulta è quella di «un nuovo sperimentalismo che non sia epigono rispetto alla tradizione novecentesca, ma per l'appunto alternativo alla secca dicotomia tra l'opzione ermetico-decadente e quella neorealista»[5].

«Officina» è una *petite revue* autofinanziata, dalla circolazione ristretta e dalla tiratura limitata[6], i cui redattori si identificano in un progetto comune di natura prevalentemente letteraria. Su «Officina» non compaiono mai saggi o inchieste di contenuto direttamente sociale, ideologico o politico, e nonostante il rigetto di ogni «idea di "partenogenesi" letteraria»[7] e la «ricerca di una più intima responsabilità civile e morale della letteratura, di un suo rapporto critico e consapevole con la società»[8], la rivista si presenta fin dal primo numero come «Fascicolo bimestrale di poesia». È una descrizione fin troppo dimessa per la ricchezza di questioni toccate dal periodico nei suoi quattro anni di vita[9], ma per usare le parole di Ferretti, che dalla sua posizione di osservatore post-sessantottesco non può non avere un occhio critico per la «sostanziale *letterarietà* della rivista»[10], si potrebbe affermare che «l'intellettuale officinesco, pur investendo intimamente la letteratura di responsabilità extraletterarie [...] mantiene fondamentalmente intatta l'autonomia del suo istituto»[11]. Il discorso di

di «Officina» risale infatti all'ottobre 1954, mentre il primo nucleo di scritti alla base del futuro romanzo al biennio 1950-1951, per cui cfr. rispettivamente A. Panicali, *«Officina» attraverso le lettere pasoliniane*, in D. Ferrari, G. Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Bologna, Pendragon, 1998, p. 177; S. De Laude, *I due Pasolini*, cit., p. 27.

[1] A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 139.

[2] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 11.

[3] Ivi, p. 10. Tradizione basata su un'idea di poesia pura e di autonomia assoluta del letterario contro cui i giovani animatori della testata propongono «una poesia ricca di elementi "impoetici" e "impuri"», ivi, p. 56.

[4] *Ibid.*

[5] T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta?*, cit., p. 109. Emanuele Zinato parla di una «reinvenzione della tradizione combinata a un ri-uso sociologicamente eclettico della stilcritica continiana ed europea», E. Zinato, *«Mi ricordo questo futuro»: l'attualità di «Officina»*, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 25.

[6] Il nucleo redazionale di «Officina» era composto da Pasolini, Francesco Leonetti e Roberto Roversi, cui si aggiunsero Angelo Romanò, Gianni Scalia e, a partire dalla seconda serie pubblicata in soli due numeri da Bompiani nel 1959, Franco Fortini. Il finanziatore è lo stesso Roversi, proprietario a Bologna della Libreria antiquaria Palmaverde, che figura come sede amministrativa. La tiratura media della prima serie è di circa 600 copie, che diventano 1000 al passaggio all'editore Bompiani (cfr. F. Rossin, *Un modello*, allegato a *«Officina». Bologna, 1955-1959*, ristampa anastatica a cura del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 1-2; G. C. Ferretti, «Officina», cit., pp. 3-4).

[7] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 12.

[8] Ivi, p. 50.

[9] Questioni, tuttavia, sempre presentate attraverso un filtro letterario-culturale. Basti vedere le sezioni in cui i numeri della prima serie erano articolati: «La nostra storia», che presentava saggi di argomento critico-letterario in cui i redattori della rivista rileggevano, in ottica appunto 'antinovecentesca' la storia letteraria più o meno recente; «Testi e allegati», in cui comparivano poesie dei redattori o di altri collaboratori; «La cultura italiana», in cui i redattori si confrontavano con argomenti culturali di più vasto interesse, dalla storia delle riviste all'analisi dei principali movimenti artistico-letterari del Novecento. È in quest'ultima sezione che il discorso si apriva anche all'attualità.

[10] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 77. Corsivo nel testo.

[11] Ivi, p. 75.

«Officina» è insomma mantenuto «tutto *dentro* la letteratura»[1] e «considera pur sempre l'*altro* in funzione esclusiva di essa»[2]. Come scrive Toracca, gli officineschi sono «tormentati dal bisogno di inventare una nuova forma di impegno in grado di coniugare autonomia ed eteronomia della letteratura»[3].

La posizione della rivista è messa progressivamente a fuoco in una serie di note e interventi che culminano, nei soli due fascicoli della nuova serie, nell'ideazione di una sezione programmaticamente intitolata *Il nuovo impegno*[4]. Importante spartiacque è l'articolo di Pasolini *La posizione*[5], scritto che, oltre a ripercorrere la storia del sodalizio intellettuale dei membri della redazione, risponde polemicamente ai duri attacchi personali che si stavano susseguendo dalla pubblicazione di *Ragazzi di vita*. Qui, lo scrittore si scaglia contro il «posizionalismo, per così dire, "tattico" dei comunisti, o nella fattispecie dell'"Unità" o del "Contemporaneo"»[6], denunciandone «l'ingenua e quasi illetterata (e anche burocratica) coazione teorica»[7]. Oggetto del contendere è ciò che Pasolini definisce «prospettivismo»[8], termine mutuato dalla teoria letteraria di Lukàcs e rinvenibile nell'idea, proposta due anni prima dal «Contemporaneo», di un reciproco adattamento «fra il passo della storia e il passo dell'artista»[9]. «Qui ci limitiamo a negare – conclude Pasolini – qualunque posizione semplificante e cristallizzante, in chi non cerca di adattare l'orizzonte al periscopio, ma il periscopio all'orizzonte: all'immenso orizzonte dei fenomeni»[10]. Il poeta di Casarsa, insomma, «polemizza con il marxismo

[1] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[2] *Ibid.* Corsivo nel testo. Zinato sottolinea come questa lettura, che imputa all'«attardarsi del gruppo dei *sodales* [di "Officina"] intorno al concetto "tradizionale" di autonomia della cultura» uno dei motivi del fallimento della testata, sia un luogo comune piuttosto radicato nella storiografia letteraria (E. Zinato, *«Mi ricordo questo futuro»*, cit., p. 23).
[3] T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta?*, cit., p. 110. Asor Rosa, con tutt'altri toni, parla di necessità di «mettere d'accordo la capra dell'impegno con i cavoli dell'autonomia letteraria», A. Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, cit., p. 619.
[4] Cfr. «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 3-19; «Officina», nuova serie, n. 2, maggio-giugno 1959, pp. 51-76.
[5] P. P. Pasolini, *La posizione*, «Officina», n. 6, aprile 1956, pp. 245-250.
[6] Ivi, p. 249.
[7] Ivi, p. 250.
[8] *Ibid.*
[9] *Cultura e vita morale*, cit., p. 425. Con il termine 'prospettivismo', Pasolini allude ad alcune teorie esposte da Lukàcs già nei suoi fortunati *Saggi sul realismo*, usciti per la prima volta in Italia nel 1950 e base evidente di molte posizioni interne all'area comunista. Diversi passaggi di quegli scritti, infatti, riecheggiano nel dibattito letterario dell'epoca e non mancano di emergere, *e contrario*, nemmeno nella polemica su *Ragazzi di vita*: «Soltanto quando noi consideriamo il concetto dell'uomo completo come compito sociale e storico assegnato all'umanità; soltanto quando ravvisiamo la funzione dell'arte nel fissare le tappe più importanti sulla via di quel compito, in tutta la ricchezza dei fattori in esse operanti; soltanto quando l'estetica prefigge all'arte il compito di illuminare e guidare l'umanità, soltanto in questo caso il contenuto della vita potrà disporsi su piani più essenziali e meno essenziali, su piani che mettono in luce il tipo e indichino la via, e altri che necessariamente li lasciano al buio. Soltanto in questo caso si capirà che *una descrizione, per quanto anche particolareggiata e letterariamente perfetta, di processi puramente fisiologici – sia che si tratti dell'atto sessuale, o di tormenti o sofferenze* – comporta un livellamento dell'essenza sociale storica e morale delle figure», G. Lukàcs, *Saggi sul realismo* [1950], trad. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1998, p. 17. Corsivi nostri.
[10] P. P. Pasolini, *La posizione*, cit., p. 250.

dogmatico e con la politica culturale del PCI»[1], mentre esprime «l'esigenza di ripensare l'impegno [...] al di fuori della letteratura di partito»[2], come il neorealismo è di fatto percepito all'interno della redazione officinesca[3].

La polemica con «Il Contemporaneo» si protrae fino al numero successivo, quando Pasolini, in una nota apposta al poemetto *Una polemica in versi*[4], ribadisce le sue posizioni accusando Salinari e la critica comunista di «fideismo, apriorismo»[5]. È tuttavia Scalia a muovere la critica più strutturata alle forme di *engagement* dominanti negli anni Cinquanta, in un saggio che appare nell'ultimo numero della prima serie della testata[6]. Non a caso, questo tentativo di storicizzazione dei rapporti tra «ricerca culturale e milizia politica "ufficiale"»[7] prende le mosse dalla vicenda del «Politecnico», a riprova dell'enorme suggestione che la rivista vittoriniana esercita sui 'nuovi entranti'[8]. L'*engagement* è definito «il volto intellettuale, culturale e individuale, del "partito", del politicismo integralista e demiurgico, della versione volontaristico-leninista (e staliniana, nelle forme della "politica culturale" come amministrazione burocratica nel PCI) della "politicità" della cultura marxista»[9]. D'altra parte,

[1] T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta?*, cit., p. 107.
[2] Ivi, p. 109.
[3] Cfr. G. Scalia, *La letteratura di partito*, «Officina», nuova serie, n. 2, maggio-giugno 1959, pp. 51-56. Anche Romanò è di questo avviso: «La fulminea spoliticizzazione e deideologizzazione del lavoro culturale che contraddistingue questi ultimi due o tre anni è la diretta conseguenza della politicizzazione sommaria ed esteriore della cultura operata dalle sinistra nel decennio tra il '45 e il '55 [...]. Che il neorealismo fosse un ingenuo e disarmato tentativo di trasferire sul terreno letterario un contenuto e un *ethos* essenzialmente politici, è (ed era) chiaro» (A. Romanò, *Di qua e di là dal neorealismo*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, p. 8). Altrove, Romanò contesta «l'identificazione costante di ideologia e cultura [che] sopprime in pratica ogni distinzione tra atti politici e atti culturali» (Id., *Analisi critico-bibliografiche IV*, «Officina», n. 6, aprile 1956, p. 239). Inoltre, rifacendosi alla vicenda del «Politecnico», ammette che «forse nessun partito, ma certo il Partito Comunista meno degli altri, era in grado di stabilire un processo mediatorio tra il proprio terreno specifico e le esigenze e il terreno dell'arte», e della politica culturale del PCI stila infine un bilancio impietoso: «il tatticismo di quel partito, e la costante subordinazione dei profondi interessi popolari alle minuscole opportunità politiche» avrebbero «svuotato il sogno di identificare nell'azione politica un efficace strumento di conoscenza», Id., *Osservazioni sulla letteratura del Novecento*, «Officina», n. 11, novembre 1957, pp. 429-430.
[4] Definito a sua volta da Zinato «una poesia che intende smascherare l'abito mentale dello stalinismo», E. Zinato, *«Mi ricordo questo futuro»*, cit., p. 31.
[5] P. P. Pasolini, *Una polemica in versi*, «Officina», n. 7, novembre 1956, p. 290. Scrive Pasolini: «Insisto a dire che quanto al prospettivismo, credo di non avere torto. L'integrazione figurale – per adoperare i termini della critica stilistica – richiesta dai comunisti [...] nei testi letterari, anziché attuarsi per un reale valore del mondo come oggetto di conoscenza, sia attua per una velleitaria [...] anticipazione di quel valore. È quindi fideismo, apriorismo» (*ibid.*). La nota contiene anche un attacco a Fortini e all'*équipe* della rivista «Ragionamenti»: «[...] nella concezione che Fortini e gli altri di "Ragionamenti" hanno della cultura e del lavoro culturale, sentiamo il pericolo, no non dell'estremismo, ma di una certa forma di misticismo, data appunto la mitizzazione della base e la sospetta volontà di annullare la propria persona in un rigido, moralistico anonimato», *ibid.*
[6] G. Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra del Dopoguerra*, «Officina», n. 12, aprile 1958, pp. 511-534.
[7] Ivi, p. 514.
[8] Scrive Scalia: «Vittorini difendeva, con il "Politecnico" le ragioni essenziali del lavoro culturale e letterario, un organismo di ricerca e non politico, il libero confronto del marxismo, inteso come metodo di ricerca, come professione ed esercizio intellettuale e insieme esame di coscienza, come obbedienza e insieme come contestazione dell'autoritarismo» (ivi, p. 511). La posizione di Scalia non è tuttavia esente da critiche: del particolare *engagement* del «Politecnico» viene infatti contestata la generale concezione della cultura, che appariva «più che come opera, istituto aperto, critico e responsabile, come "virtù", personalizzazione individuale o collettiva» (ivi, p. 515). Vittorini, insomma, «non coglieva il carattere scientifico della cultura, tendeva ancora a rappresentarla come una mitologia umana e morale», *ibid.*
[9] Ivi, p. 516.

misurandosi con la traiettoria di Vittorini, Scalia mette a fuoco quelle che per lui sono le criticità della forma di impegno proposta dallo scrittore siciliano: «Vittorini [...] non è riuscito a capovolgere la nozione [...] di *engagement* come impegno eteronomo, criterio extraestetico, cioè extralinguistico e extrasemantico»[1]. Il problema, allora, sarà proprio definire una forma di impegno che non si basi su criteri eteronomi, ma che anzi valorizzi il momento autonomo dell'attività letteraria, artistica e intellettuale. Il controesempio è trovato nelle proposte teoriche di Fortini[2], il quale muoverebbe «da tutti o quasi tutti i problemi che ci hanno impegnati e tormentati in questi anni»[3], vale a dire, soprattutto, «la rottura della identificazione di "politica culturale" di partito e di autentica partecipazione politica e sociale della scienza e della cultura»[4] e «l'esigenza di una "organizzazione della cultura" [...] che permett*a* di uscire sia dal "corporativismo" degli intellettuali [...], sia dall'ancillarità politica dell'esercizio intellettuale»[5].

Ancora una volta, Ferretti ha buon gioco nel denunciare «la sostanziale equivalenza tra quella eteronomia (della cultura come ancella della politica) e quell'autonomia (della cultura come politica essa stessa)»[6], nonché la «concomitante sopravvivenza o ricostituzione [in "Officina"] di un "impegno" volontaristico e privo di *segno* esso stesso»[7], e insomma la permanenza della testata in un orizzonte di autonomismo culturale. Il punto, tuttavia, sta proprio nel tentativo della rivista di immaginare una forma di impegno che possa prescindere da condizionamenti esterni al campo letterario. Quando, nella seconda serie, che vede proprio Fortini entrare in qualità di nuovo membro della redazione, «Officina» si arricchisce della sezione dedicata al *Nuovo impegno*, Scalia ribadisce e sviluppa i punti chiave della sua posizione: «Non ci sembra in discussione la legittimità di una "letteratura di partito" dall'unico punto di vista autorizzabile, cioè da quello pubblicistico-politico; ma la illegittima estensione di questo concetto e termine a criterio di un "metodo" estetico»[8]. Semmai, è auspicabile parlare di una «*letteratura di classe*, il cui criterio di giudizio non può essere quello di una organizzazione politica»[9]. Così prosegue il critico:

[1] Ivi, p. 518. La critica è all'impegno vittoriniano come viene configurandosi dopo l'avventura del «Politecnico»: «l'*engagement* volontario si trasforma in engagement naturale; l'attivismo moralistico si tramuta in una forma di spontaneismo etico-sociale, in una forma di radicalismo democratico e giusnaturalistico», *ibid.*
[2] Di cui Scalia analizza la raccolta di saggi *Dieci inverni. Contributi ad un discorso socialista* (Milano, Feltrinelli, 1957).
[3] G. Scalia, *Per uno studio sulla cultura di sinistra del dopoguerra*, cit., p. 530.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 74.
[7] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[8] G. Scalia, *La letteratura di partito*, cit., p. 52.
[9] Ivi, p. 53. Corsivo nel testo.

> Secondo noi l'opera d'arte vive in una responsabilità oggettiva [...] e noi preferiremmo dire responsabilità semantica, non in quanto incarnazione di un principio etico o ideologico, *défense et illustration* di una "verità", e di una lotta ideologica per essa, ma in quanto opera che è sempre un discorso comunicativo, un circolo di comprensione e di azione [...]. L'ideologicità dell'opera d'arte è nel suo essere "totalità significativa" storica, come unità di significante e di significato [...]. L'ideologicità è nel "segno", non fuori di esso, in un facile "dialetticismo" politico-ideologico o in un sociologismo genetico o riflessuologico.[1]

Con questo intervento, datato giugno 1959 e apparso nell'ultimo numero di «Officina», Scalia sembra quasi lambire i territori della neoavanguardia, che nei primi anni Sessanta intavolerà un fitto dibattito sulla nozione di impegno e sulla possibilità di un *engagement* direttamente giocato sulle forme letterarie[2]. Anche Leonetti parla di un 'nuovo impegno' come «proposito di una letteratura di opposizione [...] che sia *la scelta di un ethos* (invece che la diretta scelta di una politica)»[3], confermando così, per l'*équipe* officinesca, un processo di 'spoliticizzazione' della nozione di *engagement* e di decisa emersione di istanze 'autonomistiche'. Pasolini, che dal canto suo consegna all'ultimo fascicolo della testata uno degli articoli più *engagés* di «Officina»[4], è paradossalmente il più dubbioso circa l'idea di creare una sezione di dibattito più espressamente politico-ideologico, restando fedele alla vocazione prevalentemente letteraria della rivista[5]. La sezione *Nuovo impegno*, tuttavia, era stata fortemente voluta da Fortini nell'ottica di una «progressiva chiarificazione interna, con bilanci critici del lavoro svolto nella prima [serie]»[6], e sarà proprio la sua presenza in redazione a generare più o meno evidenti malumori negli altri colleghi[7]. Ferretti fa risalire la chiusura della testata ad «attriti personali, insofferenze di gusto, differenze nel comportamento pubblico [...] e

[1] Ivi, pp. 55-56.
[2] Cfr. *infra*, § 3.3.1, *Ritornare sulla nozione d'avanguardia*; § 3.3.2.
[3] F. Leonetti, *La struttura di una rivista (letteraria)*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, p. 16. Corsivo nel testo.
[4] Cfr. P. P. Pasolini, *Marxisants*, «Officina», nuova serie, n. 2, maggio-giugno 1959, pp. 69-73.
[5] Cfr. A. Panicali, *«Officina» attraverso le lettere pasoliniane*, cit., pp. 183-184. In una lettera datata gennaio 1957, Pasolini scrive: «Dobbiamo stare attenti a non fare "il passo più lungo della gamba" [...]. Ci mancano le possibilità oggettive (tempo e danaro) per fare qualcosa di più complesso, vaso, organizzato e ambizioso. D'altra parte ci manca anche una vera e seria preparazione politica per affrontare la "verità" in altro campo che non sia quello letterario (certo, letterario come lo intendiamo noi)», *ibid.*
[6] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 93.
[7] Come riporta sommariamente Panicali, «Leonetti litiga continuamente con Fortini. Fortini vuole dimettersi a ogni piè sospinto, poi ritira le dimissioni», A. Panicali, *«Officina» attraverso le lettere pasoliniane*, cit., p. 184. Inoltre, si noti come l'articolo di Fortini che apre il primo numero della nuova serie contenga diverse critiche all'impostazione generale della prima serie di «Officina» (cfr. F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 3-6).

scontri culturali»[1], che fanno il paio con il noto episodio dello scandaloso epigramma *A un Papa* che costa a «Officina» l'appoggio dell'editore Bompiani[2].

A differenza dell'*équipe* officinesca, composta perlopiù da giovani scrittori ai loro primi passi nel campo letterario (con l'eccezione di Fortini, nato nel 1917, tutti gli altri sono nati tra il 1922 e il 1928), quella del «verri» trova il suo collante in una figura più anziana e che gode già di un notevole riconoscimento pubblico (persino Pasolini la indica come parte della sua formazione intellettuale e di quella dei suoi compagni[3]). Nel 1956, anno della fondazione della sua rivista, Luciano Anceschi (nato nel 1911) è già docente di Estetica all'Università di Bologna[4] e ha all'attivo una ricca produzione che si muove sul doppio binario dell'indagine estetico-filosofica e della critica letteraria. Il seminale *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936)[5], concepito sotto il magistero fenomenologico di Antonio Banfi[6], ne caratterizza tutta la traiettoria a venire nel segno del rifiuto della dominante cultura idealistica degli anni Trenta e Quaranta e, soprattutto, di una innovativa riabilitazione della nozione di poetica[7]. Su queste basi, Anceschi sviluppa un'idea «della letteratura e dell'estetica come sapere autonomo, con propri principi, nella massima libertà delle forme»[8] ed è a partire da questa convinzione che, come critico e curatore di antologie, il professore tenterà diversi sondaggi della poesia italiana contemporanea vestendo, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, i panni del «"collaboratore

[1] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 118.
[2] Cfr. P. P. Pasolini, *A un Papa*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 37-39. Per Ferretti, «questo fatto esterno [la rottura con Bompiani] anticipò un evento ormai maturo; o più probabilmente coincise con un processo sostanzialmente compiuto, con l'esplosione di tutte le contraddizioni e divergenze, che finora erano rimaste latenti o che si erano apparentemente composte nell'eclettismo della rivista», G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 110.
[3] «[...] è un fatto che più dell'*Estetica* [di Benedetto Croce] ha contato allora per noi l'anceschiano *Autonomia ed eteronomia dell'arte*!», P. P. Pasolini, *La posizione*, cit., p. 246.
[4] Cattedra che ricopre dal 1952.
[5] L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* [1936], Milano, Garzanti, 1992[4].
[6] Per una ricostruzione dei principi della fenomenologia anceschiana, dei suoi antecedenti e dei suoi sviluppi, cfr. C. Gentili, *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia, 1981, pp. 130-161.
[7] Condannata da Croce e dall'estetica crociana, la nozione di poetica diviene, per Anceschi, un mezzo per sottrarsi alla visione idealistica dell'arte come categoria astorica e universale. Scrive Tommaso Lisa: «Lo strumento della poetica sottolinea come l'arte non sia un fatto intuitivo, ma un fare di ordine intenzionale che si attua secondo ideologie storiche, evidenziando che l'opera, anche quando è lirica autodefinentesi pura, viene realizzata esigendo progettazione, contestualizzazione, consapevolezza e autoriflessione che ha comunque una base pragmatica definibile» (T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 28). In questo modo, «la critica anceschiana s'impegna [...] a riportare le ragioni del "fare" artistico alla contingenza di ragioni materiali e socio-culturali, relative al momento, considerando come queste, strutturate in istituzioni, mutino col tempo assieme ai relativi parametri di giudizio» (ivi, p. 27). Non solo, perché intendendo la poetica come «riflessione diretta che gli artisti [...] esercitano "sul" e "per" il loro operare» (ivi, p. 28), il critico sottrae il discorso letterario-artistico a quello filosofico, emancipandolo e autonomizzandolo rispetto a quest'ultimo. Come Anceschi stesso afferma in una nota del 1959 apposta alla seconda edizione del volume, «il problema dell'autonomia dell'arte si presentava in quegli anni [negli anni Trenta] [...] come problema filosofico, e, nella specie, come problema interno alla strutture teoriche dell'idealismo: il problema del criterio assoluto per definire l'arte e il suo posto nella vita dello Spirito», L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, cit., p. XXV.
[8] S. Verdino, *Luciano Anceschi: esperienza della poesia e metodo*, Genova, Il Melangolo, 1987, p. 15.

di poesia"»[1], ruolo «eccentric*o* nel panorama dell'epoca, poiché non compie solo lavori teorici di ricerca sullo "statuto" e sulle istituzioni letterarie, ma anima situazioni, sviluppa progetti»[2]. Chiave di volta di questa diretta partecipazione alle dinamiche del campo è la collana «Oggetto e Simbolo», ideata nel 1952 per l'editore Magenta di Varese, dove usciranno le antologie *Linea lombarda* (1952)[3] e *Quarta generazione* (1954)[4], improntate, specialmente la prima, a un programmatico superamento dell'estetica dell'ermetismo e di quella del neorealismo, secondo la nota, doppia opposizione tanto «agli essenzialismi *ante rem*»[5] della prima che alla «poetica *post rem*»[6] della seconda[7]. Seguendo questa via, caratterizzata dal «passaggio dalla poetica del simbolo a quella dell'oggetto»[8], la collana anceschiana ospiterà, tra il 1955 e il 1956, le raccolte *Il cuore zoppo* di Alfredo Giuliani (1955), *Essere & non avere* di Giuseppe Guglielmi (1955) e, soprattutto, *Laborintus* di Sanguineti (1956)[9]. Nello stesso anno del germinale poemetto sanguinetiano, il neonato «verri», inizialmente pubblicato dall'editore Mantovani di Milano[10], prenderà in carico il discorso di «ridefini*zione* della poetica dell'oggetto»[11] avviato con la collana, proiettandolo in direzione di un rinnovato interesse per le sperimentazioni linguistiche che condurrà direttamente alla fondazione della neoavanguardia[12].

---

[1] T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 37.

[2] *Ibid.* Il primo risultato di questa attiva, e tuttavia non dogmatica o precettistica, partecipazione alle dinamiche del campo letterario, è l'antologia *Lirici nuovi* (Milano, Hoepli, 1943), concepita come versante pragmatico delle teorizzazioni di *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (che, secondo Niva Lorenzini, è una «vera "premessa teorica" dell'antologia», N. Lorenzini, *Luciano Anceschi*, scheda bio-bibliografica per il *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani, consultabile all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-anceschi_(Dizionario-Biografico)/).

[3] L. Anceschi (a cura di), *Linea lombarda*, cit.

[4] P. Chiara, L. Erba (a cura di), *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, Varese, Magenta, 1954. Come dimostra il carteggio preparatorio dell'antologia, Anceschi, pur non figurando ufficialmente come curatore, è stato un interlocutore costante dei più giovani Chiara ed Erba (cfr. S. Contini (a cura di), *Gli anni di Quarta Generazione. Esperienze vitali della poesia. Carteggi tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba*, prefazione di G. Luzzi, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2014).

[5] T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 49.

[6] Ivi, p. 50.

[7] La proposta di *Linea lombarda* va in direzione di una «poesia *in re* [...] in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia ante rem [...]. Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare» (L. Anceschi, *Prefazione*, in Id. (a cura di), *Linea lombarda*, cit., p. 22). Secondo Lisa, si tratta del primo progetto, nel campo letterario degli anni Cinquanta, «di una scrittura modellata sull'esempio della poesia anglosassone del correlativo oggettivo di Eliot» (T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 44), che se da un lato recupera, appunto, «l'esperienza letteraria di Eliot e Montale» (ivi, p. 45), dall'altro apre le porte alle sperimentazioni successive dei *Novissimi*. Tappa fondamentale di questa teorizzazione è il volume *Poetica americana* (Pisa, Nistri-Lischi, 1953), in cui Anceschi rilegge le poetiche di Eliot e Pound rimarcandone la componente di oggettività e l'allontanamento dalle estetiche del simbolismo (cfr. T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., pp. 55-69).

[8] Ivi, p. 38.

[9] Cfr. A. Giuliani, *Il cuore zoppo. Con sette versioni da Dylan Thomas*, Varese, Magenta, 1955; G. Guglielmi, *Essere & non avere*, Varese, Magenta, 1955; E. Sanguineti, *Laborintus. Laszo Varga: XXVII poesie, 1951-1954*, Varese, Magenta, 1956.

[10] Cfr. L. Vetri, *Postfazione*, in L. Anceschi, *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, cit., p. 199.

[11] T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 91.

[12] «[...] l'impegno [del gruppo del "verri"] è di descrivere analiticamente la crisi dell'uomo contemporaneo, con un linguaggio capace di sovvertire i moduli stabilizzati della comunicazione», ivi, p. 96.

Come si vede, la nuova rivista arriva all'apice di una traiettoria che aveva già consacrato Anceschi quale interlocutore privilegiato di almeno due generazioni di poeti e scrittori[1]. Inoltre, tra la fine degli anni Quaranta e lungo tutti gli anni Cinquanta, il suo attivismo come curatore di antologie programmatiche e animatore di nuove realtà editoriali è accompagnato da una vivace presenza nei periodici culturali, in cui è interessante notare come il professore tenda ad abbandonare i serafici panni del fenomenologo per partecipare direttamente alle polemiche dell'epoca, rivendicando a propria volta i principi dell'autonomia del campo letterario[2]. In un certo senso, «il verri» contribuisce a consolidare la posizione anceschiana, inserendosi con coerenza all'interno di un percorso delineato nell'arco di un ventennio e rilanciando i principali nodi polemici che il direttore aveva affrontato negli anni appena precedenti. Il primo editoriale esordisce infatti con le parole che seguono:

> C'è nel secolo una diffusa proclamazione contro la letteratura: altri interessi premono, si dice; e perfino il domandarci quale sia lo stato delle cose nella narrativa, nella poesia, nella critica sembra gesto indiscreto, anzi evasivo ed ozioso. [...] [Ma noi siamo] convinti che la poesia e la letteratura siano attività non seconde

[1] Ci si riferisce, a grandi linee, alla generazione dei nati tra la metà degli anni Dieci e i primi anni Venti, vale a dire i poeti di *Linea lombarda* e *Quarta generazione*, e a quella dei nati tra la metà degli anni Venti e i primi anni Trenta, cioè i futuri poeti e scrittori della neoavanguardia, che già a questa altezza cronologica iniziavano a muovere i loro primi passi sotto l'ala protettiva anceschiana. A questo proposito, si veda il carteggio tra Anceschi e Sanguineti, che permette di retrodatare il rapporto tra i due a molto prima dell'uscita di *Laborintus* (cfr. E. Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009).

[2] Cfr. L. Anceschi, *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Rimini, Raffaelli Editore, 1997. Nel periodo compreso tra il 1948 e il 1955, il concetto di autonomia viene espressamente 'politicizzato', calato cioè nell'agone polemico dell'epoca e utilizzato come strumento di difesa dai tentativi di sconfinamento eteronomo nel campo letterario. In questi anni, Anceschi se la prende con «la parzialità, l'improbabilità, e, appunto, il vizio di chi pretende far dell'arte il mezzo di un'azione politica e morale [...]; o della critica far la macchina sottile ed insidiosa di una nuova Inquisizione, di un *Index* profano e intollerante» (Id., *Avvertimento del fanatismo* [1948], ivi, p. 302); contesta le poetiche dell'*engagement* giudicandole un confuso meticcio di «politica militante e studi umani» e rifacendosi a una «autonomia dello spirito» che non sia «l'affermazione della gratuità, dell'indifferenza della cultura» (Id., *Autonomia non è indifferenza* [1948], ivi, pp. 311-312); denuncia «le pressioni, le intimidazioni, le accuse gratuite [...] poste in atto per tentare di asservire un'attività [la letteratura] che, ovviamente, ha significato [...] solo se si compie nella piena libertà della sua intima ragione, nella più ampia condizione di scelta per la ricerca dei suoi sistemi e procedimenti, e, infine, nel diritto indiscusso di trovare in se stessa il modo naturale del suo flettersi nel tempo, senza annullarsi o snaturarsi» (Id., *Breve ragguaglio sulla critica letteraria* [1950], ivi, p. 345). Sul neorealismo, la posizione anceschiana è piuttosto dura: a suo dire, per i neorealisti «l'arte non è che un pretesto per parlare *d'altro*», mentre «espressioni come quelle sul contenuto *morale* e *sociale*» non sono che un «ipocrita tentativo di sopraffazione e di riduzione dell'arte». In generale, per Anceschi «è chiaro che certe parole d'ordine portano il realismo dritto filato entro la misura corrotta della *propaganda*; e che certe maniere fanatiche di intimidazione e di sopraffazione sono una pagina non bella del nostro costume letterario» (Id., *Intorno al neorealismo* [1951], ivi, pp. 374-375. Corsivi nel testo. A questo proposito, cfr. anche C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, cit., pp. 102-104). Infine, in un articolo del 1955 viene chiarito che «è davvero pregiudizio di estetizzanti [...] l'affermare che la letteratura non ha alcun rapporto con la politica, con la morale, con la religione; è, invece, diritto di menti chiare il sostenere che quando si parla di letteratura si parla di cosa diversa dalla politica, dalla morale, dalla religione. [...] l'arte trova in sé questi motivi, li chiarisce dentro di sé per vie non semplici, non uniformi [...] e, in ogni caso, non sostituibili per dogma, e non riducibili a norma» (L. Anceschi, *L'uomo indifeso* [1955], ivi, p. 450). Curiosamente, un passaggio di questo scritto («Così, non ci rifiutiamo [...] alle ragioni della storia, anche se non ci bastano le ragioni della storia; così non ci rifiutiamo [...] al rilievo e al richiamo dei rapporti che legano l'arte alle altre ragioni per cui e in cui l'uomo vive. Ma sappiamo anche che "due versi sulle viole" [...] ci dicono molto della civiltà in cui il poeta visse», ivi, p. 451) è oggetto di una piccata risposta di Leonetti sulle pagine di «Officina» (cfr. F. Leonetti, *«Due versi sulle viole»*, «Officina», n. 1, maggio 1955, pp. 32-35).

> a nessuna altra attività, del tutto degne dell'uomo, tali, anzi, che dedicare ad esse una attenzione diretta, non tortuosamente deviata e falsata, sia, anche nelle presenti vicende, atto almeno altrettanto necessario quanto risolvere qualsiasi altro problema, non diciamo solo filosofico e morale, ma anche sociale, economico e politico.[1]

Emerge, insomma, lo sforzo sistematico di ridare centralità al discorso letterario, emancipandolo da tutte quelle «altr*e* attività» che negli anni Cinquanta avevano condannato la letteratura a un'attenzione «tortuosamente deviata e falsata»[2]. Nel 1967, durante una conferenza in onore dei dieci anni del «verri», Anceschi definirà il 1956 come «un anno sabbatico della letteratura»[3], ricostruendo *a posteriori* una situazione non dissimile da quella percepita dagli intellettuali di «Officina»: «in quegli anni ci si rese conto, da un lato, che le ultime manifestazioni dell'ermetismo [...] andavano sempre più illanguidendosi [...]; e che, dall'altro lato [...] anche i fermenti e le sollecitazioni proposte dal neorealismo mostravano stanchezza e incertezza»[4]. Secondo il direttore, inoltre, vigeva in quel periodo «una sorta di idolatria per un'idea della letteratura [...] che fattasi rigida ed inflessibile non poteva più portare *en avant* il suo discorso, ripeteva canoni già usati, e usurati, e cadeva così in una sorta di chiusura dogmatica»[5], contrapposta a «una concezione della letteratura [...] [che] faceva prevalere nella valutazione, nella sollecitazione, nella costruzione dell'arte una componente rispetto ad altre altrettanto rispettabili – la componente sociologica – e anch'essa per questa via giungeva ad una sorta di chiusura»[6]. Autonomia ed eteronomia, ancora una volta, come schieramenti contrapposti e inconciliabili, di fronte ai quali anche «il verri» cerca di mettere a fuoco una 'terza via' all'altezza dei tempi.

Tale via è individuata con più precisione nel secondo editoriale, dove Anceschi, dopo aver ribadito la necessità di superare, per la letteratura, questa «condizione di *deficit*, di stanchezza, in cui

---

[1] L. Anceschi, *Discorso generale*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956, ora in Id., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di L. Vetri, Ravenna, Longo Editore, 1988, p. 25.
[2] In un saggio dal titolo *Critica e immaginazione*, pubblicato anch'esso nel primo numero della rivista, Anceschi ribadisce che «uomini politici qualificati pretendono, talora, con immotivata violenza o con pressioni logiche, che la critica si faccia strumento passivo, che giovi a persuadere l'arte riluttante all'asservimento [...]. Ora, è facile supporre che considerazioni così fatte [...] nascano da una sorta di pressione dall'esterno che tende a deformare e talora deforma la natura stessa dell'attività critica. [...] tutti costoro esercitano sulla critica una azione indiretta o diretta, predisposta ad imporle certe ragioni esteriori accettate nella ignoranza delle intime operazioni e delle ragioni nascoste di una attività necessaria. A un certo punto, non s'intende più se la critica sia scienza o divulgazione, liberto o franco teorizzare o strumento servile, modalità dell'arte o della propaganda», L. Anceschi, *Critica e immaginazione*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956, poi in «il verri», nuova serie, n. 1, dicembre 1996, p. 8.
[3] L. Anceschi, *Del «verri», perché lo abbiamo fatto e lo facciamo* [1967], ora in Id., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, cit., p. 15.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

la sua realtà si determina come rifiuto di se stessa per altro, o come rifiuto del mondo e di se stessa col mondo»[1], si richiama a un senso di «*integrità della poesia* [...] per cui la poesia è avvertita *come poesia* (e non come azione politica, morale, apostolica) e, nello stesso tempo, come *qualche cosa vive nel pieno sviluppo delle relazioni interne che la riguardano e delle relazioni con le altre attività umane*»[2], e questo perché «*l'autonomia della poesia si dà solo nella pienezza delle relazioni della poesia con se stessa, e con le altre attività umane*»[3]. Un'autonomia, dunque, che muova da un simultaneo rigetto, per dirla con Sanguineti, del «complesso» e dell'«orgoglio» della letteratura[4] e che presupponga, in ogni caso, l'apertura del letterario all'altro da sé come costante termine di confronto. Come osserva Erminia Caldieri, la letteratura, secondo la visione anceschiana,

> doveva in sostanza arricchirsi di spunti eteronomi, interpretare cioè ed esprimere i fermenti di un particolare momento storico e, nello stesso tempo, salvare la propria autonomia, essere capace cioè di rinnovarsi dall'interno, di tradurre questa sua partecipazione al ritmo della storia in un mutamento delle proprio strutture e delle proprie forme, di quegli elementi cioè che determinano la peculiarità dell'arte rispetto alle altre discipline.[5]

La rivista realizza questa visione puntando su una «spregiudicata interdisciplinarità»[6], con numeri strutturati in rubriche che accolgano il più ampio ventaglio possibile di argomenti, dalla letteratura alla filosofia, dalle arti visive al cinema, per quanto l'orizzonte di riferimento rimanga, in ogni caso, di tipo essenzialmente culturale[7]. Questa struttura è resa possibile sia dal capitale simbolico di Anceschi, che garantisce alla testata un immediato prestigio e dunque la possibilità di attrarre una platea piuttosto numerosa e variegata di collaboratori, sia dalla particolare posizione in cui il *Discorso generale* colloca la rivista:

---

[1] L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», a. II, n. 3, primavera 1957, ora ivi, p. 28. Aggiunge Anceschi: «Da un lato, la letteratura è continuamente sollecitata ad un impegno politico e morale, e presto è spinta a trasformarsi in azione, e così a snaturarsi; dall'altro, tutta presa nelle figure astratte di una contentezza (quanto impoverita!) di sé, essa vien man mano isterilendosi, e come si accartoccia in se stessa, e, alla fine, si vuota, e dilegua», *ibid.*

[2] Ivi, p. 29. Corsivi nel testo.

[3] *Ibid.* Corsivo nel testo.

[4] «[...] la via del "verri" [...] possiede ai miei occhi questo duplice, raro vantaggio [...]: di evitare non soltanto il complesso della letteratura ma, cosa forse anche più rara oggi, il suo equivalente rovescio, l'orgoglio della letteratura. [...] alle radici [di questa contrapposizione] sta l'unico e pur multiforme errore di una mal fondata relazione tra la struttura storica e la sovrastruttura letteraria [...], con l'inevitabile esito di dover alienare la letteratura al punto di doverne arrossire, o di doverla caricare di tali responsabilità che con essa si pensi seriamente di dover modificare il mondo», E. Sanguineti, *A proposito del «verri»*, «Ulisse», a. XIII, n. 38, settembre 1960, pp. 101-102.

[5] E. Caldieri, *«il verri» negli anni '56-'61*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol. XIV, n. 2, 1971-1972, p. 217.

[6] G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 112.

[7] Salvo alcune eccezioni, infatti, il dibattito politico-ideologico e d'attualità resterà generalmente fuori dai numeri del «verri».

> Nessuna opposizione tra cultura militante e cultura universitaria [...]. Sembra sempre più chiaro che la novità non si presenta più sotto la forma della grande ribellione, ma in un modo di descrizione in cui vive la consapevolezza che dietro la rottura si scopre presto la continuità, e che la continuità opera proprio attraverso la rottura. Una discrezione che non esclude affatto la violenza; d'altro canto, proprio per questa via, e con molto vantaggio, si può avvertire un sentimento nuovo e compatto del rapporto tra i poeti morti e i poeti vivi nella più compatta idea della contemporaneità della poesia [...][1]

Anceschi evita accuratamente ogni esplicita postura 'd'avanguardia', stempera i riferimenti alla «violenza» collocando le «rottur*e*» culturali in un ciclo di continuità tra vecchio e nuovo[2], ma soprattutto concepisce «il verri» come rivista-ponte tra il mondo della «cultura militante» e quello della «cultura universitaria», cercando di tenere assieme due universi storicamente antagonisti. Come si vedrà nel prossimo capitolo, a partire dal 1959, anno dell'uscita di un numero speciale sul *nouveau roman* [3], la rivista anceschiana si sbilancerà decisamente in favore della «cultura militante» assumendo, grazie al contributo dei membri più giovani della redazione, una postura decisamente avanguardista e 'di rottura'. Ciò, tuttavia, sarà possibile proprio in virtù di quella gestione 'possibilista' e aperta al dialogo che porta Anceschi a non inquadrare «il verri» in una linea programmatica troppo definita[4] e a dare spazio, sulle sue pagine, alle voci di alcuni 'nuovi entranti' cui verranno appaltate intere sezioni della rivista. È il caso, per esempio, di Alfredo Giuliani, cui viene affidata fin dal numero d'esordio la rubrica di poesia, dove il futuro novissimo potrà muovere le prime, taglienti polemiche contro i fronti avversari (e l'*équipe* di «Officina» sarà, notoriamente, un bersaglio privilegiato). Con il suo capitale simbolico, insomma, Anceschi garantisce una cornice istituzionale all'impresa verriana, mentre la sua inclinazione al dialogo con le nuove leve e la sua sensibilità alle tendenze più innovative del campo letterario (sensibilità che lo aveva già condotto, ai tempi di «Oggetto e Simbolo», a un'attenta ed efficace attività di *talent scouting*) lo porta a concedere un inedito spazio a chi, giovani scrittori e intellettuali emergenti, quel capitale simbolico non lo possiede ancora. Sono questi i motivi che portano «il verri» a diventare la principale cassa di

[1] L. Anceschi, *Discorso generale*, cit., p. 27.
[2] Questa idea di continuità, di rinnovamento «senza fratture con la tradizione» (T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 46) è sposata da Anceschi almeno da *Linea lombarda*.
[3] Cfr. «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959.
[4] «Per natura niente affatto inclini ad assecondare velleità programmatiche e ideologie non verificabili in oggetti e in istituti, cercheremo sempre di guardare a persone in se stesse concrete, a titoli validi, a date e dati significanti ed esatti. E sempre con una risposta, un orientamento, una posizione resoluta rispetto alla generali domande del tempo», L. Anceschi, *Discorso generale*, cit., p. 26.

risonanza di una generazione anagraficamente ancora più avanzata di quella di «Officina»: notoriamente, la generazione dei *Novissimi* e del Gruppo 63. A quel punto, però, i termini del dibattito letterario saranno ormai irrimediabilmente mutati: nel clima fenomenologico del «verri» matura infatti una nuova considerazione della letteratura in quanto fatto prevalentemente tecnico-formale, e su questioni di forma, linguaggio e struttura si sposteranno le principali discussioni e inchieste ospitate sulla testata. In seguito, l'ormai emersa neoavanguardia cercherà, non senza difficoltà di sorta, di edificare su queste basi una nuova forma di impegno in un'accezione ormai del tutto 'autonomistica', vale a dire interamente giocata sulle strutture interne dell'opera e, come affermerà Umberto Eco con un'espressione divenuta proverbiale, sul suo 'modo di formare'.

Di queste questioni si renderà conto nei capitoli successivi; per il momento, ciò che conta sottolineare è che con «il verri» e con i suoi principali animatori si realizza, ormai alle porte degli anni Sessanta, quell'autonomizzazione verso cui tutto il campo letterario della seconda metà degli anni Cinquanta sembra, in definitiva, tendere. L'esaurimento delle poetiche dominanti del Dopoguerra (l'ermetismo e soprattutto il neorealismo), il contrasto attivo a ogni tipo di sconfinamento eteronomo, in particolare per quanto riguarda i tentativi di controllo e direzione del campo letterario da parte del Partito Comunista, in aggiunta alla rinnovata richiesta di una letteratura che torni a interrogarsi su se stessa senza per questo smettere di confrontarsi con l'altro da sé, sono le tre direzioni in cui si muove il dibattito letterario nell'ultimo scorcio del decennio[1]. In questo senso, «Officina» e «il verri» pongono problemi tutto sommato comparabili, e sebbene quella tra officineschi e verriani sia una delle «contrapposizioni di più lunga durata destinate a segnare il dibattito e la canonizzazione del secondo Novecento»[2], peraltro plasticamente rappresentata dalla celebre polemica tra Sanguineti e Pasolini[3], i due schieramenti intellettuali militano, almeno a grandi linee e fatte le dovute differenze, dalla stessa parte e per gli stessi obiettivi[4]. Le ragioni della sconfitta di «Officina» e delle sue proposte all'alba degli anni Sessanta vanno ricercate in un insieme indistricabile di fattori[5], non ultimo la

[1] In aggiunta, naturalmente, alla cornice di un quadro storico in fermento. Come scrive Boschetti, e come si è in parte già avuto modo di vedere, i 'nuovi entranti' di metà anni Cinquanta sono favoriti «dalla svolta politica del 1956, che contribuisce a svalutare le posizioni degli scrittori che avevano associato la loro opera alla problematica dell'*engagement*», A. Boschetti, *Teoria dei campi, Transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 148.
[2] T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta?*, cit., pp. 109-110.
[3] Cfr. E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, cit.
[4] Lorenzini tende a sfumare le differenze tra le due testate: «In fondo sia "Officina" che "il verri" si trovarono ad esprimere un'insofferenza profonda per la situazione di immobilismo e delusione che si accompagnava alla ricostruzione postbellica. Tradotto in cifre letterarie, quell'immobilismo si rifletteva in un neorealismo identificato, *tout court*, con una poesia civile da praticarsi a tutti i costi» (N. Lorenzini, *«Officina», «il verri»: il dibattito fra le riviste alla fine degli anni '50*, in D. Ferrari, G. Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, cit., p. 195). Ferretti, inoltre, ricorda che la redazione officinesca organizzò «una serie di incontri per una possibile collaborazione» con Anceschi, non andati a buon fine (G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 111).
[5] Fattori che Ferretti riconduce, oltre ai già ripercorsi dissidi interni alla redazione officinesca, a una differenza di fondo nell'impostazione delle due riviste e dei due gruppi intellettuali: da un lato, la neoavanguardia può contare su

differenza schiacciante di capitale simbolico tra l'anziano maieuta Anceschi e i giovani redattori della piccola rivista bolognese. Ma se, come vuole Boschetti, «in ogni campo il primo motore del cambiamento non va cercato in fattori esterni, politici ed economici, ma nell'ingresso di nuovi attori che non possono accedere al riconoscimento [...] se non riescono a introdurre una differenza»[1], si direbbe che i 'nuovi entranti' del «verri» dispongano, già in partenza, di maggiori possibilità di successo, sia per la particolare 'zona franca' rappresentata dalla rivista anceschiana, sia per la maggiore radicalità del loro posizionamento, che nel 1959 li porterà a sposare le ragioni di Robbe-Grillet e del *nouveau roman*, introducendo nel campo letterario italiano i germi del più avanzato schieramento d'avanguardia europeo e sconvolgendone drasticamente gli equilibri interni.

un'«agguerrita strumentazione tecnica e metodologica», su una «spregiudicata interdisciplinarità», su un'«organizzazione e articolazione di gruppo a diversi livelli di produzione» e su un'«istanza di *modernità* e *razionalità industriale*» (ivi, p. 112. Corsivo nel testo); dall'altro, «Officina» rimane «ancora largamente legata a un impianto di fondo tradizionale (l'eclettismo, la *letterarietà*, la mancata trasformazione del sodalizio di scrittori e critici in *gruppo culturale*, la mancata codificazione del lavoro comune in opere collettive o antologie, la fisionomia tipicamente preindustriale anche nella nuova serie [...])» (ivi, pp. 110-111. Corsivi nel testo). Rispetto al «verri», l'orizzonte di riferimento della rivista pasoliniana è poi ancora legato a un'«impostazione romantico-idealistica e italianistica» (ivi, p. 25): come anche Fortini non mancherà di sottolineare (cfr. F. Fortini, *Contro un'idea di lirica moderna,* cit.), «Officina» manca di una «analisi [...] delle radici ideologiche europee del novecentismo», restringe il proprio campo d'interesse alla poesia evitando un confronto sistematico con il romanzo e «considera quasi sempre il decadentismo nelle sue manifestazioni ermetico-novecentesche, con una indistinzione [...] che finisce naturalmente: per non chiarire i rapporti tra decadentismo europeo e novecentismo italiano; per non approfondire certi riferimenti europei dello stesso novecentismo (a cominciare da Mallarmé); per chiudersi [...] al versante del decadentismo italiano più consapevole e aperto alle esperienze europee (Pirandello, Svevo, ecc.); per ignorare, in generale, la grande letteratura europea di crisi, la narrativa in particolare» (G. C. Ferretti, *«Officina»*, cit., p. 25). In maniera quasi speculare, «il verri» opterà fin dal primo numero per un'apertura alla grande cultura letteratura e filosofica europea del Novecento e per un'attenzione costante alla poesia e alla narrativa contemporanea, sia italiana che straniera. Va detto, tuttavia, che lo sguardo di Ferretti sulla neoavanguardia è viziato da alcuni pregiudizi, primo su tutti quello per cui la sua 'vittoria' a fine anni Cinquanta sarebbe riconducibile al «sostegno che l'industria culturale avrebbe [...] garantito al Gruppo 63» (ivi, p. 115). Quest'affermazione non tiene in debito conto che il sostegno feltrinelliano, come si vedrà anche nei prossimi capitoli, arrivò soltanto nel 1962, in una fase già avanzata della teorizzazione del gruppo del «verri», rivista che, nei suoi primi anni, è invece pubblicata da due piccoli editori come Mantovani e Rusconi & Paolazzi. Inoltre, non si può non sottolineare l'evidente *bias* di Ferretti quando questi afferma che la grande editoria preferì «l'eversione formalistica e la provocazione metodologica e la moderna interdisciplinarità della nuova avanguardia, come di gran lunga più utilizzabili e meno scomode, rispetto alla problematica preindustriale, all'istanza morale e civile e resistenziale di "Officina"» (*ibid.*). Non si può non ricordare, infatti, che le opere degli officineschi, a partire proprio da quelle di Pasolini, vennero a loro volta pubblicate da grandi case editrici, non di rado le stesse della neoavanguardia: Mondadori, Einaudi, Garzanti e la stessa Feltrinelli. Va inoltre segnalato che, in anni recenti, la presunta 'chiusura' officinesca agli stimoli europei è stata messa in discussione, in particolare per quanto riguarda la ricezione di Auerbach, centrale nel discorso della rivista (cfr. E. Zinato, *«Mi ricordo questo futuro»*, cit., pp. 27-30). Anche le ragioni della fine di «Officina» sono state in parte ridiscusse, per cui cfr. T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta?*, cit., pp. 144-147.

[1] A. Boschetti, *Teoria dei campi, Transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 138.

2.
LA NEOAVANGUARDIA COME 'NUOVO ENTRANTE' NEL CAMPO LETTERARIO

2.1 «IL VERRI» TRA CONTINUITÀ E ROTTURA

Nel 1997, in un numero speciale della rivista «Studi di estetica» interamente dedicato al ricordo di Luciano Anceschi, Umberto Eco rievoca così l'ambiente del Blu Bar di Piazza Meda a Milano in cui, a metà degli anni Cinquanta, comincia a definirsi il progetto del «verri»:

> [...] ci arrivavano Montale, Gatto, Sereni, Ferrata, Dorfles, Paci, qualche scrittore di passaggio a Milano, Carlo Bo dominava la scena coi suoi silenzi omerici. Certe sere quella saletta faceva pensare alle Giubbe Rosse. [...] Ricordo quelle serate come occasioni epiche, e il dialogo generazionale non è stato infruttifero, almeno per noi.[1]

La rivista anceschiana nasce insomma in un clima di confronto intergenerazionale ed Eco, tornando a sfogliare gli indici dei primi numeri, vi ritrova soprattutto un senso di orizzontalità tra vecchia e nuova guardia intellettuale («i giovani recensiscono i loro coetanei, o i più anziani i più giovani»[2]), tra vecchie e nuove metodologie d'indagine («letture classiche sugli ultimi contemporanei e letture contemporanee sui classici»[3]) e tra generazioni entranti e generazioni consacrate («uno

[1] U. Eco, *I primi numeri del Verri*, in R. Barilli, F. Curi, E. Mattioli, L. Rossi (a cura di), *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, «Studi di estetica», n. 15, 1997, p. 30.
[2] Ivi, p. 32.
[3] *Ibid.*

sguardo equilibrato sia ai fremiti della nascente neoavanguardia, sia alle prove di scrittori già assestati»[1]). Tuttavia, l'autore di *Opera aperta* non manca di individuare un importante spartiacque nel «primo sintomatico numero del 1960»[2], interamente dedicato alla narrativa italiana contemporanea. In questo fascicolo, scrive Eco, «una nuova *vis* polemica batte alle porte. Il "verri" accenna felicemente a squilibrarsi, Anceschi rompe i ponti, evidentemente disposto a pagare lo scotto»[3]. A riprendere in mano il numero 1 del febbraio 1960, ci si accorge subito di come il senso di orizzontalità che aveva caratterizzato i primi anni di vita della rivista abbia ormai ceduto a tutto vantaggio dei membri più giovani dell'*entourage* anceschiano. Vi si leggono, in particolare, due saggi di Angelo Guglielmi e Renato Barilli, nei quali i due critici tracciano una linea di rottura tra vecchie e nuove tendenze del romanzo italiano, senza risparmiare stilettate polemiche alle figure più consacrate di allora. Se «il verri», come sostiene anche lo stesso Anceschi nel suo *Discorso generale*, era nato nel segno di una continuità, sembra avere ragione Eco a rintracciare in questo numero i sintomi di un mutamento in atto.

Nel 1967, ricapitolando il primo decennio di vita della rivista, il professore dichiara quanto segue:

> Ho parlato di tre serie del "verri", ho detto che esse corrispondono a tre fasi: direi che la prima fase fu, per così dire, di orientamento e di riconoscimento; che nella seconda si stabilirono certe basi istituzionali, certi punti di riferimento, certe ragioni di interesse comune; e nella terza, infine, si è dato svolgimento alle ragioni lentamente maturate.[4]

Stando a questa ricostruzione, il numero 1 del 1960, dato il suo carattere polemico e di rottura, non potrebbe che ricadere nella terza fase, cioè quella di «svolgimento». Tuttavia, la tripartizione anceschiana rischia di essere fin troppo lineare, basata com'è su un rigido parallelismo tra serie editoriali e 'fasi' del discorso critico interno alla rivista. In questo senso, la prima serie (nonché la prima fase critica) coinciderebbe con l'annata 1956-'57, pubblicata dall'editore Mantovani; la seconda, con il periodo 1958-'61, editore Rusconi & Paolazzi; la terza, infine, con i numeri usciti presso Feltrinelli nel decennio 1962-'72[5]. Si vede bene come il fascicolo sulla narrativa italiana contemporanea retrocederebbe così alla seconda fase, quella in cui, stando ad Anceschi, si

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] L. Anceschi, *Del «verri», perché lo facciamo e lo abbiamo fatto*, cit., p. 20.
[5] Cfr. L. Vetri, *Postfazione*, in L. Anceschi, *Interventi per «il verri»*, cit., p. 199.

stabiliscono «certe basi istituzionali» e «certe ragioni di interesse comune» ma non si dà un vero «sviluppo» a questi problemi, con un'evidente contraddizione con i contenuti di quello stesso fascicolo. La proposta di Eco, in questo senso, è più convincente perché più attenta alla composizione delle singole uscite, ma sembra sorvolare sul fatto che il numero del febbraio 1960 aveva avuto, in realtà, un importante precedente, vale a dire il fascicolo sul *nouveau roman* apparso poco meno di un anno prima, nell'aprile 1959[1]. Qui, per la prima volta, alcuni degli autori più giovani dell'*équipe* anceschiana prendono la parola per confrontarsi su un oggetto d'indagine comune, quel 'nuovo romanzo' francese la cui ricezione, sebbene ancora incompleta e approssimativa, stava già producendo attriti nel campo letterario italiano.

Si tornerà più avanti su questo numero. Per ora, basti sottolineare che si tratta del primo tentativo in Italia di affrontare organicamente il *nouveau roman*, avvicinandolo con strumenti critici aggiornati e dando grande spazio alla controversa figura di Alain Robbe-Grillet. Se circa un anno dopo «il verri» poté 'squilibrarsi' sulla narrativa italiana contemporanea, affinando i propri strali polemici e individuando con precisione alcuni avversari contro cui definirsi, l'esperienza complessiva del fascicolo del 1959, nonché il confronto con un modello letterario straniero che predicava la rottura con le forme tradizionali del romanzo, dovette costituire un punto di partenza per un'azione collettiva in proprio. Se si accetta l'ipotesi che lo 'squilibrio' del «verri» iniziò a delinearsi nel fascicolo dell'aprile 1959, si potrebbe dire, allora, che il *nouveau roman* ebbe una funzione modellizzante, spingendo i giovani autori della rivista anceschiana a mettere a fuoco alcuni aspetti problematici della narrativa e più in generale della letteratura contemporanea, come ad esempio la centralità della riflessione sulle tecniche narrative[2].

Nei paragrafi che seguono, si approfondirà il passaggio dal fascicolo dell'aprile 1959 a quello del febbraio 1960, facendo attenzione alla posizione della rivista nel campo letterario a cavallo tra i due decenni e collocandone il momento di 'squilibrio' sullo sfondo del discorso sul romanzo condotto fin dalla sua fondazione. Si vedrà come il numero sul *nouveau roman* abbia comportato, per «il verri», una piccola rivoluzione interna: non solo, infatti, si tratta del primo fascicolo in cui il romanzo è protagonista assoluto, quando fino a quel momento la narrativa non era stata affrontata che in maniera marginale e non sistematica, ma si tratta anche del primo numero in cui Renato Barilli, giovane 'nuovo entrante', inizia a esercitare la sua influenza di critico letterario all'interno del gruppo

[1] La ricostruzione di Eco glissa su questo fascicolo. L'unico riferimento al numero sul *nouveau roman* è nel seguente passaggio: «La rivista della pressante neoavanguardia accoglie con rispetto il *Gattopardo* e *Una vita violenta* a opera di Bàrberi Squarotti, ma apre nel 1959 il discorso sul *nouveau roman* a opera di Barilli e con testi di Robbe-Grillet», U. Eco, *I primi numeri del Verri*, cit., p. 32.
[2] Per cui cfr. *infra*, § 2.4.2, *L'*Inchiesta sulle nuove tecniche narrative.

verriano, avviando una riflessione strutturata e metodologicamente agguerrita sulla narrativa contemporanea. Nondimeno, si indagheranno i punti di contatto con il dibattito francese sul *nouveau roman*, facendo emergere la novità della prospettiva critica del «verri» (e in particolare di Barilli) rispetto a quella allora dominante tanto in Francia che in Italia. Recependo in maniera originale il nuovo romanzo francese, la rivista di Anceschi getta insomma le basi per l'avvio di una riflessione approfondita sullo stato della narrativa italiana contemporanea, riflessione che comporterà, nel giro di pochi mesi, un deciso cambio di atteggiamento nei confronti delle altre posizioni del campo letterario italiano.

2.1.1 Prima di Robbe-Grillet: il discorso sul romanzo nei primi anni del «verri» (1956-1959)

Fin dalla sua nascita, «il verri» si presenta soprattutto come rivista di poesia. Nel *Discorso generale* è lo stesso Anceschi a individuare l'area d'interesse della testata nella «poesia e [nella] letteratura»[1], dando così al genere poetico una preminenza che risente molto degli interessi personali dell'autore di *Autonomia ed eteronomia dell'arte*. Si noti che in nessun passaggio di questo editoriale si parla in maniera sistematica di romanzo o di narrativa, se non per un rapidissimo e isolato accenno[2]. Inoltre, molti dei collaboratori della prima ora, tra cui alcuni futuri membri del Gruppo 63 come Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini o Edoardo Sanguineti, sono poeti in proprio o, come Fausto Curi, critici specializzati in poesia, fattore che contribuisce a sbilanciare il contenuto degli indici, almeno nei primi anni di vita del periodico. Nonostante ciò, la riflessione sul romanzo trova fin da subito uno spazio, sebbene inizialmente minoritario.

Almeno fino al 1970, gli indici del «verri» sono strutturati in due macrosezioni: una prima di tipo 'tematico', in cui compaiono saggi ma anche poesie e racconti e una seconda, intitolata *Rassegna*, a sua volta divisa in sottosezioni corrispondenti ai vari ambiti d'interesse della testata (dalla poesia al romanzo, dalla pittura al cinema) e contenente perlopiù recensioni. Dal 1956 al 1959, la sezione della *Rassegna* dedicata alla narrativa è affidata quasi esclusivamente a Giorgio Bàrberi Squarotti, che vi interviene recensendo opere di autori più o meno rilevanti del periodo, tra cui si ricordano, in particolare, Bassani, Calvino e Cassola, ma anche Morante, Pasolini e Tomasi di Lampedusa[3]. La

[1] L. Anceschi, *Discorso generale*, cit., p. 25.
[2] «[...] che cosa sia accaduto nella poesia [...] nella narrativa (che è stata oggetto in questi anni di una vivace e confusa polemica), nella saggistica [...] ecco alcuni dei rilievi che ci interessano», ivi, p. 26.
[3] Tra il 1956 e il 1959, anno in cui Squarotti smette di pubblicare recensioni nella sezione di narrativa, compaiono i seguenti articoli: G. B. Squarotti, *Giorgio Bassani: Cinque storie ferraresi*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956, pp. 103-

collaborazione di Squarotti con «il verri» si dirada sensibilmente dopo il fascicolo del febbraio 1960, in concomitanza con l'emersione, tanto nella *Rassegna* che nella sezione 'tematica', delle voci di Angelo Guglielmi e di Renato Barilli, decisamente più aggressivi del precedente redattore sul piano dello stile e del posizionamento critico. Se questo graduale cambio di rotta è una prova ulteriore dello 'squilibrio' che la rivista subisce sul finire degli anni Cinquanta (e dell'egemonia che alcuni 'nuovi entranti' cominciano a esercitare all'interno della redazione), è possibile individuare almeno due tempi nella riflessione sul romanzo maturata sulle pagine del «verri».

Meno che trentenne all'epoca dell'inizio della collaborazione con Anceschi, Squarotti (nato nel 1929) era allievo di Giovanni Getto all'Università di Torino e fin dal primo articolo (una recensione alle *Cinque storie ferraresi* di Bassani[1]) dà prova di una solida metodologia d'indagine, attenta ai rilievi stilistici e alla variantistica, nonché di un garbo e di una misura di giudizio che a uno sguardo retrospettivo potrebbero sembrare generalmente estranei ai membri più giovani del gruppo verriano. La stessa opinione su Bassani, che negli anni Sessanta diventerà uno dei principali bersagli del Gruppo 63, sembra rivelare degli interessi non del tutto in linea con quelli dei futuri *Novissimi*. Dell'autore del *Romanzo di Ferrara* vengono infatti elogiate la «misura essenziale»[2] dello stile, l'intensa «passione morale»[3] e la «coscienza politica non imposta dall'esterno, ma fatta intima sostanza della parola»[4]. Inoltre, si accoglie con favore l'abbandono, rispetto ai lavori precedenti, delle «formule più esterne e clamorose del suo [di Bassani] impegno formale»[5], una sorta di proustismo poco gradito al recensore, che «finiva per disperdere la carica umana e il ritmo narrativo, costringendo l'attenzione sui Segni anziché sui Significati»[6]. Si tratta di un passaggio veramente chiarificatore del posizionamento di Squarotti, soprattutto se lo si mette a confronto con la recensione di Giuliani a

107; Id., *Francesco Leonetti: Fumo, fuoco, dispetto*, *Elémire Zolla: Minuetto all'inferno*, «il verri», a. I, n. 2, inverno 1957, pp. 81-86; Id., *Giuseppe Mesirca: Musica in piazza*, *Bruno Forti: Il gatto rosso*, *Giuseppe Bartolucci: Lettera d'amore*, *Enrico La Stella: L'amore giovane*, «il verri», a. I, n. 3, primavera 1957, pp. 97-101; Id., *Giuseppe Dessì: I passeri – Isola dell'angelo – La ballerina di carta*, «il verri», a. I, n. 4, 1957, pp. 99-103; Id., *Italo Calvino: Il barone rampante*, *Carlo Cassola: La casa di via Valadier – Un matrimonio del dopoguerra*, «il verri», a. II, n. 1, 1958, pp. 96-101; Id., *Elsa Morante: L'isola di Arturo*, «il verri», a. II, n. 3, ottobre 1958, pp. 106-108; Id., *Giuliano Gramigna: Un destino inutile*, *Gabriella Lapasini: I racconti del borgo*, «il verri», a. II, n. 4, dicembre 1958, pp. 99-103; Id., *Giuseppe Tomasi di Lampedusa: Il gattopardo*, «il verri», a. III, n. 1, febbraio 1959, pp. 85-88; Id., *Aldo Camerino: Il salotto giallo*, *Alberico Sala: La prigione verde*, «il verri», a. III, n. 3, giugno 1959; Id., *Pier Paolo Pasolini: Una vita violenta*, «il verri», a. III, n. 4, agosto 1959, pp. 77-80; Id., *Giovanni Testori: La Gilda del Mac Mahon*, «il verri», a. III, n. 5, ottobre 1959, pp. 79-81; Id., *Alberto Arbasino: L'anonimo lombardo*, «il verri», a. III, n. 6, dicembre 1959, pp. 69-71. Inoltre, fuori dalla sezione delle recensioni di narrativa, compaiono i seguenti saggi: G. B. Squarotti, *Alcuni temi di un saggio su Giordano Bruno*, «il verri», a. II, n. 2, agosto 1958, pp. 76-100; Id., *Bilenchi dopo il diluvio*, «il verri», a. III, n. 3, giugno 1959, pp. 31-45; Id., *Dopo che è sorta l'alba*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960, pp. 28-56.

[1] Cfr. G. B. Squarotti, *Giorgio Bassani: Cinque storie ferraresi*, cit.

[2] Ivi, p. 104.

[3] Ivi, p. 106.

[4] *Ibid.*

[5] Ivi, p. 104.

[6] *Ibid.*

Laborintus pubblicata nel numero successivo[1]. L'opera prima di Sanguineti è infatti avvicinata in qualità di «ossessionato monologo»[2], il cui formalismo denuncerebbe una ben più profonda condizione storica: «in una società alienata [...] l'arte non può essere che astratta negativa autodistruttiva»[3]. Giuliani si dimostra insomma ben più interessato a porre a problema la ricerca formale, traendone conseguenze che vanno al di là del semplice giudizio di valore («Sanguineti sa perfettamente che i limiti del linguaggio sono anche i limiti d'un mondo»[4]) e che mettono in luce, nel testo della recensione, la presenza di una riflessione a tutto tondo sulla condizione e sul destino della letteratura. In breve, la presenza di una poetica.

La differenza tra lo stato del discorso sulla poesia e quello sulla narrativa, nonché il diverso peso dato ai due generi nei primi numeri del «verri», dipende anche, probabilmente, dal diverso temperamento di questi due personaggi. Squarotti è un critico raffinato e attento alle principali novità nel campo della narrativa; si pone, come tutta la redazione, in netta opposizione alle poetiche del neorealismo[5], che giudica frutto di una «condizione di indifferenza provinciale, di prudenza tradizionale gretta e immiserita, strapaesana»[6], e tuttavia non sembra essere alla ricerca di tendenze alternative, quantomeno non con la *vis* polemica e partigiana di un Guglielmi o di un Barilli. Lo stesso *pantheon* degli autori contemporanei di riferimento stride, come si è già accennato, con le preferenze degli altri membri della redazione. Squarotti ritiene esemplari del rinnovamento letterario degli anni Cinquanta le opere di Calvino, Bassani e Cassola[7], quest'ultimo in particolare salutato come esempio di «*dégré zéro* del narrare»[8], di «oggettività assoluta»[9], di «non letteratura che accumula oggetti e fenomeni»[10], di «demistificazione di tutte le strutture esplicative, impressive, determinative»[11], dove si noti, oltre al riferimento al saggio di Roland Barthes[12], una certa sovrapponibilità con il discorso critico sul *nouveau roman*[13], spie, entrambe, della volontà di non tracciare linee troppo marcate, e

[1] A. Giuliani, *Edoardo Sanguineti: Laborintus*, «il verri», a. I, n. 2, inverno 1957, pp. 77-80.
[2] Ivi, p. 77.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Cfr. G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit.
[6] Ivi, p. 32.
[7] Cfr. ivi, pp. 40-50.
[8] Ivi, p. 45.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] Il saggio *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Éditions du Seuil, 1953) era stato tradotto in Italia in quello stesso 1960 (cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960).
[13] Nel saggio del 1960, Squarotti si riferisce al *nouveau roman* in soli due passaggi. Prima, come esempio di «slancio verso il futuro» dimostrato dalla cultura francese («si pensi [...] alle possibilità offerte [...] dal *nouveau roman* francese, con le sue ispirazioni fenomenologiche», ivi, p. 41); poi, in stretto rapporto alla poetica di Cassola («l'opera di Cassola si trova [...] di fronte al *nouveau roman*, anche se non ne possiede la coscienza problematica e critica, non ne ha la chiara e calcolata intenzionalità programmatica», ivi, p. 45). Negli anni Sessanta, lo stesso Cassola non mancherà di rivendicare una certa parentela, se non addirittura il merito di un'anticipazione, nei confronti di alcuni caratteri stilistici del *nouveau*

insomma di recuperare un senso di continuità tra tendenze letterarie più o meno avanzate. Per avere un'idea della diversa ricezione di Cassola e del diverso posizionamento nei suoi confronti da parte dell'ala più radicale del gruppo del «verri», nonché di un approccio alla narrativa contemporanea maturato sulla base di una precisa idea di poetica, si veda la recensione di Angelo Guglielmi alla *Ragazza di Bube*[1]. Qui, il romanzo viene considerato un esempio, ormai stantio e improduttivo, di «figurativo psicologico»[2], ossia di una fase del romanzo borghese in cui «il ricorso alle motivazioni interne [...] non ha ancora distrutto la fatticità, che continua a essere rispettata nelle sue linee tradizionali»[3]. Cassola, secondo Guglielmi, rimarrebbe con un piede nel romanzo psicologico e con l'altro in una versione sbiadita e fuori tempo massimo del romanzo realista più 'tradizionale'. Inoltre, se Squarotti ne apprezzava lo stile asciutto e oggettivo, al punto da metterlo a diretto confronto con il *nouveau roman*, Guglielmi lo stronca in quanto grigio e «indifferenziato»[4], un «chiacchiericcio discreto e amaro che, nella sua uniformità di tensione, pretenderebbe suggerire un'aria di infinitezza, di sapienza illuminata, di affettuosità inesauribile»[5]. Le critiche più feroci si scagliano però contro la presunta inconsistenza dei personaggi («Il personaggio di Mara si sviluppa senza nessuna consequenzialità, è costituito da tanti personaggi diversi, tutti peraltro poco interessanti»[6]) e si aprono, sul finale, a una considerazione filosofica di più ampia portata:

> A Cassola non passa nemmeno per la testa [...] che la maggior parte delle cose che oggi accadono non hanno alcun senso. O meglio il loro senso bisogna andarlo a cercare al di sotto della loro descrittività [...] Non ha proprio questo significato la valorizzazione degli aspetti irrazionali delle cose, attuato dalla cultura moderna?[7]

Come si vede, non solo Guglielmi, che scrive al di là del giro di boa del 1960, usa nei confronti di Cassola dei toni del tutto assenti dagli articoli di Squarotti (e che danno la misura del 'nuovo

roman (cfr. N. Turi, *Liale e garibaldini. Cassola e Bianciardi negli anni della neoavanguardia*, in A. Bruni (a cura di), *Bianciardi e Cassola. Gli anni della diaspora. Atti del convegno*, Milano, ExCogita, 2022, pp. 87-88).

[1] A. Guglielmi, *Carlo Cassola: La ragazza di Bube*, «il verri», a. IV, n. 5, ottobre 1960, pp. 109-112.

[2] Ivi, p. 109.

[3] *Ibid.*

[4] Ivi, p. 110.

[5] *Ibid.*

[6] Ivi, p. 111.

[7] Ivi, pp. 111-112. C'è da dire che *La ragazza di Bube*, stroncato, alla sua uscita, tanto dal fronte neoavanguardistico che da quello sperimentale-officinesco, e più o meno per gli stessi motivi (cfr. P. P. Pasolini, *In morte del realismo*, «Paese Sera», 29 giugno 1960, ora in Id., *Tutte le poesie*, tomo I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 1029), era considerato da Cassola stesso come una parentesi nella sua produzione, in ogni caso come un'opera non indicativa di ciò che l'aveva preceduta. Tuttavia, come sottolinea Turi, «la neoavanguardia italiana continuerà [...] a scagliarsi (anche) contro questa prima produzione cassoliana così poco interessata, nonché alla trama, agli eventi collettivi, all'affermazione di un'idea o di un precetto, tutta assorbita in effetti da un mondo statico, ristretto», N. Turi, *Liale e garibaldini*, cit., p. 87.

entrante' intento a imporsi screditando gli autori più consacrati), ma al fondo dei suoi attacchi è possibile rintracciare una precisa idea di cosa la letteratura debba essere, nonché, più in generale, una visione della cultura contemporanea che non può più convivere con ciò che viene considerato un residuo inerte della tradizione. Se Squarotti si limita a descrivere una situazione, pur condividendo l'idea che la narrativa italiana debba liberarsi dei cascami del neorealismo[1], Guglielmi introduce un elemento prospettico, un ideale cui tendere per raggiungere un pieno rinnovamento del romanzo contemporaneo, atteggiamento che lo porta a prese di posizione molto più nette e selettive.

La situazione non cambia se si tenta un paragone con il discorso sulla poesia portato avanti da Alfredo Giuliani. Si è accennato, poco sopra, al diverso temperamento di quest'ultimo rispetto a Squarotti, e in effetti il futuro 'novissimo', che negli anni Cinquanta e Sessanta avrà il controllo quasi totale della sezione di poesia, dà ai suoi articoli un taglio fin da subito ben riconoscibile, tanto nello stile brillante ed erudito, quanto nella coerenza dei nuclei tematici rilevati e affrontati, i quali, per certi aspetti, anticipano l'introduzione-manifesto all'antologia dei *Novissimi*[2]. Inoltre, la sua sezione non tarda a farsi crocevia di polemiche con alcuni degli avversari più in vista di allora, in particolare con Pasolini e Fortini, ai quali Giuliani scrive due recensioni al vetriolo. La prima, dedicata alle *Ceneri di Gramsci*[3], denuncia il tono «neo-realistico e ingenuamente culturale»[4] dei poemetti, sottolineandone le «attitudini descrittive e morbosamente automitografiche di sapore dannunziano-crepuscolare»[5], ma soprattutto indicandone la materia popolare come «impietoso prolungamento della personalità dello scrittore»[6]. «Il rapporto di Pasolini con la cultura – continua Giuliani – è sensuale, esteriore, tormentato da preoccupazioni di [...] autoaffermazione»[7]. La seconda recensione, una stroncatura di *Poesia ed errore*[8], parla di 'neocrepusolarismo' dai toni «veridic*i*, sbiadit*i* e sconfitt*i*»[9]. Fortini, secondo Giuliani, scrive una poesia di «scorno e lamento»[10], di

[1] Si noti che il neorealismo è il solo elemento negativo delle riflessioni di Squarotti. Per lui, la narrativa contemporanea si pone su un asse di maggiore o minore vicinanza a questo movimento, e più un romanzo cerca di smarcarsi dai tratti più frusti della poetica neorealista, più ha valore in quanto documento di rinnovamento stilistico e culturale. In questo modo, però, viene a mancare un vero e proprio principio di selezione, e opere molto diverse come la trilogia degli *Antenati* di Calvino, i racconti di Bassani o i due romanzi romani di Pasolini si trovano raggruppati all'interno di una medesima tendenza letteraria, salutati in quanto esempi di una nuova sensibilità morale, ideologica o formale, ma senza troppe distinzioni e soprattutto senza che criteri valutativi più precisi intervengano a porre delle linee di discrimine più marcate (cfr. G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit.).
[2] Cfr. A. Giuliani, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003, pp. 15-32.
[3] A. Giuliani, *Pier Paolo Pasolini: Le ceneri di Gramsci*, «il verri», a. I, n. 4, 1957, pp. 95-97.
[4] Ivi, p. 95.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 96.
[8] A. Giuliani, *Franco Fortini: Poesia ed errore*, «il verri», a. III, n. 4, agosto 1959, pp. 70-72.
[9] Ivi, p. 70.
[10] Ivi, p. 71.

«autocommiserazione e di sollievo letterario»[1], che «si compiange»[2] anziché agire. Ma la poesia, ribadisce il recensore, «non ha soltanto lo scopo autobiografico di piangere sull'infelicità storica. Il diritto della poesia è proprio quello di spostare i limiti dell'*oggettivo*»[3].

Anche solo limitandosi a questi due testi, non è difficile riconoscere in filigrana alcuni passaggi dell'introduzione ai *Novissimi*. Il termine 'neocrepuscolarismo', per esempio, vi ricorre in almeno due occasioni, una delle quali sembra riassumere il posizionamento nei confronti di Pasolini e Fortini: «[è] improbabile il ritorno dei neocrepuscolari ai modi ridondanti e descrittivi di un certo Ottocento; [è] futile, a lungo andare, la soluzione dei balzani che *fanno sul serio* un loro giuoco di scatole a sorpresa, di preparatissimi trucchi»[4]. D'altra parte, la poetica dei *Novissimi* si definisce in reazione al «linguaggio *contemplativo* che pretend*e* di conservare [...] la sua irreale sintassi»[5], vale a dire quello stesso linguaggio che Giuliani aveva rilevato nella raccolta di Fortini, e contro il quale sarebbe necessario opporre un «*fare* che [...] sentiamo coincidere con il "contenuto"»[6]. L'opposizione tra poesia come azione e poesia come contemplazione è alla base del concetto di «visione "schizomorfa"»[7] della realtà, un procedimento il quale, applicando alle strutture stesse del linguaggio caratteri come «la discontinuità del processo immaginativo, l'*asintattismo*, la violenza operata sui segni»[8], non solo si dimostrerebbe più avanzato nel condurre un discorso sulla realtà contemporanea[9], ma produrrebbe altresì un leopardiano 'accrescimento della vitalità', dal momento che «la poesia è vitale quando ci spinge oltre i propri inevitabili limiti»[10]. Infine, la celebre formulazione della «'riduzione dell'io' quale produttore di significati»[11], individuata da Giuliani come terreno comune delle poetiche dei cinque poeti antologizzati, non può non richiamare gli argomenti della stroncatura

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 72. Corsivo nel testo.
[4] A. Giuliani, *Introduzione*, cit., p. 19. Corsivo nel testo. La seconda occorrenza del termine è nel seguente passaggio: «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 schermi di un razionalismo parenetico e velleitario, con la sociologia, magari col carduccianesimo», ivi, p. 16. Corsivo nel testo.
[5] Ivi, p. 19.
[6] Ivi, p. 20. Corsivo nel testo.
[7] Ivi, p. 19.
[8] Ivi, p. 20.
[9] La 'visione schizomorfa' era stata di fatto già stata individuata da Giuliani in *Laborintus* nella recensione del 1957, anche se non ancora etichettata come tale: «È stato detto in diversi modi che in una società alienata [...] l'arte non può essere che astratta negativa autodistruttiva (perché non è più possibile partecipare alla *realtà* e al suo concetto). Dalle medesime premesse si può dedurre la fine della poesia o rischiare tutto [...] su di lei facendone l'ultima dea di un olimpo in dissoluzione», A. Giuliani, *Edoardo Sanguineti: Laborintus*, cit., p. 77. Corsivo nel testo. Molti passaggi della recensione a *Laborintus* tornano quasi identici nell'introduzione ai *Novissimi*, per cui cfr. Id., *Introduzione*, cit., pp. 26-27.
[10] Ivi, p. 20.
[11] Ivi, p. 21.

delle *Ceneri di Gramsci*: «Troppo frequentemente, nelle poesie che vorrebbero essere le più aliene dall'intimismo, l'io si nasconde con orgoglio e pervicacia dietro una presunzione di oggettività»[1].

Gusto per la polemica e volontà di imporre una propria, forte idea di poesia. La scelta di Giuliani come curatore della sezione poetica del «verri» è felice non solo per il suo indubbio talento di critico, ma anche perché, da 'nuovo entrante' smanioso di contestare i valori vigenti della lirica contemporanea, riesce a trasformare i suoi articoli in affilati strumenti di posizionamento e la sezione stessa in un luogo aperto all'attualità, sensibile ai dibattiti del momento[2]. In Squarotti, come si è detto, manca una precisa idea di poetica, al di là di un generico ripudio del neorealismo come movimento ormai esaurito, ma persino le occasioni di prendere parte a polemiche e dibattiti sembrano sfumare in virtù di un esercizio di critica più indipendente e decisamente più apollineo.

Si veda, a questo proposito, la recensione al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, pubblicata nel febbraio 1959. In questo articolo non si fa minimamente cenno alla controversa ricezione del romanzo, che alla sua uscita per Feltrinelli nell'ottobre 1958 aveva spaccato la critica e generato un intenso dibattito sulle sue qualità letterarie e sull'orientamento ideologico del suo autore (oltre a diventare un immediato *best-seller*)[3]. Squarotti glissa su qualunque considerazione esuli da un'analisi stilistica ravvicinata, dando dell'opera un giudizio globalmente positivo, a tratti persino entusiastico. In particolare, sono elogiati il «ritmo saggistico del discorso»[4], l'«accuratissimo calcolo critico della parola»[5], la «lucidità razionale di eccezionale impegno»[6], la «luce aspra, impietosa di ironia, che nasce dalla chiarezza di un'intelligenza alla ricerca di ragioni e interpretazioni»[7]. Il recensore non sembra interessato ad affrontare l'argomento del presunto pensiero reazionario di Tomasi di Lampedusa, né a domandarsi se *Il gattopardo* sia o meno un frutto tardivo del romanzo storico ottocentesco, o se il suo successo commerciale debba essere visto come spia di una situazione editoriale ancora ferma a vecchi moduli culturali[8]. D'altra parte, gli elementi più critici del romanzo, quelli che avevano generato le reazioni più polemiche, come l'aristocratico senso di disincanto nei

[1] *Ibid.*
[2] Nella recensione alle *Ceneri di Gramsci*, per esempio, compare anche un lungo *post-scriptum* sulla *Piccola antologia neo-sperimentale* a cura di Pasolini, comparsa su «Officina» nel giugno di quello stesso anno (cfr. A. Giuliani, *Pier Paolo Pasolini: Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 96-97).
[3] Cfr. M. Di Gesù, *Un caso editoriale: Il gattopardo*, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. IV, *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 189-204.
[4] G. B. Squarotti, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa: Il gattopardo*, cit., p. 85.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 86.
[8] Come riassume Di Gesù, alla sua uscita *Il gattopardo* venne accusato di «epigonismo», di proporre «una tardiva replica delle tematiche del romanzo storico risorgimentale», o di essere «nient'altro che un rifacimento dei *Viceré* imbevuto di novecentismo». Inoltre, la critica comunista (in particolare Salinari e Alicata) vi lesse uno «schematico e velleitario ideologismo reazionario», M. Di Gesù, *Un caso editoriale*, cit., p. 199.

confronti della Storia[1], non vengono problematizzati alla luce del dibattito in corso: «*Il gattopardo* contiene [...] un tono di alta saggezza e di commossa pietà [che discende] dall'atteggiamento stesso di ironia impietosa verso eventi e storia, dal dominio disincantato e amaro dell'intelligenza sul presente e sul futuro, guardati senza attesa e senza speranza»[2].

Si confronti questa analisi con quella offerta da Renato Barilli sulla rivista «Il Mulino»[3]. Per il giovane critico, il romanzo di Tomasi di Lampedusa «non apre nessuna nuova prospettiva, né può avere valore operativo nella situazione attuale»[4]. L'intreccio, inoltre, sarebbe pregno di «passaggi obbligati»[5] del genere meridionalistico, nei cui *clichés* l'autore rimarrebbe inesorabilmente invischiato. Infatti, «alla modesta realtà che [il genere meridionalistico] presenta, lo scrittore sente di dover tornare, convinto della necessità di inserire su questo vecchio tronco le innovazioni novecentesche, impedendo che esse si esibiscano allo scoperto»[6]. In definitiva, nel *Gattopardo* «gli strumenti novecenteschi [...] sono sempre usati in compromesso con le esigenze tradizionali»[7], e l'obiettivo del narratore rimarrebbe la descrizione di una «realtà regionale, storica, di costume»[8], aderente ai «moduli secondo i quali questa si è tradizionalmente presentata»[9]. Rispetto all'analisi di Squarotti, quella di Barilli è maggiormente sensibile al portato di novità delle tecniche narrative (che vengono poste in primo piano rispetto allo stile o ai contenuti), e al confronto con una tradizione data ormai per esaurita. Esattamente come in Guglielmi, anche in Barilli si avverte la presenza di un 'dover essere', di una riflessione preliminare sulla funzione della narrativa che contempla, per forza di cose, delle esclusioni, dei rifiuti, un tracciamento di linee anche piuttosto nette tra un'avanguardia e, per l'appunto, una tradizione.

Nei primi anni del «verri» il discorso sul romanzo è insomma sì presente, ma stenta a trovare una collocazione di pari visibilità rispetto al discorso sulla poesia. Mentre quest'ultima gode di una copertura d'eccezione, garantita sia dagli interessi personali di Luciano Anceschi che dalla presenza di un recensore come Giuliani, il quale affianca al giudizio di valore la graduale elaborazione di una poetica e una presenza attiva nel campo letterario, la narrativa sembra essere lasciata nelle mani del

[1] «[...] marxisti non allineati quali Franco Fortini o lo stesso Vittorini [accusano il romanzo] di offrire una rappresentazione falsata della "realtà oggettiva di un'epoca", compromessa da velleità decadenti e viziata dall'ideologia reazionaria dell'autore», ivi, p. 202.
[2] G. B. Squarotti, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa: Il gattopardo*, cit., p. 87.
[3] R. Barilli, *Il gattopardo*, «Il Mulino», n. 2, 1959, ora in Id., *La barriera del naturalismo. Saggi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1970[2], pp. 203-211.
[4] Ivi, p. 203.
[5] Ivi, p. 205.
[6] Ivi, p. 206.
[7] Ivi, p. 207.
[8] Ivi, p. 210.
[9] *Ibid.*

solo Squarotti, che per parte sua non sembra interessato a sviluppare un discorso di poetica unitario, o a imporsi polemicamente nel dibattito contemporaneo. Non è un caso, allora, che tra il 1956 e il 1959 il discorso sul romanzo resti sostanzialmente limitato alla sezione delle recensioni, affiancato da sporadiche pubblicazioni di testi creativi in prosa[1]. Il primo fascicolo quasi interamente dedicato alla narrativa sarà proprio il numero sul *nouveau roman* dell'aprile 1959 dove, per la prima volta, il romanzo diventa oggetto di un'indagine estesa, condotta da alcune tra le voci più nettamente schierate della redazione. È inoltre da questo numero che nella sezione della narrativa cominciano a comparire le recensioni di Renato Barilli e di Angelo Guglielmi, autori che nei primi tre anni di vita del «verri» risultano o confinati in altre sezioni o non così assidui frequentatori della testata[2], ma che nel corso dei primi anni Sessanta acquisiscono un peso via via crescente[3].

2.2 Faccia a faccia con il *nouveau roman*

A partire dal 1959, «il verri» passa da una periodicità trimestrale a una bimestrale, aumentando il volume di uscite annuali e intensificando la sua presenza nel campo letterario. Nello stesso anno vedono la luce ben tre collane editoriali direttamente connesse alla rivista, a loro volta dirette da Luciano Anceschi: la «Biblioteca del verri», i «Quaderni del verri» e «Le poetiche»[4]. Alla redazione originale, composta da Nanni Balestrini (sotto lo pseudonimo di Lucio Giordano), Paolo Radaelli e,

[1] Tra il 1956 e il 1959, compaiono sul «verri» i seguenti testi in prosa: L. Romano, *Il vestito da ballo*, «il verri», a. I, n. 2, inverno 1957, pp. 43-50; M. Pasi, *L'ambasciatore*, «il verri», a. I, n. 3, primavera 1957, pp. 48-60; G. Buzzi, *Il senatore*, «il verri», a. II, n. 1, 1958, pp. 42-63; G. Pontiggia, *La nomina dei procuratori*, ivi, pp. 64-67; I. Calvino, *Una notte d'amore*, «il verri», a. II, n. 3, ottobre 1958, pp. 41-55. Dopo il numero sul *nouveau roman*, le pubblicazioni di narrativa, pur rimanendo numericamente inferiori rispetto a quelle in versi, prenderanno una direzione molto più riconoscibile. La rivista darà infatti spazio soprattutto ai membri del Gruppo 63 e ad alcuni autori delle avanguardie internazionali, come Robert Pinget o Gunther Grass (cfr. *infra*, § 3.3, *Le annate 1962 e 1963 del «verri»: una 'rete' in formazione*, e ss.).

[2] Prima del numero sul *nouveau roman*, gli scritti di Barilli erano apparsi soprattutto nella sezione dedicata alle mostre d'arte e in quella sulla saggistica di argomento estetico. Guglielmi, invece, aveva debuttato sulle pagine del «verri» nel 1958 con un saggio su Gadda (A. Guglielmi, *Alienazione 'barocca' di uno scrittore del Novecento*, «il verri», a. II, n. 2, agosto 1958, pp. 218-224), cui aveva fatto seguito, l'anno successivo, *La nuova narrativa italiana* («il verri», a. III, n. 4, agosto 1959, pp. 112-126). La sua prima recensione comparirà nel febbraio 1960 (cfr. A. Guglielmi, *Ennio Flaiano: Una e una notte*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960, pp. 127-130).

[3] La prima recensione di Barilli sarà dedicata, sintomaticamente, a *Dans le labyrinthe* di Robbe-Grillet, letto in edizione francese (R. Barilli, *Alain Robbe-Grillet: Dans le labyrinthe*, «il verri», a. III, n. 6, dicembre 1959, pp. 64-68), mentre Guglielmi, a partire dal numero 1 del febbraio 1960, diventerà una presenza sempre più ricorrente nella sezione di narrativa. Sempre a partire da quel medesimo fascicolo, Squarotti cesserà di scrivere recensioni di romanzi, limitandosi a interventi più sporadici nella sezione della saggistica letteraria. Un cambio della guardia sembra insomma essere avvenuto.

[4] Le tre collane erano organizzate come segue: la «Biblioteca» proponeva opere di saggistica, poesia e narrativa (è qui che nel 1961 uscirà l'antologia dei *Novissimi*); i «Quaderni», opere di giovani autori italiani e stranieri dal forte valore sperimentale; «Le poetiche», infine, collana dal taglio più istituzionale e accademico, offriva testi di poetica curati da specialisti di settore (cfr. F. Rocchetti, scheda informativa del «verri» per il progetto catalografico «C.I.R.C.E. Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee»: https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-verri-prima-serie).

dal 1957, Giuseppe Pontiggia (in veste di segretario di redazione), si era già aggiunto, nel 1958, Antonio Porta, ancora con il vero nome di Leo Paolazzi. Barilli non vi entrerà che nel 1960, assieme a Giuliani[1]. Il numero 2 dell'aprile 1959, dedicato al *nouveau roman*, esce insomma in un periodo di rivoluzioni strutturali più o meno marcate, durante il quale la rivista si trasforma, grazie alle sue collane, in un polo editoriale complesso e il gruppo redazionale acquista una fisionomia ormai piuttosto riconoscibile: quasi tutti i suoi membri sono poco più che ventenni, dei 'nuovi entranti' a tutti gli effetti, e per la maggior parte si tratta dei futuri *Novissimi* nonché dei futuri membri del Gruppo 63. Per quanto riguarda, poi, la collocazione di questo fascicolo nel piano generale della testata, è lo stesso Anceschi a fare chiarezza, spiegando retrospettivamente che la rivista «si articola in "numeri normali" in cui [essa] svolge il suo discorso generale, [...] "numeri parzialmente dedicati a un argomento" (il "nuovo romanzo", la "nuova poesia") e "numeri unici" [...] affidati a specialisti»[2].

Il numero sul *nouveau roman* rientra nella seconda categoria; il 'tema', infatti, a differenza dei 'numeri unici'[3], occupa solo la prima sezione, la quale contiene i seguenti testi: un *Intervento* d'apertura di Anceschi, cui segue il saggio *Una via per il romanzo futuro* di Alain Robbe-Grillet, tradotto da Barilli; *La narrativa di Alain Robbe-Grillet* di Renato Barilli e il racconto *La spiaggia* di Alain Robbe-Grillet (tradotto da Franco Lucentini); *Butor, «une machine mentale»* di Edoardo Sanguineti e *L'arrivo* di Michel Butor, testo estratto dal romanzo, allora in via di traduzione per la cura di Oreste Del Buono, *L'emploi du temps*; *Beckett o l'emblema totale* di Sandro Bajini e il racconto *L'espulso* di Samuel Beckett. Infine, nella *Rassegna* compare una recensione di Marina Mizzau alla raccolta di saggi *L'ère du soupçon* di Nathalie Sarraute, volume che uscirà in traduzione qualche mese più tardi in una delle collane del «verri»[4]. Con la sola eccezione del saggio di Robbe-Grillet, su cui si tornerà, l'idea è evidentemente quella di affiancare al testo creativo di un autore francese un testo critico di un autore italiano, con una perfetta convivenza tra avanguardia italiana e avanguardia d'oltralpe. L'impressione generale è insomma quella di un dialogo alla pari, di un

[1] Per le informazioni sulla composizione della redazione del «verri» nel corso degli anni che qui interessano, cfr. *Storia editoriale e redazionale*, «il verri», a. XXXIII, n. 9, marzo 1989, pp. 105-106; F. Rocchetti, scheda informativa, cit.
[2] L. Anceschi, *Del «verri», perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*, cit., p. 14.
[3] I 'numeri unici' sono interamente incentrati su un singolo argomento, curati da esperti non necessariamente frequentatori della rivista o membri fissi della redazione, e hanno strutture eccentriche rispetto ai numeri 'normali'. Nel corso degli anni, i numeri unici del «verri» presenteranno una grande varietà di strutture, oltre che di temi affrontati. Per una lista dei numeri unici aggiornata al 1988, cfr. *Elenco dei numeri monografici*, «il verri», a. XXXIII, n. 9, marzo 1989, pp. 108-110.
[4] L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., pp. 43-46; A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, trad. it. di R. Barilli, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959, pp. 7-14; R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, ivi, pp. 15-36; A. Robbe-Grillet, *La spiaggia*, trad. it. di F. Lucentini, ivi, pp. 37-41; E. Sanguineti, *Butor, «une machine mentale»*, ivi, pp. 42-55; M. Butor, *L'arrivo*, trad. it. di O. Del Buono, ivi, pp. 56-69; S. Bajini, *Beckett o l'emblema totale*, ivi, pp. 70-88; S. Beckett, *L'espulso*, ivi, pp. 89-104; M. Mizzau, *Nathalie Sarraute: L'ère du soupçon*, ivi, pp. 122-126 (cfr. N. Sarraute, *L'età del sospetto* [1956], Milano, Quaderni del «verri», 1959).

confronto orizzontale; inoltre, dando direttamente voce ai membri del *nouveau roman*, sia sul piano teorico che su quello creativo, la rivista sembra concedere alla nuova narrativa francese uno spazio non mediato, in cui le interpretazioni critiche non impediscano al lettore una libera e diretta fruizione dei testi. È la prima volta che una rivista italiana pubblica testi o saggi del *nouveau roman* in traduzione.

Sul finire degli anni Cinquanta, la ricezione del *nouveau roman* in Italia è ancora piuttosto incerta. I primi articoli italiani sulla nuova narrativa francese risalgono al 1957 sul «Contemporaneo», a firma di Guido Neri[1]; sempre nel 1957, Sergio Solmi pubblica su «Nuovi Argomenti» un'analisi del romanzo *Le voyeur* in edizione francese[2], mentre la prima opera di Robbe-Grillet tradotta in italiano, *La jalousie*, uscirà soltanto nel 1958[3]. Il 1959, d'altra parte, vede la pubblicazione in Italia di *Portrait d'un inconnu*, *Tropismes* e del già citato *L'ère du soupçon* di Nathalie Sarraute, assieme alla *Modification* di Michel Butor[4]. *L'emploi du temps*, sempre di Butor, uscirà l'anno successivo[5]. Come scrive Stefania Caristia, «1959 est donc l'année du nouveau roman français en Italie»[6] e tuttavia, nonostante la relativa varietà della ricezione editoriale, l'autore più noto e discusso sulle riviste italiane è Robbe-Grillet[7], e in questo «il verri» non fa eccezione: cavalcando la notorietà di un autore controverso, la futura rivista della neoavanguardia sembra voler suggerire la sovrapponibilità tra la propria posizione e quella di Robbe-Grillet. La preminenza del saggio *Una via per il romanzo futuro*, posto subito dopo l'*Intervento* di Anceschi, allude in effetti alla possibilità di trasformare

[1] Cfr. S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., pp. 744-745. Gli articoli in questione sono: G. Neri, *Esperimenti*, «Il Contemporaneo», a. IV, n. 13, 31 marzo 1957, p. 5; Id., *Ai confini della narrativa*, «Il Contemporaneo», a. IV, n. 5, seconda serie, 15 giugno 1957, p. 5; Id., *Gli interni borghesi di Nathalie Sarraute*, «Il Contemporaneo», a. IV, n. 7, seconda serie, 19 giugno 1957, p. 3; Id., *Il potere e la gloria. La Francia e i premi letterari*, «Il Contemporaneo», a. IV, n. 30, seconda serie, 14 dicembre 1957, p. 3.

[2] Cfr. S. Solmi, *Le voyeur*, «Nuovi Argomenti», n. 23-24, novembre 1956 – febbraio 1957, pp. 101-104.

[3] A. Robbe-Grillet, *La gelosia* [1957], trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1958.

[4] N. Sarraute, *Ritratto d'ignoto* [1948], seguito da *Tropismi* [1936] e dal saggio *Conversazione e sotto-conversazione*, prefazione di J. P. Sartre, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Feltrinelli; M. Butor, *La modificazione* [1957], trad. it. di O. Del Buono, Milano, Mondadori, 1959.

[5] Cfr. *L'impiego del tempo*, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Mondadori, 1960.

[6] S. Caristia, *Pour une réforme du récit. La revue «il verri» e le nouveau roman*, «Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX et XXI siècles», n. 70, 2021/1, p. 152.

[7] Sui motivi della grande notorietà, in patria e all'estero, di Robbe-Grillet, cfr. A. Chiurato, *Un successo senza gloria. Splendori e miserie della ricezione di Alain Robbe-Grillet in Italia*, «Interférences littéraires / Literaire interferenties», n. 15, febbraio 2015, pp. 149-169. Per Chiurato, «già alla fine degli anni Cinquanta alcuni slogan, presto promossi al rango di poetica, si erano cristallizzati in patria in un'immagine collettiva, ribattezzata di volta in volta *Nouveau Roman*, *école du regard*, *école de Minuit*. L'*ethos* individuale [di Robbe-Grillet] aveva così iniziato a confondersi con l'*ethos* del gruppo di cui, agli occhi dell'opinione pubblica, era divenuto il legittimo rappresentante. Il che, *ça va sans dire*, gli garantì una considerevole pubblicità gratuita, seppure a un prezzo molto alto. Tra i due si era difatti instaurato un indissolubile legame, un vincolo che presupponeva un'appartenenza e, allo stesso tempo, una gerarchia. Robbe-Grillet non era semplicemente un *nouveau romancier* tra gli altri, era considerato *il* Nouveau Roman in persona. La sua notorietà all'estero era quindi legata a doppio filo a una serie di "etero-rappresentazioni" [...] elaborate da critici più o meno ostili, sfruttate sapientemente dal suo editore di fiducia [...]», ivi, p. 161. Corsivi nel testo.

quello che è stato definito il «premier véritable manifeste du nouveau roman»[1] in un testo programmatico anche per il gruppo del «verri».

Apparso originariamente sulla «Nouvelle Revue Française» nel 1956[2] e pubblicato in volume soltanto nel 1963[3], *Une voie pour le roman futur* è in realtà il punto d'arrivo di una prima fase di riflessione sulla forma romanzo che Robbe-Grillet aveva affidato al periodico «L'Express». A seguito delle polemiche suscitate dalla pubblicazione del *Voyeur*, il settimanale aveva infatti affidato allo scrittore una rubrica dal titolo *Littérature d'aujourd'hui* in cui, tra il gennaio 1955 e il febbraio 1956, comparvero in totale nove articoli[4]. Come scrive Galia Yanoshevsky, «cette série [d'articles] aborde la question du roman moderne en l'opposant au roman traditionnel. Le ton est d'une part provocateur [...]; d'autre part, il se veut scientifique»[5]. Gli argomenti affrontati da Robbe-Grillet torneranno in molti dei suoi saggi a venire, e in generale si possono ricondurre a due grandi aree tematiche: da un lato, la critica al romanzo realista «issu du naturalisme de Zola»[6]; dall'altro, una critica del concetto sartriano di *engagement*, che Robbe-Grillet vorrebbe sostituire con un tipo di scrittura che abbia in se stessa il proprio fine[7]. Ciò che viene delineandosi in questi articoli è insomma una nuova estetica narrativa, in cui «le processus de l'écriture [est] l'engagement principal, le seul engangement peut-être de l'écrivain»[8].

Non è dato sapere se Renato Barilli, che ha tradotto *Une voie pour le roman futur* dalla sua versione su rivista, all'epoca la sola disponibile, conoscesse anche gli articoli per «L'Express» e la graduale elaborazione delle teorie robbegrilletiane. Ciò che conta ribadire è che aprendo il fascicolo con questo saggio l'*équipe* verriana sembra implicitamente riconoscerne la natura di testo rappresentativo di una tendenza collettiva, e ciò in linea con quanto era avvenuto in Francia appena tre anni prima. Stando alle parole di Nelly Wolf, questo scritto avrebbe infatti rappresentato uno spartiacque nella ricezione in patria del *nouveau roman*, producendo, nel campo letterario francese, un

[1] G. Yanoshevsky, *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet. Le cas de Roland Barthes et de Bruce Morrissette*, «Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX et XXI siècles», n. 6, 2010/3, p. 68.
[2] A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, «Nouvelle Revue Française», n. 43, juillet 1956, pp. 77-84.
[3] Cfr. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 2013.
[4] Cfr. A. Robbe-Grillet, *Réalisme et revolution*, «L'Express», 3 gennaio 1955, p. 15; Id., *Il écrit comme Stendhal*, «L'Express», 25 ottobre 1955, p. 8; Id., *Pourquoi la mort du roman?*, 8 novembre 1955, p. 8; Id., *L'écrivain lui aussi doit être intelligent*, «L'Express», 22 novembre 1955, p. 10; Id., *Les français lisent trop*, «L'Express», 6 dicembre 1955, p. 11; Id., *Pour un réalisme de la présence*, «L'Express», 17 gennaio 1956, p. 11; Id., *Le réalisme socialiste est bourgeois*, «L'Express», 21 febbraio 1956, p. 11. Il saggio *Une voie pour le roman futur* è il frutto dell'interpolazione e della riscrittura dei due articoli *Réalisme et révolution* e *Pour un réalisme de la présence*.
[5] G. Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 77-78.
[6] Ivi, p. 78.
[7] Cfr. ivi, p. 80.
[8] Ivi, p. 81.

> double effet, le prémier rétroactif, puisque le signataire de l'article étant aussi l'auteur de deux roman déjà publiès [*Le gommes* et *Le voyeur*], on se doute que le "roman futur" englobe, au moins comme prémises, ces deux romans-là; le deuxième programmatique, puisque cette même expression de "roman futur" désigne nécessairement des romans à paraître [...]. Ce titre porte déjà ostensiblement les stigmates de la rupture possible [...][1]

È insomma un effetto prospettico quello generato da Robbe-Grillet con il suo saggio-manifesto. Nel porsi sulla linea di confine tra due tradizioni, o tra una tradizione e la sua negazione, lo scrittore non solo apre a nuovi approcci letterari ma delinea, almeno in apparenza, un retroterra cui poter guardare coerentemente. Da qui all'idea che esista una 'scuola' del nuovo romanzo francese il passo è breve[2]. *Une voie pour le roman futur* è però anche il tentativo di Robbe-Grillet di adeguare la propria immagine di scrittore e teorico ad alcune letture critiche che circolavano dal 1953, anno del suo esordio con *Les gommes*[3], e di adeguarsi, in particolare, a quanto sostenuto nel saggio *Littérature objective* di Roland Barthes[4]. Com'è noto, Barthes fu, lungo tutti gli anni Cinquanta, il principale punto di riferimento delle nuove tendenze letterarie francesi, tanto che le sue letture influenzarono profondamente la traiettoria di alcuni *nouveaux romanciers* spingendoli a un reciproco avvicinamento[5]. Nel caso specifico di Robbe-Grillet, l'influenza fu decisamente profonda, dal momento che Barthes vedeva nei suoi romanzi degli oggetti 'ideali', capaci di confermare e avvalorare le sue stesse teorie[6]. Se, come sostiene Yanoshevsky, «il n'y a pas de Robbe-Grillet sans

[1] N. Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Librairie Droz, 1995, p. 23.
[2] Cfr. ivi, pp. 27-32. In Francia, il dibattito sull'effettiva esistenza di una 'scuola' del *nouveau roman* (chiamata talvolta *école du regard*, talvolta *école du refus*, talvolta persino *école des Éditions de Minuit*, in riferimento alla casa editrice che pubblica buona parte di queste opere, ma non tutte) è comunque aperto e problematico almeno fino agli inizi degli anni Sessanta. Per quanto riguarda il lento e complesso processo di consacrazione e soprattutto di riconoscimento del *nouveau roman* come tendenza letteraria collettiva, cfr. N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, cit., pp. 21-49. Come ha inoltre dimostrato Yanoshevsky, nella percezione dell'esistenza di una nuova 'scuola' di romanzieri giocarono un ruolo essenziale le raccolte di saggi di Sarraute e Robbe-Grillet, rispettivamente *L'ère du soupçon* (1956) e *Pour un nouveau roman* (1963). Cfr. G. Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman*, cit., pp. 27-142.
[3] A. Robbe-Grillet, *Les gommes*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
[4] R. Barthes, *Littérature objective* [1954], in Id., *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 43-55.
[5] «Les articles de Barthes concourent […] à créer l'image d'un écart entre Robbe-Grillet et les autres nouveaux romanciers, dont les oeuvres correspondent moins à ses goûts, et ses jugements pèsent beaucoup sur l'évolution de certains d'entre eux, notamment Claude Simon et Michel Butor. Claude Simon arrive à répudier les romans qu'il a publiés avant d'aborder chez Minuit […] car il les considère comme trop traditionnels». Per quanto riguarda invece Butor, Barthes lo oppone a Robbe-Grillet, intendendoli come «représentants de deux conceptions antithétiques du roman, mais au détriment du premier. Il définit l'oeuvre de Robbe-Grillet comme neuve et antihumaniste […] alors qu'il perçoit dans *La modification* la persistance d'aspects traditionnels […] Toute l'évolution de Butor à partir de ce moment-là pourrait être interprétée comme un effort visant à démentir le jugement de Barthes», A. Boschetti, *Effets de group*, cit., p. 7.
[6] Cfr. *ibid.*

Barthes»[1], è perché l'autore della *Jalousie* sembra assimilare l'interpretazione 'cosista' e anti-psicologista della sua narrativa, così come esposta in *Littérature objective*, al punto da utilizzare il testo di Barthes come «générateur de théories»[2], prelevandone frammenti e citazioni in maniera non sempre dichiarata e strutturando, su quella base, l'intero apparato concettuale di *Une voie pour le roman futur*. In questo modo, Robbe-Grillet «utilise la réflexion critique de Barthes sur son oeuvre romanesque pour fonder la sienne»[3].

Per avere un esempio della proficua sinergia che viene a crearsi tra i due testi, basti considerare la principale opposizione su cui si basa il rifiuto del romanzo 'tradizionale' da parte di Robbe-Grillet, quella tra i valori di profondità e di superficie. Barthes vedeva già nella prova d'esordio delle *Gommes* un esempio di scrittura «sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur»[4], che «reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités»[5]. Gli oggetti che affollano il romanzo di Robbe-Grillet sarebbero fatti «pour être là. Tout l'art de l'auteur, c'est de donner à l'objet un "être là"»[6], in questo modo negando all'oggetto stesso «toute possibilité de métaphore [...] ou d'états analogiques»[7]. Per parte sua, Robbe-Grillet sembra fare direttamente il verso a queste osservazioni quando scrive che «le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement [...]. Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses *sont là*»[8]; «la *surface* des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur coeur»[9]. L'analisi di Barthes tentava anche di leggere *Les gommes* sullo sfondo di una tradizione romanzesca più ampia, mettendo in luce la natura eversiva di questo romanzo:

> il faut se rappeler le fond traditionnel sur lequel s'enlève la tentative de Robbe-Grillet: un roman séculairement fondé comme expérience d'une profondeur: profondeur sociale avec Balzac et Zola, "psychologique" avec Flaubert, mémoriale avec Proust, c'est toujours au niveau d'une intériorité de l'homme ou de la société que le roman a déterminé son champ.[10]

[1] G. Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman*, cit., p. 99.
[2] G. Yanoshevsky, *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet*, cit., p. 71.
[3] Ivi, p. 72.
[4] R. Barthes, *Littérature objective*, cit., p. 44.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 45.
[7] Ivi, p. 47.
[8] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 21-22. Corsivi nel testo.
[9] Ivi, p. 27. Corsivo nel testo.
[10] R. Barthes, *Littérature objective*, cit., p. 54.

Per Robbe-Grillet, «la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac»[1], e sebbene non distingua, come invece Barthes, tra le varie forme di 'profondità' acquisite dalla tradizione, per lui «la sacro-sainte analyse psychologique [est] la base de toute prose: c'est elle qui préside à la conception du livre, à la peinture des personnages, au déroulement de l'intrigue»[2], al punto che un romanzo 'ben fatto' può ancora sostanzialmente coincidere con «l'étude d'une passion – ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion»[3]. A un narratore che voglia liberarsi di questi cascami non resterebbe allora che «la destitution des vieux mythes de la "profondeur"»[4], esattamente come per Barthes *Les gommes* finiva per rivelare al lettore una «expérience directe de l'entour de l'homme, sans que cet homme puisse se prévaloir d'une psychologie [...] pour aborder le milieu objectif qu'il découvre»[5].

Sebbene i rapporti tra Barthes e Robbe-Grillet non siano così lineari come questo rapido confronto lascerebbe supporre[6], e sebbene Robbe-Grillet abbia spesso mutato la propria immagine pubblica adeguandosi, di volta in volta, al dibattito critico-teorico circostante[7], l'importanza di un debito tanto profondo, soprattutto in una fase di consacrazione del *nouveau roman* sia in patria che all'estero, non può passare inosservata. Se poi si prende in esame un campo letterario come quello italiano, che negli anni Cinquanta non aveva ancora maturato strumenti specifici per leggere opere fortemente anticonvenzionali come i romanzi di Robbe-Grillet, si comprende a che livello il filtro barthesiano possa aver influenzato la ricezione di questo autore. Tra il 1957 e il 1959, vale a dire tra il momento della prima penetrazione del *nouveau roman* nel dibattito letterario italiano e il numero tematico del «verri», le letture di Robbe-Grillet, sia che si tratti di apprezzamenti o di stroncature, avvengono proprio sulla falsariga delle osservazioni di Barthes. «L'écrivain français – scrive Caristia – devient l'emblème du romancier sans intrigue, attaché à des objets dépouillés de toute signification»[8], e ciò in linea con le analisi barthesiane dei romanzi *Les gommes* e *Le voyeur*, uscite

[1] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 17.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 26.
[5] R. Barthes, *Littérature objective*, cit., p. 55. Per un confronto approfondito dei due saggi, che evidenzi sia i debiti concettuali che quelli più specificamente lessicali dello scritto di Robbe-Grillet nei confronti di quello di Barthes, cfr. G. Yanoshevsky, *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet*, cit., pp. 70-73; Ead., *Les discours du nouveau roman*, cit., pp. 94-103.
[6] È lo stesso Robbe-Grillet ad ammettere che, dopo aver letto per la prima volta i saggi di Barthes su *Les gommes* e *Le voyeur*, aveva avuto l'impressione di trovarsi di fronte a letture molto personali: «Barthes n'avait rien dit sur moi, mais, au contraire [il] commençait à se parler, lui, d'une façon non pas rigoureuse […], mais flottante [...] [Ses] textes sur ces deux premiers romans sont extraordinairement personnels. [Il choisit] un certain nombre d'éléments, [qu'il] mange, [qu'il] digère et [qu'il] représent sous une forme tout autre», A. Robbe-Grillet, *Pourquoi j'aime Barthes*, in *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy* [1978], sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003, p. 288.
[7] Cfr. G. Yanoshevsky, *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet*, cit.
[8] S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., p. 764.

rispettivamente nel 1954 e nel 1955[1]. È probabile, poi, che l'autorevolezza di questi saggi sia stata rafforzata dall'uscita della *Jalousie*, prima opera robbegrillettiana tradotta in italiano ma anche prima opera dello scrittore in cui le osservazioni di Barthes sembrano trovare un riscontro diretto[2]. Importando Robbe-Grillet, insomma, si importava anche Barthes, al punto da poter affermare che «Barthes est entré en Italie à travers Robbe-Grillet»[3].

Sulle pagine del «verri» inizia a essere elaborata una lettura del *nouveau roman* non del tutto coincidente con quella di Barthes[4]. Renato Barilli giocherà un ruolo essenziale nello spostare il discorso critico della rivista su un terreno grosso modo 'anti-barthesiano' e, a questo proposito, va senz'altro sottolineata la sintomatica assenza degli scritti di Barthes dalle pagine del «verri», non solo dal numero sul *nouveau roman*, ma anche da quelli successivi (mentre invece comparirà, nel numero 5 del 1961, un saggio di Bruce Morrissette su *Les gommes*[5]). Barthes non viene mai direttamente chiamato in causa, anche se dei riflessi delle sue letture sono comunque presenti nel fascicolo del 1959, a partire dall'immagine di copertina: una macchina fotografica che allude, con tutta evidenza, all'interpretazione dei romanzi di Robbe-Grillet come opere sostanzialmente 'ottiche'[6].

Eleggendo *Une voie pour le roman futur* a manifesto del *nouveau roman*, dunque Robbe-Grillet a suo principale portavoce, «il verri» effettua una scelta di indubbia carica eversiva nel campo letterario italiano di fine anni Cinquanta. Da un lato, esponendo direttamente le parole dello scrittore francese, la rivista le investe di un'autorevolezza non ancora riconosciuta in Italia, anzi spesso

[1] Cfr. R. Barthes, *Littérature objective*, cit.; Id., *Littérature littérale* [1955], in Id., *Essais critiques*, cit., pp. 82-90.

[2] «Si la réception de Robbe-Grillet se cristalise dans les termes de la lecture barthesienne, c'est aussi parce qu'elle commence par la lecture de *La jalousie*. Les premiers de ses romans à être commenté et traduit en Italie est en effet celui dans lequel, en privant les personnages de leurs noms et en supprimant toute trace d'intrigue, Robbe-Grillet porte au niveau le plus élevé ses presupposés – ou mieux, les présupposés que lui attribue Roland Barthes», S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., p. 762.

[3] Ivi, p. 764. «La critique italienne – continua Caristia – reste donc attachée à l'idée d'un Robbe-Grillet "chosiste" et étranger à tout discours sur l'homme», *ibid.*

[4] E lontana anche da quelle sporadiche letture che mettevano in discussione alcuni fondamenti delle analisi barthesiane, come ad esempio la lettura di Solmi del *Voyeur*: «In questa implacabile e monotona descrittività [...] Barthes vede un tentativo a fondo di sottrarre la narrativa "alle ipoteche dello psicologismo borghese" [...] Ma occorre, a questo punto, stare attenti: è pur sempre la presenza indiretta di quei "contenuti", che l'assoluta "formalità" escluderebbe in principio, a conferire interesse al racconto di Robbe-Grillet. Quelle massicce apparenze vi si ordinano e vi si legano, infatti, come continue allusioni a un altro piano della narrazione, se non addirittura come trasposizioni almeno potenzialmente simboliche [...]. In tal modo l'impassibilità è destinata a far meglio percepire l'orrore [...] l'insormontabilità dell'angoscia», S. Solmi, *Le voyeur*, cit., p. 104. I virgolettati di Barthes, tradotti dallo stesso Solmi, provengono dal saggio *Littérature littérale*, cit.

[5] Cfr. B. Morrissette, *Lettura di Les Gommes*, trad. it. di V. Costanzini, «il verri», a. V, n. 5, ottobre 1961, pp. 120-149.

[6] «Robbe-Grillet a toujours restitué l'objet d'une façon purement optique: la vue est le seul sens où le continu soit addition de champs minuscules mais entiers […]. L'institution optique de l'objet est donc la seule qui puisse comprendre dans l'objet un temps *oublié*, saisi par ses effets, non par sa durée […]», R. Barthes, *Littérature objective*, cit., p. 52, corsivo nel testo; «Cette qualité nouvelle de la lecture [du *Voyeur*] est liée, ici, à la nature proprement optique du matériel romanesque», Id., *Littérature littérale*, ivi, p. 82. Ma lo stesso Robbe-Grillet aveva avvalorato queste teorie, proponendo l'utilizzo, in narrativa, di un «adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir», A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur*, cit., p. 27.

apertamente contestata[1]; dall'altro, offrendo al lettore italiano un testo inedito e integrale, peraltro privo di qualunque tipo di commento critico, lo costringe a fare direttamente i conti con le provocazioni robbegrilletiane, le quali, oltre a mettere polemicamente in discussione una tradizione, non mancano di sollevare dei concreti problemi di rinnovamento delle tecniche narrative. In questo modo, tanto la mediazione ideologico-sociologica quanto quella moralistico-umanistica, che fino a quel momento avevano guidato buona parte delle reazioni della critica italiana al *nouveau roman*[2], vengono scavalcate in favore di un'adesione apparentemente piena e incondizionata ai proclami dello stesso Robbe-Grillet. Con questo numero del «verri», insomma, lo scrittore francese comincia a essere trattato come un possibile maestro anche per un'eventuale 'scuola' di nuovi narratori italiani, mentre il dibattito sul romanzo comincia visibilmente a spostarsi sul versante delle tecniche e delle forme. Come scrive Andrea Chiurato, «il *nouveau roman* diventa una sorta di specchio attraverso cui la neoavanguardia italiana [...] tenta di definire con più precisione la propria fisionomia, le proprie intenzioni, i propri scopi e la propria identità»[3], e dato il contesto fortemente marcato in cui la ricezione avviene, vale a dire una rivista dalla solida identità filosofica e critico-teorica, «le manifeste robbe-grilletien devient une manière de reconnaître l'existence, en Italie, de nouvelles conceptions de l'homme et de son rapport au monde, qui trouvent ainsi une légitimation internationale»[4].

Nei prossimi paragrafi si cercherà di definire la griglia interpretativa che «il verri» applica al *nouveau roman*, a partire dalle due figure che più spingono in direzione di un'interpretazione 'fenomenologica': Luciano Anceschi e Renato Barilli. A quest'ultimo verrà dedicata un'attenzione particolare. Il numero di aprile 1959 è infatti il primo in cui Barilli, appena ventiquattrenne, compare

[1] I membri delle generazioni più consacrate, come ad esempio Carlo Bo, rigettano in tronco le proposte di Robbe-Grillet, vedendovi una pericolosa sospensione di ogni indagine circa il ruolo e il destino dell'uomo: «In Robbe-Grillet non c'è posto per l'uomo, gli stessi oggetti sono impermeabili alla più piccola suggestione, alla più lontana memoria umana [...]. *L*'uomo è visibile soltanto nella luce degli altri oggetti [...] non ha alcun potere, né diretto, né indiretto [...] oggi nel nuovo romanzo quello che noi chiamiamo "vita" non ha più alcun significato», C. Bo, *La scuola per romanzieri*, «Paragone Letteratura», n. 120, dicembre 1959, pp. 11-18.

[2] Dalla ricostruzione di Caristia emerge una divisione di questo tipo: da un lato, le riviste che promuovono una visione fortemente 'morale' della letteratura, come «Comunità», «Il Ponte» o «Tempo Presente», vedono nel *nouveau roman* una riduzione al grado zero della presenza umana e della capacità dell'uomo di afferrare e comprendere la realtà, dunque delle opere profondamente anti-umanistiche (cfr. S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., pp. 753-754); dall'altra, «Il Contemporaneo» spinge su un'interpretazione più ideologico-sociologica. Guido Neri, l'unico critico marxista che in questi anni accoglie positivamente la nuova narrativa francese, legge in questi romanzi la proposta di un nuovo rapporto tra la coscienza individuale, la storia e la società, nonché un tentativo di mettere in discussione il realismo borghese e i suoi valori attraverso una scrittura intellettualmente sorvegliata, critica e sperimentale (cfr. ivi, pp. 773-783). Le stroncature che arriveranno da quella stessa rivista punteranno invece sui propositi di disimpegno e sul peso eccessivo dato alla sperimentazione formale (cfr. ivi, pp. 788-790).

[3] A. Chiurato, *La ricezione del* nouveau roman *in Italia. Dagli anni Cinquanta alle soglie del nuovo Millennio*, «Testo a fronte», a. XXIV, n. 48, primo semestre 2013, p. 132.

[4] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 157. Sempre Caristia specifica che, dal punto di vista degli intellettuali del «verri», «le nouveau roman français, et Robbe-Grillet en particulier [...] soutiennent à la fois le projet méthodologique lancé par la revue d'Anceschi – l'affirmation de la phénoménologie – et un programme littéraire de renouvellement», Ead., *La réception de la littérature française*, cit., p. 786.

in veste di critico letterario, ma anche di traduttore, confermando una traiettoria di 'nuovo entrante' interessato a riposizionarsi all'interno del gruppo verriano e ad acquisire centralità nell'economia della rivista.

2.2.1 Luciano Anceschi: senso della crisi, fenomenologia e *nouveau roman*

Il fascicolo sul *nouveau roman* si apre con un *Intervento* di Anceschi in cui il tema generale non viene avvicinato se non in maniera estremamente obliqua[1]. In queste pagine, il direttore del «verri» non fa mai menzione del *nouveau roman*, né in alcun modo si riferisce alle concrete problematiche di tecnica narrativa poste dagli autori raccolti in questo numero. Al contrario, il nuovo romanzo francese sembra essere preso a pretesto per una riflessione di carattere filosofico che muove dal concetto di «crisi»:

> Occorre osservare, e sottolineare, il fatto che la parola "crisi" torna sempre meno attiva e significante nei nostri discorsi, o, se vi torna, appare libera ormai da quella generale inquietudine che la riempiva e la circondava [...] Che si parli più spesso ormai di *crisi* che di *Crisi*? [...] La descrizione della crisi in cui l'uomo si è per anni impegnato non è stata certo un compiaciuto estetismo, né un esercizio scolastico [...] Essa è stata, invece, l'espressione di un momento di autenticità dell'uomo vivente, un momento in cui tutto sembrava accordato per tener l'uomo in una sorta di inquietudine perpetua nell'avvertimento di una incertezza che non vedeva soluzione di sé, e che toccava le ragioni segrete del vuoto e dell'insensato.[2]

L'idea che il romanzo attraversasse un periodo di crisi era piuttosto diffusa tra gli intellettuali dell'epoca[3], ma ciò che contraddistingue lo scritto anceschiano è un taglio per così dire metafisico, per cui la crisi diventa, in definitiva, la condizione generale di una cultura le cui radici sono ancora ben piantate nel Novecento.

Nel 1946, Anceschi aveva già affidato alle pagine della «Fiera Letteraria» una riflessione sul concetto di crisi e sul ruolo che aveva all'interno del suo sistema filosofico[4]. All'epoca, il futuro fondatore del «verri» non poteva che gettare uno sguardo critico sul panorama intellettuale

[1] L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., pp. 43-46.
[2] Ivi, pp. 43-44. Corsivi nel testo.
[3] Cfr. L. Mannelli, *L'arte di narrare volge al tramonto? Le 9 domande sul romanzo*, in F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980*, cit., pp. 67-85.
[4] L. Anceschi, *Fenomenologia e morfologia della crisi*, «La Fiera Letteraria», a. I, n. 38, 26 dicembre 1946, pp. 17-18.

circostante: «Se io guardo intorno a me, certo il teatro che mi si presenta avverte che qualcosa è accaduto: gli uomini di lettere appaiono scoraggiati, esauriti, e davvero involti negli intrighi della più oscura confusione»[1]. Secondo Anceschi, tuttavia, questo sentimento diffuso veniva interpretato in una chiave esclusivamente negativa, come senso di stanchezza e depressione culturale: «Certo, siamo usciti da una guerra [...] e stiamo passando un momento oscuro [...] ma una realtà siffatta non giustifica testimonianze così desolate, così preoccupanti, di morale stanchezza»[2]. Per contro, riallacciandosi a certe esperienze poetiche dell'*entre-deux-guerres* (tra cui Eliot, Ungaretti e Montale), Anceschi tentava di declinare questo concetto in una chiave 'positiva':

> [...] ci gioviamo di questa nozione di *crisi* come di un *criterio di metodo,* che, in particolari situazioni e circostanze assume particolare rilievo di natura euristica. [...] esiste una realtà perpetua della crisi, per cui essa è sempre presente nel mondo e nell'uomo, come quel momento del pensiero in cui il mondo che viviamo e tutte le categorie che ci servono scadono di fronte alla coscienza in una sorta di incertezza, di oscurità [...]. In questo senso, crisi non è che sprone continuo ad un esame sempre rinnovato e sempre ripreso, non è che il necessario atteggiarsi della mente per una operazione mai rilassata: essa non è che un atto fondamentale intorno alla stessa ricerca.[3]

Come scrive Valentina De Angelis, la filosofia di Anceschi muove da una «risposta positiva alla condizione di "normalità della crisi"»[4], vale a dire dalla constatazione che la cultura contemporanea sta vivendo una «crisi di valori assoluti»[5], cui il filosofo non vuole rispondere con un rifiuto dell'esercizio della ragione. Per Anceschi, infatti, «la ragione resta l'unico modo per opporsi alla "crisi"»[6], di conseguenza accettare questa condizione, al punto da chiudere il saggio del 1946 sulla proposta di un «umanesimo della crisi»[7], non significa necessariamente accettare uno stato di decadenza. Al contrario, il filosofo si impegna proprio a superare «la facile ed improduttiva equazione crisi-decadenza»[8]. Scrive Anceschi:

---

[1] Ivi, p. 17.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.* Corsivi nel testo. All'opposto di questa concezione 'positiva' della crisi, Anceschi colloca quegli «spiriti [...] per i quali questo stato di crisi è continuo, ininterrotto, voglio dire è insuperabile [...]: per essi, davvero, la sospensione del giudizio, lo stupore prudente dell'afasia è la condizione in modo paradossale più coerente [...]: in questi casi, il pensiero appare come attraverso la morte, da una vivente partecipazione di morte», *ibid.*
[4] V. De Angelis, *L'estetica di Luciano Anceschi. Prospettive e sviluppi della nuova fenomenologia critica*, Bologna, CLUEB, 1983, p. 79.
[5] *Ibid.*
[6] T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi,* cit., p. 18.
[7] L. Anceschi, *Fenomenologia e morfologia della crisi*, cit., p. 18.
[8] V. De Angelis, *L'estetica di Luciano Anceschi*, cit., p. 121.

> [...] se per decadenza si vuol dire improduttività e insufficienza del secolo credo che si possa dire francamente che la *"crisi" non è decadenza*: nel suo oscuro agire, la crisi sollecita una ricchezza di produzione spirituale [...]. Così, se per decadenza s'intende non so che assoggettamento della vita spirituale ed artistica ad una sorta di irrazionale sensualità e pervertimento, ebbene, anche qui la *"crisi" non è decadenza*: un giudizio di questo genere riguarda certi aspetti particolari della crisi, non la sua totalità.[1]

L'accettazione della crisi come condizione di normalità porta Anceschi a lambire i territori della fenomenologia: «la crisi si dimostra per una sorta di interruzione, di salto [...] per una sorta di *vuoto* della coscienza»[2]. Si intravede, alle spalle di queste riflessioni, la presenza del concetto husserliano di *epochè*: se infatti la crisi getta chi ne fa esperienza in una situazione di «vuoto della coscienza», è a partire da qui, da questo stato di sospensione, che la ragione può tornare a «reagire alle *cose*»[3], a «cercare di cogliere il significato dell'esperienza nella sua totalità»[4]. La crisi può insomma tradursi, secondo questa prospettiva, in un rinnovato confronto con la realtà.

A distanza di tredici anni, nell'introdurre il numero del «verri» sul *nouveau roman*, Anceschi conferma e rilancia alcuni dei nodi teorici del saggio del 1946. Mutando il contesto circostante, muta anche la disposizione del filosofo, che ora appare più ottimista che in passato: «si ha l'impressione che l'uomo [...] stia laboriosamente costruendo gli strumenti ideali e materiali con cui potrà adeguarsi al nuovo ambiente che si è venuto creando, e in cui finora si è trovato a disagio, riluttante, sproporzionato, stanco»[5]. Sul finire degli anni Cinquanta, il clima dell'immediato Dopoguerra sembra insomma aver cambiato di segno, e ora è lo stesso Anceschi ad aver maturato strumenti più definiti per affrontare la situazione:

> [...] occorre che l'uomo riadatti l'occhio alla visione delle cose; e c'è da credere [...] che la vittoria sulla crisi sia possibile solo entro i termini in cui sia fatto chiaro il metodo per affrontarla. [Si tratta del] metodo delle nuove fenomenologie [il quale] implica una nuova maniera di "sospensione del giudizio", e un nuovo modo di intender l'esperienza. Che non si presenta più come mero atto conoscitivo, ma sì come atto del

[1] L. Anceschi, *Fenomenologia e morfologia della crisi*, cit., p. 17.
[2] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[3] T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 18. Corsivo nel testo.
[4] *Ibid.* Per un'analisi di questo saggio, cfr. V. De Angelis, *L'estetica di Luciano Anceschi*, cit., pp. 115-121.
[5] L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 44.

> rapporto tra l'essere vivente e il suo ambiente naturale, sociale, culturale avvertito come oggettivo e continuamente modificabile [...][1]

Si noti, nella proposta di «riadattare l'occhio alla visione delle cose», l'unica, probabile allusione al *nouveau roman* contenuta in tutto l'*Intervento*. Inoltre, se nel 1946 la via d'uscita dalla crisi non era ancora individuata con precisione, qui si trasforma in un esplicito *endorsement* alle «nuove fenomenologie», vale a dire a quella scuola filosofica che da Antonio Banfi discende fino allo stesso Anceschi, e che trova nel «verri» una delle principali casse di risonanza[2]. Il cerchio, insomma, si stringe attorno alla rivista stessa, e il risultato è una singolare triangolazione: la fenomenologia è l'unica via d'uscita dalla condizione di crisi in cui versa la cultura contemporanea, in quanto metodologia che implica, come si è visto, «un nuovo modo di intender l'esperienza», non più «mero atto conoscitivo», ma «rapporto tra l'essere vivente e il suo ambiente [...] avvertito come oggettivo». Il *nouveau roman* si direbbe la formazione artistica epistemologicamente più avanzata su questo stesso terreno, soprattutto se la si avvicina a partire dalle teorie di Robbe-Grillet. Attraversando il saggio-manifesto *Una via per il romanzo futuro* (collocato strategicamente subito dopo l'*Intervento* di Anceschi), è infatti possibile rintracciare una continuità con l'impostazione teorica anceschiana, specialmente quando il romanziere propone un 'decondizionamento' dello sguardo del narratore attraverso l'utilizzo di «aggettiv*i* ottic*i*, descrittiv*i*, quelli che si accontenta*no* di misurare, di situare, di limitare, di definire»[3]. Una narrativa che si apre all'esperienza, insomma, e che avendo accettato la crisi come condizione di normalità ha anche sviluppato strumenti per venirne a capo, per rimettere in discussione quel rapporto tra soggetto e «ambiente» che nelle mire di Anceschi era il principale oggetto d'indagine del metodo fenomenologico[4].

Il *nouveau roman* viene insomma avvicinato, per non dire assimilato, alla fenomenologia anceschiana, ne diventa un implicito *pendant* artistico. Da movimento letterario internazionale che stava allora vivendo in Francia la propria consacrazione, esso offre ad Anceschi un modello autorevole su cui misurare l'avanzamento del progetto verriano. La 'scuola' di Robbe-Grillet e dei suoi compagni di strada viene insomma letta come tendenza *naturaliter* fenomenologica, capace di accreditare la bontà e la lungimiranza dell'impostazione filosofico-metodologica del «verri», nonché

[1] Ivi, p. 45.
[2] Cfr. C. Gentili, *Nuova fenomenologia critica*, cit., pp. 130-161.
[3] A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 14. Si cita volutamente dalla traduzione italiana pubblicata sul «verri» per enfatizzare il forte legame concettuale con l'*Intervento* anceschiano.
[4] Per Lisa, l'importazione delle «tecniche neutrali dell'*école du regard*» porta la rivista ad analizzare e approfondire «il problema dello statuto del rapporto tra soggetto e oggetto», T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 93.

la dimensione internazionale e non provinciale della sua proposta teorica. Se Anceschi può dichiarare con sicurezza che le «nuove fenomenologie» sono l'unico metodo per vincere definitivamente la crisi in cui versa la cultura contemporanea, è perché da quella stessa cultura gli provengono ormai dei decisi segnali di rinnovamento. Inoltre, nonostante l'allusività con cui il tema del *nouveau roman* viene affrontato in questo *Intervento*, la tendenziosa autopromozione della linea di ricerca verriana dimostra che un cambio di rotta sta per avvenire. «il verri», da rivista accademico-militante interessata a una ricognizione a tutto tondo del contemporaneo, si sta trasformando in un vero e proprio periodico d'avanguardia, capace di effettuare scelte di campo maturate dall'assimilazione di alcune delle esperienze artistiche più radicali del panorama internazionale.

2.2.2 Renato Barilli: la ricezione 'fenomenologica' e costruttivista di Robbe-Grillet

La traiettoria di Renato Barilli è quella che Anna Boschetti definirebbe di un «passatore di frontiere»[1], caratterizzata da una certa instabilità di partenza e dalla tendenza ad attraversare saperi, campi disciplinari e tradizioni nazionali diverse[2]. Come lo stesso Barilli ricorda, gli anni della sua formazione sono stati irregolari e discontinui, giocati su una molteplicità di piani tale da farne una figura estremamente mobile all'interno dell'*équipe* anceschiana. Iscrittosi alla Facoltà di Ingegneria di Bologna «con un sotterraneo progetto di passare poi ad architettura»[3], Barilli ripiega in seguito su Lettere, dove si laureerà, avviando nel frattempo una carriera parallela all'Accademia di Belle Arti. Questo doppio percorso formativo gli consente di coltivare, al contempo, l'interesse per la critica d'arte e letteraria (con una predilezione per l'estetica fenomenologica di Anceschi, conosciuto proprio alla Facoltà di Lettere di Bologna e di cui diventerà assistente dopo la laurea) e per una produzione artistica in proprio che incrocia le più avanzate punte di ricerca dell'epoca, dalla corrente dell'Ultimo naturalismo di Francesco Arcangeli all'Informale di Fautrier e Dubuffet. Ma oltre che di frontiere disciplinari, Barilli è un attraversatore di frontiere nazionali. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta è infatti spesso a Parigi, dove consolida i suoi rapporti con l'avanguardia letteraria e artistica francese,

[1] Cfr. A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., pp. 163-183.
[2] Per Boschetti, che trae queste conclusioni analizzando la traiettoria di Elio Vittorini, un «passatore di frontiere» è caratterizzato da una certa irregolarità iniziale negli studi, che lo porta ad attraversare vari settori disciplinari «senza essere vincolato dalle divisioni tra i saperi» (ivi, p. 167). Inoltre, una «prospettiva transnazionale» (ivi, p. 182) è spesso alla base di queste traiettorie, implicando un dialogo costante con altre tradizioni nazionali.
[3] R. Barilli, *Le mie tre maniere*, introduzione al catalogo della mostra omonima tenutasi a Bologna dall'11 febbraio al 18 marzo 2021. Il testo è integralmente riprodotto al seguente indirizzo: https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/renato-barilli-le-mie-tre-maniere/

specialmente con Dubuffet e Robbe-Grillet[1]. La presenza di Barilli in Francia non è per nulla trascurabile: negli anni Sessanta e Settanta è il principale interlocutore italiano dell'*école du regard*, nonché l'unico italiano a essere invitato da Jean Ricardou ai convegni di Cerisy-la-Salle del 1971 e del 1975, dedicati, rispettivamente, al *nouveau roman*[2] e a Robbe-Grillet[3]. Si tratta, insomma, di una figura ponte tra due campi letterari nazionali.

Come si è detto, la firma di Barilli compare fin dal fascicolo d'esordio della rivista, ma bisognerà attendere il numero dell'aprile 1959 non solo perché appaia un suo saggio di argomento letterario (sintomaticamente dedicato a Robbe-Grillet), ma anche perché la sua presenza inizi ad avere un peso nell'economia generale della testata, contribuendo a spostarla su posizioni più radicali e ad avviare, al suo interno, un filone di riflessione sulla narrativa più orientato in chiave 'avanguardista'. Nei primi tre anni di vita del «verri», Barilli pubblica soprattutto recensioni di mostre d'arte nella sezione dedicata alla pittura, ma è presente anche con interventi di estetica filosofica o, eccezionalmente, di architettura[4]. I vari campi all'interno dei quali si era mosso negli anni della sua formazione sono in questo modo riconosciuti e valorizzati; tuttavia, la sua voce è ancora piuttosto marginale, limitata a dei resoconti che non sempre toccano le principali aree di interesse della rivista né partecipano, se non lateralmente, ai più importanti dibattiti tematici promossi sulle sue pagine (nel numero sul Barocco dell'agosto 1958, per esempio, si limita a pubblicare una sola recensione[5]). Il *nouveau roman* rappresenta, in questo senso, l'occasione di Barilli di applicare i suoi interessi per la fenomenologia a un dibattito di stretta attualità che gli consenta di emergere all'interno della redazione verriana. Come si vedrà, attraverso la lettura delle opere robbegrilletiane Barilli cercherà infatti di imporsi come teorico 'puro', elaborando una teoria letteraria il più possibile autonoma e con delle ambizioni più ampie rispetto alla contingenza del dibattito sulla nuova narrativa francese.

---

[1] «Sono stato decisamente un francofono. Amico di Jean Dubuffet e di Alain Robbe-Grillet. Le sue teorie sul *nouveau roman* furono una svolta. Non ho amato Roland Barthes, perso dietro il sogno allora alla moda della semiotica. E l'arrivo di Michel Foucault e compagni mi ha turbato, non li ho capiti, trovandoli inutilmente ambiziosi. Ho considerato migliori i loro padri: Sartre e Merlau-Ponty», R. Barilli, intervista rilasciata ad A. Gnoli, 23 agosto 2013, consultabile al seguente indirizzo: https://www.guaraldilab.com/intervista-di-antonio-gnoli-a-renato-barilli/ . Si noti, già da ora, l'ammissione della scarsa simpatia per Barthes.

[2] Cfr. J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon (a cura di), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui* [1972], 2 voll., Paris, Hermann, 2011.

[3] Cfr. J. Ricardou (a cura di), *Robbe-Grillet: analyse, théorie* [1975], 2 voll., Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

[4] Gli articoli pubblicati da Barilli tra il 1956 e il numero dell'aprile 1959 sul *nouveau roman* sono i seguenti: R. Barilli, *XXVIII Biennale di Venezia*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956, p. 146-155; Id., *I Carracci*, «il verri», a. I, n. 2, inverno 1957, pp. 116-123; Id., *Lettera da Parigi*, «il verri», a. I, n. 3, primavera 1957, pp. 139-144; Id., *Ranuccio Bianchi Bandinelli: organicità e astrazione*, «il verri», a. I, n. 4, 1957, pp. 118-120; Id., *La mostra Italia-Francia*, «il verri», a. II, n. 1, 1958, pp. 143-149; Id., *Giulio Carlo Argan: Borromini, l'architettura barocca in Italia*, «il verri», a. II, n. 2, agosto 1958, p. 171-173; Id., *Atti del III Congresso internazionale di estetica*, «il verri», a. II, n. 3, ottobre 1958, pp. 116-119; Id., *La XXIX Biennale*, ivi, pp. 144-154; Id., *La mostra di Modigliani*, «il verri», a. II, n. 4, dicembre 1958, pp. 141-146.

[5] Cfr. R. Barilli, *Giulio Carlo Argan: Borromini, l'architettura barocca in Italia*, cit.

Accanto a questa traiettoria ascendente come critico e teorico, non si può non ricordare l'attività di Barilli come traduttore dal francese, altra caratteristica che ne accresce l'importanza di figura liminale in seno alla nascente neoavanguardia. Se, a cavallo dei decenni Cinquanta e Sessanta, i 'nuovi entranti' del «verri» cercano una tradizione di riferimento su cui modellare la propria fisionomia di gruppo, Barilli si dimostra il più impegnato in questa ricerca, contribuendo materialmente a portare in Italia dei documenti inediti dell'avanguardia francese. La traduzione del saggio-manifesto *Una via per il romanzo futuro* porta infatti, come si è detto, la firma del giovane critico, mentre solo due anni dopo, nel 1961, si avrà la pubblicazione in Italia di una raccolta di saggi robbegrilletiani a propria volta tradotti da Barilli, sotto la supervisione del romanziere stesso[1].

L'esordio verriano di Barilli come critico letterario[2] colpisce sia per la solidità dell'impianto d'analisi, rigorosamente fenomenologico, sia per l'originalità della lettura delle opere di Robbe-Grillet. Inoltre, considerando quanto la ricezione del *nouveau roman* fosse stata influenzata dalle interpretazioni di Barthes, tanto in Italia che in Francia, non è di poco conto che, in questo saggio, si traggano conclusioni che sembrano contraddire il critico francese. Dopo aver collocato Robbe-Grillet in una famiglia di narratori novecenteschi che comprende anche Proust, Joyce, Woolf e Kafka, delineando dunque una continuità tra lo scrittore francese e la narrativa d'avanguardia di primo Novecento[3], Barilli si appresta a sottolineare che con la programmatica abolizione dell'introspezione psicologica «Robbe-Grillet non intende affatto accreditare una sorta di iper-oggettivismo, o di realismo meccanico e cinematografico, "behavioristico", come pure è stato detto da qualche critico»[4]. L'autore della *Jalousie* si muoverebbe, piuttosto, in un'area contigua ad alcuni «orientamenti

[1] Cfr. A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, a cura e con prefazione di R. Barilli, Milano, Quaderni del «verri», 1961. Questo volume anticipa di ben due anni la pubblicazione in Francia di *Pour un nouveau roman* (1963). La raccolta francese del 1963 non sarà una riedizione di quella italiana, avrà anzi una struttura diversa e conterrà anche saggi che in quella non erano inclusi, sebbene una buona parte di essi ritornerà. Nel 1965 ne uscirà una traduzione in italiano (cfr. A. Robbe-Grillet, *Il nouveau roman*, trad. it. di L. De Maria e M. Militello, prefazione di L. De Maria, Milano, Sugar, 1965). La lunga fedeltà di Barilli a Robbe-Grillet si protrarrà in ogni caso fino a tempi più recenti, per cui cfr. R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano, Mursia, 1998.

[2] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit. Non si tratta, tuttavia, dell'esordio assoluto di Barilli come critico letterario. Alcuni suoi articoli di letteratura erano infatti apparsi, tra il 1957 e il 1959, sia sulla rivista «Convivium» (tutte recensioni: cfr. R. Barilli, *Le prefazioni* di H. James, n. 3, 1957; Id., *La Casa di via Valadier* di C. Cassola, n. 4, 1957; Id., *Canti dell'infermità* di C. Rebora, n. 2, 1959; Id., *Saggi letterari* di E. Pound, n. 3, 1959) che sulla rivista «Il Mulino» (cfr. R. Barilli, *Lukács e gli scrittori dell'avanguardia*, n. 5, maggio 1958; Id., *L'uomo senza qualità*, n. 9, settembre 1958; Id., *Regolari e irregolari nella narrativa italiana*, n. 1, gennaio-febbraio 1959; Id., *Il Gattopardo*, n. 2, marzo-aprile 1959; Id., *I racconti di Calvino*, n. 4, luglio-agosto 1959; Id., *La narrativa di Butor*, n. 6, novembre-dicembre 1959).

[3] «[…] la narrativa di Robbe-Grillet ha alcuni punti in comune con l'opera dei grandi innovatori novecenteschi della tecnica del romanzo: Proust, Joyce, Woolf, Kafka: in analogia alla loro posizione anch'egli pronuncia un radicale rifiuto del romanzo "ben fatto" e, ancora prima, della gnoseologia, della visione del mondo che ne sta alla base [...]. Non è pensabile quindi che egli possa seriamente disconoscere l'importanza dell'operazione condotta da questi autori», R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 15.

[4] Ivi, p. 16.

speculativi contemporanei»[1], come la fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty o il «transazionismo deweyano»[2], i quali puntano a superare «il dualismo tra oggetto in sé e interpretazione psichica»[3], portando così al «crollo di alcuni tradizionali dualismi, quali i binomi dentro-fuori, forma-contenuto, superficie-interiorità, significante-significato»[4]. Attraverso l'atto della descrizione, Robbe-Grillet punterebbe insomma, per Barilli, a instaurare uno «stato ontologico [...] che non consiste né in un raggiungimento della cosa in sé, né in un'espansione creativa dell'io, ma che è *continuum* soggetto-oggetto»[5]. Procedendo da un atto di *epochè* finalizzato a eliminare gli «*idola* variamente sedimentati attorno all'originarietà dell'atto percettivo»[6], la narrativa robbegrilletiana descriverebbe, in definitiva, la «corrente di percezione che lega in un nesso unico il soggetto e l'oggetto, nella registrazione del suo vario dilatarsi e depositarsi»[7].

Si tratta, a ben vedere, di un'interpretazione giocata quasi esclusivamente sul piano filosofico[8]. I romanzi di Robbe-Grillet vengono accolti come esempi di una nuova epistemologia in atto, direttamente incarnata in un'opera narrativa[9]. In questo senso, le interpretazioni dominanti nel campo letterario italiano, favorevoli o contrarie al *nouveau roman*, mosse da posizioni 'psicologiste' o sociologico-marxiste[10], vengono scartate in favore di una lettura in cui il piano gnoseologico-epistemologico risulti del tutto integrato a quello dell'elaborazione letteraria. Robbe-Grillet, insomma, «non crede più in un rapporto interno-esterno, ma soltanto nel sistema unico stabilito dall'atto percettivo»[11], quest'ultimo rappresentato dall'opera stessa nel suo farsi.

Se è possibile definire 'costruttivista' la lettura di Barilli è perché, a differenza di quella allora egemonica di Barthes, essa punta sull'integrazione di soggetto e oggetto in un medesimo 'flusso

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 17.
[5] Ivi, p. 18.
[6] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[7] *Ibid.*
[8] Cfr. A. Chiurato, *La ricezione del* nouveau roman *in Italia*, cit., p. 132.
[9] L'idea che la rivoluzione del *nouveau roman* sia essenzialmente di carattere epistemologico è il filo conduttore della comunicazione di Barilli al convegno di Cerisy del 1971. Tuttavia, aggiunge il critico, «il ne faut absolument pas sous-estimer l'ampleur d'une révolution même si elle n'excède pas le niveau épistémologique»: «Il est arrivé trop souvent de privilégier le point de départ de la structure économique d'une société. La culture étant circulaire, on peut partir d'un point de cette boucle, puisque d'une coupure provoquée quelque part s'ensuivront une perte d'équilibre de l'ensemble», R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, in J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon (a cura di), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, vol. 1, cit., p. 109.
[10] Si pensi, per esempio, ai già citati articoli di Segio Solmi o di Guido Neri. Barilli sarà sempre molto severo nei confronti delle letture 'sociologiche' dei romanzi di Robbe-Grillet. Come scriverà ancora negli anni Novanta a proposito della *Jalousie*, «l'apparenza [...] è che in quest'opera la soggettività muoia del tutto e si raggiunga definitivamente la famosa oggettività [...] con relativo atto finale di alienazione dell'uomo, interamente fagocitato dall'invasione delle merci. Questi i sociologismi "volgari" emessi sul conto della narrativa robbegrilletiana», R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., p. 57.
[11] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 19.

percettivo', evitando in questo modo ogni tipo di riduzione 'oggettivistica'. L'analisi barthesiana de *Les gommes* era infatti sbilanciata sul versante dell'oggetto, trattato come una pura «résistance optique»[1], mentre la componente 'umana' veniva appiattita sul solo senso della vista. La conclusione, inevitabile, era che «le roman devient expérience directe de l'entour de l'homme, sans que cet homme puisse se prévaloir d'une psychologie, d'une métaphysique ou d'une psychanalyse pour aborder le milieu objectif qu'il découvre»[2]. Allo stesso modo, leggendo *Le voyeur*, Barthes vi individuava un «conflit entre le monde purement optique des objets et celui de l'intériorité humaine»[3], tanto che l'orizzonte oggettuale, ormai proliferante, cessava di essere presentato «comme une fonction du coeur humain»[4]. Ancora nel 1958, l'autore degli *Essais critiques* sosteneva che «Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme»[5].

Pur senza che Barthes venga direttamente chiamato in causa[6], la distanza delle conclusioni cui giunge Barilli rispetto a quelle barthesiane è piuttosto evidente. Il critico francese punta a dare della narrativa di Robbe-Grillet una lettura radicalmente antiumanistica, in cui la descrizione degli oggetti, ipertrofizzata a scapito della trama (*Les gommes*) o della dimensione psicologica o morale (*Le voyeur*), tende a fare di questi romanzi delle opere in cui vige un principio di mera estensione superficiale piuttosto che di «compréhension»[7]. Per Barthes, le opere robbegrilletiane valgono insomma come «exercice absolu de négation»[8], si tratti di negazione dell'aneddoto alla base della trama, della psicologia umana o di qualunque forma di morale o di metafisica[9]. Barilli, al contrario, pur riconoscendo la necessità della *tabula rasa* del romanzo borghese da cui muove Robbe-Grillet, è convinto che la restaurazione di un orizzonte 'metafisico', nei suoi romanzi, sia ancora possibile, così come è convinto che sia ancora possibile leggerli secondo un principio di 'comprensione', riconducendoli così a un quadro interpretativo in cui la dimensione umana non è mai del tutto negata[10]:

[1] R. Barthes, *Littérature objective*, cit., p. 44.
[2] Ivi, p. 55.
[3] R. Barthes, *Littérature littérale*, cit., p. 84.
[4] Ivi, p. 83.
[5] R. Barthes, *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet* [1958], in Id., *Essais critiques*, cit., p. 126.
[6] Nel saggio di Barilli il nome di Barthes ricorre una sola volta, proprio in riferimento a *Littérature littérale*, ma di questa lunga analisi del *Voyeur* il critico italiano parafrasa solo i passaggi relativi all'appiattimento dello spazio, senza menzionare il resto (cfr. R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 25).
[7] R. Barthes, *Littérature littérale*, cit., p. 86.
[8] Ivi, p. 89.
[9] «La nouveauté, chez Robbe-Grillet, c'est d'essayer de maintenir la négation au niveau des techniques romanesques […]. Il y a donc […] à la fois refus de l'histoire, de l'anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de la signification des objets», R. Barthes, *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*, cit., pp. 123-124.
[10] Mentre, per Barthes, «si Robbe-Grillet décrit quasi géométriquement les objets, c'est pour les dégager de la signification humaine», ivi, p. 124.

> [...] nell'avversare l'economia del romanzo tradizionale [Robbe-Grillet] non pretende affatto di darci qualcosa di caotico e di irriflesso, il fatto nella sua bruta datità, ma tenta a sua volta di trovare un'economia che gli consenta di mettere in evidenza, di selezionare e quindi di ricostruire artificialmente, l'immediata vita percettiva. Per dirla in termini filosofici, una fatticità ricostruita attraverso l'idealità, e cioè con l'intervento di strumenti tecnici è diversa dalla fatticità di base, in quanto la ripropone illuminata, chiarificata, posseduta.[1]

Esiste dunque una «fatticità di base» data dal mondo degli oggetti, il quale gioca indubbiamente un ruolo di primo piano nei romanzi di Robbe-Grillet, ma esiste anche una «idealità», cioè un piano 'metafisico', appunto, che organizza e ricostruisce l'orizzonte oggettuale. Si affaccia, in questo passaggio, il concetto husserliano di intenzionalità, che Barthes richiamava in maniera molto più defilata e circoscritta[2]. Barilli avrà modo di svilupparlo, coerentemente con le premesse del saggio verriano, in uno scritto di poco successivo pubblicato sulla rivista «aut aut», che allontana ulteriormente le sue posizioni da quelle del critico francese:

> Robbe-Grillet [...] accord*a* pieno corso, pieno svolgimento allo strumento intenzionale. Sarà, la sua, l'avventura dell'incontro frontale, diretto, brutale con l'opacità delle cose, col loro "esser là" dure, intatte, irriducibili a un sistema di significati astratti [...] Robbe-Grillet [non] perviene [...] a un mero, insensibile oggettivismo, a una misurazione scientifica degli oggetti: questi non possono mancare di essere [...] *percepta* di un soggetto *percipiens* [...][3]

Affermazioni simili tornano in un saggio sulla narrativa di Butor pubblicato sul «Mulino» alla fine del 1959[4], ma soprattutto nell'introduzione alla già citata raccolta di saggi *Una via per il romanzo futuro* (1961). Qui, rispondendo a quell'ala della critica che aveva rigettato le proposte teoriche di Robbe-Grillet percependole come ostili alla presenza umana in quanto tale[5], Barilli ricorda che «la

[1] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 19.
[2] «Le roman [*Le voyeur*] se tient dans cette zone étroite et difficile, où l'anecdote (le crime) commence à pourrir, à "intentionnaliser" le superbe entêtement des objets à n'être que là», R. Barthes, *Littérature littérale*, cit., p. 85.
[3] R. Barilli, *Chiave fenomenologica per due narratori*, «aut aut», n. 57, maggio 1960, p. 160. Corsivi nel testo.
[4] R. Barilli, *La narrativa di Butor*, cit., poi Id., *Umanesimo ambiguo di Butor*, in Id., *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 48-57. In Robbe-Grillet non vi sarebbe «né soggettivismo né oggettivismo [...] ma inscindibile relazione tra i due momenti, stretto nesso tra percipiente e percepito [...], nesso in cui il primo membro, il percipiente, non pretende già di imporre la propria soggettività, ma di darsi a saggiare, a misurare la trascendenza dell'altro». Inoltre, sebbene in Robbe-Grillet «i valori psicologici, morali veng*ano* rigorosamente "ridotti", neutralizzati», egli non vuole «costruire un mondo di puri *percepta*», quanto piuttosto «affermare che i nostri valori [...] traggono origine dalla zona del primitivo avvicinamento alle cose», ivi, pp. 49-50. Corsivo nel testo.
[5] Cfr. C. Bo, *La scuola per romanzieri*, cit.

guerra dichiarata allo psicologismo»[1] non è da intendersi come «rivolta alla presenza dell'uomo, ma piuttosto all'antropocentrismo»[2]. «Le note dichiarazioni di Robbe-Grillet contro lo psicologismo – continua Barilli – sembrano infatti echeggiare quello che è da considerarsi come uno dei capisaldi dell'immanentismo contemporaneo [...]: l'eliminazione dello sdoppiamento tra la cosa "in sé" e una sua immagine»[3]. Più preciso di Barthes nell'individuare possibili precedenti e nel tratteggiare una filiazione diretta del *nouveau roman* dall'esistenzialismo sartriano, Barilli ipotizza la conoscenza, da parte di Robbe-Grillet, di un saggio di Sartre del 1939[4], in cui l'autore della *Nausée* «ebbe a esprimere [...] la gratitudine [...] a Husserl per aver egli messo a punto il concetto di intenzionalità ed averne fatto uno strumento di liberazione dallo psichismo, ovvero dalla trangugiazione, da parte dell'uomo, di tutta la realtà circostante»[5].

Ora, che il *nouveau roman*, in particolare nella sua declinazione robbegrilletiana, muova da un tentativo di integrazione tra soggetto e oggetto e non soltanto da un tentativo di registrazione superficiale della realtà, è un assunto che sembra ormai acquisito da parte della critica francese. In una recente pubblicazione dedicata ai rapporti tra romanzo e fenomenologia, Thomas Franck sottolinea come «le Nouveau Roman tendr*ait* à dépasser l'opposition rigide entre objectivisme et subjectivisme [...] au profit d'une fusion ontologique du moi et du monde»[6], e a sostegno di questa tesi cita proprio la comunicazione di Barilli al convegno di Cerisy del 1971. Qui, ripetendo una teoria già esposta in un volume di saggi uscito per Feltrinelli qualche anno prima[7], il critico italiano proponeva, come strumento interpretativo per la prima fase del *nouveau roman* (anni Cinquanta), il concetto di 'estasi': «Exstase signifie expérience extatique du monde: l'homme sort de lui-même, s'efface [...] pour habiter les objets»[8]. In altre parole, i romanzi di Robbe-Grillet, almeno per il periodo che va dalle *Gommes* alla *Jalousie*, si presenterebbero come «una vasta esperienza psichica, che tuttavia reclam*a* la necessità di doversi ormai rovesciare totalmente sugli oggetti [...] un vivere dell'io interamente proiettato sulle cose»[9]. Franck, accogliendo questa lettura, parla di «dépassement de la dialectique objet-sujet au profit d'un monisme de l'extase»[10], avvalorando così proprio la tesi centrale

[1] R. Barilli, *Introduzione*, in A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 12.
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 14.
[4] J. P. Sartre, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Hussserl: l'intentionnalité* [1939], in Id., *Situation I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 31-35.
[5] R. Barilli, *Introduzione*, cit., pp. 14-15.
[6] T. Franck, *Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dan le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, p. 36.
[7] Cfr. R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit.
[8] R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, cit., pp.107-108.
[9] R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., pp. 9-10.
[10] T. Franck, *Lecture phénoménologique du discours Romanesque,* cit., p. 87.

del saggio di Barilli del 1959, che parlava di «corrente di percezione che lega in un nesso unico il soggetto e l'oggetto»[1]. È tuttavia sintomatico che al convegno di Cerisy l'interpretazione fenomenologica di Barilli trovasse ancora delle resistenze. Nella discussione seguita alla comunicazione barilliana, il filosofo Karlheinz Stierle commentava: «Je vois la possibilité d'un roman phénoménal, phénoménaliste, mais pas d'un roman phénoménologique»[2], accordando ancora, implicitamente, maggiore importanza all'orizzonte fenomenico in sé, cioè al piano delle descrizioni oggettuali, che non alla dialettica tra soggetto e oggetto che quelle descrizioni instaurerebbero.

Tornando al saggio del 1959, un altro elemento che allontana l'interpretazione di Barilli da quella di Barthes è l'importanza data alle strutture narrative. Se infatti, nella sua analisi delle *Gommes*, il critico francese «fait l'économie d'une étude de la trame du récit»[3], limitandosi a un rapido e superficiale sorvolo[4], Barilli non solo non trascura l'intreccio dei tre romanzi di cui tratta (*Les gommes*, *Le voyeur* e *La jalousie*), dandone resoconti molto dettagliati, ma sembra più consapevole di Barthes della funzione che le trame assumono nella narrativa robbegrilletiana:

> [...] Robbe-Grillet non ha potuto fare a meno di porre in corrispondenza [della] corrente di percezione un avvenimento, un fatto macroscopico, diciamo pure una trama, che assicurasse uno schema al romanzo [...]. Robbe-Grillet, insomma, pur abolendo tanti ingredienti usuali del romanzo, non ha potuto eliminare l'azione, il dramma nel sento etimologico del termine [ma] non ha esitato a procedere in direzione diametralmente opposta [rispetto al romanzo borghese] scegliendo di volta in volta trame assurde, improbabili (*Les gommes*), ripugnanti (*Le voyeur*) o infine ovvie, banali (*La jalousie*) [...][5]

La trama, in sostanza, «non è niente più che uno strumento, una "astuzia" cui ricorre la vita percettiva per uscire da sé, dalla propria condizione di immediatezza irrelata»[6]. Direttamente

[1] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 18. Franck, nel suo studio, cita soltanto la comunicazione al convegno di Cerisy del 1971, non dando prova di conoscere gli scritti barilliani meno recenti, peraltro mai tradotti in francese. Tuttavia, le conclusioni a cui giunge confermano, a posteriori, la lungimiranza di Barilli, che ancora nel 1967 rivendicava orgogliosamente il proprio ruolo di pioniere: «Ad alcuni, l'aggancio tra il *nouveau roman* e appunto la fenomenologia sembrò assai poco rigoroso, dettato più che altro dall'impulso di accostare fra loro due argomenti alla moda, anche se di origini e significati del tutto lontani e inconciliabili. Di qui l'incentivo ad approfondire la questione», R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., p. 11.
[2] R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, cit., p. 120.
[3] G. Yanoshevsky, *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet*, cit., p. 69.
[4] Cfr. R. Barthes, *Littérature objective*, cit., p. 53.
[5] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., pp. 20-21. Corsivi nel testo.
[6] Ivi, p. 35. Al convegno di Cerisy del 1971, Barilli sottolineava in particolare, nella trilogia robbegrilletiana, l'«exaspération du caractère "fictif" de l'intrigue», R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, cit., p. 114.

connesso a questo aspetto vi è poi un altro elemento, individuato da Barilli in aperta contraddizione con le dichiarazioni di poetica dello stesso Robbe-Grillet:

> [...] Robbe-Grillet è stato troppo affrettato nel decretare l'esclusione dalla sua narrativa di ogni contenuto psicologico; l'operazione dell'apertura percettiva sulle cose non gli è riuscita del tutto pura, non ha potuto evitare di essere accompagnata da una superstite pellicola di introspezione [...] Si comprende allora che nasce di qui la possibilità di un'interpretazione psicologica [dei] personaggi robbegrilletiani, i soggetti emergenti dal *continuum* percettivo che con tanta insistenza esercitano il *régard* [...][1]

Trama e personaggio sono insomma, per Barilli, due puntelli necessari affinché il «*continuum* percettivo» cui tendono le opere di Robbe-Grillet non si disperda in una «condizione di immediatezza irrelata». Anche Barthes, nell'analisi del *Voyeur*, aveva ammesso la possibilità «d'occuper la *lettre* du récit par une spiritualité implicite»[2], cioè di leggere il romanzo in una chiave psico-patologica o morale, premettendo però che «l'histoire [...] tend au zéro, au point qu'on peut à peine la nommer, encore moins la résumer»[3]. La prospettiva barthesiana, prediligendo ancora una volta il piano 'superficiale' delle descrizioni e il ruolo assunto da determinati oggetti, finiva per leggere nella seconda prova robbegrilletiana «l'anéantissement de l'anecdote»[4], al punto che «ce sont nos critiques spiritualistes qui ont cherché désespérément, dans *Le voyeur*, l'histoire: ils sentaient bien que sans argument, pathologique ou moral, le roman échappait à cette civilisation de l'Âme»[5]. Barilli, a questo proposito, non contraddice necessariamente Barthes, ma in un certo senso ne ammorbidisce le conclusioni. Per lui, infatti, la trama del *Voyeur* «non si lascia afferrare direttamente, ma richiede di essere ricavata [...] dalla corrente di percezione, con procedimento non univoco e lineare, ma plurimo e complesso, e con possibilità di esiti vari»[6]. Anche Barthes parla di una «histoire possible»[7], desumibile dalla costellazione degli oggetti e assunta da Robbe-Grillet come fragile pellicola tra narratore e lettore, così da scongiurare «les effets trop brutaux de la pure négativité»[8]; tuttavia, il ruolo che Barilli accorda a un intreccio tanto esile e rarefatto sembra, in definitiva, molto meno accessorio («Parte del fascino di *Le voyeur* deriva [...] dal fatto che si intuisce chiaramente che quanto

[1] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 22. Corsivi nel testo.
[2] R. Barthes, *Littérature littérale*, cit., p. 89. Corsivo nel testo.
[3] Ivi, p. 83.
[4] Ivi, p. 84.
[5] *Ibid.*
[6] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 26.
[7] R. Barthes, *Littérature littérale*, cit., p. 89.
[8] *Ibid.*

ci è squadernato in primo piano, il "monologo esterno", non è tutto, ma che al di là di esso c'è qualcosa che sfugge»[1]) e soprattutto non in contraddizione con una lettura 'psicologica' che valorizzi la funzione del personaggio. Una tale lettura sembra anzi compresa nella costruzione stessa dell'intreccio e non soltanto desunta, come vorrebbe Barthes, dal lettore 'di retroguardia' rimasto ancorato a vecchi schemi 'spiritualistici': «[Nel *Voyeur* c'è] un conflitto che si svolge esclusivamente in Mathias, tra la cristallina innocenza della sua percettività e gli spazi che stanno attorno ad essa sfuggendo al suo controllo»[2].

Questi rilievi non devono far dimenticare che la lettura di Barilli è comunque una lettura 'evoluzionistica' dello stile di Robbe-Grillet. Tutta la «grande trilogia», come verrà chiamata in seguito[3], è per il critico italiano un percorso di progressivo abbandono dei più evidenti cascami del romanzo 'tradizionale'. Se *Les gommes* viene giudicata una prova ancora immatura, è perché qui «la trama si delinea più nettamente [...] inoltre essa è clamorosa, così da attirare su di sé troppa attenzione»[4]; d'altra parte, la sopravvivenza, tanto nelle *Gommes* che nel *Voyeur*, di un «protagonista cui non è impossibile estendere la nozione stessa di personaggio»[5], è per Barilli il risultato di una ricerca narrativa non ancora del tutto libera da schemi, per così dire, imposti dall'esterno: «la corrente di percezione non è giunta a essere del tutto indipendente; occorre che ci sia una "persona" che la porti in giro, che ne sposti il punto di applicazione»[6]. Questa «persona», ancora individuabile, 'tradizionalmente', dal nome (Wallas nelle *Gommes*; Mathias nel *Voyeur*), dalla professione (rispettivamente, investigatore e venditore di orologi da polso) e dotata di un vissuto personale che si sviluppa nel passato e in qualche modo influenza il presente narrativo (tanto di Wallas che di Mathias veniamo messi al corrente di alcuni ricordi d'infanzia che riemergono a contatto con i luoghi visitati), tende a scomparire nel terzo romanzo, *La jalousie*, che per Barilli è tanto la prova tecnicamente più

[1] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., pp. 26-27.
[2] Ivi, p. 30. La psicologia di cui parla Barilli, tanto per *Le voyeur* che, come si vedrà più avanti, per *La jalousie* è, ovviamente, una psicologia 'fenomenologica', cioè del tutto estroflessa e proiettata sugli oggetti, non preesistente e indipendente da questi. La sua lettura, quindi, non può essere paragonata a quella di Solmi, che vedeva nell'architettura narrativa del *Voyeur*, in maniera quasi dostoevskijana, una «impassibilità [...] destinata a far meglio percepire l'orrore [...] l'insormontabilità dell'angoscia» (S. Solmi, *Le voyeur*, cit., p. 104); ma non può nemmeno essere paragonata a quella di Calvino, che su «Nuovi Argomenti» rilevava, polemicamente, che «*Le voyeur* di Robbe-Grillet è un racconto bellissimo finché non si scopre che tutta la vicenda gravita attorno al fatto che il protagonista è un paranoico. E *La jalousie* è uno studio psicologico, anche se rappresentato attraverso una enumerazione di oggetti», I. Calvino, risposta a *9 domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959, p. 10. Per Calvino, il *nouveau roman*, nonostante i suoi roboanti propositi, «volta*va* le spalle a tutto tranne che alla psicologia» (*ibid.*), e vale la pena sottolineare come, per lui, l'architettura formale della *Jalousie*, il suo rigoroso gioco prospettico e descrittivo, fosse in fin dei conti separabile dal contenuto 'psicologico' della narrazione e non, piuttosto, la condizione affinché una dimensione psicologica potesse di fatto manifestarsi.
[3] Cfr. R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., pp. 31-70.
[4] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 23.
[5] Ivi, p. 30.
[6] *Ibid.*

alta delle sperimentazioni robbegrilletiane quanto quella più compiutamente 'fenomenologica'. Qui, infatti,

> la corrente di percezione [...] perviene ad abolire ogni residuo di obiettività, ad eliminare quanto ancora restava di ciò che usualmente si intende per personaggio. Essa è ormai soltanto un fascio visivo, che non permette di risalire fino al punto d'origine [...]; non si può giungere a colui che esercita lo strumento ontologico del *régard*, sorprenderlo dall'esterno; occorre porsi nella corrente percettiva, rinunciare a qualsiasi altra prospettiva che non sia quella che essa ci porge.[1]

Eliminando il personaggio tradizionalmente inteso, vale a dire togliendo al lettore la possibilità di guardare dall'esterno il protagonista della vicenda e di collocarlo in un contesto narrativo più ampio della pura «corrente di percezione» rappresentata dal suo sguardo sul mondo, *La jalousie* realizzerebbe pienamente quella fusione tra soggetto e oggetto che, per Barilli, era implicita nella narrativa di Robbe-Grillet fin dal suo esordio: «la corrente di percezione non approda certo a una descrizione obiettiva, documentaria, ma a una descrizione fenomenologica in cui l'*en soi* delle cose è anche in funzione di un percipiente, è un "essere percepito da"»[2]. Anche questo terzo romanzo, tuttavia, sarebbe avvicinabile secondo i modi del «commento psicologico»[3], per quanto si tratti di un commento ormai puramente induttivo e plurimo nelle sue possibili interpretazioni:

> L'acuta sensibilità percettiva obbliga il protagonista a rilevare inesorabilmente i fatti minimi dai quali è possibile indurre la relazione della moglie con l'amante, senza tuttavia raccoglierli in una constatazione di carattere generale, ma anzi venendo prontamente mimetizzati subito dopo l'avvistamento, ricacciati nella neutralità e nell'indifferenza degli altri avvenimenti. Quali le ragioni di questo comportamento? Qui, come si vede, nasce quasi inevitabilmente l'occasione di svolgere un commentario psicologico, che certo si manterrà complesso, plurimo, ambiguo.[4]

Come scrive Caristia, per il critico italiano non è possibile «une interprétation du nouveau roman qui exclurait l'homme et la subjectivité»[5]. A differenza di Barthes, a Barilli interessa insomma valorizzare le interazioni tra soggetto e oggetto, le quali finiscono necessariamente per coinvolgere,

[1] Ivi, p. 31. Corsivo nel testo.
[2] Ivi, p. 32. Corsivo nel testo.
[3] Ivi, p. 34.
[4] *Ibid.*
[5] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 158.

sebbene in misura più frammentaria e 'induttiva' via via che Robbe-Grillet abbandona l'elemento rassicurante del personaggio classicamente inteso, la dimensione della psicologia[1]. Se insomma, da un lato, non sono da escludere alcuni punti di contatto con le riflessioni barthesiane[2], dall'altro è sintomatico che, in conclusione del saggio del 1959, Barilli metta in guardia da una lettura puramente 'nichilista' della trilogia robbegrillettiana:

> [...] Robbe-Grillet [...] non ha mancato di saldarsi ad alcuni elementi solidamente legati alla tradizione del genere romanzesco: ecco dunque che le sue composizioni, per un verso audaci e rivoluzionarie così da fare il vuoto attorno a sé, per altro verso si possono vedere inquadrate in uno svolgimento storico conseguente e coerente; questo è senz'altro l'argomento più efficace che si possa opporre a chi vi scorga solo l'aspetto nichilistico, anarchico e con troppa fretta intoni il coro del "dove si va a finire".[3]

È ovvio che Barthes non possa rientrare tra i bersagli polemici di questa chiusa. Tuttavia, negli anni a seguire, Barilli non ha mancato di esplicitare la propria avversione per gli elementi più 'nichilisti' delle letture barthesiane di Robbe-Grillet. In un saggio pubblicato nel 1964 sulla «Revue des Lettres Modernes»[4], per esempio, il critico italiano scrive quanto segue, spingendosi fino a contestare la presunta 'ufficialità' delle interpretazioni barthesiane:

> Roland Barthes avait su en effet interpréter et découvrir brillament les nombreux points qui permettaient à cette nouvelle expérience narrative de se détacher de toutes celles qui l'avaient précédée [...]; mais il avait raté le moment positif, il n'avait su lui attribuer une tâche constructive. [...] il avait identifié cette tâche dans la négation elle-même, prise comme [...] renonciation ascétique à tous les caractères dans lequels les précédents narrateurs s'étaient complus: psychologie, filtre de la mémoire [...], commentaire moral [...]. On n'y retrouverait alors que l'objet pur, ne possédant que sa seule consistance "littérale". [...] dans la narration de Robbe-Grillet il y a, il est vrai, des choses intactes, épaisses, opaques; mais on y trouve aussi un sujet humain, avec sa psychologie, sa vie sentimentale.[5]

[1] A questo proposito, è interessante notare che per Barthes nemmeno *La jalousie* si smarcherebbe dallo schema 'oggettivista' e 'anti-umanista' dei primi due romanzi (cfr. R. Barthes, *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*, cit., p. 125).
[2] «[...] anche ne *Le voyeur* [...] quello che conta è in primo luogo l'incredibile, gremita ricchezza del "monologo esterno", orrido tessuto di percezioni presenti, passate, immaginarie, saldate in un unico corpo sorretto dalla dilagante presenza delle cose», R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 36. Ma come si è visto, la differenza con la lettura di Barthes sta nel fatto che, per Barilli, l'interpretazione psicologica è implicita nel tessuto narrativo stesso, non il risultato di letture esterne che forzerebbero la tensione puramente oggettuale e descrittiva del romanzo.
[3] R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 36.
[4] R. Barilli, *De Sartre à Robbe-Grillet*, «La Revue des Lettres Modernes», n. 94-99, 1964, pp. 105-128.
[5] Ivi, p. 105. Per Barilli, l'interpretazione barthesiana «a pu sembler être la seule permise et c'est ainsi qu'elle s'est répandue comme une véritable interprétation "officielle"», ivi, p. 106.

Ancora negli anni Novanta, tornando sulle *Gommes*, Barilli rilanciava l'interpretazione 'edipica' di Bruce Morrisette «contro l'impressione [...] di quasi tutti i commentatori, a cominciare da Roland Barthes [...], che quello fosse un romanzo dell'assoluta piattezza, meritevole proprio per il fatto di aver abolito trama, psicologia, significati ulteriori»[1]. Morrisette è stato forse il principale avversario di Barthes nell'esegesi dell'opera robbegrilletiana, proponendone, nei primi anni Sessanta, una lettura fortemente incentrata sulle strutture narrative e sui loro possibili significati simbolici[2], lettura che lo stesso Barthes definiva 'integrata': «Morrissette produit en effet de Robbe-Grillet une image "intégrée", ou, mieux encore, réconciliée avec les fins traditionnelles du roman»[3]. Di conseguenza, contrariamente a quanto sostenuto nelle analisi barthesiane, con Morrisette diventava possibile leggere questi romanzi come delle «histoires» dotate di un senso, di volta in volta, «oedipéen, sadique, obsessionnel, ou même simplement littéraire»[4]. Scrive Barthes:

> Bruce Morrissette […] met fort bien en relief les variations et les complexités du "point de vue" narratif, les distorsions imposées par Robbe-Grillet à la chronologie et son refus de l'analyse psychologique (mais non de la psychologie). Il n'en reste pas moins que, pourvu de nouveau d'une histoire, d'une psychologie (pathologique) et d'un matériel, sinon symbolique, du moins référentiel, le roman robbe-grilletiste n'est plus du tout l'épure "plate" de la première critique: c'est un objet plein, et plein de secrets […][5]

Non stupisce che sia proprio un saggio di Morrisette, e non di Barthes, a fare la sua comparsa in un numero del «verri» (n. 5, ottobre 1961)[6]. Lo scritto, una lunga analisi delle *Gommes*[7], prende infatti apertamente le distanze da Barthes: «attraverso il *parti-pris* del suo interesse unilaterale,

[1] R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., p. 36. In questo passaggio,
[2] Per quanto riguarda il romanzo *Les gommes*, Morrissette offriva infatti un'analisi diametralmente opposta a quella barthesiana: se quest'ultima, come si è detto, poneva l'accento sulla predominanza degli oggetti e sullo stile descrittivo e 'anti-umanistico' di Robbe-Grillet, senza curarsi troppo di considerare gli elementi della trama, Morrissette faceva emergere soprattutto la struttura circolare dell'intreccio e il profondo debito con il mito di Edipo. Le analisi di Morrissette verranno raccolte per la prima volta nel 1963, in un volume in lingua francese prefato dallo stesso Barthes (cfr. B. Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, prefazione di R. Barthes, Paris, Éditions de Minuit, 1963). Nella prefazione, Barthes cercherà di difendere la propria posizione critica parlando della presenza di «deux Robbe-Grillet: d'un côté le Robbe-Grillet des choses immédiates, destructeur de sens, esquissé surtout par la première critique; et d'un autre, le Robbe-Grillet des choses médiates, créateur de sens, dont Bruce Morrissette se fait l'analyste», R. Barthes, *Le point sur Robbe-Grillet?*, ora in *Essais critiques*, cit., p. 235. Anche le analisi di Morrissette avranno una certa influenza sul posizionamento di Robbe-Grillet, per cui cfr. G. Yanoshevsky, *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet*, cit., pp. 73-81.
[3] R. Barthes, *Le point sur Robbe-Grillet?*, cit., p. 238.
[4] Ivi, p. 239.
[5] *Ibid.*
[6] Cfr. B. Morrisette, *Lettura di* Les Gommes, cit.
[7] Che nel 1963 confluirà in B. Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet*, cit.

[Barthes] contribuisce a sviluppare il mito di Robbe-Grillet visto come puro *chosiste* indifferente all'intreccio e alle passioni umane»[1]. L'affinità tra la visione di Barilli e quella di Morrisette non risiede solo nel maggiore interesse riservato, in sede d'analisi, alle strutture narrative (d'altronde anche Barilli, come Barthes, aveva sottovalutato i riferimenti edipici delle *Gommes* e il peso che questi avevano nello sviluppo dell'intreccio), ma anche, e soprattutto, nella ricerca di una continuità 'fenomenologica' tra il piano umano, psicologico e il piano oggettuale. «Per Robbe-Grillet – scrive infatti Morrisette – un oggetto può esprimere passioni o altri aspetti dell'esistenza dell'uomo per la sola ragione che l'uomo può esistere unicamente attraverso la sua *percezione degli oggetti*»[2]; e ancora: «l'autore si serve del suo oggetto come supporto della vita mentale ed emozionale del suo personaggio»[3]. Non è da sottovalutare la scelta strategica di pubblicare questo saggio sul «verri» proprio nel 1961, anno che vede anche la comparsa della raccolta *Una via per il romanzo futuro*. L'impressione è che Barilli abbia cercato, fin dal 1959, di creare in Italia una sorta di polo 'anti-Barthes' che superasse l'interpretazione, ormai sclerotizzata, di Robbe-Grillet come autore totalmente 'cosista' e ostile alla presenza umana. Come scriverà negli anni Novanta, le analisi barthesiane avevano infatti contribuito, sia pur loro malgrado, a «rafforzare [...] un giudizio negativo: si trattava di un atto di resa finale nei confronti dell'uomo, di fronte all'affermarsi delle merci [...]; l'oggetto si imponeva in misura assoluta, obbligando il povero soggetto umano a divenirne non più che un muto testimone»[4]. Riscattare Robbe-Grillet significava allora non soltanto riscattare un autore di valore da giudizi perlopiù riduttivi e poco attenti a collocarne le opere nella giusta prospettiva ermeneutica; significava anche promuovere una nuova visione della letteratura e, con essa, una nuova visione dell'essere umano, in quel momento incarnata proprio dai romanzi robbegrilletiani e dal loro tentativo di superare, in narrativa, un rigido e limitante antropocentrismo[5]. Più prosaicamente, significava promuovere la specifica linea di ricerca della rivista anceschiana, allontanandosi sia dalle letture egemoniche di Barthes che, in misura maggiore, dal loro volgarizzamento presso la critica letteraria degli anni Cinquanta.

[1] Ivi, p. 121. Corsivi nel testo.
[2] Ivi, p. 144. Corsivo nel testo.
[3] Ivi, p. 145.
[4] R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., pp. 36-37.
[5] Il superamento dell'antropocentrismo è il motivo che spinge Barilli a preferire Robbe-Grillet a Butor, in questo non lontano dalle considerazioni di Barthes. «In Butor – scrive Barilli analizzando *La modification* – riappare l'uomo macroscopico, con le sue volizioni normali». Inoltre, i «percorsi percettivi» butoriani appaiono, a differenza di quelli di Robbe-Grillet, «avvolti di una calda *pietas*, di una sottile trepidazione sentimentale» (R. Barilli, *Umanesimo ambiguo di Butor*, cit., pp. 50; 56. Corsivo nel testo). Anche per Barthes, Butor ricostituiva un orizzonte 'umanista' laddove Robbe-Grillet tendeva a rompere i ponti con ogni forma di significazione: «l'art de Butor est symbolique: le voyage signifie quelque chose, l'itinéraire spatial, l'itinéraire temporel et l'itinéraire spirituel (ou mémorial) échangent leur littéralité, et c'est cet échange qui est signification. Donc, tout ce que Robbe-Grillet veut chasser du roman […] Butor le veut expressément», R. Barthes, *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet*, cit., p. 125.

La prolungata vicinanza a Robbe-Grillet e al *nouveau roman* porterà Barilli a sviluppare un proprio sistema critico e valoriale che alcuni anni dopo non mancherà di applicare al romanzo del Gruppo 63. Da un lato, la parabola robbegrilletiana non si esaurirà certo, per il critico italiano, nell'impostazione compiutamente fenomenologica della *Jalousie*, ma proseguirà, con *Dans le labyrinthe* (1959), in direzione di un «gusto Pop»[1] più marcatamente ludico e postmodernista *ante litteram*[2]. Dall'altro, i ripetuti confronti tra romanzo esistenzialista e *nouveau roman*, attenti a mettere in luce la filiazione della narrativa di Robbe-Grillet da quella di Sartre, permetteranno a Barilli di sviluppare un concetto chiave della sua critica, quello di «normalizzazione»[3]. Se, infatti, nella narrativa sartriana, «les moments où l'expérience de la nausée [cioè del sentimento del puro 'essere là' degli oggetti] ont [...] une nature insulaire, atomistique, intermittente»[4], in Robbe-Grillet «la connaissance phénoménologique devient [...] "normale", ses personnages s'y placent sans aucun effort apparent, s'y trouvent plongés de la première à la dernière page»[5]. Ne consegue che, mentre in Sartre il contatto 'epifanico' con gli oggetti è «un état d'exception»[6], ancora imbevuto di trascendentalismo primonovecentesco, in Robbe-Grillet esso rappresenta la normalità della vita percettiva dei personaggi, a prescindere dal loro stato psicologico. Al convegno di Cerisy del 1971, Barilli proporrà questa lettura parlando, per il *nouveau roman*, di un «processus de démocratisation visant à faire cesser le privilège aristocratique dont l'exstase avait joui jusq'à ce moment»[7], aprendo così le porte a una «normalité autre [...] qui n'*a* désormais rien de traumatisant»[8]. Si vedrà quanto il

[1] R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., p. 10. Stando all'analisi di Barilli, in *Dans le labyrinthe* Robbe-Grillet inizierebbe ad attingere «dalla banca del "già fatto"», anticipando un gusto per il riciclo di materiali preesistenti (provenienti soprattutto dal «mondo dei consumi "popolari"») che sarà tipico dell'estetica postmoderna. Già recensendo questo romanzo in edizione francese, Barilli sottolineava la «vita seriale» dei personaggi, che «si riproduce ogni volta con variazioni non troppo evidenti rispetto a un nucleo che rimane immutato» (R. Barilli, *Alain Robbe-Grillet: Dans le labyrinthe*, cit., p. 67). Ancora al convegno di Cerisy del 1971, il critico italiano individuerà, in *Dans le labyrinthe* e nelle prove successive, la presenza di una «machine à raconter» che si serve di un «vaste réservoir de clichés et des stéréotypes extérieurs», R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, cit., p. 116.

[2] Sempre al convegno di Cerisy del 1971, Barilli parla di «idéologie du jeu» per inquadrare il passaggio dal *nouveau roman* 'fenomenologico' degli anni Cinquanta alle successive incarnazioni del decennio Sessanta, ribattezzate, durante il convegno, *nouveau nouveau roman* (ivi, p. 117).

[3] Concetto che, si vedrà nei capitolo successivi, genererà non poche polemiche anche all'interno dello stesso Gruppo 63 (cfr. *infra*, § 5.2.2, *Guglielmi e Barilli: due idee della narrativa in conflitto*).

[4] R. Barilli, *De Sartre à Robbe-Grillet*, cit., p. 113.

[5] Ivi, p. 123.

[6] Ivi, p. 113.

[7] R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, cit., p. 112.

[8] *Ibid.* In altre parole, «l'esperienza tra psicologica e gnoseologica che portava gli eroi di Sartre ad avvertire con violenza traumatica l'alterità delle cose, la loro trascendenza rispetto agli usi comuni, veniva vissuta da loro nel senso di una eccezionalità istantanea, sconvolgente, al cui ritmo essi non potevano reggere a lungo, dovendo subito rientrare in un ordine di sensibilità più piana e dimessa. La "nausea" come esperienza eccezionale, istantanea, lampeggiante. E rispetto a tale eccezionalità, risultava inevitabile definire come "normale", continuata, regolarmente estesa a perdita d'occhio la "descrizione" [...] che metodicamente perseguivano i personaggi robbegrilletiani. Si proponeva così la coppia dialettica fra un momento eccezionale, e il suo diffondersi e istituzionalizzarsi come nuova norma», R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., p. 12.

concetto di «normalità *autre*» sarà centrale nella lettura di alcune opere del Gruppo 63, soprattutto di *Capriccio italiano* di Sanguineti[1]. In ogni caso, il passaggio dalla fase 'fenomenologica' de *Les gommes*, *Le voyeur* e *La jalousie*, a quella 'pop' inaugurata da *Dans le labyrinthe* coinciderà, per Barilli, con il passaggio dal modello ermeneutico e letterario dell'«estasi» a quello dell'«azione»[2], a sua volta parte di un più ampio cambio di paradigma che, nel 1974, verrà letto nel segno di un conflitto tra i modelli culturali della «presenza» e dell'«assenza»[3].

Il rapporto di Barilli con il *nouveau roman* non resta insomma limitato alla sola polemica di fine anni Cinquanta tra sostenitori e detrattori di Robbe-Grillet. Sebbene le circostanze immediate di quel dibattito servano da trampolino al giovane 'nuovo entrante' per posizionarsi e tentare di spostare il dibattito critico verso un terreno più congeniale ai suoi interessi, nonché a quelli del «verri» e della sua *équipe*, esse non esauriscono la relazione di Barilli con l'avanguardia francese, le cui conquiste gnoseologiche ed epistemologiche, ancora prima che letterarie, sembrano percorrere tutta la sua riflessione critica almeno fino alla metà degli anni Settanta. Il *nouveau roman*, insomma, garantisce a Barilli una grammatica di base sulla quale, nell'arco di un quindicennio, verrà elaborata una teoria autonoma e indipendente dalle strette circostanze dei dibattiti pubblici.

2.2.3 Il dibattito sulla stampa francese e le fonti del «verri»

Se si cercasse un punto d'avvio del processo di consacrazione del *nouveau roman* nel campo letterario francese, lo si troverebbe senz'altro nel celebre articolo di Emile Henriot pubblicato su «Le

[1] Cfr. R. Barilli, *La normalità «autre» di Sanguineti*, «il verri», a. VII, n. 7, febbraio 1963, pp. 7-16.

[2] «[...] proprio quell'imponente fenomeno di estensione quantitativa dell'estasi epifanica [messo in opera dal *nouveau roman* negli anni Cinquanta] ha portato il primato dell'atteggiamento conoscitivo e contemplativo a un punto tale, da affrettarne in qualche modo il logoramento, la consunzione [...]. Certo, l'inautenticità della narrativa basata su un'azione sorprendente, ricca di colpi di scena, di agnizioni, di ingranaggi ben studiati resta ancor troppo palese e insopportabile, perché ad essa si possa ritornare pacificamente [...]. Bisognerà cercare di giungere [...] a un romanzesco "estraniato", rispetto a quello tradizionale [...] un romanzesco che mostri palesemente i suoi caratteri artificiali, arbitrari, fittizi», R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., pp. 26-27.

[3] Cfr. R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Milano, Bompiani, 1974. I modelli della presenza e dell'assenza sono ricavati direttamente da quelli dell'azione e dell'estasi, ma estesi a una più ampia ricognizione filosofica, artistica, letteraria e più generalmente culturale. Da una parte, infatti, appartengono al modello della presenza le «filosofie "mondane" per eccellenza quali la fenomenologia [...] o il pragmatismo nordamericano o forse ancor prima il pensiero kantiano» (ivi, p. 8); dall'altra, appartengono al modello dell'assenza le teorie dei «"nuovi critici" francesi: Foucault, Deleuze, Derrida, Sollers, Kristeva» (ivi, pp. 8-9). Il *nouveau roman* degli anni Cinquanta (estasi) rientrerebbe, così, nel modello della presenza, mentre il suo sviluppo 'pop', ludico e postmoderno degli anni Sessanta (azione) in quello dell'assenza. «Per i pensatori "mondani" – continua Barilli – l'approccio alla Presenza prima data dal mondo o dalle cose si attua attraverso strutture psichiche [...] che organizzano il materiale esterno [...]. Per i sostenitori dell'Assenza, invece, le strutture si inscatolano le une dentro le altre, senza che vi sia un rinvio a un Fuori: si dà solo uno spazio interno, anche se esso si presta senza fine a variazioni, mutazioni di equilibri, riorganizzazioni», ivi, pp. 9-10.

Monde» nel maggio 1957 e intitolato, per l'appunto, *Un «nouveau roman»*[1]. Nonostante si tratti di una stroncatura dei romanzi *La jalousie* di Robbe-Grillet e *Tropismes* di Nathalie Sarraute, è la prima volta che l'espressione *nouveau roman* trova spazio nella stampa francese, anche se, come nota Nelly Wolf, «l'utilisation que [Henriot] en fait est assez anodine, l'expression [n'étant] ni explicitée ni théorisée»[2]. Le caratteristiche stilistiche, nonché gli snodi critici che contrassegneranno il dibattito sulla nuova narrativa francese tra anni Cinquanta e Sessanta, sono però messi a fuoco con precisione, e paradossalmente anche Henriot sembra risentire dell'influenza della lettura *chosiste* di Barthes quando accusa Robbe-Grillet di essere «surtout [un] métreur»[3], per cui «les choses, les objets, sont décrits d'une manière photographique, en eux-mêmes et dans leurs rapports, avec une minutie extraordinaire»[4]. In generale, la poetica robbegrilletiana viene qui ridotta ad alcune affermazioni del saggio *Une voie pour le roman futur*, perlopiù estrapolate dal loro contesto originario e in certi casi fraintese[5]. La stessa Sarraute, a cui Henriot dedica solo due brevi paragrafi a fine articolo, viene ricondotta alla medesima tendenza di distruzione del personaggio romanzesco, e nonostante le citazioni di alcuni passaggi de *L'ère du soupçon*, l'autrice di *Tropismes* è trattata, riduttivamente, come un prodotto della 'scuola' di Robbe-Grillet[6]. Quest'ultimo, infatti, è esplicitamente definito da Henriot uno «chef d'école [qui a] sinon encore des disciples, des admirateurs qui le suivent et qui croient en lui»[7].

[1] E. Henriot, *Un «nouveau roman»:* La jalousie *d'Alain Robbe-Grillet et* Tropismes *de Nathalie Sarraute*, «Le Monde», 22 maggio 1957.
[2] N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, cit., p. 27.
[3] E. Henriot, *Un «nouveau roman»*, cit.
[4] *Ibid.*
[5] «[...] il y a une sérieuse objection au système de M. Alain Robbe-Grillet: alors qu'il se méfie tant de l'analyse qu'il pourrait faire de ses personnages, comment accorde-t-il tant l'importance aux objets qui définissent et meublent l'univers autour d'eux jusqu'à nous les faire mieux connaître qu'en étudiant ces personnages en eux-mêmes?», *ibid.* Per quanto riguarda, invece, il gioco dei punti di vista, Henriot sembra confondere soggettività e oggettività dello sguardo, sovrapponendo autore e personaggio: «quand M. Robbe-Grillet compte des verres ou des chaises, note la forme et la couleur d'une chose, regarde un mille-pattes [...], observe qu'une jalousie est baissée ou non, c'est M. Robbe-Grillet et non un autre qui regarde, qui voit, qui décrit; et comment se fait-il alors qu'il s'imagine pouvoir donner de cette réalité matérielle autre chose qu'une vue à lui subjective pour nous faire concevoir objectivement, comme une réalité positive, que A. et Frank sont des amants et s'efforcent de ne pas le paraître, se sachant observés de près par un mari qu'on ne voit pas et qui n'a même pas de nom?», *ibid.*
[6] «Nathalie Sarraute ne croit pas non plus à la possibilité pour le roman moderne de créer des "personnages"», *ibid*. Come scrive Wolf, la parentela tra i due romanzi analizzati è suggerita soltanto «par des artifices de transition» (N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, cit., p. 27), non analizzata in profondità e comunque stabilita a partire dalle dichiarazioni di poetica di Robbe-Grillet, con un'implicita gerarchizzazione di ruoli. Henriot non si pone il problema che *Tropismes* dati al 1939, e che l'edizione recensita per «Le Monde» sia in realtà la ristampa del 1957 presso le Éditions de Minuit; ma non si pone nemmeno il problema che *L'ère du soupçon*, pubblicato nel 1956, sia la prima raccolta di saggi uscita dal *milieu* creativo e intellettuale del *nouveau roman*. Infatti, come scrive Yanoshevsky, «*L'ère du soupçon* [...] semble avoir obtenu son statut manifestaire d'un façon rétroactive», ma il successivo *Pour un nouveau roman* di Robbe-Grillet «reprend et commente les thèmes proposés dans *L'ère du soupçon*», trattando quindi l'opera di Sarraute come un vero e proprio modello critico e dimostrando un certo debito teorico nei suoi confronti. G. Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman*, cit., p. 31.
[7] E. Henriot, *Un «nouveau roman»*, cit. È probabilmente a partire da questa considerazione e dall'impressione che contribuì a generare, che Barthes scriverà, appena un anno dopo, l'articolo sintomaticamente intitolato *Il n'y a pas d'école*

Come spiega Wolf, «l'apparition du terme de "nouveau roman" ne coïncide pas avec l'apparition des néo-romanciers [...] ni avec la pubblication des oeuvres qui seront par la suite estampillées comme telles»[1]. Le opere che a partire dal 1957 verranno indicate come appartenenti al movimento del *nouveau roman* risalgono, infatti, quasi tutte all'inizio del decennio, se non addirittura a prima (come i romanzi *Tropismes* e *Portrait d'un inconnu* di Sarraute, usciti rispettivamente nel 1939 e nel 1948). Questa nozione avrebbe giocato, insomma, una mera «fonction performative»[2], ma a partire dalla sua diffusione «elle a permis à ces oeuvres et à ces écrivains d'occuper dans le champ littéraire une position qu'ils n'y auraient pas occupée sans elle»[3], producendo, altresì, degli «effets rétroactifs et projectifs»[4]. Inoltre, la crescente popolarità di Robbe-Grillet, dovuta anche all'attività di saggista e polemista sui periodici dell'epoca, contribuisce all'impressione che si tratti del caposcuola di un movimento nascente. In che misura il campo letterario italiano abbia subito il riflesso di queste impressioni critiche generali è difficile dire ma, come scrive Chiurato, la critica italiana, di fronte a Robbe-Grillet, «era ben più interessata alle sue pose di dichiarato provocatore»[5], con la conseguenza che

> uno dei maggiori rischi destinati a influenzare il processo di ricezione della sua opera deriva [...] da questo delicato passaggio in seguito al quale la sua figura assume non solo il ruolo di punto di riferimento, ma anche quello, ben più scomodo, di facile bersaglio. Già alla fine degli anni Cinquanta alcuni *slogan*, presto promossi al rango di poetica, si erano cristallizzati in patria in un'immagine collettiva [...]. La sua notorietà all'estero era quindi legata a doppio filo a una serie di "etero-rappresentazioni" [...] elaborate da critici più o meno ostili, sfruttate sapientemente dal suo editore di fiducia e, nella maggior parte dei casi, contestate da lui stesso senza alcun successo.[6]

Robbe-Grillet, cit. Sempre nel 1958, «Le Figaro Littéraire» ospiterà una lunga discussione tra Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Robert Kanters, François Nourissier e Michel de Saint-Pierre, moderata da Roger Priouret (*Révolution dans le roman? Cinq écrivains aux prises*, «Le Figaro Littéraire», 22 marzo 1958), in cui sarà lo stesso Robbe-Grillet a dichiarare che «il ne s'agit pas exactement d'une nouvelle école [...] mais plutôt de tendances nouvelles qui se développent dans le roman», cfr. N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, cit., p. 29.

[1] Ivi, p. 13.

[2] *Ibid.*

[3] Ivi, p. 14.

[4] *Ibid.* A questo proposito, scrive ancora Wolf: «Les écrivains qui vont être réunis sous le label du nouveau roman peuvent presque tous attester d'une existence littéraire antérieure à la proclamation de l'école. Et bien entendu, ce qu'ils écrivent alors n'est pas repéré comme du nouveau roman, puisque les règles de définition ne seront élaborées que plus tard. Souvent d'ailleurs, ce qu'ils écrivent n'est pas repéré comme nouveau», ivi, p. 15.

[5] A. Chiurato, *Un successo senza gloria*, cit., p. 161.

[6] Ivi, pp. 161-162. Corsivo nel testo.

Nel momento in cui il numero del «verri» di aprile 1959 viene pubblicato, la critica italiana è insomma già mobilitata nei confronti della presunta 'scuola' del *nouveau roman*, e in particolare nei confronti di Robbe-Grillet. Come si è visto, l'autore della *Jalousie* viene perlopiù rigettato o trattato come semplice provocatore, e sarà proprio la rivista di Anceschi ad accordargli, per la prima volta, una piena autorevolezza tanto come teorico che come romanziere. Tuttavia, proprio perché il fascicolo verriano esce in un contesto che è già, a suo modo, in fermento, sarebbe riduttivo postulare un'influenza diretta dell'articolo di Henriot e dei dibattiti che ne sono scaturiti senza, dall'altra parte, prendere in considerazione la specificità del campo italiano e il gioco di posizioni tra 'nuovi entranti' e generazioni consacrate. Come si è visto nel paragrafo precedente, la lettura 'anti-barthesiana' proposta da Barilli sul «verri» è soprattutto una risposta a certe sclerotizzazioni della critica italiana, e in generale il *nouveau roman* viene assunto dalla nascente neoavanguardia come una «bandiera di combattimento»[1]: «Di fronte all'ala provinciale, se non addirittura arretrata, della critica nostrana, Robbe-Grillet era considerato un prezioso alleato nel rivendicare, insieme a una radicale ridefinizione di un'anacronistica concezione dell'impegno, il superamento del vizio di contenutismo delle metodologie allora dominanti»[2]. Il processo di assimilazione del *nouveau roman* in Italia non è dunque un diretto riflesso dell'omologo processo di consacrazione nel campo letterario francese[3], e che proprio gli autori del «verri», strutturando l'indice del numero di aprile 1959, danno prova di un'attiva e dinamica capacità di selezione del materiale originale. Faccia a faccia con il *nouveau roman*, la neoavanguardia non si limita a ripetere quanto la critica francese stava discutendo a proposito di questo nuovo oggetto letterario, ma sceglie che cosa importare e quale strada interpretativa percorrere.

È possibile identificare almeno due fonti dirette del numero del «verri» sul *nouveau roman*. Si tratta di due numeri speciali delle riviste «Cahiers du Sud» ed «Esprit», usciti rispettivamente nel 1956 e 1958[4]. Il primo, antecedente di un anno all'articolo di Henriot, è intitolato *À la recherche du roman* e contiene due saggi di Michel Butor e Bernard Dort (più un editoriale dello stesso Dort)[5] e

[1] Ivi, p. 164.
[2] *Ibid.*
[3] Come ricorda Cecilia Benaglia, «tout phénomène de transfert et de circulation des produits culturels, y compris des débats littéraires, entraîne leur reconfiguration et leur re-sémantisation, de manière à prendre en consideration les préoccupations et les traditions intellectuelles du champ d'accueil», C. Benaglia, *L'héritage français et européen du roman italien des années 1960: un rendez-vous manqué*, «Tangence», n. 118, 2018, p. 45. Su questo stesso argomento, si rimanda a P. Bourdieu, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 145, 2002, pp. 3-8.
[4] Cfr. «Cahiers du Sud», n. 334, aprile 1956; «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.
[5] B. Dort, *Des «Romans Blancs»*, «Cahiers du Sud», cit., pp. 347-348; M. Butor, *Le roman comme recherche*, ivi, pp. 349-354; B. Dort, *Tentative de description*, ivi, pp. 355-364.

una selezione di cinque testi in prosa[1] tra cui il racconto *La plage* di Robbe-Grillet, che nel 1959 verrà tradotto da Lucentini per «il verri». Il secondo fascicolo, intitolato semplicemente *Le nouveau roman*, ha il merito «d'avoir réellement intronisé le nouveau roman sur la scène littéraire»[2], dando alla formula di Henriot, ormai cristallizzata in vera e propria categoria critico-letteraria, un'articolazione interpretativa e una dimensione di gruppo che nell'articolo del 1957 non c'era o era solo vagamente accennata. Diviso in tre corpose sezioni, il numero speciale di «Esprit» offre infatti un'ampia panoramica di studi sul nuovo romanzo francese, proponendo anche una selezione di dieci autori[3] che corrisponde in gran parte alla fisionomia definitiva con cui il gruppo passerà alla storia[4]. I saggi raccolti, tredici in totale[5], avvicinano l'oggetto *nouveau roman* da una varietà di punti di vista, affrontandone di volta in volta l'atteggiamento polemico nei confronti della tradizione romanzesca, la dimensione oggettuale, la rappresentazione dello spazio o l'uso sperimentale dei pronomi. Alla svolta del 1958, insomma, «le problème ne sera plus désormais de savoir si le nouveau roman existe, mais comment l'interpréter»[6], e l'indice del fascicolo del «verri» risente evidentemente dell'operazione critica di «Esprit» (rivista che d'altronde viene citata in tutti i saggi), ma allo stesso tempo cerca di marcare una distanza dalla fonte francese.

Come scrive Caristia, «le rapport que les nouveaux romanciers entretiendraient avec la phénoménologie n'est pas absent du fascicule d'"Esprit"»[7], e l'osservazione potrebbe essere estesa anche a «Cahiers du Sud». Qui, Bernard Dort accenna a un principio vagamente 'fenomenologico'

[1] A. Robbe-Grillet, *La plage*, ivi, pp. 365-369; M. De M'Uzan, *Veruste*, ivi, pp. 370-375; P. Gadenne, *Les bonnes intentions*, ivi, pp. 376-384; J. Cayrol, *Paris-Brest*, ivi, pp. 385-394; M. Duras, *Moderato cantabile*, ivi, pp. 394-400. Come si vede, di questa selezione, gli unici autori che entreranno definitivamente nel canone neoromanzesco francese sono i soli Robbe-Grillet, Cayrol e Duras.

[2] N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, cit., p. 30.

[3] «Esprit», a differenza di «Cahiers du Sud», non pubblica prose creative, ma per ogni autore della selezione imbastisce una scheda bio-bibliografica con estratti della critica e indicazioni generali sulle opere pubblicate. Gli autori proposti sono i seguenti: Samuel Beckett, Michel Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Kateb Yacine. Con le uniche eccezioni di Lagrolet e Yacine, tutti gli altri entreranno definitivamente nel canone del *nouveau roman*.

[4] Fisionomia immortalata dalla celebre fotografia dell'italiano Mario Dondero, scattata nel 1959 a Parigi di fronte alla sede delle Éditions de Minuit. Lo scatto ritrae, da sinistra verso destra, Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute e Claude Ollier. Butor non prese parte allo scatto perché arrivò in ritardo all'appuntamento. Sull'effetto simbolico generato da questa fotografia, cfr. F. Lorent, *Portrait et imaginaire photographique. Cliché et anti-cliché du nouveau roman*, «COnTEXTES», n. 14, 2014, consultabile al seguente indirizzo: https://journals.openedition.org/contextes/5963?lang=en

[5] I saggi raccolti nel numero di «Esprit» sono i seguenti: C. Bourniquel, *Le «nouveau roman»*, «Esprit», cit., pp. 1-2; O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, ivi, pp. 3-17; B. Pingaud, *L'école du refus*, ivi, pp. 55-59; D. Dreyfus, *De l'ascétisme dans le roman*, ivi, pp. 60-66; J. Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, ivi, pp. 67-71; Id., *Les* Tropismes *de Nathalie Sarraute*, ivi, p. 72; G. Luccioni, *Marguerite Duras et le «roman abstrait»*, ivi, pp. 73-76; B. Dort, *Sur l'espace*, ivi, pp. 77-82; B. Pingaud, *Y a-t-il quelqu'un?*, ivi, pp. 83-86; J. Howlett, *Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui*, ivi, pp. 87-90; B. Pingaud, *Je, Vous, Il*, ivi, pp. 91-99; B. Dort, *Des romans «innocents»?*, ivi, pp. 100-110; L. Estang, *Lettre a un jeune romancier*, ivi, pp. 111-119.

[6] N. Wolf, *Une littérature sans histoire*, cit., p. 30.

[7] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 157.

come sfondo comune a tutti gli autori del *nouveau roman*, i quali punterebbero a «fonder le roman [...] sur la situation d'un homme dans le monde»[1], facendo così del romanzo «l'instrument d'une reconnaissance, d'une reconquête et de soi et du monde»[2]. Più avanti nel fascicolo Dort aggiunge, facendo dialogare *Littérature objective* di Barthes con gli articoli di Robbe-Grillet per «L'Express» (di cui cita, sintomaticamente, i brani che confluiranno nel saggio *Une voie pour le roman futur*[3]), che nella scrittura robbegrilletiana «tout est chose: les objects détournés de leur ustensibilité, les hommes vus [...] les gestes du héros eux-mêmes»[4]; tuttavia, «la révélation de *l'être-là* des choses [...] nous révèle aussi, par ricochet, a nous-mêmes»[5]. Dort sembra piuttosto incerto nel definire la posizione del soggetto nei confronti del mondo oggettuale e nello stabilire se e in che modo le descrizioni di Robbe-Grillet possano rivelare una forma di soggettività. Da un lato, il critico accetta la lettura barthesiana per cui l'autore delle *Gommes* e del *Voyeur* «veut s'en tenir aux choses»[6], al punto che il suo realismo sarebbe, in fondo, un «pur réalisme des objets»[7]; dall'altro, Barthes viene contraddetto nella sua idea di una temporalità vuota legata proprio alla tecnica della descrizione. Per Dort, il tempo dei romanzi di Robbe-Grillet è, piuttosto, «un temps qui se charge, qui se recharge par la description, un temps qui, des choses, se métamorphose en temps humain»[8]. In definitiva, «les choses recolorent l'homme, l'homme reprend ces choses à sa charge»[9].

Tornando a commentare le opere di Robbe-Grillet per il fascicolo di «Esprit» del 1958, Dort sarà più deciso nell'avallare una lettura 'soggettivista': «L'être-là [n'est] que le signe d'un drame personnel de l'homme [...] l'objectalité de son univers vire à la subjectivité, au pur phantasme d'un héros dont la présence est d'autant plus contraignante qu'elle est laissée en blanc»[10], con un ovvio riferimento alla *Jalousie*. Tuttavia, se di interpretazione fenomenologica si può parlare, questa è ben lontana dal rigore del saggio di Barilli, procedendo piuttosto per accenni[11] e non distanziandosi mai del tutto dalle letture barthesiane. Di Barthes, infatti, Dort utilizza il vocabolario e richiama a più

[1] B. Dort, *Des «Romans Blancs»*, cit., p. 348.
[2] *Ibid.*
[3] Cfr. B. Dort, *Tentative de description*, cit., p. 360.
[4] Ivi, pp. 359-360.
[5] Ivi, p. 359. Corsivo nel testo. Si noti l'utilizzo della formula barthesiana, poi acquisita da Robbe-Grillet stesso, dell'«*être-là* des choses». Poco più avanti, Dort paragona questa 'rivelazione' alla nausea sartriana: «[Cette] révélation [...] nous dispense ce que Sartre appelait la *nausée*», *ibid*. Corsivo nel testo.
[6] Ivi, p. 362.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 361.
[9] Ivi, p. 363.
[10] B. Dort, *Des romans «innocents»?*, cit., p. 104.
[11] Per esempio, si può cogliere un vago riferimento al concetto di intenzionalità nel seguente passaggio: «L'être-là des choses de Robbe-Grillet ne suscite pas de temps, pas plus qu'il ne s'en colore, mais c'est pour devenire exclusivement être-pour-quelque-chose, être-de-quelque-chose», B. Dort, *Tentative de description*, cit., p. 362.

riprese le formule critiche più note[1], mentre l'interesse a ricavare dai romanzi robbegrilletiani una forma di soggettività non è mai affrontato in maniera sistematica, né sorretto da una chiara metodologia d'indagine. Osservazioni simili possono essere fatte anche per gli altri autori che partecipano al numero speciale di «Esprit»: per Olivier De Magny, i romanzi di Robbe-Grillet sono «romans de l'*homme absent*. Ils dévoilent notre absence. Ils l'acceptent»[2]; per Bernard Pingaud, «ce ne sont plus les choses qui appartiennent aux personnages, c'est le personage qui appartient aux choses: il s'efface devant elles»[3], e nel secondo saggio si spinge fino a parlare di un «pur regard, à peine conscient [qui] se trouve immédiatement annihilé par l'univers qui l'assaille et qu'il renonce à interpréter»[4]. Solo Jacques Howlett sembra allargare lo sguardo e inserire il *nouveau roman* (in particolare robbegrilletiano, ma il suo saggio tratta anche di Butor e di Sarraute) in un quadro critico e teorico più ampio, ricollegandosi, come Dort due anni prima, alla *Nausée* di Sartre e citando esplicitamente il romanzo 'behaviorista' e la fenomenologia:

> Le retour à l'objet dans le roman, on le doit non pas aux romanciers dits béhaviouristes qui proposent beaucoup plus un monde objectif que des objets, le retour aux objects il semble que ce soit sous l'influence de la phénoménologie et des philosophies de l'existence qu'il se soit opéré, du moins dans une oeuvre à cet égard exemplaire: *La nausée* de Jean-Paul Sartre.[5]

[1] Come quella per cui la descrizione degli oggetti, in Robbe-Grillet, sarebbe una «description purement optique» (ivi, p. 361), formula ripetuta anche in «Esprit»: «Cette description [est] purement optique», B. Dort, *Des romans «innocents»?*, cit., p. 105. Inoltre, Dort ribadisce l'idea che nella narrativa robbegrilletiana «toute profondeur [se] résolue en surface» (B. Dort, *Tentative de description*, cit., p. 357), e il filtro barthesiano agisce persino sulla scelta del nome di questi 'nuovi romanzi', che in «Cahiers du Sud» vengono chiamati «romans blancs» (cfr. B. Dort, *Des «Romans Blancs»*, cit.), con ovvio riferimento al concetto di «écriture blanche» esposto da Barthes in *Le dégré zéro de l'écriture*.

[2] O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque,* cit., p. 17. Corsivo nel testo. Poco prima, tuttavia, De Magny sembra rifiutare una lettura puramente 'oggettivista' di questi romanzi, riferendosi sottotraccia a qualcosa che si potrebbe ricondurre al concetto husserliano di intenzionalità: «À lire *La jalousie*, nous nous apercevons assez vite qu'un regard parcourt la surface de cette plantation, les étages et les pièces de ce bungalow, organise sa vision, insiste sur tel objet, y revient», ivi, pp. 16-17. Nonostante ciò, anche il vocabolario di De Magny sembra avere più di un debito nei confronti di Barthes: «Robbe-Grillet élimine [des objets] tout anthropomorphisme [...]. Les choses sont là, non plus pour que nous y cherchions des qualités […]; elles ne renvoient qu'à elles-même», ivi, p. 17.

[3] B. Pingaud, *L'école du refus*, cit., p. 57. Poco più avanti, torna l'opposizione profondità-superficie: «Le nouveau roman met "entre parenthèses" les préoccupations psychologiques, morales ou idéologiques qui donnaient au roman traditionnel sa perspective, sa profondeur», *ibid.*

[4] B. Pingaud, *Y a-t-il quelqu'un?*, cit., p. 85.

[5] J. Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, cit., p. 69. Si tratta dell'unico saggio di «Esprit» che citi esplicitamente la fenomenologia (poco più avanti si farà un rapido riferimento a Merleau-Ponty, anche se in relazione a Butor, cfr. ivi, p. 70). Si noti, inoltre, che il romanzo 'behaviorista' viene assunto come esempio negativo cui opporre la narrativa di Robbe-Grillet anche nel saggio di Barilli del 1959, con un rimando in nota proprio a questo scritto di Howlett (cfr. R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., p. 16).

Tuttavia, anche Howlett, subito dopo questo affondo, si richiude su una lettura barthesiana piuttosto 'canonica', per cui «le sens privilégié chez [Robbe-Grillet] est la vue»[1] e il suo universo narrativo «un univers exact d'objets [qui] sont sans mystère, sans profondeur, [sans] aucune subjectivité»[2]. Resta da notare l'originale riferimento a Husserl di Dina Dreyfus[3], la quale utilizza il concetto di *epochè* per inquadrare la preminenza della tecnica sui contenuti nel «roman contemporain», categoria lasciata volutamente nel vago e che copre un arco temporale che risale almeno a Flaubert: «Il y a une sorte d'*epochè* romanesque qui découvre une dimension nouvelle du roman, et qui met définitivement hors de sa sphère tous ces contenus empiriques et positifs qui constituent le "roman naïf"»[4].

In definitiva, guardando alle letture critiche proposte da «Cahiers du Sud» ed «Esprit» e osservando lo spazio che vi occuperebbe la fenomenologia, non si può non concordare con le conclusioni di Caristia: vero che un orizzonte propriamente fenomenologico non è assente da queste due riviste, ma «la place prépondérante qu'occupent les objets [dans le nouveau roman] y est tantôt interprétée comme une franche exclusion de l'homme, tantôt comme une façon de faire émerger la subjectivité»[5]. Inoltre, mentre Barilli, sul «verri», vede nell'applicazione del modello fenomenologico una messa in discussione delle letture 'oggettiviste' di Barthes e della loro volgarizzazione presso la critica italiana, gli studiosi francesi sembrano più incerti nell'indicare strade alternative ai saggi barthesiani. In generale, come dimostra Claudette Oriol-Boyer[6], le prime letture di Robbe-Grillet nel campo francese erano più interessate al proliferare della dimensione oggettuale che non all'effettiva possibilità di un'integrazione 'fenomenologica' tra soggetto e oggetto, possibilità su cui invece è incentrata la riappropriazione del *nouveau roman* da parte del «verri». Nel 1954, tanto Barthes che Dort (quest'ultimo con un leggero anticipo sul primo, anche se non con la stessa influenza sulla critica a seguire[7]), accolgono *Les gommes* come esempio di un «romanesque qui se résout dans une description»[8], avviando un processo di consacrazione di Robbe-Grillet come autore «des choses immédiates, destructeur de sens»[9]. A ben vedere, l'interpretazione di Barilli non trova dei diretti riscontri nel campo letterario francese, dove si dovrà aspettare l'intervento di Morrisette per avere

[1] J. Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, cit., p. 69.
[2] *Ibid.*
[3] D. Dreyfus, *De l'ascétisme dans le roman*, cit.
[4] Ivi, p. 63. Corsivo nel testo.
[5] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 157.
[6] Cfr. C. Oriol-Boyer, *Nouveau roman et discours critique*, Grenoble, Éditions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 1990, pp. 45-48.
[7] Cfr. ivi, p. 46. Nel gennaio 1954, Dort pubblica una recensione di *Les gommes* che anticipa di pochi mesi il saggio *Littérature objective* di Barthes. Cfr. B. Dort, *Le temps des choses*, «Cahiers du Sud», n. 321, gennaio 1954.
[8] C. Oriol-Boyer, *Nouveau roman et discours critique*, cit., p. 46.
[9] Ivi, p. 47.

una visione alternativa a quella prettamente *chosiste* di influenza barthesiana. Nondimeno, il saggio barilliano del 1959 è attraversato da citazioni degli articoli di «Esprit», si direbbe chirurgicamente selezionate al fine di far emergere una precisa vena fenomenologica[1].

Rimane ora da considerare la legittimità dell'operazione del «verri» nel suo complesso, se cioè la selezione degli autori analizzati (Robbe-Grillet, Butor, Beckett e, più marginalmente, Sarraute), nonché la posizione preminente concessa a Robbe-Grillet, fossero in qualche modo già avallate dalle due riviste francesi. Per quanto riguarda il secondo punto, si può subito dire che, tanto in «Cahiers du Sud» che in «Esprit», Robbe-Grillet non è esplicitamente presentato né come maestro né come capofila di alcuna presunta 'scuola'; nella prima rivista, il testo *La plage* è raccolto assieme ad altri quattro, mentre nella seconda la sua scheda critico-biografica compare in ordine alfabetico assieme a quelle di altri nove autori. La gerarchia frettolosamente suggerita da Henriot nel 1957 sembra essere, almeno formalmente, negata. Tuttavia, l'autore della *Jalousie* è di gran lunga il più dibattuto sulle pagine di entrambi i periodici.

In Italia, Robbe-Grillet viene spesso metonimicamente assunto a rappresentante di un'intera tendenza, non di rado diventando, come ha scritto Chiurato, un «facile bersaglio»[2]. Si prenda a esempio la dura requisitoria di Carlo Bo pubblicata su «Paragone Letteratura» nel 1959: non solo i tratti generali della nuova narrativa francese sono ritagliati su *Une voie pour le roman futur*[3], ma l'intero saggio di Bo si riduce a un'invettiva contro le posizioni critico-letterarie di Robbe-Grillet, citando solo marginalmente gli altri autori[4] e opponendo, al 'cattivo esempio' robbegrilletiano, il

[1] Nel saggio del 1959, Barilli cita, nell'ordine: il passaggio dello scritto di Howlett in cui si nomina la fenomenologia (cfr. J. Howlett, *Notes sur l'objet dans le roman*, cit., p. 69); l'espressione «monologo esteriore» coniata da Pingaud in riferimento al particolare 'flusso di coscienza' oggettivato che si ritroverebbe nei romanzi di Robbe-Grillet (cfr. B. Pingaud, *Je, Vous, Il*, cit., p. 94); il passaggio in cui Dort parla della tendenza dei personaggi robbegrillettiani a spostarsi camminando (cfr. B. Dort, *Sur l'espace*, cit., p. 78); il brano del saggio di De Magny in cui, in riferimento alla *Jalousie*, si parla di un «parti-pris d'un régard», dunque di una soggettività che emergerebbe sullo sfondo dell'«impassible précision des choses» (cfr. O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque,* cit., p. 16). Come si vede, si tratta di citazioni selezionate che entrano in un discorso critico almeno parzialmente nuovo. Vengono espunti, soprattutto dai saggi di Howlett e De Magny, i riferimenti più smaccatamente barthesiani e in generale smussate le posizioni più 'oggettiviste' (De Magny, come si è visto, parla comunque di «romans de l'*homme absent*», mentre Howlett di 'assenza di soggettività' dall'universo oggettuale di Robbe-Grillet). Per le citazioni dei saggi di «Esprit» nello scritto di Barilli, cfr. R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit., rispettivamente pp. 16; 20; 25; 33.

[2] A. Chiurato, *Un successo senza gloria*, cit., p. 162.

[3] Per Bo, infatti, il *nouveau roman* nel suo complesso punta a «rovesciare la posizione dell'uomo nel quadro del romanzo», così da riportare la narrativa «a una pura e semplice visualità del mondo». In questo modo, i nuovi narratori francesi «postula*no* un mondo così uniforme, così liscio, privo di qualsiasi appiglio per un'indebita introduzione dell'uomo». È inoltre sintomatico che Bo, rifacendosi a quanto scriveva Bernard Dort sia su «Cahiers du Sud» che su «Esprit» (cfr. B. Dort, *Tentative de description*, cit., pp. 357-358; Id., *Sur l'espace*, cit., pp. 77-78), riconosca la spiaggia come «immagine ricorrente» del *nouveau roman*, in quanto «simbolo di una superficie liscia, senza contrasti». Il richiamo è, ovviamente, al racconto *La plage* di Robbe-Grillet, che diventa una sorta di modello generale della percezione dello spazio da parte dei *nouveaux romanciers* (cfr. C. Bo, *La scuola per romanzieri*, cit., pp. 3-4).

[4] Oltre a Robbe-Grillet, Bo cita anche Butor, Sarraute e Cayrol, ma solo di passaggio e a fine articolo, cfr. ivi, p. 19.

comunque preferibile Michel Butor[1]. Anche il questionario sul romanzo organizzato da «Nuovi Argomenti» in quello stesso 1959 sembra offrire, del *nouveau roman*, una lettura essenzialmente tarata su Robbe-Grillet, o per meglio dire su un Robbe-Grillet filtrato dai saggi di Barthes e, ancora, da *Une voie pour le roman futur*[2]. La scelta del «verri» di presentare questo autore come un caposcuola, tanto da aprire il fascicolo dell'aprile 1959 con il suo saggio-manifesto, rientra quindi in una precisa situazione del dibattito culturale italiano: questi era infatti monopolizzato dalla sua figura, e il fatto che la prima opera tradotta, *La jalousie*, fosse anche quella apparentemente più *chosiste* e più aderente alle analisi barthesiane, generò un rafforzamento delle posizioni critiche, contro le quali Barilli dovette indirizzare la sua operazione di recupero 'fenomenologico'.

Per quanto riguarda gli altri autori selezionati dal «verri», la questione è più complessa. Il racconto di Robbe-Grillet viene estrapolato dal numero speciale di «Cahiers du Sud», molto probabilmente per la sua natura in senso stretto 'sperimentale': trattandosi di una prosa che si limita alla descrizione di tre bambini che passeggiano su una spiaggia, resa con uno stile visivo che abolisce ogni tipo di commento psicologico così come una vera e propria progressione temporale (la passeggiata è descritta come una serie di fotogrammi giustapposti che tornano ciclicamente con variazioni minime e su cui si posa uno sguardo apparentemente scorporato), doveva apparire come un giusto corollario alle tesi di *Une voie pour le roman futur*, nonché una loro fedele applicazione pratica. Come scrive Caristia, *La plage* è «l'illustration d'une technique»[3] in cui la narrazione perde di ogni 'profondità' e il personaggio tradizionale, ormai privato di ogni dimensione psicologica, si ritrova del tutto «objectiv*é* par le regard de l'observateur»[4]. D'altra parte, la scelta dei testi di Butor e Beckett, nonché quella di non pubblicare nulla di Sarraute relegando il suo nome alla sezione delle recensioni, segue delle ragioni meno lineari e più indipendenti dalle dirette fonti francesi.

Di Butor, sotto il titolo *L'arrivo*, vengono pubblicati i primi due capitoli del romanzo *L'emploi du temps*, che Oreste Del Buono stava allora traducendo per Mondadori[5]. Si tratta, dunque, di una

[1] Se «in Robbe-Grillet non c'è posto per l'uomo, gli stessi oggetti sono impermeabili alla più piccola suggestione, alla più lontana memoria umana», d'altra parte «Butor vede gli oggetti come spugne, quindi in grado di captare la posizione dell'uomo», ivi, p. 12.
[2] Cfr. *9 domande sul romanzo*, cit., p. 1. Per una trattazione più approfondita del questionario di «Nuovi Argomenti», cfr. *infra*, § 2.3, *Un'altra posizione nel campo letterario: «Nuovi Argomenti» nel 1959*.
[3] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 158.
[4] Ivi, p. 159.
[5] Cfr. M. Butor, *L'impiego del tempo*, cit. Come sottolinea Caristia, anche questo estratto, per come è presentato, partecipa a sua volta al gioco di rimandi intertestuali del fascicolo, e conferma l'idea di una messa in discussione generale del personaggio romanzesco 'tradizionale': «Le lecteur de "il verri" est conscient qu*e* [*L'arrivo*] ne s'agit que d'un début de roman, cela étant précisé par la rédaction. […] Néanmoins, la revue supprime toute distinction typographique entre les deux chapitres du roman et interrompt le texte environ vingt-quatre heures après le début de l'histoire racontée dans le journal [du narrateur-protagoniste]. [...] De la sorte, le texte acquiert une autonomie qui justifie sa présence à côté de deux nouvelles – dont [*L'espulso* de Beckett] se déroule précisément durant une journée. Cela a pour effet de laisser suspendue

vera e propria anteprima editoriale, anche se Butor è tra gli autori più discussi su «Esprit» e compare con un saggio in proprio anche in «Cahiers du Sud»[1]. Il racconto di Beckett, *L'espulso*, tradotto dal francese da Sandro Bajini e ricavato da una raccolta di racconti del 1955 (ma ripubblicata in Francia nel 1958[2]), è una scelta più problematica. Su «Esprit», se si eccettua l'inquadramento fattone da De Magny[3] e la relativa scheda critico-biografica, Beckett non è un autore molto dibattuto. D'altra parte, il rapporto della neoavanguardia con l'opera beckettiana è tutt'altro che pacifico[4] e sulle pagine dello stesso «verri» bisognerà aspettare il 1966 perché si manifesti un nuovo interesse per questo scrittore[5]. Nondimeno, Bajini, nel suo saggio, affronta l'opera narrativa di Beckett a partire della sua radicale contestazione della figura umana, riprendendo alcuni degli argomenti di De Magny senza tuttavia mai citarlo direttamente: «l'uomo è annientato, è una cosa tra le cose, dominato dal caso»[6]; «i personaggi beckettiani sono alle prese con problemi vuoti di significato»[7]; «Beckett è la negazione di tutto, il rifiuto totale»[8]. Allo stesso modo, riallacciandosi a un tema effettivamente affrontato in «Esprit», Bajini accosta Beckett a Sarraute in quanto entrambi promotori di un «romanzo del romanzo»[9]. Anche in questo caso, il racconto scelto sembra illustrare un procedimento, o per meglio dire una situazione: anche il protagonista dell'*Espulso*, infatti, è un «individu dépourvu d'une identité singulière et donc

toute possibilité de cerner l'identité de Revel [il protagonista de *L'emploi du temps*] [...], de son passé [...] et de son avenir», S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 160.

[1] Cfr. M. Butor, *Le roman comme recherche*, cit. Questo saggio viene citato da Sanguineti nel suo scritto su Butor, cfr. E. Sanguineti, *Butor, «une machine mentale»*, cit.

[2] Cfr. S. Beckett, *Nouvelles et textes pour rien* [1955], Paris, Minuit, 1958.

[3] Cfr. O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque,* cit., pp. 14-16.

[4] Cfr. S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., pp. 765-771. Per Caristia, l'associazione di Beckett al *nouveau roman* è problematica, perché in Italia la critica entra in contatto con l'opera beckettiana (soprattutto teatrale) prima che autori come Robbe-Grillet o Sarraute inizino a essere recepiti. Inoltre, il giudizio negativo espresso da Lukàcs (cfr. G. Lukàcs, *Il significato attuale del realismo critico*, trad. it. di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1957) pesa sull'opinione generale attorno allo scrittore irlandese, e la neoavanguardia, prediligendo l'ala 'fenomenologica' e 'robbegrilletiana' della nuova narrativa francese, contribuirà per parte sua a tenere Beckett ai margini del dibattito critico a cavallo tra i due decenni. Bisognerà aspettare gli anni Sessanta perché la tendenza si inverta e inizi un lento processo di rivalutazione: «Le discours critique sur Beckett prend lentement de l'ampleur et, contrairement à celui sur Sarraute et Robbe-Grillet, il se prolonge dans le temps avec la production de plusieurs ouvrages critiques à partir de la deuxième moitié des années soixante», S. Caristia, *La réception de la littérature française*, cit., p. 766.

[5] Cfr. A. Tagliaferri, *Il concreto e l'astratto in Beckett*, «il verri», a. X, n. 20, 1966, pp. 29-54. Bajini ritornerà su Beckett nel 1961 con una recensione (cfr. S. Bajini, *Samuel Beckett: Comment c'est*, «il verri», a. V, n. 2, aprile 1961, pp. 100-102), ma nei cinque anni successivi la rivista, di fatto, ignorerà questo autore.

[6] S. Bajini, *Beckett o l'emblema totale*, cit., p. 77.

[7] *Ibid.*

[8] Ivi, p. 76. De Magny, per parte sua, parla di una «pure impossibilité faite roman»: «Beckett accomplit la littérature de l'impossible, la littérature qui tend au silence comme à son inatteignable fin», O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, cit, pp. 14; 16.

[9] Ivi, p. 80. Tra i saggi di «Esprit», gli elementi metanarrativi del *nouveau roman* sono affrontati soprattutto da De Magny e Pingaud. Il primo, riferendosi a *L'emploi du temps* di Butor, parla di un «roman qui n'est autre que la recherche de sa propre matière. Page après page nous avançons dans un roman *en train de se faire*, puisque le héros est aussi le narrateur [qui] écrit son journal […] afin de comprendre sa propre histoire» (O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque,* cit., p. 9. Corsivo nel testo); per il secondo, cui probabilmente rinvia l'espressione di Bajini, «le roman moderne [...] est [...] un roman du roman», B. Pingaud, *Je,Vous, Il*, cit., p. 96.

potentiellement interchangeable»[1]. Tuttavia, Bajini tende a rimarcare, non senza un velo di polemica, la distanza che separerebbe questo autore da Robbe-Grillet, ponendo così il problema dell'effettiva coesione della nuova 'scuola' francese: «Il cuore romantico delle cose – scrive Bajni – non interessa a Beckett, e nemmeno le cose. Egli non parla delle cose se non per negarne la realtà»[2].

È però Marina Mizzau a esplicitare la non totale sovrapponibilità delle ricerche artistiche degli autori del *nouveau roman*. Nella recensione a *L'ère du soupçon* di Nathalie Sarraute, dopo aver messo in luce la posizione dell'autrice franco-russa sulla questione del personaggio romanzesco e della psicologia[3], anche Mizzau, come Bajini con Beckett, ne sottolinea la distanza dalle teorizzazioni robbegrilletiane:

> [...] Sarraute si allontana decisamente dai presupposti gnoseologici comuni ai romanzieri dell'"école du refus" [...] in particolare da quelli di Alain Robbe-Grillet [...]. Se per quest'ultimo, infatti, la narrativa si deve proporre il fine di ridimensionare gli oggetti nella loro neutra "visibilità", al di là da ogni riferimento psicologico [...] Sarraute, al contrario, sembra voler portare alle estreme conseguenze la formula dell'"oggetto per il soggetto" [...]. Non si tratta quindi di rifiuto della psicologia, ma della determinazione di servirsi di questa ad altri fini e con altri presupposti.[4]

Non è chiaro perché a Sarraute venga concesso uno spazio così limitato e periferico (anche se, in questo modo, «il verri» può rimarcare la propria posizione più radicalmente 'robbegrilletiana'). Nei saggi critici di «Esprit», l'autrice di *Tropismes* viene affrontata di frequente: De Magny le dedica un intero paragrafo mettendone in luce i debiti proustiani[5], mentre Howlett, se da un lato ne tratta il particolare modo di servirsi degli oggetti[6], dall'altro la pone a diretto confronto con Robbe-Grillet e Butor[7]. Tuttavia, proprio nell'esplicitare, come anche Bajini, la divergenza di Sarraute dalla linea oggettivista e fenomenologica maggiormente trattata sulla rivista, Mizzau contribuisce a mettere in

[1] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 159. Su «Esprit», Bernard Pingaud parla di «deux façons d'éliminer le personnage: l'une consiste à l'escamoter purement et simplement, l'autre revient à lui demander de se dévorer lui-même. Robbe-Grillet a choisi la première voie, Beckett la seconde», B. Pingaud, *L'école du refus*, cit., p. 56.
[2] S. Bajini, *Beckett o l'emblema totale*, cit., p. 72. Nel saggio di Bajini ci sono dei diffusi accenni polemici nei confronti delle tesi che Robbe-Grillet espone in *Une voie pour le roman futur*.
[3] Mizzau presenta la tecnica sarrautiana dei 'tropismi' come una «tecnica mimetica, atta a cogliere i movimenti sotterranei, anonimi, non apparenti in superifice». Di conseguenza, il protagonista non è più un personaggio 'tradizionale', ma «l'umanità nella sua complessità indistinta, una umanità "inautentica", che oscilla, anzi, tra due inautenticità, l'inautenticità del luogo comune, della "parlerie" vuota e non rispecchiante, e un altro livello di inautenticità, quello delle regioni inaccessibili dell'inconscio», M. Mizzau, *Nathalie Sarraute: L'ère du soupçon*, cit., p. 123.
[4] Ivi, p. 125.
[5] Cfr. O. De Magny, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, cit., pp. 5-7.
[6] Per Howlett, in Sarraute «les tropismes surdéterminent les objets, leur donnant une force magique», J. Howlett, *Note sur l'objet dans le roman*, cit., p. 70.
[7] Cfr. J. Howlett, *Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui*, cit.

luce una differenza del fascicolo del «verri» dalle sue fonti francesi, cioè la mancata riflessione sull'articolazione di gruppo di questi autori. Se in «Cahiers du Sud» ed «Esprit» la ricerca di convergenze teoriche e costanti espressive sembra una preoccupazione comune, i saggi del «verri» «ne se penchent pas sur les éventuels points communs entre les auteurs en question»[1]. Ciascun critico adotta un proprio, indipendente punto di vista, ma la struttura stessa dell'indice, con il manifesto robbegrillettiano in apertura e la lunga interpretazione critica di Barilli, contribuisce, come si è detto, a dare l'idea di una 'scuola' tutto sommato monopolizzata dalle posizioni di Robbe-Grillet.

Dal confronto con le fonti francesi emerge insomma un'operazione di selezione critica, da parte dell'*équipe* verriana, che non manca di rivelare degli elementi di originalità e soprattutto un dialogo serrato con le posizioni allora dominanti nel campo letterario italiano. La selezione dei testi, nonché la scelta dei percorsi interpretativi, non seguono necessariamente la strada indicata dai saggi di «Cahiers du Sud» ed «Esprit»: da un lato, la rosa degli autori è drasticamente ridimensionata, con alcune esclusioni apparentemente incomprensibili (Duras, Cayrol o Simon, per esempio, non vengono mai citati) ma anche con delle felici riappropriazioni (Beckett, non così discusso sulle riviste francesi di riferimento); dall'altro, l'aspetto senz'altro più originale è la netta emersione della linea fenomenologica, che dà al fascicolo verriano una forte identità critica permettendogli altresì di occupare una posizione ben definita nel dibattito letterario di fine anni Cinquanta. I 'nuovi entranti' della rivista di Anceschi, Barilli in testa, portano insomma, per la prima volta in Italia, un saggio abbastanza ampio e criticamente agguerrito della nuova letteratura francese, generando un effetto di campo che non solo influenzerà il dibattito letterario di inizio anni Sessanta, ma introdurrà anche una nuova scala di valori critici e, in generale, un nuovo modo di guardare alla narrativa.

2.3 Un'altra posizione nel campo letterario: «Nuovi Argomenti» nel 1959

Nell'agosto 1959, ad appena tre mesi dal numero del «verri» sul *nouveau roman*, la rivista «Nuovi Argomenti» sottopone a una platea di scrittori e critici un questionario sul romanzo[2] articolato nelle seguenti domande:

[1] S. Caristia, *Pour une réforme du récit*, cit., p. 155.

[2] La formula del questionario è un tratto caratteristico soprattutto della prima serie di «Nuovi Argomenti». Tra l'aprile 1953 e il dicembre 1964, la rivista pubblica infatti otto questionari di argomento vario, che spaziano dalla politica alla letteratura. Secondo Angelo Fàvaro, lo scopo dei questionari «non è tanto quello di mappare precisamente problematiche vaste e difficilmente contenibili nel giro di poche decine di pagine, ma di far rilucere la condizione prismatica delle argomentazioni proposte nei contributi» (A. Fàvaro, *Fra episteme e doxa: metodologie e forme nelle domande/inchieste di «Nuovi Argomenti»*, in F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-*

1) Credete che ci sia una crisi del romanzo in quanto genere letterario o piuttosto una crisi del romanzo in quanto il romanzo partecipa della crisi più generale di tutte le arti?
2) Si parla molto del romanzo saggistico. Pensate che esso sia destinato a prendere il posto del romanzo di pura rappresentazione (ossia behaviurista [*sic*]?). [...]
3) La scuola narrativa francese di cui fanno parte Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Serraute [*sic*] e altri proclama che il romanzo volta definitivamente le spalle alla psicologia. Bisognerebbe far parlare gli oggetti, tenersi ad una realtà puramente visiva. Qual è il vostro parere?
4) Non vi sarà sfuggito che i romanzi moderni sono scritti sempre meno in terza persona, sempre più spesso in prima persona. [...] Credete che si potrà mai tornare al romanzo di pura oggettività, del tipo ottocentesco? [...]
5) Che cosa pensate del realismo socialista nella narrativa?
6) Il problema del linguaggio nel romanzo è prima di tutto il problema del rapporto dello scrittore con la realtà della sua narrativa. [...] credete che il romanziere debba lasciar parlare le cose? Oppure credete che il romanziere debba prima di tutto essere scrittore e anche perfino vistosamente scrittore?
7) Che cosa pensate dell'uso del dialetto nel romanzo? [...]
8) Credete alla possibilità di un romanzo nazionale storico? Ossia nel quale in qualche modo siano rappresentati i fatti d'Italia, recenti o meno recenti. [...]
9) Quali sono i romanzieri che preferite e perché?[1]

Come nota Angelo Fàvaro, «l'idea delle *9 domande sul romanzo* è tutta moraviana e lo si può cogliere distintamente non solo dalla formulazione delle domande stesse, ma dall'impostazione delle problematiche e delle prospettive assunte»[2]; inoltre, «nella formulazione del [primo] quesito si reperiscono almeno due iterazioni problematiche assillanti il romanziere: la crisi nella struttura romanzesca e la crisi delle manifestazioni artistiche di cui il romanzo [...] è una delle numerose forme dell'arte»[3]. Si è visto come già Anceschi insistesse sul concetto di crisi, intendendolo però come un

1980, cit., p. 39). Le domande, somministrate a scrittori, critici o intellettuali selezionati sulla base del tema discusso, sono generalmente frutto di un confronto tra i due fondatori della rivista, Alberto Carocci e Alberto Moravia, anche se la personalità di quest'ultimo, come si vedrà nel caso delle domande sul romanzo, tende spesso a prendere il sopravvento e a dare all'inchiesta una forte impronta personale. In ogni caso, «si prediligono argomenti con implicazioni culturali e che investano l'epoca presente» (*ibid.*), facendo spesso interagire ambiti socio-politici e artistico-letterari (cfr. E. Grazioli, *Le inchieste di «Nuovi Argomenti»*, cit., pp. 127-142).

[1] *9 domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959, p. 1.

[2] A. Fàvaro, *Così vicini, così lontani. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini sul romanzo, negli anni Cinquanta*, «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», a. XI, 2013, pp. 106-107.

[3] Ivi, pp. 107-108.

vero e proprio modello ermeneutico messo in atto dall'approccio fenomenologico dei nuovi narratori francesi[1]. Moravia, dal canto suo, non ha alle spalle una riflessione filosofica così profonda e strutturata, e la prima domanda, nel complesso, rimane piuttosto vaga. Nondimeno, molti degli autori intervistati negano la presenza di una crisi, o piuttosto «oscillano tra negare una crisi in senso assoluto e contestualizzarla all'interno di una crisi più generale e storica»[2]. A questo proposito, è indicativa la risposta dello stesso Moravia:

> Il romanzo come genere letterario non è in crisi. Le tecniche narrative sono state sempre in crisi cioè in evoluzione [...]. Ma il romanzo partecipa senza dubbio della crisi più generale di tutte le arti. Questa crisi, per dirla in breve, è quella dei rapporti tra l'artista e la realtà. [...] È probabile che la crisi delle arti sia in parte dovuta al carattere particolare della civiltà industriale la quale tende per sua natura, invincibilmente, a sostituire il prodotto artistico con quello industriale. [...] si fa prima a dire ciò che è rimasto al romanzo che è precisamente ciò che la macchina da presa non sarà mai in grado di esprimere e rappresentare per la insufficienza e grossolanità dei mezzi di cui dispone.[3]

Per Moravia, una crisi del romanzo come genere letterario non è ipotizzabile, in quanto la crisi, per lui, sarebbe costitutiva dell'evoluzione delle tecniche narrative stesse; d'altra parte, lo scrittore non sembra porre a questione l'esistenza di specifiche 'tecniche della crisi', alla stregua di come Anceschi presenta le particolari modalità narrative dell'*école du regard*. Si tratta di un passaggio sottile ma sintomatico della posizione di Moravia: per lui, lo sviluppo delle tecniche sembra procedere 'naturalmente', visione che implica una svalutazione preventiva di ogni tentativo di cambiamento 'forzato', per non dire, in generale, di ogni avanguardismo. Più che alle tecniche, gli interessi moraviani si rivolgono ai rapporti tra «l'artista e la realtà», in questo modo declinando il concetto di crisi in una chiave prevalentemente negativa: il romanzo è in crisi perché è la civiltà industriale ad averne alienato la funzione sociale. Se questa affermazione può essere intesa, a grandi linee, come lo sfondo critico su cui si stagliano le questioni poste dalle domande successive, queste ultime sembrano tuttavia orientate a una ricognizione della situazione della narrativa sul finire degli anni Cinquanta, più che alla ricerca attiva di vie di superamento alla sua presunta crisi. Scorrendo tanto le risposte moraviane quanto quelle degli altri autori, è difficile rinvenire un'idea univoca di romanzo; le

[1] Cfr. *supra*, § 2.2.1, *Luciano Anceschi: senso della crisi, fenomenologia e* nouveau roman.
[2] L. Mannelli, *L'arte di narrare volge al tramonto?*,cit., p. 74.
[3] A. Moravia, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., pp. 38-39.

principali convergenze che emergono riguardano infatti la difesa di alcuni valori di base e soprattutto il rifiuto, talvolta affrettato e superficiale, delle proposte teoriche ed estetiche del *nouveau roman*.

Anche la struttura del questionario è un valido indicatore della posizione che «Nuovi Argomenti» si trova a occupare in quest'ultimo scorcio di decennio, e che i 'nuovi entranti' del «verri» stanno ormai per «relegare nel passato»[1]. Le domande oscillano tra questioni generali di ordine tecnico o formale (romanzo saggistico o 'di rappresentazione'? Prima o terza persona? Linguaggio neutro o 'espressionista'?) e attardati interessi 'realisti' («Credete che si potrà mai tornare al romanzo di pura oggettività, del tipo ottocentesco?»[2]; «Il problema del linguaggio nel romanzo è prima di tutto il problema del rapporto dello scrittore con la realtà della sua narrativa»[3]), indugiando su alcuni snodi tematici ancora tipicamente anni Cinquanta, come il realismo socialista, l'uso del dialetto o la «possibilità di un romanzo nazionale storico»[4]. Va da sé che l'unica domanda che incrocia l'area d'interesse del «verri», cioè quella sul *nouveau roman*, risente ancora del clima della prima ricezione italiana dell'avanguardia francese: l'*école du regard* è ridotta ai tre autori più noti (e di Sarraute, ironicamente, la rivista sbaglia a riportare il nome), le cui posizioni sono appiattite su una parafrasi un po' semplicistica delle sole proposte robbegrilletiane[5].

La platea degli autori coinvolti dal questionario è ugualmente indicativa di una spaccatura generazionale rispetto al gruppo verriano. Nel fascicolo compaiono infatti, in ordine alfabetico: Giorgio Bassani (nato nel 1916), Italo Calvino (1923), Carlo Cassola (1917), Eugenio Montale (1896), Elsa Morante (1912), Alberto Moravia (1907), Pier Paolo Pasolini (1922), Guido Piovene (1907), Sergio Solmi (1899), Elémire Zolla (1926). Partecipa anche Romano Bilenchi (1909), ma le sue risposte vengono pubblicate nel numero 42-43 del gennaio-aprile 1960[6]. Come si vede, il più anziano è Montale, mentre il più giovane è Zolla. La «generazione artistica»[7] più rappresentata è

[1] «L'invecchiamento degli autori [...] nasce dallo scontro tra coloro che hanno fatto epoca e che lottano per durare, e coloro che non possono fare a loro volta epoca senza relegare [questi ultimi] nel passato [...] i nuovi entranti non possono che *rinviare continuamente al passato* i produttori consacrati», P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 225. Corsivo nel testo.

[2] *9 domande sul romanzo*, cit., p. 1.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.* Domanda in cui è ancora possibile ritrovare un riflesso della lunga polemica sul *Metello* di Pratolini.

[5] Nella terza domanda, infatti, non è difficile leggere in filigrana alcune delle affermazioni più provocatorie di *Une voie pour le roman futur*, che Moravia aveva probabilmente già letto in francese prima che Barilli lo traducesse per «il verri». Improbabile, dati i tempi tecnici della preparazione del questionario e della stampa del fascicolo, che l'inclusione di un quesito specifico sul *nouveau roman* sia una risposta diretta al numero speciale della rivista anceschiana. Più probabile si tratti della naturale conseguenza dell'aumento d'interesse attorno a questo nuovo oggetto letterario (si ricordi che, appena un anno prima, Solmi aveva recensito l'edizione francese del *Voyeur* proprio su «Nuovi Argomenti»), nonché del generale aumento del volume di testi tradotti, che tocca il suo picco proprio nel 1959. Per le modalità di preparazione dei questionari e di spedizione dei quesiti, cfr. E. Grazioli, *Le inchieste di «Nuovi Argomenti»*, cit., p. 130.

[6] Cfr. R. Bilenchi, *Ancora sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 42-43, gennaio-aprile 1960, pp. 36-42.

[7] Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 227. In Bourdieu, il concetto di 'generazione artistica' è altra cosa da quello di generazione anagrafica. I due termini, infatti, non coincidono necessariamente, dal momento che un autore d'avanguardia può comunque appartenere a una generazione anagrafica relativamente anziana (si veda il caso francese di

quella dei nati tra la fine del 1900 e la prima metà del 1910, dunque degli esordienti tra gli anni Trenta e Quaranta[1]. Si tratta perlopiù di autori che all'alba dei Sessanta hanno raggiunto una loro prima maturità e godono ormai di una posizione, se non pienamente consacrata (come quella di Montale), comunque in via di consacrazione, il cui prestigio è evidenziato anche dall'intensa attività pubblicistica e editoriale di alcuni di loro, come Cassola, Bassani o lo stesso Moravia. Tra i più giovani, Calvino e Pasolini sono senz'altro i più attivi nella ricerca di nuove poetiche, tanto in narrativa che in poesia; nel complesso, sono i due autori meno prevedibili nelle risposte date[2], anche grazie a quella loro posizione 'mediana' (più anziani dei futuri neoavanguardisti, più giovani degli autori consacrati) che li rende particolarmente mobili all'interno del campo, intenti come sono a cercare nuove strade espressive pur mantenendo dei legami con la tradizione. A mancare del tutto sono i giovanissimi, vale a dire i nati tra gli anni Venti e Trenta ed esordienti nei Cinquanta (la generazione del «verri», appunto), mentre a un confronto anche solo superficiale con l'indice del fascicolo verriano sul *nouveau roman* non può non saltare all'occhio la chiusura 'nazionale' di questo questionario. Mentre la rivista di Anceschi importa dalla Francia testi inediti o in via di pubblicazione, dando comunque direttamente voce agli omologhi francesi, «Nuovi Argomenti» preferisce mantenere le distanze, occupandosi soprattutto di una ricognizione del campo italiano e finendo giocoforza con l'instaurare una gerarchia dei punti di vista. Se il numero del «verri» è strutturato a coppie, per cui un 'nuovo entrante' italiano dialoga alla pari con il proprio omologo francese, in «Nuovi Argomenti» è lo sguardo degli autori italiani a prevalere e a svolgere un'inevitabile funzione di filtro.

Come scrive Chiurato, il quesito sul nuovo romanzo francese, per come è posto, implica «un'interpretazione di seconda mano, destinata a viziare inesorabilmente il seguito della discussione»[3]. Infatti, «il dislocamento della soggettività viene palesemente frainteso; il rifiuto dello psicologismo è tradotto erroneamente in un'abolizione della psicologia del personaggio; la condanna

Nathalie Sarraute, nata nel 1900, dunque più anziana di un ventennio rispetto a Robbe-Grillet o a Michel Butor, oppure il caso italiano di Gadda). Il concetto di generazione artistica si riferisce, piuttosto, al modo di produzione: «L'avanguardia è a ogni momento separata di una *generazione artistica* (intesa come scarto tra due modi di produzione) dall'avanguardia consacrata, essa stessa separata di un'altra generazione artistica dall'avanguardia già consacrata nel momento del suo ingresso nel campo», *ibid.* Corsivo nel testo.

[1] Ecco, in ordine cronologico, gli esordi di questo gruppo di autori: Guido Piovene esordisce nel 1931 con la raccolta di racconti *La vedova allegra* (Torino, Buratti); Romano Bilenchi, sempre nel 1931, con il romanzo *Vita di Pisto* (Torino, Edizioni del «Selvaggio»); Giorgio Bassani nel 1940, sotto pseudonimo di Giacomo Marchi, con la raccolta di racconti *Una città di pianura* (Milano, Officina d'Arte Grafica Lucini); Elsa Morante nel 1941 con la raccolta di racconti *Il gioco segreto* (Milano, Garzanti); Carlo Cassola nel 1942 con la raccolta di racconti *Alla periferia* (Firenze, Edizioni de «Il fiore»). L'esordio di Moravia (*Gli indifferenti*, Milano, Alpes, 1929) è leggermente anticipato rispetto agli altri.

[2] Pasolini, per esempio, è l'unico a dare credito, almeno in idea, al realismo socialista: «del "realismo socialista" come formula ancora ideale, da precisarsi nella teoria, da realizzarsi – penso sia l'unica possibile ipotesi di lavoro. Per una ragione molto semplice: il socialismo è l'unico metodo di conoscenza che consenta di porsi in un rapporto oggettivo e razionale col mondo», P. P. Pasolini, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., p. 46. Si vedrà, più avanti, come anche la risposta di Calvino si distingua dalle altre, sebbene per altri motivi.

[3] A. Chiurato, *Un successo senza gloria*, cit., p. 151.

dell'umanesimo viene estremizzata in una cancellazione dell'Uomo»[1]. Le coordinate critiche di questa domanda rispecchiano, insomma, l'atteggiamento di condanna che traspare dalle generazioni consacrate. Nondimeno, le risposte rivelano una certa varietà di posizioni, anche se nessuno degli autori interpellati sembra apprezzare fino in fondo i risultati estetici del *nouveau roman*, né condividerne pienamente le ragioni critiche e teoriche. Tra di loro, c'è chi oppone un rifiuto netto: Cassola, per esempio, non riesce a nascondere la propria antipatia per l'avanguardia d'oltralpe, antipatia che si trasforma in vero e proprio astio nei confronti della letteratura francese contemporanea:

> Il mio parere è che [le sperimentazioni del *nouveau roman*] sono scempiaggini, e aggiungo che sarebbe ora di finirla col prendere sul serio ogni trovata dello sperimentalismo avanguardistico che ci venga d'Oltralpe. La Francia, non producendo più nulla di vitale già da parecchi anni, si è specializzata nel lanciare ogni momento un nuovo "ismo" [per] continuare a esercitare il suo *leadership* [*sic*] letterario. [...] è veramente fastidioso l'infantilismo di certa gente [...] eternamente pronta a prendere sul serio le più futili mode letterarie [...], eternamente preoccupata di rimaner "tagliata fuori" [...][2]

Al giudizio di Cassola, a dire il vero l'unico così *tranchant*, si affiancano posizioni più sfumate e meditate. Bilenchi è tra i pochi ad ammettere di aver letto i romanzi di Butor, Sarraute e Robbe-Grillet, oltre che il saggio *Une voie pour le roman futur* («Ho anche letto un saggio di Robbe-Grillet apparso sulla "Nouvelle Revue Française"»[3]), ma per lui

> i romanzi di Robbe-Grillet non sono che dichiarazioni programmatiche in cui mi è stato impossibile rintracciare il volto di uno scrittore, una *necessità interiore di esprimersi*, un tessuto narrativo che renda *vero e indispensabile* quanto si vorrebbe rappresentare. [...] E il principio della riduzione del mondo alla pura visività [...], questo rifiuto della storia dell'uomo e della sua interpretazione come se egli fosse un bacillo o un marziano, a me sembrano gravissimi dal punto di vista *spirituale* anche prima che artistico [...][4]

[1] *Ibid.* Nel dicembre 1959, recensendo l'edizione francese di *Dans le labyrinthe*, Barilli contesta *en passant* la domanda sul *nouveau roman* proposta da «Nuovi Argomenti», rimarcando la propria posizione di qualche mese prima: «[È sbagliato] intendere l'ormai celebre condanna robbegrilletiana dello psicologismo come una dichiarazione di adesione incondizionata a un tipo di narrativa iperoggettiva [come invece è] secondo l'aberrante interpretazione apparsa [nel] questionario formulato da "Nuovi Argomenti"», R. Barilli, *Alain Robbe-Grillet: Dans le labyrinthe*, cit., p. 65.
[2] C. Cassola, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., pp. 13-14. Corsivo nel testo.
[3] R. Bilenchi, *Ancora sul romanzo*, cit., pp. 38-39.
[4] Ivi, p. 39. Corsivi nostri.

Bilenchi trova perturbante l'idea di un romanzo che rifiuti «la storia dell'uomo», o in cui l'uomo occupi una posizione marginale, periferica, scalzato com'è da un proliferante orizzonte di oggetti còlti nella loro pura datità, estranei a ogni evidente e immediato tentativo di metaforizzazione (dunque, per dirla con Barthes, di riduzione alla dimensione umana). Veritiera o meno che sia questa interpretazione, è sintomatico che Bilenchi scarichi sullo stesso Robbe-Grillet la presunta mancanza di una «necessità interiore di esprimersi». La calcolata freddezza di questi romanzi, l'apparente distacco dalle passioni umane più urgenti, nonché le loro strutture non lineari, sono interpretati come difetti di costruzione, da cui l'accusa all'assenza di un «tessuto narrativo che renda vero e indispensabile quanto si vorrebbe rappresentare» (dove, ancora, i concetti di 'verità' e 'indispensabilità' sembrano tarati su un'idea di letteratura come espressione diretta e riconoscibile di un 'sé' umano).

Al giudizio allarmato di Bilenchi fa eco l'inquieta lettura di Bassani, che azzarda un'ipotesi politico-sociologica a dire il vero un po' precipitosa ma comunque indicativa del tipo di interpretazioni messe in atto per tenere a distanza un oggetto letterario guardato talvolta con fastidio, talvolta con sospetto, talvolta, come in questo caso, con sincera preoccupazione. L'autore delle *Storie ferraresi*, infatti, insinua un'analogia tra il *nouveau roman* e la diffusione di uno stile minimale, di una «visività da obiettivo fotografico»[1], nella narrativa realista degli anni Trenta e Quaranta (Bassani fa i nomi di Cassola e Bilenchi, ponendoli a ideali antesignani degli attuali nuovi romanzieri francesi[2]):

> [...] a quel tempo, in Italia, c'era il fascismo, la dittatura. La retorica più smaccata, più indecorosa, impregnava ogni manifestazione pubblica e privata, pratica o intellettuale. In quelle condizioni, l'*assenza* dell'arte, la sua purezza, ebbero una precisa giustificazione, e rappresentarono effettivamente una protesta dell'intelligenza e del gusto contro la noiosa e offensiva volgarità delle sfere ufficiali. Ora, io sono lontanissimo dal proporre l'equazione fascismo-gollismo. Eppure... [...] L'impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale, il "moderno" qualunquismo neopositivista [...][3]

[1] G. Bassani, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., p. 3.
[2] In un'intervista a «L'Express» del 23 agosto 1962, Cassola stesso ammetterà: «Non ho ancora letto testi dell'*école du regard*. Non conosco che certe dichiarazioni fatte al proposito, dove ritrovo delle idee che avevo da tempo: rifiuto della psicologia, ecc.» (testo citato in N. Turi, *Liale e garibaldini*, cit., p. 87). Si ricordi che anche Squarotti, sul «verri», accosta la narrativa di Cassola a certi esiti del *nouveau roman* (cfr. G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit., p. 45).
[3] G. Bassani, risposta, cit., pp. 3-4. Corsivo nel testo.

Non è un caso che tentativi di letture sociologiche come queste, di per sé approssimativi e guidati da fraintendimenti anche vistosi delle posizioni che i singoli autori assumono nei rispettivi campi d'appartenenza[1], anticipino di qualche anno accuse analoghe che verranno mosse alla neoavanguardia italiana. In generale, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, sembra prendere forma quel particolare punto di vista che vede negli sperimentalismi più radicali un fenomeno di connivenza o di impotente rassegnazione nei confronti di forze sociali, economiche o politiche che le avanguardie aggirerebbero anziché affrontare[2]. Si tratta di una posizione che fa leva sulla necessità di un *engagement* diretto, o comunque, come nel caso di Bassani, di un impegno etico e memoriale giocato su un terreno ancora a grandi linee 'realista'; una posizione, in ogni caso, decisamente contraria a ricerche formali ed espressive che si vorrebbero autonome dalle circostanze storiche più immediate. Robbe-Grillet, nelle risposte al questionario, diventa sinonimo di una letteratura intellettualistica, fredda e disimpegnata, nella quale, come scrive Moravia, «niente [sia] contestabile e tutto [sia] assolutamente sicuro appunto perché legato al più sicuro dei nostri sensi che è la vista»[3], ma che, in definitiva, non può avere che «un valore polemico e di sintomo»[4]. La carica potenzialmente positiva delle proposte robbegrilletiane, non fosse che per la semplice messa in questione di alcune esauste convenzioni narrative, non viene quasi mai tenuta in considerazione.

Parzialmente fuori dal coro sono le risposte di Calvino e Solmi; di fatto, sono le uniche a mettere in discussione la domanda stessa. Il primo sottolinea che «la "nouvelle école" volta le spalle a tutto tranne che alla psicologia»[5], suggerendo paradossalmente a Robbe-Grillet di spingersi ancora più a fondo nel suo processo di «geometrizzazione»[6], fino a «espungere [dai suoi romanzi] ogni vibrazione psicologica»[7]. Per Calvino, infatti, *La jalousie* «è uno studio psicologico, anche se rappresentato attraverso una enumerazione di oggetti anziché introspettivamente»[8]; di conseguenza, il limite di Robbe-Grillet non sarebbe nell'aver marginalizzato la figura umana dai suoi romanzi, ma nel non averlo fatto con sufficiente decisione. Nel 1959, Calvino si apprestava a concludere, con *Il cavaliere*

[1] Appena un anno dopo l'inchiesta di «Nuovi Argomenti», il 6 settembre 1960, Robbe-Grillet sarà tra i firmatari, in Francia, del cosiddetto *Manifesto dei 121* contro la guerra in Algeria, dimostrando una volontà di militanza attiva che sembra stridere con il sistematico 'disimpegno' e l'apparente apoliticità dei suoi romanzi.
[2] La questione, resasi di nuovo urgente con la fondazione del Gruppo 63, riemergerà nel 1964 con il questionario su *Neocapitalismo e letteratura*, per cui cfr. *infra*, § 3.5.1, *Da «Rinascita» a «Nuovi Argomenti»: la polemica contro il Gruppo 63*.
[3] A. Moravia, risposta, cit., p. 41.
[4] Ivi, p. 42.
[5] I. Calvino, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., p. 10.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.* Simili suggerimenti 'formali' vengono dati anche a Butor: «Butor dovrebbe geometrizzare di più la forma, tenersi in un'economia chiusa di racconto. A *L'emploi du temps* basterebbe essere più secco e sarebbe il perfetto romanzo-labirinto che vuol essere. E *La modification* sarebbe un bellissimo racconto, fosse ridotto a un quarto delle sue dimensioni», *ibid.*
[8] *Ibid.*

inesistente, la trilogia degli *Antenati* e il suo percorso nei territori del fiabesco. Questa risposta, insistendo su valori quali la 'geometrizzazione della forma' o la riduzione al minimo delle 'vibrazioni psicologiche', risente con ogni probabilità delle sue ricerche estetiche di allora[1] e appare persino come un tentativo, decisamente in controtendenza rispetto alle risposte degli altri intervistati, di opporre la propria poetica a quella del *nouveau roman*. In questo senso, Calvino è forse l'unico a instaurare un vero dialogo, sia pur polemico, con gli autori d'oltralpe, e tra i pochissimi a dimostrare una conoscenza non superficiale di alcune delle loro opere. Non a caso, si tratta di uno degli scrittori più giovani raccolti da «Nuovi Argomenti»: è coetaneo di Robbe-Grillet (nato nel 1923) e nel campo letterario italiano occupa una posizione, se non omologa[2], in un certo senso contigua, per sperimentalismo e ricerca di innovazione, a quella robbegrilletiana. Questo fattore contribuisce forse a generare un senso di competizione che è del tutto estraneo agli scrittori più anziani, i quali, come si è visto, si limitano a porre a distanza o a screditare del tutto le proposte del *nouveau roman*. Anche Pasolini, nonostante sia coetaneo di Robbe-Grillet e di Calvino, nega agli autori francesi il credito che quest'ultimo, sia pure con delle riserve, concede loro[3].

Sergio Solmi, da parte sua, offre una lettura criticamente molto equilibrata. Già recensore del *Voyeur* nel 1958, di cui dava un giudizio globalmente positivo[4], il critico ammette di «apprezz*are* alcune delle opere [...] del "nuovo realismo"»[5], ma anche di «apprezz*are* assai meno le teorie con le quali i loro autori intenderebbero appoggiarle e giustificarle»[6]. Anche lui, come Calvino, ritiene che il *nouveau roman* non volti davvero le spalle alla psicologia: «esso tende piuttosto a rilevarla in modi indiretti [...] lasciandola indovinare mediante le tracce enigmatiche che la vicenda romanzesca ha lasciato sugli oggetti»[7]. Proprio per questo, Solmi si oppone alla lettura *chosiste* di Barthes, rilevando

[1] Come annota lo stesso Calvino durante una conferenza alla Columbia University del dicembre 1959, poi pubblicata in forma di saggio, «mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità, il modo in cui il senso d'una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi», I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 74.

[2] Posizioni omologhe a quella di Robbe-Grillet vengono occupate, piuttosto, dagli autori del «verri» e della futura neoavanguardia.

[3] Ma Pasolini, all'altezza del 1959, era ancora interessato a posizionarsi come autore marxista e a stabilire un dialogo con l'intellettualità del PCI (dialogo che la pubblicazione di *Ragazzi di vita* nel 1955, e la dura polemica che ne seguì, aveva compromesso). Il romanzo *Una vita violenta*, fresco di stampa al momento del questionario di «Nuovi Argomenti», dimostra chiaramente la volontà di ricucire i rapporti con quel campo intellettuale. Alla domanda sul *nouveau roman*, Pasolini ammette di non aver ancora letto nulla dei nuovi narratori francesi, tuttavia aggiunge: «mi sembra idiota [...] voltare le spalle alla psicologia. Può essere che la psicologia intesa come analisi dei sentimenti dell'anima bella [...] abbia stancato i proustiani [...]. Ma il termine "psicologia" ha un significato capacissimo, implicante nozioni lontane. In quanto autore, io non intendo affatto voltarle le spalle: fondamentalmente sociologica, la psicologia dei miei personaggi, vuol essere sempre lì, a governare, onnipresente e invincibile, quella pura fisicità dei fatti», P. P. Pasolini, risposta, cit., pp. 45-46.

[4] Cfr. S. Solmi, *Le voyeur*, cit.

[5] S. Solmi, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., p. 56.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid*.

una frattura tra la narrativa di Robbe-Grillet prima e dopo l'influenza barthesiana. Secondo il critico, infatti, *La jalousie* sarebbe un romanzo «astratto e volontario»[1], che nel tentativo di inseguire le teorie 'anti-umaniste' di Barthes «sopprim*e* la psicologia mediante la soppressione dello stesso personaggio principale»[2]. D'altra parte, «il precedente romanzo, *Le voyeur*, presentava [...] l'evocazione di una realtà psicologica [...] destando di riflesso quella forza emotiva, senza la quale non si dà romanzo»[3]. La ricezione della *Jalousie* da parte di Solmi evidenzia una distanza rispetto al saggio barilliano: per il critico più anziano, la riduzione del protagonista a un semplice punto di vista equivarrebbe a una soppressione *tout-court* tanto del personaggio che della sua dimensione psicologica; per Barilli, al contrario, è grazie al metodo fenomenologico e al principio husserliano di intenzionalizzazione che la psicologia, apparentemente abolita, rientrerebbe nella narrativa robbegrilletiana, sebbene in una forma nuova e finalmente svincolata dall'antropocentrismo del romanzo borghese. A questo proposito, è sintomatico che la preferenza di Solmi per *Il voyeur* continui a essere giustificata con un argomento, di per sé ancora piuttosto 'antropocentrico', come la «forza emotiva».

La risposta più sorprendente, in ogni caso, è quella di Elsa Morante, che nella sua lunghezza e articolazione totalmente indipendente dall'ordine del questionario (si tratta di un vero e proprio saggio di poetica che utilizza le nove domande come semplici puntelli concettuali) offre una panoramica piuttosto ricca delle ragioni alla base della posizione di «Nuovi Argomenti» nel campo letterario. Esattamente come Pasolini, Morante ammette di non aver letto le opere della 'scuola' francese[4]; tuttavia, non rinuncia a esprimere delle perplessità:

> Mi domando [...] per chi possa darsi mai una *realtà puramente visiva*, se non per una macchina fotografica; e in nome di quale "valore di verità" l'organismo, tutto altrimenti articolato e complesso, di un romanziere, debba costringersi a imitare il lavoro di un povero meccanismo ottico di bottega. Immagino che possa trattarsi di un degno esercizio ascetico [...]. Ma uno spettacolo di ascetismo [...] non rappresenta, in se stesso, un romanzo, né, comunque, un'opera d'arte; e suppongo, perciò, di potere [...] sospendere, senza troppi rimorsi, il mio giudizio su tali mode ascetico-letterarie.[5]

[1] Ivi, p. 57.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] La quale viene però sminuita con un *understatement* che non può non essere intenzionale: «Quanto [a] una giovane scuola francese odierna (detta, se non mi sbaglio, *du regard*) confesso di non avere ancora letto nessuna delle [sue] opere», E. Morante, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., p. 28. Corsivo nel testo.
[5] Ivi, pp. 28-29. Corsivo nel testo.

Queste osservazioni, forse più informate di quanto non appaiano[1], sono calate in una lunga riflessione sul concetto di 'verità' e sul suo rapporto con la scrittura romanzesca. Per Morante, «al romanziere [...] non basta l'esperienza contingente della propria avventura [...]: la realtà corruttibile dev'essere tramutata, da lui, in una verità poetica incorruttibile. [...] questo è il suo necessario *realismo*»[2]. Di conseguenza, «un vero romanzo [...] è sempre realista»[3]:

> [...] è realista la narrativa di Poe: giacché le figure, che egli proietta nel mondo, rappresentano con verità la sua psicologia reale di uomo vivente. [...] non sarebbe stato realista Verga se, in luogo di proiettare nel mondo (secondo la propria realtà psicologica) le figure dei Malavoglia, avesse fabbricato, a edificazione della sua parrocchia [...] dei pescatorelli e delle pescatorelle sul genere di quelli dei calendari [...]. Si potrà dire che il mondo di Poe è soggettivo, mentre che quello di Verga [...] è oggettivo; ma la distinzione varrà solo a qualificare la diversa realtà dell'uno o quella dell'altro. [...] Ogni dramma umano è reale; e ogni romanzo, che rappresenti questo dramma secondo verità, è realista.[4]

La triangolazione proposta da Morante potrebbe, a buon diritto, essere tacciata di essenzialismo o di scarsa considerazione delle differenze oggettive tra diverse manifestazioni letterarie in altrettante epoche storiche[5]; nondimeno, essa influenza in profondità il posizionamento della scrittrice. Infatti, stabilendo un nesso diretto tra la «realtà psicologica» propria di ogni romanziere e i suoi risultati estetici, Morante oppone un secondo rifiuto al *nouveau roman* in quanto espressione totalmente inautentica dell'arte stessa del narrare: «riguardo all'ipotesi che il romanzo *volti definitivamente le spalle alla psicologia* – scrive Morante – essa mi sembra assurda [...] perché il romanzo è, in se stesso, la *proiezione di una psicologia* nel mondo»[6]. Ma al di là della questione contingente dell'*école du regard*, è un'intera poetica che si snoda a partire da questa semplice equazione dal carattere 'psicologistico', poetica che non manca di rivelare un'aperta ostilità nei confronti di ogni forma di sperimentalismo in quanto tale. Alla sesta domanda del questionario, Morante risponde come segue:

---

[1] Di 'ascetismo' nel *nouveau roman*, e nel romanzo contemporaneo in generale, aveva infatti già parlato Dina Dreyfus nel numero speciale di «Esprit» del 1958 (cfr. D. Dreyfus, *De l'ascétisme dans le roman*, cit.).
[2] E. Morante, risposta, cit., p. 22. Corsivo nel testo.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, pp. 22-23.
[5] La stessa definizione di romanzo data dalla scrittrice tende a scavalcare molte considerazioni di natura critica e storiografica: «Nei riguardi dell'arte del romanzo, non importa se questi siano scritti in prosa [...]. Per quanto mi riguarda, io confesso che arrivo addirittura a considerare romanzi il *Canzoniere* di Petrarca, per esempio, o i *Sonetti* di Shakespeare [...] il romanzo non può restringersi nella misura di un genere letterario, fissato da convenzioni scolastiche o determinato da contingenze culturali», ivi, pp. 18-19.
[6] Ivi, p. 24. Corsivi nel testo.

> È l'esercizio della verità che porta all'invenzione del linguaggio, e *non* viceversa. Col puro esercizio delle parole [...] si potrà magari combinare un artificio elegante; ma non si inventa nulla. Il problema del linguaggio – come ogni altro problema del romanziere – si identifica e si risolve, da ultimo, nella realtà psicologica del romanziere stesso, e cioè nella intima qualità del suo rapporto col mondo. [...] l'arte più difficile, per il romanziere, è di rispecchiare nel proprio linguaggio la limpidezza della verità.[1]

Il romanziere autentico, insomma, è colui che non recide quel legame spontaneo, 'naturale' con il mondo stabilito attraverso il linguaggio («Il più vivo segreto di un linguaggio nuovo [...] si ritrova in una libera e disinteressata simpatia del romanziere con gli oggetti della natura e dell'universo umano»[2]) per inseguire artificiosi e vani sperimentalismi[3]. Questi ultimi, piuttosto, vengono accolti da Morante come tentativi di «alienarsi dagli oggetti della vita»[4], e sebbene la scrittrice accolga di buon grado certi autori del modernismo europeo, non esita a porre dei veti nei confronti delle espressioni più estreme delle avanguardie: «[Il romanziere deve] ritrovare, anche in mezzo alle confusioni più aberranti e difformi, il valore nascosto della verità poetica [...]. Così hanno fatto, per esempio, Proust e James; così ha fatto Svevo [...]. Così non ha fatto, invece, Joyce nell'*Ulysses*»[5]. Contestualmente, il veto si allarga all'utilizzo di tecniche estranee all'arte del romanzo:

> [...] seppure i musicisti moderni vorranno ricorrere alla fisica elettronica, e i pittori sostituire al pennello la fiamma ossidrica, e gli scultori, al posto della materia plasmabile, usare degli spaghi ritorti, lo scrittore non potrà seriamente alienarsi dal proprio lavoro in simili esperimenti di fabbrica. Il suo mezzo, e la sua espressione, sono tutt'uno.[6]

Va da sé che Morante non può che riservare un giudizio severo verso chiunque si attardi in simili manierismi: «[Ciò] che distingue i mediocri e falsi romanzieri, è la preoccupazione – la intenzione programmatica – di apparire [...] "nuovi", "moderni", "all'avanguardia"»[7]; d'altra parte,

[1] Ivi, p. 26. Corsivo nel testo.
[2] *Ibid.*
[3] Per Morante, ogni romanzo che scaturisca da un'autentica esperienza umana, porta 'naturalmente' su di sé le tracce del tempo e del luogo in cui è stato scritto: «Un vero romanziere [...] comunicherà sempre necessariamente, alle generazioni contemporanee e future, anche le più sicure verità sul "luogo geografico" e sul "tempo storico" nel quale ha vissuto la sua esperienza umana. [...] se oggi, 1959, un vero poeta sceglierà di scrivere un romanzo, poniamo, sulle guerre di Algeria o su Pia dei Tolomei, o magari sulla giornata del proprio gatto, il suo romanzo sarà, in ogni caso, assolutamente moderno, e *impegnato*, e umano, e reale», ivi, p. 30. Corsivo nel testo.
[4] Ivi, p. 32.
[5] Ivi, p. 34.
[6] Ivi, p. 35.
[7] Ivi, p. 29.

«il vero romanziere non si preoccupa, né tanto meno si impone per programma, di apparire nuovo e moderno»[1]. L'impegno dello scrittore, piuttosto, deve essere «morale»: «un romanzo *bello* (e dunque *vero*) è sempre il risultato di un supremo *impegno* morale; [...] un romanzo *falso* (e, dunque, *brutto*) è sempre il risultato di una *evasione* dal primo e necessario impegno del romanziere, che è la verità»[2]. Il cerchio si stringe ancora sul concetto di «verità», mai veramente definito[3], ma che nella trattazione della scrittrice non manca di assumere, come si vede, un chiaro accento metafisico. Allo stesso modo, i valori estetici (bello; brutto), e i loro equivalenti valori morali (vero; falso), circoscrivono ulteriormente la posizione di Morante: bello e 'vero' sarà il romanzo che esprime in maniera «disinteressata», cioè con un linguaggio naturalmente conseguente, la realtà psicologica del proprio autore; brutto e 'falso', il romanzo che «evade» da questo «supremo impegno morale», anteponendo considerazioni formali o tecniche all'unica preoccupazione di rispecchiare, nel proprio linguaggio, il proprio autentico rapporto con il mondo.

Per quanto apodittiche possano apparire, queste dichiarazioni compongono nondimeno il più limpido manifesto di poetica scaturito dal questionario di «Nuovi Argomenti», e la loro coerenza interna, sebbene basata su una serie di punti ciechi e brutali semplificazioni, rivela una tutt'altro che disinteressata presa di posizione. In questo senso, il *nouveau roman* è poco più che un pretesto: il rifiuto di Morante riguarda, come si è visto, lo sperimentalismo in quanto tale, cui la scrittrice non si limita a opporre un giudizio moralistico o affrettatamente sociologico. Le ragioni dello sperimentalismo, di ogni forma di sperimentalismo, vengono strategicamente minate alla base: da un lato, Morante delegittima le pretese di una letteratura giocata su ricerche puramente formali; dall'altro rivendica, sia pure con accenti talvolta astratti o persino mistici, la necessità di una narrativa che non rinunci a gettare uno sguardo sulla realtà senza schemi preconcetti, né a farsi diretta e sincera manifestazione di un 'io' autoriale. Inoltre, Morante è l'unica, tra gli intervistati, a esplicitare la propria avversione nei confronti di tecniche letterarie non tradizionali e, per estensione, di un approccio alla narrativa che ponga la tecnica in primo piano rispetto all'orizzonte 'morale' in cui lo scrittore sarebbe chiamato a calarsi. Se Moravia si limitava a sminuire tra le righe la ricerca attiva di nuove tecniche[4], Morante, più radicalmente, decreta l'inutilità della ricerca, dal momento che «la

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 21. Corsivi nel testo.
[3] L'unico passaggio in cui Morante si avvicina a una definizione è il seguente: «*opera poetica* significa, per definizione, un'opera che, attraverso la *realtà* degli oggetti, renda la loro *verità* poetica: è inteso da tutti che questa verità è l'unica ragione del romanzo, come di ogni arte», ivi, p. 18. Corsivi nel testo. Tuttavia, il concetto di 'verità' non coincide sempre con quello, più specifico, di 'verità poetica', investendo piuttosto una serie di valori umani che trascendono la dimensione testuale.
[4] «Le tecniche narrative sono state sempre in crisi cioè in evoluzione», A. Moravia, risposta, cit., p. 38.

prima virtù dello scrittore [è] il disinteresse per ogni altro vantaggio che non sia la verità»[1]. Di conseguenza, «l'apparizione, nel mondo, di una nuova verità poetica, è sempre inquietante, e sempre, nei suoi effetti, sovversiva: giacché il suo intervento significa sempre, in qualche modo, un rinnovamento del mondo reale»[2].

Si vedrà, nel prossimo paragrafo, come il numero del «verri» del febbraio 1960 aprirà un fronte polemico nei confronti di questo punto di vista, proponendo un recupero della 'tecnica' intesa, anzitutto, come porta d'accesso alla riflessione letteraria *tout-court*. Tuttavia, anche solo rimanendo sul confronto tra le posizioni che emergono dal questionario di «Nuovi Argomenti» e quelle, invece, rappresentate dal numero di aprile 1959 della rivista anceschiana, una frattura generazionale è già ben visibile, proprio a proposito di come l'espressione letteraria viene inquadrata e affrontata criticamente. Se Morante, nella sua risposta, sposta il fuoco del dibattito su questioni di ordine morale o in senso lato metafisico, scavalcando considerazioni di natura strettamente formale, anzi annacquandole, si direbbe, in una sorta di visione universalistica che non concepisce distinzioni di generi o di forme, Sanguineti, sul «verri», lascia emergere dalla *Modification* di Butor soprattutto la sua struttura narrativa, con i suoi effetti di *mise-en-abyme* e la sua particolare natura autoreferenziale: «[Leggendo *La modification*] il lettore impara [...] la realtà [...] la pura effettualità della macchina letteraria: la necessità resta al di fuori [...] dall'orizzonte narrativo di Butor, ove non la si identifichi [...] con la stessa macchina letteraria»[3]. Si noti come il problema della 'necessità' narrativa (o piuttosto della sua assenza), che per Bilenchi era del tutto relativo alla sfera intima e personale dello scrittore, venga qui riversato sulla struttura narrativa, comportando, in questo modo, un ulteriore piano di autoreferenzialità tutto interno alla lettura critica: per Sanguineti, infatti, non solo il romanzo di Butor sarebbe autoreferenziale perché mette in atto delle specifiche tecniche metanarrative, ma nell'ipotizzare la totale assenza di una 'necessità' al di fuori della mera esposizione di tali tecniche, è la lettura critica stessa che si chiude sull'orizzonte strutturale e formale dell'opera, facendolo avanzare sia rispetto ai 'contenuti' (politici, morali o psicologici) sia rispetto al rapporto dell'opera con la realtà esterna. Si è, come si vede, all'interno di un orizzonte valoriale totalmente differente da quello della generazione di «Nuovi Argomenti». Tuttavia, è proprio su questo crinale generazionale che avviene quel «superamento del vizio di contenutismo» di cui parla Chiurato[4].

[1] E. Morante, risposta, cit., pp. 36-37.
[2] Ivi, p. 37.
[3] E. Sanguineti, *Butor, «une machine mentale»*, cit., p. 136. Anche per Sanguineti, che in questo riecheggia il saggio di Bajini e la recensione di Mizzau, il «senso ultimo della sua [di Butor] macchina letteraria [è il] romanzo di un romanzo», ivi, p. 139.
[4] A. Chiurato, *Un successo senza gloria*, cit., p. 161.

Preso nel suo complesso, il questionario di «Nuovi Argomenti» sembra essere, insomma, un atto di difesa nei confronti di una narrativa considerata anzitutto, robbegrilletianamente, come «studio di una passione»[1], nonché di una letteratura intesa principalmente come espressione di un vissuto umano. Nonostante la mancanza di un'elaborazione estetica comune, dall'inchiesta della rivista di Carocci e Moravia emerge comunque un'unità di valori, tipica, come si è visto, di una specifica generazione artistica. Sarà proprio contro questa unità che «il verri», già a partire dal febbraio 1960, inizierà ad affinare le armi.

2.4 SULLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA («IL VERRI», N. 1, 1960)

Se già il numero sul *nouveau roman* dell'aprile 1959 aveva segnato uno scarto nella storia del «verri», il numero 1 del febbraio 1960 completa questo primo ciclo di emersione della neoavanguardia come 'nuovo entrante' nel campo letterario occupando una posizione di aperta rottura nei confronti della generazione artistica precedente. L'indice della sezione tematica comprende il consueto editoriale di Anceschi; tre saggi rispettivamente di Angelo Guglielmi, Giorgio Bàrberi Squarotti e Alberto Arbasino; un'*Inchiesta sulle nuove tecniche narrative* e, infine, un saggio di Barilli sulla narrativa italiana contemporanea. Nella sezione delle recensioni, torna un articolo di Guglielmi su Ennio Flaiano[2]. Da questo numero in poi, il giovane critico sarà sempre più presente negli indici del «verri», e già da questo fascicolo proporrà un'idea di narrativa originale e non del tutto coincidente con quella di Barilli. La formulazione di una specifica poetica del romanzo comincia insomma a prendere piede, distaccandosi dal confronto con il campo francese (anche se il *nouveau roman* resta un punto di riferimento costante) e arricchendosi di ulteriori prospettive.

L'*Intervento* di Anceschi colpisce per il tono deciso e, a tratti, persino entusiastico. Il numero del febbraio 1960 rappresenta per lui un punto di non ritorno del progetto verriano: «se richiamiamo alla mente il "discorso generale" con cui si apriva il primo numero della nostra rivista, abbiamo l'impressione che [...] ciò che era *progetto* si sia trasformato in *situazione*»[3]. L'ingresso nel nuovo decennio, inoltre, sembra spingere il direttore a tentare un primo bilancio, il quale rivela, ai suoi occhi,

[1] A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 7.
[2] L. Anceschi, *Nuovo intervento*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., pp. 46-48; A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960, pp. 14-27; G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit.; A. Arbasino, *I nipotini dell'ingegnere e il gatto di Casa De Feo*, ivi, pp. 57-64; *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*, ivi, pp. 65-89; R. Barilli, «*Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, ivi, pp. 90-111; A. Guglielmi, *Ennio Flaiano: Una e una notte*, ivi, pp. 127-130.
[3] L. Anceschi, *Nuovo intervento*, cit., p. 46. Corsivi nel testo.

non solo la febbrilità con cui «il verri» ha lavorato per sostenere il 'nuovo' in vari ambiti artistici («Non ci siamo certo fermati nella ricerca [...] della nuova poesia, della nuova narrativa, della nuova musica e delle nuove arti figurative»[1]), ma anche la coerenza con cui la rivista ha operato in direzione «della necessità della critica come operazione interna della letteratura»[2]. Anceschi si lascia persino andare a degli accenni di partigianeria («ci proponiamo di dichiarare i risultati della ricerca del "verri" in ogni campo»[3]), ma soprattutto sottolinea la compiuta formazione, in seno alla testata, di «un gruppo di collaboratori opportunamente orientati, preparati e giovanissimi»[4]. Una nuova generazione batte insomma alle porte, e a differenza di quanto accaduto per il fascicolo sul *nouveau roman* (in cui, come si è visto, l'approccio dell'*Intervento* anceschiano era obliquo e compassato), qui il tema principale è affrontato in maniera diretta:

> [...] ricollegandosi anche al numero dedicato al nuovo romanzo francese [...] sollecita questo numero a un tentativo di ricognizione della situazione della presente realtà del raccontare italiano, alla luce del problema delle tecniche narrative. [...] molti di noi avvertono una certa insoddisfazione degli esiti letterari e morali della presente narrativa del nostro paese. [L'ipotesi è] che tale stato di insoddisfazione critica [...] sia dovuto a una mancata definizione di poetica, a una insufficiente coscienza di situazione, a una negligenza di realtà letteraria e di cultura del "genere", e, in particolare, della "tecnica" [...] [5]

Anceschi sposta insomma il fuoco del suo discorso sull'importanza di una riflessione specificamente 'tecnica'. Il recupero di generi e tecniche, contestuale alla riflessione sul ruolo delle poetiche, è infatti centrale nell'estetica anceschiana[6] e, come si è visto nel paragrafo precedente, è proprio su un'attenzione alle questioni materiali della scrittura, attenzione non impressionistica e non subordinata a problemi di natura morale, politica, esistenziale o metafisica, che sul finire degli anni Cinquanta comincia ad aprirsi una faglia tra due diverse generazioni artistiche. Per Anceschi, si tratta di un'occasione per promuovere il punto di vista del «verri» e la sua particolare linea di ricerca, nonché per relegare ulteriormente nel passato la prospettiva idealistica di stampo crociano:

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 47.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, pp. 47-48.
[6] Cfr. L. Anceschi, *Delle poetiche*, in Id., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1961, pp. 49-64; Id., *Dei generi letterari*, ivi, pp. 65-74; Id., *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, a cura di L. Vetri, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 3-17.

> [La nostra insoddisfazione nasce dalle] conseguenze operative di quella teorica svalutazione della tecnica che è eredità del recente pensiero estetico italiano, da una negligenza della influenza della tecnica narrativa nella invenzione del romanzo, e dalla mancata consapevolezza del significato culturale e situazionale (e, in questo senso, conoscitivo) della tecnica stessa [...]. In conclusione, operare sull'idea di "tecnica" [...] vuol dire forse contribuire a quell'impegno di riscatto e rinsanguamento della fantasia del romanzo [...][1]

Sono note le posizioni di Anceschi contro la svalutazione delle poetiche, e contestualmente della riflessione sulle tecniche, in ambito idealistico. Come scriverà in uno dei suoi testi capitali, *Progetto per una sistematica dell'arte* (1961), se «la *poetica* [...] rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative»[2], d'altra parte «il filosofo [idealista] tende a svalutare le poetiche [...] in quanto non raggiungono [...] l'universalità del concetto logico»[3]. È nell'ambito del pensiero crociano e gentiliano che, secondo Anceschi, tale processo di svalutazione raggiungerebbe il suo culmine:

> Nel pensiero del Croce e del Gentile la nozione di poetica fruì di un'interpretazione particolarmente negativa e screditante. [Per loro] il pensiero che nasce dalla riflessione che l'artista fa sul proprio fare è, per sua natura, empirico, imperfetto, non universale, e sarà più o meno apprezzabile quanto più o meno si avvicinerà al concetto filosofico.[4]

L'estetica anceschiana muove, precisamente, da una rivalutazione di ciò che le filosofie di Croce e Gentile tendevano a escludere dai loro sistemi filosofici, i quali si volevano, in definitiva, chiusi e incentrati su rigidi principi normativi[5]. Ma la conseguenza dell'instaurazione di un sistema aperto alle riflessioni degli artisti e degli scrittori sul loro stesso fare è che, per Anceschi, la tecnica diventerebbe «*realtà concreta* dell'arte»[6]: nel nuovo sistema anceschiano, infatti, «l'arte non [è più] un fatto intuitivo, ma un *fare di ordine intenzionale* [per cui] l'opera [...] viene realizzata esigendo progettazione, contestualizzazione, consapevolezza e autoriflessione»[7]. Quanto, tra il finire degli anni

[1] L. Anceschi, *Nuovo intervento*, cit., p. 48.
[2] L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, cit., p. 50. Corsivo nel testo.
[3] Ivi, p. 53.
[4] Ivi, p. 54.
[5] «[Croce] muove dalle ragioni della teoria, e idealisticamente vuole intendere soprattutto il luogo teorico dell'arte nella vita dello spirito, e da questa teoria generale trae i criteri per la critica, per il giudizio estetico», ivi, p. 53.
[6] T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 19. Corsivo nel testo.
[7] Ivi, p. 28. Corsivo nel testo. Lo stesso Anceschi scrive che, nel Novecento, «l'artista appare [...] tale da aspirare ad una piena consapevolezza di se stesso nel proprio fare con una sorta di lucida, responsabile evidenza, così che egli considera un *monstrum* l'artista spontaneo che "opera come la natura"», L. Anceschi, *Progetto per una sistematica dell'arte*, cit., p. 50. Corsivo nel testo.

Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta, rimanesse della concezione idealistica dell'arte, anche a livello di un generico 'senso comune' condiviso persino dagli scrittori e tale da giustificare l'intervento del «verri» con un'inchiesta tematica, è Marina Mizzau a sottolinearlo. Nel 1965, introducendo la sua prima raccolta di saggi, dedicata proprio alla narrativa, la giovane allieva di Anceschi scrive:

> Troppo spesso il discorso sulle tecniche del romanzo [...] se trasportato in sede teoretica si vanifica in uno scetticismo d'obbligo che sottintende una non rilevanza estetica del problema stesso. Avviene che, in un certo ambiente culturale ancora influente in Italia, il termine "tecnica" o suggerisca una presa di posizione formalistica, estetistica, caratterizzata dal tener conto esclusivamente degli elementi sensibili dell'arte, senza riferimento ai "contenuti", ai significati di essa; oppure, al contrario, faccia pensare a un discorso di stampo rigidamente scientistico, positivistico [...][1]

Mizzau conia il termine «paradosso romantico» per riferirsi alla «formulazione [tipicamente romantica e idealistica] della adeguazione della forma al contenuto, il che implicherebbe una fondamentalità di questo rispetto a quella»[2]. Per conseguenza di questo paradosso, «il dirompere di nuovi contenuti [condurrebbe alla] possibilità di trascurare i criteri formali a vantaggio della rappresentazione individuale e spontanea [...] dell'artista»[3], così che l'arte diverrebbe «ricerca del vero soggettivo come autentico modo di vedere e di sentire»[4]. Ma, riprende Mizzau, «il concetto di vero nell'arte poggia sempre su un pregiudizio contenutistico [che] non trova mai una giustificazione in una adeguata formulazione teorica»[5], al punto che il problema del rapporto tra forma e contenuto «da specificamente estetico, diventa problema esistenziale dei valori»[6].

Tornano, in questi passaggi, molti dei nodi problematici emersi dal questionario di «Nuovi Argomenti» e che, per estensione, sembrano caratterizzare le generazioni consacrate di fine anni Cinquanta. Come si è visto nel paragrafo precedente, infatti, nonostante la presenza di domande su questioni prettamente 'tecniche', come l'utilizzo della prima o della terza persona, gli autori raggiunti dall'inchiesta tendono a spostare il discorso su argomenti di natura morale o esistenziale, con un picco evidente nella risposta-saggio di Elsa Morante. Quest'ultima, la cui riflessione di poetica si basa su

[1] M. Mizzau, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia, 1965, p. 9.
[2] Ivi, pp. 16-17.
[3] Ivi, p. 17.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 18.

un concetto di 'verità' per lo più tendente al metafisico, sembra anzi rispettare la diagnosi di Mizzau[1]. L'operazione del «verri» all'alba degli anni Sessanta, coerentemente con l'allora quasi trentennale meditazione filosofica di Anceschi e senz'altro rinvigorita dal recente confronto con il *nouveau roman*[2], consisterà allora proprio nel porre la tecnica al centro di una rinnovata riflessione critica o, come scrive Mizzau, di intendere la tecnica come «l'elemento organizzativo dell'esperienza artistica [e] momento costitutivo dell'arte»[3].

2.4.1 Renato Barilli e Angelo Guglielmi, l'emersione di due prospettive critiche

I tre saggi maggiori del fascicolo del febbraio 1960, vale a dire quelli di Guglielmi, Squarotti e Barilli[4], disegnano un panorama della letteratura italiana contemporanea piuttosto movimentato e non del tutto riconducibile a dei principi critici ed estetici comuni. Del saggio di Squarotti si è in parte già parlato[5]: si tratta dell'ultimo scritto di ampio respiro che il critico pubblica sulla rivista di Anceschi, cedendo il passo, a partire da questo numero, proprio a Guglielmi e a Barilli, che nel giro di poco tempo diventeranno i due principali punti di riferimento della riflessione sul romanzo interna alla neoavanguardia.

Gran parte dello scritto di Squarotti è incentrato su una ricognizione delle debolezze teoriche e dei limiti estetici della narrativa neorealista, debolezze e limiti riassumibili, per il critico, in una «rivolta [...] contro le condizioni della letteratura novecentesca [e] contro le tecniche d'avanguardia»[6], rivolta che tuttavia «non nasce dalla coscienza culturale del valore di quelle tecniche»[7]. Il neorealismo, infatti, sarebbe un realismo che ha mancato l'incontro con il «grande realismo critico»[8]

[1] Anche Morante, d'altronde, sembra implicitamente negare validità e fondamento ai generi letterari in quanto distinzioni istituzionali basate su questioni di ordine tecnico-formale. Mizzau, riferendosi all'estetica idealistica crociana, sostiene che «la negazione dei generi è la conseguenza della negazione degli elementi tecnici, e ha a sua volta, per conseguenza, la svalutazione delle tecniche intese come istituti culturali [...]. La non opportunità di tener conto, in sede teoretica, della distinzione delle opere letterarie in "lirica", "narrativa", "drammatica", ecc. implica anche [...] l'inopportunità di profilare una storia dell'ambito di un particolare genere, di assumere come oggetto di studio le modifiche o le innovazioni di carattere tecnico che si succedono», M. Mizzau, *Tecniche narrative*, cit., pp. 20-21.

[2] Si trattava, d'altronde, di un oggetto letterario che chiedeva di essere avvicinato proprio a partire dalla messa in discussione di determinate tecniche narrative. Nel campo degli anni Cinquanta-Sessanta, la ricezione del *nouveau roman* non poteva quindi che stimolare uno spostamento dell'analisi dai contenuti (morali, politici o esistenziali) al modo in cui questi erano 'messi in forma'.

[3] M. Mizzau, *Tecniche narrative*, cit., p. 28.

[4] Cfr. A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, cit.; G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit.; R. Barilli, «*Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, cit.

[5] Cfr. *supra*, § 2.1.1, *Prima di Robbe-Grillet: il discorso sul romanzo nei primi anni del «verri» (1956-1959)*.

[6] G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit., p. 30.

[7] *Ibid.*

[8] Ivi, p. 34.

europeo della prima metà del Novecento, rimanendo così invischiato in una «situazione ottocentesca»[1]. Di conseguenza, «dopo le sperimentazioni novecentesche, [il neorealismo] ripropone un discorso per pura avventura cronologica [...] in una trama [...] esclusivamente naturalistica, [...] lineare»[2]. Per quanto riguarda il recente passato, il critico indica in Moravia, Vittorini e Pavese i punti di riferimento di una cultura del romanzo non estranea alle grandi innovazioni europee[3], ma sulla stretta contemporaneità il suo discorso si fa più incerto e scivoloso (e, come si vedrà, più lontano dalle prospettive di Guglielmi e Barilli). Gli «esempi positivi»[4] di romanzo contemporaneo sono, per Squarotti, Calvino, Cassola e Bassani[5], cui si aggiungono, pur con qualche riserva, Fenoglio e Ottieri[6]. Viene poi indicata una 'linea Gadda', ma dei tre autori discussi (Testori, Arbasino e Pasolini[7]), il critico sembra salvare solo Pasolini[8]. Come si è detto in precedenza, dal saggio di Squarotti, e in generale dalle sue posizioni, si stenta a ricavare una poetica compiuta del romanzo, un 'come dovrebbe essere' che sostenga e faccia da contraltare alla pur articolata *pars destruens*, come invece accade nei casi del coetaneo Guglielmi e del più giovane Barilli.

Guglielmi non è in realtà al suo esordio verriano come critico letterario, anche se il suo nome era apparso, finora, soltanto in due occasioni. Nel 1958 il critico aveva infatti pubblicato un saggio

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 35.
[3] «[...] il grande *shock* di opere come *Gli indifferenti*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi* [dipese dall'] esemplarità solitaria delle loro [di Moravia, Vittorini e Pavese] affermazioni, a raffronto di una cultura del tutto estranea alle nozioni contemporanee di un Proust [...], di un Joyce, di un Kafka», ivi, p. 38.
[4] Ivi, p. 40.
[5] Per Squarotti, il punto di forza di Calvino è nel suo «straordinario oggettivismo narrativo come esorcizzazione del sentimento, come costruzione razionalistica degli eventi, dei personaggi, delle tesi ideologiche, entro un'intenzionale ripresa di moduli di *conte philosophique*» (ivi, p. 41). Cassola, lo si è già visto (cfr. *supra*, § 2.1.1), rappresenta un «singolare esempio di *degré zéro* del narrare, di negazione della letteratura attraverso la perfetta neutralità di un linguaggio senza strutture, problematizzazioni, interventi espressivi o impressivi, pura dizione degli oggetti, accumulati l'uno dietro l'altro, con assoluta esattezza, con scrupolosa precisione, lungo una continuità narrativa del tutto determinata dagli oggetti stessi» (ivi, p. 44). Infine, Bassani esprime la necessità di «esprimere una società [...] con strumenti liberi dai modelli ottocenteschi del grande realismo borghese, utilizzando tutte le ricerche, le sperimentazioni, le esperienze novecentesche, da James a Proust, da Joyce a Kafka» (ivi, pp. 47-48). Tuttavia, alla base della narrativa di Bassani non c'è «una ricerca di strutture e di prospettive nuove, ma uno scandalo, un trauma tragico, uno *shock* privato di estrema violenza», ivi, p. 48.
[6] Fenoglio «ha scritto con *La malora* un libro fondamentale», ma il rischio che la sua narrativa corre «è di rendersi troppo scaltramente conto delle possibilità formali del suo espressionismo, e, anche, di crederlo valido di per sé, in modo autonomo, per la sua preziosa sostanza di esercizio di stile» (ivi, p. 51). Ottieri, d'altra parte, «è il solo narratore italiano che abbia un interesse autentico per i problemi italiani della seconda rivoluzione industriale, e, in genere, della vita di fabbrica» (ivi, p. 52), ma «i risultati di volta in volta raggiunti [...] paiono meno significativi, meno, anzi, importanti, dei problemi toccati, degli ambienti raffigurati, della vita industriale vigorosamente affrontata» (*ibid.*).
[7] Gli stessi alla base dell'articolo di Arbasino (cfr. A. Arbasino, *I nipotini dell'ingegnere*, cit.).
[8] In generale, per Squarotti, «la grande lezione stilistico-realistica di Gadda è stata, in tutti questi casi, diminuita a un livello assai basso di stilizzazione manieristica» (ivi, p. 54). Tuttavia, mentre Testori si caratterizza per un «registro naturalistico ingrigito e appesantito, con tutte le genericità e le ripetizioni proprie del naturalismo» (*ibid.*), e Arbasino, pur dando prova di un «ritmo assurdo, immaginoso, deformato [dal] flusso di parole in un ambiente borghese» (*ibid.*), non riesce ad alzarsi al di sopra delle proprie «ragioni private» e dei propri «compiacimenti ironici [...] che lasciano libera via allo sfrenarsi pettegolo dello scrittore» (*ibid.*), Pasolini è «l'unico autentico narratore *du côté de chez Gadda*» (ivi, p. 55). In lui, il narrare è al contempo una «trascrizione esterna di uno sfrenarsi interiore di mostri, di fantasmi atroci» e una «traduzione di quella rivelazione privata in possibile evidenziazione di una situazione comune, di una condizione oggettiva della società e della storia», *ibid.*

dedicato, sintomaticamente, a Gadda, cui un anno dopo aveva fatto seguito un altro scritto sulla narrativa italiana contemporanea[1]. Nato nel 1929, Guglielmi ha una formazione umanistica piuttosto convenzionale (si laurea in Lettere a Bologna nel 1951) e un percorso di studi più lineare di quello barilliano, ma si tratta comunque di una figura che si colloca a cavallo tra più campi disciplinari, e a partire dal 1954, anno in cui vincerà un importante concorso RAI, si dividerà tra critica letteraria, radio e televisione. Dal terzo saggio pubblicato sulla rivista di Anceschi, che lo farà entrare a pieno titolo nel gruppo verriano, emerge non solo la spregiudicatezza del suo posizionamento nel campo letterario, ma una compiuta 'filosofia' che lo porta a elaborare una personale e originale idea della narrativa, alternativa a quella proposta dallo stesso Barilli.

Il punto di partenza di Guglielmi è il problematico contatto con la realtà dimostrato dai narratori italiani: «di fronte alla realtà [...] lo scrittore italiano ne fa una esegesi in termini formali, e cioè, in altre parole, la interpreta»[2], senza tuttavia «procurarsi l'atteggiamento della realtà»[3]. Continua il critico:

> L'errore dei nostri scrittori di oggi consiste nel credere che la realtà coincida con alcune sue effimere e precarie estrinsecazioni o manifestazioni [...]: per esempio di credere che sono realtà i poveri con tutte le loro disavventure, i ricchi con tutto il loro falso fasto [quando invece] il loro nucleo di realtà è rivestito di una forte espressività aneddotica che finisce per accaparrarsi tutta l'attenzione di chi si pone di fronte ad essi, togliendogli la possibilità di coglierli in quel loro nucleo.[4]

Una realtà ridotta all'aneddoto è, per Guglielmi, una realtà ridotta alla sua «idea»[5], e dal momento che «negli ultimi tempi gli uomini hanno presentato una mozione di sfiducia verso la Storia»[6], ma anche «verso le forme – cioè le idee e i sentimenti – e [...] verso il contenuto normativo e esemplare delle azioni in cui si è finora espressa la vita»[7], oggi «il maggiore peccato [...] è fare mostra di idealità»[8]. Il saggio di Guglielmi, anziché limitarsi a una distaccata panoramica critica, prende una piega normativa piuttosto evidente («l'atteggiamento dell'idea non è da attuarsi [...].

[1] A. Guglielmi, *Alienazione «barocca» di uno scrittore del Novecento*, «il verri», a. II, n. 2, agosto 1958, pp. 218-224; Id., *La nuova narrativa italiana*, «il verri», a. III, n. 4, agosto 1959, pp. 112-126
[2] A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 15.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 16.
[5] «[...] lo scrittore [aneddotico] dimostra di non avere l'atteggiamento della realtà ma quello dell'idea», *ibid.*
[6] Ivi, p. 17.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 18.

L'atteggiamento dello scrittore moderno è quello della realtà»[1]; «Compito dello scrittore moderno è provocare la realtà a "prodursi" e sfuggire [...] alla tentazione di interpretarla»[2]), e soprattutto traccia una linea piuttosto marcata tra gli autori che si muovono ancora in una situazione di «idealità» e quelli che invece indicano nuove strade[3]. Al primo gruppo appartengono Moravia e Pratolini, cui Guglielmi oppone un netto rifiuto. Da una parte, «Moravia scrive come un antico; cioè nel suo lavoro è sempre accompagnato da una riserva di tipo ideologico-sentimentale, dalla coscienza di un dover essere [...] che tuttavia non entra nel vero processo di immaginazione e creazione dello scrittore, ma ne rimane al di fuori»[4]. «Il limite di Moravia – continua Guglielmi – è proprio nelle sue intenzione moralistiche»[5], e questo può dirsi anche di Pratolini. Entrambi gli scrittori, infatti, si appoggiano a «certezze ideologiche e spavalderie sentimentali non più congeniali all'intelligenza di oggi»[6], di un'epoca, cioè, in cui «a mancare è proprio il senso del mondo, un'interpretazione di esso cui potersi totalmente affidare»[7]. D'altra parte, «Moravia e Pratolini si intestardiscono a fare gli "uomini di qualità": professione per cui sono costretti a caricarsi di propositi moralistici che [...] non contengono più [...] alcuna forza obiettiva, e si configurano [...] come vanteria dell'anima»[8].

Per quanto riguarda, invece, gli autori che compongono il *pantheon* contemporaneo di Guglielmi, troviamo soprattutto Calvino, la cui «felicità vitale»[9] consiste nel fatto che «in lui la favola è un espediente, è il ricorso a un trucco di cui si serve per mettere la realtà nelle condizioni adatte per crescere»[10]. «La favola in Calvino – prosegue Guglielmi – è uno strumento: è sostituire le forme tradizionali [...] in cui la realtà si attua con altre artefatte ma più pronte»[11], in sostanza capaci, nonostante l'impalcatura fantastica e irrealistica, di «mettere la realtà in condizione [di] "prodursi" con veridicità»[12]. Per questo «è più reale l'amore di Cosimo e Viola [nel *Barone rampante*] [...] che

[1] Ivi, p. 19.
[2] Ivi, p. 20.
[3] Questo saggio sembra portare a maturazione, e soprattutto esprimere con un linguaggio più preciso, quanto Guglielmi sosteneva già nel saggio del 1959: «I nostri narratori, nella più parte, hanno sdegnato e continuato a sdegnare i trucchi, gli artifici letterari, facendosi anzi un merito di avere aderito perfettamente alla realtà, al di là di ogni mediazione o schermo, e di avere fatto parlare essa per loro. Così nacque l'equivoco del neorealismo [...] [ma] ogni forma di realismo oggi non può essere che a carattere letterario, dovendosi intendere per ciò che lo scrittore che abbia di vista la realtà e non l'immaginazione di essa, non può stabilire con questa un rapporto diretto, ma deve recuperarla al di sotto delle forme cui in apparenza si mostra, ricorrendo a artifici di ogni genere, che parrebbero contraddire all'assunto realistico che quello scrittore si è posto», A. Guglielmi, *La nuova narrativa italiana*, cit., pp. 114-115.
[4] A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, cit., pp. 18-19.
[5] Ivi, p. 19.
[6] Ivi, pp. 26-27.
[7] Ivi, p. 27.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 20.
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 21.
[12] *Ibid.*

non quello di Metello e Ersilia [in *Metello*]»[1], e lo è perché «trova soltanto in sé le molle per crescere, e non ha bisogno di mutuarle dall'esterno, nella fattispecie, da uno sciopero»[2]. A Calvino vengono accostati Pavese e Vittorini, seppure con qualche riserva. Il primo, infatti, percorrendo «le strade della Etnologia e della Filologia [e] disdegnando quelle della Logica [...] opera la ricerca sulle parole e non sui concetti»[3]: Pavese «prende una parola, [...] e come se si trattasse di una moneta [...] la scruta sul dritto e sul rovescio [...] facendo supposizioni sul tipo d'immaginazione che può riflettersi in essa»[4], ma il limite di questo procedimento empirico sopraggiunge quando lo scrittore lascia intervenire «un procedimento di metafisicizzazione»[5], per cui «perde l'equilibrio e cade tragicamente»[6]. Vittorini, per parte sua, sembra invece cadere nella «trappola del lirismo»[7]: in *Conversazione in Sicilia*, «nella necessità di prospettare la realtà come momento assoluto e non come condizione storica, egli è costretto a assicurare a essa contenuti autonomi»[8]. Tuttavia, entrambi gli scrittori hanno il merito, per Guglielmi, di «affrontare la realtà non part*endo* da idee preconcette»[9]: «La loro operazione di scrittori si compie interamente all'interno della realtà: parte da essa e finisce in essa»[10].

L'autore che tuttavia occupa il centro delle riflessioni di Guglielmi, e su cui si direbbe che questi abbia tarato il proprio intero sistema critico, è Gadda. Già nel saggio del 1958, interamente dedicato al *Pasticciaccio*[11], le coordinate di tale sistema emergono con evidenza: «Negli scrittori umanisti la materia umana e di natura [...] è affrontata con l'ausilio di alcuni strumenti di giudizio [...] nel quadro [dei] quali quella materia viene sistemata»[12]; d'altra parte, scrive Guglielmi, l'autore 'moderno' non ritiene più «la realtà un materiale dove lasciare cadere alcuni principi d'intonazione moralistica, nella presunzione [...] di comporre in una giusta impalcatura quella realtà»[13]. Per Gadda, scrittore che rientra evidentemente in questa seconda categoria, il realismo è dunque un «realismo creazionale, inteso cioè a suscitare la realtà [...] e non a meditare su di essa»[14]. Due anni dopo, Guglielmi ripropone questa lettura: «[Gadda] provoca la realtà, mettendola in orgasmo, facendola entrare in produzione»[15]. Sulla lettura di Gadda e sulla sua collocazione in questo canone

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 23.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 24.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 25.
[10] *Ibid.*
[11] A. Guglielmi, *Alienazione «barocca» di uno scrittore del Novecento*, cit.
[12] Ivi, p. 219.
[13] *Ibid.*
[14] Ivi, p. 222.
[15] A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 22.

contemporaneo in via di formazione, tuttavia, le strade di Guglielmi e di Barilli divergeranno sensibilmente.

Forte di una rinnovata posizione all'interno del gruppo verriano, consacrata dal fondamentale contributo nella realizzazione del numero sul *nouveau roman* e dal successivo ingresso in redazione, Barilli scrive il saggio più polemico di questo fascicolo. Fin dall'incipit, infatti, il critico lascia emergere una chiara volontà di rottura con le generazioni precedenti: «Un discorso sulla narrativa italiana del Dopoguerra muove necessariamente [...] dalla dichiarazione di un'insoddisfazione radicale [...]: essa è tutta "sotto" un certo livello di decenza e di consapevolezza, quale può esser richiesto da un pubblico moderno»[1]. Il limite maggiore della narrativa degli anni Cinquanta (e tra gli esempi negativi viene subito indicato *Metello* di Pratolini) è una «piatta, incondizionata adesione al "senso comune"»[2], vale a dire all'«ambito complessivo delle concezioni psicologiche, affettive, etiche, logiche [...] in base alle quali risultano regolati i nostri rapporti col mondo»[3]. Continua Barilli:

> [...] la narrativa nostra [ha] nutrito qualche interesse di riforma e di revisione per ciò che pertiene alla "ragion pratica" [cioè, al rinnovamento dei contenuti politici o sociali], ma ha completamente ignorato l'altra faccia, quella relativa alle incidenze psicologiche, gnoseologiche, logiche. Ne è conseguito che i nostri scrittori, "progressisti" su un piano, si sono poi piegati a divenire, sull'altro, strumenti della più cieca ed angusta conservazione [...][4]

Si riaffaccia, in queste righe, l'esegeta del *nouveau roman* che vedeva nelle prove di Robbe-Grillet la possibilità di fondare un nuovo rapporto con il mondo, una nuova gnoseologia e un nuovo modo d'intendere l'essere umano in generale. Dopo l'incontro con la nuova narrativa francese, l'immersione nel campo letterario italiano, giudicato globalmente reazionario sul fronte delle scelte estetiche, sembra lasciare Barilli sgomento. A suo dire, infatti, vigerebbe in Italia un «dispregio largamente ostentato [...] per le ricerche tecniche, strumentali, "avanguardistiche"»; d'altra parte, «il senso comune [...] offre naturalmente e spontaneamente le angolazioni con cui avvicinare le cose»[5], al punto che «affaticarsi su questioni tecniche sarà allora come voler porre ostacoli sulla via di una piana e immediata comunicazione»[6]. Ma la rottura ricercata da Barilli non si limita ai soli valori

[1] R. Barilli, *«Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, cit., p. 90.
[2] Ivi, p. 92.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 94.
[5] Ivi, pp. 94-95.
[6] Ivi, p. 95.

letterari; essa investe, piuttosto, gli autori in carne e ossa. Cassola, Bassani, Pasolini e persino Calvino sono indicati come continuatori di una narrativa del 'senso comune', vale a dire di una narrativa che «ha delle esigenze intrinseche che occorre rispettare»[1], e pertanto si colloca al di qua di ogni concreto sovvertimento strutturale:

> [...] o si sovverte la gerarchia tradizionale, e allora un monologo interiore, un rado tessuto di rimemorazioni, di percezioni può permettersi di respingere in secondo piano l'azione macroscopica; oppure quest'ultima mantiene intatto il primato, e allora conviene consentirle di dominare, di svolgersi con corposa evidenza e plasticità.[2]

Cassola, nonostante l'esilità delle vicende narrate, non arriva, per Barilli, a questo grado di sovvertimento, mentre Bassani, per parte sua, rimarrebbe invischiato in una «narrativa memorialistica»[3] che sembra ignorare gli esiti formali più innovativi raggiunti da questo genere nel primo Novecento: «affidarsi alla memoria non significa, nel suo caso [di Bassani], accedere a una considerazione apertamente problematica dei rapporti col mondo, avvertire dubbi, resistenze, perplessità nel recupero del passato»[4], al punto che l'autore delle *Storie ferraresi* rimarrebbe a un livello stilistico di «ovvietà e dolcezza sentimentale»[5]. D'altra parte, Pasolini, nonostante abbia «voluto evitare la sciatteria formale, la genericità di tanta narrativa attuale»[6], ha comunque «operato una restaurazione, andando a rispolverare le tecniche del naturalismo e del verismo»[7] illudendosi di poter puntare su un'innovazione di tipo esclusivamente «contenutistico»[8] (la rappresentazione delle borgate romane). Infine, il giudizio di Barilli su Calvino diverge totalmente da quello di Guglielmi, anche se la sua lettura risulta più superficiale e meno convincente: da un lato, Calvino avrebbe messo in atto «una disposizione analitica-ingenua-candida così da incontrare la realtà a un livello gremito di cose, non sbrigativamente sacrificate [...] ai soliti rapporti gerarchici, ma anzi decise ad impostare una loro rivolta»[9]; dall'altro, tuttavia, «questa rivolta è stata trattenuta entro un margine di sicurezza, di solarità, di "sanità" che ancora una volta non si può fare a meno di ascrivere al "senso comune"»[10].

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 96.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 97.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 100.
[10] *Ibid.*

«L'opera di Calvino – conclude il critico – ha sperimentato una possibilità di rottura, ma come gioco, come avventura da cui fosse possibile in ogni momento ritirarsi, ritornare sui propri passi»[1].

Alla definizione di questo canone 'negativo', cui Barilli si riferisce come ad autori in via di consacrazione, rimarcando così, tra le righe, una dinamica di conflitto tra capitali simbolici[2], segue una lunga riflessione sulle prospettive future del romanzo e soprattutto sugli esempi 'positivi' offerti dalla situazione attuale. Anche in questo caso, la sua visione si discosta, più o meno radicalmente, da quella di Guglielmi. Mentre infatti per quest'ultimo è centrale il tema del rapporto con la realtà e di una sua appropriazione non filtrata da schemi ideologici o moralistici, per Barilli il discorso si mantiene all'altezza delle strutture narrative:

> [...] come pensiamo si debba realizzare la tensione, l'evasione dal "senso comune" di cui si è detto? In modo radicale, così da dar luogo a una narrativa *toto coelo* aberrante per strutture tecniche da quella tradizionale, una narrativa per esempio in cui monologo interiore, scompaginamento dei tempi, microanalisi siano ingredienti comuni e pressoché banalizzati [...][3]

Torna il tema, maturato dalla lettura dei romanzi di Robbe-Grillet, della 'normalizzazione' di certi espedienti narrativi primonovecenteschi. Il confronto con la nuova narrativa francese sembra ancora guidare il posizionamento di Barilli: «sembra del tutto naturale a molti giovani scrittori francesi, nell'atto di comporre un romanzo, procedere alla scelta, non già [...] di un fatto "tipico" [...] ma al contrario di un impianto tecnico originale, di una formula nuova»[4]. Il *nouveau roman*, insomma, ha aperto la possibilità di «andare a sorprendere il reale attraverso nuove ed eccentriche angolazioni»[5], dove si vede bene che la possibile convergenza con Guglielmi viene complicata dall'interposizione di un filtro 'strutturale': se per Barilli sono i procedimenti formali, strutturali appunto, a comportare una riappropriazione del reale al di là di frusti schemi realistici e naturalistici, per Guglielmi il reale deve essere recuperato «allo stato neutro»[6], vale a dire al riparo «dei giudizi, delle sistemazioni o dei messaggi»[7], e come dimostra il caso esemplare di Gadda, questa riappropriazione può avvenire all'altezza del linguaggio. Per l'autore del *Pasticciaccio*, infatti, la lingua «non è la misura delle cose,

[1] *Ibid.*
[2] «[...] questo esame [...] si è limitato, fin qui, ad autori che, in questo dopoguerra, abbiano raggiunto un qualche grado di "ufficialità", sui quali ci siano stati critici a "scommettere", a inserirli come capisaldi esemplari nei loro discorsi», *ibid.*
[3] Ivi, p. 101.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, pp. 101-102.
[6] A. Guglielmi, *Alienazione «barocca» di uno scrittore del Novecento*, cit., p. 220.
[7] *Ibid.*

come per i rondisti [ma] un raffinatissimo strumento di provocazione»[1]: «la curiosità del Gadda per il linguaggio, per i mescolamenti degli stili [...] trova la sua ragione nel fatto che attraverso di essi egli riesce a operare alcune fondamentali distorsioni della materia assunta a oggetto di narrazione, e portarla a un certo bollore, all'intensità voluta»[2].

Su Gadda il parere dei due critici diverge totalmente. Autore centrale nel *pantheon* di Guglielmi, al punto che si potrebbe dire che l'intera riflessione critica proposta sul «verri» sia in realtà ritagliata su questo scrittore, per Barilli la narrativa gaddiana mostra ancora degli elementi di arretratezza tipicamente 'naturalistici':

> [...] il vecchio proposito [di Gadda è] di ricostruire un *milieu*, un ambiente in senso naturalistico: con una chiarissima consapevolezza [...] di quanto siano mutati i tempi, di quante insidie impediscano ormai una ricostruzione pianamente condotta; non dunque una narrazione continua, metodicamente esaustiva, ma un procedimento a scatti, a lampi, ad accostamenti simultanei [...]. Eppure in Gadda manca la storia individuale: quello che conta, è il rilievo che vada a delineare il tipico di un ambiente. L'audacia sintattica e tecnica in generale è quella di uno schizzo, che lasci intravedere al di là delle rapide stoccate [...] il profilo che abitualmente si assegna all'oggetto rappresentato.[3]

Anche su Moravia il giudizio di Barilli non coincide del tutto con quello di Guglielmi. Mentre quest'ultimo lo rifiutava in quanto 'moralista', Barilli, da parte sua, ne riconosce alcuni meriti: «Moravia ha portato avanti un atteggiamento di scoperta del reale secondo prospettive inedite [...] ma in modo del tutto discreto»[4]. La sua narrativa, infatti, ha tentato di «isolare l'eccezionalità, il contegno imprevisto che "scarta" dalla norma»[5], cogliendo «acide e stridenti dissonanze, in luogo di una facile melodia»[6]. Ma, nonostante ciò, Moravia ha comunque voluto essere un «olimpico inventore di trame, di intrecci, di meccanismi; i quali non hanno evitato il difetto di apparire alquanto esterni, prevedibili, frettolosamente sollecitati»[7]. Viceversa, Pavese e Vittorini, che Guglielmi, nonostante alcune riserve, indicava come due possibili maestri del romanzo contemporaneo, «hanno nutrito una radicale sfiducia

[1] A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 22.
[2] *Ibid.*
[3] R. Barilli, *«Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, cit., p. 109. Queste critiche vengono riprese anche a proposito della *Cognizione del dolore*, per cui cfr. R. Barilli, *Gadda e la fine del naturalismo*, in Id., *La barriera del naturalismo*, cit., pp. 107-130.
[4] R. Barilli, *«Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, cit., p. 106.
[5] Ivi, p. 104.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 105.

nel "genere" narrativo [pretendendo] di abolirne alcune tipiche istituzioni per risalire a un nucleo primitivo, a un nucleo di "poesia" anteriore a ogni distinzione»[1].

Per quanto riguarda gli autori del recente passato, Svevo è l'unico nome che sembra mettere d'accordo entrambi i critici, pur con alcune differenze di interpretazione. Per Guglielmi, «Svevo aggredisce la realtà con estrema disinvoltura [...] proprio perché egli non possiede in anticipo concetti o idee su come il mondo è o dovrebbe essere»[2]; «Quello che a lui interessa – continua il critico – è fare scattare, a partire da un nucleo qualsiasi di realtà [...] una catena di altri fatti, idee e cose con quel nucleo non connessi per via diretta»[3]. In Svevo, in definitiva, «i fatti non nascono secondo le regole della ragione [...] [ma] secondo le leggi della realtà»[4], una realtà non imbrigliata in schemi morali preconcetti ma opportunamente sondata affinché ne emergano «concrezioni fantastiche e ideali che ciascuno di noi ha accumulato nel proprio subconscio»[5]. D'altra parte, Barilli vede in Svevo un autore che «si è portato a un livello europeo col massimo di discrezione, sospingendo innanzi a lui [...] le strutture della più risaputa tradizione ottocentesca»[6], tuttavia infrangendo «l'assetto assegnato [da quella tradizione] alle reazioni sentimentali [...] sposta*ndo*, modifica*ndo*, annulla*ndo* certe categorie affettive, sostituendo ad alcune di esse altre del tutto inedite»[7]. «L'impresa analitica – conclude Barilli – ha significato [...] apertura all'"ecceitas", all'occasionalità, alla contingenza dei casi della vita»[8].

Come si vede, dal confronto tra i saggi di Guglielmi e Barilli emergono due prospettive che già a questa altezza si differenziano per interessi di fondo e impostazione critica[9], ma anche un canone letterario contemporaneo (e del recente passato) non del tutto pacificato. A risultare fuori fuoco è, in ogni caso, la posizione di Squarotti: lontano dalla veemenza con cui gli altri due si impongono nel campo letterario, ponendo veti e tracciando confini, Squarotti punta su una rosa di autori che Barilli intende esplicitamente relegare nel passato. Su Calvino, poi, Guglielmi e Barilli non riescono a trovare un accordo, e non solo interpretano l'autore del *Barone rampante* secondo schemi differenti, ma ne danno giudizi opposti, rendendolo così un interlocutore problematico. Anche Moravia si colloca in una posizione ambigua (contestato da Guglielmi e accettato, con riserve, da Barilli), ma il peso delle polemiche esterne finirà con l'alienarlo totalmente agli autori del futuro Gruppo 63. Il Pasolini narratore viene invece, già da ora, tenuto a distanza: apprezzato da Squarotti, è invece

[1] Ivi, p. 107.
[2] A. Guglielmi, *La narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 25.
[3] Ivi, p. 26.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] R. Barilli, *«Cahiers de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, cit., p. 103.
[7] Ivi, p. 104.
[8] *Ibid.*
[9] E che in futuro non mancheranno di scontrarsi apertamente (cfr. *infra*, § 5.2.2).

rigettato da Barilli con l'accusa di «restaurazione neonaturalista»[1], e sebbene Guglielmi non ne tratti nel suo saggio, basterà attendere il giugno 1960 per avere uno degli attacchi più violenti partiti dalla rivista anceschiana contro l'autore di *Ragazzi di vita*[2].

Contestualmente alle prese di posizione nei confronti della stretta attualità, è ugualmente visibile in questi interventi la volontà di proiettare le scelte presenti sul recente passato letterario, sebbene in maniera piuttosto frammentaria e velleitaria. La presenza di Svevo, trattato da Guglielmi e Barilli secondo i rispettivi schemi interpretativi, indicato solo di passaggio da Squarotti[3], è in questo senso indicativa, così come è indicativa la presenza, con giudizi discordanti, di Pavese, Vittorini e soprattutto di Gadda, sebbene questi non generi un consenso univoco tra Guglielmi e Barilli[4]. Manca, in ogni caso, un confronto esteso con la tradizione novecentesca, e anche i rilievi internazionali risultano in fondo limitati: Squarotti si limita a citare alcune «esperienze fondamentali»[5] ricavandole dalla letteratura europea di primo Novecento, mentre Barilli continua a porre il *nouveau roman* a principale punto di riferimento critico-teorico. Ciò che caratterizza il fascicolo del febbraio 1960 è, in ogni caso, l'esplicitazione di un fronte polemico tutto interno al campo italiano.

2.4.2 L'*Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*

Con il numero del febbraio 1960, «il verri» sperimenta per la prima volta la formula dell'inchiesta. Non si tratta, come per «Nuovi Argomenti», di proporre un questionario articolato ma

[1] R. Barilli, *«Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, cit., p. 98.
[2] Cfr. A. Guglielmi, *Pasolini, maestro di vita*, «il verri», a. IV, n. 3, giugno 1960, pp. 97-102. Pasolini era stato già trattato da Guglielmi nel saggio del 1959, in termini meno duri ma non meno critici: «Pasolini, come Gadda, sottopone le "cose" e i "fatti" a un processo di dilatazione, allargandone i contorni al di là di ogni compostezza morale o attendibilità logica [...]. Ma tale processo che in Gadda è in funzione del recupero del "reale" [...] in Pasolini rappresenta la pratica di un agio non pagato, l'esercizio di un furore filologico», A. Guglielmi, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 121.
[3] Cfr. G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit., p. 37.
[4] Il saggio di Arbasino, l'unico che affronti di petto la 'linea Gadda', rappresenta un po' un caso a sé nell'indice di questo numero. Sospeso tra analisi critica e testimonianza personale, questo scritto parte dal presupposto che «nell'orto dell'ingegnere cresce di tutto» (A. Arbasino, *I nipotini dell'ingegnere*, cit., p. 63), ponendo quindi l'autore del *Pasticciaccio* in una posizione centrale nel canone letterario contemporaneo. Gli scrittori su cui Arbasino si concentra maggiormente sono Testori, Pasolini e se stesso, scrittori «covati, tutti, da "Paragone"» (ivi, p. 61; si noti che la 'linea Gadda' è identificata in una rivista) e profondamente influenzati, come già sosteneva Squarotti, dalla narrativa gaddiana. «L'unica caratteristica comune dei tre nipotini dell'Ingegnere [è] una specie di vitalità frenetica e imprudente, sempre allo sbaraglio, partendo sempre da zero e rimettendo in giuoco tutto» (ivi, p. 60). Di sé, poi, prendendo indirettamente posizione sul tema dell'*Inchiesta*, Arbasino sostiene: «le questioni tecniche, di mestiere, mi affascinano in misura tale che a un certo punto non mi importa più niente di piantar lì la "trama" a metà, e aprire degli episodi laterali che finiscono per diventare ancora più importanti di questa [...]. Lo so, lo so che può sembrare una follia, dal punto di vista del "racconto ben fatto": ma se ne scrivono ancora, di racconti ben fatti, poi? Siamo quasi tutti d'accordo sul no, mi pare; e appunto per questo finiremo per trovare *pointless* le obiezioni che ci si fanno sul terreno della "tecnica della costruzione"», ivi, pp. 61-62.
[5] G. B. Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, cit., p. 34.

di sollecitare una platea di critici e di scrittori a una riflessione generale sull'importanza della 'tecnica' nel romanzo contemporaneo. I contributi raccolti variano molto in termini di posizionamento dei singoli autori. I nomi selezionati sono i seguenti: Sergio Antonielli (1920), Luigi Baldacci (1930), Alessandro Bonsanti (1904), Gillo Dorfles (1910), Giansiro Ferrata (1907), Alfredo Giuliani (1924), Giuliano Gramigna (1920), Luigi Gozzi (1935), Enzo Paci (1911), Leone Piccioni (1925), Folco Portinari (1926), Edoardo Sanguineti (1930), Sergio Solmi (1899).

Rispetto all'inchiesta di «Nuovi Argomenti», gli equilibri generazionali risultano più spostati verso i 'nuovi entranti' cui la rivista di Anceschi intende dare voce: il gruppo più rappresentato è infatti quello dei nati tra la seconda metà degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, con l'eccezione del giovanissimo Gozzi (che tuttavia è coetaneo di Barilli, anche lui nato nel 1935). A questo blocco principale si aggiunge il più anziano Sergio Solmi, figura ponte tra «verri» e «Nuovi Argomenti», e una schiera comunque nutrita di nati tra la seconda metà del 1900 e i primi anni del 1910 (la generazione consacrata che la rivista di Moravia intendeva maggiormente raggiungere). Chiudono la rassegna i coetanei Antonielli e Gramigna, entrambi del 1920. Accanto a questi rilievi va notato che, a differenza di quanto accadeva nel questionario di «Nuovi Argomenti», l'unità generazionale non sembra coincidere con un'unità, sia pure a grandi spanne, di valori critici. All'interno del blocco più rappresentativo, infatti, spiccano le posizioni in forte controtendenza di Baldacci e Portinari, mentre l''anziano' Dorfles si ritrova paradossalmente allineato ai 'nuovi entranti'. Anche Bonsanti sembra offrire una visione non lontana da quella dei più giovani, mentre più ambigua è la posizione di Ferrata.

Mancando di una scaletta di argomenti cui appoggiarsi, ogni autore affronta liberamente il tema proposto. Diverse risposte si stagliano su una critica di fondo, più o meno esplicita, al neorealismo o comunque all'*engagement* degli anni Cinquanta. Le osservazioni più significative, da questo punto di vista, provengono sicuramente da Sanguineti:

> [...] si dovrebbe affermare come largamente verificata l'incapacità radicale di un trapasso dal neorealismo al realismo, e cioè di una situazione *naturaliter* precaria, strettamente condizionata a un clima storico sotto ogni riguardo determinatissimo, alla fondazione di strutture espressive capaci, ad un tempo, di una efficacia durevole e di un significato coralmente aperto [...][1]

[1] E. Sanguineti, risposta a *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*, cit., p. 86.

Il mancato «passaggio dal neorealismo al realismo»[1] è per Sanguineti l'inizio di un rivolgimento storico nel campo letterario italiano:

> [...] conclusa la manovra collettiva dei narratori del primo dopoguerra [...] l'esperienza del neorealismo si rivela [...] cavallo di Troia dello sperimentalismo presente: è in questa macchina che, con una consapevolezza più o meno viva a seconda dei casi, lo sperimentalismo ha spezzato, per un verso, le mura della cristallizzazione novecentesca [...] e, per altro verso, ha fatto franare i pochi ponti superstiti [...] verso il terreno del realismo.[2]

Ad aver compiuto questo passo ulteriore, dal neorealismo allo sperimentalismo, che Sanguineti colloca sotto l'egida spirituale di Gadda (definito un «padre [...] incorrotto»[3]), sono stati soprattutto Calvino, Pasolini e Arbasino. Del rivale Pasolini, Sanguineti abbozza un ritratto al solito piuttosto graffiante: «la congestione linguistica [...] è il travestimento di un impeto sentimentale che [...] trova [...] il solo, crudo cipiglio del patologico innalzato sino a risonanze di tragica declamazione»[4], mentre indica nell'esordio di Franco Lucentini, *I compagni sconosciuti* (1951), «il prodotto migliore della giovane narrativa italiana»[5]. Si vede bene come, per Sanguineti, questa generazione 'di mezzo' sia in fondo necessaria al superamento del neorealismo e a un ritorno a una riflessione sul romanzo sulla base, anzitutto, della tecnica narrativa e dello sperimentalismo della scrittura.

Il 'caso' Pasolini, pur con qualche oscillazione in termini di ricezione critica, viene affrontato da quasi tutti gli intervistati. Baldacci è probabilmente il più critico nel denunciarne la «mimesi naturalistica manovrata e condotta alle estreme conseguenze col criterio unico della bravura»[6] e «l'adesione non mai veramente superata alla retorica detta neorealista»[7]. Anche Gozzi, per parte sua, ritiene «improbabile»[8] la «proposta neosperimentale di Pasolini»[9], mentre Piccioni la giudica una stanca ripetizione di moduli gaddiani[10]. Portinari, al contrario, colloca l'autore di *Una vita violenta* in un ideale canone contemporaneo che vede anche i nomi di Calvino, Bassani, Cassola e Tomasi di

[1] Cfr. C. Salinari, *Metello*, cit.
[2] Ivi, pp. 86-87.
[3] E. Sanguineti, risposta, cit., p. 87.
[4] *Ibid.* D'altra parte, per Sanguineti «Calvino documenta il viaggio [dal neorealismo allo sperimentalismo] in termini, addirittura, di manuale» (*ibid*.), mentre in Arbasino, a differenza che in Pasolini, «il fondo patologico (in senso storico) della condizione sperimentale acquista il ritmo tranquillo della malattia cronica e mortale (in senso etico-sociale)», *ibid.*
[5] Ivi, p. 88. Cfr. F. Lucentini, *I compagni sconosciuti*, Torino, Einaudi, 1951.
[6] L. Baldacci, risposta, cit., p. 67.
[7] *Ibid.*
[8] L. Gozzi, risposta, cit., p. 78.
[9] *Ibid.*
[10] Cfr. L. Piccioni, risposta, cit., p. 82.

Lampedusa[1]. L'impressione generale è che Pasolini venga visto, a questa altezza, non più e non soltanto come un semplice rivale, ma come un autore ormai in via di consacrazione che inizia a occupare uno spazio ingombrante nel campo letterario. Proprio per questo, diversi autori tendono a rigettarne le proposte di poetica o a sottolinearne le incongruenze ideologiche[2]. Oppure, come fa Sanguineti, a collocarlo in una zona intermedia tra neorealismo e sperimentalismo sottintendendo la necessità di un suo superamento.

Per quanto riguarda il tema principale del dibattito, cioè la riflessione specificamente tecnica nel romanzo contemporaneo, le risposte dimostrano un ventaglio di prese di posizione ancora più ampio. Bonsanti, come si è detto, è tra gli 'anziani' ad assumere l'atteggiamento più in linea con gli autori più giovani: il critico ribadisce la centralità della tecnica in qualunque espressione letteraria («ogni scrittore di qualche merito ambisce a forme sue proprie, di cui chi verrà dopo dovrà tener conto»[3]) e divide il panorama narrativo contemporaneo in due macro-correnti, quella 'realista' e quella della memoria[4]. Tra queste due, Bonsanti inserisce delle «opere le quali si situano nel bel mezzo; posseggono cioè le caratteristiche d'entrambe le correnti, ne adottano le tecniche peculiari»[5]. Il *nouveau roman*, salutato con favore, rientrerebbe in quest'ultimo gruppo: la tecnica dei nuovi narratori francesi, infatti, «pone da un lato l'oggetto, dal realismo allucinante [...]; dall'altro, le conseguenze che esso può produrre nell'uomo»[6], dove si nota una convergenza, almeno a grandi linee, con le analisi di Barilli. Ferrata, a questo proposito, dà una risposta meno facilmente inquadrabile: il *nouveau roman* è definito, sarcasticamente, un «capolavoro del dispotismo liberale: non esiste»[7], e pur sottolineando le insanabili differenze interne all'*école du regard* (ridotta, ancora una volta, ai soli Butor, Sarraute e Robbe-Grillet[8]), il critico lamenta l'assenza di «schemi» e «strutture» nell'attuale panorama letterario italiano, esplicitando però una preferenza per la narrativa

[1] Cfr. F. Portinari, risposta, cit., p. 86.
[2] «Come possano andare d'accordo il proposito di offrire documenti inalterati e il ridimensionamento stilistico e d'altra parte la professione marxistica e l'insistenza in un'area dialettale secondo un'adesione assoluta al vitalismo qualunquistico dei personaggi, sì da limitare fortemente anziché facilitare un'interpretazione totale delle strutture sociali, sono infine questioni che sarebbe ingenuo sottoporre all'evasiva virtù tecnica di Pasolini», L. Baldacci, risposta, cit., pp. 67-68.
[3] A. Bonsanti, risposta, cit., p. 69.
[4] «Nella prima si comprende [la narrativa] che sacrifica al verismo, al realismo, al naturalismo [...]. Questa corrente arriva al neorealismo [...]. Nella seconda corrente invece, trovano luogo le varie narrative che si richiamano alla memoria; che muovono, cioè, non dall'oggetto, ma dalla funzione da esso assolta dentro l'individuo nei vari luoghi, circostanze e momenti», *ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 70.
[7] G. Ferrata, risposta, cit., p. 72.
[8] Di cui Ferrata analizza la cosiddetta tecnica del «ralenti»: «[Nelle opere dell'*école du regard*] i sentimenti diventano lentissimi, procedono appiattiti come specchi tra i muri accostati delle Strutture», ivi, p. 73.

di Pasolini: «Non abbiamo schemi, non abbiamo strutture: il tema attrattivo fu quello del dialetto, oggi aspettiamo che qualche romanzo faccia dimenticare la forza concreta di *Una vita violenta*»[1].

Decisamente più centrata è la risposta di Dorfles. Muovendo dalla constatazione che la narrativa novecentesca, dal recente passato fino all'attualità di scrittori come Robbe-Grillet, Sarraute, Pasolini o Beckett, muova da «una comune volontà di farla finita con la presunzione d'una verosimiglianza dell'intreccio conservata ad ogni costo»[2], Dorfles propone l'idea di una «verosimiglianza [...] stilistica e linguistica»[3]:

> [...] l'immissione di un gergo tecnico [...] [fa] sì che la pagina viva in una dimensione che non è più quella della "verità" di chi racconta o di chi "vive nel racconto" ma è la verità (ed è l'unica che conti) della "lingua stessa" che diventa protagonista del racconto. [...] [Se] consideriamo alcuni recenti romanzi che hanno destato un notevole interesse della critica [come quelli di Queneau, Gadda o Pasolini] [...] vedremo come essi riescano a convincere più attraverso un abilissimo gioco gergale che per la loro costruzione e la loro sostanza narrativa.[4]

La prospettiva di Dorfles è una delle più radicali. Il suo discorso si sposta sul tessuto linguistico come terreno privilegiato di sperimentazione tecnica per la narrativa contemporanea, senza tuttavia ridursi ad esso. Allargando la propria analisi anche al recente 'caso' di *Lolita* di Nabokov (che rappresenterebbe «una apparente "novità gergale" [confusa] con una novità narrativa»[5]), il critico schematizza come segue la situazione contemporanea:

> [C'è un] contrasto [...] tra l'uso d'un materiale linguistico trito e tradizionale, decisamente usurato, pur con la presenza di valori "contenutistici" attuali e, invece, la presenza d'un autentico rinnovamento del medium compositivo ma senza la sufficiente e necessaria presenza d'una virtù narrativa autentica [...][6]

Di conseguenza, per Dorfles sarebbe necessario aprirsi a «nuovi "generi", nuove articolazioni [...] del materiale [...] linguistico»[7], perché «solo chi presti fede a questa costante e necessaria

[1] *Ibid.*
[2] G. Dorfles, risposta, cit., p. 71. «Da Joyce a Benn, dalla Stein a Sartre, la materia narrativa è stata tormentata e spesso vilipesa nei modi più diversi», *ibid.*
[3] Ivi, p. 70.
[4] Ivi, pp. 71-72.
[5] Ivi, p. 71.
[6] Ivi, p. 72.
[7] *Ibid.*

mutazione di generi artistici [...] può guardare con fiducia a un futuro destino dell'arte narrativa»[1]. È un discorso, questo, che tocca nel vivo gli interessi specifici della neoavanguardia, come dimostrerà, di lì a un anno, la pubblicazione dell'antologia dei *Novissimi* e il suo attacco frontale al genere lirico (attacco giocato, per l'appunto, sull'articolazione linguistico-sintattica e sull'abbattimento dell'istituzione letteraria dell''io'). Non a caso, alle parole di Dorfles sembra facciano eco quelle di Giuliani, che in un brevissimo intervento sostiene che «il narratore contemporaneo de*ve* imparare tattica e ritmo dalla poesia»[2], facendosi «egli stesso poeta»[3]: «quando saremo certi di avere una nuova poesia *contemporanea* allora potremo aspettarci anche un nuovo romanzo»[4]. Anche Gozzi intercetta il problema dell'interconnessione dei generi, parlando di «responsabilità di un genere letterario verso altri generi e altre tecniche»[5]: «i generi letterari come limite entro cui si va svolgendo e sviluppando una certa tecnica di comunicazione, e non solo come proiezioni di un determinato substrato culturale, hanno possibilità di influenzarsi a vicenda»[6].

È interessante che a questa linea, incentrata, come si vede, sul problema dell'articolazione del materiale linguistico e sul superamento delle barriere dei generi (dunque una linea che, già da ora, mostra *in nuce* alcuni dei temi chiave su cui i *Novissimi* prima e il Gruppo 63 poi baseranno la propria azione di rottura), faccia da contraltare la posizione di Giuliano Gramigna. Questi, narratore che tra il 1960 e il 1962 verrà cooptato dalla rivista «Quaderni Milanesi», animata principalmente da Oreste Del Buono e dedicata a una riflessione sulla narrativa che non rinunci totalmente al confronto col passato e non intenda lo sperimentalismo come abbattimento di certe istituzioni fondamentali del genere (come la trama o il personaggio)[7], imposta il proprio intervento nel modo che segue:

> I problemi che, per il narratore [...] mettono in campo, poniamo, Robbe-Grillet, la Sarraute, Butor [...] non investono che in minima parte quelli che sono gli elementi tecnici del romanzo [...]. È fin troppo chiaro che quanto viene rimesso in discussione per il romanzo, non è l'impiego o il modo d'impiego di questo o quello strumento, ma la stessa ultima struttura del monstrum che è il romanzo, la sua *forma*. [Si tratta di instaurare] un nuovo rapporto del romanzo con se stesso.[8]

[1] *Ibid.*
[2] A. Giuliani, risposta, cit., p. 74.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[5] L. Gozzi, risposta, cit., p. 76.
[6] Ivi, p. 78.
[7] Della rivista «Quaderni Milanesi» si è già offerto un sommario resoconto, per cui cfr. *supra* § 1.2.2, *Tra competizione e collaborazione: come pensare lo spazio delle riviste*.
[8] G. Gramigna, risposta, cit., p. 75. Corsivo nel testo.

Di Gramigna, Squarotti aveva già dato un parere critico recensendo sul «verri» la sua opera d'esordio *Un destino inutile* (1958), di cui sottolineava il «narrare analitico, costruito sulla rievocazione memoriale e sull'accanita introspezione dei sentimenti»[1], ma anche la «preoccupazione di delineazioni morali»[2]. Elementi che ne fanno un autore certamente più moderato rispetto ai 'nuovi entranti' della rivista anceschiana[3], senza che per questo manchi in lui una preoccupazione specificamente 'tecnica'. La risposta di Gramigna, sebbene in tono apparentemente minore rispetto ad altri interventi, entra in evidente contraddizione con le posizioni di un Dorfles o di un Giuliani:

> [...] certe ricerche d'ordine lessicale (bilinguismo, plurilinguismo) per ingegnose e fertili che siano, ci interessano molto meno di tutto ciò che riguardi quelle che chiameremo le strutture formali del romanzo, cioè le linee di forza che non solo orientano il romanzo, ma il suo autore rispetto ad esso. È questa polarità tra lo scrittore e la sua opera che noi sentiamo in Manzoni [...] in Proust, in Joyce: cioè una ricapitolazione integrale della nozione di romanzo [...]. [La mia è una] dichiarazione di fede nell'importanza delle tecniche [...][4]

Se, insomma, da un lato si incentiva una sperimentazione condotta all'altezza del materiale linguistico e una ridefinizione dei generi letterari, dall'altro si sposta il dibattitto sulle strutture narrative, rintracciando, come si vede, una continuità con la tradizione ottocentesca e con gli sperimentalismi novecenteschi (il nome di Manzoni accanto a quelli di Proust e Joyce). Il 'moderatismo' di Gramigna, insomma, non scavalca di netto considerazioni di natura 'tecnica', né riduce il rinnovamento del romanzo a un'astratta questione di ordine socioculturale, come invece fa Portinari[5]. Centrando il proprio discorso sul «rapporto del romanzo con se stesso», Gramigna mette in luce la dimensione problematica del narrare contemporaneo, dimensione che non può essere elusa spostando l'azione di rinnovamento sul solo tessuto linguistico, ma che deve essere condotta sulle strutture, avendo come obiettivo una «ricapitolazione» della nozione di romanzo piuttosto che una sua negazione.

---

[1] G. B. Squarotti, *Giuliano Gramigna: Un destino inutile*, «il verri», a. II, n. 4, dicembre 1958, p. 99.
[2] *Ibid.*
[3] Anche Barilli, riferendosi al gruppo di Gramigna, Del Buono, La Capria e Tadini, parla espressamente di «moderatismo» (cfr. R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «verri» alla fine di «Quindici»*, Lecce, Manni, 2007, pp.116-123).
[4] G. Gramigna, risposta, cit., p. 75.
[5] «Alla tecnica si chiede di risolvere una crisi – per carenza – di civiltà e di cultura [...] spesso quasi con una aspirazione ingenua quanto inutile di adeguamento alle altre tecniche, quelle che consentono i Lunik o le bombe H», F. Portinari, risposta, cit., p. 84.

A conclusione di questa rassegna, si noti come i pareri di Piccioni e di Portinari costituiscano un esempio di quanto i membri di una medesima generazione anagrafica possano divergere nelle prese di posizione. Entrambi i critici, infatti, pur essendo coetanei dei 'nuovi entranti' del «verri», eludono totalmente la questione delle 'tecniche', assestandosi su posizioni più conservatrici: Piccioni dichiara esplicitamente di «non credere all'importanza determinante di "nuove tecniche" nell'esito narrativo»[1] e ridimensiona anche l'importanza di quanto sperimentato in Francia dal *nouveau roman* («non credo che [i nuovi romanzieri francesi] costituiscano una tappa: un punto dal quale [...] si dovrà ripartire»[2]), proponendo un canone contemporaneo in cui spiccano i nomi di Tomasi di Lampedusa, Bilenchi e Cassola[3]. Portinari, dal canto suo, si domanda «se val la pena impiegar tempo a studiare le tecniche narrative nel romanzo d'oggi»[4], sostenendo che «il primo presupposto d'ogni scrittore serio è di considerare quello che scrive urgente per se stesso e almeno utile per gli altri»[5].

In definitiva, il sondaggio tentato dalla rivista di Anceschi all'alba degli anni Sessanta, unito ai contributi della sezione tematica cui fa da *pendant*, contribuisce a definire una varietà di posizioni in campo, fotografando una situazione più movimentata di quella proposta da «Nuovi Argomenti». Anche qui, come nei saggi (specialmente quelli di Guglielmi e Barilli) emergono delle linee di tensione all'altezza del canone letterario proposto, con una presenza rilevante di Pasolini come autore contemporaneo tra i più discussi e contestati. In aggiunta a questo, il tema della tecnica viene interpretato in modi certamente non sovrapponibili tra loro, ma fin da ora è visibile un filone di discussione tipicamente 'neoavanguardista', giocato cioè sulla contaminazione poesia-romanzo e su uno sperimentalismo condotto all'altezza delle strutture linguistiche. A questo filone si contrappone parzialmente la posizione isolata di Gramigna.

[1] L. Piccioni, risposta, cit., p. 81.
[2] Ivi, p. 82.
[3] Cfr. ivi, p. 83.
[4] F. Portinari, risposta, cit., p. 84.
[5] Ivi, p. 85.

3.
DAL «VERRI» AL GRUPPO 63

3.1 VERSO IL 1963: L'ALLEANZA DEL «VERRI» CON FELTRINELLI

Con il numero 1 del febbraio 1962 prende avvio la terza serie del «verri», pubblicata da Feltrinelli. Questa terminerà con il numero 24 del 1967 ma sarà seguita da una quarta che, sempre con Feltrinelli, si estenderà fino al numero doppio 39-40 del 1972[1]. Il cambio di editore comporta delle modifiche sia alla composizione del gruppo redazionale che all'estetica generale del periodico. La vecchia redazione, che fino al dicembre 1961 era composta da Nanni Balestrini, Paolo Radaelli, Antonio Porta, Alfredo Giuliani ed Ennio Scolari (quest'ultimo subentrato a Giuseppe Pontiggia proprio nel 1961), viene ristrutturata e ampliata fino a trovare una fisionomia stabile con il numero 5 del dicembre 1962: Nanni Balestrini, Renato Barilli, Alfredo Giuliani e Claudio Rugafiori come redattori; Giovanni Battaglini, Fausto Curi, Umberto Eco, Luigi Gozzi, lo stesso Giuliani, Luigi Pestalozza, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Ennio Scolari e Giovanni Battista Zorzoli come membri del comitato di redazione. Salvo alcune eccezioni (come Angelo Guglielmi, che figurerà come redattore soltanto per i primi quattro numeri del 1962[2]), questa nuova redazione raggrupperà i principali e più giovani animatori della testata. Si tratta, inoltre, del gruppo più interdisciplinare finora apparso alla guida del periodico, con i nomi di Pestalozza, Battaglini e Zorzoli a garantire un

[1] Cfr. *Storia editoriale e redazionale*, cit., p. 105. Il passaggio dalla terza alla quarta serie coincide con il trasferimento della redazione da Milano a Bologna.
[2] I primi quattro numeri della terza serie presentavano un comitato di redazione così composto: Balestrini, Barilli, Eco, Giuliani, Angelo Guglielmi, Porta, Sanguineti e Scolari, cui si aggiungevano, a partire dal numero 3 del 1962, Battaglini e Curi (cfr. *ibid.*).

aggancio, rispettivamente, con la critica musicale, la filosofia e il mondo della scienza[1]. Sul versante estetico, le due serie Feltrinelli si distinguono per un diverso formato, più stretto e slanciato, e per una rinnovata grafica delle copertine, ora del tutto prive di immagini e con anticipazioni testuali dei contenuti dell'indice. Viene inoltre acquisita una numerazione progressiva che non tiene più conto dei cambi di annata, mentre la struttura interna, salvo qualche eccezione, è ancora divisa tra sezione tematica e *Rassegna*. La periodicità è ancora bimestrale.

Per un intero decennio, dunque, la rivista di Anceschi stringe un'alleanza editoriale con la casa di Giangiacomo Feltrinelli, il quale, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, si avvia a diventare un editore ormai capace di competere con le più anziane Einaudi e Mondadori. Come scrive Roberta Cesana,

> negli anni compresi tra il 1957 e il 1965 la Feltrinelli pubblica in media 100 titoli all'anno. A partire già dal 1957, le dimensioni della casa editrice crescono, la produzione si fa più vasta e composita in tutti i campi del sapere, la rosa dei collaboratori si allarga e con l'apertura delle librerie Feltrinelli (la prima è a Pisa nel 1957) anche la rete commerciale, di distribuzione e di vendita, assume dimensioni più importanti.[2]

Per Barilli, la convergenza tra «il verri» e Feltrinelli porta il periodico a «cessa*re* di essere una "rivistina" letteraria»[3], entrando così nel grande circuito di distribuzione alla pari di altre riviste dell'epoca, come «il menabò» (pubblicata da Einaudi) o «Questo e altro» (Mondadori)[4]. Ma l'alleanza con l'editore del *Gattopardo* avrebbe anche un risvolto 'politico': «Feltrinelli – scrive ancora Barilli – aveva assunto nel proprio ambito l'intera neoavanguardia, scorgendovi anche una importante carta ideologica da giocare contro il "sistema", intendendo inclusa in esso anche la sinistra ufficiale rappresentata dal PCI»[5]. I rapporti tra Feltrinelli e il PCI si erano deteriorati già all'epoca della rocambolesca pubblicazione del *Dottor Živago* di Pasternak (1957), a seguito della quale, e soprattutto a causa delle dure contestazioni interne che ne seguirono, l'editore decise di non rinnovare

[1] Nel 1961, Zorzoli aveva curato, assieme a Eco, una *Storia figurata delle invenzioni* (Milano, Bompiani, 1961), e nel 1962 Anceschi gli affiderà la curatela di un particolare 'numero unico' del «verri», interamente dedicato al tema della bomba atomica (cfr. *La condizione atomica*, «il verri», a. VII, n. 6, 1962).
[2] R. Cesana, *«Libri necessari». Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2010, pp. 179-180.
[3] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 239.
[4] L'editore precedente del «verri» era Rusconi&Paolazzi, casa editrice fondata da Edilio Rusconi e diretta da Pietro Paolazzi, padre di Antonio Porta (Leo Paolazzi). Secondo Barilli, la convergenza con la Rusconi&Paolazzi «era avvenuta più come pegno di alleanza familiare che per scelta precisa di una linea editoriale [...]; ma che l'accordo fosse soltanto momentaneo, accompagnato da diffidenze reciproche, lo aveva dimostrato la stessa risolutezza con cui Leo Paolazzi aveva voluto far sparire il nome e cognome anagrafici dietro lo pseudonimo di Antonio Porta», ivi, p. 240.
[5] *Ibid.*

più la tessera di partito[1]. Tuttavia, anche se il contesto di contrapposizioni ideologiche con l'ufficialità comunista può aver giocato un ruolo nella scelta di Feltrinelli di allargarsi al gruppo anceschiano, la decisione di pubblicare «il verri» rispecchia anzitutto un consapevole posizionamento nel campo letterario, maturato anche grazie ad alcuni futuri protagonisti dell'avventura neoavanguardista.

Dal 1959 era presente in Feltrinelli, come consulente e traduttore dal tedesco, Enrico Filippini il quale, assieme a Valerio Riva, contribuisce alla creazione della collana di letteratura internazionale «Le Comete» (diretta da Riva). Feltrinelli si dimostra così intenzionato a dar voce a una «narrativa proibita, che fa*ccia* scalpore»[2] ma che abbia anche una forte impronta sperimentale. Secondo Marino Fuchs, questa collana «è una cartina al tornasole utile per capire la direzione presa dalla casa editrice»[3]. Tra il 1959 e il 1961, infatti, escono nelle «Comete» tanto le opere della *beat generation* americana[4], quanto quelle del *nouveau roman* francese[5] che del Gruppo 47 tedesco[6]. A partire dal 1963 e fino al 1967, anno della chiusura, il catalogo della collana si fa via via meno internazionale, diventando di fatto una cassa di risonanza del Gruppo 63[7]. Se, da un lato, «Le Comete» testimoniano di come Feltrinelli, per tramite di Riva e Filippini, fosse deciso a utilizzare la traduzione «come

[1] *Il dottor Živago* viene pubblicato in anteprima mondiale nel 1957, a seguito di delicate trattative con il regime sovietico che, all'ultimo, ritira i permessi a pubblicare. Nonostante ciò, il romanzo esce e ciò comporta, in patria, l'espulsione di Pasternak dall'Unione Scrittori e il ritiro della nazionalità sovietica, nonché l'impedimento a ritirare il premio Nobel nel 1958. Il caso, da letterario, si fa insomma immediatamente politico, e in Italia il PCI convoca Feltrinelli mettendo in discussione il suo allineamento al Partito, non solo a causa del romanzo di Pasternak ma anche per la pubblicazione, nello stesso anno, di *Dieci inverni* di Fortini. Inoltre, per il Partito, nella casa editrice «continua a esserci un gruppo di intellettuali non esattamente ortodossi» (R. Cesana, *«Libri necessari»*, cit., p. 245). Le ingerenze partitiche convincono insomma Feltrinelli a distaccarsi formalmente dal PCI. Per una ricostruzione della vicenda politico-editoriale legata al romanzo di Pasternak, cfr. ivi, pp. 221-254.

[2] R. Cesana, *«Le Comete» Feltrinelli (1959-1967). Il paratesto in «una collana come rivista di letteratura internazionale»*, in L. Braida, A. Cadioli (a cura di), *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale,* giornate di studio 2006, Università degli studi di Milano APICE, 13-14 novembre 2006, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007, p. 231.

[3] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2017, p. 202.

[4] Cfr. J. P. Donleavy, *Zenzero*, trad. it. di L. Bianciardi, Milano, Feltrinelli, 1959; J. Kerouac, *I sotterranei*, prefazione di H. Miller, con un saggio di F. Pivano, trad. it. anonima, Milano, Feltrinelli, 1960; F. Pivano (a cura di), *Poesia degli ultimi americani*, Milano, Feltrinelli, 1964.

[5] N. Sarraute, *Ritratto d'ignoto. Tropismi. Conversazione e sotto-conversazione*, con un saggio di J. P. Sartre, trad. it. di O. Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1959; C. Mauriac, *Invito a pranzo*, trad. it. di R. Arienta, Milano, Feltrinelli, 1961.

[6] W. Schnurre, *Un conto che non torna*, trad. it. di A. L. Pandolfi e D. Isella, Milano, Feltrinelli, 1960; U. Johnson, *Congetture su Jakob*, trad. it. di E. Filippini, Milano, Feltrinelli, 1961; H. Bender (a cura di), *Il dissenso. 19 nuovi scrittori tedeschi*, Milano, Feltrinelli, 1962; H. M. Enzensberger, *Poesie per chi non legge poesia*, trad. it. di F. Fortini e R. Leiser, Milano, Feltrinelli, 1964.

[7] I primi due romanzi italiani pubblicati nella collana sono: F. Leonetti, *Conoscenza per errore*, Milano, Feltrinelli, 1961; O. Del Buono, *Per pura ingratitudine*, Milano, Feltrinelli, 1961. Tuttavia, tra il 1963 e il 1967 appariranno: E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963; M. Perriera, R. Di Marco, G. Testa, *La scuola di Palermo,* prefazione di A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1963; N. Balestrini, *Come si agisce*, Milano, Feltrinelli, 1963; G. Marmori, *Lo sproloquio*, Milano, Feltrinelli, 1963; G. Lombardi, *Barcelona,* Milano, Feltrinelli, 1963; N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964; A. Arbasino, *La narcisata – La controra*, Milano, Feltrinelli, 1964; A. Spatola, *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964; M. Ferretti, *Il gazzarra*, Milano, Feltrinelli, 1965; G. Lombardi, *L'occhio di Heinrich*, Milano, Feltrinelli, 1965; C. Vasio, *L'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1966; R. Di Marco, *Fughe*, Milano, Feltrinelli, 1966; G. Niccolai, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966; G. Celli, *Il parafossile*, Milano, Feltrinelli, 1967.

strumento di rinnovamento culturale»[1] e mezzo per «veicolare una nuova idea di letteratura»[2], dall'altro l'immissione nel proprio catalogo di autori formalmente e stilisticamente eversivi contrasta, a prima vista, con la politica che aveva portato la casa editrice a imporsi nel panorama di fine anni Cinquanta. Dopo il successo critico e commerciale del *Dottor Živago* (1957) e del *Gattopardo* (1958), Feltrinelli decide infatti «di affidarsi meno ai casi letterari [...] e di rendere invece le collane più riconoscibili presso il pubblico»[3] e, per distinguersi dai suoi concorrenti, punta sugli autori più sperimentali del momento, tanto italiani che stranieri[4].

Questo cambio di direzione comporta un riposizionamento di Feltrinelli, ormai desideroso di dare voce a tendenze letterarie minoritarie e, spesso, dallo scarso ritorno commerciale[5]. L'alleanza con il gruppo verriano, suggellata nel 1962 con l'acquisizione della rivista ma anticipata, nel 1961, dall'assunzione di Nanni Balestrini come consulente editoriale, rientra, in questo senso, nel novero delle strategie d'ingresso dei nuovi produttori nel campo letterario[6]. Nello specifico del caso feltrinelliano, poi, il riposizionamento editoriale non avviene senza ripercussioni: esso genera, infatti, un duro conflitto interno con Giorgio Bassani, che dal 1958 dirigeva la collana «Biblioteca di letteratura»[7]. Secondo Cesana, i rapporti tra Feltrinelli e Bassani cominciano a raffreddarsi proprio nel 1962:

[1] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 78.
[2] *Ibid.* Su questo punto, cfr. anche M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria», a. XIX, n. 55, gennaio-giugno 2007, pp. 86-109.
[3] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 81.
[4] «Nel 1963 è ormai chiaro che la traduzione dei "tedeschi", insieme a quella del *nouveau roman* francese, ha contribuito a legittimare una nuova definizione del letterario», M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano*, cit., pp. 98-99.
[5] «Un'impresa è tanto più vicina al polo "commerciale" quanto più i prodotti che offre sul mercato rispondono direttamente e in maniera compiuta a una *domanda preesistente*, e *in forme prestabilite*. Ne consegue che la lunghezza del ciclo di produzione costituisce probabilmente uno dei migliori indicatori della posizione di un'impresa di produzione culturale nel campo. Si hanno così, da un lato, imprese *a ciclo di produzione breve*, che puntano a minimizzare i rischi grazie a un adattamento anticipato alla domanda stimata [...]: e, dall'altro lato, imprese *a ciclo di produzione lungo*, fondate sull'accettazione del rischio inerente agli investimenti culturali e, soprattutto, sulla sottomissione alle leggi specifiche del commercio artistico: non avendo mercato nel presente, questa produzione interamente rivolta all'avvenire tende a costituire stock di prodotti sempre minacciati di ricadere nello stato di oggetti materiali [...]. Si possono dunque caratterizzare le diverse case editrici in funzione dello spazio che esse riservano agli investimenti a rischio a lungo termine e agli investimenti sicuri a breve termine», P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 208. Corsivi nel testo.
[6] «Una delle strategie più efficaci per consolidare un nuovo *nomos* è l'alleanza: tra scrittori e scrittori, tra scrittori e critici, tra scrittori, critici, traduttori ed editori, con intellettuali e artisti di campi contigui. Questi gruppi di alleati danno vita a riviste, proclamano poetiche in un manifesto, fondano case editrici o orientano le scelte degli editori, interpretano in maniera innovativa i classici del canone nazionale o internazionale, traducono e promuovono opere straniere ancora ignote. Si tratta di strategie diverse, che però creano tutte l'immagine di un fronte unito e compatto», A. Baldini, *A regola d'arte*, cit., p. 13.
[7] Come scrive Cesana, la presenza di Bassani «si avvertì soprattutto nella narrativa, e con riferimento a quegli autori che erano riusciti a restare più o meno estranei al neorealismo: da Cassola a Testori, da Cancogni fino ad Arbasino», (R. Cesana, *«Libri necessari»*, cit., p. 257). Inoltre, Bassani «assicurò [alla Feltrinelli] la pubblicazione di scrittori stranieri ancora poco noti in Italia, quali Borges, Forster, Ford Madox Ford e la Blixen» (*ibid.*). *Il gattopardo*, com'è noto, apparve proprio nella «Biblioteca» bassaniana.

> La scelta di Feltrinelli, tra la fine del 1962 e l'anno successivo, di privilegiare in casa editrice un nucleo di scrittori della neoavanguardia, presto noti come Gruppo 63, incontrava infatti la netta disapprovazione dello scrittore ferrarese. Lo scontro fu subito evidente, in particolare con il rifiuto di Bassani di ospitare nella sua collana il romanzo di Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia* [...]. [Questo rifiuto acuì] il contrasto tra due visioni e prospettive letterarie in forte contrapposizione.[1]

La contorta vicenda della pubblicazione di *Fratelli d'Italia*, che nel 1963 porterà al licenziamento di Bassani[2], può essere letta come l'epifenomeno di un più profondo scontro di posizioni. Bassani, che nel 1959 aveva accolto Arbasino nella sua «Biblioteca» con *L'Anonimo Lombardo*[3], rifiuta, contro la volontà dello stesso Feltrinelli, di pubblicarne il nuovo romanzo, giudicandolo un'opera «frettolosa e ridondante»[4]. Arbasino, in un'intervista rilasciata a «Paese Sera» poco prima dell'uscita di *Fratelli d'Italia* (che vedrà comunque la luce nel 1963 nella collana «I Narratori», diretta da Riva), sottolinea la discrepanza di visioni artistiche: «[Bassani] ha certe idee sulla narrativa che non coincidono con le mie: per lui un romanziere si deve servire essenzialmente della memoria: il mio libro invece è tutto quanto attuale, vivo, al presente, niente affatto finzi-continiano»[5]. Il conflitto, insomma, è generato da una divergenza di considerazioni di natura estetico-letteraria e se Bassani, che negli anni Cinquanta occupava una posizione centrale nel campo[6], era servito a Feltrinelli ad accrescere il proprio prestigio editoriale, ora, nel pieno di un riposizionamento, la sua presenza non fa che evidenziare un'irrimediabile frattura generazionale.

In che modo la rivista di Anceschi risente di questo nuovo contesto editoriale, al di là di quanto già sottolineato a proposito del rinnovamento estetico e redazionale e dell'inserimento in una più ampia rete di distribuzione? Scorrendo gli indici del 1962 e del 1963, ciò che si nota, per dirla con Luigi Weber, è che «la prospettiva [del "verri"] comincia a farsi sempre meno internazionale e più

[1] R. Cesana, *«Libri necessari»*, cit., p. 258.
[2] Il conflitto tra Feltrinelli e Bassani si concluse, oltre che con il licenziamento di quest'ultimo, con una vera e propria azione legale vinta dallo scrittore ferrarese. La vicenda risale al 1963, quando Feltrinelli in persona entrò di nascosto nella sede romana della casa editrice, chiudendosi nell'ufficio di Bassani e frugando tra le sue carte personali. Le motivazioni del gesto non furono mai del tutto chiarite: secondo Mirella Serri, Feltrinelli sospettava che Bassani stesse cercando di 'vendere' lo scrittore Luigi Meneghello a un'altra casa editrice, ma secondo Enzo Siciliano, la cui versione viene però smentita da Balestrini, l'editore stava cercando proprio il manoscritto di *Fratelli d'Italia* (cfr. ivi, pp. 341-353).
[3] A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959.
[4] R. Cesana, *«Libri necessari»*, cit., p. 258.
[5] A. Chiesa, *Gli scrittori si confessano. Arbasino è polemico contro il finzi-continismo*, «Paese Sera», 11 gennaio 1963, citato in R. Cesana, *«Libri necessari»*, cit., p. 345.
[6] Come ricorda Cesana, Bassani era stato «direttore di "Botteghe Oscure" dal 1948 al 1960 ed [era] entrato a far parte, dal 1954, del comitato di redazione di "Paragone" [e] collaborava allora con tutti i più importanti periodici e quotidiani del dopoguerra»», ivi, p. 255.

autoreferenziale»[1] e questo, si direbbe, via via che la casa editrice manifesta interesse a creare un 'polo' italiano di scrittori d'avanguardia. Per tutta l'annata 1962, in realtà, il periodico si muove grosso modo in continuità con quanto già stabilito in passato; lo stesso Anceschi, nell'*Intervento* che inaugura la nuova serie, non manca di stilare l'ennesimo bilancio dell'attività della rivista, assicurando che «per quanto riguarda il futuro, nessuna variazione verrà portata al *senso* generale e alla *direzione* del nostro lavoro»[2], tuttavia aggiungendo: «il *senso* e la *direzione* di cui parliamo sono *strutture aperte* che non mancano di consentire al nostro lavoro le mutazioni che sono desiderabili per gli aspetti in cui [...] esso *può* e *deve* continuamente mutare»[3].

Se però nel 1962 si prosegue con la consueta opera di ricognizione del presente letterario, con uno sguardo attento sia al panorama italiano che a quello internazionale[4], già dal primo numero del 1963 (numero 7 della nuova serie) si avverte che qualcosa sta cambiando: nella sezione tematica compaiono tre saggi di Renato Barilli, Angelo Guglielmi e Alfredo Giuliani rispettivamente su *Capriccio Italiano* di Sanguineti, *Fratelli d'Italia* di Arbasino e sull'antologia di narrativa sperimentale *La scuola di Palermo*[5]. Tra il numero 8 (giugno 1963) e il numero 11 (dicembre 1963), «il verri» propone una serie di saggi teorici attorno al problema di un'eventuale ripresa dell'avanguardia, nonché un'inchiesta (la seconda, dopo quella sulle *Tecniche narrative*) incentrata su *Avanguardia e impegno*[6]. Infine, proprio Filippini diventa un collaboratore abituale del periodico, a partire da un articolo sul *Terzo libro su Achim* di Uwe Johnson, da lui stesso tradotto per la collana «I Narratori»[7]. L'impressione è che «il verri» inizi a preparare il terreno alla creazione del Gruppo 63, stringendo il proprio sguardo sulla situazione italiana e proponendo, per la prima volta, un fitto discorso di recupero e ridiscussione del concetto stesso d'avanguardia. Tutto questo, come si vede, parallelamente agli avvenimenti editoriali in casa Feltrinelli[8]. Il 1963, insomma, è l'anno più

[1] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 153.
[2] L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», n. 1, febbraio 1962, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., p. 67. Corsivi nel testo.
[3] *Ibid.* Corsivi nel testo.
[4] Tra gli articoli, i saggi e i testi creativi più significativi dell'annata 1962, si segnalano: E. Sanguineti, *Henry Miller, una poetica barocca*, «il verri», a. VI, n. 1, febbraio 1962, pp. 26-39; G. Baioni, *Uwe Johnson: Congetture su Jakob*, ivi, pp. 104-110; G. Grass, *Fede, speranza, carità* [estratto dal *Tamburo di latta*], «il verri», a. VI, n. 2, aprile 1962, pp. 49-61; R. Barilli, *Giorgio Bassani: Il giardino dei Finzi-Contini*, ivi, pp. 85-88; A. Guglielmi, *Oreste Del Buono: Per pura ingratitudine*, «il verri», a. VI, n. 3, agosto 1962, pp. 97-99; A. Guglielmi, *Paolo Volponi: Memoriale*, «il verri», a. VI, n. 4, ottobre 1962, pp. 90-93; S. Bajini, *Robert Pinget: L'inquisitoire*, «il verri», a. VI, n. 5, dicembre 1962, pp. 112-114.
[5] Cfr. R. Barilli, *La normalità «autre» di Sanguineti*, «il verri», a. VII, n. 7, febbraio 1963, pp. 7-16; A. Guglielmi, *Il romanzo di Arbasino*, ivi, pp. 17-26; A. Giuliani, *La scuola di Palermo*, ivi, pp. 27-36.
[6] Cfr. *Avanguardia e impegno*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963, pp. 42-84.
[7] Cfr. E. Filippini, *Uwe Johnson: Il terzo libro su Achim*, «il verri», a. VII, n. 9, agosto 1963, pp. 104-106.
[8] In questo senso, ha ragione Fuchs a sottolineare che «le implicazioni tra gli interessi dell'editoria e quelli culturali furono determinanti per la nascita del Gruppo 63», smentendo in questo modo quella «vulgata critica diffusa [per la quale] la casa editrice Feltrinelli avrebbe fornito il suo appoggio editoriale al Gruppo 63 a posteriori, accodandosi a esso sulla scia della visibilità acquisita dopo il primo convegno palermitano dell'ottobre 1963», M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 78.

'autoreferenziale' del «verri», quello in cui, ben più che in passato, «i collaboratori della rivista si percepiscono come un insieme di sguardi incrociati»[1]. A differenza che per i fascicoli sul *nouveau roman* o sulla narrativa italiana contemporanea, infatti, in quasi tutti i numeri del 1963 ciò che emerge è una vera e propria sinergia di prospettive: non solo i membri dell'*équipe* verriana si confrontano su oggetti d'indagine comuni, ma si leggono e recensiscono a vicenda, sostenendosi reciprocamente e instaurando una 'rete' di relazioni relativamente chiusa.

Nei paragrafi a seguire si renderà conto di questo mutamento, attraversando l'annata 1963 e incrociandola con ciò che avverrà a Palermo nell'ottobre di quello stesso anno, nel frattempo allargando lo sguardo agli immediati dintorni di ciò che stava accadendo nelle pagine del «verri». Se infatti il 1962, per la rivista di Anceschi, è un anno tutto sommato privo di grossi sconvolgimenti nella direzione generale della testata, non può passare inosservato il cambio di direzione di un'altra rivista, «il menabò», che in quello stesso anno pubblica una nutrita selezione di opere del futuro Gruppo 63. Questo temporaneo e tutt'altro che pacifico allineamento tra le due riviste è un segno ulteriore dell'attenzione che il gruppo del «verri» inizia a ricevere. I 'nuovi entranti' del decennio precedente stanno, insomma, lentamente accumulando capitale simbolico, guadagnando una posizione centrale nel campo letterario e iniziando a esercitare una forma di egemonia.

3.2 UNA FRAGILE INTESA: IL «MENABÒ» E LA NEOAVANGUARDIA

Nel 1959, la nascita del «menabò», rivista fondata e diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino (con Raffaele Crovi come segretario di redazione), comporta l'ingresso in campo di un gruppo intellettuale per certi versi affine a quello del «verri», ma che non mancherà di intrattenere con quest'ultimo un rapporto ambivalente e non di rado teso e polemico. Concepito come prosecuzione della collana di narrativa Einaudi «I Gettoni», chiusa nel 1958[2], il periodico vittoriniano si presentava al suo debutto come un «quadro della letteratura in movimento, [che] cerca di fare il punto su tutte le questioni aperte»[3]. In maniera non dissimile dal gruppo verriano, «il menabò» accettava come date

[1] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 153.
[2] La collana «I Gettoni» venne diretta da Vittorini per Einaudi dal 1951 al 1958. I romanzi pubblicati nel primo numero del «menabò» (cfr. L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, «il menabò», n. 1, 1959, pp. 9-101; G. Palladino, *Pace a El Alamein*, ivi, pp. 129-238) erano inizialmente previsti per un'uscita in volume, e anche altri testi che appariranno nei numeri successivi saranno frutto di un 'riciclo' di manoscritti inviati per «I Gettoni». Come scrive Silvia Cavalli, «esiste tra "I Gettoni" e "il menabò" una continuità: la rivista affonda le proprie radici nella collana, alimentandosi di essa, tanto delle sue conquiste quanto dei suoi fallimenti», S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 10.
[3] Quarta di copertina del «menabò», n. 1, cit.

alcune derive della «crisi della letteratura (e in genere della cultura)»[1], tra cui soprattutto la «"decadenza" dell'individuo come soggetto di autodeterminazione ideologica e insomma come eroe (fatto storico che riguarda in particolar modo la sorte del romanzo nella sua struttura ottocentesca ma che non ci angustia né per l'individuo né per il romanzo [...])»[2]. Questa presa di posizione era tuttavia sviluppata in antitesi ai «continui "arresti" dall'esterno, artificiali, traumatici, non organici, non "storici", dell'avanguardismo moderno»[3]. Con un riferimento al contemporaneo dibattito sul *nouveau roman*, la rivista finiva poi col presentarsi quale alternativa alle «tendenze tecniciste [della] cosiddetta "nuova scuola" francese»[4].

Se queste ultime dichiarazioni lasciano supporre un atteggiamento del tutto anti-avanguardista del «menabò»[5], i difficili rapporti con un altro gruppo intellettuale, quello di «Officina», complicano e sfumano ulteriormente il posizionamento del periodico di Vittorini. Come riportano Silvia Cavalli e Francesco Bortolotto[6], le due riviste tentarono inizialmente una fusione, negoziata soprattutto da Leonetti (che sperava in un «rilancio, editoriale e intellettuale, del patrimonio officinesco»[7]), fusione che tuttavia non riuscirà a causa delle diffidenze di Pasolini e Calvino. Il primo, oltre a dichiarare ai suoi colleghi una «antipatia per Vittorini»[8], sostiene infatti, di fronte al programma del «menabò», di non capire «che relazione possa esserci [...] con "Officina", a meno che V. e C. non cambino totalmente programma»[9]; il secondo, per parte sua, esprime a Vittorini il timore che la presenza di Fortini possa portare il futuro «menabò» a «ideologizzarsi sempre di più»[10], snaturando così una rivista che dovrebbe essere «in polemica con certe posizioni che sono anche di "Officina"»[11]. Se, insomma, «dal "menabò" deve rimanere esclusa l'ideologia che ha caratterizzato l'esperienza della

[1] Nota redazionale del «menabò» n. 1, inserita fuori frontespizio in pagine non numerate.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.* Su questo punto, la nota redazionale continuava denunciando il «perdurare [...] del processo di alienazione ideologica del cosiddetto "decadentismo", il quale non avrebbe in sé niente a che fare con l'avanguardismo ma che nell'avanguardismo ha riversato sotto forma "sensibilistica" gran parte dei suoi veleni metafisici e irrazionali, e vi sopravvive, e fa sì che la forza di rottura di questo risulti sempre neutralizzabile e ogni sua recrudescenza sempre velleitaria», *ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Come scrive Guido Bonsaver, la nota redazionale del primo numero «mentioned a whole series of aspects of contemporary literature that the two editors refused to support. Authors and literary schools were not explicitly mentioned but it is clear that among the culprits were the *neoavanguardia*», G. Bonsaver, *Il menabò, Calvino and the 'avanguardie'*, «Italian Studies», n. 50, 1995, p. 89.
[6] Cfr. S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., pp. 30-36; F. Bortolotto, *"Caro Vitt": Francesco Leonetti racconta il «menabò»*, cit., pp. 105-119.
[7] Ivi, p. 106.
[8] P. P. Pasolini, lettera ai redattori di «Officina», Roma, 28 marzo 1958, riportata in S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 33.
[9] Ivi, p. 32.
[10] I. Calvino, lettera a Elio Vittorini, Torino, 3 aprile 1958, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, introduzione di G. Lupo, Torino, Nino Aragno, 2016, p. 31.
[11] *Ibid.*

rivista bolognese»[1] e se, d'altra parte, lo stesso Vittorini «rimarca la volontà di mantenere le distanze dall'impostazione critico-teorica»[2] officinesca, il tentato avvicinamento tra le due testate ha comunque l'effetto di produrre un numero, il secondo del 1960, interamente dedicato alla poesia e a cui prendono parte diversi ex membri di «Officina»[3]. Sarà questo fascicolo ad attirare l'attenzione polemica degli autori del «verri», i quali, per contro, avevano completamente ignorato il numero d'esordio.

A lanciare i primi strali è Alfredo Giuliani, per il quale «questo "menabò due" fa un effetto patetico»[4]. Il poeta si scaglia contro le «scialbe lasse floreali di Roversi»[5] e lo «stucchevole pascolismo di Volponi»[6], salvando, non a caso, il solo poemetto di Pagliarani[7]. In generale, il «menabò» n. 2 viene letto come «un nuovo contributo alla conservazione delle sommarie gerarchie stabilite»[8], e a subire la reprimenda più dura è proprio Fortini, colpevole, nel suo lungo saggio, di avanzare «l'idea di una poesia moralistica, velleitaria e convenzionale»[9], di ignorare le punte più avanzate della ricerca poetica contemporanea[10] e di semplificare i rapporti tra letteratura e politica[11]. A Giuliani farà eco Fausto Curi, che nel «verri» dell'ottobre 1960 attaccherà nuovamente Fortini, in particolare «quel [suo] modo così rigido e schematizzante, così impettito e perentorio di confrontare la realtà della poesia con la realtà sociale, quella [sua] mancanza di flessibilità e di inquietudine dell'intelligenza»[12], provocando una risposta del diretto interessato che protrarrà il dibattito fino al numero successivo[13]. Le reazioni di Curi e, soprattutto, di Giuliani sono una coda della polemica anti-

[1] S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p.34.
[2] *Ibid.*
[3] L'indice del secondo «menabò» era così composto: I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, «il menabò», n. 2, 1960, poi in Id., *Saggi. 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 52-60; R. Roversi, *La raccolta del fieno*, «il menabò», n. 2, 1960, pp. 15-100; F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, ivi, pp. 103-142; E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, ivi, pp. 143-169; P. Volponi, *L'Appennino contadino*, ivi, pp. 171-191; C. Pennati, *Quindici poesie*, ivi, pp. 193-214; F. Leonetti, *Il malpensante*, ivi, pp. 217-275.
[4] A. Giuliani, *«il menabò» n. 2*, «il verri», a. IV, n. 2, aprile 1960, p. 127.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Per Giuliani, sebbene *La ragazza Carla* possa «far ricordare certi tratti di umile ironia della Scapigliatura», «qui l'Ottocento non è una comoda scarpa vecchia, non è un sollievo per sfuggire al rigore dello stile. È una regressione sofferta con pudore e ostinatezza fino a toccare la fantasia. [...] Pagliarani cerca di trasformare la regressione stilistica in un acquisto di varietà e di larghezza strutturale», ivi, p. 128.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 130.
[10] «Fortini s'accorge che nell'esperienza letteraria moderna è fondamentale la dissociazione tra segno e significato [...] ma non trova esempio italiano migliore della *contaminazione* di Pasolini, mentre ignora l'*alterazione* di Cacciatore [...] e trascura la *complicazione* di Sanguineti», ivi, pp. 129-130.
[11] «Come vuole Fortini, la poesia ha i propri "limiti". Ma è dubbio che siano superabili per via politica. [...] La poesia politica, la politicità della poesia e l'uso che della poesia fa la politica: ecco tutte questioni assai diverse. Non confondiamo le acque», ivi, p. 130.
[12] F. Curi, *La coscienza razionalizzatrice e discriminante*, «il verri», a. IV, n. 5, ottobre 1960, p. 126.
[13] Cfr. *Una lettera di Fortini*, «il verri» a. IV, n. 6, dicembre 1960, pp. 148-149. La lettera di Fortini, indirizzata ad Anceschi e accolta da quest'ultimo con calore, sebbene con la precisazione, affidata a una breve nota introduttiva, che «ci

officinesca di fine anni Cinquanta, non interessando, nello specifico, l'indirizzo generale o le proposte più innovative e aggiornate del «menabò». Sarà Barilli, sempre nel «verri» dell'aprile 1960, a entrare nel merito dei contenuti più avanzati del periodico vittoriniano, aprendo il dibattito alle questioni estetiche e filosofiche più calde del momento e polemizzando, in particolare, con le posizioni sostenute da Calvino nel saggio *Il mare dell'oggettività*.

A differenza di Fortini, l'autore del *Barone rampante* gode di un rapporto meno controverso con il *milieu* anceschiano. Come si è visto[1], la sua opera è avvicinata con curiosità quando non proprio con favore dai critici del «verri» maggiormente impegnati a stabilire un nuovo canone narrativo contemporaneo, e proprio sul «verri» era comparso, nel 1958, un suo breve racconto dal titolo *Una notte d'amore*[2]. È suggestiva l'idea, proposta da Guido Bonsaver, per cui Calvino differenzierebbe le proprie proposte narrative a seconda della rivista ospitante, destinando al «verri» uno scritto più sperimentale e a «Officina» l'ancora 'neorealistico' *I giovani del Po*[3]. «In other words – sostiene Bonsaver – it seems as if Calvino was using "Officina" to carry on the neverending discussions about the socio-political commitment of the writer, whereas "il verri" was used as a sort of "shop window" for his new literary experiments»[4]. In effetti, lo stile asciutto e descrittivo di *Una notte d'amore*, che all'uscita in volume nel 1959 diventerà *L'avventura di un viaggiatore*, sembra dialogare direttamente con la nuova narrativa francese, in particolare con *La modification* di Butor. Questo debito stilistico (e non solo stilistico, se si considera che anche il racconto di Calvino narra di un viaggio in treno tra due città) è subito notato da Barilli che, tuttavia, recensendo la raccolta dei *Racconti* sulla rivista «Il Mulino»[5], non risparmia all'autore critiche anche severe:

> [Robbe-Grillet e Butor] tentano un gioco difficilissimo, audace, e non di rado geniale, al di là dei limiti del "senso comune" e di un universo antropocentrico regolato da tranquillanti leggi gravitazionali, vanno a scoprire nuovi rapporti inediti con le cose ridando ad esse il potere di *choc* [...]. [Calvino] va a pescare coraggiosamente in un ambito già molto al limite, dove gli oggetti si ingrandiscono e premono da ogni parte

è impossibile condividere le proposte dottrinali di Fortini» (ivi, p. 148), è accompagnata da un'immediata controreplica dello stesso Curi (cfr. ivi, p. 149).

[1] Cfr. *supra*, § 2.4.1, *Renato Barilli e Angelo Guglielmi: l'emersione di due prospettive critiche*.

[2] I. Calvino, *Una notte d'amore* [1957], «il verri», a. II, n. 3, ottobre 1958, poi Id., *L'avventura di un viaggiatore*, in Id., *I racconti*, Torino, Einaudi, 1959.

[3] *I giovani del Po* viene pubblicato su «Officina» in quattro puntate, tra il gennaio 1957 e l'aprile 1958. Per una ricostruzione della travagliata stesura di questo romanzo, cfr. M. Parigini, *I giovani del Po di Italo Calvino. Storia di una difficile impresa letteraria*, Roma, Carocci, 2022.

[4] G. Bonsaver, *Il menabò, Calvino and the 'avanguardie'*, cit., p. 88.

[5] R. Barilli, *I racconti di Calvino*, «Il Mulino», n. 4, 1959, poi in Id., *La barriera del naturalismo*, cit., pp. 240-250.

> sullo schermo visivo pretendendo di assumere l'iniziativa, [ma] non ha [...] la forza di abbandonare la soglia del "senso comune" [...][1]

Proprio *L'avventura di un viaggiatore* viene preso a esempio di racconto che accoglie solo superficialmente le provocazioni del *nouveau roman*, rielaborandole in forma di «gioco marginale, grazioso, squisito, finemente lavorato, ma incapace di caricarsi di più alti valori»[2]. In Calvino, prosegue Barilli, «la relazione con le cose è lineare, "fotografica", priva di implicazioni ontologiche, né si propone di introdurre a un nuovo ordine fenomenico»[3]. Come notano sia Bonsaver che Cavalli[4], non è da escludere che *Il mare dell'oggettività* sia una risposta indiretta alla recensione di Barilli, anche perché è Barilli stesso ad anticipare provocatoriamente la reazione calviniana:

> [Calvino] sarà indotto a credere che questo equilibrio, questo far stare le cose al loro posto sanciscano la vittoria di un atteggiamento razionalistico sull'irrazionalismo del decadentismo europeo; noi, più pessimisti, pensiamo che sia questa la vittoria di un "buon senso" italiano, con tutte le connotazioni limitative, di grettezza, di conformismo, che a questo termine si accompagnano, su irrequietezze e fervori più vitali.[5]

Il saggio di Calvino avanza la nota tesi dell'«opposizione alla resa incondizionata all'oggettività»[6], a una letteratura, insomma, in cui «è l'oggettività che annega l'io»[7] e il cui massimo rappresentante sarebbe proprio Robbe-Grillet, «estremo riduttore della tecnica narrativa ai nudi dati visivi»[8]. Il solco che divide le due generazioni artistiche cui fanno parte Barilli e Calvino è particolarmente evidente, soprattutto se si considera che quest'ultimo prende *La Nausée* di Sartre a esempio positivo di una «calata nell'oggettività»[9] effettuata restando «al di qua [del] punto di vista della coscienza»[10]. Ad approfondire questa distanza, Calvino indica, in chiusura di saggio, un piccolo gruppo di autori che muoverebbero «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della

[1] Ivi, p. 243.
[2] Ivi, p. 244.
[3] *Ibid.*
[4] Cfr. G. Bonsaver, *Il menabò, Calvino and the 'avanguardie'*, cit., p. 92; S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 55.
[5] R. Barilli, *I racconti di Calvino*, cit., p. 244.
[6] I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 55.
[7] Ivi, p. 54.
[8] Ivi, p. 58.
[9] Ivi, p. 53.
[10] Ivi, p. 54. Si ricordi che proprio Barilli vedeva in Sartre un anticipatore delle tematiche del *nouveau roman* ancora attardato in moduli narrativi tradizionali e in una rappresentazione dell'io fin troppo debitrice dell'atmosfera letteraria primonovecentesca (cfr. R. Barilli, *De Sartre à Robbe-Grillet*, cit.).

coscienza»[1], gruppo in cui compaiono Butor[2], Gadda[3] e Pasolini[4]. La sponda polemica è servita: dalle pagine del «verri», Barilli accusa Calvino di promuovere un «umanesimo generico»[5], sostenendo come non ci si possa limitare a «far risuonare i nomi di ragione, di coscienza»[6], ma «occorre dimostrare che quella ragione, quella coscienza [...] sono "piene", capaci di incarnarsi, di essere operative, di non essere solo vuoti simulacri»[7]. Per contro, «una autentica razionalità incarnata passa attraverso quelle opere, quelle posizioni in cui [Calvino] crede di ravvisare il negativo, la mera opacità e materialità di ciò che è altro dalla ragione»[8]. Ribadendo le proprie posizioni a proposito di Robbe-Grillet e del *nouveau roman*[9], Barilli sprona il rivale a un allargamento del concetto di 'coscienza'[10] e soprattutto a non trincerarsi in «preoccupazioni razionalistiche, moralistiche, dietro le quali si copre l'esigenza istintiva di continuare un'operazione di tutto agio, affabile e tranquilla»[11].

Se il primo contatto tra le due riviste sembra essere di mera rivalità, per cui gli autori del «verri» si limitano a delegittimare l'operazione del «menabò» n. 2 tanto sul piano letterario che su quello filosofico e ideologico, bisognerà attendere il biennio 1961-1962 perché i rapporti tra i due periodici cambino di segno, andando in direzione di un'alleanza, sia pur fragile e non esente da reciproci sospetti. L'occasione di questo avvicinamento è data dal celebre «menabò» n. 4 (1961), fascicolo interamente dedicato al tema di *Industria e letteratura*[12]. Secondo l'eponimo saggio-editoriale di Vittorini, l'interesse di questo numero è di «vedere a qual punto le "cose nuove" tra cui oggi viviamo [...] abbiano un riscontro di "novità" nell'immaginazione umana»[13], e più in particolare di stabilire se

[1] Ivi, p. 59.
[2] «[Butor] si propone di rappresentare la coscienza, la volontà, la scelta, attraverso il suo rovescio, il *di fuori* di quell'invisibile e inafferrabile *dentro*», *ibid.* Corsivi nel testo.
[3] «[...] da questo sprofondamento dell'autore [di Gadda] e del lettore nel ribollire della materia narrata nasce un senso di sgomento: e questo sgomento è il punto di partenza di un giudizio», *ibid.*
[4] «[In Pasolini] si comincia ad attraversare come una folla di cinesi, tutti uguali e irriconoscibili, una marmellata umana spalmata sugli squallidi bordi della città: ma a un certo punto c'è l'attrito d'un pensiero, d'un sentimento, d'un affiorare di coscienza», *ibid.*
[5] R. Barilli, *Il mare dell'oggettività*, «il verri», a. IV, n. 2, aprile 1960, p. 158.
[6] Ivi, p. 159.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] «Su quali basi può sostenere Calvino che [la narrativa di Robbe-Grillet sia] un'esperienza contrassegnata da un atto di resa incondizionata all'oggettività? [...] [In Robbe-Grillet c'è] un protendersi del soggetto, un suo *éclater* [...] verso le cose. [...] soggetto e oggetto [sono] condizionati a vicenda, senza che venga celebrato il sacrificio di uno dei due poli a tutto vantaggio dell'altro», ivi, pp. 159-160.
[10] Allargamento che per Barilli deve necessariamente passare per un aggiornamento del proprio «orizzonte culturale», integrando nuove «concezioni del vedere, del percepire, del sentire», R. Barilli, *Il mare dell'oggettività*, cit., p. 160.
[11] Ivi, p. 161.
[12] L'indice del «menabò» n. 4 conteneva i seguenti tesi: V. Sereni, *Una visita in fabbrica*, «il menabò», n. 4, 1961, pp. 7-12; E. Vittorini, *Industria e letteratura*, ivi, pp. 13-20; O. Ottieri, *Taccuino industriale*, ivi, pp. 21-94; G. Scalia, *Dalla natura all'industria*, ivi, pp. 95-114; A. Pirella, *Comunicazione letteraria e organizzazione industriale*, ivi, pp. 115-120; L. Pignotti, *L'uomo di qualità*, ivi, pp. 121-152; L. Davì, *Il capolavoro*, ivi, pp. 153-184; G. Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, ivi, pp. 185-212; M. Forti, *Temi industriali nella narrativa italiana*, ivi, pp. 213-239.
[13] E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 13.

la letteratura mostri, di fronte al mondo industriale, un interesse che vada oltre il semplice aggiornamento contenutistico: «A che cosa è interessato, in effetti, lo scrittore che ne racconta? Possiamo dire ch'egli sia interessato alla "cosa" industriale in sé e per sé o al mutamento a livello industriale che la "cosa" industriale comporta in ogni altra specie di cosa?»[1]. La risposta di Vittorini è globalmente negativa:

> [I narratori,] lungi dal trarre un qualunque vantaggio di novità di sguardo (e di giudizio) dalla nuova materia che trattano, sembrano invece trovarsene talmente impacciati che si comportano dinanzi ad essa come se fosse un semplice settore nuovo d'una più vasta realtà già risaputa e non un nuovo grado, un nuovo livello dell'insieme della realtà umana: riducendosi con ciò a darne degli squarci pateticamente (o pittorescamente) descrittivi che risultano di sostanza naturalistica e quindi d'un significato meno attuale di altri testi letterari che magari ignorano tutto della fabbrica [...] ma ne sono profondamente influenzati per riflesso dei loro effetti sulla condizione dell'uomo in generale.[2]

Come avverte ancora Cavalli, nella prospettiva di Vittorini «è in questione la capacità o, meglio, l'incapacità di adeguare i modi narrativi alla nuova realtà circostante»[3], ma anche lo spostamento del tema dell'industria dal piano dei contenuti a quello del linguaggio: «La capacità di rappresentare l'ambiente circostante è anche un fatto linguistico [...] e la ricerca letteraria deve essere aggiornata in primo luogo sul terreno espressivo»[4]. Il riferimento vittoriniano a «testi letterari che magari ignorano tutto della fabbrica [...] ma ne sono profondamente influenzati» implica, in ogni caso, un'apertura del «menabò» al *nouveau roman*, che ammorbidisce la posizione espressa nell'editoriale del primo numero:

> [...] i prodotti della cosiddetta *école du regard*, il cui contenuto sembra ignorare che esistano delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale, per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura cosiddetta d'industria che prende le

[1] Ivi, p. 16.
[2] Ivi, p. 14.
[3] S. Cavalli, *Indagine sul «mondo imposseduto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in C. Baghetti (a cura di), *Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive*, «Νότος. Espaces de la création: arts, écritures, utopies», n. 4, 2017, p. 68.
[4] Ivi, p. 69. Anche Stefano Giovannuzzi sottolinea il passaggio, nello scritto di Vittorini, dall'industria come tema e contenuto al rinnovamento linguistico (e cognitivo) che la nuova realtà industriale richiederebbe alla letteratura: «Il nocciolo del saggio non riguarda gli oggetti concreti della rappresentazione [...] ma il modo in cui la fabbrica e l'industria stanno ridisegnando le mappe cognitive e minacciano di ridurre non solo la letteratura alla trascurabilità di un linguaggio desueto», S. Giovannuzzi, *«Industria e letteratura». Vittorini, «il menabò» e oltre: metamorfosi di un dibattito*, «Levia Gravia», n. XIV, 2012, p. 7.

> fabbriche per argomento. Ciò che ha di vecchio rispetto all'industria una letteratura come quella del *regard* [...] è l'atteggiamento disperato [...] che si protrae in essa, per vizio retorico, dalle varie avanguardie del principio del secolo [...][1]

Sebbene l'apertura non sia incondizionata, controbilanciata com'è da un sospetto di eccessiva 'disperazione', la concessione vittoriniana alla nuova narrativa francese non passa inosservata presso gli intellettuali del «verri». È ancora Barilli a rallegrarsi del cambio di rotta del «menabò», sottolineando l'ormai avvenuta convergenza tra la rivista di Vittorini e quella di Anceschi:

> Vittorini perviene a una diagnosi molto prossima a quella più volte esposta sulle colonne del "verri": il vizio capitale in cui cade la narrativa italiana del dopoguerra [...] è un vizio di contenutismo [...]. Insomma, troppa attenzione a una storicità per così dire "esterna" del materiale da trattare, così come questo la riceve da ragioni eteronome di economia e di politica, e nessuna attenzione rivolta invece alla storicità "interna" delle forme. [...] Vittorini poi concorda nuovamente con la nostra diagnosi, allorché rileva che le vecchie forme entro cui i nostri narratori *engagés* hanno voluto racchiudere i fatti nuovi, altri non sono che i ben noti e collaudati istituti del naturalismo.[2]

Naturalismo e contenutismo sono quindi le due categorie polemiche su cui le prospettive critiche delle due riviste possono finalmente incontrarsi. Non sorprende che proprio sul *nouveau roman* continuino a persistere le distanze maggiori: sebbene Barilli apprezzi l'apertura di Vittorini, questa è tuttavia giudicata un'«ammissione appena abbozzata e assai parziale»[3], proprio per la fretta dello scrittore siciliano di «indicare quello che a suo avviso è il limite grave di tale indirizzo, la prospettiva nichilista»[4]. Per contro, il critico verriano concorda sul fatto che la nuova narrativa francese «rispond*a* [...] al compito di rappresentare, non diremo la "civiltà industriale", essendo questo un termine troppo aperto a possibilità d'equivoci, bensì, più in generale, la realtà antropologica e sociale dei nostri giorni»[5]. Che in questa affermazione vi sia un tentativo strategico di ridurre il dibattito su *Industria e letteratura* all'orizzonte verriano, è Giovannuzzi a suggerirlo: «Barilli disinnesc*a* proprio la pregnanza del termine chiave del dibattito, industria, e riconvert*e* il quadro di riferimento antropologico a quello indubbiamente più generico, ma più funzionale alle ragioni della

[1] E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 19.
[2] R. Barilli, *Industria e letteratura*, «il verri», a. V, n. 5, ottobre 1961, pp. 102-103.
[3] Ivi, p. 104.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 105.

neoavanguardia, dell'alienazione»[1]. Per Barilli è «il valore in sé dell'infrazione sperimentale [...] come superamento del naturalismo»[2] il vero centro della questione e il motivo che lo spinge in direzione del «menabò»; tuttavia, non è secondario che sia proprio Vittorini, con quella concessione agli scrittori francesi e a una narrativa che presenti gli effetti antropologici della società industriale pur senza parlare direttamente di fabbriche, a offrirsi alle riduzioni barilliane, e insomma a preparare il terreno a un incontro più profondo e sostanziale con le ragioni della neoavanguardia.

Questo incontro avviene nel fascicolo successivo (n. 5, 1962), un «numero bipartito»[3]: una sezione posta prima del frontespizio[4] prosegue e chiude temporaneamente il dibattito sulla letteratura industriale, non senza code polemiche anche piuttosto aspre[5], mentre una seconda parte, posta dopo il frontespizio, presenta una selezione di brani (in versi, in prosa e saggistici) di autori che perlopiù gravitano attorno alla rivista anceschiana[6]. Si tratta della più corposa raccolta di testi sperimentali di autori italiani (la maggior parte in prosa) finora apparsa su un periodico letterario. La 'politica' del «menabò» di fronte alla neoavanguardia è chiarita fin dalla quarta di copertina, in cui è menzionata la nota redazionale del fascicolo d'esordio: «la posizione del "menabò" è stata fin dal primo numero di critica insieme agli "arresti" conservatori della ricerca letteraria, e ai "revivals" di un concetto di "avanguardia" che appartiene al passato»[7]. Anche nell'editoriale di Vittorini si torna su questo punto:

[1] S. Giovannuzzi, *«Industria e letteratura». Vittorini, «il menabò» e oltre*, cit., p. 22. Il riferimento di Barilli all'alienazione è in questo passaggio: «[...] i narratori francesi non ricorrono affatto all'ambito "settoriale" delle macchine e degli ingranaggi, gli oggetti cioè che più facilmente assurgono a simboli dell'alienazione dell'uomo», R. Barilli, *Industria e letteratura*, cit., p. 105.

[2] S. Giovannuzzi, *«Industria e letteratura». Vittorini, «il menabò» e oltre*, cit., pp. 22-23.

[3] S. Cavalli, *Progetto «menabò»,* cit., p. 150.

[4] Che contiene: E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, «il menabò», n. 5, 1962, pp. 1-4; Id., *Comunicazione a Formentor*, ivi, pp. 4-6; Id., *Una risposta sul disgelo*, ivi, pp. 6-9; G. Bragantin, *La questione del potere*, ivi, pp. 10-18; I. Calvino, *La «tematica industriale»*, ivi, pp. 18-21; G. Ferrata, *L'«arretratezza»*, ivi, pp. 21-24; M. Forti, *Un duplice fronte*, ivi, pp. 25-29; F. Fortini, *Astuti come colombe*, ivi, pp. 29-45; F. Leonetti, *Un supplemento di società*, ivi, pp. 46-68.

[5] È il caso del saggio di Fortini *Astuti come colombe*. Secondo Giovannuzzi, il critico e poeta imposta il suo intervento su una «difesa dell'ortodossia marxista [che] si traduce in una "falsificazione" metodica del pensiero di Vittorini, per disinnescarlo e renderlo inservibile», S. Giovannuzzi, *«Industria e letteratura». Vittorini, «il menabò» e oltre*, cit., p. 9.

[6] La seconda sezione contiene: F. Leonetti, *Progetto letterario*, «il menabò», cit., pp. 73-84; I. Calvino, *La sfida al labirinto*, ivi, poi in Id., *Saggi. 1945-1985*, cit., pp. 105-123; R. Faggiani, *Una storia di viti*, «il menabò», cit., pp. 100-161; E. Sanguineti, *Purgatorio de l'inferno – Capriccio italiano*, ivi, pp. 162-197; U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, ivi, poi in Id., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967[2], pp. 229-284; E. Filippini, *Settembre*, «il menabò», cit., pp. 238-257; F. Colombo, *Il prigioniero della Torre Velasca – Ragazze tranquille e di buon senso*, ivi, pp. 258-310; R. Di Marco, *La relazione*, ivi, pp. 311-328; R. Crovi, *La trasformazione di realtà*, ivi, pp. 329-332.

[7] Quarta di copertina del «menabò», n. 5, 1962. A giudicare da una lettera del giugno 1962, cui è allegata una copia dattiloscritta del testo di quarta, la prima stesura apparterrebbe a Calvino: «Caro Elio, questo è il testo che ho preparato per il retro del "menabò". [...] Dato il carattere del numero ho pensato di fare un retro un po' più impegnato e polemico» (I. Calvino, lettera a E. Vittorini, San Remo, 15 giugno 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 317). Dal momento che, come si vedrà più avanti, sarà Calvino a dichiarare maggiori disponibilità verso la neoavanguardia a differenza di Vittorini (e di Leonetti), non è di poco conto che dalla prima stesura siano stati espunti i passaggi con maggiori espressioni di simpatia nei confronti dei colleghi verriani. La prima parte del testo originale recitava infatti così: «Benvenuta dunque anche la discussione dei giornali: anche se finora si è mossa in termini piuttosto generici e anche se ha avuto come primo risultato uno schieramento di degnissime persone che, ognuna per ragioni diverse, si credono in dovere di combattere una specie di battaglia contro i mulini a vento d'uno "sperimentalismo" che

da un lato il direttore sostiene che «la posizione di un Sanguineti o di un Filippini per noi è utile in senso provvisorio, e insomma se non è fissata, se è considerata in movimento»[1]; dall'altro, giustifica la scelta dell'alleanza con gli autori del «verri» sottraendoli al clima «spirituale, "sensuale"»[2] dell'avanguardia storica: «oggi è rarissimo ovunque che un giovane commetta l'errore così comune nelle vecchie avanguardie di credere a una capacità musicalmente significativa o coloristicamente significativa delle parole»[3]. Il giudizio sui testi mostra comunque qualche cautela:

> [...] Sanguineti introduce, sia nelle poesie che nel romanzo qui offerto in uno scorcio di "lavorazione", legami colloquiali ed elementi "politici" che lo mostrano già avvertito verso i pericoli di una fenomenologia ancora non del tutto scaricata della possibilità di ridiventare idealismo o di diventare spiritualismo. Idem Filippini. Ha preoccupazioni eccellenti pur se sembra divertirsi molto [...]. Né il Di Marco [...] né il Colombo danno propriamente motivo d'esser pensati in un senso spirituale, "sensuale" da vecchia avanguardia.[4]

L'ansia di sottolineare «i pericoli di una fenomenologia ancora non del tutto scaricata della possibilità di ridiventare idealismo o [...] spiritualismo» indica forse la paura che la prospettiva del «menabò» venga assimilata a quella del «verri», e che insomma gli ospiti neoavanguardisti vampirizzino la rivista vittoriniana. Il paratesto di questo numero 5 è in buona parte intento a tracciare linee di confine e a sottolineare distinzioni, e secondo Cavalli fu in particolare Leonetti, nonostante i suoi interessi per lo sperimentalismo verriano, a suggerire di mantenere le distanze da quel *milieu*[5].

---

in Italia in questo momento non ha fatto ancora in tempo a uscire dal suo guscio. Il "menabò" ha sempre creduto invece che la letteratura italiana sia al contrario troppo timida conservatrice facile piacevole, e instaura con questo numero un confronto con le posizioni di chi sostiene un nuovo "modo di formare"» (testo riportato in nota, *ibid.*). Se Cavalli si limita a sottolineare la «formulazione più sintetica e certo meno polemica» del testo finale (S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 184), è sintomatico che la revisione di Vittorini, sollecitata da Calvino («Correggi, taglia, aggiungi o proponi modifiche anche d'impostazione e rimandamelo», I. Calvino, lettera a E. Vittorini, cit., p. 317) abbia eliminato i più espliciti accenni di vicinanza allo sperimentalismo neoavanguardista, optando per un posizionamento più cauto e distaccato.

[1] E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, cit., p. 3.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.* La presenza di quell'avverbio, «ovunque», deve far pensare il giudizio di Vittorini sulla neoavanguardia italiana accanto a quello riservato a un altro giovane sperimentatore, ma di area tedesca, come Uwe Johnson, del cui romanzo *Congetture su Jakob* lo scrittore siciliano caldeggia la vittoria al Premio Formentor 1961. Nella *Comunicazione a Formentor* pubblicata su questo stesso numero del «menabò», Vittorini elogia Johnson per il suo «rifiutare il ricatto della "bella letteratura"»: «Il [suo] romanzo [...] è appunto un libro ineguale e certamente non armonico, non melodico, ma che apre una nuova possibilità nella conquista letteraria dei nuovi rapporti che si vanno stabilendo tra coscienza umana e realtà nel mondo moderno», E. Vittorini, *Comunicazione a Formentor*, cit., p. 5.

[4] E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, cit., p. 3.

[5] Secondo Cavalli, è «da rigettare l'ipotesi che sia stata la sua presenza [di Leonetti] a provocare uno sbilanciamento del "menabò" nei confronti della neoavanguardia: se è vero che Leonetti non ha frenato la disponibilità di Vittorini nei confronti di Sanguineti e compagni, è però indubbio che egli non le abbia esplicitamente caldeggiate e che anzi abbia tentato di conservare una distinzione di ruoli tra la rivista einaudiana e gi scrittori usciti dai *Novissimi*», S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 151. In effetti, dall'epistolario redazionale emerge un atteggiamento di costante sospetto da

È tuttavia il saggio di Eco[1], su cui si tornerà[2], a generare le discussioni più accese tra i membri della redazione. Se già nell'editoriale Vittorini non nasconde i suoi dubbi in proposito[3], dagli scambi epistolari emerge una vera e propria strategia difensiva, ma anche un diverso posizionamento rispetto a Calvino. Mentre quest'ultimo, infatti, dichiara espressamente a Eco di trovare «formidabile tutta la parte sull'alienazione»[4], con la quale «concord*a* con entusiasmo»[5], Vittorini gli suggerisce di «sta*re* attento [...] a non lasciar*si* andare a incaute e ingenue solidarizzazioni»[6]. Inoltre, lo scrittore siciliano non nasconde di voler giocare il saggio di Calvino *La sfida al labirinto* contro quello di Eco: «Ho pensato che forse sarebbe il caso di spostare entro frontespizio il tuo saggio anche per ridurre l'importanza che il saggio di Eco avrebbe in tale sede se vi apparisse da solo»[7]. Il motivo del dissidio è appunto la 'parte sull'alienazione', che Vittorini trova confusionaria: «[Eco] non distingue tra alienazione all'oggetto [...] e alienazione al padrone, al profitto padronale, al plus-valore [...]. C'è

parte di Leonetti nei confronti della neoavanguardia: «Ritengo che la teorica dei "novissimi" tu fai bene ad accoglierla [...] ma secondo me è piuttosto "provvisoriamente utile"» (F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Bologna, 22 maggio 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 283); «I "novissimi" e le loro tesi [...] non possono predominare nel "menabò"; è utile e lieto per loro che vi agiscano, solo» (F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Bologna, 24 maggio 1962, ivi, p. 286); «[...] il "menabò" deve imporre assolutamente e complessivamente la sua impostazione culturale. [...] [Bisogna] ridimensionare i "novissimi", non parlare ancora di avanguardia» (F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Cesena, 9 giugno 1962, ivi, p. 306). Per contro, Leonetti non manca di mostrare interesse critico nei confronti del gruppo verriano, interesse appena screziato da motivi personali: «Ciò non toglie che novissimi e "verri" m'interessino, io non sono il loro piantagrane, già che, per motivi sottili, graziosamente mi ignorano; tanto per cambiare», F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, cit., pp. 286-287.

[1] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit.

[2] Cfr. *infra* § 3.3.1, *Ritornare sulla nozione d'avanguardia*; § 3.3.2, *Impegno, disimpegno o contro-impegno?*.

[3] «Ora Umberto Eco, sull'onda di taluni di questi testi e di quanto sa di altri consimili, mira a stabilire un rapporto che vorrebbe decisivo tra idee e fenomeni di gusto, idee e opere di letteratura. Noi non nascondiamo di essere in dubbio su come Eco lo configura, perché un tale rapporto ci piace piuttosto pensarlo e ripensarlo, farlo e disfarlo, in modo da non lasciare niente a un dio né a uno schema. [...] Ciò che può "slogare" il discorso vigente per noi è tutta la cultura nuova; e non sappiamo quindi supporre con Eco che l'operazione artistica "sloghi" da sé, per aver poi da sé una fase in cui ricostruisca», E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, cit., pp. 3-4. È interessante notare come l'ultimo periodo riprenda quasi per intero un passaggio di una lettera di Leonetti: «per me ciò che "sloga" è tutta la cultura nuova, entro la quale la letteratura è [...]; per Eco è l'operazione artistica che "sloga" da sé», F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Bologna, 22 maggio 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 282.

[4] I. Calvino, lettera a U. Eco, San Remo, 9 maggio 1962, ivi, p. 276. La «parte sull'alienazione» di cui parla Calvino sono soprattutto i primi due capitoli del saggio di Eco, in cui il critico risale a Hegel, più che a Marx, per parlare di «alienazione all'oggetto» e allargare la definizione appunto marxista del termine: «la categoria dell'alienazione non definisce più soltanto una forma di relazione tra individui basata su una certa struttura della società, ma tutta una serie di rapporti intrattenuti tra uomo e uomo, uomo e oggetti, uomo e istituzioni, uomo e convenzioni sociali, uomo e universo mitico, uomo e linguaggio», U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 236.

[5] I. Calvino, lettera a U. Eco, San Remo, 9 maggio 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 276. Le perplessità maggiori sono sollevate a proposito dei capitoli sull'avanguardia, in particolare del terzo: «Debole il cap. 3, la definizione dell'avanguardia, discorso troppo generico e invecchiato; [...] le avanguardie sono diecimila ognuna diversa dalle altre; ossia non c'è più una tradizione e un'avanguardia tutto è contemporaneo [...]. Il problema non è lì. È interno all'opera», ivi, pp. 276-277.

[6] E. Vittorini, lettera a I. Calvino, Milano, 15 maggio 1962, ivi, p. 280.

[7] E. Vittorini, lettera a I. Calvino, Milano, 28 maggio 1962, ivi, p. 295. Inizialmente, *La sfida al labirinto* era stato pensato per apparire nella sezione fuori frontespizio, a continuazione del dibattito su *Industria e letteratura*. In seguito, proprio per controbilanciare la presenza del lungo scritto di Eco, si decise di dividerlo in due parti: la prima, più breve, dal titolo *La «tematica industriale»*, collocata nella prima sezione del numero; la seconda, più articolata e più in linea con la parte 'neoavanguardista' del fascicolo, da stampare entro frontespizio.

quel rinvio a Hegel, anche del Marx più specifico, che non mi va assolutamente giù»[1]. Ancora di più, il direttore teme «il rischio che [il saggio di Eco] corre di essere interpretato malevolmente»[2], e insomma di aprire un'inutile *querelle* con il campo marxista[3]. Le prospettive di Vittorini e di Calvino divergono proprio in questo: mentre il primo si dimostra più legato a una visione classicamente marxiana del concetto di alienazione, e forse memore della vecchia vicenda del «Politecnico» non vuole calcare la mano e provocare un dibattito sostanzialmente ideologico (venendo in questo supportato da Leonetti[4]), Calvino è più aperto alla novità rappresentata dal punto di vista più spregiudicato di Eco.

Ancora una volta, l'avvicinamento tra il «menabò» e la neoavanguardia è celebrato da Barilli sulle pagine del «verri»:

> Dunque, il "menabò" ha aperto a sinistra, ha accolto cioè nelle sue pagine testi rivoluzionari ed eversivi rispetto al "giusto mezzo", alla mediocrità del senso comune, testi che si propongono di violare sistematicamente, di non rispettare quelle convenzioni linguistiche, percettive, psicologiche che pure per almeno due decenni hanno dominato nel nostro ambiente di cultura e vi sono state considerate come altrettanti tabù insuperabili.[5]

Allo stesso modo, viene visto con favore il superamento del dibattito sulla letteratura industriale, e soprattutto l'ampliamento del «termine vago di industria»[6] in direzione di un'«indagine sulla realtà globale del nostro momento storico»[7], basata sul «rapporto che in genere deve legare la letteratura alla realtà di un tempo, di una situazione: rispecchiamento di contenuti precostituiti, oppure esercizio di forme, di tecniche, di strutture [...]?»[8]. Con il «menabò» n. 5 si compie insomma quel passaggio da una letteratura di contenuto industriale a una letteratura che assuma la realtà industriale a linguaggio, passaggio già anticipato da Vittorini con la sua apertura al *nouveau roman* e su cui lo scrittore tornerà nell'editoriale al «menabò» n. 6 (1963): «I lettori del "menabò" cercheranno

[1] E. Vittorini, lettera a I. Calvino, Milano, 15 maggio 1962, cit., p. 280.
[2] *Ibid.*
[3] In un'altra lettera, Vittorini lamenta «l'ambiguità dello scritto nei confronti di chi ci aspetta agli angoli col fucile puntato», E. Vittorini, lettera a F. Leonetti del 22 maggio 1962, ivi, p. 281.
[4] Leonetti è una presenza interlocutrice costante, e si trova spesso più vicino alle posizioni di Vittorini che non a quelle di Calvino. In una lettera dell'ottobre 1962 ammette all'amico che «nell'ultimo anno si [è] formata una certa linea [all'interno della redazione], che è tua, con mio apporto», F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Bologna, 1° ottobre 1962, ivi, p. 325.
[5] R. Barilli, *L'apertura a sinistra del «menabò»*, «il verri», a. VI, n. 3, agosto 1962, p. 63.
[6] Ivi, p. 64.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 65.

inutilmente in questo numero dov'è che continua la solfa sulla nota questione "industria e letteratura". [...] quello che [questa questione] nascondeva era molto semplicemente [...] il problema "letteratura e realtà"»[1]. Ciò su cui si arresta l'entusiasmo di Barilli è, prevedibilmente, il cordone di sicurezza posto attorno al concetto d'avanguardia e agli scrittori ospitati: «Si sarebbe però potuto desiderare che l'apertura venisse affrontata più direttamente, con più netta assunzione di responsabilità. Il tono del "menabò" n. 5 è invece quello di un cauto riformismo [...] che fa concessioni solo *en passant*, un po' a denti stretti»[2]. Come per il numero precedente, sono le affermazioni di Calvino quelle più contestate, e non solo Barilli, ma anche Angelo Guglielmi, quest'ultimo con una polemica portata direttamente sulle pagine del «menabò»[3], critica le posizioni dello scrittore ligure.

La sfida al labirinto si aggancia direttamente al precedente *Mare dell'oggettività*, teorizzando una «letteratura del labirinto gnoseologico-culturale»[4], a dire di Calvino l'unica possibile in una situazione di complessità come quella contemporanea[5], che può però essere declinata in almeno due modi:

> Da una parte c'è l'attitudine oggi necessaria per affrontare la complessità del reale, rifiutandosi alle visioni semplicistiche che non fanno che confermare le nostre abitudini di rappresentazione del mondo [...]. Dall'altra parte c'è il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo.[6]

Se Calvino opta per una letteratura di «*sfida al labirinto*»[7], con una chiusa che sembra alludere proprio alla polemica del 1961[8], a provocare le reazioni dei suoi due avversari è l'insistita distinzione tra «linea "razionalista" e linea "viscerale" dell'avanguardia»[9], a tutto discapito di quest'ultima: «Su

[1] E. Vittorini, editoriale, «il menabò», n. 6, 1963, collocato fuori frontespizio in una pagina non numerata.
[2] R. Barilli, *L'apertura a sinistra del «menabò»*, cit., p. 64.
[3] Cfr. A. Guglielmi, *Una «sfida» senza avversari*, «il menabò», n. 6, 1963, pp. 259-267.
[4] I. Calvino, *La sfida al labirinto*, cit., p. 122.
[5] «Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa la chiave per uscirne», *ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[8] «E a chi vorrebbe che in cambio rinunciassimo [...] alla nostra continua esigenza di significati storici, di giudizi morali, risponderò che anche di ciò che ora si pretende [...] metastorico, quel che conta per noi è la sua incidenza nella storia degli uomini; che anche di ciò che ora si rifiuta [...] a un giudizio morale, quel che conta per noi è quello che ci insegna», ivi, p. 123.
[9] Ivi, p. 117. Nella 'linea razionalista' dell'avanguardia Calvino colloca la pittura di Cézanne, ma anche il cubismo e il futurismo, mentre nella linea 'viscerale' Céline, Artaud, Joyce e Miller (cfr. ivi, pp. 112-113). La dialettica tra le due linee correrebbe fino al dopoguerra, ma se «la linea "razionalista" [...] ha segnato una relativa vittoria nell'esser riuscita a imporre il gusto dei suoi *designers* e dei suoi architetti all'interno del mondo industriale [...] il monopolio dell'opposizione all'ideologia industriale sembra assunto dagli sviluppi della linea "viscerale" (Beckett, Burri, l'*informel*, la musica e la pittura del "caso", la *beat generation*, eccetera)», ivi, p. 117. La narrativa di Robbe-Grillet è collocata da Calvino nella 'linea razionalista', almeno fino al romanzo *Dans le labyrinthe*, cfr. ivi, pp. 119-120.

questa corrente viscerale dell'avanguardia – scrive Calvino – il mio discorso non vorrebbe mai essere di sottovalutazione o di condanna [...] [ma] non riesco a parlarne con simpatia e adesione»[1]. Tanto Barilli che Guglielmi si soffermano sulla presunta mancanza di rigore di questa distinzione, il primo ribadendo le riserve di un anno prima[2], il secondo imbastendo una difesa dell'avanguardia 'viscerale' che provoca un acceso scambio epistolare con Calvino, a sua volta pubblicato sul «menabò» n. 6[3].

Per Guglielmi, semplicemente, l'avanguardia 'razionalista' non è un'avanguardia, quanto piuttosto una «retroguardia» che si impone il compito di «tenere il fronte, nel quale il nemico è ampiamente penetrato, accettando una impari battaglia nel tentativo di salvare il salvabile»[4]. I 'razionalisti', insomma, tra i quali Guglielmi colloca lo stesso Calvino, sono degli umanisti attardati, aggrappati a una «concezione antropologica della Storia, rimandante a una immagine uomo [...] giustiziere e interprete della realtà»[5]. D'altra parte, la vera avanguardia non può che essere 'viscerale', vale a dire «aideologica, disimpegnata, astorica»[6]; un'avanguardia che «non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale»[7], ma tenta di «recuperare il reale nella sua intattezza»[8]. Se, da una parte, Guglielmi non può non ritrovare in Calvino una «vecchia anima razional-moralistica»[9] proprio per il suo optare per una letteratura che «non rinunci a esprimere giudizi morali»[10], dall'altra non manca di specificare che la sua «è una richiesta d'apertura, cioè non è da intendersi in chiave decadentistica come esortazione verso uno sfrenato baccanale di umori e spiriti privati [...] [ma] come indicazione dell'unica possibilità [...] di porci in un rapporto comunque attivo (culturalmente significativo) con la realtà»[11]. Lo scambio epistolare successivo non sposta di molto le posizioni dei due, anzi contribuisce a riconfermarle e forse a irrigidirle[12].

---

[1] Ivi, p. 113.
[2] «Ci lascia [...] perplessi l'atteggiamento generale che lo informa: diremmo che lo scrittore ligure non si sia liberato del tutto dalle prevenzioni alimentate dal chiuso ambiente nostrano nei confronti dei grandi narratori antitradizionalisti novecenteschi; diremmo cioè che ancora egli consideri i loro territori come *partes hostium*, luoghi abitati da un nemico pericoloso, in cui di conseguenza convenga avventurarsi con passo circospetto e frettoloso» (R. Barilli, *L'apertura a sinistra del «menabò»*, cit., p. 65). Sulla distinzione tra le due 'linee' dell'avanguardia, il critico si chiede: «quale vantaggio si ricava [...] a situare nella stessa casella, quella di un'avanguardia "viscerale" [...] i grandi casi di Joyce e di Céline? Non si tratta forse di due modi poggianti su strutture radicalmente diverse tra loro [...]?», ivi, p. 66.
[3] Cfr. I. Calvino, A. Guglielmi, *Corrispondenza con poscritto a proposito della «Sfida al labirinto»*, «il menabò», n. 6, 1963, pp. 268-271.
[4] A. Guglielmi, *Una «sfida» senza avversari*, ivi, p. 261.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 263.
[7] Ivi, pp. 263-264.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 266.
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 267.
[12] Calvino accusa Guglielmi di essere simile agli «hegeliano-lukàcsiani, i quali arrivano alle tue identiche conclusioni: la letteratura e l'arte moderne sono la negazione della storia (dell'umanesimo), della progettazione razionale. [...] sia loro che tu arrivate a un punto in cui non c'è che da dichiarare la fine della letteratura [ma] ridotto a zero tutto il riducibile, mancherà la spinta necessaria allo scrivere, il perché, la polemica con quell'altro-dalla-poesia, *che è sempre la condizione*

In generale, la rivista di Calvino e Vittorini garantisce agli sperimentali del «verri» visibilità e credito simbolico. Dopo il quinto numero, e dopo un sesto ancora incentrato sullo sperimentalismo poetico, ma da cui sono esclusi poeti direttamente riconducibili ai *Novissimi* e al Gruppo 63[1], «il menabò» tornerà sulla neoavanguardia soltanto con il numero 8 (1965)[2]. All'indomani dell'esperienza dei numeri 4 e 5, Vittorini si concentrerà sul progetto di rivista internazionale «Gulliver»[3], stringendo rapporti soprattutto con l'ambiente dell'avanguardia tedesca[4]. Se di un'alleanza tra «menabò» e neoavanguardia si può parlare, questa, come si è visto, non fu esente da sospetti reciproci e da tentativi, condotti da entrambe le parti, di non farsi ridurre ai rispettivi orizzonti valoriali. Come scrive Anna Boschetti, «il menabò» nasce con l'intento di «controllare e governare»[5] le trasformazioni in atto nel campo letterario, cosa che spiega la posizione particolare che il periodico ha sempre cercato di mantenere nell'arco dei suoi soli otto anni di vita: da un lato, la chiusura a una diretta collaborazione con il *milieu* officinesco; dall'altra, una cauta convergenza con le ragioni neoavanguardiste, guardate con interesse ma sempre in funzione di uno specifico discorso critico-letterario non necessariamente condiviso dagli intellettuali del «verri». Questa posizione mediana non ha comunque mancato di generare dibattiti interni al gruppo redazionale, o di stimolare prese di

dialettica a che la poesia esista. [...] A me, tutte le riduzioni a zero mi interessano e rallegrano per vedere cosa ci sarà dopo lo zero [...]». A sua volta, Guglielmi controbatte sostenendo: «anche io penso che dopo aver ridotto il mondo a zero bisognerà ricominciare da capo con un discorso nuovo. Quello che contesto è che oggi sia possibile avviare questo discorso nuovo senza finire per pronunciare un discorso falso o comunque non più vero. [...] Il primo passo verso una nuova prospettiva di significati [...] è liberare il campo dalle vecchie prospettive non più vitali». Calvino conclude: «Per me, se c'è una vecchia solfa che non si può più riprendere se non in funzione critica o ironica è quella dello scacco del razionalismo e del positivismo [...]. Siamo venuti su in un'epoca in cui di "valori" sicuri non c'era che quello scacco: e idealismo, e bergsonismo, e fisica moderna, e adesione alla realtà politica non dicevano che quello [...]. Come lettori ideali [...] io penso alle uniche persone che per me contano, cioè a quelle impegnate a progetti per il mondo futuro [...] e più precisamente a una razionalizzazione del reale [...]. Il discorso di Guglielmi presuppone invece il lettore che del momento di scacco della razionalità [...] si compiace», I. Calvino, A. Guglielmi, *Corrispondenza con poscritto*, cit., pp. 268; 269; 270-271. Corsivo nel testo.

[1] Il sesto fascicolo raccoglie i seguenti testi poetici: C. E. Gadda, *Una poesia*, «il menabò», n. 6, 1963, pp. 7-11; A. Rosselli, *Ventiquattro poesie*, ivi, pp. 42-66; F. Leonetti, *La fabbrica di Ravenna*, ivi, pp. 70-80; P. P. Pasolini, *Le belle bandiere*, ivi, pp. 81-87; E. Isgrò, *L'anteguerra*, ivi, pp. 99-116; G. Majorino, *La miopia*, ivi, pp. 117-131; E. Miccini, *Tre componimenti*, ivi, pp. 132-144; L. Pellisari, *Il diluvio*, ivi, pp. 145-165; B. Reale, *La vita attiva*, ivi, pp. 166-183; C. Villa, *Solo sperando nauseati*, ivi, pp. 184-220.

[2] L'indice del «menabò» n. 8, estremamente composito, proponeva i seguenti testi (in versi, in prosa e drammaturgici) di area neoavanguardista: E. Sanguineti, *Traumdeutung*, «il menabò», n. 8, 1965, pp. 37-49; C. Vasio, *La penitenza*, ivi, pp. 50-77; G. Manganelli, *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, ivi, pp. 78-105; E. Pagliarani, *Dittico della merce*, ivi, pp. 106-113; A. Porta, *Rapporti n. 2*, ivi, pp. 114-120; A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, ivi, pp. 121-136; E. Filippini, *Giuoco con la scimmia*, ivi, pp. 137-168; A. Ceresa, *La figlia prodiga*, ivi, pp. 169-204.

[3] Rivista indipendente dal «menabò» che doveva raggruppare tre redazioni nazionali (italiana, francese e tedesca), il cui progetto tuttavia fallì a causa di problemi organizzativi e divergenze ideologiche e culturali tra i tre gruppi redazionali. Il 'numero zero' del «Gulliver» è pubblicato all'interno del «menabò», n. 7, 1964. Cfr. S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., pp. 160-177; Ead., *An International 'Non-revue': Cultural Conflict and the Failure of «Gulliver» (1964)*, in P. Giovannetti, M. Logaldo, A. Chiurato (a cura di), *Conflict in the Periodical Press*, «Journal of European Periodical Studies», n. 3.1, Summer 2018: https://openjournals.ugent.be/jeps/article/id/71508/

[4] L'avvicinamento agli ambienti dell'avanguardia tedesca, e in particolare a Enzensberger, si concretizzerà con l'allestimento di un numero curato da quest'ultimo e interamente dedicato alla letteratura tedesca (cfr. «il menabò», n. 9, 1966).

[5] A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., p. 146.

posizione soprattutto da parte di Calvino, sicuramente il membro più ricettivo alle provocazioni neoavanguardiste. E per quanto, dopo l'intensa attività del triennio 1961-1963, l'autore delle *Cosmicomiche* si ritiri progressivamente dalla direzione della testata[1], per Cavalli «non esiste una correlazione diretta tra l'allontanamento di Calvino e l'innesto di autori della neoavanguardia nella rivista»[2]; al contrario, come si è visto nel caso della reazione decisamente positiva al saggio di Eco, contro le riserve ancora in certa misura vetero-marxiste dell'altro direttore, «egli [è] attratto come e forse più di Vittorini stesso»[3] dall'ambiente verriano.

Resta da sottolineare che l'ingresso della neoavanguardia nelle pagine del «menabò» rappresenta anche l'avvio di un'alleanza editoriale di alcuni membri del 'polo' verriano con Einaudi, alleanza che si concretizzerà prima con la ristampa dell'antologia dei *Novissimi* presso la 'collana bianca'[4], poi con la creazione, tra il 1967 e il 1969, della 'serie rossa' della collana «La Ricerca Letteraria», dedicata alla letteratura sperimentale e diretta da Sanguineti, Manganelli e Davico Bonino. Questa serie nascerà proprio dalle ceneri dei «Quaderni del Menabò», progetto vittoriniano che doveva affiancare alla rivista una collana stabile, a sua volta memore dell'esperienza dei «Gettoni», ma che per problemi organizzativi (e, da ultimo, a causa della morte di Vittorini stesso) non andò mai in porto[5].

3.2.1 La ricezione critica e le prose sperimentali del «menabò» n. 5 (1962)

Se, come scrive Alessandro Bosco, l'uscita del «menabò» n. 5 a circa un anno dall'antologia dei *Novissimi* segnò «l'ingresso definitivo anche della narrativa avanguardistica italiana nel circuito del dibattito letterario ufficiale»[6], è pur vero che questo fascicolo non generò, almeno nell'immediato, particolari reazioni della stampa periodica specializzata. Il dibattito verteva ancora, in gran parte, sul fascicolo precedente e sul tema industriale[7], e sfogliando i periodici letterari del 1962 si ha l'impressione che lo slittamento del «menabò» verso lo sperimentalismo neoavanguardista sia

[1] Salvo curare personalmente l'ultimo numero, il 10 del 1967, interamente dedicato alla memoria di Vittorini, morto nel 1966.
[2] S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 179.
[3] Ivi, p. 182.
[4] Cfr. Alfredo Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965[2].
[5] Cfr. S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., pp. 221-228.
[6] A. Bosco, *Introduzione*, in E. Filippini, *L'ultimo viaggio. Nuova edizione*, a cura di A. Bosco, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 19.
[7] Il dibattito su *Industria e letteratura* provocato dal «menabò» n. 4 è ricostruito, in tutta la sua estensione, in S. Giovannuzzi, *«Industria e letteratura». Vittorini, «il menabò» e oltre*, cit.

avvenuto, tutto sommato, in sordina. Lo dimostra, per esempio, un breve articolo di Walter Mauro sulla «Fiera Letteraria» del 23 settembre, che convoca il quinto numero della rivista di Vittorini soltanto per quanto concerne la prosecuzione dell'indagine su *Industria e letteratura*, e solo come sfondo su cui collocare il romanzo *Memoriale* di Paolo Volponi[1], allora appena uscito[2]. D'altra parte, chi si rivolge direttamente agli ospiti verriani del «menabò» lo fa prendendone in considerazione i testi critici, più che i testi creativi. Enzo Golino, su «Tempo Presente», dopo aver sottolineato il «pericolo di trastullarsi con nuove arcadie e vecchie pedanterie [...] quando dietro gli argomenti fa difetto l'ancoraggio a situazioni reali»[3], consiglia la lettura dei saggi di Eco e Calvino e, tra le prose, del solo racconto di Rosanna Faggiani, sorvolando su tutti gli altri (soprattutto, non facendo menzione delle prove più sperimentali). Mentre le riviste culturali di area comunista ignorano i risvolti avanguardistici di questa nuova tappa del dibattito pubblico[4] o si concentrano, a loro volta, sulle sole proposte teoriche[5], almeno due testate sembrano rispondere con maggior coinvolgimento alle provocazioni neoavanguardiste: «Paragone Letteratura» e «Questo e altro».

Sulla prima, Anna Banti alza il tiro[6] prendendosela soprattutto con la «crociata ingenuamente pedagogica intrapresa dal Vittorini»[7], la cui posizione viene così semplificata: «al mondo invaso dall'industria [...] occorre un nuovo contenuto letterario, una nuova poetica, un nuovo linguaggio: "arretrato" e "arretratezza" divengono giudizi di valore, termini di rifiuto»[8]. Con una falsificazione del pensiero di Vittorini[9], Banti sembra ridurne il discorso a una generica ricerca del nuovo in quanto tale, e dopo una lunga analisi del saggio di Eco (di cui lamenta l'approssimativa cultura musicale e la

[1] Cfr. W. Mauro, *Volponi e il «menabò 5»*, «La Fiera Letteraria», a. XVII, n. 38, 23 settembre 1962, p. 3.
[2] P. Volponi, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962. La pubblicazione (e la qualità letteraria, che non lascerà indifferente nemmeno la neoavanguardia) di questo romanzo, che solo per caso incrociava la discussione aperta dal «menabò», aveva naturalmente contribuito alla prosecuzione del dibattito sulla letteratura industriale.
[3] E. Golino, *Riviste*, «Tempo Presente», a. VII, n. 12, dicembre 1962, p. 919. Qualche mese prima, Golino era stato protagonista, sempre sulle pagine di «Tempo Presente», di un breve scambio polemico con Enzo Siciliano a proposito dei fascicoli n. 4 e 5 del «menabò». Anche qui, l'oggetto della discussione erano i saggi (in particolare, quello di Vittorini nel n. 4 e quello di Calvino nel n. 5), che Siciliano accusava di promuovere un «rispetto passivo verso il mondo». Golino difenderà le posizioni dei due intellettuali (cfr. E. Golino, E. Siciliano, *Riviste*, «Tempo Presente», a. VII, n. 8, agosto 1962, p. 624).
[4] «Il Contemporaneo» non sembra prestare molta attenzione al «menabò» n. 5, anche se echi del dibattito su *Industria e letteratura* continuano a sentirsi in alcuni articoli delle annate 1962 e 1963. A questo proposito, cfr. C. Salinari, *Problemi della narrativa alla vigilia dei premi*, «Il Contemporaneo», a. V, n. 49, giugno 1962, pp. 6-16; G. Toti, *Dell'alienazione*, «Il Contemporaneo», a. V, n. 54, novembre 1962, pp. 100-108; C. Salinari, *I problemi della critica*, «Il Contemporaneo», a. VI, n. 58, marzo 1963, pp. 3-24.
[5] Cfr. G. Ferrata, *Le vie dei filosofi e i labirinti degli scrittori*, «Rinascita», a. XIX, n. 16, 25 agosto 1962, pp. 23-25.
[6] «[...] i nodi della cattiva coscienza collettiva e individuale malamente districati col passare del tempo, pare che solo oggi vengano al pettine quando si scorra ciò che vanno stampando periodici letterari considerati di punta: che, se capitassero alle mani di uomini civili, non sdegnosi di coltivarsi, li farebbero sbigottire e credere che la poesia, la narrativa, la critica sieno [*sic*] defunte», A. Banti, *Note al «menabò»*, «Paragone Letteratura», a. XIII, n. 156, dicembre 1962, p. 108.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, pp. 108-109.
[9] Nella quale, secondo Giovannuzzi, era caduto anche Fortini (cfr. S. Giovannuzzi, *«Industria e letteratura». Vittorini, «il menabò» e oltre*, cit., pp. 9-10).

tendenza a uscire dall'ambito della letteratura in direzione delle altre arti[1]) chiude con un giudizio *tranchant* sulle prove narrative ospitate dal fascicolo: «non sono arrivat*e* a niente»[2]. Più attento ai risultati estetici è Giuliano Innamorati, che sullo stesso numero di «Paragone» lamenta la tendenza degli scrittori del «menabò» n. 4 e 5 a «non uscire per niente verso la scoperta e poi la conquista del mondo industriale, anzi ad accentuare una loro attuale disposizione elegiaca»[3], e per i testi creativi parla di «sperimentalismo che oscilla tra espressionismo dialettale e futurismo evocato dalla tomba»[4]. Il problema di fondo, per Innamorati, è proprio il «ripiegamento generale» verso il «motivo tecnico, interno»[5], che costituirebbe un passo indietro rispetto alla questione industriale così come impostata dal «menabò» n. 4[6].

Sulle pagine di «Questo e altro», Carlo Bernari parla, più malignamente, di una «malattia diffusa dalle poetiche decadenti [che] ci ha distolti da ogni ricerca di medicine, avvezzi ormai al saturnino piacere di trastullarci col male»[7]. Anche questo articolo si riferisce prevalentemente al saggio di Eco[8], ma le direzioni in cui si muove e le strategie retoriche che mette in atto ne fanno un testo esemplare della polemica anti-avanguardista. Da una parte, infatti, Bernari riduce le proposte di Eco e Vittorini a un adeguamento unidirezionale del linguaggio alla nuova realtà industriale, sostenendo essere «uno strano avanguardismo quello [...] che ti raccomanda [...] di conformarti, di lasciarti agire dalla sostanza del tuo tempo [...] e di limitare la tua protesta, la tua rivolta alla forma, al linguaggio»[9]; dall'altro, con un colpo di coda a prima vista paradossale, lo scrittore sembra idealizzare e sopravvalutare il portato 'politico' delle avanguardie americane e francesi, esagerandone le capacità di rottura con la società borghese per utilizzarle strumentalmente contro la neoavanguardia italiana:

[1] «L'esperienza musicale di Eco è alquanto approssimativa», A. Banti, *Note al «menabò»*, cit., p. 110. Banti continua: «Questa smania dei letterati che, da qualche tempo in qua, si annettono di punto in bianco il compito di penetrare i segreti di un'arte a cui la loro formazione è stata del tutto indifferente [la pittura], comincia a preoccupare chi abbia una certa consuetudine di tali studi. [...] Cézanne [...] trabalzerebbe di furore sentendosi qualificare come interprete della prima rivoluzione industriale; quanto a Picasso, quando mai egli si è preoccupato di esprimere qualcosa di diverso da se stesso indipendentemente dal tempo che lo ospitava?», *ibid.*
[2] Ivi, p. 111.
[3] G. Innamorati, *Positivo in «menabò»*, ivi, p. 105.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 107.
[6] «Il discorso – continua il critico – cede anche la carica morale e politica che aveva assunto con generoso disordine al principio e assume un denominatore più ristretto e più ambizioso, dal quale affiorano spesso le tentazioni dell'irrazionale, delle giustificazioni del valore letterario in sé e per sé, della sfiducia nella storia e del gusto dello sperimentalismo espressivo, che sembra ancora una volta l'appannaggio continuo e programmatico dell'avanguardismo perennemente disorientato» (*ibid*.). Muovendo generiche accuse di irrazionalismo e di *art pour l'art*, anche Innamorati sembra scavalcare la complessa dialettica interna del «menabò» n. 5, banalizzando le posizioni di Vittorini e non considerando le tante precauzioni che egli stesso adotta fin dal paratesto del fascicolo.
[7] C. Bernari, *Un inferno di plastica*, «Questo e altro», n. 3, 1963, p. 62.
[8] Che si conferma il testo più dibattuto del «menabò» n. 5.
[9] C. Bernari, *Un inferno di plastica*, cit., p. 63.

> Doppiamente meraviglia [...] che i nostri sostenitori di nuove avanguardie [...] vogliano far corrispondere al francese e all'anglosassone un nostro rinnovamento artistico patrocinando forme aperte, strutturazioni e linguaggi a livello tecnologico-industriale [...]. I nostri teorizzatori trascurano però [...] che fondamentalmente *beat*, *hipster*, *nouveau roman* ecc. vogliono reagire alla civiltà del benessere programmato, infrangendo [...] il borghese adattamento allo schema delle ragioni superiori di una civiltà ordinata [...]. [Essi] non si contentano di "slogare il linguaggio" [...] ma vogliono rompere definitivamente ogni possibilità di rapporto con le cose, fuggendo dalle grandi cattedrali dove si celebra il rituale [...] [1]

Nella fretta di costruire un argine attorno a un avversario vicino e in piena fase di ascesa, Bernari sembra peccare di generosità nei confronti degli omologhi esteri di quel suo stesso avversario, e in particolare degli omologhi francesi (che certamente non rientrano in quell'immagine di rivolta anarcoide abbozzata dallo scrittore). In ogni caso, anche a fronte di quella che appare una generale sottovalutazione delle proposte letterarie del «menabò» n. 5, vale la pena considerare la particolare struttura del fascicolo e soprattutto i testi che vi sono ospitati.

Per quanto riguarda il primo punto, non è da escludere che il numero sia stato progettato per garantire uno specifico 'effetto di gruppo'. Come ricorda Umberto Eco, fu Vittorini a chiedergli di «consigliargli e presentargli tre scrittori della neoavanguardia»[2] e di inviargli altrettante schede critico-biografiche da affiancare ai testi a mo' di dichiarazione di poetica. In questo modo, si creava sulle pagine del periodico una 'rete' di autori già di suo indicativa delle tendenze ospitate: Eco presentava infatti i testi di Sanguineti, Filippini e Colombo[3], tre autori del *milieu* anceschiano, mentre le poesie di Leonetti erano presentate dal collega di redazione Crovi[4] e il racconto di Faggiani da Elio Vittorini[5]. Eccezionalmente, Di Marco, che appena un anno dopo sarebbe entrato nell'orbita del Gruppo 63 assieme ai compagni Michele Perriera e Gaetano Testa come membro della *Scuola di Palermo*, è qui presentato da Leonetti[6]. È la prima tappa di una traiettoria che porterà i due autori a

[1] *Ibid.*
[2] U. Eco, *Un inviato un poco speciale*, introduzione a E. Filippini, *La verità del gatto. Interviste e ritratti 1977-1987*, a cura di F. Pietranera, Torino, Einaudi, 1990, p. VII.
[3] Cfr. U. Eco, *Notizia su Edoardo Sanguineti*, «il menabò», n. 5, 1962, pp. 196-197; Id., *Notizia su Enrico Filippini*, ivi, pp. 257; Id., *Notizia su Furio Colombo*, ivi, pp. 309-310.
[4] Cfr. R. Crovi, *Notizia su Francesco Leonetti*, ivi, pp. 83-84.
[5] Cfr. E. Vittorini, *Notizia su Rosanna Faggiani*, ivi, p. 161.
[6] Cfr. F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, ivi, pp. 327-328.

un proficuo sodalizio intellettuale, e Di Marco a collocarsi progressivamente ai margini del campo neoavanguardista[1].

Per quanto riguarda i testi ospitati, non stupisce che i più audaci, sul fronte dello sperimentalismo linguistico e formale, siano proprio quelli del polo verriano. *Una storia di viti* di Rosanna Faggiani, scrittrice viterbese di cui risultano soltanto due pubblicazioni[2], e che Vittorini liquida con una nota frettolosa priva di significativi dettagli biografici e di poetica[3], presenta un'interessante struttura 'a dialoghi' in cui le voci dei personaggi (mai indicati per nome, compreso il protagonista) si intrecciano tra loro in modi non sempre immediatamente chiari al lettore. Ai dialoghi si alternano delle lettere scritte in prima persona dal protagonista a un anonimo destinatario, in cui la narrazione si ricompone in strutture più lineari e tradizionali, a partire dall'utilizzo dei tempi verbali al passato. Nell'editoriale, Vittorini parla di «personaggi indistinti dalle loro battute»[4] e di «battute indistinte dalla loro trama, ma tutto svolgendosi lungo un filo poliziesco fino a capovolgersi [...] in un mondo che ha distanze massime, da allegoria addirittura»[5]. Il racconto di Faggiani si inserisce ancora nel filone della narrativa industriale promosso dal «menabò» n. 4, ma lo fa con un'evidente originalità di struttura e di registro: in un'anonima, cupa e opprimente città industriale, un investigatore privato è chiamato a indagare sul furto di alcune viti commesso da un giovane operaio all'interno di una fabbrica. Il fatto, già scoperto e denunciato, non ha portato a gravi conseguenze, né per l'autore del furto né per l'azienda, ma altri operai hanno cominciato ad attuare forme analoghe di insubordinazione e il clima in città è sempre più teso. Il protagonista deve quindi parlare con il ragazzo e capire le motivazioni profonde del gesto, onde scongiurare una rivolta generalizzata.

Lo stile di Faggiani è scarno, fortemente denotativo e contiguo, per certi versi, al clima neoromanzesco di questi anni. I dialoghi, nella loro essenzialità, evitano ogni forma di mimetismo

[1] Sul finire degli anni Sessanta, Leonetti e Di Marco fonderanno, assieme a Gianni Scalia, la rivista politico-letteraria «Che fare», che assumerà fin da subito un marcato atteggiamento polemico contro le poetiche del Gruppo 63 (cfr. *infra* § 5.4.1, *«Che fare», una diretta concorrente di «Quindici»*).

[2] Oltre al racconto ospitato sul «menabò», Faggiani ha pubblicato una sola *plaquette* di brevi prose poetiche (R. Faggiani, *Nel deserto*, Milano, Schwarz, 1959). Sul sito internet IMDb (*Internet Movie Database*) è inoltre accreditata come co-sceneggiatrice, assieme a Vittorio Sindoni, del film *E se per caso una mattina...* (1972), diretto dallo stesso Sindoni. È attualmente impossibile ottenere altre informazioni su di lei. *Una storia di viti* è stato tradotto in francese per la rivista «Les Temps Modernes» (cfr. R. Faggiani, *Une histoire de vis*, «Les Temps Modernes», a. XIX, n. 217, juin 1964).

[3] «[...] debbo limitarmi a dire che [Faggiani] è nativa di Viterbo, che abita a Roma, che è molto giovane, che è sposata, che ha un bambino di cinque anni». Della *plaquette* pubblicata presso Schwarz, Vittorini sottolinea soltanto il «tema dell'estraniazione (ma incantata estraniazione) dell'uomo dalla realtà», mentre del racconto *Una storia di viti*, in maniera forse eccessivamente generosa, dice che è «il più insolito apparso (con la sua apparente inorganicità e la sua organicità sostanziale addirittura da allegoria) in questi ultimi anni in Italia» (E. Vittorini, *Notizia su Rosanna Faggiani*, cit., p. 161). Anche dall'epistolario redazionale emerge una certa sbrigatività nel trattare di questa autrice: «Caro Calvino, eccoti il tutto, compresa la notiziola (tanto perché sia di mia firma) sulla Faggiani», E. Vittorini, lettera a I. Calvino, senza luogo, 10 giugno 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 307.

[4] E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, cit., p. 3.

[5] *Ibid.*

della lingua parlata[1]. L'allegorismo di cui parla Vittorini è tuttavia fin troppo scoperto e non manca di alcune cadute nel didascalismo[2], nonostante l'indubbia abilità della scrittrice nel definire, con pochi tratti, quadri psicologici anche piuttosto movimentati[3]. Un racconto di cerniera, quindi, che si colloca a cavallo tra i due numeri del «menabò» dedicati al tema industriale, e che non a caso, mentre su «Tempo Presente» viene consigliato a scapito delle prose più sperimentali, riceve sul «verri» le critiche di Barilli: «la giovane scrittrice ci mette la predilezione per un fitto intarsio di battute di dialogo che tuttavia, ci sembra, girano alquanto a vuoto, hanno bisogno di appoggiarsi alle poche parti svolte con narrazione continua»[4].

Con le prose del polo verriano si entra definitivamente nel nuovo clima culturale caldeggiato da Vittorini. I due racconti brevi di Furio Colombo[5] mantengono un legame evidente con la tematica industriale: sono entrambi ambientati a Milano e si configurano, a grandi linee, come *tranches de vie* in una moderna metropoli neocapitalista. I personaggi provengono dal mondo aziendale, della moda o della pubblicità. La protagonista del secondo racconto, Anna Bormioli, è una 'ragazza Carla' calata in una realtà cui è stata sottratta l'ironia dello sguardo di Pagliarani: depressa e probabilmente preda di desideri di morte; fidanzata con un piccolo borghese che si dà arie da intellettuale socialista e la tratta con sufficienza; picchiata da un padre violento e redarguita al lavoro per ritardi irrisori. Come scrive Eco nella presentazione, avvicinando così lo scrittore alle sue tesi sul 'modo di formare', a Colombo interessa «calare giudizio e impegno nella sola struttura del racconto»[6], e se la freddezza del dettato e le frequenti descrizioni possono far pensare alle tecniche del *nouveau roman*, il critico traccia una linea netta tra l'avanguardia francese e la narrativa di questo autore: «Colombo mette in primo piano la struttura del dettato non per eliminare i problemi reali risolvendoli in problemi strutturali, ma proprio per demandare alla struttura quel giudizio sulla situazione che egli [...] non può

[1] Basti prendere a esempio questo rapido scambio di battute: «- Mi parli della sua idea. – Idea, che idea è poi? È una rinuncia, lo capisce da sé. – Insomma questo astenersi dal lavoro, sarebbe come uno sciopero. – Non direi. Noi non ci rifiutiamo, col sedere sul marciapiede, solo di lavorare. È tutta la nostra vita che rifiutiamo», R. Faggiani, *Una storia di viti*, cit., p. 142.
[2] Come si può vedere dalla prosecuzione del dialogo riportato sopra: «- Perché non pensate a ribellarvi in un modo più attivo? – Vede, i nostri padroni hanno avuto l'abilità di uccidere in noi ogni capacità di giudizio. E di fare in modo che ciascuno di noi si senta complice loro. Così che se noi adesso ci ribelliamo, in fondo ci ribelliamo a noi stessi», *ibid.*
[3] È il caso del ragazzo autore del furto delle viti. Nonostante il suo gesto venga recepito come una forma di ribellione, il ragazzo sostiene di averlo compiuto per conformismo, nella convinzione che si trattasse di un gesto comune. Dopo il furto, infatti, si sente immediatamente accolto nel microcosmo della fabbrica, trattato con simpatia persino dai superiori che avrebbero dovuto redarguirlo: «[...] la prova che ho fatto bene a rubarle [le viti] è che quei due lì, dell'ufficio, hanno scherzato con me per tutto il tempo. [...] Io non li conoscevo quasi, e poi loro sono i miei superiori. Li salutavo e loro mi rispondevano, ed era tutto, anzi devo dire che erano sempre un po' bruschi [...]. – E invece quella volta? – Quella volta tutto diverso. Erano allegri, mi sorridevano [...]. È chiaro, era tutto un gioco». Più avanti il ragazzo ribadirà al protagonista: «[...] io quando ho rubato le viti sapevo che tutti rubavano. L'ho fatto per essere come gli altri», ivi, pp. 108; 147.
[4] R. Barilli, *L'apertura a sinistra del «menabò»*, cit., p. 67.
[5] F. Colombo, *Il prigioniero della torre Velasca – Ragazze tranquille e di buon senso*, cit.
[6] U. Eco, *Notizia su Furio Colombo*, cit., p. 310.

dare se non portando la situazione "a mostrarsi"»[1]. Entrambi i racconti sono infatti piuttosto ellittici, tanto per quanto concerne i passaggi temporali che per quanto riguarda i motivi psicologici che muovono le azioni dei personaggi. Pur narrando trame semplici e generalmente lineari, la scarnificazione estrema del dettato e il montaggio di certe scene rendono a volte difficile la ricostruzione della vicenda[2]. In *Ragazze tranquille e di buon senso*, la depressione di Anna viene rivelata per incisi e mai affrontata direttamente dal narratore[3]; inoltre, la presenza diffusa di riferimenti alla morte lascerebbe suppore una volontà di suicidio[4], che però non emerge mai come tratto esplicito della psicologia del personaggio. Lo stesso destino di Anna, che non si suiciderà ma continuerà a vivere la sua monotona vita di impiegata, è affidato a un rapidissimo commento autocorrettivo del narratore, collocato *en passant* a circa metà del racconto e decisamente esemplare delle strategie di raffreddamento e distanziamento critico messe in atto da Colombo: «Di lei le colleghe e i conoscenti direbbero che è (*che era*) una ragazza molto seria»[5].

Filippini, Sanguineti e Di Marco recidono anche gli ultimi, esili legami con la tematica industriale, affidandosi a uno sperimentalismo linguistico che sembra realizzare l'intuizione di Vittorini a proposito del *nouveau roman*, vale a dire di una narrativa che presenti gli effetti del mondo

[1] *Ibid.*

[2] *Il prigioniero della torre Velasca*, ad esempio, si apre con una scena che descrive gli effetti progressivi dell'anestesia totale: «Dentro la vena gracile l'ago della trasfusione è penetrato subito. La mano si apre e si chiude, si apre e si chiude, lavata con un batuffolo di cotone. [...] Mirella non muove la testa. Mai avuta una calma più vuota e più grande. Mani lavorano intorno al suo corpo. [...] Mirella è ubbidiente. Una dolce iniezione confonde» (F. Colombo, *Il prigioniero della torre Velasca*, cit., p. 258). Solo più avanti nel racconto, e quasi accidentalmente, il lettore viene messo a conoscenza di una probabile malattia del sangue di Mirella: «C'erano piccole macchie rosse lungo la linea flessibile della schiena, tracce di una cosa che non sapeva» (ivi, p. 270). L'ambiguità del verbo finale, «non sapeva», che potrebbe riferirsi tanto a Mirella stessa che all'anonimo fidanzato (è lui a osservare le macchie) introduce una seconda ambiguità, che è quella della ricostruzione temporale della vicenda: Mirella non sa ancora della sua malattia e il primo brano del racconto è dunque una prolessi? Allo stesso modo, *Ragazze tranquille e di buon senso* tende a non esplicitare le coordinate temporali di alcuni cambi di scena, limitandosi a delle semplici giustapposizioni. Un dialogo tra Anna e il fidanzato si apre con la battuta: «– Sono stata a trovare la mia amica», e nonostante la conversazione divaghi subito verso altri argomenti, a un certo punto il narratore la interrompe bruscamente per inserire il *flashback* della visita all'amica: «È stata a trovare la sua amica. Stava andandosene dopo aver suonato a lungo». Altrettanto bruscamente, dopo un breve dialogo con l'amica, si ritorna alla scena principale: «Fuori è diventato buio, ma è una bella sera limpida e si vedono tutte le luci di Milano», F. Colombo, *Ragazze tranquille e di buon senso*, cit., pp. 296-297.

[3] Si veda questo dialogo con il fidanzato: «– Mi hai rotto la spallina del reggiseno, sei contento? – Senti, quella maledetta spallina si rompe tutte le volte, non mi dirai che sei depressa per quello. – No. Non sono depressa. Però bisogna che vada... – Ma, alza il viso. Lo sai che stai piangendo?», ivi, p. 287.

[4] Il racconto si apre con Anna che «vede un morto» e ricorda una scena simile accadutale quando aveva sei anni (ivi, p. 285). Più avanti, questa stessa scena, che è probabilmente una prolessi, si ripete: «Un giorno ha visto i carabinieri intorno a un vagone e una barella che arrivava. Non ha capito se era un uomo o una donna» (ivi, p. 292). Appaiono inoltre, in alcuni momenti della narrazione, commenti difficilmente attribuibili a un'entità precisa (si tratta di un'intromissione del narratore o di discorso indiretto libero?): «Quando si soffre la morte è un sollievo» (ivi, p. 286). Si intuisce insomma che, per Anna, la morte è un vero e proprio pensiero intrusivo: «Certi momenti è contenta. Però non perde mai il controllo, e qualche altro pensiero gira sempre per la testa», ivi, p. 290.

[5] Ivi, p. 295. Corsivo nostro. Poco prima, un altro passaggio sembra prefigurare il destino di Anna: «Dovendo indagare su di lei, se si sentisse male all'improvviso, *o decidesse di tentare il suicidio*, si scoprirebbe che Anna è di quelle ragazze che non lasciano traccia» (ivi, p. 294. Corsivo nostro). Anche un'altra dipendente della ditta per cui Anna lavora tenta il suicidio, e per ironia è proprio Anna a dover dattilografare il rapporto sull'accaduto (cfr. ivi, pp. 306-308).

industriale direttamente a livello di linguaggi e strutture[1]. Come si è visto, però, l'accoglienza dei neoavanguardisti sulle pagine del «menabò» è screziata dai sospetti vittoriniani, sospetti che, a scorrere l'epistolario redazionale, sembrano essere appoggiati, se non proprio instillati, da Leonetti. È quest'ultimo, infatti, a ritenere che

> i Sanguineti e i Filippini rivelano ora una certa attenzione loro verso i pericoli di una fenomenologia che divenisse [*sic*] idealismo o spiritualismo (l'uno introducendo, fra i frammenti con nessi difficili, frammenti nettamente "storici" e colloquiali, l'altro prospettando un momento di "autocoscienza sensibile" o immediatezza di vita, senza "sospensione" interiore).[2]

Se l'accusa di «idealismo o spiritualismo» agli scritti di Sanguineti non è molto chiara nei termini in cui è formulata[3], è piuttosto facile intuire che cosa disturbasse Leonetti e Vittorini (che, a differenza di Calvino, rappresentano una linea di resistenza più tradizionalmente marxista all'interno della redazione del «menabò») del racconto di Filippini. *Settembre* è un'intricata metanarrazione o, per usare le parole di Sanguineti, un «racconto del racconto che non c'è e non ci può essere»[4]. Il protagonista-narratore è un anonimo scrittore che sta illustrando il progetto di un romanzo *in fieri* a un altrettanto anonimo 'tu' femminile, ma la descrizione del racconto di secondo grado è interrotta da estenuanti divagazioni di natura metalinguistica e filosofica che creano ripetuti cortocircuiti tra i due livelli narrativi[5]. Come scrive Nicola Turi, «la narrazione è continuamente posticipata e autocommentata – sempre illuminata [...] la sua distanza dalla *datità*»[6], e che questo monologo metanarrativo avvenga in una sorta di sospensione della realtà lo conferma il motivo trainante di tutto il racconto di secondo grado, vale a dire l'osservazione, fatta dall'alienato protagonista del romanzo

[1] Cfr. E. Vittorini, *Industria e letteratura*, cit., p. 19.
[2] F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Cesena, 4 maggio 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 274. Quando Vittorini, nell'editoriale del «menabò» n. 5, parla, riferendosi a Sanguineti e Filippini, di «pericoli di una fenomenologia ancora non del tutto scaricata della possibilità di ridiventare idealismo o di diventare spiritualismo» (E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, cit., p. 3), sembra parafrasare proprio questa lettera di Leonetti.
[3] Forse Leonetti vede nell'immissione di «frammenti nettamente "storici" e colloquiali» una sorta di *epochè*, da cui il richiamo alla fenomenologia. Va tuttavia sottolineato che questa osservazione può valere per le poesie di *Purgatorio de l'Inferno* e non per le prose di *Capriccio italiano*, che si basano su tutt'altri procedimenti testuali.
[4] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1964], in Id., *Ideologia e linguaggio. Nuova edizione ampliata*, Milano, Feltrinelli, 1970[2], p. 94
[5] La trama del romanzo *in fieri* (ricostruita in M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., pp. 126-127), estremamente semplice nonostante venga riportata dall'io narrante in maniera frammentaria e intervallata da infinite digressioni, è ricca di riferimenti autobiografici che creano, in realtà, un triplo cortocircuito: tra i due piani della narrazione (racconto di primo e di secondo grado, in cui la vicenda del protagonista del falso romanzo rispecchia quella del protagonista-narratore), ma anche tra racconto e vicenda storica dello stesso Filippini (tanto l'io narrante che il protagonista di secondo grado sono doppi biografici dell'autore).
[6] N. Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 97.

fittizio, sceso in strada e còlto da una specie di «paralisi gnoseologica»[1], che «*dev'essere una magnifica mattina di primavera eppure sembrava settembre*»[2]. Ma sono proprio i confini tra realtà e rappresentazione a essere messi in discussione dalla struttura di *Settembre*, se è vero che i pensieri paradossali del protagonista di secondo grado passano, sul finale, al protagonista-narratore, con pronta risposta del 'tu' femminile: «Sai che tra l'altro stamattina [...] mi sono accorto del sole: siamo in primavera e c'era un sole enorme: lontano: sembrava settembre – "Ma è: – settembre!"»[3]. Il tema toccato da Filippini è dunque quello dell'alienazione, che riletto «in chiave fenomenologica»[4] e soprattutto «sganciato dalle categorie marxiane [...], diventa una condizione irrimediabile dell'uomo moderno»[5]. Filippini si muove dunque sullo stesso terreno di Eco[6], avvicinandosi forse più di ogni altro ai *desiderata* di Vittorini, nonostante le cautele di quest'ultimo[7], ma anziché limitarsi a esporre gli effetti dell'alienazione sull'interiorità umana, piega linguaggio e strutture narrative alla ricerca di una via d'uscita all'alienazione stessa.

Tra le pieghe di *Settembre* è possibile rinvenire una complessa visione filosofica, in particolare per quanto concerne il concetto di 'identità'[8]. Come avverte Bosco, in questa e in altre opere dell'autore «l'identità viene avvertita come il falso sembiante del personaggio, che si tratta di distruggere onde far emergere una dimensione autentica dell'essere che tuttavia sfugge alla descrizione verbale»[9]. Tanto il protagonista-narratore che quello del romanzo fittizio sono intrappolati in una situazione di hegeliana 'cattiva infinità' («tutto è morto: tutto si ripete: ma lui è ancora in vita»[10]), gettati in un'esistenza inautentica che non percepiscono più come propria («lui

[1] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 184.
[2] E. Filippini, *Settembre* [1962], in Id., *L'ultimo viaggio*, cit., p. 77. Corsivo nel testo.
[3] Ivi, p. 95. Per Weber, l'intromissione del 'tu' femminile, che sembra in un primo momento ristabilire un principio di realtà contro le farneticazioni dell'io narrante, è a sua volta messa in discussione dal paratesto di *Settembre*. Il racconto, infatti, si conclude con un'indicazione di data e luogo che non può non stridere con il finale vero e proprio: «Parigi, marzo 1961». Il rapporto tra realtà e rappresentazione è dunque aperto e irrisolvibile (cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 183-184).
[4] A. Bosco, *Introduzione*, cit., p. 21.
[5] *Ibid.*
[6] Cfr. U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit. Non si dimentichi che i capitoli in cui Eco sottrae il concetto di alienazione alla teoria marxiana, riconducendolo direttamente a Hegel e facendone una condizione 'normale' del rapporto tra uomo e oggetto, furono all'origine delle divergenze tra Calvino e la linea Leonetti-Vittorini, nonché di questi ultimi nei confronti dello stesso Eco.
[7] *Settembre* è l'unico racconto, tra quelli pubblicati nei fascicoli 4 e 5 del «menabò», a essere totalmente avulso dalla tematica industriale e allo stesso tempo a esporre con lucidità la condizione di alienazione dell'essere umano in epoca neocapitalista.
[8] Filippini studiò Filosofia all'Università di Milano e fu allievo sia di Antonio Banfi che di Enzo Paci. Inoltre, tradusse dal tedesco la monumentale *Krisis* di Husserl (cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1961), oltre alle opere di altri autori tedeschi come Binswanger e Benjamin, la cui influenza, accanto a quella di Wittgenstein, è rintracciabile nelle opere narrative. Il periodo della formazione universitaria di Filippini è ricostruito in M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., pp. 27-46.
[9] A. Bosco, *Introduzione*, cit., p. 26.
[10] E. Filippini, *Settembre*, cit., p. 81.

vive: passivamente la realtà che agisce»[1]), e portati a ricercare nel proprio passato un nocciolo di autenticità che possa liberarli da questa condizione («io vorrei trovare proprio una dimensione originaria, prima delle parole»[2]; «la cosa più difficile è rappresentare la corrente spontanea della vita [...]: le percezioni minime: i sentimenti immediati»[3]). Nella nota d'accompagnamento a *Settembre*, Eco parla di «crosta filosofeggiante del dettato»[4], che altro non sarebbe se non «un modo di estraniare, rendere visibile, denunciare l'ideologia negativa, per liberare il campo da ciò che "si" dice, e tentare, se possibile, di ritornare a un significato che stia al di sotto delle incrostazioni filosofiche»[5]. Una discesa «nella negatività e nell'alienazione»[6], insomma, mimata attraverso il ricorso a un linguaggio filosofico del tutto straniato e utilizzato, per così dire, contro se stesso. Tanto Filippini che il protagonista-narratore si gettano in un'esplorazione della propria biografia individuale, alla ricerca di un «punto dove l'autenticità era possibile ma da cui il personaggio si è allontanato»[7]. Questa sorta di soggettivismo integrale, che Filippini rivendicherà durante il Convegno di Palermo 1963 suscitando le perplessità di Sanguineti[8], mette temporaneamente tra parentesi i rapporti tra l'io e il mondo circostante[9], accogliendo un'istanza metafisica che per Leonetti odora ancora, evidentemente, di 'decadentismo' o, per dirla altrimenti, di quel «senso spirituale, "sensuale", da vecchia avanguardia»[10] denunciato da Vittorini nell'editoriale del «menabò» n. 5.

[1] Ivi, p. 85.
[2] Ivi, p. 83.
[3] Ivi, p. 84.
[4] U. Eco, *Notizia su Enrico Filippini*, cit., p. 257.
[5] *Ibid.*
[6] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 128.
[7] Ivi, p. 129. Secondo l'analisi di Fuchs, tale nucleo di autenticità sarebbe rinvenibile in un episodio riportato nel penultimo paragrafo del racconto, in una sezione apertamente autobiografica (verso il finale, l'io narrante rievoca il proprio passato in un luogo anonimo ma identificabile come il Canton Ticino, dove lo stesso Filippini era nato e aveva trascorso i primi anni della sua vita prima di trasferirsi a Milano, cfr. E. Filippini, *Settembre*, cit., pp. 88 e ss.). L'episodio narrato (cfr. ivi, pp. 93-94) rappresenterebbe il vero e proprio «atto mancato, non compiuto, che ha creato la situazione alienante del racconto»: il protagonista del romanzo fittizio, ormai facilmente individuabile come un doppio del protagonista-narratore e di Filippini stesso, rompe la sua relazione con una ragazza e, alla stregua di Orfeo, si allontana da lei senza voltarsi, «mancando un appuntamento importante con la verità» (M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., pp. 129; 130). Questa rottura, sorta di ferita originaria, tormenterà l'io narrante per tutto il decennio successivo («tutto questo dura una decina di anni: tra il cinquanta e il sessanta», E. Filippini, *Settembre*, cit., p. 94), e sarà alla base del suo atteggiamento nevrotico nei confronti della realtà e della scrittura stessa: «A livello allegorico – scrive Fuchs – possiamo quindi intendere la scena [della rottura] come il mancato appuntamento dell'autore con l'opera; la scrittura sarà quindi motivata dal tentativo di recuperare il confronto con la verità, nonostante il probabile fallimento», M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 130.
[8] Cfr. *infra*, § 3.4.1, *La posizione del «verri» e il dibattito palermitano*.
[9] Dal frammentario monologo del protagonista-narratore emerge una poetica esplicitamente anti-lukàcsiana e più in generale anti-realistica: «[...] penso che il tipico sociale menta: che tu rischi di perderti in ciò che vuoi denunciare o, diciamo, descrivere» (E. Filippini, *Settembre*, cit., p. 80); «Intorno, come si dice, si svolge la vita: ma è qui che è difficile stabilire quella inerenza, quel nesso di tipicità: la mia vita è diversa dalla tua [...]: la singolarità non esprime più la tipicità» (ivi, p. 82); «[...] non vorrei dare un eccessivo rilievo alla realtà politica (che fa da sfondo) e alla realtà economica» (ivi, p. 85). Le mire dell'io narrante, nella stesura del suo romanzo *in fieri*, sono piuttosto «l'incubo: l'ossessione [...] la presenza alla passività della realtà» (*ibid.*), vale a dire l'alienazione come condizione universale, come strappo non più emendabile attraverso il ricorso a 'nessi di tipicità' con la realtà circostante.
[10] E. Vittorini, *Ancora industria e letteratura*, cit., p. 3.

Delle poesie e delle prose di Sanguineti, Eco non fornisce indicazioni di lettura che vadano oltre quanto già dichiarato dall'autore stesso. Riprendendo il saggio *Poesia informale?*, apparso prima sul «verri» e poi nell'antologia dei *Novissimi*[1], Eco parla di poesia che «assume una certa condizione del linguaggio letterario contemporaneo in quanto compromesso, affetto da uno stato oggettivo di alienazione»[2], ma dei brani di *Capriccio italiano* presentati nel fascicolo si limita a dire che «in questi capitoli si alternano evidentemente esperienze oniriche ed esperienze reali»[3]. Certamente, l'indecidibilità tra piano reale e piano onirico, unita a quel particolare linguaggio che lo stesso Sanguineti chiamerà un «sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto»[4], sono gli aspetti più abnormi e in vista del romanzo[5], ma anche da un punto di vista strutturale la selezione di capitoli proposta sul «menabò» potrebbe essere meno casuale di quanto non appaia.

Del romanzo sono proposti i primi ventidue capitoli. Si tratta di un nucleo per certi versi autosufficiente, che proprio nel XXII capitolo presenta «una fondamentale *mise en abîme* [...] [che] mette in crisi l'affidabilità del racconto romanzesco»[6]. In questa breve lassa testuale, i protagonisti, compreso il narratore, decidono di fare il «giuoco del romanzo»[7], non a caso «imparato in Francia»[8], in cui due giocatori (i personaggi femminili individuati con le lettere A. e C.) devono indovinare il romanzo immaginato dagli altri giocatori ponendo delle domande. «Che poi – prosegue il narratore – il romanzo non c'è mica [...], che sono loro che se lo fanno con le loro domande, ma se quelle fanno una domanda che l'ultima parola finisce per a, oppure per o, oppure per u, noi si diceva sempre di no, e che se invece finiva per e, oppure per i, si diceva di sì»[9]. Ma il gioco metanarrativo si complica ulteriormente, coinvolgendo il narratore stesso e, via via, tutti gli altri personaggi:

[1] E. Sanguineti, *Poesia informale?*, «il verri», a. V, n. 3, giugno 1961, poi in A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi*, cit., pp. 201-204.
[2] U. Eco, *Notizia su Edoardo Sanguineti*, cit., p. 196.
[3] Ivi, p. 197.
[4] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 111. Anni dopo, in maniera più distesa, Sanguineti avrebbe spiegato in questo modo l'origine del particolare linguaggio di *Capriccio italiano*: «[...] cercavo un linguaggio estremamente elementare, come si addiceva, secondo me, all'informe del sogno, quindi con un vocabolario molto limitato, con una sintassi molto povera, che mi sembrava potesse davvero raggiungere l'impressione di effusione di un inconscio [...] [volevo creare] un racconto dove potesse regnare un'incertezza assoluta», Id., *Il principio del montaggio*, in A. Dolfi, M. C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 130.
[5] E che porteranno Barilli a eleggere il *Capriccio* sanguinetiano a testo modello della nuova narrativa italiana (cfr. *infra*, § 3.3, *Le annate 1962 e 1963 del «verri»: una 'rete' in formazione*).
[6] M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, pp. 58-59.
[7] E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 44.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, pp. 44-45.

> Così ci fu C. che disse subito a M.: "Ma lui, nel romanzo, c'è?" e lui ero io, e M. disse di sì, naturalmente, e così nel romanzo ci fui proprio subito. Che insomma, domanda e domanda, ci siamo entrati un po' tutti, poi. Anche mia moglie c'è entrata, che intanto era di là, a letto, che siccome era incinta, intanto, dormiva.[1]

Racchiuso in potenza in questo brevissimo passaggio vi è, insomma, l'intero romanzo, che alla luce di questo capitolo non può che apparire come il risultato dell'applicazione di regole totalmente arbitrarie[2]. Oltre un trentennio dopo, Sanguineti definirà sibillinamente il capitolo XXII «un capitolo, in qualche modo, di metodo»[3], ma questa brusca virata metanarrativa, che nel 1962 chiudeva il gruppo di testi pensato per «il menabò», guadagnando così una posizione centrale nell'economia del racconto[4], apparirebbe ancora più arbitraria se non contestualizzata nella poetica romanzesca dell'autore. Come è ancora Sanguineti a spiegare, infatti, l'onirismo di *Capriccio italiano* tenta un recupero della «funzione fabulatrice oggi»[5] ed è strettamente legato al concetto di mito: «in una congiuntura storica che ha censurato e dissolto variamente mito e fiaba [...] [è necessario ricorrere] come a modello a quella sola forma di *fabula* [...] che è infatti vera e falsa insieme [...]: intendo parlare, naturalmente, del sogno»[6]. Di conseguenza, «la *fabula* onirica può diventare [...] la struttura esemplare, grazie a cui l'uomo contemporaneo può tentare, quando lo voglia, di risalire verso un'esatta percezione narrativa [...] procedendo dal sogno alla fiaba, e dalla fiaba al mito»[7]. Tuttavia, la *mise en abîme* del capitolo XXII complica e a sua volta demistifica la semplice ripresa del sogno come possibile funzione mitologica contemporanea, facendola passare attraverso tecniche di composizione testuale basate essenzialmente sul caso (il 'gioco del romanzo', appunto)[8]. In

[1] Ivi, p. 45.
[2] Borelli ricorda che il gioco, per Sanguineti, «riveste un'importanza fondamentale, oltre che da un punto di vista poietico, anche proprio da una prospettiva antropologica, per la sua capacità di organizzare funzioni collettive, di combinare ruoli, di sovvertire regole sociali» (M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 58). Non si dimentichi, inoltre, che se in *Capriccio italiano* il gioco ha un ruolo di primo piano soltanto nel capitolo XXII (anche se, come si è visto, i suoi effetti possono potenzialmente estendersi su tutto il romanzo), sarà centrale nella seconda prova narrativa sanguinetiana, *Il giuoco dell'oca* (Milano, Feltrinelli, 1967).
[3] E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 133. La stesura del capitolo XXII coincise, peraltro, con un significativo blocco creativo: «quando arrivai a questo capitolo ebbi una crisi, non riuscivo più ad andare avanti. [...] Arrivato cioè dove, è pur sintomatico, parlavo del giuoco del romanzo, a quel punto lì, mi bloccai», *ibid.*
[4] Posizione in parte perduta, o comunque marginalizzata, nella versione definitiva del romanzo, composto di ben centoundici capitoli tra cui il ventiduesimo è rimasto nella sua collocazione originale.
[5] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 110.
[6] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[7] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[8] Per Borelli, l'aver svelato, nel capitolo XXII, la possibile aleatorietà su cui si regge tutta la struttura narrativa di *Capriccio italiano*, esponendo però al contempo le regole di un gioco in sé replicabile, indicherebbe la volontà di «trasformare il lettore da consumatore in produttore» (M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 60). In ogni caso, «la strategia di messa in crisi del racconto nel *Capriccio* coincide [...] con una ripresa stravolta dell'elemento mitico, con l'assunzione dell'onirismo come chiave di volta storicizzante e degradante [...]. Come avveniva nella prima, paradigmatica opera poetica sanguinetiana [*Laborintus*], anche qui il disordine, razionalmente sorvegliato, fornisce un modello strutturale imprescindibile», ivi, p. 61.

Sanguineti, insomma, la ripresa del mito è inseparabile da un suo necessario raffreddamento, da una sua consapevole demistificazione, da una costante «verifica storica dell'efficacia pratica del prodotto mitico»[1]. In questo senso, è senz'altro significativo che lo scrittore abbia voluto concludere l'anteprima del suo romanzo con un capitolo che ne svela, allegoricamente, l'ideologia interna, la consustanziale inattendibilità, trasformando così un gruppo di brani in un problematico manifesto di poetica.

La rassegna di prose sperimentali del «menabò» n. 5 si conclude con *La relazione* di Roberto Di Marco. Si tratta di una prima versione del romanzo breve *Contrappunti*, che nel 1963 apparirà nel volume collettaneo *La scuola di Palermo*[2], ma che risente di una pesante operazione di *editing* da parte di Leonetti. Come egli stesso ammette nella nota di commento, «ho scelto [dei brani] dal romanzo-poema-getto sottopostomi [...]. (In quanto lettore di un "testo" continuo, e che ancora ha varie possibilità [...] può darsi che io sia "coautore" di quanto appare qui, con i miei nessi preferiti)»[3]. Il racconto di Di Marco (in entrambe le versioni, ma in forma più accentuata in quella per la rivista di Vittorini) appare come una lunga sequenza di frammenti testuali più o meno estesi, privi di una vera e propria consequenzialità logica (anche se dei rimandi interni sono comunque rintracciabili) e basati su una sintassi narrativa auto-fagocitante che, per Weber, è debitrice «del furioso nichilismo di Beckett»[4]. Basti, a dimostrazione dei procedimenti linguistici di Di Marco, il frammento d'apertura: «Con forza un vento scuote il fogliame – con troppa forza – con forza media – con eccessiva forza – con debole forza: ora, togliamo di mezzo il fogliame: un vento scuote con nessuna forza, oppure, un vento con troppa forza non scuote nulla».[5]

Leonetti parla di «una espressione in cui la denotatività della lingua è rovesciata»[6], in aggiunta a una «certa possibilità joyciana di tessere, di elementi trasportabili da una pagina all'altra»[7]. A distanza di un anno, Giuliani risponderà a questa nota leonettiana sostenendo di «non ved*ere* in Di Marco nulla di joyciano; caso mai, deve essere stato colpito di striscio ma segnato in modo cocente

[1] E. Sanguineti, *Poesia e mitologia*, in A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi*, cit., p. 212.
[2] Cfr. R. Di Marco, *Contrappunti*, in R. Di Marco, M. Perriera, G. Testa, *La scuola di Palermo*, a cura di A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1963.
[3] F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, cit., p. 328.
[4] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 144.
[5] R. Di Marco, *La relazione*, cit., p. 311. Simili procedimenti sono reperibili un po' ovunque nella *Relazione*: «Giunto al crocicchio ti vidi: non c'eri» (ivi, p. 316); «Enumerate le qualità l'ama come me, come merita, come si sa, come tutti» (ivi, p. 317). A volte, questo processo di capovolgimento ironico e progressiva negazione di un semplice assunto narrativo posto a inizio di frammento assume configurazioni più ampie: «È fuggita dall'anima mia la notte questa notte sul tardi, se volessi descrivere le sue ali nere dovrei necessariamente inoltrarmi nelle vastità del tempo, e ciò sarebbe una rischiosa imprudenza costringendomi a svelare segreti dell'Universo che nessuno conoscerà mai» (ivi, p. 315). Altre volte, la sintassi scivola decisamente verso l'afasia: «Me da una calda vita violati fu in un azzurro paese che freschi andavate contro il meriggio incontro ad altra vita» (ivi, p. 323).
[6] F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, cit., p. 327.
[7] Ivi, pp. 327-328.

dai paradossi kafkiani»[1], individuando nelle sequenze narrative del giovane autore un principio di «distruzione metamorfosi e ricomposizione caleidoscopica degli elementi»[2]. Ma al di là delle letture possibili, e dei meriti effettivi della prova antinarrativa di Di Marco, che se da un lato risulta persino più estrema delle scomposizioni metaromanzesche di Filippini o dell'onirismo calcolato di Sanguineti, dall'altro è ancora piuttosto acerba e ferma a uno stato di mero 'esperimento' verbale, ciò che è interessante riportare è la dialettica che, sulle pagine del «menabò», viene a crearsi con le posizioni di Leonetti. Questi, più anziano di Di Marco (nato nel 1937, mentre Leonetti era del 1924), si comporta fin da subito come una sorta di mentore, presentando a Vittorini i testi del promettente giovane scrittore[3] ma sottolineando l'ingenuità di alcune sue convinzioni e la rischiosa vicinanza alle tesi di Eco[4]. La nota di commento alla *Relazione* non manca di riaccendere vecchie polemiche:

> [Di Marco] mi sorprende con la sua sicurezza critica, dove valgono insieme: una concezione classista della società e della nostra storia di dopoguerra, con notevole precisione, e l'idea di una "sospensione, disintegrazione, polverizzazione" (addirittura) dei nessi discorsivi comuni, in letteratura, cioè "il verri" caricato di estremismo ingenuo.[5]

In poche battute, anzi con un solo avverbio («addirittura»), sembra venire ridimensionato l'intero progetto iconoclasta di Di Marco, ricondotto a una versione ingenua di quanto si andava intanto dichiarando sul «verri». E che Leonetti voglia pubblicamente sottrarre il giovane scrittore (di cui comunque ammira la preparazione storico-politica) all'influenza del *milieu* anceschiano è dichiarato poco più avanti:

> [...] gli dico [a Di Marco] che una simile impresa [letteraria] [...] debba farsi critica e paradossale, per corrodere pregiudizi disciplinati e riprendere invenzione, attribuendo una razionalità al linguaggio poetico con i suoi nessi; e gli dico che io penso all'"arbitrarietà del segno", alla lingua come convenzione, piuttosto

[1] A. Giuliani, *La scuola di Palermo*, «il verri», a. VII, n. 7, febbraio 1963, p. 33.
[2] *Ibid.*
[3] «[...] se faccio in tempo ti porto in esame, val la pena di esame, qualche pezzo del giovane di cui ti dissi», F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Cesena, 15 gennaio 1962, in S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 237.
[4] Riferendosi all'idea che il linguaggio letterario si 'sloghi' per fare apparire un nuovo ordine di realtà, Leonetti scrive: «Son cose che mi dice anche il Di Marco (mischiandoci, lui, più ingenuo, Lukàcs)», F. Leonetti, lettera a E. Vittorini, Bologna, 22 maggio 1962, ivi, pp. 282-283.
[5] F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, cit., p. 327. Il virgolettato proviene, probabilmente, da una dichiarazione di poetica inviata a Leonetti dallo stesso Di Marco, alla stregua di quanto anche Filippini, Sanguineti e Colombo avevano fatto con Umberto Eco per la stesura delle rispettive notizie (cfr. U. Eco, *Un inviato un poco speciale*, cit., p. VII).

che all'interiorizzamento fenomenologico, alla sospensione che, se non è solo metodo, contiene la solitudine e la comunicazione impossibile, mali antichi.[1]

Non è un caso che i «mali antichi» denunciati da Leonetti richiamino, in filigrana, la lettura lukàcsiana delle avanguardie primonovecentesche[2], con il loro portato di solitudine ontologica e di isolamento dal contesto storico-sociale, e nemmeno è un caso che questo passo riproponga le stesse resistenze al modello fenomenologico già mostrate dallo scrittore a proposito di Sanguineti e Filippini. Quasi a voler chiudere un cerchio, Leonetti ribadisce, contro il modello verriano, la giustezza del vecchio metodo officinesco: «[Di Marco] diffida della vecchia "Officina" [...] [ma io] sostengo che "Officina" era la prima giusta rottura contro l'avanguardia spiritualistica»[3], e così continua rimarcando la distanza dell'orizzonte valoriale del «menabò» da quello del «verri»: «Del resto noi siamo interessati a nuove forme, convinti che nuove tecniche non sono una dimostrazione di Dio [...]. Ed ecco il difficile: forme nuove otterrebbero una concentrazione sulla realtà, non evasive, non impegnate [...]?»[4]. A corollario di queste osservazioni, Leonetti sottolinea strategicamente i limiti della prosa di Di Marco, individuandovi «certo idillismo ermetizzante e molti residui descrivibili chiaramente; tutti avanti il rigore di un'operazione come quella che [...] si vorrebbe»[5].

La lunga nota di Leonetti eccede il compito di semplice testo presentativo, proponendosi come ennesimo tentativo di resistenza del «menabò» alla sfera d'influenza del «verri». Ancora una volta, l'alleanza tra queste due riviste e tra questi due gruppi intellettuali risulta decisamente problematica e mai veramente condotta fino in fondo da nessuna delle due parti in gioco.

3.3 Le annate 1962 e 1963 del «verri»: una 'rete' in formazione[6]

[1] F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, cit., p. 328.
[2] Cfr. G. Lukács, *Significato attuale del realismo critico*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1957, poi in Id., *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1978, pp. 853-994.
[3] F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, cit., p. 328. Si noti il ritorno di quell'aggettivo, «spiritualistica», che proprio Leonetti aveva utilizzato in una lettera a Vittorini per metterlo in guardia dalle tendenze estetiche del *côté* verriano (cfr. S. Cavalli (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini*, cit., p. 274).
[4] F. Leonetti, *Notizia su Roberto Di Marco*, cit., p. 328.
[5] *Ibid.*
[6] Il concetto di 'rete' è qui inteso nel senso di quella «logique d'échange, de collaboration, d'investissement "gratuit"» di cui parla Daphné De Marneffe a proposito delle piccole riviste letterarie belghe degli anni Venti (cfr. D. De Marneffe, *Le réseau des petites revues*, cit., p. 5), e cui si è già accennato nel primo capitolo (cfr. *supra*, § 1.2.2, *Tra competizione e collaborazione: come pensare lo spazio delle riviste*). Come si vedrà nel corso del paragrafo, il modello della studiosa può rendere conto della logica di solidarietà che guida i membri del «verri» tra il 1962 e il 1963. Questi, infatti, in prossimità dell'uscita di alcuni testi chiave della neoavanguardia italiana e soprattutto in prossimità della fondazione del Gruppo 63, si recensiscono l'un l'altro, supportandosi e promuovendosi a vicenda e, in certi casi, tentano di attirare nella propria 'rete' potenziali compagni di strada.

Il 1963 è dunque, per «il verri», un'annata di ripiegamento 'autoreferenziale', in cui la rivista allarga la rosa dei propri collaboratori, instaura nuove reti di relazioni interne al gruppo redazionale e avvia una riflessione sul concetto d'avanguardia che si protrarrà per diversi numeri. Nei mesi appena precedenti al Convegno di Palermo (3-8 ottobre 1963), sul periodico di Anceschi compaiono per la prima volta i nomi di alcuni dei futuri esponenti del Gruppo 63, come Giorgio Manganelli, Luigi Malerba, Enrico Filippini e persino Valerio Riva[1]. Tra i membri della redazione, inoltre, si avverte la volontà di tessere una 'rete' di reciproco supporto: gli autori dell'*équipe* verriana si leggono e recensiscono a vicenda, presentandosi pubblicamente come parte di un medesimo movimento di rinnovamento letterario.

In realtà, indizi di questo ripiegamento cominciano a manifestarsi già dall'annata precedente. Nel 1962, infatti, «il verri» aveva ospitato il racconto *L'occhio di Heinrich* di Germano Lombardi[2] (che l'anno successivo avrebbe pubblicato il romanzo *Barcelona* nelle «Comete» Feltrinelli) e *Le conclusioni spettano all'autore* di Oreste Del Buono[3] (estratto del romanzo *Né vivere né morire*, allora di imminente pubblicazione presso Mondadori[4]). D'altra parte, Angelo Guglielmi, con le recensioni a *Per pura ingratitudine* dello stesso Del Buono e *Memoriale* di Paolo Volponi[5], aveva già saggiato i confini di questa 'rete', avvicinando le opere dei due narratori alla prospettiva di rinnovamento perseguita dalla rivista, ma anche individuandovi dei limiti formali che impedivano loro di essere del tutto assimilate all'ottica verriana. Il romanzo di Del Buono, infatti, pur presentando «uno stile forgiato in termini di pura funzionalità, di imparzialità, e cioè non predisposto a scopi sistematori e di valutazione»[6], era comunque incentrato su una presenza umana che finiva per vampirizzare il romanzo stesso: lo scrittore, pur «avendo predisposto uno strumento stilistico atto, nella sua congenita imparzialità, a frenare l'invadenza del soggetto, ha finito, proprio grazie a questo strumento, per esaltarla»[7]. Non diversamente Volponi, che se da un lato, con il personaggio di Albino Saluggia, operaio paranoico e mentalmente turbato, contribuiva a mettere in crisi il paradigma

[1] Cfr. I. Compton-Burnett, *Tempo e virtù*, con una nota di G. Manganelli, «il verri», a. VII, n. 7, febbraio 1963, pp. 44-60; L. Malerba, *Proposta per un originale televisivo*, ivi, pp. 143-146; E. Filippini, *Uwe Johnson: Il terzo libro su Achim, cit.;* Id., *Junichiro Tanizaki: La chiave*, «il verri», a. VII, n. 11, dicembre 1963, pp. 100-101; W. Burroughs, *La censura e il romanzo*, con una nota di V. Riva, «il verri», a. VII, n. 8, giugno 1963, pp. 84-93; R. Roussel, *Mosaico dentario*, con una nota di V. Riva, «il verri», a. VII, n. 9, agosto 1963.
[2] G. Lombardi, *L'occhio di Heinrich*, «il verri», a. VI, n. 4, ottobre 1962, pp. 62-73.
[3] O. Del Buono, *Le conclusioni spettano all'autore*, «il verri», a. VI, n. 3, agosto 1962, pp. 45-58.
[4] O. Del Buono, *Né vivere né morire*, Milano, Mondadori, 1963.
[5] Cfr. A. Guglielmi, *Oreste Del Buono: Per pura ingratitudine*, «il verri», a. VI, n. 3, agosto 1962, pp. 97-99; Id., *Paolo Volponi: Memoriale*, «il verri», a. VI, n. 4, ottobre 1962, pp. 90-93.
[6] A. Guglielmi, *Oreste Del Buono: Per pura ingratitudine*, cit., p. 97.
[7] Ivi, p. 98.

realista[1], dall'altro, a causa degli eccessi di lirismo del suo stile[2] e di una vena di denuncia ancora troppo scoperta[3], non percorreva fino in fondo le premesse innovative della sua stessa opera.

Va da sé che il primo, incondizionato *endorsement* a un compagno di strada, peraltro in procinto di entrare in redazione, è la recensione di Barilli a *Opera aperta* di Umberto Eco[4], apparsa nel numero 4 dell'ottobre 1962[5]. Di questo saggio, Barilli elogia l'impostazione metodologica, degna «della migliore cultura europea del mezzo secolo appena trascorso»[6], utilizzandola come grimaldello polemico sia contro l'egemonia culturale dell'idealismo crociano, sia contro il discredito che tale egemonia avrebbe esercitato sul concetto di 'forma'. Se, infatti, per il modello crociano, «ogni forma è individuale, irripetibile, un *unicum* di cui non si può fare storia»[7], in *Opera aperta* la 'forma' diventa «un atteggiamento generale, intersoggettivo, esorbitante la singola realizzazione [...]; una sorta di istituzione comune»[8]. Di conseguenza, il merito di Eco è di aver individuato «nuclei attivi, centri d'attrazione, strutture veramente capaci di portare un senso vasto e globale»[9], portando così «tutto il suo interesse sulle forme, sui modi di organizzare una materia, di strutturarla, di darle un ordine»[10]. Si vede bene come Barilli tenda a inserire questo saggio nell'onda lunga del discorso critico che «il verri» era andato perfezionando tra il 1959 e il 1960, tra il numero sul *nouveau roman* e l'*Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*. Gli interessi formali, 'tecnici', vengono giocati polemicamente sia contro i cascami della cultura idealistica che di quella vetero-marxista[11].

Il numero 7 del febbraio 1963, oltre a essere il fascicolo più 'feltrinelliano' della nuova annata (e uno di quelli in cui la narrativa torna a farla da padrone), è senz'altro uno dei momenti di più intensa chiusura 'autoreferenziale' del gruppo verriano. Nella sezione tematica compaiono infatti i

[1] «Non è ormai più una scoperta che la letteratura realistica, in senso tradizionale, in quanto porta un interesse diretto alle cose, limitandosi a ingabbiarle in una interpretazione di tipo razionale, non solo non riesce a cogliere il nucleo di vero che è in esse, ma addirittura, riducendo arbitrariamente la prospettiva di visione, le deturpa e falsifica. Volponi ha evitato questi rischi incombenti costruendo un personaggio eccezionale e non ovvio, spiazzandolo cioè, attraverso la paranoia, da una condizione strettamente realistica», A. Guglielmi, *Paolo Volponi: Memoriale*, cit., p. 91.
[2] «[...] ciò che Volponi più seriamente rischia è la scelta di una soluzione lirica, come superiore composizione di ogni contrasto e unica possibilità di salvezza per l'uomo», ivi, p. 92.
[3] «[...] in tutta la seconda parte del *Memoriale*, il lettore può riscontrare da una parte la presenza, ormai inutile, di un meccanismo deformato, la paranoia del protagonista, il cui comportamento continua a svilupparsi secondo le leggi della sua alterazione, e dall'altra la presenza, banale, di una predicazione polemica e fin troppo scoperta contro la realtà negativa della fabbrica», ivi, p. 93.
[4] U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
[5] R. Barilli, *Umberto Eco: Opera aperta*, «il verri», a. VI, n. 4, ottobre 1962, pp. 98-102. Si ricordi che Eco entrerà nel comitato di redazione del «verri» a partire dal numero 5 del dicembre 1962.
[6] Ivi, p. 98.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 100.
[10] Ivi, p. 98.
[11] «[Si pensi] al rifiuto in blocco che la cultura marxista e lukacsiana in particolare ha opposto alle espressioni del cosiddetto "decadentismo", alla civiltà delle "opere aperte"», ivi, p. 99.

già citati saggi di Barilli, Guglielmi e Giuliani rispettivamente su *Capriccio italiano*, *Fratelli d'Italia* e *La scuola di Palermo*[1], tutti e tre volumi del catalogo Feltrinelli. Questi scritti fotografano, secondo prospettive differenti, l'avvenuto mutamento del panorama narrativo contemporaneo, identificando un nucleo di autori che rappresenterebbero modelli di 'nuovo romanzo' italiano. Le opere non solo vengono analizzate e ricondotte di volta in volta ai sistemi concettuali dei singoli critici, ma vengono trattate alla stregua di veri e propri manifesti letterari, di ormai sicure vie d'uscita dalla situazione narrativa degli anni Cinquanta.

Per Barilli, *Capriccio italiano* è un romanzo «del tutto abnorme e "altro" rispetto al modo di vedere le cose, di ordinare gli eventi, di rappresentare la realtà, che viene usualmente considerato come "normale"»[2], ma è anche un romanzo che evita ogni forma di epigonismo nei confronti della tradizione avanguardistica di primo Novecento:

> [...] *Capriccio italiano* non si limita a prendere le distanze rispetto alla normalità tradizionale, del romanzo più o meno fedelmente naturalistico: esso prende le sue distanze anche rispetto ai primi grandi eversori della normalità codificata. [...] Il *Capriccio italiano*, in altre parole, fa "voltar pagina" alla narrativa italiana, la introduce al secondo Novecento, convergendo per questo aspetto [...] con l'attività di altri scrittori, un Robbe-Grillet, un Butor, un Simon, forse un Günter Grass, che hanno segnato il compiersi dello stesso processo all'interno delle rispettive letterature[3].

Sanguineti, insomma, realizza in Italia ciò che il *nouveau roman* aveva realizzato in Francia e il Gruppo 47 in Germania. Barilli tende a leggere il romanzo secondo categorie estetiche maturate dall'incontro con Robbe-Grillet, in particolare secondo l'idea di 'normalizzazione' di strumenti espressivi e cognitivi primonovecenteschi[4]. Così, nelle pagine di *Capriccio italiano* «scompare l'urto drammatico tra l'immagine dell'Uomo nuovo e le immagini più modeste degli uomini ancora vincolati al vecchio ordine, ai vecchi modi conoscitivi»[5], al punto che «restano sulla scena uomini comuni, di tutti i giorni»[6]. In linea con la rivoluzione robbegrilletiana, anche il romanzo di Sanguineti realizzerebbe, insomma, la «democratizzazione [...] di quegli strumenti che nel primo Novecento

[1] Cfr. R. Barilli, *La normalità «autre» di Sanguineti*, cit.; A. Guglielmi, *Il romanzo di Arbasino*, cit.; A. Giuliani, *La scuola di Palermo*, cit.
[2] R. Barilli, *La normalità «autre» di Sanguineti*, cit., p. 7.
[3] Ivi, p. 8.
[4] Cfr. R. Barilli, *De Sartre à Robbe-Grillet*, cit., p. 113; Id., *L'azione e l'estasi*, cit., p. 12; Id., *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, cit., p. 112.
[5] R. Barilli, *La normalità «autre» di Sanguineti*, cit., p. 10.
[6] *Ibid.*

godevano soltanto di una circolazione aristocratica»[1], portando avanti una forma di abbassamento giocata anche e soprattutto sul piano linguistico:

> Nei romanzi dei nostri anni abbiamo un'abolizione radicale di ogni letterarietà: ecco il grigiore, la monotonia del linguaggio di Robbe-Grillet, o il turpiloquio di Günter Grass, o infine lo stile basso e colloquiale di Sanguineti, dal quale resta escluso, si noti, il *pastiche* joyciano, la contaminazione tra vocaboli culti e vocaboli volgari.[2]

Infine, Barilli vede nel romanzo sanguinetiano un superamento di alcune tendenze sperimentali ancora ancorate a una prospettiva 'naturalistica' (tra cui compare il nome di Pasolini):

> [In Sanguineti] trovano la loro verità, il loro vero esito le ricerche di un Pasolini e di un Testori; [...] quanto in questi autori è conseguito sulla falsariga del naturalismo, si ripropone qui in un universo interamente mutato: non è cioè che il fiume del parlato basso, delle interiezioni, delle frasi ingenue e sciolte sia determinato da eventi esterni [...]; [esso] possiede ora un grado assai maggiore di vitalità e di dinamismo, assume su di sé il compito di evocare i fatti, [...] di modellarli secondo tonalità affettive e di terrore, di libidine, di distensione rapidamente trasmutanti le une nelle altre.[3]

Anche Angelo Guglielmi fa di *Fratelli d'Italia* di Arbasino uno stendardo del 'nuovo romanzo', intendendolo a sua volta come realizzazione delle proprie posizioni critiche sulla narrativa. I personaggi arbasiniani, secondo Guglielmi, sono «frenetici come bambini e insonni come giocattoli»[4]; essi «si presentano tutti come dei personaggi mancati, cioè dei personaggi insufficienti, incompleti, non cresciuti»[5], vivendo per questo «del tutto al di fuori degli schemi comportamentistici

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 11. Queste forme di abbassamento e normalizzazione coinvolgerebbero anche la sfera dell'onirico, che se da un lato si dimostra «mobile e sfuggente, [...] ricc*a* di varianti e colpi di scena» (ivi, p. 13), dall'altro affianca a oggetti «convenzionalmente legati al repertorio onirico [...] altri oggetti, ricavati da una quotidianità finora non toccata [...] dal mondo dell'onirismo» (ivi, pp. 13-14), dunque 'normale'. In un saggio del 1964, Barilli approfondisce il rapporto tra l'onirismo di Sanguineti e quello di Kafka: «le vicende in chiave onirica montate da Kafka mirano tutte a proporre [...] l'itinerario stesso di un *Everyman*, dell'Uomo alle prese con la sua imprescindibile condizione»; d'altra parte, «nessuno dei molti personaggi che [...] si agitano [in *Capriccio italiano*] è abbastanza definito, abbastanza messo a fuoco e seguito nei suoi atti per poter essere investito di una rappresentanza tanto onerosa. Neppure il personaggio che parla in prima persona ci appare seriamente privilegiato». Per entrambi gli autori «si tratta evidentemente [...] di un fenomeno di spersonalizzazione, ma effettuato nel primo caso dall'alto, verso la creazione di un superpersonaggio pregno di significati e, nel secondo, dal basso, verso un sottopersonaggio, una creatura informe e larvale», R. Barilli, *Le strutture del romanzo*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 31-32.
[3] R. Barilli, *La normalità «autre» di Sanguineti*, cit., p. 15.
[4] A. Guglielmi, *Il romanzo di Arbasino*, cit., p. 17.
[5] Ivi, p. 18.

normali»[1]. Il romanzo viene paragonato, in questo, al *Tamburo di latta* di Grass, segno che l'opera dello scrittore tedesco, tradotta nel 1962 da Feltrinelli e anticipata, sempre nel 1962, proprio sul «verri»[2], era ormai entrata nel *pantheon* neoavanguardista come modello di riferimento. Tuttavia, l'operazione arbasiniana non punta a offrire al lettore un 'mondo capovolto', sotto il quale sarebbe ancora possibile «intravedere [...] alla rovescia un qualche significato di tipo morale»[3]; al contrario, Arbasino punterebbe, per Guglielmi, a una totale «svalorizzazione degli aspetti della realtà, intesa come il complesso dei valori che la Storia ha elaborato nel corso dei secoli»[4]. I protagonisti di *Fratelli d'Italia*, infatti, agiscono come «strani robot»[5]: «non c'è nulla che essi non facciano e non sappiano fare, giacché nel loro orizzonte non c'è niente che non sia fungibile, ogni cosa è intercambiabile»[6]. Si tratta, anche in questo caso, di un punto di svolta nella narrativa novecentesca:

> [...] il risultato più reale che la narrativa moderna è parsa fin qui attingere è stato quello di decretare la decadenza dei valori tradizionali e da ciò trarre tutte le implicite conseguenze in ordine tanto alla struttura dei personaggi che delle loro azioni, pensieri e sentimenti. Ma non è mai andata al di là, cioè una volta denunciata la vecchia prospettiva di valori non si è spinta fino a indicarne una nuova. Il romanzo di Arbasino ha compiuto questo nuovo passo. [...] L'assenza di un ordine universale cui si possa riportare il significato delle cose è stata innalzata da Arbasino *tout court* al nuovo ordine.[7]

Anche Guglielmi parla della lingua arbasiniana come di una lingua «abbassa*ta* ad uno strumento d'uso»[8], che «non finisce di stupire per la sua povertà»[9], enfatizzandone gli aspetti di «compatta uniformità»[10] e «radicale tautologia»[11]. Il critico gioca anzi il modello di Arbasino contro quello di Robbe-Grillet e del *nouveau roman* in generale (entrando quindi parzialmente in frizione con l'ottica di Barilli):

---

[1] *Ibid.*
[2] Cfr. G. Grass, *Fede, speranza, carità*, cit. *Il tamburo di latta* (Milano, Feltrilnelli, 1962) era stato tradotto per la collana feltrinelliana «I Narratori» da Lia Secci.
[3] A. Guglielmi, *Il romanzo di Arbasino*, cit., p. 18.
[4] Ivi, p. 21.
[5] Ivi, p. 20.
[6] Ivi, p. 24.
[7] Ivi, p. 22.
[8] Ivi, p. 19.
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, p. 24.
[11] *Ibid.*

> [...] l'atteggiamento descrittivo praticato dal *nouveau roman* è un atteggiamento esplicitamente critico e di giudizio. Robbe-Grillet si limita a descrivere le cose *faute de mieux*, cioè proprio perché non è possibile ordinarle in una qualsiasi prospettiva di significato senza falsificarle e renderle non vere. Invece continuare a compiere certi atti, a praticare certe consuetudini, pur sapendo che mancano di ogni significato (che è ciò che fanno i personaggi di *Fratelli d'Italia*) è proprio mettersi al di fuori di ogni situazione di valore [...] in una condizione in cui il "valore" non esiste e basta [...][1]

Il terzo e ultimo saggio, quello di Giuliani, è la riproduzione integrale della prefazione al volume collettaneo *La scuola di Palermo*, che sarebbe uscito di lì a pochi mesi per le «Comete» Feltrinelli[2]. Il libro raccoglie tre romanzi brevi di altrettanti giovani autori siciliani, Michele Perriera (1937), Roberto Di Marco (1937) e Gaetano Testa (1935), i quali, a loro volta, parteciperanno al convegno palermitano diventando, negli anni successivi, una costola del Gruppo 63. Tuttavia, il rapporto con Giuliani durante la preparazione del volume, testimoniato da un fitto scambio epistolare, sarà tutt'altro che sereno, attraversato da tensioni e incomprensioni reciproche[3].

Nella prefazione, i moduli stilistici della *Scuola* sono ricondotti alla categoria dell'informale, un informale maturato a stretto contatto con la realtà urbana e antropologica della città di Palermo: «informale la morfologia antropologica, come informale sfregiato ripestato intriso è lo spazio urbano»[4]; «il grosso problema, e la fonte d'ogni possibile originalità, di questi giovani siciliani risiede, appunto, nella difficoltà delle loro relazioni con una sociografia refrattaria all'intelligibilità delle esperienze»[5]; «la "scuola" di Palermo è nata come un'operazione di verifica, tentativo di assumere il caos esteriore a modello interiore»[6]. Dei tre autori vengono date schede rapide e sommarie, che non risparmiano, in certi casi, alcune perplessità: Perriera è definito un «annotatore scrupoloso dei fatti umani», che «partito da Pirandello e da Svevo è [...] appena arrivato all'esercizio della lingua sperimentale, ironica e autocritica»[7]; lo stile di Di Marco, caratterizzato dalla «distruzione metamorfosi e ricomposizione caleidoscopica degli elementi»[8], viene avvicinato al teatro dei Pupi ma si precisa anche che il suo «rifiuto del naturalismo non è condotto con tutto il rigore desiderabile,

[1] Ivi, p. 23.
[2] Cfr. M. Perriera, R. Di Marco, G. Testa, *La scuola di Palermo,* cit.
[3] Lo scambio epistolare, conservato presso il fondo Alfredo Giuliani del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, verrà ripercorso nel capitolo successivo (cfr. *infra*, § 4.2.3, *La traiettoria di Roberto Di Marco e della* Scuola di Palermo).
[4] A. Giuliani, *La scuola di Palermo*, cit., p. 28.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 29.
[7] Ivi, p. 31.
[8] Ivi, p. 33.

bensì con poche e scaltre soluzioni sintattiche»[1]; infine, di Testa si evidenzia la «prosa puntiforme e compatta»[2], dedita a una pura descrizione del caos. In polemica con la posizione di Giuliani, i membri della *Scuola di Palermo* si allontaneranno da questo primo raggruppamento, intersecando altre esperienze e altre riviste del Gruppo 63. Sarà in particolare Di Marco a intraprendere la traiettoria più radicale, avvicinandosi a Sanguineti e alle sue formulazioni critico-ideologiche[3].

3.3.1 Ritornare sulla nozione d'avanguardia

Rivendicando la necessità di un «controllo delle nozioni»[4] che allora dominavano il dibattito letterario, Anceschi introduce il numero 8 del «verri» (giugno 1963) con le parole che seguono:

> [...] termini divulgatissimi nella conversazione, nelle recensioni critiche, nella saggistica filosofica e letteraria come *impegno* e *avanguardia* assumono contorni sempre più imprecisi e vaghi, colorazioni sempre più incerte e sfumate, oppure, volta a volta, secondo diversi contesti, vengono usati con opposta pronuncia per approvare o per condannare [...]. *A che punto siamo con queste nozioni? Che significato esse hanno per noi? E che rapporti vi sono, se vi sono, tra impegno e avanguardia?*[5]

Con un programma che terrà occupata la rivista fino al numero 11 di dicembre, intrecciandosi così al Convegno di Palermo e alla nascita del Gruppo 63[6], «il verri» si propone di offrire ai lettori una serie di articoli che tornino criticamente sulla nozione d'avanguardia, e soprattutto un'inchiesta, la già citata *Avanguardia e impegno*, che saggi la vitalità di questi due concetti nell'attuale panorama critico e letterario. «A noi qui interessa – scrive ancora Anceschi – renderci conto se e con quali significati sia possibile usare oggi questi termini in rapporto alla letteratura vivente»[7], ma anche «se sia possibile un modo di vedere per cui *l'arte che si dice d'avanguardia* viva essa stessa l'*impegno*, e per cui l'*impegno* si riconosca *nell'arte che si dice d'avanguardia*»[8]. Durante tutto il 1963 la rivista tenterà non soltanto una riattualizzazione del concetto d'avanguardia, ma anche una

[1] Ivi, p. 34.
[2] Ivi, p. 35.
[3] Cfr. *infra*, § 4.2.3.
[4] L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., p. 69.
[5] *Ibid.* Corsivi nel testo.
[6] Nascita che Anceschi stesso annuncia sulla rivista (cfr. L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», a. VIII, n. 10, ottobre 1963, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., pp. 73-78).
[7] L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 70.
[8] *Ibid.* Corsivi nel testo.

risemantizzazione di quell'*engagement* che la critica marxista degli anni Cinquanta, sotto la spinta delle teorie lukàcsiane, considerava incompatibile con ogni forma d'avanguardismo.

Il numero 8 del «verri» contiene quattro articoli tematici, firmati da Fausto Curi, Renato Barilli, Angelo Guglielmi e Francesco Leonetti[1], ai quali si aggiunge, in *Rassegna*, una recensione di Ennio Scolari[2] al recente *Teoria dell'arte d'avanguardia* di Renato Poggioli[3], saggio che aveva riaperto il dibattito sulle avanguardie primonovecentesche ma che è qui avvicinato con alcune riserve[4]. La copertura prosegue nel numero 9 (agosto 1963) con un articolo, ancora una volta, di Curi[5], costeggia il convegno palermitano con il numero 10 (ottobre 1963) su cui compare l'inchiesta, e termina, nel numero 11 (dicembre 1963), con un articolo di Sanguineti[6], già annunciato nell'*Intervento* anceschiano di giugno[7].

Il punto di partenza per una rinnovata riflessione sull'avanguardia è sintetizzato da Curi nel numero 8. Per il critico, se le avanguardie otto-novecentesche avevano puntato su una «scelta dell'estetico [come] risarcimento [...] delle carenze esistenziali, sociologiche, e gnoseologiche che l'artista ravvisa*va* o crede*va* di ravvisare in sé e intorno a sé»[8], giungendo di fatto a una «verticalizzazione dell'impegno, [...] che si dilata in una vocazione demiurgica e veggenziale»[9], le avanguardie del secondo Novecento non possono prescindere da un «carattere di radicale mondanità e laicità»[10]. Continua Curi:

[1] F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963, poi in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), Gruppo 63. Critica e teoria, Milano, Testo & Immagine, 2003[2], pp. 294-301; R. Barilli, *Quale impegno?*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963, pp. 17-37; A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, ivi, pp. 38-47; F. Leonetti, *Controversie preliminari, per una definizione*, ivi, pp. 48-58.
[2] E. Scolari, *Renato Poggioli: Teoria dell'arte d'avanguardia*, ivi, pp. 109-111.
[3] R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
[4] In particolare, Scolari lamenta la «carenza di ogni testimonianza diretta di lavoro sui testi, sui programmi, sui manifesti, sulle poetiche studiate, cui fa riscontro invece una abbondante utilizzazione di materiale critico (spesso non del tutto soddisfacente) sulle avanguardie». Tuttavia, Scolari doveva anche riconoscere che «la spregiudicatezza dell'uso delle fonti [da parte di Poggioli] è il sintomo della fertilità [della sua] prospettiva di lavoro», E. Scolari, *Renato Poggioli: Teoria dell'arte d'avanguardia*, cit., p. 111.
[5] F. Curi, *Il tempo a cui apparteniamo*, «il verri», a. VIII, n. 9, agosto 1963, pp. 87-92.
[6] E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, «il verri», a. VIII, n. 11, dicembre 1963, poi in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001[3], pp. 55-58.
[7] In quell'*Intervento*, oltre ad anticipare l'inchiesta su *Avanguardia e impegno* del numero 10, Anceschi aveva in realtà annunciato un «ampio studio conclusivo di Edoardo Sanguineti» (L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 70), con ogni probabilità riferendosi a un altro saggio, effettivamente molto più ampio e articolato di quello verriano, che però verrà pubblicato altrove e soltanto nel 1966 (cfr. E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, in *Avanguardia e neo-avanguardia*, con introduzione di G. Ferrata, Milano, Sugar, 1966, poi in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 59-71). I due saggi, infatti, pur con gradi di approfondimento differenti, assumono le stesse posizioni sul tema. È probabile, quindi, che il saggio più recente fosse pensato, in origine, per apparire sulla rivista anceschiana.
[8] F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, cit., p. 296.
[9] Ivi, p. 297.
[10] Ivi, p. 298.

> [L'avanguardia del secondo Novecento] ha perduto ogni connotazione di asocialità. Fra arte d'avanguardia e società neocapitalista non vi è più il distacco netto, la contrapposizione che esistevano un tempo fra avanguardia e società borghese. [...] oggi la figura del *poète maudit* e dell'"irregolare" va facendosi sempre più rara e [...] gli artisti d'avanguardia stessi [...] hanno proceduto alla liquidazione dei miti ispirati a quella figura. [...] Oggi, gli artisti d'avanguardia hanno "accettato" l'ordine e la società sia in quanto hanno radicalizzato e portato a conseguenze estreme ma perfettamente logiche la demistificazione del maledettismo e della *bohème*, sia in quanto il materialismo storico li ha resi consapevoli che l'efficacia del disordine [...] è proporzionale all'ordinata progettazione di esso.[1]

Nel secondo Novecento, insomma, non può darsi avanguardia se non nella consapevolezza del contesto storico e sociale in cui l'avanguardia stessa è chiamata ad agire, nonché in una parziale compromissione con tale contesto. Su questa linea sarà anche Sanguineti, che in *Sopra l'avanguardia* esporrà la nota tesi della dialettica del mercato e del museo:

> [L'avanguardia esprime] l'aspirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire al giuoco immediato della domanda e dell'offerta, che sia insomma commercialmente impraticabile, e il virtuosismo cinico del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere [...] la concorrenza [...] di produttori meno avvertiti e meno spregiudicati.[2]

Questo «doppio movimento»[3] porta l'avanguardia a rivelare «tutta la verità occulta dell'arte»[4], vale a dire la sua natura di merce e il suo perenne oscillare tra i due poli del mercato e del museo:

> L'avanguardia si leva, strutturalmente parlando, contro la mercificazione estetica, e infine [...] vi precipita dentro: a livello sovrastrutturale, essa ha il suo nemico dichiarato nel museo, che, da ultimo, come nelle peggiori favole, se la divora tutta tranquillamente. [...] Il mercato e il museo sono assolutamente contigui e comunicanti, anzi sono le due facciate di un medesimo edificio sociale [...]. L'arte discende sì al livello del mercato, ma da questo bagno salutare di rugosa realtà, di stimolante concretezza, viene poi immediatamente

[1] Ivi, p. 299.
[2] E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, cit., p. 55.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 57.

> ribaltata nell'alto e inoffensivo olimpo dei classici. [...] il museo ha la sua specifica ragion d'essere nella sublimazione che ivi avviene di tutta la realtà commerciale del fatto estetico [...][1]

Ancora nel 1966, tornando su questi temi, Sanguineti ribadirà come l'avanguardia esprima una «verità generale di carattere sociale»[2], proprio nel momento in cui la sua lotta, al contempo eroica e cinica, disocculta la condizione di mercificazione dell'arte in quanto tale. Ma se nel saggio del 1963 Sanguineti si limitava a esporre questa *impasse*, tre anni dopo si concentrerà soprattutto sul momento attivo e positivo dell'arte d'avanguardia, cercando di restituirne il carattere di contestazione. Se, infatti, «la mercificazione estetica si costituisce come la specifica forma sociale dell'arte, si verifica anche, necessariamente, la sua compiuta neutralizzazione»[3], alla quale l'avanguardia risponde «nel suo istituirsi come contestazione dell'ordine, a livello estetico come a livello economico-sociale»[4]. «L'avanguardia – conclude Sanguineti – non può che mettere in causa, in prima istanza, il momento della neutralizzazione mercantile»[5]. Le conseguenze di questo discorso sono almeno tre: in primo luogo, si riconosce che per uscire definitivamente dall'*impasse* e rompere così la dialettica del mercato e del museo, l'avanguardia deve trovare «puntuale corrispondenza e soccorso in una lotta organica [...] contro il carattere specialistico della professione artistica [...] nel quadro di un possibile superamento generale dell'alienante divisione del lavoro»[6]. Direttamente connessa a questa osservazione vi è quindi la necessità di una «ideologizzazione dell'avanguardia»[7]. Infine, se è vero che l'avanguardia esprime una verità di carattere sociale, e se è vero che è l'avanguardia, o per meglio dire un'avanguardia ideologizzata e consapevole della dialettica mercato-museo, la sola via d'uscita dalla «neutralizzazione mercantile» dell'arte in quanto tale, allora si avrà che

> ove essa sia davvero compresa, con le proprie contraddizioni, nel tessuto reale delle contraddizioni di base, la via dell'avanguardia diviene effettualmente la via deputata, sul terreno dell'arte, alla comprensione delle cose stesse. E dovrà qui ripetersi, con ferma ostinazione, che il problema del realismo, oggi, non può che essere posto e risolto entro questo orizzonte.[8]

[1] *Ibid.*
[2] E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, cit., p. 62.
[3] Ivi, p. 67.
[4] Ivi, p. 69.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 62.
[7] Ivi, p. 69.
[8] Ivi, p. 67.

Proprio su questo punto, vale a dire sull'idea dell'avanguardia come porta d'accesso a una verità di carattere strutturale e non soltanto estetico (da cui l'idea di un 'realismo d'avanguardia'), le posizioni di Sanguineti e di Curi sembrano indicare una prospettiva comune. Anche per Curi, infatti, un'eventuale ripresa delle avanguardie dovrebbe configurarsi come «passaggio da un'autonomia monadica, irrelata»[1], tipica delle avanguardie primonovecentesche, a una «autonomia relazionale, integrabile e integrativa; come transizione dalla scelta dell'estetico [...] all'integrazione autonoma dell'estetico»[2]. «Ciò che caratterizza oggi l'avanguardia – conclude Curi – è infatti la consapevolezza dell'esistenza di una metodologia relazionale e integrata operante in un orizzonte di verità mondana»[3], per cui le nuove avanguardie non dovrebbero più muoversi in un quadro di «specificità e autonomia del settore estetico»[4], ma affacciarsi sugli «altri settori della vita e del pensiero»[5]. Se Curi, come si è visto, ripudia la *bohème* e il maledettismo, anche Sanguineti guarda alla possibilità di una nuova avanguardia sotto il segno di un'attenuazione dei «caratteri cosiddetti romantici»[6] e degli «impulsi più scopertamente anarchico-rivoluzionari»[7] dei movimenti storici. Non è un caso, infatti, che l'autore di *Laborintus* si riferisca alle avanguardie di primo Novecento in una chiave di superamento e non di imitazione: «Si trattava – scriveva infatti Sanguineti in un saggio del 1961 a proposito della sua opera prima – di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia [...] esasperandone le contraddizioni [...], rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva»[8]. Il programma, come enunciato in una celebre espressione, era di «fare dell'avanguardia un'arte da museo»[9], vale a dire «riconoscere l'errore della regressione»[10] in cui era caduta l'avanguardia storica, «getta*ndo* se stessi, subito, e a testa prima, nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo [...], dell'anarchismo e dell'alienazione, con la speranza [...] di uscirne poi veramente, attraversato il tutto»[11].

Sebbene non venga mai direttamente citato, non è difficile intravedere in queste posizioni un tentativo di capovolgimento delle tesi sull'avanguardia di Lukács, così come erano state esposte nel saggio *Significato attuale del realismo critico*[12]. In particolare, l'insistenza di Curi e Sanguineti sulla

[1] F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, cit., p. 300.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, cit., p. 64.
[7] *Ibid.*
[8] E. Sanguineti, *Poesia informale?*, cit., p. 203.
[9] Ivi, p. 204.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] G. Lukács, *Significato attuale del realismo critico*, cit.

natura 'sociale' dell'avanguardia, sulla necessità di uscire dalla condizione 'monadica' o 'anarco-irrazionalista' tipica dei movimenti primonovecenteschi, non può non richiamare, per converso, l'idea lukácsiana di un'avanguardia come esasperazione di una condizione ontologica di solitudine e di distacco dalla società. Scriveva infatti Lukács: «[per l'avanguardia] esiste l'uomo: l'individuo eternamente, essenzialmente solitario, svincolato da tutti i rapporti umani e a maggior ragione da tutti i rapporti sociali»[1], e se a un'opera d'avanguardia capita di rivelare una verità contingente, di tipo storico o sociale, ciò avviene quasi per accidente:

> Se uno scrittore, sia pure di convinzioni schiettamente avanguardistiche, è artisticamente dotato, la sua creazione esprime sempre, in una certa misura, un concreto *hic et nunc*. Così, in Joyce, diventa sensibile, come atmosfera dell'accadere, Dublino, in Kafka e in Musil la monarchia asburgica. Solo che questo, in essi, è – più o meno – un sottoprodotto secondario, non un momento integrante di ciò che è essenziale dal punto di vista artistico.[2]

Ne consegue che l'arte d'avanguardia è basata su un sostanziale antirealismo. Per essa, infatti, vale il principio generale della «dissoluzione della forma oggettiva in soggettività»[3], per cui si avrebbe un «livellamento del mondo interiore dell'uomo a una soggettività astratta»[4] e una relativa «liquidazione della realtà»[5]. Inutile ricordare come questa lettura, che proprio nei primi anni Sessanta inizierà a essere contestata anche al di fuori del campo neoavanguardista[6], abbia pesantemente influenzato la critica marxista e il suo rapporto con lo sperimentalismo. Nel 1959, per esempio, commentando le *9 domande sul romanzo* di «Nuovi Argomenti», Carlo Salinari giudicava così il *nouveau roman*: «l'ideologia ispiratrice di questo nuovo naturalismo non è quella progressiva e democratica di uno Zola [...] [ma] una nuova forma di quell'evasione, di quel disimpegno, di quella fuga dalle idee e dagli uomini che caratterizzeranno la letteratura decadente»[7]. Nel 1965, sempre

[1] Ivi, p. 865.
[2] Ivi, p. 867.
[3] Ivi, p. 870.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 871.
[6] Nel suo studio sull'avanguardia, Poggioli critica apertamente il saggio di Lukàcs: «*Significato attuale del realismo critico* tende a confondere avanguardia e decadentismo, estendendo alla prima il giudizio di valore negativo insito nella seconda, e distinguendo l'una dall'altra solo come aspetti diversi del processo di degenerazione della cultura borghese» (R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, cit., p.14). Più avanti nel volume, lo studioso muove una critica generale tanto ai detrattori 'di destra' che a quelli 'di sinistra' (compreso Lukàcs), sostenendo che entrambe le schiere «hanno visto con penetrazione soltanto la problematica extra-estetica del fenomeno avanguardistico. Il loro errore essenziale sta non tanto nell'indifferenza verso i valori estetici, quanto nell'incapacità a comprendere i presupposti strettamente culturali dell'avanguardia», ivi, p. 195.
[7] C. Salinari, *La sorte del romanzo* [1959], in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967, p. 171.

Salinari definiva i romanzi di Robbe-Grillet «irrazionali e romantici»[1] a causa della loro struttura labirintica. Avanguardismo e decadentismo, in Lukács di fatto sinonimi, vengono sottratti a ogni possibilità di intervento concreto sulla realtà e relegati a un limbo di evasione e disimpegno. Riappropriarsi dell'avanguardia secondo modalità opposte rispetto alla ricezione lukácsiana, enfatizzandone cioè gli aspetti di 'socialità' e la capacità di disvelare delle contraddizioni strutturali del presente storico, significa dunque effettuare una scelta di campo ben precisa, che tuttavia presuppone, da un lato, un ripensamento dell'avanguardia stessa nel nuovo contesto degli anni Sessanta, dall'altro un eguale ripensamento del concetto di impegno.

Quest'ultimo punto, prima di essere discusso nell'inchiesta verriana dell'ottobre 1963, verrà affrontato da Renato Barilli, che nel saggio intitolato, programmaticamente, *Quale impegno?*, prende le mosse dalla necessità di definire una nuova forma di *engagement*, alternativa tanto all'impegno di stampo neorealista che al 'disimpegno' di cui, sulla scorta di Lukács, era accusata la letteratura d'avanguardia. Scrive Barilli:

> Sulle pagine del "verri" sono stati assunti [...] atteggiamenti e programmi che contrastano radicalmente con il tono generale di tutta la cultura e l'attività letteraria del nostro dopoguerra. Se queste ultime si sono caratterizzate *in primis* per il rilievo accordato alla nozione di "impegno" e per l'ostentazione di scelte sul piano politico, da parte dei collaboratori del "verri" ha corrisposto una deliberata trascuranza di tali ragioni pratiche [...]. Di qui, ovvie accuse [...] alla linea del "verri": sarebbe questa la linea del "disimpegno", dell'evasione, dell'*escapisme* [...] un neo-decadentismo [...][2]

Ma anziché rifiutare la nozione di impegno, Barilli sottolinea il problema di una sua ridefinizione, di un suo allargamento semantico. «Per parte nostra non possiamo [...] ravvisarci nel "disimpegno" e nell'evasione; o meglio, lo potremmo anche fare per puro spirito di contraddizione verso la nozione di "impegno" praticata dall'altra parte, che ci sembra artificiale e improduttiva»[3]; tuttavia, prosegue il critico, «la parola "impegno" ha troppo peso, troppo valore nel linguaggio comune perché ci si possa permettere di lasciarla alla parte avversa»[4]. Il nuovo *engagement* prospettato da Barilli si configura, piuttosto, come una critica a ciò che lui stesso definisce il «praticismo» della cultura del Dopoguerra, vale a dire quel pregiudizio per cui «integrare la letteratura

[1] C. Salinari, *La poetica del romanzo* [1965], ivi, p. 212.
[2] R. Barilli, *Quale impegno?*, cit., p. 17.
[3] Ivi, pp. 17-18.
[4] Ivi, p. 18.

voleva dire in primo luogo relazionarla a strutture nate e cresciute in campo politico, economico, morale»[1]:

> Il primato riconosciuto alla ragion pratica ha avuto effetti deleteri sulla cultura postbellica: a questo modo, infatti, è venuta meno la possibilità di elaborare una visione del mondo veramente globale, tale cioè da poter ricevere indicazioni e contributi dai più vari settori, e da esser poi in grado, una volta elaborata, di verificarsi, di mettersi alla prova in essi, di mostrarsi feconda nel risolvere i loro problemi.[2]

Il «praticismo», nel suo porre come prioritario il momento politico-economico, stringerebbe inoltre, per Barilli, un inevitabile compromesso con il «senso comune»: «di qui l'alleanza con le forme, i metodi, le strutture conservatrici, vecchie, tradizionali»[3]. La nuova forma d'impegno che il critico sta cercando di definire presuppone invece di integrare la letteratura «con ogni altro ambito»[4] del sapere, non solo con il momento politico, ma anche con la «gnoseologia e la psicologia»[5]. Di conseguenza, si tratterà di «dare precedenza al modo di conoscere, di sperimentare il mondo; o anche di trasformarlo, nel senso di una trasformazione primaria, inevitabile, derivante dal contatto stesso dell'uomo con le cose»[6]. Torna, in filigrana, la lunga frequentazione della narrativa di Robbe-Grillet. In effetti, già nel 1961, introducendo la raccolta di saggi *Una via per il romanzo futuro*, Barilli aveva affrontato la questione dell'*engagement* in termini molto simili, vedendo nel romanziere francese un modello di difesa delle autonome ragioni della letteratura contro altri universi di discorso che pretenderebbero di ridurla a sé[7]. La letteratura, scrive Barilli parafrasando le affermazioni di Robbe-Grillet, «è "altra", incommensurabile rispetto alla politica, alla morale, alla religione»[8], ma una ricerca proiettata autonomisticamente sulle forme sarebbe comunque finalizzata

[1] Ivi, p. 21. Barilli tornerà su questo concetto anche al convegno di Cerisy del 1971: «Il est arrivé trop souvent de privilegiér le point de départ de la structure économique d'une société», R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque?*, cit., p. 109.
[2] R. Barilli, *Quale impegno?*, cit., p. 23.
[3] Ivi, p. 26.
[4] Ivi, p. 30.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 33.
[7] Nell'introduzione alla raccolta, Barilli sosteneva come Robbe-Grillet fosse «tra i primi a battersi, pur senza averne forse piena consapevolezza, per il raggiungimento di un legame orizzontale tra i vari universi di discorso, sulla base di una comune visione del mondo» (R. Barilli, *Introduzione*, in A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 28). Già nel romanziere francese, quindi, Barilli vedeva una strada per sottrarre l'impegno alla predominanza del momento politico-economico. Non si dimentichi che, proprio in quella raccolta, il critico italiano aveva tradotto il saggio del 1958 intitolato *L'engagement dello scrittore e il realismo socialista* (cfr. ivi, pp. 133-140), in cui Robbe-Grillet sosteneva che «invece di essere di natura politica, l'*engagement* è, per lo scrittore, la piena coscienza dei problemi attuali del suo proprio linguaggio, la convinzione della loro estrema importanza, la volontà di risolverli dall'interno», ivi, p. 140.
[8] R. Barilli, *Introduzione*, cit., p. 26.

> [all'] istituzione di una cultura, di una visione del mondo non esclusivamente contenuta nell'ambito dell'arte, ma al contrario di gran lunga esorbitante, così da costituire [...] il vasto terreno in cui l'arte di fatto viene confondendo e intrecciando le proprie radici con quelle di altre iniziative e azioni umane.[1]

Un impegno 'culturalistico', quindi, su cui Barilli tornerà anche al convegno di Cerisy del 1971[2], che se, da un lato, non è in contraddizione con un impegno politico reale, dall'altro pone necessariamente l'accento sulle strutture conoscitive e, da ultimo, sulle forme letterarie, intese entrambe come porta d'accesso alla comprensione del presente storico. Infatti,

> non ha alcun senso che uno scrittore affronti con zelo una grave problematica sociale, studiandosi di proporne una visione progressista, se poi tale fervore innovatorio sul versante dell'azione non trova corrispondenza sul piano delle scelte d'ordine gnoseologico, o psicologico, o di tecnica e di linguaggio.[3]

In Robbe-Grillet, dunque, «non c'è contraddizione [...] bensì integrazione dialettica, tra la proclamata adesione [...] all'autotelismo dell'arte, e la predicazione appassionata di un nuovo modo di vedere, di conoscere, di sperimentare il mondo»[4]. Si vede bene, in questi passaggi, come la rinnovata idea barilliana di 'impegno' trovi terreno fertile, ancora una volta, nell'elaborazione teorica del *nouveau roman*, ma anche come Barilli, nel 1961, anticipasse di circa un anno quello che è forse il tentativo più convincente, dall'interno del campo neoavanguardista, di risemantizzare la nozione di 'impegno': il saggio di Umberto Eco pubblicato nel 1962 sul «menabò»[5]. Qui, con un grado di elaborazione teorica che manca negli scritti di Barilli, ma con una convergenza evidente su alcuni motivi fondamentali, Eco sostiene che

> il primo tipo di discorso che l'arte fa, lo fa attraverso il *modo di formare*; la prima affermazione che l'arte fa sul mondo e sull'uomo [...] la fa atteggiando in un certo modo le proprie forme e non pronunciando attraverso di esse un complesso di giudizi in merito a un certo soggetto. Fare un apparente discorso sul mondo raccontando un "soggetto" che abbia immediati riferimenti alla nostra vita concreta, può essere il modo più palmare di evadere dal problema che interessa, ricondurre cioè una problematica attuale, ridotta

[1] Ivi, p. 28.
[2] «La culture étant circulaire, on peut partir d'un point quelconque de cette boucle, puisque d'une coupure provoquée quelque part s'ensuivront une perte d'équilibre de l'ensemble et la nécessité de l'établir sur d'autres bases», R. Barilli, *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque?*, cit., p. 109.
[3] R. Barilli, *Introduzione*, cit., pp. 29-30.
[4] Ivi, p. 30.
[5] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit.

> nell'ambito di un sistema comunicativo legato a un'altra situazione storica, fuori dai limiti del nostro tempo e quindi di fatto non dire niente su di noi.[1]

In questo lungo saggio converge un po' tutta l'esperienza verriana dalla fondazione della rivista al momento di svolta dei primi anni Sessanta. Di più, l'idea di 'alienazione' su cui il critico si concentra lungo tutta la prima parte, tentando di offrirne una lettura positiva e funzionale all'instaurazione di una nuova poetica e di una nuova forma di 'impegno'[2], porta a maturazione il concetto anceschiano di 'poesia *in re*'[3]. Vi trovano poi una sistemazione organica certe osservazioni sul concetto di 'crisi' come lo si è visto evocare a proposito del *nouveau roman*[4]: «È l'arte – scrive infatti Eco – che per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime»[5]. Secondo questo punto di vista, la principale «funzione pedagogica»[6] delle nuove poetiche artistiche e letterarie sarebbe l'«operazione pratica che prend*e* le mosse dall'atto di coscienza promosso dall'arte»[7], vale a dire l'idea che «ordinare una situazione non vuol dire sovrapporle un ordine univoco [...] ma elaborare modelli operativi [...] che soli paiono permettere una presa sulla realtà quale la nostra cultura ci va configurando»[8]. L'impegno è dunque ancora, in prima battuta, un impegno 'conoscitivo', giocato direttamente sulla realtà e sulle sue possibili configurazioni strutturali, e anche Eco, ripercorrendo l'esempio del *nouveau roman*, offre una lettura positiva dell'apparente 'disimpegno' dei narratori francesi:

---

[1] Ivi, pp. 260-261. Corsivo nel testo.

[2] Come in parte si è visto nei paragrafi precedenti, Eco, pur accettando l'interpretazione marxiana del concetto di 'alienazione', cerca tuttavia di evitarne un'applicazione rigida, ipotizzando una forma di «alienazione all'oggetto» (ivi, p. 235) non strettamente dipendente dalla struttura dei rapporti sociali. Si tratta, per come lo intende il critico, del «problema che si pone al soggetto non appena esso produce un oggetto e gli si rivolge in un atto di intenzione per usarlo o semplicemente per considerarlo» (*ibid.*); in definitiva, del «problema del rapporto di qualsiasi essere umano col mondo delle cose che lo circonda» (*ibid.*). Non potendo, questa forma di alienazione al mondo oggettuale in quanto tale, essere mai del tutto eliminata, ne consegue che «ciò che [...] ci può salvare è una inserzione pratica e attiva nella situazione: l'uomo lavora, produce un mondo di cose, si aliena fatalmente in esse, si libera dall'alienazione accettando le cose, impegnandosi in esse [...] conscio che ad ogni trasformazione si ritroverà di fronte, in altri termini, la stessa situazione dialettica da risolvere», ivi, p. 240.

[3] Sull'elaborazione del concetto di 'poesia *in re*', cfr. T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., pp. 43-53. Anche Emanuele La Rosa sottolinea la coerenza delle posizioni di Eco con la teorizzazione anceschiana della 'poesia *in re*', per cui cfr. E. La Rosa, *Impegno metonimico, impegno esplicito: poetiche della Neoavanguardia a confronto. Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Adriano Spatola*, Losanna, Peter Lang, 2019, p. 26.

[4] Cfr. *supra*, § 2.2.1, *Luciano Anceschi: senso della crisi, fenomenologia e* nouveau roman.

[5] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 272.

[6] Ivi, p. 273.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

> Questi narratori avvertivano che il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo, e che i problemi che sul piano della psicologia individuale e della biografia possono essere problemi di coscienza, sul piano della letteratura potevano diventare solo problemi di strutture narrative intese come rispecchiamento di una situazione, o campo di rispecchiamenti di varie situazioni a vari livelli.[1]

Quanto sostiene Eco si colloca al crocevia delle varie sensibilità che strutturano il campo neoavanguardista. L'idea di un'opera che «si aliena nella situazione assumendone i modi, ma portando questi modi a evidenza, rendendoseli consapevoli come modi formativi»[2] era già stata anticipata da Alfredo Giuliani nella recensione a *Laborintus* del 1956 e ribadita nell'introduzione ai *Novissimi*[3]. Anche Sanguineti, nel già citato saggio del 1961, utilizzava le stesse categorie di Eco quando definiva la propria poetica sotto il segno di una «crisi di linguaggio, come crisi critica (come critica del linguaggio, insomma)»[4], ma anche come espressione «di uno stato "oggettivo" di alienazione [...] partecipato direttamente»[5]. Il merito di Eco è di portare finalmente 'a livello', grazie anche a un solido apparato critico-teorico, i vari discorsi maturati sul «verri» a proposito dell'arte, della musica, della poesia e della narrativa contemporanee, elaborando un modello estetico comune e ripensando, a propria volta, l'idea d'avanguardia in rapporto alla rinnovata situazione storica, sociale e culturale degli anni Sessanta. In linea con le posizioni di Curi e Sanguineti, e ancora una volta capovolgendo la lettura lukácsiana dell'avanguardia come arte fondamentalmente antirealista e antisociale, anche per Eco «mentre si crede che l'avanguardia artistica non abbia un rapporto con la comunità degli altri uomini tra i quali vive, e si ritiene che l'arte tradizionale lo conservi, in realtà accade il contrario: [...] l'avanguardia è l'unica a intrattenere un rapporto di significazione col mondo in cui vive»[6].

3.3.2 Impegno, disimpegno o contro-impegno?

[1] Ivi, p. 278.
[2] Ivi, p. 270.
[3] Cfr. A. Giuliani, *Edoardo Sanguineti: Laborintus*, cit.
[4] E. Sanguineti, *Poesia informale?*, cit., p. 203.
[5] *Ibid.*
[6] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit., p. 258.

Resta da vedere come definire il nuovo modello di *engagement* che sembra prendere forma tanto nel saggio di Barilli che in quello di Eco. Emanuele La Rosa ha proposto, in relazione alle poetiche di Sanguineti, Pagliarani e Spatola, i due modelli di 'impegno metonimico' e 'impegno esplicito', intendendo, con il primo termine, un impegno condotto indirettamente attraverso le strutture del testo e, con il secondo, un impegno esplicitamente dichiarato dal testo stesso[1]. Tuttavia, questa suddivisione, sebbene utile ad articolare le differenze interne al campo neoavanguardista in relazione ai rapporti tra scrittura e società, non tiene in considerazione che tutto quel campo si opponeva a un'idea specifica e storicamente connotata di *engagement*, pur senza proporre un termine altrettanto definito che desse la misura di questa nuova tipologia di impegno[2]. Lo stesso La Rosa individua i tratti comuni degli autori del suo studio nell'«azione critica e metalinguistica all'interno del linguaggio alienato»[3]. In questo modo, l'idea di impegno che emerge sembra comunque consistere nella diretta esposizione di un linguaggio, per l'appunto, 'alienato': un *engagement*, dunque, giocato sulle forme linguistiche. D'altra parte, a far cadere del tutto l'ipotesi del 'disimpegno', c'è «l'aspirazione ad una destinazione "sociale" dell'istituto letterario; l'artista, attraverso il proprio operato, deve rilevare le contraddizioni e i problemi che affliggono la società»[4], e sebbene questo sembri in contraddizione con l'idea di un impegno anzitutto 'conoscitivo', 'gnoseologico', come promosso soprattutto da Barilli, non si deve dimenticare che, per quest'ultimo, il superamento del riduzionismo politico-economico del fatto letterario non è necessariamente un abbandono delle problematiche politiche *tout court*. «Questa nuova fase [dell'*engagement*] – scrive infatti Barilli – potrebbe rivendicare un impegno [...] a perseguire l'integrazione globale fra tutti i piani e settori:

[1] Per La Rosa, Pagliarani e Spatola ricadrebbero nella categoria dell'impegno metonimico, mentre Sanguineti, dopo l'esordio di *Laborintus* e in concomitanza con la raccolta poetica *Purgatorio de l'Inferno* (1963), si assesterebbe su posizioni di impegno esplicito. Infatti, mentre nel Sanguineti post-laborintico si ha un'«improvvisa apertura politica che annulla ogni livello metaforico e simbolico per diventare pura propaganda di un'ideologia che viene inserita a forza nel testo dall'esterno», facendo così svolgere alla poesia una funzione «*didascalica*», negli altri due autori «la poesia assolve una funzione *deittica* di additamento del problema, rifiutando la proposta di una sua risoluzione», E. La Rosa, *Impegno metonimico, impegno esplicito*, cit., p. 240. Corsivi nel testo.

[2] Infatti, come si è visto anche nel caso di Barilli, non era infrequente ricorrere al termine opposto di 'disimpegno', generando, spesso, dei fraintendimenti. Si torni, a questo proposito, al celebre dibattito televisivo tra Moravia e Sanguineti moderato da Arbasino per il programma Rai *Match* del 1977. Mentre Moravia, pur rendendosi conto che il 'disimpegno' della neoavanguardia «non era il contrario dell'impegno», poteva comunque affermare che il Gruppo 63 «si batteva per il disimpegno», d'altra parte Sanguineti, pur ribadendo la propria estraneità a una concezione 'disimpegnata' della letteratura, rimaneva comunque invischiato in una rete di contraddizioni: «io mi sento molto parte di una generazione in qualche modo "fredda", che quando parlava di disimpegno (io personalmente non ne parlavo) [...] era per togliere quel tanto di equivoco morale, caldo e metafisico, che poteva essere collegato alla concezione tradizionale del borghese che "si impegna" e in quell'impegno porta tutta una carica esistenziale, viscerale, ecc. [...] Per quello che mi riguarda personalmente, era il modo in cui vivevo quest'epoca "del disimpegno". Tant'è vero che per contro ero molto ideologico, cioè molto impegnato, tutto sommato [...]». L'intervista è visualizzabile al seguente indirizzo: https://www.raiplay.it/video/2016/12/Alberto-Moravia-e-Edoardo-Sanguineti-599420af-2903-44cd-a0d3-d6ae5a114ef0.html. Lo scambio di battute avviene tra il minuto 6:20 e il minuto 9:25 circa.

[3] E. La Rosa, *Impegno metonimico, impegno esplicito*, cit., p. 240.

[4] Ivi, p. 239.

l'impegno, cioè, pur partendo da istanze gnoseologiche, a non ignorare neppure il pratico, il politico»[1].

Nel tentativo di ovviare a questo vuoto terminologico, e riferendosi al campo letterario francese, Benoît Denis ha coniato la formula di *contre-engagement*[2]. Se, da un lato, l'*engagement* si configura in opposizione «aux formes du purisme esthétique et désigne les modalités et les formes selon lesquelles l'écrivain, dans ses oeuvres, est susceptible de participer au débat politique ou aux luttes sociales»[3], d'altra parte il *contre-engagement* è un «discours qui combat les définitions politiques de l'engagement non pas pour revenir à une situation antérieure [...], mais qui retourne les arguments de l'engagement contre lui-même en s'appropriant ses thèmes et ses questions»[4]. È possibile, in questo senso, definire 'contro-impegnate' le prospettive promosse dalla neoavanguardia?

Per prima cosa, vanno evidenziate delle differenze storiche relative ai due campi letterari in questione. Per Denis, infatti, l'*engagement* è essenzialmente quello sartriano, vale a dire un tipo di impegno che non nega, anzi ribadisce, l'autonomia del letterario rispetto al politico: «l'engagement sartrien – scrive Denis – paraît précisément conçu pour échapper à l'alternative de l'art pur et de l'art social»[5]. In Italia, la prospettiva di Sartre è interpretata soprattutto da Vittorini, che con il «Politecnico» ritraduce, secondo le logiche del proprio campo d'appartenenza, quanto in Francia l'autore della *Nausée* andava elaborando con la rivista «Les Temps Modernes»[6], ma con risultati decisamente opposti. Come si è già avuto modo di dire, le pressioni di Togliatti finiranno per decretare il fallimento e la chiusura del periodico, nonché l'imposizione, alla fine degli anni Quaranta e per gran parte dei Cinquanta, di un'idea di impegno fortemente ancorata alla visione politica ufficiale del Partito. Per gli scrittori italiani che, dalla metà degli anni Cinquanta, contestano la cultura eteronoma

[1] R. Barilli, *Quale impegno?*, cit., p. 30.
[2] Cfr. B. Denis, *Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature*, in J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz (a cura di), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e – XX^e siècle)*, Losanne, Éditions Antipodes, 2006, pp. 103-117. Lo stesso Denis ha esplorato la nozione di *engagement* in Id., *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
[3] B. Denis, *Engagement et contre-engagement*, cit., p. 103.
[4] Ivi, p. 105.
[5] Ivi, p. 108. Per quanto riguarda il problema dell'autonomia del letterario in Sartre, cfr. A. Boschetti, *Sartre et «Les Temps Modernes»*, cit., pp. 137-152. Non si dimentichi, inoltre, che nel processo di autonomizzazione del campo letterario francese, così come ricostruito da Pierre Bourdieu, le prime forme di *engagement* 'moderno' (a partire, notoriamente, dal *J'accuse* di Zola e dalla partecipazione pubblica degli intellettuali all'*affaire* Dreyfus) si manifestano, dialetticamente, nel momento del raggiungimento del massimo grado di autonomia (cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 194-197).
[6] Per uno studio comparato delle due riviste, cfr. A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., pp. 115-138.

promossa dagli intellettuali organici al PCI, la nozione di impegno contro cui schierarsi rappresenta, insomma, un prolungamento artistico e letterario degli interessi politici del Partito[1].

Ora, non è un caso che Barilli, nel discutere il particolare 'impegno' robbegrilletiano, evochi proprio lo spettro del «Politecnico», arrivando persino a un confronto diretto tra la posizione di Vittorini nell'immediato Dopoguerra e quella di Robbe-Grillet nei primi anni Sessanta: «L'arte non deve suonare il piffero alla rivoluzione, diceva allora Vittorini; l'arte non deve venir passivamente subordinata ad altri interessi, è stato costretto a ripetere di recente Robbe-Grillet»[2]. L'impegno contro cui Barilli si schiera non sembra essere, dunque, quello autonomista (e, in fondo, filo-sartriano) predicato da Vittorini, ma quello, per l'appunto eteronomo e filo-partitico, promosso lungo tutto un decennio dall'intellettualità comunista. Lo stesso Robbe-Grillet, nel saggio sull'*engagement* tradotto da Barilli per il volume del 1961, definisce la propria idea di impegno contro le poetiche del realismo socialista[3], e si è visto come lo zdanovismo sia stato, nel campo letterario italiano, una realtà più volte corteggiata dalle politiche culturali del PCI. Nella convergenza tra Barilli e Robbe-Grillet, vale a dire nell'idea comune di ripudiare una forma di impegno intesa come applicazione eteronoma di istanze politiche esterne senza che tale ripudio significhi perseguire un totale 'disimpegno' di natura bellettrista ed esteticheggiante, è possibile vedere una conferma di quanto rilevato da Denis. Secondo il critico, infatti, *engagement* e *contre-engagement* sono, per così dire, due facce della stessa medaglia: «engagés et contre-engagés ne peuvent se satisfaire du purisme esthétique et entendent chacun réinscrire la littérature dans le monde»[4]; «l'une et l'autre position se pensent comme des politiques de la littérature, qui visent à affirmer la présence sociale de la chose littéraire»[5].

Le differenze tra impegno e contro-impegno sembrano, dunque, di natura quantitativa più che qualitativa, e riguardano soprattutto il rapporto dello scrittore con problemi specificamente tecnici, formali e di linguaggio. Come scrive ancora Denis, infatti, «le propre dell'intervention sartrienne est d'avoir suspendu la question de la novation esthétique [...] [qui] n'est jamais alléguée comme valeur pour la littérature»[6]; di conseguenza, «la question de la forme, sans être évacuée, se trouve

[1] Il processo di autonomizzazione del campo letterario degli anni Cinquanta dalle ingerenze del Partito e dalla sua idea di letteratura *engagée* sono state affrontate nel primo capitolo di questa tesi, per cui cfr. *supra*, § 1.3, *Le riviste nel campo letterario degli anni Cinquanta (1953-1956)*.
[2] R. Barilli, *Introduzione*, in A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, cit., p. 24.
[3] «Come potremmo rifiutarci di vedere che cosa è diventata, per non citare che un esempio, la pittura nei paesi in cui la rivoluzione ha trionfato? Come non sorridere davanti alle accuse di "decadenza", di "gratuità", di "formalismo", applicate a caso dai più zelanti tra i rivoluzionari a tutto ciò che conta per noi nell'arte contemporanea? [...] Confessiamolo con tutta crudezza: la Rivoluzione socialista diffida dell'Arte rivoluzionaria», A. Robbe-Grillet, *L'engagement dello scrittore e il realismo socialista*, ivi, pp. 134-135.
[4] B. Denis, *Engagement et contre-engagement*, cit., p. 109.
[5] Ivi, p. 111.
[6] B. Denis, *Engagement et contre-engagement*, cit., pp. 113-114.

secondarisée»[1]. Si ricordi come, per Barilli, il passaggio dalla narrativa sartriana a quella di Robbe-Grillet avvenisse nell'ambito di una 'normalizzazione' e di un'estensione orizzontale della poetica dell'estasi, dunque nella radicalizzazione di un principio formale che in Sartre era calato in una struttura romanzesca non ancora problematizzata[2]. Robbe-Grillet, a sua volta, evidentemente influenzato dalle teorie barthesiane, oppone a Sartre un rifiuto tutto giocato sulla responsabilità esclusiva dello scrittore nei confronti del proprio linguaggio:

> Che resta allora dell'*engagement*? Sartre, che aveva visto il pericolo di questa letteratura moralizzatrice [la letteratura del realismo socialista], aveva predicato in favore di una letteratura morale che pretendeva soltanto di svegliare le coscienze ponendo i problemi [...]. L'esperienza ha mostrato che era anche questa un'utopia: non appena appare la preoccupazione di significare qualcosa (qualcosa di esterno all'arte) la letteratura incomincia a indietreggiare. [...] Invece di essere di natura politica, l'*engagement* è, per lo scrittore, la piena coscienza dei problemi attuali del suo proprio linguaggio [...]. È questa per lui la sola possibilità di restare un artista e [...] di servire un giorno forse a qualcosa, forse alla Rivoluzione stessa.[3]

Come si vede, mentre la «question de la forme» è fatta avanzare in primo piano, non per questo l'attività letteraria è totalmente recisa da una possibile, futura ricaduta politica, dunque da un potenziale impatto sulla realtà. Se si è citato Barthes è perché, nella ricostruzione di Denis, è proprio l'autore del *Dégré zéro de l'écriture* il primo intellettuale pienamente *contre-engagé* del Dopoguerra. In lui, il luogo specifico in cui si manifesta l'impegno è, per l'appunto, la scrittura, «en tant qu'elle désigne cette dimension de la forme où l'écrivain est susceptible de poser un choix. L'engagement spécifiquement littéraire sarait ainsi celui qui interroge le rapport au langage»[4]. Tuttavia, come scrive Nelly Wolf, «Barthes, avec le concept d'écriture, théorise également l'idée d'un marquage idéologique et social de la langue littéraire»[5], con la conseguenza che, in maniera equidistante tanto dallo spostamento in secondo piano della forma praticato da Sartre che da un reale 'disimpegno' mosso da nostalgie di *art pour l'art*, «il s'agit de revendiquer le pouvoir de subversion ou de transformation de la forme»[6]. Su questo punto convergono tanto le posizioni di Eco e Barilli che quelle di Robbe-Grillet. Per i primi due, lo si è visto, l'impegno deve essere, in prima battuta, di tipo

[1] Ivi, p. 114.
[2] Cfr. R. Barilli, *De Sartre à Robbe-Grillet*, cit.
[3] A. Robbe-Grillet, *L'engagement dello scrittore e il realismo socialista*, cit., pp. 139-140.
[4] B. Denis, *Engagement et contre-engagement*, cit., p. 112.
[5] N. Wolf, *L'engagement dans la langue*, in J. Kaempfer, S. Florey, J. Meizoz (a cura di), *Formes de l'engagement littéraire*, cit., pp. 132.
[6] B. Denis, *Engagement et contre-engagement*, cit., p. 115.

formale e 'conoscitivo', e solo in un secondo momento sarà possibile recuperare dei contenuti di natura politica. L'autore della *Jalousie*, per parte sua, assume una posizione ben più radicale:

> [...] per l'artista [...], e malgrado le sue convinzioni politiche più ferme, malgrado addirittura la sua buona volontà di militante, l'arte non può esser ridotta allo stato di mezzo al servizio di una causa che la sorpassi, fosse quest'ultima la più giusta, la più esaltante; l'artista non mette niente *al di sopra* della sua arte, e si accorge presto che non può creare se non *per niente* [...]; quale che sia il suo attaccamento al partito o alle idee generose, l'istante della creazione non può che ricondurlo ai soli problemi della sua arte.[1]

A questo punto, tuttavia, Barilli oppone delle resistenze, non accettando che la creazione artistica possa esistere 'per niente': «il nulla è pericoloso e scomodo da maneggiare: recide i tessuti, impedisce ogni dialogo [...]. Robbe-Grillet, nel farvi ricorso, ha obbedito indubbiamente a umori polemici di estremismo e di radicalizzazione delle posizioni»[2]. Per contro, il critico italiano cerca di riassorbire il romanziere francese nel suo stesso sistema concettuale, fatto di connessioni orizzontali tra vari ambiti del sapere, in questo modo tentando di integrarne l'operazione letteraria:

> È vero, sì, che l'arte è *pour rien*, ma questo avviene solo rispetto agli altri interessi nella loro organizzazione istituzionale [...]. Così, le parole di cui si vale Robbe-Grillet [nei suoi romanzi], parole che sono prive di senso dal punto di vista morale, religioso, politico [...]; parole che non adempiono ad alcuna funzione semantica, che non sono segni per qualcos'altro, veicoli di una metafora, figure di un'allegoria; non appaiono tuttavia destinate a una nullificazione assoluta [...]. C'è al contrario un vasto campo referenziale che le "riempie", che dà loro senso, che le avalla e sorregge: e si tratta appunto del campo indiscriminato dell'esistenza [...][3]

Da questa risposta si capisce come il *contre-engagement*, così come viene definendosi nel campo letterario francese, non trovi sempre una diretta omologia con quanto la neoavanguardia sta

[1] A. Robbe-Grillet, *L'engagement dello scrittore e il realismo socialista*, cit., p. 135. Corsivi nel testo.
[2] R. Barilli, *Introduzione*, cit., p. 25.
[3] *Ibid.* Il testo di riferimento è, con ogni probabilità, *Dans le labyrinthe* (1959), che lo stesso Robbe-Grillet aveva presentato come romanzo di pure immagini, del tutto prive di una vera dimensione semantica e referenziale. È curioso come Barilli, che qui come altrove non accetta la prospettiva nichilista come fine ultimo della letteratura, inviti il lettore a compiere, nei confronti di questo testo, lo stesso atto di 'intenzionalizzazione' che i protagonisti di *Les gommes*, *Le voyeur* e soprattutto *La jalousie* compivano nei confronti del mondo che li circondava. Esattamente come questi personaggi investivano gli oggetti di una dimensione ancora profondamente umana, che rivelava la presenza di una psicologia e di un principio ordinatore alle spalle del puro caos descrittivo, così il lettore di *Dans le labyrinthe* è chiamato a 'riempire' con la propria stessa esistenza le immagini del romanzo.

progettando nel campo italiano. Inoltre, se il principale scrittore dell'avanguardia francese di questi anni sottrae la letteratura a un immediato intervento sul presente, in Italia, come si è già visto nel caso di Curi e Sanguineti, la questione dei rapporti tra avanguardia e società, tra avanguardia e ideologia, è effettivamente dibattuta, e comunque, almeno a questa altezza cronologica, più sentita che in Francia[1]. Le ragioni sono forse da rintracciare nella storia stessa del campo italiano: come si è visto, l'esempio di Vittorini, del «Politecnico» e del suo impegno filo-sartriano è percepito come un esempio positivo, grazie alla volontà vittoriniana di operare in un quadro di autonomismo culturale, mentre la lunga vicenda del neorealismo e dell'impegno eteronomo, così come predicato dal Partito e dalle sue appendici culturali, viene vista come la principale formazione contro cui schierarsi e contro cui opporre altre definizioni di *engagement*. La posizione occupata da Vittorini nell'immediato Dopoguerra, omologa a quella occupata da Sartre in Francia nello stesso periodo, non ha prodotto la stessa egemonia nel campo letterario italiano, per ragioni politiche ma anche di equilibri interni al campo stesso[2]. Se infatti, nel campo francese, l'autore della *Nausée* viene visto come un avversario al quale rinfacciare il fallimento di un progetto che si voleva comunque autonomista e non piegato a ragioni politiche esterne, e soprattutto contro cui rivendicare un impegno di natura prevalentemente 'formale', la situazione italiana risulta, in definitiva, più sfumata: neorealismo e *engagement* cominciano a perdere terreno già a metà degli anni Cinquanta, cedendo il passo a forme di impegno orientate, sì, a un recupero autonomista del ruolo della letteratura, ma comunque in un quadro di intervento attivo sul presente (l'esempio di «Officina» è, a questo proposito, illuminante[3]).

In Italia, di rapporti tra politica e letteratura, tra letteratura e società, non si è insomma mai smesso di parlare, e la neoavanguardia, in questo, non fa eccezione: pur nella varietà di posizioni espresse dal «verri» lungo tutto il 1963, preludio dell'altrettanto variegata platea intellettuale che animerà il Convegno di Palermo dello stesso anno, manca chi rivendichi con la stessa provocatoria

[1] È sintomatico, a questo proposito, il Convegno di Cerisy-la-Salle del settembre 1963, organizzato dal gruppo della rivista «Tel Quel», a cui venne invitato anche Sanguineti. Come scrive Federico Fastelli, la rivista francese si muoveva allora su posizioni autonomiste e apolitiche: «in una sbandierata opposizione all'*engagement* sartriano [...] ma a distanza pure da qualsiasi recrudescenza idealistica, Sollers [il fondatore della rivista] e compagni si collocano di fatto in continuità con una tradizione post-simbolista [...]. L'opera d'arte e l'opera letteraria hanno il compito di rivelare una verità del mondo, al di là di ogni tentativo di rispecchiamento realista e positivista, ma anche di qualsiasi ipotesi astratta, che vede nell'arte il luogo privilegiato dello spirito». Durante il convegno si crea subito una frizione tra le posizioni di Sanguineti e quelle dei colleghi francesi, in particolare di Michel Foucault. «Sanguineti – scrive Fastelli – oppone già a questa altezza cronologica un'ipotesi materialistica che è maturata, a suo avviso, a partire dalla socializzazione della propria opera e da quella dei sodali "novissimi"»; in più, «la nascita del Gruppo 63 diventa allegoria della praticabilità [...] di un discorso politico oppositivo, riattivato [...] come continua verifica ideologica – e cioè linguistica – della sovrastruttura [...] letteraria», F. Fastelli, *«Il cinese ero io, naturalmente». Sanguineti, «Tel Quel» e il dibattito politico delle neoavanguardie*, «Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature», vol. 10, n. 19, 2020, pp. 156-158.

[2] Cfr. A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., pp. 121-125.

[3] Cfr. *supra*, § 1.3.1, *I 'nuovi entranti' del 1955-1956: «Officina» e «il verri»*.

sicurezza di Robbe-Grillet che il vero scopo della letteratura sia il 'niente'[1] (forse soltanto Giorgio Manganelli assumerà, non senza ricadute polemiche, questa posizione[2]). Per Barilli, lo si è visto, le preoccupazioni 'conoscitive' sono predominanti e comunque non precludono uno sforamento nel campo del politico; Eco attribuisce ai nuovi 'modi di formare' la capacità di far presa su un reale che non risponde più ai vecchi schemi naturalistici; Sanguineti, per parte sua, propone un'ideologizzazione dell'avanguardia che ne metta in luce l'attiva funzione sociale. Ma nonostante le differenze, la definizione di 'contro-impegno' sembra descrivere in maniera più convincente di altre il particolare *engagement* promosso dal futuro Gruppo 63. La prospettiva 'contro-impegnata', così come la si è andata definendo, permette di tenere insieme tanto la ricerca sulle forme e sul linguaggio che la convinzione che tale ricerca non si esaurisca in se stessa, investendo, in modi diversi a seconda della posizione del critico o dello scrittore, i rapporti tra la letteratura e l'altro da sé. La tenuta di questa nuova concezione dell'impegno letterario, nonché dell'accostamento tra i due concetti, fino a quel momento percepiti come irrimediabilmente contrapposti, di avanguardia e impegno, verrà saggiata dall'inchiesta verriana dell'ottobre 1963.

3.3.3 L'inchiesta su *Avanguardia e impegno*

Replicando una formula già sperimentata, nell'ottobre 1963 «il verri» propone un'inchiesta dal titolo *Avanguardia e impegno*, offrendo, ancora una volta, una panoramica piuttosto articolata del campo letterario circostante. A partecipare sono: Giuseppe Ungaretti (1888), Giacomo Devoto (1897), Alfredo Giuliani (1924), Rosario Assunto (1915), Gillo Dorfles (1910), Eugenio Battisti (1924), Armando Plebe (1927), Antonio Porta (1935), Giuseppe Pontiggia (1934), Antonio Bueno

[1] Una prova ulteriore di quanto i campi letterari francese e italiano differissero su questo punto, è nel dibattito generale tenutosi a conclusione del Convegno di Reggio Emilia 1964, il secondo del Gruppo 63. Tra gli invitati esteri vi era infatti François Wahl, allora editore delle Éditions de Minuit, che rimproverò severamente i presenti per l'eccessivo peso dato, nel corso delle discussioni sui testi, al concetto di ideologia: «[...] il modo in cui la discussione è stata condotta mi pare del tutto errato. Quando infatti il testo letto non era di alto livello il dibattito verteva sul significato ideologico del testo, intendendo per ideologia l'espressione di un rifiuto dell'arte e della società borghese [...]. La mia obiezione è che il problema dell'ideologia [...] non può essere affrontato prima del problema formale [...]. Se [un'opera] non è formalmente riuscita è inutile discutere sul suo valore e sul suo senso ideologico», F. Wahl, intervento, in *Gruppo 63. Reggio Emilia, 1-2-3 novembre 1964*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 78-79. L'intervento di Wahl non manca di generare una certa sorpresa: Umberto Eco, moderatore della seduta, conclude ironicamente che «il Gruppo viene ora accusato di contenutismo, ideologismo, antiformalismo, impegno esagerato mentre, sino ad oggi, le accuse erano state di formalismo, assenza d'interesse ideologico, anticontenutismo irresponsabile e assenza d'impegno» (ivi, p. 82). D'altra parte, Sanguineti riconduce i giudizi di Wahl alle differenze tra campo letterario italiano e campo letterario francese: «[...] per lui e, in genere, per la situazione della letteratura francese, [il problema formale] è il problema più interessante, per non dire che è, oggi, il problema fondamentale che la letteratura francese affronta. Allora, se io tengo conto della nazionalità [...] del signor Wahl, ecco che io chiarisco subito un certo tipo di obiezioni», ivi, p. 85.

[2] Cfr. *infra*, § 4.4, *Verso il postmodernismo? «Grammatica» e la 'linea Manganelli'*.

(1918) e Luigi Gozzi (1935)[1]. La forbice generazionale è più ampia rispetto all'inchiesta precedente, ma la maggior parte degli intervistati è comunque giovane o giovanissima: sei su undici sono infatti nati tra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta (ancora una volta, la generazione del «verri»). Le posizioni critiche, come si vedrà, risultano più uniformi che non nell'inchiesta sulle *Tecniche narrative*, ma la presenza di intellettuali come Devoto, Assunto o Dorfles, che da soli coprono un arco generazionale piuttosto esteso (nati tra la fine dell'Ottocento e la fine degli anni Dieci del Novecento), garantisce una dialettica piuttosto vivace. All'interno dei medesimi 'blocchi' generazionali non mancano prese di posizione in controtendenza che mostrano come il dibattito sull'avanguardia sia tutt'altro che omogeneo.

Ungaretti, che fin dal 1953 stringe contatti epistolari con Sanguineti e che in questo periodo si fa attivo promotore delle poetiche della neoavanguardia[2], è l'unico ad affrontare il tema dell'inchiesta dal punto di vista dei rapporti tra poesia e tecnologia, esplicitando una problematica di tipo morale che riguarda la posizione dell'essere umano nella moderna società scientifico-industriale:

> Il volo agli altri pianeti, l'apparizione delle cose assenti, come se nulla più avesse storia, la parola udita nel medesimo suono casuale di chi l'ha profferita, senza ostacoli di distanza temporale o spaziale, gli abissi marini percorsi, il sassolino che racchiude tanta forza da mandare in fumo in un baleno un continente, tutte le favolose meraviglie delle *Mille e una notte*, e molte altre, si sono avverate, la macchina le avvera. Hanno cessato d'essere slanci nell'impossibile della fantasia e del sentimento, sogni, simboli della sconfinata libertà della poesia. Sono divenuti effetti di strumenti foggiati dall'uomo. Come potrà l'uomo di fronte a tali miracoli, sentirsi ancora grande fidandosi solo del sostegno spirituale della sua debole carne? Traendo forza dalla sua vera forza? [...] Come farà l'uomo a non essere disumanizzato dalla macchina, a dominarla, a renderla arma di progresso morale?[3]

[1] Gli interventi pubblicati, tutti con un titolo, sono i seguenti: G. Ungaretti, *L'ambizione dell'avanguardia*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963, pp. 42-45; G. Devoto, *Ribellione e socialità*, ivi, pp. 45-52; A. Giuliani, *Allegoria e utopia dell'avanguardia*, ivi, pp. 54-56; R. Assunto, *Avanguardia dell'arte, impegno nell'arte*, ivi, pp. 56-64; G. Dorfles, *La «falsa avanguardia» e l'arte d'élite*, ivi, pp. 64-67; E. Battisti, *Le condizioni dell'avanguardia*, ivi, pp. 67-68; A. Plebe, *Invecchiamento della critica musicale moderna*, ivi, pp. 69-72; A. Porta, *Contro l'avanguardia*, ivi, pp. 74-75; G. Pontiggia, *Avanguardia e impegno oggi*, ivi, pp. 75-76; A. Bueno, *Necessità della non-collaborazione*, ivi, pp. 77-80; L. Gozzi, *Avanguardia e teatro*, ivi, pp. 82-84.

[2] Ungaretti partecipa a varie iniziative pubbliche legate alla neoavanguardia, da una presentazione alla libreria Einaudi di Roma dell'antologia dei *Novissimi*, al Convegno di Palermo del 1963 fino a una presentazione, nel 1965, della raccolta di Alfredo Giuliani *Povera Juliet e altre poesie*. Di Sanguineti apprezzerà, fin dagli scambi epistolari degli anni Cinquanta, la poesia di *Laborintus*, mentre nel 1963, intervistato dal «Corriere della Sera» a proposito della fondazione del Gruppo, esprimerà un pieno supporto all'intera operazione (cfr. G. Lo Monaco, *Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63*, in T. Spignoli, G. Manghetti, G. Lo Monaco, E. Caporiccio (a cura di), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2023, pp. 63-78).

[3] G. Ungaretti, *L'ambizione dell'avanguardia*, cit., p. 44.

Si tratta di una posizione antropocentrica che risulta complessivamente estranea al clima culturale della neoavanguardia. Nondimeno, è interessante notare come per Ungaretti l'impegno dell'arte, dell'arte *tout court* e non soltanto di quella «malamente detta d'avanguardia»[1], sembri configurarsi essenzialmente come un impegno a preservare la natura umana di fronte alla tecnica, in una dialettica serrata affinché il potere alienante della macchina («L'uomo, sotto un aspetto morale [...] di fronte alla macchina è ormai in una situazione di stranezza»[2]) non cancelli l'uomo e il suo orizzonte emotivo e sentimentale. «Quale sforzo – scrive ancora il poeta – dovrà sempre più fare l'uomo per non essere senza amore, senza dolore, senza tolleranza, senza pietà [...] ma crudele, con il passato crollato, freddamente crudele come la macchina?»[3].

La risposta di Devoto entra più nello specifico dei rapporti tra avanguardia e società, o per meglio dire tra avanguardia e comunità linguistica. Dopo aver mosso alcune critiche di metodo al «verri» del giugno 1963, il critico propone una sintetica storicizzazione delle avanguardie novecentesche, dividendole in una prima e in una seconda ondata: nella prima rientrerebbero sia Proust («rivoluzionario nell'eliminare l'interdipendenza fra tempo semantico e tempo sintattico»[4]) che i futuristi («anche se privi di autorità e buona fede [...] intendevano aprire una strada nuova ben definita»[5]); la seconda, invece, andrebbe «dal Joyce ai "novissimi"» ponendo, secondo Devoto, «il problema di una possibile "morte dell'arte"»[6]. Infatti, nella seconda avanguardia letteraria, «i lettori, al posto di immagini-parole inquadrate in strutture, incontrano immagini saltuarie associate a parole vaganti, senza una successione motivata di parole, senza rapporti di dipendenza ininterrotti»[7], con la conseguente uscita dalle «convenzioni che rendono automatica la comprensibilità»[8].

Su quest'ultimo punto s'impernia un'interessante critica all'avanguardia, che se da un lato non risparmia alcuni affondi paternalistici[9], dall'altro pone con chiarezza un legame oggettivo, di tipo storico e sociale, con il linguaggio. Rispondendo al saggio di Curi del 1963[10], che si concentrava sulla

[1] Ivi, pp. 44-45.
[2] Ivi, p. 43.
[3] Ivi, p. 44.
[4] G. Devoto, *Ribellione e socialità*, cit., p. 46. La riabilitazione di Proust come scrittore d'avanguardia è fatta in opposizione a quanto sostenuto da Angelo Guglielmi nel numero del «verri» in questione. Guglielmi escludeva Proust dal novero degli autori d'avanguardia, trattandolo come autore 'sperimentale' (cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., p. 38).
[5] G. Devoto, *Ribellione e socialità*, cit., p. 46.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] «[...] lo scrittore d'oggi si sente prigioniero di strutture, tuttora vecchie e rigide per la sua vena; dà inizio a un processo di divorzio nei confronti di quel coniuge riottoso o sterile che è per lui la lingua. Ma, in questo processo, non accetteremo in partenza che la insofferenza dipenda soltanto dalla incapacità o colpa di una parte. La insofferenza ha anche radici psicologiche, nella minore capacità di disciplina e di sopportazione da parte delle giovani generazioni, da questo punto di vista un po' viziate», ivi, p. 47.
[10] F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, cit.

questione della socialità delle nuove avanguardie contrapposta all'asocialità di quelle primonovecentesche, Devoto sostiene:

> Protestando contro l'istituto linguistico, usandogli violenza, avrete soddisfatto vostre esigenze espressive, anche se ridotto la possibilità di farvi comprendere (che a voi può anche non interessare). Ma ledete così il diritto consuetudinario della intiera comunità o utenza linguistica, si tratti o no di lettori vostri. Senza il loro consenso, non potete modificare un rapporto instaurato dalle generazioni.[1]

Il punto di vista della lingua e della comunità dei parlanti è insomma centrale in Devoto, che in questo sembra porre un doppio legame tra avanguardia e società. Se, infatti, ogni atto di comunicazione presuppone la presenza di un tacito contratto sociale, l'avanguardia si ritirerebbe da tale contratto ripiombando così in una condizione di solitudine e alienazione dalla comunità linguistica stessa. Non è un caso, allora, che le preferenze del critico vadano all'attuale *côté* 'sperimentale' più che a quello avanguardista, e in particolare a Gadda, di cui elogia «le realizzazioni linguistiche [...] così piene di poesia»[2], le quali, nonostante la difficoltà, sembrano comunque «sperimentare in vista di futuri utenti»[3]. Non così le proposte poetiche dei *Novissimi*, che per parte loro dimostrano una «incapacità di inquadrare il problema [del linguaggio] dal punto di vista unitario della persona umana»[4]: essi si ribellano alle «tradizioni linguistiche»[5], ma «ignorano il prezzo che impongono alla comunità dei parlanti; sono critici del passato, e sorvolano sul conformismo del loro linguaggio [...] preso passivamente dalle lingue tecniche»[6].

Rosario Assunto si colloca in una posizione decisamente opposta. Il suo intervento è l'unico a considerare avanguardia e impegno come due aspetti complementari della produzione artistica, entrambi implicati nella materialità del mondo e della società e stretti in una dialettica necessaria al progresso dell'arte *tout court*:

> Comune all'idea di "avanguardia" come a quella di "impegno" è il situarsi dell'artista di avanguardia e dell'artista impegnato nel cuore di un processo al quale egli, con la propria arte, intende dare un senso ed

[1] G. Devoto, *Ribellione e socialità*, cit., p. 48.
[2] Ivi, p. 51.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 52.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

una direzione che il processo non acquisterebbe senza l'intervento dell'artista d'avanguardia o dell'artista impegnato.[1]

Avanguardia e impegno operano secondo due processi opposti: «processo interno all'arte, quello nel quale l'avanguardia vuole intervenire in maniera decisiva, irreversibile; [...] processo esterno all'arte in quanto tale quello nel quale l'artista impegnato interviene»[2], ma tali processi non mancano comunque di riflettersi l'uno nell'altro:

> [...] la processualità in cui l'avanguardia interviene con intenzioni risolutive non è una processualità soltanto artistica, anche se l'intervento dell'avanguardia è intrinseco all'arte; così come la processualità nella quale l'artista impegnato interviene non relega l'arte in una posizione strumentale, ma anzi aspira a decidersi nell'arte, e nell'arte riconosce un fattore risolutivo delle proprie crisi. E a questo punto avanguardia e impegno potrebbero scambiarsi le parti: l'avanguardia come impegno nell'arte, l'impegno come posizione di avanguardia che l'arte assume nel processo totale della realtà umana e storica. Avanguardia come impegno nell'arte; impegno dell'arte come avanguardia nel processo totale della realtà [...][3]

Si tratta di una delle disamine più acute ospitate sul «verri» circa i possibili addentellati tra queste due categorie estetiche e concettuali. Il discorso di Assunto, però, rischia di cadere nell'astrattismo, perché considera avanguardia e impegno come due realtà 'ontologicamente' separate, per quanto comunicanti, mentre si è visto come Barilli ed Eco tendano ad allargare la categoria dell'*engagement* e a pensarla in diretta relazione a quella d'avanguardia. Se Barilli si domanda 'quale impegno' esprima l'arte d'avanguardia, e se Eco individua nel 'modo di formare' la dimensione specifica di un nuovo *engagement*, Assunto pone comunque una distanza tra le due categorie, intendendole, peraltro, in una chiave metastorica[4]. «La parola *avanguardia* – scrive infatti il critico – è entrata nella terminologia artistica nel nostro secolo: ma l'atteggiamento che essa designa è antico quanto la letteratura e l'arte tutta»[5]; d'altra parte, «l'arte *engagée* è di tutti i tempi; e un esempio autorevolissimo di poesia *engagée* in tutti i sensi, da quello religioso a quello politico, noi

[1] R. Assunto, *Avanguardia dell'arte, impegno nell'arte*, cit., p. 56.
[2] Ivi, pp. 56-57.
[3] Ivi, p. 58.
[4] In questa inchiesta, l'unico a credere nella possibilità di un'effettiva sovrapposizione tra avanguardia e impegno è il pittore Antonio Bueno: «[...] avanguardia e impegno possono dunque coincidere. E vorrei dire: devono. Si può sostenere che la vera avanguardia è sempre impegnata e che l'arte impegnata, quando è vera arte, è necessariamente d'avanguardia», A. Bueno, *Necessità della non-collaborazione*, cit., p. 80.
[5] R. Assunto, *Avanguardia dell'arte, impegno nell'arte*, cit., p. 62. Corsivo nel testo.

italiani lo abbiamo in casa da seicento anni e passa»[1]. Anche gli esempi proposti sono problematici: se Robbe-Grillet è il solo scrittore d'avanguardia considerato (di cui vengono citati alcuni passi dai saggi tradotti da Barilli), per la categoria dell'impegno si fanno i nomi di Brecht, Eluard e persino di Victor Hugo (oltre all'implicito richiamo a Dante). Sembra, insomma, che Assunto eluda la questione dell'*engagement* postbellico, non citando mai il neorealismo (ma nemmeno Sartre) e, di conseguenza, non storicizzando il possibile dialogo tra le due posizioni in gioco. In ogni caso, è interessante sottolineare che, contrariamente all'intervento di Devoto, qui l'avanguardia viene considerata, in blocco e senza ulteriori periodizzazioni, un'«assicurazione contro la morte dell'arte»[2], dal momento che «l'ufficio vero di ogni avanguardia [...] è appunto quello di strappare con forza l'arte dalla inerzia e dalla ripetizione che la segregano dal mondo reale [...] consentendole di misurarsi a tu per tu con la novità del mondo che le sta di fronte»[3].

Prima di passare al blocco generazionale dei più giovani, le cui divergenze interne sono, se possibile, ancora più significative, è necessario soffermarsi sul breve intervento di Dorfles. Esattamente come per l'inchiesta precedente, nonostante il critico sia tra gli intervistati più anziani, la vicinanza al campo neoavanguardista lo porta ad allinearsi alle generazioni più recenti e, almeno in questo caso, a esprimere una nettezza d'opinioni che, paradossalmente, non viene sempre condivisa dai più giovani. In prima battuta, Dorfles liquida la questione delle presunte differenze tra avanguardia e sperimentalismo come «stolto nominalismo, che consiste nell'investire i due termini [...] di significati assurdi o precari, già in partenza screditandoli e rendendoli poco accetti ed accettabili»[4]. La vera questione riguarderebbe piuttosto «il rapido succedersi delle mode e degli stili, dove l'obsolescenza domina e impera, dove, dunque, è un dato di fatto inoppugnabile che le forme artistiche [...] tendono ad un rapido "consumo"»[5]. Per Dorfles,

> rimane comunque il fatto che l'arte "dei nostri giorni" [...] non può essere altro che quella [...] "d'avanguardia", quella cioè che abbia in sé un nuovo germe espressivo, il quale si articoli, vuoi attraverso nuovi inediti *media* [...], vuoi attraverso una nuova e inedita articolazione di *media* già in precedenza usati,

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 64.
[3] Ivi, p. 63.
[4] G. Dorfles, *La «falsa avanguardia» e l'arte d'élite*, cit., p. 64. Il riferimento più immediato è al saggio di Guglielmi (cfr. A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit.), ma si è visto che questa differenza concettuale ritorna anche in altri interventi, come quello di Devoto.
[5] Ivi, p. 65.

> i quali, del resto, possono persino venire ad inglobare alcuni elementi appartenuti sino a ieri all'"arte di massa", all'arte diffusa dai *mass media* e dunque rifiutata dalle élites culturalistiche [...][1]

Anticipando in parte le posizioni che Sanguineti esprimerà nel saggio del 1966[2], Alfredo Giuliani affronta la questione dell'avanguardia dal punto di vista del suo 'realismo':

> [...] si ha letteratura e arte d'avanguardia là dove la delucidazione della realtà si presenta come enigma e ricerca. Volgarizzarne l'aspetto provocatorio è troppo facile. A noi sembra che, lungi dal valere quale elaborazione di modi e procedimenti stravaganti, l'avanguardia sia viva per l'accorgimento dell'ostacolo contro il quale *si muove in avanti*.[3]

Ne consegue che, con il termine 'avanguardia', «intendiamo [...] una forma di *realismo* propria dell'arte e della letteratura, cioè una forma di energia di secondo grado, consapevole e indiretta, rispetto all'*apparenza reale* delle cose»[4]. È a questo punto che entra in gioco il problema delle strutture, all'altezza delle quali, anche per Giuliani, è possibile porre una forma di intervento sul reale: da una parte, infatti, «il primato della struttura [nell'arte d'avanguardia] dipende da una scelta gnoseologica»; dall'altra, «la struttura si esibisce nella sua eteronomia rispetto all'apparenza reale; sicché, reciprocamente, quest'ultima è sentita come eteronoma rispetto al linguaggio. Il gioco tra "realismo" e "avanguardia" sta tutto qui»[5]. Il poeta sembra quindi pensare il 'realismo' dell'avanguardia nei termini di una dialettica incessante tra strutture e realtà. A questo punto, però, le strade di Giuliani e Sanguineti si allontanano, perché se è vero che anche quest'ultimo arriverà a porre il problema di un 'realismo d'avanguardia', tale realismo sarà comunque pensato, come si è visto, nell'ottica di un disvelamento delle contraddizioni strutturali della società, e non semplicemente di un avvicinamento 'gnoseologico' al reale:

> Il *conoscere* è un problema, il *pensare* è un germinante non-sapere che anticipa il presente colmandolo [...]. Questo pensare senza conoscere, questo sentire senza categorie ordinatrici, questo delucidare in forma di enigma spiega la profonda ironia di certe opere – i romanzi di Kafka, Joyce, Musil – della Stein, della

[1] Ivi, pp. 65-66.
[2] Cfr. E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, cit.
[3] A. Giuliani, *Allegoria e utopia dell'avanguardia*, cit., p. 54. Corsivo nel testo.
[4] *Ibid.* Corsivi nel testo.
[5] *Ibid.*

> Bessette, di Beckett, le poesie novissime – il teatro musico-gestuale di Cage – eccetera – scritte tutte nell'*età finale* delle norme.[1]

Avanguardia, quindi, come continua tensione verso una forma di conoscenza priva di «categorie ordinatrici», che si attua, piuttosto, nella forma dell'allegoria («questo delucidare in forma di enigma») e che in definitiva si comporta, anche per Giuliani, come categoria metastorica. In chiusura d'intervento il poeta, citando alcune opere del più o meno recente passato, arriva a mettere in dubbio l'utilità di riaprire il discorso sull'avanguardia, chiedendosi piuttosto se la vera questione non riguardi la necessità di avere, nei confronti della letteratura, e della realtà attraverso la letteratura, un atteggiamento di tipo anarchico-utopistico:

> [...] se penso al *Nuovo Testamento*, al *Satyricon*, a Rabelais, al *Tristram Shandy*, mi domando perché mai si debba discutere pro e contro la letteratura d'avanguardia, e se l'età finale delle norme non si ripresenti puntualmente ogniqualvolta la Santa Anarchia riprende il suo interminato discorso. L'anarchia è l'utopia del comunismo (ogni ideologia ha bisogno di una palingenesi); la poesia, come l'arte, è di per se stessa un'ideologia (il linguaggio come forma); la sua palingenesi è un'operazione stilistica [...] la quale consiste nell'esporre la struttura necessariamente eteronoma, artificiale, umana, al flusso comunicativo e linguisticamente inaccessibile dell'apparenza reale. Così si compie il destino dell'avanguardia, utopia operante nelle lingue-ideologie.[2]

La messa in discussione di una ripresa del dibattito sull'avanguardia è, paradossalmente, una posizione comune tra gli autori più giovani interpellati dal «verri». Eugenio Battisti, che nel novembre 1963 sarà direttore della rivista «marcatrè»[3], sostiene a chiare lettere che «oggi mancano [le] condizioni dell'avanguardia»[4]: «mentre il cubismo [...] o mille altre rotture stilistiche dovettero affermarsi in mezzo a negazioni totali [...] oggi esiste una base sia commerciale, sia critica tale da facilitare l'accettazione [...] di ogni nuova istanza e tecnica»[5]. Di conseguenza, i raggruppamenti d'avanguardia rispondono, per lui, «soprattutto ad una opportunità tattica [...] e non, come accadde ai tempi delle avanguardie storiche, di un violento odio contro la società costituita»[6]. Anche Antonio

[1] Ivi, pp. 54-55. Corsivi nel testo.
[2] Ivi, pp. 55-56.
[3] Cfr. *infra*, § 4.2, *«marcatrè», un crocevia di esperienze neoavanguardiste.*
[4] E. Battisti, *Le condizioni dell'avanguardia*, cit., p. 67.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 68.

Porta mette in guardia dal pericolo insito nel definirsi uno 'scrittore d'avanguardia', individuato nella reificazione degli aspetti tecnici della scrittura a scapito di un vero contatto con la realtà:

> Scrittori non privi di talento sprecano energie [...] esaltando i meccanismi che sorreggono le loro ricerche, i quali finiscono con l'assumere una prevalenza letale. Sembra perdano la nozione di ricerca in senso approfondito e non riescano più a valicare i limiti della forma da cui erano, magari felicemente, partiti.[1]

La conclusione di Porta può sembrare paradossale, ma rileva di un bisogno del poeta di non alienarsi in puri esercizi formali, di uscire dai «limiti della forma» mantenendo il proprio sguardo sul presente. Si noti, a margine, come il concetto d'avanguardia si trasformi qui nel polo negativo del processo di scrittura, venendo associato esclusivamente al momento della pura ricerca tecnica e formale:

> [È] contro l'avanguardia che deve armarsi chi ha scelto, bene, una posizione di mobilità avanzata. [...] L'avanguardia deve perdere ogni altro significato che non sia quello di stimolo: l'artista si trova a disposizione i mezzi desiderati per un impiego proficuo e deve evitare di far girare catastroficamente a vuoto i meccanismi preziosi.[2]

Giuseppe Pontiggia affronta l'argomento del dibattito dal punto di vista delle tecniche, anzi della «liberazione delle tecniche»[3] effettuata dalle avanguardie primonovecentesche[4], sottolineandone comunque la «tenace attualità»[5]. D'altra parte, Luigi Gozzi offre un punto di vista più interessante, che muove, ancora una volta, da una posizione di scetticismo circa l'utilizzo stesso del termine 'avanguardia':

> [...] nonostante il notevole abuso che ancora se ne va facendo, i termini "avanguardia" o "avanguardismo" [...] [hanno] oggi cessato di avere un significato pregnante; per essere più precisi possiamo dire che codesta

[1] A. Porta, *Contro l'avanguardia*, cit., p. 75.
[2] *Ibid.*
[3] G. Pontiggia, *Avanguardia e impegno oggi*, cit., p. 76.
[4] «Che l'artista proceda [...] a un ripudio e a una rivoluzione delle tecniche tradizionali non deve stupire, ove si abbandoni il concetto crociano che la tecnica riguardi i motivi pratici, "fisici" della creazione e si individui invece in essa un campo attivo di occasioni teoretiche ed espressive. [...] [Ma] la crisi da cui [l'avanguardia] è sorta non appare, fortunatamente, risolta; essa ha inoltre attuato una tale "liberazione delle tecniche" da scoraggiare, si spera definitivamente, ogni intenzione didascalica nel loro impiego; e offrendo nel contempo all'artista contemporaneo tanta varia strumentazione [...] [l'avanguardia] può ricondurlo [...] al suo dovere: essere se stesso nel divenire nell'opera», *ibid.*
[5] *Ibid.*

> terminologia abbia oggi un carattere nettamente limitativo: ai margini di un'arte che tenga conto (e si abbarbichi) alla "tradizione" [...] esistono anche delle esperienze arrischiate [...] verso cui si è disposto [...] tutt'al più come ad una esplorazione verso una terra dove nessuno andrà mai ad abitare.[1]

La parola avanguardia ha insomma per Gozzi un significato puramente descrittivo, utilizzato perlopiù da una cultura egemonica «che non ha né vuole avere gli strumenti necessari per capire le sperimentazioni o le forme sperimentali che l'arte [...] viene presentando»[2] e che «gioisce quando si trova di fronte al prodotto letterario o artistico che ha saputo inglobare e neutralizzare [...] gli apporti più avanzati delle esperienze sperimentali»[3]. È una posizione in certa misura debitrice delle riflessioni di Sanguineti sulla dialettica mercato-museo[4]. Gozzi, però, sposta immediatamente la sua riflessione sul concetto di impegno, che nel caso di un riutilizzo contemporaneo del «materiale [tecnico ed espressivo] [...] che il primo cinquantennio del secolo ci ha lasciato»[5], dovrà essere necessariamente inteso come un allontanamento da «tutte le classificazioni di carattere bassamente contenutistico, di *engagement* descrittivo, o da formulazioni populistiche»[6]. L'impegno, in questo senso, «potrà venire a significare una sorta di verifica ideologica, ossia il punto e il luogo in cui la sperimentazione si fa gioco su se stessa e ipotesi sulla realtà»[7]. Realismo e ideologia, insomma, come contrappesi di uno sperimentalismo formale che non si vuole mero gioco autoreferenziale o passivo riutilizzo di tecniche novecentesche. «Il discorso sulla cosiddetta avanguardia – continua Gozzi – [deve] finire per accentrarsi su questo punto: il rapporto tra le tecniche artistiche come strumento di indagine sulla realtà [...] e la loro capacità di porsi come [...] ipotesi ideologica»[8].

Da Giuliani a Gozzi, passando per Porta e Pontiggia, pur con sensibilità e punti di vista differenti, si delinea una tendenza comune a considerare l'avanguardia come una forma di realismo, o comunque come un mezzo per giungere alla comprensione della realtà. Come scrive Guglielmi, «il riconoscimento della realtà rimane lo scopo dello scrivere»[9], e molti degli autori più giovani sembrano condividere il sentimento di diffidenza del critico nei confronti del concetto stesso d'avanguardia: «un modo abbastanza corrente di concepire la "avanguardia" letteraria [...] è di intenderla come un movimento che aveva per scopo essenziale di opporsi a una situazione espressiva logora e

[1] L. Gozzi, *Avanguardia e teatro*, cit., p. 82.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Cfr. E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, cit.
[5] L. Gozzi, *Avanguardia e teatro*, cit., p. 83.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, pp. 83-84.
[9] A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, cit., p. 42.

consunta»[1]; tuttavia, l'avanguardia «dovrebbe contenere in sé anche l'altro elemento, quello cioè di istituzione del nuovo, di scoperta di più vitali strade espressive, di nuove possibilità di discorso»[2], ma «questi due momenti difficilmente coesistono, tanto che l'avanguardia [...] si è sempre identificata con il primo momento, quello della rottura con il passato»[3]. Per Guglielmi, in definitiva, «l'avanguardia storica [...] è un movimento anacronistico, che dispone di strumenti di azione, tanto pratica che ideologica, non più rispondenti e adeguati»[4], risultando così una «forma artificiosa di comprensione della realtà culturale contemporanea»[5]. Questo slittamento dal concetto di avanguardia a quello di sperimentalismo[6] pare essere accettato da diversi partecipanti all'inchiesta: sia in Porta che in Gozzi, ad esempio, si avverte il timore che il ritorno a una fase avanguardistica possa coincidere con un'applicazione fine a se stessa di puri principi formali, mentre Giuliani sembra quasi minimizzare il tema dell'inchiesta di fronte a un più generale problema di atteggiamento ideologico nei confronti della realtà. Il concetto d'avanguardia sembra insomma suonare scomodo, in primo luogo, ai neoavanguardisti stessi, da cui i costanti, inquieti tentativi di definire questa categoria artistica partendo da un dialogo con la realtà esterna, con l'altro da sé della letteratura, percepito come pressante e necessario termine di confronto.

3.4 UN NUOVO *NOMOS*: LA NASCITA DEL GRUPPO 63

L'avvicinamento a Feltrinelli e l'ingresso del «verri» in una rete editoriale più ampia e competitiva, in aggiunta allo spostamento del discorso interno alla rivista sul tema dell'avanguardia e al suo ripiegamento 'autoreferenziale', sembrano condurre direttamente al Convegno di Palermo 1963, atto di nascita ufficiale del Gruppo 63. L'incontro, che si tenne all'Hotel Zagarella di Solunto dal 3 all'8 ottobre come costola 'letteraria' della Settimana Internazionale della Nuova Musica[7],

[1] Ivi, p. 38.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 46.
[5] *Ibid.*
[6] «[...] i nuovi sperimentali differiscono dagli scrittori di avanguardia per la diversa valutazione della situazione in cui operano e, conseguentemente, per il differente modo in cui impostano i problemi di politica culturale. [...] l'azione politica dei nuovi sperimentali non incentrata sulla crociata, sull'assalto organizzato, preoccupato solo di colpire, tanto caro agli scrittori d'avanguardia» (ivi, pp. 44-45). Tra i «nuovi sperimentali», Guglielmi inserisce Gadda, Arbasino, Leonetti e Volponi, ma anche i poeti novissimi. Naturalmente, si tratta di una lettura molto personale, che se da un lato non rappresenta la totalità dei punti di vista del futuro Gruppo 63, dall'altro non mancherà di scontrarsi con posizioni più radicali, come ad esempio quella di Sanguineti, che sul concetto di avanguardia, lo si è visto, imbastisce una sofisticata visione poetico-ideologica.
[7] Le Settimane Internazionali della Nuova Musica furono una manifestazione di musica contemporanea d'avanguardia che si tenne annualmente a Palermo dal 1960 al 1968. Cfr. F. Tessitore (a cura di), *Visione che si ebbe sul cielo di Palermo.*

venne ideato proprio in ambito feltrinelliano, suggellando in questo modo l'alleanza tra il gruppo verriano e l'editore milanese. Secondo Carlo Feltrinelli, furono Enrico Filippini e Valerio Riva a proporre per primi il Convegno, trovando in Balestrini un pronto esecutore[1]. Molto probabilmente, Filippini stava maturando l'idea da almeno un anno, da quando nell'ottobre 1962 venne invitato da Günter Grass a Berlino a prendere parte a una seduta del Gruppo 47[2]. Di quell'esperienza scriverà poco dopo, evidenziandone gli elementi di originalità e anticipando quelli che saranno i tratti salienti del Convegno palermitano:

> Subito dopo la lettura [dei testi creativi], a botta calda, i critici danno il loro giudizio. Tutti possono intervenire. I giudizi sono a volte discordi, a volte spietatamente concordi nel distruggere il testo, a volte entusiasti, sempre sinceramente [...]. Dopo le sedute, discussioni, ristorante, caffè, bar, grappe [...]. Insomma, un centro culturale, politico e letterario.[3]

Si tocca, in questo articolo, una questione ritenuta urgente da molti partecipanti al Convegno di Palermo: la necessità di creare un nuovo spazio pubblico di confronto che rompesse con «il tradizionale isolamento dei nostri letterati, da sempre gelosi del proprio lavoro e assai insofferenti di fronte alle critiche»[4]. Con l'incontro palermitano veniva a instaurarsi, nel campo italiano, una nuova logica di partecipazione alla vita letteraria, per cui la «prassi seminariale»[5], di per sé orizzontale e aperta, da un lato sostituiva i manifesti e il leaderismo delle avanguardie storiche[6], dall'altro rigettava la «sfera gelosa della *privacy* e del *self*»[7] cui tradizionalmente era relegata la produzione intellettuale. «Era questa – scrive Gambaro – la vera novità della riunione palermitana, dato che mai i nostri scrittori avevano sottoposto il loro lavoro al giudizio diretto dei colleghi, ascoltandone critiche e

Le settimane internazionali. Nuova musica (1960-1968), Roma, Rai Libri, 2004; C. Romeo *et al.* (a cura di), *Nuova musica. Le settimane internazionali di Palermo (1960-1968)*, Messina, Pungitopo, 2014.

[1] «La proposta era stata buttata lì da Filippini e Riva e il giovane poeta-redattore Nanni Balestrini si è occupato di organizzarla», C. Feltrinelli, *Senior Service. Nuova edizione*, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 196.

[2] Cfr. F. Gambaro, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Milano, Mursia, 1993, pp. 68-69; N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974, pp. 133-135.

[3] E. Filippini, *Che cosa è il Gruppo 47*, «Corriere della Sera», 7 aprile 1963, ora in M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 256.

[4] F. Gambaro, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, cit., p. 71.

[5] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 158. Per Weber, «la vera ragione operativa del Gruppo [era] il dibattito, la prassi seminariale [...] non la formulazione di una estetica e di una teoresi condivise», *ibid.*

[6] Come scrive Beniamino Della Gala, che individua nei convegni del Gruppo 63 un'anticipazione dell'«assemblearismo sessantottesco», «questa centralità della discussione costituiva una peculiarità che distingueva nettamente la pattuglia neoavanguardista dalle precedenti esperienze assimilabili», vale a dire dalle avanguardie storiche (B. Della Gala, *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2020, p. 60).

[7] R. Barilli, A. Guglielmi, *Introduzione*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria* [1976], ora in N. Balestrini, A. Giuliani, R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013, p. 473.

commenti»[1]. Ad appena un anno dal Convegno, Umberto Eco poneva, in questo senso, un primo punto fermo:

> [...] più che un progetto di operazione estetica era una disposizione morale, una constatazione storica. Si constatavano i pericoli di un lavoro letterario soltanto individuale, la necessità di una ricerca collettiva, anche là e proprio là dove le prospettive e le soluzioni divergevano. [...] ecco, si configura un "gruppo": i cui membri, per l'atto stesso di sedersi intorno a un tavolo e sottomettere le proposte di ciascuno all'opposizione degli altri, anche senza teorizzare ulteriormente, stabiliscono i lineamenti di una situazione storica, o, più modestamente, generazionale.[2]

L'istituzione del Gruppo 63 deve quindi essere letta, anzitutto, come la creazione di una piattaforma comune in cui potersi liberamente confrontare, aprendo a un uditorio attivo e partecipativo il proprio privato laboratorio di scrittura. Anche a distanza di anni, delle motivazioni che portarono all'organizzazione del Convegno di Palermo si ricorderà soprattutto il «bisogno costante di confrontarci e di discutere [...] di fronte a un sistema culturale antiquato, asfittico e potente che occupava pressoché tutti gli spazi della comunicazione»[3]. Come scriverà Maria Corti, mettendo a confronto l'antologia dei *Novissimi* e quella del Gruppo 63, «l'allargamento di quello che era il primo gruppo [...] è un'operazione di tipo piuttosto socio-culturale, pragmatico, editoriale, che letterario in senso stretto»[4], al punto che «sui trentaquattro scrittori del Gruppo 63, presi nell'insieme, nessun discorso serio di natura critica e linguistica è possibile, più d'uno invece di carattere sociologico»[5]. Sebbene l'analisi di Corti sia in fondo critica e mossa da un evidente scetticismo nei confronti dell'incontro palermitano, la studiosa non ha torto nel vedere nel Convegno un'operazione più pragmatica che strettamente letteraria, a patto che tale constatazione non suoni come un giudizio di valore.

---

[1] F. Gambaro, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, cit., p. 71.
[2] U. Eco, *La generazione di Nettuno*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 410-411. Anche Pietro Buttitta, che in appendice a questa stessa antologia curerà una rassegna del dibattito svoltosi sulla stampa all'indomani del Convegno, dichiarerà: «tutte o quasi le prese di posizione nei confronti del lavoro del Gruppo 63, una cosa chiariscono: la nostra società letteraria [...] teme il confronto. [...] Quello che più le ha dato fastidio del convegno di Palermo è stato il libero dibattito, il confronto delle varie esperienze, la capacità di lavorare insieme alla luce del giorno», P. Buttitta, *Controindicazioni. Rassegna di una polemica*, ivi, p. 461-462.
[3] N. Balestrini, A. Giuliani, *Introduzione*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'Antologia* [2002], ora in N. Balestrini, A. Giuliani, R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, cit., p. 26.
[4] M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 113.
[5] *Ibid.*

L'incontro del 1963, felicemente definito da Manganelli una «federazione delle opposizioni letterarie»[1], frutto della convergenza tra gli interessi editoriali di Feltrinelli e quelli culturali del «verri» (che infatti, come si è visto, sembra preparare il terreno già dall'inizio dell'annata), rappresenta di fatto il tentativo di instaurare un nuovo *nomos* nel campo letterario italiano[2], andando non solo a colpire collettivamente alcuni degli autori-simbolo delle generazioni consacrate[3], in questo prolungando una polemica che risaliva almeno al fascicolo verriano sulla narrativa italiana contemporanea (febbraio 1960), ma anche minando alcuni dei meccanismi di base del dibattito letterario 'tradizionale'. Come scrive Eco, infatti,

> [durante il Convegno] ciascuno esponeva il proprio punto di vista, e nel modo più impietoso. Non ci si dichiarava perplessi: ci si diceva contro. E si diceva il perché. [...] in questa società letteraria l'unità si stava realizzando a poco a poco attraverso due implicite assunzioni di metodo: 1) ogni autore sentiva necessario controllare la sua ricerca sottoponendola alle reazioni altrui; 2) la collaborazione si manifestava come assenza di pietà e di indulgenza. [...] Espresso pubblicamente nell'ambito della società letteraria apollinea, ciascuno di questi giudizi avrebbe segnato la fine di una bella amicizia. [...] A caratterizzare il comportamento [dei convegnisti] stava invece l'accettazione, la richiesta del gioco.[4]

Anche Anceschi, accompagnando la fondazione del Gruppo dalle pagine del «verri», sposta l'attenzione dai contenuti effettivi del Convegno alla particolare modalità d'incontro praticata dai convegnisti:

> [...] il "gruppo" non pare, come qualcuno ha creduto, la sigla di un *movimento*, e tanto meno di una *associazione*; ma, sì, quella di un modo particolare di *incontro* [...] o, se si vuole, di un prevedibile *sistema di incontri*, il cui scopo è, per coloro che vi partecipano, l'aumento della conoscenza, un fertile lavoro di

[1] Secondo una testimonianza di Manganelli pubblicata in N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 148.
[2] Bourdieu usa il termine *nomos* per indicare i meccanismi di inclusione ed esclusione dal campo letterario, così come vengono attivamente applicati da ciascun soggetto del campo stesso. In breve, il *nomos* definisce le 'regole dell'arte', e più in generale la 'visione', propria di ciascuna posizione in gioco. A partire da tali regole e da tale visione, ciascuna posizione stabilisce la legittimità o l'illegittimità di un'altra posizione del campo. Tuttavia, continua Bourdieu, in un contesto di autonomia del campo, il *nomos* non è detenuto in via definitiva da nessun soggetto particolare (condizione che Bourdieu stesso definisce di *anomia*), con la conseguenza che «ogni creatore è autorizzato a instaurare un suo proprio *nomos*» (P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 126-127). L'apertura al pubblico del processo creativo attraverso modalità seminariali e partecipative, di contro alla visione romantica e 'tradizionale' della creazione artistica come gesto privato, intimo e 'ispirato', sono elementi che fanno parte del nuovo *nomos* che la neoavanguardia sta cercando di instaurare.
[3] Come Moravia, effettivamente presente al Convegno di Palermo, o il trio Cassola, Bassani e Pratolini, notoriamente definiti da Sanguineti, con una formula fatta immediatamente rimbalzare dalla stampa locale, le 'Liale degli anni Sessanta'.
[4] U. Eco, *La generazione di Nettuno*, cit., p. 410.

> reciproca critica, e una volontà di chiarificazione continua degli intenti particolari nell'ambito di un rinnovamento della letteratura adeguato alla situazione in cui ci troviamo.[1]

Parole, queste, condivise anche dalla neonata rivista «marcatrè», che nel primo numero (novembre 1963) presenta un ampio resoconto del dibattito palermitano che si conclude con le seguenti osservazioni:

> [...] il confronto immediato, e spesso schiettamente polemico, delle distinte direzioni di sperimentazione, delle distinte poetiche, dei distinti metodi interpretativi, ha permesso di superare finalmente quelle barriere, ideali e pratiche, che da troppo tempo ormai si opponevano [...] al libero contatto, e al libero contrasto, delle opinioni. Operando su vari piani (di *interno dibattito*, di *pubblica comunicazione*, e soprattutto di *aperta analisi comparata delle opere*), essi sono giunti di fatto ad abbozzare almeno l'immagine di quella nuova "morale letteraria" [...][2]

«Interno dibattito», «pubblica comunicazione» e «analisi comparata delle opere» sono appunto le tre direttrici lungo le quali si svilupperebbe il Convegno di Palermo, in aggiunta a quel «fertile lavoro di reciproca critica» e a quella «volontà di chiarificazione continua degli intenti» che Anceschi attribuisce ai giovani membri del Gruppo. Su tutto, come si può vedere, domina l'idea di una «nuova "morale letteraria"», basata su un confronto democratico orizzontale. Chi partecipa, insomma, rivendica per sé il bisogno di uno spazio 'altro', il quale rappresenti, di per sé, un elemento di distinzione rispetto alle generazioni artistiche precedenti e ai loro valori intimisti e individualisti[3]. «Un lavoro di *équipe* che non vuol costringere le singole personalità», come è ancora Anceschi a definirlo[4], ma anche, sintomaticamente, «una collaborazione salda e *senza egemonie*»[5]. Il nuovo *nomos* instaurato dal Gruppo 63 è insomma fondato su una concezione plurale, aperta e paritaria del processo creativo, e in un certo senso fa da *pendant* pragmatico a quella 'riduzione dell'io' su cui si imperniava la poetica dei *Novissimi*. Non è anzi da escludere che proprio ai *Novissimi* questa visione possa risalire: come nota Federico Milone, curando e commentando il fitto dialogo epistolare che tra

[1] L. Anceschi, *Intervento*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963, ora in Id., *Interventi per «il verri»*, cit., p. 74. Corsivi nel testo.
[2] *Il Gruppo 63 a Palermo*, «marcatrè», a. I, n. 1, p. 13. Corsivi nostri.
[3] Si ricordino, a questo proposito, le posizioni espresse appena quattro anni prima dai partecipanti al questionario di «Nuovi Argomenti», e in particolare alla lunga risposta di Elsa Morante, cfr. *supra*, § 2.3, *Un'altra posizione nel campo letterario: «Nuovi Argomenti» nel 1959*.
[4] L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 74.
[5] *Ibid.* Corsivo nostro.

il 1959 e il 1961 accompagnò la creazione dell'antologia, le lettere dei cinque poeti testimoniano, tra le altre cose, di uno

> scambio, anticipatore di una pratica che si farà metodo nelle riunioni del Gruppo 63, di componimenti freschi di stesura, spediti tramite lettera agli altri poeti e ricevuti indietro con commenti e suggerimenti, elargiti talvolta con toni graffianti e destinati ad alimentare discussioni fra i protagonisti.[1]

Il bisogno di uscire dai limiti angusti di una concezione del tutto privata della letteratura sembra insomma caratterizzare la neoavanguardia fin dal suo primo, effettivo documento ufficiale, ma ciò che per i *Novissimi* era una pratica limitata agli scambi epistolari, con il Gruppo 63 si istituzionalizza. La scrittura è ora praticata alla luce del sole, liberamente commentata in corso d'opera. Si tratta insomma dell'invenzione di una nuova pratica di lettura, prima ancora che di nuovi contenuti critici e letterari.

3.4.1 La posizione del «verri» e il dibattito palermitano

Ma come si pone «il verri», vale a dire il principale garante 'culturale' dell'evento, nei confronti del Gruppo? Nell'*Intervento* dell'ottobre 1963, Anceschi ribadisce la sostanziale neutralità della rivista:

> [...] il Gruppo comprende taluni collaboratori del "verri", ma non si identifica con il "verri"; [...] se il tono e la tematica dei discorsi mostrarono la forza e la vitalità delle suggestioni culturali del "verri", le opinioni che si udirono furono solo in parte quelle del "verri" [...][2]

Tuttavia, intervenendo al dibattito palermitano, Anceschi rivendica il ruolo di principale organo federatore acquisito negli anni dalla sua rivista:

---

[1] F. Milone, *L'invenzione dei Novissimi*, in Id. (a cura di), *«Queste e non altre». Lettere e carte inedite*, Pisa, Pacini Editore, 2016, pp. 10-11. Per avere un'idea di questa pratica di scambio di testi e di letture collettive, con relative proposte di correzioni e minuziosi suggerimenti di scrittura, si veda questa lettera di Antonio Porta ad Alfredo Giuliani, datata 26 novembre 1960: «Ho riletto le tue poesie [...]: pubblicherei un'unica poesia tratta dalle quattro, unendo le parti buone (ottime) e tagliando il resto [...]. Ne viene fuori una bella poesia, così. Che te ne pare?», ivi, p. 65. In questa stessa lettera, inoltre, Porta si ritiene «certo che il lavoro di *équipe* [sia] utilissimo», *ibid.*

[2] L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 74.

> Desidero solo ricordare che nel 1956 uscì il primo numero del "verri"; che intorno a questa rivista si sono raccolti alcuni giovani; che il gruppo si è andato allargando raccogliendo diverse forze. Coloro che sono qui riuniti non vengono tutti dal "verri"; vi sono collaboratori e redattori del "verri", ma vi sono anche alcuni che sono solo amici del "verri"; e vi sono altri che non condividono pienamente o non condividono affatto le opinioni del "verri". E poi è stato proprio del "verri" consentire all'interno la massima libertà; e non vi è dubbio che, nella stessa rivista, vi sono correnti, tendenze e disposizioni varie.[1]

Nelle parole di Anceschi, la pluralità del Gruppo 63 è una proiezione della pluralità interna alle pagine del «verri», rivista che se non si può identificare *in toto* con il soggetto letterario nascente, ne avrebbe comunque dettato le ragioni fin dalla sua struttura più intima. Inoltre, sempre Anceschi sembra voler annettere, a partire dal lessico adottato, l'operazione Gruppo 63 alla più generale linea di ricerca verriana: «Stiamo cercando – dichiara a Palermo – di renderci conto della situazione, della nostra scelta nella situazione, e della posizione reciproca delle tendenze e di ciascuno di noi individualmente nella situazione»[2]. Visto con gli occhi del suo più anziano alfiere, il Gruppo 63 sembrerebbe una sorta di grande atto pubblico di *epochè*, grazie al quale le posizioni di ricerca più avanzate possono manifestarsi nella loro, sia pur caotica, molteplicità. Questo tono viene mantenuto anche nel saggio introduttivo all'antologia feltrinelliana del 1964:

> Riunioni molto opportune come questa di Palermo [...] hanno messo in luce con evidenza come la situazione si sia venuta creando, come essa si sia fatta piena di significati, come, infine, si articoli in posizioni diverse, ricche, varie, in una molteplicità di disposizioni che suppone l'unità di un sentimento comune: l'insofferenza della stanchezza, della *riduzione*, della sfiducia, e anche della confusione di valori in cui si trova la letteratura [...][3]

Il rapporto di Anceschi con il Gruppo 63 è piuttosto contrastato. Da un lato, come si è visto, il fondatore del «verri» è interessato a garantire una posizione di autonomia alla sua rivista, a non identificarla totalmente con le ragioni del Gruppo; dall'altro, sembra quasi voler ridurre tali ragioni all'impostazione critica e filosofica della testata, rivendicando implicitamente una preminenza dell'*équipe* verriana su tutti gli altri 'confederati' riunitisi al Convegno di Palermo. Il primo punto,

[1] L. Anceschi, intervento al Convegno di Palermo 1963, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 371.
[2] Ivi, pp. 371-372.
[3] L. Anceschi, *Metodologia del nuovo*, ivi, p. 12. Corsivo nel testo.

quello dell'autonomia della rivista, era forse sentito con maggiore urgenza, dato l'ingresso del periodico nella rete feltrinelliana e il rischio di venirne a tutti gli effetti assorbita e subordinata. Come riporta Barilli, già all'indomani dell'incontro palermitano Anceschi «si sentiva in qualche misura scavalcato dalla crescita troppo rapida quanto a risonanza esterna del "movimento", e [...] non condivideva troppo le modalità pubblicitarie del Gruppo»[1], mentre l'anno successivo non parteciperà al Convegno di Reggio Emilia[2]. Per quanto riguarda il secondo punto, vale a dire la lettura dell'operazione palermitana secondo categorie strettamente legate alla prospettiva di ricerca verriana, si tratta evidentemente di un tentativo di esercitare una forma di egemonia, nonostante gli auspici di totale orizzontalità[3].

Nonostante il posizionamento ambiguo di Anceschi nei confronti dell'operazione palermitana, guardando al dibattito del 1963 così come riportato nell'antologia di Feltrinelli[4] si ha la sensazione che, almeno in questo primo incontro del Gruppo, la comunque notevole varietà di voci critiche, teoriche e ideologiche non abbia ancora raggiunto la sua massa critica, e che i primi segni di cedimento, accompagnati da linee di polemica interna che acquisiranno delle riconoscibili dinamiche di campo[5], siano ancora lungi dal manifestarsi. Che dal dibattito palermitano emergano almeno «tre anime»[6], identificabili nelle figure di Angelo Guglielmi, Renato Barilli ed Edoardo Sanguineti, è opinione ormai diffusa, e d'altra parte già nel corso del dibattito questi tre 'schieramenti' erano evidenti ai partecipanti stessi. Si tratta di tre posizioni già maturate sulle pagine del «verri»: Guglielmi ribadisce la sua adesione a una letteratura 'viscerale' che «[si rifiuti] a esprimere una qualsiasi idea sul mondo»[7] e che «recuper*i* il reale nella sua intattezza [...] sottraendolo alla Storia»[8]; Sanguineti anticipa alcuni punti del saggio *Sopra l'avanguardia* che sarà pubblicato nel «verri» del dicembre 1963, sostenendo, da un lato, che la «condizione d'avanguardia [è] null'altro che la coscienza effettiva [dell'artista] del suo rapporto con la società borghese»[9] (ossia, consapevolezza di «produrre merci

[1] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 243.
[2] Cfr. *ibid.*
[3] Anche nell'*Intervento* di ottobre era visibile una volontà di accentramento sulla rivista degli esiti del dibattito palermitano: «A Palermo si sentirono spesso ripetere sul romanzo, sulla poesia, sul teatro, argomenti che, da tempo, si dibattono sul "verri". [...] quale è stato il compito del "verri"? Posso dire [...] che lo scopo è stato, ed è, quello di richiamare il paese, in un momento di inerzia, di ritardo, e anche di involuzione letteraria e artistica, alla consapevolezza di mutamenti necessari, attivi, coerenti alla cultura del mondo [...]. Se una operazione di questo genere si vuol chiamare "avanguardia", ebbene, senza timore delle parole, chiamiamola pure "avanguardia"», L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 76.
[4] Cfr. *Il dibattito*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 371-406.
[5] Dell'evoluzione dei rapporti interni al Gruppo 63 si tratterà nel prossimo capitolo, per cui cfr. *infra*, § 4.1, *Il Gruppo 63 come campo di tensioni (1964-1967).*
[6] Cfr. F. Gambaro, *Invito a conoscere la neoavanguardia*, cit., p. 77.
[7] A. Guglielmi, intervento al Convegno di Palermo 1963, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 376.
[8] Ivi, p. 378.
[9] E. Sanguineti, intervento al Convegno di Palermo 1963, ivi, p. 381.

estetiche»[1]), dall'altro che «non si dà operazione ideologica che non sia [...] verificabile nel linguaggio»[2]; infine, Barilli, rifiutando sia il nichilismo promosso da Guglielmi che la centralità della nozione di ideologia proposta da Sanguineti, ripete quanto già sostenuto nel saggio verriano del giugno 1963[3], vale a dire la necessità di superare il primato della 'ragion pratica' verso «una visione del mondo globale»[4] che integri, all'ideologia intesa come momento pratico, 'strutturale', «i problemi della ragion pura, cioè i problemi relativi al conoscere, i problemi di ordine psicologico, di ordine gnoseologico, di ordine epistemologico»[5].

Questa tripartizione, che non esaurisce l'insieme di posizioni e tendenze interne al Gruppo rappresenta, pur nella sua varietà (e, a tratti, inconciliabilità), un polo specificamente 'verriano' del dibattito palermitano. Più interessante è notare come, accanto ai rappresentanti della rivista di Anceschi, compaiano anche posizioni che finora si erano collocate ai margini o persino fuori dal campo neoavanguardista. Sintomatica, a questo proposito, è la presenza attiva di Francesco Leonetti, che nel contestare attivamente i tre autori del «verri» non manca di esprimere una posizione almeno parzialmente alternativa. Rispondendo a Barilli, Leonetti rifiuta l'idea di una separazione tra 'ragion pura' e 'ragion pratica'[6], mentre a Guglielmi rimprovera la netta svalutazione dell'*engagement*[7], proponendo un superamento della dicotomia tra l'ideologismo dell'impegno anni Cinquanta e le nuove ricerche formali della neoavanguardia[8]. È però contro Sanguineti che l'autore di *Conoscenza per errore* definisce più chiaramente i suoi principi di poetica:

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, pp. 381-382.
[3] Cfr. R. Barilli, *Quale impegno?*, cit.
[4] R. Barilli, intervento al Convegno di Palermo 1963, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 391.
[5] Ivi, p. 390.
[6] «Voglio escludere anzitutto una distinzione che Barilli fa continuamente: tra la ragion pura e la ragion pratica. Egli mette coloro che hanno lavorato nell'*engagement* sotto una delle critiche kantiane, esaltando l'altra. [...] la determinazione dei problemi secondo una visione che Barilli dice pratica in senso diminutivo non è affatto una semplificazione del reale», F. Leonetti, intervento al Convegno di Palermo 1963, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 394.
[7] «In quel che dice Angelo Guglielmi c'è un rifiuto netto e risoluto di un periodo di lavoro che ci ha occupati per molti anni, e in questo rifiuto effettivamente giocano motivi giusti, diciamo di corrosione dei fattori troppo facili o degli aspetti non soddisfacenti di tutto il nostro lavoro anteriore. [...] Ma poi? Non si può stabilire, se non per comodo o per rigore astratto, una contrapposizione recisa fra periodi successivi di attività culturale e stilistica», *ibid.*
[8] «Mi pare che l'orientamento migliore dei nostri lavori sarebbe nel cercare un certo legame tra quanto è avvenuto "dopo" lo schematismo delle posizioni dette ideologiche [...] e la novità portata da voi. [...] Se si fa una contrapposizione, mi pare che siamo tutti vittime di uno schema, in quanto effettivamente in questo periodo di transizione elementi fluidi e continui trapassano dai due versanti [...]: dal versante post-ideologico in letteratura, e dal versante di una ripresa di interessi riferibili alle avanguardie del Novecento [...]. Dunque io sono favorevole, in contrasto con Guglielmi, a considerare che c'è una confluenza nel nostro lavoro», ivi, p. 395.

> Mi pare che Sanguineti voglia che i motivi dell'avanguardia siano invece per se stessi ideologici; non solo razionali, intellettuali, riflessivi, come essi sono [...]; ma senz'altro ideologici. [...] Avviene così a Sanguineti di capovolgere [...] la giuntura anteriore. La giuntura antecedente si può dire infatti che era "letterarizzare l'ideologia" [mentre per Sanguineti è "ideologizzare l'avanguardia"] [...] [Ma così] si corre il rischio di occultare che effettivamente c'è un conflitto culturale fra l'esigenza di una ricerca letteraria non mai pregiudicata e il nostro essere "soggetti politici". [...] non si può parlare di una ideologia come qualcosa di inventato da uno scrittore.[1]

Accanto a quella di Leonetti, ha una sua originalità la posizione di Filippini. Anche lui contesta la dicotomia tra 'ragion pura' e 'ragion pratica' proposta da Barilli[2] e si oppone duramente alla «de-ideologizzazione della letteratura e del nostro essere nel mondo»[3] predicata da Guglielmi. A differenza di Sanguineti, tuttavia, Filippini pone al centro della sua proposta non il linguaggio, bensì il soggetto, in quanto «unico, invalicabile e non redimibile organo di presenza nel mondo»[4]. Per lo scrittore sarebbe necessario rifiutare qualunque «atteggiamento letterario che sia anti- o pre-avanguardistico»[5], in quanto solo l'avanguardia può superare l'«indefinita epifania del "dato"»[6] (così come si ritrova, per esempio, nel neorealismo) ed esporre «la *ratio* del dato stesso»[7]. In questo, la posizione di Filippini converge con quella di Sanguineti: anche per lui l'avanguardia sarebbe anzitutto uno strumento di disvelamento di determinati meccanismi strutturali, ma tale disvelamento deve procedere attraverso un'esplorazione integrale del soggetto e della sua interiorità. «Attraverso questa esplorazione è secondo me possibile ritrovare [...] [la] presenza del mondo a noi, al soggetto, al singolo soggetto che lo esperisce»[8], con un'operazione che «equivale all'imposizione del nome alle cose»[9], vale a dire «un'operazione significante del soggetto teso verso l'autenticità»[10] del suo rapporto con il mondo. Come si evince dal riassunto del dibattito successivo alle esposizioni di Leonetti e Filippini, Sanguineti li contestò entrambi: il primo, per non aver posto una «frattura tra

[1] Ivi, p. 396.
[2] «Io suppongo che dal punto di vista di Barilli, che critica l'atteggiamento "pratico", intenzionante, le poetiche di questo genere dovrebbero venire insieme accettate e respinte. [...] Io ritengo che occorra tentare, precisamente, di superare questa dicotomia [in direzione di un] atteggiamento che [sia] insieme, da un lato terroristicamente passivo, gnoseologico, equivalente a un gesto di identificazione col mondo dell'inautentico, e dall'altro lato altrettanto terroristicamente eversivo, quindi pratico», E. Filippini, intervento al Convegno di Palermo 1963, ivi, pp. 398-399.
[3] Ivi, p. 399.
[4] Ivi, p. 400.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 401.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*

cultura d'*engagement* e nuova avanguardia»[1]; il secondo, proprio per la sua proposta di un'esplorazione radicale del soggetto, che per Sanguineti può condurre al «pericolo di istituire come feticcio l'attività soggettiva»[2].

Un'ultima posizione da considerare è quella di Umberto Eco. Presente al Convegno ma non alla tavola rotonda, Eco affiderà direttamente a «Rinascita» un lungo saggio che apparirà in due puntate rispettivamente nei numeri del 5 e del 12 ottobre 1963[3]. La collocazione dell'intervento è di per sé significativa: come scrive Gambaro, «Eco portava la discussione nel cuore della cultura marxista»[4], un campo che, se fino a quel momento non era stato particolarmente benevolo nei confronti delle nuove avanguardie, tanto italiane che d'oltralpe, «era però l'unico fronte nel quale i giovani turchi della letteratura italiana potevano sperare di aprire una breccia e trovare alleati»[5]. Il saggio di Eco si muove su due piani: da una parte, il critico contesta i residui vetero-umanistici della cultura marxista, accusata sia di «ritenere come valori umani assoluti alcuni valori che sono stati invece generati da situazioni storiche precise e circoscritte nel tempo»[6], sia di possedere un «"vizio umanistico" [per cui] si è propensi a lamentare la distruzione di una "immagine dell'uomo" attuata dalle arti o dal pensiero [...] ed è l'immagine fornitaci dall'umanesimo rinascimentale»[7]; dall'altra, ed l'aspetto più interessante di questo scritto, Eco propone un modello d'indagine che, per la prima volta nel campo neoavanguardista, si basa espressamente sulla nozione di 'struttura' non più intesa in senso marxiano ma, appunto, 'strutturalista'[8]. Di fronte a una situazione storica in cui l'industrialismo e lo sviluppo della società di massa stanno portando a una convivenza tra cultura 'alta' e cultura 'bassa', «il fenomeno [artistico] non può più essere visto come semplice avvenimento da collegare ad altri avvenimenti, perché il collegamento non apparirà più così chiaro, ma andrà analizzato come *struttura*»[9]. Di conseguenza, una metodologia che voglia essere all'altezza dei tempi

[1] Ivi, p. 405.
[2] *Ibid.*
[3] Cfr. U. Eco, *Per un'indagine sulla situazione culturale*, «Rinascita», a. XX, n. 39, 5 ottobre 1963; Id., *Modelli descrittivi e interpretazione storica*, «Rinascita», a. XX, n. 40, 12 ottobre 1963, poi entrambi Id., *Per un'indagine sulla situazione culturale*, in N. Balestrini, A. Giuliani, R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, cit., pp. 811-839. Per leggere i due articoli nella forma in cui apparvero sulle pagine di «Rinascita», cfr. C. Crapis, G. Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, Milano, La Nave di Teseo, 2022, pp. 46-71.
[4] F. Gambaro, *Invito a conoscere la neoavanguardia*, cit., p. 78.
[5] *Ibid.*
[6] U. Eco, *Per un'indagine sulla situazione culturale*, cit., p. 813.
[7] Ivi, p. 816. Immagine sulla quale, continua Eco, continua a pesare un «concetto di cultura come privilegio di classe», dunque «cultura meditativa, nutrita di *otia*, basata sul consumo di emozioni particolarmente raffinate [...] messa immediatamente in crisi non appena i suoi valori tipici diventino consumabili dalle masse e subiscano inevitabili deterioramenti», *ibid.*
[8] È lo stesso Eco a chiarire, in una nota, questo punto: «La situazione culturale in atto ci obbliga qui a introdurre un termine come "struttura" che, in un contesto "strutturalistico" (dalla linguistica alla antropologia), acquista una serie di significati equivoci rispetto all'accezione marxiana», ivi, p. 830.
[9] *Ibid.* Corsivo nel testo.

dovrà essere divisa in un «primo tempo [in cui] i fenomeni siano ridotti [...] a *modelli strutturali*»[1], un «secondo tempo [in cui] rilevare le *similarità di struttura* tra i modelli»[2], e infine un terzo tempo in cui «*dopo* che l'analisi dei modelli ci avrà rivelato direzioni comuni [...] sarà possibile iniziare la ricerca storica vera e propria»[3]. Con questo schema, Eco vuole superare il rispecchiamento diretto tra struttura e sovrastruttura e, con esso, il pregiudizio che metodologie d'indagine come quella appena proposta implichino una connivenza con il capitalismo stesso[4].

Il saggio di «Rinascita» è interessante per almeno due motivi: intanto, perché, come si è detto, esternalizza l'azione del Gruppo 63 portandola direttamente nel cuore dell'ufficialità comunista, dando così prova di un mutamento in atto negli equilibri del campo e di un diretto tentativo di esercitare una pressione presso un settore culturale in gran parte ancora avverso; poi, perché introduce una posizione per molti aspetti più avanzata di quelle che si confrontarono durante il dibattito di Palermo. Infatti, mentre Sanguineti, Leonetti o Filippini, ma anche Barilli, sembrano proporre ancora una distinzione tra struttura e sovrastruttura secondo una visione più classicamente marxista, Eco è il solo a tentare di mettere in discussione il marxismo come «concezione del mondo»[5], intendendolo perlopiù come un «metodo di critica che non rifiuti l'apporto di altre tecniche di ricerca»[6]. Eco pone insomma il problema di una nuova strumentazione teorica che sia all'altezza dell'attuale società neocapitalista, trovandola nello strutturalismo[7].

In generale, si può dire che il dibattito di Palermo si sia sviluppato secondo principi di orizzontalità. Se è vero, infatti, che le tre 'linee' direttamente provenienti dal gruppo del «verri» (Barilli, Guglielmi e Sanguineti) erano percepite già allora come le più autorevoli, è anche vero che ai margini del nucleo verriano non mancarono di manifestarsi posizioni autonome come quelle di Leonetti o di Filippini, a loro volta implicate in un fitto gioco di accordi e disaccordi con i portavoce della rivista anceschiana. La geografia dei convegnisti è insomma, ancora a questa altezza, plurale e

[1] Ivi, p. 831. Corsivo nel testo.
[2] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[3] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[4] «Quando da noi si applicano simili metodi "formali" all'analisi dei fenomeni umanistici (facendovi magari convergere analisi semantiche, utilizzandovi tecniche apparentemente "tecnologiche" – brutta parola che sigilla una condanna per l'umanista geloso! – come per esempio la teoria dell'informazione) da parte di tutta una zona della cultura di sinistra si grida al vezzo culturale, e si avanza il sospetto che il vezzo copra ben altre complicità», ivi, p. 836.
[5] Ivi, p. 838.
[6] Ivi, p. 839.
[7] Ma in uno strutturalismo che, come si è visto, si vuole in dialogo con le posizioni marxiste, e soprattutto capace di condurre un'analisi storica delle strutture una volta che esse siano state individuate. Come ricordano Daniele Giglioli e Domenico Scarpa, «lo strutturalismo italiano non si sarebbe mai messo in contrasto con il solido impianto storicistico» della tradizione filosofica nostrana, ereditata anche dal marxismo, e per quanto riguarda Eco, i due studiosi sottolineano come egli non mancò di polemizzare contro le derive più nichiliste dello strutturalismo e soprattutto del post-strutturalismo francesi (D. Giglioli, D. Scarpa, *Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970)*, in S. Luzzatto, G. Pedullà, *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 885).

pluricentrica, ed è sintomatico che gli unici elementi di ambiguità provengano proprio da Anceschi, preso, come si è visto, in una morsa tra «verri» e Gruppo 63, tra il probabile timore, da un lato, che la sua rivista perda di autonomia e, dall'altro, la volontà di ridurre le ragioni dell'intera operazione palermitana a quelle del «verri» stesso.

3.5 Dopo il 1963: il ruolo del «verri» e il dibattito sulle altre riviste

Tra il 1963 e il 1964, la nascita di testate come «marcatrè», «Grammatica» o «Malebolge» andrà a infittire e a complicare la rete delle riviste legate alla neoavanguardia e a diversificarne il dibattito estetico interno[1]. Parallelamente, la presenza del Gruppo 63 nel campo letterario comporterà un riaccendersi delle polemiche con altre testate. Lungo tutta l'annata 1964, «il verri» prosegue con quella ricognizione 'orizzontale' di opere e autori già avviata, come si è visto, nel biennio 1962-1963. A questo proposito, sono da segnalare tre saggi di Guglielmi e Barilli dedicati a casi specifici di narrativa sperimentale italiana[2], oltre che alcune recensioni di Marina Mizzau[3].

I saggi di Barilli e Guglielmi sono interventi brevi e circostanziati, ma hanno, nell'economia generale della testata e del suo posizionamento all'indomani del Convegno, l'evidente compito di consolidare la 'rete' di autori e collaboratori. I romanzieri discussi dai due critici (Lombardi, Arbasino, Manganelli e Lucentini) hanno infatti preso parte all'incontro di Palermo e appaiono, in quello stesso 1964, nell'antologia feltrinelliana. Le opere affrontate sono inoltre fresche o freschissime di stampa, tutte, sintomaticamente, novità editoriali di casa Feltrinelli[4]. Ancora una volta, i critici riconducono questi romanzi ai propri rispettivi sistemi concettuali; Guglielmi, per esempio, vede in *Hilarotragoedia* di Manganelli «un libro di cattivissimo umore [...] che rifiuta i subdoli inviti alla comprensione»[5] e si prodiga in un «impegno linguistico così furioso di cui l'eguale

[1] Cfr. *infra*, § 4.1.
[2] Cfr. A. Guglielmi, *Su Lombardi e Arbasino*, «il verri», a. IX, n. 13, 1964, pp. 77-80; Id., *L'inferno linguistico di Manganelli*, «il verri», a. IX, n. 14, 1964, pp. 88-91; R. Barilli, *Lucentini, lo stile basso e il nuovo romanzo*, «il verri», a. IX, n. 18, 1964, pp. 87-96.
[3] Cfr. M. Mizzau, *Su alcuni romanzi*, «il verri», a. IX, n. 13, 1964, pp. 113-116; Ead., *Francesco Leonetti: L'incompleto*, «il verri», a. IX, n. 16, 1964, pp. 122-124; Ead., *Pietro Sanavio: La Maison-Dieu*, «il verri», a. IX, n. 17, 1964, pp. 102-103. Si segnala anche A. Guglielmi, *Adriano Spatola: L'oblò*, «il verri», a. IX, n. 18, 1964, pp. 117-119. In quest'ultimo numero, inoltre, compare anche una recensione di Filippini alla raccolta di saggi *La barriera del naturalismo* di Barilli, cfr. E. Filippini, *Renato Barilli: La barriera del naturalismo*, ivi, pp. 120-122.
[4] Nei tre saggi già citati di Barilli e Guglielmi si fa infatti riferimento a: G. Lombardi, *Barcelona*, Milano, Feltrinelli, 1963; A. Arbasino, *La narcisata – La controra*, Milano, Feltrinelli, 1964; G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964; F. Lucentini, *Notizie degli scavi*, Milano, Feltrinelli, 1964.
[5] A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, cit., p. 88.

si può trovare solo in Gadda»[1]; Barilli, per parte sua, riconduce *Notizie degli scavi* di Lucentini alla propria idea di superamento degli schemi del naturalismo e di 'abbassamento' del linguaggio letterario. «La parlata volgare di Lucentini – scrive – non è un dialetto, non è, cioè, un universo di discorso [...] autonom*o* rispetto alla "lingua" [...]. [Essa] presuppone invece la presenza [...] di un italiano medio largamente diffuso»[2]. Ma questa lingua media, degradata rispetto all'italiano letterario di cui si serve ancora la narrativa 'naturalistica'[3], non è adottata «per rivelare una condizione di inferiorità economico-culturale, bensì per disporre di uno strumento più docile alle mille suggestioni della vita quotidiana»[4].

Accanto ai saggi di Guglielmi e Barilli vanno segnalate le recensioni di Marina Mizzau, autrice la cui presenza nella rivista si infittisce proprio tra il 1963 e il 1964. Mizzau, a differenza degli altri due collaboratori, sembra puntare a un allargamento della 'rete' degli sperimentalismi narrativi anche al di fuori dell'*entourage* anceschiano e del Gruppo 63, muovendo dalla constatazione che certe strategie testuali tipiche delle avanguardie novecentesche stanno ormai diventando un patrimonio orizzontalmente condiviso. Nel lungo articolo intitolato *Su alcuni romanzi* è lei stessa ad ammettere che «la narrativa italiana, e con essa la critica, si è adeguata alle generali tendenze del romanzo. Moduli narrativi nuovi, tecniche "sperimentali" o "d'avanguardia" [...] sono entrati nell'uso [...] e non scandalizzano quasi più nessuno»[5]. Tuttavia, prosegue la studiosa, nonostante il generale spostamento in avanti del campo letterario italiano, è comunque necessario compiere delle fondamentali scelte critiche. Per Mizzau, infatti, «non sono [più] le opere di tipo "informale" [...] che realizzano autentiche novità espressivo-conoscitive»[6], quanto piuttosto quelle che «affrontano un'esperienza con un intento di "saturazione" [...] nel senso della commistione di più linguaggi e di diverse tecniche [...] senza preoccuparsi di rifiuti aprioristici, ma operando semmai dall'interno

[1] Ivi, p. 89.
[2] R. Barilli, *Lucentini, lo stile basso e il nuovo romanzo*, cit., p. 91.
[3] Per Barilli, il naturalismo è basato su una bipartizione dei piani linguistici: «un piano "basso", quello appunto più evidente e clamoroso, ove si adunano tutte le forme dialettali, gergali; e un piano "alto", che è quello che l'autore riserva a se stesso» (ivi, p. 87). Esempi palpabili di questa doppia lingua narrativa, individuati non senza una punta di polemica, sono i due romanzi romani di Pasolini, «scrittore che nei nostri anni ha dato corso con maggior ostinazione e rigore a un'impresa di impressionismo naturalistico» (ivi, p. 88), anche e soprattutto sul piano della suddetta differenziazione linguistica. Tuttavia, prosegue Barilli, le esperienze più importanti della narrativa di secondo novecento, da Robbe-Grillet a Günter Grass, sono basate su un «fondamentale monolinguismo» (ivi, p. 90), per cui la differenza tra lingua dell'autore e lingua dei personaggi è abolita, e lingua stessa, come nel caso di Lucentini, subisce un processo di generale degradazione e abbassamento.
[4] Ivi, p. 91. Sulla base di queste osservazioni, Barilli individua un 'polo' Sanguineti-Lucentini, due autori che muovono da medesime preoccupazioni di linguaggio: «stesse sgrammaticature, anacoluti, ripetizioni lessicali, in nome di un'accelerazione per tener dietro al ritmo fluido [...] della nostra esperienza di base, e per trovare un equivalente linguistico alla gestualità irrequieta e multiforme in cui essa si esplica» (ivi, p. 94). In questo 'polo', prosegue inoltre il critico, «è forse da vedere l'asse più proficuo e solido delle nostre attuali ricerche sperimentali in campo narrativo», *ibid.*
[5] M. Mizzau, *Su alcuni romanzi*, cit. p. 112.
[6] *Ibid.*

rotture e recuperi»[1]. È interessante notare come tutte le opere recensite[2], sebbene in buona parte scritte da autori che parteciparono al Convegno, provengano in realtà da zone marginali del campo neoavanguardista, quando non proprio esterne a esso (come nel caso di Frassineti e Cassé)[3]. A interessare Mizzau è l'utilizzo sistematico, da parte di questi scrittori, di specifiche tecniche 'd'avanguardia' ormai 'normalizzate', cioè non utilizzate in chiave dissacratoria nei confronti dei fondamenti stessi del narrare, come invece avviene per la più stretta compagine verriana. Tra queste tecniche si evidenzia, per esempio, il «periodare fitto, senza pause, quasi senza punteggiatura» di Salvatore Bruno, che «riproduce mimeticamente un accavallarsi di pensieri-discorsi che dalla banalità nascono, e nella banalità coscientemente, masochisticamente quasi si invischiano»[4]; o, ancora, la «serie di discorsi sconnessi, di cui praticamente ogni battuta è senza risposta»[5] del breve romanzo di Marmori. È però al gruppo dell'ormai chiusa «Quaderni Milanesi», qui rappresentato da Del Buono, Gramigna e Tadini, che Mizzau guarda con l'interesse maggiore, se non altro per la tendenza, visibile soprattutto nei primi due, a «introdurre, nelle strutture del romanzo, gli stessi processi operazionali, il far problema del [...] narrare nella narrazione stessa» (Del Buono)[6], a «raccontare una storia [ponendosi] il problema della sua possibilità e fare di questa possibilità un racconto» (Gramigna)[7].

L'interesse specifico per le tecniche metanarrative differenzia il punto di vista di Mizzau da quello di Guglielmi e Barilli, garantendole anche un certo anticipo rispetto alle più note indagini sul tema, come il celebre saggio di Mario Perniola[8]. La stessa Mizzau, d'altronde, tornerà sull'argomento nel suo volume sulle *Tecniche narrative* (1965), in particolare in un capitolo che verrà pubblicato autonomamente sul «verri»[9] e in cui il romanzo cosiddetto 'metalinguistico' verrà definito un «romanzo a più livelli di linguaggio sovrapposti, in cui la finzione è vissuta come tale nel suo farsi»[10]. Inoltre, coerentemente con il proposito di trovare vie d'uscita all'informale puntando su una

[1] Ivi, p. 113.
[2] In questo articolo, Mizzau dà dei rapidi giudizi critici sui seguenti romanzi: S. Bruno, *L'allenatore*, Firenze, Vallecchi, 1963; O. Del Buono, *Né vivere né morire*, Milano, Mondadori, 1963; G. Marmori, *Lo sproloquio*, Milano, Feltrinelli, 1963; A. Frassineti, *Un capitano a riposo*, Milano, Feltrinelli, 1963; G. Gramigna, *L'eterna moglie*, Milano, Rizzoli, 1963; E. Tadini, *Le armi l'amore*, Milano, Rizzoli, 1963. Mizzau parla anche dei racconti di Alarico Cassé (scrittrice sotto pseudonimo maschile la cui identità non è mai stata confermata) senza mai nominare il titolo della raccolta, ma si tratta verosimilmente di A. Cassé, *Il topo Chuchundra*, Milano, Feltrinelli, 1963.
[3] Infatti, di questa selezione di autori, sono i soli Frassineti e Cassé a non aver preso parte al Convegno di Palermo. Si ricordi, tuttavia, che l'appartenenza al Gruppo 63 di autori come Del Buono, Gramigna e Tadini è molto problematica, e che loro stessi hanno un rapporto ambiguo e contrastato con il gruppo verriano.
[4] M. Mizzau, *Su alcuni romanzi*, cit., p. 113.
[5] Ivi, p. 114.
[6] Ivi, p. 113.
[7] Ivi, p. 115.
[8] Cfr. M. Perniola, *Il metaromanzo*, Parma, Silva, 1966. Mizzau recensisce questo saggio in un articolo del 1968, cfr. M. Mizzau, *Il metaromanzo*, «il verri», a. XII, n. 26, 1968, pp. 94-97.
[9] M. Mizzau, *Logica della finzione*, «il verri», a. XI, n. 20, 1966, poi in Ead., *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, cit., pp. 141-148.
[10] Ivi, p. 144.

'saturazione' di tecniche e linguaggi, il metaromanzo viene avvicinato anche sulla base dell'idea, valida in linea almeno puramente teorica (Mizzau non offre, a questo proposito, alcun esempio concreto), della commistione «di linguaggi diversi a caratterizzare i vari universi di discorso, e di segni metalinguistici, vale a dire di espedienti tecnici che segnino il passaggio da un piano all'altro di narrazione»[1]. In questo senso, per Mizzau il metaromanzo potrebbe servirsi «di testi preesistenti, documenti di qualsiasi genere, trame prefabbricate, userebbe il linguaggio degli altri, del cinema, della televisione, dei rotocalchi, e quello delle varie discipline scientifiche»[2], diventando così una sorta di grande contenitore di tecniche d'avanguardia, ma appunto 'normalizzate', allineate su un solo piano che valorizzi, piuttosto, i «processi operazionali»[3] del romanzo stesso, smascherandone il gioco finzionale. «Alla luce di questa prospettiva – conclude Mizzau – anche le invenzioni narrative del primo e secondo Novecento, monologo interiore, *école du regard*, ecc. [...] non potr*anno* essere accettat*e* [...] che in questo ridimensionamento ironico»[4]. Per verificare quanto questa prospettiva si discosti da ciò che la studiosa stessa riconduce alla categoria dell'informale[5], si veda il giudizio sostanzialmente negativo riservato all'*Incompleto* di Francesco Leonetti[6], di cui viene messo in luce il «linguaggio brusco e disadorno, caratterizzato da una essenzialità informativa che escluda ogni elaborazione, ogni allusività e alone lirico, ogni traccia di "letteratura"»[7], di contro al calore con cui viene accolto *La Maison-Dieu* di Pietro Sanavio[8], giovane e isolato esordiente che, facendo «uso di modi narrativi, tecniche, linguaggi diversi, come per far scaturire dalla vicenda tutti i significati possibili»[9], porta «all'estremo una caratteristica della narrativa contemporanea, che è quella di suggerire di un'opera più letture possibili»[10].

Allargamento della 'rete' degli sperimentalismi narrativi, attenzione soprattutto a opere che si collocano ai margini del campo neoavanguardista e progettazione di una nuova prospettiva critica, teorica ed estetica che proietti tali sperimentalismi verso una nuova fase del dibattito letterario, dominata da un senso ludico e autoreferenziale del processo narrativo. Il punto di vista di Mizzau non è particolarmente valorizzato e resta ai margini degli incontri del Gruppo[11], ma la sua presenza nel

[1] Ivi, p. 145.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 146.
[5] Identificata, nell'articolo del 1964, come una tendenza letteraria «a carattere rigidamente selettivo, riduttivo», M. Mizzau, *Su alcuni romanzi*, cit., p. 112.
[6] F. Leonetti, *L'incompleto*, Milano, Garzanti, 1964.
[7] M. Mizzau, *Francesco Leonetti: L'incompleto*, «il verri», a. VIII, n. 16, 1964, p. 123.
[8] P. Sanavio, *La Maison-Dieu*, Milano, Rizzoli, 1964.
[9] M. Mizzau, *Pietro Sanavio: La Maison-Dieu*, «il verri», a. VIII, n. 17, 1964, p. 102.
[10] *Ibid.*
[11] Al Convegno di Palermo 1965, dedicato al *Romanzo sperimentale*, Mizzau si limita a un brevissimo intervento che riprende le stesse posizioni espresse sul «verri» a proposito del metaromanzo (cfr. N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il*

«verri» non è per nulla trascurabile. La sua posizione è per certi versi in linea con quella di Barilli, anzi ne anticipa alcuni tratti[1], ma se questi è ancora legato alla prospettiva fenomenologica del *nouveau roman*, Mizzau è apparentemente più libera da confronti diretti con modelli precisi, e più interessata a percorrere in estensione il terreno degli sperimentalismi contemporanei. È lei, per esempio, che discute sulle pagine del «verri» una figura complessa e sfuggente come quella di Antonio Pizzuto, sul cui romanzo *Ravenna*, recensito nel 1963, la studiosa misura la «connotazione positiva che può assumere una formula quale quella di "narrativa sperimentale"»[2]. È comunque una precisa idea di poetica che emerge da questi articoli, basata su quel principio di 'saturazione' che Mizzau codifica nell'articolo del 1964 in opposizione alla narrativa 'informale', concetto ancora largamente utilizzato dai suoi colleghi (come dimostra la prefazione di Giuliani alla *Scuola di Palermo*[3]).

Nel 1965, «il verri» pubblica un solo numero, un fascicolo speciale dedicato a *Classicità e contemporaneità*[4], curato dallo stesso Anceschi assieme a Emilio Mattioli, per poi riprendere regolarmente le proprie pubblicazioni nel 1966. Questo stacco eccezionale, che di per sé non comporta alcuna ristrutturazione interna alla testata[5], sembra comunque avere l'effetto di raffreddare il dibattito in corso, allontanando la rivista dall'orbita del Gruppo 63. In linea con i sentimenti ambigui del direttore nei confronti del Gruppo e di Feltrinelli, tra il 1966 e il 1969 si assiste tanto a una diminuzione del volume generale delle uscite[6] che a un aumento dei fascicoli speciali[7]. Il periodico sembra insomma voler tornare a quella funzione al contempo militante e istituzionale svolta fin dalla sua nascita, distinguendosi rispetto al Gruppo 63 e al dibattito contemporaneo attorno alla neoavanguardia, che a partire dal 1964 si riverserà comunque in altre testate.

---

romanzo sperimentale, cit., pp. 64-65). Soltanto Sanguineti le darà credito, citandola in un intervento successivo (cfr. ivi, p. 146).

[1] Cfr. *infra*, § 5.2.2.

[2] M. Mizzau, *Antonio Pizzuto: Ravenna*, «il verri», a. VI, n. 9, agosto 1963, p. 104. Per Mizzau, «[Pizzuto] sembra non avvertire più nemmeno la necessità di una sia pure rudimentale impalcatura narrativa tradizionale che preesista all'invenzione stilistica», mescolando «allusioni colte e locuzioni dialettali, registrazione letterale della parlata popolare e ammiccamenti filosofici», con il risultato che *Ravenna* «suggestiona come puro ritmo, come un motivo musicale cui sembra quasi faticoso strapparsi per cercare un senso tangibile alle parole», ivi, p. 103.

[3] Cfr. *infra*, § 4.2.3.

[4] Cfr. *Classicità e contemporaneità*, «il verri», a. VIII, n. 19, 1965.

[5] Che avverrà con il n. 25 del 1967, quando la direzione si trasferirà a Bologna e la redazione verrà affidata al solo Nanni Balestrini, cfr. *Storia editoriale e redazionale*, cit., p. 105.

[6] Volume che passa da sei fascicoli all'anno per il 1963 e il 1964, a uno per il 1965, a tre sia per il 1966 che per il 1967, a quattro per il 1968 e infine a due per il 1969.

[7] Tra il 1966 e il 1969, i fascicoli speciali pubblicati sono i seguenti: *L'arte programmata*, «il verri», a. X, n. 22, 1966; numero speciale sullo strutturalismo, «il verri», a. XI, n. 24, 1967; numero speciale sul teatro, «il verri», a. XI, n. 25, 1967; numero speciale su Céline, «il verri», a. XII, n. 26, 1968; numero speciale sulla psicoanalisi, «il verri», a. XII, n. 28, 1968; numero speciale su Burroughs, «il verri», a. XII, n. 29, 1968; numero speciale sulla Nuova Musica, «il verri», a. XIII, n. 30, 1969.

3.5.1 Da «Rinascita» a «Nuovi Argomenti»: la polemica contro il Gruppo 63

All'indomani del Convegno di Palermo, il dibattito sulla neoavanguardia subisce, prevedibilmente, un'accelerazione. La polemica contro il neonato Gruppo 63, sostenuta soprattutto da riviste come «Nuovi Argomenti» o «Tempo Presente», storicamente ostili a forme di sperimentalismo avanguardista, diventa in breve tempo un *affaire* culturale di portata nazionale, investendo anche la stampa periodica più generalista. Pietro Buttitta, curatore della rassegna posta in appendice all'antologia del 1964, offre uno spaccato piuttosto indicativo della portata mediatica dell'incontro palermitano, commentando con un certo sprezzo la diffusione a macchia d'olio, anche su testate non specialistiche[1], di notizie che spesso poco avevano a che fare con il dibattito letterario. «Sull'incontro del Gruppo 63 – scrive Buttitta – hanno testimoniato: *presenti*, *assenti*, *assenti-presenti* e *presenti-assenti*. Come dire, persone che hanno partecipato ai lavori dell'incontro, persone che non vi hanno partecipato, persone che quasi si sono convinte di avervi partecipato sulla scorta dei racconti di altri»[2]. Anche Valerio Riva, dal risvolto di copertina dell'antologia, ammette che «la polemica sulla letteratura, in Italia, ha assunto, negli ultimi mesi, una violenza quale non si conosceva più dai tempi del futurismo»[3], ma era stato Anceschi il primo a sottolineare, già nel «verri» dell'ottobre 1963, come gli articoli della stampa generalista si soffermassero «piuttosto sugli aspetti clamorosi, piccanti, e magari scandalistici, in ogni caso esteriori»[4], eludendo «la questione di fondo»[5] dell'intero incontro. Va da sé che il rumore mediatico, unito alla dura controffensiva di alcune testate di settore, è un sicuro indice di come la neoavanguardia stesse ormai acquisendo centralità nel campo letterario. Nelle pagine che seguono si individueranno almeno due grandi centri d'irradiazione del dibattito per come si sviluppò tra la fine del 1963 e la fine del 1964: da una parte, le riviste politico-culturali di area marxista, di cui si considereranno le antitetiche «Rinascita» e «Quaderni Piacentini»; dall'altra, le riviste letterarie non immediatamente riconducibili a uno schieramento ideologico preciso, in particolare le già citate «Tempo Presente» e «Nuovi Argomenti», di sicuro le più attive nel contrastare il Gruppo 63 fin dal momento della sua nascita.

[1] Buttitta riporta stralci da quotidiani come «Il Giorno», «Avanti!», «La Nazione», «Il Mondo» o «L'Unità» (cfr. P. Buttitta, *Controindicazioni*, cit.).
[2] Ivi, p. 435. Corsivi nel testo.
[3] V. Riva, risvolto di copertina di A. Giuliani, N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit.
[4] L. Anceschi, *Intervento*, cit., p. 74.
[5] *Ibid.*

Per quanto riguarda il primo gruppo, l'interesse di queste testate di fronte alle sollecitazioni neoavanguardiste è in generale più politico-ideologico che strettamente letterario. Questo è particolarmente vero per «Rinascita», sulle cui pagine, in seguito alla pubblicazione del saggio di Eco dell'ottobre 1963[1], si sviluppa un fitto dibattito che investe le radici stesse del pensiero marxista[2]. La rivista si spacca soprattutto sulla doppia proposta, da un lato, di non rifiutare «l'apporto di altre tecniche di ricerca»[3] esterne al marxismo e, dall'altro, di non chiudersi alla cultura di massa. La risposta più significativa proviene da Rossana Rossanda[4], intellettuale che dal dicembre 1962 rivestiva la carica di responsabile della politica culturale del PCI[5]. Per lei, stando il «giusto richiamo [di Eco] a una precisazione di tiro, verifica dei nostri strumenti, serietà e scientificità del nostro lavoro»[6], è comunque necessario sottolineare che «le sue proposte metodologiche sono allevate nel cuore d'un sistema di idee e di tecniche che il capitalismo moderno sollecita e assorbe»[7]: «Le *social sciences* si insediano felicemente nelle nostre università, enti locali, uffici e studi dell'industria [...]. Questo non ne inficia la validità parziale; ne inficia la validità come proposta alternativa globale d'un conoscere la società per trasformarla»[8]. Come scrivono Claudio e Giandomenico Crapis, Rossanda, nel giudicare in blocco le «*social sciences*» additandole *tout court* come strumenti del capitalismo, finisce, da una parte, con il dimostrare un «riflesso ortodosso inusuale»[9], dall'altra con il forzare il

[1] Cfr. U. Eco, *Per un'indagine sulla situazione culturale*, cit.
[2] I principali articoli in cui si sviluppa il dibattito sul saggio di Eco sono i seguenti: G. Ferrata, *Discorrendo di letteratura e capitalismo*, «Rinascita», n.41, 19 ottobre 1963, pp. 25-26; R. Rossanda, *Per una cultura rivoluzionaria*, «Rinascita», n. 45, 16 novembre 1963, ora in C. Crapis, G. Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, cit., pp. 71-82; *Tavola rotonda sulla cultura contemporanea*, «Rinascita», n. 46, 23 novembre 1963, poi *Il dibattito a Milano sulla cultura contemporanea*, in E. Sanguineti, *Il giuoco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965*, a cura di G. L. Picconi ed E. Risso, Milano, Edizioni del «verri», 2017, pp. 206-233; L. Gruppi, *Marxismo come metodo*, «Rinascita», n. 49, 14 dicembre 1963, pp. 28-29; L. De Maria, *Umberto Eco o della razionalità tecnologica*, ivi, p. 29; M. Pini, *Opposizione e neo-avanguardie*, «Rinascita», n. 50, 21 dicembre 1963, p. 29; G. Scabia, *Conoscenza e impegno*, ivi, pp. 27-28; L. Althusser, *Teoria e metodo*, «Rinascita», n. 4, 25 gennaio 1964, pp. 27-28; Id., *Gli strumenti del marxismo*, «Rinascita», n. 5, 1 febbraio 1964, pp. 28-29.
[3] U. Eco, *Per un'indagine sulla situazione culturale*, cit., p. 839.
[4] Cfr. R. Rossanda, *Per una cultura rivoluzionaria*, cit.
[5] Rossana Rossanda era stata allieva di Antonio Banfi e rivestì la carica di responsabile culturale del Partito dal 1962 al 1966. In questo periodo, in realtà, Rossanda si dimostrò tutt'altro che chiusa in posizioni ortodosse: nel 1963, ad esempio, criticò duramente la politica culturale di Chruščëv, in un articolo su «Rinascita» i cui toni, stando alla ricostruzione di Claudio e Giandomenico Crapis, vennero addolciti dopo un confronto privato con Togliatti (cfr. C. Crapis, G. Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, cit., p. 31). Lo stesso segretario del PCI, all'indomani della sua morte (1964), divenne oggetto di alcune critiche da parte della giovane dirigente, in particolare per la vecchia vicenda del «Politecnico», critiche che suscitarono una reazione dell'ala più ortodossa del Partito (in particolare di Alicata) e comportarono l'isolamento politico di Rossanda durante l'XI Congresso del PCI (gennaio 1966) e la sua rimozione dall'incarico ufficiale (ivi, pp. 101-102). «Sotto la responsabilità di Rossanda [...] nel PCI maturava una maggiore disponibilità verso l'industria culturale e il confronto con altre culture. [...] di fronte all'aria nuova che circolava all'esterno di Botteghe Oscure, Rossanda non aveva certo spalancato le finestre, però più di uno spiraglio l'aveva aperto con un approccio più moderno e meno dogmatico», ivi, p. 100. Proprio per questo, come si vedrà, stupiscono i toni da 'richiamo all'ordine' della risposta al saggio di Eco.
[6] Ivi, p. 79.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 85.

senso ultimo del saggio di Eco, che infatti «si proponeva di contaminare il metodo marxista con quello delle scienze sociali e non certo di assumere queste ultime in alternativa al primo»[1]. Il 'richiamo all'ordine' aveva comunque l'obiettivo di «ristabilire un punto di vista del Partito di fronte a un'insorgenza di inquietudini culturali che buona parte del gruppo dirigente non era riuscito a metabolizzare»[2]. Ciononostante, la polemica sulle pagine di «Rinascita» era ormai avviata, e per quanto non toccasse direttamente il Convegno di Palermo, si intrecciava ad alcuni argomenti chiave del dibattito critico-teorico neoavanguardista, come, appunto, l'apertura alla cultura di massa.

Su quest'ultimo punto, è sintomatica la risposta di Luciano De Maria: «Il metodo proposto da Eco porta a compimento un processo già in atto nella realtà stessa: la figura del critico minacciata pericolosamente dalla fitta rete dell'industria culturale viene qui definitivamente liquidata»[3], e questo perché Eco «dissocia, nel processo conoscitivo rappresentato dalla critica, il momento soggettivo [...] dal momento che egli erroneamente reputa oggettivo, scaturiente da una ricerca antropologico-culturale»[4]. Ammesso e non concesso che il metodo d'indagine definito a grandi linee nel saggio di Eco metta seriamente in discussione l'apporto soggettivo del singolo critico che vi si applichi[5], i passaggi successivi della risposta di De Maria lasciano emergere una posizione nel complesso piuttosto conservativa:

> L'arte rivela e consacra tutto ciò che nell'uomo e nel suo modo di vivere resiste al processo di reificazione. In questo essa si differenzia sostanzialmente dalle manifestazioni della cultura di massa [...] che invece rientrano perfettamente nel sistema e non si distinguono da esso. [...] Se i suoi [di Eco] metodi d'analisi potranno valere per la cultura di massa, essi si rivelano completamente inadeguati per le opere d'arte. Giacché queste, se sono veramente tali, non si limitano come la pseudo-arte a fornire un duplicato del reale: esse lo trascendono.[6]

[1] Ivi, p. 86.
[2] *Ibid.* Secondo Claudio e Giandomenico Crapis, le posizioni espresse da Rossanda, in aggiunta alla lunga gestazione del suo articolo, che uscirà su «Rinascita» il 16 novembre 1963 nonostante fosse stato previsto per il numero del 9 novembre (cfr. ivi, p. 90), è un segnale delle ingerenze del Partito, che di fronte tanto alle posizioni espresse da Eco nel suo saggio, quanto a quelle che emergeranno durante la *Tavola rotonda sulla cultura contemporanea* tenutasi il 24 ottobre alla Casa della Cultura di Milano (di cui si parlerà più avanti in questo paragrafo), voleva «puntualizzare alcune questioni per bocca della sua dirigente», *ibid*.
[3] L. De Maria, *Umberto Eco o della razionalità tecnologica*, cit., p. 29.
[4] *Ibid.*
[5] A questo proposito, l'ostilità di De Maria verso qualunque forma di metodo 'oggettivo' applicato allo studio della letteratura, qui bollato genericamente e sprezzantemente come «positivistico» (*ibid.*), conferma anziché smentire la diagnosi di Eco. «Quando da noi si applicano simili metodi "formali" all'analisi dei fenomeni umanistici – ricordava lo studioso nel suo saggio – da parte di tutta una zona della cultura di sinistra si grida al vezzo culturale, e si avanza il sospetto che il vezzo copra ben altre complicità», U. Eco, *Per un'indagine sulla situazione culturale*, cit., p. 836.
[6] L. De Maria, *Umberto Eco o della razionalità tecnologica*, cit., p. 29.

La difesa gelosa e orgogliosa della critica come momento anzitutto soggettivo[1] fa insomma il paio con una «concezione elitaria della cultura e dell'arte»[2], per cui esisterebbe una netta linea di demarcazione tra arte 'bassa' e arte 'alta', quest'ultima, a sua volta, investita di compiti metafisici e trascendenti[3], e in sostanza isolata dai concreti rapporti di produzione in cui si inserisce. Ma se la risposta di De Maria rappresenta l'estremo negativo delle reazioni allo scritto del critico torinese (di cui, come si vede, viene rifiutata tanto la proposta metodologica che l'oggetto di studio in sé), non sono da sottovalutare gli appunti di alcuni compagni di strada, cui comunque «Rinascita» dà voce. Il primo è Sanguineti, che ha modo di contestare alcuni aspetti dello scritto di Eco durante un dibattito tenutosi alla Casa della Cultura di Milano il 24 ottobre 1963, i cui atti appariranno poco dopo sulla rivista[4]. L'autore di *Capriccio italiano*, rispettando in questo la posizione, già assunta a Palermo, di membro fortemente ideologizzato del Gruppo 63, difende il metodo marxista in quanto tale, mettendo in guardia l'amico da una presunta «confusione tra i problemi di metodo e certi problemi particolari di contenuti»[5]:

> [...] io consento con Eco sul primo aspetto del problema, e cioè sulle riserve di fronte a particolari tempi, contenuti e motivi dell'orizzonte culturale [marxista]. Dissento invece ogni volta che l'atteggiamento di fronte all'orizzonte marxista diventa una critica del metodo, una specie di sospensione che egli fa di fronte alla problematica marxista.[6]

Il rischio implicito nella proposta di Eco sarebbe insomma di 'sospendere' la «problematica marxista» in quanto tale, di utilizzare, cioè, il marxismo come semplice (e neutrale) metodo di lavoro, e per quanto l'intervento di Sanguineti non possa in alcun modo venir tacciato di allineamento all'ortodossia comunista[7], è comunque sintomatico della divaricazione di posizioni interne al campo

[1] «In questa presenza dell'elemento soggettivo la critica rivela la sua affinità con l'arte, in cui il contenuto oggettivo acquista senso solo in quanto viene a fondersi con l'intenzione soggettiva; mentre d'altro canto essa si apparente alla filosofia per il bisogno di sistemare concettualmente e mediare in una fitta rete di relazioni le intuizioni iniziali», *ibid.*
[2] C. Crapis, G. Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, cit., p. 92.
[3] Valori in difesa dei quali De Maria ridicolizza il tentativo di Eco di avvicinare i prodotti della cultura di massa senza pregiudizi metodologici: «Ho proprio paura che Eco sia caduto nell'abbaglio [...] dei critici americani della cultura di massa: l'illusione cioè che i cattivi film o i fumetti possano servire a decifrare i misteri dell'esistenza umana», L. De Maria, *Umberto Eco o della razionalità tecnologica*, cit., p. 29.
[4] Cfr. *Tavola rotonda sulla cultura contemporanea*, cit. Al dibattito parteciparono Mario Spinella, Umberto Eco, Gianfranco Venè, Tullio Aymone, Giansiro Ferrata e Edoardo Sanguineti.
[5] Ivi, p. 217.
[6] Ivi, p. 218.
[7] Si veda, a questo proposito, su quali basi Sanguineti critica le proposte di Ferrata, che durante il dibattito aveva accusato Eco di «respingere ogni criterio etico-politico e ogni valutazione sociale o artistica», ribadendo che «la cultura vera si fonda sopra un sapere storico» (ivi, p. 215). «Il pericolo della posizione [...] di Ferrata – controbatteva Sanguineti – è una specie di restaurazione, diciamo così, d'una politica d'*engagement*, che attualmente oggi ritorna profondamente modificata e corretta, ma di cui tutti, credo, sappiamo che cosa abbiamo patito», ivi, p. 223.

neoavanguardista. D'altra parte, spetta a Giuliano Scabia una critica ben più sostanziale ai «limiti teorici delle neoavanguardie»[1]. Scabia è l'unico, tra gli intellettuali pubblicati su «Rinascita», a trattare il saggio di Eco come un «presupposto teorico rigoroso»[2] allo scritto pubblicato l'anno prima sul «menabò»[3], ricollegando così il dibattito interno al campo marxista a ciò che era avvenuto a Palermo pochi mesi prima:

> L'impossibilità della formulazione di un *giudizio* o del reperimento di un *significato* nell'opera d'arte di oggi, è un'affermazione comune a molte posizioni neoavanguardiste, secondo cui giudizi e significati sarebbero formulabili soltanto attraverso strutture sintattiche tradizionali, inaccettabili dunque per l'artista d'avanguardia che voglia "far presa sul mondo". In tal modo queste posizioni, mi pare, vengono a cadere in una affermazione apodittica simile alle teorizzazioni del Lukàcs del *Significato attuale del realismo critico* (anche se ovviamente gli scopi sono opposti): entrambe le parti infatti asseriscono che un certo rapporto con il mondo [...] è possibile soltanto mediante l'uso di un unico tipo di struttura sintattica, che è quella tradizionale.[4]

Scabia sollecita Eco nel merito delle specifiche problematiche formali poste dai suoi due saggi, e non è da sottovalutare il riconoscimento (e la sottoscrizione) del nuovo rapporto tra arte e impegno inteso nel senso di un «mettere completamente in luce l'importanza del momento conoscitivo nell'opera d'arte»[5]. La sua risposta, in ogni caso, allontana meritoriamente la polemica di «Rinascita» da certe secche ideologiche, aprendola a una realtà artistica e letteraria (il Gruppo 63) che fino a quel momento era rimasta, volutamente o meno, lontana dal centro del dibattito attorno al saggio di Eco.

Rimanendo all'interno del campo intellettuale marxista, ma in una posizione diametralmente opposta a quella 'ufficiale' di «Rinascita», merita di essere riportata la particolare modalità di partecipazione alla polemica anti-neoavanguardista di «Quaderni Piacentini». Negli anni Sessanta, la rivista pubblica solo due saggi indirizzati in maniera esplicita alla neoavanguardia, a firma, rispettivamente, di Roberto Roversi e Alberto Asor Rosa[6]. È tuttavia nella rubrica intitolata *Da*

[1] G. Scabia, *Conoscenza e impegno*, «Rinascita», n. 3, 18 gennaio 1964, p. 27.
[2] *Ibid.*
[3] Cfr. U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, cit.
[4] G. Scabia, *Conoscenza e impegno*, cit., p. 27. Corsivi nel testo.
[5] *Ibid.* Scabia aveva già in parte esposto queste sue posizioni in un articolo pubblicato su «Quaderni Piacentini» nel giugno 1963, probabilmente sollecitato dal dibattito sull'avanguardia che dall'inizio dell'annata si era aperto sul «verri» (rivista che comunque non viene mai citata in questo intervento). Cfr. G. Scabia, *A proposito di impegno conoscitivo nell'arte*, «Quaderni Piacentini», a. II, n. 9-10, maggio-giugno 1963, pp. 5-7.
[6] Cfr. R. Roversi, *Avanguardia e avanguardismo*, «Quaderni Piacentini», a. III, n. 15, marzo-aprile 1964, pp. 34-37; A. Asor Rosa, *Alcune osservazioni sulla neoavanguardia italiana*, «Quaderni Piacentini», a. III, n. 17-18, luglio-settembre 1964, pp. 11-20.

leggere – Da non leggere, consistente in un semplice elenco di novità editoriali collocate, a seconda del giudizio, in una delle due colonne, il luogo in cui si consuma lo scontro con il Gruppo 63, tanto più efficace in quanto volutamente privato di ogni forma di argomentazione critica. Nella colonna dei libri *Da non leggere* appariranno, infatti, quasi tutte le pubblicazioni di area neoavanguardista, a cominciare, già nel 1962, da *Opera aperta* di Eco[1]. Per parte loro, Roversi e Asor Rosa muovono critiche soprattutto alla presunta portata 'rivoluzionaria' del fenomeno, insistendo strategicamente non tanto, e non solo, sui propositi di rinnovamento letterario dei convegnisti palermitani, ma sulla loro effettiva capacità di incidere nel contesto sociale e culturale contemporaneo. Roversi è piuttosto duro: quelle della neoavanguardia sarebbero «proposte per lo più grezze ideologicamente (nel senso di una prevalenza di motivi sentimentali o intuitivi più che razionali)»[2], le quali, in definitiva, si esaurirebbero «in una nuova proposta di leggere i classici [...] anziché rappresentare un modo *diverso* di intendere il mondo»[3], proposta peraltro effettuata «col beneplacito dell'ambiente accademico»[4]. Per l'ex membro di «Officina», il Gruppo 63 si esaurirebbe insomma in una mera strategia di conquista dell'egemonia del campo priva di reali valori politici, ideologici o letterari. La sua caratteristica più vistosa sarebbe piuttosto «uno sperimentalismo dissociato [...] una forma di vitalismo gratuito, superficiale e alle volte decisamente reazionario»[5], unito alla mancata volontà di «ricostruire un ordine di rapporti culturali sul fondo di una rilettura e di una riverifica di posizioni politiche»[6].

Più distaccate e analitiche le osservazioni di Asor Rosa, che a differenza di Roversi non si dimostra totalmente ostile alle proposte del Gruppo 63, ammettendo anzi che «c'è del buono e del giusto nel modo in cui questi neoavanguardisti mettono in burletta le tentazioni moralistiche, contenutistiche, realistiche, ideologiche, degli scrittori legati a una determinata visione del modo»[7]. Tuttavia, anche per Asor Rosa «i dubbi cominciano [...] quando si arriva a saggiare la reale consistenza e profondità del rinnovamento suggerito»[8]:

[1] La cui lettura viene sconsigliata in «Quaderni Piacentini», a. I, n. 6, dicembre 1962, p. 34. Negli anni successivi, non ci sarà una sola pubblicazione della neoavanguardia, tanto creativa che critica, che passerà inosservata all'anonimo redattore della rubrica. Tra i casi più rilevanti, si segnalano: *Capriccio italiano* di Sanguineti («Quaderni Piacentini», a. II, n. 9-10, maggio-giugno 1963, p. 51); *Come si agisce* di Balestrini («Quaderni Piacentini», a. II, n. 13, novembre-dicembre 1963, p. 33); *Apocalittici e integrati* di Eco («Quaderni Piacentini», a. III, n. 17-18, luglio-settembre 1964, p. 65); *La barriera del naturalismo* di Barilli («Quaderni Piacentini», a. III, n. 19-20, ottobre-dicembre 1964, p. 73); *Ideologia e linguaggio* di Sanguineti («Quaderni Piacentini», a. IV, n. 23-24, maggio-agosto 1965, p. 74).
[2] R. Roversi, *Avanguardia e avanguardismo*, cit., p. 34.
[3] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[4] Ivi, p. 36.
[5] Ivi, p. 35.
[6] Ivi, p. 36. Con una diretta stoccata a Sanguineti, Roversi aggiunge: «La presunzione di ideologizzare l'avanguardia è soltanto il ribadimento di uno stato confusionale ed equivoco», *ibid.*
[7] A. Asor Rosa, *Alcune osservazioni sulla neoavanguardia italiana*, cit., p. 12.
[8] Ivi, p. 13.

> [...] a chi cerchi oggi nelle attività intellettuali ed artistiche quel mordente e quella drastica volontà di rifiuto, che soltanto possono dar vita a conoscenza e azione, l'esperienza neoavanguardista non potrà apparire troppo nuova [...] bensì troppo poco nuova, cioè troppo timida, incerta, preoccupata di buone maniere e di convenienze, di soluzioni positive e di accomodamenti. [...] L'impressione è insomma che il "gruppo della neoavanguardia" non abbia intenzione di condurre fino in fondo certe sue interessanti premesse avanguardistiche.[1]

Sul piano ideologico, il Gruppo 63 esprimerebbe una «mentalità tipicamente moderata»[2], rinvenibile nella preoccupazione (per Asor Rosa perfettamente testimoniata dal dibattito di Palermo) non tanto «di compiere un ulteriore passo in avanti nella precisazione degli elementi di novità e rottura»[3], bensì di «rassicurare (letteralmente) lettore ed ascoltatori sulla tanto temuta pericolosità dell'esperienza»[4]. Promulgatori attivi di questa funzione di compromesso sarebbero soprattutto Barilli ed Eco: il primo, per la sua proposta di 'normalizzare' l'avanguardia, facendola quindi rientrare in un ciclo di corsi e ricorsi che ne negherebbe il carattere di rottura; il secondo, per la sua dichiarata disponibilità alla cultura di massa. Prosegue Asor Rosa:

> La proposta di Barilli si ritrova nel discorso che Eco fa sui rapporti fra cultura d'avanguardia e cultura di massa: rivalutando valore e significato della seconda, ritrovando una funzione sociale alla prima, il teorico ristabilisce una dialettica fra invenzione e divulgazione, fra sperimentalismo e ripetizione, su cui si dovrebbe fondare la salvezza (o la sopravvivenza) della nostra civiltà. [...] I frutti di questo lavoro vengono infatti tutti *reinvestiti* a creare nuove condizioni di convivenza e di esistenza *dentro* la società capitalistica [...][5]

Per il futuro autore di *Scrittori e popolo*, «solo la possibilità di una rottura rivoluzionaria mette in luce le [...] contraddizioni [del sistema] e rivela fino in fondo il carattere mistificato di ogni sua espressione ideologica e culturale»[6]; d'altra parte, una «neoavanguardia spogliata di ogni seria intenzionalità avanguardistica, non è che metodologia letteraria»[7]. La polemica sull'articolo di Eco

[1] Ivi, p. 14.
[2] Ivi, p. 15.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 16. Corsivi nel testo.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

per «Rinascita» lambisce, insomma, anche le pagine di «Quaderni Piacentini», trovando in Asor Rosa una posizione vicina, nella sostanza, a quella di De Maria (sebbene espressa con tutt'altri toni e lontana dal suo elitarismo): l'apertura alla cultura di massa comporterebbe, di per sé, una problematica compromissione con il sistema capitalistico, compromissione per cui «la cultura si giustifica soltanto come manifestazione e funzione del sistema»[1].

Al di fuori del campo marxista, in cui, come si è visto, si tende a fare argine al fenomeno neoavanguardista partendo soprattutto da critiche di tipo politico-ideologico (o che comunque riguardano il rapporto con il sistema capitalistico e le concrete possibilità di sovversione di quel sistema), la polemica contro il Gruppo 63 assume toni perlopiù moralistici, nonostante non manchino, anche qui, riferimenti alla presunta collusione di questi autori con lo *status quo* dell'industria culturale. È il caso di «Tempo Presente», rivista che, nonostante l'orientamento plurale e dialogico, non manca di avviare, a partire dal dicembre 1963, un lungo dibattito al quale parteciperanno membri effettivi del Gruppo come Angelo Guglielmi o compagni di strada come Cesare Vivaldi, entrambi collaboratori della rivista. L'occasione è una dura recensione di Pietro Cimatti a *Come si agisce* di Nanni Balestrini, cui fa seguito una tempestiva risposta di Vivaldi[2] il quale, a sua volta, genera un effetto a cascata che terrà occupata la testata almeno fino al gennaio 1965[3]. Per Cimatti, che prende il volume balestriniano a semplice pretesto polemico, dedicando all'analisi delle poesie una parte irrisoria del suo articolo, «i Novissimi [...] sono la febbre che denuncia una malattia, un'infezione. Rappresentano qualcosa, qualcuno, sono imposti all'attenzione [...] da qualcosa, da qualcuno»[4], laddove questo 'qualcuno' sarebbe nientemeno che il capitalismo stesso. Ma questo argomento[5] non trova sbocco in una vera e propria critica politica, assestandosi piuttosto su una difesa d'ufficio della poesia in quanto tale, che i procedimenti tecnico-formali della neoavanguardia minaccerebbero nei suoi fondamenti tradizionalmente e astoricamente umanistici. «È naturale pensare – scrive infatti

[1] *Ibid.* Va sottolineato che la posizione di Asor Rosa a questo proposito non coincide del tutto con quella della stessa «Quaderni Piacentini», che anzi in questi anni farà attenzione alla cultura di massa e soprattutto ai fumetti (cfr. R. Giammanco, *Perché i comics?*, «Quaderni Piacentini», a. IV, n. 23-24, maggio-agosto 1965, pp. 42-49).
[2] P. Cimatti, C. Vivaldi, *I bravi del neocapitalismo*, «Tempo Presente», a. VIII, n. 12, dicembre 1963, pp. 51-56.
[3] Gli articoli che seguiranno allo scambio di battute tra Cimatti e Vivaldi sono: S. Quinzio, *Post-avanguardia e post-poesia*, «Tempo Presente», a. IX, n. 1, gennaio 1964, pp. 60-61; M. Diacono, *I bravi del neocapitalismo*, «Tempo Presente», a. IX, n. 2, febbraio 1964, pp. 56-57; A. Guglielmi, A. Moravia, N. Chiaromonte, *Avanguardia e lingua tradizionale*, «Tempo Presente», a. IX, n. 3-4, aprile 1964, pp. 86-90; S. Quinzio, *L'avanguardia del nulla*, «Tempo Presente», a. IX, n. 5, maggio 1964, pp. 44-45; N. Chiaromonte, *Avanguardia*, «Tempo Presente», n. 9-10, ottobre 1964, pp. 105-106; S. Quinzio, *Integrati d'élite*, ivi, pp. 112-114; S. Quinzio, *Nuovo e vecchio nell'arte d'avanguardia*, «Tempo Presente», a. X, n. 1, gennaio 1965, pp. 49-53.
[4] P. Cimatti, C. Vivaldi, *I bravi del neocapitalismo*, cit., p. 53.
[5] Argomento che sembra modellato sul giudizio che Moravia espresse sulle pagine dell'«Espresso» di ritorno dal Convegno di Palermo. Se ne riparlerà più avanti in questo paragrafo. Nel caso di «Tempo Presente» è comunque possibile ipotizzare un'influenza profonda e costante dell'autore degli *Indifferenti*, dal momento che Moravia era una firma abituale e tra le più autorevoli della testata.

Cimatti – che la poesia è un argine [...] all'inaridimento delle fonti di libertà e dignità [...]. E non è certo un caso che proprio della poesia si tenti [...] l'inaridimento e l'annebbiamento»[1]. In questo, «i Novissimi non sono neppure un errore della poesia, ma il freddo, meccanico calcolo di una pseudo-cultura da contrapporre [...] alla cultura»[2]. A questo durissimo attacco, Vivaldi risponde sottolineando l'ipocrisia dell'argomento principe di Cimatti («Le ragioni che Cimatti invoca contro i Novissimi possono essere rivolte contro la stragrande maggioranza degli scrittori italiani. I Novissimi hanno successo? Ma Bassani, Cassola e Pasolini hanno molto più successo»[3]) e riducendone le ragioni a un tentativo, non lontano dal clima ideologico degli anni Cinquanta, di moralizzazione della produzione artistica e letteraria («I discorsi di Cimatti li abbiamo già sentiti sino alla noia, in bocca ai propagandisti del "realismo socialista"»[4]).

Gli interventi che appaiono nei numeri successivi non fanno che confermare la posizione iniziale di Cimatti[5], con la sola eccezione di un articolo dell'artista Mario Diacono[6]. È interessante, tuttavia, un breve dibattito tra Angelo Guglielmi, Alberto Moravia e Nicola Chiaromonte ospitato nel numero di marzo-aprile 1964[7], se non altro perché, grazie anche alla presenza di uno dei due fondatori e direttori della testata (Chiaromonte, l'altro era Ignazio Silone) conferma ufficiosamente la posizione generale della rivista nei confronti della neoavanguardia. La discussione prende avvio dal commento di Guglielmi a un articolo moraviano per il «Corriere della Sera»[8], in cui l'autore degli *Indifferenti* giudicava inutile ogni forma d'avanguardia in quanto tale, poiché in Italia non esisterebbe nessuna lingua colta 'ufficiale' da contestare. «Non ha molto senso affermare – scrive Guglielmi – che non

[1] P. Cimatti, C. Vivaldi, *I bravi del neocapitalismo*, cit., p. 53.
[2] Ivi, p. 54. Dalla posizione di Cimatti emergono anche tratti di tecnofobia («La parola è ora alle IBM, ai robot a schede perforate, agli uomini robotizzati [...]; la civiltà dell'uomo è finita», *ibid.*), che fanno il paio con una concezione elitaria e nazionalista della cultura, ostile, si noti, a ogni forma di divulgazione e 'volgarizzazione' del sapere: «Le mostruose enciclopedie a puntate, i cento rotocalchi evasivi, il cinema coartato a una produzione evasiva o pseudo-impegnata, la riproposta di D'Annunzio, il *boom* delle ristampe, delle *Opere omnia*, delle enciclopedie a puntate, delle infinite traduzioni che deprimono e scacciano la creazione nazionale [...] non bastavano a confondere, a deviare», *ibid*.
[3] Ivi, p. 56.
[4] *Ibid.*
[5] Sarà soprattutto Sergio Quinzio a portare avanti la polemica, difendendo Cimatti e rilanciando le sue posizioni: «[...] può essere verissimo che i brillanti giovani delle sempre rinascenti e quindi sempre morenti avanguardie e post-avanguardie [...] che hanno una vita facile quanto i loro scritti vogliono essere difficili, entrano a pennello nel gioco di chi non ha interesse se non all'evasione e al suo smercio a peso d'oro» (S. Quinzio, *Post-avanguardie e post-poesia*, cit., p. 61). Inoltre, in una sarcastica e polemica recensione ad *Apocalittici e integrati* di Eco, Quinzio sostiene: «In realtà, Eco è un integrato, e sfugge all'etichetta solo deformandone il significato fino a far coincidere l'integrazione nel sistema con la sua accettazione», S. Quinzio, *Integrati d'élite*, cit., p. 112.
[6] Per Diacono, «oggi è un atto di onestà intellettuale rifare i conti, dall'interno, con Marinetti, Breton, Artaud, Joyce, Beckett e Robbe-Grillet. Da troppi anni, qui, si continua a parlare di Proust, Kafka e Faulkner continuando a scrivere come Campana». La neoavanguardia, d'altra parte, «si sta dimostrando l'orizzonte più valido di una letteratura autenticamente contemporanea», M. Diacono, *I bravi del neocapitalismo*, cit., p. 56.
[7] Cfr. A. Guglielmi, A. Moravia, N. Chiaromonte, *Avanguardia e lingua tradizionale*, cit.
[8] Cfr. A. Moravia, *Inutile battaglia*, «Corriere della Sera», 8 marzo 1964.

esistendo in Italia una lingua colta media sarebbe inutile combattervi contro»[1], dal momento che «questa lotta ha per oggetto non tanto uno strumento espressivo quanto una concezione del mondo»[2]. Moravia reagisce duramente a questa replica, alzando i toni della polemica[3] e ribadendo i suoi punti iniziali:

> Volevo dire due cose: 1) Che non c'erano possibilità eversive in Italia, come in Francia o in Inghilterra, perché non c'era niente da rovesciare, nel caso una lingua colta media che non c'è mai stata. [...] 2) Che in Italia, per tutti questi motivi, non c'erano né avanguardia né tradizione, bensì soltanto scrittori differenti gli uni dagli altri, più o meno originali, più o meno vitali, più o meno riusciti. [...] oggi Cassola con la sua provincia non è diverso, per quanto riguarda la questione dell'avanguardia, da Sanguineti con i suoi capricci. Con questo non si nega che nella letteratura non ci siano sviluppi, indirizzi, tendenze, tecniche e linguaggi diversi; ma tutto questo non è davvero riducibile allo schema storicistico e terroristico: avanguardia e tradizione.[4]

Si potrebbe dire che questo «schema terroristico», così nettamente diviso in «avanguardia» e «tradizione», sia il risultato di una ricostruzione tendenziosa e semplicistica del dibattito di Palermo. Il posizionamento di Moravia risponde a una strategia che l'autore andava esprimendo almeno dalla risposta alle *9 domande sul romanzo* del 1959: depotenziare le ragioni dell'avanguardia e dello sperimentalismo negandone apoditticamente i presupposti. Se infatti non c'è nessuna lingua «colta media» da contestare, allora, di conseguenza, non esiste alcuna posizione che possa davvero definirsi d'avanguardia. In questo modo, Sanguineti può ben convivere con Bassani (e l'accostamento provocatorio è un'evidente risposta alla celebre battuta sulle 'Liale' diffusa dai giornali), venendo così reintegrato in un sistema di valori che nega, ancor prima di ogni tentativo di sovversione linguistica e formale in quanto tale, l'oggetto stesso di quella sovversione. È insomma un tentativo di delegittimare l'avversario delegittimandone a monte l'idea di letteratura, ristabilendo così il proprio *nomos* personale. Nell'accusare la neoavanguardia di praticare il «dogmatismo di un'ideologia»[5],

[1] A. Guglielmi, A. Moravia, N. Chiaromonte, *Avanguardia e lingua tradizionale*, cit., pp. 86.
[2] Ivi, p. 87.
[3] «Angelo Guglielmi si dedica da qualche tempo ad un gioco che in inglese si chiama "out and in", cioè "fuori e dentro". [...] Fuori e dentro che cosa? Evidentemente fuori e dentro la moda [...]. La società degli snob è naturalmente inclinata al terrorismo. Essa deve per forza servirsi del terrorismo in quanto il terrorismo è il solo mezzo di cui disponga per dare valore a valori che non sono realmente valori bensì umori e voghe», *ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] A. Guglielmi, A. Moravia, N. Chiaromonte, *Avanguardia e lingua tradizionale*, cit., p. 88.

Moravia non considera che il gioco dell'«*out and in*»[1] è costitutivo del campo letterario nella sua totalità.

Questa breve discussione è conclusa da un intervento di Chiaromonte, che appoggia le posizioni di Moravia: «La rivolta contro un linguaggio tradizionale comporta evidentemente che tale linguaggio esista [...] ma comporta anche [...] la rivolta contro il costume, la morale, le credenze, le istituzioni di cui quel linguaggio si sostanzia»[2]. Le ragioni della neoavanguardia vengono appiattite su soli riferimenti ottocenteschi e primonovecenteschi[3], estrapolate dal contesto in cui erano maturate (il lungo dibattito ospitato dal «verri» nel 1963 e il Convegno palermitano) e ridotte paternalisticamente a un sottoprodotto di costume:

> [...] un "reale" puro e affrancato da ogni legge e da ogni significato sembra l'ideale di Guglielmi, e con lui di una tendenza assai cospicua della sensibilità contemporanea, visto che comprende le manifestazioni degli adolescenti, il cinematografo, le forme più in voga dell'arte e del costume d'oggi, ivi compresi gli "esperimenti" che nel campo dell'arte si tentano.[4]

Nemmeno Chiaromonte, d'altra parte, riesce a sfuggire a un moralismo di fondo che lo porta a respingere, come Cimatti, le punte più avanzate della ricerca artistica e letteraria contemporanea in nome della difesa di presunti valori universali, declinando in maniera strumentale le dichiarazioni di Guglielmi:

> Che senso ha questo che non è più "realismo", ma culto del "reale" in sé e per sé: del reale muto e inarticolato, si potrebbe dire manifestazione pura dell'oggetto in sé [...]. C'è una prima difficoltà nell'affrontare questo argomento, ed è il pregiudizio universale che tutto ciò che si dichiara Arte (non "bello", ma Arte [...]) va accettato come buono e valido e significante, in quanto altrimenti si rischia di opporsi al novo, e questo è peccato capitale contro la cultura.[5]

La polemica contro il Gruppo 63 è condotta anche sul fronte di «Nuovi Argomenti». Nel giugno 1964, la rivista pubblica l'ultimo questionario della prima serie, ancora una volta scritto da Moravia

[1] Ivi, p. 87.
[2] Ivi, p. 88.
[3] «Da Lautréamont a Jarry, i quali in politica non erano dei rivoluzionari, a André Breton, il quale invece ha sempre voluto esserlo, l'avanguardia non è mai stata un fenomeno puramente letterario, ma una sfida al linguaggio della tribù e ai suoi costumi e idoli insieme», *ibid.*
[4] Ivi, p. 89.
[5] *Ibid.*

e strategicamente dedicato a *Neocapitalismo e letteratura*[1]. Le dieci domande in cui si articola sono insolitamente provocatorie e faziose. Di seguito si riportano le più significative:

1) Il rapporto tra certa letteratura moderna (*nouveau roman*, romanzo surrealista, romanzo magnetofonico "alla Salinger") e il neocapitalismo è simile al rapporto tra l'ermetismo e il fascismo? Oppure è diverso?

   [...]

3) Il marxismo è umanistico, il neocapitalismo è produttivistico [...]. Credete che questa diversità sia all'origine dell'antiumanesimo del *nouveau roman* [...]?
4) Pensate che ad ogni situazione di prosperità [...] debba inevitabilmente corrispondere una letteratura formale e conservatrice? [...] In altre parole, il *nouveau roman* si affaccia sulla scena francese insieme con il gollismo come a suo tempo la "Ronda" coincise con il fascismo? [...]
5) Il *nouveau roman* ci descrive città senza nome nelle quali persone senza nome si aggirano per strade senza nome facendo cose che non hanno nome in situazioni innominate. Queste città, questi personaggi sono molto simili a quelli di Kafka: sola differenza è che Kafka era consapevole della alienazione che era all'origine di una simile astrazione, e Robbe-Grillet no. [...] Quand'è insomma che l'uomo ha incominciato a scomparire dal romanzo e in che modo?
6) [...] non pensate che al neocapitalismo convenga che la letteratura si occupi di se stessa, piuttosto che si occupi del neocapitalismo?
7) Le tecniche del *nouveau roman* e in genere della letteratura più aggiornata rassomigliano molto alle tecniche della produzione industriale moderna. [...]
8) [...] Non vi pare che i personaggi del *nouveau roman* siano soprattutto dei consumatori? Così forse si spiegherebbe la loro qualità fantomatica: il consumatore, infatti, non esiste che nel momento in cui consuma. Il resto del tempo egli è socialmente e dunque umanamente inutile e superfluo.
9) Non credete che le discussioni letterarie all'interno della letteratura moderna equivalgano alle discussioni economiche e sociali all'interno del neocapitalismo? Ossia sono possibili solo in quanto è soppresso l'"altro", il contrario. [...][2]

Come si vede, il questionario si impernia quasi totalmente sul *nouveau roman*, esplicitamente citato in sei domande su dieci (e anche quando non è citato, si fa comunque riferimento a una «certa

[1] Cfr. *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, «Nuovi Argomenti», n. 67-68, marzo-giugno 1964, pp. 1-140.
[2] *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, cit., pp. 1-3.

letteratura moderna [...] che si occup*a* di se stessa», facendo così salire le occorrenze a ben otto quesiti su dieci). Rispetto alle *9 domande sul romanzo* di cinque anni prima, l'opinione sulla narrativa sperimentale d'oltralpe non sembra mutata nella sostanza: ancora se ne denuncia, da un lato, il 'formalismo', inteso unilateralmente come chiusura autoreferenziale e indifferenza al presente, dall'altro l'«antiumanesimo», trattato come scomparsa *tout court* dell'essere umano. Anziché sollecitare un dibattito sulle condizioni generali della produzione letteraria in un contesto capitalista, come d'altronde il titolo del questionario lascerebbe supporre[1], Moravia sembra voler direzionare le risposte contro un obiettivo specifico, dando apparentemente per assodata l'esistenza di almeno due letterature: una «moderna», sperimentale, d'avanguardia, appunto, intenta a replicare i meccanismi spersonalizzanti e alienanti del mondo industriale senza mai davvero opporvisi, e un'altra che, invece, a quei meccanismi sfuggirebbe, ma che in nessun passaggio del questionario è definita con esattezza[2]. Il *nouveau roman* torna così al centro del dibattito e, dato il relativo ritardo con cui la polemica è riaperta[3], è legittimo ipotizzare che i veri obiettivi dell'inchiesta fossero altri, tanto più se si considera che le domande vennero spedite dalla sede romana della rivista il 13 novembre 1963[4], e che i contenuti del questionario trovano una corrispondenza a tratti quasi letterale con il resoconto moraviano del Convegno di Palermo pubblicato il 20 ottobre dello stesso anno sull'«Espresso»[5]. Per esempio, la

[1] Solo l'ultima domanda, la decima, sembra andare in questa direzione: «[...] non credete che il neocapitalismo eserciti un'influenza sulla letteratura non soltanto indirettamente attraverso la modificazione dei rapporti umani ma anche direttamente attraverso stipendi, salari, posti, consulenze, sinecure, e altri simili incombenze?», ivi, p. 3.

[2] Fermo restando che anche il campo della letteratura «moderna» rimane piuttosto indefinito nella sua estensione, il riferimento al *nouveau roman* consente comunque di circoscriverlo almeno cronologicamente, sollecitando gli intervistati a delle (prevedibili) reazioni polemiche. La mancata definizione della letteratura che si opporrebbe al *nouveau roman* è comunque notata e problematizzata da Elio Vittorini: «noto che nessun punto del vostro questionario lascia capire da che cosa pensate che sia invece influenzato quanto dell'arte di oggi non rientra nella risma in discussione», E. Vittorini, risposta a *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, cit., p. 132.

[3] Nel 1964, la ricezione italiana del *nouveau roman* era pienamente avviata, segno di un credito simbolico crescente dei nuovi romanzieri francesi. A quest'altezza, infatti, la trilogia 'fenomenologica' di Robbe-Grillet, di cui *La jalousie* era stato tradotto nel 1958, era ormai completa (cfr. A. Robbe-Grillet, *Le gomme*, trad. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1961; Id., *Il voyeur*, trad. di L. Aurigemma, Torino, Einaudi, 1962), ed erano apparsi anche *Dans le labyrinthe* (cfr. Id., *Nel labirinto*, trad. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1960), *L'année dernière à Marienbad* (cfr. Id., *L'anno scorso a Marienbad*, trad. di C. Cignetti e A. Savini, Torino Einaudi, 1961) e *Instantanés* (cfr. Id., *Istantanee*, trad. di G. Neri, Torino, Einaudi, 1963). Proprio nel 1964, poi, Feltrinelli traduce *Le Planetarium* e *Les fruits d'or* di Nathalie Sarraute (cfr. N. Sarraute *Il Planetario*, trad. di O. Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1964; Ead., *I frutti d'oro*, trad. di S. Amartoli, Milano, Feltrinelli, 1964), mentre l'attenzione editoriale inizia a spostarsi anche su autori rimasti in disparte nei dibattiti letterari del decennio precedente, come Claude Simon, di cui nel 1962 viene tradotto *La route des Flandres* (cfr. C. Simon, *La strada delle Fiandre*, trad. di G. Neri, Torino, Einaudi, 1962).

[4] Cfr. A. Fàvaro, *Le 10 domande su Neocapitalismo e letteratura di Alberto Moravia*, in I. Lanslots, L. Martinelli, F. Orsitto, U. Perolino (a cura di), *Boom e dintorni. Le rappresentazioni del miracolo economico nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 150; A. Gerundino, *Arte e società nella riflessione di Elio Vittorini: un focus sull'inchiesta "neocapitalismo e letteratura"*, in F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980*, cit., pp. 99-100. Anche Gerundino individua un possibile riferimento al Gruppo 63 nella domanda numero nove («Quando nella domanda 9 si parla di "discussioni letterarie" si fa certamente riferimento ai dibattiti portati avanti dal Gruppo 63», ivi, p. 100), senza tuttavia ipotizzare la presenza di richiami più estesi.

[5] A. Moravia, *Lo scrittore prefabbricato*, «L'Espresso», 20 ottobre 1963, poi in *Almanacco Letterario Bompiani*, 1964, pp. 150-152.

questione esposta alla domanda numero nove a proposito della «soppressione dell'"altro"» nei dibattiti letterari d'avanguardia, riprende evidentemente il seguente passaggio: «[A Palermo] non c'erano due posizioni ma una sola, quella del Gruppo 63 presente fisicamente con molti di coloro che ne fanno parte. L'altra posizione non era rappresentata né fisicamente né concettualmente»[1]. Inoltre, il problema di fondo che attraversa quasi tutte le domande, vale a dire la presunta omologia strutturale tra sperimentalismo e capitalismo, a sua volta messa strumentalmente a confronto con la coincidenza storica tra fascismo e rondismo (domanda numero quattro), era già stato posto, in questi stessi termini, per il Gruppo 63:

> [...] una simile arte appare come la logica sovrastruttura della struttura neocapitalistica allo stesso modo che il vecchio formalismo del ventennio fascista era la logica sovrastruttura della struttura paleocapitalista. [...] in ambedue i casi, il punto di partenza non è già una situazione conservatrice extraletteraria e il desiderio di operare una rottura in questa situazione [...] ma dei testi letterari eretti a modelli, il che è proprio alle arcadie e insomma a tutti i movimenti letterari che siano puramente formali.[2]

Con queste *10 domande*, Moravia sembra insomma voler espandere e approfondire, in un certo senso istituzionalizzare, le ragioni del suo veto personale al Gruppo 63 e in generale alla letteratura d'avanguardia. Si tratta, forse, del questionario in cui l'impronta moraviana emerge con più nettezza, e che possa essere, nel complesso, una provocazione, nonché un tentativo di delegittimare le posizioni di alcuni avversari, è un dubbio sollevato anche dagli intervistati, specie da quelli direttamente toccati dalla maggior parte dei quesiti. Rispetto alle *9 domande* del 1959, infatti, la platea degli autori interpellati comprende anche due membri di spicco della fronte neoavanguardista, Arbasino ed Eco[3], i quali, prevedibilmente, anziché rispondere al questionario contestano la posizione dell'intervistatore. Per il primo, che si rivolge direttamente a Moravia, i fini dell'indagine di «Nuovi Argomenti» sarebbero «meramente strumentali e tattici»[4]: «queste domande – continua Arbasino – paiono in gran parte insensate [...]. E chi mai, e come, sarebbe in grado di rispondere all'ottava [...]

[1] Ivi, p. 150.
[2] Ivi, p. 151.
[3] Gli intervistati sono i seguenti: Alberto Arbasino, Gabriele Baldini, Nicola Chiaromonte, Pier Luigi Contessi, Giorgio Cusatelli, Umberto Eco, Guido Guglielmi, Francesco Leonetti, Alberto Moravia, Ottiero Ottieri, Pier Paolo Pasolini, Giovanni Raboni, Renzo Rosso, Roberto Roversi, Enzo Siciliano, Antonio Saccà, Elio Vittorini. I questionari di «Nuovi Argomenti» si erano comunque già aperti alla neoavanguardia o a certi suoi simpatizzanti. Per le *7 domande sulla poesia* di due anni prima (cfr. «Nuovi Argomenti», n. 55-56, marzo-giugno 1962, pp. 1-142) erano stati chiamati, tra gli altri, il 'novissimo' Pagliarani, Renato Pedio, Lamberto Pignotti e Cesare Vivaldi.
[4] A. Arbasino, risposta a *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, cit., p. 8.

che è puro delirio?»[1]. D'altra parte, con toni più pacati e professorali, Eco si propone di «riformulare [le domande] in modo diverso»[2], non risparmiando una stoccata alla redazione della rivista:

> Vi farei torto se pensassi che non vi siete resi conto di aver posto delle domande in modo assai discutibile; ne è chiaro l'intento polemico e provocatorio; ma temo che chi deve rispondere [...] si trovi ad essere condizionato dal modo in cui la questione è posta [...]. Porre le domande come voi le avete poste significa già aver risposto in un certo senso. Il più facile.[3]

La risposta di Eco si trasforma così in un saggio di metacritica, in cui lo studioso mette a nudo le rigidità concettuali del questionario non mancando di ritornare su alcuni temi dello scritto per «Rinascita». Della domanda numero uno, per esempio, si dice che è «equivoco porre un rapporto tra una struttura economica concretissima e una serie di astrazioni, di etichette»[4] come *nouveau roman*; d'altra parte, «il primo passo da compiere [è] un'analisi strutturale delle opere e delle poetiche, una riduzione a "modello strutturale" dei vari fenomeni»[5]. Per la domanda numero tre, Eco espone delle perplessità circa l'utilizzo del concetto di 'umanesimo'[6], sostenendo di non essersi «mai accorto che il romanzo contemporaneo sia antiumanistico. Quando leggo opere della scuola dello sguardo [...] non riesco mai ad evitare di pensare alla situazione dell'uomo contemporaneo»[7]. Questo argomento viene ripetuto per le domande numero sette e otto (che «rappresentano il massimo dell'equivoco e vi rendono un cattivo servizio»[8]): «Se questi romanzi vi hanno spinti a porre un rapporto così esatto tra la natura dei personaggi e la natura dell'uomo moderno alienato [...] non dovremmo pensare che tali romanzi hanno assolto il loro compito e la loro funzione "umanistica"?»[9]. È inoltre interessante il piano di complessità al quale Eco sembra voler ricondurre la questione del 'formalismo', da una parte, e dei suoi rapporti con la realtà politico-economica circostante dall'altra. Per il primo punto, lo studioso pone infatti una differenza interna alla letteratura sperimentale stessa, non tenuta in considerazione dal questionario: «Cosa si intende per letteratura "formale"? La scelta delle belle

[1] Ivi, pp. 3-4.
[2] U. Eco, risposta a *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, cit., p. 28.
[3] Ivi, pp. 28-29.
[4] Ivi, p. 29.
[5] *Ibid.*
[6] «Definite "umanistico" il marxismo e "antiumanistico" il nouveau roman. Siete sicuri di usare nei due casi il termine "umanesimo" con la stessa accezione? Non state facendo confusione tra diverse aree semantiche? Cosa significa per un romanzo essere antiumanistico? Non parlare dell'uomo? Non parlarne in che modo? E di quale uomo? L'uomo di cui parlava il romanzo borghese ottocentesco era lo stesso uomo di cui parlano i classici del marxismo?», ivi, p. 30.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 34.
[9] *Ibid.*

pagine o la ricerca sperimentale [...] come strumento per far presa più a fondo sulla realtà? Robbe-Grillet [...] mi pare da ascriversi al secondo tipo, i giovani prosatori rondisteggianti di "Tel Quel" [...] al primo»[1]. Per quanto riguarda, invece, il secondo punto, vale a dire l'idea che una letteratura 'formalista' sia per sua stessa natura connivente con il sistema (come suggerito, per esempio, dalla domanda numero sei), Eco si colloca su una linea di esplicito *contre-engagement*, insistendo sui valori simbolici di rottura suggeriti da un certo tipo di ricerca formale e separando piano culturale e piano politico-economico, intesi alla stregua di due strutture interconnesse ma dallo sviluppo autonomo:

> [...] quand'anche un sistema produca e incoraggi, o semplicemente favorisca un certo tipo di cultura offrendogli le occasioni di fatto [...] la cultura che si viene ad elaborare può realizzare valori propri che non si identificano coi valori del sistema, ma a lungo andare reagiscono su di esso concorrendo a modificarlo o a distruggerlo. [...] Non dico cose nuove se individuo le radici dello sperimentalismo attuale in un complesso divenire della letteratura moderna che cerca di fare i conti con una nuova realtà e critica, attraverso le sue soluzioni formali, la società da cui nasce [...]. Assistiamo così a un sistema che provoca e nutre una ricerca che, vivendo nel sistema, persegue fini che non sono quelli del sistema [...][2]

Con un insolito capovolgimento di ruoli, Eco e Arbasino portano la protesta del Gruppo 63 direttamente sulle pagine di «Nuovi Argomenti», cioè sul terreno di uno degli avversari più coriacei, Moravia appunto, delegittimandone la visione critica e letteraria. Sebbene la durezza generale delle domande venga sottolineata anche da altri intervistati[3], è in Elio Vittorini che i due neoavanguardisti trovano un pronto e autorevole alleato. Anche lui, infatti, risponde anzitutto contestando la faziosità dei quesiti[4], per ritrovarsi, a proposito del valore da dare al 'formalismo' della letteratura d'avanguardia, su una posizione non dissimile da quella di Eco:

> [...] la ricerca formale della "Ronda" mirava a restaurare un ordine formale che naturalismo, decadentismo e avanguardia sembravano aver mandato a pallino: e non è quanto essa era *tout court* ricerca formale, ma

[1] Ivi, p. 31.
[2] Ivi, pp. 38-39.
[3] Per esempio, Chiaromonte sostiene che l'utilizzo di termini astratti come 'neocapitalismo' «oscur*i* la comprensione dei mali della società contemporanea anziché chiarirla» (ivi, p. 14), mentre Contessi ammette che la formulazione delle domande «presuppon*e* un particolare giudizio e una particolare interpretazione della società europea», ivi, p.17.
[4] «Non capisco che cosa vi porti a domandare se il rapporto tra "certa letteratura moderna" e il neocapitalismo sia simile al rapporto tra ermetismo e fascismo. Io in effetti non vedo come si possano confrontare i due rapporti stessi»; «Ammetto che tra l'uomo consumatore del neocapitalismo e i personaggi del *nouveau roman* possa esservi un rapporto. Ma voi rilevandolo riconoscete al *nouveau roman* una pregnanza che i principali punti del vostro questionario sembrano volergli negare». E. Vittorini, risposta a *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, cit., p. 130; 139.

> in quanto lo era in questo senso nostalgico e restauratorio [...] che si può parlare di una relazione tra "Ronda" e fascismo. [...] [Il *nouveau roman*, invece] cerca nel rinnovamento della forma un radicale rinnovamento della significazione [...][1]

Se, insomma, il questionario su *Neocapitalismo e letteratura* può essere letto come un prolungamento della polemica di Moravia contro il Gruppo 63, tanto che le domande sembrano riproporne certi giudizi in merito (per quanto in una versione ampliata nei riferimenti critico-letterari e apparentemente sottratta alla contingenza delle cronache culturali[2]), la presenza di Arbasino ed Eco in veste di 'ospiti ingrati' rivela, se non altro, che la neoavanguardia sta rapidamente acquistando credito e collocandosi in una posizione egemonica. Se nel 1959 era ancora possibile fare muro contro la generazione artistica dei 'nuovi entranti', ponendo al contempo una distanza nei confronti delle punte più avanzate dello sperimentalismo letterario del momento, arrivati quasi a metà del nuovo decennio non si può più non riconoscere in quei giovani degli interlocutori obbligati. Ciò che colpisce del questionario del 1964 è la sua intima e feconda contraddittorietà: da una parte, Moravia, fedele ai principi di confronto democratico su cui la stessa «Nuovi Argomenti» è stata fondata, apre il dibattito anche ad alcuni dei suoi avversari; dall'altra, con un colpo di coda, non manca di rimarcare la propria personale visione della letteratura, tracciando, in maniera polemica e a tratti persino maldestra, un perimetro di legittimità che viene immediatamente posto a problema da chi, da quel perimetro, si sente escluso. «Nuovi Argomenti» diventa così una rappresentazione plastica delle dinamiche di campo all'indomani della nascita del Gruppo 63, non solo per lo scontro diretto tra sostenitori e oppositori dell'avanguardia, ma anche per certe, e più sfuggenti, dinamiche d'alleanza, come dimostra la risposta di Vittorini, che in un certo senso chiude il cerchio di quel dialogo avviato sul «menabò» ormai due anni prima.

[1] Ivi, p. 138.
[2] Si spiega così, forse, il riferimento 'mediato' a un oggetto letterario ormai, se non del tutto innocuo, comunque avviato alla consacrazione come il *nouveau roman*, in luogo di un riferimento diretto al neonato e chiacchieratissimo Gruppo 63.

4.
LA BATTAGLIA DELLE POETICHE E DELLE POSIZIONI

4.1 IL GRUPPO 63 COME CAMPO DI TENSIONI (1964-1967)

Si è detto, nel capitolo precedente, che nonostante la varietà di posizioni espresse durante il primo Convegno del Gruppo 63 una vera e propria logica di campo che ne definisse le dinamiche interne non si era ancora, a quell'altezza, manifestata[1]. In accordo all'ideale di pluralità e democraticità che lo stesso Gruppo era chiamato a rappresentare, la geografia dei convegnisti palermitani sembrava disporsi in senso orizzontale, con un nucleo 'verriano' composto da figure come quelle di Barilli, Guglielmi e Sanguineti e una periferia da cui emergevano, soprattutto, Leonetti e Filippini (ai quali si poteva aggiungere Eco dalle pagine di «Rinascita»). Sebbene già allora certe linee di conflitto fossero evidenti, esse riguardavano aspetti perlopiù generali dell'operazione letteraria, come il rapporto con l'ideologia, e non avrebbero comportato, almeno in questa fase aurorale del dibattito interno, vere e proprie scomuniche reciproche[2]. Inoltre, le posizioni periferiche,

[1] Cfr. *supra*, § 3.4.1, *La posizione del «verri» e il dibattito palermitano*.

[2] Bisogna dire che il dibattito del 1963, nella forma in cui ci è pervenuto, ossia nella trascrizione pubblicata nell'antologia feltrinelliana del 1964 (cfr. N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 371-462), è stato epurato dai momenti di vero e proprio scontro, riassunti in alcune sommarie didascalie. Anche così, tuttavia, gli interventi dei partecipanti colpiscono per la comprensività nei confronti delle posizioni dei colleghi, anche in presenza di disaccordi o quando i toni generali iniziano a scaldarsi. Si veda, per esempio, questo scambio di battute tra Barilli e Sanguineti: per il primo, «quando Sanguineti parla di ideologia, accetta la nozione di ideologia corrente: quella che ci è stata imposta da tutta la cultura cosiddetta *engagée* del dopoguerra» (ivi, p. 389); il secondo non rigetta, anzi coglie l'obiezione barilliana e procede a inquadrare meglio la propria posizione: «mi stupisco che Barilli si stupisca di siffatta mia sottoscrizione all'idea di *engagement*: e certo, se così fosse, un caso così patente di schizofrenia ideologica non si darebbe, per chi, parlando come lui vuole che parli, operi poi, scrivendo, come io opero» (ivi, pp. 403-404). Come apparirà più chiaro dal confronto con gli altri dibattiti, la discussione di Palermo 1963, per quanto a tratti tesa, non sfocia mai in una deliberata delegittimazione della posizione del collega-avversario, né contempla scontri di natura generazionale o difese dell'autonomia della letteratura contro presunte ingerenze eteronome da parte di altri membri del Gruppo (come invece accadrà a partire dal Convegno di Palermo 1965, con qualche anticipazione già nel 1964). La risposta di Sanguineti

in particolare quella leonettiana[1], erano piuttosto attive nel controbilanciare la centralità degli autori del «verri». Le proposte critiche di Barilli, Guglielmi e Sanguineti erano già allora percepite come le più autorevoli; tuttavia, esse convivevano tra loro e con le altre in un precario rapporto di pesi e contrappesi. Già con il secondo Convegno, tenutosi a Reggio Emilia nel novembre 1964[2], gli equilibri iniziano a cedere: man mano che le posizioni si definiscono e che il dibattito investe questioni più specificamente letterarie, sostenute e rilanciate anche dalla nascita di riviste alternative al «verri», i singoli autori assumono, gli uni nei confronti degli altri, atteggiamenti più scopertamente delegittimanti.

Del Convegno di Reggio Emilia vengono pubblicati due resoconti su rivista: una sintetica trascrizione del dibattito su «Malebolge» e una serie di brevi interviste su «marcatrè», a cura di Eugenio Battisti[3]. In queste ultime, non è difficile imbattersi in dichiarazioni piuttosto eloquenti, come la seguente di Giuliani:

> Quanto al Gruppo, per me il suo vero nucleo sta nell'esempio dei *Novissimi*. Naturalmente, il Gruppo è tutt'altra cosa, più larga e articolata; ma se quell'esempio non viene più capito nel suo significato culturale, quale premessa realmente sperimentata di opera comune, di ricerca comune, di civiltà condivisa nella reciproca indipendenza, allora l'efficacia del Gruppo risulterà assai dubbia.[4]

Di questo breve passaggio saltano all'occhio soprattutto due elementi: da una parte, la riduzione dell'operazione Gruppo 63 all'antologia dei *Novissimi*, di cui Giuliani fu protagonista ma anche ideatore e regista e per il quale rappresenta ancora un valido modello di lavoro; dall'altra la critica,

---

a Barilli, per quanto piccata, non implica insomma un attacco frontale vòlto a minare la legittimità del punto di vista del collega. Inoltre, i convegnisti tornano spesso sulle proprie posizioni per spiegarsi meglio e chiarire eventuali fraintendimenti, in accordo a un ideale di trasparenza e di accettazione del giudizio altrui che non sempre sarà rispettato nei Convegni successivi.

[1] Non è un caso che i rimproveri più forti provenissero proprio da un membro esterno alla compagine verriana, anzi da un protagonista di due esperienze come «Officina» e «Il menabò», la prima antitetica alla neoavanguardia, l'altra, come si è visto, legata a essa in un rapporto ambivalente (anche e soprattutto a causa di certe riserve leonettiane). Tuttavia, nonostante Leonetti, nel 1963, esprimesse una posizione alternativa ai colleghi del «verri», non mancava comunque di avanzare proposte di alleanza, con un'apertura effettivamente nuova, se si considerano i sospetti mostrati appena un anno prima durante la progettazione del «menabò» n. 5: «io sono favorevole [...] a considerare che c'è una confluenza del nostro lavoro; intendo dire *del nostro lavoro letterario*. [...] Dunque dico che voi mi avete provocato utilmente, insieme a quanto andavo elaborando con nuovi amici», ivi, p. 395. Corsivo nel testo.

[2] Il Convegno di Reggio Emilia si tenne dal primo al 3 novembre 1964 e fu organizzato dalla redazione della rivista «Malebolge», fondata pochi mesi prima.

[3] Cfr. *Gruppo 63. Reggio Emilia 1-2-3 novembre 1964*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 75-88; *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, «marcatrè», a. III, n. 11-12-13, 1965, pp. 36-53. Gli autori intervistati da Battisti sono: Balestrini, Barilli, Buttitta, Curi, Dorfles, Filippini, Giuliani, Manganelli, Pagliarani e Riva. Per un resoconto del Convegno di Reggio Emilia, cfr. anche M. Spinella, *Gruppo 63 a Reggio Emilia*, «Rinascita», a. XXI, n. 45, 14 novembre 1964, pp. 25-26.

[4] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 46.

sempre basata sull'esempio dei *Novissimi*, all'organizzazione interna del Gruppo, che difetterebbe di alcuni di quegli aspetti che resero l'antologia del 1961 culturalmente rilevante. Con un tentativo di accentramento, Giuliani misura insomma la legittimità del Gruppo 63 sulla distanza da un modello operativo nel quale egli stesso è fortemente coinvolto.

Anche Barilli e Filippini mettono in luce delle falle nella struttura interna del Gruppo[1], testimoniando di alcune dinamiche indicative dell'irrigidimento di posizioni allora in corso. Il primo sottolinea il rischio, più volte sfiorato durante il dibattito, di «abbandonarsi ad un gioco di reazioni epidermiche ed umorali»[2], denunciando veri e propri «fenomeni di divismo [...] per cui si fraintende deliberatamente l'intervento dell'altro [...] per avere facile gioco nei suoi confronti»[3]. Il secondo, riferendosi a un «momento polemico, anzi [...] una sorta di battibecco»[4] a seguito di un intervento molto critico di Riva, sostiene essersi manifestato «un improvviso rigurgito della vecchia mentalità»[5], vale a dire di quel *nomos* che proprio il Gruppo 63, con la sua apertura dialettica e democratica, si era imposto di superare[6]. In effetti, Riva aveva tenuto un duro discorso sulla qualità dei testi creativi presentati[7], sostenendo che, in buona parte, «più che di testi d'avanguardia si trattava di letteratura farmaceutica o di bassanesimo travestito»[8]. A suo dire, molti dei convegnisti ricadevano in tematiche «tipi*che* della letteratura naturalistica»[9]:

> [...] accorat*e* confession*i* familiar*i*, certe piccole rabbie da caffè, certi sfoghi triturati dalla piccola macina del viaggio in filobus o in seicento, quasi che le novità di materiali [...], le novità tecnico-stilistiche non servissero a nient'altro che a riproporre, sotto un'etichetta diversa, i contenuti fondamentali della letteratura neorealistica.[10]

[1] Al punto che Filippini propone la creazione di un «segretariato permanente e non pagato» che si occupi di problemi amministrativi e funga da interfaccia con gli autori, così da scongiurare «il pericolo [che] qualcuno finisca per sentirsi alla periferia di un centro che in realtà non c'è», ivi, p. 45.
[2] Ivi, p. 38.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 42.
[5] Ivi, p. 45
[6] Ricorda Filippini: «A un certo punto noi abbiamo deciso di fondare questo gruppo [...] per verificare le nostre ipotesi, per verificare il nostro lavoro pubblicamente, per capire meglio i nostri pensieri, per veder esercitato sul nostro lavoro quello spirito sistematico della contraddizione [...] anche in un modo un tantino terroristico. Senonché il terrorismo è rivolto verso di noi, verso coloro che accettano di presentarsi qui a questo tavolo e magari di farsi squartare», *ibid.*
[7] L'intervento di Riva non è riportato nella trascrizione del dibattito pubblicata su «Malebolge».
[8] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 50.
[9] Ivi, p. 51.
[10] *Ibid.*

La provocazione di Riva, che attecchisce proprio per il paragone delegittimante con il neorealismo (e con la scrittura di Bassani)[1], proviene tuttavia da una posizione particolare all'interno del Gruppo, quella del *talent scout* al servizio della casa editrice, dunque da un'area non del tutto autonoma del campo letterario[2]. È lo stesso Riva, nell'intervista, a chiarire questo aspetto: «Il mio disappunto [nei confronti dei testi] nasceva, per così dire, da un'abitudine professionale»[3], quella di domandarsi: «qual è l'idea generale di questo libro, la sua sigla, che cos'è che lo caratterizza, lo distingue da tutti gli altri? Come potrò fare per spiegare in due parole alla gente perché lo deve prendere e leggere?»[4]. L'assenza di una «rappresentazione editoriale»[5], cioè di «tutti quegli elementi o quel disegno di elementi che colpiranno e resteranno impressi nella memoria del lettore»[6], è alla base del giudizio negativo di Riva su molti testi presentati a Reggio Emilia, ma si vede bene come tale giudizio risponda a una logica eteronoma, ossia sostanzialmente commerciale, cui l'intera operazione del Gruppo 63 viene infine ricondotta[7]. In assenza di una trascrizione dell'intervento di Riva è difficile stabilire con certezza se le reazioni che suscitò dipendessero anche da questo tentativo di sottrarre il lavoro creativo alla propria dimensione di autonomia e di applicare alla lettura dei testi delle logiche esterne al campo letterario. Che l'autonomia della letteratura diventi un argomento di scontro è un sintomo che le posizioni in gioco si stanno organizzando secondo un modello bourdiesiano, ed è comunque possibile rinvenire, in altri dibattiti del periodo, spie indicative di questa tendenza[8].

---

[1] Riva accusava inoltre buona parte degli autori (tra cui Manganelli) di persistere in un'estetica di tipo fondamentalmente 'elegiaco': «[Quando] si mette davanti al foglio di carta bianca, [allo scrittore] viene su, dal fondo, un uggiolare querimonioso, un'acidità di memoria che finiscono per riempirgli gli occhi di lacrime [...]. Anche quando alcuni di questi scrittori proclamano il cinismo ad oltranza, come ha fatto Manganelli [...], in realtà la loro componente fondamentale, quasi la loro mania intima, è quella dell'elegia. [...] la maggior parte dei testi che avevo sentito fino a ieri, anche quando ricercavano una novità formale, non riuscivano che a ripetere un lento e, in qualche caso, degradante sommesso monologare», ivi, p. 52.

[2] Sebbene Riva fosse un intellettuale a tutto tondo e partecipasse attivamente alle sedute del Gruppo, aveva notoriamente il compito di scoprire potenziali nuovi autori da portare in Feltrinelli. Carla Vasio, in un ricordo del Convegno di Palermo 1963, accenna brevemente e con ironia all'attività di *talent scout* di Riva: «[Durante la mia lettura in pubblico,] Valerio Riva, allora direttore editoriale della Feltrinelli, brontola che non si sentiva bene la voce, ma poi aggiunge: "Non è un viaggio sprecato. Ho comprato la Vasio"», C. Vasio, *Vita privata di una cultura*, Milano, Nottetempo, 2013, p. 19.

[3] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 50.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] «Il Gruppo 63, quando si riunisce, deve svolgere un lavoro abbastanza simile a quello che si svolge in una conferenza editoriale: riuscire a mettere in evidenza, a rappresentare, rispetto alla produzione di letteratura corrente, certe cose che abbiano dei caratteri ben precisi», ivi, p. 51.

[8] Al Convegno di Palermo 1965, per esempio, Furio Colombo delegittima la posizione di Umberto Eco accusandolo di guardare alla letteratura non secondo il punto di vista autonomo del letterato ma secondo quello eteronomo dello scienziato: «Eco ha una risposta in serbo, e tipicamente, la risposta di un non letterato. È l'invito a fidarsi sempre meno dell'autonomia creativa e autorigenerante della letteratura e a confluire [...] in una zona di lavoro comune interdisciplinare, dove la scienza, le tecnologie, le rilevazioni qualitative e quantitative di ogni genere e campo sono materia prima informante senza più alcun privilegio per i "fatti veri" e per i "personaggi" della vita, scoperti da un occhio e da una sensibilità solitaria» (F. Colombo, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 99).

L'intervento di Riva ottiene comunque l'effetto di spostare l'attenzione sulla qualità specifica dei testi, aspetto che nel dibattito generale di Palermo 1963 era rimasto paradossalmente in ombra. Anche su questo terreno emergono divergenze più o meno profonde, che in certi casi si trasformano in tentativi di distinzione o di delegittimazione dell'operato altrui. Barilli, per esempio, tratta le prose di Giorgio Celli[1] come una «restaurazione della prosa d'arte, [...] [fatta di] pagine congestionate, troppo intense, prive di una visibile economia interna»[2]; Filippini, coerentemente con la propria visione dell'avanguardia[3], rileva nelle poesie di Giuliani una «decontestualizzazione del gioco verbale»[4] e un autocompiacimento linguistico non lontano da quello dei Futuristi[5]; Pagliarani, sollecitato da Battisti a commentare gli scritti di Manganelli[6], sottolinea la profonda incompatibilità tra la propria poetica e quella dell'autore di *Hilarotragoedia*, riportando un retroscena della fondazione della rivista «Grammatica»:

> [...] avrei dovuto e voluto far parte della redazione di "Grammatica". Come avrai visto la rivista si apre con un dialogo a più voci cui ho partecipato anch'io [...] [ma in quel dialogo] prevalgono le tesi del Manganelli: che parla di universi linguistici a se stanti, di organizzazione linguistica che "non è assolutamente un significato, non comunica niente". Ora o si tratta di una posizione metafisica o non la capisco. [...] Questo

In questo passaggio, Colombo reagisce a un denso intervento di Eco a proposito della tendenza ciclica dell'arte d'avanguardia a trasformarsi, dopo un primo momento contestativo, in nuova arte 'tradizionale' (cfr. ivi, pp. 72-78). Come si vede, lo scrittore dichiara illegittima la prospettiva echiana proprio perché proveniente da una posizione non autonoma, ossia rispondente ad altre logiche che non a quelle del campo letterario. Che Colombo utilizzi un linguaggio in tutto e per tutto affine a quello di certi avversari del Gruppo 63, enfatizzando la «sensibilità solitaria» dello scrittore di contro alle «rilevazioni qualitative e quantitative» dello scienziato, non deve distrarre dal fatto che sono la specificità delle logiche del campo e il suo potere di consacrazione a essere qui difesi («[Quella di Eco] è l'obiezione di un critico e di uno studioso dei fenomeni culturali di un tempo, non della letteratura in particolare», ivi, p. 99). Che un membro del Gruppo potesse vedere in un altro membro suo pari un rischio di contaminazione eteronoma delle logiche specifiche del campo, è segno che la precaria orizzontalità del primo Convegno ha ormai ceduto il passo a una struttura gerarchica in cui, al di sotto delle incessanti discussioni di natura ideologica, estetica e letteraria, è ormai possibile intravedere una dialettica tra dominanti e dominati (i primi, almeno secondo il punto di vista di Colombo, rappresentati dalla nuova figura dello 'scienziato della cultura' che applica alla letteratura strumenti di misurazione estranei al campo letterario e alla sua storia; i secondi, rappresentati dal letterato 'tradizionale' che si trova a dover difendere la specificità del suo ambito di lavoro).

[1] Giorgio Celli aveva letto degli estratti del romanzo *Il parafossile* (Milano, Feltrinelli, 1967).

[2] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 38.

[3] «L'avanguardia accetta di incarnare la realtà: vi si identifica. Ma, secondo me, nell'istante stesso in cui lo fa deve compiere anche tutti gli sforzi necessari a liberarsi dall'amplesso: finito quest'ultimo, quella realtà dev'essere morta, distrutta, l'amplesso deve essere mortale», ivi, p. 43.

[4] *Ibid.*

[5] Per Filippini, le poesie di Giuliani, presentando a suo dire un «gioco verbale ridotto a se stesso», si «compiace*vano* dell'amplesso [con la realtà] di cui parlavo sopra e precipita*vano* in quella zona ideologica di destra, diciamo, che l'avanguardia storica ha sempre sfiorato e che talora ha addirittura esplicitamente rappresentato, e pensi al Futurismo, precipita insomma nel compiacimento per il fatto che le cose sono quelle che sono», *ibid.*

[6] Durante l'intervista a Pagliarani, Battisti esprime diverse perplessità sul lavoro di Manganelli, accennando anche alla dura opposizione di Sanguineti nei suoi confronti: «Allora come situeresti tu la posizione di Manganelli? Io rimango piuttosto perplesso di fronte alla posizione di Manganelli» (ivi, p. 49); «[...] molti accolgono la sua tesi [di Manganelli] come una possibilità di ricerca di una nuova oggettività, che mi pare coincida con una forma di valore estetico, e mi pare sia questa una posizione alla quale Sanguineti si è opposto violentemente», *ibid.*

è il motivo per cui [...] non ho ritenuto di poter far parte della redazione. [...] sono ancora convinto [...] che la letteratura, la poesia ha una funzione sociale [...] [e] non posso e non voglio assumermi la corresponsabilità di alcunché che possa essere definito metafisico.[1]

Un'ulteriore occasione di scontro, ancora più significativa perché coinvolge autori di due diverse generazioni artistiche e soprattutto dotati di diverso capitale simbolico, è riportata nella trascrizione del dibattito apparsa su «Malebolge». Sanguineti, commentando la poetica promossa dalla rivista, ammette che «ci sono state delle esperienze, nel gruppo di "Malebolge", verso le quali io ho una posizione negativa, al momento. Ho l'impressione che questo orizzonte di esperienze sia un orizzonte estremamente rischioso»[2]. Adriano Spatola, animatore di punta di «Malebolge» e allora membro più giovane del Gruppo, che grazie alla pubblicazione del romanzo *L'oblò*[3] era in piena ascesa nel campo neoavanguardista (un 'nuovo entrante' a tutti gli effetti)[4], mostrerà nei confronti di Sanguineti delle riserve di segno uguale e contrario. Durante il Convegno di Palermo 1965 sul *Romanzo sperimentale*, si troverà infatti a condividere e rilanciare l'opinione di Giuliani per cui «anche un romanzo come *Capriccio italiano* è formalmente nel solco della tradizione edificante, perché la sua sottostruttura, il suo finalismo, è proprio una educazione dei sentimenti»[5]: «Anch'io – ribadisce Spatola – ritrovo [un lato edificante] in molti dei romanzi sperimentali più recenti (compreso quello di Sanguineti)»[6].

Si è già detto come il romanzo sanguinetiano ottenga fin da subito, specialmente a opera di Barilli[7], un'importante consacrazione interna. Non è quindi un caso che proprio *Capriccio italiano*, all'unico Convegno del Gruppo dedicato alla narrativa, diventi un oggetto sul quale definire la propria posizione, e questo tanto da parte di un 'anziano' come Giuliani (che di lì a poco avrebbe tentato, a

[1] Ivi, p. 49. «Grammatica» viene fondata a Roma in quello stesso 1964. Se ne parlerà nei prossimi paragrafi (cfr. *infra*, § 4.4, *Verso il postmodernismo? «Grammatica» e la 'linea Manganelli'*).
[2] *Gruppo 63. Reggio Emilia*, cit., p. 87. I rapporti tra Sanguineti e il gruppo di «Malebolge» sono fin da subito contrastati. Aldo Tagliaferri ricorda, in particolare nei confronti del poeta Corrado Costa, altro membro di primo piano della rivista, «un caso di sordità da parte di Sanguineti, che in occasione dell'incontro del Gruppo 63 organizzato nel 1964 [...] accolse con freddezza un suo testo, nel quale subodorava, *horribile dictu*, una deriva socialdemocratica», A. Tagliaferri, *Tentativo di vedere da vicino un poeta invisibile*, in C. Costa, *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argolibri, 2021, pp. 8-9.
[3] A. Spatola, *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964.
[4] Della posizione di Spatola rispetto agli altri membri del Gruppo 63 e, in particolare, rispetto a Sanguineti, si è già parlato nel primo capitolo di questa tesi (cfr. *supra*, § 1.2.2, *Tra competizione e collaborazione: come pensare lo spazio delle riviste*).
[5] A. Giuliani, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 71.
[6] A. Spatola, intervento, ivi, p. 89.
[7] Cfr. *supra*, § 3.3, *Le annate 1962 e 1963: una 'rete' informazione*.

sua volta, la strada del romanzo sperimentale[1]), che di un 'nuovo entrante' come Spatola, il cui ingresso nel Gruppo 63 è marcato da dichiarazioni volutamente provocatorie:

> [...] la linea che ha a un estremo Joyce e all'altro Robbe-Grillet si sta chiarendo ormai come una linea di stampo realistico (non è certo per caso che i surrealisti hanno parlato di Joyce come di un "imitatore della realtà"). [...] Se Joyce sta all'estremo opposto di uno scrittore del peggiore realismo socialista, ciò non significa che non ci sia, per quanto tortuoso, un cordone ombelicale che li unisce.[2]

Il riferimento al surrealismo è senz'altro un tentativo di legittimare la posizione di «Malebolge» (orientata, come si vedrà, a un recupero critico del surrealismo storico) contro quella degli altri convegnisti e in particolare, si direbbe, del nucleo verriano. Infatti, su Robbe-Grillet il giovane scrittore è ancora più *tranchant*, e se Barilli, nell'intervento d'apertura del Convegno del 1965, vedeva ancora nell'autore della *Jalousie* il campione di uno «"stile basso" che ovviamente non ha nulla di naturalistico»[3], con un colpo di coda Spatola ne declassa la narrativa a sorta di naturalismo attardato:

> [...] dove Balzac aveva bisogno di una pagina, Robbe-Grillet, costretto dalla sua fede nell'antinaturalismo a procedere con i piedi di piombo, a suggerire più che a dire, ha bisogno di un intero libro. Alla fine, il risultato è identico: il *voyeur* non è forse diventato un personaggio tipico, esattamente come Papà Goriot o Eugenia Grandet? Si giurerebbe che nei romanzi di Robbe-Grillet non c'è più "la storia" da raccontare: ma questo congegnare minuziosamente gli episodi, questo costume di servirsi dell'avvenimento rivelatore, non rientra perfettamente nella tradizione del più puro romanzo ottocentesco? Non è per caso che nei romanzi di Robbe-Grillet aleggia continuamente un'atmosfera da romanzo giallo: la sua fiducia nell'intreccio è veramente commovente.[4]

Dietro questo attacco frontale alla narrativa di Robbe-Grillet, condotto anche su un piano meramente ideologico[5], non è difficile individuare la delegittimazione di quelle posizioni che, nel campo neoavanguardista, vedevano nello scrittore di Brest un modello critico e poetico di riferimento

[1] A. Giuliani, *Il giovane Max*, Milano, Adelphi, 1972. I primi frammenti del romanzo cominciano ad apparire nel 1968 (cfr. A. Giuliani, *Caro, liebe, me beaucoup*, «Quindici», a. II, n. 8, febbraio 1968, p. 5).
[2] A. Spatola, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 87.
[3] R. Barilli, relazione d'apertura, ivi, p. 12.
[4] A. Spatola, intervento, ivi, p. 88.
[5] «Robbe-Grillet, come gli altri della scuola, deve un po' troppo a Sartre. È vero, il Sartre che viene adoperato è miracolosamente privo di attributi ideologici: si guarda soltanto alla qualità della sua tecnica; tornano fuori (miracolo!) frasi come "l'arte è pura", "l'arte non serve che a se stessa"», ivi, pp.88-89.

(ed erano, neanche a dirlo, le posizioni più consacrate di quel campo). Trasformandolo in un balzacchiano di ritorno, Spatola rivolge contro Robbe-Grillet i suoi stessi affondi polemici e in più, negandone l'appartenenza all'avanguardia *tout court* e sottraendolo ai valori di autonomia del campo, lo relega nel passato e lo accusa di perseguire logiche eteronome, vale a dire commerciali e consumistiche: «È evidente che, uno alla volta, ho finito per elencare [nei romanzi robbegrilletiani] quasi tutti gli ingredienti del romanzo tradizionale: essi sono oggi diventati gli ingredienti della letteratura di consumo»[1]. Secondo Spatola, insomma, «la linea Joyce – Robbe-Grillet [...] ha dunque propensioni che il romanzo sperimentale dovrebbe riuscire oggi a eliminare»[2], cioè una fondamentale «ambiguità [...] nei confronti del suo passato, che per essere un passato d'avanguardia non cessa di essere soprattutto passato»[3].

Del Convegno del 1965 è stata messa in luce soprattutto l'inconciliabilità delle singole posizioni, che proprio durante il dibattito sul romanzo sperimentale raggiungono un massimo di divaricazione. Andrea Cortellessa parla di un «baccanale talmente furibondo da superare [...] persino il livello di guardia dialettico che la formula dei convegni [...] incoraggiava»[4]. Come si è cercato di dimostrare con gli esempi proposti (ai quali se ne potrebbero aggiungere altri[5]), l'intreccio apparentemente indistricabile di repliche e controrepliche, delegittimazioni e contro-delegittimazioni è il risultato dell'emersione di una logica di campo che si organizza, pur nel generale conflitto di

[1] Ivi, p. 88.
[2] Ivi, p. 89.
[3] *Ibid.*
[4] A. Cortellessa, *Notizie dal diluvio*, in Id. (a cura di), *Col senno di poi*, cit., p. 411. Umberto Eco, in una testimonianza per il cinquantesimo anniversario del Gruppo 63, parla del dibattito di Palermo 1965 come di un «campionario di reciproci e ferocissimi insulti, anche se formulati in belle maniere» (U. Eco, testimonianza, ivi, p. 260). Il Convegno sul romanzo sperimentale viene ripercorso anche in L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 157-173. Weber mette in luce soprattutto le «frustranti incomprensioni tra i più di trenta relatori» e l'«assenza di un'elaborazione teorica collettiva», ivi, p. 158.
[5] Il Convegno del 1965 è costellato di piccoli momenti in cui il ritmo del dibattito si intensifica, i toni si scaldano e i partecipanti sembrano, più che discutere, delegittimarsi a vicenda, non senza picchi di violenza verbale che al Convegno del 1963 erano assenti o comunque tenuti al di sotto di una certa soglia di guardia. Per esempio, durante un concitato scambio di battute, Sanguineti giudica *tout court* infondato il metodo fenomenologico di Barilli (cfr. N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 55-56); quest'ultimo rigetta totalmente la critica del collega (cfr. ivi, p. 56), mentre Guglielmi definisce «paleolitica» la concezione sanguinetiana dell'ideologia (ivi, p. 57). Gaetano Testa, con un colpo di mano simile a quello di Colombo nei confronti di Eco, interviene contro Barilli con l'intento di difendere l'autonomia della ricerca letteraria dalle intrusioni della critica e dei suoi sistemi analitici e descrittivi: «è come se verificassi l'impressione che mentre i poeti, i narratori hanno compiuto, relativamente al loro mestiere, autentiche rivoluzioni, i critici invece, e mi riferisco peraltro a quelli più vicini a noi, non hanno fatto altrettanto. La loro partecipazione all'avventura del romanzo sperimentale resta ancora esteriore» (ivi, p. 63). È tuttavia l'intervento di Eco a generare più rumore, e su cui a un certo punto il dibattito sembra convergere totalmente, con una polarizzazione delle posizioni in campo che rivela uno scontro ben più profondo tra sistemi culturali che si potrebbero definire, a grandi linee, moderno e postmoderno (cfr. ivi, pp. 72-86, ma gli argomenti di Eco vengono discussi lungo tutta la seconda metà del dibattito). Come è stato osservato, infatti, nel denunciare il rapido esaurirsi del potenziale provocatorio delle tecniche d'avanguardia e il loro inevitabile ricadere nella tradizione, «Eco descrive, non senza un certo compiacimento, [...] l'ironia postmodernista al lavoro, colta allo stato nascente, molto prima che anche in Italia venisse chiamata così», G. Simonetti, intervento, in A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, cit., p. 366.

personalità, lungo i due vettori della difesa dell'autonomia della letteratura e dello scontro tra membri consacrati e 'nuovi entranti'. Se, fino alla fondazione del Gruppo, questi due vettori erano perlopiù esteriorizzati, vale a dire diretti verso avversari esterni alla neoavanguardia, già dal 1964 si ritrovano rivolti anche verso l'interno. Il motivo di questo mutamento è accennato da Luperini: «Il Convegno di Palermo [1965] segna una fase nuova del Gruppo 63. Vinta la battaglia per l'egemonia nel campo letterario, finita l'epoca dell'eversione, ora bisognava gettare le basi per una costruzione su basi nuove del romanzo»[1]. La questione va in realtà oltre l'argomento specifico del dibattito palermitano, investendo alla radice le ragioni stesse del Gruppo e i suoi equilibri interni, ma è senz'altro vero che a due anni dal primo Convegno la neoavanguardia aveva ormai raggiunto una posizione centrale nel campo letterario, al punto da potersi differenziare dalla sola ala verriana, che fino al 1963 aveva rappresentato la punta più avanzata dell'elaborazione teorica neoavanguardista. Tra il 1963 e il 1967 nascono infatti almeno quattro testate legate al Gruppo 63[2], tutte in una posizione più o meno alternativa rispetto al «verri», o a quanto sulle sue pagine era stato maggiormente discusso tra il 1959 e il 1963. Questo proliferare di riviste corrisponde al proliferare di nuove posizioni interne, a loro volta portatrici di proposte di poetica non sempre e non necessariamente in accordo le une con le altre, anzi spesso in aperto conflitto.

Gli ultimi due Convegni, quello di La Spezia 1966 e di Fano 1967[3], non fanno che confermare questa deriva, mostrando anzi il nucleo 'consacrato' del Gruppo 63 (e cioè, ancora una volta, i *Novissimi* e in generale i verriani) in una delicata posizione di maestri sull'orlo del relegamento nel passato[4]. È Pagliarani ad accennare, in un resoconto sul Convegno spezzino pubblicato

[1] R. Luperini, intervento, in A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, cit., p. 283.

[2] Si tratta di «marcatrè», nata a Genova nel 1963; «Malebolge», nata a Reggio Emilia nel 1964; «Grammatica», nata a Roma nel 1964 e, infine, «Quindici», nata anch'essa a Roma nel 1967.

[3] Si tratta dei due Convegni meno documentati. Di quello di La Spezia, tenutosi tra il 10 e il 12 giugno 1966, viene pubblicato un sintetico resoconto su «Malebolge» (cfr. A. Fidora, *Il Gruppo 63 a La Spezia*, «Malebolge», quaderno n. 3-4, autunno 1966, pp. 55-63), che comunque non riporta per esteso il dibattito generale. Altre notizie appaiono in C. Barbati, *Da La Spezia con torpore*, «La Fiera Letteraria», a. XLI, n. 24, 23 giugno 1966, pp. 8 e 22; M. Spinella, *Le alternative dell'avanguardia*, «Rinascita», a. XXII, n. 26, p. 17. Per quanto riguarda il Convegno di Fano (26-28 maggio 1967) la documentazione è ancora più lacunosa. L'unica testimonianza diretta del dibattito è stata rinvenuta tra le carte private di Giordano Falzoni: si tratta di due quaderni di appunti estremamente frammentari, ma che riportano, per sommi capi, tutti gli argomenti trattati dai partecipanti e il consueto scontro di posizioni (cfr. G. Falzoni, *Album. Appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63*, a cura di T. Nocita e F. Meucci, Enna, Insula, 2012). Oltre a qualche articolo sulla stampa locale (cfr. ivi, p. 7), ne dà notizia Barbati sulla «Fiera Letteraria» (cfr. C. Barbati, *Chi ha paura del Gruppo 63?*, «La Fiera Letteraria», a. XLII, n. 24, 15 giugno 1967, pp. 12-13), mentre su «Dopotutto», inserto di «Letteratura» curato da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, compare una raccolta di brevissime dichiarazioni di alcuni dei partecipanti (cfr. *Fano 1967: impressioni sul Convegno del Gruppo 63*, «Dopotutto», inserto di «Letteratura», n. 88-90, luglio-dicembre 1967, pp. 272-274).

[4] Nel resoconto di Barbati si accenna con sarcasmo all'ansia dei più giovani di «raggiungere il microfono alla destra di Eco» o alla loro speranza «in una provvidenza critica che non può tardare: Sanguineti, Guglielmi o Barilli (i nuovi Cecchi, i nuovi De Robertis) come prefatori, la recensione sul "verri" o sul "marcatrè", l'invito a una mostra di poesia visiva, l'assegno di ingaggio con la firma di Feltrinelli» (C. Barbati, *Da La Spezia con torpore*, cit., p. 8). Al di là dei toni evidentemente giudicanti, si noti come, accanto alla prospettiva del contratto con Feltrinelli (dunque a una motivazione

sull'*Almanacco Letterario Bompiani*, a un'ormai sopraggiunta 'terza avanguardia' fatta di giovani i cui testi «lasciano immaginare l'insorgere di una nuova comunità di consumatori della poesia, totalmente al di fuori dell'ambiente librario [...], tesa in una tensione mistico-erotica che non ha più nulla a che fare con la tensione ideologica della seconda avanguardia»[1]. I tre autori su cui Pagliarani si concentra sono Patrizia Vicinelli (1943), Nanni Cagnone (1939) e Gian Pio Torricelli (1942), tutti e tre appartenenti alla generazione di Spatola e, nel caso di Vicinelli e Torricelli, pubblicati sulla rivista «Malebolge»[2]. Il tratto saliente di questa nuova ondata di sperimentatori sarebbe il loro porsi «al di là della letteratura»[3], rifiutando «il libro come canale di comunicazione»[4] e inserendosi in un filone di poesia sonora e performativa che, se l'*équipe* di «Malebolge» coltivava, i membri più anziani del Gruppo, ancora generalmente fedeli a un'«ottica endoletteraria»[5], non praticavano con la stessa dedizione. L'apparizione di questo solco generazionale, misurato non solo sul superamento di un insieme di tecniche letterarie esaurite, ma proprio del libro in quanto «oggetto-supporto della letteratura»[6], farà indossare consapevolmente a Pagliarani gli abiti dell'autore consacrato, e cioè, al contempo, del maestro che indica la strada ai suoi allievi e del padre in attesa di essere divorato dai suoi stessi figli:

> Poiché fra gli elementi del nostro gioco e della nostra forza c'era, c'è, anche quello generazionale [...] dobbiamo stare alle regole del gioco, anche quando può ritorcersi contro di noi. E ai giovanissimi di oggi, posto che i più, sediovuole [*sic*], non hanno nessuna intenzione di farsi mettere da noi il benché minimo

prevalentemente economica), Barbati faccia riferimento alla possibilità di una prefazione di Sanguineti, Guglielmi o Barilli (non a caso paragonati a Cecchi e De Robertis, cioè ai critici consacrati contro cui la prima ondata neoavanguardista, quella del «verri», dovette definirsi e scontrarsi) come potenziale istanza consacrante ormai capace, da sola, di attirare nuove generazioni nell'orbita del Gruppo 63.

[1] E. Pagliarani, *Il 63 a La Spezia*, in *Almanacco Letterario Bompiani*, 1967, p. 199.

[2] A giudicare dal resoconto di Fidora, le *performance* dei due poeti avevano generato, tra i presenti, un vivace dibattito. Sintomaticamente, su «Malebolge» si prendono le difese di questa nuova ondata sperimentale: «Pensiamo che vada incrementata, questa irritualità o meglio: neoritualità della parola detta. La nostra epoca accentua il carattere percettibile dei prodotti. Niente di male, quindi, a veicolare su nastro ciò che non essendoci nastro restava nel libro» (A. Fidora, *Il Gruppo 63 a La Spezia*, cit., pp. 60-61). Per i 'casi' di Vicinelli e Torricelli, Barilli parla di «emersione di un radicalismo di estrema sinistra», R. Barilli, *La Neoavanguardia italiana*, cit., p. 232.

[3] C. Barbati, *Da La Spezia con torpore, cit., p. 8.*

[4] *Ibid.* Si tratta della parafrasi di un intervento di Guido Davico Bonino.

[5] G. Alfano, *Sperimentare in assenza*, in A. Cortellessa (a cura di), *Col senno di poi*, cit., p. 347. Proprio la prospettiva endoletteraria, ancora dominante all'epoca del Convegno di Palermo 1965, aveva portato praticamente tutti i partecipanti a ignorare l'intervento di Lamberto Pignotti, che già allora denunciava la «struttura letteraria troppo rigida e di comodo» della maggioranza degli interventi critici, proponendo di «cercare dei rapporti con l'esterno (della letteratura), provando a sperimentare vari livelli di comunicazione e di fruizione», L. Pignotti, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 67-68.

[6] A. Fidora, *Il Gruppo 63 a La Spezia*, cit., p. 58.

> sale sulla coda, l'unica cosa che si può dire [...] [è] non fatevi scaricare dalla facilità [...] del vostro esordio; non fatevi incastrare [...][1]

Sul filo di questa tendenza all'avvicendamento generazionale, il Convegno di Fano fa registrare un ulteriore colpo di scena, stavolta provocato da un giovanissimo, Marco Maria Sigiani (1947). Già membro del gruppo Onda Verde, branca milanese del movimento internazionale Provo[2], Sigiani sembra disconoscere totalmente le regole dei dibattiti neoavanguardisti, anzi prendersi apertamente gioco dei presenti. Stando al resoconto di Barbati, lo scrittore appena diciannovenne

> si fa avanti a leggere un brano "buttato giù in mezz'ora, in un pomeriggio di noia": una specie di azione letteraria a struttura dadaista, con personaggi, battute, "a parte" colloquiali, didascalie, istruzioni per l'uso. [...] Non è venuto a Fano, come gli altri, per sottoporsi a un consulto critico degli specialisti del Gruppo, ma proprio per aizzare una rivolta contro la critica, per coprirla di ridicolo [...]. Innescata la sua bomba carta, [Sigiani] si stira sul seggiolone cinquecentesco e fissa il soffitto: ho finito, adesso fatemi divertire.[3]

Se con Vicinelli e Torricelli il rischio di farsi relegare nel passato proveniva sì da un maggiore avanzamento tecnico, ma che poteva comunque essere visto come una prosecuzione del lavoro svolto dagli 'anziani' del Gruppo, con Sigiani sembra irrompere una logica totalmente aliena, un *nomos* alternativo che pare inclinare al rifiuto del dibattito in quanto tale. Nonostante la *performance* generi un acceso scambio di battute tra i presenti, soprattutto tra Sanguineti e Giuliani[4], «il giudizio più pertinente – scrive ancora Barbati – risulta quello di un diciannovenne della stessa tempra [di Sigiani]: si iscrive a parlare, pronuncia il suo nome ad alta voce, poi tace dignitosamente un intero minuto,

[1] E. Pagliarani, *Il 63 a La Spezia*, cit., p. 200.
[2] Il movimento Provo nasce ad Amsterdam nel 1965 e può essere considerato «la prima manifestazione del movimento internazionale di protesta sviluppatosi in Europa negli anni Sessanta». Il movimento raccoglie «studenti, ex-situazionisti, scrittori e artisti» e si organizza secondo una logica che «rifiuta qualunque gerarchia interna, assumendo la forma di un'assemblea composita che nei momenti di maggiore partecipazione conta intorno ai 50 componenti». Politicamente, i Provos sono anarchici, predicano il «superamento delle ideologie dominanti perseguendo una politica di protesta concentrata sui temi dell'antimilitarismo e del disarmo nucleare, dell'anti-autoritarismo, della lotta al consumismo e alle logiche del capitalismo, a favore della libertà sessuale e dell'ecologismo» e sono soliti utilizzare strategie di provocazione ispirate al Dadaismo e al Situazionismo. Se nei Paesi Bassi il movimento attecchisce riportando anche importanti vittorie politiche, negli altri paesi in cui si diffonde ha un'esistenza più difficile. In Italia, la principale manifestazione del movimento è appunto il gruppo Onda Verde di Milano, ma si contano diversi gruppi in altrettante città, tra cui Firenze, Genova e Roma. Il movimento si esaurirà attorno al 1967 (G. Lo Monaco, *Provo*, in C. Pieralli, T. Spignoli, F, Iocca, G. Larocca, G. Lo Monaco (a cura di), *Alle due sponde della Cortina di Ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, Firenze, goWare, 2019, pp. 92-95).
[3] C. Barbati, *Chi ha paura del Gruppo 63?*, cit., p. 12.
[4] «A Giuliani, che dice di apprezzare appena, della lettura di Sigiani, "il simpatico gesto neodadaista", Sanguineti replica subito, tagliente: "Basta con le etichette! Non cercare di addomesticarlo!"», ivi, p. 12.

l'orologio alla mano»[1]. Contro il silenzio dell'anonimo convegnista, le ragioni del Gruppo 63 non possono davvero più nulla. Questa, che prima ancora che una delegittimazione è la riduzione a zero di un'intera stagione letteraria, sembra quasi annunciare il futuro naufragio della rivista «Quindici» e del Gruppo stesso, che nei due anni successivi cercherà faticosamente di cavalcare il clima culturale del Sessantotto, di cui il movimento Provo è un'evidente anticipazione. Ma al Convegno di Fano, dove «Quindici» viene presentata[2], questi segni esteriori non sembrano turbare più di tanto il dibattito, che soprattutto i membri consacrati del Gruppo continuano a condurre con le modalità consuete. Proprio due rappresentanti di punta come Giuliani e Barilli si ritrovano a scontrarsi sullo spazio da concedere alle nuove leve, senza però interrogarsi sul possibile significato storico e simbolico dell'inaspettata irruzione di Sigiani:

> Alfredo Giuliani ha ammonito a non confondere l'accettazione del nuovo con un "largo ai giovani" indiscriminato e dimissionario. "Non capisco", ha aggiunto Barilli, "perché ci si debba sentire stanchi e svuotati, e invidiare i giovani come dei signori di mezza età, quando proprio ora si entra nella fase costruttiva, ed escono finalmente i libri che danno consistenza alla nostra nozione di narrativa sperimentale".[3]

Sulla scorta della ricostruzione dei conflitti interni al Gruppo 63 qui proposta, le pagine che seguono si concentreranno sulle riviste legate alla traiettoria neoavanguardista degli anni 1964-1967, le cui esperienze, come si è detto, non sono più riducibili al solo orizzonte culturale verriano, ma incrociano un clima di differenziazione delle posizioni interne al Gruppo che corrisponde a un inedito proliferare di proposte di poetica.

4.2 «MARCATRÈ», UN CROCEVIA DI ESPERIENZE NEOAVANGUARDISTE

La rivista «marcatrè» nasce a Genova su iniziativa dell'artista Rodolfo Vitone, e diventa fin da subito un'importante cassa di risonanza del Gruppo 63. Il primo numero esce nel novembre 1963

[1] Ivi, pp. 12-13.
[2] La rivista, il cui primo numero uscirà nel giugno 1967, era stata anticipata anche da un insolito *battage* pubblicitario: «A Fano, con la distribuzione dei distintivi pubblicitari del suo [della neoavanguardia] nuovo mensile ("Io leggo *Quindici* e mi fa bene", "I tiranni non leggono *Quindici*", "Leggo *Quindici* e mi sento V.I.P."), la cianfrusaglia pop che da tempo la aduggia ha toccato il limite», ivi, p. 12.
[3] Ivi, p. 13.

sotto la direzione di Eugenio Battisti, che dal 1962 era docente di Storia dell'Arte all'Università di Genova. Secondo una testimonianza di Vitone[1], la chiamata di Battisti era legata, in primo luogo, a un problema di natura pratica: avere, come direttore, una figura iscritta all'Ordine dei giornalisti[2]. Tuttavia, un peso non secondario nella scelta dovette avere l'enorme capitale sociale accumulato da Battisti a partire dalla fine degli anni Quaranta, grazie ai suoi molteplici interessi intellettuali e ai contatti con vari ambienti culturali contemporanei[3]. Della ricca e articolata traiettoria personale di Battisti[4] è sufficiente, qui, ricordare alcuni snodi essenziali: la laurea in Filosofia con Luigi Pareyson nel 1947, che lo mise in contatto con l'ambiente dell'estetica fenomenologica e anti-crociana del periodo[5]; la lunga collaborazione, tra il 1954 e il 1962, con «Il Mondo» di Mario Pannunzio, cui affiancò la direzione di numerose rubriche radiofoniche per il Terzo Programma Rai[6]; la partecipazione, a partire dal 1955, al progetto dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* dell'editore Sansoni di Firenze, di cui curò la sezione di arte moderna assieme a Giulio Carlo Argan[7]; una serie di travagliati e perlopiù fallimentari progetti editoriali con l'editore Vallardi di Milano[8] e, infine, l'avvicinamento ad Anceschi e al gruppo del «verri»[9]. Se, a questa sommaria ricapitolazione, si

[1] Cfr. *Intervista a Rodolfo Vitone*, a cura di E. Piccardo, 23 dicembre 2013, visualizzabile al seguente indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=lcQmjmVAROE

[2] Cfr. ivi, minuto 1:20 circa.

[3] Cfr. G. S. Battisti, *Eugenio Battisti. Una breve biografia*, «Arte Lombarda», n. 110-111, 1994, pp. 188-199. Come spiega Bourdieu, «Il capitale sociale è il complesso di risorse, attuali e potenziali, legate al possesso di una rete durevole di relazioni – più o meno istituzionalizzate – di conoscenze e riconoscimenti reciproci [...]. L'entità di capitale sociale che un singolo possiede dipende pertanto sia dall'estensione della rete di relazioni che egli può di fatto mobilitare», P. Bourdieu, *Forme di capitale*, a cura di M. Santoro, Roma, Armando Editore, 2016, p. 68.

[4] Traiettoria che lo condusse, dall'immediato Dopoguerra ai primi anni Sessanta, e quasi sempre sul filo di precari incarichi accademici, da Torino a Roma e poi in varie altre città sia in Italia che all'estero, tra cui Genova e Palermo, con più o meno lunghe parentesi in Francia, Austria, Spagna e Regno Unito tra il 1952 e il 1956 (cfr. G. S. Battisti, *Eugenio Battisti*, cit., pp. 190-191).

[5] Cfr. ivi, p. 190.

[6] Grazie a una rivista prestigiosa ma dall'assetto generalista e non settoriale, come era appunto «Il Mondo», Battisti entrò in contatto con un panorama intellettuale piuttosto variegato. Per il Terzo Programma Rai curò rubriche di argomento prevalentemente storico-artistico (cfr. ivi, p. 191).

[7] Per la Sansoni, Battisti rivestì dapprima il ruolo di assistente di Argan, poi di redattore e infine di consulente, collaborando all'*Enciclopedia* fino al 1962. A questo proposito, è da segnalare il tentativo di Roberto Longhi di allontanare Battisti dal progetto, scrivendo direttamente alla direzione della casa editrice. Si andava così a concludere, con uno scontro diretto, un lungo trascorso di antipatie tra il futuro direttore di «marcatrè» e l'ambiente della rivista «Paragone», trascorso che risaliva ai primi anni Cinquanta a causa di una serie di articoli che contraddicevano certe attribuzioni artistiche di Longhi (cfr. *ibid.*). Battisti stesso, alcuni anni dopo, riprese la questione sulla sua rivista (cfr. E. Battisti, *Il ritratto di un vecchio maestro*, «marcatrè», n. 43-45, luglio-settembre 1968, pp. 10-12). La vicenda è anche utile a illuminare i difficilissimi rapporti che Battisti ebbe con il mondo accademico italiano e che lo costrinsero a una lunga precarietà lavorativa prima del trasferimento negli Stati Uniti (cfr. G. S. Battisti, *Eugenio Battisti*, cit., pp. 191-193).

[8] A partire dal 1956, Battisti curò per Vallardi una storia del teatro dal Medioevo al Rinascimento, che uscì parzialmente incompleta. Sempre con Vallardi, avviò una *Storia delle idee estetiche* e una *Enciclopedia dell'arte figurativa*, che non superarono mai la fase progettuale a causa di un grave periodo di crisi della casa editrice. Nonostante ciò, Battisti riuscì comunque a mettere in piedi due gruppi redazionali con alcuni agganci anche all'estero (cfr. ivi, pp. 191-192).

[9] In realtà, Battisti pubblica soltanto due articoli sul «verri» alla fine degli anni Cinquanta (cfr. E. Battisti, *Mondrian in Italia*, «il verri», a. I, n. 2, inverno 1957, pp. 124-129; Id., *I capolavori del museo Guggenheim*, «il verri», a. II, n. 1, 1958, pp. 150-156), ma questa breve collaborazione lo mette comunque in contatto con l'ambiente della rivista, in particolare con lo stesso Anceschi e con i membri più giovani della redazione, tra cui, soprattutto, Eco (cfr. G. S. Battisti, *Eugenio Battisti*, cit., p. 192).

aggiungono le attività di direzione di eventi pubblici, di curatela di cataloghi di mostre d'arte contemporanea e la fitta rete di contatti tra diversi campi culturali, coltivata con costanza nel corso degli anni[1], si capisce perché Vitone vedesse in Battisti una figura capace di trasportare un'eventuale nuova rivista fuori dalla cerchia ristretta degli intellettuali e degli artisti genovesi[2].

Mobilità intellettuale e transdisciplinarità sono in effetti caratteristiche implicite nel progetto stesso di «marcatrè», che già a partire dal primo numero si presenta con il sottotitolo di «Notiziario di cultura contemporanea»[3]. La rivista è concepita «con lo scopo principale di diffondere notizie sulle varie manifestazioni artistiche, quindi trasformandola non solo in sede privilegiata dei dibattiti culturali, ma anche in immediata testimonianza, con tempestivi *reportages*, e in strumento di sollecitazione degli eventi artistici»[4]. La struttura prevede, fin dal primo numero, una divisione in macrosezioni autonome affidate a singoli redattori e divise per temi o discipline (dalla letteratura al teatro, dalla 'cultura di massa' alle arti visive), con un'impostazione evidentemente ricalcata sul modello del «verri», ma che a differenza di quest'ultimo evita la preponderanza di un settore disciplinare su tutti gli altri. Come scrive Francesca Gallo, infatti, «l'ancoraggio letterario [del "verri"] – evidente persino nel formato tascabile e nell'apparato illustrativo ridotto – contribuisc*e* alla prevalenza dell'approccio testuale»[5], mentre la rivista di Battisti si distingue, soprattutto dopo il passaggio all'editore Lerici di Milano nel giugno 1964[6], per un imponente formato quadrato, una forte presenza di immagini che spesso occupano intere facciate e per uno stile grafico che sfida

[1] Le attività di direzione di eventi culturali risalgono all'immediato Dopoguerra (cfr. ivi, p. 189), mentre dai contatti con il mondo dell'arte contemporanea, e soprattutto con gli artisti che frequentavano le sue lezioni a Genova, nasce, sempre nel capoluogo ligure, il Museo Sperimentale di Arte Contemporanea, inizialmente composto da opere regalate allo stesso Battisti (cfr. ivi, p. 192). Oltre ai legami con il mondo dell'arte e della letteratura, Battisti coltivò legami con il mondo del teatro (strinse amicizia, in particolare, con Luigi Squarzina) e dell'architettura (cfr. ivi, pp. 192-193). Dalla frenetica biografia di questo intellettuale è insomma possibile ricavare quell'«ininterrotto lavoro di socialità in forma di serie continue di scambi, attraverso i quali il riconoscimento reciproco viene sempre nuovamente confermato» che Bourdieu pone alla base della «riproduzione di capitale sociale», P. Bourdieu, *Forme di capitale*, cit., p. 71.

[2] Vitone ricostruisce con ironia i primi momenti della progettazione della testata, avvenuta nel suo studio genovese: «[Battisti] è venuto nel mio studio [...] e ha cominciato, grazie al fatto che avevo un telefono che comunicava col mondo, a parlare col mondo. Infatti, mi ha fatto [arrivare] delle bollette di telefonate pazzesche, perché [diceva]: "Ah, adesso potremmo vedere... no, aspetta... forse, forse potremmo chiamare Eco. Dove sarà Eco? Sarà a Philadelphia? Proviamo!". E siamo andati avanti così. [...] io [il progetto della rivista] l'ho pensato, però se non ci fosse stato Eugenio Battisti, ["marcatrè"] sarebbe stata una rivistina di provincia come ce ne sono centinaia», *Intervista a Rodolfo Vitone*, cit., minuti 2:32-3:11 circa.

[3] Ma a partire dal numero quadruplo 19-22 dell'aprile 1966, il sottotitolo diventa «Rivista di cultura contemporanea», senza che la struttura interna ne risenta in qualche modo.

[4] G. S. Battisti, *Eugenio Battisti*, cit., p. 193.

[5] F. Gallo, *Istanze collettive: critica e arti visive su «marcatrè» (1963-1970)*, in N. Barrella, R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 422-423.

[6] La prima serie della rivista era pubblicata personalmente da Rodolfo Vitone e aveva una circolazione piuttosto ristretta. Come riporta Vitone stesso, del primo numero vennero stampati cinquantamila esemplari, a fronte di una vendita che si aggirò tra le mille e le millecinquecento copie (cfr. *Intervista a Rodolfo Vitone*, cit., minuti 8:37-9:14 circa).

l'ortogonalità della gabbia tipografica[1]. Umberto Eco parla di «marcatrè» come di «un nastro trasportatore» su cui Battisti scaricava «tutto quello che arrivava, come per documentare la contemporaneità nel suo complesso»[2]. Nell'editoriale del primo numero, con «una buona dose di *understatement*»[3], il direttore sembra tuttavia voler collocare la sua rivista in una «posizione apparentemente defilata»[4], da notiziario, appunto, più che da vera e propria rivista militante:

> Il "marcatrè" nasce con un programma assai modesto ed elastico, d'informazione. Anni fa si parlava della coincidenza di critica e di storia, cioè della necessità di storicizzare un giudizio prima di pronunziarlo; oggi il problema pare proporsi in termini quantitativi: come necessità di sospendere ogni affermazione e giudizio prima di aver raggiunto un grado di conoscenze estensive e comparato attorno ai fatti che si vogliono esaminare. [...] Quello che unisce i redattori ed i collaboratori del "marcatrè", è appunto la consapevolezza di questo bisogno [...][5]

Il problema di un'informazione il più possibile completa e non settoriale, cui la rivista dovrebbe rispondere, è fatto avanzare in primo piano rispetto a qualunque dichiarazione di poetica unitaria e condivisa. «Nell'esaltare l'informazione di prima mano – scrive Gallo – Battisti sottolinea [...] la centralità della partecipazione»[6], e sul filo della necessità di registrare «ricerche artistiche innovative»[7], da qualunque settore esse provengano[8], «marcatrè» introduce a sua volta alcune innovazioni tecniche, come l'utilizzo estensivo del nastro magnetico per trascrivere, con la massima fedeltà possibile, interviste, conversazioni o dibattiti[9].

---

[1] Con il passaggio a Lerici si ha infatti anche l'ingresso di Giulio Confalonieri come responsabile del progetto grafico, in collaborazione con Magdalo Mussio. Come spiega lo stesso Mussio, l'idea di una grafica innovativa, lontana dall'aspetto «ordinato ma un po' banale dei primi numeri» (L. Iamurri, *«marcatrè»*, in F. Bortolotto, E. Fuochi, D. A. Paone, F. Parodi (a cura di), *Sistema periodico*, cit., p. 164), in cui era ancora il testo a farla da padrone, veniva da certe tecniche d'impaginazione delle riviste russe del periodo della Rivoluzione d'Ottobre: «I russi che allora facevano queste riviste si trovavano a scrivere "Giovanni", però la enne gli mancava e la stampavano con un carattere diverso [...] per non andare a prendere la lettera che mancava e non farsi prendere a fucilate» (*ibid.*). Sulla base di questa suggestione, a partire dal 1964 il titolo di «marcatrè» viene stampato in copertina con caratteri l'uno diverso dall'altro e l'impaginazione interna adotta soluzioni originali e di forte impatto visivo, come la stampa del testo in orizzontale o l'ingrandimento e la libera disposizione sulla pagina dei titoli delle sezioni e dei singoli articoli, che possono anche arrivare a occupare la maggior parte dello spazio tipografico. Queste soluzioni, secondo Mussio, seguivano l'idea che «"marcatrè" dove*sse* essere la rivista di punta, che si occupava di contemporaneità insomma», *ibid.*

[2] U. Eco, *Un ricordo di Eugenio Battisti*, «Arte Lombarda», n. 105-107 (2-4), 1993, p. 168.

[3] L. Iamurri, *«marcatrè»*, cit., p. 161.

[4] Ivi, p. 160.

[5] E. Battisti, *La tavolata e il fumoir*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963, p. 2.

[6] F. Gallo, *Istanze collettive*, cit., p. 425.

[7] *Ibid.*

[8] «Musica elettronica, poesia tecnologica, arte cinetica e programmata e, infine, video e cinema sperimentale saranno accolti sulle pagine della rivista anche nei loro risvolti teorici», *ibid.*

[9] Come scrive Iamurri, «si deve a Battisti l'introduzione, nel contesto specifico di una rivista culturale, dell'attenzione per gli strumenti di registrazione e diffusione del suono della voce umana» (L. Iamurri, *«marcatrè»*, cit., p. 162). L'effetto

I membri della redazione vengono presentati semplicemente come militanti «nell'avanguardia letteraria, o musicale, o architettonica»[1], senza ulteriori specificazioni, e della loro formazione è messa in evidenza la solidità 'istituzionale'[2]. Per Battisti, la necessità più urgente è collegare campi disciplinari differenti e questi stessi campi con il pubblico non specialista: «Purtroppo nella provincia italiana, la massa è tagliata fuori da questo diritto a foggiare, secondo le proprie inclinazioni, il gusto, la cultura dei nostri tempi»[3]. È qui che emerge, si direbbe, l'intrinseca politicità di «marcatrè», che viene definito, metaforicamente, «la tavolata durante i congressi, o il *fumoir* del teatro»[4] dove coltivare quegli aspetti di «compartecipazione, di dialettica e di socialità»[5] che possono mettere in dialogo tra loro settori culturali anche molto distanti. All'estensione orizzontale, o volontà di scavare nelle stratificazioni del contemporaneo cui allude anche il titolo[6], deve poi corrispondere la capacità di stare al passo con una realtà culturale pluricentrica ed estremamente mutevole[7]. A questo proposito, viene ribadita la periodicità mensile, vista come una «risposta quasi immediata a tutto ciò che accade»[8] e forse percepita come tratto distintivo rispetto alla trimestralità o quadrimestralità tipica dei periodici letterari più tradizionali (come era, per esempio, proprio «il verri»), ma già dopo tre numeri la rivista fatica a mantenere il ritmo delle pubblicazioni[9]. Nell'editoriale che inaugura la nuova serie edita da Lerici, Battisti ne riconduce le ragioni a difficoltà di ordine tecnico[10], ma dopo il quarto

che la rivista vuole suscitare è quello di «ridurre quanto più possibile la distanza tra l'accaduto e la sua trasformazione in testo, nel senso di una procedura che esplicita gli strumenti metodologici e tecnici della ricerca, evidenziando l'importanza del ricorso al magnetofono» (L. Iamurri, *Carla Lonzi sul «marcatrè»*, in C. Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano, et al. edizioni, 2012, p. 716). Si è già visto, in questo capitolo, un esempio del ricorso al nastro magnetico per riportare direttamente sulla pagina la 'voce' degli intervistati (cfr. *Gli amici dissidenti*, cit.), ma è soprattutto Carla Lonzi a perfezionarne l'utilizzo: a partire dal numero quadruplo 19-22 (aprile 1966), compariranno infatti su «marcatrè» alcuni suoi *Discorsi* con artisti contemporanei, i quali, nella tendenza della rivista a rifarsi alla viva voce dei protagonisti delle avanguardie artistiche e letterarie, «segnano un salto di qualità: discorsi, appunto, come frammenti di un dialogo iniziato da tempo [...]; discorsi che poggiano su una relazione autentica che trova nel confronto a due un suo momento di particolare densità», L. Iamurri, *Carla Lonzi su «marcatrè»*, cit., p. 717.

[1] E. Battisti, *La tavolata e il fumoir*, cit., p. 2.

[2] «A nessuno di essi [...] manca infatti la conoscenza specializzata d'un grande "momento" antico; anche con lo stesso team si potrebbe, volendo, realizzare una storia globale della cultura europea dal tardo antico a oggi», *ibid.*

[3] Ivi, p. 3.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] In un breve articolo apparso nel primo numero e firmato semplicemente «F. M.», si dice che «i cercatori di petrolio, nel gergo proprio del loro gruppo, chiamano marcauno, marcadue, marcatrè i livelli di trivellazione più profondi», F. M., *La mala informazione*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963, p. 3.

[7] «["marcatrè"] vuol essere pettegolo, curioso, paradossale, istintivo, mutevole», E. Battisti, *La tavolata e il fumoir*, cit., p. 3.

[8] *Ibid.*

[9] Il quarto numero è infatti doppio (cfr. «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964), e con il passaggio all'editore Lerici si avranno anche numeri tripli o quadrupli (o, eccezionalmente, sestupli, cfr. «marcatrè», a. VII, n. 50-55, 1969), veri e propri volumi che sfioreranno le quattrocento pagine e che tuttavia diventeranno, a propria volta, un tratto distintivo della testata. Come scrive Eco, «[ero] atterrito dalle dimensioni di Cosa Venuta dall'Altro Mondo che via via procedendo la rivista assumeva, trasformandosi da quadernetto in volume, poi in archivio, enciclopedia, con centinaia di pagine», U. Eco, *Un ricordo di Eugenio Battisti*, cit., p. 168.

[10] «La promessa che avevamo fatto ai lettori, scrivendo da Genova, di essere pettegoli, curiosi e mutevoli, è risultata estremamente onerosa e difficile, infatti richiede una attrezzatura sia tipografica sia redazionale assai evoluta, addirittura

fascicolo la cadenza mensile non viene comunque più ripristinata e le uscite resteranno perlopiù irregolari.

Accanto a questi aspetti, è interessante sottolineare la struttura redazionale del periodico, che presenta una complessità effettivamente inedita per le riviste del campo neoavanguardista. Come scrive Iamurri, «"marcatrè" mutua dal giornalismo alcuni elementi cruciali, come una rete di redazioni periferiche»[1], fondamentali perché la testata sia all'altezza delle ambizioni dichiarate da Battisti. Nella sua prima fase, la rivista si compone infatti di una redazione centrale a Genova[2] e di due redazioni distaccate a Roma e a Bologna, sotto la responsabilità, rispettivamente, di Bianca Bellardoni e Renato Barilli[3]. Con l'acquisizione di Lerici, dunque con il passaggio a un editore più competitivo e con l'ingresso in una rete editoriale di portata nazionale, la redazione centrale si sdoppia tra Roma e Milano[4] e si moltiplicano quelle periferiche[5], mentre la struttura interna della rivista rimane pressoché invariata. All'altezza del 1964, «marcatrè» si presenta suddiviso nelle seguenti sezioni: *Musica* (curata da Carpitella e Gelmetti); *Disegno industriale* (Dorfles); *Letteratura* (Sanguineti); *Cultura di massa* (Eco); *Spettacolo* (Pandolfi); *Architettura* (Portoghesi) e *Arti visive* (Battisti). A queste si aggiungerà, a partire dal numero triplo 16-18 del 1965, che segna anche l'ingresso di Magdalo Mussio come responsabile di redazione, la sezione intitolata *Cultura di classe e folklore contemporaneo* curata da Roberto Leydi[6].

Come si vede, «marcatrè» è una rivista tentacolare, si direbbe quasi la diretta emanazione del capitale sociale del suo direttore. Il periodico si presenta come una piattaforma plurale interessata a tessere una rete trasversale di singole personalità, più che a condurre un discorso unitario pur nell'impostazione programmaticamente multidisciplinare. In questo, la rivista può anche essere letta come naturale evoluzione del «verri», in cui, come si è detto, non solo il discorso letterario è in generale predominante, ma anche la visione e l'impostazione di Anceschi finiscono per assumere un

giornalistica. Ora non solo la casa Lerici accetta il programma di attualità (e, se vogliamo, d'avanguardia) della rivista e di tutte le sue indipendenti sezioni, ma offre finalmente i mezzi di realizzarlo», E. Battisti, *Una bellissima casa*, «marcatrè», n. 6-7, maggio-giugno 1964, p. 6.

[1] L. Iamurri, *«marcatrè»*, cit., p. 162.

[2] Sotto la responsabilità di Germano Celant, Dario Dondero, Lino Matti, Giuseppe Melina, Claudio Tempo e Orietta Vitone.

[3] Cui si aggiunge un Comitato Direttivo composto da Diego Carpitella, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Vittorio Gelmetti, Edoardo Sanguineti, Paolo Portoghesi, Luigi Tola e Bruno Torri.

[4] La redazione centrale romana comprende i nomi di Tortora, Bellardoni, D'Angelo e Boatto, mentre quella milanese Mussio e Celant.

[5] Oltre alla redazione bolognese si aggiungono una redazione veneziana, fiorentina, palermitana, genovese e torinese.

[6] Cfr. L. Iamurri, *Carla Lonzi sul «marcatrè»*, cit., p. 716. L'ingresso di Mussio come responsabile di redazione comporterà anche un parziale *restyling* grafico.

ruolo di primo piano[1]. Al contrario, è difficile assimilare *in toto* «marcatrè» alla persona di Battisti, al di là del semplice rispecchiamento tra la struttura plurale della testata e la concreta rete sociale di cui lo stesso direttore rappresentava il centro. Inoltre, già dalla fine del 1964, a seguito di un invito come *visiting professor* negli Stati Uniti[2], Battisti «abbandonò gradualmente la collaborazione, mentre Magdalo Mussio si assumeva maggiori responsabilità»[3]. Grazie al suo decentramento, tanto per quanto riguarda le sezioni interne che per quanto concerne il policentrismo redazionale, «marcatrè» sembra poter procedere anche senza la diretta identificazione con una figura carismatica che la guidi e rappresenti.

Battisti resterà comunque alla direzione della testata, pur con un grado di coinvolgimento altalenante, fino al numero sestuplo 50-55 del 1969, dopo il quale si avrà un ulteriore cambio di editore e una parziale modifica del nome in «marcatrè UTT»[4]. Di questa nuova incarnazione, sotto la direzione di Emilio Grosso e con Mussio ancora nei panni di responsabile di redazione, usciranno quattro fascicoli nel 1970, l'ultimo dei quali con l'editore Arcana. La rivista terminerà le pubblicazioni nel 1972 con due numeri intitolati, rispettivamente, «marcazero» e «marcauno», ancora sotto la direzione di Grosso[5]. Come scrive Gallo, tuttavia, sarà «ormai davvero un'altra rivista»[6]: «marcatrè» aveva infatti abbandonato la sua composizione a sezioni autonome già dal numero quadruplo 46-49 del 1968, assumendo una struttura fluviale e aprendosi sensibilmente alle nuove istanze politiche del periodo.

4.2.1 Edoardo Sanguineti curatore della sezione *Letteratura* di «marcatrè» (1963-1967)

Dal primo numero del novembre 1963 al numero quadruplo 37-40 del maggio 1968, tra le varie sezioni di «marcatrè» compare anche, come si è visto, quella di *Letteratura* curata da Edoardo

[1] Al punto che, come si è visto nel capitolo precedente (cfr. *supra*, § 3.4.1), Anceschi tenderà a sottrarre la rivista sia all'influenza di Feltrinelli che alle polemiche direttamente connesse al Gruppo 63, rivendicandone l'autonomia di periodico non del tutto coincidente con specifici movimenti d'avanguardia.
[2] Cfr. G. S. Battisti, *Eugenio Battisti*, cit., p. 193.
[3] *Ibid.*
[4] Cfr. «marcatrè UTT», n. 56/1, 1970. L'editore passa da Lerici a Ennesse (Roma) e viene adottata una numerazione doppia che suggerisce un parziale allontanamento dalla serie 'principale' della testata. Il Comitato Direttivo resta invariato, ma vi entrano Barilli e Achille Bonito Oliva. Il 'sottotitolo' «UTT» si riferisce alle lettere centrali della parola «tutto». Il nuovo direttore, Emilio Grosso, spiega così questo cambio di direzione: «"marcatrè" vuole essere qualcosa di più; vuole liberarsi dalla indicazione "schematica" di rivista-strumento per assumere una funzione essenziale nell'ambito della cultura contemporanea, nel tentativo di trovare uno spazio operativo più ampio. "marcatrè", quindi, sarà spazio, tempo, grafica, gesto, informazione, problema, [...] invenzione, indicazione, suggerimento, proposta, verifica, [...] conflittualità, simbolo, [...] ricerca-documento, tutto», E. Grosso, nota editoriale, ivi, p. 5.
[5] Con un ulteriore cambio di editore, da Ennesse a Ellegi, sempre di Roma.
[6] F. Gallo, *Istanze collettive*, cit., p. 430, n. 4.

Sanguineti (e redatta, a partire dal numero 3 del 1964, da Luigi Tola[1]). La sezione esce regolarmente fino al numero triplo 16-18 (luglio-settembre 1965), per poi comparire in maniera più saltuaria tra il 1965 e il 1966 e diradarsi ulteriormente dal 1967. Con le ristrutturazioni che «marcatrè» subisce tra il 1969 e il 1970, la sezione, come tutte le altre, sparisce e il discorso letterario viene riassorbito nel flusso continuo di materiali eterogenei presentati dalla rivista. Già dal 1968, tuttavia, il volume delle pubblicazioni della sezione cala drasticamente[2], ragion per cui si è deciso di limitare l'analisi al quinquennio 1963-1967, quando *Letteratura* presenta ancora una ricca selezione di testi, sia creativi che saggistici e in cui è ancora ben riconoscibile l'impostazione critico-teorica (e ideologica) del suo curatore.

Nel corso della prima serie di «marcatrè», la sezione è strutturata in quattro rubriche: *Libri*, dedicata a recensioni di opere appena uscite; *Testi*, in cui compaiono testi poetici, narrativi o, più raramente, teatrali; *Rassegna critica*, in cui si rende conto di articoli pubblicati su altre riviste o di polemiche letterarie in corso; *Notizie*, in cui si danno brevi ragguagli su premi letterari, convegni o altri eventi di attualità culturale[3]. A queste si aggiungerà, dal numero 2, la rubrica *Poetiche*, in cui autori del campo neoavanguardista esporranno la propria personale visione artistica[4]. Con il passaggio a Lerici del 1964, anche la sezione sanguinetiana cambia aspetto: le rubriche spariscono (con l'eccezione di *Notizie*, che comunque diventerà irregolare) a tutto vantaggio di una libera giustapposizione di testi creativi, saggistici e di più o meno articolate dichiarazioni di poetica. In questo modo, inizia a prendere forma ciò che Gian Luca Picconi ed Erminio Risso chiamano una «strategia di *collage* e di costruzione»[5] basata su un «montaggio inusuale e antitradizionale [...] dove interferenza, *choc*, reazione tra i diversi materiali [...] sono gli ingredienti decisivi di un atteggiamento critico aperto»[6]. A partire dal numero 16-18, con il ritiro di Tola come redattore della sezione[7] chiude anche la rubrica delle *Notizie*. Da questo momento, *Letteratura* si trasforma in un semplice

[1] Luigi Tola, poeta visivo che negli anni Sessanta fece parte del Gruppo Studio di Genova avvicinandosi anche al Gruppo 70, era membro della redazione di «marcatrè» fin dal primo numero (cfr. T. Spignoli, scheda bio-bibliografica di Luigi Tola per il progetto «Verba Picta»: https://www.verbapicta.it/dati/autori/luigi-tola). Tola compare come redattore della sezione di Sanguineti tra il numero 3 (febbraio 1964) e il numero doppio 14-15 (maggio-giugno 1965).

[2] Nel 1968, *Letteratura* compare una sola volta, nel già citato numero di maggio, proponendo solamente due testi, entrambi poetici (N. Balestrini, *Invece della rivoluzione*, «marcatrè», a. VI, n. 37-40, maggio 1968, pp. 128-131; M. Biondi, *Conclusioni di Orfeo*, ivi, pp. 132-134).

[3] Nel primo numero di «marcatrè», la rubrica *Notizie* è firmata, eccezionalmente, da Bàrberi Squarotti.

[4] La rubrica è accompagnata da una nota firmata «E. S.»: «Si apre con questo numero una nuova rubrica, che intendiamo dedicare a brevi testi di poetica, o confessioni d'autore, in cui i poeti e i prosatori che collaborano al "marcatrè" possano liberamente intervenire con un loro diretto chiarimento, e illustrare i loro problemi espressivi [...]», «marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964, p. 41.

[5] G. L. Picconi, E. Risso, *Per una bibliografia di Edoardo Sanguineti*, in G. L. Picconi, E. Risso (a cura di), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit., p. 17.

[6] *Ibid.*

[7] Il nome di Tola non compariva comunque più tra i membri del Comitato Direttivo a partire dal numero 6-7 del 1964, il primo uscito con Lerici.

magazzino, privo di una vera e propria 'cornice' critica; tuttavia, per quanto il curatore cesserà di intervenire personalmente, la selezione dei testi continuerà comunque a rivelarne l'orientamento e la posizione.

In «marcatrè» si ritrova un Sanguineti «nella fase della giovane maturità»[1], che aderisce all'iniziativa di Battisti forse perché vede, nell'impostazione 'da notiziario' della rivista, la possibilità di incidere sull'attualità letteraria e culturale secondo un'idea, insieme lukàcsiana e benjaminiana, di «immediata storicizzazione dell'informazione»[2], e insomma di un intervento continuo e diretto su cui fondare una «percezione critica del presente»[3]. Non va dimenticato, inoltre, che il Sanguineti curatore della sezione *Letteratura* è lo stesso che tra il 1963 e il 1964 propone, prima sul «verri», poi al Convegno di Palermo e a più riprese in altre sedi (come, lo si è visto nel capitolo precedente, durante il dibattito alla Casa della cultura di Milano pubblicato su «Rinascita»[4]), quella linea di ideologizzazione dell'avanguardia che lo caratterizzerà per tutti gli anni Sessanta e che nel 1965 troverà una sistemazione teorica nella raccolta di saggi *Ideologia e linguaggio*[5]. Si tratta di una prospettiva talmente centrale nella teoria letteraria di Sanguineti e talmente pregnante per quanto riguarda il suo posizionamento, che durante il Convegno di Reggio Emilia essa viene estesa alla neoavanguardia *tout court*[6]. Ora, non è certo un caso che la celebre endiadi, due anni prima di apparire in copertina al volume feltrinelliano, faccia da titolo a un intervento pubblicato proprio nella sezione sanguinetiana di «marcatrè», esattamente nel primo numero della testata[7].

Il problema principale posto da uno studio sistematico della sezione *Letteratura* riguarda la forma anonima di molti degli articoli. Fino al numero triplo 11-13 (febbraio 1965), l'ultimo in cui compare un testo firmato da Sanguineti[8], il curatore appone il suo nome a soli otto scritti[9]. Grazie alle

[1] G. L. Picconi, E. Risso, *Per una bibliografia di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 13.
[2] Ivi, p. 14.
[3] Ivi, p. 16.
[4] Cfr. *supra*, § 3.5.1, *Da «Rinascita» a «Nuovi Argomenti»: la polemica contro il Gruppo 63*. Di quel dibattito viene dato un sintetico resoconto nel primo numero di «marcatrè», nella rubrica *Rassegna critica* di *Letteratura.* La breve nota è anonima ma attribuibile, come molti dei testi di *Rassegna critica*, a Sanguineti (cfr. *La cultura di opposizione*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963, p. 51).
[5] E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.
[6] «[...] grosso modo, l'identificazione linguaggio-ideologia penso sia elemento comune a tutti coloro che partecipano al Gruppo. Ma il modo di intendere questi due concetti, e il modo di intendere questa relazione, è, prima di tutto, un oggetto di problema, un oggetto di discorso. Quando io parlo della identificazione linguaggio-ideologia, esprimo una posizione eminentemente personale. Non è questa, necessariamente, la posizione del Gruppo: è la mia posizione all'interno di una dialettica di cui prego, ancora una volta, di volere abbracciare la totalità», *Gruppo 63. Reggio Emilia*, cit., p. 84.
[7] Cfr. *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963, pp. 50-51.
[8] Cfr. E. Sanguineti, A. Galvano, *Arte e morale. Un dibattito sull'estetica di Tolstoj*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, 1965, pp. 26-35.
[9] Cfr. E. Sanguineti, *Il Dante di Auerbach*, «marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964, pp. 29-31; Id., *L'uomo come fine*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, pp. 27-29; Id., *Il Joyce di Ellmann*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 41-42; Id., *Eros e civiltà*, ivi, pp. 42-44; Id., *Amore e morte*, «marcatrè», a. II, n. 6-7, maggio-giugno 1964, pp. 71-73; Id.,

informazioni bibliografiche riportate nell'Annuario dei docenti dell'Università di Torino, Picconi e Risso sono riusciti ad attribuire al poeta tutti i testi apparsi nella *Rassegna critica* del primo numero di «marcatrè»[1], confermando così la tendenza di Sanguineti a intervenire in prima persona nella propria sezione anche senza firmarsi. È lecito, tuttavia, supporre che gli scritti autografi siano molti di più, e se la rubrica *Notizie* è verosimilmente redatta da Tola tranne che per i primi due numeri (a cura, rispettivamente, di Squarotti e forse dello stesso Sanguineti[2]), la *Rassegna critica* potrebbe provenire in buona parte o persino integralmente, anche oltre il primo numero, dalla penna del curatore. Va da sé che, per i primi quattro numeri di «marcatrè», quelli in cui la *Rassegna* è presente, è possibile leggere questa rubrica come un flusso testuale coerente in cui Sanguineti tenta una lettura non impressionistica del presente letterario, condotta adottando, come punto di vista, lo schema dialettico di ideologia e linguaggio. Se, come si è detto, *Il problema del romanzo* del 1963[3] fissa icasticamente l'endiadi, nei numeri 3 e 4-5 del 1964 almeno due scritti si riferiscono esplicitamente a questa coppia terminologica, mentre un terzo ripropone la dialettica di avanguardia e museo già affrontata da Sanguineti sul «verri»[4]. Si tratta di *Politica e letteratura*, *Contro l'avanguardia* e *Il linguaggio di Enzensberger*[5].

Nel primo, si riporta una polemica avviata sul «Giorno» dallo scrittore spagnolo Juan Goytisolo contro Robbe-Grillet, quest'ultimo accusato, come riassume Sanguineti, di «voler presentare come posizione capace di un valore universale qualcosa che è strettamente condizionato dalla situazione culturale e sociale del suo paese»[6], vale a dire la proposta di 'disimpegno' della letteratura e di superamento dell'*engagement* dello scrittore. Tuttavia, un virgolettato dello stesso Goytisolo («Quando non c'è libertà politica tutto è politica e lo sdoppiamento fra scrittore e cittadino scompare. In questo caso la letteratura accetta di essere un'arma politica»[7]) avvalorerebbe, anziché delegittimare, proprio la posizione robbegrilletiana: «la verità della posizione di Goytisolo – conclude Sanguineti – è tutta dimostrata dalla sua capacità di comprendere e spiegare, con la propria, anche la

Lettere di Kafka, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, pp. 80-82; Id., *La vita contro la morte*, ivi, pp. 82-84. A questi si aggiunge E. Sanguineti, A. Galvano, *Arte e morale*, cit.

[1] Cfr. G. L. Picconi, E. Risso (a cura di), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit., p. 119.

[2] Nella sezione *Notizie* che compare nel secondo numero («marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964, p. 47) non è indicato alcun nome, ma l'eccezionale esiguità (una sola brevissima nota) potrebbe essere una spia del coinvolgimento diretto del curatore di sezione.

[3] *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, cit.

[4] Cfr. E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, cit.

[5] *Politica e letteratura: Goytisolo e Robbe-Grillet*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, pp. 38-39; *Contro l'avanguardia*, ivi, p. 39; *Il linguaggio di Enzensberger*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 58-59. Tutti i testi sono anonimi ma con ogni probabilità scritti da Sanguineti. Per comodità d'esposizione li si tratterà come testi sanguinetiani (anche se il nome dell'autore verrà indicato solo quando espressamente dichiarato) ma il lettore che abbia dimestichezza con il particolare stile di scrittura del poeta di *Laborintus* non potrà non riconoscerne certe cifre caratteristiche.

[6] *Politica e letteratura: Goytisolo e Robbe-Grillet*, cit., p. 38.

[7] *Ibid.*

situazione dell'avversario»[1]. Più esteso il secondo articolo, in polemica con Armando Plebe a proposito del Convegno palermitano del Gruppo 63: se Plebe, dalle pagine del «Contemporaneo»[2], accusa i convegnisti di praticare «degli artifici [letterari] ormai consunti»[3], Sanguineti ritorce beffardamente contro di lui questa affermazione («è poi spiacevole che Plebe non si avveda di usare il tipico argomento neocapitalistico che fa, del consumo, il criterio di ogni valore»[4]), per poi riassumere e ribadire, ricorrendo a una terza persona falsamente distanziante (non si può non notare, infatti, la marca tipicamente sanguinetiana del lessico e soprattutto della sintassi, con la consueta, ricca articolazione ipotattica), la propria 'linea' all'interno del Gruppo:

> L'esortazione di Sanguineti a "ideologizzare" l'avanguardia significava e significa, come tutti hanno compreso, se volevano comprendere, due cose precise: l'opportunità di rendere esplicita, al più alto grado, nel lavoro concreto, la tendenza ideologica operante in ogni scrittore, così da rendere pregnante e tesa, in senso schiettamente rivoluzionario, anche sopra il terreno più scopertamente e dichiaratamente ideologico, quanto era manifesto e lucido a livello del linguaggio; e la ferma convinzione che un'arte marxista doveva naturalmente trovare, nel terreno dell'avanguardia, le proprie naturali forme espressive [...][5]

Nel *Linguaggio di Enzensberger*, infine, la dialettica tra avanguardia e museo viene estesa alla poesia 'moderna' in generale e utilizzata come veicolo di contestazione di un saggio del poeta tedesco apparso sul «verri»[6]. Se Enzensberger, infatti, dichiara che «la poesia non è una merce»[7], Sanguineti, in accordo alle posizioni di *Sopra l'avanguardia*, complica dialetticamente questo assunto:

> [Enzensberger] ha perfettamente ragione quando proclama che "la poesia moderna ha sempre cercato di sottrarsi alla legge del mercato", e che è, nelle sue aspirazioni più profonde, "antimerce", ma, rinunziando a una visione dialettica del processo stesso, non si avvede di quanto lo sviluppo di questo linguaggio mondiale [...] dipenda, ad un tempo, da quella intenzione e dalla sua perpetua frustrazione (la poesia, precisamente, perpetuamente riassorbita come merce, e strutturalmente vincolata, nel suo stesso primo configurarsi protestatario, alla prospettiva di questa fatale caduta).[8]

---

[1] Ivi, p. 39.
[2] Cfr. A. Plebe, *Un festival alla ricerca di un'ideologia*, «Il Contemporaneo», n. 67, dicembre 1963, pp. 10-13.
[3] *Contro l'avanguardia*, cit., p. 39. La citazione proviene dall'articolo di Plebe, ed è riportata da Sanguineti.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Cfr. H. M. Enzensberger, *Il linguaggio mondiale della poesia moderna*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963, pp. 20-39.
[7] *Il linguaggio di Enzensberger*, cit. Il virgolettato è dello stesso Enzensberger.
[8] Ivi, p. 59.

Ritornano insomma, in questi tre brevi scritti, i principali punti fermi della critica sanguinetiana dei primi anni Sessanta, sottratti all'esposizione puramente teorica che ne veniva data sul «verri» e utilizzati come strumenti d'indagine e chiavi di lettura dell'attualità letteraria. Il *focus* di questi articoli è il linguaggio o, per usare le parole di Giuseppe Carrara, «la presa di coscienza di un legame (sociale, ideologico) fra le parole e le cose, che deve essere indagato, decostruito, criticato»[1]. Sono i primi tasselli di una teoria della letteratura che ha i suoi punti di riferimento più immediati in Antonio Gramsci e Lucien Goldmann[2], e che in questo stesso periodo Sanguineti applica anche alle letture dantesche[3]. Il risultato è una «prassi critica [che] non è mai fine a se stessa: la letteratura non è vista mai come uno specifico autonomo e indipendente»[4] ma collocata in una «prospettiva pragmatica che metta in relazione il testo e il mondo»[5]. Tale prospettiva, che verrà perfezionata almeno fino ai tardi anni Settanta[6], è votata al riconoscimento, nello stile di un autore, di «un'assunzione sociale, di una oggettivazione di valore»[7], vale a dire del momento in cui il linguaggio cessa di essere «espressione individuale»[8] e diventa veicolo di una verità ideologica radicata in una classe sociale. Sulle pagine di «marcatrè», lo scrittore preso polemicamente a oggetto di critica, ma anche a palestra teorica in cui affinare questi strumenti di lettura, è Moravia, al quale vengono dedicati quattro articoli tra cui il già citato *Problema del romanzo*[9].

Sanguineti aveva già pubblicato, nel 1962, una monografia sull'autore degli *Indifferenti*[10], e gli articoli ne confermano alcune conclusioni. Nell'*Uomo come fine*[11], recensione (firmata) all'omonima raccolta di saggi moraviani[12], si sottolinea il «radicale sgomento di fronte al mondo moderno»[13] che

[1] G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in* Triperuno *di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018, p. 18.
[2] Cfr. ivi, pp. 15-16; 23-25. Da Gramsci, Sanguineti recupera, notoriamente, il superamento del concetto marxiano di ideologia come 'falsa coscienza' in favore di una definizione più ampia. D'altra parte, l'influenza di Goldmann riguarda soprattutto il saggio *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964).
[3] Cfr. G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia*, cit., p. 27. Le due raccolte di saggi danteschi pubblicate nella prima metà degli anni Sessanta sono: E. Sanguineti, *Tre studi danteschi*, Firenze, Le Monnier, 1961; Id., *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1965. A queste se ne aggiunge una terza pubblicata negli anni Novanta: Id., *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
[4] G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia*, cit., p. 26.
[5] Ivi, p. 27.
[6] Cfr. E. Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* [1976], in Id., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 179-187.
[7] Ivi, p. 187.
[8] *Ibid.*
[9] I quattro articoli su Moravia sono i seguenti: *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, cit.; *Il problema dell'avanguardia*, «marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964, p. 43; E. Sanguineti, *L'uomo come fine*, cit.; *Avanguardie silenziose*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, p. 38.
[10] E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.
[11] E. Sanguineti, *L'uomo come fine*, cit.
[12] A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1964.
[13] E. Sanguineti, *L'uomo come fine*, cit., p. 28.

emergerebbe dal volume, nonché la «convinzione, tutta romantica [...], che ragione e violenza siano, essenzialmente, una medesima realtà»[1]. Moravia, insomma, predicherebbe in questi scritti una forma di «umanesimo religioso»[2] e di contemplazione dal «carattere letterario»[3] che «chiude [...] il circolo aperto dai lontani *Indifferenti*, e cioè da un'opera che esprimeva la disperazione di non poter agire in modo degno»[4]. Gli altri tre articoli si muovono coerentemente all'interno di questo quadro[5]. Nel *Problema del romanzo* si contesta l'arretrato sguardo moraviano sulla narrativa contemporanea, l'insistenza sulla sua presunta crisi e sulla crisi del suo rapporto con il mondo[6]. Secondo Moravia, «"il mondo moderno si distingue per la sua semplicità, decifrabilità e povertà", ed è culturalmente dominato da idee che furono tutte create nel secolo decimonono»[7]. Ne consegue che «la crisi (che per Moravia è, non del romanzo, ma dei romanzieri) sarebbe [...] superabile mediante un restauro dell'atteggiamento ideologico classico del narratore»[8], posizione che tuttavia rivela una «visione nostalgicamente ripiegata verso un passato più ricco e vitale e pieno»[9], ma soprattutto una «inerte antinomia di ideologia e linguaggio»[10]: «impoverita arbitrariamente la forma del mondo – continua Sanguineti – [Moravia] ne proclama la facile riconoscibilità, e irrigidisce [...] i termini del problema del romanzo»[11]. Antinomia, appunto, e non dialettica, che renderebbe inoltre Moravia un paradossale doppio speculare di Robbe-Grillet: «come Moravia oppone ideologia a linguaggio, Robbe-Grillet oppone linguaggio a ideologia, "poétique" a "politique", esaltando la "joie de pouvoir encore inventer quelque chose"»[12].

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.* Di religiosità «in un senso meramente metaforico» Sanguineti parla anche nella monografia (cfr. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 109).
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.* «Michele [...] deve rimpiangere come una sorta di paradiso perduto [...] il mondo borghese anteriore alla decadenza, in cui tutto un registro di stimoli sinceri poteva incarnarsi naturalmente, e rivestire, incarnandosi, uno spontaneo decoro morale, e con tale decoro una non meno spontanea grandezza tragica», E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 34.
[5] Tutti e tre gli articoli sono anonimi, ma almeno uno, *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, è attribuibile con certezza a Sanguineti grazie alle ricerche bibliografiche di Picconi e Risso (cfr. G. L. Picconi, E. Risso (a cura di), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, cit., p. 119).
[6] L'articolo *Il problema del romanzo* risponde a un intervento di Moravia sul «Corriere della Sera» del 29 settembre 1963, intitolato *Romanzieri in difficoltà*.
[7] *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, cit., p. 50. Il virgolettato proviene dall'articolo di Moravia.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.* Allo stesso modo, nel protagonista del romanzo *Agostino* (1944) Sanguineti leggeva una nostalgia per «la natura, o per essa il mito di colori incertamente utopistici, e per ciò stesso tanto più struggenti e patetici [...], di una società affatto "naturale" [...], di una società senza storia, oltre la storia», E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 47.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] Ivi, p. 51. Le citazioni di Robbe-Grillet provengono dall'articolo *La littérature poursuivie par la politique* («L'Express», 19 settembre 1963).

Nel *Problema dell'avanguardia*[1], con un'argomentazione simile a quella sviluppata contro l'articolo di Plebe, Sanguineti associa il rifiuto moraviano della letteratura d'avanguardia, basato sul «noto argomento (molto neocapitalistico, poiché molto tipico di una civiltà del consumo) del già visto e del già fatto»[2], alla «contestazione [del] marxismo, tante volte evocata da parte borghese, come fenomeno storicamente superato e concluso»[3]. In questo modo non solo Sanguineti, appoggiandosi ad alcune ulteriori osservazioni moraviane[4], istituisce un implicito parallelismo tra rivoluzione politica e rivoluzione letteraria, ma ribadisce anche il nesso di avanguardia e impegno, nonché la forte dialettica sociale che ne sarebbe alla base: «come sono vani gli sforzi di neutralizzare il marxismo [...] altrettanto ingenua è la speranza di soffocare le avanguardie, che traggono origine ancora da una ben concreta realtà storica e sociale, sotto il mare pompieristico delle merci estetiche»[5]. A questa conclusione fa da *pendant* la chiusa dell'ultimo articolo contro Moravia, *Avanguardie silenziose*[6], dove a un'appassionata 'tirata' dello scrittore sulla necessità di una rottura totale e disperata con la società tutta[7], Sanguineti risponde raffreddando i toni e disinnescandone l'afflato romantico: «ci pare di dover energicamente limitare la carica psicologistica e romantica della formulazione: la verità ideologica e umana di una rivolta [...] può alimentarsi adeguatamente di ben altre prospettive, che non siano quelle moraviane, perfettamente coerenti al registro morale dei vecchi *Indifferenti*»[8].

Come si può vedere, gli articoli anonimi della *Rassegna critica*, in aggiunta ad altri firmati e generalmente di più ampio respiro, contribuiscono a mantenere attivo e vitale il legame tra produzione letteraria e critica del presente, tra scrittura e politica, tra avanguardia e impegno e, in definitiva, tra ideologia e linguaggio. Nei primi numeri di «marcatrè», la sezione di *Letteratura* punta insomma a istituire una 'cornice' fortemente orientata, profondamente legata all'universo ideologico del curatore dove, attraverso la polemica, specie contro una figura totemica e ingombrante come quella di Moravia, il discorso evade dallo specifico letterario investendo la necessità di forgiarsi una vera e propria 'etica' della militanza politico-ideologica, che per Sanguineti non può ormai più basarsi su

[1] Anch'esso risposta a un articolo di Moravia pubblicato sul «Corriere della Sera» del 22 dicembre 1963 e intitolato *Lavorare al buio*.
[2] *Il problema dell'avanguardia*, cit., p. 43.
[3] *Ibid.*
[4] «Cinquant'anni fa tra l'avanguardia e la borghesia l'urto era frontale, come tra le borghesia e il marxismo. Fu quello il momento in cui le due parabole del marxismo e dell'avanguardia si incrociarono nel punto di intersecazione della rivoluzione», *ibid.*, virgolettato tratto dall'articolo di Moravia.
[5] *Ibid.*
[6] Risposta a un articolo di Moravia sul «Corriere della Sera» del 22 dicembre 1963, di cui però non si riporta il titolo.
[7] Il virgolettato moraviano citato da Sanguineti recita così: «Dovunque la rottura non è totale, ossia non si accompagna con un sentimento etico di disperazione e di rivolta sulle questioni di fondo dell'umanità in genere e della società in specie, essa è superficiale e lascia le cose al punto in cui le ha trovate», *Avanguardie silenziose*, cit., p. 38.
[8] *Ibid.* «[...] nel mondo degli Indifferenti, la rivolta non può che configurarsi [...] come intenzione, come astratto e arido tormento», E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, cit., p. 25.

un sentimentalismo romantico, mistico e disperato. È ciò che emerge anche scorrendo la recensione a uno dei libri chiave della stagione politica a venire, *Eros e civiltà* di Herbert Marcuse[1]. Pur apprezzandolo nel suo disegno complessivo, specialmente nel suo essere «il primo serio tentativo di affrontare le dottrine di Freud [...] come vera e propria filosofia»[2], Sanguineti non può tacere di come «l'opera di Marcuse riman*ga* [...] chiusa nei confini della mitologia freudiana»[3], rischiando così di prestare il fianco alle «deviazioni estetizzanti e irrazionalistiche di tutta una direzione di radicalismo borghese di cui oggi vanno, e sempre più andranno – è da prevedere – infondate simpatie»[4]. Questa funzione di pungolo ideologico passa, talvolta, alla rubrica delle *Notizie*, dove tuttavia è più difficile ipotizzare una diretta paternità dei testi data la loro maggiore brevità, il loro stile più asciutto e sintetico e la loro funzione 'di servizio'. Si considerino però due casi: la nota intitolata *Ragione dialettica e pensiero selvaggio*[5] e il resoconto di un convegno di sociologia della letteratura tenutosi a Bruxelles nel maggio 1964, cui partecipò lo stesso Sanguineti (che quindi può aver redatto di suo pugno l'articolo)[6]. Nel primo testo, la cui paternità sanguinetiana è a sua volta probabile[7], si muove una critica di metodo al «menabò» n. 7 («Gulliver»), sottolineando come dal fascicolo siano assenti contributi sulle punte più avanzate della cultura francese contemporanea (come, appunto, lo studio di Lévi-Strauss riportato nel titolo[8]) e come «ogni tema troppo impegnativo sia allontanato da ogni parte della rivista»[9]: «vi [si] legge a chiarissime note la paura di un autentico dibattito ideologico»[10], un rimanere all'interno di «un cauto margine di scontenta neutralità»[11] e «facile moralismo»[12], tanto che, si conclude, «paralizzato come dialogo di sordi [...] il "Gulliver" si è risolto, in concreto, in un dialogo di muti»[13]. Diverso il caso del secondo scritto, più esteso, dove, riassumendo il dibattito, si evidenziano le posizioni tenute dai singoli relatori (tra cui Lucien Goldmann, Jan Kott e Roland Barthes), dando comunque grande spazio a quelle di Sanguineti[14] e soprattutto alle obiezioni che

[1] H. Marcuse, *Eros e civiltà*, trad. di L. Bassi, Torino, Einaudi, 1964.
[2] E. Sanguineti, *Eros e civiltà*, cit., pp. 42-43.
[3] Ivi, p. 44.
[4] *Ibid.*
[5] *Ragione dialettica e pensiero selvaggio*, «marcatrè», a. II, n. 6-7, maggio-giugno 1964, p. 75.
[6] *Sociologia della letteratura*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, pp. 85-87.
[7] La nota esce nel primo numero edito da Lerici, in cui *Letteratura* subisce il primo sconvolgimento strutturale, con la sparizione della rubrica *Rassegna critica* e un eccezionale ingrandimento della rubrica *Notizie* (in cui sono presenti ben diciassette brevi note disposte su sei pagine, l'edizione più corposa che apparirà nella sezione sanguinetiana). È dunque probabile che anche il curatore abbia contribuito di propria mano alla stesura di una così ricca selezione di testi.
[8] C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. di P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964.
[9] *Ragione dialettica e pensiero selvaggio*, cit., p. 75.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] A quanto si evince da questo articolo, Sanguineti tenne una relazione intitolata *Per una interpretazione sociologica dell'avanguardia letteraria* in cui si affrontava, ancora una volta, «il problema della mercificazione estetica nella società borghese, ed erano studiate le ripercussioni espressive, in sede sovrastrutturale, del mercato artistico e letterario [...]. In

questi muove agli altri convegnisti. In particolare a Kott, il quale «perv*iene* a una nuova definizione del pensiero shakespeariano [...] in vista di una sorta di filosofia del corpo umano»[1]: Sanguineti, vi si scrive, oppone con Goldmann delle «resistenze storicistiche»[2], date dalla sua posizione «nettamente "materialista" e "marxista"»[3]. *Letteratura* è insomma, come si può vedere, un amplificatore delle convinzioni sanguinetiane, che il curatore utilizza per rafforzare la propria particolare posizione all'interno del campo neoavanguardista e specificarne i contenuti, sia letterari che ideologici.

4.2.2 La 'linea Sanguineti' tra narrativa e dichiarazioni di poetica

Se, con il numero doppio 6-7, la *Rassegna critica* scompare e la rubrica *Notizie* si fa progressivamente più esile e irregolare per poi sparire a sua volta, portando così alla totale abolizione della 'cornice' critico-teorica di *Letteratura*, questo non significa che i testi che vi vengono pubblicati non rivelino comunque la ricerca, da parte di Sanguineti, di una propria 'linea' personale. Nella sezione trova grande spazio tanto la poesia che la narrativa (ben tredici occorrenze di testi per ciascuno dei due generi[4]), a discapito del teatro (soltanto tre[5]). Va da sé che buona parte delle pubblicazioni in versi (sette testi su tredici) proviene da autori già consacrati del campo

relazione a questo motivo, era inoltre affrontato il tema della museificazione e della neutralizzazione del fatto estetico», *Sociologia della letteratura*, cit., p. 85.

[1] Ivi, p. 86.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] Per quanto riguarda la poesia, le pubblicazioni su *Letteratura* sono le seguenti: A. Porta, *Zero*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963, p. 49; R. Ombres, *Proposta per una storia femminile*, «marcatrè», a. II, n. 6-7, maggio-giugno 1964, pp. 63-67; C. Vivaldi, *Il fiume*, ivi, pp. 68-69; N. Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965, pp. 12-13; A. Porta, *Rapporti umani*, ivi, p. 14; G. Celli, *Progressione verso l'entropia*, ivi, pp. 15-19; R. Pedio, *Due poesie*, ivi, pp. 21-22; A. Rosselli, *5 poesie per una poetica*, «marcatrè», a. III, n. 14-15, maggio-giugno 1965, pp. 110-111; G. P. Torricelli, *Ibisredibisnonmorierisinbello*, «marcatrè», a. IV, n. 23-25, giugno 1966, pp. 56-57; R. Ombres, *Progetto per una tricromia sonora*, «marcatrè», a. V, n. 30-33, luglio 1967, pp. 10-14; A. Porta, *Agente in pubblico*, «marcatrè», a. V, n. 34-36, dicembre 1967, pp. 82-86; N. Balestrini, *Invece della rivoluzione*, «marcatrè», a. VI, n. 37-40, maggio 1968, pp. 128-131; M. Biondi, *Conclusioni di Orfeo*, ivi, pp. 132-134. Per quanto riguarda, invece, la narrativa, le pubblicazioni sono: G. Lombardi, *Una casa nel Kew's Garden*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963, poi in Id., *L'occhio di Heinrich*, Milano, Feltrinelli, 1965; G. Testa, *Cinque*, «marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964, pp. 32-38; M. Ferretti, *gazzarra*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, pp. 30-34; R. Di Marco, *Fughe*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, pp. 48-57; E. Filippini, *In negativo*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, poi in Id., *L'ultimo viaggio*, cit., pp. 96-123; G. Testa, *Cinque*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965, pp. 7-11; R. Di Marco, *Danze*, «marcatrè», a. III, n. 14-15, maggio-giugno 1965, pp. 104-109; G. Celati, *Studi per gli annegati della baia blu*, ivi, pp. 112-118; G. Testa, *Matrici*, «marcatrè», a. III, n. 16-18, luglio-settembre 1965, pp. 18-20; A. Spatola, *Apocolocynthosis*, ivi, poi in Id., *L'Oblò* [1964], a cura di G. Fontana e D. Poletti, Viareggio, Diaforia, 2022[2], pp. 184-190; G. Testa, *Aiere (interrotto) per uno scrittore giovane*, «marcatrè», a. IV, n. 23-25, giugno 1966, pp. 41-45; R. Di Marco, *Telemachia*, ivi, pp. 46-48; M. Perriera, *Da:* Il romboide, ivi, pp. 50-54; L. Gozzi, *Dal romanzo:* La verifica morale, ivi, pp. 58-63.

[5] Cfr. A. Giuliani, *Urotropio*, «marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964, pp. 39-40; M. Perriera, *Lo scivolo*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 45-48; L. Caruso, *Come bruciare una mamma – oratorio beat*, «marcatrè», a. V, n. 30-33, luglio 1967, pp. 20-24.

neoavanguardista, vale a dire soprattutto dai *Novissimi*[1], facendone così un genere particolarmente rappresentativo delle posizioni più centrali e dotate di maggiore capitale simbolico. È con la narrativa che Sanguineti sembra avviare una vera e propria operazione di *talent scouting*, aprendo la propria sezione ad autori più marginali del Gruppo 63, come Massimo Ferretti e un giovane Gianni Celati, che su «marcatrè» pubblica il suo primo racconto[2]. Notevole è la presenza della *Scuola di Palermo*: ben sette testi narrativi su tredici (e uno dei tre testi teatrali) appartengono al trio composto da Di Marco, Testa e Perriera, e se si guarda anche ai loro saggi critici e alle loro dichiarazioni di poetica, il numero sale ulteriormente. Inoltre, a nessun autore ospitato nella sezione è concesso lo stesso privilegio che viene concesso a Di Marco, cioè di pubblicare un lungo saggio diviso in quattro parti che rappresenta la pubblicazione più voluminosa ospitata su *Letteratura*, l'unica a puntate. Dell'estesa presenza dei siciliani sulle pagine di «marcatrè» si parlerà nel paragrafo successivo.[3]

Tra il 1963 e il 1967, in *Letteratura* appaiono anche materiali provenienti da posizioni che Sanguineti aveva apertamente contestato. Ci si riferisce al gruppo di «Malebolge», presente con un racconto di Adriano Spatola[4] e una lunga poesia (accompagnata da una dichiarazione di poetica) di Giorgio Celli[5], entrambi pubblicati nel 1965. Che autori apparentemente avversi alla visione critica ed estetica di una testata o di un curatore vengano comunque pubblicati su quella testata o, come in questo caso, nella sezione personale di quel curatore, non è necessariamente in contraddizione con la logica di campo. Piuttosto, è una conferma della tendenza delle riviste, e in particolare delle riviste d'avanguardia, a organizzarsi secondo il modello della 'rete', puntando su strategie di collaborazione che, almeno in parte, dissimulano la conflittualità interna. A questo si deve aggiungere quel carattere di «spazio polifonico»[6] che Sanguineti intende evidentemente dare a *Letteratura*, e quell'idea di una democratica «ricerca del dialogo, del colloquio e del confronto»[7] che ne organizza gli equilibri interni. Con ciò non si intendono tuttavia sottovalutare le differenze con due autori come Spatola e Celli, verso i quali Sanguineti aveva già avuto modo di dare un giudizio negativo durante il convegno di

[1] Dei *Novissimi* compaiono testi di Giuliani, Porta e Balestrini, cui si aggiunge un autore affine come Vivaldi. Sanguineti, nella sua stessa sezione, compare con la sola poesia *Per il palombaro e la sua amante* («marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, poi in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 357), ma fuori da *Letteratura* vengono pubblicate alcune altre poesie (cfr. E. Sanguineti, *Tavola-ricordo*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964, poi ivi, pp. 369-370; Id., *Ballata delle controverità*, «marcatrè», a. II, n. 6-7, maggio-giugno 1964, poi ivi, pp. 367-368).
[2] Cfr. G. Celati, *Studi per gli annegati della baia blu*, cit. Celati pubblicherà anche i seguenti saggi: Id., *Salvazione e silenzio dei significati*, «marcatrè», a. III, n. 14-15, maggio-giugno 1965, pp. 119-123; Id., *Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dell'*Ulysses *di Joyce*, «marcatrè», a. IV, n. 23-25, giugno 1966, pp. 64-72; Id., *Leggibilità illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, «marcatrè», a. V, n. 30-33, luglio 1967, pp. 30-33.
[3] Cfr. *infra*, § 4.2.3, *La traiettoria di Roberto Di Marco e della* Scuola di Palermo.
[4] A. Spatola, *Apocolocynthosis*, cit.
[5] G. Celli, *Progressione verso l'entropia*, cit.
[6] G. L. Picconi, E. Risso, *Per una bibliografia di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 16.
[7] *Ibid.*

Reggio Emilia 1964[1]. D'altra parte, il racconto di Spatola è una naturale prosecuzione della ricerca stilistica dell'*Oblò* e la poesia di Celli, con la sua esibita riduzione della dialettica storica a cicli di tipo biologico-evolutivo[2], rappresenta forse piuttosto bene ciò che Sanguineti intendeva quando parlava, per il gruppo di «Malebolge», di un «orizzonte di esperienze [...] estremamente rischioso»[3].

Diverso, anzi si direbbe del tutto opposto, è il caso di Filippini, al quale Sanguineti è legato da una sincera e profonda amicizia e che su «marcatrè» pubblica non solo la sua seconda e ultima opera narrativa edita in vita (il racconto *In negativo*), ma anche una recensione a due saggi di Barilli[4] e la dichiarazione di poetica *Nella coartazione letteraria*[5]. A un decennio dalla morte dell'amico (avvenuta nel 1988), Sanguineti ammetterà di averlo «incita*to* sovente a scrivere»[6] e di avergli «strappa*to* quasi di mano»[7] il racconto. In effetti, grazie al carteggio curato da Fuchs, è possibile constatare come Sanguineti inizi a domandare degli inediti a Filippini già dall'ottobre 1963, quando «marcatrè» non aveva ancora iniziato le pubblicazioni[8], spronandolo anche, a partire dal dicembre dell'anno successivo, a recensire i libri di Barilli[9]. Alla base dell'insistenza sanguinetiana non c'è solo la stima dichiarata per un autore incline a non pubblicare e piuttosto reticente sulle proprie ragioni di scrittura[10], ma anche il riconoscimento di una base ideologica comune su cui edificare un'alleanza intellettuale. Come scrive Fuchs, «era stata proprio l'attenzione di Filippini allo stretto rapporto tra ideologia e linguaggio ad aver colpito Sanguineti»[11] nei primi anni Sessanta, quando inizia il loro dialogo[12], ma scorrendo le pagine della *Coartazione letteraria* e facendole interagire con le sparute

[1] «Ci sono state delle esperienze, nel gruppo di "Malebolge", verso le quali io ho una posizione negativa, al momento», *Gruppo 63. Reggio Emilia*, cit., p. 87.
[2] «Forse la storia è un ciclo biologico», G. Celli, *Progressione verso l'entropia*, cit., p. 18.
[3] *Gruppo 63. Reggio Emilia*, cit., p. 87.
[4] E. Filippini, *Barilli e la visione ilomorfica del mondo*, «marcatrè», a. III, n. 16-18, luglio-settembre 1965, pp. 25-30. I due testi di Barilli che vengono recensiti sono *La barriera del naturalismo* (Milano, Mursia, 1964) e *Per un'estetica mondana* (Bologna, Il Mulino, 1964).
[5] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, ora in Id., *L'ultimo viaggio*, cit., pp. 124-132.
[6] E. Sanguineti, *Il percorso dalla filosofia alla letteratura* [1997], in Id., *Cultura e realtà*, cit., p. 174.
[7] *Ibid.*
[8] «Lavori? Non hai qualcosa di inedito da mandarmi (e non lungo, come a dire 5 pagine di un romanzo, poni caso); potrei collocarlo in strana sede», E. Sanguineti, lettera a E. Filippini, Torino, 25 ottobre 1963, in E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Milano, Mimesis, 2018, p. 63.
[9] «[...] ma insomma, leggi Barilli (e recensiscilo per il M3)», E. Sanguineti, lettera a E. Filippini, Torino, 11 dicembre 1964, ivi, p. 124; «Ora parliamo del MARCA3: io aspetto sempre la recensione al Barilli», E. Sanguineti, lettera a E. Filippini, Torino, 5 febbraio 1965, ivi, p. 128. Sanguineti accuserà la ricezione dell'articolo in una lettera del 28 febbraio (cfr. ivi, p. 132).
[10] È lo stesso Filippini a dichiarare ironicamente il proprio imbarazzo di fronte alle dichiarazioni personali di poetica: «A proposito di poetica, come diceva Karl Kraus a proposito di Hitler, non mi viene in mente niente. [...] non sono mai riuscito a pormi il problema della natura, dell'essere e del dover essere della letteratura [...], prima della letteratura non penso niente sopra la letteratura», E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 124.
[11] M. Fuchs, *Introduzione*, in E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo*, cit., p. 20.
[12] Lo stesso Sanguineti ricorda che i due si erano incontrati per la prima volta all'aeroporto di Palermo in occasione del Convegno del 1963: «Arrivati a Palermo, scendiamo dall'aereo, e lui punta il dito su di me: sei Sanguineti! – mi dice.

dichiarazioni che Filippini rilascia in questi anni, è evidente che la vicinanza tra i due sia comunque più profonda, che riguardi non soltanto un'idea generale della letteratura e che si concretizzi piuttosto in un comune posizionamento nei confronti di certe tendenze e certi autori, non senza qualche reciproca sfumatura critica[1].

Già in apertura di saggio, Filippini dichiara il «disgusto che [lo] scosta da certe poetiche»[2] come «quelle del neo-realismo, o del realismo programmato, o del neo-crepuscolarismo o del *nouveau roman*, oppure, ancora, da quelle che [...] ho chiamato "metafisiche del collage"»[3]. Se l'accenno al *nouveau roman* consuona con la critica che anche Sanguineti aveva mosso a Robbe-Grillet e alla sua pretesa di «oppo*rre* linguaggio a ideologia, "poétique" a "politique"»[4], il riferimento al *collage* potrebbe rimandare indirettamente sia alla posizione del Gruppo 70, nato a Firenze nel 1963[5], che a quella di Giuliani, che proprio su «marcatrè» aveva dichiarato di servirsi di questa tecnica[6]. Filippini si era opposto alla poetica di Giuliani già al Convegno di Reggio Emilia (senza però specificare se si riferisse o meno alle opere collagistiche) parlando di un «giuoco verbale ridotto a se stesso»[7] e del rischio di un «compiacimento per il fatto che le cose sono quelle che sono»[8]. Come scrive Bosco, condannando il *collage* non solo Filippini condanna «una fetta considerevole delle poetiche neoavanguardiste»[9], ma accusa quelle stesse poetiche di «eludere, una volta riconosciuto il linguaggio come negazione di una dimensione autentica, la ricerca del superamento di questa condizione,

Cominciamo a parlare, e comincia pure una conversazione interminabile. Insomma, si aprì un dialogo [...] che poi si prolungò negli anni», E. Sanguineti, *Il percorso dalla filosofia alla letteratura*, cit., p. 174.

[1] Come si è già avuto modo di dire (cfr. *supra*, § 3.4.1), al Convegno di Palermo del 1963 Sanguineti contestò in parte la posizione di Filippini: «Sanguineti ha [...] denunciato, nelle sue proposte [di Filippini] costruttive, di esplorazione integrale della soggettività, il pericolo di istituire come feticcio l'attività soggettiva», E. Sanguineti, intervento al Convegno di Palermo 1963, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., p. 405.

[2] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 124.

[3] *Ibid.*

[4] *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, cit., p. 51.

[5] Il Gruppo 70, il cui nucleo organizzativo era costituito da Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini, nasce a Firenze tra il 1963 e il 1964 raccogliendo esperienze artistiche e letterarie che si erano già incontrate sulle pagine delle riviste «Quartiere» (1958-1960) e «Dopotutto» (pubblicato come inserto di «Letteratura» tra il 1961 e il 1964). In particolare, sono due convegni fiorentini a definire la fisionomia del gruppo, dedicati rispettivamente a *Arte e comunicazione* (24-26 maggio 1963) e *Arte e tecnologia* (27-29 maggio 1964). Gli atti di quest'ultimo, comprese le trascrizioni dei dibattiti, verranno pubblicati proprio su «marcatrè», ma fuori dalla sezione di Sanguineti (cfr. *Arte e tecnologia*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965, pp. 104-176). Per un inquadramento storico e critico-teorico del Gruppo 70, cfr. T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M. C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Prato, Campanotto, 2014; T. Spignoli, *Gruppo 70*, in C. Pieralli, T. Spignoli, F, Iocca, G. Larocca, G. Lo Monaco (a cura di), *Alle due sponde della Cortina di Ferro*, cit., pp. 31-36.

[6] «Fu in quel tempo, dopo l'uscita dell'antologia [dei *Novissimi*], che mi misi a sperimentare il collage. [...] Ero stupito e divertito dalle inedite possibilità semantiche dei brani di giornale [...]: ritagliando e rincollando, quei brani di lingua usata e spesso forzosa mi si componevano e ricomponevano quali "pezzetti percettivi" di un mondo linguistico compiutamente diverso da quello che avevo conosciuto al principio della mia poesia in versi», A. Giuliani, *Teatro nudo*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, p. 35.

[7] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 43.

[8] *Ibid.*

[9] A. Bosco, *Introduzione*, cit., p. 25.

adagiandosi in un atteggiamento di "contemplazione mistica del 'non'"»[1]. Questo aspetto, oltre a essere brevemente accennato nella doppia recensione a Barilli[2], viene in parte ritrovato anche in Sanguineti. Sempre a Reggio Emilia, Filippini si era infatti parzialmente discostato dalla prospettiva teorica in prevalenza 'negativa' dell'amico: «[Sanguineti] ha prevalentemente prospettato l'avanguardia come condizione [...] in cui si è gettati [...], poco curandosi, in fondo, del vantaggio conoscitivo che l'accettazione, l'assunzione in prima persona di questa condizione comportano»[3].

Tale «vantaggio conoscitivo» viene esplorato proprio nella *Coartazione letteraria*: «io vivo la letteratura come una esorcizzazione pratica, anzi come l'auspicabile eventualità di una soppressione "fisica" della negatività»[4]. Nella visione di Filippini, la scrittura «implica [...] una presa di coscienza della propria alienazione interiorizzata, un recupero degli atti non compiuti»[5], ma anche il «desiderio di confessarsi e di mettersi a nudo di fronte al pubblico»[6]. Tuttavia, a questo «recupero di ciò che è stato rimosso»[7] si oppone il Sé dello scrittore, la cui «ripugnanza»[8] e «riluttanza»[9] a denudarsi sono accomunabili al «sistema di resistenze che il malato mette in opera per difendere il suo scomodo stato di fronte all'intervento analitico che rischia di guarirlo»[10]. Si è già visto, a proposito di *Settembre*, come Filippini piegasse le strutture linguistiche e narrative al fine di esprimere una verità nascosta al di sotto dell'alienazione del protagonista-narratore (a sua volta doppio biografico dell'autore)[11]; ciò che viene esposto nella *Coartazione letteraria* è, ancora una volta, un tentativo di «assumere in prima persona l'inautenticità e riconoscere che il proprio linguaggio è compromesso, poiché presenta al suo interno i semi della negatività»[12], e insomma di «demistificare l'ideologia nella forma del linguaggio»[13]. Anche Sanguineti riconosce in Filippini una dialettica tra la «continua mascheratura

[1] *Ibid.* Il virgolettato proviene da *Nella coartazione letteraria*, ivi, p. 125.
[2] Pur recensendo con entusiasmo i due volumi barilliani, Filippini sottolineava che «si può dubitare del fondamento di quel totale ottimismo che Barilli manifesta nei confronti dell'arte contemporanea, senza considerar*ne* [i] vistosi aspetti di autonegazione», E. Filippini, *Barilli e la visione ilomorfica del mondo*, cit., p. 30.
[3] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 44. Si ricordi, inoltre, che Filippini, al Convegno di Reggio Emilia, aveva definito la propria idea d'avanguardia in questi termini: «L'avanguardia accetta di incarnare la realtà: vi si identifica. Ma, secondo me, nell'istante stesso in cui lo fa deve compiere anche tutti gli sforzi necessari a liberarsi dall'amplesso: finito quest'ultimo, quella realtà dev'essere morta, distrutta, l'amplesso deve essere mortale», ivi, p. 43.
[4] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 126.
[5] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 165.
[6] Ivi, p. 164. Il tema della 'nudità' della letteratura, e della letteratura d'avanguardia in particolare, si ritrova nell'intervista rilasciata a Battisti in occasione del Convegno di Reggio Emilia: «io distinguo gli scrittori in scrittori che scrivono per mostrarsi nudi, belli o brutti che siano, e per mostrare (e trasformare) quella realtà che hanno interiorizzato, e in scrittori che invece fanno di tutto per travestirsi e per mostrarsi migliori di quelli che sono. [...] Il problema dell'avanguardia è quello di stare sempre bene attenta ad essere proprio nuda», *Gli amici dissidenti*, cit., p. 44.
[7] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 126.
[8] Ivi, p. 125.
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, pp. 125-126.
[11] Cfr. *supra*, § 3.2.1, *La ricezione critica e le prose sperimentali del «menabò» n. 5 (1962)*.
[12] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 167.
[13] Ivi, p. 168.

quasi parodica con cui un linguaggio parafilosofico [...] viene giocato continuamente per prendere le distanze»[1] dalla dimensione del Sé, e la «realtà del Sé che [si] vorrebbe far emergere, ma che viene come tenuta a bada»[2]. Insomma, ancora una volta, ideologia e linguaggio, ma su questo punto Filippini fa un passo ulteriore, perché quella «continua mascheratura» non la riconosce più soltanto, come ai tempi di *Settembre*, nel linguaggio di un io alienato e nevrotico, bensì in tutto un sistema culturale (in cui la stessa neoavanguardia è implicata) e nelle sue «ideologie di copertura»[3]. Di fronte a queste ultime, si possono assumere, per lo scrittore, due atteggiamenti speculari:

> [Il primo atteggiamento è] un rifiuto di assumere in prima persona l'inautenticità e l'inerente tentativo di imputarla ad altro oggetto. È l'atteggiamento della cautela e si esemplifica in numerosissimi modi pressoché equivalenti: adozione di un atteggiamento positivistico-sociologistico (col vantaggio, vedi neo-realistico, di non compromettere il soggetto); ricorso [...] a una sorta di media neutra di tutte le lingue italiane possibili (con vantaggio di non mettere in questione la "razionalità" che in questa media si è [...] sedimentata); apertura verso il plurilinguismo, comportante una specie di aristocratica accondiscendenza nei confronti della complicazione del reale; impassibile registrazione del fatto che il reale è retto dal principio d'indeterminazione, e quindi proposta di un'indefinita apertura dell'opera (col [...] vantaggio, ancora, della non compromissione [...])[4]

I quattro «modi» letterari di cui parla Filippini corrispondono a quattro tendenze ben individuabili nel campo letterario di metà anni Sessanta: la letteratura realista come ancora promossa dagli ambienti più refrattari della critica marxista[5]; il 'razionalismo' e la 'medietà' linguistica insiti in una posizione come quella di Calvino (con un probabile richiamo ai saggi *Il mare dell'oggettività* e *La sfida al labirinto*[6]); il plurilinguismo e la «complicazione del reale» di ascendenza gaddiana[7] e,

[1] E. Sanguineti, *Il percorso dalla filosofia alla letteratura*, cit., p. 176.
[2] *Ibid.*
[3] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 127.
[4] Ivi, pp. 126-127.
[5] Cfr. soprattutto C. Salinari, *La poetica del romanzo*, cit.
[6] Saggi dai quali Filippini ricava, probabilmente, e in linea con le critiche mosse anche da Barilli nella sua polemica contro Calvino (cfr. *supra*, § 3.2, *Una fragile intesa: «il menabò» e la neoavanguardia*), l'idea di una 'razionalità' non adeguatamente problematizzata a livello sia concettuale che linguistico. Secondo Fuchs, un ironico richiamo al *Mare dell'oggettività* calviniano è presente anche nel seguente passaggio di *In negativo*: «DECISO ACCETTARE MARE CONDIZIONATA IMPOSTA PORCHERIA ET ATTRAVERSARLO NAVIGANDO ET DIVORANDO ALGHE VELENOSE», E. Filippini, *In negativo*, cit., p. 109 (cfr. M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 168, n. 7).
[7] Da una lettera di Sanguineti si può ipotizzare che Filippini, evidentemente concordando con l'amico, inserisse in questo 'modo' letterario anche Leonetti: «vorrei soltanto che tu non attribuissi al Leonetti quello che non è di Leonetti; diamo a Gadda quel che è di Gadda, direttamente; e infatti mi avvenne di deprecare [...] certa Gaddas-Renaissance, in lui [in Leonetti] (che ne era esente prima)», E. Sanguineti, lettera a E. Filippini, 11 dicembre 1964, in E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo*, cit., p. 124. La lettera risale a due giorni dopo che Sanguineti aveva accusato la ricezione di *Nella coartazione letteraria* (cfr. ivi, p. 122).

infine, l'indeterminazione formale delle poetiche dell'opera aperta, alle quali Filippini intende opporre le «strutture rigorosamente chiuse e il più possibile univoche»[1] dei suoi racconti metanarrativi. Si noti come quest'ultimo 'modo' sia polemicamente capovolto sul primo, con il risultato che, per Filippini, tanto il neorealismo che la neoavanguardia (o almeno quelle tendenze della neoavanguardia che rischiavano, a suo dire, di compiacersi del reale in quanto tale) praticano in sostanza la medesima «non compromissione» del soggetto con il mondo[2]. «Secondo Filippini – scrive Fuchs – la letteratura della neoavanguardia non avrebbe dovuto avere timore di sporcarsi le mani con la realtà, di trovarsi in un rapporto di compromissione [...] con l'alienazione e la falsificazione»[3], rapporto invece esemplificato dall'altro atteggiamento di fronte alle «ideologie di copertura», che coincide con quello dello stesso Filippini e con l'operazione linguistica e narrativa tentata da *In negativo*:

> Il secondo atteggiamento è definito dal proposito [...] di una radicale verifica [...]: l'affluenza del reale avviene nella forma [...] di un linguaggio che da un lato è coatto e dall'altro, che è lo stesso, è affetto da una pseudoadeguatezza, da una pretesa di razionalità che è meramente tale. Il linguaggio ha per così dire largamente interiorizzato ciò di cui intende venire a capo [...]. [È necessario, pertanto] accettare e impadronirmi dell'inautenticità dell'unico linguaggio che ho a disposizione, tentare di esasperarla fino a trarla in luce.[4]

Nel racconto *In negativo*, «il narratore si nasconde dietro l'ideologia nella forma del linguaggio in modo da non affrontare in prima persona la [sua] situazione»[5]. Rispetto a *Settembre* scompare la figura del narratario (il 'tu' femminile) e la conseguente struttura pseudo-dialogica che garantiva un punto di vista esterno al monologo alienato del narratore. *In negativo*, al contrario, è interamente monologico; la trama, esilissima[6], viene sconvolta sia dall'adozione di un linguaggio arduo, pseudo-

[1] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 131.
[2] Per Filippini, «la letteratura è lo strumento con cui lo scrittore cerca di dirimere la negatività, ma [...] è necessario affrontare la negatività in prima persona, portare alla luce cose, eventi, accaduti e non accaduti che il soggetto vorrebbe tacere» (M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 178). I due atteggiamenti speculari del neorealismo e di certe poetiche della neoavanguardia (come, lo si è visto, la poetica del *collage* o della descrizione di matrice neoromanzesca e robbegrilletiana, entrambe apertamente osteggiate da Filippini), 'non compromettono' il soggetto nella misura in cui, nel primo caso, lo intendono come una diretta proiezione di istanze storiche o di classe; nel secondo, perché l'apertura orizzontale alla realtà presuppone, o rischia di presupporre, l'accettazione del reale così com'è.
[3] M. Fuchs, *Introduzione*, cit., p. 48.
[4] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 127.
[5] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 178.
[6] Per un riassunto della trama di *In negativo*, cfr. ivi, pp. 171-172. Più avanti se ne darà un resoconto sintetico funzionale alla descrizione della struttura narrativa del racconto.

filosofico e metaletterario[1], intessuto di citazioni in tedesco[2] e a tratti sintatticamente convulso[3], sia dalla moltiplicazione dei piani narrativi. Questi sono tre: nel primo, che rappresenta la 'cornice', un narratore in prima persona è seduto a un bar e sta cercando di scrivere un telegramma indirizzato a una donna con cui, due anni prima, ha avuto una relazione; il secondo, narrato soprattutto alla terza persona singolare (un 'lui' e una 'lei', il primo alle prese con la fallimentare scrittura di un romanzo nel suo appartamento di Milano e la seconda in viaggio in treno da Berlino a Milano stessa), si contraddistingue per l'utilizzo prevalente del condizionale passato, rappresentando così il piano della pura irrealtà, di ciò che sarebbe accaduto se il narratore della 'cornice' avesse inviato il telegramma (cosa che alla fine non farà); il terzo piano è quello del ricordo, e narra i momenti passati della relazione con la donna[4]. La particolarità di *In negativo* rispetto a *Settembre* è la «temporalità che pone quasi in simultanea ciò che sta accadendo all'immaginazione di ciò che non sta accadendo»[5] o, per meglio dire, la «tensione dialettica, e mai risolta»[6] tra il piano dell'effettuale e quello dell'eventuale. Si può dire, insomma, che il «linguaggio assume i contorni della nevrosi»[7] proprio perché, come spiega Filippini, «il soggetto ha cura di allontanare, di dislocare su altri piani o di attribuire ad altri [i due personaggi alla terza persona] precisamente quei contenuti che gli ripugna considerare»[8], ma l'operazione letteraria stessa «gli propone una verifica linguistica, che con parole magari sconvenienti

[1] Il gergo pseudo-filosofico di cui si serve anche questo protagonista-narratore viene messo alla berlina in maniera forse più esplicita che in *Settembre*, come dimostra il ricorso ad ampie ed esasperanti volute argomentative per descrivere (lungo ben due pagine) le natiche della donna amata, in questo modo eludendo e razionalizzando nevroticamente il desiderio sessuale: «Visto che *il mondo* era ed *è determinato dai fatti e dall'essere questi tutti i fatti* le natiche di Anni: che messe insieme costituivano il fatto preminente del suo culo potevano anche poter non porre un'assoluta alternativa: quella dello sprofondarci dentro naufragando o del rifiutare di aderire giù in profondo e per un attimo che subito sarebbe sprofondato e ritirarsi indietro e risalire là dove doveva poter vigere e fiorire: da qualche parte: la generalità: stavo pensando» (E. Filippini, *In negativo*, cit., p. 107. Corsivo nel testo). La metaletterarietà è evidente in passaggi come il seguente, in cui si riporta, in linea con la poetica di Filippini, la necessità di uno scavo nel privato che metta in discussione le 'ideologie di copertura' del proprio linguaggio: «Nessun elemento poteva concordare concordando ma doveva contenere il suo dissenso dal presentarsi lì dentro la sua inazione e dal fatto di essersi manifestato dentro un corpo e in un momento della sconfinata eternità perché a ciò sarebbe corrisposta un'ossessione: del privato (sotto cui andava scavato) per natura risucchiato dal risucchio dell'antiumanismo: della dilagante: reazione dominante», E. Filippini, *In negativo*, cit., p. 106.

[2] Si tratta di citazioni dal *Faust* goethiano, che vengono montate nel testo a mo' di commento allusivo alla situazione del protagonista-narratore (cfr. M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 185).

[3] Come nel seguente passaggio: «DOPO LUNGO INDUGIO CAFFÈ FUORI PIOGGIA ELIMINATO DISTRUTTO SCHWANKENDE GESTALTEN schwankende schwankende schwank PERCHÉ SEMPLICI SCHIFO DISSANGUATO FALSE ALTERNATIVE IMPEDIMENTO ESPLOSIONE NOSTRO SANGUE ET: e: e: [...] DOMANI DECISO DISTRUZIONE PELLICOLA IMPALPABILE MEMBRANA SEPARANTE TUA MIA WHATNESS ET IMPEDIMENTO DEFLAGRAZIONE MONDO MATERIALE», E. Filippini, *In negativo*, cit., p. 108.

[4] Cfr. M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., pp. 181-182.

[5] Ivi, p. 182.

[6] Ivi, p. 173.

[7] *Ibid.* Come scrive giustamente Fuchs, il sesso rappresenta un motivo fondamentale nell'auto-analisi del protagonista. La nevrosi emerge dalla «tendenza autocensoria» e dall'«incapacità di denominare gli organi della sfera sessuale» (ivi, p. 179), ma anche, dialetticamente, dall'insistenza con cui il narratore indugia allusivamente nella descrizione del sesso della donna (cfr. E. Filippini, *In negativo*, cit., p. 102), di sogni erotici che la riguardano (cfr. ivi, pp. 103-104) o nei continui riferimenti alla masturbazione.

[8] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 128.

gli dimostra che le sue preoccupazioni sono di altro genere»[1]. Ciò che ripugna maggiormente al protagonista di *In negativo*, e che alla fine la macchina linguistico-narrativa ordita da Filippini[2] farà emergere dal di sotto di quella «complessa pseudo-argomentazione [...] impaludata di concetti filosofici»[3], è «il suo fallimento artistico»[4] come scrittore.

La complessa poetica personale di Filippini, sospesa tra analisi psicologica e demistificazione linguistica, rappresenta una delle realizzazioni più mature della 'linea' ideologico-letteraria che Sanguineti stesso stava cercando di perseguire, una delle declinazioni più convincenti di quella coppia terminologica che proprio su «marcatrè» trova la prima applicazione pratica nei confronti del dibattito letterario contemporaneo. Anche in Ferretti, autore certamente più modesto di Filippini sotto il profilo teorico, sono presenti preoccupazioni linguistiche simili: al frammento del romanzo *Il gazzarra* apparso nel febbraio 1964, lo scrittore marchigiano affianca una dichiarazione di poetica[5] in cui, da una parte, si smarca dai primi giudizi di Pasolini[6], dall'altra rivendica uno sperimentalismo non più inteso come diretta espressione della propria esperienza personale (in particolare, dell'esperienza della propria malattia[7]) ma come «modo per attaccar*si* alla cultura»[8]. Sul filo di questo evidente tentativo di riposizionamento, Ferretti utilizza l'endiadi sanguinetiana a proposito del suo primo romanzo, *Rodrigo*[9](«La coscienza della *lingua come realtà* è l'ideologia del romanzo»[10]), mentre sottrae retrospettivamente la prima raccolta di versi, *Allergia*[11], all'analisi pasoliniana per ricollocarla in ambiente neoavanguardista, con conseguente riversamento del motivo esperienziale in quello

[1] Ivi, p. 129.
[2] Questo effetto di auto-smascheramento è dato dalla tensione tra un'istanza 'centrifuga', rappresentata dalla «diramazione logopatologica» del discorso del protagonista-narratore, e un'istanza 'centripeta' garantita dalla struttura narrativa sostanzialmente chiusa del racconto: «dopo aver abbracciato la malattia io cerco di sottrarmi a una completa identificazione con essa, cerco di ridurre il formicolio, lo sbriciolamento semantico dentro una struttura [...] rigorosamente chiusa», ivi, p. 131.
[3] E. Filippini, *Nella coartazione letteraria*, cit., p. 128.
[4] M. Fuchs, *Enrico Filippini editore e scrittore*, cit., p. 184. Tanto il mancato incontro con la donna che il fallimento nella scrittura del romanzo «assumono per il narratore i contorni di un'ossessione», ivi, p. 175.
[5] M. Ferretti, *Una dichiarazione*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964, pp. 36-37.
[6] «[...] il non-comunicare di Ferretti niente altro che la propria presenza evidenziata dal male, produce i versi più intimamente gioiosi e vitali degli ultimi anni», P. P. Pasolini, *Il neo-sperimentalismo*, «Officina», n. 5, febbraio 1956 p. 173; «Lo sperimentalismo puro di Ferretti [è] espressione necessaria di un'angoscia che non ha altro sfogo che l'anarchia stilistica», Id., *La libertà stilistica*, «Officina», n. 9-10, giugno 1957, p. 342. Sul difficilissimo rapporto tra i due scrittori, soprattutto dopo l'avvicinamento di Ferretti alla neoavanguardia, cfr. A. R. Daniele, *1968: Pasolini su «Nuovi Argomenti»*, in F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert, *«Nuovi Argomenti» 1953-1980*, cit., pp. 233-244.
[7] Ferretti soffre, fin da giovanissimo, di endocardite reumatica. Pasolini ne legge lo sperimentalismo poetico come diretta manifestazione di un'esistenza turbata da questa malattia.
[8] Capovolgendo l'affermazione di Pasolini, Ferretti scrive: «il primo atto critico, che ho compiuto sul mio lavoro, cancella la preistoria dell'apprendistato e corregge violentemente la definizione del mio primo, generoso lettore [Pasolini]: sperimentare – per me – non fu più un modo per attaccarmi alla vita, ma un modo per attaccarmi alla cultura», M. Ferretti, *Una dichiarazione*, cit., p. 36.
[9] M. Ferretti, *Rodrigo*, Milano, Garzanti, 1963.
[10] M. Ferretti, *Una dichiarazione*, cit., p. 36. Corsivo nel testo.
[11] M. Ferretti, *Allergia. Prefazione ad una giovinezza*, Jesi, Tipografia Civerchia, 1955, poi Id., *Allergia (1952-1962)*, Milano, Garzanti, 1963, ora Id., *Allergia*, Macerata, Giacometti & Antonello, 2019.

formale: «[In *Allergia*] la vita è il motore, intellettuale e fisiologico (più fisiologico che intellettuale), che provoca le operazioni linguistiche del poeta»[1]. Se nella prova narrativa di *Rodrigo* la complessa costruzione linguistica, composta da un intreccio di dialetti e gerghi, era pensata come montaggio di «impuri spezzoni di realtà (fatti esplodere in laboratorio)»[2], nel secondo romanzo *Gazzarra* si verificherebbe una vera e propria germinazione di tecniche, rintracciabili «nel teatro, nella pittura, nella musica, nel cinema, nei fumetti, nella pubblicità»[3]. In realtà, tanto nel brano di «marcatrè» che nel romanzo compiuto, l'estensione tecnica prospettata da Ferretti è ben più contenuta[4], ma l'esperimento narrativo può comunque dirsi riuscito alla luce delle premesse dell'autore, che calca la mano sulla dissoluzione della trama («[Mi propongo] di non distrarre il lettore con una trama drogata»[5]) a tutto vantaggio di una «fantasia linguistica»[6] basata sulla «combinazione delle immagini»[7], sui «suggerimenti del Caso»[8] e su una generale gratuità espressiva[9].

Per il materialismo radicale del *Gazzarra*, che si realizza in un flusso verbale debordante e a tratti puramente performativo[10], Angelo Guglielmi parlerà di «una significatività "indifferente" e non

[1] M. Ferretti, *Una dichiarazione*, cit., p. 36. La ricollocazione di *Allergia* in campo neoavanguardista segue la recensione tutt'altro che lusinghiera che Adriano Spatola dedicò, sul «verri», alla seconda edizione della raccolta (A. Spatola, *Massimo Ferretti: Allergia*, «il verri», a. VII, n. 9, agosto 1963, pp. 101-102). Qui, se da un lato Spatola giudicava riduttivo il giudizio pasoliniano di alcuni anni prima, riconoscendo in Ferretti una volontà di sperimentalismo non immediatamente riconducibile all'espressione di una condizione autobiografica, dall'altro dava della raccolta una valutazione complessivamente negativa, definendola ancora arroccata in una «mitologia scontata [...] inguaribilmente tardo-romantica e decadente» (ivi, p. 102). Tuttavia, il testo si chiudeva con un auspicio su cui il Ferretti di «marcatrè» sembra aver meditato, anche e soprattutto in una chiave anti-pasoliniana e nel tentativo di scrollarsi di dosso l'ingombrante etichetta di poeta della malattia: «Riuscire a spezzare il cerchio chiuso significa infatti rinunciare alla malattia personale per prendere coscienza della concreta, complessa e multiforme malattia del mondo», *ibid.*

[2] M. Ferretti, *Una dichiarazione*, cit., p. 36.

[3] Ivi, p. 37.

[4] Nel *Gazzarra*, il dialogo è la tecnica narrativa fondamentale, ma vi sono anche passaggi in cui il testo si dispone liberamente sulla pagina sfiorando suggestioni di poesia concreta (cfr. M. Ferretti, *Il gazzarra*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 96; 114-116; 134), o passaggi in cui compaiono parole, numeri, semplici simboli grafici (come un cerchio o un triangolo) o brevi frasi scritte a mano dall'autore stesso (cfr. ivi, pp. 18-23; 52; 96). A differenza di quanto dichiarato su «marcatrè», nel romanzo non vi sono sperimentazioni direttamente riconducibili alle arti visive: da questo punto di vista, *Il gazzarra* è ancora un'opera saldamente ancorata a una dimensione letteraria.

[5] M. Ferretti, *Una dichiarazione*, cit., pp. 36-37.

[6] Ivi, p. 37.

[7] *Ibid.* La «combinazione delle immagini» non manca di suggerire una dimensione onirica. Nel brano seguente, per esempio, l'immagine (gratuita) del serpente mette arbitrariamente in moto una serie di associazioni con altre immagini, creando un ambiente di instabilità referenziale e di continua metamorfosi: «Un tavolo è un tavolo. Devi ammetterlo. Ma ci sono tre serpenti. Due, sotto la vetrata di destra [...]; e il terzo sotto la vetrata di sinistra. [...] Però un tavolo lungo è (un serpente) insidioso: e non devi camminarci sopra perché potresti cadere in un crepaccio e sfregiarti una coscia. I serpenti sono mossi a quest'ora. E basta mettere la mano in certe curve per vedere la tovaglia scendere e la mano seguirla», M. Ferretti, *gazzarra*, cit., pp. 30-31.

[8] M. Ferretti, *Una dichiarazione*, cit., p. 37.

[9] Come appare già dal brano di «marcatrè», in particolare dai dialoghi: «"Non domandate se mi sono lumumbato?", dice De Franceschi. "Ti si può lumumbare un cognacchino?", dice Giuliano. "Ai pulsanti!", dice De Franceschi. [...] "Viva i lanzichenecchi!", dice Giuliano. "Viva gli assiro-babilonesi!", dico io. "Viva i greci e i troiani!", dice De Franceschi. [...] "E la barca?", dice De Franceschi. "Viva i turchi!", dico io. "E la barca?", dice De Franceschi. "Viva gli alemanni!", dice Giuliano. "E la barca?", dice De Franceschi. "Viva i bizantini!", dico io. "E la barca?", dice De Franceschi. "Tornò sola", dice Giuliano», M. Ferretti, *gazzarra*, cit., p. 32

[10] Come nel seguente passaggio del brano di «marcatrè», in cui, con una virata metatestuale del tutto gratuita, il narratore si rivolge al lettore informandolo che per un po' non utilizzerà più le maiuscole: «metti le maiuscole, se vuoi. io ho voglia

aneddotica»[1], mentre Barilli ne loderà la «rescissione dai valori e dalle qualità più correnti»[2] incarnata dai tre protagonisti, allontanati, nonostante le apparenze, dai 'ragazzi di vita' pasoliniani[3]. Che la poetica ferrettiana sia vicina a quella di Sanguineti, e probabilmente da questa influenzata in via diretta, è la lunga nota introduttiva al romanzo che lo suggerisce[4]. Ferretti vi descrive la figura di un «narratore con la "n" minuscola: proprio un sotto-narratore»[5] ridotto a una gestualità minima, degradata al livello più infimo e denotativo del quotidiano[6], la cui lingua «è un luogo appiattito»[7] dove i più svariati materiali sono accostati «l'uno accanto (o sopra o attraverso o sotto) all'altro»[8]. Si potrebbero utilizzare, a questo proposito, le parole che Fausto Curi riserva al teatro sanguinetiano, in cui «tutto è superficiale come il corpo, nel senso che tutto, come il corpo, è privo di profondità»[9]. Nel teatro di Sanguineti, continua Curi, «il corpo [...] interessa soltanto per metterne in luce la materialità, la quale esclude dalla scena ogni altro oggetto»[10]. L'atto del narrare, in questa prova sperimentale di Ferretti, è ugualmente ridotto a tracce materiali prive di spessore, tanto che il narratore stesso rivendica una pura presenza corporea riducendo il proprio linguaggio a gesto arbitrario, a una questione di «fiato»[11], giocando con i segni grafici e intrappolando il lettore in un ambiente di mera autoreferenzialità. È inoltre impossibile non cogliere, in quell'immagine di «sotto-narratore», almeno

---

di stare un po' in basso», ivi, p. 31. Poco dopo, a fine pagina, il narratore si rivolge nuovamente al lettore, riducendo la propria scrittura all'atto fisico di ricoprire il foglio di testo: «Ti scrivo tanto per riposare lo sguardo. Il tempo che ci si mette a riempire lo spazio di un foglio tu non lo sai e io non te lo dico», *ibid.* Nel volume, il passaggio in cui compaiono i brani autografi di Ferretti è a sua volta giustificato metaletterariamente: il narratore è in bagno e sta scrivendo parole e numeri sullo specchio, dopo averci alitato sopra. Anche qui vige il più puro arbitrio linguistico, per cui l'atto della scrittura è ridotto a una traccia materiale su una superficie, introdotta gratuitamente nel flusso narrativo. Per esempio, all'autografo «gusso» (parola scritta in corsivo e in verticale), corrisponde il commento metatestuale: «Non ho rimorso a sprecare il fiato per scrivere Gusso» (M. Ferretti, *Il gazzarra*, cit., p. 21), cui segue un breve racconto con protagonista Gusso, uno dei personaggi del romanzo.

[1] A. Guglielmi (a cura di), *Vent'anni d'impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 165.

[2] R. Barilli, *Massimo Ferretti: Il gazzarra*, «il verri», a. X, n. 20, 1966, p. 105.

[3] «Basterebbe che il loro [dei protagonisti del romanzo] vivere fuori delle buone regole apparisse "causato" dal bisogno economico, dalle storture sociali, e ci troveremmo subito in pieno clima di commiserazione populistica. Ferretti invece sottolinea subito che i suoi [personaggi] non hanno niente a che fare con i "ragazzi di vita" pasoliniani [...]. Essi [...] hanno resistito all'estrema insidia del mondo dei valori costituiti, che è quella di farsi confermare e corroborare *via negationis*, attraverso gli atti stessi che dovrebbero distruggerlo e profanarlo», *ibid.*

[4] Cfr. M. Ferretti, *Il gazzarra*, cit., pp. 7-10.

[5] Ivi, p. 9.

[6] «[Il narratore] "scrive" con il naso sulle palme delle mani, con le dita sui bicchieri, con le scarpe sui pavimenti, con fiammiferi sui muri, e con altre cose su altre cose. La sua scrittura è un tic degli stati di naufragio (distrazione, stordimento, ecc.)», *ibid.*

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] F. Curi, *La messa in scena dei sogni*, in L. Weber (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico. Atti del convegno internazionale di Bologna (23 giugno 2015)*, Milano, Mimesis, 2016, p. 15.

[10] Ivi, pp. 14-15.

[11] Come nella già citata sequenza della scrittura sullo specchio, il luogo del romanzo in cui è più evidente l'idea di scrittura come riduzione a puro gesto corporeo autoreferenziale: «non posso sprecare tutto il fiato per appannare lo specchio»; «Il fiato è un vizio»; «[...] il fiato è un fumo tanto denso», M. Ferretti, *Il gazzarra*, cit., pp. 20-21.

un'allusione al «sottoparlato oniroide»[1] che l'autore di *Capriccio italiano* ascriveva a se stesso, per quanto la lingua del *Gazzarra* sia depauperata degli elementi più vistosamente onirici pur in un quadro di generale regressione infantile[2]. Anche l'idea di una «lingua che *si* racconti tutte le favole, *si* reciti danze macabre e pantomime giocose, *si* costruisca proverbi e calendari, *si* disegni bestiari e geroglifici»[3] richiama il saggio sanguinetiano sul *Trattamento del materiale verbale*, in particolare la lettura del romanzo *Fughe* di Di Marco, definito un «libro automa»[4] che «non soltanto *si* pronuncia, ma continuamente *si* interroga [...] *si* ascolta parlare»[5]. Per Ferretti, la dimensione del 'si', vale a dire del ripiegamento autoreferenziale del linguaggio, si realizzerebbe in un processo di disintegrazione di «tonalità e materiali (tanto diversi) [che] ven*gono* [messi] a contatto»[6] e annullati a vicenda: «restano pochi gesti meccanici e una anonima moltitudine di cose bloccate nella loro impenetrabile sordità»[7]. Una lingua-oggetto totalmente demistificata, insomma, ridotta all'arbitrio affabulativo o abbassata alla gratuità di una traccia materiale su una superficie.

4.2.3 La traiettoria di Roberto Di Marco e della *Scuola di Palermo*

Come anticipato, la presenza della *Scuola di Palermo* sulle pagine di «marcatrè» è tutt'altro che trascurabile. È soprattutto il saggio a puntate di Roberto Di Marco, intitolato *Ipotesi per una letteratura di contestazione*, a rappresentare un *unicum* nelle pubblicazioni a tema letterario della testata: non solo è il testo più lungo e complesso ospitato nella rubrica sanguinetiana, ma la decisione di concedere un così ampio spazio al giovane scrittore siciliano dimostra il riguardo dell'autore di *Laborintus* nei suoi confronti. Proprio nel settembre 1964, data dell'uscita su *Letteratura* della prima puntata del saggio[8], tale riguardo è confermato dalla conferenza veneziana sul *Trattamento del*

[1] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 111.
[2] «Ogni indiano de *Il gazzarra*, come il bambino di 6 anni studiato da Piaget, è "troppo realista per essere un logico e troppo intellettualista per essere un semplice osservatore"», M. Ferretti, *Il gazzarra*, cit., p. 8. «Indiani» è il termine con cui Ferretti si riferisce ai suoi personaggi.
[3] Ivi, p. 9. Corsivi nel testo.
[4] E. Sanguineti, *Trattamento del materiale verbale*, cit., p. 103.
[5] Ivi, p. 102. Corsivi nostri.
[6] M. Ferretti, *Il gazzarra*, cit., p. 9.
[7] *Ibid.*
[8] Il saggio, complessivamente intitolato *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione* e mai ristampato in volume, si divide nelle seguenti puntate: R. Di Marco, *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione* [1], «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, pp. 58-64; Id., *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [2], «marcatrè», a. III, n. 4-5, maggio-giugno 1965, pp. 125-131; Id., *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [3], «marcatrè», a. III, n. 16-18, luglio-settembre 1965, pp. 7-16; Id., *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [4], «marcatrè», a. IV, n. 23-25, giugno 1966, pp. 36-40.

materiale verbale[1], in cui la narrativa di Di Marco trova una decisiva sistemazione critico-teorica accanto a quella di Filippini e dello stesso Sanguineti. Ma che Di Marco, Testa e Perriera comincino a essere ospitati sulla rivista già a partire dal secondo numero suggerisce, più in generale, un'interessante dinamica in atto all'interno del campo neoavanguardista: la *Scuola di Palermo* si sta allontanando dal 'polo' Giuliani, che nel 1963 ne aveva orchestrato il raggruppamento in volume[2], in direzione del 'polo' Sanguineti.

In realtà, il gruppo dei tre scrittori palermitani esisteva formalmente almeno dal 1960, anno dell'uscita dei due soli numeri della «Prova»[3], «un foglio povero e scarno dal punto di vista tipografico»[4] ma il cui comitato di redazione era formato appunto da Di Marco, Perriera e Testa (il primo indicato anche come direttore responsabile). Come scrive Giovanna Lo Monaco, «la rivista rappresenta un momento di estremo rilievo poiché, oltre ad accogliere i primi testi letterari dei tre scrittori [...], in essa si pongono le basi del loro percorso successivo»[5]. La testata è presentata da Di Marco come «un tentativo di stabilire un libero e spregiudicato dibattito culturale»[6] sulla scorta di un rifiuto del «fascino delle forme chiuse»[7] e, contestualmente, di ogni «corrente culturale-ideologica»[8] predefinita. D'altra parte, il rapporto con il complesso orizzonte culturale palermitano degli anni Cinquanta-Sessanta[9] è posto nei termini di uno scontro frontale tra vecchio e nuovo[10] e infine

[1] Il noto saggio di Sanguineti nasce come seminario per il VI Corso Internazionale di Alta Cultura della Fondazione Cini di Venezia tenutosi il 15 e il 16 settembre 1964. In seguito, prima di entrare stabilmente nell'indice delle varie edizioni di *Ideologia e linguaggio*, viene pubblicato sulla rivista «Lettere Italiane», a. XVI, n. 4, ottobre-dicembre 1964.
[2] Cfr. M. Perriera, R. Di Marco, G. Testa, *La scuola di Palermo*, cit.
[3] Cfr. «La prova», numero unico introduttivo, 5 marzo 1960; «La prova», n. 1, maggio 1960.
[4] G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo: la rivista «La Prova» e il contesto del lavoro letterario*, in A. Carta, E. Ceresi (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, cit., p. 366.
[5] *Ibid.*
[6] R. Di Marco, *La nostra istanza*, «La prova», numero unico introduttivo, 5 marzo 1960, p. 1.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] «Pur dalla posizione periferica [...] la città di Palermo intercetta pienamente il fermento del "nuovo" che anima la cultura nazionale all'altezza degli anni Cinquanta e Sessanta e ne diviene un tassello fondamentale grazie all'istituzione delle Settimane di nuova musica, che ospiteranno, com'è noto, il convegno fondativo del Gruppo 63. Avviate nel maggio '60, le Settimane nascono tuttavia sulla scorta di un movimento di rinascita culturale sorto già nel dopoguerra, che poi si prolungherà almeno per tutto il decennio Sessanta. [...] Le Settimane porteranno Palermo a "risalire la china dei tempi" con un balzo, consentendole di raggiungere una rilevanza paragonabile a centri come Milano e Roma, e di concorrere con un polo dell'avanguardia musicale internazionale come Darmstadt, coinvolgendo l'intero ambito artistico ben al di là della sola sperimentazione musicale», G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., p. 364. Per una ricostruzione dell'atmosfera artistica e intellettuale della Palermo degli anni Cinquanta-Sessanta, e dei fitti rapporti tra nuova musica, arte visiva e letteratura, cfr. F. Tessitore (a cura di), *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit.; M. Giordano, *Palermo '60. Arti visive: fatti, luoghi, protagonisti*, prefazione di E. Di Stefano, Palermo, Flaccovio Editore, 2006; C. Canali, *Una cartografia musicale della neoavanguardia: da Milano a Palermo*, in A. Carta, E. Ceresi (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, cit., pp. 77-92.
[10] «Certe istituzioni sociali, certi valori etici fino ad appena ieri ritenuti validissimi oggi si vanno via via sgretolando. Ma [...] è dallo sgretolarsi del vecchio che scaturisce il nuovo [...]. Un certo tipo di struttura mentale oggi appare vecchia e superata poiché c'è qualcosa nella realtà contemporanea di sempre più vasto e profondo che sfugge alla limitazione di schemi logici e ideologici [...]. In questa realtà, particolare ed universale nel contempo, noi vogliamo: scavare, demolire, ricostruire», R. Di Marco, *La nostra istanza*, cit., p. 1.

presentato come ricerca di un più autentico contatto con la realtà: per il direttore, «la nostra istanza di rinnovamento non è né retorica né astratta poiché si fonda sulla certezza che il nuovo sia soltanto da ricercarsi nella realtà stessa»[1], mentre Testa pone al centro dell'operazione della «Prova» proprio un «impegno con la realtà»[2] che si tradurrebbe in un rapporto finalmente libero da schemi retorici prefabbricati con la città di Palermo: «Noi converseremo di una Palermo senza "problema"; che può essere landa per un economista romano; soggiorno per un esteta slavo; buco senza respiro per un palermitano»[3].

Il capoluogo siciliano, come ribadirà anche Giuliani nell'introduzione al volume di Feltrinelli, assurge a vero e proprio protagonista delle operazioni letterarie dei tre scrittori: «Palermo – scrive Lo Monaco – diviene invero sineddoche dell'intera situazione nazionale, quella che si presenta all'altezza del *boom* economico, in cui una complessità inedita [...] impone la necessità di un intervento intellettuale che si distanzi del tutto dalle formule del passato»[4]. Non sorprende, tuttavia, che l'impostazione generale della «Prova» venga complessivamente bocciata, specialmente da parte comunista: nel secondo fascicolo una lettera alla redazione di Lucio Lombardo Radice denuncia il mero «atteggiamento di ribellione letteraria»[5] dei tre giovani scrittori, riducendone le proposte a uno «sdegnoso isolamento individuale o di gruppo»[6] e a una fuga intellettualistica «per la tangente dell'alta cultura "privata"»[7]. La stessa Palermo, nelle parole di Lombardo Radice, è ricondotta a un'immagine tutto sommato stereotipica[8], quella che i tre scrittori stavano cercando di superare creando, appunto attraverso «La prova», una piattaforma su cui potessero incontrarsi le più avanzate espressioni culturali della Sicilia dell'epoca[9].

---

[1] *Ibid.*
[2] G. Testa, *Esposizione*, ivi, p. 9.
[3] *Ibid.*
[4] G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., p. 367.
[5] L. Lombardo Radice, *Letterati ribelli e scienziati rivoluzionari*, «La Prova», n. 1, maggio 1960, p. 1.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] «[...] il giovane che desideri mettersi alla prova come giornalista, come poeta, come scrittore, come saggista, come pittore trova a Palermo difficoltà incomparabilmente più grandi che non a Padova, a Pisa, a Perugia, per non dire di Roma, Milano, Torino, Firenze, Bologna, Napoli e così via. Le possibilità offerte ai giovani dalla capitale della Sicilia sono scarsissime: l'organizzazione della cultura ha ancora forme nobiliari, chiuse, semiprivate, niente riviste, circoli, mostre d'arte, dibattiti giovanili hanno per solito vita breve e faticosissima», *ibid.* Paradossalmente, Lombardo Radice cede a quello «schema interpretativo diffuso [...] che elude la magmaticità del reale e che, pur trovando riscontri evidenti nello stato delle cose, rischia di eludere dal campo visivo la compresenza di forze innovative» (G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., pp. 365). Si tratta di una visione condivisa perlopiù dai non palermitani, e che durante il primo Convegno del Gruppo 63, come si vedrà più avanti in questo paragrafo, non mancherà di generare malumori presso i partecipanti siciliani all'evento.
[9] Come ricorda Lo Monaco, «La prova» si inserisce a sua volta nella rete intellettuale e culturale che ruota attorno alle Settimane di nuova musica e che vede tra i suoi massimi protagonisti Antonio Titone, prima fondatore del GUNM (Gruppo Universitario per la Nuova Musica) e poi principale organizzatore delle Settimane stesse, e Paolo Emilio Carapezza, assistente di Luigi Rognoni all'Università di Palermo e anch'esso membro dell'organizzazione delle Settimane palermitane (cfr. G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., pp. 365-366). Titone e Carapezza compaiono tra

Contrariamente a quanto sostiene Barilli, non si può dunque dire che *La scuola di Palermo* venga «tenuta a battesimo da Giuliani»[1], per quanto il poeta novissimo giochi indubbiamente un ruolo di primo piano nella catalizzazione delle istanze di rinnovamento del gruppo e nella sua promozione al di fuori dei confini palermitani. Inoltre, Giuliani è un interlocutore privilegiato da almeno un anno prima della pubblicazione della «Prova»: stando alla corrispondenza conservata presso il Fondo Giuliani del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, è infatti possibile retrodatare il rapporto dell'autore di *Povera Juliet* con la futura *Scuola di Palermo* al luglio 1959, quando avvengono i primi scambi epistolari con Gaetano Testa[2]. Secondo Di Marco, le cui prime lettere risalgono invece al novembre 1962, Giuliani è unanimemente considerato dai tre una figura di riferimento del panorama letterario italiano: «pochissimi in Italia abbiamo sempre sentiti vicini come sentiamo vicino te, tanto che auspichiamo un nostro più intenso rapporto con te»[3], al punto che Di Marco propone al poeta la direzione della rivista 'parlata' «Collage», nata nel 1962 e il cui primo 'numero' aveva per tema l'antologia dei *Novissimi*[4].

La differenza di età anagrafica, unita alla centralità e alla posizione dominante di Giuliani nella geografia del campo neoavanguardista, contribuisce a creare un tutt'altro che pacifico rapporto maestro-allievo, che soprattutto nel caso di Di Marco esplode in una vera e propria polemica personale. *La scuola di Palermo* può anzi essere considerata come il primo esempio, addirittura antecedente la fondazione del Gruppo 63, di un passaggio di consegne intergenerazionale tra un membro consacrato, o in via di consacrazione, e alcuni 'nuovi entranti', ma l'operazione rischia fin da subito di arenarsi sul considerevole divario di capitale simbolico degli attori coinvolti. Oggetto dei primi malumori sono alcune scelte nella promozione del volume, e sebbene Di Marco, in una lettera a Giuliani del 10 gennaio 1963, ammetta «la nostra fierezza del fatto che la prefazione del libro sia tu

i collaboratori della «Prova», con due articoli, rispettivamente, sulla nuova musica e sull'arte informale (cfr. A. Titone, *Rivoluzione pianificata*, «La prova», n. 1, maggio 1960, pp. 5-6; P. E. Carapezza, *Emilio Vedova e il caos*, ivi, pp. 15-16).

[1] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 166.

[2] Cfr. Pavia, Centro Manoscritti, Fondo A. Giuliani, Corrispondenza, G. Testa, GIU-08-1073.

[3] Ivi, R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 4, Bologna, 10 gennaio 1963.

[4] «[...] abbiamo intenzione di proporti di essere tu il direttore di "Collage"», *ibid.* La rivista «Collage», sottotitolata «Dialoghi di cultura», fu una rivista inizialmente 'parlata', poi stampata. Nata nel 1962 su iniziativa di Testa, Carapezza e Titone, consisteva in veri e propri incontri con tanto di pubblico alla Libreria-Casa editrice Flaccovio di Palermo. Gli 'articoli' erano esposti dai vari collaboratori secondo un rigido minutaggio, per un totale di ottantacinque minuti per ogni 'numero'. Come risulta dagli indici, pubblicati integralmente da Tessitore (cfr. F. Tessitore (a cura di), *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, cit., pp. 306-318), il primo incontro aveva come tema monografico la recente uscita dell'antologia dei *Novissimi*. La rivista passò alla versione stampata con il numero 1 del dicembre 1963, ma la lettera di Di Marco a Giuliani dimostra che la trasformazione di «Collage» in un regolare periodico era nelle intenzioni dei suoi animatori già dagli inizi dell'anno. Con tutta evidenza, Giuliani rifiutò la proposta e la direzione passò ai soli Carapezza e Titone, che ristrutturano profondamente la testata. La periodicità, da mensile, si fece trimestrale e l'editore divenne G. Denaro; il nuovo sottotitolo recitava «Rivista trimestrale di Nuova Musica e arti visive contemporanee». La rivista chiuse con il numero 9 del dicembre 1970. Per una ricostruzione dettagliata della storia di «Collage» e dei suoi numerosi collaboratori, cfr. M. Giordano, *Palermo '60*, cit., pp. 33-70.

a farla»[1], non manca di criticare lo slogan pubblicitario escogitato da Balestrini per annunciare l'uscita del libro («Tre ventenni nell'avventura della narrativa informale»[2]) e soprattutto la collocazione generale della *Scuola* nell'area dell'informale:

> La nostra non è affatto una "avventura", anzi è addirittura opera di laboratorio. La "narrativa informale" poi non è avventura ma soltanto controsenso. E soprattutto noi non siamo assolutamente "informali". Appiccicarci tale etichetta, se pure s'adegua alla moda dell'attuale congiuntura, però mistifica il senso del nostro lavoro. Tu credi si possa parlare di informale per i nostri testi?[3]

Non soltanto quell'«etichetta» sopravviverà ai veti di Di Marco, finendo col campeggiare sulla copertina definitiva pur in una versione leggermente rivista[4], ma la categoria dell'informale verrà ampiamente utilizzata da Giuliani come strumento critico per indagare il rapporto dei tre scrittori con la realtà siciliana contemporanea:

> [...] informale la morfologia antropologica, come informale sfregiato intriso è lo spazio urbano. Qui non ci sono dei, non c'è diavolo, non timori e aspirazioni, ma contesto ammucchiato di pazienze d i esasperazioni, pressione incombente – intensa aggressiva inventiva – da cui la violenza scaturisce come insorgere di poesia, escandescenza biologica [...][5]

«La "scuola" di Palermo – prosegue il prefatore – è nata come un'operazione di verifica, tentativo di assumere il caos esteriore a modello interiore»[6]. Se, dunque, 'informale' è la realtà palermitana (detta anche «tragicamente indefinibile»[7]), 'informale' sarà, di conseguenza, la risposta estetica a tale realtà, basata, per l'appunto, sul 'caos' come modello rappresentativo. Nelle lettere a Giuliani successive alla pubblicazione del libro, avvenuta nel maggio 1963, Di Marco arriva a considerare questa lettura persino mistificante, suscitando una dura reazione da parte del poeta

[1] R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 4, cit.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] «Tre scrittori ventenni in una città "informale"», M. Perriera, R. Di Marco, G. Testa, *La scuola di Palermo*, cit., copertina.
[5] A. Giuliani, *Prefazione*, in M. Perriera, R. Di Marco, G. Testa, *La scuola di Palermo*, cit., p. 8.
[6] Ivi, p. 29.
[7] Ivi, p. 27.

novissimo[1]. Le ragioni delle critiche alla prefazione di Giuliani e all'operazione feltrinelliana nel suo complesso verranno in parte esposte nel 1965, in un intervento su «Dopotutto»:

> L'operazione Scuola di Palermo fu in buona parte una mistificazione non soltanto perché si situava tra i precedenti calcolati di una più complessa operazione (quella del Gruppo 63) [...] ma soprattutto per distorsione ottica degli "interpreti" accreditati i quali non si resero conto della assoluta precarietà dei propri criteri di valutazione e "nominazione" dinanzi al senso stesso del nostro lavoro. [...] Il terreno, insomma, antropologico-culturale, della Scuola di Palermo è tale per cui la definizione del nostro lavoro come "informale" risulta mistificatoria perché sortisce da un'ottica interpretativa deformante e puramente epiteliale, che si ferma, cioè, ad una parvenza superficiale provvisoria e la vuole ad ogni costo catalogare dentro un fenomeno già dato (l'informale).[2]

L'insistita distinzione dalla categoria dell'informale non illumina soltanto una preoccupazione di chiarezza 'poetica' ma, più a fondo, rivela il timore che le proposte del gruppo possano essere sottratte al loro «*humus*»[3] culturale e interpretate secondo un'ottica allotria e centralizzante. Tale «*humus*» è individuato da Di Marco nella «sicilitudine»[4], intesa come «*nodo di nessi*, [...] un carico di storia complicatissima, [...] un terreno di aporie storiche ed esistenziali enormi»[5]. Nella corrispondenza con Giuliani lo scrittore vi torna a più riprese premurandosi di chiarire che «quando io dico che il nostro *humus* è la sicilitudine non faccio affermazione di poetica o sentimentale ma verifica storica e culturale e dichiarazione programmatica»[6]. Inoltre, a nome dell'intero trio, specifica che

> [noi] poniamo la giusta istanza che il nostro lavoro non sia visto come fatto letterario *in abstracto* sibbene in un preciso contesto sociale, politico, antropologico, storico di cui esso è parte e tutto, cioè la Sicilia ora. Il nostro, come ogni fatto letterario, ha un tessuto, un *humus* [...] che ci agisce e che agiamo, che se è esistenziale, a dimensione umana, è anche conglutinamento storico, sociale, civile, psicologico,

[1] In una lettera di Giuliani datata 20 giugno 1963 e conservata nel medesimo faldone della corrispondenza con Di Marco, si può leggere quanto segue: «Mi accusi di "mistificazione" (!) e scrivi pagine e pagine senza NULLA di concreto: non hai avanzato UN SOLO ARGOMENTO, non hai espresso una sola idea precisa, non hai veramente discusso o manifestato l'interesse autentico a discutere UN SOLO PUNTO determinato della mia oh quanto stimabile e mistificatoria introduzione», in R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 6.
[2] R. Di Marco, intervento, «Dopotutto», n. 5, inserto di «Letteratura», a. XXIX, novembre-dicembre 1965, p. 173.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[6] R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 5, 15 febbraio 1963.

> antropologico. In noi [...] l'"*humus*" è la [...] sicilitudine, è la Sicilia ora e qui, i suoi rapporti, le strutture, l'atmosfera, i colori, la terra, il mare, i profumi, gli uomini. Però mentre poniamo questa istanza vogliamo scansarci d'addosso l'ultimo estremo rischio, cioè quello [...] che il nostro lavoro venga interpretato come un'insorgenza sociologica.[1]

Nonostante Di Marco rivendichi quel fondamentale «legame con il *luogo* che tanta parte ha nella definizione della "scuola" stessa»[2], nondimeno si dimostra consapevole del rischio che, così presentati, i testi del gruppo possano essere recepiti come pura «insorgenza sociologica» e non, insomma, come opere dotate di un'autentica autonomia estetica[3]. Inoltre, nel parlare di «sicilitudine», Di Marco pone marxianamente l'accento sulla sua provenienza di classe e su quella dei suoi due colleghi:

> La nostra unione non è né letteraria in senso stretto né culturale in senso lato, ma è *humus*, ecco: è struttura, non sovrastruttura. Le nostre diverse formazioni credo che questo abbiano soprattutto in comune: che sono popolane e insieme culturali. Esemplifico accennandoti alla mia formazione: quasi nessuna educazione in famiglia, ribelle e critico nei confronti dell'educazione scolastica, lunga esperienza di vita rapporti e attività nei quartieri più poveri della città e tra i contadini e i braccianti della provincia, e studio quasi totalmente autodidatta [...]. Per Testa e Perriera si è trattato di esperienze diverse, ma anche per loro accanto alla componente culturale s'è sempre accompagnata la componente popolana e democratica.[4]

[1] R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 4, cit.
[2] G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., p. 367. Corsivo nel testo. Alessandra Briganti parla, per la *Scuola di Palermo* nel suo complesso e in particolare per l'opera di Testa, della «presenza di un nucleo, di una serie di elementi che rimane ancora oggi a caratterizzare l'esperienza della neoavanguardia palermitana: e si tratta di una proposta di scrittura intesa come esperienza di gruppo unita al permanente lievitare al suo interno della nozione di "luogo", quale componente essenziale e strutturante», A. Briganti, *Documenti per l'avanguardia: la* Scuola di Palermo, in G. Mariani, G. Petrocchi, M. Petrucciani (a cura di), *Letteratura Italiana Contemporanea*, appendice V, Roma, Lucarini Editore, 1986, p. 19.
[3] In quella stessa lettera a Giuliani, premettendo, da giovane marxista, che «l'unica sociologia nella quale credo è il materialismo storico», Di Marco scrive: «La dogmatica o dottrinaria applicazione della sociologia alla letteratura lascia freddo e sospettoso anche me, anche se credo utile alla comprensione della letteratura una sociologia del fatto letterario, però questa è un'altra cosa. Certo, una letteratura che non funziona non si giustifica né con la sociologia né con la politica. Però se una letteratura che non funziona è tuttavia una letteratura essa si spiega anche sociologicamente, cioè storicamente, cioè ancora in un preciso contesto sociale e politico (storico: ora e qui)», R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 4, cit. Ciò che lo scrittore sembra paventare è appunto una spiegazione del tutto sociologica del fatto letterario, a prescindere dalle concrete proposte estetiche e dalla loro riuscita effettiva.
[4] R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 4, cit.

Nel 1965, Di Marco rimprovererà Giuliani per non aver posto, nella prefazione al volume, il tema della «sicilitudine» in questi termini[1], ma già nella lettera del 15 febbraio 1963 viene avanzata una critica che aiuta a capire il successivo avvicinamento del giovane scrittore al 'polo' Sanguineti: «Ciò che ho letto della prefazione mi pare veramente ottimo. D'altronde tu sei tu. Però consentimi una osservazione; forse dovresti dare più rilievo al momento "ideologico" dei nostri testi»[2]. Questa e altre presunte mancanze o fraintendimenti[3] sembrano evidenziare, per dirla con Lo Monaco, «il tentativo, da parte di Giuliani, di "cooptare" i tre siciliani modellando la definizione delle loro poetiche su quelle dei novissimi che li hanno preceduti»[4]. D'altronde, come sostiene Salvatore Ferlita, il difficile rapporto tra i 'nuovi entranti' della *Scuola* e il nucleo consacrato del futuro Gruppo 63 si esprime anche in una sorta di «prevaricazione nordista»[5], che non mancherà di essere letta alla stregua di un atto di «colonialismo»[6]. Si tratta, scrive Ferlita, di un «atteggiamento snobistico [...] che avrà come conseguenza la negazione del ruolo centrale svolto dagli scrittori siciliani al fine della costituzione del Gruppo»[7] e che per Lo Monaco presuppone una vera e propria forma di ghettizzazione: «La demarcazione, territoriale oltre che poetica, sancita nel '63 [...] [contribuisce a] perpetrare l'idea che i tre siciliani rappresentino quel piccolo insieme di astri posto alla periferia della costellazione maggiore degli autori del Gruppo»[8]. A tale demarcazione contribuiscono anche critici di punta della neoavanguardia come Guglielmi e Barilli[9], il primo utilizzando, per il trio palermitano,

[1] «Giuliani nella sua prefazione [...] cita questa mia affermazione ma non la spiega», R. Di Marco, intervento, cit., p. 173. Nel testo introduttivo del volume, Giuliani aveva riportato, senza alcun commento, le esatte parole di Di Marco contenute nella Lettera 4 (cfr. A. Giuliani, *Prefazione*, cit., p. 11).

[2] R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 5, cit. Purtroppo la lettera è mutila della seconda pagina e si interrompe proprio sull'argomentazione di Di Marco in proposito.

[3] Si veda, per esempio, l'insistenza di Giuliani sul Teatro dei Pupi per spiegare i procedimenti narrativi di Di Marco: «Le sequenze di Di Marco, con la distruzione metamorfosi e ricomposizione caleidoscopica degli elementi, fanno proprio pensare ai quadri degli spettacoli dei "Pupi", al risultato di coralità paradossale che la minuscola opera siciliana ottiene giustapponendo una serie di fierissimi scontri [...] in una successione rapida e ritmata fino all'esasperazione», A. Giuliani, *Prefazione*, cit., pp. 15-16. Nella già citata lettera 5, Di Marco, commentando la prefazione, ridimensiona l'apporto del teatro dei Pupi, non venendo evidentemente ascoltato dal prefatore: «Io non insisterei molto, salvo che per pochi cenni riguardanti la struttura, su quell'elemento di richiamo dell'opera dei Pupi presente nei *Contrappunti*. E l'elemento di richiamo è soprattutto questo: la sospensione e l'irreperibilità dei nessi narrativi, presente nei *Contrappunti* e presente (in altro modo) nell'opera dei Pupi e nella tradizione del racconto cavalleresco siciliano a cui quel tipo di spettacolo popolare in miniatura si richiama», R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 5, cit.

[4] G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., p. 375.

[5] S. Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 101. Cfr. anche Id., *I cinesi del Gruppo 63. La «scuola di Palermo» tra eversione e abiura*, in A. Carta, E. Ceresi (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, cit., pp. 339-360.

[6] Anni dopo il primo Convegno palermitano, Perriera ricorderà un dialogo con l'amico Beppe Fazio avvenuto fuori dall'Hotel Zagarella. Fazio, sorpreso e infastidito dalla decisione di escludere dall'incontro i giornalisti non invitati ufficialmente, vale a dire soprattutto i giornalisti delle testate locali, avrebbe detto a Perriera: «E poi c'è anche, per i buongustai, una spruzzata di colonialismo: perché può stare a sedere, con voi, l'inviato del "Giorno" e non il critico dell'"Ora" [quotidiano palermitano]?», M. Perriera, *Con quelle idee da canguro. Trentasei anni di note ai margini*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 39.

[7] S. Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, cit., p. 101.

[8] G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., pp. 362-363.

[9] Cfr. A. Guglielmi, *Vent'anni d'impazienza*, cit., pp. 163-164; R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 164-168.

la definizione di «cinesi della situazione»[1], la quale «reca in seno non poche perplessità circa le soluzioni testuali, attinenti a uno sperimentalismo che sembra spingere agli estremi la *pars destruens* del lavoro sulle forme che coinvolge l'intera avanguardia»[2]. Sebbene gli esisti testuali di Di Marco e soprattutto di Testa siano senz'altro annoverabili tra gli esempi più avanzati di destrutturazione linguistica e narrativa prodotti dalla neoavanguardia, è facile intuire come questa lettura porti all'annullamento, o comunque alla messa in secondo piano, proprio di quel legame storico, sociale e culturale con il 'luogo' su cui la *Scuola di Palermo* ha sempre insistito[3].

Dopo l'uscita del volume, il rapporto tra Giuliani e Di Marco si deteriora rapidamente, e alle ragioni che si sono viste subentra, con tutta evidenza, la delusione personale nei confronti di una figura di riferimento. In una lettera datata 26 giugno 1963, Di Marco ammette il «potere carismatico»[4] esercitato su di lui dal poeta novissimo e tenta, con difficoltà, di distaccarsene. Se infatti l'autore di *Contrappunti* attacca con violenza Giuliani[5], d'altra parte non manca di sottolineare, con amarezza, l'occasione perduta di costruire con lui un autentico rapporto maestro-allievo: «Posso dirti questo: che probabilmente io dovevo essere aiutato ad individuare la strada giusta per discutere, e che a te competeva una responsabilità pedagogica. Ma tu hai saputo (o voluto, o potuto) soltanto incazzarti»[6]. A questo punto, l'avvicinamento a Sanguineti sembra rispondere, almeno per Di Marco, a esigenze più sostanziali che non la semplice ricerca di uno spazio di pubblicazione dopo l'esordio collettivo in volume: tutti e tre gli autori trovano in *Letteratura* una zona franca in cui poter non solo esporre senza filtri critici le proprie sperimentazioni testuali, ma anche intervenire direttamente con

[1] «[...] i tre autori della scuola di Palermo sono i cinesi della situazione, che, avendo avviato soltanto ora, con un ritardo di anni su altri scrittori, la grande rivoluzione linguistico-sintattica, ne vivono ancora il primo stadio, cioè quello puramente negativo» (A. Guglielmi, *Vent'anni d'impazienza*, cit., p. 164). Anche per Barilli «i tre "accelerano" l'auspicata sintonia con i ritmi del progresso, del futuro tecnologico, proprio per reagire contro le pigrizie, i rallentamenti che invece appaiono importi nella situazione isolana» (R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 165). Non solo questa lettura sembra minimizzare i fermenti culturali e letterari della Palermo di fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta, ma insiste su una «visione lineare e progressiva del tempo storico» (G. Lo Monaco, *Prologo per la scuola di Palermo*, cit., p. 363) che soprattutto in Guglielmi si manifesta come un *malus*, un elemento di ingenuità formale per eccesso di sperimentazione.

[2] *Ibid.*

[3] A questo proposito, Briganti parla di «presenza di un nucleo, di una serie di elementi che rimane ancora oggi a caratterizzare l'esperienza della neoavanguardia palermitana: e si tratta di una proposta di scrittura intesa come esperienza di gruppo unita al permanente lievitare al suo interno della nozione di "luogo", quale componente essenziale e strutturante», A. Briganti, *Documenti per l'avanguardia*, cit., p. 19.

[4] R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 8, 26 giugno 1963.

[5] «[...] non ti reputo mio padre e non ti concedo di "tirarmi le orecchie" o di incazzarti con me»; «[...] tu col tuo piglio "paterno" puoi soltanto incarognire vieppiù i modi problematici e ingenui del mio essere ragazzino male allevato» ; «[...] questo tuo atteggiamento in ultima analisi sta servendomi alla dissacrazione di miti e fantasmi che veramente ho inseguito per anni (uno dei quali eri tu)», *ibid.*

[6] *Ibid.* Dalla corrispondenza con Di Marco risulta che i toni inizino a scaldarsi a partire almeno dal 20 giugno 1963, dunque a volume già pubblicato, quando Giuliani invia una piccata risposta alle accuse di «mistificazione» (cfr. R. Di Marco, GIU-08-0393, Lettera 6, cit.). A questo punto, la discussione tra i due degenera fino a toccare un picco nella già citata lettera del 26 giugno, e sebbene non sia possibile ricostruire per intero lo scambio epistolare, dopo quest'ultima lettera i toni si raffreddano di colpo, segno di una rottura ormai avvenuta.

dichiarazioni di poetica; ma per Di Marco la presenza su «marcatrè» coincide con l'ispessirsi della vena 'ideologica' del suo discorso critico, che a sua volta prepara il terreno a riposizionamenti successivi.

Sulla rivista lo scrittore, oltre a pubblicare il saggio programmatico, anticipa un lungo brano del romanzo *Fughe*, che apparirà in volume soltanto nel 1966, un capitolo dell'inedito *Danze*[1] e uno del più tardo *Telemachia*, che verrà pubblicato nel 1968[2]. È soprattutto nell'estratto da *Fughe* che emerge, per dirla con Elisa Caporiccio, una «"spinta extra-sistematica"»[3], vale a dire una «volontà di fuoriuscire dalla letteratura stessa»[4] per cui la scrittura si caricherebbe di una «densa valenza allusiva»[5] unita a una «fondamentale valenza politica»[6]. Come vuole Muzzioli, Di Marco tende a «spingere il testo verso una "critica della realtà"»[7], e se Sanguineti, di *Fughe*, mette in luce soprattutto la prosa iper-razionale, per cui «è il libro stesso che si pronuncia da solo, se possibile, erigendosi a luogo geometrico di tutti i pensieri pensati dai personaggi che pensano, e anche da quelli che non pensano, e anche da quelli che personaggi non sono»[8], nonché la tendenza a utilizzare «tutte le cautele oratorie che si possono pescare in un buon manuale di rettorica, razionalizzando per questa via perpetuamente, formalmente, il nonsenso del suo pensiero di pensiero»[9], è Gianni Celati che, in uno studio pubblicato anch'esso su «marcatrè»[10], ne fa emergere il sostrato squisitamente politico. Per l'autore di *Comiche*, infatti, Masin e Giuseppe, i due personaggi maschili principali del romanzo, sono rappresentazioni allegoriche dell'«uomo di partito che annega per non aver saputo governare la barca»[11] e dell'«intellettuale tra il sonno e la veglia che si ritrova senza sapere come in pieno Bosco in Fiamme»[12], mentre la stessa ambientazione da cui i protagonisti tentano ripetutamente di fuggire è una «Locanda Malfamata preborghese, italianissima parentesi di sottosviluppo»[13], poi trasformata

[1] Cfr. R. Di Marco, *Fughe*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964, pp. 48-57; Id., *Danze*, «marcatrè», a. III, n. 14-15, maggio-giugno 1965, pp. 104-109. La stesura di *Danze* era iniziata nel 1964 e l'opera, mai pubblicata, aveva vinto il Premio Sambucina 1965 (cfr. A. Briganti, *Documenti per l'avanguardia*, cit., p. 40. Notizie del premio vengono date da Spinella su «Rinascita», per cui cfr. M. Spinella, *Un premio diverso*, «Rinascita», a. XXII, n. 7, 13 febbraio 1965, p. 26). Un altro estratto di *Fughe* era apparso, sempre nel 1964, nell'antologia feltrinelliana del Gruppo 63 (cfr. N. Balestrini, A. Giuliani, (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura*, cit., pp. 155-159).
[2] Cfr. R. Di Marco, *Fughe*, Milano, Feltrinelli, 1966; Id., *Telemachia*, Torino, Einaudi, 1968.
[3] E. Caporiccio, *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 288.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 289.
[7] F. Muzzioli, *Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 210.
[8] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 102.
[9] Ivi, p. 103.
[10] Cfr. G. Celati, *Leggibilità e illeggibilità di* Fughe *di Roberto Di Marco*, «marcatrè», a. V, n. 30-33, luglio 1967, pp. 30-33.
[11] Ivi, p. 30.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*

senza soluzione di continuità in «un grattacielo incompiuto»[1], simbolo dell'«ascesa rimasta a mezzo verso una civiltà moderna sia pure neocapital»[2]. «Il rimando alla sfera sociale e politica contemporanea – commenta Caporiccio – è reso possibile [...] dai diversi ruoli assunti dai personaggi all'interno del piano finzionale del romanzo»[3], mentre la particolare «modalità del "testo+commento"»[4], che porta in primo piano l'«elemento speculativo e ideologico»[5] contro quello propriamente narrativo, fa della scrittura dimarchiana, per come viene a costituirsi a quest'altezza cronologica, «uno spazio in cui esercitare una forma di dissenso»[6]. Per usare le parole di Vetri, Di Marco ordirebbe «una calcolata *fuga dal racconto*: non tesse una trama continua e ordinata, non costruisce una storia unitaria e circostanziata; la narrazione procede per spasmi, è frastagliata e dispersa»[7]. Allegorismo politico e riflessività metalinguistica (come vuole Sanguineti, *Fughe* «non soltanto si pronuncia, ma continuamente si interroga»[8]) sono insomma i tratti essenziali di una stagione creativa che getta le sue basi teoriche proprio nel periodo immediatamente successivo al volume collettaneo del 1963 e che proseguirà fino alla fine del decennio e oltre, quando Di Marco, sposando le ragioni dei movimenti della sinistra extraparlamentare e avviando un sodalizio intellettuale con Leonetti, darà vita alla rivista «Che fare» e promuoverà una poetica letteraria ormai totalmente spostata sul versante della militanza politica[9].

La chiave di volta di questa traiettoria è il già citato saggio a puntate di «marcatrè». Qui, lo scrittore siciliano, ormai del tutto allineato al 'polo' ideologizzato della neoavanguardia[10], avanza l'idea di una letteratura costitutivamente 'indeterminata', la quale si opporrebbe alla 'determinazione' tanto della letteratura di tradizione borghese che di quella di ispirazione marxista: «Considero "determinata" [...] una letteratura la quale in definitiva si ponga compiti di veridicità e di rispecchiamento nei confronti dell'Ordine mondano costituito, ripetendone e accettandone i nessi, il

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] E. Caporiccio, *La trama dell'allegoria*, cit., p. 291.
[4] Ivi, p. 297.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] L. Vetri, *Letteratura e caos*, cit., p. 238. Corsivo nel testo. Anche Luigi Weber parla, per Di Marco, di «volontà di fuga e di costante elusione del romanzesco», L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 144.
[8] E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 102. Per Caporiccio, *Fughe* è «un testo che continuamente s'interroga su se stesso, mettendo in discussione le scelte dei personaggi e il senso degli eventi appena descritti», E. Caporiccio, *La trama dell'allegoria*, cit., p. 295.
[9] Cfr. *infra*, § 5.4.1, *«Che fare», una diretta concorrente di «Quindici»*.
[10] Frequenti, nelle tre puntate del saggio, sono i rimandi alle teorie di Sanguineti, e in un'occasione lo scrittore si riferisce al romanzo *Fumo, fuoco e dispetto* di Leonetti e al *Laborintus* sanguinetiano come opere «significative di quel processo di *riforma* in atto nella più recente Letteratura di casa nostra» (R. Di Marco, *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [3], cit., p. 9. Corsivo nel testo). Si noti come ormai non c'è più alcun rimando a Giuliani e al suo ruolo di primo, importante interlocutore del campo neoavanguardista. Il riposizionamento di Di Marco sembra insomma completo.

linguaggio, i rapporti, le norme, il modo di pensare prevalente»[1]. Di contro, una letteratura 'indeterminata' si costituirebbe come «letteratura la quale non sia più in definitiva un operare categoriale su commissione dell'Ordine»[2], facendosi di conseguenza «coscienza e osservazione attiva della "de-formazione" delle strutture su cui l'Ordine si fonda»[3]. Ne deriva un netto rifiuto delle poetiche dell'impegno[4], oltre a un rifiuto uguale e contrario del puro formalismo: «operando esclusivamente sulle "forme" e sul linguaggio "in abstracto" [...] il risultato è che quasi mai si esce veramente dai limiti che l'Ordine ci impone e si è, di fatto, soltanto ipotizzata una alterazione della *norma*»[5]. Come scrive Muzzioli, Di Marco vuole evitare «sia il rischio di un impegno in diretta dipendenza da indicazioni politiche [...] sia il rischio di attenersi a un puro "gioco combinatorio", a un formalismo che faccia della "specificità" soltanto un riparo dove proseguire senza troppi problemi esperimenti asettici e perciò depauperati»[6]. Sebbene anche l'autore di *Fughe* sembri collocarsi, almeno a quest'altezza, su posizioni di *contre-engagement*, vale a dire di impegno a partire da uno specifico operare letterario, e sebbene il suo punto di vista sia palesemente influenzato dalle posizioni di Sanguineti, la costante tensione verso il 'fuori' dalla letteratura è un forte elemento di originalità, nonché una chiara anticipazione del posizionamento dello scrittore sul finire degli anni Sessanta.

Per Di Marco, l'opera letteraria è costitutivamente 'aperta' poiché «continuamente disponibile di fruizione nel mondo e perché *depositat*a nel mondo partecipa del mondo continuamente»[7]. Ne consegue che la letteratura, anziché essere concepita come un insieme di opere 'chiuse' e singolarmente individuate, si caratterizza come un

[1] R. Di Marco, *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione* [1], cit., p. 63. La posizione di Di Marco nei confronti del realismo socialista e delle poetiche legate a un'idea dell'arte come 'rispecchiamento' della realtà è piuttosto dura: «la poetica del "realismo socialista" non è stata che una commissione ed una delega indirizzate alla Letteratura dall'esterno, e cioè una ipoteca di determinazione incombente sulla Letteratura, quando non obbligata e imposta [...]. D'altronde è assai difficile e raro che una "poetica" promossa dall'esterno della Letteratura sortisca delle opere [...]; tuttavia sappiamo quanto la preoccupazione di promuovere una "poetica" di "realismo socialista" abbia agito e agisca tuttora nel dibattito ideologico marxista sulla Letteratura, e costituisca uno degli impacci più diffusi al lavoro che occorre condurre di dissacrazione di certi miti e schemi». E ancora: «spesso l'atteggiamento *pratico* (e teorico) del marxismo ufficiale nei confronti di arte e letteratura non *è* stato dissimile rispetto a quello mantenuto – di *determinazione* – dalla società capitalistica e per certi versi ne è stato addirittura ideologicamente connivente. Ora, la radice teorica di tutto questo la si può riconoscere precisamente in quel principio (fondamentalmente idealistico-borghese) che concepisce l'arte in generale come "rispecchiamento" [...]; la quale dottrina [del "rispecchiamento"] [...] non può essere considerata, con rigore, marxista, ma bisogna piuttosto situarla com'è nel panorama più generale della "normatività" ideologica tolemaico-borghese ottocentesca», R. Di Marco, *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [2], cit., p. 126.

[2] Ivi, p. 64.

[3] *Ibid.* Prosegue Di Marco: «La letteratura non si contenta, se vuole essere di contestazione e di rivoluzione, di essere riflesso, o rispecchiamento o rappresentazione o come dir si vuole, della realtà e del mondo», *ibid.*

[4] «E non parliamo di "impegno", per carità; parliamo piuttosto di responsabilità attiva, specifica e di connivenze, ma all'*interno* della letteratura; non di rapporti tra la letteratura e il resto, cioè: ma di *commistione* significante e formativa (che agisce, eccome) la quale avvenga *dentro* l'operare letterario specifico», ivi, p. 61.

[5] Ivi, p. 63. Corsivo nel testo.

[6] F. Muzzioli, *Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 43.

[7] R. Di Marco, *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [2], cit., p. 129. Corsivo nel testo.

> *processo che si fa continuamente nel mondo tra la Letteratura che fa, ipotizza e produce mondo essendone coscienza e identificandosi operativamente con esso, e il mondo che della Letteratura si appropria via via*. Ora, se la Letteratura è questo processo, l'opera se si dà anche come *oggetto* non si costituisce però come organismo finito ma anch'essa come processo che la modifica via via.[1]

Lo spostamento del *focus* dall'opera in sé al processo di produzione e al rapporto continuamente rinnovato con il mondo esterno implica, poi, che l'agire letterario sia di per sé intrinsecamente politico. Di Marco insiste sul concetto di «progetto» come dimensione alternativa all'«opera-prodotto»[2]: «Ieri era [...] preminente l'"opera", come valore; oggi invece, nella situazione di mondo che una Letteratura di contestazione deve, nei suoi modi specifici, significare e agire, deve interessarci preliminarmente il "progetto"»[3]. E prosegue:

> [...] l'"opera" diventa allora il "progetto" dell'opera, è, ogni opera, un "progetto di opera", e la Letteratura diventa un "progetto di Letteratura" cioè, contestativamente, facendosi la Letteratura specificamente indeterminata, "progetto di mondo" che partecipa del "Progetto della Storia" – "progetto di Letteratura" come "progetto di mondo" di cui vanno messi in luce i nessi col "progetto rivoluzionario" operante nell'Ordine da parte della classe rivoluzionaria [...][4]

Ecco, allora, che attraverso l'apertura dell'opera in direzione di una progettualità continuamente rinnovata e di un continuamente rinnovato rapporto con il mondo sarà possibile recuperare anche una dimensione di prassi collettiva[5], da opporre all'individualismo di ascendenza borghese fondato, invece, sul concetto di «poetica»[6]. Il progetto letterario può così convertirsi in progetto politico, ma perché ciò avvenga la letteratura deve «interrogarsi su se stessa, sulle connivenze che intrattiene, sulle condizioni reali della propria situazione, sulle condizioni possibili del proprio sviluppo nel mondo

[1] Ivi, p. 130. Corsivi nel testo.
[2] R. Di Marco, *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [3], cit., p. 8.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] «[...] il "progetto" non va più inteso come un fatto individuale dello scrittore singolo solamente, ma, anche, come fatto *collettivo*: come progettazione, cioè, che avviene all'interno d'un contesto "societario"», *ibid.* Corsivo nel testo.
[6] «[...] considero, categoricamente, la "poetica" come una aberrazione della "intenzionalità" dello scrittore e come una tipica "fuga" della sua (dello scrittore) disponibilità al "progetto" [...]. Nella Letteratura di tradizione borghese, infatti, non si dà il "progetto di Letteratura" bensì la "poetica" individuale dello scrittore singolo; e più la Letteratura sarà "determinata" dall'Ordine e in definitiva "portatrice" di valori e norme della classe dominante, tanto più con mistificazione si "presenterà" come "creazione" individuale del singolo scrittore, e la "poetica" serve appunto a garantire tale mistificazione», ivi, p. 10.

reale circostante e della propria resistenza o addirittura sopravvivenza»[1]. In breve, sul suo concreto processo produttivo, proiettandosi in un 'fuori' che Di Marco non stenta a definire «Prassi»:

> Coloro i quali intendono la Letteratura come assolutamente svincolata dalla "Prassi", e quindi, come dicono, "autonoma", e credono di poter individuare le "strutture" letterarie internamente alla Letteratura stessa come "campo" o addirittura internamente alla singola opera, in realtà nutrono un concetto di Letteratura non come "processo" e "formazione" sibbene come "modello" e "forma" in ipostasi [...][2]

La polemica anti-strutturalista è evidente, e d'altra parte verrà confermata e approfondita da Di Marco sulle pagine di «Che fare»[3]. Ma in questo passaggio si avverte un'anticipazione di ciò che proprio sulla rivista codiretta da Leonetti prenderà il nome di 'teoria del decentramento dell'opera', vale a dire l'idea che «un testo letterario [...] non esaurisca il proprio significato in se stesso, ma che trovi senso e compiutezza nel rimando alla sfera sociale e politica, nel legame dialettico con l'ambito extra-letterario»[4]. Si sarà, allora, a cavallo del Sessantotto, in un clima di fermento movimentista e nel generale abbandono dei dibattiti squisitamente letterari in favore della polemica politico-ideologica. Per Alessandra Briganti, il saggio dimarchiano è un

> documento notevole delle contraddizioni in cui si svolgeva, verso la metà degli anni Sessanta, il lavoro culturale, proiettato al livello della scrittura verso una pratica capace di superare nei fatti l'impasse neorealistico [...], ma invischiato, al livello teorico, in un tipo di formulazione del rapporto arte/storia assolutamente insolubile.[5]

Tuttavia, è proprio proiettando il saggio di «marcatrè» sulla traiettoria successiva dell'autore che le proposte che vi sono contenute trovano uno sbocco critico-teorico, e soprattutto pragmatico, che ne invera i presupposti. Tale traiettoria verrà esplorata nel capitolo successivo; ciò che per il momento conta sottolineare è che l'ulteriore spostamento della posizione di Di Marco comporterà, da una parte, una critica radicale al Gruppo 63, dall'altra un parziale e problematico superamento dell'orizzonte *contre-engagé* in cui lo scrittore, all'altezza del saggio a puntate sommariamente

[1] R. Di Marco, *Ipotesi per una letteratura di contestazione* [4], cit., p. 36.
[2] Ivi, pp. 37-38.
[3] Cfr. *infra*, § 5.4.1.
[4] E. Caporiccio, *Le trame dell'allegoria*, cit., p. 198.
[5] A. Briganti, *Documenti per l'avanguardia*, cit., p. 39.

ripercorso, ancora si muove[1]. Ma questo superamento porterà anche a una più marcata differenziazione dalle posizioni di Sanguineti, che nel 1967, pubblicando sulle pagine di «Quindici» il saggio *La letteratura della crudeltà*[2], si dimostrerà ancora legato a una concezione allegorica della letteratura e all'idea, a sua volta foriera di polemiche interne al Gruppo, di una «rivoluzione sopra il terreno delle parole»[3]. Pur senza scontri eclatanti come quelli che avevano condotto Di Marco lontano dall'influenza di Giuliani, l'autore di *Fughe* si troverà allora in una posizione molto diversa, allineata in tutto e per tutto alle sinistre extraparlamentari (mentre Sanguineti resterà fermamente fedele al PCI), e orientata a una letteratura come diretta partecipazione agli scontri politici.

4.2.4 Dentro e fuori la neoavanguardia: Gianni Celati su «marcatrè»

Tra i giovani scrittori ospitati da Sanguineti, un posto di rilievo è senz'altro occupato da Gianni Celati. Il «pararomanzo» pubblicato nel numero di maggio-giugno 1965[4] non è, tuttavia, l'esordio letterario assoluto del futuro autore di *Comiche*: nel 1962, sulla piccola rivista «Bab Ilu», fondata a Bologna da Adriano Spatola e di cui Celati era uno dei redattori, compare una poesia[5] in cui sono già evidenti tanto la fascinazione per il paesaggio della provincia emiliana (qui paragonato a quello californiano[6]) che un'ironia ai limiti del *nonsense* che anticipa alcuni tratti delle prove più mature[7], per quanto attutita da una postura lirica in bilico tra toni elegiaci e resistenze neorealiste[8]. Sia questo testo che la breve esperienza di «Bab Ilu» sembrano essere stati dimenticati dalla critica[9], ma

[1] Come risulta da affermazioni come la seguente: «l'agire *politico* dello scrittore, del poeta, è precisamente il suo operare letterario specifico; e la letteratura, [...] per i rapporti e le connivenze mediate che intrattiene con tutte le "strutture" e le forze del contesto mondano-storico, è anche attività *politica*, è Politica», *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione* [1], cit., p. 63. Corsivi nel testo.
[2] E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, «Quindici», a. I, n. 1, giugno 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 15-18.
[3] Ivi, p. 17.
[4] G. Celati, *Studi per «Gli annegati della baia blu»*, cit. Nella breve nota biobibliografica che accompagna la pubblicazione, questo racconto è definito, appunto, un «pararomanzo» (cfr. ivi, p. 119).
[5] G. Celati, *Descrizione d'una giornata di Vera Evans in viaggio turistico attraverso l'Italia (Ravenna e Ferrara)*, «Bab Ilu», n. 1, 1962, pp. 13-15.
[6] «Al limite d'una città cresce l'erba; le scarpe / incespicano tra le macerie e i fili spinati, / qui a Pasadena si vedrebbe un cimitero delle automobili», ivi, p. 13.
[7] «In questa regione dell'Italia che si chiama Emilia / perché Emilio si chiamava l'imprenditore che fece la strada che l'attraversa», *ibid.*
[8] «Ma cosa ha visto oltre tutto questo? Ragazzi con le mani in tasca / che passeggiano per una via centrale / parlando di vittorie sull'altro sesso / e aspettando di farsi lustrare le scarpe. / Quello che so è che non c'è scampo», ivi, p. 14; «Ricordo questa piazza signorina quando il Duce era tra noi. / Sessantatremila persone alle porte di Ferrara / i braccianti con i loro mantelli, tutti incolonnati», ivi, p. 15.
[9] Al punto che non se ne fa menzione nemmeno nell'introduzione, nella cronologia e negli apparati critici e bibliografici del Meridiano a cura di Marco Belpoliti e Nunzia Palmieri (cfr. G. Gelati, *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori, 2016).

rappresentano, di fatto, l'ingresso di Celati nel campo neoavanguardista, nei confronti del quale la sua posizione è sempre stata come minimo ambivalente.

Due anni prima, nel 1960, inserendosi nel dibattito sul *nouveau roman* dalle pagine di «Impegno Presente»[1], lo scrittore aveva già espresso la propria contrarietà agli «smaniosi nipotini di Sartre»[2], avvicinandosi alle tesi del *Mare dell'oggettività* di Calvino[3] e contestando il «fenomenologismo [...] in voga»[4] nella critica francese (e, per estensione, italiana) più favorevole alle prove neoromanzesche[5]. Celati non risparmiava nemmeno critiche esplicite al «verri», in particolare al numero sulla letteratura italiana contemporanea (febbraio 1960) e alle posizioni di Barilli e Guglielmi[6]. In linea con un certo senso comune, poi, ai testi di Butor, Sarraute e Robbe-Grillet lo scrittore rimproverava il «tono evidentemente decadentistico»[7] e il «formalismo assoluto [...] [che] non può avere nessun valore se non di sintomo»[8]: anche per Celati, insomma, il *nouveau roman* rappresentava un «cammino verso il romanzo senza azione, senza uomini, senza sentimenti [...], senza valori, coscienza sociale e moralità [...], senza ironia»[9], che riproduceva una situazione di alienazione sociale in cui l'individuo era «slegato spiritualmente dalla collettività»[10]. Va da sé che l'articolo di «Impegno Presente» si concludeva su una nota piuttosto indicativa dei rapporti celatiani con l'avanguardia *tout court*:

> [...] molto spesso le avanguardie celano un fondo reazionario inconfessato, per cui la diffusa sfiducia in esse ha una ragione d'essere e che le storie degli uomini più o meno saranno sempre le stesse, in quanto

[1] G. Celati, *La tomba del romanzo (a proposito dell'*école du regard*)*, «Impegno Presente», n. 3, novembre-dicembre 1960, pp. 39-49.
[2] Ivi, p. 39.
[3] Cfr. ivi, p. 40. Si tratta di uno dei primi segnali di quell'affinità intellettuale che legherà i due autori dagli anni Sessanta fino alla morte di Calvino.
[4] Ivi, p. 42.
[5] Della critica italiana favorevole al *nouveau roman*, Celati sembra capovolgere alcuni postulati critici. Per esempio, quando parla, a proposito delle opere di Butor, Sarraute e Robbe-Grillet, di una «posizione oggettivistica o soggettivistica che non ammette la coesistenza del soggetto e dell'oggetto» (ivi, p. 41), è difficile non pensare all'interpretazione del tutto opposta di Barilli (cfr. R. Barilli, *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, cit.).
[6] «Guglielmi assume come metro il concetto dell'opera che rientra o meno nelle norme esistenziali, e Barilli condanna in blocco la produzione letteraria italiana del dopoguerra [...] dove si vede in ambedue i casi il costante paragone col *nouveau roman*. Ma un romanzo del genere che possibilità ha di innovare la realtà?», G. Celati, *La tomba del romanzo*, cit., p. 42.
[7] Ivi, p. 45. L'accusa di 'decadentismo' colloca l'intervento di Celati nell'alveo della critica marxista e dei suoi postulati lukàcsiani (cfr. G. Lukàcs, *Il significato attuale del realismo critico*, cit.).
[8] Ivi, p. 48. Si noti la convergenza con la posizione di Moravia, espressa un anno prima in occasione delle *9 domande sul romanzo* di «Nuovi Argomenti»: «la proposta [dell'*école du regard*] può avere soltanto un valore polemico e di sintomo» (A. Moravia, risposta a *9 domande sul romanzo*, cit., p. 42). Che Celati fosse sostanzialmente d'accordo con quanto era emerso dal questionario del 1959 lo dimostra anche il fatto che cita per esteso una parte della risposta di Bassani, concordando con quest'ultimo (cfr. G. Celati, *La tomba del romanzo*, cit., p. 49).
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, p. 41.

> vere storie e mai formalismi e chi cambia e cambierà e deve cambiare è l'uomo. Perciò dobbiamo aiutarlo a maturare, non cantare le litanie sul suo fallimento.[1]

Come ricorda Giacomo Micheletti, Celati ha sempre rimarcato, soprattutto dopo la fine dell'esperienza neoavanguardista, la propria «distanza ideologica rispetto alla frangia "dirigista" di Sanguineti e compagni»[2], distanza che, come si vede, corrisponde a un atteggiamento di sospetto coltivato fin dai primissimi anni Sessanta. Ma il rapporto del giovane scrittore con la neoavanguardia, e in particolare con l'autore di *Laborintus*, è più complesso di quanto la «rivendicata estraneità psicologico-ideologica [...] al *milieu* avanguardista»[3] lascerebbe supporre, e non soltanto perché Sanguineti ne accoglie su «marcatrè» l'esordio narrativo e ne benedice, pur con qualche riserva, l'opera prima[4], ma perché in questa fase aurorale della scrittura di Celati è effettivamente possibile rintracciare una profonda influenza sanguinetiana, in particolare una presenza costante del modello di *Capriccio italiano*[5]. D'altra parte, i segnali di un 'allineamento' sono visibili anche in alcuni testi coevi al debutto su «marcatrè»: recensendo, su «Lingua e stile», il volume feltrinelliano sul *Romanzo sperimentale*[6], Celati segnala proprio gli interventi di Sanguineti «sul romanzo come struttura mitologica e sul romanzo sperimentale come presa di coscienza "del ritorno del narrato alle originarie strutture mitologiche"»[7]; contestualmente, in un saggio apparso su «Uomini e idee» a introduzione del primo frammento di *Comiche*[8], lo scrittore affronta il tema della «regressione, sia linguistica che psichica»[9] finalizzata al recupero di una «verginità di parlato naturale»[10], e tra gli esempi inserisce anche il «linguaggio oniroide sanguinetiano»[11]. Gli omaggi a Sanguineti arrivano almeno fino al

[1] Ivi, p. 49.
[2] G. Micheletti, *«Una specie di ipnosi su poche tonalità minime»: poetiche della regressione ed effetti di sottoparlato tra* Capriccio italiano *e* Comiche, in E. Morra, G. Raccis (a cura di), *Prisma Celati. Testi, contesti, immagini, ricordi*, Milano, Mimesis, 2023, p. 18.
[3] Ivi, p. 19.
[4] La prima edizione di *Comiche* esce nella sezione di letteratura della collana einaudiana «La Ricerca Letteraria», sezione curata da Manganelli, Davico Bonino e, appunto, Sanguineti (cfr. G. Celati, *Comiche*, Torino, Einaudi, 1971).
[5] I debiti stilistici e tematici di *Comiche* nei confronti di *Capriccio italiano* sono analizzati in G. Micheletti, «*Una specie di ipnosi su poche tonalità minime»*, cit., pp. 23-41. Anche per Francesco Muzzioli, il Celati della prima prova narrativa si muoverebbe «esattamente nel solco dell'avanguardia, dal surrealismo fino al *Capriccio italiano* di Sanguineti», F. Muzzioli, *La scrittura dell'incertezza in* Comiche *di Gianni Celati*, in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005, p. 533.
[6] N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966.
[7] G. Celati, recensione a *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, «Lingua e stile», a. I, n. 2, 1966, p. 260.
[8] Cfr. G. Celati, *Comiche*, «Uomini e idee», a. VIII, n. 2, marzo-aprile 1966, pp. 43-48.
[9] G. Celati, *Materiali di lettura da verificare*, ivi, p. 39.
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, p. 40. Come sottolinea Micheletti, in questo saggio sono ben visibili delle «spie lessicali» (G. Micheletti, *«Una specie di ipnosi su poche tonalità minime»*, cit., p. 25, n. 26) che rimandano al saggio sul *Trattamento del materiale verbale*. Tra queste spie, i sintagmi «stupefatto deficiente» e «linguaggio oniroide», accanto al sostantivo «depauperazione» (cfr. G. Celati, *Materiali di lettura da verificare*, cit., p. 40) sembrano una sorta di citazione in chiave

saggio-manifesto *Il racconto di superficie*, pubblicato sul «verri» nel 1973[1], dove *Il giuoco dell'Oca* è preso a modello, accanto a *Nuovo commento* di Manganelli e soprattutto alle *Città invisibili* di Calvino, della «riduzione dell'universo incorporeo di profondità del libro alla superficie del suo spazio materiale di artefatto cartaceo»[2]. Proprio questo saggio, d'altronde, si conclude con un ulteriore rimando a *Capriccio italiano*, il cui capitolo sul «giuoco del romanzo»[3] è considerato nientemeno che l'«esempio più pertinente»[4] di racconto superficiale, confermandone così lo *status* di opera di riferimento[5].

A fronte di una traiettoria che si intreccia in maniera evidente con quella di Sanguineti, stupisce ritrovare nel Celati maturo la volontà esplicita di tagliare i ponti con il vecchio maestro e con tutto il *milieu* neoavanguardista, al punto da allontanarsi persino dal suo stesso *Comiche*[6]. In un'intervista del 2013[7], il momento di rottura con il Gruppo 63 è fatto risalire al Convegno di Fano del 1967, l'unico a cui Celati partecipò, e la responsabilità dello strappo attribuita proprio all'autore di *Laborintus* («La figura più importante del gruppo [...]. Ma pure il più serioso, il più convinto di essere sempre nel giusto»[8]):

> [...] a Fano io avevo portato il materiale di quello che sarebbe diventato il mio primo libro, *Comiche*. Niente di umoristico, nonostante il titolo. Il mio intento era di riprodurre il linguaggio dei pazzi, la loro maniera di pensare, lo sguardo con cui osservano il mondo. Sanguineti, però, non la pensava così. Avevo appena finito

della seguente formula sanguinetiana: «sottoparlato oniroide che si articola entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente», E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 111.

[1] G. Celati, *Il racconto di superficie*, «il verri», a. XVIII, n. 1, marzo 1973, pp. 93-114. Si tratta del saggio inaugurale di una nuova fase critica e teorica di Celati. Per Cortellessa, è il «primo manifesto del postmodernismo italiano», A. Cortellessa, *Frammenti di un discorso sul comico*, in S. Cirillo (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana*, cit., p. 570.

[2] Ivi, p. 93.

[3] Cfr. E. Sanguineti, *Capriccio italiano*, cit., p. 44-46.

[4] G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., p. 114.

[5] Per Celati, questo capitolo di *Capriccio italiano* è indicativo della tendenza 'letteralista' di certa narrativa contemporanea. I partecipanti al «giuoco del romanzo», come si è già avuto modo di vedere (cfr. *supra*, § 3.2.1), inventano regole arbitrarie basate su semplici accostamenti di lettere o suoni, e così facendo basano la creazione romanzesca su «unità non metaforiche o non semantiche [...] affranca*ndo* la narrazione dalla metafora globale in cui tutto si confonderebbe». Nel 'racconto di superficie', infatti, «si possono compiere tutte le trasformazioni tra le unità, ma [...] solo trasformazioni letterali», G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., p. 114.

[6] In un'intervista del 2007, ripercorrendo la complessa stesura del primo romanzo, Celati sosterrà: «*Comiche* è uscito nel '71, dopo che l'avevo rifatto undici volte, almeno. Però quando è uscito non mi piaceva più. Anche perché Calvino mi aveva consigliato di levare i passaggi sessualmente audaci o porno [...]. E senza le eccitazioni del sesso, secondo me il libro era crollato e sembrava un libro d'avanguardia, tipo Gruppo 63» (G. Celati, *Riscrivere, riraccontare, tradurre* [2007], a cura di M. Schneider, in Id., *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 460-461). Come ricorda Micheletti, *Comiche* è sempre stato percepito da Celati come un libro «scomodo», al punto che «nei tardi anni Ottanta [...] preferirà addirittura metterlo da parte, escludendolo dalla trilogia feltrinelliana dei *Parlamenti buffi*», G. Micheletti, *«Una specie di ipnosi su poche tonalità minime»*, cit., p. 20.

[7] G. Celati, *«Eccesso di serietà, limite per la scrittura»* [2013], a cura di A. Zaccuri, in Id., *Il transito mite delle parole*, cit., pp. 609-611.

[8] Ivi, p. 609.

> di leggere il mio pezzettino e lui saltò su tutto scandalizzato e mi fece: "Questa roba vuol far ridere sul serio!". Detta da lui, una frase simile era un'accusa gravissima.[1]

Sulla veridicità di questa testimonianza è lecito sollevare qualche dubbio, non tanto perché l'immagine di un Sanguineti «scandalizzato» da un testo come *Comiche* risulta francamente improbabile, ma perché la presunta battuta sanguinetiana era già stata attribuita, in un'intervista del 1977, a Gillo Dorfles[2]. In ogni caso, se all'altezza del 1967 una rottura tra Sanguineti e Celati c'è stata, ciò non solo non ha impedito al secondo di continuare a vedere nel primo un modello di scrittura (come risulta, appunto, dal saggio del 1973), ma le motivazioni di tale strappo possono essere più profonde di un'istintiva reazione 'a caldo', e rintracciate nella particolare postura di Sanguineti nei confronti del romanzo celatiano e in generale dei 'nuovi entranti' della neoavanguardia[3]. Nel parere di lettura inviato a Davico Bonino per la pubblicazione di *Comiche* presso Einaudi, l'opera è infatti descritta come «allinea*ta* su quel versante manieristico, già altra volta denunciato da me in affini prodotti e, come ora una volta di più confermasi, ormai inevitabile e "normale". [...] personalmente proclamo: ahimè, pùbblichisi!»[4]. Come scrive Micheletti, si tratta davvero di una «perplessa investitura»[5], che se da un lato segna l'ingresso ufficiale di Celati nella letteratura italiana contemporanea, dall'altro non può non suonare come una denuncia dell'«esaurimento delle istanze che avevano orientato le ricerche del decennio appena concluso»[6], e insomma rispondere a una logica di campo per la quale Sanguineti si ritrova ormai, fatalmente, nella parte del maestro relegato nel passato[7]. Allo stesso modo, in questo e in altri ricordi di Celati sembra emergere la volontà di

[1] Ivi, p. 610.
[2] «Una volta, a un congresso, Gillo Dorfles ha sentito che leggevo certe mie cose ed è venuto su scandalizzato dicendo: "Ah! Ma questo vuol far ridere sul serio!"», G. Celati, *Avanguardie e falsa alternativa* [1977], a cura di C. Cerritelli, ivi, pp. 48-49.
[3] Si ricordi che, tra il Convegno di La Spezia del 1966 e quello di Fano del 1967, aveva debuttato una nuova generazione di sperimentatori i quali, oltre a generare un vivace dibattito, avevano anche posto il problema di un effettivo passaggio di consegne dai membri più anziani a quelli più giovani (cfr. E. Pagliarani, *Il 63 a La Spezia*, cit.).
[4] E. Sanguineti, *Gianni Celati, Comiche*, in T. Munari (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi. 1941-1991*, Torino, Einaudi, 2015, p. 318.
[5] G. Micheletti, *«Una specie di ipnosi su poche tonalità minime»*, cit., p. 43.
[6] *Ibid.*
[7] È infatti probabile che nel «versante manieristico» Sanguineti inserisse proprio i debuttanti di La Spezia 1966 e Fano 1967. Per quanto riguarda, nello specifico, la narrativa, gli esempi più vistosi, accanto a Celati, di questa «avanguardia "in fondo all'avanguardia"» (F. Muzzioli, *La scrittura dell'incertezza*, cit., p. 522) erano senz'altro Alice Ceresa e Sebastiano Vassalli, le cui rispettive opere prime (A. Ceresa, *La figlia prodiga*, Torino, Einaudi, 1967; S. Vassalli, *Narcisso*, Torino, Einaudi, 1968) uscirono, come *Comiche*, presso la collana einaudiana «La Ricerca Letteraria», passando quindi anch'esse per il vaglio sanguinetiano.

distinguersi da un ambiente percepito, al contempo, come professorale[1] e «terroristico»[2], congelato in schermaglie personalistiche[3] e in cui prevaleva «il fatto di star lì a pensare che questo può andar meglio di quello, invece di beccare al volo i movimenti e gli spostamenti, i terremoti sociali, i punti di fuga o di soluzioni»[4].

Nonostante l'ambiguità di questo rapporto, non è comunque di poco peso che sia proprio la sezione *Letteratura* di Sanguineti ad accogliere, nel 1965, *Studi per «Gli annegati della baia blu»*, il frammento di «pararomanzo» che in quello stesso anno Celati sottoporrà a Davico Bonino per la pubblicazione in volume, ottenendo un rifiuto[5]. Accanto al brano narrativo apparirà anche *Salvazione e silenzio dei significati*[6], dichiarazione di poetica che, se letta alla luce del futuro saggio verriano del 1973, rivela tutta la coerenza della ricerca celatiana di questi anni, e insomma una continuità tra la fase 'neoavanguardista' e quella successiva. Scopo dello scritto è contestare la «cultura dei significati di fronte alla quale ci troviamo ad agire»[7]: per Celati, che in questo assume già una posizione radicalmente 'letteralista'[8] e anticipatrice anche di alcune suggestioni di Gilles Deleuze[9], «i significati non sono tali se non a partire dall'organizzazione delle unità distintive [della lingua] e strettamente dipendenti da queste, tanto che non esiste differenza semantica se non v'è differenza di organizzazione formale e viceversa»[10]. D'altra parte, per la 'cultura dei significati' «la parola è concepita come un involucro sensibile che racchiude o evoca il proprio contenuto»[11], al punto che si ritiene «aberrante lo scrittore che non rivela ciò che sta nascosto dietro i segni, supponendo che qualcosa di nascosto ci debba essere sempre e l'opera non si possa concepire come semplice presenza sul piano della specificità»[12]. A questo proposito, Celati sembra persino assolvere Robbe-Grillet dalla

[1] «Sanguineti era un uomo coltissimo, geniale, ma bastava guardarlo per capire che era un professore», G. Celati, *«Eccesso di serietà, limite per la scrittura»*, cit., p. 611.
[2] «[...] era gente che ti vuol sempre far capire che tu non hai capito delle cose e che ci sono punti più avanzati da conquistare, ai quali tu non sei ancora arrivato. Nel Gruppo 63 io ho sentito un continuo "terrorismo" [...]: era un ambiente terroristico come l'ambiente umanistico; la gente si scannava per [...] stupidaggini hegeliane», G. Celati, *Avanguardie e falsa alternativa*, cit., p. 49.
[3] «Nel Gruppo 63 c'è stata un'atmosfera di *vedettes*, di terrorismo delle *vedettes*. [...] [Mentre io] *r*itengo positivo il fatto dissolutivo dell'Io, della personalità, del nome», *ibid.*
[4] Ivi, p. 45.
[5] Al rifiuto di Davico Bonino, motivato dall'eccesso di difficoltà di quel testo, Celati invierà, nell'ottobre 1966, un primo stralcio di *Comiche* (cfr. N. Palmieri (a cura di), *Cronologia*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., pp. LXXXVI-LXXXVII).
[6] G. Celati, *Salvazione e silenzio dei significati*, cit.
[7] Ivi, p. 118.
[8] Di «letteralismo», inteso come concezione superficiale e non metaforica del racconto, Celati parlerà estesamente proprio nel saggio del 1973 (cfr. G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit.).
[9] Cfr. G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969. «Per Deleuze – scrive Celati – il senso è un puro effetto che, come tale, non esiste, ma insiste e sussiste nella superficie del discorso», G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., p. 94.
[10] G. Celati, *Salvazione e silenzio dei significati*, cit., p. 120.
[11] *Ibid.*
[12] Ivi, p. 121.

condanna di cinque anni prima, intendendolo come esempio di autore 'superficiale' strumentalizzato e condannato dalla cultura dominante dei significati[1], dalla quale sarà possibile uscire solo praticando una problematizzazione integrale del linguaggio, vale a dire uno spostamento del discorso critico, teorico e poetico «sulla struttura dei linguaggi e sulle possibilità comunicative della struttura linguistica»[2]. Il 'significato', inteso come dimensione profonda del linguaggio, è così sistematicamente abolito, e la letteratura ridotta alla sua convenzionalità di pratica formale:

> [...] il rigore del [...] metodo consiste proprio nella determinazione del silenzio di quei significati; non rimandando così essi che ai rapporti paradigmatici basilari, al piano formale della lingua, quindi alla continua scelta che occorre compiere là dove non vi sono tracciati linguistici prestabiliti [...] [Da ciò deriva] l'artificialità dell'esperienza letteraria, la sua convenzionalità [...][3]

Se, come scrive Cortellessa, gli assunti di *Salvazione e silenzio dei significati* sono «molto vicini ai più estremistici asserti di poetica del Manganelli di quegli anni»[4], è anche vero che essi non si riducono all'orizzonte 'asociale' della *Letteratura come menzogna*[5], ma recuperano un valore in senso lato politico della parola letteraria non trascurando la possibilità di una qualche forma di 'impegno', aspetti che dialogano, piuttosto, con il Balestrini di *Linguaggio e opposizione*[6] e, naturalmente, con il Sanguineti di *Ideologia e linguaggio*[7]:

---

[1] «[...] una personalità della nostra cultura letteraria chiarirà il suo atteggiamento e la sua fiducia nelle capacità di questo rituale [del rituale 'magico' per cui il segno diventa diretta manifestazione del significato], quando accuserà Robbe-Grillet di non nominare le cose e perciò di restare nel margine della negatività, dell'alienazione; argomentandosi che il superamento della condizione alienata avviene per lo scrittore proprio nominando l'alienazione come tale e quindi i suoi oggetti, esorcizzandola insomma per mezzo dei significati», *ibid*. Se letta accanto al saggio del 1960 contro il *nouveau roman* (cfr. G. Celati, *La tomba del romanzo*, cit.), questa dichiarazione suona anche come una palinodia: in effetti, Celati aveva accusato i nuovi romanzieri francesi di persistere in una descrizione dell'alienazione sociale priva di una vera prospettiva di 'salvazione' («il personaggio tipico dell'*école du regard* [è] inevitabilmente una ruota della macchina della società senza possibilità di agire da sé», ivi, p. 42), criticando in particolare a Robbe-Grillet il fatto di praticare, con *La jalousie*, un «rivolgimento formalistico estremo, una esclusione a priori di qualsiasi schema ideologico» (ivi, p. 48). Il che sarebbe a dire, con il linguaggio del Celati 'neoavanguardista' di «marcatrè», un'esclusione di significato.

[2] G. Celati, *Salvazione e silenzio dei significati*, cit., p. 123.

[3] *Ibid.*

[4] A. Cortellessa, *Frammenti di un discorso sul comico*, cit., pp. 567-568.

[5] Nonostante alcune indubbie consonanze con l'autore di *Hilarotagoedia*, peraltro rivendicate dallo stesso Celati (cfr. G. Celati, *«Eccesso di serietà, limite per la scrittura»*, cit., p. 611), a questa altezza cronologica lo scrittore non condivide certamente l'assunto manganelliano secondo cui «scrivere letteratura non è un gesto sociale» (G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* [1967], in Id., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 219). Come si vedrà poco più avanti, le proposte celatiane di «marcatrè» sembrano collocarsi ancora nel solco *contre-engagé* di certe poetiche 'novissime'.

[6] «*N*on 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 [...]. Sarà una possibilità di *opporsi* efficacemente alla continua sedimentazione, che ha come complice l'inerzia del linguaggio», N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione* [1960], in A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi*, cit., pp. 164-166. Corsivo nel testo.

[7] Cfr. soprattutto E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, cit.; Id., *Avanguardia, società, impegno*, cit.

> [...] allo stesso modo che nell'economia politica e sul piano della prassi politica, le possibilità di sovvertimento delle strutture che determinano lo stato di alienazione e di sfruttamento sono sempre state utopistiche e facilmente fagocitabili, finché non [se n'è] chiarita la storicità [...]; così nella letteratura la consapevolezza della non spontaneità del lavoro dello scrittore e della convenzionalità del suo ambito, dei suoi segni, del suo linguaggio, privo di altri significati e di altre verità, può mutare un rapporto storico ormai pietrificato, contrastando la feticizzazione ulteriore del suo gesto e del suo prodotto.[1]

Le tesi di *Salvazione e silenzio dei significati* vengono messe alla prova sia nel «pararomanzo» che in una brillante interpretazione dell'*Ulysses* di Joyce, pubblicata nel numero triplo 23-25 di «marcatrè» (giugno 1966)[2]. Qui, Celati parte dal presupposto che la ricezione storica del capolavoro joyciano sia avvenuta mediante «il ricorso alla evidenziazione delle sue supposte strutture mitiche ordinatrici»[3], collocando così il libro «nell'ambito della tradizione classica ed erudita»[4] e depotenziandone «l'elemento eversivo che gioca [...] a livello del linguaggio»[5]. In una lunga e dettagliatissima analisi delle «caratteristiche tecnico-linguistiche dello *Ulysses*»[6], lo scrittore capovolge le interpretazioni 'tradizionaliste' del romanzo, facendo emergere la libertà combinatoria del gioco formale di Joyce contro la presunta profondità dei referenti mitologici, per Celati poco più che puntelli concettuali di un discorso svolto prevalentemente sul piano orizzontale del linguaggio:

> Joyce usa intenzionalmente un linguaggio depauperato [...]. Nello stesso tempo però queste unità fraseologiche hanno rapporti non sostituibili con i concetti; così come nel linguaggio pratico-informativo una lieve variazione semantica implica una totale differenza del discorso, così la variazione come sostituzione tra unità semanticamente contigue implica una sostanziale differenza di concetto [...][7]

Come si vede, si tratta di un Joyce sottratto alla 'cultura dei significati' e riattivato nelle sue concrete possibilità di eversione linguistica. Per Celati, infatti, «l'operazione di integrazione dello

[1] G. Celati, *Salvazione e silenzio dei significati*, cit., p. 123. Dal saggio del 1973, che edificherà le proprie proposte teoriche sulle stesse basi del testo del 1965, vale a dire sull'idea generale di significato come «effetto di posizione di attributi delle cose nello spazio del discorso, e non come [...] qualcosa che le parole portano alla luce» (G. Celati, *Il racconto di superficie*, cit., p. 94), verranno comunque espunti i più espliciti accenti 'politici' dello scritto di «marcatrè».
[2] G. Celati, *Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dello* Ulysses *di Joyce*, cit.
[3] Ivi, p. 65.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 66.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 70. Si noti, ancora una volta, il lemma sanguinetiano «depauperato».

Ulysses negli schemi di ricezione preordinati»[1] ne aveva realizzato un'inevitabile «museificazione»[2], caricando la parola joyciana «di un illusorio arcaismo»[3] e trasformandola, a propria volta, in costruzione mitologica: «non più parola che demistifica il mito, non più eversione ma linguaggio occultante»[4].

Studi per «Gli annegati della baia blu» trasporta le osservazioni dei due saggi coevi direttamente sul piano delle strutture narrative, estendendo a dismisura, per così dire, l'asse sintagmatico del racconto a scapito di qualunque dimensione verticale di significato. Il «pararomanzo», infatti, non solo manca di un contesto narrativo immediatamente decifrabile (l'evento che mette in moto la trama è un generico e non meglio precisato «contagio»[5] e la stessa ambientazione, la 'baia blu' del titolo, è uno sfondo del tutto privo di caratterizzazione storica o sociale), ma fin dalle prime battute una selva di personaggi, almeno dodici, polverizza la struttura narrativa in una serie di sottotrame che si intrecciano liberamente e arbitrariamente tra loro. Si veda, di seguito, il paragrafo che introduce gran parte dei protagonisti, còlti in azioni minimali che frantumano la continuità narrativa e introducono, quasi ad ogni periodo, nuovi motivi di trama:

> L'Arduino con tutto quel peso per strada afflitto dall'invadenza dei ritratti ipnagogici che lo perseguitano dappertutto (Lucrezia... Lucrezia... Lucrezia). Tant'è che non fa caso a Giovanni lì spioso nel buco, però entra. E capitò ad un tratto che il Dottore si ferisse con una lametta da barba di Lemure, ed usciva il sangue dalla ferita, quasi s'imbestialisce; non è vero: era venuto lì solo per curare l'Amelia [...] senza che a lei venga in mente appunto di Lemure fuggito con la Rosaura [...]. Così Nestore sottobraccio con Lucrezia decidono d'intraprendere un viaggio alle Cicladi [...]: Val si ritirò lasciando cadere un guanto che nessuno raccolse [...][6]

La narrazione procede per stazioni successive che corrispondono, grosso modo, ai singoli paragrafi, di per sé relativamente autonomi[7]. La 'trama' è perlopiù composta da un repertorio di azioni stereotipate, recuperate dalla tradizione del romanzo borghese (i frequenti intrecci amorosi su cui il

[1] Ivi, p. 71.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid*.
[5] G. Celati, *Studi per «Gli annegati della baia blu»*, cit., p. 112.
[6] *Ibid.*
[7] I brevi paragrafi sono spesso aperti da nessi sintattici non sempre coerenti con lo sviluppo logico del discorso (come «così», «allora», «e», «ma», «però») e tendono a introdurre, di volta in volta, nuovi motivi di trama che non sempre trovano un adeguato sviluppo, e anzi spesso si esauriscono all'interno del paragrafo stesso. L'effetto è quello di un accumulo esasperato di informazioni che confondono il lettore e sovraccaricano la già esilissima continuità narrativa.

narratore insiste[1]) o da generi specifici come il poliziesco[2]. I personaggi sono del tutto privi di spessore psicologico e drammatico, utilizzati come tasselli di un gioco combinatorio che si rinnova costantemente, creando sempre nuove reti di relazioni: in sole sette pagine, i dodici protagonisti della *Baia blu* vivono peripezie che si sviluppano in una sorta di vuoto spaziale e temporale, mentre il narratore puntella il suo racconto-fiume con ironici commenti metatestuali[3] o con indicazioni di tempo del tutto arbitrarie[4]. Persino la morte è un elemento combinatorio al pari di qualunque altro, convocata *ex abrupto* in un giro di frase («Amelia sotto il tavolo defunta non ebbe modo di aggiungere banalità»[5]) con la sola funzione di dare al testo uno sviluppo ulteriore[6].

Se l'operazione di Celati acquista significato una volta collocata nel contesto delle ricerche teoriche coeve, è in particolare un articolo a offrire dei diretti spunti interpretativi. Si tratta della recensione al romanzo *Fughe* di Di Marco[7], pubblicata nel numero quadruplo 30-33 del 1967[8] e in cui Celati, accanto alla consueta, fine analisi linguistico-strutturale dell'opera, conia per il collega il concetto di «metaleggibilità»[9]. «La leggibilità di *Fughe* – sostiene lo scrittore – si riduce alla leggibilità di un ordine di successione formale di diversi movimenti ritmici, che cancellano la leggibilità del discorso sui referenti»[10]. Ne consegue che il romanzo di Di Marco «impedisce di conservare l'illusione della leggibilità integrale di un libro»[11], intendendo, con questa espressione, la «continuità delle nostre proiezioni in una inevitabile discontinuità della lettura»[12]. *Fughe* non è così distante, nella sua composizione formale, dal racconto celatiano: pressappoco come quest'ultimo,

[1] L'intrigo amoroso, di cui Celati offre una parodia svuotandolo dei suoi contenuti ideologici, psicologici e sentimentali e presentandolo come puro artificio narrativo (per cui i personaggi formano coppie o triangoli amorosi, si avvicinano e si allontanano, si tradiscono), è di fatto il motivo trainante del racconto.
[2] Il motivo dell'indagine poliziesca appare e scompare lungo l'arco della narrazione. Uno dei personaggi, Tapp, è un investigatore, e nel corso del racconto prende parte a diverse indagini, alcune esplicitamente burlesche (come quella su un distributore automatico di *chewing-gum* che non funziona, cfr. ivi, p. 113), altre soltanto nominate e prive di sviluppo, ma dai risvolti non meno comici e surreali (come il «caso del ragioniere redivivo», *ibid.*).
[3] «La storia si stava svolgendo con precipitazione», *ibid.*; «[...] l'intreccio si complicava sempre di più rischiando di risuscitare la commedia dell'arte», ivi, p. 113; «I problemi letterari non lo interessavano minimamente», ivi, p. 114; «[Era] la cosa che incideva di più sul momento per quanto concerne l'intreccio», ivi, p. 116.
[4] «Era forse finita una stagione o anche due o tre», ivi, p. 114; «[...] era infatti la fine di settembre», ivi, p. 117; «[...] in quel giorno di primavera», *ibid.*
[5] Ivi, p. 115.
[6] La morte improvvisa e narrativamente ingiustificata di Amelia, su cui verte l'ultima parte del racconto, da un lato è affrontata anch'essa secondo un registro comico e grottesco, tanto che gli altri personaggi pensano pure di poterla resuscitare («[...] è possibile rimettere in circolazione l'omicidata senza contravvenire alle regole di civile convivenza. [...] Appena consumato il delitto basta risuscitare la defunta e pulire le tracce di sangue. – E riesce sempre? – Certo purché la defunta sia composta dei normali ingredienti: ciccia, ossa, coscienzina e cerebro», ivi, p. 117), dall'altro richiama evidentemente lo stereotipo narrativo dell'amore tragico, coerente con il fitto intrigo amoroso in cui Amelia è inserita (e con il sentimento di gelosia che, a un certo punto, Arduino sembra provare per lei, cfr. ivi, p. 114; 115).
[7] R. Di Marco, *Fughe*, Milano, Feltrinelli, 1966.
[8] G. Celati, *Leggibilità e illeggibilità di Di Marco*, cit.
[9] Ivi, p. 33.
[10] Ivi, p. 31.
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*

l'opera di Di Marco si basa su «singoli segmenti [testuali] [che] portano con sé un'esatta caratterizzazione contestuale originaria [...], la quale è ritagliata di proposito, proprio nel suo nucleo, e i nuclei poi sono ordinati in un nuovo assetto molecolare»[1]. Come si è già visto nel brano citato, nella *Baia blu* le azioni dei personaggi, di per sé icastiche e perfettamente 'leggibili', avvengono al livello delle singole frasi, a loro volta giustapposte in sequenze apparentemente irrelate[2]. Ancora più spesso, questa strategia compositiva è estesa all'unità del paragrafo, tanto che la narrazione sembra appunto procedere per accumulo di 'blocchi' testuali autonomi, ma a volte anche i nessi sintattici interni al medesimo paragrafo sono forzati in favore di una sostanziale discontinuità logica: «Lucrezia sbatte la porta con violenza e lui si rannicchia sotto le coperte temendo il peggio. *Perché* bisogna anche considerare che l'Arduino nel suo eremo non parlava molto con nessuno»[3]. Come per Di Marco, insomma, anche per Celati la scrittura sembrerebbe caratterizzarsi come «progressiva variazione [...] [che] comporta un progressivo ordinamento all'interno del materiale linguistico»[4].

I possibili punti di contatto tra i due autori, così come messi in luce da questa recensione che sembra dire molto anche del «pararomanzo» celatiano, possono contestualizzare ulteriormente l'avvicinamento dello scrittore all'ala sanguinetiana. A differenza di *Comiche*, *Studi per «Gli annegati della baia blu»* non ha date di composizione certe, ma è probabile che i due lavori prendano avvio simultaneamente o quasi. Nel 1964, anno dei primi abbozzi di *Comiche*[5], Celati ha sicuramente modo di leggere in rivista il saggio sul *Trattamento del materiale verbale*[6], che segue di pochi mesi la pubblicazione di un brano di *Fughe* proprio su «marcatrè» (n. 4-5, marzo-aprile 1964). È possibile, insomma, che la narrativa di Di Marco, grazie anche alla consacrazione fattane di Sanguineti, abbia giocato a sua volta un ruolo di modello nello sviluppo di questa prima prova[7]. Se, ad oggi, la *Baia blu* è un racconto quasi dimenticato, nondimeno Celati arrivò a proporlo a Davico Bonino per la

[1] Ivi, p. 32.
[2] «Ordunque Arduino nello scantinato rimpiangeva qualcosa ma non si mosse; Giovanni svenuto o addormentato-delirante non si mosse nemmeno lui; Rosaura aveva fatto un incontro decisivo per sua vita [...]; Tapp era un ispettore poliziotto piuttosto caccavello ma non c'entra; Amedeo bestemmia spesso e volentieri pur stimatissimo nella zona con quella moglie che tiene; l'oste morto e sepolto che di peccati ne aveva nel vestito; i marinai-vermiglione partiti per le Cicladi ma ritorneranno ritorneranno; Nestore è in crisi e forse si sottoporrà a cure psichiatriche o epato-duodenali; Amelia si trastulla con il proprio ombilico dopo aver mangiucchiato lenticchie per tre notti e tre giorni», G. Celati, *Studi per «Gli annegati della baia blu»*, cit., p. 114.
[3] Ivi, p. 113. Corsivo nostro.
[4] G. Celati, *Leggibilità e illeggibilità di Di Marco*, cit., p. 33.
[5] Cfr. N. Palmieri (a cura di), *Notizie sui testi*, in G. Celati, *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 1725.
[6] Che, si ricordi, nasce come seminario per il VI Corso Internazionale di Alta Cultura della Fondazione Cini di Venezia tenutosi il 15 e il 16 settembre 1964, poi pubblicato in «Lettere Italiane», a. XVI, n. 4, ottobre-dicembre 1964.
[7] Si sono già notate le frequenti spie lessicali del saggio sanguinetiano negli scritti critico-teorici del Celati di questi anni, a dimostrazione che quello scritto venne effettivamente recepito e meditato dall'autore. Non è quindi da escludere che anche i contenuti di quel saggio e soprattutto gli esempi proposti abbiano avuto un ruolo nell'esordio di Celati.

pubblicazione in volume, e tale esordio, rimasto allo stato di frammento narrativo su rivista, si sarebbe dimostrato, nondimeno, decisamente in linea con il clima artistico e letterario di «marcatrè».

4.3 «MALEBOLGE»: LA 'LINEA' PARASURREALISTA

Nel 1967, durante un dibattito all'Archiginnasio di Bologna in occasione del decennale della nascita del «verri», Luciano Anceschi definisce la sua creatura «una rivista a vari strati, che, nonostante il titolo illuminista, cela in realtà una struttura barocca... Una rivista che nasconde in sé un certo numero di altre riviste – e già alcune si sono come staccate dal suo fianco»[1]. Il riferimento è senz'altro a «marcatrè», «Grammatica», «Malebolge» e all'allora nascente «Quindici», periodici le cui redazioni condividevano, con quella verriana, diversi membri effettivi. È però soprattutto «Malebolge» a interpretare nel senso più pieno lo statuto di costola della rivista anceschiana: la testata è infatti animata, tra gli altri, da studenti dei corsi di Anceschi, e proviene da un'esperienza a sua volta frutto dell'incontro tra il professore e alcuni suoi allievi, quella, già precedentemente citata, di «Bab Ilu». Sebbene il programma di «Malebolge» si differenzi dall'indirizzo prevalentemente fenomenologico ed 'endoletterario' del «verri», recuperando suggestioni surrealiste che ne influenzeranno in profondità il posizionamento critico-teorico e accogliendo istanze di poesia performativa e 'non lineare' che saranno al centro degli ultimi Convegni del Gruppo 63, il debito nei confronti della sorella maggiore è evidente e peraltro mai smentito dai fondatori[2].

A differenza dei periodici di cui si è trattato finora, «Malebolge» è, a tutti gli effetti, una *petite revue*: della 'piccola rivista' d'avanguardia condivide buona parte delle caratteristiche sintetizzate da Evanghélia Stead[3], in particolare la bassa tiratura, la distribuzione limitata e la generale evanescenza data dalla periodicità irregolare, a sua volta aggravata dal rapporto problematico con gli editori e da una situazione finanziaria quasi sempre in perdita[4]. Secondo le parole di Eugenio Gazzola, «la punta

[1] L. Anceschi, *Del «verri», perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*, cit., p. 14.
[2] Come scrive Giorgio Celli, «per collocare "Malebolge" nella giusta latitudine di quegli anni, è necessario metterla in sintonia, quasi sorella minore, con la rivista "il verri"», G. Celli, *«Malebolge», mezzo secolo dopo*, in E. Gazzola (a cura di), *«Malebolge». L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, p. 399.
[3] Cfr. E. Stead, *Reconsidering 'Little' versus 'Big' Periodicals*, cit., pp. 4-5.
[4] Le enormi difficoltà economiche di «Malebolge» emergono dai carteggi tra i membri della redazione. In particolare, alcuni scambi epistolari tra Antonio Porta, Corrado Costa e Paolo Carta, conservati presso il Fondo Antonio Porta del centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, testimoniano di quanto la rivista faticasse a trovare un nuovo editore dopo i primi due numeri usciti presso Mursia. Di fronte al rischio concreto che il terzo fascicolo potesse non vedere la luce, i redattori fanno nomi di editori potenzialmente interessati e propongono modalità di finanziamento alternative. Costa avanza l'idea di un sistema di tipo societario in cui un gruppo di lettori 'fedelissimi' partecipi attivamente al sostentamento economico di «Malebolge». Si ventila persino la possibilità di coinvolgere figure locali del PCI (cfr. Milano, Centro Apice, Fondo Antonio Porta, Corrispondenza privata, P. Carta, busta 4, in particolare le lettere datate 28

massima della vendita fu di mille copie o poco più»[1], con una tiratura che si aggirava a sua volta attorno al migliaio di esemplari[2]. Come per tutte le *petites revues*, l'avventura di «Malebolge» si conclude dopo pochissimi numeri, soltanto cinque: i primi due (primavera e inverno 1964) distribuiti dall'editore Mursia; il terzo (autunno 1966) da Scheiwiller; il quarto pubblicato come inserto del numero quadruplo 26-29 di «marcatrè» (dicembre 1966) e, infine, il quinto (primavera-estate 1967) ancora con Scheiwiller[3]. A questa irregolarità distributiva corrisponde una numerazione anomala[4] e una altrettanto irregolare strutturazione dei fascicoli: i primi due conducono con coerenza, sia sul fronte critico che creativo, l'operazione di recupero del Surrealismo in opposizione tanto alle poetiche d'*engagement* che alla nascente poesia tecnologica del Gruppo 70; il terzo è interamente dedicato al Convegno di La Spezia 1966, di cui si pubblicano i testi creativi e un resoconto del dibattito; l'inserto di «marcatrè» sviluppa il discorso sul 'parasurrealismo' aprendo per la prima e unica volta il dibattito a una platea di autori esterni alla redazione della testata; il quinto, infine, si muove con decisione verso le poetiche della performatività e verso la letteratura combinatoria[5]. La composizione redazionale mostra la stretta interdipendenza della rivista nei confronti del *milieu* verriano: redattore è Ennio Scolari (1935), all'epoca assistente universitario di Anceschi, mentre il comitato redazionale è composto da Vincenzo Accame (1932), Giovanni Anceschi (figlio di Luciano, 1939), Paolo Carta, Giorgio Celli (1935), Corrado Costa (1929), Alberto Gozzi (1943), Luigi Gozzi (1935), Antonio Porta

gennaio 1965, 8 febbraio 1965 e 14 dicembre 1965; C. Costa, busta 5, in particolare le lettere datate 21 dicembre 1964 e 12 luglio 1965).

[1] E. Gazzola, *Introduzione alla lettura di «Malebolge»*, in Id. (a cura di), *«Malebolge»*, cit., p. 19. Anche Adriano Spatola, in un'intervista degli anni Ottanta, riporta che «"Malebolge" è arrivato al massimo a mille copie nel suo periodo di massimo splendore. "Quindici" arrivava fino a venticinquemila copie», L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, in P. L. Ferro (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992, p. 48.

[2] Il terzo numero di «Malebolge» uscì in sole 1200 copie numerate (cfr. E. Gazzola, *Note ai testi*, in Id. (a cura di), *«Malebolge»*, cit., p. 29).

[3] Cfr. ivi, pp. 24-34.

[4] I primi due fascicoli portano il sottotitolo di «Rivista di letteratura» e hanno una numerazione progressiva; il terzo si intitola «Quaderno n. 3/4»; l'inserto di «marcatrè» viene titolato, semplicemente, «Malebolge», con il sottotitolo 'tematico' *Surrealismo e parasurrealismo*, mentre il quinto, in apparente contraddizione con il terzo, porta la dicitura di «Quaderno n. 1». Come scrive Gazzola, l'«incongruenza [è] solo apparente, perché in realtà questo fascicolo avrebbe dovuto essere il primo quaderno di una nuova serie», ivi, p. 31.

[5] Il numero contiene lo scritto *Prolegomeni a un saggio sulla combinatorietà* di Giorgio Siribaldi Luso («Malebolge», quaderno n. 1, primavera-estate1967, pp. 45-52) e il *Manifesto dell'arte permutazionale* di Abraham A. Moles (ivi, pp. 69-75), oltre al saggio *Comunicazione e semiotica* di Tomàs Maldonado (ivi, pp. 76-79). Sulla centralità delle teorie di Moles nel dibattito teorico della seconda metà degli anni Sessanta, cfr. M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia: the Project of «Malebolge»*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2010, pp. 85-91.

(1935) e Adriano Spatola (1941)[1]. Si tratta, in buona parte, di collaboratori della rivista anceschiana[2], quando non di veri e propri allievi del direttore del «verri» (come Scolari, già membro della redazione verriana, Spatola e i fratelli Gozzi), mentre la presenza di Porta garantisce fin da subito un aggancio con la linea maggioritaria del Gruppo 63[3]. Da un punto di vista generazionale, se si esclude l''anziano' Costa, la media è leggermente più avanzata rispetto al centro consacrato della neoavanguardia, e fa di «Malebolge» una testata relativamente giovane, animata in buona parte da degli effettivi 'nuovi entranti'.

La rivista si colloca in una zona periferica del campo neoavanguardista: il periodico nasce infatti a Reggio Emilia, da un nucleo emiliano guidato dalle figure di Celli e Spatola, entrambi legati all'Università di Bologna (il primo come professore di Entomologia presso la Facoltà di Agraria, il secondo come studente del corso di Lettere e assiduo frequentatore delle lezioni di Anceschi), le cui traiettorie si erano già incrociate in occasione della brevissima esperienza di «Bab Ilu»[4]. A questi si aggiungerà Costa, originario di Mulino di Bazzano (Parma) e avvocato di professione a Reggio Emilia, incontrato da Spatola durante il Convegno di Palermo[5]. A differenza di «marcatrè», anch'essa nata in un contesto periferico come la Genova dei primi anni Sessanta, «Malebolge» non riscatterà mai la propria condizione di 'minorità', né affidandosi al capitale simbolico e sociale di un direttore esterno (come Eugenio Battisti per la rivista genovese), né venendo acquisita da un grande editore che garantisca un solido canale distributivo. Sebbene sia proprio l'*équipe* di «Malebolge» a organizzare il secondo Convegno del Gruppo 63, nei ricordi dei fondatori la marginalità geografica si converte quasi automaticamente in una funzione di opposizione interna, sia per quanto riguarda,

[1] Nel primo numero, Scolari compare come unico redattore, mentre tutti gli altri risultano membri del comitato di redazione. Per il secondo numero, i redattori indicati sono Carta, Scolari e Spatola, mentre il resto del gruppo figura come comitato di redazione. Per il terzo fascicolo si opta per la dicitura «redazione a cura di», ma tra i nomi del comitato scompaiono quelli dei fratelli Gozzi (i rapporti tesi con i Gozzi sono d'altronde testimoniati dagli epistolari del Centro Apice, per cui cfr. Milano, Centro Apice, Fondo Antonio Porta, Corrispondenza privata, P. Carta, busta 4, in particolare la lettera datata 5 luglio 1965; C. Costa, busta 5, in particolare la lettera datata 12 luglio 1965). L'inserto di «marcatrè» torna alla ripartizione redazionale del secondo numero: Alberto Gozzi è nuovamente parte del comitato, ma non il fratello Luigi. Infine, il «Quaderno n. 1» è a cura dei soli Giovanni Anceschi, Costa, Porta e Spatola.

[2] Il gruppo di «Malebolge» è così vicino alla figura di Anceschi che per il «Quaderno n. 1» del 1967 si ventila persino l'ipotesi, poi accantonata, che il fascicolo venga curato proprio dal direttore del «verri». Questa possibilità risulta da tre lettere di Carta e Celli ad Anceschi conservate presso il Fondo Anceschi dell'Archiginnasio di Bologna (cfr. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Collaborazioni editoriali, busta 179, fascicolo 4, codice interno: 1295 - 001.008.004).

[3] «Antonio Porta era l'ambasciatore, presso di noi, del Gruppo 63», G. Celli, *«Malebolge», mezzo secolo dopo*, cit., p. 401.

[4] Celli riduce a cinque membri la «redazione operativa» di «Malebolge»: Spatola, Costa, Scolari, Porta e se stesso. La serata in cui il progetto della rivista viene definito è ricordata come segue: «ci eravamo radunati in un'osteria di Rotelia di Castellarano, un paesino sperduto nelle montagne sopra Reggio Emilia, dove Adriano era andato per una supplenza in una scuola media. [...] Era una sera di nebbia, con la redazione quasi al completo, e con un *outsider* in più, Gian Pio Torricelli», G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 5.

[5] Cfr. L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., p. 47.

per dirla con Bourdieu, il «richiam*o* ai valori in nome dei quali i dominanti hanno accumulato il loro capitale simbolico»[1], sia per quanto concerne il tentativo di ovviare a ciò che era percepito come una mancanza nell'elaborazione teorica dei *Novissimi*. È senz'altro illuminante la distinzione posta da Spatola oltre un decennio dopo la chiusura di «Malebolge»:

> [...] dal surrealismo storico avevamo ripreso anche il gusto per gli attacchi polemici. Il Gruppo 63, dopo una prima fase di esplosione polemica, aveva sùbito trovato i propri sbocchi, insomma aveva vinto la propria battaglia; e quindi ogni scrittore si era trovato una propria "sistemazione", abbastanza tranquilla: c'era la possibilità di lavorare, c'erano case editrici aperte, c'erano insomma tutte le cose che succedono quando una cultura passiva o stanca viene frustata e risvegliata. Noi invece continuavamo le nostre polemiche sempre più ferocemente: attaccavamo Pasolini e tutti gli scrittori dell'"ufficialità" italiana. E li attaccavamo duramente con un tono estremamente provocatorio.[2]

È effettivamente insolito ritrovare, in un membro del Gruppo 63, una retorica tanto vicina a quella dei suoi oppositori, nella quale Spatola, all'altezza cronologica del 1980, sembra anzi raccogliere a piene mani. Anche Celli, a distanza di anni e non senza scadere in motivi personalistici, rimarca per sé e per i propri compagni una condizione marginale[3]; d'altra parte, si è già visto come il programma parasurrealista fosse inviso al membro forse più consacrato del Gruppo, vale a dire Sanguineti[4]. In effetti, anche a livello delle pure proposte di poetica, «Malebolge» sembra muoversi nel quadro di un'implicita contestazione dei *Novissimi*. Scrive Celli:

---

[1] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 216. Per Bourdieu, il 'richiamo ai valori' è un meccanismo abituale nella lotta tra 'nuovi entranti' e generazioni consacrate, queste ultime colpevoli, agli occhi dei primi, di aver abbandonato le ragioni che le avevano a loro volta spinte a contestare le generazioni consacrate all'epoca del loro ingresso nel campo.

[2] L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., pp. 47-48.

[3] Un aneddoto, indicativo del grado di tensione che poteva crearsi tra la periferia della futura «Malebolge» e il centro dei *Novissimi*, è raccontato da Celli in occasione della celebrazione dei quarant'anni del Gruppo 63: «Nell'estate [del 1962] scrissi *L'esemplare storia di Ramiro dell'Orco*, una *pièce* ispirata al *Principe* di Machiavelli. La faccio breve: i due atti unici andarono in scena, ebbero un certo successo, e Nanni Balestrini [...] presenziò all'ultima replica e ne rimase abbastanza colpito. Invitò così i [fratelli] Gozzi [registi dello spettacolo] alla prima riunione, quella, per dir così, fondatrice del Gruppo 63 a Palermo, mentre io, per ragioni che lascio all'investigazione dei posteri, ma che non furono nobili, rimasi a casa, a mandar giù un grossissimo rospo. Non lo inghiottii in silenzio, però, perché un bel giorno andai a Milano a lamentarmi con Balestrini di quella mia esclusione» (G. Celli, *«Malebolge», un sogno parasurrealista*, in R. Barilli, F. Curi, N. Lorenzini (a cura di), *Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 69-70). Anche la presenza in redazione di un *outsider* come Corrado Costa viene ricordata polemicamente da Celli come motivo di scontro interno: «Il diabolico avvocato [...] restò sempre ai margini del Gruppo 63, considerato dai boss, come mi confessò, un dilettante d'ingegno» (G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 8). Si ricorda, a questo proposito, il giudizio negativo di Sanguineti sulle poesie che Costa lesse al Convegno di Reggio Emilia (cfr. A. Tagliaferri, *Tentativo di vedere da vicino un poeta invisibile*, cit., p. 8), e il fatto che lo stesso Celli, entomologo, provenisse da un campo esterno a quello letterario.

[4] Cfr. *supra*, § 4.1, *Il Gruppo 63 come campo di tensioni (1964-1967)*.

> [...] il nostro Paese ha saltato a piè pari l'esperienza surrealista etichettando De Chirico come un metafisico, e rimuovendo [...] quasi del tutto la pittura, e la produzione letteraria di Savinio. Curiosamente, si era continuato nel Dopoguerra a confermare l'ostracismo fascista per Breton e soci, e i poeti dei *Novissimi* [...] quei poeti, dico, sembrava si vergognassero di denunciare qualsiasi ascendenza surrealista considerandola, che so?, squalificante o disonorevole. Salvo poi contrabbandare certe tecniche, la scrittura automatica, o il *collage* linguistico, come se non derivassero da un ben preciso e riconosciuto ambito storico.[1]

L'azione del gruppo di «Malebolge», nelle parole di Celli, si configura allora come una sorta di polemico svelamento del fondo surrealista dei *Novissimi*:

> Acquistammo coscienza [...] che molti dei *Novissimi* avevano già fatto qualcosa di simile [al recupero del surrealismo] [...]: i *collage* linguistici di Sanguineti, di ascendenza poundiana, somigliavano ai *Champs magnétiques* di Breton e di Soupault, così allora per lo meno ci parve, solo che, mentre i due surrealisti francesi sembravano intenzionati a dar voce all'inconscio, e alla sua cinematica, il poeta italiano, sostituendo al ritorno del rimosso la citazione, metteva al posto della Pizia del profondo, una biblioteca, gremita di opere in greco e in latino. [...] Balestrini trasferiva, un po' alla Sullivan, l'inconscio nel sociale, ritagliando e rimontando frasi di giornali e di rotocalchi [...]. Dunque, eravamo abbastanza in linea con gli scrittori della neoavanguardia, solo che, più "spudorati" di loro, dichiaravamo il nostro debito a Breton e agli avventurieri dei primi decenni del nostro secolo.[2]

Va da sé che non tutta la redazione della rivista accetta di pari grado e negli stessi termini la riappropriazione delle poetiche surrealiste, con almeno un caso di esplicito sospetto rappresentato da Porta. Viene così a crearsi una polarizzazione interna alla testata che, ancora una volta, si dispone lungo l'asse *Novissimi* – «Malebolge»: «Porta – ricorda Spatola – manteneva un po' le distanze dal parasurrealismo per ragioni sue, ossia di non voler giocare tutto su una sola carta; mentre a noi interessava in quel momento questa cosa, sia da un punto di vista ideologico-anarchico, sia da un punto di vista letterario-culturale»[3]. Anche tra i membri più inclini al recupero del surrealismo

[1] G. Celli, *Prefazione*, cit., pp. 6-7.
[2] Ivi, pp. 7-8. L'idea di 'correggere' i *Novissimi* non è estranea nemmeno a Spatola, che negli anni Ottanta, sempre in virtù di una dinamica di 'richiamo ai valori', sosteneva: «sì, io tiro avanti questo... "carro" dei *Novissimi*, ma lo tiro avanti perché per me è la propaggine estrema di un grandissimo discorso che è poi quello che ha fatto l'avanguardia storica. [...] Questa coscienza c'era nei *Novissimi* all'inizio, poi si è pian piano spersa nei vari canali della cultura sociale italiana, che un po' l'ha inglobata, un po' l'ha cancellata, un po' l'ha ammorbidita, con degli effetti in qualche modo negativi. Questo è un pericolo che l'avanguardia corre sempre, e cioè quello di diventare a un certo momento un'Istituzione», L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., p. 45.
[3] Ivi, p. 47. Si noti l'utilizzo del pronome «noi» e dell'implicita distinzione interna che suggerisce.

corrono tuttavia differenze vistose che si ripercuotono sui rapporti interni alla redazione. Non di rado discussioni a carattere letterario degenerano in scontri verbali[1], mentre Spatola finisce con l'esercitare un'egemonia interna non sempre ben vista dai suoi compagni[2]. Scrive Celli:

> Porta era il più cauto, e diffidava di Breton, Scolari deplorava le scelte politiche di Dalì, e si dissociava, Spatola tifava per Soupault e per Tristan Tzara: anzi, tra noi, era il più interessato ai dadaisti [...]. Io preferivo il Breton del primo Manifesto, perché freudiano, e dunque più scientifico, mentre Corrado Costa puntava sul secondo, perché junghiano, dunque più mistico.[3]

I primi due numeri della rivista (in aggiunta all'inserto del 1966), lasciano emergere proprio Spatola e Celli come principali teorici del parasurrealismo, nonché come gli autori che hanno saputo meglio realizzare, nella propria opera letteraria, i principi esposti sulle pagine di «Malebolge». In questo senso, non si può concordare con Gazzola quando scrive che il parasurrealismo «è dichiarato nell'articolazione della rivista e nei suoi contenuti, e tuttavia sembra lì proprio per essere perduto, dal momento che nessuno dei protagonisti, alla prova dei fatti, va oltre la dichiarazione teorica»[4]. Se, secondo una sintetica definizione di Celli, il parasurrealismo si configura come «una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato soprattutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica»[5], allora proprio il fascicolo d'esordio della rivista contiene un testo che svolge, a tutti gli effetti, una funzione di manifesto poetico: il lungo poemetto di Spatola intitolato *Sterilità in metamorfosi*[6]. Se ne riportano le prime due stanze:

> 1
>
> persino è della pietra far vermi questa notte
>
> dentro la pietra sono i suoi capelli

[1] Cfr. G. Celli, *Prefazione*, cit., pp. 8-9.
[2] I malumori nei confronti di Spatola emergono esplicitamente in una lettera non datata di Celli ad Anceschi, in cui il primo si lamenta dello strapotere spatoliano nella redazione di «Malebolge» (cfr. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Corrispondenza, G. Celli, busta 10, fascicolo 30, lettera 2, codice interno: 1295 - 001.001.003.070). Anche in alcune lettere di Carta a Porta emergono considerazioni simili (cfr. Milano, Centro Apice, Fondo Antonio Porta, Corrispondenza privata, P. Carta, busta 4, in particolare le lettere datate 17 aprile 1965, 21 dicembre 1965 e 23 dicembre 1965).
[3] G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 6.
[4] E. Gazzola, *Introduzione alla lettura di «Malebolge»*, cit., p. 19.
[5] G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 7.
[6] A. Spatola, *Sterilità in metamorfosi*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, poi in Id., *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966, poi in Id., *Opera*, a cura di G. Fontana, Viareggio, Diaforia, 2020, pp. 184-193.

grumo nero impastato con bianchissima calce
e la roccia sta nel mezzo del lago
le sue dita irte di radici sono formiche
grumi neri impastati con bianchissima calce
le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva
perché persino la pietra fa vermi questa notte
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
è lama di coltello che taglia tra le dita

2
è lama di coltello che taglia tra le dita
si fa sabbia pietra rossa e della sabbia fango
e la roccia sta nel mezzo del lago
la mano a cinque dita che fu dentro la fogna
perché la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua
occhio del pesce arpionato che fissa il nero stivale che luccica d'acqua
è lama di coltello che fende la tua mano
e il mondo che si solleva si chiude a pugno
guarda nel centro della mano
ogni radice è dentro la tua carne
non risalgono più dal baratro giallo di sabbia[1]

Se le immagini suggerite dal testo, in cui domina il tema di una metamorfosi paradossale e innaturale («persino è della pietra far vermi questa notte»)[2], sono generalmente riconducibili a un immaginario di stampo surrealista (con almeno un diretto riferimento, nell'associazione tra le «dita» e le «formiche», al film *Un chien andalou* di Luis Buñuel), la struttura di questa poesia è solo apparentemente legata alla pratica della scrittura automatica. Come scrive La Rosa, «la metamorfosi si rivela [...] improduttiva: si mostra cioè solo per quello che è, gioco di mutamenti e passaggi [...]

[1] Ivi, pp. 184-185.
[2] Il tema della metamorfosi si ritrova in buona parte dei testi legati all'esperienza della rivista (cfr. M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia*, cit., pp. 74-95).

che non conduce a nulla se non ad una sterile sequenza di versi»[1]. I segmenti versali si alternano, infatti, secondo un principio di iterazione e variazione che raffredda le spinte oniroidi, contenendole all'interno di una gabbia testuale che espone il gioco compositivo[2]. Le iterazioni (con o senza variazioni) possono riguardare singoli sostantivi («pietra», «dita», «radici/radice», «sabbia»), sintagmi («mondo che si solleva») o interi versi («grumo nero impastato con bianchissima calce», che ricompare variato al plurale dopo pochissimi versi; «è lama di coltello che taglia tra le dita», che diventa «è lama di coltello che fende la tua mano»). Nell'arco delle sedici stanze del poemetto, questi elementi compositivi di base vengono ricombinati in soluzioni sempre nuove, con l'aggiunta, di volta in volta, di ulteriori tasselli che arricchiscono lo schema di base[3]. Scrive Ciro Vitiello: «Se la parola per i surrealisti è densa e carica di visioni, per Spatola è esausta [...], si mercifica come mezzo della costruzione, come funzione di sé, spezzato il rimando al simbolo o all'immagine»[4], e in questo la pratica poetica spatoliana si muove senz'altro in sintonia, come si vedrà nei paragrafi successivi, con l'elaborazione teorica di Celli e in generale con il programma della rivista.

Non tutto ciò che compare su «Malebolge» è strettamente ascrivibile al parasurrealismo, sebbene soprattutto i primi due numeri contribuiscano a creare un forte 'effetto di gruppo'. Questo è dato, in primo luogo, dalla presenza diffusa di testi critici che riflettono sull'eredità storica del surrealismo, a cominciare da una dichiarazione programmatica di Scolari che, nel ribadire il nesso tra letteratura e ideologia[5], attribuisce proprio alla vecchia avanguardia bretoniana una «possibilità di rinnovamento del linguaggio, di mediazioni con linguaggi extrapoetici»[6], nel tentativo di «rivendicare all'uomo una libertà sostanziale che le strutture neocapitalistiche gli negano»[7]. Oltre al riferimento

[1] E. La Rosa, *Adriano Spatola, «Malebolge» e la proposta di un parasurrealismo*, «Verbum. Analecta Neolatina», a. XIV, n. 1-2, dicembre 2013, p. 138.
[2] Si vedrà come proprio Celli, nei suoi articoli teorici, si concentri sull'elemento del gioco formale come caratteristica peculiare del parasurrealismo (cfr. *infra*, § 4.3.2, *Giorgio Celli: dal «verri» a «Malebolge»*).
[3] Per esempio, il verso «lama di sabbia rossa che fende la sterile acqua», che compare nella stanza n. 4 (A. Spatola, *Sterilità in metamorfosi*, cit., p. 186), è il risultato della ricombinazione arbitraria dei seguenti versi dalle prime due stanze, di cui si evidenziano gli elementi sintattici prelevati: «è *lama* di coltello che *fende* la tua mano»; «si fa *sabbia* pietra *rossa* e della *sabbia* fango»; «perché la roccia nel mezzo del lago si carica d'*acqua*». L'aggettivo «sterile» è l'elemento introdotto *ex novo*, che da questo momento in poi entrerà nello schema compositivo del poemetto, venendo tuttavia reiterato nella forma sintagmatica «sterile acqua», variata anche in «sterili acque» (cfr. ivi, pp. 190; 192).
[4] C. Vitiello, *Adriano Spatola ovvero del surrealismo nominale e semiotico*, in P. L. Ferro (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 180. Per una riflessione sull'importanza del poemetto *Sterilità in metamorfosi* nell'evoluzione poetica di Spatola nei primi anni Sessanta, cfr. F. Gritti, *Dalla neoavanguardia alla poesia totale: il percorso poetico di Adriano Spatola*, «Studia scientifica facultatis paedagogicae», a. XVIII, n. 2, aprile 2019, pp. 62-78.
[5] «[...] delle avanguardie storiche è necessario recuperare innanzitutto questo atteggiamento particolare di operatività ideologica, dal momento che esso ci consentirà di affrontare più agevolmente quello che appare uno dei problemi di fondo della nuova letteratura: l'identificazione linguaggio-ideologia», E. Scolari, *Progetto di lavoro*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, p. 74.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

alla dimensione militante del Surrealismo storico, del quale si elogiano gli «atteggiamenti utopistici»[1] ma si contesta il sostanziale allineamento al Partito Comunista[2], lo spostamento del *focus* sul linguaggio e sui «criteri di utilizzazione»[3] dei «materiali recuperati»[4] permette di allargare l'interesse di «Malebolge» a un bacino piuttosto ampio di tecniche compositive, ben rappresentate già nei due fascicoli inaugurali. Oltre all'originale poemetto surreal-combinatorio di Spatola, trovano infatti spazio brani composti con la tecnica del *collage*[5], del *fold-in*[6], poesie «a schema multiplo»[7] o altre forme di testualità[8] che nel corso delle pubblicazioni si amplieranno e arricchiranno, facendo fare alla rivista una forte virata verso la 'non linearità'[9]. Come scrive Moroni, sottolineando la continuità tra l'interesse per le tematiche surrealiste, riprese in maniera sistematica e consapevole soprattutto da Spatola e Celli, e quello per tecniche d'avanguardia poco frequentate anche dai *Novissimi* (come il *fold-in*), «on the basis of [the] principle of metamorphosis, "Malebolge" established itself from the beginning as a laboratory for the articulation of an idea of text understood as an objective metamorphosis of reality»[10]. Secondo questa suggestione, la metamorfosi, tema portante di numerosi testi parasurrealisti[11], fuoriuscirebbe dall'ambito dell'immaginario per investire direttamente la dimensione della prassi testuale.

---

[1] *Ibid.*
[2] Cfr. *ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Cfr. A. Porta, *L'enigma naturale (epigrammi)*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, poi in Id., *I rapporti*, Milano, Feltrinelli, 1966, ora in Id., *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, pp.69-72.
[6] Cfr. P. Carta, *Fold-in 1*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, pp. 10-13.
[7] Cfr. R. Pedio, *Poesie a schema multiplo*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 12-14. Il poemetto, ispirato al disastro del Vajont dell'ottobre 1963, si compone di versi distribuiti su tre colonne, che il lettore può leggere muovendosi liberamente da sinistra a destra o viceversa, creando, di volta in volta, nuove composizioni testuali. Come scrive lo stesso Pedio, «le parole sono costrette ad apparire per ciò che in realtà sono: pretesti per rapporti: come i fatti nell'ambito sociale», R. Pedio, *Con riferimento a* Poesie a schema multiplo, ivi, p. 65.
[8] Come il poemetto concreto-performativo *coin VOLT* di Patrizia Vicinelli (P. Vicinelli, *coin VOLT*, «Malebolge», quaderno n. 3-4, autunno 1966, pp. 24-25), le poesie concreto-combinatorie di Nanni Balestrini (N. Balestrini, *Perimetri*, «Malebolge», quaderno n. 1, primavera-estate 1967, pp. 3-9) o la prima apparizione, in forma di partitura testuale, della poesia *Aviazione/Aviatore*, che Spatola riproporrà in versione sonora-performativa, con il titolo in francese *Aviation/Aviateur*, per tutti gli anni Settanta e Ottanta (A. Spatola, *Aviazione/Aviatore*, ivi, pp. 18-21; la registrazione di una performance di *Aviation/Aviateur* è conservata presso l'Archivio Maurizio Spatola e consultabile al seguente indirizzo: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_videopoesia/V00149.mp3).
[9] Secondo il gergo dell'epoca, 'non lineari' sono tutti quei testi che mettono in crisi la gabbia tipografica disponendosi liberamente sulla pagina (come la poesia concreta), o che si affidano alla voce e al corpo di un *performer* uscendo dal libro e investendo lo spazio della realtà. Una prima, importante sistemazione critica di queste nuove forme di produzione testuale è tentata, a fine anni Sessanta, dallo stesso Spatola (cfr. A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969), ma già il Quaderno n. 1 di «Malebolge» del 1967 ne presenta una nutrita selezione. Inoltre, tra il 1967 e il 1972, Spatola e i suoi fratelli Maurizio e Tiziano danno vita alla rivista-antologia «Geiger», in cui compaiono soprattutto esperimenti nell'ambito della poesia concreta e visiva (cfr. M. Spatola, *Da «Bab Ilu» a «Tam Tam», un percorso esaltante*, «Avanguardia», a. X, n. 30, 2005, pp. 85-101).
[10] M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia*, cit., p. 83.
[11] Come si è già visto nel caso del poemetto di Spatola (ma il tema della metamorfosi è centrale anche nel romanzo *L'oblò*). Tuttavia, anche un testo minore come *Fold-in 1* di Carta dà centralità al corpo e alle mutazioni che subisce. In questo caso, si tratta di mutazioni causate dall'esplosione di una bomba atomica, che il racconto passa in rassegna («[...] la rottura della parete addominale [...] la protrusione dei bulbi oculari [...] vomito febbre diarrea [...] leucemie e tumori

A orientare la varietà interna di «Malebolge» in una direzione complessivamente coerente interviene anche il taglio fortemente polemico, specialmente dei primi due numeri[1]. La testata entra a gamba tesa nel dibattito contemporaneo cercando attivamente dei bersagli contro cui scagliarsi, spesso con una violenza insolita persino per il Gruppo 63: è il caso di un articolo di Costa che smaschera il fondo *kitsch* e dannunziano della poesia di Pasolini[2], ridicolizzandone il linguaggio[3] e facendo sull'autore di *Ragazzi di vita* sarcastiche allusioni personali[4]. Allo stesso modo, Luigi Gozzi decostruisce l'operazione del «menabò» n. 7 («Gulliver») denunciando l'«ingenuo problematicismo o radicalismo»[5] dei suoi due direttori e la loro presunta arretratezza concettuale: «sembra che [...] i due scrittori tentino di prendere più distanza che possono dal reale e scuotano sconsolatamente la testa dinnanzi a ogni strumento a ogni tecnica a ogni tentativo che tenda a ristabilire questo contatto»[6]. Paolo Carta, per parte sua, stronca il questionario su *Neocapitalismo e letteratura* ospitato su «Nuovi Argomenti» («L'atteggiamento è [...] quello irritato e infastidito di chi non ha intenzione alcuna di accostarsi ai fenomeni per comprenderli»[7]), rimproverando al contempo i compagni di strada che vi hanno preso parte, in particolare Arbasino, Eco e Vittorini[8]. Mentre Spatola risponde sarcasticamente a un articolo di Enrico Emanuelli sull'«Espresso»[9], Celli dedica una lunga analisi all'*Uomo come fine* di Moravia, screditandone la vocazione freudiana a «residuo culturale degradato»[10]: «È significativo che l'aspetto del freudismo che sembra interessare, in modo esclusivo, Moravia è anche quello più conosciuto e volgarizzato, la sessualità [...] nella sua accezione più

all'osso [...] la caduta dei peli e dei capelli», P. Carta, *Fold-in 1*, cit., pp. 10-11), non senza concessioni ad analogie dal gusto surrealista («Cominciavano dunque a sgorgarmi dalla lingua come perle con testate di megaton», ivi, p. 11).

[1] La vocazione alla polemica tenderà ad affievolirsi nei numeri successivi, in cui si prediligerà un discorso più schiettamente critico-letterario.

[2] «Invece di una poesia moderna, ostile, indesiderata, P., con la sua formula, ottiene una elaborazione poetica che non si sottrae alla psicologia del poeta; una poesia che non riesce a mordere la realtà ma che, tutt'al più, si mangia la coda come una serpe miope ed edonista» (C. Costa, *Pier Paolo Pasolini, l'auleta esibizionista*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, p. 45). Alle presunte analogie tra la poesia di Pasolini e quella di D'Annunzio, in una chiave ovviamente delegittimante, è dedicata tutta la seconda parte del saggio (cfr. ivi, pp. 46-48). Il riferimento polemico diretto è a un saggio pasoliniano apparso sul «menabò» n. 7 (cfr. P. P. Pasolini, *Appunti per un poema popolare*, «il menabò», n. 7, 1964, pp. 167-176).

[3] «[...] l'allusione alla violenta modernità si realizza in D'Annunzio con la resa parlata del gusto michettiano (artista di successo), avviene oggi in P. con la resa parlata del gusto guttusiano (artista di successo). Se Guttuso è moderno, imitare Guttuso in poesia è certamente un modo di apparire moderno» (C. Costa, *Pier Paolo Pasolini, l'auleta esibizionista*, cit., p. 46). Sul filo di questa beffarda analisi comparata tra lessico dannunziano e lessico pasoliniano, Costa si spinge ad affermare che il «linguaggio [di Pasolini] diventa ben più misterioso, nobile ed esoterico di quello dannunziano», ivi, p. 47.

[4] «P. crede di essere moderno, perché tenta di fare quadrare la teoria freudiana nella propria poesia: crede poiché esprime senza censura i propri complessi di poterli considerare rimossi», ivi, p. 48.

[5] L. Gozzi, *Problemi europei*, «Malebolge», anno. I, n. 1, primavera 1964, p. 55.

[6] *Ibid.*

[7] P. Carta, *I cadaveri profumati*, ivi, p. 59.

[8] «[...] non cadremo nel generoso quanto improduttivo errore commesso da Arbasino, da Eco e, sì, anche da Vittorini, inserendoci [...] nel falso dibattito aperto dalla rivista romana», *ibid.*

[9] Cfr. A. Spatola, *Lettera aperta a un coiffeur*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 72-73.

[10] G. Celli, *Psicanalisi in forma di noia*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, p. 62.

ristretta e "letterale"»[1]. Si tratta di bersagli in qualche modo 'obbligati', e certamente non nuovi agli autori della neoavanguardia; tuttavia, la frequenza degli attacchi, in due fascicoli peraltro piuttosto snelli, fa di «Malebolge» una testata che si serve sistematicamente della provocazione e della polemica, coerentemente con la posizione di *petite revue* anarcoide e d'ispirazione surrealista.

Accanto alla ricerca dello scontro, e nonostante le distinzioni rispetto ai *Novissimi*, «Malebolge» tende comunque a costruire e consolidare una rete d'avanguardia, in particolare di autori interni al Gruppo 63, sia accogliendone i testi sulle proprie pagine, sia commentando e pubblicizzando le novità librarie che provengono da quel campo. Se Spatola recensisce positivamente le raccolte poetiche di Balestrini, Porta, Pagliarani, Costa e Sanguineti[2], Luigi Gozzi oppone alle operazioni linguistiche di Pasolini quelle di Lucentini e Manganelli[3], mentre Celli dedica due recensioni alle opere di Spatola, rispettivamente in prosa e in versi, *L'oblò* e *L'ebreo negro*[4]. D'altra parte, la pubblicità riveste un ruolo di punta nella tessitura di questa rete[5]: i primi due numeri ne sono pieni, sia nella forma di brevi consigli di lettura[6], sia come veri e propri manifesti. Tra le letture consigliate

[1] *Ibid.*

[2] Cfr. A. Spatola, *Poesia a tutti i costi* [1], «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, pp. 48-50; Id., *Poesia a tutti i costi* [2], «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 51-53. Le raccolte recensite sono: N. Balestrini, *Come si agisce*, Milano, Feltrinelli, 1963; A. Porta, *Aprire*, Milano, Scheiwiller, 1964; E. Pagliarani, *Lezione di fisica*, Milano, Scheiwiller, 1964; E. Sanguineti, *Triperuno*, Milano, Feltrinelli, 1964; C. Costa, *Pseudobaudelaire*, Milano, Scheiwiller, 1964.

[3] Cfr. L. Gozzi, *L'anima linguistica*, «Malebolge», a. I, n. 2, primavera 1964, p. 66.

[4] Cfr. G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 70-72; Id., L'ebreo negro *di Adriano Spatola*, «Malebolge», quaderno n. 1, primavera-estate 1967, pp. 53-56.

[5] Non si è avuto modo, finora, di riflettere sul ruolo della pubblicità all'interno dei periodici. Peter Brooker e Andrew Thacker la inseriscono tra i cosiddetti *periodical codes*, vale a dire codici comunicativi e caratteristiche materiali (o immateriali) comuni a tutta la stampa periodica: «page layout, typefaces, price, size of volume [...], periodicity of publication [...], use of illustrations [...], use and placement of advertisements, quality of paper and binding, networks of distribution and sales, modes of financial support, payment practices towards contributors, editorial arrangements, or the type of material published (poetry, reviews, manifestos, editorials, illustrations, social and political comment, etc.)» (P. Brooker, A. Thacker, *General Introduction*, cit., p. 7). Brooker e Thacker avanzano inoltre la proposta di una distinzione tra codici interni e codici esterni: «We can also distinguish between periodical codes internal to the design of a magazine (paper, typeface, layout, etc.) and those that constitute its external relations (distribution in a bookshop, support from patrons)» (*ibid.*). La pubblicità, in questo senso, si collocherebbe sul crinale tra interno ed esterno: «Advertisements [...] constitute both internal and external codes, indicating, on the one hand, an external relationship to an imagined readership and a relationship to the world of commerce and commodities, while operating, on the other hand, in their placement on the page or position in the magazine as a whole, as part of the magazine's internal code» (*ibid.*). Nei primi due numeri di «Malebolge» la pubblicità testimonia di scelte di campo ben precise: a essere pubblicizzati, infatti, sono perlopiù prodotti di tipo culturale (libri, riviste, collane editoriali, anche se il primo fascicolo reclamizza, accanto all'antologia del Gruppo 63, i servizi di un'autofficina di Reggio Emilia), quasi tutti interni o tangenti al campo neoavanguardista (come, ad esempio, la collana «Civiltà letteraria del Novecento» di Mursia, che vedeva tra i curatori Squarotti e Sanguineti; Mursia, inoltre, era l'editore dei primi due numeri della rivista spatoliana). Tra questi, tuttavia, si notano delle assenze tutt'altro che casuali, che rimandano al discorso critico-teorico (e polemico) svolto sulle pagine della rivista: è il caso, per esempio, degli autori del Gruppo 70. L'impressione, insomma, è che il gruppo di «Malebolge» si serva di questo *periodical code* non soltanto come ovvio mezzo di sussistenza economica, ma anche come strumento di tessitura di una rete di autori che riprende e rilancia quanto sostenuto dal periodico stesso. In ogni caso, a partire dal terzo fascicolo la pubblicità scompare del tutto.

[6] Si tratta di brevi notizie anonime, quando non di semplici elenchi di novità editoriali, che compaiono nella sezione dei saggi dei primi due fascicoli. Si è scelto di prenderli in considerazione perché sono più vicini a una forma di pubblicità che non a un'analisi del testo o a una recensione. Talvolta, infatti, questi brevi lacerti testuali possono condensarsi in veri e propri slogan, come nel caso della notizia della pubblicazione di *Pseudobaudelaire*, raccolta poetica d'esordio di Corrado Costa (Milano, Scheiwiller, 1964): «un impegno non burocratizzato, ma duro, "ostile", violento [...] una poesia

vi sono opere di Vivaldi, Rosselli, Costa, Barilli o Curi[1], ma anche di Raymond Roussel[2] o pubblicazioni internazionali a tema surrealista[3]. I manifesti, invece, informano a tutta pagina della pubblicazione dell'antologia del Gruppo 63 o degli ultimi numeri del «verri», di «marcatrè» o di «Grammatica». All'uscita dell'*Oblò* è dedicata un'intera paginata, con un'illustrazione originale dell'artista bolognese Giuseppe Landini[4]. Non sono molti gli autori del campo neoavanguardista a cadere fuori dalla rete, ma le assenze sono comunque significative: per esempio, Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini non compaiono mai tra i consigli di lettura, nonostante Spatola li recensisca sul «verri» praticamente in parallelo all'uscita dei primi due numeri di «Malebolge»[5]. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, la rivista spatoliana avvierà una piccola polemica contro il Gruppo 70: la decisione di non ospitarne i membri potrebbe dunque rientrare in una precisa strategia di posizionamento[6].

Tra i periodici della neoavanguardia, «Malebolge» è dunque un progetto che spicca sia per la coerenza del suo indirizzo critico e creativo che per la radicalità con cui interpreta il proprio ruolo di *petite revue* dal carattere incendiario. I paragrafi che seguono si concentreranno sulle figure di Spatola e Celli, come si è detto i due principali promotori del recupero del Surrealismo storico, la cui partecipazione all'avventura parasurrealista coincide con la stesura di due opere narrative, i già citati *L'oblò* e *Il parafossile*, su cui è in effetti possibile rintracciare le suggestioni teoriche e critiche proposte sulle pagine della rivista.

---

che vive in una sorta di *transfert* storico [...] una poesia gonfia di disgusto e di disprezzo» («Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, p. 63).

[1] Cfr. «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, pp. 38; 61; 63. Si segnala anche la notizia della ristampa dell'antologia anceschiana *I lirici nuovi* (Milano, Mursia, 1964), dell'uscita di *Certi romanzi* di Arbasino (Milano, Feltrinelli, 1964) e di *Avanguardia e sperimentalismo* di Angelo Guglielmi (Milano, Feltrinelli, 1963), per cui cfr. «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, p. 53.

[2] Di cui viene data la notizia dell'uscita, in Italia, di *Impressioni d'Africa* (Milano, Rizzoli, 1963), cfr. «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, p. 61.

[3] Si tratta dell'antologia di poesia surrealista a cura di Jean-Louis Bédouin (J. L. Bédouin, *La poésie surréaliste*, Paris, Seghers, 1964), per cui cfr. *ibid.*

[4] Cfr. «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, p. 89. Landini aveva già collaborato con Spatola ai tempi di «Bab Ilu».

[5] Cfr. A. Spatola, *Eugenio Miccini: Sonetto minore – L. Pignotti: Nozione di uomo – A. Rosselli: Variazioni belliche*, «il verri», a. VIII, n. 16, 1964, pp. 118-121.

[6] Ma Pignotti parteciperà all'inchiesta sul Surrealismo ospitata nell'inserto di «marcatrè» (cfr. L. Pignotti, *Un rilancio del Surrealismo?*, «Malebolge», inserto di «marcatrè», a. IV, n. 26-29, dicembre 1966, p. 247), così come Spatola prenderà parte all'*Inchiesta sulla letteratura d'avanguardia* proposta da «Dopotutto» di Pignotti e Miccini (cfr. A. Spatola, intervento, in «Dopotutto», n. 3, inserto di «Letteratura», a. XXIX, n. 13, gennaio-febbraio 1965, p. 62). Ancora nel 1965, alcune poesie visive di Spatola, realizzate in collaborazione con Giuseppe Landini, verranno ospitate in un volume collettaneo curato da Pignotti (cfr. A. Spatola, *Manifesto per il Congo*, *Manifesto per il Venezuela*, *Manifesto per il Vietnam*, in L. Pignotti (a cura di), *Poesie visive. Giuliani, Spatola, Tola, Ziveri*, Bologna, Sampietro, 1965, poi in A. Spatola, *Opera*, cit., pp. 136-138).

4.3.1 Adriano Spatola: dal «verri» a «Malebolge», passando per «Bab Ilu»

L'esordio di Spatola sul «verri» risale al dicembre 1961, quando il giovane autore propone ad Anceschi un provocatorio e ambizioso saggio dal titolo *Inutilità di Lukàcs*[1], il cui obiettivo è «operare un primo confronto tra l'estetica crociana e quella di Lukàcs, affinché risulti determinata la posizione della seconda in relazione alla prima»[2]. Per Spatola, infatti, le teorie dei due filosofi presentano delle concordanze paradossali nei giudizi su Balzac, Flaubert e Zola, le quali rivelerebbero, a propria volta, la presenza di schemi interpretativi solo apparentemente contrapposti[3]. Ciò che tuttavia interessa il critico è porre in discussione «la vastità d'applicazione dell'estetica di Lukàcs»[4], vastità definita artificiosa «in quanto essa non è, come potrebbe sembrare, una prova della sua validità ma, facilmente, si tramuta in una prova della sua "inutilità", poiché la stacca dai suoi fondamenti ideologici e la riporta sul piano della critica letteraria non marxista»[5], con il risultato che «le antinomie che sorgono all'interno dell'estetica di Lukàcs sono state già risolte, più o meno validamente, dalla teoria dell'arte come categoria autonoma»[6].

Sebbene non si tratti dell'esordio assoluto di Spatola su rivista[7], il saggio verriano ha comunque un'evidente funzione di posizionamento nel dibattito letterario contemporaneo. La polemica contro il nume tutelare della critica marxista, delegittimato a sorta di doppio speculare di Croce, è senz'altro un atto 'obbligato', e forse a quest'altezza nemmeno così scandaloso, ma segna l'ingresso effettivo di Spatola nel campo neoavanguardista e coincide con l'inizio di una rinnovata traiettoria personale. Sempre nel 1961, infatti, esce presso un piccolo editore bolognese *Le pietre e gli dèi*[8], prima raccolta poetica spatoliana ancora venata di stilemi ermetici. Come ricorda lo stesso Spatola, infatti, la silloge, composta tra il 1958 e il 1960,

> era il risultato di un isolamento per colpa mia: non ero, cioè, abbastanza informato sulla poesia italiana recentissima, che del resto tra il '58 e il '60 doveva ancora venire [...]. *Le pietre e gli dèi* e i *Novissimi*

[1] A. Spatola, *Inutilità di Lukàcs*, «il verri», a. V, n. 6, dicembre 1961, pp. 157-168.
[2] Ivi, p. 159.
[3] «[Lukàcs] trasforma affermazioni non-marxiste in affermazioni dell'estetica marxista» (ivi, p. 166). Ciò che tuttavia Spatola contesta della teoria lukàcsiana è il suo chiudersi in circoli tautologici rispetto all'estetica marxista classica, in particolare rispetto alle teorie letterarie di Engels: per quest'ultimo, «la tesi è conciliabile con l'arte solo se sorge organicamente dall'essenza artistica dell'opera; [ma] Lukàcs aggiunge: cioè dalla realtà stessa, di cui l'opera è il rispecchiamento dialettico» (*ibid.*). Ne conseguirebbe, secondo Spatola, che «per giustificare la tesi occorre dimostrare che sono a tesi l'opera d'arte, la realtà sociale e il soggetto artistico», *ibid.*
[4] Ivi, p. 168.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Cfr. A. Spatola, *La letteratura "impiegata"*, «Il Mulino», n. 97, ottobre 1960, pp. 381-387.
[8] A. Spatola, *Le pietre e gli dèi*, Bologna, Tamari, 1961, poi in Id., *Opera*, cit.

> escono infatti nello stesso anno. Solo che questo libretto è la fine di un'epoca per me [...] mentre naturalmente i *Novissimi* aprono un nuovo periodo. Fra l'altro [...] è proprio in questo periodo che, dopo aver ascoltato una lezione di Luciano Anceschi, decisi di passare [da Giurisprudenza] a Lettere e Filosofia. E scrivo un saggio [*Inutilità di Lukàcs*] che mi viene immediatamente pubblicato sul "verri", e che segna, diciamo così, la mia "maturità".[1]

Per dirla con Giovanni Fontana, le parole dell'autore sembrano alludere a un «termine di passaggio tra gli anni dei primi esercizi poetici [...] e quelli del successivo impegno nelle schiere dell'avanguardia»[2], termine rappresentato proprio dalla raccolta *Le pietre e gli dèi*. In questo senso, la piccola rivista «Bab Ilu», che uscirà appena un anno dopo in soli due numeri[3], testimonia già di un avvenuto mutamento, e insomma di una scelta di campo che colloca Spatola al di là dell'orizzonte di «isolamento» della prima raccolta. Il periodico nasce a Bologna e raccoglie una redazione composta, tra gli altri, da due futuri compagni di strada come Giorgio Celli e Patrizia Vicinelli[4]. In alcune lettere indirizzate ad Anceschi e rese pubbliche da Maurizio Spatola, si vede bene quanto il progetto fosse radicato nell'*entourage* anceschiano di quegli anni, tanto che Spatola, rivolgendosi al professore, descrive la testata come «un'appendice alle sue lezioni, nel senso che i testi di studio e di ricerca uscirebbero [...] dai lavori di quegli studenti che le portano delle relazioni»[5]. Il debito nei confronti del «verri» è d'altra parte evidente: pur nelle sue modeste dimensioni, «Bab Ilu» aspira a condurre un discorso 'totale', peraltro già alluso dal titolo[6], in cui la letteratura possa dialogare con le altre arti, in

[1] L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., p. 43.
[2] G. Fontana, *Guarda come il testo si serve del corpo*, in A. Spatola, *Opera*, cit., p. 8.
[3] I due numeri sono integralmente consultabili online presso l'Archivio Maurizio Spatola all'indirizzo: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00007.pdf
[4] «All'osteria di via dei Poeti [di Bologna] nacque e prese forma il progetto di "Bab Ilu", la prima rivista di poesia diretta da Adriano, di cui videro la luce due soli numeri, nel 1962. La redazione era composta da: Aurelio Ceccarelli, Miro Bini, Claudio Altarocca e Carlo Conti Marcello. Tra gli autori pubblicati figuravano anche gli allora giovanissimi Patrizia Vicinelli e Giorgio Celli» (M. Spatola, *Da «Bab Ilu» a «Tam Tam»*, cit., p. 87). Nella sua testimonianza, Maurizio Spatola dimentica di inserire il nome di Gianni Celati, che tuttavia compare come membro della redazione soltanto nel primo numero. Patrizia Vicinelli, che esordì proprio su «Bab Ilu» (cfr. P. Vicinelli, *E capita*, «Bab Ilu», n. 2, 1962, p. 41), parteciperà, nel corso degli anni Sessanta, al Convegno di La Spezia 1966 e alle due edizioni del festival di Fiumalbo *Parole sui muri* (8-18 agosto 1967; 24 luglio-4 agosto 1968). L'evento, che generò un accesissimo dibattito politico nel cuore della piccola cittadina emiliana, non senza accenni di disordini pubblici a causa della forte opposizione della destra e della Chiesa, vedeva Spatola tra gli organizzatori (cfr. E. Gazzola, *«Parole sui muri». L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003).
[5] A. Spatola, lettera a L. Anceschi, Bologna, 9 gennaio 1962, consultabile presso l'Archivio Maurizio Spatola all'indirizzo: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00107.pdf
[6] «[A Bologna] ho sùbito fondato una rivista, che si chiamava "Bab Ilu", che vuol dire Babel, Babilonia: una rivista di letteratura e arte», L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., p. 42. Il riferimento è, evidentemente, alla confusione delle lingue e dei linguaggi e, come scrive Lorenzo Berti, «rimanda ad un luogo caotico ricco di contaminazioni e simbolo di dismisura», L. Berti, *«Per scrittura non s'intende soltanto pittura». Un filo rosso nell'attività artistica di Adriano Spatola*, in T. Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, p. 237.

particolare con la pittura[1]. Lo spostamento in area neoavanguardista non significa, tuttavia, un allineamento ai *Novissimi*: sebbene nel primo numero si informi, senza troppo clamore, anzi quasi in sordina, dell'uscita dell'antologia[2], nessun membro di quella formazione è invitato a collaborare. Per contro, il fascicolo d'esordio si apre con un poemetto di Emilio Villa[3], sperimentatore non ascrivibile al Gruppo 63 e che, come sostiene Spatola, «non voleva che io frequentassi i Novissimi»[4]. Se, insomma, un riposizionamento avviene, avviene comunque sotto il segno di una distinzione rispetto all'ala maggioritaria della neoavanguardia.

Il secondo numero di «Bab Ilu» si radicalizza ulteriormente, assumendo una postura polemica che anticipa i futuri esiti di «Malebolge». La copertina, completamente rivisitata in uno stile dinamico e aggressivo, presenta due 'fasce' testuali contrapposte che dichiarano apertamente la posizione della testata: «Siamo contro: Moravia, Roversi, "Rendiconti", Pasolini, Piovene»; «Siamo con: Anceschi, Zolla, Banfi, Balestrini, Villa, Césaire, Robbe-Grillet»[5]. Spunti, questi, che trovano un adeguato sviluppo all'interno del fascicolo, dove Spatola stronca la poesia di Roversi[6] e la narrativa di Rigoni Stern[7], intervenendo anche in una serie di brevi note con cui la rivista entra a gamba tesa nei principali

[1] Il primo numero di «Bab Ilu» contiene delle illustrazioni degli artisti Carlo Leoni, Nino Crociani e Giuseppe Landini, appartenenti al Gruppo A di Bologna. Inoltre, i due fascicoli accolgono scritti su argomenti musicali (cfr. V. Puccetti, *Nuovi ragguagli sulla poetica del Neoclassicismo musicale*, «Bab Ilu», n. 1, 1962, pp. 19-25), pittorici (cfr. *La giovane pittura bolognese nel 1961*, ivi, pp. 31-34), teatrali (cfr. l'inchiesta *Il teatro a Bologna. Bologna e il teatro*, «Bab Ilu», n. 2, 1962, pp. 11-20) e filosofici (cfr. A. Spatola, *I problemi di una estetica filosofica*, ivi, pp. 28-29). Per un approfondimento sui rapporti tra «Bab Ilu» e la cultura visiva, cfr. L. Berti, *«Per scrittura non s'intende soltanto pittura»*, cit., pp. 236-240.

[2] L'evento è riportato in una concisa notizia in chiusura del primo fascicolo, nella sezione delle novità editoriali (cfr. «Bab Ilu», n. 1, 1962, p. 36).

[3] E. Villa, *Omaggio ai sassi di Tot*, ivi, pp. 3-8. Nel secondo numero, in una nota firmata «A. S.», si scriverà, in rapporto a questa poesia di Villa: «Il luogo d'incontro della morte e della rinascita della poesia è oggi in questa cultura che mostra le sue grosse venature di curiosità rettorica, una certa gelosa e morbosa curiosità da amante tradita ma per nulla sconfitta [...]. Non provo nessuna meraviglia leggendo questi versi di Emilio Villa: non mi lasciano nulla che già non credessi di sapere. Ma credo che nulla più di questa disastrosa sinfonia sessuale possa rappacificare la poesia alla scaduta sua origine», «Bab Ilu», n. 2, 1962, p. 43.

[4] Aggiungendo: «e i Novissimi non tolleravano che io frequentassi Emilio Villa» (L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., p. 47). Negli anni Sessanta, anche altre figure della neoavanguardia contrappongono Villa al Gruppo 63, vedendo nell'anziano poeta «l'istanza di un rifiuto totale del sistema, e quindi di una fuga dalla letteratura, in quanto gioco già preventivamente disinnescato e depotenziato nei canali dell'industria culturale», F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, p. 203.

[5] Copertina di «Bab Ilu», n. 2, 1962. Il riferimento a Balestrini allude alle polemiche sollevate dalla pubblicazione di *Tape Mark I*, che verranno riprese e commentate in una nota anonima interna al fascicolo (cfr. ivi, pp. 38-39). L'inserimento di Robbe-Grillet nella lista degli 'alleati' stride con la presenza di un saggio, a firma di Claudio Altarocca, piuttosto critico nei confronti della narrativa robbegrilletiana e apertamente polemico anche verso le letture di Barilli (cfr. C. Altarocca, *Il nuovo romanzo francese*, ivi, pp. 30-33).

[6] La raccolta *Dopo Campoformio* (Milano, Feltrinelli, 1962) sarebbe un «dolente canzoniere d'amore, un sognare quella campagna un poco bozzettistica che, certo, i dintorni e l'aria stessa di Bologna ci han reso cara. [...] insomma, il manifesto del neo-crepuscolarismo che segue il manifesto pasoliniano del neo-romanticismo [*Le ceneri di Gramsci*]. La nostra città [Bologna] sta morendo di noia», A. Spatola, *Dopo Campoformio*, ivi, p. 3.

[7] Del *Sergente nella neve* (Torino, Einaudi, 1962) si dice che «opere come questa rappresent*ano* la possibilità di un equivoco pericoloso: quando si cerca la distinzione, negli atti umani più esplicitamente cruenti, tra il sublime e l'ignobile, tra l'agnello e il carnefice, si finisce col tentare nell'uomo il gusto dell'abbandono all'avventura della vita, col persuaderlo al malsano piacere di una fatale irresponsabilità» (A. Spatola, *Il sergente nella neve*, ivi, p. 5). Dei racconti del *Bosco*

dibattiti culturali del momento[1]. Si intensifica, inoltre, il discorso sul surrealismo, che assume già, a quest'altezza, l'aspetto di un vero e proprio manifesto di poetica. Nella prima sezione, dedicata alle recensioni, Spatola commenta due opere rispettivamente di Jarry e di Tzara[2], sostenendo che «il surrealismo è "avvenuto" quando doveva "avvenire" – ma è anche vero che in Italia ci manca un'esperienza simile che possa dirsi altrettanto compiuta»[3]. L'interesse per il surrealismo si inserisce già in un quadro di recupero dell'esperienza avanguardista in generale e, insomma, di una dichiarata «necessità dell'avanguardia»[4]. «C'è nel surrealismo – si chiede Spatola – una parte che non possiamo più vivere? La parte dedicata alla predizione, alla visione d'una catastrofe futura, non ci interessa forse ancora?»[5], per poi concludere, piuttosto bretonianamente, che «abbiamo bisogno di meno retorica e più coraggio [...]; abbiamo soprattutto bisogno di essere fucilati più spesso»[6]. D'altra parte, il ricorso a Tzara permette di controbilanciare le spinte più smaccatamente surrealiste, prefigurando, per via indiretta, il programma di recupero critico (e non emulativo) che sarà proprio di «Malebolge»:

> Tristan Tzara è uno dei pochi che non ha mai creduto nella possibile completezza dell'idea surrealista: essa è stata per lui il dato di partenza, l'unico dato di partenza possibile, per tutti gli esperimenti validi nella nostra epoca, ma non un assoluto o una perfezione raggiunta. E proprio in questa disponibilità egli ha saputo cogliere l'anima del surrealismo, la sua forza di libertà.[7]

I debiti di Spatola nei confronti del surrealismo sono evidenti già nell'articolo per «Il Mulino» del 1960[8], ma verranno in qualche modo istituzionalizzati nella tesi di laurea dal titolo *Barocco,*

degli Urogalli (Torino, Einaudi, 1962) si critica il modo «scontato e coreografico» di affrontare i temi, che «basta ad assicurare [...] un buon successo di pubblico e, perché no, anche di critica, o almeno di quella critica che non vigila abbastanza sul reale valore della nostra letteratura di oggi», A. Spatola, *Il bosco degli Urogalli*, *ibid.*

[1] Si tratta di un'originale novità strutturale del secondo fascicolo: brevissimi, spesso lapidari ragguagli sui principali dibattiti contemporanei affiancano, in corpo minore, gli scritti principali del fascicolo. Con l'unica eccezione della già citata nota su Villa a cura di Spatola, tutti i testi sono anonimi. Vi si leggono, in un montaggio arbitrario e volutamente caotico, consigli di lettura spesso ridotti a slogan («Leggete Borges», ivi, p. 40), notizie su mostre d'arte o commenti sugli ultimi numeri di alcune riviste, ma anche affondi polemici come i seguenti: «Pasolini che invita Moravia a leggere riviste specializzate, non ha mai letto riviste specializzate. Le scrive (e Moravia le descrive). Moravia non uno scrittore, ma un descrittore» (ivi, p. 38). Dal flusso testuale emerge anche la notizia dell'impiccagione di Eichmann («Eichmann è stato impiccato, cremato e le sue ceneri sono state gettate in mare», ivi, p. 36), di certo non casualmente affiancata al ricordo dell'omicidio di Luigi Mastrogiacomo, vittima delle Fosse Ardeatine (cfr. *ibid.*).

[2] A. Jarry, *Ubù re. Ubù incatenato*, trad. it. di L. Crepax e F. Origgi, Milano, Area Editore, 1962; T. Tzara, *De la coupe aux lèvres. Choix de poèmes (1939-1961)*, Rapporti Europei, 1962.

[3] A. Spatola, *Jarry*, «Bab Ilu», n. 2, 1962, p. 4.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] A. Spatola, *Tristan Tzara. De la coupe aux lèvres*, *ibid.*

[8] Dove, teste Fortini, si dichiarava che «proprio nell'ambito dell'esperienza surrealista si sono incarnate due figure tipiche del mondo contemporaneo, cioè a dire l'intellettuale di "sinistra" e lo scrittore engagé», A. Spatola, *La letteratura "impiegata"*, cit., pp. 381-382.

surrealismo e poesia sperimentale[1], in cui si tenta, peraltro, una curiosa operazione di legittimazione delle poetiche surrealiste nel quadro degli interessi di studio di Anceschi e del clima culturale del «verri»[2]. Come dichiarato nell'introduzione, infatti, la tesi cerca «i punti di contatto esistenti tra la poesia sperimentale contemporanea e il surrealismo, e tra il surrealismo e il barocco, ponendo come ipotesi che possano esistere relazioni [...] anche tra il barocco e la poesia sperimentale contemporanea»[3]. La volontà di avvicinare un movimento generalmente poco considerato nel *milieu* neoavanguardista al macro-tema del barocco, che Anceschi finirà per identificare *tout-court* con lo spirito della sua rivista[4], rappresenta senz'altro una scelta di campo consapevole. È comunque nel contesto di «Malebolge» e del riposizionamento artistico di Spatola (che proprio nel 1964, con *L'oblò*, vero e proprio secondo esordio, completa la traiettoria di avvicinamento alla neoavanguardia iniziata con «Bab Ilu» due anni prima), che il discorso sul surrealismo acquista una rinnovata coerenza programmatica, incrociando anche l'esigenza di un *contre-engagement* che metta definitivamente in discussione le poetiche dell'impegno, al contempo distinguendosi dalle contemporanee linee di tendenza del Gruppo 63 e del Gruppo 70.

Nell'articolo *Surrealismo sì e no*, uscito nel primo numero di «Malebolge»[5], si parla già di «ripercorrere nelle sue tappe fondamentali l'itinerario del surrealismo»[6], specificando che «non si tratta di guardare al surrealismo come a un movimento definitivo in tutte le sue possibilità, appartenente al passato, catalogabile e come tale, se è il caso, utilizzabile»[7]. L'operazione di recupero, continua Spatola, «risulterebbe assurda se venisse compiuta senza tenere in debito conto il fatto che oggi il surrealismo appare all'occhio dello storico come il momento parziale di un'area ben più vasta e stratificata, ricca delle più diverse suggestioni»[8], come quelle rintracciate, per esempio, nella Pop Art[9]. Spatola propende, quindi, per un surrealismo come «struttura aperta»[10], in linea con l'indirizzo

[1] A. Spatola, *Barocco, surrealismo e poesia sperimentale*, «Avanguardia», a. X, n. 29, 2005, pp. 10-25. Si tratta solo di alcuni frammenti non datati della tesi di Spatola, consegnati dal poeta stesso a Giovanni Fontana perché ne valutasse la pubblicazione (cfr. ivi, p. 24).
[2] La bibliografia della tesi è in gran parte anceschiana, di cui si citano soprattutto i lavori sul barocco (cfr. L. Anceschi, *Del barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1953; Id., *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi & Paolazzi, 1960; Id., *Dell'idea di barocco*, in Id., *Progetto di una sistematica dell'arte* [1962], Modena, Mucchi, 1983, pp. 95-110). Si ricordi, inoltre, che «il verri» aveva già dedicato al barocco un importante numero speciale (cfr. «il verri», a. II, n. 2, agosto 1958).
[3] A. Spatola, *Barocco, surrealismo e poesia sperimentale*, cit., p. 10.
[4] Cfr. L. Anceschi, *Del «verri», perché lo abbiamo fatto e lo facciamo*, cit., p. 14.
[5] A. Spatola, *Surrealismo sì e no*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, pp. 56-57.
[6] Ivi, p. 56.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 57.
[9] «[...] la Pop Art sarebbe esattamente comprensibile senza nessun riferimento a certi "oggetti surrealisti", a certi montaggi o più precisamente a gran parte del lavoro di Duchamp?», ivi, p. 56.
[10] *Ibid.*

generale di «Malebolge»[1], che insomma non si chiuda in un epigonismo superficiale del movimento di Breton. Le implicazioni di tale condizione d'apertura sono approfondite nel saggio teorico forse più significativo di questa stagione spatoliana, *Surrealismo e parasurrealismo*, pubblicato nell'inserto di «marcatrè» del 1966[2]: in questo scritto, non solo Spatola considera il surrealismo come «"struttura di poetiche" – e struttura complessa – e non come poetica *tout court*»[3], ribadendone quindi la natura costitutivamente ibrida, ma si propone di rintracciare il «"parasurrealismo latente" nella cultura contemporanea»[4], sia a livello dei nuovi media e soprattutto della pubblicità[5], sia a livello di movimenti artistici 'colti', a cominciare, ancora una volta, dalla Pop Art[6]. È soprattutto in relazione al primo punto che Spatola definisce il parasurrealismo come «un surrealismo che esce dal bagno della cultura di massa, dove ha visto la conferma e la distruzione di sé nell'uso che ne hanno saputo fare le *élites* tecnologiche»[7], intendendolo così come un surrealismo consapevole del contemporaneo contesto di mercificazione in cui il discorso surrealista stesso è fatalmente calato.

Il confronto con la Pop Art, e in generale con quel clima estetico-culturale che Federico Fastelli ha definito *radical-pop*[8], è una costante nella riflessione spatoliana degli anni Sessanta, e sarà una componente centrale dell'esperimento narrativo dell'*Oblò*. D'altra parte, tra il 1963 e il 1965 il dibattito sul pop e sul rapporto dell'arte con la società dei consumi investe con forza il campo neoavanguardista, a cominciare da un numero speciale del «verri» intitolato *Dopo l'Informale*[9]. Qui, le due prospettive dell'Arte Programmata e della Pop Art, sostenute rispettivamente da Maurizio Calvesi e da Renato Barilli[10], emergono come le due possibili vie d'uscita dai linguaggi ormai esausti

[1] Cfr. E. Scolari, *Progetto di lavoro*, cit.
[2] A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, «Malebolge», inserto di «marcatrè», a. IV, n. 26-29, dicembre 1966, pp. 248-251.
[3] Ivi, p. 249.
[4] *Ibid.*
[5] «[...] la pubblicità, in quanto espressione necessariamente rapportata a un gusto medio collettivo, doveva dimostrare, a sua volta, la vastità della diffusione del surrealismo. [...] gli ingredienti linguistici tipici dell'arte surrealista si rivelarono ai pubblicitari – se convenientemente adattati e svuotati di taluni contenuti eccessivi (sadismo e demonismo) – di estrema efficacia», ivi, p. 250.
[6] Che per Spatola discenderebbe direttamente dagli oggetti surrealisti di Man Ray (cfr. ivi, p. 249).
[7] Ivi, p. 250.
[8] «[...] la cultura *radical-pop* andrà concepita come provvista di una sorta di linguaggio comportamentale che eccede il solo segno artistico e che tende a riconfigurare il giudizio estetico attraverso una inedita "oggettualità", ovvero proponendo *de facto* il superamento della distinzione tra cultura d'*élite* e cultura di massa» (F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013, p. 76). La 'radicalità' estetico-ideologica è ciò che contraddistingue queste manifestazioni artistiche dal «manierismo postmodernista della stagione del riflusso [...] impregnato di motivi *pop* nella loro declinazione più *kitsch* e acritica», ivi, p. 78.
[9] Cfr. «il verri», a. VII, n. 12, 1963.
[10] Cfr. M. Calvesi, *Ridimensionamento dei valori*, ivi, pp. 7-11; R. Barilli, *Dall'"assemblage" allo spazio prospettico*, ivi, pp. 84-95. Per Calvesi, l'Informale aveva «sottolineato la crisi dei valori, confinando l'ultima idea di valore nell'idea stessa dell'arte, come espressione [...] della crisi stessa» (ivi, p. 9), mentre l'Arte Programmata, configurandosi come «incontro tra fenomeno estetico e fenomeno tecnologico», passerebbe «sul cadavere dell'arte stessa, tradizionalmente intesa come espressione individuale» (ivi, p. 10). Al contrario, Barilli vede nella Pop Art un «riscatto integrale della scena

dell'Informale, sancendo la necessità di un «patteggiamento con la civiltà di massa»[1]. Nel 1964, il secondo convegno fiorentino del Gruppo 70, dedicato ad *Arte e tecnologia* e integralmente riportato su «marcatrè» l'anno successivo[2], contribuisce ad allargare il dibattito sul rapporto tra arte, letteratura e linguaggi dei mass media a tutte le frange della neoavanguardia, non mancando di generare vivaci discussioni e più o meno marcate contrapposizioni interne[3]. In questa occasione, Spatola si muove su un doppio binario: invitato al Convegno, ribadisce una linea coerente con le sue proposte di poetica, sostenendo che «l'unico modo di rinnovare oggi il linguaggio dell'arte è quello di contaminarlo per mezzo di linguaggi extra-artistici»[4] e insistendo sull'ambiguità dell'arte 'tecnologica' come arte che «presuppon*e* fin dal [suo] apparire di essere vincolat*a* dai mass media»[5]; contemporaneamente, avvia su «Malebolge» una polemica contro il Gruppo 70, cui viene contestata una «frettolosa, o troppo entusiastica, o poco controllata contaminazione tra arte e letteratura e mondo tecnologico»[6]. Tale contaminazione avverrebbe, infatti, al di fuori di una seria riflessione di ordine politico sui rapporti tra cultura ed «*élites* tecnologiche»[7], che si servirebbero dei mass media come «veicoli attraverso i quali la società uniforma, livella e controlla le reazioni individuali alla storia»[8]. «Ha allora un senso – continua Spatola – assumere il mondo tecnologico come area entro la quale è ormai necessario lavorare, certo però che non può essere accettabile ogni propensione a considerare l'area come data, immodificabile, o, addirittura, "buona"»[9]. Negli anni a seguire, Spatola non mancherà di mantenere con il Gruppo 70 relazioni di buon vicinato ma, coerentemente con le sue posizioni, non stringerà mai vere e proprie alleanze[10].

Il rapporto con i mass media e con la civiltà tecnologica in generale acquista dunque centralità nel quadro di una prospettiva *contre-engagée* che mostra, fin da subito, dei forti tratti di originalità

moderna, una vasta operazione conoscitiva sull'ambiente che ci circonda» (ivi, p. 89), laddove l'Informale «compiva un taglio rigoroso nei confronti del mondo», riducendolo «alla sola Natura: terra, vegetazione e soprattutto materia primordiale, il tutto non ancora segnato dalla presenza umana», ivi, p. 85.

[1] M. Calvesi, *Ridimensionamento dei valori*, cit., p. 11.

[2] Cfr. *Arte e tecnologia*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965, pp. 104-177.

[3] Dai materiali ospitati su «marcatrè» emergono almeno due schieramenti, uno rappresentato da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, portavoce del Gruppo 70 ed entusiastici sostenitori della contaminazione tra linguaggi letterari e linguaggi mediatici (cfr. E. Miccini, *Trasformare i mass media in mass culture*, ivi, pp. 106-107; L. Pignotti, *La suggestione di Gordon Flash*, ivi, pp. 107-109), l'altro da Fausto Curi e Renato Barilli, fautori di una linea più cauta e più tradizionalmente 'letteraria' (cfr. F. Curi, *Scegliere la propria necessità*, ivi, pp. 140-141; R. Barilli, *Tecnologia indiretta*, ivi, pp. 141-142). Queste contrapposizioni ideologiche non mancheranno di produrre alcune frizioni durante il dibattito generale (cfr. *Discussione. Sulla letteratura e/o tecnologia*, ivi, pp. 143-151).

[4] A. Spatola, *Standardizzazione, scandalo*, ivi, p. 112.

[5] *Ibid.*

[6] A. Spatola, *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, p. 63.

[7] Ivi, p. 61.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

[10] I modi in cui le traiettorie di Spatola, Pignotti e Miccini si intersecano in questi anni sono già state ricordate (cfr. *supra*, p. 348, n. 7).

rispetto alle contemporanee enunciazioni di poetica delle altre formazioni neoavanguardiste. In due articoli, intitolati entrambi *Poesia a tutti i costi* e pubblicati nei primi due numeri di «Malebolge», Spatola recupera l'*humour noir* bretoniano, riattualizzandolo nella chiave costitutivamente 'aperta' del parasurrealismo:

> L'invenzione dell'*humour noir*, una variante dell'ironia romantica, è nata, per esempio, appunto dall'esigenza assolutamente moderna di poter attingere dal vastissimo repertorio dei più vieti e inutilizzabili luoghi comuni senza però compromettere la propria libertà lasciandosi coinvolgere fino in fondo da questo materiale inerte. [...] Così il poeta, modificando in continuazione la lente con cui osserva il mondo [...] scopre di potersi identificare con qualsiasi personaggio, con qualsiasi atteggiamento linguistico verso la realtà [...][1]

Come suggerisce Beppe Cavatorta, nelle considerazioni di Spatola sulla poesia (estendibili tuttavia anche alla sua scrittura narrativa), si nota una convergenza con la posizione di Pagliarani, in particolare con l'idea che «la letteratura abbia una precisa funzione [...] di mantenere in efficienza il linguaggio»[2]. Anche Spatola ascrive al poeta uno spazio d'azione sostanzialmente contenuto nel linguaggio, con un capovolgimento dialettico che porta, tuttavia, a una declinazione originale di questa prospettiva:

> Rinnovare il linguaggio della poesia vuol dire oggi contaminarlo per mezzo di linguaggi extrapoetici, ma questa contaminazione può essere per il poeta un'arma a doppio taglio, perché si compie, con direzione contraria, anche dalla parte dei mass media, per servire le necessità sociopsicologiche di un pubblico che ha bisogno della sua dose quotidiana di novità, di del suo minimum costante di insolito [...][3]

Si torna all'idea, che come si è visto Spatola fisserà con chiarezza soltanto due anni dopo nell'inserto di «marcatrè»[4], di un parasurrealismo inteso come un surrealismo consapevole della dimensione strumentale e anestetica dei mass media. Di conseguenza, «l'unico modo per fare ancora

[1] A. Spatola, *Poesia a tutti i costi* [1], cit., p. 48.
[2] B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola*, in Id., *Scrivere contro. Viaggio nella narrativa sperimentale del XX Secolo*, Piacenza, Scritture, 2010, p. 219. Proprio a Pagliarani Spatola dedicherà una recensione sul «verri», della cui raccolta *Lezione di fisica* sottolineerà, in particolare, la «dilatazione senza pressoché senza limiti del linguaggio», che diventa «strumento di azione, di ricerca, di rielaborazione dei dati che giungono in suo possesso», A. Spatola, *Elio Pagliarani: Lezione di fisica*, «il verri», a. X, n. 20, 1966, p. 97.
[3] Ivi, p. 50.
[4] Cfr. A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

della poesia è [...] quello di non prestarsi all'*integrazione* [...] e di rifiutare l'*investitura*»[1], che per Spatola significherà anche, contestualmente, rifiutare la dimensione dell'«*engagement* volgare»[2]. Quest'ultimo passaggio sarà approfondito nel secondo articolo dal titolo *Poesia a tutti i costi*:

> In poesia, la dimensione dell'*engagement* volgare è stata quella del patetico, e la sua rilevanza estetica, cioè per assurdo: la sua aspirazione al sublime, era garantita, ancora una volta, da un assoluto, la Storia. D'altra parte, il patetico è la dimensione usuale dei mass media, che utilizzano il contenuto emotivo del linguaggio per soddisfare una equazione standard del rapporto stimolo-risposta [...]. Il patetico appare quindi come la sfera del disimpegno totale, rischia anzi di essere accuratamente utilizzato dalle classi al potere attraverso le *élites* tecnologiche, in quanto appello incondizionato irrazionalistico all'entusiasmo di un pubblico di fedeli le cui reazioni possono essere accuratamente calcolate in anticipo.[3]

Lo scrittore 'integrato' e 'investito' è lo scrittore *engagé*, che attraverso l'utilizzo del patetico come mezzo per giungere a una mozione degli affetti, partecipa in realtà al gioco generale dei mass media situandosi a un livello di «collaborazione con la storia»[4]. Si noti l'influenza evidente di *Apocalittici e integrati* di Eco, di cui Spatola si serve largamente, fin dal titolo, anche nella polemica contro il Gruppo 70[5]. Con un colpo di coda a dire il vero un po' robbegrilletiano[6], le poetiche dell'impegno si rivelano essere 'disimpegnate' nella misura in cui si collocano all'interno della stessa sfera linguistica ed espressiva delle «*élites* tecnologiche». Di conseguenza, lo scrittore che voglia porsi al di fuori della loro influenza, e insomma «rifiutare l'*investitura*», dovrà farsi carico di alienarne il linguaggio e di capovolgere il patetico in grottesco:

---

[1] A. Spatola, *Poesia a tutti i costi* [1], cit., p. 48. Corsivi nel testo.
[2] *Ibid.*
[3] A. Spatola, *Poesia a tutti i costi* [2], cit., p. 51.
[4] A. Spatola, *Elio Pagliarani: Lezione di fisica*, cit., p. 97. Della poesia di Pagliarani, Spatola scriverà che «non ha come scopo la collaborazione con la storia, ma con la storia, e magari con la cronaca, cerca piuttosto di fare i conti. Cronaca e storia non hanno davvero bisogno di trovare nella poesia una specie di remissivo *alter ego*, annegato in esse, hanno bisogno invece di essere interpretate, discusse, manipolate», *ibid.*
[5] Per Spatola, in quel saggio «Eco mette in discussione il carattere "apolitico" delle *élites* tecnologiche» (A. Spatola, *Gruppo 70 apocalittici e integrati*, cit., p. 61). Si noti la leggera sfumatura semantica che il titolo del libro di Eco assume, la cui «e», originariamente disgiuntiva, diviene copulativa con un evidente sovrasenso polemico. Il Gruppo 70, nella nuova formulazione, si dimostra al contempo apocalittico e integrato, cioè sedicente avanguardista ma in realtà connivente, come argomenta Spatola, con le logiche del capitalismo tecnologico.
[6] Il paradossale capovolgimento di Spatola ne ricorda uno simile di Robbe-Grillet a proposito della polemica tra letteratura 'di contenuti' e letteratura 'di forma'. Per l'autore della *Jalousie*, le accuse di 'formalismo' dovrebbero essere dirette proprio agli scrittori «trop sucieux de leur "contenu", qui, pour mieux le faire entendre, s'éloignent volontairement de toute recherche d'écriture risquant de déplaire ou de surprendre: ceux qui, précisément, adoptent une forme – un moule – qui a fait ses preuves, mais qui a perdu toute force, toute vie. Ils sont formalistes parce qu'ils ont accepté une forme toute faite, sclérosée, qui n'est plus qu'une formule», A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* [1957], in Id., *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 52-53.

> Il grottesco, come ironia del patetico, e categoria del tragico, è la dimensione entro la quale deve lavorare oggi il poeta. L'attività a più voci, l'ampliamento ad libitum della tastiera, l'esplosione dei grumi ideologici, la stratificazione culturale come compresenza, ecc., sono immagini di una disarmonia radicale, di una ambiguità critica in atto, e, al limite, di una condizione di schizofrenia calcolata [...]. Lo scopo della poesia è oggi quello di provocare nel lettore una inquietudine ideologica [...][1]

Questa posizione, come in parte si è già visto[2], verrà tenuta da Spatola anche al Convegno di Palermo del 1965, giocandola in particolare contro *Capriccio italiano* di Sanguineti:

> È solo mediante l'uso dell'ironia e del grottesco (mediante, cioè, la dissoluzione della categoria del patetico) che mi sembra in effetti possibile eliminare quello che Giuliani ha definito "il lato edificante del romanzo", lato che, come Giuliani, anch'io ritrovo in molti dei romanzi sperimentali più recenti (compreso quello di Sanguineti).[3]

È con *L'oblò*[4] che Spatola si incarica di sviluppare, nella forma più piena e consapevole, gli spunti di poetica e le ricerche di questi anni, costruendo «un "romanzo" unico che [si defila] da qualsiasi tentativo di categorizzazione anche quando letto in rapporto agli altri lavori dello sperimentalismo italiano coevo»[5]. Si tratta di un iper-romanzo *sui generis* che, a differenza di esperimenti simili (come il più tardo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino) manca di «un'interfaccia coerente»[6]: infatti, pur componendosi di una varietà di «mondi finzionali»[7] a loro volta ispirati a generi letterari differenti, «la giustapposizione delle scene narrative [...] [presenta] una sostanziale inscindibilità dei sub-romanzi di cui il testo finale si compone»[8]. È a livello di questa irriducibile fluidità strutturale che va rintracciata la componente grottesca e surrealista del romanzo.

---

[1] A. Spatola, *Poesia a tutti i costi* [2], cit., pp. 51-52.
[2] Cfr. *supra*, § 4.1.
[3] A. Spatola, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 89.
[4] *L'oblò* esce nel 1964 presso la collana feltrinelliana delle «Comete», in una roboante edizione che ne sottolinea i caratteri di rottura, tra pop e avanguardia, e la natura di 'nuovo entrante' del suo autore (di cui si rimarca la giovane età). La copertina presenta uno sfondo rosso in cui si distinguono delle figure in stile fumettistico, su cui capeggia un testo composto con la tecnica del *collage*. Questi recita: «uno scrittore giovanissimo / un romanzo Nuovo divertente / tra la tecnica d'*assemblage* / e il romanzo pop / la fantascienza / dell'attualità / l'automatismo / dei MASS-media, / dalla BIBBIA in dispense / alla simbologia dello strip-tease / LA Deflagrazione della STORIA», A. Spatola, *L'oblò*, cit., copertina.
[5] B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati*, cit., p. 218.
[6] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 210.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.* Come sostiene anche Muzzioli, «il montaggio dei pezzi non segue un'architettura geometrica e nemmeno lascia a ciascun brano la sua autonomia: piuttosto ogni registro e ogni tema o filone viene iniziato per essere poi trasformato lungo il percorso e sottoposto a metamorfosi. La norma è la non-conclusione», F. Muzzioli, *Attraverso l'oblò*, in A. Spatola, *L'oblò* [1964], a cura di G. Fontana e D. Poletti, Viareggio, Diaforia, 2022[2], p. 33.

A distanza di anni, lo stesso Spatola lo ricorderà nei termini di un'opera «fitt*a* di cose inverosimili; diciamo che sono cinquanta romanzi uno dentro l'altro con storie assurde e scene che sembrano prese dai fumetti, altre che sembrano prese dal cinema, altre da romanzi di guerra e così via»[1]. Surrealismo e gusto pop sono insomma affiancati in una medesima operazione compositiva che, per la sua complessità, sfida ogni tentativo di ricostruzione *a posteriori*: «si tratta – continua Spatola – di cinquanta romanzi che non sono allineati in ordine orizzontale ma sono stratificati; cioè ne comincia uno, poi comincia il secondo, poi comincia il settimo, poi riappare il primo; poi i personaggi si mescolano, eccetera»[2]. Come scrive Weber,

> *L'oblò* è certamente un libro che deve più di qualcosa all'immaginario e al repertorio tematico surrealista, in particolar modo la profusione di immagini erotiche che si convertono in epifanie funerarie, la frequente declinazione di tutto ciò che è connesso con le funzioni corporali sul versante del macabro o del disgustoso, del fecale o del decompositivo, per non parlare dell'invasione di insetti d'ogni genere, anch'essi in qualche maniera marcati dall'uso e dall'abuso fattone dal surrealismo [...]. Ma è anche un magnifico libro pop [...][3]

La natura pop o *radical-pop* del romanzo emerge appunto dalla «tendenza all'onnivorismo testuale che assimila sacro e profano, best-seller e minori, *masscult* e *midcult*»[4], oltre a situarsi al crocevia tra letteratura e altri media, come il cinema o la pubblicità. Nel tessuto narrativo, infatti, «si riconoscono [...] numerosi riferimenti alla collana dei gialli Mondadori [...], ad alcuni film hollywoodiani o pseudo-hollywoodiani»[5], ma anche alla letteratura sperimentale di questi anni, soprattutto ai romanzi di Robbe-Grillet, parodizzati in alcune sequenze[6]. I riferimenti si estendono

[1] L. Fontanella (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, cit., pp. 45-46.
[2] Ivi, p. 46.
[3] L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., pp. 196-197.
[4] C. Portesine, *Lenti, macchine fotografiche e voyeurismo intertestuale: il buco dello sguardo nell'*Oblò *di Adriano Spatola*, in A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 57. Portesine parla anche di «parassitismo filologico, in cui la fonte originaria non viene soltanto parodiata o mostrata a dito dietro al velo della riscrittura ma impiantata interamente nella fiction dell'Oblò» (ivi, p. 50). Per una necessariamente parziale ma attenta ricognizione filologica delle numerose fonti con cui Spatola gioca, cfr. ivi, pp. 51-55.
[5] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 210.
[6] Nella lunga sequenza dello *strip-tease* il linguaggio si fa fortemente descrittivo e il narratore si rappresenta accovacciato dietro una porta a spiare una donna che si spoglia («Dall'uscio socchiuso vedevo la camera da letto, il letto era ancora disfatto. Si tolse l'abito di maglia: braccia in alto levate a sfilare l'abito di maglia: l'abito di maglia lentamente viene sollevato lungo le gambe, sale lungo le gambe», A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 106). Poco più avanti, con uno dei consueti sdoppiamenti tra narratore e personaggio e conseguente moltiplicazione incontrollata dei punti di vista, il protagonista fa degli espliciti riferimenti all'opera robbegrilletiana: «"Rob", sussurrava Guglielmo, "Rob, Rob. Le gomme, la gelosia. E tu, dietro la porta, voyeur"» (ivi, p. 120). La situazione del narratore-osservatore nascosto dietro un pertugio non può non richiamare *La jalousie*, e in generale lo stesso macro-tema dell'oblò, del «buco nel muro» da cui il protagonista Guglielmo osserva una realtà proteiforme («Il buco nel muro è questa feritoia, questo sguardo verso e sopra la valle [...]. Il buco è allora questo abisso, senza dubbio una questione non risolta [...]. Buco nel muro, passato senza ricordi, pozzo senza fondo, telescopio», ivi, pp. 76-77) potrebbe essere un diffuso omaggio al capolavoro di Robbe-Grillet e in generale all'*école du*

fino a sconfinare nell'attualità storica[1], con richiami a oggetti della quotidianità o a forme di ritualità deteriore come lo *strip-tease*[2], la cui rifunzionalizzazione in chiave grottesca deve più di qualcosa alle analisi di Barthes[3]. Si tratta, per Fontana, di «detriti, ritagliati e riorganizzati secondo una visione informale, la cui carica spiazzante svia il profilo di quella pop art che, al di là dell'iniziale spinta oppositiva [...] è sempre più rivolta al mercato e sempre maggiormente rassicurante»[4]. A differenza di quanto lo stesso Spatola rimproverava al Gruppo 70, l'immissione di materiali extraletterari non avviene in maniera diretta, nel senso di un'apertura orizzontale del discorso letterario al bacino dei linguaggi 'tecnologici' della cultura di massa, ma attraverso una mediazione 'degradante' che, richiamandosi a un immaginario esplicitamente surrealista, contesta quei materiali nel momento stesso in cui li assume a elementi narrativi[5]. Si tratta, come la definirà Angelo Guglielmi, di una «macchina impastatrice»[6] che mostra una forte autocoscienza ideologica, superando quella mancanza che Spatola vedeva ancora nelle operazioni collagistiche di Pignotti e compagni: anche il linguaggio politico, infatti, entra nel gioco pseudo-combinatorio dell'*Oblò*. Un capitolo intitolato *Conclusione*

regard, anche se le sequenze messe in moto dall'atto dell'osservazione attraverso il buco non hanno più nulla della fredda descrittività del *nouveau roman*: «[*L'oblò* ha una] natura saturnina [...] e non v'è né narratore né occhio né buco nel muro, che resti se stesso per più di poche righe. Ogni cosa, proprio come in una serializzazione warholiana, nell'atto di venire riprodotta assume tinte inedite e cangianti», L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 202. Su questo stesso tema, cfr. anche M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 136-137.

[1] Nel romanzo vi sono continui e diffusi riferimenti alle due guerre mondiali, ma anche alla guerra del Vietnam («Guglielmo pensa, c'est l'Indocina forse: e dai col colonialismo [...]. Pas l'Indocina, no: it is "il tempo nuovo", defensione: le zanzare impazzite sotto bombardamento, villaggio che brucia con tutte le sue anime, i dolori necessari della guerra combattuta dove la si deve spostare per l'esigenza di non provocare disordini in aree molto più vaste», A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 89) e, molto probabilmente, all'immolazione del monaco buddista Thich Quang Duc avvenuta in piazza a Saigon nel giugno 1963 («Battezzato con la benzina, Guglielmo si diede fuoco in piazza, per protesta contro la società, rimanendo orribilmente ustionato», ivi, p. 71). Una parte di rilievo è data alla minaccia della Bomba Atomica, cui viene dedicata una lunga sequenza dal registro salmodiante e dai toni apocalittici («vieni, viva fonte! vieni, fuoco! illumina costoro che sono nelle tenebre: e mescola gli ignari a coloro che hanno fornito il denaro: le vittime ai carnefici: i deboli ai potenti: in tua gloria ed in gloria dell'uomo che tanto la desidera: distruggi questa mano che racchiude la vita: o frutto che generi te stesso: emetti la tua luce e la tua verità: discendi sotto forma d'infuocata colomba. E Fermi svenne due volte», ivi, p. 175).

[2] Cfr. ivi, pp. 106-112. La sequenza dello *strip-tease* è forse la più nota di tutto il romanzo. Lo sguardo del narratore indugia su ogni singolo movimento della donna in atto di spogliarsi, rallentandone i gesti all'inverosimile e insistendo su ripetizioni lessicali che raffreddano il contenuto erotico e fanno virare il testo verso il registro della parodia: «Dinanzi all'enorme specchio la guardavo spogliare, sfogliare se stessa: si tolse la princesse di jersey nero che indossava. Si tolse la princesse di jersey nero che indossava. E quando si fu tolta la princesse di jersey nero rimase con calze, mutandine, giarrettiere, reggipetto dinanzi allo specchio. Rimase con mutandine, calze, reggipetto, giarrettiere dinanzi allo specchio», ivi, p. 111.

[3] «Le *strip-tease* – du moins le *strip-tease* parisien – est fondé sur une contradiction: désexualiser la femme dans le moment même où on la dénude. On peut donc dire qu'il s'agit en un sens d'un spectacle de la peur, ou plutôt du "Fais-moi peur", comme si l'érotisme restait ici une sorte de terreur délicieuse, dont il suffit d'annoncer les signes rituels pour provoquer à la fois l'idée de sexe et sa conjuration», R. Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 2014, pp. 160-161.

[4] G. Fontana, *L'oblò: il romanzo come sublimazione della scrittura performativa*, in A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 8.

[5] È bene tuttavia ricordare, con Vitiello, che il surrealismo dell'*Oblò* è «un surrealismo che si atteggia a divenire spazio semico, frammento sintagmatico, liberatorio, rottura dell'ordine esteso, spezzettatura di frasi, dove l'onirico appare accanto al razionale, il parodico presso il predatorio ironico, assurgendo l'artificio d'avanguardia a stilema, a indice di codificazione secondo mente, non secondo immaginazione», C. Vitiello, *Adriano Spatola ovvero del surrealismo nominale e semiotico*, cit., p. 183.

[6] Cfr. A. Guglielmi, *Adriano Spatola: L'oblò*, «il verri», a. VIII, n. 18, 1964, p. 117.

assottiglia all'estremo il diaframma tra l'autore e il polimorfico narratore, assumendo i modi del manifesto ideologico e alludendo a una 'chiamata alle armi' in forte anticipo sui tempi (è ancora il 1964): «siamo stati chiamati e saremo chiamati a partecipare / [...] a un movimento d'evoluzione / trasformare mediante l'azione politica [...] / questo passaggio che certo si spiega con l'incertezza spaventosa di un mondo immutabile / [...] la cui morte abbiamo il dovere di reclamare»[1]. Passaggio che sottolinea, per dirla con Fastelli, «la necessità [...] di riannodare i fili tra l'urgenza letteraria e quella esistenziale»[2], e insomma denuncia apertamente l'orientamento polemico e comunque 'impegnato', anzi 'contro-impegnato', del romanzo.

La ricezione dell'*Oblò* al di fuori del campo neoavanguardista è stata prevedibilmente negativa[3], ma anche all'interno della stessa neoavanguardia i posizionamenti nei suoi confronti non sono stati unanimi. Si prendano, a esempio, la già citata recensione di Guglielmi e una lunga analisi di Celli pubblicata nel secondo numero di «Malebolge»[4]. Se quest'ultimo tratta l'opera spatoliana come un manifesto tecnico del parasurrealismo (in particolare, come si vedrà nel prossimo paragrafo, della particolare concezione celliana del parasurrealismo), proprio la virata 'ideologica' della seconda metà del libro porta Guglielmi a usare delle forme di cautela, parlando di un «lato [...] moralistico e denunciante»[5] che assume i modi di un «discorso drammatico, violento, sentenzioso»[6], e insomma di un «uso ingenuo del surrealismo»[7]. Per contro, Celli si appunterà proprio sulla capacità di Spatola di servirsi di un immaginario surrealista (con riferimento particolare all'inconscio junghiano) capovolgendone «l'ideologia di base, mistica»[8] e sfociando nell'ambito di un sociologismo a sua volta degradato. Ne consegue che, nell'*Oblò*, «l'uomo non ha più inconscio, né coscienza, è tutto in superficie, si ritrova in un tessuto di "risonanze sociali"»[9], con conseguente recupero di un «"fermento anarchico" [che pone] brutalmente il dilemma individuo-società»[10]. Ciò che per Guglielmi è insomma il limite di un romanzo che «per due terzi [...] si diverte con la letteratura e raggiunge risultati di grande piacevolezza e grazia»[11], per poi far riapparire una tendenza giudicante e 'moralistica' che il critico associa addirittura a Zola[12], per Celli è esattamente il fine del parasurrealismo come poetica

[1] A. Spatola, *L'oblò*, cit., pp. 162-163.
[2] F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 211.
[3] Cfr. B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati*, cit., pp. 213-214.
[4] G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, cit., pp. 70-72.
[5] A. Guglielmi, *Adriano Spatola: L'oblò*, cit., p. 118.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, cit., p. 70.
[9] Ivi, p. 71.
[10] *Ibid.*
[11] A. Guglielmi, *Adriano Spatola: L'oblò*, cit., p. 119.
[12] «[Nelle ultime pagine si ritrova] un piglio retorico così vigoroso [...] una tale concitazione di toni e congestione emotiva da apparire piuttosto imparentata con certo naturalismo, anzi addirittura degna del più violento e scoperto Zola», *ibid.*

che riversi i contenuti dell'inconscio sul piano oggettivo delle relazioni sociali, superando il misticismo dell'ultimo Breton e recuperando, dall'interno stesso dell'immaginario surrealista, una forma di autocoscienza ideologica e una capacità di far presa sulla realtà contemporanea.

4.3.2 Giorgio Celli: dal «verri» a «Malebolge»

I rapporti di Giorgio Celli con il *milieu* neoavanguardista sono sempre stati piuttosto contrastati. Entomologo di professione e docente alla Facoltà di Agraria di Bologna, dunque proveniente da un campo estraneo a quello letterario, Celli ha sempre descritto la propria partecipazione al Gruppo 63 nei termini di un'avventura fatalmente segnata da una condizione di marginalità, tanto da definirsi «entomologo scrittore un po' in odore di zolfo per le sue propensioni positiviste e per la sua mania di rintracciare dei continui rapporti tra la letteratura e la biologia»[1]. La preoccupazione, da *outsider*, di conciliare carriera scientifica e carriera letteraria, accanto all'evidente necessità di giustificare la propria presenza nel campo letterario, lo portano ad assumere atteggiamenti a tratti quasi paranoici e a rimarcare una vera o presunta emarginazione che anche a distanza di anni sarà motivo di conflitto con l'ala maggioritaria della neoavanguardia[2]. Durante il Convegno di Bologna in occasione dei quarant'anni del Gruppo 63, Celli ricorderà il proprio ingresso nell'*équipe* verriana facendo leva su un intrinseco senso di doppiezza: da un lato, una vera e propria forma di consacrazione, sancita dall'avvicinamento alla figura di Anceschi; dall'altro, un 'risarcimento' per il mancato invito, da parte di Balestrini, al primo incontro del Gruppo[3]. Scrive Celli:

> [...] un bel giorno andai a Milano per lamentarmi con Balestrini di quella mia esclusione [dal Convegno di Palermo del 1963]. Nanni mi ricevette nella sede redazionale del "verri", presso l'editrice Feltrinelli, e mi disse che non era stata colpa sua, e, con mio grande stupore, mi affidò la rubrica di psicologia della rivista [...]. Con questa rubrica entravo nella cerchia degli scrittori e degli intellettuali che gravitavano attorno a Luciano Anceschi [...][4]

[1] G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 5.
[2] Di questi atteggiamenti passivo-aggressivi testimoniano gli scambi epistolari, in particolare quelli con Luciano Anceschi (cfr. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Corrispondenza, G. Celli, busta 10, fascicolo 30, codice interno: 1295-001.001.003.070) e con Alfredo Giuliani (cfr. Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Giuliani, Corrispondenza, G. Celli, segnatura definitiva: GIU-08-0250).
[3] L'episodio del mancato invito è già stato ricordato (cfr. *supra*, § 4.3, *«Malebolge», la 'linea' parasurrealista*).
[4] G. Celli, *«Malebolge», un sogno parasurrealista*, cit., p. 80.

In assenza di altre testimonianze, è impossibile smentire o validare il ricordo autobiografico di Celli; tuttavia, esso contiene più di un elemento utile a inquadrarne la posizione nel campo neoavanguardista e la successiva traiettoria. A differenza del più giovane Spatola[1], studente di Lettere già interno all'*entourage* anceschiano, Celli non può che concepire una distanza nei confronti del professore, cosa che lo porterà a considerare l'ingresso nella redazione del «verri» come momento di rottura e punto d'avvio di una traiettoria consacrante[2]. In realtà, Celli era già entrato nell'orbita della neoavanguardia tra il 1961 e il 1962, sia come redattore di «Bab Ilu»[3] che come autore di teatro e collaboratore di Luigi Gozzi, all'epoca curatore della sezione teatrale del «verri», ma questo primo avvicinamento si era concluso con un nulla di fatto, anzi con una vera e propria esclusione dal Convegno di Palermo 1963. D'altra parte, l'investitura anceschiana avviene in una forma a sua volta ambigua: l'affidamento della sezione di psicologia riconferma, infatti, la natura anfibia della posizione celliana, a cavallo tra campo scientifico e campo letterario, e insomma la sua relativa estromissione dalle principali questioni letterarie discusse sulla rivista[4].

Va da sé che, tra il 1963 e il 1964, vedranno la luce sul «verri» sette articoli dall'impianto critico decisamente originale[5], in cui Celli, partendo da questioni strettamente psicologiche e psicanalitiche, si allarga a considerazioni di natura biologica, storica, filosofica e letteraria, gettando di fatto le basi per le teorizzazioni a carattere 'parasurrealista' del periodo di «Malebolge». La relativa marginalità della sezione si traduce in un grado di libertà inedito persino per «il verri», con un'evidente volontà di superare la dominante prospettiva fenomenologica in direzione di un raffinato sincretismo scientifico-culturale. Si prenda a esempio l'articolo d'esordio: la recensione al libro di Fromm[6] è in

[1] Come nota Barilli, la più avanzata provenienza generazionale di Spatola rispetto ai suoi «fratelli maggiori» comporta «l'indubbio estremismo delle scelte, di chi non ha certo attraversato i dubbi, i tormenti degli altri» (R. Barilli, *La Neoavanguardia italiana*, cit., p. 242). D'altra parte, Celli «appartiene alla media statistica dei membri del Gruppo», ivi, pp. 247-248.

[2] Traiettoria che, per Spatola, avviene sotto il segno di una maggiore continuità: come si è visto nel paragrafo precedente, il giovane autore decide di passare a Lettere e di seguire i corsi di Anceschi in concomitanza con l'uscita della sua prima silloge poetica e della scoperta dei *Novissimi*, e d'altra parte il professore sarà un punto di riferimento costante per tutti i suoi progetti letterari, a cominciare dalla creazione di «Bab Ilu».

[3] Su cui, tuttavia, non pubblicherà alcun testo, né critico né creativo.

[4] Si rimanda, in particolare, a una polemica privata con Anceschi a proposito della presunta esclusione di alcune poesie di Celli da un numero del «verri» del 1966 (cfr. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Corrispondenza, G. Celli, busta 10, fascicolo 30, Lettera 1, 24 novembre 1966, codice interno: 1295-001.001.003.070).

[5] Gli articoli di psicologia di Celli sono i seguenti: G. Celli, *Erich Fromm: Fuga dalla libertà*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963, pp. 126-128; Id., *Carl Gustav Jung: Psicologia e religione*, «il verri», a. VII, n. 11, dicembre 1963, pp. 103-105; Id., *Carl Gustav Jung: Realtà dell'anima*, «il verri», a. VIII, n. 13, 1964, pp. 124-125; Id., *M. A. Sechehaye: Diario di una schizofrenica*, «il verri», a. VIII, n. 14, 1964, pp. 137-139; Id., *Herbert Marcuse: Eros e civiltà*, «il verri», a. VIII, n. 16, 1964, pp. 130-132; Id., *Colin Wilson: Origine degli impulsi sessuali*, «il verri», a. VIII, n. 17, pp. 130-132; Id., *Franco Fornari: Psicanalisi della guerra atomica*, «il verri», a. VIII, n. 18, 1964, pp. 135-137.

[6] E. Fromm, *Fuga dalla libertà*, Milano, Comunità, 1963.

realtà un pretesto per intavolare un discorso sui rapporti tra teoria freudiana e teoria darwiniana[1], indagando al contempo la probabile origine sociale di determinati comportamenti psico-patologici, a propria volta rintracciabili nel nazismo. «Fromm – scrive Celli – ci dà una suggestiva rappresentazione del nazismo e delle forze inconsce che lo hanno portato al potere»[2], individuando nella struttura gerarchica della Germania hitleriana una componente sadomasochistica: «il nazismo [...] aveva sviluppato un ordinamento gerarchico ascendente, atto a soddisfare a ogni livello la duplice esigenza di comandare e di ubbidire»[3]. Con un ulteriore slittamento, questa stessa componente sadomasochistica verrà individuata, in un altro articolo, nella visione paranoide-schizofrenica di Renée, la paziente psichiatrica autrice del celebre *Diario di una schizofrenica*[4]: «La gerarchia di Renée, ove ogni uomo punisce ed è punito, ricorda il meccanismo costruito dal Terzo Reich, nel quale, a ogni livello, come in un cosmo di mistiche rispondenze, l'individuo poteva soddisfare la duplice esigenza [...] di soffrire e di far soffrire»[5].

Come si vede, il campo d'interesse di Celli è piuttosto vasto e i suoi articoli si configurano come singolari macchine saggistiche in un cui ogni discorso penetra nell'altro. Il *fil rouge* è l'idea di una reciproca convertibilità tra psicopatologia, realtà storica e ordinamento sociale, e insomma di una «discesa agli inferi che potrebbero divenire – e in parte lo sono – una nostra "quotidiana e normale" prospettiva di esistenza»[6]. La costante riflessione sull'eredità del nazismo e in generale dei totalitarismi novecenteschi (vera e propria ossessione celliana di questo periodo) si spiega proprio con la volontà di rintracciare il momento in cui la psicosi individuale si riversa o trova conferma in una precisa situazione storica[7]. Se la follia generale della Germania nazista può indurre a riconsiderare, teste Fromm, il sadomasochismo in una «chiave sociologica»[8], l'attuale minaccia della guerra atomica, altro tema ricorrente negli scritti di Celli, sembra invece proiettare sulla Storia una prospettiva escatologica e «fatalmente mistico-teologica»[9], a propria volta rinvenibile nelle ossessioni

[1] «In un universo darwinistico, implicato in un meccanismo di selezione, di sopravvivenza cioè a spese di altri esseri viventi, l'uomo non può essere che egocentrico, aggressivo e malvagio, se vogliamo dare alle sue azioni una generica colorazione etica, e così infatti ci appare negli scritti di Freud», G. Celli, *Erich Fromm: Fuga dalla libertà*, cit., p. 126.
[2] Ivi, p. 127.
[3] Ivi, p. 128.
[4] M. A. Sechehaye, *Diario di una schizofrenica* [1963], presentazione di C. L. Musatti, Firenze, Giunti, 2006.
[5] G. Celli, *M. A. Sechehaye: Diario di una schizofrenica*, cit., p. 138.
[6] Ivi, p. 137.
[7] Si veda, a questo proposito, l'interesse mostrato da Celli per le interpretazioni freudiane di Marcuse: «La psicologia individuale di Freud è, per Marcuse, implicitamente una teoria sociologica, e il suo "astoricismo psicologico" è, invece, "nella storia", essendo la "repressione", pietra angolare del discorso, un fenomeno precisamente storico e sociale», G. Celli, *Herbert Marcuse: Eros e civiltà*, cit., p. 131.
[8] «*D*el sadismo e del masochismo, Fromm, invece di ricorrere all'aggressività e all'istinto di morte di Freud, ci dà una spiegazione in chiave sociologica», G. Celli, *Erich Fromm: Fuga dalla libertà*, cit., p. 128.
[9] G. Celli, *Franco Fornari: Psicanalisi della guerra atomica*, cit., p. 135.

del soggetto paranoide-schizofrenico[1]. Ne consegue la presenza di un ulteriore piano concettuale, vale a dire il costante tentativo di decostruire qualsiasi postura para-religiosa o misticheggiante, che condurrà a una forte presa di posizione contro il surrealismo dell'ultimo Breton. A questo proposito, non è un caso che Jung sia una presenza diffusa negli articoli per «il verri», e sebbene Celli ne subisca il fascino[2], come d'altronde altri suoi compagni di strada[3], non può certo condividere la «generica coloritura mistica»[4] del suo pensiero né, evidentemente, le sue scelte politiche. È tuttavia interessante notare come lo psicanalista svizzero diventi, nella lettura celliana, una sorta di figura allegorica della doppiezza: «Un protestante difensore del cattolicesimo, un mistico operante con metodologia empirica, uno scienziato assertore del dogma, uno scettico in vesti sacerdotali [...], un eclettico permanentemente assetato di unità»[5].

Questo bagaglio teorico di base si presenta anche nel primo numero di «Malebolge». In un articolo intitolato *Il contratto sociale di Auschwitz*[6], Celli torna su alcuni dei temi affrontati sulle pagine del «verri», in particolare sui rapporti tra darwinismo e nazismo, mostrando un'evidente, anche se non dichiarata, influenza delle tesi di Adorno e Horkheimer[7]. «Un elemento dell'antisemitismo nazista – scrive Celli – fu [...] l'attitudine speculativa, la ricerca della metodologia più razionale per lo sterminio, l'ossessiva interpretazione e dissezione della casistica»[8], attitudine su cui ebbe un decisivo ascendente la cultura positivistica ottocentesca e, in particolare, proprio le teorie di Darwin, contaminate «con la "volontà di potenza" e il superuomo nietzscheano»[9]. Per Celli è anzi fatale che «portando alle estreme conseguenze un certo tipo di logica del darwinismo [...] si pervenga all'ideologia nazista»[10], e scopo dell'articolo è sia dimostrare che «soltanto a prezzo di palesi contraffazioni si può dedurre dal darwinismo una ideologia societaria»[11], sia rimarcare il doppio fondo dello scientismo positivista, sotto la cui «superficie ottimistica»[12] poteva aprirsi «una zona,

[1] Cfr. G. Celli, L'ebreo negro *di Adriano Spatola*, cit., pp. 53-56.
[2] Si noti, per esempio, come nella recensione al *Diario di una schizofrenica* Celli utilizzi con disinvoltura la terminologia junghiana, pur spogliata dell'originario sovrasenso metafisico e restituita a una dimensione etnografica: «[...] il parallelo stabilito da Renée, nel suo delirio schizofrenico, tra l'"Illuminazione" [...] e la follia [...] deve essere un archetipo dell'inconscio collettivo, ricorrendo con grande frequenza nei reperti etnologici e mitologici dell'umanità», G. Celli, *M. A. Sechehaye: Diario di una schizofrenica*, cit., p. 138.
[3] Tra cui, soprattutto, Sanguineti, per cui cfr. G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia*, cit., pp. 76 e ss.; E. Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 45-98.
[4] G. Celli, *Carl Gustav Jung: Psicologia e religione*, cit., p. 105.
[5] Ivi, p. 106.
[6] G. Celli, *Il contratto sociale di Auschwitz*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, pp. 51-54.
[7] Cfr. M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* [1944], trad. it. di R. Solmi, introduzione di C. Galli, Torino, Einaudi, 2010.
[8] G. Celli, *Il contratto sociale di Auschwitz*, cit., p. 51.
[9] Ivi, p. 52.
[10] Ivi, p. 53.
[11] *Ibid.*
[12] Ivi, p. 52.

beffarda, di corrosione pessimistica, in quanto la progressione del mondo poteva essere non verso il meglio, bensì verso l'entropia»[1]. Proprio il lager nazista si è storicamente e cinicamente incaricato di verificare questa seconda ipotesi, essendo «un laboratorio, un sistema isolato in progresso verso l'entropia, perfettamente definito da diagrammi e funzioni matematiche»[2].

Sebbene non strettamente connesso con le tematiche letterarie di «Malebolge», questo articolo, il primo pubblicato da Celli sulla rivista, rende bene il clima culturale in cui avviene il recupero del surrealismo. Si è visto, nel caso di Spatola, come il parasurrealismo non potesse concepirsi se non in relazione a un'attualità storico-sociale dominata e regolamentata dai mass media; Celli, in un certo senso, integra la posizione di Spatola facendo valere una prospettiva più filosofica che ideologica, la quale risale a un modello epistemologico (il positivismo ottocentesco) di cui la Storia recente ha dimostrato debolezze e lati oscuri. Al di là del tenore da Scuola di Francoforte, ciò che colpisce delle posizioni di Celli è la necessità, da scienziato, di mettere a critica l'ideologia scientifica stessa, inquadrando tale critica in una più ampia riflessione di ordine storiografico. Proprio il rapporto con la Storia sarà allora la chiave del parasurrealismo celliano, definito a partire soprattutto dalle opere di Spatola (*L'oblò* e la successiva raccolta poetica *L'ebreo negro*[3], accolti come veri e propri manifesti di poetica) ma anche da un confronto con le derive metafisiche del surrealismo bretoniano, apertamente avversate.

In *A proposito del surrealismo*[4], individuata la discendenza simbolista dell'avanguardia francese[5], Celli ne mette in luce il «nucleo mistico»[6]: «il surrealismo, facendo della poesia niente più che un'avventura psicologica a più livelli si riallacci*a* direttamente a concezioni mistiche, o comunque esoteriche»[7], al punto da «scivolare da una nozione freudiana di inconscio a una più precisamente junghiana»[8]. In linea con la deriva della psicanalisi dello stesso Jung[9], il mondo degli archetipi, per i surrealisti, diventa un letterale

> mondo sommerso, super-individuale, popolato di demoni e di simboli, [...] disponibile a essere interpretato come "un secondo mondo", un mondo a sé, al quale il poeta, come l'eroe di un leggendario mistero orfico,

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 54.
[3] A. Spatola, *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966, poi in Id., *Opera*, cit.
[4] G. Celli, *A proposito del surrealismo*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 54-57.
[5] Cfr. ivi, p. 54.
[6] Ivi, p. 54.
[7] Ivi, p. 55.
[8] *Ibid.*
[9] «[...] l'"inconscio collettivo" di Jung, questo serbatoio cosmico della memoria universale, [ha] cessato di essere, nei suoi successivi allargamenti, un'ipotesi scientifica, per diventare *tout court* nulla più che una nozione metafisica», *ibid.*

> discende per portare alla luce le tendenze dell'inconscio collettivo nelle sue estrinsecazioni storiche e per compiere l'odissea junghiana dell'individuazione.[1]

La virata in senso mistico ed esoterico del Surrealismo storico è ben rappresentata dalla traiettoria di Breton, in particolare dal suo testo programmatico *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no*[2] e dall'*exemplum*, su cui il manifesto si chiude, dei Grandi Trasparenti. Per Breton,

> [...] l'uomo non è il centro, il *punto di mira* dell'universo. Possiamo permetterci di credere che esistano al di sopra di lui, nella scala animale, degli esseri il cui comportamento gli è tanto estraneo quanto può essere il suo all'effimera o alla balena. Niente vieta necessariamente che questi esseri sfuggano in modo perfetto al suo sistema sensorio di riferimenti grazie a un mascheramento che possiamo immaginare di un tipo qualsiasi ma del quale basterebbero comunque la *teoria della forma* e lo studio degli animali mimetici a fondare la possibilità.[3]

I Grandi Trasparenti sarebbero dunque creature inconoscibili all'uomo, abitanti un piano metafisico dell'esistenza, la cui influenza sul mondo si manifesterebbe «oscuramente nella paura e nel sentimento del caso»[4]: «Considerando le perturbazioni di tipo ciclone, in cui l'uomo si trova ridotto a vittima o testimone impotente, o quelle del tipo guerra [...], non dovrebbe essere impossibile [...] tratteggiare la struttura e la complessione di tali esseri ipotetici»[5]. Come scrive Guido Neri, nei due ultimi manifesti del surrealismo[6] «c'è – si direbbe – una presa meno serrata sul mondo concreto della storia»[7], con un conseguente ripiegamento «sui temi della ricerca esoterica e del mito»[8]. Ne deriva che se il primo Manifesto si reggeva su una «vocazione realistica, riconoscibile [...] nell'ambizione di esprimere "il reale funzionamento del pensiero"»[9], nella fase discendente del movimento «il tenace razionalismo di Breton si esprime ormai entro un orizzonte para-religioso»[10].

---

[1] *Ibid.*
[2] A. Breton, *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no* [1942], in Id., *Manifesti del Surrealismo* [1966], trad. it. di L. Magrini, introduzione di G. Neri, Torino, Einaudi, 2003[3], pp. 215-226.
[3] Ivi, p. 225. Corsivi nel testo.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Cfr. anche A. Breton, *Del Surrealismo nelle sue opere vive* [1953], ivi, pp. 229-235.
[7] G. Neri, *Introduzione*, ivi, pp. XI-XII.
[8] Ivi, p. XII.
[9] Ivi, p. XVII. Il virgolettato proviene dal primo Manifesto (cfr. A. Breton, *Manifesto del Surrealismo* [1924], ivi, p. 30).
[10] Ivi, p. XVII.

Anche Celli è di questo avviso, e non mancherà di passare al setaccio i *Prolegomeni* bretoniani in un saggio pubblicato sull'inserto di «marcatrè» del 1966:

> Chi sono, per Breton, i grandi trasparenti? Sono gli ospiti sconosciuti dell'umanità, che in forza di una loro qualità, metaforicamente detta "trasparenza", sfuggono alla percezione. Sono essi, forse, i motori centrali, le cause razionali degli irrazionali sconvolgimenti della storia? Sono forse essi i padroni inconoscibili delle nostre esistenze? [...] La storia non sarà per caso la zona di operazione di tali esseri, abitanti per esempio un universo quadridimensionale, del tutto fuori delle nostre capacità percettive?[1]

Celli vede giustamente, nell'*exemplum* bretoniano, la volontà di creare «un nuovo mito, pseudoesoterico [...] la cui posizione ideologica ci sembra di una pericolosa "disponibilità"»[2] e che, in definitiva, «richiam*a* alla mente le case infestate e i dischi volanti»[3]. E tuttavia aggiunge: «*D*a un nostro dissenso a questo riguardo comincia a configurarsi il "parasurrealismo"»[4]. Il programma celliano di recupero del Surrealismo storico si configura allora nei termini che seguono:

> Noi crediamo che sia necessario ricondurci alle radici dell'ideologia bretoniana. Quando la "meraviglia" era ancora in qualche modo collegata con la realtà, con la psicologia freudiana, i dati delle scienze; quando il fantastico nasceva da una variazione di prospettiva ottica, era ancora inerente alle cose, in rapporto con la nostra vita di ogni giorno.[5]

Se la traiettoria di Breton lascia intravedere il progressivo emergere di una funzione esoterica, il parasurrealismo, per Celli, dovrà andare, al contrario, in direzione di una funzione critica e demistificante che contempli «una sistematica utilizzazione in chiave ironica dei dati forniti dall'analisi [dell'inconscio]»[6]. Da un lato anche Celli, come Spatola, punta a una «completa eliminazione della scrittura automatica»[7], ma a differenza dell'amico dà un'inedita centralità alla «vigile mediazione del giuoco»[8], avvicinando la propria posizione a quella di Dalì[9]. «L'ironia di cui

[1] G. Celli, *Il Grande Trasparente*, «Malebolge», inserto di «marcatrè», a. IV, n. 26-29, dicembre 1966, p. 240.
[2] G. Celli, *A proposito del surrealismo*, cit., p. 56.
[3] G. Celli, *Il Grande Trasparente*, cit., p. 240.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] G. Celli, *A proposito del surrealismo*, cit., p. 56.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Di cui cita il cosiddetto 'metodo paranoico-critico', pur sottolineando le differenze con il parasurrealismo: «La metodologia dell'utilizzazione in chiave ironica dei dati forniti dall'inconscio ha delle analogie con la "paranoia critica" di Dalì [...]. Per Dalì si tratta, però, di un esausto gioco intellettuale, ormai privo di qualsiasi virulenza, incapace di

parliamo – prosegue Celli – è [...] collocabile a livello della "tecnica", nel senso che l'opera deve rivelare continuamente la sua cinematica interna, il suo "gioco metodologico", mostrando sempre [...] il meccanismo [...] del "suo farsi"»[1]. Si è già detto come il poemetto *Sterilità in metamorfosi* di Spatola, apparso nel primo numero di «Malebolge», possa ritenersi un manifesto di questa poetica: una scrittura che, pur ispirandosi a un immaginario surrealista, porti in primo piano il meccanismo formale, raffreddando le spinte oniroidi e razionalizzando le componenti inconsce. Non diversamente, secondo Celli, si comportano le due opere maggiori di Spatola degli anni Sessanta, che gli permettono di approfondire il legame del parasurrealismo con la realtà storica nonché il suo carattere, per così dire, anti-esoterico e, in una misura che si cercherà di definire, 'contro-mitologico'.

Nell'*Oblò*, quello che emerge è «un inconscio junghiano portato alla superficie e trasformato, attraverso un suo inserimento metabolico nella struttura del super-ego sociale»[2]. Il procedimento pop e l'apertura del linguaggio a materiali extra-letterari portano a una degradazione degli archetipi, di cui il romanzo si serve scopertamente[3], in pure immagini di consumo tratte dal bacino dei mass media. L'episodio preso a esempio da Celli è quello della Vergine (archetipo della «Madre onnigenerante»[4]) che appare al protagonista Guglielmo sulla cima di un colle per poi ascendere al cielo trasformata in razzo, con tanto di conto alla rovescia[5]. Non si tratta soltanto di un'ironia dissacrante orientata contro un simbolo religioso, ma anche di un tentativo di riversare, razionalizzandoli[6], i contenuti dell'inconscio in una precisa realtà sociale storicamente individuata. Ne consegue che il protagonista «non può esistere che come "collettività". La società è entrata dentro di lui, l'ha stuprato, invasato, livellato»[7], tanto che «non ha più inconscio, né coscienza [...], si ritrova in un tessuto di "risonanze sociali"»[8]. «La perdita dell'individualità psicologica in una dilatazione centrifuga nel sociologico – conclude Celli – mi sembra il motivo fondamentale del romanzo [di Spatola]»[9]. Anche *L'ebreo negro*

contestare [...]. Il giuoco da noi proposto, invece, cerca la libertà attraverso la forza liberatrice dell'ironia, ironia che dovrà essere sempre programmaticamente eversiva in rapporto alla nostra attuale condizione di animali da laboratorio cui ci induce l'enorme psicosi sperimentale del nostro tempo», *ibid.*

[1] *Ibid.*

[2] G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, cit., p. 70.

[3] Celli insiste, in particolare, sul personaggio del Dottor Pietro, che è al contempo una figura paterna in senso freudiano e l'archetipo del Mago in senso junghiano (cfr. *ibid.*).

[4] *Ibid.*

[5] «Ed ecco presentarsi la vergine, triste in volto e assai preoccupata per la mia sorte. [...] La vedevo sulla cima del colle, contro la luce del sole che sorgeva [...]. Meno otto. [...] Meno sette. [...] Meno sei. [...] Meno cinque. [...] Meno quattro. [...] Meno tre. I raggi [del sole] sembravano a tratti disporsi ordinatamente intorno al corpo della mia donna, quasi che la mia donna, liberata dal peso della terra, non fosse sulla cima del colle ma su una nube ascendente [...]. Meno due. [...] Meno uno. [...] Contatto. [...] E Guglielmo, caracollando, diceva: "Che Ascensione barocca. Che luci barocche. Che descrizione barocca in termini di luce"», A. Spatola, *L'oblò*, cit., pp. 135-137.

[6] «Il romanzo si sviluppa lungo una parabola di continue razionalizzazioni», G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, cit., p. 71.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.*

si muove su un terreno simile: recensendo la raccolta nell'ultimo numero di «Malebolge»[1], Celli chiude il cerchio delle sue teorizzazioni riallacciandosi ad alcuni argomenti trattati anni prima sul «verri», in particolare al tema della guerra atomica così come sviluppato da Fornari[2]. Scrive:

> La poesia di Spatola si origina [...] da una constatazione che il nostro tempo rende drammaticamente urgente e necessaria e che, insomma, rivoluziona alla base la macchina ideologica del surrealismo storico. Oggi è divenuto sempre più difficile discriminare se un evento sia pertinente al sogno o alla veglia, al funzionamento normale o anormale del pensiero [...]. L'Apocalisse, il totale e improvviso annullamento planetario del genere umano, o del mondo biologico, dalla psicosi collettiva del Mille fino ad Alamogordo, si è configurata come un evento altamente improbabile, un'idea coatta confinabile a livello paranoico. In un mondo, però, dove esiste la bomba H e la possibilità di un conflitto nucleare, come convincere [...] il malato di mente ossessionato dal terrore di un avvenimento escatologico che tale avvenimento è illusorio o che, per lo meno, possiede la massima improbabilità di avverarsi? [...] La bomba atomica [...] non è altro, dunque, che l'improvvisa inserzione dell'incubo nel quotidiano, che la premessa di una futura indiscriminabilità ontologica tra l'incubo e il reale; la paranoia elevata a stabile condizione di esistenza.[3]

Anche per *L'oblò* Celli dava conto di come «l'incubo [...] come espressione personale, individuale, è [ormai] impossibile»[4], sottintendendone la radice storico-sociale ed estroflessa rispetto all'individuo. D'altra parte, le poesie dell'*Ebreo negro* gli permettono di ordinare alcune delle intuizioni degli scritti precedenti, recuperando alcune suggestioni e ossessioni tipiche della sua saggistica (i lager nazisti[5]) e approfondendo il 'sociologismo' implicito nella prospettiva parasurrealista: «L'incubo, trasformato da presenza psicologica in presenza sociologica, si insinua nelle complesse ramificazioni del quotidiano: ogni evento, ogni apparizione [...] si carica di ambiguità [...], diviene allusiva, minacciosa, sottintende cose atroci rimosse dalla coscienza»[6]. Questa forma di

[1] G. Celli, L'ebreo negro *di Adriano Spatola*, cit., pp. 53-57.
[2] Cfr. G. Celli, *Franco Fornari: Psicanalisi della guerra atomica*, cit.
[3] G. Celli, L'ebreo negro *di Adriano Spatola*, cit., pp. 53-54. Questo passaggio dell'articolo di Celli si concentra, in particolare, sul poemetto *Alamogordo 1945*, dedicato al cosiddetto *Trinity test* supervisionato da J. Robert Oppenheimer, il primo esperimento della storia con una bomba atomica (cfr. A. Spatola, *Alamogordo 1945*, in Id., *Opera*, cit., pp. 172-176).
[4] G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, cit., p. 70.
[5] «I lager nazisti, la persecuzione e il genocidio degli ebrei, rappresentano, proprio per il violento senso di "irrealtà", di "improbabilità" che suscitano nella coscienza, un curioso equivalente della bomba atomica. I lager e i capi dei lager, Höss e il suo terribile pacato diario, i paralumi di pelle umana tatuata, i denti d'oro estirpati ai cadaveri, il sapone di Rabbino... si avverte come un "vuoto esistenziale", si subisce una "sospensione gnoseologica", si accerta ogni cosa senza comprendere, mentre dal nostro io profondo sale, in funzione forse di difesa biologica, un senso acuto di "incredulità". Si vorrebbe che tutto ciò non fosse vero», G. Celli, L'ebreo negro *di Adriano Spatola*, cit., p. 54.
[6] *Ibid.*

«inconscio sociologico»[1], di condizione paranoide-schizofrenica ancorata al presente storico, e anzi da esso strettamente dipendente, è lo scacco definitivo alla teoria degli archetipi di Jung, alla scrittura automatica del surrealismo storico[2] e insomma alla deriva esoterica della parabola artistica di Breton.

Si nota, da questi scritti, la profonda sinergia tra la visione di Celli e quella di Spatola[3]. Le letture celliane dell'*Oblò* e dell'*Ebreo negro* producono un'originale serie di articoli-manifesto in cui il parasurrealismo appare, in definitiva, come una sorta di «macchina mitologica»[4] autocosciente. La nota formulazione di Furio Jesi può venire in aiuto nella misura in cui, come si è visto, la prospettiva parasurrealista si presenta in opposizione agli scadimenti nel mito (in un mito, secondo lo stesso Celli, degradato a sciatta credenza irrazionalistica) del surrealismo storico. Se Jesi, con il suo «modello gnoseologico»[5], intende superare lo studio del mito come sostanza ed essenza[6], spostando l'attenzione verso i meccanismi di produzione del mito stesso[7], così Celli intende riappropriarsi del surrealismo in una chiave che si è già definita 'contro-mitologica', nel senso di un'attenzione alle ragioni storiche e sociali di tutto ciò che pertiene all'inconscio individuale, e che nell'ultimo Breton si configura, piuttosto, come fuga verso un altrove metafisico. Ribadire le ragioni della Storia in esplicita opposizione all'orizzonte para-religioso dei Grandi Trasparenti diventa, per usare le parole di Jesi,

[1] *Ibid.*

[2] «Se la scrittura automatica permetteva, disgregando le barriere della censura, l'emergere del materiale rimosso dall'inconscio individuale, o collettivo *sensu* Jung, di fronte all'inconscio sociologico essa non funziona più, si trasforma in scrittura meccanica, registrazione fredda, esatta compilazione di un catalogo», *ibid.*

[3] L'attenzione di Celli alla scrittura di Spatola verrà peraltro ricambiata da quest'ultimo con una recensione alla raccolta poetica *Il pesce gotico* (Milano, Scheiwiller, 1968), in cui il programma parasurrealista celliano viene riconosciuto e condiviso nei suoi tratti fondamentali: «Nel lavoro di Celli, la manipolazione di stampo surrealista del lessico estratto dall'area del linguaggio scientifico non conduce a risultati visceralmente legati al surrealismo, ma a un prodotto di una sorprendente (e difficile) freddezza. [...] Celli, entro lo schema della scrittura automatica (di un automatismo però sottoposto a controllo dall'esterno, e quindi ridotto a semplice tecnica letteraria), immette il suo bisogno di protesta come catalizzatore di un materiale linguistico di per sé "alto" e "prezioso"», A. Spatola, *Vincenzo Accame: Ricercari – Giorgio Celli: Il pesce gotico – Elio Pagliarani: Lezione di fisica e Fecaloro – Lamberto Pignotti: Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia – Gian Pio Torricelli: Coazione a contare*, «il verri», a. XIII, n. 30, 1969, p. 133.

[4] Cfr. F. Jesi, *Mito* [1973], a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 119-124; Id., *La festa e la macchina mitologica*, in Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 88-120.

[5] F. Jesi, *Mito*, cit., p. 119.

[6] «[La] nostra scelta [è] di orientare la ricerca verso un'immagine storica globale della "scienza del mito" quale "scienza" del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno a un centro non accessibile: il mito. L'orizzonte sul quale si pone il modello *macchina mitologica* è lo spazio ove misuriamo questa perenne equidistanza da un centro non accessibile», *ibid.* Corsivo nel testo.

[7] «Che cos'è la macchina mitologica? La definiamo macchina poiché è qualcosa che funziona [...]. Quanto al tipo di funzionamento che le è proprio e alla funzione che essa svolge, dobbiamo er ora limitarci a due gruppi di dati. Da un lato, si può osservare che la macchina mitologica è ciò che, funzionando, produce mitologie [...]. D'altro lato, risulta che la macchina mitologica è ciò che, funzionando, dà tregua parziale alla fame di mito [...]. Il fatto mitologico è un periodo e un ambito spaziale determinati di funzionamento della macchina mitologica, e coinvolge un certo numero di uomini: coloro che narrano le mitologie, coloro che le ascoltano, coloro che vi identificano modelli di comportamento», F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, cit., pp. 112-113.

una «necessità politica di cautelarsi dinanzi alle tecnicizzazioni, alle manipolazioni, alle rischiose apologie, del mito»[1]:

> La macchina mitologica, non appena cessa di essere considerata un puro modello funzionale e provvisorio, tende a divenire un centro fascinatorio e ad esigere prese di posizione, petizioni di principio, circa il suo presunto contenuto. Quanto più lo sguardo si fissa su quel contenuto [...], esso si distoglie dalle modalità di funzionamento dei meccanismi della macchina.[2]

L'accento posto sulle «modalità di funzionamento» della macchina consuona con l'accento posto da Celli sulla «vigile mediazione del giuoco»[3], e insomma, come si è visto, su un'ironia formale per cui l'opera parasurrealista dovrebbe «rivelare continuamente la sua cinematica interna [...], il meccanismo [...] del "suo farsi"»[4]. Anche per Jesi, una volta collocato lo sguardo al di fuori di una prospettiva essenzialistica, per cui il mito rappresenterebbe una sorta di centro inaccessibile ed empiricamente non verificabile, la macchina mitologica «finisce col rimandare perennemente anche alla macchina stessa, alla sua presenza funzionante»[5]. In chiusura dei suoi *Prolegomeni*, a proposito dei Grandi Trasparenti, Breton si domandava: «Un nuovo mito? Quegli esseri dobbiamo denunciarli come un miraggio, oppure dar loro l'occasione di scoprirsi?»[6]; Celli faceva iniziare «da un nostro dissenso a questo riguardo»[7] l'avventura parasurrealista, rivendicando per sé e per i propri compagni di strada un più saldo legame con la realtà storica e sociale.

Ora, sfogliando l'opera prima di Celli, il romanzo *Il parafossile*, anticipato in due estratti su «Malebolge»[8] che corrispondono al primo, a parte del quarto e all'ultimo capitolo del volume[9], ciò che salta all'occhio è proprio la ricchezza mitopoietica e immaginativa della sua scrittura. L'opera di Celli tocca delle vette di visionarietà che ne fanno un *unicum* nel panorama narrativo

[1] F. Jesi, *Mito*, cit., p. 123.
[2] *Ibid.*
[3] G. Celli, *A proposito del surrealismo*, cit., p. 56.
[4] *Ibid.*
[5] F. Jesi, *La festa e la macchina mitologica*, cit., p. 111. Per Jesi, «la macchina mitologica è un ordigno che con la sua presenza funzionante, "vitale", dà tregua alla fame di miti senza mai soddisfarla interamente. Il suo funzionare rimanda incessantemente al cibo mitico, che però resta inaccessibile, e offre in luogo di quello il cibo mitologico» (*ibid.*). Nella prospettiva dello studioso, infatti, non si può parlare di mito come 'essenza' senza scadere in una rischiosa falsificazione ideologica, dal momento che «mentre le mitologie sono empiricamente verificabili come prodotti della macchina mitologica, l'esistenza del mito si sottrae a qualsiasi verifica empirica», *ibid.*
[6] A. Breton, *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no*, cit., p. 226.
[7] G. Celli, *Il Grande Trasparente*, cit., p. 240.
[8] Cfr. G. Celli, *Le opere e i giorni* [1], «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964, pp. 6-11; Id., *Le opere e i giorni* [2], «Malebolge», quaderno n. 3-4, autunno 1966, pp. 70-72.
[9] Cfr. G. Celli, *Il parafossile*, cit., pp. 9-19; 34-38; 141-147. Si tratta, in ogni caso, di versioni provvisorie dei rispettivi capitoli. Il titolo esiodiano *Le opere e i giorni*, che in un primo momento doveva essere il titolo dell'intero romanzo, viene mantenuto come titolo dell'ultimo capitolo.

neoavanguardista, grazie anche al ricorso a una terminologia medica e scientifica che viene fatta reagire con un immaginario, al contempo, surrealista, fantascientifico, psicanalitico e da romanzo (e film) di guerra[1]. Rispetto all'*Oblò*, *Il parafossile* è più cupo, più inquieto e riflessivo, più 'endoletterario'[2], e manca dell'ironia tipica dei procedimenti pop che caratterizzano il romanzo di Spatola[3]. Tuttavia, coerentemente con le tesi esposte da Celli sulla rivista, esso si serve di procedimenti di raffreddamento e razionalizzazione ben visibili già dalla quarta di copertina, dove l'autore prende la parola in un lungo testo che non si limita a fornire una sinossi, ma offre un'analisi approfondita dei motivi di trama e varie chiavi di lettura per penetrare il fitto immaginario narrativo. «Il mio primo romanzo – scrive Celli – non è altro che una biografia raccontata attraverso i sogni del "narratore". Descrive il realizzarsi [...] di una nevrosi, con tutte le possibili implicazioni sociologiche e metafisiche»[4]. Per ogni capitolo il lettore ha insomma a disposizione una sintetica spiegazione, che se da un lato non esaurisce la ricchezza dei motivi narrativi, dall'altro offre senz'altro una mappa concettuale che espone il gioco del romanzo, mettendone in luce i meccanismi interni e insomma denunciando il funzionamento dell'intera macchina mitologica parasurrealista. Si prenda a esempio il primo capitolo anticipato su «Malebolge», che nella versione definitiva verrà titolato *Le mani della storia*. Qui, stando al testo di quarta,

> i sintomi della nevrosi [...] si manifestano con un incubo di tortura, in cui il narratore è alternativamente carnefice e vittima. L'incubo si dilata in una conflagrazione bellica mondiale. Appare la figura onirica del fratello, *doppelgänger* del narratore, che viene ucciso due volte lungo un arco temporale reversibile.[5]

Come si vede, non solo il testo offre già un'interpretazione per quanto riguarda l'enigmatica figura del fratello (che sarà uno dei personaggi ricorrenti del romanzo), ma parlando di «arco temporale reversibile» e narratore che si rappresenta «alternativamente [come] carnefice e vittima»,

[1] Secondo una felice definizione di Barilli, Celli non si è limitato a far interagire tra loro immaginari differenti e anche molto lontani, ma «ne ha tratto la spinta per ricavare un "meraviglioso", un senso dell'avventura» (R. Barilli, *La Neoavanguardia italiana*, cit., p. 248).

[2] Per *Il parafossile* non si può parlare di atmosfera *radical-pop*, né di vero e proprio riutilizzo di materiali extraletterari, anche se qualche timido rimando alla cultura di massa, in particolare al linguaggio pubblicitario, è presente («*Lavatrice lux – che al candore vi condux.* [...] *Pneumatici erebo*: c'era scritto sul muro del mio pianto. *Vertigo / mi dà il frigo* [...]», G. Celli, *Il parafossile*, cit., pp. 39-40). I riferimenti alla narrativa di consumo, in particolare alla fantascienza, ben visibili soprattutto nel quinto capitolo (cfr. ivi, pp. 49-57), agiscono come riflessi più che come veri e propri prelievi.

[3] Tuttavia, non ci sentiamo di concordare con Barilli quando scrive che la mancanza della leggerezza tipicamente spatoliana dipenderebbe da un «ostentato ricalcare la seriosità di un ambito scientifico» (R. Barilli, *La Neoavanguardia italiana*, cit., p. 248). La maggior cupezza del *Parafossile* rispetto all'*Oblò* ha ragioni più profonde e più lontane, che trovano una giustificazione nell'inquieta riflessione storico-sociologica, oltre che letteraria, che Celli conduce in questi anni.

[4] G. Celli, *Il parafossile*, cit., quarta di copertina.

[5] *Ibid.*

consegna al lettore due strumenti che gli consentiranno di razionalizzare tanto la struttura narrativa generale (basata su una temporalità onirica, non lineare) che l'intricata struttura del primo capitolo, in cui il narratore si sdoppia senza soluzione di continuità ritraendosi, al contempo, come colui che osserva e colui che è osservato[1]. A un livello più profondo, la rappresentazione di sé come carnefice e vittima non può non richiamare le riflessioni di Celli sui rapporti tra nazismo e sadomasochismo, che a propria volta si intrecciano a quelle di Fornari sull'era atomica. Per quest'ultimo, con le parole dello stesso Celli, «la riduzione all'equivalenza sembra essere [...] la sola operazione legittima nella nostra [...] "era catastrofale"»[2]: il principio stesso della guerra nucleare impone, infatti, un congelamento della violenza bellica che conduce a un'identificazione totale con il nemico («Se uccidi il nemico [...] anche l'amico morirà»[3]). Di conseguenza, non potendosi manifestare se non a rischio della distruzione totale dell'umanità, la guerra viene introiettata, si sposta sul piano individuale dell'inconscio: «La guerra – scrive Celli – è dunque in noi, come la morte; in noi come retaggio biologico»[4].

Il protagonista del *Parafossile* soffre di una nevrosi generata dalla Storia, in particolare dalla guerra cui ha partecipato («– Tu sai che ero tornato dalla guerra. – Assassino – mi diceva ansando [...] – Assassino!»[5]) e alla quale si aggiunge il senso di colpa per aver combattuto dalla parte degli oppressori («– Ariano, eh? Ariano, eh? – sorridendo»[6]). L'identificazione con la propria

[1] «[...] continuava a parlar*mi*, benché legato, saggiava sui polpastrelli, un intreccio, la punta del bisturi [...] e il *suo* viso, pallido, madido, sembrava sciogliersi nella luce delle lampade chirurgiche [...] – continuava guardando*mi* ansioso negli occhi [...]. Il bisturi, con un rumore di tela strappata, *gli* recideva la carotide, e immergeva, ansimando, (torturandolo?), la lama nel tessuto connettivale del *mio* corpo, e *gli* cancellava*mo*, insieme (*io e lui*), forse nessun uomo è un'isola, una zona dello strato corticale con il cloroformio [...]. E la luce delle lampade chirurgiche radiografava le *mie* palpebre [...]. Che cosa ne dici? Guarirò? – *Mi* chiedeva con, con occhi supplichevoli, *gli* chiedevo con occhi addolciti dalle lacrime. – Guarirò? – Sorrideva. [...] *mi* cacciava di nuovi il bisturi nel ventre [...] e *gli* frugavo, con i bisturi, il cavo, sotto la gola», (G. Celli, *Le opere e i giorni* [1], cit., pp. 6-7. Corsivi nostri). Come si può notare, il centro deittico della narrazione è estremamente instabile, passando in maniera continuata e quasi impercettibile da un 'io' all'altro (con una breve sosta su un ambiguo 'noi' che sottolinea la paradossale inscindibilità dei due soggetti). Questa scena ne riprende un'altra, più schematica, dall'*Oblò* di Spatola, in cui la medesima sequenza di tortura è narrata prima dal punto di vista del torturatore poi da quello del torturato, in due brevi capitoli intitolati, rispettivamente e specularmente, *Moventi e scopi della tortura* e *Scopi e moventi della tortura*: «*Lo* legai dunque a una sedia, con le braccia contorte dietro lo schienale, con le gambe spalancate e il membro esposto: e rannicchiato alle *sue* spalle presi tra le *mie* una *sua* mano, tra le *mie* dita presi due delle *sue*»; «*Mi* legarono a una sedia, con le braccia contorte dietro lo schienale, con le gambe spalancate e il membro esposto. [...] E uno rannicchiato adesso alle *mie* spalle prende tra le *sue* una *mia* mano, tra le *sue* dita prende due delle *mie*» (A. Spatola, *L'oblò*, cit., pp. 104; 105-106. Corsivi nostri). Il motivo della reversibilità sadomasochistica tra torturatore e torturato torna anche in una nota poesia di Corrado Costa, a sottolineare la sinergia con cui il nucleo operativo di «Malebolge» stava lavorando in questi anni: «I due passanti: quello distinto con il vestito grigio / e quello distinto con il vestito grigio, quello con un certo / portamento elegante e l'altro con un certo portamento / elegante [...] / i due passanti: uno improvvisamente / con gli attrezzi e l'altro improvvisamente nudo / uno che tortura e l'altro senza speranza / una imprecisabile bestia una imprecisabile preda», C. Costa, *I due passanti*, in Id., *Pseudobaudelaire*, Milano, Scheiwiller, 1964, poi in Id., *Poesie edite e inedite*, cit., p. 28.

[2] G. Celli, *Franco Fornari: Psicanalisi della guerra atomica*, cit., p. 135.

[3] Ivi, p. 136.

[4] *Ibid.*

[5] G. Celli, *Le opere e i giorni* [1], cit., p. 6.

[6] Ivi, p. 7.

responsabilità storica è così forte che, di fronte a un tribunale onirico (o forse frutto di un evento allucinatorio), finisce per identificarsi come Adolf, nome successivamente mutato in Dolfi per ridurne il «potere intrinseco»[1]:

> Il mio nome [...] lo conoscete [...] [è] Adolf. [...] Un nome pericoloso, violento, nodo di scosse telluriche e di monsoni periodici, torturato da tutte le bussole terrestri [...]. Stava in agguato, dietro i miei occhi, si annidava nei pigmenti della retina, alla scaturigine dei moti e dei circoli sanguigni. [...] Non volevo obbedire. [...] Lo neutralizzavo. Lo contraevo, il mio nome, in un diminutivo, avvilendolo [...]. Un diminutivo: Dolfi. [...] Mi dormiva, Adolf, pago, sotto le palpebre, si era arenato, sciolto, al compluvio dei polsi. [...] Finché una notte, la notte in cui furono bruciati dei libri [...] qualcuno mi si avvicinò [...] e scambiandomi certo per un altro [...] mi 'nominò'. 'Adolf', disse; e ripeté 'Adolf!' [...] Esso, allora, il mio nome acido corrosivo [...] si impadronì di me (divenendo la mia vocazione si) mutava in una nera uniforme [...]. Mi spinse sulla strada a marciare, a gridare, a dire di sì, a discriminare uomini, a inventare nuove razze, a piombare vagoni, ad alzare reticolati, a chiudere portelli di crematori.[2]

Adolf, nome-sostanza che si carica di un perturbante potere magico, è il nemico introiettato di cui parla Fornari, un rimosso storico che si risveglia «la notte in cui furono bruciati dei libri». Per Celli, così come per Spatola, la dimensione individuale non è mai separata da quella collettiva («Nessun uomo è un'isola», come ripete una frase ricorrente[3]): l'inconscio rappresenta, piuttosto, una zona esposta dell'individuo e perennemente infiltrata dalla Storia. Lo stesso motivo del doppio, come si è visto, è riattualizzato nel senso di una nevrosi che trova le sue ragioni nel presente o nel recente passato, nell'obbedienza a una precisa gerarchia sociale o in una capillare cultura della guerra che nell'era atomica ha l'effetto di congelare la violenza e assorbire l'altro da sé. Il finale del romanzo, a sua volta anticipato su «Malebolge», è più che mai pessimista e descrive il «consolidamento della nevrosi»[4] e l'assunzione del «criminoso come assoluta e finale categoria dell'umano»[5]. Condotto in un laboratorio dal fratello-*doppelgänger*, in una scena che sembra riprendere specularmente il primo capitolo, il protagonista viene consacrato «cavaliere dell'ordine di Thanatos»[6] e trasformato in una sorta di fantascientifico *zombie*-soldato: «indossavo un'uniforme, imbracciavo, dopo averlo

[1] G. Celli, *Il parafossile*, cit., quarta di copertina.
[2] Ivi, pp. 30-32.
[3] G. Celli, *Le opere e i giorni* [1], cit., p. 8.
[4] G. Celli, *Il parafossile*, cit., quarta di copertina.
[5] *Ibid.*
[6] G. Celli, *Le opere e i giorni* [2], cit., p.72.

bilanciato, un fucile. Mi allacciavo un cinturone di caricatori e di bombe. E da un microfono, sepolto nel muro, una voce metallica diceva: "La vita è la guerra (antica e sacrale: guerra!)»[1]. Ciò che nel *Contratto sociale di Auschwitz* era definita come «zona, beffarda, di corrosione pessimistica»[2] del positivismo ottocentesco e della sua ideologia scientista, «in quanto la progressione del mondo poteva essere non verso il meglio ma verso l'entropia»[3], trova qui un perfetto corrispettivo romanzesco: creato in laboratorio, il nuovo essere umano, insidiato dalla nevrosi della Storia e da una delirante cultura bellicista, si getta verso la distruzione finale al grido di «viva la morte!»[4].

Come si vede anche soltanto da questi brevi estratti, il progetto narrativo del *Parafossile* si riallaccia coerentemente agli scritti di Celli per «Malebolge» (e, ancora prima, per «il verri»), gettando un ponte verso gli esordi del surrealismo storico e verso quel primo Manifesto che l'autore ha sempre sostenuto essere il suo preferito[5]. L'immaginario surrealista viene qui ricondotto a un diretto confronto con la realtà: non più una fuga metafisica verso un orizzonte mistico e para-religioso ma una mappa, sia pure in negativo, del presente storico[6].

4.4 VERSO IL POSTMODERNISMO? «GRAMMATICA» E LA 'LINEA MANGANELLI'

La rivista «Grammatica» nasce a Roma nel novembre 1964. La redazione è composta da Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli e dai pittori Achille Perilli e Gastone Novelli, ma alla progettazione del primo numero partecipano anche Elio Pagliarani e Nanni Balestrini. È Perilli a ricostruire la storia di questo piccolo raggruppamento intellettuale:

> [...] il mio vero sodalizio con la poesia nasce con Alfredo Giuliani, prima, poi con la banda dei *Novissimi* e infine con la ciurma del Gruppo 63. [...] Giuliani colmò allora un vuoto che avvertivo preoccupante: quello della poesia e del letterario. Poi vennero Pagliarani, Manganelli e Balestrini. Ancora ho nella memoria pomeriggi e serate dedicate al nascere e al costituirsi dei *Novissimi* con discussioni e polemiche e

[1] *Ibid.*
[2] G. Celli, *Il contratto sociale di Auschwitz*, cit., p. 52.
[3] *Ibid.*
[4] G. Celli, *Le opere e i giorni* [2], cit., p. 72.
[5] «Io preferivo il Breton del primo Manifesto, perché più freudiano, e dunque più scientifico», G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 6.
[6] Proprio il corpo dell'anonimo protagonista, martoriato dalla guerra, viene definito una «carta geografica dell'Europa in rovina», G. Celli, *Le opere e i giorni* [1], cit., p. 8.

contrapposizioni. Per la prima volta si realizzava quel coincidere, che da sempre sentivo necessario, dove il ragionare non si limitava al proprio e ristretto codice linguistico [...][1]

Come si può intuire dal ricordo di Perilli, «Grammatica» è un periodico programmaticamente interdisciplinare: si tratta di una *petite revue* dalla forte irregolarità nelle pubblicazioni, caratterizzata da fascicoli monografici dedicati, di volta in volta, a un tema o a una disciplina differente. In un arco temporale di ben dodici anni, tra il 1964 e il 1976, escono solamente cinque numeri: il primo dedicato alla letteratura; il secondo al teatro; il terzo alla pittura; il quarto nuovamente al teatro e l'ultimo alla figura di Novelli, morto nel 1968[2]. La struttura interna di ciascun fascicolo è piuttosto fluida, rigetta ogni tipo di distinzione tra sezioni o rubriche e punta a infrangere tanto le barriere tra generi letterari che quelle tra scrittura e immagine. Il primo numero (l'unico su cui, per affinità con il presente studio, ci si concentrerà) propone saggi, poesie, brani narrativi e testi teatrali assemblati tra loro senza alcuna soluzione di continuità, a propria volta accompagnati da disegni e litografie in dialogo con i testi letterari[3]. Una vera e propria «tecnica di montaggio arbitrario»[4], che fa di «Grammatica» una «superficie dinamica sulla quale possano rimanere impresse le tracce dei tentativi di attraversamento dello spazio illimitato del linguaggio, che si manifestano come ipotesi combinatorie di puri segni e inafferrabili significati»[5].

Il programma generale della testata è esposto in un originale editoriale-manifesto: una discussione tra Giuliani, Manganelli, Perilli, Novelli, Pagliarani e Balestrini registrata su nastro

[1] A. Perilli, *Il mio sodalizio con i poeti*, in G. Appella (a cura di), *Forma 1 e il libro d'arte. 1947-1994*, Roma, Edizioni della Cometa, 1994, p. 101. Manganelli e Novelli avevano già stretto un forte legame d'amicizia nei primi anni Sessanta, a sua volta coronato da collaborazioni intellettuali e artistiche. In particolare, si segnala la serie di ventitré illustrazioni che Novelli dedicò a *Hilarotragoedia* (cfr. il catalogo *Gastone Novelli. Histoire de l'oeil. Hilarotragoedia. Il viaggio in Grecia*, nota introduttiva di A. Perilli, saggio critico di P. Castagnoli, Milano, Baldini & Castoldi, Milano 1999). Scrive Manganelli ricordando l'amico: «Della *Hilarotragoedia* – di cui rivedo con turbamento gli antichi disegni – lo divertirono gli aspetti fatuamente orrorosi; gli piacque giocare con parole che generavano immagini insieme ridevoli e mostruose; amando il gioco – il suo rigore, la sua avventurosa libertà – Novelli amava gli indizi del mostruoso, del deforme, di tutto ciò che univa teratologia e ironia» (G. Manganelli, *Ricordo di Gastone Novelli* [1985], in M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Note su* Hilarotragoedia *con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002, p. 87). Per una ricostruzione del rapporto personale e intellettuale tra Manganelli e Novelli, cfr. A. De Pirro, *Giorgio Manganelli e Gastone Novelli. Parole alle immagini e immagini alle parole*, «Nuova tèchne», n. 4, dicembre 2012, consultabile all'indirizzo: http://www.nuovatechne.it/NoveMangaIndice.html

[2] Cfr. «Grammatica», n. 1, novembre 1964; «Grammatica / Teatro», n. 2, gennaio 1967; «Grammatica», n. 3, luglio 1969; «Grammatica. Kombinat Joey», n. 4, luglio 1970; «Grammatica. Gli scritti di Gastone Novelli», n. 5, maggio 1976.

[3] Cfr. in particolare E. Pagliarani, *Come alla luna l'alone*, «Grammatica», n. 1, novembre 1964; A. Giuliani, *Chi l'avrebbe detto – Morte e amore*, ivi. I testi sono illustrati, o per meglio dire reinterpretati, rispettivamente da Perilli e da Novelli. Per le modalità di dialogo tra letteratura e immagine in questi e in altri testi pubblicati su «Grammatica», cfr. G. Lo Monaco, *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, pp. 119-122.

[4] F. Milani, *Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale*, «Poetiche», vol. 18, n. 44, 1, 2016, p. 253.

[5] Ivi, p. 250.

magnetico e trascritta senza indicare i nomi dei partecipanti[1]. L'effetto è un caotico *collage* di 'voci' in cui le singole identità si perdono in un flusso discorsivo tutt'altro che pacificato. Infatti, pur restando «la volontà di portare avanti una ricerca collettiva»[2], il gruppo di «Grammatica» punta a «preservare [...] le differenze individuali e il carattere aperto e dialettico della ricerca *in fieri*»[3], con prevedibili effetti di campo che, come si vedrà, emergono tanto dal testo dell'editoriale che dal posizionamento reciproco di alcuni membri della redazione. Come scrive Barilli, la rivista si pone nell'ottica di un «superamento della fenomenologia e della coppia dialettica tra significanti e significati»[4], in favore di un «formalismo iper-letterario»[5] che emerge fin dalla scelta del titolo:

> Prima di tutto il titolo indica la volontà di compiere un lavoro arbitrario, cioè non vogliamo fare nessun accertamento di ordine scientifico, né, almeno a mio avviso, pretendiamo di scoprire delle verità; vorremmo, invece, inventare delle verità. / Sono personalmente convinto che la verità è materia di invenzione, è materia di astuzia, di arguzia, e non già di indagine. / Grammatica è la descrizione artificiale di un discorso. Noi possiamo trascrivere lo stesso discorso in parecchi modi alternativi nessuno dei quali è più sbagliato o giusto degli altri. / Perché ci interessa tanto questa descrizione? / Perché la nostra arbitrarietà vi si articola, ed è un'arbitrarietà legata ad un / qui è difficile molto trovare la parola, bisogna piluccare varie parole che sono tutte in misura diversa inadeguate (come la parola realtà) / diciamo "universo" [...] / Dunque: ogni universo è in primo luogo un universo linguistico [...][6]

Secondo Filippo Milani, anche solo attribuire al concetto di 'grammatica' l'idea di una pura arbitrarietà formale comporta «un ribaltamento di prospettiva che sgretola dall'interno le imposizioni dell'istituzione scolastica e letteraria»[7]. Ne consegue che «l'artista si immerge in [una] labirintica disponibilità di significati con la sola guida di una "grammatica arbitraria", grazie alla quale compie di volta in volta associazioni semantiche»[8] destinate, tuttavia, a restare sempre provvisorie. Rispetto ai discorsi condotti sulle pagine di «marcatrè» e di «Malebolge», in cui, come si è visto, i temi dell'ideologia e del rapporto con la Storia sono centrali, ciò che salta all'occhio della posizione di

[1] Cfr. *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, «Grammatica», n. 1, novembre 1964, pp. 1-7.
[2] G. Lo Monaco, *Tra figure, segni e parole*, cit., p. 116.
[3] *Ibid.*
[4] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 237.
[5] Ivi, p. 262.
[6] *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 1.
[7] F. Milani, *Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale*, cit., p. 248.
[8] Ivi, p. 250. Più avanti nell'editoriale si legge che «la caratteristica della grammatica è proprio appunto quella di non essere assolutamente tagliabile. È una macchina e ci stiamo dentro, l'abbiamo inventata e l'atto è stato necessario», *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 2.

«Grammatica» è la netta separazione tra linguaggio e realtà, quando non il tentativo di ridurre la seconda al primo («*I*l linguaggio è il vero dato oggettuale; non ce ne è mica nessuno al di fuori di quello»; «Apparentemente stai catalogando oggetti, in realtà stai offrendo parole»[1]). Barilli riconduce questo clima alla progressiva penetrazione, nel campo letterario italiano, delle tesi strutturaliste[2]; d'altra parte, che il gruppo di «Grammatica» stesse cercando di rimettere in discussione l'impostazione tipicamente verriana e anceschiana è esplicitato dai redattori stessi[3], e in questo senso non va sottostimato, nel suo valore posizionale, un riferimento polemico alla rivista «Aut Aut»[4], roccaforte del pensiero fenomenologico.

Come scrivono Daniele Giglioli e Domenico Scarpa, l'impatto con lo strutturalismo nei primi anni Sessanta porta a «una mutazione dello sguardo»[5] individuabile anche in autori «che non esibi*scono* legami vistosi con le nuove scienze umane d'importazione»[6]. Tra questi, i due critici propongono proprio Manganelli (e la sua opera d'esordio *Hilarotragoedia*, peraltro contemporanea alla nascita di «Grammatica»[7]) quale caso esemplare di scrittore non dichiaratamente strutturalista, eppure perfettamente in linea con la nuova tendenza culturale:

> Strutturalismo e semiotica giunsero in Italia per indicare, in modi diversi, la natura astratta del linguaggio: incoraggiavano a trattare la letteratura come oggetto altro e difforme dalla realtà, come un universo con le sue leggi da indagare, con un suo funzionamento complesso. Imponevano, in questa maniera, il divorzio tra la materia verbale e la cosa che essa pretendeva rappresentare, o alla quale si piccava di equivalere. E fu proprio Manganelli che approfittò con gioia liberatoria del nuovo stato di cose. Il suo saggio *La letteratura come menzogna*, che pure non è un testo di osservanza strutturalista, uscì nel 1967: e impresse una svolta.[8]

[1] Ivi, pp. 1; 3.
[2] Che si oppongono alla dominante prospettiva fenomenologica nella misura in cui rigettano quell'idea «di conflitto, di scontro, di aggressione e condizionamento reciproco tra un principio formale [...] e una resistenza materico-oggettuale», R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., pp. 262-263.
[3] «[...] la nostra scommessa è dopo la fenomenologia; questo è il punto, no?», ivi, p. 3.
[4] Rivista di cui una 'voce', con ogni probabilità quella di Manganelli, contesta la posizione: «Vorrei citare una frase d'apertura del numero 78 di "Aut Aut", che mi sembra una epitome singolarmente felice di tutte le cose in cui non credo. / Comincia così: "Se la letteratura non è soltanto letteratura"» (ivi, p. 4; cfr. E. Paci, *Premessa*, «Aut Aut», n. 78, novembre 1963, pp. 5-6). Che a parlare, qui, sia Manganelli, è facilmente desumibile non soltanto dallo 'stile' generale del discorso, ma anche dal fatto che l'editoriale di «Aut Aut» n. 78 viene citato e commentato, con parole simili, anche in un altro testo manganelliano, inedito e non datato, ma verosimilmente contemporaneo alla nascita di «Grammatica»: «Ho citato queste righe [dall'editoriale di "Aut Aut" n. 78] perché mi sembrano un riassunto di tutte le cose cui non credo, che ritengo sia esiziale pensare della letteratura», G. Manganelli, *Avanguardia letteraria*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 75.
[5] D. Giglioli, D. Scarpa, *Strutturalismo e semiotica in Italia*, cit., p. 885.
[6] Ivi, p. 888.
[7] G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964.
[8] D. Giglioli, D. Scarpa, *Strutturalismo e semiotica in Italia*, cit., p. 888.

Il ruolo di Manganelli come anticipatore, per questa via, del postmodernismo italiano è stato indagato da Raffaele Donnarumma[1], ma già Maria Corti riconosceva che per l'autore di *Hilarotragoedia* «il reale è il linguaggio, nel senso che non esiste una contrapposizione, per usare termini esemplificatori kantiani, tra fenomeno e noumeno, bensì il noumeno è insito nel linguaggio»[2]. Inoltre, se Giglioli e Scarpa vedono nell'esordio narrativo manganelliano un libro che «si presentò sulla scena letteraria italiana con una puntualità sconcertante rispetto a un tempo che appunto di quella forma [testuale] pareva essere in attesa»[3], e nella raccolta di saggi di appena tre anni dopo[4] un momento di «svolta» del dibattito letterario, è possibile far risalire proprio a «Grammatica» una prima manifestazione delle posizioni teoriche dello scrittore, nonché una prova dell'egemonia che «la rapida ascesa della stella di Manganelli»[5] stava cominciando a esercitare nel campo neoavanguardista. Pur nella generale difficoltà ad attribuire le singole 'voci' dell'editoriale-manifesto ai vari redattori, l'eloquio manganelliano è riconoscibilissimo: ciò permette di seguire la progressiva monopolizzazione a suo vantaggio del dibattito, che già dopo un paio di pagine si polarizza tra una linea iper-formalista (per cui «non è mica vero che il linguaggio significa. / Il linguaggio [...] è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso»[6]) e una linea che, con obiezioni più o meno forti alle tesi manganelliane, cerca ancora di far valere una dialettica letteratura-società.

Si è già visto come Pagliarani, intervistato da Battisti durante il Convegno di Reggio Emilia 1964, contesti l'egemonia di Manganelli nella redazione di «Grammatica»[7], riducendone le idee a «una posizione metafisica [...] [che] è sicuramente l'opposto dei miei indirizzi di lavoro»[8]. «Sono

[1] Per Donnarumma, i due principali anticipatori del postmodernismo in seno alla neoavanguardia sono Arbasino e Manganelli: «*Hilarotragoedia* e *Fratelli d'Italia* si rivelano complementari: sebbene infatti Arbasino sembri pretendere come suo oggetto la socialità, di fatto non sa farlo che attraverso la letteratura e per via di citazioni. Nell'un caso e nell'altro, il mondo esiste solo nella e per la finzione», R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, «Allegoria», a. XV, n. 43, gennaio-aprile 2003, p. 63.
[2] M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 151. È lo stesso Manganelli, in un'intervista del 1983, a confermare questa lettura: «La letteratura non può parlare di nient'altro che del linguaggio, e quando pretende di dire delle cose sul reale, di dire il reale, è menzogna: il reale non esiste, e ancora meno la società. Sapete in quale società vivete? Quella che potete nominare intorno a voi, niente di più. All'inizio, negli anni Sessanta, sono stato dileggiato perché la letteratura che facevo allora, e che continuo a fare, voltava completamente le spalle alla realtà per non interessarsi che al linguaggio. Mi si accusava di non parlare della realtà. [...] la letteratura, ogni letteratura non può parlare di nient'altro che del linguaggio», G. Manganelli, *Solo menzogne!*, a cura di J. C. Berger, «Construire», n. 36, 7 settembre 1983, consultabile online all'indirizzo: https://www.doppiozero.com/dizionario-manganelli-5-solo-menzogne
[3] D. Giglioli, D. Scarpa, *Strutturalismo e semiotica in Italia*, cit., p. 888.
[4] G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit.
[5] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 237.
[6] *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 1.
[7] Cfr. *supra*, § 4.1.
[8] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 49.

ancora convinto – continua Pagliarani – che la letteratura, la poesia ha una funzione sociale»[1], convinzioni, queste, che lo spingeranno infine ad allontanarsi dalla rivista[2]. Ora, scorrendo le pagine dell'editoriale-manifesto, le frizioni indicate da Pagliarani sono evidenti, e anche se non è possibile attribuirle con certezza all'autore della *Ragazza Carla* si può comunque considerare errata la supposizione di Barilli per cui la più forte critica interna provenga, in realtà, da Balestrini[3]. L'idea che «pur essendo un radicale formalista nei metodi usati nella composizione dei propri testi, egli non poteva accettare che questi rinunciassero a far risuonare lo scandalo dei contenuti»[4] è sostanzialmente in contraddizione con le posizioni che lo stesso Balestrini esprime a questa altezza cronologica. Infatti, non solo a margine del Convegno di Reggio Emilia il futuro autore di *Vogliamo tutto* elogia «un tipo di prosa che nasce [...] da certe strutture finora tipiche della poesia»[5], ma durante il Convegno di Palermo 1965 arriva a sostenere:

> [...] io non sono per nulla d'accordo [...] che lo scopo del romanzo sperimentale sia, come ha detto ancora Guglielmi, "di entrare in contatto con la realtà", "di percepire la realtà" [...]. Che disgrazia se fossimo ancora qui! [...] [Io non credo che] si possano riannodare i fili spezzati con la realtà. Potrei dire che riannodarli non è più possibile, o, meglio, che non è più questo il problema, che questo non interessa più. [...] 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. [...] [Il romanzo] è un fatto artificiale, [...] *un meccanismo puramente verbale* [...] [in cui] tutto torna dunque a far pernio sul disegno strutturale [...]. Questo e nient'altro è il romanzo, un'entità linguistica che non ha che occasionali e casuali rapporti con il linguaggio parlato.[6]

La svolta militante che porterà Balestrini a ricollocarsi sia politicamente che letterariamente è insomma là da venire, ma questa posizione risulta spostata in una chiave più 'formalista' anche rispetto al già citato *Linguaggio e opposizione* (1961)[7]. Il romanzo cui il poeta allude e su cui in questi anni sta lavorando è *Tristano*[8], opera composta, come la germinale *Tape Mark I*, con l'ausilio di un cervello elettronico, un cui primo lacerto è anticipato proprio su «Grammatica»[9]. Inoltre, a essere

[1] *Ibid.*
[2] «[...] non posso e non voglio assumermi la corresponsabilità di alcunché che possa essere definito metafisico», *ibid.*
[3] Per Barilli, «la sola voce dissonante, in quel concerto, era la sua [di Balestrini]», R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 237.
[4] *Ibid.*
[5] *Gli amici dissidenti*, cit., p. 37.
[6] N. Balestrini, intervento, in Id. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 132-134. Corsivo nel testo.
[7] Per cui cfr. *supra*, § 4.2.4, *Dentro e fuori la neoavanguardia: Gianni Celati su «marcatrè»*.
[8] N. Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1966.
[9] Cfr. N. Balestrini, *Primo piano*, «Grammatica», n. 1, novembre 1964.

preso a esempio di romanzo come pura «invenzione verbale»[1] è, tra gli altri, *Hilarotragoedia*[2], e nell'idea di una letteratura ridotta a «fatto artificiale» non si possono non cogliere suggestioni tipicamente manganelliane[3]. È improbabile, dunque, che nella redazione di «Grammatica» sia Balestrini a difendere lo «scandalo dei contenuti» contro l'iper-formalismo di Manganelli. Questi, d'altra parte, trova un pronto alleato nell'amico Novelli, che in una dichiarazione di poetica pubblicata nel primo fascicolo della rivista sostiene:

> I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, organizzati, formano un universo. [...] Ogni universo è un possibile linguaggio; e qui intendo "linguaggio magico" e non "linguaggio accademico" [...], la differenza è che mentre il secondo utilizza (procede da) sistemi precedentemente esistenti per arrivare al proprio, il linguaggio magico elabora un sistema strutturato utilizzando residui e frammenti [...] in modo del tutto astorico. [...] il momento principale, nella fattura di un'opera, è l'esecuzione, non l'occasione o la destinazione dell'opera stessa, la quale, per questo motivo, risulta extra temporale e non legata a nessuna circostanza.[4]

L'idea dell''asocialità' della letteratura, ossia di una radicale assenza di destinazione storica o sociale dell'opera letteraria, torna in diversi scritti manganelliani degli anni Sessanta, a cominciare proprio dal saggio *La letteratura come menzogna*[5]. Una prima formulazione di questo concetto, unito

[1] N. Balestrini, intervento, cit., p. 134.

[2] Cfr. *ibid.* È interessante, inoltre, notare come Balestrini riconduca all'idea di romanzo come «entità linguistica che non ha che occasionali e casuali rapporti con il linguaggio parlato» (*ibid.*) opere tra loro diversissime: «Due importanti esempi di romanzo artificiale, cioè di puri meccanismi verbali, sono allora Robbe-Grillet e Sanguineti, che non descrivono una realtà preesistente ma ne inventano un'altra inedita che sta lì in quel romanzo e basta [...]. Oltre a Sanguineti, poi, penso anche a Spatola come a un esempio di romanziere artificiale; ma credo in fondo che un po' tutti vadano compiendo quest'operazione di taglio definitivo dei fili con la realtà. [...] Arbasino [con *Fratelli d'Italia*] si è semplicemente costruito un bell'ordigno verbale autosufficiente, partendo sì dai tic verbali di un certo ambiente [...] ma poi ha tagliato tutti i fili, ha liberato la sua bolla di sapone, la sua mongolfiera di parole [...]. E [Furio] Colombo, l'America nel suo romanzo [*Le donne matte*] l'ha scoperta per descrivercela, o non ci ha forse inventato un nuovo continente di parole?», ivi, pp. 134-135.

[3] Al Convegno di Palermo 1965, Manganelli sostiene che «il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l'intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l'idea dell'opera letteraria come artificio» (G. Manganelli, intervento, ivi, p. 173). Due anni dopo, nella sua principale raccolta di saggi, lo scrittore ribadirà: «L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, *ad infinitum*, altri artifici [...]. Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia», G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 222.

[4] G. Novelli, *Pittura procedente da segni*, «Grammatica», n. 1, novembre 1964, p. 10.

[5] «Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria o altrui buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile [...]. Scrivere letteratura non è un gesto sociale. [...] Avvolto nelle spire, nella sfera del suo linguaggio, non solo lo scrittore non è contemporaneo agli eventi che sono riusciti a procurarsi una cronologia non incompatibile con la sua biografia; ma nemmeno è contemporaneo a quegli altri scrittori con i quali convive [...]. Dunque, non gli eventi storici, non il salvacondotto delle storie letterarie ci danno accesso alla letteratura ma la definizione del linguaggio che in essa si struttura» (G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., pp. 218-220). Su questi stessi

e mescolato ad altri che andranno a comporre lo scheletro della poetica di Manganelli, si trova già nell'editoriale-manifesto di «Grammatica»:

> Da qualche tempo si è affermato un sistema di lettura, un atteggiamento critico [...] fondato sulla convinzione [...] che il centro su cui fare leva per procedere al giudizio dell'opera letteraria stia fuori dalla letteratura. [...] tra i vari impulsi che hanno in qualche modo animato questo atteggiamento critico, c'è l'esigenza di fondo di rendere la letteratura una cosa virtuosa, una cosa che fa l'huomo migliore, l'uomo con l'h in principio; è tutto un fervore illuminativo, che è molto bello. [...] / Questa idea della rivelazione integrale dell'uomo che avverrebbe nella letteratura, dato che la letteratura è molto bella, è molto nobile. / *Non è soltanto letteratura. / Appunto, solo se non è soltanto letteratura è umana, no? / La letteratura è molto umana.* [...] / Ora, io vorrei suggerire, per quel che mi riguarda, la tesi che non è affatto vero che la letteratura si riporti al problema dell'huomo, la letteratura in primo luogo è letteratura, cioè un gesto non solo arbitrario ma spesso anche abbondantemente vizioso [...]. E che l'invenzione della realtà, non sia già il culmine della socialità, ma sia per l'appunto un gesto antisociale.[1]

Si noti, nel flusso verbale chiaramente manganelliano, l'anonima obiezione che ripete, senza alcun sarcasmo, una frase del già citato editoriale di «Aut Aut» n. 78[2] criticato da Manganelli, ribadendo il carattere intrinsecamente umano (e dunque sociale?) della letteratura. Se, sul momento, questa timida replica sembra passare inosservata, poco più avanti, sulla base di un presupposto simile, lo scontro si fa più aperto ed evidente:

> Ora se noi riteniamo, come io suggerisco, che gli universi sono universi linguistici, potremo dire che l'unica funzione propria dell'artista è quella di parlare o di prestare la propria capacità all'universo mutolo. [...] / *Starei attento: questa veduta è possibile soltanto dopo una chiara scelta politica. Esiste anche un linguaggio capitalistico e io questo linguaggio, per esempio, lo identifico e lo rifiuto.* / No, tu fai un'operazione tipicamente linguistica che interessa te; che poi in questa tua operazione tu compia certe scelte per altri motivi esterni ai tuoi, non importa niente. Tu fai un'operazione e mentre fai questa operazione (che è di ricerca) tu non devi pensare: questo non lo prendo perché è nazista, questo lo prendo

temi, cfr. anche G. Manganelli, *È ascetica e puttana* [1967], in Id., *Il rumore sottile della prosa*, cit., pp. 216-217; Id., *Jung e la letteratura* [1973], in Id., *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio e letteratura: l'incontro con Ernst Bernhard*, Palermo, Sellerio, 2024, pp. 44-68.

[1] *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., pp. 4-5. Corsivi nostri.

[2] «La letteratura non è soltanto letteratura. Come la scienza, va ricondotta all'uomo e alla totalità dell'uomo» (E. Paci, *Premessa*, cit., p. 5). Per contro, Manganelli sostiene: «[La letteratura] è indifferente all'uomo. Mantiene i contatti con lui sono nella misura in cui costui cessa di essere umano», G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, cit., p. 218.

perché è socialmente buono. / *Già, allora secondo te magari lo prendo, ma lo prendo perché è nazista non sapendo che lo è.* / Tu fai un'operazione linguistica, non fai un'operazione sociale e storica. E tu rifiuti il linguaggio capitalistico, non perché è capitalistico, ma in quanto è inabitabile.[1]

La 'voce' che innesca lo scambio di battute potrebbe appartenere a Novelli[2], mentre quella che lo chiude a Manganelli[3]. Le due obiezioni sottolineate potrebbero invece essere di Pagliarani: esse tendono a ricondurre il linguaggio a una realtà storico-sociale preesistente, la quale chiama lo scrittore a compiere «una chiara scelta politica» prima di imbarcarsi in qualsiasi avventura letteraria. Ciò che si delinea in questo passaggio è insomma uno scontro tra due posizioni che, con le necessarie cautele date dall'impossibilità di un'attribuzione certa, è comunque possibile far risalire a una 'funzione Manganelli' e a una 'funzione Pagliarani', entrambe compresenti nella redazione di «Grammatica». La prima, evidentemente maggioritaria ed egemonica, trova il consenso almeno di Novelli e, con ogni probabilità, di Balestrini. La seconda è costretta a emergere tra le pieghe di un discorso monopolizzato dagli iper-formalisti e, in particolare, dall'esondante personalità di Manganelli. Due testi sicuramente coevi e a loro volta contemporanei alla fondazione della rivista permettono di isolare queste due funzioni: da una parte, il già citato *Avanguardia letteraria*, dichiarazione manganelliana inedita e non datata ma forse risalente agli anni 1963-1964[4]; dall'altra, un intervento pubblico di Pagliarani sul medesimo tema, tenuto a Roma nell'ottobre 1965[5].

Nel primo scritto si afferma che «compito proprio dell'avanguardia è quello di "far letteratura": gli scrittori d'avanguardia sono dei letterati, puntigliosi escogitatori di artifici, un poco pedanti [...], intenti agli austeri estri combinatori del linguaggio»[6]. Ne consegue che «l'avanguardia del tutto logicamente [...] si concentra nelle ricerche di ordine strutturale»[7], ma anche che «non si scrivono

[1] *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 6. Corsivi nostri,
[2] Cui, come si è visto, appartiene l'idea degli 'universi linguistici' (cfr. G. Novelli, *Pittura procedente da segni*, cit., p. 10).
[3] L'idea del linguaggio come un luogo 'abitabile' è ribadita più volte nel corso dell'editoriale-manifesto di «Grammatica»: «Non credo al significato come indicazione oggettiva avulsa dal linguaggio. Il linguaggio è un luogo abitabile e quello che noi chiamiamo significato è semplicemente l'abitabilità di quel luogo. Quindi non è propriamente un significato, cioè non ci sono dei significati al di fuori del linguaggio. [...] io vorrei usare questo concetto di abitabilità come alternativa al concetto di significato» (*La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 2). Questo concetto torna anche in altri scritti manganelliani del periodo, per esempio nel saggio sul romanzo fantascientifico *Flatland* (1884) di E. A. Abbott: «Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere "qui" solo accettandone le regole linguistiche che lo inventano. Essendo il porsi di un linguaggio arbitrario e non deducibile, i diversi linguaggi indicheranno luoghi totalmente discontinui. Come è appunto Flatland, nei confronti di qualsiasi luogo umano», G. Manganelli, *Un luogo è un linguaggio* [1966], in Id., *La letteratura come menzogna*, cit., p. 44.
[4] In ogni caso, posteriore al novembre 1963, dal momento che, come si è detto, vi si cita l'editoriale di «Aut Aut» n. 78.
[5] E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, intervento al congresso della Comunità europea degli scrittori, Roma, ottobre 1965, in Id., *Tutte le poesie. 1946-2011*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 470-474.
[6] G. Manganelli, *Avanguardia letteraria*, cit., p. 72.
[7] Ivi, p. 73.

poesie e romanzi per parlare direttamente al lettore [...] ma appunto [...] perché, pur leggendo parole che potrebbero essere in diversi contesti anche sentimentalmente attive, le scorga nel loro valore strutturale»[1]. «Se la letteratura ha il compito di non parlare direttamente al lettore – continua Manganelli – ne viene che essa non ha alcun dovere sociale, che anzi essa è affatto antisociale»[2], e non stupisce trovare, a conclusione di questo breve testo, una lapidaria e a suo modo delegittimante presa di posizione 'interna' al campo neoavanguardista: «io non credo ai tentativi, che si fanno, di ideologizzare l'avanguardia. È una operazione sostanzialmente conservatrice»[3].

Decisamente opposti i toni di Pagliarani, che a differenza di Manganelli tratta l'avanguardia come fenomeno inevitabilmente calato in una dimensione sociale. Per l'autore della *Ragazza Carla*, ciò che contraddistingue l'avanguardia in quanto tale è la «critica della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore a tutti i livelli possibili»[4], da cui deriva che l'avanguardia «implica sempre un rimando effettivamente extraletterario, extrartistico alla società contemporanea [...] perché è specificamente critica di una manifestazione sociale da un punto di vista sociale, in una data società»[5]. Caratteristica saliente dei movimenti avanguardistici sarebbe, di conseguenza, l'apertura a una realtà più ampia possibile[6], tanto che «avanguardia [...] non è a rigore un termine artistico-letterario; è piuttosto un termine più ampiamente definibile come culturale, comprensivo cioè anche del costume»[7]. A differenza di Manganelli, che vede nell'arbitrarietà, nell'asocialità e nell'astoricità del gesto letterario un valore contestativo in sé[8], per Pagliarani «l'opposizione è una *modalità*, non una finalità»[9] e si attua «negando l'esistenza di luoghi poetici privilegiati, temi, contenuti,

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 74.
[3] Ivi, p. 77. Come sottolinea Eugenio Battisti nell'intervista a Pagliarani pubblicata su «marcatrè», durante il Convegno di Reggio Emilia quella di Manganelli è stata «una posizione alla quale Sanguineti si è opposto violentemente» (*Gli amici dissidenti*, cit., p. 49).
[4] E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, cit., p. 471.
[5] *Ibid.*
[6] «Da ciò [dal fatto che l'avanguardia rimanda sempre a una dimensione extraletteraria] derivano per esempio l'attenzione e le prese di posizione, anche contrastanti, dei vari movimenti di avanguardia nei confronti dei *mass media*; da ciò l'attenzione a quanto riguarda, a un certo livello, da un punto di vista scientifico, le teorie della percezione, dell'informazione, della comunicazione; e, a tutt'altro livello, da un punto di vista empirico, le modalità pratiche delle possibilità di comunicazione, quindi per esempio l'organizzazione di dibattiti e convegni, l'attenzione critica all'attività editoriale, l'evidenziarsi e l'acuirsi delle banali ma oggettive insofferenze generazionali; e ancora, ad altro livello, il collegamento fra le varie arti nella consapevolezza di un certo tipo di interdisciplinarietà. [...] le avanguardie sono più direttamente coinvolte di altri movimenti artistico-letterari, lo sono istituzionalmente direi con altre manifestazioni socioculturali, dalla attività politica alla ricerca scientifica», ivi, pp. 471-472.
[7] Ivi, p. 472.
[8] «Nella storia dell'uomo, la letteratura sta fuori; è accusa e vergogna, una malattia illuminante. Non si può avere l'illuminazione senza la malattia. È una stortura. Un errore. [...] Credo [...] che sia oggi urgente affermare che la letteratura è per sua natura refrattaria a qualsivoglia coonestazione ideologica. Credo che urga sottolinearne il carattere provocatorio che è, quello solo, veramente rivoluzionario. Essa, nella serie dei possibili discorsi umani, è la frattura, lo scandalo», G. Manganelli, *Avanguardia letteraria*, cit., p. 77.
[9] E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, cit., p. 473. Corsivo nel testo.

atteggiamenti, individuati all'origine dell'espressione, cioè nel linguaggio: negando quindi l'esistenza di un linguaggio poetico privilegiato»[1]. È inoltre sintomatico che, per Pagliarani, l'opera contestativa dell'avanguardia non possa prescindere dalla dimensione dei significati:

> Contestazione dei significati, dei significati precostituiti, che lo scrittore trova nella lingua, la quale è, come ognun sa, istituto sociale per eccellenza: mantenere in efficienza, per tutti, la lingua di tutti, costituisce la funzione sociale della letteratura, nella quale la letteratura beninteso non si esaurisce, e che prescinde da ogni intenzionalità.[2]

Già un mese prima, al Convegno di Palermo 1965, da un lato opponendosi alla posizione di Barilli[3] e, dall'altro, criticando certi «equivoci» generati dalle «metodologie strutturalistiche»[4], Pagliarani parlava della «progettazione di nuovi significati»[5] come scopo ultimo e generale della letteratura d'avanguardia, avvertendo che «non basta destituire i significati correnti: l'opposizione per essere efficace deve sempre risultare una contrapposizione: è che la negazione non basta, che distruggere non basta»[6]. Con parole molto simili a quelle pronunciate a Palermo, la chiusa dell'intervento romano di ottobre contiene una presa di posizione che non può non richiamare il dibattito interno alla redazione di «Grammatica»:

> [...] può risultare comodo a qualcuno non muoversi [nella progettazione di nuovi significati] e appagarsi della negazione: un atteggiamento del genere sarà magari rigoroso e tipicamente intellettuale; ma è anche il più antisperimentale che si possa immaginare. Altri, per evitare l'*impasse* negazione-progettazione, ritengono preferibile o più rigoroso o più rivoluzionario e iconoclasta bandire del tutto i significati dalla letteratura e dalle arti. [...][7]

---

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 473.
[3] Riferendosi alla relazione di Barilli, Pagliarani chiosa: «[...] non è vero che non si possa far altro che contemplare la propria alienazione: saremo in gabbia, ma c'è anche chi si dibatte e prova a dar calci contro le sbarre [...] non vorrei che vi fosse neppure il sospetto di una teorizzazione di una minorità, di un modo passivo e/o meccanicistico (e allo stesso tempo soddisfatto!) di porsi di fronte al mondo», E. Pagliarani, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 107.
[4] «Le preoccupazioni ideologiche e sistematiche, quest'ultime oggi sviluppantisi in prevalenza secondo metodologie strutturalistiche, hanno infatti già creato alcuni equivoci, non al livello tipicamente attuale della storia della cultura, ma al livello della critica letteraria militante vera e propria: e così si dà il caso che taluno intende la lettura critica di un testo specifico come mera riduzione o rimando a uno schema, più o meno ingegnoso, più o meno rigoroso [...]; ma [...] né una corretta lettura critica di un'opera, né tantomeno l'opera, si esaurisce in ciò», ivi, p. 105.
[5] Ivi, p. 111. Poco più avanti, Pagliarani aggiunge che «non è possibile bandire i significati dall'arte e dalla letteratura», *ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, cit., pp. 473-474. Questo passaggio ne recupera, con alcune variazioni, un altro pronunciato al Convegno di Palermo 1965, per cui cfr. E. Pagliarani, intervento, cit., p. 111.

Socialità del fatto letterario e contestazione giocata sul piano dei significati, dunque, laddove la 'funzione Manganelli', egemonica nel gruppo di «Grammatica», dichiara la totale arbitrarietà formale del linguaggio e l'assenza di una dimensione di significato esterna alle strutture linguistiche stesse («[...] non ci sono dei significati al di fuori del linguaggio»[1]). Una tendenza, insomma, ad «astrarre il più possibile dal contesto esterno»[2], mentre la 'funzione Pagliarani', in maniera sotterranea ma ostinata, si assume il compito di ricondurre il discorso a quella realtà che gli altri redattori sembrano voler pervicacemente ridurre a segno[3]. Nel far questo, il poeta interpreta senz'altro delle perplessità condivise all'interno del Gruppo 63: Manganelli aveva esordito al Convegno di Reggio Emilia e la relativa novità delle sue proposte, che sembrano rimettere in gioco molte delle questioni aperte a Palermo durante l'incontro fondativo, come ad esempio il rapporto con l'ideologia e in generale con l'esterno, con l'altro dalla letteratura[4], diventa fin da subito motivo di polarizzazioni interne. Battisti rivolge a quasi tutti gli intervistati del 1964 almeno una domanda sull'autore di *Hilarotragoedia*, a sua volta ponendosi a distanza dalle posizioni manganelliane[5]. Per parte sua, Pietro Buttitta individua due tendenze contrapposte che vanno a rimescolare la geografia dei convegnisti palermitani come appariva nel 1963: da un lato, una tendenza «a ridurre il contrasto con l'attuale società letteraria ad un contrasto di tipo linguistico»[6], rappresentata da Giuliani e Manganelli; dall'altro, una tendenza facente capo all'«ideologismo»[7] di Sanguineti e Pagliarani, a dire di Buttitta ingiustamente «accusati di essere dei contrabbandieri del realismo socialista, che vestono questo realismo di un abito

[1] *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, cit., p. 2. Cfr. anche G. Manganelli, *Solo menzogne!*, cit.
[2] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 264
[3] È bene notare che a Palermo, recuperando Barthes, Pagliarani metteva in discussione l'idea della totale arbitrarietà del segno, prendendo una posizione molto precisa nello scacchiere neoavanguardista: «Barthes osserva che [...] vi sono sì dei segni che possono essere propriamente definiti arbitrari, nel senso che sono fondati in maniera artificiale per decisione unilaterale [...]; ma anche in questo caso questi segni, i più arbitrari possibile, subiscono la determinazione della collettività [...] e precisamente: 1) allorché nascono nuovi bisogni; 2) allorché ragioni economiche determinano la sparizione o la promozione di certi materiali; 3) allorché l'ideologia, qui intesa nell'accezione marxiana, limita l'invenzione di forme, le sottomette a tabù. [...] questo lo dico, lo ripeto, per quanti giovani e giovanissimi potrebbero perdere del tempo inutilmente facendosi eccessive illusioni nell'interpretazione della libertà e dell'arbitrarietà», E. Pagliarani, intervento, cit., p. 110.
[4] Intervistato a sua volta da Battisti durante il Convegno di Reggio Emilia, Manganelli ribadisce: «Quando io intendo dire cinismo, devo intendere proprio questo: che la sussunzione di un certo tipo di atteggiamento che noi possiamo chiamare "verità" è in tutto assimilabile a una figura retorica. Cioè io posso usare quello che io chiamo verità, come posso usare un certo modo di presentare un personaggio, o una allitterazione, o un discorso di una certa qualità sonora o sintattica. Se io utilizzo la così detta "verità" come un momento privilegiato cui ancorare l'intero discorso che mi accingo a fare, il risultato sarà un insolente e onesto didatticismo, e niente più dell'onestà ideologica è esiziale alla letteratura. Io posso riuscire a mettermi in rapporto con uno scrittore soltanto se è disonesto. Posso anche dire, e prego di capirmi, che la macchina letteraria è una articolatissima menzogna», *Gli amici dissidenti*, cit., p. 47.
[5] È in particolare nell'intervista a Pagliarani che Battisti si sbilancia: «Allora come situeresti tu la posizione di Manganelli? Io rimango perplesso di fronte alla posizione di Manganelli», *Gli amici dissidenti*, cit., p. 49.
[6] Ivi, p. 40.
[7] *Ibid.*

d'avanguardia»[1]. Infine, Riva è il più duro nel delegittimare l'operazione di *Hilarotragoedia*, che riduce alla categoria dell'elegiaco: «Anche quando alcuni di questi scrittori proclamano il cinismo a oltranza, come ha fatto Manganelli [...], in realtà la loro componente fondamentale, quasi la loro mania intima è quella dell'elegia»[2].

Il contemporaneo debutto, nel 1964, come convegnista a Reggio Emilia, come romanziere e come redattore di «Grammatica» ha insomma contribuito a consolidare la posizione manganelliana nel campo neoavanguardista, amplificandone il portato di novità. Pur essendo tra i membri più anziani (era nato nel 1922, dunque in linea con la generazione artistica precedente a quella dei *Novissimi*), la radicalità per certi versi inaudita dei suoi assunti lo colloca un passo avanti rispetto a certi membri consacrati del Gruppo 63, in particolare rispetto alla linea 'disimpegnata' e 'astorica' di Angelo Guglielmi[3]: un attardato 'nuovo entrante', dunque, capace di esercitare fin da subito una forte egemonia. In un dibattito letterario che fino a quel momento non aveva mai davvero abbandonato la dialettica letteratura-realtà, la liberatoria *tabula rasa* di Manganelli doveva certamente suscitare un effetto contrastante, di entusiastica adesione (come è evidente nel caso di Novelli e probabile in quello di Balestrini) o di perturbato rigetto. L'editoriale-manifesto della rivista romana, megafono delle tesi manganelliane e, come si è visto, prima attestazione delle teorie che troveranno un adeguato sviluppo nella *Letteratura come menzogna*, porta anche le tracce dell'opposizione che quelle tesi subirono. «Grammatica» rappresenta insomma un momento di definizione di due precise posizioni in campo, una delle quali chiaramente in difficoltà di fronte a un *nomos* che prefigura, come sostiene

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 52.
[3] La 'linea Guglielmi' presenta senz'altro delle affinità con quella di Manganelli, confermate anche dall'entusiastica recensione a *Hilarotragoedia* (cfr. A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, cit.). Tuttavia, pur decretando «l'impossibilità della Storia» e la degradazione di «tutti i valori a livello zero», il critico verriano non disconosce mai la presenza di un rapporto dialettico, di matrice ancora fenomenologica, tra letteratura e realtà: «La linea "viscerale" della cultura contemporanea in cui è da riconoscere l'unica avanguardia oggi possibile è a-ideologica, disimpegnata, astorica [...], non contiene messaggi, né produce significati di carattere generale. [...] Suo scopo è quello di recuperare il reale nella sua intattezza: ciò che può fare sottraendolo alla Storia, scoprendolo nella sua accezione più neutra, nella sua versione più imparziale, al grado zero. Gadda, Robbe-Grillet, Fautrier, Pollock colgono le cose al di qua (prima) di ogni possibile interpretazione, di ogni loro (delle cose) compromesso con una qualsiasi situazione di valore, non in quanto indicazioni di realtà, ma quali esemplari di realtà, campioni (pezzi) di materia» (A. Guglielmi, intervento al Convegno di Palermo 1963, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63*, cit., pp. 376-378). A differenza di Manganelli, insomma, Guglielmi non crede alla possibilità di ridurre il reale a puro segno linguistico, intendendo piuttosto letteratura e realtà come due universi distinti e interagenti tra loro (d'altra parte, 'astoricità' e 'disimpegno' sono propedeutici, per il critico, a un «recupero» del reale, non a una sua sostituzione per mezzo linguistico). In questo, non ci è possibile concordare del tutto con Donnarumma quando sostiene che le posizioni 'postmoderniste' di Manganelli trovano un corrispettivo critico in «quell'avanguardia aideologica, astorica e disimpegnata propagandata da Angelo Guglielmi» (R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 63). Come si vede, infatti, le pur sottili differenze non consentono sovrapposizioni, e la traiettoria personale di Guglielmi, che negli anni Settanta e Ottanta si posizionerà in maniera inequivocabile contro il postmodernismo, conferma questa irriducibilità di fondo (cfr. M. Jansen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 151-156; Ead., *Neoavanguardia and Postmodernism: Oscillations between Innovation and Tradition from 1963 and 2003*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (a cura di), *Neoavanguardia*, cit., pp. 38-73).

Donnarumma, una «letteratura che si chiude in sé, si alimenta di sé, trova in sé la propria forza»[1], facendosi «lo strumento migliore per la comprensione di una realtà ridotta a finzione e privata di spessore (e dunque uno strumento che capisce tanto meglio il mondo quanto più capisce e coltiva se stesso)»[2]. Una prefigurazione, insomma, della futura stagione postmodernista, che a questa altezza cronologica si presenta in tutta la sua carica potenziale di avanguardia dell'avanguardia.

[1] R. Donnarumma, *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, cit., p. 62.
[2] *Ibid.* Ma, come si è detto, è forse sbagliato parlare di 'comprensione del reale' per una posizione, quella manganelliana, che sospende volutamente il rapporto tra letteratura e realtà a tutto vantaggio della prima.

5.
«QUINDICI» E I SUOI DINTORNI

5.1 La prosecuzione con altri mezzi del Gruppo 63 (1967-1969)

Presentata in bozze al Convegno di Fano a circa un mese dall'inizio delle pubblicazioni[1], la rivista «Quindici» ha in realtà una gestazione piuttosto lunga e travagliata che risale ad almeno due anni prima. Come riporta Nanni Balestrini in un'intervista a cura di Daniela Forni, «l'idea di fare un giornale c'è sempre stata [...]. Dopo alcune riunioni del Gruppo 63, all'incirca nel '65-'66, si è posto questo problema, proprio perché eravamo in parecchi»[2]. La ragione di fondo di una rivista direttamente gestita dal Gruppo 63, in un momento di relativa egemonia nel campo letterario, sarebbe la volontà di mettersi «in contatto con il grande pubblico, fuori dalle riviste come "il verri"»[3], ossia fuori dal circuito ristretto dei periodici specializzati[4]. Ancora nel 2008, ripercorrendo la nascita di «Quindici», Balestrini ribadisce:

> L'attività del Gruppo 63 [...] si conclude nel 1967 con il Convegno di Fano: ritenevamo ormai esaurito il suo scopo, quello di contribuire a formare una nuova generazione di scrittori e a elaborare nuovi discorsi teorici. Ci ponevamo a quel punto un problema di comunicazione, l'esigenza di rivolgerci a un pubblico

[1] Con un insolito e rumoroso *battage* pubblicitario (cfr. C. Barbati, *Da La Spezia con torpore*, cit.).
[2] D. Forni, *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, «Avanguardia», a. III, n. 9, 1998, p. 92. Le interviste a Balestrini, Barilli, Curi, Giuliani, Pagliarani e Testa contenute in questo articolo sono state realizzate dall'autrice tra maggio e giugno 1994 (cfr. ivi, p. 109).
[3] *Ibid.*
[4] Come sintetizzato efficacemente da Sanguineti, si trattava di fare «una rivista non più da libreria ma da edicola», F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 119.

più vasto di quello delle riviste letterarie, dal "verri" a "marcatrè", che avevano accompagnato il percorso della neoavanguardia, mentre la grande stampa, rigidamente controllata dal vecchio *establishment* culturale, aveva eretto contro di noi un fronte sempre più ostile.[1]

Sia nel ricordo di Balestrini che in quello di Barilli, un passaggio fondamentale per la nascita di «Quindici» è individuato nella breve esperienza del «Corriere Letterario», supplemento domenicale del «Corriere della Sera» fondato da Enrico Emanuelli e da lui diretto tra il 1963 e il 1967, anno della sua morte. In questo esperimento «di mediazione, di cucitura, di temperata convivenza tra le "grandi firme" del "Corriere", sul tipo di Moravia e di Bo, e i giovani leoni della protesta»[2] vengono cooptati Eco, Giuliani, Manganelli, Angelo Guglielmi, Barilli, Balestrini e altri nomi dalla posizione più periferica, come Marmori e Ripellino[3]. Tuttavia, il progetto di Emanuelli sconta fin da subito il profondo solco generazionale tra 'consacrati' e 'nuovi entranti' che si apre sulle pagine del supplemento e che vanifica quell'opera di mediazione a propria volta non esente da ambiguità ideologiche[4]. Il primo numero del «Corriere Letterario» esce il 10 marzo 1963 ma, come riporta Nello Ajello,

nei quattro mesi successivi i giovani ospiti continua*no* [...] a confrontarsi a stretto giro di piombo tipografico, sulla base di citazioni da Uwe Johnson, da Samuel Beckett, da Robbe-Grillet o dalla Compton-

[1] N. Balestrini, *Nota del curatore*, in Id. (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 5.
[2] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 267.
[3] I contenuti di stretta attualità culturale che i giovani neoavanguardisti portano sulle pagine del «Corriere» sono così riassunti da Manuela Sensi: «Umberto Eco proponeva [...] una lezione morale dal teatro di Brecht [...] e un accostamento tra Joyce e D'Annunzio [...]; Alfredo Giuliani una breve storia delle composizioni ideografiche e della poesia-*collage* [...]; Angelo Guglielmi una difesa dei termini "estetismo" e "decadentismo" [...]; ma si occupavano ogni tanto anche di recensioni [...] e, soprattutto, di letteratura straniera, che al supplemento era perlopiù prerogativa delle giovani firme: Renato Barilli e Giancarlo Marmori aggiornavano i lettori sulle sorti del *nouveau-roman* scrivendo di letteratura francese; Angelo Maria Ripellino scriveva per la zona sovietica; Alfredo Pieroni per quella inglese; e ogni tanto venivano interpellati anche giovani stranieri (Hans Magnus Enzensberger, Claude Mauriac, Maurice Nadeau, John Lehmann). Nanni Balestrini si occupava soltanto, come da accordi presi, di una rubrica informativa [...] con cadenza quasi costante, a partire dal primo numero del supplemento sotto il titolo di *Mosaico*», M. Sensi, *Il supplemento del «Corriere della Sera»: il «Corriere Letterario» (1963-1967)*, tesi di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo, relatore A. Aveto, correlatore S. Verdino, Università degli Studi di Genova, a. a. 2020/2021, p. 49, liberamente consultabile al seguente indirizzo: https://unire.unige.it/handle/123456789/3974
[4] Sebbene Emanuelli, nell'opinione di Barilli, non fosse «del tutto immemore della sua giovanile partenza da un gruppo d'avanguardia, raccolto attorno a una "rivistina" quale fu, negli anni '30, "La Libra", e dunque disposto a rinverdire attese e speranze di allora a contatto con i fermenti di un nuovo gruppo di giovani» (R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 267), l'operazione del «Corriere Letterario» si colloca comunque nel quadro di un rinnovato interesse della stampa generalista «per l'accessorio costituito dalle pagine culturali-letterarie; e queste, ovviamente, pretendevano di reclutare sul mercato le energie meglio adatte ai loro fini, senza rinunciare a connotarsi con quel pizzico di brivido, di accoglimento del nuovo che i giovani "arrabbiati" si portavano dietro», ivi, p. 266.

> Burnett, con alcune stabili vecchie glorie della letteratura come Emilio Cecchi, Carlo Bo ed Eugenio Montale. La lodevole determinazione dei nuovi arrivati *è* di non barattare neppure uno dei propri temi [...][1]

Paradossalmente, è proprio la 'vecchia guardia' a rivelarsi la più agguerrita nel rigettare la convivenza[2]: «Non passava ad esempio una domenica – prosegue Ajello – senza che Montale [...] fornisse [...] un *resumé* dei fenomeni allergici che la coabitazione con gli "odierni irrazionalisti" procurava a lui stesso e a tutto un esteso gruppo di sodali incanutiti»[3], e lo stesso direttore del «Corriere della Sera», all'epoca Alfio Russo, viene raggiunto da «sfoghi telefonici [...] di certi collaboratori che reclamano giustizia sommaria degli intrusi»[4]. Il risultato è che a partire da luglio 1963 il grosso del blocco neoavanguardista abbandona progressivamente il supplemento, a cominciare da Giuliani. Balestrini collabora fino all'agosto del 1965, mentre Barilli vi rimane fino al 1971[5]. Sebbene la vicenda del «Corriere Letterario» venga surclassata, nell'ottobre di quello stesso anno, dal rumore del Convegno di Palermo, essa rappresenta un primo momento di apertura del futuro Gruppo 63, o comunque di una parte sostanziale di esso, verso il pubblico generalista. Anni dopo, è proprio in riferimento a quell'esperienza e a come quell'esperienza si concluse che Balestrini può chiosare: «la creazione di un periodico a larga diffusione ci sembrò [...] indispensabile»[6].

Si è già detto che la fondazione di «Quindici» passa attraverso un periodo di non facile progettazione. Se Balestrini ne fa risalire le idee germinali al biennio 1965-1966, Sanguineti parla di una «preparazione [...] [che] fu assai lunga, durò almeno un anno: ci furono molte discussioni, numeri di prova, contatti con diversi editori»[7]. Proprio l'aspetto editoriale rappresenta il maggiore tratto di originalità della rivista. Ricorda, ancora una volta, Balestrini:

> [Il progetto] venne discusso con gli editori che sostenevano i nuovi scrittori: Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, e con Carlo Caracciolo che avrebbe pubblicato la rivista con la sua casa

[1] N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 123.
[2] Ma degli strali polemici, inizialmente attenuati dalle mediazioni di Emanuelli, poi via via più espliciti, provengono anche dal gruppo dei neoavanguardisti. Emblematici sono i casi di Guglielmi e di Eco: il primo apre una polemica con Cecchi a proposito del romanzo (cfr. A. Guglielmi, *Ancora sulla narrativa*, «Corriere Letterario», 17 marzo 1963); il secondo scrive un articolo al vetriolo contro l'ala di retroguardia del supplemento (cfr. U. Eco, *I nichilisti fiammeggianti*, «Corriere Letterario», 14 aprile 1963). A seguito di questi due casi e del conseguente inasprirsi delle tensioni tra i due schieramenti interni, Emanuelli interverrà di persona (cfr. E. Emanuelli, *Una risposta che ci sarà*, «Corriere Letterario», 26 maggio 1963). Per la ricostruzione della vicenda, cfr. M. Sensi, *Il supplemento del «Corriere della Sera»*, cit., pp. 50-52.
[3] N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 125.
[4] Ivi, p. 127.
[5] Cfr. M. Sensi, *Il supplemento del «Corriere della Sera»*, cit., p. 52.
[6] N. Balestrini, *Nota del curatore*, cit., p. 5.
[7] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 120.

editrice Etas Kompass. Il progetto venne approvato e ottenne l'impegno finanziario necessario. Una prima prova di numero zero, un rotocalco molto illustrato e colorato, non risultò convincente, per cui si decise di chiedere un nuovo menabò a Giuseppe Trevisani, il grafico che aveva disegnato i più bei periodici italiani, dal "Politecnico" al "Giorno". Tutto ciò ritardava la realizzazione del progetto di cui sentivamo l'urgenza, e per accelerarla e semplificarla prendemmo la decisione di gestire autonomamente l'aspetto editoriale, chiedendo e ottenendo dai quattro editori unicamente un impegno pubblicitario che avrebbe garantito le spese tipografiche.[1]

L'anonimo editoriale del primo numero dichiara trionfalmente che «la testata appartiene (caso unico nella storia dell'editoria italiana) agli stessi redattori del periodico»[2] e, data la gestione totalmente autonoma, «nessuno [della redazione] *è* retribuito, così come non lo *sono* gli autori degli articoli»[3]. La sede ufficiale di pubblicazione è Roma; il nucleo redazionale si compone di Balestrini, Giuliani e Spatola (frattanto trasferitosi nella Capitale) e si riunisce inizialmente nell'appartamento di Balestrini[4]. Giuliani è indicato come direttore responsabile, mentre a partire dal numero 6 (novembre 1967) Giulia Niccolai figura come segretaria di redazione. Secondo Barilli, la scelta di Giuliani è dovuta alla sua indubbia autorevolezza e al suo grado di consacrazione interna al campo neoavanguardista[5], ma anche alla necessità di non avere «un direttore "forte"»: «il suo temperamento abbastanza anarchico era già di per sé una garanzia contro eventuali involuzioni autoritarie»[6].

Durante il primo periodo di attività della rivista, conclusosi con l'abbandono di Giuliani, «Quindici» moltiplica le redazioni periferiche, allineandosi al modello 'giornalistico' già sperimentato da «marcatrè»[7]. Tra il numero 7 (gennaio 1968) e il numero 14 (dicembre 1968) compaiono infatti una redazione milanese (sotto la responsabilità di Antonio Porta), torinese (Nico Orengo), bolognese (Ferdinando Albertazzi, poi Giorgio Celli), palermitana (Michele Perriera), napoletana (Felice Piemontese), veneziana (Sandro Parenzo), genovese (Luigi Tola) e tarantina

[1] N. Balestrini, *Nota del curatore*, cit., pp. 5-6. Intervistato da Forni, Balestrini spiega: «Il numero zero è stato fatto parte a Milano, dove risiedevano Eco, Arbasino, Gregotti, parte a Roma, da Barbato e da Achille Perilli per la parte grafica. Ma era un po' squinternato, molto colorato, vivace, con vignette, per me anche bello come idea, però un po' troppo frivolo», D. Forni, *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 93.
[2] *Editoriale*, «Quindici», n. 1, giugno 1967, ora in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 9.
[3] N. Balestrini, *Nota del curatore*, cit., p. 6.
[4] Cfr. D. Forni, *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 94.
[5] D'altra parte, come tende a sottolineare Barilli, era «colui che aveva firmato in prima persona l'esperimento più riuscito dell'intera neoavanguardia, l'antologia "novissima"», R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 269.
[6] *Ibid.* Ma, come si vedrà nei prossimi paragrafi, con il cambio di direzione a favore di Balestrini avvenuto nel marzo 1969 la rivista non sarà del tutto al riparo da tali «involuzioni».
[7] Cfr. *supra*, § 4.2, *«marcatrè»: un crocevia di esperienze neoavanguardiste*. Come ricorda anche Sanguineti, «"Quindici" fu più un giornale che una rivista», F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 120.

(Michele Perfetti). Non è un caso che questo proliferare di nuclei periferici avvenga lungo tutto il 1968, quando, sulla spinta delle contestazioni studentesche, l'apertura di «Quindici» ai fatti e ai documenti della cronaca movimentista raggiunge il suo culmine, rendendo così necessaria una copertura il più possibile completa di quanto stava allora accadendo in Italia. Con il drammatico cambio di direzione avvenuto tra il numero 16 e il numero 17 (marzo e maggio 1969) le redazioni periferiche, tuttavia, scompaiono e il periodico subisce una parziale ristrutturazione[1].

«Quindici» deve il suo nome «al numero dei componenti del gruppo [redazionale] e ad una periodicità che si voleva quindicinale»[2], ma si tratta anche di un'allusione alla «Quinzaine Littéraire» di Maurice Nadeau e François Erval, bimestrale fondato a Parigi nel 1966[3]. Nel già citato editoriale del primo numero è indicato anche un secondo modello, la «New York Review of Books», «una delle migliori riviste letterarie d'America [...], un foglio apparentemente dimesso, interamente affidato al desiderio di leggere di gran parte del pubblico»[4]. Da questi due riferimenti si comprende che «Quindici» nasce come foglio di «informazione culturale»[5], basato, almeno nelle intenzioni iniziali, sullo strumento della recensione[6]. È l'editoriale del fascicolo d'esordio a specificare l'area di interesse della testata: «può sembrare che nel nostro giornale la letteratura abbia una parte preponderante; [...] ma col succedersi dei numeri il lettore vedrà che anche la letteratura è un punto di partenza per affrontare nella maniera più lucida tutti gli aspetti – culturali e politici – della "conservazione linguistica"»[7]. Come si può vedere, l'indirizzo generale rimane ancora saldamente ancorato al *milieu* anceschiano; l'editoriale sembra anzi richiamare direttamente il primo intervento di Anceschi sul «verri», dove la letteratura era concepita come «attività non second*a* a nessuna altra attività»[8]. Nonostante ciò, «Quindici» tenta fin dai primi numeri di saltare oltre i confini del letterario, o del dibattito meramente culturale, accogliendo anche interventi sulle più urgenti questioni politiche o di

[1] A partire dal numero 17 compare una sezione, collocata in apertura e in chiusura, di recensioni a novità editoriali divise per tema, sulla falsariga della *Rassegna* del «verri». Già con il numero 13 (novembre 1968), «Quindici» aveva subito una pesante ristrutturazione, passando dal caratteristico formato 'da quotidiano', composto da larghi fogli piegati in quattro e attraversati da strette colonne di testo, a un più maneggevole formato 'da rivista'. In questo modo, la direzione sembrava accreditare alcune delle sarcastiche critiche che l'originale composizione materiale del periodico aveva ricevuto alla sua uscita: «Dobbiamo dire subito che se i redattori di "Quindici" [...] ci chiedessero un consiglio suggeriremmo immediatamente di tagliare il giornale in quattro e di ricucirlo in una dimensione ridotta», G. Corsini, *«Quindici» contro tutti*, «Paese Sera», 3 giugno 1967, citato in D. Forni, *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 94.
[2] Ivi, p. 93. Anche se, probabilmente a seguito delle difficoltà date dalla scelta dell'autogestione, si opterà infine per una più 'tradizionale' cadenza mensile.
[3] Cfr. N. Balestrini, *Nota del curatore*, cit., p. 5.
[4] *Editoriale*, cit., p. 10.
[5] N. Balestrini, *Nota del curatore*, cit., p. 5.
[6] Nelle fasi iniziali di «Quindici» comparivano normalmente «due tipi di intervento: la recensione di più volumi o più eventi, raccolti attorno a un nocciolo problematico, così da permettere lo svolgimento di un discorso saggistico, costretto d'altra parte dalla concretezza degli stimoli ad evitare le lungaggini o gli esibizionismi accademici; oppure il "fondo" polemico, magari affidato all'arma del sarcasmo e del paradosso», R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 270.
[7] *Editoriale*, cit., p. 10.
[8] L. Anceschi, *Discorso generale*, cit., p. 25.

attualità[1], senza però stabilire una linea ideologica 'forte' e condivisa da tutti i membri della redazione:

> "Quindici" non ha nulla da dichiarare, anche perché si ripromette di essere parziale e contraddittorio. [...] Non occupa posizioni, non riempie vuoti. Ogni autore sottoscrive le idee che portano la sua firma, e quelle soltanto. È un periodico redatto da un gruppo: ma ciascuno dei suoi appartenenti è perfettamente libero non solo da ogni disciplina redazionale, ma anche da ogni presunzione di affinità. [...] Beninteso, chiederemo volta per volta ad autori estranei al nostro gruppo di partecipare al discorso. Non faremo alcuna discriminazione ideologica o di generazione: basterà che ci siano simpatici.[2]

D'altra parte, la rivista entra nel dibattito pubblico con una rinnovata *verve* polemica, assumendo una chiara postura 'd'avanguardia' per cui si denuncia lo stato di sottomissione del campo letterario a interessi eteronomi, siano essi commerciali o di partito:

> 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 ["La Fiera Letteraria"], che coltiva idee antiche e clientele non più illustri, ed è oggetto di commerci editoriali e politici; né sulla stragrande maggioranza delle 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. [...] Con questo mondo di interessati e di taciturni, "Quindici" non vuole aprire un dialogo, neppure polemico: non accetta il discorso e vuole porsi come alternativo.[3]

Si tratta di un ritorno di fiamma che non mancherà di generare qualche reazione, soprattutto dopo un periodo di introiezione del conflitto in cui una vera e propria funzione polemica rivolta verso l'esterno era stata assunta quasi soltanto dalla *petite revue* «Malebolge». Ma accanto alla durezza degli attacchi di «Quindici» non passa inosservata la strenua difesa della pluralità interna, che rappresenta, a ben vedere, una diretta proiezione del *nomos* che sei anni prima aveva guidato la fondazione del Gruppo 63. Come tuttavia ricorda Sanguineti, «l'impresa [di un periodico] [...] era

[1] Già il secondo numero, per esempio, offre un'ampia copertura sulla Guerra dei sei giorni (5-10 giugno 1967), per cui cfr. A. Barbato, *Gerusalemme liberata*, «Quindici», n. 2, luglio 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 49-54; G. Manganelli, *Alcune ragioni per non firmare gli appelli*, ivi, pp. 55-59; E. Pagliarani, *Fai pagare agli arabi i nostri debiti*, ivi, pp. 59-60; E. Fachinelli, *E adesso siamo tutti cristiani*, ivi, pp. 60-61.
[2] *Editoriale*, cit., p. 9.
[3] Ivi, p. 10.

ben diversa dall'organizzazione di un convegno»[1], e se la forma orizzontale tipica degli incontri del Gruppo permetteva un libero e potenzialmente infinito proliferare di posizioni, una volta trasportate all'interno di una redazione quelle divisioni rischiano di raggiungere una pericolosa massa critica. «Organizzare un convegno o gestire un dibattito – prosegue Sanguineti – può non implicare grandi scelte operative, "Quindici" invece esigeva tutta una serie di risoluzioni rapide e precise [...]. Il problema è che non c'era nessuna posizione unitaria cui né il Gruppo né "Quindici" fossero riducibili»[2]. Umberto Eco, in un celebre saggio uscito nello stesso numero in cui Giuliani informa i lettori delle sue dimissioni, riassume in presa diretta e con insolita durezza i presupposti fallimentari del periodico: «"Quindici" nasce come giornale autoritario di un gruppo di potere culturale che vuole diffondere il proprio "messaggio". Proprio nel momento in cui come gruppo non ha più alcun messaggio»[3].

Come si vedrà nel paragrafo successivo, proprio la frantumazione delle posizioni interne al gruppo redazionale porterà alla defezione di Giuliani e alla chiusura, con il numero 19 (agosto 1969), della testata. Sanguineti riconduce i primi segnali della crisi di «Quindici» all'apertura al movimento studentesco, che avviene a partire dal numero 7 (gennaio 1968), vero e proprio fascicolo spartiacque della storia redazionale della testata: con una tiratura *monstre* di venticinquemila copie, una corposa sezione di *Documenti* che testimoniano dell'occupazione dell'Università di Torino e, in allegato, il terzo numero di «S», periodico studentesco di ispirazione situazionista, si tratta del maggior successo commerciale della rivista e, probabilmente, del picco di popolarità del Gruppo 63[4]. Eco descrive questa apertura come una naturale conseguenza, da un lato, del taglio pluralistico della rivista, dall'altro della posizione non più subalterna (e non più 'ultima' in senso generazionale) della neoavanguardia nel campo letterario:

> La decisione di pubblicarli [i documenti del movimento studentesco] era nata [...] proprio da questa considerazione: ci sono gruppi, che inizialmente si contrappongono a noi e a molti altri, che stanno parlando, al di fuori delle strutture comunicative esistenti. Noi stiamo gestendo un canale di comunicazione. Nella nostra battaglia contro il piccolo cabotaggio culturale della generazione precedente noi abbiamo proprio contestato il controllo autoritario e mafioso dei canali di comunicazione. Noi compiremo dunque il

[1] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 120.
[2] Ivi, p. 124.
[3] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, «Quindici», n. 16, marzo 1969, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 389.
[4] Cfr. F. Bortolotto, D. Paone, *Una crepa nel sistema: dalla crisi di «Quindici» alla ricostruzione di «Alfabeta»*, in F. Bortolotto, E. Fuochi, D. A. Paone, F. Parodi (a cura di), *Sistema periodico*, cit., pp. 198-199.

> nostro primo atto di generazione di mezzo (improvvisamente non più l'ultima) mettendo il nostro canale a disposizione di voci che forse faranno il discorso e forse ne faranno un altro. [...] "Quindici" non era più di nessuno, era di chi lo riempiva. E di chi improvvisamente, al di fuori della cerchia del pubblico intellettuale a cui ci si era sempre rivolti, lo leggeva.[1]

Come sostiene Sanguineti, è Balestrini a spingere per l'apertura agli studenti: «Quell'apertura però suscitò subito forti resistenze [...]. Alcuni ne furono infastiditi, soprattutto Giuliani e Manganelli, i quali erano sempre stati lontani dalla politica»[2]. Il punto di non ritorno è però individuato nel numero 10 (aprile 1968), l'ultimo a cui Sanguineti collabora[3], dedicato in buona parte alle elezioni politiche del maggio successivo:

> Ricordo un incontro importante in cui discutemmo della posizione da prendere in occasione delle elezioni legislative del 1968. Il movimento [studentesco] era per la scheda bianca e Balestrini favoriva questa posizione, mentre io e altri invitavamo a votare per i partiti di sinistra. In quella discussione si decise infine di abbandonare l'idea dell'astensione e si invitò a votare a sinistra [...]. Questa decisione non fu certo accolta favorevolmente da coloro che già si lamentavano dell'apertura al movimento studentesco. Fu l'inizio della fine. Da lì iniziarono quei dissensi che, sommandosi tra loro, provocheranno la conclusione dell'esperienza del giornale [...][4]

Torna, insomma, lo spettro dell'impegno. Stimolato dalle domande di Gambaro, Sanguineti riconduce la spaccatura redazionale a due gruppi, «i politici e gli apolitici»[5], due 'anime' che «con il giornale [...] si trasformano in scelte operative, portando la conflittualità teorica [già presente nel Gruppo 63] nel cuore della prassi»[6]. Ciò che nello sconvolgimento degli equilibri interni al campo culturale di fine anni Sessanta viene richiesto agli intellettuali è, ormai, un coinvolgimento diretto nell'attualità[7]. «La politica – continua Sanguineti – stava prendendo il sopravvento dappertutto [...].

[1] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p. 391.
[2] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 121.
[3] Cfr. G. D. Bonino, E. Sanguineti, *È vietato vietare*, «Quindici», n. 12, settembre 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 280.
[4] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 122.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Giulio De Martino parla, per il Sessantotto, dell'emersione di un modello di «intellettuale critico», contrapposto, da un lato, all'«intellettuale *borghese* [...] [che] propugna la separazione di scienza e politica (e quindi difende una concezione *neutralistica* della conoscenza)», dall'altro all'«intellettuale *partigiano* [...] legato ad un'area di partito» o all'«intellettuale *organico* ad una classe o ceto», entrambe figure tradizionalmente proposte dal PCI. Per parte sua, l'intellettuale critico è colui che «problematizza il suo ruolo e che lo verifica di continuo nella società e nella storia»: egli «sottrae dal computo dei fattori della conoscenza il *potere* e la *gerarchia* e esercita il suo lavoro in forma antiautoritaria

Inoltre, in quegli anni prese corpo una generale diffidenza per la letteratura che poi durò a lungo. [...] la cultura parve tutta borghese e come tale respinta»[1].

Sebbene il quadro complessivo in cui avviene la crisi redazionale possa essere schematicamente ricondotto a questa dialettica di base tra 'politici' e 'apolitici', l'articolazione delle posizioni interne alla testata è a ben vedere più complessa e non manca di riprodurre contrapposizioni già presenti nel campo neoavanguardista e non per forza riconducibili a motivazioni di natura politico-ideologica. Come avverte Beniamino Della Gala, «la gamma delle posizioni all'interno della pattuglia neoavanguardista [è] [...] molto più sfumata»[2] e non è da escludere la componente del «conflitto generazionale»[3]. Non è secondario, infatti, che sia soprattutto la figura del giovane Balestrini a emergere dalla crisi di «Quindici», anzi a sfruttarla come vero e proprio trampolino di lancio per la sua traiettoria successiva mentre, al contrario, sono Giuliani e Manganelli (di fatto coetanei ai membri della generazione artistica precedente a quella del «verri») i primi a infastidirsi per l'inclusione del materiale studentesco nelle pagine della rivista.

5.2 La direzione di Giuliani e i fronti polemici interni

Sebbene «Quindici» nasca come rivista di letteratura, i testi creativi occupano una parte irrisoria dei materiali pubblicati, che sono in prevalenza di natura saggistica[4]. Il primo numero è tra i più 'letterari': vi si trovano, infatti, un'analisi di Giuliani della *Letteratura come menzogna* di Manganelli, una polemica recensione a due libri di Moravia a cura di Angelo Guglielmi, un testo di Porta sull'*engagement* dello scrittore e una dichiarazione programmatica di Sanguineti in cui il poeta sviluppa il nesso dialettico di ideologia e linguaggio in direzione di un recupero di Artaud e della sua

e antistituzionale. L'intellettuale critico è *engagé* in quanto sta programmaticamente dalla parte dell'antipotere e quindi dei giovani, dei proletari, degli emarginati [...]. È quindi un intellettuale *rovesciato*, teso verso il basso della vita sociale più che verso i modi della cultura accademica», G. De Martino, *La prospettiva del '68. Una forma di vita e di coscienza politica*, Napoli, Liguori, 1998, p. 218. Corsivi nel testo.

[1] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 122.

[2] B. Della Gala, *Una macchina mitologica del '68*, cit., p. 69.

[3] *Ibid.*

[4] I testi creativi pubblicati nei tre anni di attività della testata sono i seguenti: R. Queneau, *Fatevi il vostro romanzo*, «Quindici», n. 3, agosto 1967, p. 4; A. Giuliani, *Caro, liebe, me beaucoup*, «Quindici», n. 8, febbraio 1968, p. 5; N. Balestrini, *Casanova* [1], *ibid.*; E. Sanguineti, *T.A.T.*, *ibid.*; N. Balestrini, *Casanova* [2], «Quindici», n. 9, marzo 1968, p. 7; G. Lombardi, *Perfidia del corvo* [1], «Quindici», n. 13, novembre 1968, p. 33; G. Lombardi, *Perfidia del corvo* [2], «Quindici», n. 14, dicembre 1968, pp. 35-36; G. Lombardi, *Perfidia del corvo* [3], «Quindici», n. 15, gennaio 1969, pp. 31-33; E. Pagliarani, *La ballata di Rudi*, «Quindici», n. 18, luglio 1969, pp. 18-19.

poetica della crudeltà[1]. D'altra parte, Eco offre una divertita analisi dell'enciclica *Populorum Progressio* di Paolo VI, paragonandone alcuni passi al *Manifesto del Partito Comunista*[2], mentre Manganelli, con argomenti come di consueto paradossali, si dichiara contrario alla liberalizzazione del divorzio[3]. Infine, un articolo dello scrittore russo Georgi Breitburd (traduttore in Russia del *Gattopardo*), originariamente pubblicato sulla rivista «Novyj Mir», chiude il fascicolo con una rozza e violenta sferzata polemica alla neoavanguardia che riprende argomenti vecchi di quasi un decennio, non mancando di generare perplessità persino negli antagonisti storici del movimento[4].

L'indice del primo numero di «Quindici» definisce una sorta di stato dell'arte del Gruppo 63 all'indomani del Convegno di Fano, oscillando tra alcune prevedibili prese di posizione e interessanti bilanci e tentativi di sviluppo del lavoro già svolto. Inoltre, cominciano già a delinearsi alcune delle linee di conflitto che accompagneranno la storia redazionale del periodico fino alla sua chiusura: l'articolo di Guglielmi, per esempio, pur nell'ennesima polemica contro Moravia[5] (giudicato però «l'unico antagonista valido, cioè l'unico con cui valga la pena scaldarsi e per il prestigio di cui gode [...] e per la forza, per l'accanimento con cui sta vivendo il suo fallimento»[6]), vede nell'attuale «volgarizzazione dei temi dell'avanguardia, e quindi [nella] neutralizzazione della loro carica

[1] Cfr. A. Giuliani, *Le cerimonie sadiche della critica*, «Quindici», a. I, n. 1, giugno 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 11-14; E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, cit.; A. Guglielmi, *L'avanguardia adulterata*, ivi, pp. 18-23; A. Porta, *Tre ipotesi contro la normalizzazione dello scrittore*, ivi, pp. 23-27.

[2] «[...] il valore della *Populorum Progressio* non consiste nell'aver enunciato ciò che il marxismo aveva detto cento anni fa, ma nell'averlo enunciato per far fronte a un fatto inarrestabile: l'ascesa di un uomo nuovo, nella cui formazione la componente europea e rinascimentale entrerà solo per qualche decimo; un uomo non europeo, non moderno ma post-contemporaneo, nutrito di altri valori e altre componenti, un uomo cresciuto nelle risaie dell'estremo oriente e nelle fattorie del Nordeste brasiliano, a Zanzibar o sulle Ande», U. Eco, *Perché Paolo VI non piace ai laici*, «Quindici», n. 1, giugno 1967, p. 2.

[3] «Il matrimonio indissolubile non solo mi va benissimo, ma positivamente mi diverte. [...] Un primo argomento è di ordine economico: ogni divorzio comporta una moglie da mantenere [...]. Il divorzio, inoltre, getterebbe un'ombra su una delle istituzioni fondamentali del mondo occidentale, una delle poche rimaste pure e schiette: l'adulterio», G. Manganelli, *Obiezioni al divorzio*, *ibid.*

[4] Cfr. *La polemica di «Novyj Mir» contro la neoavanguardia*, «Quindici», n. 1, giugno 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 44-48. L'articolo di Breitburd, arrivato alla redazione di «Quindici» tramite «L'Unità» (cfr. ivi, p. 44), è introdotto da una nota redazionale che, oltre a sottolineare le tantissime inesattezze contenute nello scritto, ammette: «La buona volontà del compilatore nel cercar di capire un fenomeno così poco chiaro a noi stessi ci ha gradevolmente impressionati e, nonostante le critiche acerbe rivolteci da Breitburd, siamo lieti di far conoscere a tutti gli interessati il punto di vista di "Novyj Mir", periodico notoriamente non conformista, sul nostro movimento» (ivi, p. 45). Le accuse di Breitburd riguardano, in particolare, la «rinuncia alla ideologia» e al «ruolo sociale dell'artista» (ivi, p. 46), la connivenza con le logiche del capitalismo (cfr. ivi, p. 47) e l'arrivismo personale coronato dall'«accesso ai posti chiave dell'"industria culturale"» (*ibid.*). Si tratta, come si vede, di critiche molto generiche che sul finire degli anni Sessanta non ponevano più un vero problema, né potevano essere considerate un vero argomento di discussione (al punto che la redazione di «Quindici» si limita a correggere gli errori di Breitburd, senza mai entrare nel merito dei contenuti). Su «Rinascita», l'articolo suscita l'interesse di due figure dal posizionamento opposto nei confronti del Gruppo 63, come l'alleato Spinella e il critico Ferrata, tuttavia convergenti nel denunciare la pochezza degli attacchi di Breitburd (cfr. M. Spinella, *Divergenza di giudizio e precisazioni in margine*, «Rinascita», n. 20, 19 maggio 1967, pp. 18-19; G. Ferrata, *Una parte della questione*, «Rinascita», n. 22, 2 giugno 1967, pp. 20-21).

[5] Di cui sono recensiti i volumi *Il mondo è quello che è* (Milano, Bompiani, 1966) e *Una cosa è una cosa* (Milano, Bompiani, 1967).

[6] A. Guglielmi, *L'avanguardia adulterata*, cit., p. 18.

sovvertitrice»[1] una conseguenza di certe teorizzazioni dello stesso Gruppo 63, individuate, in particolare, nella poetica della 'normalizzazione' messa a punto da Barilli[2]. Per quanto riguarda, invece, le aperture ai temi dell'attualità, ancora piuttosto timide ma in crescita già dal secondo numero, è possibile utilizzare le parole di Ajello per il quale, anche quando i redattori si confrontano con la cronaca politica, rischiano di rimanere invischiati in una «spiegazione del mondo sotto specie integralmente letteraria»[3] quando non, per dirla invece con Muzzioli, di prendere posizioni «sulla base di istanze moralistiche più che di analisi socio-economiche»[4], secondo un'idea di intellettuale «che è giudice al di sopra delle classi in lotta (senza essere direttamente coinvolto)»[5].

Per quanto il rapporto di «Quindici» con il presente sia più che mai mobile e debba essere visto e giudicato lungo l'intero arco delle pubblicazioni, è pur vero che all'altezza cronologica dei primi numeri manca una riflessione approfondita circa il rapporto tra impegno politico e attività critico-letteraria, per cui «si preferisce [...] reagire con immediatismo ai pretesti della cronaca, piuttosto che sviluppare un organico discorso politico-culturale»[6]. Secondo Paola Balzano, si tratta di un «approccio pervicacemente umanistico ai problemi della storia»[7], caratterizzato da «un'estrema occasionalità degli interventi e da un'evidente eterogeneità dei temi trattati»[8], con una conseguente «tendenza a comprendere nella categoria di "rivoluzione culturale" i più svariati fenomeni (dal Black Power agli *hippies*, dalle lotte nelle università [...] agli interventi di Castro, dagli anarchici ai cattolici del dissenso)»[9]. La struttura costitutivamente pluralistica della testata lascia insomma al singolo collaboratore la responsabilità delle proprie scelte culturali e ideologiche: è così che possono convivere, a distanza di pochi numeri, una posizione ancora *contre-engagée* come quella di Porta[10] e

[1] Ivi, p. 22.
[2] Cfr. ivi, pp. 22-23.
[3] N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 201. Il punto di vista di Ajello è però piuttosto fazioso e non tiene conto dello sviluppo diacronico del discorso politico sulle pagine di «Quindici».
[4] F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e paura*, «Quaderni di critica», n. 1, 1973, poi in F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi (a cura di), *Sulla neoavanguardia*, Foggia, Bastogi, 1983, p. 90.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] P. Balzano, *Un nodo della neoavanguardia: la rivista «Quindici» (1967-1969)*, «Lavoro critico», n. 17-18, gennaio-giugno 1980, p. 75. Va detto però che Balzano prende a esempio di tale riduzione 'umanistica' soprattutto il «"satanismo" esibito da Manganelli» (*ibid.*), autore che non manca di slanci iperletterari anche quando posto di fronte ad argomenti di stringente attualità.
[8] Ivi, p. 74.
[9] *Ibid.* Con una felice espressione, Cortellessa definisce «Quindici» un «atlante delle controculture» (A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 452), in cui sono documentate, in maniera «tempestiva e inequivoca» (ivi, p. 454), tutte le forme prese dal dissenso generalizzato che esplode a cavallo del Sessantotto. Sintomatico, a questo proposito, è il cosiddetto «discorso dei capelli» (*ibid.*), una serie di articoli che ha per tema i 'capelloni' e che prende posizioni generalmente libertarie, nettamente contrapposte, per Cortellessa, all'«atteggiamento [...] politicamente e antropologicamente repressivo» di Pasolini (*ibid.*).
[10] «Lo scrittore è convinto che l'unica via di uscita per non essere perduto è di lavorare "come se". È consapevole che per non arrestarsi di fronte agli infiniti problemi irrisolvibili occorre un atto di forza "teorica" [...]: agire "come se" ciò che consapevolmente si decide di fare avesse un peso determinante sulla civiltà [...]. [Lo scrittore] deve essere sicuro di fare

una, invece, decisamente 'impegnata' (e ormai fuori dal terreno del letterario e del 'culturale' in genere) come quella di Filippini[1]. Anche nello stesso fascicolo si possono avere posizioni nettamente discordanti: durante la Guerra dei sei giorni, documentata nel numero 2 (luglio 1967), Manganelli e Pagliarani divergono sull'opportunità di firmare l'appello degli intellettuali pro-Israele, e non è certo un caso che la divergenza riproduca quello scontro di 'funzioni' già analizzato a proposito di «Grammatica»[2]. È ancora Muzzioli a scrivere, con durezza e non senza punte di sarcasmo, ma cogliendo dei problemi di fondo che la rivista non riuscirà mai del tutto a superare, che

> [in "Quindici" c'è] una novità di struttura, ed è appunto il fatto che gli scrittori, accanto alla polemica letteraria, esprimono il loro parere sugli avvenimenti politici dell'attualità (sacrificano insomma a quel desiderio segreto dello scrittore di diventare giornalista fondista, direttore di coscienze e di opinioni). Però,

funzionare in realtà l'ipotesi del "come se" impegnandosi ostinatamente attraverso la sua opera. [...] Così tutti i giorni occorre verificare l'ipotesi del "come se", tornare da capo e riprovare a domandarsi se e quali risultati è in grado di dare», A. Porta, *Tre ipotesi contro la normalizzazione dello scrittore*, cit., pp. 23-24.

[1] Cfr. E. Filippini, *La guerriglia e la filosofia della prassi*, «Quindici», n. 3, agosto 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 71-76. L'articolo di Filippini è incentrato sulla figura di Régis Debray, filosofo francese e guerrigliero al fianco di Che Guevara in Bolivia, di cui si commenta la cattura da parte dell'esercito boliviano avvenuta il 20 aprile 1967. Filippini ripercorre la vicenda intellettuale di Debray soffermandosi in particolare sull'«annosissimo problema dei rapporti tra teoria e prassi» (ivi, p. 73), esplorato dal filosofo in alcune pubblicazioni commentate dall'autore di *Settembre*. Per Debray (e per Filippini, che ne sposa in pieno le posizioni), la rivoluzione «si presenta come un radicale e *reale* processo riduttivo [...] in cui ogni teoria è immediatamente prassi» (ivi, p. 75. Corsivo nel testo). «Lo "sguardo" del guerrigliero è l'opposto di quello che potrebbe essere lo sguardo antropologico o sociologico» (*ibid.*) e conduce all'«iniziazione a un mondo veramente altro e alternativo rispetto a quello dell'iperdeterminata cultura occidentale» (*ibid.*).

[2] Cfr. *supra*, § 4.4, *Verso il postmodernismo? «Grammatica» e la 'linea Manganelli'*. La divergenza di 'funzioni' è evidente non solo dalle posizioni prese circa l'appello filo-israeliano, ma anche dalle strategie argomentative utilizzate. Manganelli, nel suo articolo, tace il motivo contingente dell'appello (l'attacco subito da Israele dalla coalizione militare di Egitto, Siria e Giordania, politicamente e moralmente complicato dalle espansioni territoriali nella penisola del Sinai, nella Striscia di Gaza, in Cisgiordania, sulle alture del Golan e a Gerusalemme Est con tragiche e tristemente attuali conseguenze sulla popolazione), ostentando un distacco ironico: «Ovviamente, come molti altri assai più galantuomini di me, anch'io sono ostile al bruciamento indiscriminato dei bambini; quando i sergenti del rancio mettono la censura sulla stampa, io tentenno il capo; se leggo che si vogliono passare a fil di spada i docenti di matematica metto su una mutria corrucciata e disapprovante [...]; se mi si annuncia una precipitosa strage di ecclesiastici faccio "eh, eh". Dunque la mia coscienza è pulita, il mio cuore batte dalla parte giusta» (G. Manganelli, *Alcune ragioni per non firmare gli appelli*, cit., p. 56). D'altra parte, Pagliarani opta per un cauto pragmatismo: il suo articolo sembra rispondere direttamente a Manganelli («Io delle volte firmo. E delle volte non mi dispiace nemmeno: le poche che c'è un qualche costo o rischio e in alcune questioni specifiche», E. Pagliarani, *Fai pagare agli arabi i nostri debiti*, cit., p. 59) e se, da un lato, l'autore ammette il suo supporto a Israele («[...] il fatto è che noi europei abbiamo un pesante debito verso gli ebrei, e gli ebrei hanno il diritto di pretendere dall'Europa la più ampia solidarietà», *ibid.*), dall'altro denuncia apertamente le infrazioni e le atrocità commesse dall'esercito israeliano: «Israele peggio di così non si poteva comportare: dalla Pearl Harbour contro Egitto e Giordania, all'attacco alla Siria dopo il cessate il fuoco dell'Onu; ai prigionieri arabi abbandonati nel deserto [...]; a orrendi progetti di sistemazioni postbelliche che paiono più o meno ispirarsi alle teorie e pratiche sudafricane dell'*apartheid*» (ivi, pp. 59-60). La chiusura manganelliana e la riduzione iperletteraria dell'idea stessa di appello, del tutto astratta dalla contingenza storica e sociale («Considerato come genere letterario, l'appello copre una angusta area di quello che fu il gran regno dell'oratoria. [...] Mutolo persuasore, il testo dell'appello deve far supporre gesti impetuosi, tragici pallori, voce rotta o nobilmente asseverativa», ivi, p. 55), si scontra con l'atteggiamento d'apertura di Pagliarani che, sebbene non sia esente da un certo velleitarismo di fondo, preferisce comunque un confronto diretto e informato con l'attualità.

> scendendo nell'agone pubblico, ecco che si evidenziano insieme alle differenze anche l'eclettismo, la genericità dei richiami alla rivoluzione, all'anarchia e all'utopia.[1]

La varietà di punti di vista redazionali evita, insomma, sia di darsi strutture troppo rigide che di coordinarsi politicamente in un progetto condiviso. Questo continuerà a valere anche dopo l'arrivo di Balestrini, per quanto il cambio di direzione comporterà comunque una 'radicalizzazione' dell'*habitus* generale della rivista aggravando i già precari equilibri interni (come dimostra un caso di censura ai danni di Barilli, su cui si tornerà[2]). La conseguenza più immediata dell'impostazione di «Quindici» è un «surriscaldarsi»[3] del linguaggio in parallelo alla progressiva penetrazione nelle sue pagine dei fatti dell'attualità: «aumenta la combattività, la violenza delle poetiche e delle operazioni testuali [...]; insomma l'*animus* nettunico è tempestato da nuove esplosioni di *animus* vulcanico»[4], le quali fanno sicuramente il paio con i più aggiornati documenti della lotta studentesca che verranno ospitati a partire dal numero 7.

Come si è detto, gli scritti creativi sono fin da subito marginali nell'economia interna di «Quindici» e anzi tra i collaboratori sembra valere la «regola tacitamente osservata [...] di non proporre sulla rivista testi letterari dei redattori»[5]. Va tuttavia segnalato il caso del numero 8 (febbraio 1968) in cui, all'indomani del grande successo di pubblico del fascicolo precedente, il periodico propone una sezione di *Testi* dove compaiono opere, in versi e in prosa, di Sanguineti, Balestrini e Giuliani. Questi sono collocati subito prima della sezione *Documenti*, presente fin dal primo numero ma che a partire dal settimo ospiterà solo testi prodotti nell'ambito dei movimenti studenteschi o operai, costituendo così la 'zona' del periodico a più stretto contatto con l'attualità. Secondo Muzzioli, l'intervento in prima persona, come scrittori, di alcuni membri della redazione, produce uno «stridente contrasto»[6], come se «Quindici» dichiarasse che «ci sono delle forze che lottano per la rivoluzione sul piano della prassi, e *altre* forze che fanno la rivoluzione nel linguaggio»[7]. Nonostante l'eccessiva severità nel giudicare questa soluzione[8], è condivisibile l'idea che si tratti di una scelta

[1] F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., p. 63.
[2] Cfr. *infra,* § 5.3.1, *Verso la fine di «Quindici»: la direzione di Balestrini e gli ultimi scontri interni*.
[3] F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., p. 63.
[4] *Ibid.*
[5] A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 456.
[6] F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e paura*, cit., p. 94.
[7] *Ibid*. Corsivo nel testo.
[8] Muzzioli, con toni che denunciano a loro volta la collocazione storica del suo punto di vista (il saggio è pur sempre del 1973), parla di una «autonomia che occorre salvaguardare poiché è il corrispettivo che il sistema concede agli intellettuali dopo avere loro tolto il compito di costruire le grandi sintesi ideali e ideologiche, il quale compito oggi è assolto molto più funzionalmente dai mezzi di comunicazione di massa» (*ibid.*). D'altra parte, il critico contesta in maniera fin troppo unilaterale l'indice del numero 8, parlando di una «scelta dell'autonomia, infine della "separatezza"» della letteratura: «Bisogna evitare interferenze troppo banali e grossolane: quindi gli spettri dello stalinismo e dello zdanovismo da un lato,

meditata che pone, a propria volta, problemi non facilmente aggirabili. La proposta di testi letterari giustapposti ai documenti di lotta studentesca sembra infatti voler comunicare tanto la volontà di un passo indietro, soprattutto dopo le polemiche interne generate dal divisivo numero 7[1], quanto quella di gestire positivamente il nuovo flusso di materiali extraletterari, recuperando proprio quella funzione 'contro-impegnata' che la neoavanguardia ha sempre riconosciuto alle proprie sperimentazioni testuali[2]. Insomma, un estremo tentativo di difesa del letterario come valore in sé che anticipa di qualche numero l'intensificarsi sulle pagine di «Quindici» del dibattito sull'impegno, ma anche un rilancio della contestazione linguistica da far correre in parallelo a quella politica, denunciando al contempo sia l'autonomia dell'estetico che la sua omologia strutturale con le punte più avanzate del movimentismo politico. D'altra parte, la sezione *Documenti* del numero 8 si apre con una riflessione di Gianni Caroli sulle *Tendenze d'avanguardia del movimento studentesco*[3], il cui effetto di cortocircuito tra avanguardia letteraria e avanguardia politica, dato anche dalla particolare collocazione nell'indice (subito dopo i *Testi*), potrebbe non essere del tutto casuale[4].

---

dall'altro la teoria dei tempi lunghi [di cui parlerà Eco], permettono alla letteratura di proseguire indisturbata le proprie ricerche, tenendo a debita distanza il fastidioso campo della prassi» (*ibid.*). In realtà è proprio il numero 8, con la sua particolare struttura, ad avviare il dibattito su letteratura e impegno che verrà approfondito soprattutto dopo le dimissioni di Giuliani.

[1] Come scrive Cortellessa, il direttore Giuliani, che pure a sua volta non disdegnava di partecipare a dibattiti critici sull'attualità storica e politica (cfr. A. Giuliani, E. Pagliarani, *La CIA è vicina*, «Quindici», n. 5, settembre 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 119-122; A. Giuliani, *Rivoluzioni culturali*, «Quindici», n. 9, marzo 1968, poi ivi, pp. 201-202), «non tollerava che lo spazio fisico della rivista venisse indiscriminatamente invaso da materiali che proprio da un punto di vista letterario, stilistico, già a quell'altezza gli apparivano [...] informi, aduggiati da un lessico e da una sintassi che gli abusi "gruppettari" degli anni seguenti renderanno, alla lunga, indigeribili a tutti», A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, cit., p. 457.

[2] Il testo di Giuliani (A. Giuliani, *Caro, liebe, me beaucoup*, cit.) è un'anticipazione del romanzo *Il giovane Max* (Milano, Adelphi, 1972) e si articola in brevi paragrafi privi di una vera e propria continuità narrativa. L'impegno compositivo è tutto spostato sul piano linguistico: le singole sezioni si compongono di rapide immagini irrelate o inconcludenti segmenti di dialogo («Un cieco con la macchina fotografica a tracollo ci guardava con le narici inutili. Che cos'è quella cosa bianca sul prato? – Un cuscino o una pecora. "Gobbo maledetto! Non ti lavo più i calzini!"», ivi, p. 5), oppure di sequenze lessicali ai limiti del *nonsense* («Come allocca, l'infilone. Sorriso crepante, serenità seducente, cicatrici glabre. E, per antitesi, il marasma rituale del suo cledonismo buffonesco», *ibid.*). D'altra parte, la poesia di Sanguineti tratta dalla serie *T.A.T.* (serie che figurerà come prima sezione della raccolta *Wirrwarr*, Milano, Feltrinelli, 1972) rappresenta «una sorta di ripresa con variazione del tema laborintico che viene sottoposto a processi di ulteriore complicazione e di sovvertimento autoironico» (G. Carrara, *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, «Sinestesie», a. XXI, n. 21, p. 75), ed è basata sull'«accostamento ardito e alogico, quasi [un] *collage* di elementi eterocliti [...] che rende il referente sottoposto a processi di continua metamorfosi» (ivi, p. 77). Il caos sintattico, linguistico e referenziale è ben visibile già dai primi versi della poesia pubblicata in rivista: «è in fondo ("8.5 x 5.5 cms"), il cancello: è in ALFAC DECA-DRY; con i / buchi; e più in fondo, ancora, e sopra, la torta» (E. Sanguineti, *T.A.T.*, cit., p. 5). Infine, il romanzo *in fieri* e mai terminato di Balestrini, *Casanova*, la cui seconda e ultima puntata apparirà nel numero 9 di «Quindici», presenta un ironico montaggio di brani di argomento sessuale giustapposti e incrociati a brani di argomento speleologico: «[...] Chiunque può trarre alcune conclusioni circa il comportamento delle grotte Le grotte sono di due tipi Sessuali e dei soggetti [...] Cominciando a scavare una grande grotta si è condizionati da pregiudizi purtroppo inevitabili [...] Lì il terreno compartimentale della risposta sessuale è umido e la grotta rimane un gran buco dell'essere umano» (N. Balestrini, *Casanova* [1], *ibid.*). La selezione di questi tre testi, particolarmente elaborati da un punto di vista formale e vicini, come nel caso di Sanguineti, allo stile più radicale e sovversivo degli esordi, sembra voler sottolineare la capacità, da parte del fronte neoavanguardista, di tenere testa, sul piano dell'impegno formale, alla diretta militanza politica professata dal movimento studentesco.

[3] G. Caroli, *Tendenze d'avanguardia del movimento studentesco*, «Quindici», n. 8, febbraio 1968, p. 6.

[4] «Il movimento universitario ha saputo trovare dentro di sé le forze di avanguardia, che seppur contraddittoriamente e in maniera non coordinata sul piano nazionale, lo hanno diretto in questa fase difficile. L'espressione di nuove forze dirigenti

È questo fascicolo, in ogni caso, a porre plasticamente in evidenza il dissidio tra autonomia ed eteronomia dell'arte così come si consuma sulle pagine di «Quindici». Bisognerà comunque attendere le dimissioni di Giuliani e l'arrivo in direzione di Balestrini perché il dibattito su questo tema si riaccenda, scaldandosi proprio sulla questione dei 'tempi lunghi' della cultura contrapposti ai 'tempi brevi' della politica (secondo una nota schematizzazione di Eco) e recuperando *in extremis*, ma appunto per questo troppo tardi per un efficace riposizionamento della testata, la riflessione sul ruolo pubblico dell'intellettuale. Tra il numero 9 (marzo 1968) e il numero 16 (marzo 1969), politica e attualità tornano a farla da padrone, con un'accensione particolare all'altezza del numero 10 (aprile 1968), come si è detto in buona parte dedicato alle dichiarazioni di voto e giudicato da Sanguineti un punto di non ritorno per i fragili equilibri redazionali. Il numero 12 (settembre 1968) ospita inoltre un duro scontro tra Eco e lo stesso Sanguineti a proposito dell'ondata di occupazioni (studentesche e non) verificatesi in quel periodo. Dato questo quadro generale, nei paragrafi che seguono verranno individuati i principali fronti polemici che si aprono nei primi quindici numeri della testata, quelli diretti da Giuliani.

5.2.1 Sanguineti e Tagliaferri: la polemica sulla «crudeltà»

Con il saggio *La letteratura della crudeltà*, pubblicato nel primo numero di «Quindici», Sanguineti cerca di sviluppare le precedenti teorie sul nesso dialettico di ideologia e linguaggio nel senso di una vera e propria poetica personale. Più in generale, il concetto di 'crudeltà' evocato nel titolo, e recuperato dagli scritti teatrali di Artaud[1], è inteso come specifica condizione d'esistenza di una letteratura che possa dirsi contestativa dell'ordine di valori presente. Il poeta, infatti, sostiene che «non esiste alcuna giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea della crudeltà»[2], idea che viene subito declinata, in chiave per l'appunto artaudiana, come «"riguer, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue"»[3]. Ne consegue che «una letteratura della crudeltà opera in uno spazio storico in cui la parola è concretamente [...] una ideologia

d'avanguardia, costituite nella totalità dei casi da militanti di sinistra in posizione di critica radicale verso i partiti riformisti e sulla via di trovare nuove forme di organizzazione e di sperimentazione [...] delle loro ipotesi politiche, è l'elemento più importante dell'ultima fase di agitazione», *ibid.*

[1] Il saggio reca in esergo il seguente brano tratto da *Le théâtre et son double* (1938) di Antonin Artaud: «Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim.», E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, cit., p. 15.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.* Anche questa citazione proviene da *Le théâtre et son double.*

nella forma del linguaggio»[1]: essa, prosegue Sanguineti, «indica [...] il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse»[2]. Inoltre, richiamandosi alla lezione del surrealismo e schematizzandone l'eredità storica nelle due direttrici dell'«uscire fuori dalla letteratura, ponendosi "en dehors de toute préoccupation esthétique"»[3] e del «mettere la letteratura [...] al servizio della rivoluzione»[4], il poeta intende la letteratura della crudeltà come «la sola capace di vanificare dalle radici una simile problematica»[5]:

> Da un lato, essa [la letteratura della crudeltà] sa che la "préoccupation esthétique" ha la forza di un'istituzione sociale e possiede le armi stesse dello stato, e non si corregge che sopra il terreno delle istituzioni e dello stato [...]. Dall'altro, essa non è al servizio della rivoluzione, ma *è* la rivoluzione sopra il terreno delle parole [...][6]

Come nota Muzzioli, «la "crudeltà" [...] non vale ad indicare una tematica, dell'orrore o della trasgressione che sia, quanto un approccio rigoroso e lucido al linguaggio»[7], offrendo per questa via una «politicizzazione non dimissionaria, cioè non consistente in una "dimissione" delle scelte direzionali della letteratura, demandata ogni guida a una istanza politica cui accodarsi»[8]. D'altra parte, tuttavia, il saggio si muove in evidente continuità con quanto Sanguineti, appena un anno prima, scriveva in *Avanguardia, società, impegno* dove, in un'ottica di piena ideologizzazione dell'avanguardia, riconosceva che l'impegno endoletterario dovesse trovare un adeguato corrispettivo sul fronte delle lotte sociali[9]. Porre la «préoccupation esthétique» al di fuori del piano della letteratura, ossia su quello «delle istituzioni e dello stato», è infatti un chiaro segnale in direzione di una fondazione sociale del fatto estetico in quanto tale, ma suona anche, in fin dei conti, come una dichiarazione di insufficienza di ogni opera di contestazione che si ponga in una dimensione puramente ed esclusivamente letteraria. Proprio questo passaggio, nella piccola ma significativa

[1] Ivi, p. 16.
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 17. La citazione è tratta dal primo *Manifesto del Surrealismo* (1924).
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] F. Muzzioli, *Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 40.
[8] *Ibid.*
[9] «Soltanto ove e se la lotta contro la mercificazione estetica, correttamente fondata nelle strutture, trovi puntuale corrispondenza e soccorso in una lotta organica, e appunto pienamente strutturata, contro il carattere specialistico della professione artistica (contro la dimensione specialistico-professionale dell'arte), nel quadro di un possibile superamento generale dell'alienante divisione del lavoro, il fenomeno [dell'avanguardia] può acquistare [...] un significato schiettamente rivoluzionario», E. Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, cit., p. 62.

polemica che *La letteratura della crudeltà* suscita sulle pagine di «Quindici», sembra essere marginalizzato o sottostimato, e anche Fausto Curi, pur definendo il «problema della crudeltà»[1] come «tensione intellettuale che nega senza tregua la realtà di fatto»[2], rilancia la proposta poetica dell'amico sostenendo che

> respinte finalmente le tentazioni del "rêve", ribadita implicitamente ma non per questo meno fermamente l'impossibilità per la letteratura di negare se stessa per diventare altro da sé, alla letteratura si assegna con estremo rigore l'unico luogo dove, seguitando ad essere se stessa, possa oggi continuare ad esistere senza patire alienazione, come parola che incalza la realtà, che è critica di realtà e progetto di realtà [...][3]

Della proposta sanguinetiana, insomma, Curi sottolinea soprattutto gli aspetti 'autonomisti' di una letteratura che «seguit*a* ad essere se stessa», omettendo che caratteristica della crudeltà, così come posta dall'autore di *Laborintus*, è appunto la dialettica tra la consapevolezza della fondazione sociale degli istituti estetici (che presuppone la necessità di agire sul piano della prassi) e la volontà di «sperimentare [...] il superamento delle istituzioni e dello stato»[4] sul terreno simbolico delle parole. Aldo Tagliaferri, rispondendo polemicamente a Sanguineti nel numero 8 di «Quindici»[5], non ignora le aperture del collega a proposte di prassi militante che non si esauriscano sul piano della ricerca letteraria[6], ma ne critica duramente i tentativi di «mettere in massimo risalto la contestazione che agirebbe all'interno della letteratura»[7]. «La presa di posizione di Sanguineti – continua Tagliaferri – è ambigua nella misura in cui obnubila i rapporti fra le due forme di contestazione esistenti all'interno e all'esterno della letteratura»[8], mentre, dall'altra parte, «egli privilegia la contestazione verbale eleggendola a luogo in cui il processo rivoluzionario è già in grado di sperimentare la fine della preistoria: il letterato si assume il privilegio di essere e di non essere nella rivoluzione»[9].

---

[1] F. Curi, *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, «il verri», a. XII, n. 29, 1968, p. 18.
[2] *Ibid.*
[3] Ivi, p. 22. L'idea del superamento del 'rêve' in direzione di una letteratura pienamente 'risvegliata' alla realtà materiale del mondo sarà sviluppata da Curi solo negli anni Novanta, per cui cfr. F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991.
[4] E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, cit., p. 17.
[5] Cfr. A. Tagliaferri, *La superstizione della crudeltà*, «Quindici», n. 8, febbraio 1968, ora in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 194-198.
[6] «Da una parte Sanguineti riconosceva una forma di contestazione che opera fuori dalla letteratura (concedendo che è sul terreno delle istituzioni e non su quello delle idee che si correggono le istituzioni)», ivi, p. 194.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 196.
[9] *Ibid.* Il concetto di «preistoria» è un prestito evidentemente marxiano, ed è utilizzato anche da Sanguineti (cfr. E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, cit., p. 16).

La letteratura della crudeltà si situerebbe, secondo Sanguineti, sul versante di un «sistematico [...] allegorismo»[1], capace di prefigurare, sul piano della forma e del linguaggio, «la fine delle gerarchie [...] e dei *valori*»[2] dell'attuale società borghese. Secondo Muzzioli si tratta, per il poeta, del «primo tentativo teorico di connessione tra avanguardia e allegoria»[3], che se da un lato richiama la lezione di Benjamin[4], dall'altro getta un ponte tra Artaud e Brecht, ossia tra il concetto di crudeltà e quello di straniamento[5]. Come scrive Gian Maria Annovi, la poetica della crudeltà trova un immediato riscontro nella «scoperta della plasticità e fisicità corporea del linguaggio»[6], verificabile sia nella poesia dell'allora incipiente 'secondo tempo'[7] che nel coevo *Giuoco dell'oca* (1967), non a caso recepito già alla sua uscita secondo le categorie estetiche del saggio di «Quindici»[8]. Anche sul fronte teatrale la poetica della crudeltà avrà un impatto considerevole, riscontrabile già nelle *Storie naturali* del 1973[9]. Tagliaferri ha ragione nel riassumere l'allegorismo esplicitato da Sanguineti come un tentativo di «rendere storica la nostra esperienza»[10]: a ben vedere, si tratta di una tendenza che caratterizza la scrittura sanguinetiana fin dai suoi esordi[11] e che le nuove dichiarazioni del poeta non

[1] Ivi, p. 17.
[2] Ivi, p. 16. Corsivo nel testo.
[3] F. Muzzioli, *Il Sanguineti illustrato*, articolo pubblicato il 24 febbraio 2022 e liberamente consultabile al seguente indirizzo: https://francescomuzzioli.com/2022/02/24/il-sanguineti-illustrato/
[4] Cfr. E. Caporiccio, *La trama dell'allegoria*, cit., pp. 57-59.
[5] La presenza di Brecht, autore centrale nel *pantheon* sanguinetiano, viene allusa soltanto nelle battute finali del saggio. Secondo Erminio Risso, tra i due autori, così come assunti da Sanguineti, vige un rapporto dialettico e di reciproco bilanciamento: «Artaud serve a liberare Brecht di un'idea eccessivamente deterministica dello straniamento per aprirsi a una ricerca laboratoriale di un linguaggio totale, senza limitarsi allo spazio scenico, mentre Brecht è un antidoto efficace ad ogni eventuale deriva mistica e magica, in Artaud fondata su una ricerca del primitivo e dell'autentico che rischia di finire nel gusto più deteriore dell'esotico», E. Risso, *Una crudeltà della contemporaneità: gli organi senza corpo. Tra Artaud e Beckett*, «Poetiche», vol. 8, n. 3, 2006, p. 495. Sul rapporto tra Brecht e Artaud nella poetica di Sanguineti, cfr. anche E. Risso, *Sanguineti, per un travestimento crudele e irriverente*, in N. Lorenzini, E. Risso (a cura di), *Album Sanguineti*, Lecce, Manni, 2002, pp. 168-173.
[6] G. M. Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008, p. 161.
[7] L'inizio del cosiddetto 'secondo tempo' della poesia sanguinetiana è generalmente collocato all'altezza della raccolta *Wirrwarr* (Milano, Feltrinelli, 1972) e in particolare della sua seconda sezione, *Reisebilder*: qui il corpo, esposto in una maniera che Annovi definisce, giustamente, «artaudiana» (ivi, p. 137), occupa una posizione centrale nelle modalità di costruzione dell'io. Sul tema della corporalità nella poesia di Sanguineti la bibliografia è piuttosto vasta; qui, ci si limita a rimandare a P. de Meijer, *Messinscena del corpo*, «Inventario», n. 5-6, 1982, pp. 203-228 e a N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 102-111.
[8] Come avviene, ad esempio, nella recensione di Enzo Golino per «Mondo Operaio», dove non solo si fa esplicito riferimento al saggio di «Quindici» ma se ne utilizzano le categorie critiche per analizzare il romanzo (cfr. E. Golino, *Sanguineti e la letteratura della crudeltà*, «Mondo Operaio», a. XX, n. 10, ottobre 1967, pp. 31-33).
[9] Cfr. E. Sanguineti, *Storie naturali* [1973], a cura di N. Lorenzini, Lecce, Manni, 2005. È ancora Risso a parlare, per questa complessa opera teatrale che nelle idee originarie di Sanguineti avrebbe dovuto svolgersi interamente al buio, di «fisicità della scrittura [...] costruita su una descrizione fredda e raggelata del corpo» (E. Risso, *Una crudeltà della contemporaneità*, cit., pp. 501-502).
[10] A. Tagliaferri, *La superstizione della crudeltà*, cit., p. 195. In maniera non dissimile, Risso scrive: «La crudeltà sanguinetiana [è] una sorta di risveglio dell'essere alla coscienza di se stesso e della complessità del reale», E. Risso, *Una crudeltà della contemporaneità*, cit., p. 501.
[11] Come mette bene in evidenza Giuseppe Carrara leggendo la trilogia del *Triperuno*, composta da *Laborintus*, *Erotopaegnia* e *Purgatorio de l'Inferno*, come un percorso unitario di emersione dell'io da una condizione 'preistorica', caratterizzata da una soggettività informe ed estremamente instabile, a una pienamente storica e ideologicamente orientata (cfr. G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia*, cit., pp. 51-68).

fanno che sistematizzare e rilanciare alla stregua di una «poetica a posteriori»[1]. Tuttavia, lo stesso Tagliaferri si colloca in una posizione che rischia l'incomunicabilità con quella del collega, quando lo accusa di «eterna*re* la non-conciliazione tra le due verità»[2], ossia tra «verità politica e verità letteraria»[3]: «Di fronte alla prassi vien fatto giganteggiare un tipo di contestazione che non affronta le istituzioni»[4], per cui «la letteratura [...] respinge il pericolo di essere ridotta a semplice mimesi della contestazione politica, ma solo al prezzo di distaccarsi da quest'ultima»[5].

A emergere dagli appunti che Tagliaferri muove al saggio sanguinetiano è proprio una differente concezione del rapporto tra letteratura e prassi, ma se Sanguineti, a dire del critico, sopravvaluta il momento della contestazione endoletteraria a svantaggio del momento della prassi militante, dall'altra parte si rischia lo sbilanciamento opposto: «Riteniamo – scrive infatti Tagliaferri – che la marcia trionfale della Letteratura sulla via della storia sia una mera utopia»[6]. Inoltre, la poetica della crudeltà è trattata come «piattaforma ideologica che permette di tenere insieme ad oltranza la neoavanguardia italiana nel suo variegato schieramento ufficiale»[7]:

> Sono infatti compatibili con l'ideale della "letteratura della crudeltà" tanto il feticismo della manipolazione verbale [...] quanto le forme di marxismo adulterato che confondono *poiesis* e *praxis* e in vari modi si industriano di obnubilare la differenza, per dirla sartrianamente [...], fra la rivoluzione e la parola "rivoluzione".[8]

Di qui, Tagliaferri ha gioco facile nel delegittimare la poetica sanguinetiana a forma di «superstizione»[9], a «restaurazione dei pieni poteri del Verbo»[10] per cui la letteratura «attu*a* una regressione alla magia confondendo la distruzione delle istituzioni con il loro superamento [...] "sul terreno delle parole"»[11], ma il suo articolo fa comunque un passo ulteriore, anticipando una tematica che diventerà centrale soprattutto dopo il cambio di direzione della rivista. Continua Tagliaferri:

---

[1] E. Risso, *Una crudeltà della contemporaneità*, cit., p. 496.
[2] A. Tagliaferri, *La superstizione della crudeltà*, cit., p. 196.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 197.
[7] Ivi, pp. 197-198.
[8] Ivi, p. 198.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

> Occorre impedire che alla superstizione per cui la presenza iconica della contestazione politica servirebbe come garanzia del valore artistico, si sostituisca un'altra superstizione, non meno perniciosa, per cui l'arte coltiverebbe l'ambizione di porsi come *la* rivoluzione: entrambe queste soluzioni sono tentativi estremi di attribuire all'arte un'utilità rassicurante (questa utilità, come è noto, è un valore dello "stato") facendone rispettivamente un'ancilla o un magico succedaneo della prassi. Il timore di perdere il controllo di questo valore denuncia l'artista come ulteriore portatore dello "stato".[1]

A essere messa in discussione è insomma la dimensione privilegiata e separata della letteratura (che nel saggio di Sanguineti diventerebbe «una specializzazione nelle mani di un tecnico»[2]) e, con essa, dello scrittore. L'ambizione della rivoluzione giocata «sul terreno delle parole» è collocata sullo stesso piano della vecchia pretesa *engagée* per cui «la presenza iconica della contestazione politica servirebbe come garanzia del valore artistico», ma se nel saggio sanguinetiano è comunque possibile ritrovare uno sguardo dialettico che riconosca i confini tra la letteratura e l'altro da sé, tra una contestazione puramente simbolica e una materiale, in Tagliaferri il momento della prassi rischia di fagocitare quello dell'elaborazione letteraria. Infatti, dopo aver sottolineato la «grave sottovalutazione della prassi»[3] presente nel saggio di Sanguineti, il critico si limita a sostenere che «il cerchio della soggettività (della prassi) deve unirsi, e non sovrapporsi, a quello della coscienza (delle parole) perché si produca l'iperdeterminazione da cui prende le mosse una rivoluzione»[4], anche se a ben vedere i due 'cerchi' risultano già dialetticamente compresenti nel saggio sanguinetiano, mentre nella replica di Tagliaferri a mancare è proprio la proposta di un contro-modello letterario altrettanto ben individuato. Questa mancanza è senz'altro indicativa, perché testimonia di uno spostamento di equilibri tra letteratura e prassi su cui si giocherà per intero l'ultimo periodo della parabola di «Quindici», e di cui la polemica sulla *Letteratura della crudeltà* rappresenta una significativa anticipazione.

5.2.2 Guglielmi e Barilli: due idee della narrativa in conflitto

[1] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[2] Ivi, p. 196.
[3] A. Tagliaferri, *La superstizione della crudeltà*, cit., p. 197.
[4] *Ibid.*

Ripercorrendo, a un trentennio di distanza, le tappe della nascita di «Quindici» e la 'spartizione' degli argomenti di riferimento tra i membri del gruppo redazionale, Barilli ricorda che

> l'ambìto portafoglio della narrativa italiana era conferito ad Angelo Guglielmi, prescelto rispetto allo scrivente per varie ragioni: intanto, perché c'era sempre stata una certa preferenza a suo favore per l'aria più radicale e negativa del suo discorso, contro taluni aspetti della mia impostazione, ritenuti rei di spiriti concilianti e accomodanti (come la famigerata "normalizzazione"); inoltre si facevano scontare allo scrivente i vantaggi avuti in altri momenti della vita della neoavanguardia, derivanti dalla mia vicinanza al cuore bolognese del sistema, al "verri", che ora si mutava invece in lontananza dalla Capitale; e ancora: a quei tempi ero ancora coinvolto nella collaborazione al "Corriere della Sera", quando questa stava per essere scomunicata dal Gruppo, essendone ormai apparsi gli aspetti insoddisfacenti; infine, si aggiunga pure la mia caratteristica di una versatilità di interessi, per cui potevo intervenire in altri settori, come per esempio la narrativa francese, cui infatti rivolsi forse il maggior numero dei miei articoli, parlando di Queneau, di Ponge, Butor, Le Clézio, nonché delle prospettive generali del *nouveau-nouveau roman*, ovvero della ipotesi di "letteraturizzazione" che in quei secondi anni '60 la narrativa sperimentale stava conoscendo un po' ovunque, ma soprattutto in Francia [...][1]

Pur nell'impossibilità di verificare alcuni dei retroscena redazionali riportati in questo lungo passaggio (specialmente per quanto riguarda gli aspetti più personali), la ricostruzione della posizione barilliana all'interno del campo neoavanguardista presenta diversi elementi di interesse. Come si è visto nei capitoli precedenti[2], è Barilli che, imponendosi nel 1959 come giovane 'nuovo entrante' nella redazione del «verri», porta la rivista a sbilanciarsi in favore del *nouveau roman*, conducendola di fatto a un riposizionamento in chiave avanguardista che si completerà alcuni mesi dopo, con il numero sulla narrativa italiana contemporanea del febbraio 1960 (dove emergerà anche la figura di Guglielmi). A rendere Barilli un elemento chiave del nuovo corso verriano è proprio il suo *habitus* da «passatore di frontiere»[3], vale a dire la dimostrata e riconosciuta capacità di saltare da un campo disciplinare all'altro e soprattutto da una tradizione nazionale all'altra. Questo, in aggiunta a un buon capitale sociale maturato durante i soggiorni a Parigi, dunque alla conoscenza diretta di molti dei protagonisti dello sperimentalismo artistico e letterario francese (primo su tutti, Robbe-Grillet), gli garantiva una posizione centrale nelle dinamiche redazionali verriane, specie in un momento in cui il

[1] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 271.
[2] Cfr. soprattutto *supra*, § *2.2.2 Renato Barilli: la ricezione 'fenomenologica' e costruttivista di Robbe-Grillet*.
[3] Cfr. A. Boschetti, *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, cit., pp. 163-183.

campo letterario italiano stava aprendosi alle più innovative suggestioni culturali che provenivano dalla Francia. Con il mutare degli equilibri del campo, e soprattutto con il mutare della sua geografia interna (dalla centralità di Bologna e Milano a quella di Roma[1]), la posizione di Barilli perde di prestigio e il critico si ritrova improvvisamente in uno spazio periferico, al punto che nemmeno la profonda conoscenza della scena letteraria francese, coltivata con costanza negli anni, riesce ormai a salvarlo da una percepita condizione di marginalità. Inoltre, la stessa traiettoria barilliana, che dal Convegno di Palermo 1963, passando per Palermo 1965 e per l'importante tappa della raccolta di saggi *L'azione e l'estasi* (1967), va incontro agli sviluppi 'letteralisti' del *nouveau roman* e a quella nuova generazione di scrittori che Jean Ricardou raggrupperà sotto l'etichetta di *nouveau-nouveau roman*[2], isola inevitabilmente il critico dall'ambiente più anarchico e 'viscerale' di «Quindici». Nel ritrovato spirito contestatario con cui la rivista è inaugurata, l'ipotesi «conciliant*e* e accomodant*e*» della 'normalizzazione' delle tecniche d'avanguardia (ipotesi critica che Barilli inizia a sviluppare almeno dal 1963[3] e che introduce ufficialmente al Convegno sul *Romanzo sperimentale*[4]) pone evidentemente qualche imbarazzo.

In un quadro così delineato ha certamente un peso anche il moderatismo politico espressamente professato dal critico (e di fatto censurato all'interno della redazione[5]), per quanto non possa, in definitiva, essere considerato un elemento dirimente. È lo stesso Barilli, infatti, a riconoscere che il suo orientamento ideologico amplifica delle divergenze già esistenti:

---

[1] Lo stesso Barilli riconosce che nella fase finale della neoavanguardia si osserva «un peso crescente della Capitale su altre piazze privilegiate del movimento, quali Milano e Bologna, anche se quest'ultima poteva valersi dell'organico complemento costituito da Reggio Emilia: piazze che senza dubbio avevano pesato di più, nei momenti iniziali della neoavanguardia, quando Roma per parte sua risultava alquanto periferica» (R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 269). Ma alla base della rinnovata centralità di Roma Barilli vede anche il riflesso di un mutamento nell'egemonia interna al campo neoavanguardista: «la romanità di "Quindici" poteva essere letta come una necessità delle cose, piuttosto che come una scelta di poetica o di linea, o come il colpo di mano di una parte del Gruppo sull'altra», ivi, p. 270.

[2] Etichetta che inizia a circolare tra i partecipanti al convegno di Cerisy del 1971 (cfr. J. Ricardou, F. van Rossum-Guyon (a cura di), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, cit.) e che Ricardou sistematizza nel 1973 con le parole che seguono: «Distinguons seulement deux stades distincts [du *nouveau roman*] [...] que, pour fixer grossièrement les idées, on pourrait associer respectivement aux années cinquante et aux années soixante. L'un, qu'on propose de nommer *Premier Nouveau Roman*, opère une division tendancielle de l'Unité diégétique et ouvre, de la sorte, une période contestataire. Le récit est contesté, soit par l'excès de constructions trop savantes, soit par l'abondance des enlisements descriptifs, soit par la scissiparité des mises en abyme et l'ébranlement, déjà, de diverses variantes [...]. L'autre stade, que plusieurs, au colloque de Cerisy, ont appelé *Nouveau Nouveau Roman*, met en scène l'assemblage impossible d'un Pluriel diégétique et ouvre, de la sorte, une période subversive. [...] *Du stade de l'Unité agressée, on est passé au stade de l'Unité impossible*», J. Ricardou, *Le Nouveau Roman* [1973], Paris, Points, 2015, p. 167. Corsivi nel testo.

[3] Cfr. R. Barilli, *La normalità "autre" di Sanguineti*, cit. Nel 1964, pur non utilizzando i termini di 'normalità' o 'normalizzazione', Barilli estende il concetto alla narrativa di Robbe-Grillet, avanzando l'ipotesi, per l'autore della *Jalousie*, di un superamento del «sentiment de la nausée [comme] état d'exception [...] [et] condition privilégiée» tipico di Sartre, in direzione di un paradigma per cui «ce qui reste au premier plan, [...] c'est-à-dire le relief macroscopique accordé à de petits faits, à de petits événements, et à la présence des choses dans leur "être là", me semble parfaitement partageable; je dois même reconnaître que cette aventure perceptive est la même qui remplit une grande partie de mon existence», R. Barilli, *De Sartre à Robbe-Grillet*, cit., pp. 113; 123.

[4] Cfr. R. Barilli, relazione, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 11-26.

[5] Cfr. *infra*, § 5.3.1.

> [...] non nascondevo certo la mia adesione a ipotesi di socialdemocrazia, che però, allora, nel quadro tumultuoso generale, e anche nei fieri propositi comunque di radicalismo alimentati dal Gruppo, apparivano come pericolosamente di destra, o quanto meno di un deprecabile moderatismo, il quale a sua volta sembrava saldarsi con l'uguale moderazione o involuzione di cui erano già sembrate portatrici talune mie ipotesi [...], sul tipo della famigerata "normalizzazione".[1]

La «famigerata» ipotesi critica è, in effetti, la chiave di volta della traiettoria di Barilli nella seconda metà degli anni Sessanta. Già nella relazione d'apertura al Convegno di Palermo 1965, il critico sosteneva che il «motivo dell'epifania»[2], tipico dei narratori primonovecenteschi, anzi vera e propria «cartina di tornasole [...] per appurare se un'opera appartenga di pieno diritto alla cultura novecentesca»[3], si ritrova appunto in una versione degradata e 'normalizzata' nei narratori di secondo Novecento:

> Ai nostri giorni, l'epifania non sfuggirà [...] ai soliti fenomeni di normalizzazione e di abbassamento. Normalizzazione, nel senso che i giovani romanzieri procureranno di prolungare l'estasi epifanica, di non lasciarsene presto travolgere [...]. In luogo di un *raptus* violento, tutta una serie di controlli, di programmi rivolti a uno sfruttamento sistematico.[4]

Conseguenza di questa estensione artificiosa del momento epifanico è che «la narrativa sperimentale del nostro tempo ben difficilmente riesce a evitare di far ricorso a qualche elemento romanzesco»[5], recuperando un'attenzione ai motivi di trama che l'allontana dal modello teorico del «romanzo puramente informale, costruito cioè da un capo all'altro come mero tessuto di inezie, di attimi inutili di vita»[6]. Nella lettura di Barilli, tanto le prove di Robbe-Grillet (in particolare a partire dal 'cambio di paradigma' avvenuto tra *La jalousie* e *Dans le labyrinthe*[7]), quanto quelle di Sanguineti, Grass, Pynchon, Salinger e soprattutto dei giovani emergenti del *nouveau-nouveau roman* (come Le Clézio), «appaiono spostate verso l'azione, il puro ritmo narrativo, e [...] accantonano gli

[1] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 284.
[2] R. Barilli, relazione, cit., p. 15.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 15.
[5] Ivi, p. 19.
[6] *Ibid.*
[7] Cfr. R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, cit., pp. 71-84.

interessi conoscitivi, etici, affettivi, di illuminazione dei processi psicologici»[1]. Il romanzo potrà allora essere inteso, anche sulla scorta di un rinnovato *pantheon* di riferimento («non più il "solito" Joyce, il "solito" Kafka, il "solito" Proust [...] [ma] Raymond Roussel»[2]), come una «costruzione totalmente astratta e artificiale, come [un] gioco sublime e disinteressato»[3].

Negli anni successivi al Convegno sul *Romanzo sperimentale*, Barilli sistematizza queste intuizioni, riconducendole prima alla dialettica tra le categorie critiche dell'azione e dell'estasi, poi tra i modelli epistemologici della presenza e dell'assenza[4]. All'altezza del 1967, il critico ammette che «quell'imponente fenomeno di estensione quantitativa dell'estasi epifanica, che come si è visto appare tanto peculiare di un secondo Novecento, ha portato il primato dell'atteggiamento conoscitivo e contemplativo [...] [a] consunzione»[5], mentre dall'altra parte «si può constatare [...] un ritorno di interessi per il *feuilleton* ottocentesco, o per il romanzo "nero" preromantico, o per il romanzo "perverso" e decadente alla *fin-de-siècle*»[6]. Nel 1974, Barilli potrà ormai retrospettivamente ammettere che

> il fatto relativamente più nuovo e suscettibile di futuro appariva, già allora [nella seconda metà degli anni Sessanta], quello incentrato attorno all'ipotesi dell'azione [...] cioè in un riprendere i materiali culturali del passato e riproporli in costellazioni diverse, attraverso abili giochi combinatori. In narrativa, è questo il fenomeno di maggior interesse degli ultimi tempi, come testimonia il cospicuo rilancio che, in tale chiave, ha saputo darsi l'intero fronte del *nouveau roman* (riproponendosi, con scatto ulteriore, nei termini di un *nouveau-nouveau roman* [...]) o, da noi, l'analogo ritorno d'interesse per i percorsi narrativi di Calvino e di Arbasino.[7]

Questi motivi, meditati nell'arco di un decennio, sono oggetto di discussione, quando non di scontro polemico, già durante il dibattito di Palermo 1965, e vengono non a caso avversati proprio dall'ala più radicale del Gruppo 63. Fausto Curi, per esempio, sostiene che «posto che il romanzo sperimentale sia il romanzo d'avanguardia, non vedo come, da parte nostra, sia possibile accettare

[1] R. Barilli, relazione, cit., p. 23.
[2] Ivi, pp. 23-24.
[3] Ivi, p. 24.
[4] Il riferimento è a R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, cit., per cui cfr. *supra*, § 2.2.2.
[5] R. Barilli, *L'azione e l'estasi*, cit., p. 26.
[6] *Ibid.* Barilli, tuttavia, specifica che la maggior parte di questi «indizi» erano ancora rintracciabili «a un livello alquanto mediocre di fenomeni di moda, di gusto superficiale, ma che comunque non possono non essere significativi di qualche più complessa e robusta esigenza diffusa "nell'aria"», *ibid.*
[7] R. Barilli, *Tra presenza e assenza*, cit., p. 7. Di Calvino e Arbasino, Barilli considera, rispettivamente, *Le città invisibili* (Torino, Einaudi,1972) e *Il principe costante* (Torino, Einaudi, 1972), per cui cfr. ivi, pp. 252-267.

l'idea di un'avanguardia "normalizzata"»[1]: «Il romanzo sperimentale è il romanzo contestativo. Contestativo di che cosa? Del romanzo borghese tradizionale, del romanzo "ben fatto" nelle sue diverse forme. Ma sarà bene aggiungere che il romanzo contestativo è un romanzo *sempre* contestativo»[2]. Pur non offrendo esempi concreti[3], è chiaro che, nell'ottica dell'attacco frontale all'estetica borghese prospettata da Curi, l'ipotesi di un recupero del romanzesco possa risultare inservibile, se non un passo indietro negli sviluppi estetici della neoavanguardia. A circa due anni di distanza, questi argomenti vengono ripresi e sviluppati da Guglielmi nel primo numero di «Quindici», dove il critico sostiene che

> la volgarizzazione dei temi dell'avanguardia, e quindi la neutralizzazione della loro carica sovvertitrice, oltre che dover essere messa in conto della volontà dei vecchi gruppi di potere – volontà messa in moto non tanto dalla consapevolezza dell'usura che ha colpito tutti gli strumenti culturali tradizionali, quanto dall'evidenza [...] che quanto c'è di meglio in fatto di uomini [e] capacità intellettuale [...] è tutta dall'altra parte [...] – dunque la volgarizzazione della tematica d'avanguardia è certo anche da mettere in connessione con certe elaborazioni successive [...], per esempio i concetti di "normalizzazione" e di "recupero dell'oggetto" [...][4]

Il bersaglio polemico di Guglielmi è evidente[5]; inoltre, nell'accostare le proposte critiche barilliane ai più rozzi e strumentali tentativi di impossessarsi dell'armamentario neoavanguardista in chiave conservatrice, il critico sfiora dei toni per certi versi inauditi, e così continua:

> [...] è dubbio, a proposito dei concetti di "normalizzazione" e di "recupero dell'oggetto", se detti concetti possono essere intesi come indicazioni di lavoro in vista di ulteriori sviluppi o piuttosto il loro succo non è quello di rassicurare la letteratura, convincendola che è un esercizio di sempre e, attraverso questa convinzione, mettendola nella situazione di considerare il momento della rivolta superato e non più produttivo. Muovendo in questa direzione la neoavanguardia fa un concreto e vero passo indietro e, senza

[1] F. Curi, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 69.
[2] *Ibid.*
[3] Ma comunque mettendo in dubbio l'autorevolezza degli ultimi esperimenti narrativi di Robbe-Grillet: «È in Robbe-Grillet [...] che la contestazione senza implicazione positiva di referenti borghesi tradizionali. Ma a proposito di Robbe-Grillet, non è il caso di chiedersi fino a che punto troviamo oggi stimolante o soddisfacente il suo lavoro?», *ibid.*
[4] A. Guglielmi, *L'avanguardia adulterata*, cit., p. 22.
[5] D'altra parte, anche il 'recupero dell'oggetto' è una prospettiva caldeggiata da Barilli in campo artistico già dai primi anni Sessanta, come appare dal posizionamento in favore della Pop Art nel dibattito su *Dopo l'informale* ospitato dal «verri» (cfr. R. Barilli, *Dall'assemblage allo spazio prospettico*, cit., pp. 84-95). Posizioni simili sono tenute anche al convegno del Gruppo 70 su *Arte e tecnologia* (cfr. R. Barilli, *Tecnologia indiretta*, cit., pp. 141-142).

volerlo, viene a trovarsi gomito a gomito con gli opportunisti e i profittatori che hanno fatto un finto e falso passo avanti.[1]

Nei numeri successivi, Guglielmi approfondisce i motivi della contrapposizione alla linea barilliana. Nella recensione all'*Azione e l'estasi*, dopo una misurata premessa circa i meriti di Barilli nella diffusione in Italia del *nouveau roman*[2], il critico non risparmia altre critiche al concetto di 'normalizzazione':

La normalizzazione della nausea sartriana predicata da Barilli e definita come la caratteristica essenziale del romanzo della seconda avanguardia [...] a me pare un non senso, e ancor prima che da un punto di vista strettamente critico sul semplice piano della formulazione logica. La nausea è per se stessa un momento eccezionale e nel momento in cui decade questa sua condizione privilegiata rinuncia al suo essere nausea, abdica alla funzione. Cioè neutralizza la carica provocatoria e di scoperta che aveva in quanto esperienza, momento eccezionale e rifluisce in una dimensione aneddotica perfettamente superflua.[3]

Al fondo di questa contrapposizione c'è una divergenza nella lettura dei testi di Robbe-Grillet, ma anche nella valutazione della loro specifica carica contestativa e dei possibili sviluppi che il modello robbegrilletiano potrebbe imprimere alla narrativa d'avanguardia. Per Guglielmi, infatti, l'autore della *Jalousie* ha un merito essenzialmente negativo, che consiste nel «riequilibramento del rapporto dello scrittore con la realtà che fino allora era stato o di passione sfrenata o di totale dedizione (vedi la grande tradizione del naturalismo) o di feroce diniego e di spietata lotta (vedi le avanguardie dei primi decenni del Novecento)»[4]. Robbe-Grillet avrebbe insomma «stabilit*o* tra lo scrittore e la realtà una comunicazione a livello immediatamente percettivo e al di fuori di ogni mediazione deviante»[5], sgombrando «l'orizzonte del fare romanzo dai vapori e fumi delle febbri intellettuali che tempestosamente si accalcavano ottusamente accecando il cammino»[6]. Una *tabula rasa* ideologica a seguito della quale lo scrittore «poteva iniziare [...] a operare»[7] sulla base di una ritrovata libertà nei

[1] Ivi, p. 23.
[2] Cfr. A. Guglielmi, *Letteratura come libertà*, «Quindici», n. 7, febbraio 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 151-153.
[3] Ivi, p. 154. Guglielmi è molto netto anche nei confronti della sottovalutazione, da parte di Barilli, della narrativa di Beckett: «Per Barilli Beckett è il grande negatore, è una specie di angelo del nulla, le sue illuminazioni sono pensieri di morte. [...] In questo senso ponendosi esattamente all'opposto di Robbe-Grillet che ridando spazio alle cose e ai suoi aspetti ineluttabili introduce e incoraggia una prospettiva intellettuale democratica e da tutti praticabile», ivi, p. 155.
[4] Ivi, p. 152.
[5] Ivi, p. 153.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 153.

confronti del reale. Ciò che Guglielmi fa valere contro l'ipotesi barilliana è insomma la possibilità di mantenere attivo questo rapporto aperto e continuamente rinnovato, dunque continuamente capace di assumere un potenziale valore contestativo. È per questo che, nel rigettare la prospettiva della 'normalizzazione', il critico cerca di conservare la «condizione privilegiata» della nausea sartriana, intesa come momento di «scoperta», dunque di provocatoria apertura al mondo.

I toni tornano a scaldarsi alcuni numeri dopo quando, in un momento di già percepita crisi del fronte neoavanguardista[1], Guglielmi critica un articolo di Barilli apparso sulla rivista «Il Caffè», dove quest'ultimo, rispondendo alla domanda su «come evitare che al giorno d'oggi la contestazione, che dovrebbe esser propria della letteratura sperimentale, si chiuda anch'essa in una [...] *routine* codificata»[2], ammette di diffidare «della soluzione più pronta a venire alla mente, quella di un mero raddoppio quantitativo di rabbia: metterci più impeto, picchiare più forte, assumere una grinta ancora più incendiaria e distruttiva»[3]. Prosegue Barilli:

> Per parte mia penso già da un pezzo che questo spirito oppositivo, per tornare a far presa, debba compiere uno spostamento di parecchi gradi, rispetto alla sua rotta abituale, uscire cioè dall'asse diretto e centrale per colpire piuttosto attraverso forme indirette. [...] Bisognerà trattare a freddo e con naturalezza i mezzi fin qui ritenuti più distruttivi, porli alla base di una nuova norma [...]. Oppure un'altra via per ridar mordente alla contestazione può essere di saltar fuori da una compiaciuta ostentazione di autenticità [...], converrà cioè tornare ad affrontare decisamente l'inautentico, perché solo attraverso di esso passa di nuovo la via della salute. [...] tutto questo discorso vuol dire che una via d'uscita potrà esser intravista [...] nell'assunzione calcolata e consapevole del romanzesco più trito e codificato.[4]

«Si tratta di indicazioni sommamente equivoche»[5], commenta Guglielmi dalle pagine di «Quindici», vedendo nella proposta di Barilli «un'operazione di restauro [...], un invito a rimettere in vita vecchie strutture romanzesche»[6], dietro cui «si nasconde e si agita lo spettro del

[1] «[...] stiamo assistendo a un processo sempre più rapido d'inflazionamento dell'avanguardia, dovuto a intromissioni estranee, che hanno utilizzato in una prospettiva di puro profitto, e dunque disperso, il patrimonio di rivolta accumulato dall'avanguardia, e alla stessa avanguardia che, dopo un primo eroico periodo di chiarezza di fini e speditezza d'interventi, ha cominciato recentemente a soffrire di una incertezza di movimenti accompagnata dalla consapevolezza che gli strumenti e le tecniche fin qui usati risultano seriamente logorati e di incerta efficacia. Insomma, la neoavanguardia italiana, nei limiti delle invenzioni fino ad oggi messe a punto e delle prospettive fin qui inseguite, avverte un indebolimento fin troppo preoccupante del proprio potere di contestazione», A. Guglielmi, *Una possibilità comune di scrittura*, «Quindici», n. 12, settembre 1968, poi ivi, p. 302.
[2] R. Barilli, *Affrontare l'inautentico*, «Il Caffè», a. XV, n. 1, febbraio 1968, pp. 88-90.
[3] Ivi, p. 90.
[4] *Ibid.*
[5] A. Guglielmi, *Una possibilità comune di scrittura*, cit., p. 306.
[6] Ivi, p. 307.

neofigurativismo, del ritorno ad una narrativa di contenuti»[1]. «Per questa strada – prosegue il critico – tutto il patrimonio di scoperte e d'invenzioni messe a punto dalla neoavanguardia [...] si smarrisce e si disperde di colpo. E con ess*o* tutto il nostro lavoro di tanti anni»[2]. A questo punto, Guglielmi individua tre sviluppi possibili delle poetiche del romanzo, di cui soltanto una costituirebbe, a suo dire, un'opzione percorribile nell'ottica di un'inesauribile funzione contestativa della letteratura. La prima soluzione è individuata nell'esempio di *Fughe* di Di Marco, intesa come opera «che si costruisc*e* per intero come protesta o, per meglio dire, come pura provocazione, attenuando una sorta di poetica del contrario per cui tutti i segni vengono automaticamente rovesciati»[3]. Ma dal momento che la neoavanguardia, al giro di boa del Sessantotto, ha perso il monopolio della contestazione, cioè dal momento in cui, cambiando gli equilibri del campo letterario e più in generale del campo culturale, «la funzione della contestazione è passata in altre mani»[4], uscendo dalla sfera autonoma del letterario per investire direttamente quella della prassi politica, prove come quella di Di Marco rischiano di rimanere «gesti che non hanno più un senso rilevante, [...] sforzi e impegni superflui, nel migliore dei casi [...] esercizi di impotenza, nel peggiore [...] esercizi di goliardia»[5].

La seconda strada è quella del romanzo che «non si pone più e tanto come scoperta della realtà quanto e soprattutto come organismo linguistico e alla prospettiva della conoscenza ha sostituito quella della funzionalità»[6]. Esempi in questo senso sono individuati, in Italia, nel *Tristano* di Balestrini e nei due romanzi di Sanguineti, in Francia nella compagine di «Tel Quel». Il limite di questa opzione 'formalista' è tuttavia individuato nella tendenza «a svariare sul "carino", sul "grazioso", sul "decorativo" e, insomma, sulla pagina bella»[7], critiche che in effetti Guglielmi non manca di muovere ad alcune recenti pubblicazioni di area neoavanguardista. Nel numero 15 (gennaio 1969), recensendo tre romanzi rispettivamente di Gianfranco Baruchello, Ferdinando Albertazzi e Sebastiano Vassalli[8], il critico prende infatti una posizione molto netta contro la deriva in fondo 'normalizzante' che queste tre prove dovevano suggerirgli:

> [I tre scrittori] hanno costruito tre prodotti d'avanguardia, provvedendo a realizzarli nel modo più perfetto e secondo tutte le astuzie del caso, che tuttavia consumano interamente la propria carica eversiva nello

[1] *Ibid.*
[2] Ivi, p. 308.
[3] Ivi, p. 309.
[4] Ivi, p. 304.
[5] Ivi, p. 309.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Cfr. G. Baruchello, *Avventure nell'armadio di plexiglass*, Milano, Feltrinelli, 1968; F. Albertazzi, *Anfesibena safari*, Milano, Feltrinelli, 1968; S. Vassalli, *Narcisso*, Torino, Einaudi, 1968.

> sforzo di approntare la confezione più brillante in cui offrirsi. Si tratta di tre pacchetti ben legati, incartati e infiocchettati il cui valore sta nell'essere proprio tre bei pacchetti vistosi e gradevoli [...][1]

Il rischio dell'opzione 'formalista' è insomma di declinare l'autonomia del letterario in una chiave meramente tautologica, chiudendosi in esercizi di stile fini a se stessi e separati dal contesto culturale circostante: «dire che lo scopo della letteratura è la letteratura significa dire che la letteratura deve essere se stessa all'interno di un quadro generale [...]. Al di fuori di un discorso di quadro generale l'equazione la letteratura è la letteratura [...] [è] solo una tautologia»[2]. D'altra parte, la linea di «Tel Quel», ugualmente assunta da Guglielmi a esempio negativo di una letteratura che si rifugerebbe in un riscoperto bellettrismo, è precisamente la linea valorizzata da Barilli lungo tutto l'arco delle pubblicazioni di «Quindici».

Nel numero 12 compare un lungo saggio barilliano su alcune recenti pubblicazioni del gruppo della rivista francese, in cui a essere discussa è la loro «ideologia fondata sull'*écriture*»[3]. Sviluppando in chiave 'letteralista' il modello ancora fenomenologico, cioè ancora basato «su un rapporto posizionale uomo-mondo»[4], di Robbe-Grillet, i giovani autori di «Tel Quel» tenderebbero a «sostituire al modulo della bipartizione quello della dimensione unica, compatta, in cui ogni elemento specifico e distinto possa essere frutto soltanto di un'attività interna, di un'autogenerazione, di un monismo dinamico continuamente *in progress*»[5]. Così, per Jean Pierre Faye «il *récit* crea, costituisce una nuova realtà di per se stesso, e non si limita a trascrivere una realtà già data»[6]; per Jean Ricardou, la scrittura è «libera di fingere, di darsi tutti i sensi che voglia, e di cancellarli non appena questi rischino di divenire troppo consistenti»[7]; per Philippe Sollers, «l'*écriture* non trascrive, non riflette, ma è essa stessa un'esperienza in atto, che si consuma *hic et nunc*»[8], al punto che «tutto scorre e si fluidifica quando l'*écriture* si mette in marcia, e nessuno può assegnarle limiti, circoscriverla in ambiti ristretti»[9]. I tre scrittori francesi sembrano insomma puntare su una riduzione del reale all'elemento linguistico che non può essere accolta in maniera totalmente acritica. Barilli, infatti,

[1] A. Guglielmi, *Come l'inutilità della letteratura può diventare veramente inutile*, «Quindici», n. 15, gennaio 1969, p. 9.
[2] *Ibid.*
[3] R. Barilli, *Romanzo e azione*, «Quindici», n. 12, settembre 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 318.
[4] Ivi, p. 314.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 315.
[7] Ivi, p. 318.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.* Le opere recensite da Barilli sono le seguenti: J. P. Faye, *Le récit hunique*, Paris, Éditions du Seuil, 1968; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1968; P. Sollers, *Logiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1968; Id., *Nombres*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

confessa che «se per caso la soluzione [prospettata da "Tel Quel"] [...] dovesse essere quella di uno strutturalismo linguistico considerato come punto di partenza per una semiologia generale capace di "sistemare" al limite tutte le scienze e le discipline, allora appaiono più che leciti i dubbi e le perplessità»[1]. D'altra parte, nelle proposte critiche e di poetica di Faye, Ricardou e Sollers il critico rileva comunque il rischio di un «esercizio stilistico fine a se stesso, inevitabilmente consegnato alle figure della retorica e dell'eloquenza»[2].

In questo, i punti di vista di Barilli e Guglielmi sembrano incontrarsi ma, ancora una volta, è sugli eventuali esiti che finiscono fatalmente per divergere. Infatti, al fine di evitare il pericolo di una scrittura totalmente spostata sul piano dell'esercizio di stile, per Barilli «occorrerebbe un ritorno ai "luoghi" del romanzo tradizionale, ovviamente rivissuti in forme diverse, oppure la capacità di riproporne di nuovi e inediti»[3], e ciò al fine di creare «un romanzo-azione, ove cioè conti in primo luogo la consequenzialità interna delle vicende, il ritmo narrativo come dimensione autonoma e autosufficiente»[4]. Per Guglielmi, invece, la soluzione affinché la narrativa d'avanguardia non perda il proprio valore contestativo, rifuggendo al contempo l'opzione della provocazione pura (Di Marco) e del puro formalismo (gli autori di «Tel Quel»), risiede nella «letteratura umoristica»[5], vale a dire «in quell'operazione che tende ad alterare i termini del discorso spostandoli verso un non senso che tuttavia non intende costituirsi a sua volta come un nuovo senso ma piuttosto come denuncia della frigidità di ogni comportamento semanticamente corretto»[6]. Si tratta di un'opzione che, per il critico, permetterebbe di «tenere in funzione il linguaggio»[7]:

> Obiettivo della letteratura umoristica è l'allegria del linguaggio, celebrata a spese di ogni perentorietà di discorso, il cui impianto attraverso la provocazione dell'assurdo o in qualsiasi altro modo sottoposto a spinte e pressioni incontenibili, esplode e scoppia, liberando una carica di dolce masochismo, cioè di violenza contro se stesso, automaticamente rigenerantesi.[8]

[1] Ivi, pp. 321-322.
[2] Ivi, p. 322.
[3] Ivi, p. 323.
[4] Ivi, p. 321.
[5] A. Guglielmi, *Una possibilità comune di scrittura*, cit., p. 310.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, pp. 310-311.

Sotto l'ombrello dell'umorismo sono raggruppati autori fin troppo vari perché la proposta di Guglielmi possa andare oltre la semplice indicazione di massima[1]; tuttavia, l'idea di un ritorno al genere del comico era già stata proposta nel 1965, in chiusura dell'antologia di narrativa *Vent'anni d'impazienza*[2]. Qui, il comico veniva presentato come «uno strumento formale»[3], un «mezzo di espressione»[4] dotato di «estrema libertà di movimento»[5] e finalizzato a «una potente azione demistificatrice»[6]. Ai nove autori allora raccolti sotto questa etichetta[7] era generalmente riconosciuta, pur nella stessa problematica varietà di modi e inclinazioni che si ripresenterà tre anni dopo su «Quindici», una «furia [...] contro il concerto di valori tradizionali»[8].

A riprova, ancora una volta, della distanza che separa i due autori, si consideri un intervento di Barilli pubblicato nel 1967 sempre sul «Caffè»[9]. Rispondendo a un'inchiesta su satira e *humour*, il critico ricorre a Bergson per porre una distinzione, formale ma anche ideologica, tra comicità e umorismo. La prima, dal momento che «presuppo*ne* alle sue spalle la presenza di un ordine prestabilito e ritenuto "naturale", indubitabile»[10], sarebbe «un atto di conservazione [...], tale da ribadire e confermare uno *status quo*»[11]; d'altra parte, si scivola nel territorio dell'umorismo quando ci si «decentr*a* rispetto alle ragioni normali e [si vede] se stessi sotto angolazioni insolite»[12]. Un autore, in questo senso, 'umoristico' è Roussel, che nella poesia *L'âme de Victor Hugo* (1932), anziché sbeffeggiare 'comicamente' la «nozione enfatica di genialità romantica»[13] rappresentata dal grande scrittore francese, assume seriamente «tutti quegli elementi [romantici] di pessimo gusto [...], li pone al centro di un'edificazione positiva [...]. L'assurdo, il banale, il trito si rivoltano contro una loro frettolosa condanna, vogliono mostrare che si può costruire anche su quella loro base»[14]. L'umorismo, letto in quest'ottica, ricorda da vicino proprio quella poetica del 'riuso' su cui Barilli insiste in quest'ultima fase del dibattito sulla narrativa. Inoltre, non è un caso che sia proprio la Pop Art a essere presa come esempio, al contempo, di tendenza *lato sensu* umoristica e di riutilizzo

[1] Gli autori considerati, infatti, sono «Malerba, Guerra, Frassineti, Manganelli, Calvino, Parise, Volponi, Bene, Landolfi, Spatola, ecc.», ivi, p. 311.
[2] Cfr. A. Guglielmi (a cura di), *Vent'anni d'impazienza*, cit., pp. 349-352.
[3] Ivi, p. 349.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 350.
[6] *Ibid.*
[7] Tommaso Landolfi, Antonio Delfini, Ennio Flaiano, Niccolò Tucci, Antonio Pizzuto, Augusto Frassineti, Luigi Malerba, Goffredo Parise, Giorgio Manganelli.
[8] Ivi, p. 351.
[9] R. Barilli, *Il comico è un'altra cosa*, «Il Caffè», a. XIV, n. 2, maggio 1967, pp. 45-49.
[10] Ivi, p. 46.
[11] *Ibid.*
[12] Ivi, p. 48.
[13] R. Barilli, *Il comico è un'altra cosa*, cit., p. 48.
[14] *Ibid.*

'positivo' «di tutto quel materiale "popolare"»[1] rappresentato dalle «immagini e [dagli] oggetti di più volgare e trita diffusione»[2].

Sulle pagine di «Quindici» arrivano insomma a scontrarsi due posizioni a loro volta produttrici di discorsi antitetici sulla narrativa. Guglielmi, coerentemente con la sua traiettoria e sostenuto da un contesto che gli garantisce una rinnovata centralità nel campo neoavanguardista, sviluppa una poetica 'viscerale' per cui la letteratura, riscoprendo i modi dell'umorismo, possa porsi come inesauribile pratica contestativa della realtà borghese e dei suoi valori; Barilli, parte in accordo, parte in disaccordo con le nuove tendenze del *nouveau-nouveau roman*, sposa una concezione della narrativa più fredda, latamente 'pop' ed evidentemente anticipatrice del clima postmoderno, che valorizza il momento «inautentico» della scrittura puntando su sistematiche strategie di recupero e riutilizzo di un repertorio romanzesco tradizionale.

5.2.3 Eco e Sanguineti: le dichiarazioni di voto e la polemica sulle occupazioni

Si è già visto come, nella ricostruzione a posteriori della vicenda di «Quindici», Sanguineti collochi all'altezza del numero 10 (aprile 1968) un punto di non ritorno per gli equilibri interni al gruppo redazionale. Di questo avviso è anche Ajello, che parla, per questo fascicolo, di una «svolta nella storia di un gruppo e di un giornale»[3], individuandone le ragioni nella decisione di affidare l'editoriale a Oreste Scalzone[4] e nella dichiarazione delle scelte di voto da parte dei «sodali più politicizzati»[5], in vista delle elezioni del maggio successivo. Come ricorda Sanguineti, «il movimento [studentesco] era per la scheda bianca e Balestrini favoriva questa posizione, mentre io e altri

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 204.
[4] L'allora giovanissimo Scalzone (1947), scrive Ajello, era «uno dei leader della rivolta studentesca e il capofila degli "uomini d'azione" che s'esprim*evano* sulla rivista» (*ibid.*). L'editoriale in questione (cfr. O. Scalzone, *Sub Lege Libertas*, «Quindici», n. 10, aprile 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 219-221) è il primo scritto da un membro del Movimento Studentesco e rappresenta anche un sintomo della rapida ascesa in «Quindici» di Potere Operaio, gruppo attivo dal 1967 e di cui Scalzone, nel 1969, sarà tra i maggiori esponenti per quanto concerne il distaccamento romano. Si tornerà più avanti sui rapporti della rivista con Potere Operaio, al quale Balestrini si avvicina sensibilmente a partire dal gennaio 1968. Scalzone aveva tuttavia esordito nel numero precedente (cfr. Id., *Nel costo dei libri il prezzo del napalm*, «Quindici», n. 9, marzo 1968, p. 3) e nel numero 10 è presente anche con un altro articolo (cfr. Id., *Condizione studentesca e lotta rivoluzionaria*, «Quindici», n. 10, aprile 1968, p. 2). Sempre in questo fascicolo è possibile leggere un comunicato a firma del distaccamento pisano di Potere Operaio (cfr. Il Potere Operaio, *La repressione a Pisa*, ivi, p. 5) mentre, a partire dal numero 12 (settembre 1968), si intensifica la presenza di documenti dei vari distaccamenti locali del movimento (cfr. Il Potere Operaio (Pisa), *I nodi vengono al pettine*, «Quindici», n. 12, settembre 1968, p. 4; Potere Operaio (Nuoro), *Sardegna in crisi*, «Quindici», n. 14, dicembre 1968, p. 9; Il Potere Operaio, *I volantini della manifestazione*, «Quindici», n. 16, marzo 1969, p. 7; Potere Operaio (Torino), *Prospettive di sviluppo dei comitati operai*, «Quindici», n. 17, maggio 1969, pp. 20-22).
[5] *Ibid.*

invitavamo a votare per i partiti di sinistra»[1]. L'opzione della scheda bianca è in realtà avversata anche da Scalzone[2], che in chiusura del suo roboante editoriale[3] esorta a «riempire il vuoto politico delle proteste astratte, dei telegrammi di sdegno che hanno sempre lasciato al fascismo lo spazio di manovra»[4]. Per la necessità di andare alle urne è anche Filippini, che pur ammettendo, con una sfumatura di utopismo, «io non voto perché non posso votare, ma voterò, presto, per quel gruppo o quel partito [...] che mi garantisca che così voterei [...] per un mondo più povero e più uguale»[5], critica duramente le posizioni del movimento e le sue strategie politiche:

> [...] non capisco gli inviti a votare scheda bianca, perché non credo nelle anime bianche [...], l'"agitazione" a sinistra può apparire del tutto innocua e, in genere, grottesca. [...] nell'ambito dell'"agitazione" di sinistra non mancano certo episodi perfettamente caratteristici di una *parodia della rivoluzione*; ad esempio: la mania teoricistica, il delirio categoriale [...]; oppure la frenesia per la frenesia, la smania provocatoria ed esornativa [...]. Non mancano neppure fenomeni forse meno vistosi ma più sintomatici: quando si propone di distruggere "la cultura" si manifesta, ovviamente, un sintomo di "disagio della civiltà" che è perfettamente comprensibile nella presente situazione [...], ma nello stesso tempo si propone, sul versante positivo, l'eliminazione dei veicoli di lettura del sintomo e, a più lunga scadenza, di costruzione di *un'altra* civiltà [...][6]

Sono tuttavia gli articoli di Sanguineti e di Eco (che scrive assieme a Zorzoli)[7] a dimostrare plasticamente la divaricazione di posizioni interne alla rivista. Queste due dichiarazioni di voto rappresentano una tappa importante per quanto riguarda la traiettoria finale di «Quindici»: da una parte, infatti, è proprio alle elezioni del 1968 che Sanguineti si candida come deputato nelle liste

[1] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 122.
[2] Cfr. N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 204, n. 14.
[3] Con questo scritto, le ragioni del movimento vengono esposte direttamente in prima pagina, alludendo già a un'identificazione con la linea politico-ideologica della testata che avverrà nel senso più pieno soltanto dopo le dimissioni di Giuliani. Nel suo editoriale, Scalzone denuncia «la macchina borghese [che] si è messa in moto per colpire politicamente il movimento studentesco» (O. Scalzone, *Sub lege libertas*, cit., p. 219): «Lo scopo è spezzare il potenziale di lotta del movimento, frantumarne la fisionomia mediante provocazioni e distinzioni mistificatorie» (*ibid.*). Di conseguenza, «è ora necessario soprattutto dare una risposta politica, oltre che individuale alla repressione: una risposta alla incapacità, alla codardia, al vuoto dimostrato da quella parte del potere che si dichiara per un'Italia civile e progressiva» (ivi, p. 220). Frattanto, la situazione politica attuale è paragonata agli anni dell'ascesa del fascismo: «[...] nel '21, il fascismo fu il manganello al servizio dei padroni [...]; oggi lo stato ha assunto in proprio questa funzione e la esercita direttamente, senza darla in appalto; agli squadristi di allora, si sono sostituiti i reparti della "celere"», ivi, p. 221.
[4] O. Scalzone, *Sub Lege Libertas*, cit., p. 221.
[5] E. Filippini, *Voto e vuoto*, «Quindici», n. 10, aprile 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 225.
[6] Ivi, pp. 222-224. Corsivi nel testo.
[7] Cfr. E. Sanguineti, *Rivolta e rivoluzione*, «Quindici», n. 10, aprile 1968, poi ivi, pp. 225-229; U. Eco, G. B. Zorzoli, *Il fucile e l'elicottero*, ivi, pp. 229-232.

indipendenti del PCI, maturando quindi la decisione di un impegno politico diretto che proseguirà almeno per tutto il decennio successivo[1]; dall'altra, Eco e Zorzoli, con la loro preferenza per il PSIUP (Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria), aprono significativamente al movimento studentesco. Sanguineti, pur non facendo mai menzione della propria candidatura, si scaglia contro «il carattere obiettivamente *arcaico*»[2] delle proteste studentesche, criticandone il lessico «unidimensionale»[3] e le «unidimensionali categorie [...] squisitamente premarxiane [...] [e] avveniristicamente fantapolitiche nella superficie emotiva»[4] e sottolineandone la «rancorosa violenza, a molte cose disponibile, e forse qualche volta a tutto disposta, per effetto congiunto di ineducazione rivoluzionaria e di frustrazione psicosociale»[5]. Una solida formazione marxista conduce l'autore di *Laborintus*, per usare le parole (non prive di sfumature critiche) di Barilli, ad assumere «una linea di sinistra, per così dire, tradizionale, volta alla ricerca dei fattori di classe, in un tipico scontro tra borghesia e proletariato»[6]. Il 'classismo' sanguinetiano emerge nella necessità «di una scelta essenziale tra rivolta e rivoluzione»[7]:

> Se il problema non è nell'ordine psico-tattico della rivolta, ma è, come è, dell'ordine socio-strategico della rivoluzione, la strategia politica è una sola: è quella per cui, tenendo fede, proprio alla luce dell'insegnamento di Mao, ai termini imposti dalla "contraddizione principale" di borghesia e proletariato, non si perde il tempo, né perdono le azioni e le parole, a coltivare in vetro o fuori vetro le contraddizioni inessenziali, ma si opera, con la più ferma ostinazione, seguendo l'asse della contraddizione discriminante, secondo la più unitaria e la più coerente delle linee di condotta disponibili.[8]

Va da sé che la preferenza di voto sanguinetiana è per la «"vecchia" sinistra degli operai e dei contadini, e insomma [per il] Partito Comunista Italiano»[9], con l'obiettivo di «costruire e sviluppare un'opposizione rivoluzionaria, marxista, leninista, maoista»[10]. Su un versante decisamente opposto si trovano Eco e Zorzoli, il cui appoggio al PSIUP, partito fondato nel 1964 dall'ex partigiano Tullio

[1] Tra il 1976 e il 1981, Sanguineti è Consigliere Comunale a Genova, mentre tra il 1979 e il 1983 è Deputato alla Camera come indipendente nelle liste del PCI.
[2] E. Sanguineti, *Rivolta e rivoluzione*, cit., p. 226. Corsivo nel testo.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 227. È possibile leggere, in questo passaggio, una sinistra prefigurazione della stagione politica del decennio successivo.
[6] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 278.
[7] E. Sanguineti, *Rivolta e rivoluzione*, cit., p. 228.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, p. 229. L'articolo si conclude con un icastico «votare la scheda rossa, votare PCI», *ibid.*

Vecchietti e nato da una scissione con il Partito Socialista[1], muove proprio da un'adesione sostanziale al movimento studentesco e in generale alle sinistre extraparlamentari:

> Queste elezioni avvengono [...] mentre muore, su vari fronti, l'assenteismo politico: muore col movimento studentesco e muore con i nuovi scioperi della Fiat [...]; muore con lo sciopero generale sulle pensioni [...]. Muore con il movimento di massa che, a vari livelli, ha determinato una situazione di mobilitazione internazionale sui problemi del Vietnam [...]. La matrice comune di questi moti è il rifiuto dell'autoritarismo, e la richiesta di un diverso rapporto democratico, che si può realizzare solo attraverso la partecipazione collettiva a tutte le decisioni. L'autogestione rappresenta oggi il momento più maturo di tutte queste rivendicazioni.[2]

Se i due autori, alla pari di Filippini e Sanguineti, criticano duramente la campagna per la scheda bianca[3], nondimeno guardano con favore alla «novità di metodi e di obiettivi che stanno spazzando via gli strumenti organizzativi tradizionali»[4], al superamento delle «vecchie divisioni ideologiche»[5] e delle «alleanze politiche ferme a Gramsci»[6] e, infine, al «rifiuto [da parte del movimento] della convenzionale organizzazione partitica»[7]. La preferenza per il PSIUP è allora motivata dal fatto che «dal suo primo apparire, [questo partito] si è posto come obiettivo primario il *rimescolamento delle carte*»[8], appoggiando il movimentismo extraparlamentare e facendosene portavoce: «Paradossalmente votiamo PSIUP perché come partito non ci propone un assetto politico permanente, ma prefigura la propria dissoluzione in un futuro schieramento politico ancora tutto da costruire»[9].

Sebbene Sanguineti non pubblichi molto sulla rivista, dopo il numero 10 la sua collaborazione con «Quindici» si dirada sensibilmente. In un articolo scritto a quattro mani con Davico Bonino, su cui si tornerà, il poeta ammette che è proprio con il numero 10 che abbandona definitivamente la

[1] Cfr. *Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria*, in *Dizionario di Storia*, Treccani, 2011, liberamente consultabile al seguente indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/partito-socialista-italiano-di-unita-proletaria_(Dizionario-di-Storia)/
[2] U. Eco, G. B. Zorzoli, *Il fucile e l'elicottero*, cit., p. 230.
[3] «[...] la campagna per la scheda bianca ci sembra riproporre in forme apparentemente più organizzate questa istanza moralistica; come un'ultima affermazione di etica piccolo borghese assetata di purezza, di testimonianze assolute che pacificano la coscienza nobile e trascinano le folle per la forza di un esempio disinteressato. Non è vero, non ci crediamo», ivi, p. 231.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 232. Corsivo nel testo.
[9] *Ibid.*

redazione, rimarcando così una netta e tutt'altro che pacifica distinzione nei confronti dei colleghi[1]. Inoltre, come dichiara retrospettivamente a Gambaro, da parte sua «c'era un certo disinteresse, anche perché il giornale non mi convinceva sino in fondo: il risultato in definitiva mi sembrava sovente confuso»[2]. A motivare il distacco sanguinetiano è soprattutto «quel tipo di allargamento per cui tutti si occupavano di tutto [...]: significava in ogni caso una certa perdita di rigore, e il discorso insomma diventava più approssimativo»[3]. È possibile, insomma, che pur non appartenendo alla schiera degli 'apolitici', Sanguineti non vedesse di buon occhio le aperture alla politica di buona parte della redazione, considerandole perlopiù il frutto di un superficiale velleitarismo. Inoltre, all'altezza cronologica del 1968, è l'unico membro del nucleo redazionale che si candida ufficialmente con un partito 'tradizionale', rifiutando esplicitamente quel movimentismo extraparlamentare verso cui la testata, in generale, tendeva[4].

Tra il numero 11 (giugno 1968) e il numero 12 (settembre 1968), ciò che in occasione delle elezioni politiche del maggio precedente appariva come una semplice divaricazione di posizioni assume i connotati di uno scontro diretto. L'editoriale di giugno[5], anonimo ma, come ammetterà in un secondo momento l'autore stesso, scritto da Eco[6], muove una severa critica all'occupazione della XIV Triennale di Milano[7] e in generale al 'gioco delle occupazioni' che sull'esempio delle fabbriche e delle università stava dilagando in tutta Italia. «Mentre l'occupazione sta diventando lo sport di moda – scrive Eco – noi [...] esprimiamo la nostra diffidenza. Bisogna infatti vedere chi occupa, che cosa occupa e in che rapporto si trova con la cosa che occupa»[8], e continua:

[1] «[...] i vari "noi" di "Quindici", di cui fino al numero 10 facevamo parte» (E. Sanguineti, G. Davico Bonino, *È vietato vietare*, cit., p. 280). Dopo il decimo fascicolo Sanguineti pubblicherà solo due articoli, di argomento culturale e non politico (cfr. E. Sanguineti, *La guerra futurista*, «Quindici», n. 14, dicembre 1968, p. 24; Id., *Lettera a M. A. Macciocchi*, «Quindici», n. 18, luglio 1969, p. 16).
[2] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 125.
[3] *Ibid.* Poco più avanti, Sanguineti parla esplicitamente di «tuttologia», *ibid.*
[4] L'impegno politico di Sanguineti si muove all'interno delle istituzioni parlamentari: «[...] la critica – e sono ancora parole di Lenin – deve essere oggi, qui, diretta "non contro il parlamentarismo o contro l'attività parlamentare, ma contro quei capi che non sanno – e ancora più contro quelli che *non vogliono* – sfruttare in modo rivoluzionario, comunista, le elezioni parlamentari e la tribuna del parlamento"», E. Sanguineti, *Rivolta e rivoluzione*, cit., p. 229. Corsivo nel testo.
[5] U. Eco, *Il gioco della occupazione*, «Quindici», n. 11, giugno 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 239-242.
[6] «In realtà l'articolo l'ho scritto io», U. Eco, *Vietando s'impara*, «Quindici», n. 12, settembre 1968, poi ivi, p. 281.
[7] La XIV Triennale di Milano (30 maggio – 28 luglio 1968) è «passata alla storia come "la Triennale durata un giorno"», dal momento che «fu occupata il giorno stesso dell'inaugurazione» (*XIV Triennale di Milano — 1968. Il grande numero*, scheda informativa caricata sul sito internet ufficiale della Triennale, consultabile all'indirizzo: https://archivi.triennale.org/archive/archivi-triennale/14). L'occupazione durò fino al 9 giugno, ma «a causa dei danni subiti dagli allestimenti, la riapertura al pubblico e alla stampa *fu* consentita solo dopo una parziale ricostruzione» (*ibid.*). Per una cronaca dei giorni dell'occupazione, cfr. P. Nicolin, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Macerata, Quodlibet, 2011.
[8] U. Eco, *Il gioco delle occupazioni*, cit., p. 239.

> Gli operai che occupano le fabbriche e gli studenti che occupano l'Università sono inseriti vitalmente nello spazio che occupano: occupano uno spazio in cui lavoravano produttivamente, ma in cui erano gestiti da qualcun altro; e lo occupano per gestirlo loro. [...] Cosa accade invece quando, come alla Triennale di Milano, chi occupa sono i pittori, gli scultori, gli architetti professionisti, i designer e gli "operatori di cultura", mentre ciò che è occupato è uno spazio di esercitazioni sovra-strutturali [...]? Accade che – per dirla con una certa volgarità – il sistema non viene affatto colpito nell'utero o nei testicoli (organi riproduttivi), bensì nel pitale in cui scarica le sue energie eccedenti; e accade che chi occupa gioca tanto quanto chi aveva fatto la mostra; con il sospetto, in più, che chi occupa voglia fare solo un dispetto a chi è occupato e gestire, in vece sua, le mostre del futuro.[1]

Il sospetto di Eco è che il moltiplicarsi di occupazioni e di contestazioni di «spazi di esercitazioni sovra-strutturali» (non ultimi, i premi letterari[2]) indichi il «permanere di un'etica della competitività, dove si teme il concorrente, che appare come colui che ci sottrae la nostra bella fetta di plus valore ideologico»[3]. Per contro, l'autore di *Opera aperta*[4] anticipa ciò che sarà un elemento chiave del suo posizionamento interno a «Quindici», la cosiddetta 'teoria dei tempi lunghi': «la contestazione artistica cammina per tempi lunghi e non esclude il problema delle decisioni politiche prese sui tempi corti»[5].

La violenta replica di Sanguineti e Davico Bonino, pubblicata nel numero 12, rifiuta con nettezza il «miserabile pretesto dei "tempi lunghi"»[6], da un lato ribadendo la convinzione che «ad una reale contestazione è chiamato [...] tanto l'operaio che l'operatore di cultura»[7], dall'altro rimarcando quell'impostazione 'classista' per cui «ogni contestazione che non sia un giuoco non possa che svolgersi in stretta congiunzione con la classe operaia e contadina»[8]. A infastidire dello scritto di Eco[9] è, principalmente, il «comodo giuoco di consensi e divieti, paternalisticamente elargiti»[10], ma anche «il vedere benignamente dispensata una graduatoria-casistica [...] di priorità

[1] Ivi, pp. 239-240.
[2] «[...] il balletto della contestazione dei premi letterari [...] ha lasciato tutti persuasi che il campo di battaglia del romanziere fosse unicamente l'arengo dei premi e che lì egli dovesse giocare le sue carte nei confronti della società [...]. La prova di quanto queste infrastrutture fossero soltanto tali, è stata data dal fatto che, al di fuori delle cerchie specializzate, questi fatti non hanno scosso nessuno», U. Eco, *Vietando s'impara*, cit., p. 289.
[3] U. Eco, *Il gioco delle occupazioni*, cit., p. 241.
[4] Di cui si ribadisce *en passant* la tesi centrale: «noi pensiamo che l'artista svolge la propria contestazione nelle strutture stesse della propria opera e non descrivendo minatori sofferenti», *ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] E. Sanguineti, G. Davico Bonino, *È vietato vietare*, cit., p. 280.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] La paternità dell'articolo non è mai denunciata da Sanguineti e Davico Bonino, e se è vero, come scrivono in queste stesse pagine, che si sono allontanati da «Quindici» dopo il numero 10, è probabile che non ne fossero a conoscenza.
[10] E. Sanguineti, G. Davico Bonino, *È vietato vietare*, cit., p. 279.

rivoluzionaria in ordine all'azione culturale-politica»[1] e la parificazione, in contrasto con una logica di classe marxianamente intesa, tra operai e studenti universitari[2]. Concludono i due autori:

> C'è poco da menar vanto per aver difeso la rivolta studentesca, se questo diventa subito il più comodo alibi, per un gruppo di letterati e intellettuali [...] per selezionare, privilegiando e condannando, coloro che possono (e molti possono, sempre che lo vogliano) intervenire nell'azione rivoluzionaria.[3]

Al di là della diretta replica ai contenuti dell'editoriale di Eco, a colpire dell'articolo di Sanguineti e Davico Bonino è la fitta trama di distinzioni che portano i due autori a presentarsi come esterni, se non proprio come alternativi, alla linea dominante di «Quindici». Per ben due volte, in apertura e in chiusura di articolo, è ribadita l'ormai avvenuta uscita dalla redazione del periodico: «abbiamo il piacere di non far parte dei "Quindici" che hanno espresso la loro "diffidenza" nei confronti del "giuoco della occupazione"»[4]; «[...] i vari "noi" di "Quindici", di cui fino al numero 10 facevamo parte»[5]. Il carattere anonimo e redazionale dell'editoriale di Eco porta insomma Sanguineti e Davico Bonino a puntualizzare la propria estraneità alla posizione della testata, estraneità che si definisce contro il presunto autonomismo, elitismo e corporativismo intellettuale che sarebbe espresso nelle parole del collega[6], ma anche contro la condanna in sé delle occupazioni: «occorre [piuttosto] coordinarle, al più presto, in un piano strategicamente elaborato, da poter sortire effetti di vera paralisi della organizzazione borghese della cultura»[7]. Una politica dei 'tempi brevi', insomma, che non rinunci a portare la contestazione anche sul terreno culturale, ma lo faccia con una chiara programmazione rivoluzionaria a sua volta basata su una consapevole discriminazione di classe.

La controreplica di Eco appare proprio accanto allo scritto di Sanguineti e Davico Bonino. Si tratta di un lungo saggio che ripercorre l'editoriale del numero precedente (di cui è finalmente esplicitata la paternità) chiarendone le posizioni:

---

[1] *Ibid.*
[2] «In nome di che cosa, se non di una arrischiata analogia con la condizione operaia (indebitamente parificando l'università e la fabbrica), gli studenti sono privilegiati dinanzi alle altre categorie [...] della nostra società?», ivi, pp. 279-280.
[3] Ivi, p. 280.
[4] Ivi, p. 279.
[5] Ivi, p. 280.
[6] Come si è già visto, Sanguineti e Davico Bonino parlano di «comodo alibi» di intellettuali e letterati che 'selezionano' chi può e chi non può accedere all'«azione rivoluzionaria», tenendosene in un certo senso al di fuori (cfr. ivi, p. 280). Verso la fine dell'articolo, inoltre, parlano di «sofisticate selezioni settoriali (e, queste sì, realmente corporative)», *ibid.*
[7] *Ibid.*

> [...] in quelle righe non si trattava, anche se il tono era inevitabilmente polemico e tranciante, di negare ogni validità all'azione di artisti che mettessero in questione le infrastrutture culturali nelle quali si erano trovati invischiati sino ad allora [...]; ma si avanzava il sospetto che l'immergersi *solo* in quel tipo di contestazione, facendolo apparire come l'equivalente di altri fenomeni che sono successi nel nostro paese, costituisse un equivoco pericoloso.[1]

Di qui, il discorso è condotto su quattro assi che costituiscono i fondamenti del pensiero politico e culturale di Eco di fronte al rapido evolvere degli eventi esterni. Sul piano teorico è ribadita, contro le posizioni dello stesso Sanguineti[2], la validità della 'teoria dei tempi lunghi': «mi stupisco che tu ti sia inalberato di fronte al "miserabile pretesto dei tempi lunghi". E che altro significa che chiedevi spazio per attraversare la Palus Putredinis? [...] [E per caso offrivi], con *Capriccio Italiano*, un manuale di guerriglia agli operai [...]? Non mi pare»[3]. Continua Eco:

> [...] se gli studenti, presi nel giro di una protesta sacrosanta contro una cultura che li ha ingannati [...] chiedono la morte della ricerca, dell'azione culturale sui tempi lunghi, e domandano continuamente, con provocazione, se quel che stiamo facendo serve a loro domani, subito – ecco che noi siamo impegnati, a costo di essere impopolari, a difendere il valore delle operazioni sui tempi lunghi.[4]

Tuttavia, il «diritto ai tempi lunghi»[5] può essere riconosciuto, secondo Eco, «solo se ci dimostriamo capaci di testimoniare un nostro impegno in quanto intellettuali anche sui tempi brevi»[6]. «In quanto intellettuale puoi portare un contributo critico al tuo gruppo o al tuo partito, ma sei fungibile. Fai parte dell'ufficio studi della tua parte politica»[7]; di conseguenza, è necessario «inventare qualcosa negli *spazi di mezzo*»[8], vale a dire in quegli spazi che proprio «le agitazioni studentesche del '67-'68»[9] hanno contribuito a rivelare nel loro potenziale rivoluzionario, come ad esempio la scuola[10]. Accanto alla 'teoria dei tempi lunghi' Eco propone, con un linguaggio ironico e

[1] U. Eco, *Vietando s'impara*, cit., pp. 281-282.
[2] Eco, in questo scritto, si rivolge soprattutto a Sanguineti, citando di rado Davico Bonino.
[3] U. Eco, *Vietando s'impara*, cit., p. 283. Con «Palus Putredinis» si allude, naturalmente, a *Laborintus*.
[4] Ivi, p. 284.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.* Si noti la tutt'altro che velata allusione alla scelta politica di Sanguineti.
[8] Ivi, p. 285. Corsivo nel testo.
[9] *Ibid.*
[10] «La scuola si è dimostrata uno di questi spazi. Qui come operatore di cultura ho scoperto che avevo qualcosa da fare: e non come ricercatore sui tempi lunghi, né come aderente a un partito [...]. Sto facendo qualcos'altro, che non è la ricerca [...] né l'adesione all'azione programmata di un partito. È l'invenzione di un altro spazio», *ibid.*

colorito che tuttavia non nasconde la serietà della questione, quella dello «Sputtanamento Globale»[1], vale a dire della banalizzazione e della strumentalizzazione del concetto stesso di contestazione. «Lo Sputtanamento Globale fa sì che la retorica della contestazione si applichi a operazioni che possono riconfermare l'ideologia della conservazione»[2], cosa che è avvenuta, a dire dello stesso Eco, proprio con l'occupazione della Triennale: «Se gli artisti bloccassero il circuito delle gallerie, producendo al di fuori di esso, il loro stesso modo di fare arte cambierebbe [...]. Ma se l'artista blocca l'esposizione temporanea e non tocca [...] il circuito delle gallerie [...] ecco che siamo di nuovo allo Sputtanamento Globale»[3]. La retorica contestataria con cui l'occupazione è stata rivestita ha insomma, secondo Eco, «confuso le idee (e le cose)»[4], dal momento che «la Triennale non è il posto di lavoro dell'architetto, come la Biennale non è quello del pittore e il Festival del Cinema non è quello del regista»[5], e «lasciar credere questo vuol dire convincere e farsi convincere che gli artisti vivono per produrre oggetti per mostre, e lì consumano la loro funzione»[6].

Sul piano dell'agire pratico, Eco propone tanto la formazione, da parte degli intellettuali, di una «coscienza collettiva»[7] che una vera e propria «guerriglia delle comunicazioni di massa»[8]. Per il primo punto, rifacendosi al recente 'caso Braibanti'[9], l'autore di *Opera aperta* sostiene la necessità di «un'azione inventiva degli operatori di cultura, non in quanto ricercatori sui tempi lunghi, né in quanto appartenenti a gruppi politici, ma in quanto ideatori dei più impensabili modi di sensibilizzazione collettiva»[10]:

> "L'immaginazione al potere" deve significare soltanto questo. Che i pittori, i poeti, gli scrittori, i sociologi, gli studiosi delle comunicazioni di massa devono inventare [...] una mobilitazione dell'immaginazione,

[1] Ivi, p. 286.
[2] Ivi, p. 288.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 289.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 291.
[8] Ivi, p. 293.
[9] Aldo Braibanti (1922-2014), ex partigiano, scrittore, artista e drammaturgo, venne condannato nel 1968, con l'accusa di plagio, a nove anni di reclusione a seguito della relazione con un ragazzo di ventitré anni. A sporgere denuncia era stata la famiglia di quest'ultimo. Il 'caso' suscitò un forte dibattito culturale e una mobilitazione generale di diverse personalità di spicco del mondo della cultura, tra cui Moravia, Morante e Pasolini. Scrive, a sua volta, Umberto Eco: «Il caso Braibanti è un fatto politico non perché in quel processo un omosessuale sia stato condannato in quanto tale, per odio verso una diversità che la società non accetta: ma perché si sono usati come discriminanti per l'assoluzione o la condanna delle valutazioni di atteggiamenti culturali (come erano i quadri che costui dipingeva? Quale era la sua filosofia? Credeva in Dio? [...]) e soprattutto perché è stato perfezionato uno strumento repressivo (il reato di plagio riconosciuto e definito) che sarà d'ora in avanti applicabile a molti tipi di influenza politico culturale esercitata liberamente da qualcuno su qualcun altro» (ivi, p. 290). Al 'caso Braibanti' è stato recentemente dedicato un film documentario diretto da Carmen Giardina e Massimiliano Palmese (*Il caso Braibanti*, Italia, 2020).
[10] U. Eco, *Vietando s'impara*, cit., p. 291.

della sensibilità, dell'intelligenza collettiva in modo che una bella mattina l'Italia si svegli trovandosi coinvolta nel caso Braibanti. [...] Questa mobilitazione comunicativa non sarebbe solo un fatto corporativo, né un semplice accadimento sovrastrutturale [...][1]

D'altra parte, portando come esempio l'allora recente invasione sovietica della Cecoslovacchia (20-21 agosto 1968) e il comportamento degli intellettuali cecoslovacchi dissidenti[2], Eco propone una sorta di azione comunicativa dal basso:

[...] lasciare alle forze parlamentari l'attacco ai vertici dei grandi sistemi di comunicazione, diffondendosi invece per ogni paese della penisola, entrando a squadra nei bar e forse nelle case, per "rileggere" con la gente il Telegiornale; o fermare le persone alle edicole per "rileggere" con loro il "Corriere della Sera". Questa è una forma di guerriglia delle comunicazioni che non può nascere spontaneamente, ma può essere portata avanti solo da una punta di diamante [...] che inventi un modo di adoperare i messaggi altrui come se fossero i propri, rovesciandoli come un guanto, riempiendoli di nuovi significati o facendone affiorare i significati occulti.[3]

Si tratta, in definitiva, di «collettivizzare, restituire alla base, i *mezzi di produzione semantica*»[4], che Eco distingue dai «*mezzi di produzione semiologica*»[5], ossia dai concreti apparati comunicativi che «appartengono a pochi»[6], con l'obiettivo di «scoprire nuove interpretazioni e nuove possibilità di lettura in messaggi imposti con altri fini»[7]. Come scrive Barilli, cogliendo in questo la profonda differenza che separa Eco da Sanguineti, il primo «intuisce che qualcosa si sta muovendo nel rapporto

[1] *Ibid.* Aggiunge Eco, con un noto rimando vittoriniano: «L'intellettuale [...] non deve certo "suonare il piffero alla rivoluzione", ma nel senso che, se c'è la rivoluzione, o c'è stata, esso non deve commentarla a pifferate; ma deve suonare il piffero in modo tale che, dopo quella suonata, a qualcuno venga voglia di fare la rivoluzione, o venga in mente un modo in cui farla» (*ibid.*). Inoltre, non è di poco conto che per il critico «gli unici operatori di cultura che abbiano inventato qualcosa, per quest'anno, sono stati gli studenti», *ibid.*

[2] «Ero laggiù [in Cecoslovacchia] questa estate il 21 agosto [...]. Ad un certo punto sono arrivati i carri armati e sono state occupate le stazioni radiotelevisive: era quanto bastava per immobilizzare un paese fondato sui circuiti delle grandi comunicazioni. E si è assistito invece alla invenzione – vera invenzione – degli operatori di cultura [...] che hanno suggerito ai cittadini, con mezzi inattesi, una serie favolosa di nuovi mezzi di contatto e di comunicazione. Sì, è vero, c'era una partecipazione popolare massiccia [...] [ma] è impossibile che il giorno stesso dell'occupazione, in un paesino a duecento chilometri da Praga, dei ragazzini di quindici anni e delle donne che gestivano una botteguccia di salumi, inventassero [...] le stesse forme di contestazione, gli stessi tratti di humour, le stesse tecniche di raggruppamento collettivo e le stesse modalità d'approccio con le truppe di occupazione. C'era sotto una comunità di operatori culturali che nel giro di una notte aveva reinventato su nuovi circuiti tutte le modalità e tutti i contenuti della comunicazione politica», ivi, p. 292.

[3] Ivi, p. 293.

[4] *Ibid.* Corsivo nel testo.

[5] *Ibid.* Corsivo nel testo.

[6] *Ibid.*

[7] *Ibid.*

tra struttura e sovrastruttura [...], che i mass media stanno lasciando un tranquillo posto in ambito sovrastrutturale per divenire qualcosa di condizionante»[1]. Tuttavia, a differenza dell'opinione barilliana, anche qui non priva di sfumature critiche nei confronti del collega[2], non si può dire che nella visione di Eco vi sia una sovrapposizione tra struttura e sovrastruttura: la polemica sull'occupazione della Triennale lo dimostra pienamente. La denuncia dello «Sputtanamento Globale», infatti, è una critica alla capacità del capitalismo di appropriarsi di ogni forma di contestazione, una volta che questa sia stata separata dalla sua base materiale e insomma giocata su un piano, per l'appunto, puramente sovrastrutturale: «Si è scoperto che la contestazione fa risparmiare soldi all'ufficio pubblicità del produttore [...]. La somma dei quadrati costruiti sui cateti della contestazione è uguale al quadrato costruito sull'ipotenusa della speculazione commerciale»[3]. Lungi quindi dal tessere unilateralmente le lodi dei nuovi media, Eco cerca piuttosto di preservare uno spazio di autonomia all'azione intellettuale, senza ignorare i necessari addentellati di tale azione nei confronti delle concrete condizioni di produzione dell'arte, della letteratura e più in generale del sapere.

Secondo Muzzioli, Eco «ha il merito di rompere la rigida antinomia lavoro teorico-prassi, denunciando l'insufficienza della tradizionale concezione della figura dell'intellettuale»[4], mentre coglie «lucidamente, nel bel mezzo della "bufera", il rischio indotto dal rifiuto drastico dell'apporto culturale»[5]. Con *Vietando s'impara*, il critico propone un vero e proprio manifesto politico, e la dura opposizione di Sanguineti e Davico Bonino ne sottolineano la centralità nell'economia del periodico. Eco, prima con il dibattuto editoriale del numero 11 e poi con questo saggio, propone, insomma, una posizione in cui si condensano molti dei «problemi irrisolti»[6] del Gruppo 63 nella fase finale della sua avventura. Il rapporto con il movimento studentesco e la ricerca di un equilibrio tra attività intellettuale e prassi politica sono i due vettori principali su cui si muove l'autore di *Opera aperta*: egli rivendica la necessità di cercare spazi politici alternativi ai partiti 'tradizionali', condividendo le rivendicazioni degli studenti e distinguendosi così dal più rigorosamente 'partitico' Sanguineti; sulla scorta di questa scelta di campo, poi, viene mossa una delicata critica al generale processo di

[1] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 281.
[2] «[...] i tempi non erano ancora maturi, negli anni '50 e '60 in cui il suo [di Eco] pensiero si era formato, per fargli dichiarare che il nocciolo duro della prassi poteva essere dato non più dal produttivismo, dalla confezione della merce, bensì da processi di informazione-comunicazione [...]. [Eco] non aveva neppure la risolutezza di dichiarare che i processi massmediologici costituivano la vera novità di quegli anni, la vera svolta rivoluzionaria, la quale pertanto non era da cercare negli immediati sollevamenti pratico-politici sessantotteschi», ivi, pp. 281-282.
[3] U. Eco, *Vietando s'impara*, cit., p. 289.
[4] F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e paura*, cit., p. 101.
[5] F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., p. 67.
[6] F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e paura*, cit., p. 101.

svalutazione dei 'tempi lunghi' della cultura, cercando di preservare l'autonomia dell'intellettuale pur nei mutamenti del quadro storico circostante e nella necessità, ormai percepita come inderogabile, di intervenirvi direttamente. In questo senso, Eco offre l'orizzonte pragmatico e teorico apparentemente più giusto per una rivista come «Quindici»: allineato, nelle concrete rivendicazioni, al movimentismo extraparlamentare ma non per questo immemore di quelle posizioni di inizio anni Sessanta che il rapido mutamento del campo culturale rischia ormai di relegare nel passato. Si tratta, insomma, di traghettare il bagaglio teorico del Gruppo 63 nel decennio ormai incipiente, accettando le nuove regole del gioco senza tuttavia «uscire dai confini, improvvisamente avvertiti come soffocanti, del "discorso" culturale»[1], come invece predicato da firme anche molto autorevoli ospitate sul periodico[2]. Per questa ragione, mentre Sanguineti si allontana dalla testata non condividendone le scelte ideologiche e culturali, la posizione di Eco acquista credito, un credito ribadito e rilanciato all'indomani dell'abbandono di Giuliani e del cambio di direzione in favore di Balestrini.

5.3 Dalle dimissioni di Giuliani alla chiusura di «Quindici»

Il quadro complessivo delle tensioni interne a «Quindici» può dunque essere ricondotto all'alternativa tra autonomia ed eteronomia della letteratura, e in generale dell'attività intellettuale. In un continuo gioco di scambi tra interno ed esterno, tra il momento dell'elaborazione critico-poetica e quello del posizionamento politico-ideologico, l'inasprirsi delle polemiche segue la progressiva apertura della testata ai documenti della contestazione studentesca e operaia, passando per il controverso fascicolo sulle elezioni del 1968 e arrivando, ormai irrecuperabilmente, alle dimissioni di Giuliani avvenute tra il numero 15 (gennaio 1969) e il numero 16 (marzo 1969)[3].

L'abbandono del direttore è annunciato in un breve e sintetico editoriale dove sono esposti l'imbarazzo e la difficoltà nel gestire il materiale extraletterario che invade la rivista a partire dal numero 7: «Negli ultimi tempi mi estenuavo [...] in lotte sempre meno allegre per bloccare le infiltrazioni di materiale oscuro e demagogico. Il mio crescente disagio nasceva dalla sensazione sempre più opprimente di essere entrato, quasi senza accorgermene, nella Ortodossia del Dissenso»[4]. L'espressione si riferisce al «ricatto psicologico della cosa di cui *si deve* parlare [per cui] il Dissenso

[1] A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, cit., p. 460.
[2] Cfr. J. Dubuffet, *Asfissiante cultura*, «Quindici», n. 15, gennaio 1969, pp. 6-7.
[3] Il numero 16, fascicolo in cui Giuliani annuncia le proprie dimissioni, risulta già avere come direttore Balestrini.
[4] A. Giuliani, *Perché lascio la direzione di «Quindici»*, «Quindici», n. 16, marzo 1969, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 382-383.

diventa una merce che *bisogna* fornire»[1], e sebbene Giuliani si ritenga «felice»[2] di avere ospitato su «Quindici» alcuni dei documenti chiave dell'ultima stagione politica[3], non può che guardare con durezza al modo in cui la rivista ha cercato di cavalcare l'onda delle contestazioni:

> 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. Un giornale come il nostro dovrebbe essere aperto a errori e fantasie, testimonianze contraddittorie e sani litigi [...]; ciò che "Quindici" non può sopportare, senza snaturarsi, è anche il solo sospetto della pressione irrazionale e della prevaricazione (esercitate ora per soddisfare l'ipotetico lettore, ora perché tira il vento).[4]

Come riassume Barilli, quella di Giuliani è «una reazione di sconcerto da parte di addetti a certi ambiti non direttamente confinanti con la ragion pratica, che da un lato ben scorgevano come fosse terminata una stagione [...] di equilibrio tra il blocco "pratico" e quello "teorico"»[5], e «constatato che [...] quell'"altro" [le pressioni eteronome del campo politico] era divenuto minaccioso, invadente, si dichiarava onestamente una rinuncia a gestirlo»[6]. Il ritratto barilliano insiste sulla fisionomia di letterato tutto sommato 'tradizionale' di Giuliani, il quale «teneva ben fermo il presupposto che gli operatori di "Quindici" fossero prima di tutto degli operatori dell'ambito, appunto, letterario, o più in genere estetico-artistico»[7]. Ma se il suo *habitus*, improntato «all'"ozio", alle abitudini da fine letterato»[8], aveva fatto la fortuna della prima stagione del periodico, garantendo quella pluralità interna su cui la rivista aveva comunque costruito la propria immagine, la graduale trasformazione di «Quindici» avviata con il numero 7 impone ormai un nuovo tipo di direzione. L'uscita di Giuliani non fa che formalizzare la sconfitta del fronte 'apolitico': non a caso, avviene a pochi numeri di distanza dall'abbandono di Manganelli, che frattanto aveva interrotto le collaborazioni con il numero 13 (novembre 1968)[9]. In maniera speculare, sono le figure di Balestrini ed Eco a imporsi

[1] Ivi, p. 383. Corsivi nel testo.
[2] *Ibid.*
[3] «[...] le carte rivendicative degli studenti dell'Università di Torino, la teologia della violenza, la protesta dei cittadini di Orgosolo, sono fatti che noi abbiamo portato per primi all'attenzione di una grande cerchia di lettori, fatti che era giusto parlassero con il loro linguaggio», *ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 278.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 277.
[8] *Ibid.*
[9] Come ammette lo stesso Giuliani nell'intervista rilasciata a Daniela Forni, Manganelli era «l'unico veramente "affine"» alle sue posizioni (D. Forni, *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 103).

nell'economia della testata[1], il primo divenendone direttore e ufficializzando, in questo modo, un riposizionamento che segnerà in profondità tanto la sua traiettoria individuale che quella generale di «Quindici»; il secondo emergendo, almeno in un primo momento, come teorico di punta della nuova fase del periodico[2].

Giustapposto all'editoriale di Giuliani, quasi a volerne essere il controcanto, appare infatti un lungo saggio di Eco dall'icastico titolo di *Pesci rossi e tigri di carta*. Anziché limitarsi a prendere una posizione su ciò che è appena avvenuto nella redazione di «Quindici», il critico ripercorre la storia del Gruppo 63 fin dalla sua fondazione, leggendola alla luce della crisi attuale e delle categorie già maturate durante la polemica con Sanguineti. Lo scritto segue un percorso quasi teleologico, vedendo nella fondazione della rivista la realizzazione, per quanto problematica e contradditoria, di presupposti teorici e politici che erano già propri del Gruppo a partire dal Convegno di Palermo 1963. Scrive Eco:

> Attraverso il *piccolo sistema* della cultura ufficializzata si era sottoposto a critica il *grande sistema* della società borghese; ma con la coscienza che in quel momento [...] non c'erano modi diretti di incidere sulle strutture di base [...]. C'era una sola strada: criticare il grande sistema attraverso una critica della dimensione sovrastrutturale che ci apparteneva e che potevamo gestire: di qui la decisione di un discorso sul linguaggio, la persuasione [...] che un rinnovamento delle forme comunicative e la distruzione delle forme assestate costituisse un modo autonomo e rilevante di criticare e sconvolgere quello che le forme culturali esprimono e [...] contribuiscono a determinare.[3]

Nel saggio di Eco, la lunga fase di riappropriazione, da parte della neoavanguardia, del concetto di impegno[4] trova una definitiva e più che mai esplicita sistemazione: «L'impegno culturale del gruppo era, a chiare lettere, un impegno civile [...] perché credevamo che il nostro modo di fare cultura

[1] «Si aggiungeva [da parte di Eco] l'intento tattico di trarre profitto dalla crisi interna nella dirigenza di "Quindici", dal gettare la spugna da parte dei "romani" capeggiati da Giuliani [...], per esercitare un forte influsso sulla rivista, in accordo con Balestrini», R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 283.

[2] Sono diversi i critici che individuano proprio in Eco e Balestrini i responsabili dello spostamento 'a sinistra' di «Quindici». Per Muzzioli, ad esempio, «Eco è stato, con Balestrini, il protagonista della svolta che ha portato "Quindici" all'abbandono della problematica meramente culturale, e ad ospitare gran parte delle voci della rivoluzione mondiale» (F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e paura*, cit., p. 99). Gambaro, a sua volta, sottolinea il ruolo di Eco nell'evoluzione della rivista «verso la politica e la scelta di aprirsi sempre di più agli interventi diretti dei protagonisti della scena della contestazione, anche correndo il rischio dell'eterogeneità e della contraddizione» (F. Gambaro, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, cit., p. 115). In anni recenti, anche Della Gala è tornato sulla responsabilità, da parte di Eco, del «gesto di "Quindici" in supporto ai movimenti in rivolta» (B. Della Gala, *Una macchina mitologica del '68*, cit., p. 68).

[3] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p. 386. Corsivi nel testo.

[4] Cfr. *supra*, § 3.3.1, *Ritornare sulla nozione d'avanguardia*; § 3.3.2, *Impegno, disimpegno o 'contro-impegno'?*.

fosse un modo corretto, nella situazione esistente, di agire politicamente»[1]. Di conseguenza, le attuali e più urgenti aperture al presente storico e alla concreta militanza politica vengono retrospettivamente inscritte nel progetto originario del Gruppo 63:

> Il Gruppo 63 non ha mai detto "non fate politica"; ha detto "non crediate di fare letteratura – e quindi politica – raccontando nei vostri romanzi come fate la politica". [...] Il Gruppo 63 non aveva mai detto "lo spazio del letterato è uno spazio privato e profetico che non ha nulla a che vedere con la realtà"; ha detto "il letterato capisce la realtà e la trasforma quando la aggredisce con mezzi linguistici che la mettono in crisi alle sue radici comunicative – o al suo livello di manifestazione sovrastrutturale".[2]

A saltare all'occhio, in questo passaggio, sono almeno due cose: l'insistenza sulla dimensione politica della letteratura, fino alla completa identificazione dei due termini («fare letteratura – e quindi politica»), e l'appiattimento della varietà di posizioni interne al Gruppo 63 (che, come si è visto, di fronte ai rapporti tra letteratura, realtà e impegno potevano variare anche di molto o addirittura, come nel caso di Manganelli, presentarsi come fieramente 'disimpegnate'), che tradisce la volontà di imporre una visione particolare al proprio oggetto di studio. Ciò è evidente quando Eco ripercorre le tappe della nascita di «Quindici», che a questo punto diventa la naturale prosecuzione della contestazione del sistema culturale avviata nel 1963[3]: «"Quindici" è nato proprio perché a un certo punto le riunioni "rivoluzionarie" del Gruppo 63 erano pronte a diventare accademia; perché [...] oltre un certo limite il discorso sperimentale, proprio perché è riuscito, non è più sperimentale; perché l'*autre* diventava *même*»[4]. Non è un caso che le parole utilizzate siano pressoché le stesse, peraltro all'origine di dure contrapposizioni, pronunciate dallo stesso Eco durante il Convegno di Palermo 1965[5]. Inoltre, con un'ulteriore imposizione del proprio punto di vista, l'autore di *Opera aperta* muove delle critiche al primo progetto del periodico, dunque, per estensione, alla direzione di Giuliani:

[1] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p. 388.
[2] Ivi, p. 393.
[3] «[...] che poi "Quindici" abbia accentuato il discorso politico mentre era stato fondato da un gruppo che aveva polemizzato contro le false nozioni di "impegno", questo fatto poteva stupire solo chi, appunto, aveva inteso la nostra polemica sull'impegno come una scelta del disimpegno politico», U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p. 393.
[4] Ivi, p. 389.
[5] «Oggi abbiamo fatto tanto parlare di narrativa *autre*, ma comincia a cogliermi il sospetto che la maggior parte della narrativa di cui abbiamo parlato sia già *même*, cioè rientri nella normalità di una macchina narrativa che trova nel lettore un sistema di attese e di rispondenze pienamente qualificate. L'autre, in gran parte, sta diventando *même*», U. Eco, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 73.

> Curiosamente "Quindici" viene progettato ancora come uno degli ennesimi strumenti per condurre un discorso di critica al sistema all'interno dei sistema, come rivista in rotocalco finanziata da una società di editori [...]. "Quindici", pensata come era all'inizio, non aveva più ragioni di nascere. [...] "Quindici" [...] nasce ancora come una rivista fatta da uomini di cultura per gli uomini di cultura. Certo molti di questi uomini di cultura hanno un impegno politico [...] e pensano di intervenire su "Quindici" anche con articoli "politici" [...], ma il nocciolo della questione è ancora quello vecchio: "Quindici" nasce come giornale autoritario di un gruppo di potere culturale che vuole diffondere il proprio "messaggio". Proprio nel momento in cui come gruppo non ha più alcun messaggio.[1]

Questa presa di posizione si affianca a una chiara scelta di campo in favore delle aperture al movimentismo sessantottesco, nonché a un'esplicita distinzione rispetto alle parole di Giuliani. Eco individua con lucidità il momento in cui «le condizioni oggettive [...] sono cambiate»[2] e gli equilibri del campo culturale mutati in direzione di una rinnovata possibilità di intervento diretto sul piano politico:

> [...] un conto era parlare di un impegno sulle sole sovrastrutture culturali quando le strutture venivano gestite al di fuori del nostro controllo, e un conto *è* parlare di impegno culturale ora che il nuovo orizzonte internazionale, la nova visione dei rapporti di potere all'interno di una società in rivolgimento, ci permett*e* (ci impon*e*) di partecipare anche noi al discorso politico, e non attraverso la mediazione dei partiti [...] ma anche in proprio attraverso atti di invenzione, nel quadro di una globale *prise de la parole*.[3]

Per quanto riguarda, invece, le distinzioni rispetto alla posizione di Giuliani, Eco ribadisce che «non si è trattato di stare dietro al rapido consumo della contestazione»[4], e affronta l'ormai ex direttore sia sul piano delle accuse di mercificazione del dissenso che sulla natura 'demagogica' dei materiali accolti su «Quindici»:

> Ora bisogna intenderci sul significato della parola "merce". Certo, abbiamo il dovere di fornire quella "merce" che la maggioranza dei lettori avverte come utile. Ma questi lettori non sono degli estranei

[1] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p. 389.
[2] Ivi, p. 394.
[3] Ivi, p. 390.
[4] Ivi, p. 391.

> massmediatizzati ai quali imponiamo merce in scatola mentre noi di nascosto ci mangiamo pollastri ruspanti. Sono coloro coi quali ci interessa oggi discutere [...][1]

E ancora:

> Credo che, al punto in cui siamo, il discorso detto "demagogico" non sia neppure più il discorso privato del movimento studentesco. È quello di una nuova fascia politica che si sta creando [...] e alla cui presa di coscienza anche i "letterati" dell'ex Gruppo 63 – e comunque anche "Quindici" – dovranno contribuire. Altrimenti avremo sbagliato tutto. Anche i discorsi che ci sembravano così giusti nel 1963, che qui trovano il loro sviluppo extraletterario.[2]

Secondo Eco, la «nuova situazione»[3] imporrebbe anche un nuovo discorso, «meno di gruppo e più di fronte»[4], vale a dire unitariamente proiettato verso una diretta militanza politica. Non per questo, tuttavia, Eco cede alla svalutazione di un impegno prettamente culturale, dal momento che quest'ultimo segue delle «strade che non coincidono necessariamente con l'impegno politico immediato»[5]. Torna, insomma, la 'teoria dei tempi lunghi': «cos'è e che cosa fa un intellettuale? E un poeta? E un filosofo? Se rifiuta di ritirarsi in uno spazio privilegiato [...] questo rifiuto implica la sua volontaria distruzione [...] o in un contesto di partecipazione collettiva gli rimane una funzione specifica [...]?»[6]. L'oggetto implicito della contrapposizione è quella «nota parola d'ordine di Ernesto "Che" Guevara»[7] a proposito del cosiddetto 'suicidio degli intellettuali', parola d'ordine alla quale il nuovo direttore Balestrini, in questo distanziandosi nettamente da Eco, non resterà affatto immune. Per l'autore di *Opera aperta* si tratta di difendere la specificità del lavoro intellettuale e di un'operazione militante condotta sul fronte culturale, fatta la debita premessa che «il sistema globale della comunicazione, in una società industriale avanzata, [non è più] una sovrastruttura [ma] una industria pesante»[8], e che «la Kultura non è una tigre di carta. È la spessa buccia di coscienza che avvolge la società e la determina [...] e rimane a connotare in senso borghese anche il discorso del rivoluzionario»[9]. Di conseguenza, conclude Eco, «la contestazione di un dominio di classe passa

[1] Ivi, p. 395.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 393.
[6] Ivi, p. 397.
[7] A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, cit., p. 460.
[8] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, cit., p. 397.
[9] *Ibid.*

certamente attraverso la prassi rivoluzionaria, ma la contestazione di quella forma specifica del dominio che è la Kultura di classe passa *anche* attraverso un discorso sulla cultura»[1].

Ciò che Eco sostiene è che «gli operatori culturali poss*ono* intervenire, senza contaminarsi, anche sui tempi brevi»[2] e in questo, come scrive Gian Carlo Ferretti, egli si muove «in direzione di operazioni e terreni specifici, che traggano la loro possibilità di partecipazione a un processo prerivoluzionario o eversivo o rivoluzionario *tout-court*»[3]. Difendere la specificità del lavoro culturale inserendola in quadro di partecipazione politica, così che i due «poli»[4] dell'impegno, intellettuale da un lato, politico dall'altro, possano procedere di pari passo e trovare «un senso nuovo, una diversa giustificazione»[5]. *Pesci rossi e tigri di carta* svolge però anche un'altra, importante funzione, tanto rispetto all'*équipe* di «Quindici» che al campo neoavanguardista nel suo complesso: infatti, assumendosi la responsabilità (o arrogandosi il diritto) di rileggere la storia del Gruppo 63 orientandola tendenziosamente verso i movimenti di contestazione del 1967-1968, Eco impone il proprio punto di vista in un momento di massima apertura del campo, quando cioè la crisi redazionale chiama a nuovi e immediati riposizionamenti. Accanto a Eco, e anzi con una radicalità sconosciuta tanto all'autore di *Opera aperta* che agli altri membri del gruppo, è Balestrini che sfrutta il momento per emergere in una veste inedita, preparando quella «netta soluzione di continuità»[6] che, nella sua opera letteraria, sarà rappresentata dal romanzo *Vogliamo tutto*[7], pubblicato nel 1971 ma la cui preparazione inizia proprio nel 1969[8]. A partire da qui, l'ex novissimo assume consapevolmente il ruolo di «scrittore organico alle frange più estreme dei movimenti della contestazione, che si propone

[1] Ivi, pp. 397-398. Corsivo nel testo.
[2] F. Muzzioli, *I cavalieri con macchia e con paura*, cit., p. 101.
[3] G. C. Ferretti, *L'autocritica dell'intellettuale*, Venezia, Marsilio, 1970, p. 44.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, cit., p. 461.
[7] N. Balestrini, *Vogliamo tutto*, Milano, Feltrinelli, 1971. Vanno tuttavia segnalate le recenti analisi di Cecilia Bello Minciacchi, che critica la tradizionale lettura del romanzo come opera anomala nella produzione balestriniana fino a quel momento. Per Minciacchi, infatti, «non di una frattura o di una svolta [si tratta], ma al più di una evoluzione formale nella continuità» (C. Bello Minciacchi, *Come agisce Nanni Balestrini*, Roma, Carocci, 2024, p.131). Gli elementi di continuità sono individuati nelle modalità di composizione del testo, non dissimili da quelle già sperimentate nelle raccolte poetiche e nel primo romanzo *Tristano*; gli elementi di discontinuità sono invece ricondotti al «diverso [...] contenuto comunicativo» (ivi, p. 132), vale a dire al «linguaggio ed esperienze [...] dell'operaio-massa» (ivi, p. 133), che rappresentano effettivamente una novità nella produzione di Balestrini. Anche Minciacchi, tuttavia, riconosce che *Vogliamo tutto* si inserisce nel mutamento della «posizione politica di Balestrini allo scorcio del decennio, tra il 1968 e il 1971» (ivi, p. 141).
[8] I materiali di cui il romanzo si compone sono raccolti durante l'occupazione dello stabilimento FIAT di Mirafiori nell'autunno 1969, cui Balestrini partecipa registrando su nastro magnetico le testimonianze di alcuni operai (cfr. N. Balestrini, intervista, in G. Borio, F. Pozzi, G. Roggero (a cura di), *Gli operaisti. Autobiografie di cattivi maestri*, Roma, DeriveApprodi, 2005, p. 64).

come aedo della rivolta costruendo un'epica e una mitologia sugli avvenimenti storici del lungo Sessantotto»[1].

In un'intervista rilasciata a Cortellessa in occasione della ristampa del volume sul *Romanzo sperimentale*, Balestrini ripercorre molto sinteticamente la sua traiettoria, individuando nel Sessantotto un prevedibile momento di svolta: «Prima del '68 ero un apolitico. Ero genericamente di sinistra, certo, mi ero interessato al marxismo, seguivo riviste come "Quaderni Rossi", ma in nulla di tutto questo pensavo di poter svolgere una parte»[2]. In effetti, come si è visto[3], proprio al Convegno di Palermo 1965, riferendosi all'allora imminente esordio narrativo di *Tristano*, Balestrini si fa portavoce di una poetica iper-formalista che lo colloca piuttosto vicino a Manganelli e in generale all'ambiente di «Grammatica». Si tratta, per il poeta, del momento di maggior ripiegamento 'endoletterario': il romanzo è per lui un «*un meccanismo puramente verbale*»[4], anzi «non è più per niente conoscitivo, e ne farebbe un uso improprio chi volesse con esso toccare la realtà»[5]. In questa veste, Balestrini si ripresenterà almeno fino al numero 8 di «Quindici», dove è pubblicata la prima delle due puntate di *Casanova*, ultima propaggine della «ricerca altamente formalizzata rappresentata da *Tristano*»[6]. L'avvio del riposizionamento balestriniano può comunque essere collocato all'altezza del mese precedente.

Se, come afferma Sanguineti, è Balestrini ad avere «una responsabilità decisiva»[7] nell'apertura al movimento studentesco avviata con il numero 7, non è di poco conto che l'uscita di questo numero coincida con il primo incontro dello scrittore con Oreste Scalzone[8], che diventerà presenza abituale della testata già a partire dal numero 8. Da questo momento, la traiettoria balestriniana si intreccia alle vicende di Potere Operaio, in particolare al distaccamento romano del movimento. Questi vedeva proprio in Balestrini un elemento centrale della sua organizzazione[9]: è lo stesso poeta a ricordare che «la riunione di fondazione è avvenuta a casa mia a Roma [...]. Da lì in poi mi sono occupato degli aspetti editoriali, del giornale "Potere Operaio" [...] e dei quaderni "Linea di massa"»[10]. Tra il gennaio

[1] B. Della Gala, *Una macchina mitologica del '68*, cit., p. 99.
[2] N. Balestrini, *Conversazione con Andrea Cortellessa* [2013], in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 204.
[3] Cfr. *supra*, § 4.4.
[4] N. Balestrini, intervento, in Id. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., p. 133. Corsivo nel testo.
[5] *Ibid.*
[6] A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, cit., p. 461.
[7] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 121.
[8] «Poi nel gennaio del '68 era venuto da me un ragazzino portandomi i volantini sulle prime agitazioni dell'università romana, era Oreste Scalzone. Così abbiamo iniziato a pubblicare i materiali prodotti direttamente da chi costruiva le lotte», N. Balestrini, intervista, cit., p. 63.
[9] Cfr. M. Scavino, *Potere operaio. La storia. La teoria*, Roma, DeriveApprodi, 2018, pp. 104-105.
[10] N. Balestrini, intervista, cit., p. 64. Aggiunge Balestrini che tra i partecipanti della riunione c'erano: «[Toni] Negri, [Franco] Piperno, [Oreste] Scalzone, [Giairo] Daghini, [Claudio] Greppi, [Mario] Dalmaviva, [Sergio] Bologna», *ibid.*

1968 e il settembre 1969[1], dunque a cavallo del cambio di direzione di «Quindici» e persino oltre la sua chiusura (che avverrà nell'agosto 1969), si consuma una traiettoria personale che non manca di suscitare malumori nella redazione del periodico. A distanza di un trentennio, ricordando il periodo convulso dell'apertura al movimento studentesco e del cambio di direzione, persino un membro 'impegnato' del Gruppo 63 come Pagliarani finirà con l'ammettere le sue riserve:

> Balestrini comincia ad allargare il numero di persone da invitare a collaborare, quindi, per esempio, due dei più noti sessantottini come Oreste Scalzone e Franco Piperno cominciano a collaborare a "Quindici". Finché, a un certo punto, i collaboratori esterni al Gruppo iniziale che venivano dalle lotte politiche dell'Università, dal movimento studentesco erano la maggioranza e così l'orientamento, il tono diventa sempre più politico (noioso, anche).[2]

È tuttavia Giuliani a muovere retrospettivamente le critiche più dure nei confronti di Balestrini, sostenendo che l'«intesa stilistica»[3] su cui inizialmente si reggeva il gruppo redazionale «andò in frantumi con la deriva del '68; i numeri [di "Quindici] successivi alla mia uscita sono, a mio parere, una vera schifezza»[4]. Ancora una volta, il discrimine viene individuato nella nuova posizione del collega:

> La ragione delle mie dimissioni sta proprio qui: tramite la cotta di Balestrini per Potere Operaio, la più rozza ideologia vetero-marxista invadeva "Quindici". [...] Per me la crisi di "Quindici" fu il frutto di un tradimento, [...] di un disorientamento ingiustificabile [...]. Non è stata una crisi ideologica; al contrario fu provocata dall'intrusione della più rozza ideologia nel progetto CRITICO che ci teneva uniti nelle diversità.[5]

Con Balestrini è la rivista nel suo complesso che si riposiziona, abbandonando quell'*habitus* pluralistico che era stata la lama a doppio taglio della direzione di Giuliani. Dopo il momento di crisi e di generale apertura rappresentato dal numero 16, «Quindici», tra il numero 17 (maggio 1969) e il

[1] In un'altra intervista, a cura di Claudio Brancaleoni, Balestrini è più preciso nell'individuare le date del suo coinvolgimento nel gruppo romano di Potere Operaio: «L'annuncio della costituzione del gruppo era stato dato alla fine del luglio '69 e in settembre ci fu a casa mia a Roma [...] la riunione di fondazione», C. Brancaleoni (a cura di), *Intervista a Nanni Balestrini*, in Id., *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Lecce, Manni, 2009, p. 204.
[2] D. Forni, *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 95.
[3] Ivi, p. 96.
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, pp. 103-104.

numero 19 (agosto 1969)[1], sembra chiudersi in un progetto molto più orientato e definito in chiave politico-militante, e soprattutto molto meno interessato al dibattito letterario e culturale. In questa rinnovata stagione della rivista le voci 'dissidenti' tendono a essere pesantemente sanzionate, con il risultato di un'ulteriore degenerazione dei rapporti umani che condurrà rapidamente alla chiusura del periodico.

5.3.1 Verso la fine di «Quindici»: la direzione di Balestrini e gli ultimi scontri interni

Il numero 16 di «Quindici» si conclude con un'inchiesta sul XII Congresso del PCI[2], tenutosi a Bologna nel febbraio 1969. Come spiega l'anonima nota introduttiva, la rivista intende dare voce a «gruppi e persone in vari modi a sinistra del PCI»[3], al fine di «iniziare una discussione sulle possibilità che esistono oggi in Italia per un discorso che non voglia aprioristicamente rifiutare le forze esistenti come interlocutrici fondamentali»[4]. L'apertura al movimento studentesco è insomma portata a maturazione, e fa il paio con la polemica interna aperta dall'abbandono di Giuliani. A individuare un punto di contatto tra i due eventi, le dimissioni del direttore e la convergenza 'anti-PCI', è Luca Pavolini, che sulle pagine di «Rinascita» si domanda: «Si sono resi conto, Eco, Balestrini e gli altri, del *gap* scavatosi nella pratica tra il complesso discorso da loro tentato sul rapporto politica-cultura e il coacervo pseudopolitico di questo fascicolo, preso nel suo insieme?»[5]. Sebbene l'articolo di Pavolini suoni come una difesa d'ufficio del Partito[6], non è di poco conto che finisca con il supportare e giustificare la linea di Giuliani[7], riconoscendo al Gruppo 63 una 'politicità' intrinseca al proprio agire letterario[8] e in sostanza criticandone i tentativi di uscire dall'ambito specifico della letteratura[9]. Proprio le reazioni di parte comunista all'inchiesta sul XII Congresso sono il pretesto su cui Balestrini

[1] Ma già il numero 16, come si vedrà nel prossimo paragrafo, premeva su una specificazione ideologica 'anti-PCI' che finiva con l'identificare la testata con i movimenti extraparlamentari.
[2] Cfr. *PCI domani: problemi e prospettive dopo il XII Congresso*, «Quindici», n. 16, marzo 1969, pp. 33-38. All'inchiesta partecipano: Alberto Asor Rosa, Massimo Cacciari, Vincenzo Calò, Mario Capanna, Lucio Colletti, Luciano Ferrari-Bravo, Antonio Lettieri, Franco Piperno e Giovanni Battista Zorzoli.
[3] Ivi, p. 33.
[4] *Ibid.*
[5] L. Pavolini, *Un corsivo per «Quindici»*, «Rinascita», a. XXVI, n. 13, 28 marzo 1969, p. 26.
[6] «[...] il numero di "Quindici" diventa sede di raccolta di una serie di posizioni le quali, nella loro confusa eterogeneità, trovano un unico denominatore programmatico comune nel "dir male" del PCI», *ibid.*
[7] «Come dar torto, allora, a Giuliani, quando parla di "pressione irrazionale", di "prevaricazione"?», *ibid.*
[8] «Chi se ne è occupato su queste pagine ha sempre dichiarato di credere nella connotazione politica del Gruppo [63], e di ciò che esso, sin dall'inizio, si era proposto, apparentemente solo sul terreno della letteratura: con buona pace di quanti, leggendo le parole nel loro significato letterale, avevano creduto nel "disimpegno" del Gruppo», *ibid.*
[9] «Ma impegno, disimpegno, politica, moda, sono ancora parole. [...] Troppo, troppo spesso, tutto viene puntualmente ricondotto ad alcuni a priori immotivati, idealistici appunto. [...] Si domanda: questo numero di "Quindici" è una non-scelta o una scelta? Rappresenta un ammasso o una linea?», *ibid.*

interviene nel numero 17 (maggio 1969), aprendo la nuova, breve stagione di «Quindici» nel segno di un doppio conflitto, sia contro obiettivi esterni che, come si vedrà, interni alla testata.

Si è già detto che gli ultimi tre numeri della rivista introducono una sezione di recensioni che ricorda la *Rassegna* del «verri». Tuttavia, al di fuori di questo spazio, collocato all'inizio e alla fine dei fascicoli quasi a volerli incorniciare, e in cui comunque la letteratura si presenta accanto ad altre discipline, come la musica o l'architettura, le riflessioni di carattere letterario occupano una posizione ormai decisamente minoritaria. Lo stesso articolo di Balestrini contro «Rinascita» è collocato in una zona piuttosto avanzata dell'indice, raggruppato con altri tre scritti, rispettivamente di Curi, Barilli e Guglielmi[1], a formare un piccolo nucleo di dibattito specificamente letterario-culturale che non può non essere avvicinato alla luce di quanto avvenuto nel fascicolo precedente. Per Barilli, infatti, «il n. 17 di "Quindici" [...] ebbe il compito di accogliere gli echi di quel violento dibattito interno»[2], facendo sì il punto sulla situazione ma senza garantire veri margini di negoziazione circa la direzione intrapresa, su cui anzi lo stesso direttore sembra imporre una chiusura.

Da questo raggruppamento di testi emergono, in sostanza, due linee di tendenza, le cui «ali estreme»[3] possono essere individuate proprio in Balestrini e Barilli. Curi e Guglielmi si collocano su posizioni più in linea con il tradizionale atteggiamento *contre-engagé* del Gruppo 63, centrando i propri interventi su problemi specificamente letterari e difendendo, in maniera non dissimile da Eco, l'autonomia del lavoro intellettuale e culturale anche di fronte alla rinnovata necessità di una militanza politica. Curi parla espressamente di una «vocazione anarchica»[4] che avrebbe guidato fin dall'origine l'operato della neoavanguardia: «La nostra anarchia è stata appunto la scelta di un linguaggio *diverso*, non coincidente, in costante contraddizione con i "fatti", *chiunque* fosse a muovere i "fatti" o ne portasse la responsabilità»[5]. Tuttavia, spiega il critico, «eravamo consapevoli del carattere irrimediabilmente sovrastrutturale del nostro lavoro»[6]. Di fronte ai mutati equilibri del campo, che sembrano spingere gli intellettuali a una nuova forma di impegno eteronomo, e insomma la «cultura d'avanguardia [a] una chiara esplicitazione ideologica e [a] precise scelte politiche»[7], Curi è piuttosto lucido nel denunciare i limiti intrinseci del Gruppo 63. A suo dire, infatti, i membri del

[1] N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, «Quindici», n. 17, maggio 1969, poi in Id. (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 406-411; F. Curi, *Presa politica della parola*, ivi, pp. 411-416; R. Barilli, *Uno sperimentalismo di vita*, ivi, pp. 416-420; A. Guglielmi, *Il futuro della realtà*, ivi, pp. 420-424.
[2] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 287.
[3] N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 208.
[4] F. Curi, *Presa politica della parola*, cit., p. 411.
[5] *Ibid.* Corsivi nel testo.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 412.

Gruppo avrebbero da sempre dimostrato «la più irriducibile eterogeneità [ideologica]»[1], e ora che, attraverso ciò che parafrasando un'espressione barthesiana il critico definisce «presa politica della parola»[2], si assiste al «totalizzarsi dello sforzo di cui prima era partecipe solo l'avanguardia»[3], l'originario anarchismo neoavanguardista rischia di non reggere il confronto con la realtà. «Ora ciò che è da negare è la nostra negazione»[4], conclude Curi, ma sul versante propositivo il critico non va molto oltre la strada fino a quel momento percorsa dal Gruppo 63:

> Sappiamo bene che il linguaggio poetico dice in primo luogo se stesso, ma non dice soltanto se stesso [...]; il problema, tuttavia, è ora in parte un altro. La *prise de la parole* ha messo in moto tutta una nuova strategia della parola che ha finito per coinvolgere anche il linguaggio letterario. La totalizzazione della parola politica minaccia di togliere spazio alla parola letteraria. Si tratta allora di politicizzare la parola letteraria. Da un lato implicandola immediatamente nello spessore della realtà politica attraverso analisi, discussioni e scelte risolute e precise [...]; dall'altro articolandola secondo autonome richieste culturali ma sempre in rapporto alla concreta base strutturale e politica su cui esse sorgono [...][5]

Nonostante ciò, Curi continua a rifiutare con risoluzione il concetto di 'impegno'[6] e ribadisce, in chiusura di intervento, che «la distinzione fra un momento politico e un momento culturale del nostro lavoro è valida solo approssimativamente, sostanzialmente è fittizia»[7]. Anche Guglielmi individua un recente momento di squilibrio nel campo letterario, che si presenta radicalmente mutato dal momento dell'ingresso del Gruppo 63: «Fin qui il tipo di realtà con cui lo scrittore aveva a che fare si caratterizzava per i suoi attributi di staticità, di paralisi»[8], da cui la «decisione di costeggiare

[1] *Ibid.* Come riassume Curi, «sulla sinistra del fronte si registravano [...] alcune più o meno risolute e articolate adesioni al materialismo; sulla destra, qualche esplicita richiesta di conversione della tensione ideologica in tensione gnoseologica, o di espunzione degli elementi ideologici attraverso un realismo "viscerale"; infine, una zona intermedia di anarchismo puro (ogni singola posizione, si capisce, era assai più individualizzata e ricca di inflessioni di quanto qui non risulti, ma ora preme cogliere il senso complessivo di certe tendenze)», *ibid.*
[2] Ivi, p. 413. La rivista «Communications», fondata nel 1961 da Edgar Morin, Roland Barthes e Georges Friedmann, aveva recentemente dedicato un intero numero al tema della «prise de la parole» (cfr. *Mai 1968. La prise della parole*, «Communications», n. 12, 1968). L'allusione di Curi è all'articolo di Barthes intitolato *L'écriture de l'événement*, in particolare al passaggio in cui il critico francese descrive così le proteste universitarie del maggio francese: «La parole étudiante a débordé si pleinement, fusant de partout, allant et s'inscrivant partout, que l'on aurait quelque droit à définir superficiellement – mais aussi peut-être essentiellement – la révolte universitaire comme une *Prise de la Parole* (comme on dit: *Prise de la Bastille*)», ivi, p. 109. Corsivi nel testo.
[3] F. Curi, *Presa politica della parola*, cit., p. 413.
[4] Ivi, p. 412.
[5] Ivi, p. 415.
[6] «[...] l'"impegno" è una mistificazione umanistica della cultura borghese e – mistificazione a parte, giacché l'unica cosa che interessa alla cultura borghese è il profitto – non c'è nulla, oggi, che ci interessi meno dell'"uomo"», *ibid.*
[7] Ivi, pp. 415-416.
[8] A. Guglielmi, *Il futuro della realtà*, cit., p. 421.

lontano da essa, di evitarne gli aspetti aneddotici, sforzandosi di intrattenere con essa rapporti indiretti, obliqui, difficili»[1]. Prosegue Guglielmi:

> Il problema era di imparare la realtà al di sotto dei significati e delle azioni in cui si manifestava, oltre l'improduttiva ricchezza del suo materiale di cronaca [...]. E questo problema si cercava di risolverlo agendo sugli strumenti linguistici e sul tessuto lessicale e cioè promuovendo all'interno dell'istituto della lingua un nuovo sistema di contatti [...] che infrangeva tutte le regole sintattiche e grammaticali fino lì praticate [...]. Ma oggi qualcosa è cambiato. La realtà è tornata a essere inventiva e si mostra disponibile per i più diversi esiti e possibilità.[2]

Come Guglielmi aveva già scritto in un articolo precedente, «la funzione della contestazione è passata in altre mani»[3], e non soltanto nel senso di un rinnovato fervore politico all'esterno del campo letterario, ma anche nel senso di una rinnovata capacità, da parte dei movimenti studenteschi e operai, di riappropriarsi del linguaggio, fino a quel momento prerogativa, o rivendicazione esclusiva, della neoavanguardia: «le lotte degli studenti o quelle degli operai [...] significano al di là degli scopi che denunciano [...]. Cioè nella conquista di un linguaggio libero, di forme di espressione originali [...] [esse] tendono a spalancare nuovi spazi, a formare zone di possibilità semantiche aperte»[4]. Proprio per questo, avendo perduto la letteratura d'avanguardia il monopolio della contestazione, lo scrittore si troverebbe ora a dover «rivedere l'intera sua posizione»[5]. Su questo punto, tuttavia, anche Guglielmi non sembra andare molto oltre le sue posizioni abituali, riconoscendo alla letteratura una funzione 'conoscitiva' e una «vitalità»[6] intrinsecamente politica: «Il suo obiettivo è il disordine. È proporre una disarmonia permanente come condizione necessaria per l'emersione di sempre nuovi equilibri e di nuovi ininterrotti esiti»[7]. Per il resto, si ritrovano in questo scritto le stesse rivendicazioni di autonomia e le stesse critiche verso gli «scrittori emigranti»[8], vale a dire coloro che «prevedono il declassamento della letteratura e la sua svalorizzazione»[9]:

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] A. Guglielmi, *Una possibilità comune di scrittura*, cit., p. 304.
[4] A. Guglielmi, *Il futuro della realtà*, cit., p. 422.
[5] *Ibid.*
[6] Ivi, p. 423.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

> L'importante è che lo scrittore continui a lavorare dentro la letteratura giacché è soltanto muovendosi all'interno di essa che egli può portare un contributo di ordine conoscitivo, può collaborare al processo di rinnovamento in corso e alla costruzione di una situazione generale nuova. Deve quindi 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 [...][1]

Questa idea di autonomia, per quanto 'coordinata' con il momento della prassi e non sorda a istanze prettamente politiche[2], rappresenta di fatto, in accordo con la posizione di Eco (cui tanto Curi che Guglielmi si richiamano), la linea maggioritaria del gruppo redazionale. E tuttavia, «Quindici» sembra andare globalmente in un'altra direzione. In questo senso, la 'funzione Balestrini' sembra essere egemonica negli ultimi numeri, e la cosa è evidente non solo nella struttura degli indici, in cui la riflessione politica predomina su quella culturale o più specificamente letteraria, ma anche nello spazio che viene concesso ad alcuni ospiti esterni come Mario Perniola, le cui riflessioni ruotano proprio attorno a «un'estetica anti-artistica [...], incarnazione ultima ed estrema, solo in apparenza paradossale, dell'*eteronomia dell'arte*»[3].

Nella sua risposta a «Rinascita», Balestrini rivendica l'indipendenza dei movimenti studenteschi e operai rispetto alla linea del PCI, parlando di una «contraddizione sempre più esplicita tra spinte sociali rivoluzionarie della classe operaia e soluzioni riformiste dei partiti»[4] e arrivando di fatto a identificare con le prime la posizione generale di «Quindici»[5]. Il tono dello scritto, almeno per quanto riguarda il fronte polemico esterno, è schiettamente militante: vi si descrive una «situazione tutt'altro che immaginaria di generalizzazione delle lotte, che rende drammaticamente urgente la ricostruzione di un fronte anticapitalistico che corrisponda [...] ai reali problemi della classe operaia»[6]. Inoltre, con il ricorso a un plurale che dopo il numero 16 non può non risultare quantomeno ambiguo, vi si proclama: «riteniamo che un'alternativa rivoluzionaria la si costruisce solo sostituendo l'analisi dei fatti alla camicia di fora delle idee prefabbricate, anteponendo gli interessi di classe alle

[1] Ivi, p. 422.
[2] Guglielmi parla della «necessità per la letteratura di recuperare tutta una zona di riflessione da cui fino a ieri si era tenuta discosta, vogliamo dire la zona di riflessione politica, l'attenzione per il momento della prassi. Ciò che peraltro non significherà mischiare gli aneddoti della cronaca politica con le invenzione formali [...] ma piuttosto significa ricavare dalla riflessione politica [...] tutte quelle indicazioni che, trasformate in decisioni formali, portino all'allargamento del progetto dell'opera», ivi, p. 424.
[3] A. Cortellessa, *Volevamo la Luna*, cit., p. 461. Corsivo nel testo.
[4] N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, cit., pp. 407-408.
[5] Balestrini condanna, degli articoli polemici apparsi su «Rinascita» e su qualche altro giornale e rivista di partito (come «L'Unità» e «Mondo Nuovo», ma il direttore si concentra in particolare sullo scritto di Pavolini), «la virulenza con cui è stato impostato il dibattito nei confronti di "Quindici" e di quelle forze che su "Quindici" esprimevano le contraddizioni tra politica del PCI e situazione dello scontro di classe nell'attuale momento», ivi, p. 407.
[6] Ivi, p. 408.

preoccupazioni di schieramento politico»[1]. La 'svolta' operaista sembra insomma compiuta, e la rivista sembra ormai avviata a una più chiara e precisa individuazione della propria area ideologica.

Ancora più significativo è però il fronte interno che Balestrini apre con uno dei collaboratori di punta del periodico: Renato Barilli. L'articolo con cui il critico è presente nel numero 17, intitolato *Una sperimentalismo di vita*, è in realtà una versione ridotta, anzi un vero e proprio riassunto, di uno scritto proposto alla redazione già nell'ottobre 1968, dunque prima delle dimissioni di Giuliani. Nella prima stesura, Barilli esponeva con chiarezza la propria posizione ideologica, schierandosi con nettezza contro le pretese rivoluzionarie del movimento studentesco: «non credevo [...] che si fosse alla vigilia di avvenimenti rivoluzionari nel senso più concreto e tangibile della parola [...]. 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»[2]. Il posizionamento moderato di Barilli genera una forte resistenza interna e l'articolo viene di fatto censurato quando è già in bozze, «il che era abbastanza grave e inconsueto, in una conduzione che in ogni caso voleva ispirarsi a criteri di collegialità e di libertà di parola»[3]. Come ricorda il diretto interessato, la redazione imbastisce «una sorta di processo [...] per verificare o meno l'inaccettabilità della mia linea»[4], con esito ovviamente negativo: «mi fu concesso solo, in via compromissoria, di far uscire una sintesi della mia posizione»[5]. L'articolo originale viene pubblicato soltanto due anni dopo sul «Caffè»[6], dove una breve nota introduttiva, a firma dello stesso Barilli, sottolinea il «disgust*o* di tutta la faccenda»[7] e la «cecità di un gesto così poco democratico»[8], ma informa anche di alcune dinamiche interne al gruppo redazionale: il critico, infatti, denuncia esplicitamente «la svolta "politica" impressa da Balestrini»[9], a seguito della quale «i "valori" della letteratura stanno per essere un po' troppo sacrificati»[10], ma non manca di ricordare l'impegno di Giuliani «per far uscire regolarmente il mio articolo»[11]. È ancora una volta in Balestrini, insomma, che si individua la responsabilità della 'radicalizzazione' di «Quindici», con un'implicita sovrapposizione tra la traiettoria politico-ideologica della testata e quella del suo futuro direttore, e certo non è di poco peso che già all'altezza dell'ottobre 1968 Giuliani

[1] *Ibid.* L'adozione della prima persona plurale ricorre anche in altri passaggi dell'articolo, e verso la fine della prima parte segue un climax che di fatto identifica, ancora una volta, la posizione della testata con quella del movimento: «[...] noi diciamo di no. È la realtà, è il movimento, sono le lotte e le tensioni sociali a dire di no», ivi, p. 409.
[2] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 283.
[3] Ivi, p. 286.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] Cfr. R. Barilli, *Verso uno sperimentalismo di vita*, «Il Caffè», a. XVII, n. 4-6, 1970, pp. 167-174.
[7] Ivi, p. 167.
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

appaia come una figura paradossalmente impotente e marginalizzata all'interno del suo stesso periodico[1].

Scorrendo la stesura originale dello scritto è abbastanza semplice individuare i passaggi più critici. Per prima cosa, la rivista è collocata nel solco del «verri», dunque trattata come periodico eminentemente letterario: «un'impresa come quella di "Quindici" può avere senso solo se è uno sviluppo dell'impresa letteraria da noi solidamente condotta verso la fine degli anni '50 sulle pagine del "verri" e nell'organizzazione del Gruppo 63»[2]; d'altra parte, la pretesa di redigere un foglio di interesse soprattutto politico renderebbe la testata e il suo gruppo redazionale «nulla più che uno dei tanti *groupuscules* nella pittoresca geografia del dissenso»[3]. Per Barilli, come si è già visto, «la rivoluzione [...] [è] ancora lontana»[4], ma lo stesso movimento, nel suo volersi collocare «entro una sfera d'azione esclusivamente politica»[5], si dimostra «immerso in un rozzo massimalismo manicheo»[6]: «La dimensione politico-rivoluzionaria appare il suo unico interesse, e di conseguenza anche la terminologia usata corrisponde a un logoro gergo propagandistico, fatto di *slogans* assai poveri di lievito immaginativo»[7]. Al contrario, il movimentismo dovrebbe essere inteso in un'accezione più latamente culturale, e così trovare un corrispettivo in certe tendenze estetiche contemporanee votate all'apertura al mondo della vita, e di cui la neoavanguardia, per Barilli, è stata una fiera precorritrice[8]: «il movimento studentesco e fenomeni affini tentano di istituire nuove forme comunitarie, quasi nuovi spazi, nuove associazioni più coinvolgenti, tali da richiedere un aumentato grado di partecipazione da parte di ogni membro»[9], così da rappresentare «una rivoluzione antropologica che tocchi il modo di vivere, di vestire, la concezione della famiglia, dei rapporti sessuali ed affettivi»[10]. Sulla scorta della «"sperimentazione di vita" propria delle comunità e dei gruppi nordamericani»[11], il critico propone di «non accettare una dissociazione tra fini politici e fini

[1] Ajello scrive che il «"caso" [dell'articolo di Barilli] influì sulla successiva decisione di Giuliani di dimettersi da direttore» (N. Ajello, *Lo scrittore e il potere*, cit., p. 205, n. 15), decisione a suo dire maturata già all'altezza del numero 13 (novembre 1968), quindi subito dopo la polemica sullo scritto barilliano.
[2] R. Barilli, *Verso uno sperimentalismo di vita*, cit., p. 167.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 169.
[5] Ivi, p. 170.
[6] Ivi, p. 172.
[7] *Ibid.*
[8] Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, per Barilli, «l'arte dava segni di volersi avvicinare asintoticamente alla vita, di voler quasi confondere le rispettive acque. Ma anche senza arrivare alla confusione completa di arte e vita [...] nessuno potrà negare che le due "serie", in questi ultimi dieci anni, siano venute progressivamente accostandosi [...]. Nella serie artistica, abbiamo assistito a un movimento inflazionistico che ha fatto saltare un gran numero di strutture tradizionali coibenti: in pittura è saltata la nozione di "quadro", in teatro quella di palcoscenico; il livello della verbalità discorsiva è stato degradato a quello di una sottoconversazione e di una gestualità pre-verbale», ivi, p. 171.
[9] Ivi, p. 171.
[10] *Ibid.*
[11] Ivi, pp. 172-173.

globalmente culturali e antropologici»[1], rivendicando, per l'*équipe* di «Quindici», l'appartenenza a una sfera di autonomia del lavoro intellettuale, direttamente investita, tuttavia, di un significato immediatamente 'politico':

> Siamo per lo più, noi collaboratori di "Quindici", critici letterari, narratori, studiosi di estetica e di semiologia... O si dà il caso che un qualche grado di politicità immanente sia nelle soluzioni che apprestiamo nei nostri rispettivi campi, o diversamente nulla vale una patente politica aggiunta dall'esterno. Le peggiori scelte politiche effettuate a titolo personale non distruggono la positività di un'opera che abbia in se stessa le proprie efficaci prospettive rivoluzionarie, così come viceversa l'avere in tasca la tessera giusta non riscatta un'opera culturale.[2]

Anche in questo caso, non si è molto lontani dai vecchi posizionamenti contro le poetiche dell'*engagement*, tanto che un parallelismo tra i due momenti storici è esplicitamente tentato[3]. All'origine dei malumori, oltre agli attacchi ideologici più diretti, c'è probabilmente questo tentativo di disinnescare le pretese rivoluzionarie del movimento, riconducendole a una più generica (e controllabile) dimensione culturale. Se, sul piano politico, la prassi rivoluzionaria sarebbe infatti «destinata a restare allo stato velleitario»[4], su quello della cultura nella sua accezione più ampia avrebbe buone possibilità di continuare la strada aperta un decennio prima dalla neoavanguardia. Il carattere necessariamente 'sovrastrutturale' dell'impegno intellettuale è ribadito nell'articolo per il numero 17 di «Quindici», in cui Barilli rifiuta l'idea che «ci si debba vergognare dei nostri interessi di "operatori culturali". Ancora una volta, non funziona il ricatto dell'urgenza di certi avvenimenti concreti»[5]. Caso unico tra gli scritti del fascicolo, l'autore della *Barriera del naturalismo* si schiera apertamente contro la posizione di Eco, tacciandolo, in maniera a dire il vero ingenerosa e piuttosto riduttiva, di «brutale e rozza riedizione dell'impegno come immediato intervento pratico»[6].

[1] Ivi, p. 173.
[2] *Ibid.*
[3] «Al riflettere e cantare la rivoluzione, che era l'obiettivo ornamentale in cui si esaurivano gli scrittori degli anni '50, si sostituisce ora un più franco ed esuberante "farla" direttamente», ivi, p. 172.
[4] *Ibid.*
[5] R. Barilli, *Uno sperimentalismo di vita*, cit., p. 419.
[6] Ivi, p. 418. Le critiche a Eco sono mosse sulla scorta di una riflessione sulle battaglie combattute dalla neoavanguardia tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, cui Barilli, in entrambi gli articoli, rinvia continuamente: «Siamo nati, circa dieci anni fa, affermando contro una rozza nozione di "impegno" i buoni diritti di un critico e di uno scrittore di giungere a incidere sulla società non toccandola direttamente nelle sue strutture politico-economiche, ma contribuendo a mutarne le strutture di ordine linguistico, psicologico, affettivo: quelle che, con distinzione apparsa sempre più nociva, si dicevano una volta "sovrastrutture"», *ibid.*

Infrangendo una regola tacitamente osservata durante la direzione di Giuliani, vale a dire la tolleranza nei confronti di ogni tipo di schieramento ideologico interno, Balestrini interpella direttamente il collega nella seconda parte del suo articolo, attaccandolo violentemente:

> Renato Barilli, nel suo articolo che appare su questo numero, invita i letterati a non disperdersi troppo nella politica. Ma, tralasciando la sua banale e mistificante interpretazione delle proposte di Umberto Eco [...], lo scritto di Barilli è esemplare soprattutto per operare una verifica delle conclusioni cui naturalmente si giunge da posizioni intellettuali estranee al marxismo. È naturale perciò che la sua visione politica sia in perfetta sintonia col disegno politico del grande capitale, così come esso si esprime attraverso i fondi del "Corriere della Sera" [...][1]

La posizione di Barilli è delegittimata in quanto non marxista, mentre l'accusa di essere allineato al «disegno politico del grande capitale» (con una sferzante allusione alla collaborazione del collega al «Corriere della Sera»[2]) ricorda le vecchie critiche avanzate da personaggi come Moravia o in generale da riviste come «Quaderni Piacentini» o «Tempo Presente», nonché dagli storici avversari di parte comunista[3]. Balestrini sta insomma instaurando, all'interno di «Quindici», un *nomos* basato sul superamento dell'autonomia della riflessione culturale e sull'apertura alla diretta militanza politica, e a partire da tale *nomos* avvia dei meccanismi d'esclusione che coinvolgono, in prima battuta, il membro della redazione più refrattario all'abbandono di una dimensione autonomistica del lavoro artistico-letterario. Prosegue, infatti, Balestrini:

> [...] a Barilli importano le mirabili sorti di un sapere che, al di là di ogni fittizia velleità di emancipazione dell'uomo, di spinta al mutamento, finisce sempre per non essere in realtà altro che strumento di repressione e di sfruttamento delle masse al servizio della borghesia da un lato, disperato tentativo di rinnovamento di una cultura di classe dall'altro. Un sapere che si presenta come estraneo, inutilizzabile e nemico di una nuova cultura rivoluzionaria [...][4]

[1] N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, cit., p. 409.
[2] Come ricorda lo stesso Barilli, «a quei tempi ero ancora coinvolto nella collaborazione al "Corriere della Sera", quando questa stava per essere scomunicata dal Gruppo, essendone ormai apparsi gli aspetti insoddisfacenti» (R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, cit., p. 271).
[3] Cfr. *supra*, § 3.5, *Dopo il 1963: il ruolo del «verri» e il dibattito sulle altre riviste*; § 3.5.1, *Da «Rinascita» a «Nuovi Argomenti»: la polemica contro il Gruppo 63*.
[4] N. Balestrini, *La rivoluzione dei* pifferi, cit., p. 410. Barilli, nel suo intervento, scrive: «o si affronta il principio, appunto, che un critico, uno scrittore ritrovano in quanto tali una possibilità di azione sociale, all'interno stesso del loro lavoro, oppure il principio "salta", aprendo le porte a tutti i *revivals* delle concezioni rinunciatarie, che al limite indurrebbero nuovamente lo scrittore a "suonare il piffero alla Rivoluzione"», R. Barilli, *Uno sperimentalismo di vita*, cit., pp. 418-419.

Per Balestrini, al contrario, «i compiti dell'ultima arte d'avanguardia»[1] sarebbero:

> 1) *la dimostrazione* [...] 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).[2]

Si insinua, nelle argomentazioni di Balestrini, la tesi della «morte dell'arte borghese»[3], in favore di un'arte «fatta *dalle* masse e *per* le masse, una nuova arte rivoluzionaria [...] [che] può nascere solo da un salto rivoluzionario»[4]. Di conseguenza, «non si tratta [...] di "accantonare l'esteticità", come insinua Barilli, si tratta di accantonare l'esteticità borghese; e di operare *politicamente* per la nuova cultura rivoluzionaria»[5]. Queste posizioni vengono ribadite in un controverso articolo del numero 18 (luglio 1969), dove Balestrini prende le difese del regime cubano contro il poeta Herberto Padilla, accusato di essere un controrivoluzionario a seguito di alcune critiche alle politiche culturali di Castro[6]. Anche per Balestrini «Padilla [...] [è] un intellettuale *fuori* della rivoluzione; anzi un intellettuale *non rivoluzionario*»[7], per il quale a Cuba esisterebbe «un'arte dettata dal potere politico [...], magari controllata dall'esercito e protetta da una ferrea censura, contro cui non resta che chiamare a raccolta l'opinione pubblica mondiale – che finisce per essere poi quella dei paesi capitalisti»[8]. Per il direttore di «Quindici», le accuse di Padilla al regime sarebbero del tutto «infondat*e*»[9] e l'attenzione che il caso ha ricevuto dalla stampa occidentale si situerebbe nell'ambito «dell'imperterrita difesa dei valori dell'individualismo borghese, sublimato nella figura dell'intellettuale "fuori gioco", intuitivo e indifeso ma inviolabile»[10]. A conclusione dello scritto, Balestrini invoca «il suicidio degli intellettuali in quanto classe, preconizzato da Che Guevara»[11], il

[1] N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, cit., p. 410.
[2] *Ibid.* Corsivi nel testo.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, p. 411. Corsivi nel testo.
[5] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[6] Il cosiddetto '*affaire* Padilla' viene discusso sulla stampa occidentale tra la fine degli anni Sessanta, quando il poeta pubblica degli articoli di critica al regime sulla rivista filogovernativa «Verde Olivo», e il 1971, quando viene arrestato con l'accusa di essere un controrivoluzionario.
[7] N. Balestrini, *I nemici della poesia*, «Quindici», n. 18, luglio 1969, p. 15.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*

quale «diventa [...] non solo una necessità *dopo* la rivoluzione, ma anche un preciso compito *prima* della rivoluzione, almeno per quanti non si limitano a proclamarla a parole»[1].

A partire dall'episodio della censura dell'articolo di Barilli, a sua volta rilanciato dalla pubblica 'scomunica' balestriniana del numero 17, «Quindici» sembra insomma avviata su una traiettoria di chiusura e irrigidimento. Tuttavia, scrive Forni, proprio il piccolo dibattito culturale proposto nel numero 17 «offre al lettore con chiarezza il ventaglio di posizioni divergenti e, soprattutto, non comunicanti»[2] ospitate dalla testata. Come ricorda Curi,

> mi rendevo conto delle difficoltà enormi che avevamo davanti: il rischio era quello di ricadere nella vecchia nozione di impegno che aveva "imbarazzato" o portato a scelte discutibili intellettuali della generazione precedente [...]. Cercavo non già di identificare una strada diversa da quella dell'*engagement* inteso in senso tradizionale [...] ma di cominciare a proporre qualche indicazione. Mi sembrava importante che questa presa politica della parola non significasse una liquidazione della dimensione letteraria, poiché vedevo il rischio di una soluzione che passasse attraverso la semplificazione degli elementi problematici che avevamo davanti, ossia una politicizzazione grezza e superficiale della nostra attività di scrittori e critici [...][3]

Dall'altra parte è Balestrini che, affiancato almeno inizialmente da Eco, sfrutta l'apertura causata dalle dimissioni di Giuliani per imporsi nella redazione ed esercitare una vera e propria egemonia interna, la quale, se sposta sensibilmente la testata su posizioni più radicali e più politicamente definite, non trova però un vero supporto negli altri membri della redazione: «Il giornale – sostiene Balestrini – era cambiato: negli ultimi numeri "navigavano" solo due, tre cose del Gruppo 63 [...], molti si erano scollati, non avevano intenzione di fare politica»[4]. A questo punto, la chiusura di «Quindici» appare come una scelta inevitabile: la sospensione delle pubblicazioni viene

[1] *Ibid.* Corsivi nel testo. Alla posizione del direttore fa eco, nel successivo e ormai ultimo numero della rivista, quella di Perniola, che denuncia «il carattere essenzialmente e irrimediabilmente borghese dell'arte», dato dal fatto «che essa è una forma privilegiata, autonoma e separata dal vivere» . Di conseguenza, «bisogna *ucciderla*, proprio perché la creatività si realizzi autenticamente nella rivoluzione», quest'ultima intesa, ormai, come «la fine dell'arte [...] [e] di tutte le altre separazioni (cultura, religione, politica, economia...)». Perniola mette insomma a problema non più soltanto la tradizione e l'estetica borghese, bensì «*l'arte in quanto tale*», per definizione allineata ai principi etici e morali e alle strutture sociali della borghesia: «Esprimere artisticamente i desideri autentici, invece di mirare alla loro realizzazione pratica, è appunto ciò che gli artisti hanno sempre fatto, ed è propriamente la ragione per cui l'arte [...] [è] l'unica manifestazione della creatività ammessa dalla società borghese [...] [e] a essa consustanziale», M. Perniola, *Arte, immaginazione e ricupero culturale*, «Quindici», n. 19, agosto 1969, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 444-445. Corsivi nel testo.

[2] D. Forni, *Il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 105.

[3] Ivi, p. 107.

[4] *Ibid.* A questo proposito, è interessante notare come Balestrini ricorra a un'osservazione di carattere generazionale: «[...] gli intellettuali di quella generazione [la generazione che entra in campo nei dintorni del Sessantotto] erano quelli che facevano politica, mentre quelli della generazione precedente [la generazione della stessa neoavanguardia] potevano essere degli spettatori ma non degli attori» (ivi, p. 108).

decisa a settembre, durante «due tormentate riunioni»[1] in cui, alla fine, Balestrini dà le dimissioni e il resto della redazione le accetta. È Pagliarani a rivelare a Forni i retroscena di questi due ultimi incontri redazionali, dove sintomaticamente anche Eco ritira il suo appoggio al direttore: «noi, il vecchio gruppo, eravamo abbastanza stufi e allora si rompe l'alleanza che sosteneva Balestrini, che era un'alleanza guidata da Eco. Eco [...] inopinatamente lo attacca e questo attacco viene approvato da molti. Si rompe l'alleanza e non c'è più equilibrio»[2]. La chiusura della rivista viene allora messa ai voti: paradossalmente, è proprio Balestrini a votare a favore[3], mentre Pagliarani è contrario e viene persino proposto come nuovo direttore[4]. Dopo un primo tentennamento, Eco decide a sua volta per la chiusura e il suo voto contribuisce a far vincere il sì[5].

In una tavola rotonda ospitata nel 1973 sulle pagine di «Quaderni di critica» e dedicata a un bilancio del primo decennale della nascita del Gruppo 63, Balestrini offre una lettura sorprendentemente ottimistica della chiusura della rivista, non mancando di mantenere aperto il fronte interno contro i cosiddetti «neoavanguardisti riformisti»[6]:

> È curioso il *lapsus* per cui questo momento [della chiusura di "Quindici"] tutti lo chiamano "negativo", mentre è in realtà l'unico "positivo". Distruggere e basta è brutto e maleducato. All'interno del Gruppo 63 c'era però anche una linea interessata a elaborare e a praticare costruttivamente un nuovo discorso alternativo, cioè da contrapporre e sostituire a quello della letteratura vigente. [...] Ne derivavano due opposti modi di considerare lo scontro: essere contro la letteratura *tradizionale*, o essere contro la letteratura *borghese*. [...] Il secondo modo è di quelli che vogliono distruggere la letteratura borghese (che non è l'unica letteratura esistente e possibile) e basta. Non per offrire al sistema borghese un'altra letteratura migliore, ma per privarlo di ogni letteratura.[7]

[1] D. Forni, *Il nodo di Gordio dell'impegno*, cit., p. 108.
[2] *Ibid.* Il «vecchio gruppo» cui allude Pagliarani è probabilmente composto da Eco, Curi, Guglielmi e Barilli, oltre che dallo stesso Pagliarani. È interessante che nel ricordo delle ultime ore di «Quindici», l'autore della *Ragazza Carla* introduca questo elemento di distinzione (rimarcato anche dall'utilizzo del «noi») tra Balestrini e il resto della redazione.
[3] E, aggiunge Pagliarani, «noi siamo convinti che lui sia in netta minoranza», *ibid.* Come si vedrà più avanti, Balestrini era già avviato verso una nuova fase della sua carriera letteraria.
[4] Cfr. *ibid.*
[5] Cfr. *ibid.*
[6] N. Balestrini, intervento, in *Dibattito (Per un bilancio dell'esperienza neo-avanguardistica)*, in «Quaderni di critica», n. 1, 1973, poi in F. Bettini, M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, G. Patrizi (a cura di), *Sulla neoavanguardia*, cit., p. 10.
[7] *Ibid.* Corsivi nel testo.

La «linea riformista»[1] della neoavanguardia sarebbe composta da quegli autori che si accontentano di «trasformar*e*, migliorar*e*, far*e* progredire»[2] la letteratura senza contestarne l'appartenenza al sistema culturale borghese. Balestrini colloca se stesso, naturalmente, all'interno del secondo 'modo', tanto che, se considera i 'riformisti' del Gruppo 63 come «il nemico da abbattere»[3], d'altra parte dichiara che «il solo gruppo che oggi abbia senso è il gruppo politico; questo non esclude che si possa portare avanti un'azione culturale collettivamente, ma essa deve sempre verificarsi su di un substrato politico omogeneo»[4]. Che si tratti o meno di consapevolezza delle ragioni del fallimento del Gruppo, queste affermazioni confermano una traiettoria di uscita dal discorso culturale che Balestrini matura proprio sulle pagine di «Quindici» e che lo scrittore completerà alcuni mesi dopo la cessazione delle pubblicazioni. In concomitanza con la chiusura della rivista, infatti, il futuro autore di *Vogliamo tutto* si imbarca in almeno due progetti editoriali dal carattere eminentemente politico: i periodici «Potere Operaio» e «Compagni,». Il primo, nato nel settembre 1969, è l'organo settimanale dell'omonimo gruppo romano e vede Balestrini alla redazione dei primi due numeri[5]; il secondo, sottotitolato «Giornale politico mensile», è inteso, di fatto, come prosecuzione di «Quindici»:

> Utilizzando la struttura di "Quindici", i rapporti e anche parte del materiale non pubblicato ho preparato, con l'appoggio di Feltrinelli, una nuova rivista intitolata "Compagni,". L'idea era quella di continuare l'opera di "Quindici", offrendo all'azione e al dibattito del movimento uno spazio e una visibilità mediatica.[6]

Uscito in soli due fascicoli tra l'aprile e il giugno 1970[7], «Compagni,» gode, almeno per il primo numero, di una tiratura di ben 56.000 copie. Balestrini vi figura come direttore, affiancato da Bruno Crimi (redattore) e Letizia Paolozzi (responsabile di redazione). Il progetto grafico è, ancora una volta, di Trevisani e le firme ospitate provengono in buona parte dall'ambiente di Potere Operaio (vi si trovano, per esempio, articoli di Toni Negri). Non sorprende che la letteratura, e in generale gli

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.* E aggiunge, con toni che non possono non ricordare la polemica con Barilli: «[...] i neoavanguardisti riformisti non cessano di versare lacrime sul loro sogno infranto. Parlano di silenzio, di crisi della letteratura. Sono talmente identificati nelle sorti borghesi da fare apparire la crisi della letteratura di una classe con la crisi della letteratura di tutta l'umanità», ivi, pp. 10-11.
[4] Ivi, p. 27.
[5] «Poi [nel settembre 1969] ho incominciato a collaborare assiduamente alla redazione dei primi due numeri di "Potere Operaio"», C. Brancaleoni (a cura di), *Intervista a Nanni Balestrini*, cit., p. 205.
[6] *Ibid.*
[7] Cfr. «Compagni,», a. I, n. 1, aprile 1970; «Compagni,», a. I, n. 2-3, maggio-giugno 1970.

argomenti di carattere culturale, restino sistematicamente fuori dagli indici: a interessare è ormai quasi esclusivamente la situazione politica internazionale, con un *focus* particolare sulle lotte operaie cui viene data un'amplissima copertura. Il salto verso la militanza, inteso nella sua forma più pienamente e direttamente politica, è insomma compiuto, e in questo Balestrini si smarca con nettezza dai suoi vecchi colleghi di redazione. Un anno prima dell'uscita di *Vogliamo tutto*, «Compagni,» è insomma la piena realizzazione, sul piano editoriale, di un riposizionamento che il romanzo del 1971 non farà che confermare anche su quello letterario.

5.4 «RINASCITA» E OLTRE: LE REAZIONI DELLA STAMPA MARXISTA A «QUINDICI»

«Quindici» suscita un acceso dibattito soprattutto sulle riviste di area marxista, le quali, tuttavia, si comportano in maniera differente a seconda della posizione a propria volta occupata. L'istituzionale «Rinascita», per esempio, segue con interesse lo sviluppo del dibattito politico interno al Gruppo 63, arrivando a esprimere vere e proprie simpatie all'altezza del numero sulle dichiarazioni di voto e ad allontanarsi, come si è visto, quando la direzione di Balestrini spinge a un più esplicito posizionamento 'anti-PCI'. Si prendano, a questo proposito, gli articoli di Ottavio Cecchi, che recensendo il primo numero individua già «l'intenzione dei redattori e dei collaboratori di "Quindici" di mettersi a sinistra della sinistra, di fare insomma la coscienza a tutti»[1] e ne rimprovera il presunto settarismo: «Ma che cosa fa [la rivista] invece di discutere? Si rinchiude nel "gruppo", si appella alla morale di gruppo [...] e "provoca": chi è del Gruppo va bene e chi non è del Gruppo va male»[2]. Va da sé che, appena un anno dopo, lo stesso Cecchi plauderà alla scelta di «Quindici» di fare campagna elettorale per la 'scheda rossa' e contro l'astensionismo[3] e, in una breve recensione al numero 11, apprezzerà l'editoriale di Eco contro l'occupazione della Triennale[4]. Mentre Pavolini prosegue e conclude con una brevissima nota la polemica aperta da Balestrini nel numero 17[5], Mario Spinella,

[1] O. Cecchi, *«Quindici»*, «Rinascita», a. XXIV, n. 22, 2 giugno 1967, p. 22.
[2] *Ibid.* Contro questa presunta prassi settaria, Cecchi rivendica la disponibilità al dialogo del Partito: «[...] a differenza di "Quindici", siamo per il dialogo. E, a differenza di "Quindici", noi Partito Comunista conduciamo una lotta alla testa di milioni di uomini. [...] noi ribadiamo il nostro impegno di lotta per il socialismo e per un dialogo con quanti, non sordi, capiscono i pericoli che maturano e che sono nell'aria. Mettersi fuori, fare gruppo e chiudersi le orecchie non serve a niente», *ibid.*
[3] Cfr. O. Cecchi, *«Quindici»: scheda rossa*, «Rinascita», a. XXV, n. 19, 10 maggio 1968, p. 25.
[4] Cfr. O. Cecchi, *«Quindici»*, «Rinascita», a. XXV, n. 26, 28 giugno 1968, p. 36.
[5] Cfr. L. Pavolini, *Letterati in politica*, «Rinascita», a. XXVI, n. 20, 16 maggio 1969, p. 17. Per Pavolini, «Balestrini si dichiara contro "la camicia di forza delle idee prefabbricate". Perfetto. Vada a rileggersi quanto di prefabbricato e di idealistico (e quindi di non marxista) c'era nei materiali da lui ospitati il mese scorso [nel numero 17 di "Quindici"]» (*ibid.*). Il virgolettato proviene da N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, cit., p. 408.

da sempre alleato della neoavanguardia, passa dal prendere le difese di «Quindici» contro l'articolo di Breitburd[1], all'appoggiare e giustificare l'apertura alla politica del Gruppo 63[2] e infine all'individuare la causa della crisi redazionale nella pretesa della testata di farsi «portavoce indifferenziat*a* delle forme di contestazione di "sinistra estrema" in Italia e fuori d'Italia»[3]. Il principale periodico culturale comunista sembra insomma posizionarsi e riposizionarsi a seconda dei posizionamenti e riposizionamenti di «Quindici», di volta in volta corteggiandone e respingendone le scelte ideologiche nell'ottica di una battaglia politica che rimarchi la centralità del PCI nel confuso scacchiere politico di fine anni Sessanta. A questo proposito, è senz'altro sintomatico che anche un commentatore equilibrato come Spinella si lasci andare a un giudizio come quello che segue, leggendo nella crisi del Gruppo 63 un processo più ampio che riguarda, in definitiva, la potenziale perdita di egemonia del Partito:

> Il processo di differenziazione della sinistra italiana, nel quale rientra anche questa ultima crisi del "Quindici", è un fenomeno che non spaventa, ma certo preoccupa chi sa fin troppo bene che di esso può facilmente profittare proprio quell'*establishment* contro il quale il Gruppo si è battuto [...]. Non spaventa, questo fenomeno, [...] per la saldezza del nucleo attivo di opposizione al capitale rappresentato in Italia dal Partito Comunista [...]. Non ci spaventa; ma ci preoccupa, perché troppo spesso [...] si ha una rottura e un imbrigliamento di forze positive in una sterile polemica (o lotta) interna allo schieramento. Questo accade su scala macroscopica, quanto in episodi, quale questo del "Quindici", indubbiamente minori [...][4]

D'altra parte, ben diverso è l'atteggiamento dei periodici legati all'orizzonte ideologico della Nuova Sinistra, in particolare delle riviste «Quaderni Piacentini», «Nuovo Impegno» e «Che fare». Sulla prima escono due articoli anonimi[5] in cui le posizioni di «Quindici» sono duramente contestate anche in funzione di un posizionamento nei confronti del PCI. Nel primo dei due articoli, infatti, si rileva con sarcasmo che «recensendo il primo numero di "Quindici" [...], "Rinascita" non nasconde

[1] Cfr. M. Spinella, *Divergenza di giudizio e precisazioni in margine*, cit.
[2] Cfr. M. Spinella, *«Quindici»*, «Rinascita», a. XXIV, n. 34, 1° settembre 1967, p. 23. Scrive Spinella: «Non manca, negli ambienti letterari italiani, chi si stupisce, o fa finta di stupirsi, per la piega "politica" assunta da "Quindici" [...]. Le "anime belle" se ne dolgono e si rivolgono alla scialba "Fiera" di Rizzoli: quanto a noi – che non abbiamo nessun motivo di sorpresa – non possiamo che constatare con soddisfazione questa conferma di quale fosse il vero significato del "disimpegno" della nuova avanguardia italiana: la ricerca di un nuovo rigore intellettuale e letterario», *ibid.*
[3] M. Spinella, *Il destino di «Quindici»*, «Rinascita», a. XXVI, n. 38, 26 settembre 1969, p. 6. La breve nota di Spinella è un'accorata e lucida analisi delle ragioni che hanno spinto la redazione a chiudere la rivista, individuate sostanzialmente nella traiettoria politico-ideologica di Balestrini e nel suo conseguente isolamento interno al Gruppo.
[4] *Ibid.*
[5] Ma che Daniela Forni ed Erica Lese, curatrici della bibliografia su «Quindici» posta in chiusura dell'antologia a cura di Balestrini, attribuiscono a Franco Fortini (cfr. D. Forni, E. Lese (a cura di), *Hanno scritto di «Quindici»*, in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 486-487).

la sua costernazione. [...] ora che il discorso [del Gruppo 63] comincia a investire anche il campo politico [...] subentra l'allarme»[1], per poi sottolineare, altrettanto sarcasticamente: «Noi che non abbiamo mai dissimulato le nostre scelte politiche, da vari anni meritiamo da "Rinascita" – che scheda anche i bollettini parrocchiali – l'onore del più scrupoloso silenzio»[2]. Della compagine di «Quindici» è detto che «i "rivoluzionari" sono in nettissima minoranza rispetto ai moderati»[3], e se da un lato l'anonimo recensore ammette che «il dibattito politico si è spostato decisamente "a sinistra" rispetto alle posizioni del PCI»[4], dall'altro non nasconde la critica, rivolta anche al Gruppo 63, che ormai «essere "a sinistra del PCI" è di moda. Ma quasi sempre è soltanto un modo di pensare, non di essere. Un atteggiamento intellettuale, non politico»[5]. I toni si scaldano nel secondo articolo, pubblicato in concomitanza con l'uscita del numero 8, dunque all'indomani dell'apertura di «Quindici» al movimento studentesco. La rivista viene definita «uno degli esempi più vistosi di come il sistema tenti di neutralizzare il dissenso assumendosene la gestione»[6], vale a dire «facendo trattare la nuova tematica politica contemporanea da moderati e da estremisti (si fa per dire), da violenti [...] e da non-violenti»[7], senza una coerente elaborazione politico-ideologica collettiva. Il testo si chiude con un attacco personale a Sanguineti, che «ad onta della sua fama di "cinese", *ha* brillato per la sua assenza durante l'occupazione torinese (non il minimo atto di presenza, non un intervento [...], non una protesta per gli arresti)»[8]: il motivo, si ipotizza, «oltre alle preoccupazioni per la carriera accademica»[9], sarebbe che «il prof. Sanguineti si presenta candidato come indipendente nelle liste del PCI a Torino»[10].

Anche «Nuovo Impegno», rivista nata a Pisa nel 1965 e animata, tra gli altri, da un giovanissimo Romano Luperini, affida a due note redazionali, uscite entrambe nel numero di maggio-luglio 1967, la propria critica alle posizioni di «Quindici» e all'atteggiamento altalenante dei comunisti nei confronti del Gruppo 63. Nel primo testo si legge: «Quando uscì "Quindici", i critici letterari del PCI [...] non mangiarono la foglia e quasi si spaventarono. [...] Ma appena sortì il n. 2, la stampa comunista dette un vero respiro di sollievo, e fu tutto un coro di elogi. Cosa era successo di nuovo? [...] il giornale aveva preso una posizione politica»[11]. Il riferimento è alla copertura offerta dalla rivista alla Guerra

[1] *Tutti rivoluzionari*, «Quaderni Piacentini», n. 32, ottobre 1967, p. 34.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] Ivi, p. 35.
[6] *Omaggio a «Quindici»*, «Quaderni Piacentini», n. 34, maggio 1968, p. 71.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 72.
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, pp. 72-73.
[11] *«Quindici» contro tutti*, «Nuovo Impegno», a. II, n. 8, maggio-luglio 1967, p. 107.

dei sei giorni, che tuttavia si riduce, per la redazione di «Nuovo Impegno», a un generico appello «contro tutte le guerre, quali esse siano»[1]:

> Si tratta di uno di quei discorsi da conservatori intelligenti che piacciono tanto ai comunisti nostrani. Quello che invece non si vede, è cosa ci sia di terroristico, di "eversivo", di polemico contro tutto e contro tutti, e insomma di autenticamente avanguardistico in questa nuova impresa editoriale del Gruppo 63.[2]

Poco più avanti, un secondo testo entra maggiormente nel merito del dibattito politico-ideologico promosso da «Quindici», criticando, in particolare, l'atteggiamento ancora 'letterario' dei suoi collaboratori:

> I numeri 3 e 4 del mensile del Gruppo 63 vorrebbero segnare la svolta "rivoluzionaria" di "Quindici" [...]. Ciò non toglie: a) una enorme confusione che in parte deriva dalle obiettive differenze di opinione fra collaboratore e collaboratore [...]; b) che questa confusione non sia casuale e vada ben al di là delle posizioni personali dei collaboratori rispecchiando anzi una precisa piattaforma comune che di questa confusione si avvale e si nutre per difendere ancora posizioni meramente letterarie [...][3]

Esattamente come per «Quaderni Piacentini», a essere messo sotto accusa è l'amalgama di orientamenti ideologicamente divergenti che «Quindici» propone senza alcun tipo di mediazione («[...] sul carrozzone della rivoluzione possono salire tutti, Martin Luther King e Stokely Carmichael, i capelloni olandesi e i contadini cinesi, Capitini e Che Guevara, Gadda e Debray; tanto quello che conta è il "rifiuto"»[4]); tuttavia, ciò che è interessante nella posizione di «Nuovo Impegno» è l'insistenza sul carattere sostanzialmente letterario della rivista avversaria:

> [...] l'ultima moda dei letterati è [...] quella di travestirsi da cinesi. Peccato che restino letterati e, in fondo, mirino soltanto a salvare la letteratura, a tirare acqua al loro mulino. Ecco qui: la letteratura – dice Angelo Guglielmi, direttore del mensile [*sic*] – è "rivoluzionaria", perché è "una violazione della norma, una

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ancora su «Quindici» (e due domande a «Che fare»)*, ivi, p. 109.
[4] Ivi, p. 110.

> infrazione, una forma di illegalità" (veramente noi penseremmo, con Marx, che è un istituto sovrastrutturale del sistema, ma evidentemente ci sbagliamo) [...][1]

Come scrive Pietro Cataldi, non solo «uno dei momenti più vitali dell'elaborazione teorica di riviste come "Quaderni Piacentini" o "Nuovo Impegno" o "Che fare" si lega proprio alla critica condotta nei riguardi della neoavanguardia»[2], ma tale elaborazione conduce questi periodici a rifiutare, di fatto, il dibattito puramente letterario, «anche se tale rifiuto è preceduto (e quasi accompagnato) da numerosi interventi tendenti ad affermare le nuove possibilità della letteratura, piuttosto che a negarle prospettive di sopravvivenza»[3]. Questo è evidente, in particolare, proprio con «Nuovo Impegno», rivista che si può dire nasca nel segno della contestazione del Gruppo 63[4] e che propone, fin dall'editoriale d'esordio del 1965 a firma del direttore Franco Petroni, una visione non autonomistica e socialmente 'integrata' del fatto letterario:

> [...] non possiamo accettare la teoria della neoavanguardia, secondo la quale l'arte adesso deve porsi come unico obiettivo la ricerca di nuove combinazioni linguistiche che provochino la realtà e la costringano a svelarsi. Noi affermiamo decisamente l'unità tra il momento della presa di posizione morale e politica e il momento della ricerca [...]. Sosteniamo che debbono essere usati, al fine di svelare e demistificare la realtà, tutti gli strumenti che la scienza moderna ci offre, in una prospettiva marxista rivoluzionaria.[5]

All'editoriale di Petroni fa seguito un lungo saggio di Luperini[6], in cui si rilanciano le accuse di connivenza della neoavanguardia con il neocapitalismo (mettendo già in guardia dall'atteggiamento della critica comunista nei confronti del Gruppo 63[7]) e si tenta di delineare il profilo di una «letteratura d'opposizione implicitamente o tendenzialmente rivoluzionaria»[8], che si ponga «a tu per tu con la realtà [...] per rappresentarla nel suo stato di totale alienazione, per

[1] *Ibid.* L'indicazione di Guglielmi come direttore di «Quindici» è un'evidente svista dell'autore di questa nota. Per i virgolettati, cfr. A. Guglielmi, *Gadda progressista*, «Quindici», n. 3, ottobre 1967, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., p. 109.
[2] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, «Allegoria», a. I, n. 3, 1989, p. 41.
[3] Ivi, p. 48.
[4] Il primo numero di «Nuovo Impegno» si apre con due articoli, rispettivamente di Petroni e Luperini, in polemica con le posizioni del Gruppo 63. La testata viene così a occupare una posizione molto specifica nel campo letterario, di diretta ed esplicita opposizione alla neoavanguardia.
[5] F. Petroni, *Proposta per una cultura rivoluzionaria*, «Nuovo Impegno», a. I, n. 1-2, dicembre 1965, p. 6.
[6] R. Luperini, *Dopo la neoavanguardia*, ivi, pp. 8-40.
[7] «[...] la collaborazione di Sanguineti, gli interventi di Pignotti e di Barilli, i continui riferimenti alla letteratura d'avanguardia di Spinella e di Ferrata [...] hanno indotto alcuni [...] a parlare di un'aperta collusione tra PCI e neoavanguardia e di un ennesimo tentativo del partito di giungere, in campo culturale, ad un opportunistico spartimento del potere con le forze che sembrano oggi predominanti», ivi, pp. 8-9.
[8] Ivi, p. 35.

scandagliarla in profondità [...] demistificandola alla luce di una ideologia apertamente rivoluzionaria»[1]. Ma a queste indicazioni generali, nota Cataldi, manca «un'effettiva riflessione sul momento dello *specifico* formale»[2], così che «la difesa del valore della letteratura [...] si fonda [...] sui suoi requisiti sociologici e gnoseologici»[3], e insomma su un'idea ormai del tutto eteronoma del fatto letterario, visto come «strumento di conoscenza della mistificazione borghese»[4]. Per dirla con Ferretti, si tratta della «sottolineatura del momento politico come primario»[5], che già all'altezza del 1965[6] implica un netto rifiuto delle poetiche neoavanguardiste (confermandone così, per converso, l'ormai avvenuta consacrazione nel campo letterario) e, in definitiva, la rivendicazione di un nuovo posizionamento. A metà del decennio Sessanta, «i fondamenti del letterario appa*iono* già minati dall'interno in una prospettiva critica che appunto dal rinnegamento del primato (e dell'autonomia) del letterario tra*e* le sue energie»[7], e che soprattutto «misur*a* sulla letteratura qualche cosa d'altro che letteratura non *è*, e che di essa appar*e* più importante»[8]: vale a dire, naturalmente, la politica. Dati questi presupposti, non stupisce che sia «Quaderni Piacentini» che «Nuovo Impegno» entrino nel dibattito su «Quindici» con l'obiettivo di delegittimare il duplice tentativo, percepito ormai come contraddittorio, di *engagement* e di difesa dell'autonomia della letteratura promosso dal Gruppo 63, mentre d'altra parte, nel quadro di un più ampio disegno di opposizione al PCI, questi periodici mettono a critica la traiettoria di «Rinascita» e di altri organi di stampa vicini al Partito.

In accordo a questa rinnovata visione eteronoma della critica e della produzione letteraria, il Gruppo 63 diventa insomma il pretesto di prese di posizione di natura prevalentemente politica, secondo quella «caratteristica peculiare»[9] del Sessantotto che Cataldi individua nel «considerare da un punto di vista politico tutto ciò che politico sembrava non essere»[10]. Ma se «Quaderni Piacentini» e «Nuovo Impegno» si incontrano su una linea d'opposizione alla neoavanguardia che risale a ben prima della nascita di «Quindici» e della sua crisi interna[11], la rivista «Che fare» occupa una posizione ambigua e per certi versi direttamente concorrenziale al periodico del Gruppo 63.

---

[1] *Ibid.*
[2] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 49. Corsivo nel testo.
[3] *Ibid.*
[4] Ivi, pp. 49-50.
[5] G. C. Ferretti, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968, p. 75.
[6] Anno simbolico che vede l'uscita di due testi chiave della stagione politica immediatamente successiva, vale a dire *Scrittori e popolo* di Asor Rosa (Roma, Samonà e Savelli) e *Verifica dei poteri* di Fortini (Milano, Il Saggiatore). Entrambi i libri sono, e certo non a caso, lungamente citati e commentati nel saggio di Luperini.
[7] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 37.
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 38.
[10] *Ibid.*
[11] La posizione di «Quaderni Piacentini» nei confronti della neoavanguardia è già stata menzionata, per cui cfr. *supra*, § 3.5.1.

5.4.1 «Che fare», una diretta concorrente di «Quindici»

«Che fare» esordisce nel maggio 1967, appena un mese prima della nascita di «Quindici», e prosegue le pubblicazioni fino al giugno 1975. L'interesse particolare di questa testata è data dalle posizioni del suo nucleo redazionale, composto, almeno per i primi tre numeri, da Francesco Leonetti, Roberto Di Marco e Gianni Scalia[1]: intellettuali e scrittori provenienti dalle esperienze dello sperimentalismo di fine anni Cinquanta (Scalia e Leonetti), nonché compagni di strada o membri effettivi del Gruppo 63 (rispettivamente, Leonetti e Di Marco). Il legame del periodico con il *milieu* neoavanguardista è dunque molto forte[2], e a questo proposito non è di poco conto che «Nuovo Impegno», in chiusura della polemica con «Quindici», solleciti gli «amici letterati e marxisti di "Che fare"»[3] a distinguersene con decisione, segno di una percepita vicinanza che ora, a cavallo del Sessantotto, deve essere rinnegata con forza:

> Buona metà del vostro n. 1 (per es., tutto quello che ha scritto Leonetti) non avrebbe potuto benissimo esser pubblicato su "Quindici"? Siete tallonati dai vostri nemici: Barilli, Guglielmi, quel gruppo di potere capitalistico che è – voi lo sapete bene – il Gruppo 63 dicono di stare oramai a sinistra quanto e magari più di voi... Questo non vi dice nulla?[4]

A fare problema, come si vede, è soprattutto Leonetti, intellettuale dall'inquieta e curiosa mobilità la cui «allegria rivoluzionaria»[5], unita agli oggettivi trascorsi con il Gruppo 63, non può non collocarlo in una posizione ambigua. Sintomatici, anche se provenienti da un punto di vista non allineato ai gruppi della Nuova Sinistra e molto critico nei confronti del Sessantotto, sono i giudizi

[1] Scalia abbandonerà la redazione nel 1968 e verrà sostituito da Arnaldo Pomodoro (cfr. M. Rustioni, *La primavera del «Che fare»*, in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, tomo II, Pisa, ETS, 2011, p. 75; P. Petteruti Pellegrino, *«Che fare»*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 140).

[2] Specialmente per quanto riguarda la coppia formata da Leonetti e Di Marco. Si può anzi dire che con «Che fare» i due scrittori completino quella traiettoria di avvicinamento reciproco iniziata nel 1962 sulle pagine del «menabò» (cfr. *supra*, § 3.2.1, *La ricezione critica e le prose sperimentali del «menabò» n. 5*), e che porta Di Marco, come si vedrà, a una vera e propria scissione dal Gruppo 63.

[3] *Ancora su «Quindici» (e due domande a «Che fare»)*, cit., p. 110.

[4] *Ibid.*

[5] A. L. De Castris, *L'anima e la classe. Ideologie letterarie degli anni Sessanta*, Bari, De Donato, 1972, p. 230. Per De Castris, estremamente critico nei confronti dell'*équipe* di «Che fare», Leonetti mostrerebbe tratti di «marcusiana vitalità» e di «panismo naturalistico» che lo collocherebbero «tra futurismo e dannunzianesimo»: «L'avanguardia con pochi tocchi trascorre dall'ambito letterario all'ambito di una volontà pragmatica che ne conserva con troppa disinvoltura i tratti più salienti» (ivi, pp. 230-231).

che in questo torno d'anni esprime Pasolini, rimproverando all'ex compagno di «Officina» di aver «fatto della "cultura antagonista" una realtà non prospettata o progettata o addirittura utopistica, ma una realtà concreta e operante»[1], trasformandosi così in un «manicheo di stretta osservanza marxista-leninista»[2]. In ogni caso, e sebbene Di Marco sia generalmente più apprezzato di Leonetti per la sua «ben diversa razionalità di intenti»[3], il fronte di «Che fare» trova dei marcati elementi di coesione nel comune orientamento marxista e nella condivisa volontà di porsi 'a sinistra del PCI'[4]. Ciò permette di evitare ogni problema di coesistenza forzata di linee ideologiche differenti e di abbracciare senza esitazioni, e fin dal primo numero, le ragioni degli studenti e dei movimenti di protesta internazionali. Come riassume Rustioni, infatti,

> nei primi cinque numeri [corrispondenti al periodo 1967-1969] [...] "Che fare" aderisce al paradigma di rivolta promosso dal movimento studentesco [...] e una multiforme varietà di argomenti viene esposta e trattata senza alcuna preclusione gerarchica. [...] Assai ampio poi e soggetto, invece, a ragioni terzomondiste, risulta lo spazio dedicato alla situazione internazionale, anche se non mancano documenti e testimonianze incentrati sul nostro Paese, come quelli relativi all'occupazione compiuta dal Comitato di Unità di Base formato da Leonetti assieme ai dipendenti della casa editrice Il Saggiatore.[5]

Ciò che per «Quindici» è un'apertura graduale e non priva di tentennamenti, per «Che fare» è una scelta di campo immediata, accompagnata anche, come nel caso dell'occupazione del Saggiatore o della Triennale di Milano, da una concreta attività militante[6]. Anche questa rivista segue una

[1] P. P. Pasolini, *Una serie di orrori formali in nome di una "cultura antagonista"*, «Tempo», 9 settembre 1973, poi Id., *Francesco Leonetti*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1874.
[2] *Ibid.* Molto interessante è la traiettoria leonettiana che Pasolini tratteggia nel suo articolo, sia per lo sguardo critico che getta sull'ex sodale officinesco, sia perché lascia emergere con chiarezza la percezione della problematicità della posizione di Leonetti nel campo letterario di fine anni Sessanta (e ormai primi anni Settanta): «Leonetti si è messo a rincorrere dappertutto padri e madri, con un'angoscia che gliene faceva sempre scoprire di nuovi per primo, quando ancora erano assolute novità: così ha militato nei primi anni Sessanta con la neoavanguardia (accettandone tutto, non solo i principi ideologici, che era naturale che a lui [...] interessassero – ma anche tutti i più atroci prodotti che ne sono conseguiti): ma poi non appena scesero le meravigliose orde barbare del Sessantotto, ecco che egli si accorse che i padri e le madri, meravigliosamente copulanti, non erano i neoavanguardisti, ma i gauchisti: li scoprì, per primo, o tra i primi, li capì, li reificò culturalmente, ne accettò tutto (non cercando, tuttavia, come hanno fatto ribaldamente gli altri neoavanguardisti, di mescolare i propri stronzi esperimenti linguistici con Che Guevara [...]). Ora, che anche quei nuovi padri e madri si rivelano come delusori [...], Leonetti non ha più nuovi padri e nuove madri da scegliere e, contro la propria natura, resta fedele agli ultimi che si è trovato», ivi, p. 1875.
[3] A. L. De Castris, *L'anima e la classe*, cit., p. 231.
[4] Rustioni parla di un «sostrato ideologico comune ai redattori, identificabile con l'area della sinistra extraparlamentare», M. Rustioni, *La primavera del «Che fare»*, cit., p. 76.
[5] Ivi, p. 77.
[6] Ai due eventi, infatti, parteciperà anche Leonetti (cfr. F. Leonetti, *La voce del corvo. Una vita (1940-2001)*, Roma, DeriveApprodi, 2001, pp. 77-81).

traiettoria di progressivo abbandono del dibattito culturale e letterario in direzione di argomenti di natura eminentemente politica. Le serie in cui il periodico si articola sono due: la prima, che si conclude nel 1972, porta il sottotitolo di «Bollettino di critica e azione d'avanguardia» ed è a sua volta «ripartita in due gruppi differenziati dal colore della copertina»[1] (rosso per i primi cinque numeri, giallo per i restanti tre); la seconda, che continua fino alla chiusura della testata e propone una redazione parzialmente rinnovata[2], porta la dicitura di «Rivista marxista-leninista di dibattito del P.C.(m.-l.)I.»[3]. Se il cambio di sottotitolo è senz'altro indicativo della progressiva emersione di un «primato della prassi politica sulla letteratura»[4], il mutamento di rotta è avvertibile già nel passaggio dal 'gruppo rosso' al 'gruppo giallo' della prima serie. Scrive ancora Rustioni:

> [...] a partire dal sesto fascicolo "Che fare" perviene ad un'impostazione radicalmente diversa: negli anni riconducibili all'esiguo gruppo a copertina gialla della prima serie (1970-1972) la rivista affronta prevalentemente questioni di teoria sociale ed economica, e se al suo interno permangono spazi di discussione riguardanti il rapporto tra epistemologia e dottrina marxista ed altri ancora legati al dibattito culturale, è comunque significativo che quello letterario sia affidato a due supplementi esterni, e dunque pubblicati allo scopo di espungere un settore considerato inessenziale allo svolgimento delle tesi rivoluzionarie allora prevalenti.[5]

I due supplementi cui Rustioni si riferisce sono i due numeri dello «Zibaldone artistico, letterario, scientifico» pubblicati, rispettivamente, nel 1972 e nel 1973[6], e se l'esternalizzazione del dibattito letterario e culturale rispetto al corpo principale del periodico indica senza dubbio una tendenza, non si deve dimenticare che la rivista chiude i conti con la letteratura già nel 1969 (al punto che la nascita dello «Zibaldone» potrebbe anche essere letta come un tentativo di reintegrare ciò che tre anni prima era stato bandito). Nel numero 5 (estate 1969) compare infatti una curiosa nota redazionale in cui si sostiene a chiare lettere che «il "Che fare", con tutti i suoi difetti e pregi, non è rivista di cultura ma tende ad essere azione politica»[7]: stabilito che la rivista «non *ha* mai professato

[1] M. Rustioni, *La primavera del «Che fare»*, cit., p. 75.
[2] Cfr. P. Petteruti Pellegrino, *«Che fare»*, cit., p. 140.
[3] Il Partito Comunista (marxista-leninista) Italiano nasce nel 1972 dalla precedente Unione dei Comunisti Italiani (marxisti-leninisti), fondata nel 1968 e a sua volta frutto di una scissione dal PSIUP e dell'incontro con alcuni militanti del movimento studentesco (cfr. N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 380-381).
[4] P. Petteruti Pellegrino, *«Che fare»*, cit., p. 140.
[5] M. Rustioni, *La primavera del «Che fare»*, cit., p. 77.
[6] Un'avvelenata recensione al secondo numero dello «Zibaldone» è data da Pasolini (cfr. P. P. Pasolini, *Francesco Leonetti*, cit., pp. 1876-1878).
[7] *«Che fare» e la letteratura-arte*, «Che fare», n. 5, estate 1969, p. 85.

il feticismo della letteratura che in genere i letterati professano»[1], si ammette che il suo «orizzonte di lavoro [...] non è appunto la letteratura [...] ma la pratica sociale di negazione determinata del sistema capitalistico qui ed ora»[2]. Altrettanto curioso è che queste dichiarazioni arrivino all'indomani dell'uscita del numero 4 (inverno 1968-1969), che invece è in gran parte dedicato a riflessioni di carattere artistico-letterario attorno al concetto di 'decentramento dell'opera', peraltro svolte in aperta opposizione a «Quindici». Inoltre, come ricorda Cataldi, è proprio nel passaggio dal numero 4 al numero 5 che «spariscono per sempre i testi creativi, invece abbastanza frequenti nei primi tre fascicoli»[3], sebbene piuttosto variegati e non orientati alla ricerca di un indirizzo estetico comune[4]. Alla luce di queste osservazioni, risulta quindi evidente che tra il 1967 e il 1969 (gli anni dei fascicoli dalla copertina rossa) la rivista completi una traiettoria d'uscita dai territori del letterario che vede nel numero 4 un passaggio fondamentale: non solo perché in quel fascicolo emerge il primo e unico tentativo di «Che fare» di definire, se non una poetica, quantomeno una posizione estetico-ideologica condivisa, per quanto ormai del tutto votata all'eteronomia e aperta alla diretta prassi politica, ma anche perché tale tentativo rivela una precisa volontà di smarcarsi dagli ambienti della neoavanguardia.

La struttura di «Che fare» è piuttosto ricercata ed esibisce, come suggerito da Rustioni, un probabile influsso leonettiano, se non addirittura vittoriniano: i primi quattro numeri si compongono di quattro sezioni, denominate rispettivamente *A voce*, *Contesti*, *Operazioni* e *Idee*. Nella prima

[1] *Ibid.* Corsivi nel testo.
[2] *Ibid.*
[3] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 48.
[4] A prevalere, in particolare, è l'interesse per il *beat* americano, di cui si pubblicano diversi testi in traduzione (cfr. A. Ginsberg, *La solitudine pubblica*, «Che fare», n. 1, maggio 1967, pp. 43-49; Le Roi Jones, *Rythm & Blues – Una parte della dottrina – Indiani*, ivi, pp. 50-55; T. Hall, *Sta a sentire Lyndon – Una giustificazione – Non siamo maldestri quando violentiamo – Sosta notturna in Tennessee*, ivi, pp. 93-95; A. Ginsberg, *Kral Majales*, «Che fare», n. 2, novembre 1967, pp. 98-99; L. Ferlinghetti, *Mosca, desolazione*, *Segovia, neve*, ivi, pp. 100-103). Per quanto riguarda, invece, i testi di autori italiani, la media sembra assestarsi su un gusto vagamente surrealista o parasurrealista che emerge soprattutto nel primo numero. A questo proposito, si segnalano una prosa di Giorgio Celli (*L'uccisione del minotauro*, «Che fare», n. 1, maggio 1967, pp. 80-82) che confluirà nella sua seconda prova narrativa, i *Prolegomeni all'uccisione del minotauro* (Milano, Feltrinelli, 1972), e due prose rispettivamente di Ferdinando Albertazzi (*Dimensione-ball*, ivi, p. 83) e Antonio Napoletano (*Romanzetto-da-notte*, ivi, pp. 86-89) che recuperano suggestioni di scrittura automatica (Albertazzi: «La stella Regina spiove al trotto sull'impalcatura cartomante, rompe lungo le foglie a vapore, inverte un ritorno di flutti e sfaccetta le nervature prismatiche del mare», ivi, p. 83) o tecniche di montaggio testuale sospese tra onirismo e flusso di coscienza (Napoletano: «[...] ho messo un tigre nel tuo cuore gira e rigira sì l'ho lasciato lì è entrato lì proprio s'è fatta la cuccia te l'ho no punto di domanda che proprio un tigre nel tuo debole ultimo fottuto restante cuore sì l'ho lasciato lì [...]», ivi, p. 86). Non sorprende che, negli indici dei primi numeri, siano presenti anche gli altri due membri della Scuola di Palermo (cfr. G. Testa, *Il mutante*, ivi, pp. 90-93; M. Perriera, *Massima generale*, «Che fare», n. 2, novembre 1967, p. 62; G. Testa, *Dalla stessa parte del toro*, ivi, pp. 66-69; M. Perriera, *Con quelle idee da canguro*, ivi, pp. 74-76). Interessante è una prosa metanarrativa di Testa pubblicata nel primo numero, che anticipa il tema, centrale, come si vedrà, nello sviluppo della rivista, della morte della letteratura e dell'uscita dal letterario come dimensione separata dalla prassi: «[...] è un gran bene che la letteratura defunga: ciò significa che tutto diviene letteratura: ciò spiega l'insorgenza tecnico-sociale del letterato di "professione", il cui compito saliente è quello di sicofante della letteratura defunta». G. Testa, *Il mutante*, cit., ivi, p. 93.

compaiono dibattiti collettivi su argomenti generali di volta in volta selezionati; la seconda riporta notizie o materiali dei movimenti di protesta italiani e internazionali (grande spazio è dedicato, per esempio, a Malcolm X e al Black Power americano); la terza ospita gli scritti creativi mentre la quarta presenta approfondimenti su questioni ideologiche o culturali di stretta attualità. Tuttavia, anziché presentarsi come classiche rubriche o ripartizioni interne, le sezioni sono 'montate' in maniera non lineare, così da accavallarsi e interferire l'una con l'altra. In questo modo, la rivista diventa uno spazio in cui i materiali letterari, politici e più latamente culturali fluiscono liberamente, incontrandosi e scontrandosi tra loro. Leonettiana è appunto la «volontà di produrre, attraverso ciascun fascicolo, un insieme di contributi tra loro collegati»[1], la quale richiama in filigrana quell'idea dei 'nessi' che Vittorini aveva introdotto nel «menabò» n. 6 e sviluppato soprattutto con il n. 7 («Gulliver»), da cui «Che fare» sembra riprendere l'impalcatura apparentemente disordinata e il fitto intreccio di voci[2]. Tuttavia, già dal numero 5 la rivista assume «soluzioni di stampa più uniformi»[3], con fascicoli generalmente «più rigorosi ed ordinati»[4]: la virata politica influisce anche sulla struttura degli indici, che soprattutto a partire dalla 'serie gialla' diventano più lineari e schematici, maggiormente interessati a divulgare contenuti specifici (di natura ormai quasi esclusivamente politica) che non a stimolare il lettore con originali e imprevedibili soluzioni di 'montaggio'.

La sezione *A voce* del primo numero è dedicata al tema *Merce, comportamento, immaginazione* e si apre con un testo di Leonetti che dichiara: «Viviamo con naturalezza, rassegnati e ostinati, in un mondo innaturale di schemi ossessivi, calcolati per organizzare in abitudini coatte ogni impulso o percezione»[5]. Dopo aver denunciato le condizioni d'esistenza nella società del capitalismo maturo[6], il direttore della rivista esprime simpatia per i movimenti *underground*[7], critica l'«opposizione marxista»[8] 'ufficiale' per essere ormai diventata «una mimesi dell'idea della scala sociale, sia nella competizione internazionale fra i poteri, sia nel processo della vita (della prassi) individuale»[9] e

[1] M. Rustioni, *La primavera del «Che fare»*, cit., p. 78.
[2] Proprio *Nessi* era il titolo della sezione del «menabò» n. 6 (1963) che aveva ospitato la polemica tra Calvino e Guglielmi, mentre l'intero indice del «Gulliver», nella sua labirintica frammentarietà, sembra guidato dalla volontà di far dialogare tra loro interventi di argomento specificamente letterario e altri di carattere più generale, politico, antropologico o culturale. Per Silvia Cavalli, si tratta del tentativo di «un dialogo che apra le porte della letteratura a tutte le manifestazioni culturali [...] e faccia uscire gli intellettuali dalla torre d'avorio dell'umanesimo», S. Cavalli, *Progetto «menabò»*, cit., p. 190.
[3] M. Rustioni, *La primavera del «Che fare»*, cit., p. 77.
[4] *Ibid.*
[5] F. Leonetti, intervento, in *A voce I. Merce, comportamento, immaginazione*, «Che fare», n. 1, 29 maggio 1967, p. 1.
[6] «È accaduto (semplificando) che l'unica idea propria del potere sociale, e dell'ordine religioso di tecnici e dirigenti da esso creato, che è l'idea del progresso come scala sociale che è apparentemente aperta a ciascuno, ha avuto un successo completo e totalitario», ivi, p. 2.
[7] Definiti «una nuova clandestinità, aperta fra tutti i simili del mondo, che sputano naturalmente nel piatto della produzione [...] in un atto ovvio di verità. Perché vogliono affermare magari in silenzio "io vivo, noi viviamo"», *ibid.*
[8] Ivi, p. 3.
[9] *Ibid.*

constata che «è possibile soltanto la manifestazione del vuoto, ora, del non riempito dall'efficienza manovrata, attraversando una zona che era oscura oppure ovvia fin qui, in cui si devono compiere nuove esplorazioni»[1]. Di conseguenza, sostiene Leonetti,

> [...] l'unica interpretazione plausibile e sensata della realtà è ora quella estremistica; [...] tutti gli eccessi, disperati o scandalosi o rigorosi o apparentemente privi di senso, sono buoni e coscienti, in quanto sono negazione assoluta, o pura mobilità viva, o contraddizione reale, o rivelazione semplice che il capitalismo agisce e vuol procedere come immortale, prevedendo tutto con i suoi strumenti generali e capillari, ma è storico e infame.[2]

Di tutt'altro tenore, e soprattutto centrato sulla letteratura, è lo scritto successivo di Di Marco, che sviluppa le tesi già esposte su «marcatrè» tra il 1964 e il 1966[3] e anticipa l'importante dibattito che sarà ospitato nel numero 4. A interessare il condirettore del periodico non sono però mere questioni di poetica, quanto piuttosto «il tipo di rapporto col mercato cui la letteratura e arte soggiace»[4]. A essere sotto accusa è l'«*appropriazione* pratico-concreta della letteratura [...] da parte del capitale»[5], a dire dello scrittore agevolata da alcune recenti tendenze della critica che puntano a separare l'oggetto letterario dai suoi effettivi rapporti sociali, rendendolo più che mai astratto e autonomo:

> [...] la strutturalista "funzione poetica del linguaggio", al pari di qualsiasi *estetica* o *poetica generale*, in quanto forma di *decifrazione astratta* del *modello sociale* di letteratura, costituisce *realmente* il più recente modello di sviluppo della produzione *separata* e dell'uso (consumo) sociale della merce letteraria: *ed assume, nel mercato, questa specifica funzione*. [...] le forme di decifrazione astratta dell'istituzionalità letteraria [...] sono a loro volta il metalinguaggio specifico della mercificazione della letteratura [...][6]

[1] Ivi, p. 5.
[2] *Ibid.*
[3] Cfr. *supra*, § 4.2.3, *La traiettoria di Roberto Di Marco e della* Scuola di Palermo.
[4] R. Di Marco, intervento, in *A voce I. Merce, comportamento, immaginazione*, «Che fare», n. 1, 29 maggio 1967, p. 5.
[5] Ivi, p. 7. Corsivo nel testo.
[6] Ivi, p. 6. Corsivi nel testo. Nello stesso numero di «Che fare» compare una recensione di Di Marco al *Manuale di poesia sperimentale* curato da Pagliarani e Guido Guglielmi (Milano, Mondadori, 1966), in cui lo scrittore prende una posizione molto severa nei confronti delle recenti tendenze dello strutturalismo linguistico, accusate di intrattenere una relazione analogica con «la razionalità materiale-empirica del mercato». Per Di Marco, il problema principale dello strutturalismo sarebbe la sua tendenza «avalutativa», unita alla vanificazione dei «nessi e [dei] rapporti e [delle] determinazioni e [delle] connivenze che la poesia intrattiene col contesto sociale-mondano, con la Prassi storico-sociale». Ai due curatori del *Manuale* viene infine rimproverato di «distinguere Pasolini da Sanguineti, Roversi da Balestrini, Crovi da Spatola, Cattafi da Porta ecc. ecc. solo ed essenzialmente sulla base di pre-determinate "funzioni" della lingua», cosa che sarebbe «un modo come un altro per vanificare e neutralizzare tutto quanto di contraddittorio tra restaurazione e innovazione è avvenuto nella poesia italiana dal 1955 al 1965, vanificandone anche i nessi strettissimi con gli sviluppi di cultura e società

Come si vede, anche Di Marco si inserisce in quel movimento generale di «rifiuto della separatezza come momento centrale dell'organizzazione della società neocapitalista»[1]. A questo proposito, sono interessanti le riflessioni sull'autonomia della letteratura: per Di Marco, premesso che «nessuna autonomia reale [...] è consentita oramai alla letteratura nell'attuale Ordine di sistema sociale ad altissimo grado di integrazione generale»[2], va comunque posta una distinzione tra quelle «istanze di autonomia [...] [che] vanno recuperate, ristabilite e anzi rigorosamente promosse come istanze di "indeterminazione"»[3] (proprie dei movimenti d'avanguardia «in quanto *focolaio di contraddizione* all'interno della [...] letteratura come istituzione sociale»[4]), e quelle «forme invece ideologiche della "separatezza" letteraria [che] insistono sensibilmente sull'autonomia come dato già esistente e di per sé costitutivo sempre dell'operare letterario»[5]. L'avanguardia, insomma, non deve definirsi 'autonoma' in senso assoluto ma soltanto in opposizione a quelle istituzioni che vorrebbero rendere la letteratura una semplice funzione del capitale. Da un'eteronomia denegata, vale a dire mascherata dalla falsa coscienza (borghese) dell'autonomia dell'arte, si deve quindi passare a un'eteronomia pienamente rivendicata, che poggi sul rifiuto dello *status quo* e su una piena politicizzazione dell'azione letteraria. Poco più di un anno dopo, questa critica generale, condivisa anche dagli altri collaboratori della testata, verrà tendenziosamente orientata contro il Gruppo 63.

Il numero 4 di «Che fare» (inverno 1968-1969) si distingue nettamente dall'indirizzo di «Quindici». Se infatti quest'ultima, nel numero 11 (giugno 1968), aveva preso una dura posizione contro l'occupazione della Triennale, la rivista di Leonetti e Di Marco (Scalia non è già più in direzione) offre ai lettori una vasta e approfondita copertura dell'evento. Per Leonetti, che redige un lungo resoconto da diretto testimone, a Milano «si è manifestata [...] una volontà di azione degli intellettuali [...] mentre perlopiù ci si era dispersi, dopo la Resistenza, in una lotta isolata e incerta all'interno del sistema»[6]. E continua: «Io non credevo ai miei occhi nella gioia di vedere una manifestazione davvero energica che era di artisti in gran parte, mentre avevo sempre partecipato con un lieve disagio di estraneità a riunioni e azioni del movimento studentesco»[7]. Vengono inoltre

in generale», R. Di Marco, *Dal tram delle ideologie alla metropolitana delle formalizzazioni (a proposito di strutturalismo e di poesia)*, «Che fare», n. 1, 29 maggio 1967, pp. 108-112.
[1] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 55.
[2] R. Di Marco, intervento, cit., p. 6.
[3] *Ibid.* Si noti l'utilizzo del lemma che aveva dato il titolo al lungo saggio a puntate di «marcatrè» (cfr. *supra*, § 4.2.3).
[4] Ivi, p. 7. Corsivo nel testo.
[5] *Ibid.*
[6] F. Leonetti, *Gli intellettuali non rispettosi*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969, p. 20.
[7] Ivi, p. 21.

pubblicati gli *Atti dell'assemblea d'occupazione della Triennale di Milano*[1], firmati, tra gli altri, dai due direttori e dai collaboratori più stretti di «Che fare» (come Arnaldo Pomodoro e Toni del Rienzo). Si danno notizie anche del contemporaneo boicottaggio della Biennale di Venezia[2]. «Quindici» è direttamente attaccata nello scritto di Leonetti: questi si riferisce all'editoriale del numero 11[3] alludendo all'«ira di alcuni per il fatto che non po*ssono* più giocare fra potere e impegno»[4] e definendo la rivista avversaria un «canal*e* di snobismo di sinistra»[5]. Inoltre, all'uscita del numero 12 (settembre 1968), dove la polemica tra Sanguineti ed Eco porta all'esplicitazione della paternità dell'editoriale del fascicolo precedente, Leonetti interviene con un breve articolo tempestivamente inserito nell'indice di «Che fare»[6]. Qui, senza mezzi termini, si invita a «diffidare di Eco [...]: ha perso la sua ultima occasione di serietà nella discrezione»[7] e, in opposizione a quanto l'autore di *Opera aperta* scrive su «Quindici», si rigetta la teoria dei 'tempi lunghi' in favore di una diretta «pratica di lotta»[8] che si configuri come «accentuazione volontaristica e attiva di militanti politici»[9]. In chiusura, è tutta la linea della rivista del Gruppo 63 a essere messa in discussione, ed è interessante notare come Leonetti veda proprio in Eco un potenziale elemento di arretratezza 'borghese' nella generale tendenza movimentista della testata:

> [...] "Quindici", che fino a primavera esercitava con forza pluralista ma attenta la mercificazione dell'eversione arrivando talvolta a guastare le merci, ora è stato messo a un bivio [da Eco] [...]: o "Quindici" diventa cinico-borghese, tenta di sputtanare la contraddizione teorico-pratica e la rottura del consenso, attua la critica nel modo che si fa nei programmi televisivi, oppure diventa marxista [...][10]

È tuttavia nella sezione *A voce* che emerge il più strutturato fronte di critica alla neoavanguardia. L'argomento di discussione è *Il decentramento dell'opera*: al dibattito partecipano, tra gli altri, i due

[1] Cfr. ivi, pp. 38-40.
[2] Cfr. *Documenti contro la Biennale di Venezia*, ivi, pp. 42-53.
[3] Cfr. U. Eco, *Il gioco dell'occupazione*, cit. Quando Leonetti scrive queste righe, la paternità dello scritto non è ancora stata resa nota.
[4] F. Leonetti, *Gli intellettuali non rispettosi*, cit., p. 24.
[5] Ivi, p. 25.
[6] Cfr. F. Leonetti, *La mobilitazione di Umberto Eco (polemica obbligata)*, «Che fare» n. 4, inverno 1968-1969, pp. 54-55. È Leonetti a dichiarare che questo scritto non era inizialmente previsto nell'indice del fascicolo: «Mentre ci preparavamo a portare in tipografia il n. 4 del "Che fare" [...] usciva il n. 12 di "Quindici"», ivi, p. 54.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, p. 55. Se le dichiarazioni di stima hanno un peso nella ricostruzione della posizione in campo di un autore, è sintomatico che Leonetti, dando alle stampe nel 2001 la sua autobiografia intellettuale, la introduca con le parole che seguono: «Dedico questo libro a Nanni Balestrini, perché, fra gli scrittori italiani, noi due siamo stati rigorosi ("estremisti") nelle scelte degli anni '70 e poi», F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit.

direttori della rivista, ma anche Romano Luperini, quest'ultimo destinato a diventare una presenza abituale di «Che fare»[1]. Il concetto di 'decentramento' è definito una «via per il superamento della separatezza del lavoro intellettuale, teorico e artistico»[2], e a questo proposito le posizioni di Leonetti e Di Marco si rivelano complementari. Per il primo, un'opera 'decentrata' si configura «non più [come] organismo stilistico, non più [come] scrittura in atto, ma [come] registrazione testuale di una lotta pratica-particolare»[3]; per il secondo, si tratta di un «evento-prodotto di lavoro artistico e intellettuale [che] può assumere significato e valore rivoluzionario rispetto al Sistema solamente allorché partecipi di un processo rivoluzionario storicamente in corso oppure sia immediatamente traducibile in azione rivoluzionaria»[4]: un'opera, insomma, «*il cui "centro" e compimento risiedono "fuori" dell'opera e nella pratica sociale*»[5]. Per Leonetti in particolare, esempi di opere 'decentrate' sono offerte dai movimenti *underground* americani, per cui «la contraddizione verso il potere [...] si compie non con l'opera, come ritennero le avanguardie storiche, ma si compie col comportamento *out*»[6]. Idoli polemici agitati da entrambi, e soggetti contro i quali entrambi tentano di distinguersi, sono le avanguardie degli anni Sessanta, sia italiane che francesi. Leonetti dedica un'intera sezione del suo saggio agli scrittori di «Tel Quel», accusati di una «distanziazione estrema (ermetizzante) fra significato e significante, in nome dell'arbitrarietà del segno»[7], per la quale essi finiscono per compiere «uno sventramento, uno scompaginamento, un delirio verbale, della comunicazione borghese stessa: ma si definisc*ono* entro essa [...], non ne concepisc*ono* nessun "fuori"»[8]. D'altra parte, Di Marco accusa la neoavanguardia italiana di essersi totalmente integrata nel sistema capitalistico-borghese, anzi di non avere mai veramente concepito una critica strutturale a tale sistema: «È avvenuto [...] che il lavoro di ricerca e l'intero arco di lavoro svolto da essa si sia svolto direttamente e subordinatamente entro il meccanismo capitalistico dei rapporti di produzione economica»[9]. Prendendo, a esempio dell'«impotenza a cambiare il mondo»[10] esibita dal Gruppo 63,

[1] Cfr. *A voce V. Il decentramento dell'opera (testo collettivo)*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969, pp. 123-188.
[2] Ivi, p. 128.
[3] F. Leonetti, *Il processo estetico "rovesciato": indicazioni essenziali*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969, p. 135.
[4] R. Di Marco, *Verso l'estensione della rivoluzione culturale nel campo della comunicazione borghese formalizzata*, ivi, p. 140.
[5] Ivi, p. 146. Corsivo nel testo.
[6] F. Leonetti, *Il processo estetico "rovesciato": indicazioni essenziali*, cit., p. 132. I nomi proposti da Leonetti sono quelli di William Burroughs, Norman Mailer e Le Roi Jones.
[7] Ivi, p. 131.
[8] Ivi, p. 132. Per Leonetti, invece, è proprio in quel 'fuori' che risiedono ormai le più immediate possibilità rivoluzionarie, vale a dire «nella strada, nella scuola, nella fabbrica; non più nella lingua», *ibid.*
[9] R. Di Marco, *Verso l'estensione della rivoluzione culturale nel campo della comunicazione borghese formalizzata*, cit., p. 142.
[10] Ivi, p. 143.

proprio il numero 12 di «Quindici»[1], Di Marco si chiede «se tutto quell'insieme di lavoro letterario e intellettuale [...] sia poi veramente stato "avanguardia" e non invece, più precisamente, la riprova che nell'ambito della letteratura borghese in età di capitalismo avanzato non è più possibile alcuna "avanguardia"»[2].

La conclusione è piuttosto *tranchante*, soprattutto per un membro del Gruppo 63 che fino a non molto tempo prima si era dimostrato decisamente attivo nell'attraversare il campo neoavanguardista con piena consapevolezza delle posizioni interne ad esso. Ma nella fase declinante di quell'avventura, tanto Di Marco che Leonetti «rimett*ono* in gioco il *loro* percorso intellettuale»[3], aprendosi alle nuove possibilità offerte dalle rinnovate condizioni esterne e trovando alleati in figure il cui ingresso nel campo era stato segnato da una marcata polemica anti-neoavanguardista. È così che la traiettoria di Luperini interseca, in maniera tutt'altro che paradossale, quella dell'*équipe* di «Che fare»: il giovane critico interviene in supporto dei due direttori con un saggio che ripercorre la storia del Gruppo 63 alla luce della recente vicenda di «Quindici», rivista che anche per lui risulta segnata «da un'amplissima zona di equivoco e di confusione, che si esplicita in posizioni tra loro contraddittorie»[4]. Continua Luperini:

> Tutta l'elaborazione teorica del Gruppo 63, nonostante le "correnti" e le lacerazioni in esso esistenti, si fondava su una ipotesi iniziale o analisi di tipo politico, che era più o meno consapevolmente condivisa da tutti i suoi membri [...]; ma i fatti [...] avendo smentito quell'ipotesi, la stasi nell'elaborazione teorica e gli equivoci nelle proposte pratiche altro non sono che i segni dell'inconciliabile contraddizione di chi: da un lato, vuole restare attaccato alle conseguenze letterarie di quell'ipotesi; e dall'altro, intendendo tuttavia mantenere un aggancio con quei fatti che proprio quell'ipotesi hanno smentito.[5]

[1] Di cui Di Marco critica le posizioni di Guglielmi (cfr. A. Guglielmi, *Una possibilità comune di scrittura*, cit.) e di Eco (cfr. U. Eco, *Vietando s'impara*, cit.). Del primo è detto con sufficienza che «di seguito all'esplosione della *vera* contestazione nella nuova pratica sociale rivoluzionaria, assegna alla letteratura d'avanguardia un futuro... umoristico»; del secondo, che «realizza un lucido connubio tipicamente controrivoluzionario tra ideologia riformistico-socialdemocratica e quella moderna variante della ideologia tecnocratica che è la comunicatocrazia [*sic*] o ideologia della Comunicazione Totale», R. Di Marco, *Verso l'estensione della rivoluzione culturale nel campo della comunicazione borghese formalizzata*, cit., p. 143. Corsivo nel testo.
[2] *Ibid.*
[3] F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., p. 68.
[4] R. Luperini, *Sull'ideologia politica del Gruppo 63 e del «Quindici»*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969, poi in Id., *Marxismo e intellettuali*, Venezia, Marsilio, 1974, p. 37.
[5] Ivi, p. 38.

L'«ipotesi» di cui parla Luperini è quella di una contestazione praticata sul terreno del linguaggio e delle forme letterarie e non direttamente su quello della prassi politica[1], ipotesi che avrebbe inevitabilmente condotto i membri del Gruppo a porsi «*all'interno* di un sistema considerato esclusivamente nella sua onnivora capacità di integrazione e di assorbimento e *all'esterno* rispetto alle avanguardie rivoluzionarie che nel frattempo si erano costituite anche nel nostro paese»[2]. Ma come il critico scriverà due anni dopo sempre su «Che fare», nel biennio 1967-'68 «i fatti [...] premevano con una loro precisa lezione e non si poteva [...] restare fuori della vera contestazione [...] che negli anni 1962-'63 nessuno aveva previsto»[3]. Per Luperini, insomma, «la massima preoccupazione [del Gruppo 63] è sempre stata quella di salvare comunque la letteratura»[4] dando «priorità [...] al discorso letterario su quello politico»[5], al punto che anche per lui le parole di Eco nel numero 12 di «Quindici» finiscono con il delineare un'«accanita difesa corporativa della letteratura e della cultura»[6]. Al contrario, mutate le circostanze storiche e apertasi la possibilità di condurre una battaglia all'esterno delle istituzioni culturali, «compito dell'intellettuale d'avanguardia è inserirsi, a livello anzitutto politico (e poi [...] anche teorico e "culturale") in queste profonde lacerazioni: non è più il momento di giocare "cinicamente" dall'interno»[7]. «Il concetto stesso di avanguardia – conclude il critico – deve cessare di essere una nozione "separata", riferita al solo campo letterario, per essere allargata anche al campo politico e inserita in una prospettiva politica»[8].

Come scrive Cataldi, e come d'altra parte è evidente scorrendo le pagine del numero 4 di «Che fare», la lunga discussione sul 'decentramento' «sconta a sua volta l'insufficiente analisi della specificità materiale della letteratura, e nasconde un bisogno di fuga dal suo territorio minato e insieme un bisogno di riaffermarne l'utilizzabilità rivoluzionaria»[9]. Lo stesso Luperini ammette che «Leonetti e Di Marco muovono le loro critiche e la loro polemica contro le nuove avanguardie [...] non già in nome di altre e diverse "poetiche", ma sulla base di una analisi economico-politica della

[1] «È chiaro che per i teorici della neoavanguardia i due aspetti, quello letterario e quello politico, sono complementari, e che il secondo anzi è chiaramente subordinato al primo, ne è l'immediata conseguenza» (ivi, p. 42). Di Sanguineti, unico membro del Gruppo 63 che a quest'altezza risulta 'impegnato' in politica, Luperini scrive: «come prima egli accettava il piano culturale del sistema per combattervi dal di dentro, così ora accetta un partito di opposizione *dall'interno* del sistema come terreno della sua battaglia politica: si resta sempre nell'ambito di una medesima logica di contestazione dall'interno, senza approdare ad un punto di vista esterno e quindi ad una dialettica veramente rivoluzionaria. L'impegno nel PCI è insomma la naturale continuazione dell'impegno culturale nella neoavanguardia», ivi, p. 41. Corsivo nel testo.
[2] Ivi, p. 42.
[3] R. Luperini, *Traccia del dibattito teorico-letterario nell'ultimo decennio in Italia*, «Che fare», n.8-9, primavera 1971, poi Id., *Linee di sviluppo e primo bilancio critico del dibattito teorico-letterario degli anni Sessanta*, in Id., *Marxismo e intellettuali*, cit., p. 69.
[4] R. Luperini, *Sull'ideologia politica del Gruppo 63 e del «Quindici»*, cit., p. 42.
[5] Ivi, p. 43.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 45.
[8] Ivi, p. 47.
[9] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 50.

condizione della letteratura»[1]. Se insomma «Che fare» punta a distinguersi dal Gruppo 63 e a posizionarsi in esplicita polemica con «Quindici», nondimeno manca di una vera, strutturata riflessione di natura formale e più latamente estetica, così che, nonostante l'interesse comunque accordato alla letteratura, soprattutto nei primi numeri del periodico, «la pratica rivoluzionaria riassorbe la funzione intellettuale ed artistica»[2]. La conseguenza più immediata è che non solo Leonetti, Di Marco e Luperini, nei loro interventi, si concentrano più sulle condizioni di produzione della letteratura che sul fatto letterario in sé, ma che lo stesso discorso critico finisce con l'esibire una vera e propria indifferenza al suo oggetto di studio, alle sue possibili, molteplici declinazioni. Roberto Fracassini, per esempio, arriva a sostenere che «l'unica possibilità rivoluzionaria dello scrittore è quella di saper compiere una analisi di classe [...]. La sperimentazione stilistica e linguistica sono a questo proposito irrilevanti»[3], mentre lo stesso Di Marco, pur premettendo che «va privilegiato non più lo "in sé" dell'opera [...] né, tantomeno, rovescio della medaglia, il suo "per sé" [...] bensì il rapporto dialettico e costitutivo tra lo specifico "in sé" e lo storico-determinato "per sé"»[4], finisce con lo scavalcare qualunque tipo di considerazione specificamente estetica arrivando a una potenziale riabilitazione dell'«estetica borghese»:

> Non occorre un'estetica diversa-alternativa rispetto all'estetica borghese; occorre piuttosto, oggi, una teoria politica marxista-leninista di arte e letteratura, la quale dovrebbe muovere contemporaneamente a) da una critica radicale, a monte, della separazione borghese di lavoro manuale e lavoro intellettuale, e b) da una critica sociale e politica dell'arte-letteratura esistente. [...] Portare, insomma, la lotta di classe dentro l'arte-letteratura e viceversa, e non già, ripeto, come "rappresentazione" ma proprio e letteralmente come "lotta" e come "pratica rivoluzionaria" nel senso più rigoroso.[5]

Per dirla con Muzzioli, ciò che si delinea in questi interventi è «il rifiuto di qualsiasi sperimentazione sul linguaggio»[6], guardata ormai con sospetto in quanto «la pura e semplice sperimentazione linguistica e stilistica è soltanto una partecipazione al processo di produzione per lo

[1] R. Luperini, *Linee di sviluppo e primo bilancio critico del dibattito teorico-letterario degli anni Sessanta*, cit., p. 75.
[2] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 51.
[3] R. Fracassini, *Per essere "rivoluzionari" in letteratura*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969, p. 183.
[4] R. Di Marco, *Breve risposta a tutte le obiezioni "estetiche"*, «Che fare», n.8-9, primavera 1971, p. 316.
[5] *Ibid.* Va detto che affermazioni molto simili erano già state fatte, da Di Marco, durante il Convegno di Palermo 1965 sul *Romanzo sperimentale*, per cui cfr. R. Di Marco, intervento, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, cit., pp. 157-159.
[6] F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, cit., p. 70.

spreco che caratterizza la società capitalistica»[1]. Questo non significa, naturalmente, che l'*équipe* di «Che fare» proponga un ritorno all'*engagement* pre-neoavanguardista, possibilità anzi apertamente negata da Di Marco[2]; tuttavia, il condirettore mette in chiaro che «la nozione di "decentramento" [...] [non è] una maniera buona per fare "nuova letteratura", ché sarebbe un altro modo di ripetere [...] il fallimento specifico e l'integrazione dei tentativi recenti d'avanguardia letteraria»[3]. Il baricentro del dibattito è insomma spostato dall'interno all'esterno della letteratura, con esiti critici complessi e di non facile inquadramento. Infatti, se è «affermando il primato della prassi, e affermando il proprio compiersi in essa, [che] la letteratura può coraggiosamente riaffermare se stessa»[4], d'altra parte «la soluzione proposta da "Che fare", mentre sembra restituire la letteratura alla prassi, rischia in verità di riautenticare la prima attraverso la seconda, con un rovesciamento della relazione di strumentalità»[5]. Pur nel tentativo di salvare la letteratura dall'insignificanza, in un momento storico in cui, come vuole Guglielmi, «la funzione della contestazione è passata in altre mani»[6], l'esito più immediato ed evidente di queste posizioni critico-teoriche è un «brusco passaggio dalla letteratura alla politica»[7], pienamente confermata, in maniera non dissimile da altre riviste del periodo, compresa la stessa «Quindici», dalla traiettoria di «Che fare» successiva al numero 4.

5.5 LA POSIZIONE DI UNA RIVISTA MANCATA: «ALÌ BABÀ» (1968-1972)

Tra le riviste che a cavallo del Sessantotto propongono un programma alternativo a «Quindici», ce n'è una che non ha mai visto la luce ma la cui posizione, così come appare dai carteggi preparatori pubblicati per la prima volta soltanto nel 1998[8], sembra essere piuttosto definita. Il progetto di «Alì Babà», titolo provvisorio di un periodico il cui nucleo redazionale avrebbe dovuto comprendere Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri (assieme a Carlo Ginzburg ed Enzo Melandri, cooptati in un

[1] R. Fracassini, *Per essere "rivoluzionari" in letteratura*, cit., p. 184. Di Marco, in una *Nota d'autore* collocata in chiusura di un volume del 1974, torna sulla questione dello sperimentalismo linguistico in questi termini:«[...] occorreva innanzitutto muovere dalla critica teorico-pratica *di classe* della ricerca letteraria in sé come pura sperimentazione linguistico-formale e, insieme, dalla critica teorico-pratica del contesto strategico riformistico-revisionista entro cui avveniva la pratica politica militante», R. Di Marco, *Corrida e commentario*, Venezia, Marsilio, 1974, p. 136. Corsivo nel testo.
[2] Con il 'decentramento dell'opera', Di Marco non vuole proporre «una nuova corrente letteraria o addirittura [...] una nozione-variante di "impegno"», R. Di Marco, *Verso l'estensione della rivoluzione culturale nel campo della comunicazione borghese formalizzata*, cit., p. 145.
[3] *Ibid.*
[4] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 52.
[5] Ivi, p. 53.
[6] A. Guglielmi, *Una possibilità comune di scrittura*, cit., p. 304.
[7] P. Cataldi, *Il Sessantotto e la letteratura*, cit., p. 56.
[8] Cfr. M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», n. 14, 1998.

secondo momento), nasce in realtà nel solco del «menabò»[1]. Come spiega Celati, la prima conversazione con Calvino a proposito della rivista avviene nell'estate del 1968 durante un convegno all'Università di Urbino:

> [...] l'ultimo giorno [Calvino] mi ha spiegato che l'editore Einaudi gli aveva proposto di riattivare la rivista diretta da Elio Vittorini e rimasta sospesa dopo la sua morte. Ma lui aveva in mente di fare una cosa molto diversa, con un gruppo di persone fuori dai giri ufficiali e orientate verso varie discipline. Per questo aveva pensato di avviare la cosa rivolgendosi a me, Guido Neri e altri.[2]

A partire da questo primo incontro, il progetto alterna momenti di vivace confronto ad altri di stasi, subendo nel 1971 un relativo arresto a causa della partenza di Celati per gli Stati Uniti e degli impegni di Calvino, che dal 1967 risiedeva stabilmente a Parigi. Nel 1972, nonostante un ritorno di fiamma del dibattito interno e l'apparente interesse dei redattori a riprendere in mano la rivista, «Alì Babà» si arena definitivamente[3]. Alcuni mesi dopo il convegno urbinate, Calvino, Neri e Celati intavolano una discussione preparatoria da cui il futuro autore di *Comiche* trae un lungo *Protocollo*[4], il quale lascia emergere con chiarezza l'indirizzo della testata e non manca di suscitare perplessità soprattutto in Calvino. Nell'opinione di Mario Barenghi, la mancata realizzazione di «Alì Babà» è da vedersi principalmente proprio nelle divergenze tra i due autori[5], oltre che nelle difficoltà logistiche date dalla «disseminazione geografica»[6] del nucleo redazionale.

Il *Protocollo*, inviato per lettera agli altri due redattori, si presenta in una versione dall'aspetto tutt'altro che provvisorio, al punto che Calvino, rispondendo a Celati, ammette di leggerlo «come se foss*e* da passare pari pari in tipografia, come editoriale programmatico della rivista»[7]. Si tratta di un manifesto intellettuale in sei punti, a loro volta divisi in paragrafi, in cui «Alì Babà» viene a occupare una posizione intermedia tra la neoavanguardia e l'ondata di politicizzazione del discorso culturale:

---

[1] «Dopo averci pensato lungamente, nel giugno del 1966 Calvino scrive a Giulio Einaudi proponendogli di continuare il "menabò" anche dopo la morte di Vittorini, scomparso nel febbraio di quell'anno, e presenta un vero e proprio programma di lavoro [...]. L'obiettivo che ora persegue è [...] quello di allevare un gruppo di collaboratori che possano nel tempo proseguire il lavoro in modo autonomo. La risposta di Einaudi è negativa, tuttavia Calvino non abbandona l'idea», M. Belpoliti, *Nella grotta di Alì Babà*, in Id., *Settanta. Nuova edizione*, Torino, Einaudi, 2010[2], p. 155.
[2] G. Celati, *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo*, in M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 314.
[3] Cfr. M. Barenghi, *Congetture su un dissenso*, ivi, pp. 16-17.
[4] G. Celati, *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, ivi, pp. 57-71.
[5] «[...] il carteggio Calvino-Celati rende palesi alcune non banali divergenze di vedute, che intralciano il passaggio dalla teoria alla pratica», M. Barenghi, *Congetture su un dissenso*, ivi, p. 19.
[6] *Ibid.*
[7] I. Calvino, lettera a G. Celati, Parigi, 16 gennaio 1969, ivi, p. 73.

> Lo stimolo costruttivo iniziale a creare uno spazio omogeneo che permetta lo scambio d'esperienze, l'elaborazione collettiva, la sollecitazione dell'ambiente, sorge da un nodo di considerazioni negative: non solo perché i gruppi immediatamente precedenti (innanzi tutto la neoavanguardia) sembrano aver esaurito ogni risorsa, in conseguenza delle premesse riduttive da cui muovevano; [...] [ma] soprattutto per l'impossibilità di ricavare indicazioni probanti per un confronto e coordinamento tra discorso letterario e discorso politico.[1]

Celati ammette che «i giovani e gli studenti che lottano non si interessano di letteratura»[2], lamenta l'assenza «nella letteratura [di] stimoli e parole politiche»[3] e sottolinea la «carenza assoluta d'una dimensione immaginaria dell'emergenza politica, l'assenza d'una strumentazione tecnica e concettuale che permetta d'investire immaginativamente i fatti che accadono sotto i nostri occhi»[4]. Per lo scrittore, inoltre, è da rigettare la «tendenza a cercare in circostanze eccezionali l'occasione d'una chiamata alla politica, quasi che l'investimento partecipativo invece di provenire da una necessità di fondo, sia il funtore di "casi estremi" che la storia privilegia»[5]. Tuttavia, questa presa di posizione non si converte in una difesa della separatezza del lavoro letterario, di cui invece è immediatamente accusata la neoavanguardia:

> [...] i letterati si mettono a parlare *anche* di politica (come avviene su "Quindici") generalmente improvvisando o ricadendo negli *slogan* dei linguaggi di partito. [...] Fin qui trionfano le regole della divisione del lavoro e la separatezza della letteratura genera una letteratura in cui si feticizza il concetto di specificità dei mezzi e dei fini.[6]

Di conseguenza, «diviene necessaria la ridefinizione della letteratura come luogo di significati e di forme che non valgono solo per la letteratura»[7], in direzione di una «poetica del discorso umano»[8] che ricerchi «la "letterarietà" (mitopoieticità) intrinseca di qualsiasi uso della parola»[9]. Si vedrà come questa visione 'allargata' del letterario influenzi il dibattito successivo e, in particolare, la posizione

[1] G. Celati, *Protocollo*, cit., p. 57.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.* Corsivo nel testo.
[7] *Ibid.*
[8] Ivi, p. 58.
[9] *Ibid.*

di Celati rispetto a Calvino. Per il momento, va detto che il contributo teorico più interessante del *Protocollo* (riconosciuto come tale anche da Calvino[1]) è il tentativo di superare il concetto di 'struttura' in favore di quello di 'funzione', con il quale Celati mette a critica lo strutturalismo proseguendo, al contempo, la polemica con il Gruppo 63. «Lo strutturalismo ci ha insegnato a comprendere esattamente cos'è una struttura letteraria, ma (Lévi-Strauss a parte) non dà indicazioni sul termine "contesto"»[2]; al contrario, «la funzione è un esito indipendente dalla struttura, perché la sua causa efficiente è nel contesto»[3]. Se da un lato è insomma da rigettare il «*cul de sac* d'una descrizione strutturale che riduca la complessità dell'oggetto alla povertà concettuale delle premesse»[4], dall'altro è «nel riproporre in tutta la sua ampiezza il problema delle funzioni letterarie [che] si ritrova finalmente il contatto con la prassi»[5]. La letteratura della neoavanguardia si collocherebbe, per Celati, dalla parte della struttura:

> [...] leggendo [le opere della neoavanguardia, il lettore] inevitabilmente riordina la struttura "aperta" che gli viene proposta, e in tal modo gioca egli stesso la parte dell'autore; ma è come nei puzzle dove l'effetto è la scoperta d'una struttura combinatoria. L'effetto non è in questo caso trascendentale rispetto alla struttura, è tautologico perché rimanda ad essa. [...] Ma così facendo la funzione (nel senso sopra detto) è neutralizzata [...][6]

È interessante che Celati, rifacendosi agli studi di Lévi-Strauss sui rituali sciamanici[7], affidi alla letteratura il compito dell'elaborazione di un trauma, vale a dire il compito di «fornire un linguaggio simbolico che organizz*i* ciò che è altrimenti inesprimibile perché interiorizzato»[8]. Non solo, in questo modo, la letteratura arriva ad assumere una funzione per certi versi utopica[9], ma si ritrova in un rapporto eteronomo con l'altro da sé che, se si oppone alla svalutazione del letterario tipica del clima sessantottesco, d'altra parte rigetta l'autonomia rivendicata dalle sperimentazioni neoavanguardiste.

[1] «Tutta questa parte è straordinaria, e mi pare nuovissima e decisiva», I. Calvino, lettera a G. Celati, cit., p. 74.
[2] G. Celati, *Protocollo*, cit., pp. 61-62.
[3] Ivi, p. 62. Prosegue Celati: «Così strutture differenti si adattano in maniera analoga allo stesso contesto, e inversamente. I formalisti russi rilevavano che artifici identici producono effetti diversi se diversa è la funzione loro attribuita, cioè se è diverso il contesto», *ibid.*
[4] Ivi, p. 60.
[5] Ivi, p. 64.
[6] Ivi, p. 65.
[7] «Serve ricordare l'incantesimo Cuna citato da Lévi-Strauss: in casi di parto difficile lo sciamano intona un canto che parla della penetrazione della vagina e della sconfitta delle potenze ostacolanti. Ciò facendo egli fornisce alla malata un linguaggio che può permetterle d'esprimere emozionalmente una condizione altrimenti inesprimibile», ivi, p. 63.
[8] *Ibid.*
[9] «Il modello dell'opera letteraria è quindi un modello che riflette un qui inconoscibile per mezzo d'un altrove arbitrariamente ordinato (la realtà immaginaria dell'opera, ovvero il mito)», ivi, pp. 63-64.

Infatti, «se l'opera rimanda solo a se stessa e alla propria combinatoria [...] rimane priva di valore traumatico»[1], ossia priva della possibilità di trascendere la propria stessa struttura in direzione di un altrove mitico-immaginario. Come lo stesso Celati sintetizza, opponendosi all'idea di illeggibilità promossa dal Gruppo 63[2], «bisogna scrivere testi che si possano leggere dalla prima all'ultima parola. Tali cioè che la loro costruzione formale sia astuta e ingegnosa e al tempo stesso orientata sull'asse d'un vettore che punta su qualcosa che è fuori dall'opera»[3].

Rispondendo a Celati, Calvino si reputa d'accordo con molti dei punti programmatici del *Protocollo* ma, per quanto riguarda la polemica anti-strutturalista, mette in guardia l'amico sui rischi di un rigetto totale di ogni metodologia 'riduttiva': «Dobbiamo riconoscere che ogni procedimento riduttivo [...] ha sempre una grande forza»[4]. Inoltre, il futuro autore delle *Città invisibili* pone un veto sui continui attacchi alla neoavanguardia da parte del collega, dimostrando di considerare il Gruppo 63 come un possibile interlocutore di «Alì Babà», se non addirittura come l'interlocutore ideale: «La neoavanguardia come seguito, insieme di persone ecc. è il nostro pubblico naturale, il teatro delle nostre discussioni, il centro di reclutamento di giovani tra i quali vogliamo scegliere persone che lavorino con noi»[5]. Si tratta di un posizionamento che mette in luce una differenza generazionale significativa, e se Celati, a trent'anni di distanza, tenderà a sottostimarla[6], Calvino sembra esserne fin da subito ben consapevole:

> Capisco il tuo atteggiamento in quanto la neoavanguardia è stata l'orizzonte naturale del tuo noviziato letterario. Ma io penso alla neoavanguardia soprattutto come opposizione all'orizzonte letterario di "Nuovi Argomenti", "Paragone", "Il Mondo" ecc. che è stato anche mio orizzonte naturale, e che è ancor vivo e potente.[7]

Calvino coglie insomma la volontà del giovane collega, 'nuovo entrante' di fine anni Sessanta, di distinguersi dall'orizzonte culturale in cui comunque era avvenuto il suo esordio, e tenta di

[1] Ivi, p. 65.
[2] «[...] l'illeggibilità è una falsa libertà concessa al lettore», *ibid.* È probabile che Celati alluda alla contemporanea polemica sull'illeggibilità tra Manganelli e Moravia (cfr. A. Moravia, *Illeggibilità e potere*, «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 7-8, luglio-dicembre 1967, pp. 3-12; G. Manganelli, *La letteratura come mafia*, «Quindici», n. 9, aprile 1968, poi in N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 206-210).
[3] Ivi, p. 66.
[4] I. Calvino, lettera a G. Celati, cit., p. 73.
[5] Ivi, p. 76.
[6] «Devo dire che a quei tempi Calvino mi sembrava molto giovane e non sentivo la differenze d'età. Questo dipendeva dal suo aspetto fisico, ma anche e soprattutto dal fatto che era sempre in caccia, sempre in ascolto, sempre attento a tutto quello che poteva mettergli in moto l'immaginazione. Credo che in quegli anni si sentisse molto meglio con gente più giovane di lui», G. Celati, *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo*, cit., p. 314.
[7] I. Calvino, lettera a G. Celati, cit., p. 76.

controbilanciarne i malumori ricollocando la neoavanguardia nel contesto del suo ingresso in campo, con un'implicita sovrapposizione tra la funzione allora assunta dal Gruppo 63 e la possibile, omologa funzione di «Alì Babà» tra gli anni Sessanta e Settanta[1]. Le posizioni dei due scrittori tendono comunque a divaricarsi sul taglio da dare alla rivista: Calvino «vede nell'impresa [...] un'occasione per riflettere sulla presenza del pubblico nella letteratura»[2], prediligendo quindi un'impostazione più didascalica e «di orientamento»[3] che non trascuri la funzione pedagogica della critica[4]; Celati è invece «mosso da intenti "espressivi" (o referenziali, o metalinguistici) piuttosto che conativi [...]; il suo intento è di esplorare implicazioni teoriche, di stabilire connessioni culturali – di fare ricerca, insomma»[5].

Come dimostrano gli scambi epistolari tra il 1969 e il 1970, il nucleo redazionale si divide proprio sulle proposte di Celati. Questi, infatti, pensa a «una pubblicazione fatta di contributi dalle più diverse specializzazioni»[6], che non abbia «limitazione di ambito e di linguaggi»[7] e che esplori il «punto in cui tutte le discipline o voci o argomenti giochino a riconoscersi a vicenda»[8]; una rivista basata, teste Bachtin, su un'«idea del carnevale, come sacrificio rituale di linguaggi, di modelli, di concezioni politiche»[9]. Celati, inoltre, rigetta «ogni organizzazione dei materiali che distingua ben benino un settore dall'altro, una competenza dall'altra»[10], pensando «Alì Babà» come

> una infinita anatomia dell'episteme contemporanea, che la riproduca in forma di paradosso [...], come un infinito discorso casuale e anonimo che serpeggia dappertutto cercandosi stilisticamente [...], come una *Mille e una notte* dove uno di noi fa la parte di Shahrazad e narra per non morire le vicende d'una cultura,

[1] D'altra parte, i 'nemici' individuati da Calvino, vale a dire il fronte «ancor vivo e potente» di «Nuovi Argomenti», «Paragone» e «Il Mondo», sono gli stessi contro cui la neoavanguardia si contrappose sul finire degli anni Cinquanta.
[2] M. Barenghi, *Congetture su un dissenso*, ivi, p. 21.
[3] M. Belpoliti, *Nella grotta di Alì Babà*, cit., p. 157.
[4] Nel 1973, rispondendo a Ferdinando Camon, Calvino allude ad «Alì Babà» senza mai chiarire lo stato dei lavori. Per quanto riguarda le differenze di vedute con Celati a proposito del pubblico di riferimento della testata, spiega: «[...] si finirebbe sempre per fare una cosa che la leggono quattro gatti, meglio fare libri, allora. Io però sogno anche una rivista tutta diversa, diversa come pubblico innanzitutto [...]. Perché dovrebbe essere una rivista a larga tiratura, che si vende nelle edicole, una specie di "Linus" ma non a fumetti [...]. Insomma, un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione. Ma Celati dice che non bisogna fare la lezione a nessuno, non si può tenere un atteggiamento pedagogico. Invece io credo che spiegando queste cose agli altri forse riusciremmo a capirle anche noi», I. Calvino, intervista, in F. Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, p. 191.
[5] M. Barenghi, *Congetture su un dissenso*, ivi, p. 21.
[6] G. Celati, lettera a I. Calvino e G. Neri, senza data (ma 1969), ivi, p. 107.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Ivi, p. 110. Sull'influenza delle teorie di Bachtin nel progetto della rivista, cfr. B. Della Gala, *Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà. Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante*, «Between», vol. 12, n. 23, 2022, pp. 166-185.
[10] G. Celati, lettera a I. Calvino e G. Neri, cit., p. 108.

> gli infiniti casi del mondo, facendo in modo che la parola si rispecchi nella parola in un gioco infinito di specchi, per sempre fissati in un disegno arbitrario che sarà la summa del nostro sapere [...][1]

Queste affermazioni suscitano perplessità in Neri[2], mentre Calvino sembra voler superare l'impostazione celatiana in un *Protocollo del progetto* cui allega un primo abbozzo di struttura. Nella visione di Calvino, «Alì Babà» si presenta divisa in cinque sezioni: *Testi*, *Il racconto e la cronaca*, *Temi e problemi*, *L'illustrazione*, *Il bibliofilo-il collezionista*[3], dove si nota, contro il caos carnevalesco di Celati, la precisa delimitazione delle tematiche da affrontare. Inoltre, la rivista (cui Calvino si riferisce con la parola «quaderni») viene presentata in un modo che non può non ricordare i temi portanti e le fasi salienti dell'esperienza del «menabò»:

> [...] i quaderni passeranno in rassegna il nuovo rapporto tra lingua e dialetto, oggi; o il nuovo rapporto tra il Meridione e ciò che non è più Meridione neanche nel Meridione, e ciò che di Meridione è passato anche nel Settentrione; [...] o il problema di far entrare nella struttura della narrativa come s'è andata evolvendo fin qui quella particolare cadenza di vita che è dell'umanità che lavora nelle grande fabbriche sei giorni alla settimana; o come a un certo punto è diventato difficile parlare della guerra [...][4]

Sebbene ritenga che «il tracciato di Calvino [...] funzioni bene come traliccio operativo sotterraneo»[5], Celati ribadisce che la rivista debba essere «meno critic*a* e didascalic*a* in modo diretto»[6], mantenendo un «effetto liberamente affabulatorio»[7] non screziato da posture didattiche e professorali («tutto deve essere meno terrorizzante possibile»[8]). Lo scrittore suggerisce numeri «fluidissimi, con certe parti fisse»[9] e, nella controproposta di «settori di lavoro»[10], allarga a dismisura

[1] Ivi, p. 110.
[2] «Mi preoccupa, o mi lascia perplesso, il ruolo di fondo che sembri assegnare, quasi come orientamento di principio, a un atteggiamento sempre antiriduttivo», G. Neri, lettera a I. Calvino e G. Celati, senza data (ma 1969), ivi, p. 115. Anche Ginzburg, una volta entrato nel progetto, non mancherà di esprimere perplessità a Calvino nei confronti dell'«ideologia lumpen-qualunquistica» di Celati (C. Ginzburg, lettera a I. Calvino, Bologna, 5 febbraio 1972, ivi, p. 143).
[3] Cfr. I. Calvino, *Protocollo del progetto*, ivi, pp. 129-130. Per la sezione *Testi*, Calvino propone la pubblicazione di romanzi a puntate («in ogni numero dovrebbe iniziare qualcosa di nuovo», ivi, p. 129), mentre per *Il racconto e la cronaca* la discussione di «un fatto di cronaca [...] un settore dell'attualità italiana [...] un settore dell'attualità internazionale» (*ibid.*). *Temi e problemi* dovrebbe contenere «presentazioni di temi o generi [...] con antologie esemplificative e rassegne bibliografiche» (*ibid.*); infine, *L'illustrazione* dovrebbe proporre *focus* sui grandi illustratori del passato o contemporanei e la sezione *Il bibliofilo-il collezionista* approfondimenti su prime edizioni o su «come farsi una collezione di libri» (ivi, p. 130).
[4] Ivi, p. 125.
[5] G. Celati, lettera a I. Calvino e G. Neri, 31 ottobre 1970, ivi, p. 133.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*
[10] Ivi, p. 134.

il concetto di letteratura, arrivando a includere, tra le altre cose: «fatti di cronaca ripresi da giornali vecchi, oppure fatti recenti ri-raccontati da scrittori»[1]; «ninne-nanne, filastrocche, *nursery rhymes* illustrati»[2]; «costituzione d'un Archivio della barzelletta italiana, con invito ai lettori a collaborare»[3]; «raccolta continua di sogni; costituzione d'una Oniroteca»; «raccolta di scritte oscene nei cessi»[4] e così via. È a questo punto che il dibattito su «Alì Babà» prende una piega *lato sensu* politica: l'estensione del letterario a tutto ciò che implica uno scarto rispetto a un'idea 'ufficiale' di letteratura porta Celati e Calvino, complice anche la recente pubblicazione in Francia dell'*Archéologie du savoir* di Foucault[5], a interrogarsi sulla possibilità del «ritrovamento di una alternativa alla Storia, o meglio delle alternative alle scelte fatte dalla Storia, degli oggetti scartati dalla Storia»[6]: «in questo modo – prosegue Celati – la Storia non si rivela più come destino [...] ma piuttosto come una serie di emergenze controllate con la loro riduzione a forma di identità con un *telos*, oppure con il loro scarto quando non si adeguano a questa riduzione»[7]. In uno scritto datato febbraio 1972, Celati fa riferimento a una «poetica archeologica»[8] che dovrebbe mirare a «trovare l'oggetto perduto che sia appunto testimonianza d'una perdita, d'una discontinuità inaccessibile»[9], in questo modo «rendendo manifeste le emergenze che spogliano le grammatiche storiche linguistiche e sociali di valore assoluto»[10], dal momento che «ciò di cui abbiamo bisogno sono le alternative non le grammatiche»[11].

Il confronto sull'archeologia prosegue anche oltre il carteggio preparatorio per la rivista, emergendo in particolare nei saggi *Lo sguardo dell'archeologo* di Calvino[12] e *Il bazar archeologico*

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*
[5] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. Il coinvolgimento delle teorie di Foucault genera delle resistenze in Calvino e Ginzburg. Quest'ultimo scrive: «Dato che continuiamo a parlare di archeologia, penso che dovremmo dire ben chiaro che cosa accettiamo e che cosa *non* accettiamo del discorso di Foucault» (C. Ginzburg, lettera a I. Calvino, Bologna, 24 febbraio 1972, in M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà»*, cit., p. 162. Corsivo nel testo). Calvino, per parte sua, sostiene: «ora, o non ci richiamiamo a lui e allora tanto vale non nominarlo neanche o riconosciamo che questa problematica [dell'archeologia] viene in gran parte da lui e allora ricordarlo così, quasi incidentalmente, non è giusto. [...] Forse dobbiamo soffermarci un momento per stabilire quanto dobbiamo a Foucault, per definire la nostra *démarche* rispetto alla sua. [...] Io con Foucault sono combattuto tra i nervi che mi fa venire per questo spettacolo discorsivo che deve metter su ogni volta e le cose intelligenti che dice», I. Calvino, lettera a G. Celati, Parigi, 12 marzo 1972, ivi, p. 167.
[6] G. Celati, lettera a I. Calvino, Ithaca, 6 febbraio 1972, in M. Barenghi, M. Belpoliti (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, cit., p. 149.
[7] *Ibid.*
[8] G. Celati, *Sull'archeologia*, ivi, p. 155.
[9] Ivi, p. 153.
[10] Ivi, p. 156.
[11] *Ibid.*
[12] I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo* [1972], poi in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, ora in Id., *Saggi. 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 324-327.

di Celati[1], composti entrambi nel 1972 e «unico prodotto tangibile del progetto mai andato in porto»[2]. Ma se da un lato Calvino rimane, per così dire, sulla soglia, limitandosi a sancire la crisi di «quei metodi unificabili in una metodologia generale, la Storia»[3] e aggrappandosi alla convinzione che «gli strumenti per cambiare [il mondo] non si danno se non insieme a quelli per capirlo»[4], Celati accoglie fino in fondo le conseguenze di una messa in discussione dello «sviluppo lineare continuo della storia umana»[5]. La poetica del frammento, dello scarto, del recupero di «ciò che la Storia ha escluso»[6], e insomma dell'«archeologia come discorso sull'altro e sul diverso»[7], viene contrapposta a ogni pretesa di sistematicità metodologica: «il pensiero frammentario è la denuncia dell'inefficienza del pensiero sistematico a tener ancora assieme il magazzino dei materiali accumulati»[8]. Ancora nel carteggio con Calvino, commentando una prima stesura dello *Sguardo dell'archeologo*, Celati sostiene, contro le resistenze dell'amico, che «la distruzione dell'idea di Uomo come soggetto della storia implica [...] una regressione oltre le razionalizzazioni che hanno assegnato all'animale umano quella posizione»[9], sottraendone lo sguardo «ai condizionamenti percettivi che sono stati prodotti dalla Storia»[10]. Per dirla con Belpoliti, «la lettura di Calvino presuppone l'esistenza di una sostanza originale dell'Uomo»[11] che viene invece rigettata da Celati in favore di un'immersione totale nel «magazzino di scarti, di vecchi attrezzi inservibili, di avanzi dell'ovvietà quotidiana, di residuati intellettuali destinati a diventare presto banali oggetti di disaffezione»[12]. Insomma, in quel 'bazar' di detriti che «rivela la Storia Monumentale come un pulviscolo eterogeneo di tracce»[13].

[1] G. Celati, *Il bazar archeologico* [1972], in Id., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001[3], pp. 197-227.
[2] B. Della Gala, *Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà*, cit., p. 175. Come indica lo stesso Celati, la riflessione sul tema dell'archeologia ritorna anche nel saggio del 1979 di Ginzburg *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (cfr. G. Celati, *Finzioni occidentali*, cit., p. 225). Sebbene lo storico rimanga in una posizione più defilata rispetto al confronto epistolare tra Calvino e Celati, nondimeno partecipa alla riflessione su «Alì Babà» venendone a propria volta influenzato.
[3] I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, cit., p. 324.
[4] Ivi, p. 325. D'altra parte, anche nei testi preparatori per la rivista Calvino continua a far valere un'istanza razionalista e sistematizzatrice che non può non ricordare le argomentazioni contro la neoavanguardia contenute in saggi come *Il mare dell'oggettività* o *La sfida al labirinto*: «Rifiutiamo l'immagine di un mondo brulicante e informe di pura oggettività quale potrebbe apparire la terra sovrappopolata al primo Marziano che arriva», I. Calvino, *Protocollo del progetto*, cit., p. 126.
[5] G. Celati, *Il bazar archeologico*, cit., p. 203.
[6] Ivi, p. 207.
[7] Ivi, p. 213. «È proprio in quegli spazi emarginati o semplicemente ignorati dalla memoria-tradizione, che risiede il diverso senza il quale la Storia è tautologia», ivi, p. 221.
[8] Ivi, p. 204.
[9] G. Celati, lettera a I. Calvino, cit., p. 145. Nel saggio, Calvino scrive: «altro è essere pronti a retrocedere per meglio saltare, altro è idoleggiare (ideologizzare) la regressione; anche nel giorno in cui meno siamo sicuri (sperimentalmente) di che cosa sia progresso, la regressione resta il nome d'un pericolo preciso (sperimentato)», I. Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, cit., p. 325.
[10] G. Celati, lettera a I. Calvino, cit., p. 145.
[11] M. Belpoliti, *Nella grotta di Alì Babà*, cit., pp. 162-163.
[12] G. Celati, *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo*, cit., p. 319.
[13] Ivi, p. 318.

Sebbene «Alì Babà» non abbia mai visto la luce, e nonostante il conflitto interno al nucleo redazionale ne abbia, con ogni probabilità, impedito la realizzazione, questa rivista mancata è comunque riuscita a creare una posizione ben definita nel campo letterario di fine anni Sessanta[1]. Equidistante, come si è visto, dalla difesa dell'autonomia della letteratura e dalla diretta politicizzazione del dibattito culturale, critica tanto nei confronti di «Quindici» e del Gruppo 63 che dell'ondata militante del movimento studentesco, la testata avrebbe dovuto interpretare il desiderio di «restituire alla letteratura un ruolo importante, in un'epoca in cui la polemica politica o ideologica sembrava soverchiare o svuotare di senso il ruolo sociale dell'immaginazione letteraria»[2]. Tuttavia, l'attenzione al «nesso costitutivo fra la dimensione estetica e quella extraestetica»[3], la proposta di «rifondare la letteratura puntando sulla sua capacità di confrontarsi con tutto ciò che esula dalla letteratura stessa»[4], in aggiunta a quell'espansione orizzontale dei confini del letterario che emerge nella fase finale del progetto, ne fanno una testata ipoteticamente affine al clima culturale del Sessantotto. Proprio il dibattito sull'archeologia ha permesso a Monica Francioso di ipotizzare una forma indiretta di *engagement* che la rivista avrebbe dovuto interpretare nonostante le reticenze di Calvino e Celati a prendere direttamente parte al dibattito ideologico di fine anni Sessanta. «"Alì Babà" and its main contributors – scrive Francioso – did not move in an opposite direction from the students and the debate on literature that they sparked off; rather they aimed to engage with them on their own terms»[5]; di conseguenza, «the project of "Alì Babà" […] was sought by the group of collaborators without appropriating the students' political jargon nor abandoning, or leaving to one side, literature […] and certainly without embracing specific ideologies»[6], ma l'entusiasmo con cui soprattutto Celati accoglie certe tendenze culturali (con un occhio di riguardo per le tesi di Foucault, Deleuze e Guattari[7]) testimonia di una politicità per così dire intrinseca. Senza chiudersi in un dibattito esclusivamente culturale e senza, d'altra parte, scendere nell'agone politico del Sessantotto, «Alì Babà», almeno nella visione celatiana, avrebbe dovuto essere una rivista ideologicamente radicale, attenta a riabilitare i residui e gli scarti del discorso egemonico della Storia tentando, dall'altra parte, un liberatorio allargamento dell'idea stessa del letterario. Come sostiene Francioso in conclusione del suo articolo,

[1] Al punto che, scorrendo i materiali preparatori, si potrebbe quasi dire che «Alì Babà», pur non essendo mai esistita come rivista, è invece esistita come posizione nel campo letterario.
[2] M. Barenghi, *Congetture su un dissenso*, ivi, p. 18.
[3] Ivi, p. 19.
[4] *Ibid.*
[5] M. Francioso, *Impegno and «Alì Babà»: Celati, Calvino, and the Debate on Literature in the 1970s*, «Italian Studies», vol. 64, n. 1, Spring 2009, p. 114.
[6] *Ibid.*
[7] Nel *Bazar archeologico*, un'opera di riferimento è *L'Anti-Oedipe* (Paris, Éditions de Minuit, 1972).

following Foucault, monumental History is the work of a hegemonic power; to try and subvert or deconstruct monumental History is in itself a political act since it undermines the hegemonic power and favours a more democratic, open and dialogical vision of our histories and identities. In this sense, "Alì Babà"'s theoretical discourse is political at its very core.[1]

[1] M. Francioso, *Impegno and «Alì Babà»*, cit., p. 119.

CONCLUSIONI

> Così rimarrà del naufragio almeno un segno, come i rottami negli stretti servono da indicazione ai navigatori.
>
> H. M. ENZENSBERGER[1]

Secondo Pierre Bourdieu, quella del campo letterario sarebbe una «storia estremamente ripetitiva poiché il cambiamento costante vi assume la forma di un movimento pendolare tra i due atteggiamenti possibili nei confronti della politica, l'impegno e il disimpegno»[2]. La traiettoria della neoavanguardia, così come si è cercato di delinearla attraverso lo studio dei suoi periodici di punta, risulta inquadrata da due momenti apparentemente antitetici: uno di chiusura del campo su motivi autonomistici e di rigetto delle ingerenze esterne, che sul finire degli anni Cinquanta erano individuate soprattutto nell'azione di controllo politico del Partito Comunista per mezzo dei suoi organi culturali; uno, all'opposto, di apertura a rinnovate istanze di eteronomia, per cui il dibattito sulla letteratura, così come si era sviluppato nel corso degli anni Sessanta, risulta ormai fuori tempo massimo di fronte alle concrete possibilità di intervento garantite dalla militanza politica diretta. Come scrive Michele Sisto,

> la corsa della neoavanguardia italiana alla consacrazione è [...] bruscamente interrotta da un terremoto che sconvolge il campo letterario. Il Vietnam, Berkeley, la Cina di Mao e, in Italia, la recessione del 1963-'64 rimettono all'ordine del giorno, per la prima volta dalla fine della guerra, la possibilità di un cambiamento rivoluzionario della società.[3]

[1] H. M. Enzensberger, lettera a F. Leonetti, 27 luglio 1963, in A. Panicali (a cura di), *«Gulliver». Progetto di una rivista internazionale*, «Riga», n. 21, 2003, p. 51.
[2] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 429.
[3] M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano*, cit., p. 106.

Questa oscillazione pendolare, tuttavia, non implica che il Sessantotto riconduca la situazione generale a un punto di partenza, o che i due estremi cronologici di questa traiettoria, il 1959 e il 1969, possano perfettamente rispecchiarsi l'uno nell'altro. Come si è visto, non solo sul finire degli anni Sessanta il campo letterario riapre all'influenza della politica, ma lo fa in rottura con lo stesso PCI, apertamente contestato proprio dal movimento studentesco, la cui pressione, d'altra parte, si esercita in forme molto diverse da quelle esercitate dal Partito nel corso degli anni Cinquanta. In assenza di quella struttura gerarchizzata che emergeva, per esempio, dalla postura critico-ideologica di Salinari, o dai dibatti culturali ospitati da riviste come «Il Contemporaneo», a cavallo del Sessantotto il campo letterario vede un'invasione del politico inteso, piuttosto, in un'accezione di orizzontalità, di partecipazione diffusa. I nuovi intellettuali *engagés* non rivendicano più, insomma, l'organicità a un partito tradizionalmente inteso e alle sue direttive, com'era invece accaduto tra il Dopoguerra e la prima metà degli anni Cinquanta[1], ma si aprono, per così dire, spontaneamente al movimentismo sessantottesco, rivendicando una forma di impegno che non contraddice necessariamente la propria condizione di autonomia. È ancora Bourdieu, d'altra parte, a parlare della «natura paradossale [...] dell'intellettuale»[2], per cui «ogni azione politica mirante a rafforzare l'efficacia politica delle sue imprese [è] votata a darsi parole d'ordine in apparenza contraddittorie»[3], vale a dire:

> da un lato, rafforzare l'autonomia, specialmente approfondendo la frattura con gli intellettuali eteronomi, e lottando per garantire ai produttori culturali le condizioni economiche e sociali dell'autonomia nei confronti di tutti i poteri [...]; dall'altro, sottrarre i produttori culturali alla tentazione della torre d'avorio incoraggiandoli a lottare per assicurarsi quantomeno il potere sugli strumenti di produzione e di consacrazione culturali [...][4]

È evidente che le dinamiche del campo letterario del periodo 1967-1969 pendano più verso il secondo corno di questo dilemma: dopo la chiusura seguita alle rivendicazioni di autonomia degli anni 1953-1956, a loro volta condizione necessaria per l'emersione della neoavanguardia, la tendenza generale è ora, piuttosto, a forzare quella chiusura, con un conseguente riassestamento delle gerarchie tra posizioni. Se, per dirla con Baldini, «negli anni Sessanta si consolida un'assiologia letteraria che

[1] Cfr. *supra*, § 1.3, *Le riviste nel campo letterario degli anni Cinquanta (1953-1956)*.
[2] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 437.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

esalta l'opacizzazione dei referenti attraverso la ricerca formale»[1], lasciando ai margini del dibattito quegli scrittori che «continuano a credere nella possibilità di un rapporto mimetico e referenziale tra letteratura e mondo»[2], all'alba dei Settanta «il mutamento del campo riconosce legittimità a chi [...] ha tentato di riconciliare scrittura e impegno civile»[3]. Già all'altezza del 1965, lo si è visto[4], la nascita di una rivista come «Nuovo Impegno» (che, non a caso, identifica la sua intera operazione culturale come forma di opposizione al Gruppo 63), in aggiunta alla pubblicazione di opere capitali come *Scrittori e popolo* di Asor Rosa o *Verifica dei poteri* di Franco Fortini, lasciano intravedere i germi di quel riassestamento generale che darà i suoi frutti soltanto due o tre anni dopo. Se però, da una parte, è fondamentalmente errato trattare la neoavanguardia come movimento votato al puro 'disimpegno' o alla pura chiusura del letterario «in un circuito autoreferenziale»[5] (e il fitto dibattito sull'impegno, nonché le posizioni e le poetiche di autori come Sanguineti, Spatola o Pagliarani lo dimostrano), dall'altra, lo si diceva poco sopra, non si può parlare, per il Sessantotto, di un ritorno *tout-court* a forme di subordinazione a dettami politici eteronomi, o quantomeno non nella forma verticalizzata, per non dire burocratizzata, del decennio precedente.

La traiettoria di Nanni Balestrini lo dimostra piuttosto bene: come direttore di «Quindici», apre le porte della rivista agli impulsi movimentistici, sanzionando quei compagni che, come Barilli, si rifiutano di ridiscutere la preminenza del dibattito letterario su quello politico-ideologico; parallelamente, diventa un membro di punta di Potere Operaio, riposizionandosi non senza conseguenze nel campo neoavanguardista e avviando la breve avventura editoriale di «Compagni,», periodico ormai essenzialmente politico. Questa apparente uscita dai territori del letterario, però, non esaurisce la totalità dell'avventura balestriniana degli ultimi anni Sessanta e primi Settanta, e in ogni caso si muove in sintonia con il processo di riapertura del campo letterario cui si è più volte fatto accenno. Come scrive Giovanna Lo Monaco, anche negli scritti apparentemente più duri consegnati a «Quindici»[6], «il discorso di Balestrini intercetta [...] istanze [...] che non si risolvono nell'abolizione della produzione artistica e letteraria [...], bensì si inverano in quel fenomeno di creatività diffusa che connota il Sessantotto»[7]. Tra il 1969, anno della chiusura di «Quindici», e il 1971, anno dell'uscita di *Vogliamo tutto* e del completamento della sua traiettoria di riposizionamento, Balestrini non diventa

[1] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. 201.
[2] *Ibid.*
[3] M. Sisto, *Mutamenti nel campo letterario italiano*, cit., p. 107.
[4] Cfr. *supra*, § 5.4, *«Rinascita» e oltre: le reazioni della stampa marxista a «Quindici»*.
[5] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. 201.
[6] Come in N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, cit. (ma in generale cfr. supra, § 5.3.1, *Verso la fine di «Quindici»: la direzione di Balestrini e gli ultimi scontri interni*).
[7] G. Lo Monaco, *Scritture selvagge*, cit., p. 32.

soltanto un «aedo della rivolta», secondo l'espressione di Beniamino Della Gala[1], ma anche uno dei più importanti animatori culturali del periodo post-sessantottesco, e a sancirne la centralità nel nuovo decennio è soprattutto la nascita della collana di narrativa «Franchi Narratori», edita da Feltrinelli. Fondata nel 1970 assieme ad Aldo Tagliaferri, essa ospita «testi autobiografici, quali memorie, diari e testimonianze in prima persona, dallo statuto ibrido rispetto alla letteratura canonica»[2], dal momento che si collocano in una «zona di confine dell'ambito letterario in cui l'istanza estetica perde la priorità a favore della testimonianza antropologica e sociologica»[3]. Questi testi, in gran parte scritti da autori che provengono dall'esterno dei circuiti culturali e accademici e che si muovono essi stessi ai margini della società, si distinguono per una «perdita della peculiarità del letterario»[4], per «l'adozione di un linguaggio "immediato"»[5], per un «rinnegamento consapevole dei moduli sperimentali dell'avanguardia»[6]. I «Franchi Narratori», insomma, abbandonano «la riflessione sul linguaggio e sulle forme caratteristica del decennio precedente»[7], ed è senz'altro significativo che lo stesso Balestrini concepisca questo nuovo progetto come un diretto corrispondente, sul piano della produzione letteraria, delle istanze politiche del Sessantotto:

> Tutto nasce nel '68. Volevamo che a prendere la parola fossero non solo gli scrittori professionisti, ma chiunque avesse qualcosa da dire. [...] Si tratta di un'idea che ha attraversato tutti gli anni '70: la costruzione di una storiografia non ufficiale, fatta da chiunque avesse un caso esemplare, una storia rappresentativa da raccontare.[8]

«Alla presa della parola politica da parte delle masse – sottolinea Lo Monaco – corrisponde di fatto la presa, si potrebbe dire, della parola poetica, e più in generale, dell'espressione artistica»[9], e nonostante la «profonda aspirazione eteronoma che connota questi testi»[10], tanto i «Franchi Narratori» che il filone della cosiddetta letteratura selvaggia che ne seguì non interpretano questa eteronomia nel senso di una «forma di cultura eterodiretta dal potere politico»[11]. All'apertura del

[1] B. Della Gala, *Una macchina mitologica del '68*, cit., p. 99.
[2] G. Lo Monaco, *Scritture selvagge*, cit., p. 83.
[3] Ivi, p. 85.
[4] Ivi, p. 37.
[5] Ivi, p. 38.
[6] *Ibid.*
[7] Ivi, p. 37.
[8] N. Balestrini, intervista, in F. Vadrucci, *Quando la penna esplode di vita. La collana «Franchi Narratori» Feltrinelli*, Oblique Studio, 2011, p. 21. L'opera di Vadrucci è liberamente consultabile online al seguente indirizzo: https://www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf
[9] G. Lo Monaco, *Scritture selvagge*, cit., p. 32.
[10] Ivi, p. 13.
[11] Ivi, p. 133.

campo letterario alle istanze movimentiste corrisponde, insomma, il recupero dell'autobiografismo e di un rapporto meno mediato con la realtà, in un quadro, tuttavia, di perdurante contestazione del romanzo borghese tradizionale, pur se «da una prospettiva del tutto diversa dall'antiromanzo della neoavanguardia»[1]. Anche in questo la traiettoria di Balestrini è esemplare, se si legge nel suo *Vogliamo tutto* l'esempio di un «avanguardismo stilistico [che] non è più assunto come valore in sé, come unica forma di intervento sociale consentito al letterario»[2]. In ogni caso, a essere riconfermato è proprio quell'«effetto di ritraduzione o di *rifrazione*»[3] che per Bourdieu è unità di misura dell'autonomia dei campi, e che peraltro agisce anche su altri autori della neoavanguardia[4].

Questi rapidi appunti, se vogliono mettere in guardia dal vedere nel Sessantotto un ripiegamento verso forme di *engagement* basate sul medesimo modello di eteronomia del decennio precedente, o comunque scongiurare l'equivoco di un'eteronomia della letteratura vista esclusivamente come sudditanza a dettami politico-ideologici esterni al campo, d'altra parte non intendono sottovalutare il terremoto che si verificò alla fine degli anni Sessanta, terremoto di cui le riviste, come si è visto, recano tracce profonde. L'esplosione del movimento studentesco, delle occupazioni e delle contestazioni, ha portato a una sparizione, o comunque a una drastica diminuzione, della riflessione letteraria sulle pagine dei periodici esaminati. A questo brusco spostamento di equilibri, a questa apertura orizzontale alla militanza politica, la neoavanguardia ha opposto le ragioni di un'autonomia del discorso critico-letterario che ricalca le posizioni acquisite nei primi anni Sessanta. La vicenda di «Quindici» racconta della difesa di tale autonomia, in un momento in cui il dibattito politico stava oggettivamente fagocitando quello culturale, ma come dimostrano gli interventi di Eco e di altri, come Guglielmi o Curi, l'obiettivo dell'ultima rivista del Gruppo 63 non era certo ritirarsi nel culto di un ideale di letteratura del tutto avulso dal confronto con la realtà. Lo stesso scontro tra Barilli e Guglielmi, scatenato dalle posizioni del primo a proposito del presunto carattere 'normalizzante' delle sperimentazioni linguistico-formali della neoavanguardia[5], oltre ad anticipare un clima culturale che sarebbe poi passato alla storia come postmoderno, dimostra che la 'politicità' del letterario, la sua

[1] Ivi, p. 39.
[2] A. Baldini, *Il comunista*, cit., p. 198.
[3] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 295. Corsivo nel testo
[4] Si pensi, per esempio, al cosiddetto 'secondo tempo' della poesia di Sanguineti, anticipato già dalle poesie di *Purgatorio de l'Inferno* (1963) e perfezionato con le raccolte *Wirrwarr* (Milano, Feltrinelli, 1972) e soprattutto *Postkarten* (Milano, Feltrinelli, 1978). Per il rinnovato stile sanguinetiano si è a volte parlato di pseudo-diarismo, di poesia, cioè, che adotta un linguaggio più lineare, comunicativo e referenziale. Nel quadro dei mutamenti del campo letterario degli anni Settanta, anche la scrittura di un letterato 'puro' come Sanguineti sembra insomma 'ritradurre' gli effetti politici del Sessantotto e della sua lunga coda in un'apertura del testo a un rinnovato incontro con la realtà, non più mediato dalla ricerca formale di *Laborintus* o dei due romanzi degli anni Sessanta.
[5] Cfr. *supra*, § 5.2.2, *Guglielmi e Barilli: due idee della narrativa in conflitto*.

capacità di farsi strumento di contestazione del presente, trovava sostegno in diversi membri della redazione di quel periodico.

In questo senso, la lettura che Sanguineti consegna a Fabio Gambaro si basa forse su due errori di prospettiva: primo, perché il confine tra quelli che l'autore di *Laborintus* definisce «i politici e gli apolitici»[1] del Gruppo è, come si vede, piuttosto labile; secondo, perché l'opinione per cui la rivista «Alfabeta» (1979-1988) sarebbe stata, in fondo, la 'giusta' realizzazione di «Quindici» è quantomeno ingenerosa. È vero che la nuova rivista riunirà diversi 'profughi' del Gruppo 63, riprendendo e aggiornando un dibattito interrotto esattamente dieci anni prima, ma Sanguineti aggiunge:

> "Alfabeta" farà quello che "Quindici" avrebbe fatto, se avesse superato il trauma della politica: cioè un giornale di buona informazione culturale in una prospettiva di nuovo enciclopedismo aggiornato ed evoluto che offre il meglio della cultura di un'epoca, senza però esprimere alcuna tendenza precisa, e senza più volontà di vera contestazione.[2]

L'errore di Sanguineti risiede nel fatto che «Quindici» non è *altro* da quel «trauma politico» che ne impose la chiusura, e non lo è perché quel trauma è implicito nella sua stessa impostazione, in quella sua apertura sistematica al presente che, se sfuggì di mano ai suoi redattori, nondimeno era parte integrante del progetto fin dal numero d'esordio. Per questo, il fallimento della testata è in realtà gravido di conseguenze e implicazioni: su quelle pagine, il Gruppo 63 non venne semplicemente travolto dall'incombenza degli eventi esterni, ma cercò di governarli facendo valere il punto di vista dell'intellettuale autonomo, drammaticamente sospeso, come appare con evidenza dagli interventi di Eco, tra il bisogno riconosciuto di agire politicamente e l'imperativo di difendere la specificità del proprio ruolo. Per dirla ancora con Bourdieu, ciò che traspare da quest'ultima fase dell'avventura neoavanguardista è la necessità di «sacrifica*re* una volta per tutte il mito dell' "intellettuale organico", senza ricadere nella mitologia complementare, quella del mandarino distante da tutto»[3]. «Quindici» è, in questo senso, una benjaminiana immagine dialettica, la cristallizzazione di un dissidio insolubile che tuttavia, proprio per questo, in un estremo contemporaneo che con le secche dell'impegno non ha ancora chiuso definitivamente i conti, può ancora parlare e dire qualcosa, suggerire una rotta di navigazione.

[1] F. Gambaro (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti,* cit., p. 122.
[2] Ivi, p. 127.
[3] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 437.

BIBLIOGRAFIA

Di seguito, si riportano le riviste che costituiscono il principale oggetto d'indagine del presente studio, con un'indicazione cronologica per quanto riguarda il periodo dello spoglio (qualora non fosse presente alcuna indicazione, lo spoglio sarà da considerarsi integrale). Per la ricerca ci si è avvalsi sia dei regolari archivi bibliotecari (in particolare, della Biblioteca Nazionale Centrale, della Biblioteca Umanistica e della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux di Firenze), che di alcuni fondi privati (il Fondo Luciano Anceschi conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna per la rivista «Quaderni Milanesi»; l'Archivio Luciano Caruso di Firenze per «Grammatica»). Si è fatto inoltre ricorso, qualora disponibili, a digitalizzazioni complete o parziali liberamente consultabili online: in particolare, ci si è serviti della Biblioteca Gino Bianco (per le riviste «La Fiera Letteraria», «Quaderni Piacentini», «Quindici», «Rinascita» e «Tempo Presente») e dell'archivio del progetto interuniversitario «C.A.P.T.I. Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations» (per la rivista «marcatrè»). Lo storico progetto «C.I.R.C.E. Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee» dell'Università di Trento è stato, a sua volta, un utile strumento di ricerca e di approfondimento bibliografico. Lo spoglio di «Quindici» è stato effettuato ricorrendo tanto alla digitalizzazione integrale presente sul sito della Biblioteca Gino Bianco che all'antologia curata da Nanni Balestrini (N. Balestrini (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008). I soli due numeri della rivista «Bab Ilu» sono disponibili online presso l'Archivio Maurizio Spatola. Infine, sono state consultate le ristampe anastatiche di «Officina» (*«Officina». Bologna 1955-1959*, presentazione di R. Roversi, a cura del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, Bologna, Pendragon, 2004) e di «Malebolge» (*«Malebolge». L'altra rivista delle*

avanguardie, a cura di E. Gazzola, prefazione di W. Pedullà, postfazione di G. Celli, Reggio Emilia, Diabasis, 2011).

Data la natura di questo lavoro, basato sulla ricostruzione di polemiche e dibattiti ospitati sulle pagine di riviste storiche del secondo Novecento, si è deciso di ricorrere, fin dove possibile, agli scritti originariamente pubblicati su dette riviste, anche se successivamente ristampati in volume. Per questo motivo, tanto nel corso della trattazione che nella bibliografia è stata spesso indicata la sede originale di pubblicazione, secondo un criterio vòlto al rispetto filologico del materiale oggetto di studio. Il motivo dell'eventuale ricorso ad altre fonti, come raccolte d'autore o miscellanee successive alla pubblicazione su periodico, è dovuto esclusivamente a questioni di reperibilità dei testi originali. Considerazioni simili valgono per i testi creativi: questi sono stati citati direttamente dalle pagine delle riviste, dove appaiono in forma di estratti, anticipazioni editoriali o *work in progress*. Il ricorso alla pubblicazione in volume è fondamentalmente avvenuto, anche in questo caso, per questioni di reperibilità del materiale, ma in certi casi anche per ragioni legate alla comparazione dei testi o a un'analisi più ampia delle intenzioni autoriali. Della sede definitiva di pubblicazione è stato a volte considerato anche il paratesto, spesso sede di ulteriori riflessioni da parte dell'autore. In ogni caso, durante la ricerca sono state lette tutte le opere narrative della neoavanguardia uscite nel periodo storico in esame, al fine di ricostruire un quadro il più possibile esaustivo delle sperimentazioni testuali allora promosse dai membri del Gruppo 63.

1. RIVISTE CONSIDERATE

«Bab Ilu»

«Che fare» (1967-1971)

«Dopotutto», inserto di «Letteratura» (1964-1966)

«Grammatica»

«Il Contemporaneo» (1954-1963)

«il menabò»

«il verri» (1956-1972)

«La Prova»

«Malebolge»

«marcatrè» (1963-1967)

«Nuovi Argomenti» (prima serie, 1953-1964)

«Officina»

«Paragone Letteratura» (1957-1970)

«Quaderni Milanesi»

«Quaderni Piacentini» (1962-1964)

«Quindici»

«Rinascita» (1963-1969)

«Tempo Presente» (1957-1968)

2. ARTICOLI, DIBATTITI, POLEMICHE, INCHIESTE

AA. VV., *Inchiesta su arte e comunismo*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1, marzo-aprile 1953.

- *Inchiesta su arte e comunismo*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953.
- *9 domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 38-39, maggio-agosto 1959.
- *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960.
- *Avanguardia e impegno*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.
- *Tavola rotonda sulla cultura contemporanea*, «Rinascita», n. 46, 23 novembre 1963, poi AA. VV., *Il dibattito a Milano sulla cultura contemporanea*, in SANGUINETI, E., *Il giuoco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965*, a cura di G. L. Picconi ed E. Risso, Milano, Edizioni del «verri», 2017.
- *10 domande su "Neocapitalismo e letteratura"*, «Nuovi Argomenti», n. 67-68, marzo-giugno 1964.
- *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, «Grammatica», n. 1, novembre 1964.
- *Gruppo 63. Reggio Emilia, 1-2-3 novembre 1964*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Il dibattito*, in BALESTRINI, N.; GIULIANI A. (a cura di), *Gruppo 63*. *La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- *Arte e tecnologia*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965.
- *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, «marcatrè», a. III, n. 11-12-13, luglio-settembre, 1965.
- *A voce I. Merce, comportamento, immaginazione*, «Che fare», n. 1, 29 maggio 1967.
- *Fano 1967: impressioni sul Convegno del Gruppo 63*, «Dopotutto», inserto di «Letteratura», n. 88-90, luglio-dicembre 1967.
- *A voce V. Il decentramento dell'opera (testo collettivo)*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969.
- *PCI domani: problemi e prospettive dopo il XII Congresso*, «Quindici», n. 16, marzo 1969.
- *Dibattito (Per un bilancio dell'esperienza neo-avanguardistica)*, in «Quaderni di critica», n. 1, 1973, poi in BETTINI, F. *et al.* (a cura di), *Sulla neoavanguardia*, Foggia, Bastogi, 1983.

ANCESCHI, L., *Fenomenologia e morfologia della crisi*, «La Fiera Letteraria», a. I, n. 38, 26 dicembre 1946.

- *Autonomia non è indifferenza* [1948], in ID., *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Rimini, Raffaelli Editore, 1997.

- *Avvertimento del fanatismo* [1948], ivi.
- *Breve ragguaglio sulla critica letteraria* [1950], ivi.
- *L'uomo indifeso* [1955], ivi.
- *Critica e immaginazione*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956.
- *Discorso generale*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956, in ID., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di L. Vetri, Ravenna, Longo Editore, 1988.
- *Intervento*, «il verri», a. II, n. 3, primavera 1957, ivi.
- *Intervento*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959, ivi.
- *Nuovo intervento*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960, ivi.
- *Intervento*, «il verri», n. 1, febbraio 1962, ivi.
- *Intervento*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963, ivi.
- *Intervento*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963, ivi.
- *Metodologia del nuovo*, in BALESTRINI, N.; GIULIANI A. (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- intervento al Convegno di Palermo 1963, ivi.
- *Del «verri», perché lo abbiamo fatto e lo facciamo* [1967], ora in ID., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di L. Vetri, Ravenna, Longo Editore, 1988.

ANONIMO, *Editoriale*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1, marzo-aprile 1953, ora in LUPO, G. (a cura di), *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di G. Langella, Torino, Nino Aragno, 2006.
- *Cultura e vita morale*, «Il Contemporaneo», a. I, n. 1, 27 marzo 1954, ivi.
- *Il problema del romanzo: ideologia e linguaggio*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963.
- *Il problema dell'avanguardia*, «marcatrè», a. II, n. 2, gennaio 1964.
- *Politica e letteratura: Goytisolo e Robbe-Grillet*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.
- *L'uomo come fine*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.
- *Avanguardie silenziose*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.
- *Contro l'avanguardia*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.
- *Il linguaggio di Enzensberger*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964.
- *Ragione dialettica e pensiero selvaggio*, «marcatrè», a. II, n. 6-7, maggio-giugno 1964.
- *Sociologia della letteratura*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964.
- *Editoriale*, «Quindici», n. 1, giugno 1967.
- *La polemica di «Novyj Mir» contro la neoavanguardia*, «Quindici», n. 1, giugno 1967.
- *«Quindici» contro tutti*, «Nuovo Impegno», a. II, n. 8, maggio-luglio 1967.
- *Ancora su «Quindici» (e due domande a «Che fare»)*, «Nuovo Impegno», a. II, n. 8, maggio-luglio 1967.
- *Tutti rivoluzionari*, «Quaderni Piacentini», n. 32, ottobre 1967.
- *Omaggio a «Quindici»*, «Quaderni Piacentini», n. 34, maggio 1968

ASOR ROSA, A., *Alcune osservazioni sulla neoavanguardia italiana*, «Quaderni Piacentini», a. III, n. 17-18, luglio-settembre 1964.

ASSUNTO, R., *Avanguardia dell'arte, impegno nell'arte*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.

BAJINI, S., *Beckett o l'emblema totale*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959.
- *Samuel Beckett: Comment c'est*, «il verri», a. V, n. 2, aprile 1961.

BALESTRINI, N., (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, ora in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.
- *I nemici della poesia*, «Quindici», n. 18, luglio 1969.
- Intervento, in AA. VV., *Dibattito (Per un bilancio dell'esperienza neo-avanguardistica)*, in «Quaderni di critica», n. 1, 1973, poi in BETTINI, F. *et al.* (a cura di), *Sulla neoavanguardia*, Foggia, Bastogi, 1983.

- *La rivoluzione dei pifferi*, «Quindici», n. 17, maggio 1969.

BANTI, A., *Note al «menabò»*, «Paragone Letteratura», a. XIII, n. 156, dicembre 1962.

BARBATI, C., *Da La Spezia con torpore*, «La Fiera Letteraria», a. XLI, n. 24, 23 giugno 1966.
- *Chi ha paura del Gruppo 63?*, «La Fiera Letteraria», a. XLII, n. 24, 15 giugno 1967.

BARILLI, R., *Il gattopardo*, «Il Mulino», n. 2, 1959.
- *I racconti di Calvino*, «Il Mulino», n. 4, 1959.
- *La narrativa di Butor*, «Il Mulino», n. 6, novembre-dicembre 1959.
- *La narrativa di Alain Robbe-Grillet*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959.
- *Alain Robbe-Grillet: Dans le labyrinthe*, «il verri», a. III, n. 6, dicembre 1959.
- «*Cahier de doléance» sull'ultima narrativa italiana*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960.
- *Il mare dell'oggettività*, «il verri», a. IV, n. 2, aprile 1960.
- *Chiave fenomenologica per due narratori*, «aut aut», n. 57, maggio 1960.
- *Industria e letteratura*, «il verri», a. V, n. 5, ottobre 1961.
- *L'apertura a sinistra del «menabò»*, «il verri», a. VI, n. 3, agosto 1962.
- *Umberto Eco: Opera aperta*, «il verri», a. VI, n. 4, ottobre 1962.
- *La normalità «autre» di Edoardo Sanguineti*, «il verri», a. VIII, n. 7, febbraio 1963.
- *Quale impegno?*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963.
- *Dall'"assemblage" allo spazio prospettico,* «il verri», a. VII, n. 12, 1963.
- *Lucentini, lo stile basso e il nuovo romanzo*, «il verri», a. IX, n. 18, 1964.
- *De Sartre à Robbe-Grillet*, «La Revue des Lettres Modernes», n. 94-99, 1964.
- *Tecnologia indiretta*, «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965.
- *Massimo Ferretti: Il gazzarra*, «il verri», a. X, n. 20, 1966.
- *Relazione*, in BALESTRINI, N. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- *Il comico è un'altra cosa*, «Il Caffè», a. XIV, n. 2, maggio 1967.
- *Affrontare l'inautentico*, «Il Caffè», a. XV, n. 1, febbraio 1968.
- *Romanzo e azione*, «Quindici», n. 12, settembre 1968.
- *Uno sperimentalismo di vita*, «Quindici», n. 17, maggio 1969.
- *Verso uno sperimentalismo di vita*, «Il Caffè», a. XVII, n. 4-6, 1970.

BATTISTI, E., *La tavolata e il fumoir*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963.

BERLINGUER, G., *Il vero ed il falso delle borgate di Roma*, «l'Unità», 29 luglio 1955.

BERNARI, C., *Un inferno di plastica*, «Questo e altro», n. 3, 1963.

BILENCHI, R., *Ancora sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», n. 42-43, gennaio-aprile 1960.

BO, C., *La scuola per romanzieri*, «Paragone Letteratura», n. 120, dicembre 1959.

BONINO, G. D.; SANGUINETI, E., *È vietato vietare*, «Quindici», n. 12, settembre 1968.

BOSELLI, M., *Parola-oggetto (appunti per una indagine)* [1954], in LUPO, G. (a cura di), *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di G. Langella, Torino, Nino Aragno, 2006.

BUENO, A., *Necessità della non-collaborazione*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.

BUTTITTA, P., *Controindicazioni. Rassegna di una polemica*, in BALESTRINI, N.; GIULIANI A. (a cura di), *Gruppo 63*. *La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964.

CALVESI, M., *Ridimensionamento dei valori*, «il verri», a. VII, n. 12, 1963.

CALVINO, I., *Il mare dell'oggettività*, «il menabò», n. 2, 1960.
- *La sfida al labirinto,* «il menabò», n. 5, 1962.

CALVINO, I.; GUGLIELMI, A., *Corrispondenza con poscritto a proposito della «Sfida al labirinto»*, «il menabò», n. 6, 1963.

CARTA, P., *I cadaveri profumati,* «Malebolge», anno. I, n. 1, primavera 1964.

CECCHI, O., *«Quindici»*, «Rinascita», a. XXIV, n. 22, 2 giugno 1967.

- *«Quindici»: scheda rossa*, «Rinascita», a. XXV, n. 19, 10 maggio 1968.
- *«Quindici»*, «Rinascita», a. XXV, n. 26, 28 giugno 1968.

CELATI, G., *La tomba del romanzo (a proposito dell'*école du regard*)*, «Impegno Presente», n. 3, novembre-dicembre 1960.
- *Salvazione e silenzio dei significati*, «marcatrè», a. III, n. 14-15, maggio-giugno 1965.
- *Materiali di lettura da verificare,* «Uomini e idee», a. VIII, n. 2, marzo-aprile 1966.
- Recensione a *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, «Lingua e stile», a. I, n. 2, 1966.
- *Orientamenti tecnici per una analisi non introspettiva dell'*Ulysses *di Joyce*, «marcatrè», a. IV, n. 23-25, giugno 1966.
- *Leggibilità e illeggibilità di* Fughe *di Roberto Di Marco*, «marcatrè», a. V, n. 30-33, luglio 1967.
- *Il racconto di superficie*, «il verri», a. XVIII, n. 1, marzo 1973.

CELLI, G., *Erich Fromm: Fuga dalla libertà*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.
- *Carl Gustav Jung: Psicologia e religione*, «il verri», a. VII, n. 11, dicembre 1963.
- *M. A. Sechehaye: Diario di una schizofrenica*, «il verri», a. VIII, n. 14, 1964.
- *Herbert Marcuse: Eros e civiltà*, «il verri», a. VIII, n. 16, 1964.
- *Franco Fornari: Psicanalisi della guerra atomica*, «il verri», a. VIII, n. 18, 1964.
- *Psicanalisi in forma di noia*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964.
- *Il contratto sociale di Auschwitz*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964.
- *A proposito del surrealismo*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Il romanzo di Spatola*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Il Grande Trasparente*, «Malebolge», inserto di «marcatrè», a. IV, n. 26-29, dicembre 1966.
- L'ebreo negro *di Adriano Spatola*, «Malebolge», quaderno n. 1, primavera-estate 1967.

CARAPEZZA, P. E., *Emilio Vedova e il caos*, «La prova», n. 1, maggio 1960.

CAROLI, G., *Tendenze d'avanguardia del movimento studentesco*, «Quindici», n. 8, febbraio 1968.

CHIAROMONTE, N., *Avanguardia*, «Tempo Presente», n. 9-10, ottobre 1964.

CHIAROMONTE, N.; **GUGLIELMI, A.; MORAVIA, A.,** *Avanguardia e lingua tradizionale*, «Tempo Presente», a. IX, n. 3-4, aprile 1964.

CIMATTI, P.; VIVALDI, C., *I bravi del neocapitalismo*, «Tempo Presente», a. VIII, n. 12, dicembre 1963.

COSTA, C., *Pier Paolo Pasolini, l'auleta esibizionista*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964.

CURI, F., *La coscienza razionalizzatrice e discriminante*, «il verri», a. IV, n. 5, ottobre 1960.
- *Proposta per una storia delle avanguardie*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963, poi in R. BARILLI, R.; GUGLIELMI, A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria* [1976], Milano, Testo & Immagine, 2003[2].
- *Il tempo a cui apparteniamo*, «il verri», a. VIII, n. 9, agosto 1963.
- *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, «il verri», a. XII, n. 29, 1968.
- *Presa politica della parola*, «Quindici», n. 17, maggio 1969.

DE MARIA, L., *Umberto Eco o della razionalità tecnologica*, «Rinascita», n. 49, 14 dicembre 1963.

DEVOTO, G., *Ribellione e socialità*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.

DI MARCO, R., *La nostra istanza*, «La prova», numero unico introduttivo, 5 marzo 1960
- *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964.
- *Ipotesi per una letteratura di contestazione*, «marcatrè», a. III, n. 4-5, maggio-giugno 1965.
- *Ipotesi per una letteratura di contestazione*, «marcatrè», a. III, n. 16-18, luglio-settembre 1965.
- Intervento, «Dopotutto», n. 5, inserto di «Letteratura», a. XXIX, novembre-dicembre 1965.
- *Ipotesi per una letteratura di contestazione*, «marcatrè», a. IV, n. 23-25, giugno 1966.

- *Dal tram delle ideologie alla metropolitana delle formalizzazioni (a proposito di strutturalismo e di poesia)*, «Che fare», n. 1, 29 maggio 1967.
- *Verso l'estensione della rivoluzione culturale nel campo della comunicazione borghese formalizzata*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969.
- *Breve risposta a tutte le obiezioni "estetiche"*, «Che fare», n.8-9, primavera 1971.

DIACONO, M., *I bravi del neocapitalismo*, «Tempo Presente», a. IX, n. 2, febbraio 1964.

DORFLES, G., *La «falsa avanguardia» e l'arte d'élite*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.

ECO, U., *Del modo di formare come impegno sulla realtà,* «il menabò», n. 5, 1962, poi in ID., *Opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 1967[2].
- *Notizia su Edoardo Sanguineti*, «il menabò», n. 5, 1962.
- *Notizia su Enrico Filippini,* «il menabò», n. 5, 1962.
- *Notizia su Furio Colombo*, «il menabò», n. 5, 1962.
- *Per un'indagine sulla situazione culturale*, «Rinascita», a. XX, n. 39, 5 ottobre 1963.
- *Modelli descrittivi e interpretazione storica*, «Rinascita», a. XX, n. 40, 12 ottobre 1963.
- *Perché Paolo VI non piace ai laici*, «Quindici», n. 1, giugno 1967.
- *Il gioco della occupazione*, «Quindici», n. 11, giugno 1968.
- *Vietando s'impara*, «Quindici», n. 12, settembre 1968.
- *Pesci rossi e tigri di carta*, «Quindici», n. 16, marzo 1969.

ECO, U.; ZORZOLI, G. B., *Il fucile e l'elicottero*, «Quindici», n. 10, aprile 1968.

F. M., *La mala informazione*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963.

FERRATA, G., *Le vie dei filosofi e i labirinti degli scrittori*, «Rinascita», a. XIX, n. 16, 25 agosto 1962.
- *Una parte della questione*, «Rinascita», n. 22, 2 giugno 1967.

FERRETTI, M., *Una dichiarazione*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.

FIDORA, A., *Il Gruppo 63 a La Spezia*, «Malebolge», quaderno n. 3-4, autunno 1966

FILIPPINI, E., *Che cosa è il Gruppo 47*, «Corriere della Sera», 7 aprile 1963, ora in FUCHS, M., *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2017.
- *Nella coartazione letteraria*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, ora in ID., *L'ultimo viaggio*, a cura di A. Bosco, Milano, Feltrinelli, 2013[2].
- *Barilli e la visione ilomorfica del mondo*, «marcatrè», a. III, n. 16-18, luglio-settembre 1965.
- *La guerriglia e la filosofia della prassi*, «Quindici», n. 3, agosto 1967.
- *Voto e vuoto*, «Quindici», n. 10, aprile 1968.

FORTINI, F., *Quale arte? E quale comunismo?*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953.
- *Contro un'idea di lirica moderna*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959.
- *Una lettera di Fortini*, «il verri» a. IV, n. 6, dicembre 1960.

FRACASSINI, R., *Per essere "rivoluzionari" in letteratura*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969.

GIULIANI, A., *Edoardo Sanguineti: Laborintus*, «il verri», a. I, n. 2, inverno 1957.
- *Pier Paolo Pasolini: Le ceneri di Gramsci*, «il verri», a. I, n. 4, 1957.
- *Franco Fortini: Poesia ed errore*, «il verri», a. III, n. 4, agosto 1959.
- «*il menabò» n. 2*, «il verri», a. IV, n. 2, aprile 1960.
- *La scuola di Palermo*, «il verri», a. VII, n. 7, febbraio 1963.
- *Allegoria e utopia dell'avanguardia*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.
- *Teatro nudo*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.
- *Le cerimonie sadiche della critica*, «Quindici», a. I, n. 1, giugno 1967.
- *Caro, liebe, me beaucoup*, «Quindici», a. II, n. 8, febbraio 1968.
- *Perché lascio la direzione di «Quindici»*, «Quindici», n. 16, marzo 1969.

GOLINO, E., *Riviste*, «Tempo Presente», a. VII, n. 12, dicembre 1962.
- *Sanguineti e la letteratura della crudeltà*, «Mondo Operaio», a. XX, n. 10, ottobre 1967.

GOLINO, E.; SICILIANO, E., *Riviste*, «Tempo Presente», a. VII, n. 8, agosto 1962.

GOZZI, L., *Problemi europei*, «Malebolge», anno. I, n. 1, primavera 1964.
- *L'anima linguistica*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.

GUGLIELMI, A., *Alienazione «barocca» di uno scrittore del Novecento*, «il verri», a. II, n. 2, agosto 1958.
- *La nuova narrativa italiana*, «il verri», a. III, n. 4, agosto 1959.
- *Ennio Flaiano: Una e una notte*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960.
- *La narrativa italiana contemporanea*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960.
- *Carlo Cassola: La ragazza di Bube*, «il verri», a. IV, n. 5, ottobre 1960.
- *Pasolini, maestro di vita*, «il verri», a. IV, n. 3, giugno 1960.
- *Oreste Del Buono: Per pura ingratitudine*, «il verri», a. VI, n. 3, agosto 1962.
- *Paolo Volponi: Memoriale*, «il verri», a. VI, n. 4, ottobre 1962
- *Il romanzo di Arbasino*, «il verri», a. VII, n. 7, febbraio 1963.
- *Avanguardia e sperimentalismo*, «il verri», a. VII, n. 8, giugno 1963.
- *Una «sfida» senza avversari*, «il menabò», n. 6, 1963.
- *Su Lombardi e Arbasino*, «il verri», a. IX, n. 13, 1964.
- *L'inferno linguistico di Manganelli*, «il verri», a. IX, n. 14, 1964.
- *Adriano Spatola: L'oblò*, «il verri», a. IX, n. 18, 1964.
- *Adriano Spatola: L'oblò*, «il verri», a. VIII, n. 18, 1964.
- *L'avanguardia adulterata*, «Quindici», a. I, n. 1, giugno 1967.
- *Gadda progressista*, «Quindici», n. 3, ottobre 1967.
- *Letteratura come libertà*, «Quindici», n. 7, febbraio 1968.
- *Una possibilità comune di scrittura*, «Quindici», n. 12, settembre 1968.
- *Come l'inutilità della letteratura può diventare veramente inutile*, «Quindici», n. 15, gennaio 1969.
- *Il futuro della realtà*, «Quindici», n. 17, maggio 1969.

GUTTUSO, R., *I comunisti e l'arte*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953.

INNAMORATI, G., *Positivo in «menabò»*, «Paragone Letteratura», a. XIII, n. 156, dicembre 1962

LEONETTI, F., *«Due versi sulle viole»*, «Officina», n. 1, maggio 1955.
- *La struttura di una rivista (letteraria)*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959.
- *Notizia su Roberto Di Marco*, «il menabò», n. 5, 1962.
- *Gli intellettuali non rispettosi*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969.
- *Il processo estetico "rovesciato": indicazioni essenziali*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969.
- *La mobilitazione di Umberto Eco (polemica obbligata)*, «Che fare» n. 4, inverno 1968-1969.

LOMBARDO RADICE, L., *Letterati ribelli e scienziati rivoluzionari*, «La Prova», n. 1, maggio 1960.

LUPERINI, R., *Dopo la neoavanguardia*, «Nuovo Impegno», a. I, n. 1-2, dicembre 1965.
- *Sull'ideologia politica del Gruppo 63 e del «Quindici»*, «Che fare», n. 4, inverno 1968-1969, poi in ID., *Marxismo e intellettuali*, Venezia, Marsilio, 1974.
- *Traccia del dibattito teorico-letterario nell'ultimo decennio in Italia*, «Che fare», n.8-9, primavera 1971, poi ID., *Linee di sviluppo e primo bilancio critico del dibattito teorico-letterario degli anni Sessanta*, ivi.

MANGANELLI, G., *È ascetica e puttana*, «Il Caffè», a. XIV, n. 1, febbraio 1967, poi in ID., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994.
- *Obiezioni al divorzio,* «Quindici», n. 1, giugno 1967.
- *Alcune ragioni per non firmare gli appelli*, «Quindici», n. 2, luglio 1967.
- *La letteratura come mafia*, «Quindici», n. 9, aprile 1968.

MAURO, W., *Volponi e il «menabò 5»*, «La Fiera Letteraria», a. XVII, n. 38, 23 settembre 1962.

MIZZAU, M., *Nathalie Sarraute: L'ère du soupçon*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959.
- *Antonio Pizzuto: Ravenna*, «il verri», a. VI, n. 9, agosto 1963.
- *Su alcuni romanzi*, «il verri», a. IX, n. 13, 1964.

- *Francesco Leonetti: L'incompleto*, «il verri», a. IX, n. 16, 1964
- *Pietro Sanavio: La Maison-Dieu*, «il verri», a. IX, n. 17, 1964
- *Logica della finzione*, «il verri», a. XI, n. 20, 1966.
- *Il metaromanzo*, «il verri», a. XII, n. 26, 1968.

MORAVIA, A., *Il comunismo al potere e i problemi dell'arte*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 1, marzo-aprile 1953.
- *Lo scrittore prefabbricato*, «L'Espresso», 20 ottobre 1963.
- *Illeggibilità e potere*, «Nuovi Argomenti», nuova serie, n. 7-8, luglio-dicembre 1967.

MUZZIOLI, F., *I cavalieri con macchia e paura*, «Quaderni di critica», n. 1, 1973, poi in BETTINI, F. *et al.* (a cura di), *Sulla neoavanguardia*, Foggia, Bastogi, 1983.

NOVELLI, G., *Pittura procedente da segni*, «Grammatica», n. 1, novembre 1964.

PACI, E., *Premessa*, «Aut Aut», n. 78, novembre 1963.

PAGLIARANI, E., *Per una definizione dell'avanguardia*, intervento al congresso della Comunità europea degli scrittori, Roma, ottobre 1965, ora in ID., *Tutte le poesie. 1946-2011*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- *Fai pagare agli arabi i nostri debiti*, «Quindici», n. 2, luglio 1967.
- *Il 63 a La Spezia*, in *Almanacco Letterario Bompiani*, 1967.

PASOLINI, P. P., *Il neo-sperimentalismo*, «Officina», n. 5, febbraio 1956.
- *La posizione*, «Officina», n. 6, aprile 1956.
- *Una polemica in versi*, «Officina», n. 7, novembre 1956
- *La libertà stilistica*, «Officina», n. 9-10, giugno 1957.
- *Saggio per una antologia*, «Nuovi Argomenti», n. 46, settembre-ottobre 1960.
- *Una serie di orrori formali in nome di una "cultura antagonista"*, «Tempo», 9 settembre 1973, poi ID., *Francesco Leonetti*, in ID., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

PAVOLINI, L., *Un corsivo per «Quindici»*, «Rinascita», a. XXVI, n. 13, 28 marzo 1969.
- *Letterati in politica*, «Rinascita», a. XXVI, n. 20, 16 maggio 1969.

PEDIO, R., *Con riferimento a* Poesie a schema multiplo, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.

PERNIOLA, M., *Arte, immaginazione e ricupero culturale*, «Quindici», n. 19, agosto 1969.

PETRONI, F., *Proposta per una cultura rivoluzionaria*, «Nuovo Impegno», a. I, n. 1-2, dicembre 1965.

PICCIONI, L., *Critica di idee o di gusto*, «Il Caffè», a. IV, n. 2, febbraio 1956.

PINI, M., *Opposizione e neo-avanguardie*, «Rinascita», n. 50, 21 dicembre 1963.

PLEBE, A., *Un festival alla ricerca di un'ideologia*, «Il Contemporaneo», n. 67, dicembre 1963.

PONTIGGIA, G., *Avanguardia e impegno oggi*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.

PORTA, A., *Contro l'avanguardia*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.
- *Tre ipotesi contro la normalizzazione dello scrittore*, «Quindici», a. I, n. 1, giugno 1967.

QUINZIO, S., *Post-avanguardia e post-poesia*, «Tempo Presente», a. IX, n. 1, gennaio 1964.
- *L'avanguardia del nulla*, «Tempo Presente», a. IX, n. 5, maggio 1964.
- *Integrati d'élite*, «Tempo Presente», n. 9-10, ottobre 1964.
- *Nuovo e vecchio nell'arte d'avanguardia*, «Tempo Presente», a. X, n. 1, gennaio 1965.

ROMANÒ, A., *Analisi critico-bibliografiche IV*, «Officina», n. 6, aprile 1956.
- *Osservazioni sulla letteratura del Novecento*, «Officina», n. 11, novembre 1957.
- *Di qua e di là dal neorealismo*, «Officina», nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959.

ROSSANDA, R., *Per una cultura rivoluzionaria*, «Rinascita», n. 45, 16 novembre 1963.

ROVERSI, R., *Avanguardia e avanguardismo*, «Quaderni Piacentini», a. III, n. 15, marzo-aprile 1964.

SALINARI, C., *A proposito di arte e di comunismo*, «Nuovi Argomenti», a. I, n. 2, maggio-giugno 1953.
- *Metello*, «Il Contemporaneo», a. II, n. 7, 12 febbraio 1955.
- *I cinque dello strega*, «Il Contemporaneo», a. II, n. 28, 9 luglio 1955.

- *La questione del realismo* [1958], in ID., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967.
- *La sorte del romanzo* [1959], ivi.
- *Problemi della narrativa alla vigilia dei premi*, «Il Contemporaneo», a. V, n. 49, giugno 1962.
- *I problemi della critica*, «Il Contemporaneo», a. VI, n. 58, marzo 1963.

SANGUINETI, E., *A proposito del «verri»*, «Ulisse», a. XIII, n. 38, settembre 1960
- *Poesia informale?*, «il verri», a. V, n. 3, giugno 1961, poi in ID. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003.
- *Butor, «une machine mentale»*, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959
- *La cultura di opposizione*, «marcatrè», a. I, n. 1, novembre 1963
- *Sopra l'avanguardia*, «il verri», a. VIII, n. 11, dicembre 1963, poi in ID., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001[3].
- *Eros e civiltà*, «marcatrè», a. II, n. 4-5, marzo-aprile 1964
- *Avanguardia, società, impegno*, in AA. VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, con introduzione di G. Ferrata, Milano, Sugar, 1966, poi in ID., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001[3].
- *La letteratura della crudeltà*, «Quindici», a. I, n. 1, giugno 1967.
- *Rivolta e rivoluzione*, «Quindici», n. 10, aprile 1968.

SCABIA, G., *Conoscenza e impegno*, «Rinascita», n. 50, 21 dicembre 1963.

SCALIA, G., *Per uno studio sulla cultura di sinistra del Dopoguerra*, «Officina», n. 12, aprile 1958.
- *La letteratura di partito*, «Officina», nuova serie, n. 2, maggio-giugno 1959.

SCALZONE, O., *Nel costo dei libri il prezzo del napalm*, «Quindici», n. 9, marzo 1968.
- *Condizione studentesca e lotta rivoluzionaria*, «Quindici», n. 10, aprile 1968.
- *Sub Lege Libertas*, «Quindici», n. 10, aprile 1968.

SCOLARI, E., *Renato Poggioli: Teoria dell'arte d'avanguardia*, «il verri», a. VIII, n. 8, giugno 1963.
- *Progetto di lavoro*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.

SOLMI, S., *Le voyeur*, «Nuovi Argomenti», n. 23-24, novembre 1956 – febbraio 1957.

SPATOLA, A., *La letteratura "impiegata"*, «Il Mulino», n. 97, ottobre 1960.
- *Inutilità di Lukàcs*, «il verri», a. V, n. 6, dicembre 1961.
- *Dopo Campoformio,* «Bab Ilu», n. 2, 1962.
- *Il bosco degli Urogalli,* «Bab Ilu», n. 2, 1962.
- *Il sergente nella neve*, «Bab Ilu», n. 2, 1962.
- *Jarry*, «Bab Ilu», n. 2, 1962.
- *Tristan Tzara. De la coupe aux lèvres,* «Bab Ilu», n. 2, 1962.
- *Massimo Ferretti: Allergia*, «il verri», a. VII, n. 9, agosto 1963.
- *Eugenio Miccini: Sonetto minore – L. Pignotti: Nozione di uomo – A. Rosselli: Variazioni belliche*, «il verri», a. VIII, n. 16, 1964.
- *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Elio Pagliarani: Lezione di fisica*, «il verri», a. X, n. 20, 1966.
- *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964.
- *Surrealismo sì e no*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964.
- *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Lettera aperta a un coiffeur*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Standardizzazione, scandalo,* «marcatrè», a. III, n. 11-13, febbraio 1965.
- *Surrealismo e parasurrealismo*, «Malebolge», inserto di «marcatrè», a. IV, n. 26-29, dicembre 1966.
- *Vincenzo Accame: Ricercari – Giorgio Celli: Il pesce gotico – Elio Pagliarani: Lezione di fisica e Fecaloro – Lamberto Pignotti: Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia – Gian Pio Torricelli: Coazione a contare*, «il verri», a. XIII, n. 30, 1969.

SPINELLA, M., *Gruppo 63 a Reggio Emilia*, «Rinascita», a. XXI, n. 45, 14 novembre 1964.
- *Le alternative dell'avanguardia*, «Rinascita», a. XXII, n. 26, 26 giugno 1965.
- *Divergenza di giudizio e precisazioni in margine*, «Rinascita», n. 20, 19 maggio 1967.
- *«Quindici»*, «Rinascita», a. XXIV, n. 34, 1° settembre 1967.
- *Il destino di «Quindici»*, «Rinascita», a. XXVI, n. 38, 26 settembre 1969.

SQUAROTTI, G. B., *Giorgio Bassani: Cinque storie ferraresi*, «il verri», a. I, n. 1, autunno 1956.
- *Giuliano Gramigna: Un destino inutile,* «il verri», a. II, n. 4, dicembre 1958.
- *Giuseppe Tomasi di Lampedusa: Il gattopardo*, «il verri», a. III, n. 1, febbraio 1959.
- *Dopo che è sorta l'alba*, «il verri», a. IV, n. 1, febbraio 1960.

TAGLIAFERRI, A., *Il concreto e l'astratto in Beckett*, «il verri», a. X, n. 20, 1966.
- *La superstizione della crudeltà*, «Quindici», n. 8, febbraio 1968.

TITONE, A., *Rivoluzione pianificata*, «La prova», n. 1, maggio 1960.

TOTI, G., *Dell'alienazione*, «Il Contemporaneo», a. V, n. 54, novembre 1962.

UNGARETTI, G., *L'ambizione dell'avanguardia*, «il verri», a. VII, n. 10, ottobre 1963.

VITTORINI, E., *Industria e letteratura*, «il menabò», n. 4, 1961.
- *Ancora industria e letteratura*, «il menabò», n. 5, 1962.
- *Comunicazione a Formentor*, «il menabò», n. 5, 1962.
- *Notizia su Rosanna Faggiani*, «il menabò», n. 5, 1962.
- Editoriale, «il menabò», n. 6, 1963.

3. TESTI CREATIVI

CELATI, G., *Descrizione d'una giornata di Vera Evans in viaggio turistico attraverso l'Italia (Ravenna e Ferrara)*, «Bab Ilu», n. 1, 1962.
- *Studi per «Gli annegati della baia blu»*, «marcatrè», a. III, n. 14-15, maggio-giugno 1965.

CELLI, G., *Le opere e i giorni*, «Malebolge», a. I, n. 2, inverno 1964.
- *Le opere e i giorni*, «Malebolge», quaderno n. 3-4, autunno 1966.
- *Il parafossile*, Milano, Feltrinelli, 1967.

COLOMBO, F., *Il prigioniero della torre Velasca – Ragazze tranquille e di buon senso*, «il menabò», n. 5, 1962.

DI MARCO, R., *La relazione,* «il menabò», n. 5, 1962.

DI MARCO, R.; PERRIERA, M.; TESTA, G., *La scuola di Palermo*, a cura di A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1963.

FAGGIANI, R., *Una storia di viti*, «il menabò», n. 5, 1962.

FILIPPINI, E., *Settembre*, «il menabò», n. 5, 1962, poi in ID., *L'ultimo viaggio*, a cura di A. Bosco, Milano, Feltrinelli, 2013[2].
- *In negativo*, «marcatrè», a. II, n. 8-10, luglio-settembre 1964, ivi.

SANGUINETI, E., *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.

SPATOLA, A., *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964, ora ID., *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, saggi di G. Fontana, F. Muzzioli, C. Portesine, Diaforia, 2022[2].
- *Sterilità in metamorfosi*, «Malebolge», a. I, n. 1, primavera 1964, ora in ID., *Opera*, a cura di G. Fontana, Diaforia, 2020.

FERRETTI, M., *gazzarra*, «marcatrè», a. II, n. 3, febbraio 1964.
- *Il gazzarra*, Milano, Feltrinelli, 1965.

4. STUDI, ARTICOLI E INCHIESTE SUL *NOUVEAU ROMAN*

BARILLI, R., *Nouveau roman: aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure Romanesque?*, in RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F. (a cura di), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui* [1972], vol. 1, Paris, Hermann, 2011.

- *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano, Mursia, 1998.

BARTHES, R., *Littérature objective* [1954], in ID., *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

- *Littérature littérale* [1955], ivi.
- *Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet* [1958], ivi.
- *Le point sur Robbe-Grillet?* [1962], ivi.

BENAGLIA, C., *L'héritage français et européen du roman italien des années 1960: un rendez-vous manqué*, «Tangence», n. 118, 2018.

CHIURATO, A., *La ricezione del* nouveau roman *in Italia. Dagli anni Cinquanta alle soglie del nuovo Millennio*, «Testo a fronte», a. XXIV, n. 48, primo semestre 2013.

- *Un successo senza gloria. Splendori e miserie della ricezione di Alain Robbe-Grillet in Italia*, «Interférences littéraires / Literaire interferenties», n. 15, febbraio 2015.

DE MAGNY, O., *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque,* «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

DENIS, B., *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

- *Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature*, in KAEMPFER, J.; FLOREY, S.; MEIZOZ, J. (a cura di), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e^ – XX^e^ siècle)*, Losanne, Éditions Antipodes, 2006.

DORT, B., *Le temps des choses*, «Cahiers du Sud», n. 321, gennaio 1954.

- *Des «Romans Blancs»*, «Cahiers du Sud», n. 334, aprile 1956.
- *Tentative de description*, «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

DREYFUS, D., *De l'ascétisme dans le roman,* «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

FRANCK, T., *Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dan le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017.

HENRIOT, E., *Un «nouveau roman»:* La jalousie *d'Alain Robbe-Grillet et* Tropismes *de Nathalie Sarraute*, «Le Monde», 22 maggio 1957.

HOWLETT, J., *Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui,* «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

- *Notes sur l'objet dans le roman,* «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

LORENT, F., *Portrait et imaginaire photographique. Cliché et anti-cliché du nouveau roman*, «COnTEXTES», n. 14, 2014.

MORRISSETTE, B., *Lettura di* Les Gommes, «il verri», a. V, n. 5, ottobre 1961.

- *Les romans de Robbe-Grillet*, prefazione di R. Barthes, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

ORIOL-BOYER, C., *Nouveau roman et discours critique*, Grenoble, Éditions Littéraires et Linguistiques de l'Université de Grenoble, 1990.

PINGAUD, B., *Je,Vous, Il*, «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

- *L'école du refus,* «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.
- *Y a-t-il quelqu'un?*, «Esprit», n. 7-8, luglio-agosto 1958.

RICARDOU, J., *Le Nouveau Roman* [1973], Paris, Points, 2015.

- (a cura di), *Robbe-Grillet: analyse, théorie*, 2 voll., Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

RICARDOU, J.; VAN ROSSUM-GUYON, F. (a cura di), *Nouveau roman: hier, aujourd'hui* [1972], 2 voll., Paris, Hermann, 2011.

ROBBE-GRILLET, A., *Sur quelques notions périmées* [1957], in ID., *Pour un nouveau roman* [1963], Paris, Éditions de Minuit, 2013.
- *Una via per il romanzo futuro*, trad. it. di R. Barilli, «il verri», a. III, n. 2, aprile 1959.
- *Una via per il romanzo futuro*, a cura e con prefazione di R. Barilli, Milano, Quaderni del «verri», 1961.
- *Pourquoi j'aime Barthes*, in *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy* [1978], sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003.

WOLF, N., *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Librairie Droz, 1995
- *L'engagement dans la langue*, in KAEMPFER, J.; FLOREY, S.; MEIZOZ, J. (a cura di), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e – XX^e siècle)*, Losanne, Éditions Antipodes, 2006.

YANOSHEVSKY, G., *Les discours du nouveau roman. Essais, entretiens, débats*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- *La critique littéraire et les romans de Robbe-Grillet. Le cas de Roland Barthes et de Bruce Morrissette*, «Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX et XXI siècles», n. 6, 2010/3.

5. STUDI SULLE RIVISTE E SUL CAMPO LETTERARIO

ARON, P.; DENIS, B., *Introduction. Réseaux et institution faible*, in DE MARNEFFE, D.; DENIS, B. (a cura di), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2006.

BALDINI, A., *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, UTET, 2008.
- *Il neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in FANTAPPIÈ, I.; SISTO, M. (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013.
- *L'autonomizzazione del campo letterario nel primo Novecento: i dintorni della «Voce»*, «Lettere Aperte», n. 3, 2016
- *Allies and Enemies: Periodicals as Instruments of Conflict in the Florentine Avant-garde (1903–15)*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 3, n. 1, estate 2018.
- *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023.

BALZANO, P., *Un nodo della neoavanguardia: la rivista «Quindici» (1967-1969)*, «Lavoro critico», n. 17-18, gennaio-giugno 1980.

BERTACCHINI, R., *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1984.

BONSAVER, G., *Il menabò, Calvino and the 'avanguardie'*, «Italian Studies», n. 50, 1995

BORTOLOTTO, F., *'Caro Vitt': Francesco Leonetti racconta il «menabò»*, in BORTOLOTTO, F. *et al.* (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Bologna, Pendragon, 2018.

BORTOLOTTO, F.; PAONE, D.; *Una crepa nel sistema: dalla crisi di «Quindici» alla ricostruzione di «Alfabeta»*, ivi.

BOSCHETTI, A., *Sartre et «Les Temps Modernes»*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- *Des revues et des hommes,* «La Revue des revues. Revue internationale d'histoire et de bibliographie», n. 18, 1994.
- *De quoi parle-t-on lorsq'on parle de «réseau»?*, in DE MARNEFFE, D.; DENIS, B. (a cura di), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2006.

- *Effets de groupe et choix littéraires*, «COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature», n. 31, 2021.
- *Teoria dei campi, transnational turn e storia letteraria*, Macerata, Quodlibet, 2023.

BOURDIEU, P., *Le fonctionnement du champ intellectuel*, «Regards Sociologiques», n. 17-18, 1999.
- *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, «Actes de la recherche en sciences sociales», n. 145, 2002.
- *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di A. Boschetti ed E. Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2013[2].
- *Forme di capitale*, a cura di M. Santoro, Roma, Armando Editore, 2016.

BROOKER, P.; THACKER, A., *General Introduction*, in BROOKER, P.; THACKER, A. (a cura di), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. I, Oxford University Press, 2013.

BRUGNOLO, S., *La rivista letteraria come forma di pensiero e azione tra modernismo, avanguardie e industria culturale*, in DONNARUMMA, R.; GRAZZINI, S. (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi editore, 2016.

CALDIERI, E., *«il verri» negli anni '56-'61*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol. XIV, n. 2, 1971-1972.

CARISTIA, S., *Pour une réforme du récit. La revue «il verri» e le nouveau roman*, «Roman 20-50. Revue d'étude du roman des XX et XXI siècles», n. 70, 2021/1.
- *La réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

CATALDI, P., *Il Sessantotto e la letteratura*, «Allegoria», a. I, n. 3, 1989.

CAVALLI, S. (a cura di), *«Il menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, introduzione di G. Lupo, Torino, Nino Aragno, 2016.
- *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.
- *Indagine sul «mondo imposseduto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in BAGHETTI, C. (a cura di), *Letteratura e lavoro in Italia. Analisi e prospettive*, «Νότος. Espaces de la création: arts, écritures, utopies», n. 4, 2017.
- *An International 'Non-revue': Cultural Conflict and the Failure of «Gulliver» (1964)*, in GIOVANNETTI, P.; LOGALDO, M.; CHIURATO, A. (a cura di), *Conflict in the Perodical Press*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 3, n. 1, estate 2018.

CELLI, G., *«Malebolge», un sogno parasurrealista*, in BARILLI, R.; CURI, F.; LORENZINI, N. (a cura di), *Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005.
- *«Malebolge», mezzo secolo dopo*, in GAZZOLA, E., (a cura di), *«Malebolge». L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis, 2011.

CHIURATO, A., *«Nuova Corrente» 1954-1965: realismo e avanguardia*, in GIOVANNETTI, P. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, fra avanguardie e postmoderno, Milano, Mimesis, 2018.
- (a cura di), *The last avant-garde. Alternative and anti-establishment reviews (1970-1979)*, Milano, Mimesis, 2019.

COLLIER, P., *What is Modern Periodical Studies?*, «The Journal of Modern Periodical Studies», vol. 6, n. 2, 2015.

CONTI, A., *Due antologie "neo-sperimentali": Pasolini tra «Officina», «Nuovi Argomenti» e la Neoavanguardia*, in BRANCATI, F. *et al.* (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024.

CORPET, O., *Avant-propos*, in PLUET-DESPATIN, J.; LEYMARIE, M.; MOLLIER, J. Y. (a cura di), *La belle époque des revues. 1880-1914*, Éditions de l'Institut de Mémoires de l'Édition Contemporaine, 2002.

DANIELE, A. R., *1968: Pasolini su «Nuovi Argomenti»*, in BRANCATI, F.; CONTI, A.; GERACE, R.; GRAZIOLI, E.; GUBERT, C. (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024.

DE MARNEFFE, D., *Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920: construction d'un modèle et proposition de schématisation*, «COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature», n. 4, 2008.

FÀVARO, A., *Le 10 domande su Neocapitalismo e letteratura di Alberto Moravia*, in I. LANSLOTS, I.; MARTINELLI, L.; ORSITTO, F.; PEROLINO, U. (a cura di), *Boom e dintorni. Le rappresentazioni del miracolo economico nella cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta*, Bruxelles, Peter Lang, 2019.

- *Fra episteme e doxa: metodologie e forme nelle domande/inchieste di «Nuovi Argomenti»*, in BRANCATI, F. *et al.* (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024.

FERRETTI, G. C., (a cura di), *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975.

FIACCARINI MARCHI, D., *Introduzione*, in EAD. (a cura di), *«Il menabò» (1959-1967)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973.

FORNI, D., *«Quindici»: il nodo di Gordio dell'impegno*, «Avanguardia», a. III, n. 9, 1998.

FRANCIOSO, M., *Impegno and «Alì Babà»: Celati, Calvino, and the Debate on Literature in the 1970s*, «Italian Studies», vol. 64, n. 1, Spring 2009.

GALLO, F., *Istanze collettive: critica e arti visive su «marcatrè» (1963-1970)*, in BARRELLA, N.; CIOFFI, R. (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013.

GARIN, E., *Cronache di filosofia italiana. 1900-1960*, vol. I, Bari, Laterza, 1997[3].

GAZZOLA, E., *Introduzione alla lettura di «Malebolge»*, in ID. (a cura di), *«Malebolge». L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis, 2011.

GERUNDINO, A., *Arte e società nella riflessione di Elio Vittorini: un focus sull'inchiesta "neocapitalismo e letteratura"*, in BRANCATI, F. *et al.* (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024

GIOVANNETTI, P., *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila*, fra avanguardie e postmoderno, Milano, Mimesis, 2018.

- *Prima del «verri». Riviste milanesi di avanguardia negli anni Quaranta-Cinquanta del Novecento*, ivi.

GIOVANNUZZI, S., *Industria e letteratura. Vittorini, «il menabò» e oltre: metamorfosi di un dibattito*, «Levia Gravia», a. XIV, n. 14, gennaio-dicembre 2012.

GRAZIOLI, E., *Le inchieste di «Nuovi Argomenti»: riflessioni sulla letteratura nell'epoca dell'industria culturale*, «Studi medievali e moderni», a. XXVI, n. 1, 2022.

- *The Digitization of post-World War II Italian Literary Journals. The State-of-the-Art*, «Textual Cultures. Texts, Contexts, Interpretations», vol. 16, n. 2, 2023.

IAMURRI, L., *Carla Lonzi sul «marcatrè»*, in LONZI, C., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano, et al. edizioni, 2012.

- *«marcatrè»*, in BORTOLOTTO, F. *et al.* (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Bologna, Pendragon, 2018.

LA ROSA, E., *Adriano Spatola, «Malebolge» e la proposta di un parasurrealismo*, «Verbum. Analecta Neolatina», a. XIV, n. 1-2, dicembre 2013.

LANGELLA, G., *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Milano, Vita e pensiero, 1982.

LATHAM, S.; SCHOLES, R., *The Rise of Periodical Studies*, «PMLA – Proceedings of the Modern Language Association of America», vol. 121, n. 2, marzo 2006.

LEYMARIE, M., *Introduction. La belle époque des revues?*, in PLUET-DESPATIN, J.; LEYMARIE, M.; MOLLIER, J. Y. (a cura di), *La belle époque des revues. 1880-1914*, Éditions de l'Institut de Mémoires de l'Édition Contemporaine, 2002.

LO MONACO, G., *Prologo per la scuola di Palermo: la rivista «La Prova» e il contesto del lavoro letterario*, in CARTA, A.; CERESI, E. (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, Bari, Les Flâneurs, 2025.

LOCANTORE, M., *Pier Paolo Pasolini: da «Officina» a «Nuovi Argomenti». Metamorfosi e contraddizioni di un poeta-redattore*, in BRANCATI, F. *et al.* (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024.

LORENZINI, N., *«Officina», «il verri»: il dibattito fra le riviste alla fine degli anni '50*, in FERRARI D.; SCALIA, G., (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Bologna, Pendragon, 1998.

LUPERINI, R., *La linea «Officina»-«Il menabò» e «Il Verri»-Gruppo 63: fra ridefinizione e contestazione del ruolo*, in ID., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, vol. II, Torino, Loescher, 1981.

LUPO, G. (a cura di), *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di G. Langella, Torino, Nino Aragno, 2006.

LUTI, G., *Dalla «nuova cultura» al «grado zero»*, in LUTI, G.; VERBARO, C., *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere,1995.

- *Il dibattito sul neorealismo nelle riviste letterarie del dopoguerra*, in ID., *Memoria del Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2002.

MANNELLI, L., *L'arte di narrare volge al tramonto? Le 9 domande sul romanzo*, in BRANCATI, F. *et. al.* (a cura di), *«Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società. Atti del Convegno di Studi – Pisa 26-28 ottobre 2022*, Città di Castello, I Libri di Emil, 2024.

MONDELLO, E., *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta. Con un repertorio di 173 periodici*, Lecce, Edizioni Milella, 1985.

- *L'avventura delle riviste. Periodici e giornali letterari del Novecento*, Roma, Robin Edizioni, 2012.

MURPHY, J. S., *Introduction: Visualizing Periodical Networks*, «The Journal of Modern Periodical Studies», vol. 5, n. 1, 2014.

MUS, F., *Comment interpréter une revue? Quelques pistes de lecture*, «COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature», n. 4, 2008

PANICALI, A., *«Officina» attraverso le lettere pasoliniane*, in FERRARI, D.; SCALIA, G. (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Bologna, Pendragon, 1998.

PERTICI, R., *Appunti sulla nascita dell'«intellettuale» in Italia*, in CHARLE, C., *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata europea*, trad. it. di R. Pertici, Bologna, Il Mulino, 2002.

PETTERUTI PELLEGRINO, P., *«Che fare»*, in ASOR ROSA, A. (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

PHILPOTTS, M., *The role of the periodical editor: literary journals and editorial habitus*, «The modern language review», vol. 107, n. 1, gennaio 2012.

PLUET-DESPATIN, J., *Une contribution à l'histoire des intellectuels: les revues*, «Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent», n. 20, marzo 1992.

POUND, E., *Small magazines*, «The English Journal», vol. 19, n. 9, novembre 1930.
RAK, M., *I miti della società letteraria italiana tra il 1956 e il 1968*, in MARIANI, G.; PETRUCCIANI, M. (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Luciano Lucarini Editore, 1982.
ROSSIN, F., *Un modello*, allegato a *«Officina». Bologna, 1955-1959*, ristampa anastatica a cura del Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini, Bologna, Pendragon, 2004.
RUSTIONI, M., *La primavera del «Che fare»*, in CROTTI, I. *et al.* (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, tomo II, Pisa, ETS, 2011.
SAPIRO, G., *La guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- *Réseaux, institutions et champ*, in DE MARNEFFE, D.; DENIS, B. (a cura di), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2006.

SENSI, M., *Il supplemento del «Corriere della Sera»: il «Corriere Letterario» (1963-1967)*, tesi di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo, relatore A. Aveto, correlatore S. Verdino, Università degli Studi di Genova, a. a. 2020/2021.
SISTO, M., *Mutamenti nel campo letterario italiano 1956-1968: Feltrinelli, Einaudi e la letteratura tedesca contemporanea*, «Allegoria», a. XIX, n. 55, gennaio-giugno 2007.
STEAD, E., *Riconsidering 'Little' versus 'Big' Periodicals*, «Journal of European Periodical Studies», vol. 1, n. 2, inverno 2016.
THACKER, A., *Verso una mappa delle riviste moderniste. Alcune considerazioni di metodo*, in PATEY C.; ESPOSITO, E. (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017.
TORACCA, T., *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», a. XV, n. 1, 2020.
ZANCAN, M., *Il progetto «Politecnico». Cronaca e struttura di una rivista*, Venezia, Marsilio, 1984.
ZINATO, E., *«Mi ricordo questo futuro»: l'attualità di «Officina»*, in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

6. ALTRI SCRITTI CONSIDERATI

AJELLO, N., *Lo scrittore e il potere*, Bari, Laterza, 1974.
- *Intellettuali e PCI. 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979.

ALFANO, G., *Sperimentare in assenza*, in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.
ANCESCHI, L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Saggio di fenomenologia delle poetiche* [1936], Milano, Garzanti, 1992[4].
- *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952.
- *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1961.
- *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di L. Vetri, Ravenna, Longo Editore, 1988.
- *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, a cura di L. Vetri, Venezia, Marsilio, 1990.
- *Autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963*, a cura di L. Cesari, Rimini, Raffaelli Editore, 1997.

ANNOVI, G. M., *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008.
ANONIMO, *Elenco dei numeri monografici*, «il verri», a. XXXIII, n. 9, marzo 1989.
- *Storia editoriale e redazionale*, «il verri», a. XXXIII, n. 9, marzo 1989.

ARMANO, A., *Maledizioni. Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal Dopoguerra a oggi, anzi domani*, Milano, Rizzoli, 2014.

ASOR ROSA, A., *Lo stato democratico e i partiti politici*, in ID. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982.

BACCARANI, E., *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, Il Mulino, 2002.

BALESTRINI, N., *Linguaggio e opposizione* [1960], in GIULIANI, A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003.

- Intervista, in BORIO, G.; POZZI, F.; ROGGERO, G. (a cura di), *Gli operaisti. Autobiografie di cattivi maestri*, Roma, DeriveApprodi, 2005.
- *Nota del curatore*, in ID. (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- *Conversazione con Andrea Cortellessa* [2013], in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

BALESTRINI, N.; GIULIANI, A., *Introduzione*, in BALESTRINI, N.; GIULIANI, A. (a cura di), *Gruppo 63. L'Antologia*, Milano, Testo&Immagine, 2002.

BALESTRINI, N.; MORONI, P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2008.

BARENGHI, M.; BELPOLITI, M. (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», n. 14, 1998.

BARENGHI, M., *Congetture su un dissenso*, ivi.

BARILLI, R., *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967.

- *La barriera del naturalismo. Saggi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1970[2].
- *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Milano, Bompiani, 1974.
- *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «verri» alla fine di «Quindici»*, Lecce, Manni, 2007.
- Relazione d'apertura, in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

BARILLI, R.; CURI, F.; LORENZINI, N. (a cura di), *Il Gruppo 63. Quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005.

BARILLI, R.; GUGLIELMI, A., *Introduzione*, in R. BARILLI, R.; GUGLIELMI, A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria* [1976], Milano, Testo & Immagine, 2003[2].

BARTHES, R., *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 2014.

- *L'écriture de l'événement,* «Communications», n. 12, 1968.

BATTISTI, G. S., *Eugenio Battisti. Una breve biografia*, «Arte Lombarda», n. 110-111, 1994.

BELLO MINCIACCHI, C., *Come agisce Nanni Balestrini*, Roma, Carocci, 2024.

BELPOLITI, M., *Nella grotta di Alì Babà*, in ID., *Settanta. Nuova edizione*, Torino, Einaudi, 2010[2].

BERTI, L., *«Per scrittura non s'intende soltanto pittura». Un filo rosso nell'attività artistica di Adriano Spatola*, in SPIGNOLI, T. (a cura di), *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018.

BEVILACQUA, M., *Il caso Pratolini. Ideologia e romanzo nella letteratura degli anni Cinquanta*, Bologna, Cappelli Editore, 2000.

BO, C., *Inchiesta sul neorealismo* [1951], Milano, Medusa, 2015.

BORELLI, M., *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013.

BOSCO, A., *Introduzione*, in FILIPPINI, E., *L'ultimo viaggio. Nuova edizione*, a cura di A. Bosco, Milano, Feltrinelli, 2013.

BRANCALEONI, C. (a cura di), *Intervista a Nanni Balestrini*, in ID., *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Lecce, Manni, 2009.

BRETON, A., *Prolegomeni a un Terzo Manifesto del Surrealismo o no* [1942], in ID., *Manifesti del Surrealismo* [1966], trad. it. di L. Magrini, introduzione di G. Neri, Torino, Einaudi, 2003.

BRICCHI, M., *Manganelli e la menzogna. Note su* Hilarotragoedia *con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002.

BRIGANTI, A., *Documenti per l'avanguardia: la* Scuola di Palermo, in MARIANI, G.; PETROCCHI, G.; PETRUCCIANI, M. (a cura di), *Letteratura Italiana Contemporanea*, appendice V, Roma, Lucarini Editore, 1986.

CALVINO, I., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1959], in ID., *Saggi. 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

- *Lo sguardo dell'archeologo* [1972], ivi.
- Intervista, in CAMON, F., *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973.

CAPORICCIO, E., *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano*, Firenze University Press, 2022.

CARRARA, G., *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in* Triperuno *di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.

- *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, «Sinestesie», a. XXI, n. 21, 2021.

CARTA, A.; CERESI, E. (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, Bari, Les Flâneurs, 2025.

CAVATORTA, B., *Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola*, in ID., *Scrivere contro. Viaggio nella narrativa sperimentale del XX Secolo*, Piacenza, Scritture, 2010

CELATI, G., *Protocollo d'una riunione tenuta a Bologna nel dicembre 1968 da Italo Calvino, Gianni Celati e Guido Neri*, in BARENGHI, M.; BELPOLITI, M. (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», n. 14, 1998

- *Il bazar archeologico* [1972], in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001[3].
- *Avanguardie e falsa alternativa* [1977], a cura di C. Cerritelli, in ID., *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2022.
- *Il progetto «Alì Babà», trent'anni dopo*, in BARENGHI, M.; BELPOLITI, M. (a cura di), *«Alì Babà». Progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», n. 14, 1998.
- *Riscrivere, riraccontare, tradurre* [2007], a cura di M. Schneider, in ID., *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste. 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Macerata, Quodlibet, 2022
- *«Eccesso di serietà, limite per la scrittura»* [2013], ivi.
- *Romanzi, cronache e racconti*, a cura di M. Belpoliti e N. Palmieri, Milano, Mondadori, 2016.

CELLI, G., *Prefazione*, in FERRO, P. L. (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992.

CESANA, R., *«Le Comete» Feltrinelli (1959-1967). Il paratesto in «una collana come rivista di letteratura internazionale»*, in BRAIDA, L.; CADIOLI, A. (a cura di), *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale,* giornate di studio 2006, Università degli studi di Milano APICE, 13-14 novembre 2006, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2007.

- *«Libri necessari». Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Edizioni Unicopli, 2010

CONTINI S. (a cura di), *Gli anni di Quarta Generazione. Esperienze vitali della poesia. Carteggi tra Luciano Anceschi, Piero Chiara e Luciano Erba*, prefazione di G. Luzzi, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2014.

CORTELLESSA, A., *Volevamo la Luna*, in BALESTRINI, N. (a cura di), *«Quindici». Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- *Notizie dal diluvio*, in ID. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

CORTI, M., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.

CRAPIS, C.; CRAPIS, G., *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, Milano, La Nave di Teseo, 2022.

CURI, F., *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- *La messa in scena dei sogni*, in WEBER, L. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico. Atti del convegno internazionale di Bologna (23 giugno 2015)*, Milano, Mimesis, 2016.

DE ANGELIS, V., *L'estetica di Luciano Anceschi. Prospettive e sviluppi della nuova fenomenologia critica*, Bologna, CLUEB, 1983.

DE CASTRIS, A. L., *L'anima e la classe. Ideologie letterarie degli anni Sessanta*, Bari, De Donato, 1972.

DE LAUDE, S., *I due Pasolini.* Ragazzi di vita *prima della censura*, Roma, Carocci, 2018.

DE MARTINO, G., *La prospettiva del '68. Una forma di vita e di coscienza politica*, Napoli, Liguori, 1998.

DE MEIJER, P., *Messinscena del corpo*, «Inventario», n. 5-6, 1982.

DE PIRRO, A., *Giorgio Manganelli e Gastone Novelli. Parole alle immagini e immagini alle parole*, «Nuova tèchne», n. 4, dicembre 2012.

DELLA GALA, B., *Una macchina mitologica del '68. Nanni Balestrini e il rituale della Grande Rivolta*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2020.
- *Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà. Fondamenti di una ricerca sull'elenco come dispositivo straniante*, «Between», vol. 12, n. 23, 2022.

DI GESÙ, M., *Un caso editoriale: Il gattopardo*, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, vol. IV, *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018.

DI MARCO, R., *Corrida e commentario*, Venezia, Marsilio, 1974

DONNARUMMA, R., *Postmoderno italiano: qualche ipotesi*, «Allegoria», a. XV, n. 43, gennaio-aprile 2003.

ECO, U., *Un inviato un poco speciale*, introduzione a FILIPPINI, E., *La verità del gatto. Interviste e ritratti 1977-1987*, a cura di F. Pietranera, Torino, Einaudi, 1990.
- *Un ricordo di Eugenio Battisti*, «Arte Lombarda», n. 105-107 (2-4), 1993.
- *I primi numeri del Verri*, in R. Barilli, F. Curi, E. Mattioli, L. Rossi (a cura di), *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, «Studi di estetica», n. 15, 1997.
- Testimonianza, in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

FALZONI, G., *Album. Appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63*, a cura di T. Nocita e F. Meucci, Enna, Insula, 2012.

FASTELLI, F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013
- *«Il cinese ero io, naturalmente». Sanguineti, «Tel Quel» e il dibattito politico delle neoavanguardie*, «Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature», vol. 10, n. 19, 2020

FÀVARO, A., *Così vicini, così lontani. Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini sul romanzo, negli anni Cinquanta*, «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», a. XI, 2013.

FELTRINELLI, C., *Senior Service. Nuova edizione*, Milano, Feltrinelli, 2022

FERLITA, S., *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo, Sellerio, 2008

- *I cinesi del Gruppo 63. La «scuola di Palermo» tra eversione e abiura*, in CARTA, A.; CERESI, E. (a cura di), *Il Gruppo 63. 60 anni dopo*, Bari, Les Flâneurs, 2025.

FERRETTI, G. C., *Il dibattito intorno al* Metello *di Pratolini*, «Belfagor», a. XI, n. 1, 31 gennaio 1956.

- *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968
- *L'autocritica dell'intellettuale*, Venezia, Marsilio, 1970
- *La crisi alla fine degli anni Sessanta*, «Il Contemporaneo», allegato a «Rinascita», n. 34, 29 agosto 1975

FONTANA, G., *Guarda come il testo si serve del corpo*, in SPATOLA, A., *Opera*, a cura di G. Fontana, Pisa, Diaforia, 2020.

- *L'oblò: il romanzo come sublimazione della scrittura performativa*, in SPATOLA, A., *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, Diaforia, 2022[2].

FONTANELLA, L. (a cura di), *Conversazione con Adriano Spatola*, in FERRO, P. L. (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992.

FUCHS, M., *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e il Gruppo 63*, Roma, Carocci, 2017.

GAMBARO, F., *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Milano, Mursia, 1993

- (a cura di), *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993

GAZZOLA, E., *«Parole sui muri». L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

GENTILI, C., *Nuova fenomenologia critica. Metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Torino, Paravia, 1981.

GIGLIOLI, D.; SCARPA, D., *Strutturalismo e semiotica in Italia (1930-1970)*, in LUZZATTO, S.; PEDULLÀ, G., *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012

GIULIANI, A., *Introduzione*, in ID. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003.

- *Prefazione*, in DI MARCO, R.; PERRIERA, M.; TESTA, G., *La scuola di Palermo*, a cura di A. Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1963.

GRITTI, F., *Dalla neoavanguardia alla poesia totale: il percorso poetico di Adriano Spatola*, «Studia scientifica facultatis paedagogicae», a. XVIII, n. 2, aprile 2019.

GUGLIELMI, A. (a cura di), *Vent'anni d'impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1965.

JANSEN, M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

- *Neoavanguardia and Postmodernism: Oscillations between Innovation and Tradition from 1963 and 2003*, in CHIRUMBOLO, P.; MORONI, M.; SOMIGLI, L. (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2010.

JESI, F., *Mito* [1973], a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 2023.

- *La festa e la macchina mitologica*, in ID., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979.

LEONETTI, F., *La voce del corvo. Una vita (1940-2001)*, Roma, DeriveApprodi, 2001.

LISA, T., *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

LO MONACO, G., *Provo*, in PIERALLI, C *et al.* (a cura di), *Alle due sponde della Cortina di Ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, Firenze, goWare, 2019.

- *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020.
- *Scritture selvagge. Letteratura antagonista nell'Italia degli anni Settanta*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2022.
- *Un maestro d'inquietudine. Ungaretti, Sanguineti e il Gruppo 63*, in SPIGNOLI, T. *et al.* (a cura di), *"Il tramonto d'Europa". Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2023.

LORENZINI, N., *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

LORENZINI, N.; RISSO, E. (a cura di), *Album Sanguineti*, Lecce, Manni, 2002.

LUKÀCS, G., *Saggi sul realismo* [1950], trad. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1998.
- *Significato attuale del realismo critico* [1957], in ID., *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1978.

LUPERINI, **R.,** intervento, in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

MANGANELLI, G., *Un luogo è un linguaggio* [1966], in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004
- *La letteratura come menzogna* [1967], in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004.
- *Jung e la letteratura* [1973], in ID., *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio e letteratura: l'incontro con Ernst Bernhard*, Palermo, Sellerio, 2024.
- *Solo menzogne!*, a cura di J. C. Berger, «Construire», n. 36, 7 settembre 1983.
- *Ricordo di Gastone Novelli* [1985], in BRICCHI, M., *Manganelli e la menzogna. Note su* Hilarotragoedia *con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002.
- *Avanguardia letteraria*, in ID., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994.

MICHELETTI, G., *«Una specie di ipnosi su poche tonalità minime»: poetiche della regressione ed effetti di sottoparlato tra* Capriccio italiano *e* Comiche, in MORRA, E.; RACCIS, G. (a cura di), *Prisma Celati. Testi, contesti, immagini, ricordi*, Milano, Mimesis, 2023.

MILANI, F., *Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale*, «Poetiche», vol. 18, n. 44, 1, 2016.

MILONE, F., *L'invenzione dei Novissimi*, in ID. (a cura di), *«Queste e non altre». Lettere e carte inedite*, Pisa, Pacini Editore, 2016.

MIZZAU, M., *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia, 1965.

MORONI, M., *Parasurrealism and Technological Utopia: the Project of «Malebolge»*, in CHIRUMBOLO, P.; MORONI, M.; SOMIGLI, L. (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, 2010.

MUNARI, T. (a cura di), *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi. 1941-1991*, Torino, Einaudi, 2015.

MUZZIOLI, F., *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982.
- *La scrittura dell'incertezza in* Comiche *di Gianni Celati*, in CIRILLO, S. (a cura di), *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, Roma, Donzelli, 2005.
- *Il Gruppo 63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013.
- *Attraverso l'oblò*, in SPATOLA, A., *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, Diaforia, 2022[2].

NERI, G., *Introduzione*, in BRETON, A., *Manifesti del Surrealismo* [1966], trad. it. di L. Magrini, introduzione di G. Neri, Torino, Einaudi, 2003.

NICOLIN, P., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Macerata, Quodlibet, 2011.

PERILLI, A., *Il mio sodalizio con i poeti*, in APPELLA, G. (a cura di), *Forma 1 e il libro d'arte. 1947-1994*, Roma, Edizioni della Cometa, 1994.

PERRIERA, M., *Con quelle idee da canguro. Trentasei anni di note ai margini*, Palermo, Sellerio, 1997.

PICCONI, G. L.; RISSO, E., *Per una bibliografia di Edoardo Sanguineti*, in SANGUINETI, E., *Il giuoco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965*, a cura di G. L. Picconi ed E. Risso, Milano, Edizioni del «verri», 2017.

PORTESINE, C., *Lenti, macchine fotografiche e voyeurismo intertestuale: il buco dello sguardo nell'*Oblò *di Adriano Spatola*, in SPATOLA, A., *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, Diaforia, 2022[2].

RISSO, E., *Sanguineti, per un travestimento crudele e irriverente*, in LORENZINI, N.; RISSO, E. (a cura di), *Album Sanguineti*, Lecce, Manni, 2002.

- *Una crudeltà della contemporaneità: gli organi senza corpo. Tra Artaud e Beckett*, «Poetiche», vol. 8, n. 3, 2006.

ROMEO, C. *et al.* (a cura di), *Nuova musica. Le settimane internazionali di Palermo (1960-1968)*, Messina, Pungitopo, 2014.

SANGUINETI, E., *Poesia e mitologia*, in ID. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Torino, Einaudi, 2003.

- *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 1962.
- *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1964], in ID., *Ideologia e linguaggio. Nuova edizione ampliata*, Milano, Feltrinelli, 1970[2].
- *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* [1976], in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010.
- *Il percorso dalla filosofia alla letteratura* [1997], in Id., *Cultura e realtà*, cit
- *Il principio del montaggio*, in DOLFI, A.; PAPINI, M. C. (a cura di), *Scrittori a confronto*, Roma, Bulzoni, 1998.
- *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009.

SANGUINETI, E.; FILIPPINI, E., *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Milano, Mimesis, 2018.

SARTRE, J. P., *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Hussserl: l'intentionnalité* [1939], in ID., *Situation I*, Paris, Gallimard, 1947.

SCAVINO, M., *Potere operaio. La storia. La teoria*, Roma, DeriveApprodi, 2018.

SIMONETTI, G., intervento, in CORTELLESSA, A. (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'Orma, 2013.

SPATOLA, A., *Barocco, surrealismo e poesia sperimentale*, «Avanguardia», a. X, n. 29, 2005.

SPATOLA, M., *Da «Bab Ilu» a «Tam Tam», un percorso esaltante*, «Avanguardia», a. X, n. 30, 2005.

SPIGNOLI, T., *Gruppo 70*, in PIERALLI, C. *et al.* (a cura di), *Alle due sponde della Cortina di Ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, Firenze, goWare, 2019.

SPIGNOLI, T. *et al.* (a cura di), *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Prato, Campanotto, 2014.

TAGLIAFERRI, A., *Tentativo di vedere da vicino un poeta invisibile* in COSTA, C., *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Ancona, Argolibri, 2021.

TESSITORE, F. (a cura di), *Visione che si ebbe sul cielo di Palermo. Le settimane internazionali. Nuova musica (1960-1968)*, Roma, Rai Libri, 2004.

TURI, N., *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

- *Liale e garibaldini. Cassola e Bianciardi negli anni della neoavanguardia*, in BRUNI, A. (a cura di), *Bianciardi e Cassola. Gli anni della diaspora. Atti del convegno*, Milano, ExCogita, 2022.

VASIO, C., *Vita privata di una cultura*, Milano, Nottetempo, 2013.

VERDINO, S., *Luciano Anceschi: esperienza della poesia e metodo*, Genova, Il Melangolo, 1987.

VETRI, L., *Letteratura e caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta,* Milano, Edizioni del «verri», 1986.

- *Postfazione*, in ANCESCHI, L., *Interventi per «il verri» (1956-1987)*, a cura di L. Vetri, Ravenna, Longo Editore, 1988.

VITIELLO, C., *Adriano Spatola ovvero del surrealismo nominale e semiotico*, in FERRO, P. L. (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992.

WEBER, L., *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.

7. SITOGRAFIA

ANONIMO, *Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria*, in *Dizionario di Storia*, Treccani, 2011, liberamente consultabile al seguente indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/partito-socialista-italiano-di-unita-proletaria_(Dizionario-di-Storia)/

- *XIV Triennale di Milano — 1968. Il grande numero*, scheda informativa caricata sul sito internet ufficiale della Triennale, consultabile all'indirizzo: https://archivi.triennale.org/archive/archivi-triennale/14

ARBASINO, A. (a cura di), intervista televisiva ad A. Moravia ed E. Sanguineti, in *Match. Domande incrociate*, 1977: https://www.raiplay.it/video/2016/12/Alberto-Moravia-e-Edoardo-Sanguineti-599420af-2903-44cd-a0d3-d6ae5a114ef0.html

BARILLI, R., intervista rilasciata ad A. Gnoli, 23 agosto 2013, consultabile al seguente indirizzo: https://www.guaraldilab.com/intervista-di-antonio-gnoli-a-renato-barilli/

- *Le mie tre maniere*, introduzione al catalogo della mostra omonima tenutasi a Bologna dall'11 febbraio al 18 marzo 2021: https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/renato-barilli-le-mie-tre-maniere/

LORENZINI, N., *Luciano Anceschi*, scheda bio-bibliografica per il *Dizionario Biografico degli Italiani* Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-anceschi_(Dizionario-Biografico)/

MUZZIOLI, F., *Il Sanguineti illustrato*, 24 febbraio 2022: https://francescomuzzioli.com/2022/02/24/il-sanguineti-illustrato/

PICCARDO, E. (a cura di), *Intervista a Rodolfo Vitone*, 23 dicembre 2013: https://www.youtube.com/watch?v=lcQmjmVAROE

ROCCHETTI, F., scheda informativa del «verri» per «CIRCE. Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee»: https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-verri-prima-serie

SPIGNOLI, T., scheda bio-bibliografica di Luigi Tola per il progetto «Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento»: https://www.verbapicta.it/dati/autori/luigi-tola

VADRUCCI, F., *Quando la penna esplode di vita. La collana «Franchi Narratori» Feltrinelli*, Oblique Studio, 2011: https://www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf

8. ARCHIVI DIGITALI

Archivio Maurizio Spatola: http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/indexweb.php?name=WEB

Biblioteca Gino Bianco: https://www.bibliotecaginobianco.it/
C.A.P.T.I. Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations: http://www.capti.it/index.php?lang=IT
C.I.R.C.E. Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee: https://r.unitn.it/it/lett/circe

9. ARCHIVI FISICI E FONDI

Archivio Luciano Caruso, Firenze.
Fondo Luciano Anceschi, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna.
Fondo Alfredo Giuliani, Centro Manoscritti, Università di Pavia.
Fondo Antonio Porta, Centro «A.P.I.C.E. Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale», Università degli Studi di Milano.