



“
la ricerca infinita di
il verri *Nanni*
Balestrini”

Rivista
fondata da
Luciano Anceschi
anno LXII

n. 66 - febbraio 2018 - € 15,00
edizioni del verri
18° Compasso d'oro
Segnalazione speciale



Guglielmi
Giglioli
Fabbri
Cortellessa
Chiodi
Lorenzini
Magli
Bello Minciacchi
Graffi
Annovi
Giammei
Giovenale
Broggi
Bortolotti
Policastro
Zaffarano
Niccolai
Wiener
Cipani
Di Maggio

Alessandro Giammei

Il contenuto della poesia informale Nell'archivio dei pre-testi di Nanni Balestrini

*Poi il cielo dovrà pur mutare. Come io potrei
cambiare di colpo argomento e pochi se ne
accorgerebbero [...]*
Nanni Balestrini, *In questo modo*, 1956

Pre-Print

1. Di cosa leggiamo quando leggiamo Nanni Balestrini

Qualcuno ha scritto, su un muro, «Leggete Nanni Balestrini»¹. Questo graffito – che oggi compare in arguti tumblr e collezioni pinterest ma di cui sento parlare dai primi anni d'università – è, come tutti i miti, multiforme e plurigenetico. Luigi Chiarella ad esempio lo situa a Torino, nella zona 652 dei contatori SMAT²; James Butler (il giornalista londinese che cura i podcast di Novaramedia) lo ha avvistato in corsivo nero, senza maiuscole³, mentre

1 — In una delle sue forme, la scritta è stata fotografata sul sito del noto poeta performativo Lello Voce, all'indirizzo <http://www.lellovoce.it/IMG/arton691.jpg?1427308688> consultato il 19 gennaio 2018.

2 — L. Chiarella (Yamunin), *Diario di zona*, Alegre, Roma 2014, 140. Altrove nello stesso libro Chiarella si imbatte, lungo via Don Bosco, in un graffito che recita “Vogliamo tutto” (ivi, p. 74).

3 — J. Butler, *Survival: On Nanni Balestrini*, in *Pierce Penniless*, 12 gennaio 2012, <https://piercepenniless.wordpress.com/2012/01/12/survival-on-nanni-balestrini/>

Francesco Satanassi, in una recensione di qualche anno fa, lo ricordava blu⁴. Quel che è certo è che condensa i principali topoi sul poeta della signorina Richmond: è il risultato di un gesto di subbidiente (di un crimine, a voler fare i bacchettoni), di un'urgenza urbana: è un comando immediato, che connette la realtà più contingente a quella libresca passando per le opacità industriali della vernice da bomboletta. Anche Balestrini – questo è il punto – è oramai un mito, conteso tra le diverse patenti che la storia recente (per meriti evidentissimi e verificati) gli ha rilasciato. È lo scrittore sperimentale del computer e dell'edicola, l'operaista senza compromessi che ha impedito all'avanguardia di ignorare la politica militante, il più giovane dei novissimi. È il punto di riferimento politico, estetico e, per così dire, 'deontologico' di almeno un paio di generazioni di autori, attivisti e nostalgici, a metà tra padre nobile e cattivo maestro. Quale faccia di questo prismatico mito ci comanda di leggere la mitica scritta sul muro?

Al di là dell'officina editoriale irriducibile e lealissima di DeriveApprodi, le cui utili riedizioni e raccolte offrono una base assai preziosa per studi come il presente, Balestrini è stato variamente canonizzato in storie letterarie e antologie di fama. Non che non sia rimasto, a differenza di molti altri autori solo inizialmente schieratissimi, fedele alle ineludibili contraddizioni della sua posizione tra azione e cerebralismo, lotta ed esilio, editoria praticata ed evasione dalla forma-libro, pirateria e *mainstream*. È significativo, mi pare, che l'Oscar dedicatogli da Mondadori nel 2013 (dalla cui introduzione tra apollineo e dionisiaco sembra quasi di avere a che fare con un 'classicista impossibile'⁵ à la de Chirico) rimandi, per la bibliografia, a un sito scaduto⁶ che ad oggi titola «Nanni: rendi la tua vita più bella» e apre con un articolo su «le migliori scuole di trucco»⁷: l'avanguardia permanente resiste davvero alla musealizzazione, e prende in giro le collane di classici dalla specola dell'etero fluido della rete. Resta tuttavia interessante considerare come si sia cristallizzata la fortuna di questo autore: un fenomeno abbastanza ampio da aver generato negli ultimi anni – oltre a varie raccolte di interventi e saggi – tre monografie in volume. Un risul-

4 — F. Satanassi, "I Furiosi" di Nanni Balestrini, in *MewFactory*, 24 maggio 2011, <https://mewfactory.wordpress.com/2011/05/24/i-furiosi-di-nanni-balestrini/>

5 — Adopero il sintagma coniato in M. Volpi, *Classicità impossibile*, in M. T. Benedetti (a c. di) *Dei ed Eroi: Classicità e mito fra '800 e '900*, De Luca, Roma 1996, 63-75.

6 — A. Tosatti (a c. di), *Bibliografia essenziale*, in N. Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, Mondadori, Milano 2013, XXXV-XLV: XXXV.

7 — <http://nannibalestrini.it>, consultato il 19 gennaio 2018. Il sito ufficiale di Balestrini è in realtà <http://nannibalestrini.info>. Non so dire se il dominio citato da Tosatti sia nel frattempo scaduto e il sito migrato, o se si trattasse di banale refuso. Il caso mi pare interessante comunque.

tato complessivo di questo sforzo critico è proprio la combinazione delle anime dispari della vicenda letteraria di Balestrini: Brancaloneoni e Loreto, nello specifico, si impegnano a mostrare la contiguità delle esperienze testuali degli ultimi sessant'anni, il primo rivelando i «nessi tra ideologia, scrittura, avanguardia e realismo»⁸ attraverso tre fasi ben distinguibili (scandite dalle due cesure della fine del '68 e del crollo del muro), il secondo⁹ rimarcando ancora di più la continuità dei successivi scarti di poetica – anzi, la causalità che li genera organicamente l'uno dall'altro. Tutti e tre i libri comunque, e quello di Renello¹⁰ in particolare, insistono soprattutto sul significato degli aspetti operativi di quella poetica: su quelle che Angelo Guglielmi, in un seminale saggio degli anni Sessanta, chiamava *Le tecniche di Balestrini*¹¹. Il mio intervento intende proporre un approccio diverso all'opera balestriniana – e in particolare a quella in versi – forse utile per riconsiderare in generale il modo in cui si legge la poesia sperimentale ascrivibile alla macro-categoria (così cruciale per il secondo Novecento italiano in tutti gli ambiti dell'arte e della cultura) dell'informale¹².

Le due costanti irriducibili a cui la critica tende a ricondurre il profilo di Balestrini sono l'ideologia e la tecnica. È solo col conforto dell'autorità di Guglielmi che uso quest'ultima parola per parlare di un metodo, di una modalità concreta e di per sé significativa di 'fare i testi': la prassi che rende analoghi, per capirci, gli esperimenti combinatori di *Tape Mark* e dei *Cronogrammi*, gli ipogrammi e i centoni, le sostituzioni lessicali in progressione matematica e le parole tagliate per equilibri geometrico-tipografici. È la regola, dagli anni Cinquanta agli ultimi libri, a dare ragione dei componimenti, come hanno recentemente ribadito due interpreti fedeli (in parte allievi) come Niva Lorenzini e Francesco Muzzioli¹³: un'azione strategica e intenzionale ripetuta sistematicamente su brani di linguaggio che vengono da fuori, disponibili nei vari meandri, più o meno reali, della realtà. Il cosiddetto contenuto, insomma, non conta: il realismo è generato altrimenti come famosamente ha

8 — C. Brancaloneoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Manni, Lecce 2009, 9.

9 — A. Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini*, Mimesis, Milano 2014.

10 — G. P. Renello, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010.

11 — A. Guglielmi, *Le tecniche di Balestrini* [1966], in Id., *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1968, 138-142.

12 — Su cui si veda lo storico numero monografico de "il verri" (1961, 3) riedito nel 2010 per Mimesis a cura di Maria Passaro.

13 — Cfr. N. Lorenzini, *Introduzione*, in N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, DeriveApprodi, Roma 2015, 7-26: 18; e F. Muzzioli, *Le macchinazioni del testo*, in "Resine", 132-133 (2012), 78.

mostrato Walter Siti,¹⁴ e d'altronde già l'introduzione di Giuliani a *I Novissimi* partiva proprio dalla disillusione nei confronti della «meccanica dei "contenuti"»¹⁵. In quell'antologia Balestrini è senz'altro il poeta che più di tutti aderiva all'imperativo della riduzione del soggetto (inteso come 'io'), e il paragrafo a lui dedicato nell'introduzione è appunto la descrizione di un metodo («il metodo è quasi tutto» ribadirà Giuliani nella seconda edizione)¹⁶. Guidati dall'attenzione esclusiva che il Gruppo 63 riservò al «tono» e al «modo» (non assoluti grazie alla politica, cui gli scissionisti del Mulino di Bazzano ad esempio rinunciavano) i lettori di Balestrini si sono dunque impegnati a decifrare e interpretare soprattutto 'come' i suoi testi sono scritti: a indagare la forma dell'informale, spesso in chiave giustificatamente ideologica (deindustrializzazione del testo, oralità del tipografico, epica senza storia, etc.). L'autore stesso incoraggia una simile tendenza raccogliendo i suoi primi quindici anni di poesia sotto il vecchio titolo *Come si agisce*, e aggiungendo il definitorio sottotitolo *e altri procedimenti*. Accogliendo quanto fatto fin qui, vorrei provare a spostare il fuoco della questione dai procedimenti ai materiali, dal come al cosa. Su cosa ha agito l'intelligenza compositiva di Balestrini: quali contenuti ha sottratto alla meccanica dei contenuti, e perché?

Il celebre, fine saggio di Siti che ho menzionato si fonda in parte su un dato assolutamente tematico: il titolo della più analizzata poesia di Balestrini: *I funerali di Togliatti*, condiviso emblematicamente da una tela di Guttuso che sposa l'ideologia politica del testo ma che ne è agli antipodi in termini di, per così dire, ideologia formale – immagine anni dopo adoperata, con assurda opportunità, come copertina di *Carbonia*¹⁷. Il letteralissimo *cut up* alla base del componimento – che proprio taglia, per davvero, le frasi, e ne impila i ritagli secondo un'arbitraria regola visiva – non elude la questione del soggetto (inteso come *sujet*) – la questione, cioè, di tutta l'avanguardia, dalla fine dell'Ottocento in poi –, non si riduce insomma all'assoluta datità di un *Senza titolo*. Non voglio con questo riesumare quello che Foucault chiamava «*le jeux consolante des reconnaissances*»¹⁸, né ridurre l'oscurità della poesia combinatoria a un indovinello da sciogliere con erudizione. Vorrei solo riconsiderare lo statuto di quelli che sono stati variamente definiti ipotesti, paesaggi verbali, oggetti, pre-testi (adotterò quest'ultimo

14 — Vd. W. Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975.

15 — A. Giuliani, *Introduzione*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Einaudi, Torino 2003, 15-32: 16.

16 — A. Giuliani, *Prefazione 1965*, in *I Novissimi*, cit., 9.

17 — N. Balestrini, *Carbonia*, Bompiani, Milano 2013.

18 — M. Foucault, *Hommage à Hyppolite*, Paris, PUF 1971, 160.

termine, in libera associazione con le tendenze filologico-teoriche francesi della critica genetica, assieme alla più generale nozione di archivio) dell'ipertestualità balestriniana. Diversamente da quanto si è fatto per i collages/cronogrammi¹⁹, letti visivamente accordando pesi specifici alle parole in termini tipografici e valutando le gerarchie spaziali – un approccio comunque formalista –, vorrei ragionare sull'origine di quanto è combinato sulla pagina prima ancora che sul principio e sui risultati della combinazione stessa. Sull'utilità di un simile scarto tornerò nelle conclusioni, ma in linea di massima si può intanto ricordare il recente investimento sul «senso» che Andrea Cortellessa ha invocato in postfazione alle opere complete del poeta, ridimensionando l'influente idea sanguinetiana di un'equivalenza tra il lettore medio di Balestrini e l'interprete delle macchie di Rorschach²⁰. «Quello che Balestrini sempre chiede al lettore» conclude Cortellessa, «è *agire*»²¹, e forse vale la pena rispondere alla richiesta cercando di ricostruire i decostrutti elementi dell'operazione balestriniana: leggere insomma, più che vedere o sentire, le poesie di questo autore.

2. Il mistero dell'ascensore: chi diavolo è Paul Goldwin?

Mi è capitato di proporre letture 'contenutistiche' di poesia sperimentale in due casi: per restituire al concretismo di Giulia Niccolai la sua geniale carica femminista e per avanzare ipotesi politiche sulle prime opere di Stelio Maria Martini²². Si trattava però di analisi di poesie visive, l'origine materiale dei cui componenti (la specifica rivista ritagliata, il preciso catalogo ricalcato) poteva essere rintracciata senza mediazioni. I due autori inoltre – Niccolai soprattutto – hanno partecipato a tendenze anti-lineari persino più radicali di quelle di Balestrini: lo zeroglifico spatoliano, per dire, non offre nient'altro che il proprio procedimento compositivo e la propria apparenza sulla pagina a chi lo interpreta. Manca inoltre, in entrambi i casi, l'utopia attiva di un'azione diretta verso il pubblico più vasto: la scommessa sui canali più popolari e su un'idiosincratia forma di realismo critico. Per il presente saggio vorrei dunque, come annunciato, lavorare su testi che, pur non-lineari, non si fondino sull'intrascrivibilità dei loro elementi. Mi concen-

19 — Vd. ad esempio le pagine sui montaggi di Balestrini in C. Bello Minciaccchi, *La distruzione da vicino*, Oedipus, Salerno 2012.

20 — Cfr. E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio* [1965], Milano 2001, 98.

21 — A. Cortellessa, *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, in N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit., 447-471: 467.

22 — Vd. A. Giammei, 'Desdemona, Noun: See Otbello.' *Giulia Niccolai: Gender & Neoavanguardia*, in "Engramma", 145 (2017), 67-82; e Id., *Poesia visiva e fotopoema: Sei letture e due proposte per Stelio Maria Martini*, in "Smerilliana" (2013), 16, 303-330.

trerò perciò su testi del primo quindicennio della produzione di Balestrini, sia perché offrono esempi utili a una generalizzazione nel campo della poesia informale in genere sia per l'intrinseca omogeneità di quella fase di scrittura. Quest'ultimo punto è metodologicamente cruciale. Diversi commentatori hanno notato la ricorrenza di alcuni brani testuali nelle poesie balestriniane degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta: una sorta di base di dati costante a cui i vari «procedimenti» hanno attinto sistematicamente. Spesso si ha del resto l'impressione, leggendo cronologicamente le successive raccolte di questo periodo, che l'autore faccia il verso a sé stesso, e se si prova a rintracciare un componimento specifico inserendone un verso in un motore di ricerca o interrogando la versione elettronica di un'antologia si finisce per trovare diverse poesie tra i risultati, come avverrebbe con emistichi petrarcheschi analizzando un *corpus* di lirica italiana tra XVI e XVII secolo. La verità è che, coerentemente con un'intenzione ribadita anche in recenti interviste²³, il combinatore non re-immette i propri testi nel calderone delle combinazioni, ma ripesca invece continuamente dallo stesso *set* di unità testuali. Se è dunque fedele l'immagine di un «banco di montaggio presso una consolle sopra cui sono sparsi sempre gli stessi ritagli, di volta in volta selezionati e assemblati in maniera diversa ma che sempre ritornano a parlare della stessa, minacciosa cosa»²⁴, la domanda è: come si sceglie una simile rosa di ritagli, al di là di quel che dicono e di come reagiranno tra loro sulla pagina: come si organizza un archivio così affidabile? Prima di arrivare ai testi veri e propri vorrei allora rapidamente inquadrare la domanda appena formulata nel contesto delle questioni di teoria letteraria che richiama. Al di là dell'ovvia *archive theory* legata al postmodernismo combinatorio (l'archivio come *medium*²⁵, i moniti di Derrida sul nichilismo della ripetizione coatta²⁶, la cruciale lezione di Foucault e dei foucauldiani che evidentemente informa queste pagine)²⁷, studiare Balestrini offre un'occasione per capire le origini di proposte oggi molto di moda come il *quantitative formalism* sviluppato da critici come Franco Moretti nell'ambito delle *digital humanities*. Si sfogli ad esempio l'almanacco Bompiani del 1962 in cui comparve la prima *Tape Mark*, destinata a caratterizzare il profilo del suo autore per sempre. Subito prima

23 — Vd. l'intervista con Andreas Hapkemeyer in A. Bonito Oliva (a c. di), *Nanni Balestrini. Una poesia totale*, MUSEION, Bolzano 2014, 29-30.

24 — A. Loreto, *Dialettica di Nanni Balestrini*, cit., 36.

25 — Vd. J. Ridener, *From Polders to Postmodernism: A Concise History of Archival Theory*, Litwin, Chicago 2009.

26 — J. Derrida, *Archive Fever*, University of Chicago Press, Chicago 1996.

27 — Vd. Eivind Røssak (a c. di), *The Archive in Motion*, Novus forlag, Oslo 2010 (e in particolare K. Eliassen, *The Archives of Michel Foucault*, in *ivi*).

di essa compare un'inchiesta sull'applicazione dei calcolatori elettronici alle scienze umanistiche, cui rispondono i più grandi filologi della nostra modernità da D'Arco Silvio Avalle a Gianfranco Contini. I *caveat* che screziano il generale entusiasmo per le prospettive offerte dagli strumenti informatici sono gli stessi su cui si discute a proposito delle *digital humanities* appunto: l'ineludibilità (o meno) dell'elemento umano al momento dell'interpretazione dei dati, l'importanza di porre le domande giuste e inserire le giuste istruzioni al momento della programmazione, la centralità di una pianificazione comunque critica. Quel che si demanda alla macchina è sostanzialmente la fatica (ecco uno dei punti in cui simili orientamenti si intersecano col marxismo) e la pratica diventa così non un'analisi meccanica ma, come diremmo oggi, postumana. Il figlio più in vista di questo germe covato tra i centri di calcolo di Lambrate, Utrecht, e Manchester è il *distant reading* del laboratorio di letteratura di Stanford, che include in orizzontale tutti gli esemplari di un dato genere (di una data forma) per ottenere, attraverso l'analisi quantitativa, dati che possano supportare una nuova critica, basata appunto su variabili e costanti misurabili. Ebbene, se volessimo, alla luce delle più recenti evoluzioni dell'umanesimo digitale, accostare seriamente *Tape Mark I* alla riflessione coeva dei filologi (l'Almanacco ci incoraggia in questo senso, e non solo per la prossimità lungo l'indice) potremmo concepire l'esperimento di Balestrini come un *distant writing*, in cui alle capacità della macchina si chiede di accorciare l'altrimenti immane processo contenuto tra due azioni autoriali: la scelta del *corpus* e l'estrazione del risultato significativo tra tutti i possibili dettati dalle istruzioni. Rispetto alla seconda già Umberto Eco, nell'Almanacco stesso, notava come la macchina in sé fosse forse superflua (Balestrini lavorava d'altronde con un cervello elettronico relativamente limitato rispetto a quelli che adoperava oggi Moretti sull'altro lato della demarcazione tra scrittura e lettura) e sottolineava dunque, di nuovo, la centralità del metodo, significativo di per sé. Proviamo perciò a condurre, al contrario, un *close reading* degli elementi assimilati dal *distant writing* di *Tape Mark I*: a mettere in questione la scelta iniziale.

Come forse tutti sanno, tali elementi sono tratti dal *Diario di Hiroshima* di Hachiya, dal *Dao De Jing* di Laozi, e da *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin. Dei tre pre-testi, il più immediatamente spurio sembra certo il terzo, per questioni geografiche e di generale rilevanza culturale e letteraria. Ora, l'importanza di tenere a mente l'identità originaria di tutte e tre fonti è già stata sottolineata

ta: da Brancaleoni ad esempio²⁸, che ne offre anche una lettura allegorica, e da Loreto, che le interpreta analizzando direttamente i brani scelti dai tre libri, nella loro dialettica interna che con ogni evidenza il combinatore aveva strategicamente ben presente. E tuttavia, che io sappia, nessuno, tra i moltissimi critici di *Tape Mark I* in tutte le lingue, si è preso la briga di domandarsi non tanto come sia finito nel terzetto, ma proprio che cosa diavolo sia «il mistero dell'ascensore di Paul Goldwin». Il libro testimoniale di Hachiya, medico giapponese sopravvissuto all'olocausto atomico, uscì per Feltrinelli prestissimo, e fu riedito dallo stesso editore nel 1960 nell'«Universale Economica»: la prossimità col Balestrini del 1962 è indubbia. Il *Dao De Jing*, nella traslitterazione *Tao-Te-King* usata nella nota a *Tape Mark I* e col nome univocabato «Laotse», fu stampato in edizione critica da Laterza negli anni Quaranta, con alcune ristampe successive. *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin non compare in nessun catalogo di nessuna biblioteca del mondo – come d'altronde nessun altro volume, articolo, o scritto di sorta di Paul Goldwin, se si esclude un professore di Washington attivo negli anni Ottanta. Goldwin appare semmai su google libri, che riporta 277 risultati a lui afferenti: tutti (al netto di un personaggio finzionale di Eugene Foster e del professore summenzionato) relativi a libri in cui si parla di *Tape Mark I*. Possiamo certo commentare i tredici segmenti usati nella combinazione, da cui tra l'altro emerge proprio il primo verso della poesia-risultato, ma la domanda resta: chi li ha scritti? Chi è Paul Goldwin, e perché mai il suo fantomatico *mistero dell'ascensore* si trova, nel '62, nell'archivio di Nanni Balestrini, sul suo banco di montaggio?

Forse Paul Goldwin non esiste, è un'invenzione di Balestrini stesso che segretamente si include tra le sue proprie decostrutte *auctoritates*. Forse è un minore assoluto, irrintracciabile oggi ma significativo per un lettore degli anni Sessanta: magari uno degli interessi traduttori di Giuliani, o un giallista qualunque presto dimenticato e mai acquisito dalle biblioteche, o uno scrittore d'occasione comparso in una qualche rivista con un racconto breve su misteriosi ascensori. Forse, ancora, si tratta di uno pseudonimo. Balestrini stesso potrà probabilmente sciogliere il mistero del *mistero dell'ascensore* in quattro e quattr'otto: quello che mi pare importante però è che nessuno gli abbia posto la questione. La critica ha commentato allo sfinimento il procedimento di *Tape Mark I* e le sue conseguenze ideologiche ed estetiche, ha proposto analisi anteriori dei testi di cui tali procedimenti si nutrono, ma non sappiamo

28 — Cfr. C. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza*, cit., 39.

niente su Paul Goldwin. Paul Goldwin – il cui testo fantasma torna peraltro come pre-testo in successive poesie di *Come si agisce* – ci mostra dunque forse cosa resta da fare agli esegeti di Nanni Balestrini (e della poesia informale in genere): una forma di filologia analoga a quella che investiga la provenienza dello smalto usato da Schifano negli anni Settanta (scoprendo che è la stessa rara marca usata da Picasso a Parigi all'inizio del secolo) e che si intestardisce a recuperare tutti gli articoli citati da Heißenbüttel per capire come e quando potesse averli a disposizione (scoprendo che l'autore era aggiornatissimo nei campi della logica formale e dell'intelligenza artificiale). Un *close reading*, insomma, del *distant writing*.

3. Nell'archivio (nella biblioteca?): per leggere *De cultu virginis*
Ad essere onesti, già le note di Alfredo Giuliani in *I Novissimi* proponevano, in fondo, un abbozzo di filologia dell'archivio balestriniano. *De Magnalibus Urbis M.* ad esempio è definita «una poesia melodrammaticamente antimilanesese»²⁹ proprio a partire dalla ricostruzione dei pre-testi, tutti appunto tematicamente interrelati intorno a Milano. Giuliani naturalmente insiste su come «gli inserti culturali» siano «stemperati e assorbiti» nel contesto, in cui ciò che conta davvero è sempre il «tono e alone di 'frase usata'». Ciononostante, il suo rapido *close reading* è piuttosto puntuale:

De Magnalibus urbis Mediolani è l'opera di Bonvesin de la Riva, al quale si accenna nel penultimo verso (nel contesto numerose citazioni e riferimenti: all'ordine degli Umiliati, cui Bonvesin appartenne, nel verso 4; la vittoria della «didattica formica» sulla mosca, nel verso 7; i fantasmi che fanno trasalire i viandanti notturni, nel verso 15; il taglio della carne – una delle *Cinquanta cortesie da osservare a mensa* – nel verso 22; la manipolazione latina nel terzultimo verso).

I nomi di femmine in apertura: famose prostitute e usuraie milanesi dell'Ottocento; «sgozzati dopo 6 ore di agonia» si riferisce alla colonna infame «eretta nel 1630»; diversi brani son tratti dalla descrizione di una nevicata nel «Corriere della Sera» del 14 gennaio 1895; altri frammenti riguardano il Foscolo a Milano³⁰.

L'esercizio avrebbe i suoi meriti, ma piuttosto che indagare più approfonditamente i molti spunti offerti dalla nota di Giuliani – probabilmente, tra l'altro, in dialogo diretto con l'autore – vorrei con-

29 — A. Giuliani, note in *I Novissimi*, cit., 161-162

30 — Ivi, 161-162.

cludere applicando quanto ipotizzato fin qui su un'altra poesia a cavaliere tra anni Cinquanta e Sessanta: *De cultu virginis*. Oltre a comparire anch'essa nella selezione de *I Novissimi*, è stata più di recente isolata da Balestrini (assieme a *L'invasione* e a *L'apologo dell'evaso*) in una sezione speciale del primo volume delle poesie complete intitolata giocosamente *Triassico*³¹ – un *calembour* che mi sembra riferirsi a un tempo all'antichità dei testi e al loro numero. Sui suoi pre-testi Giuliani è meno puntuale, indicando sommariamente, tra i vari brani da cronaca e da conversazione, «riferimenti culturali» a Giordano Bruno, a Foscolo, a Stendhal, includendo un richiamo al «titolo tertullianesco»³². La strada, comunque, è aperta. Mi interessa immediatamente segnalare come molti lettori abbiano importato acriticamente simili indicazioni per dar risalto, come sempre, alle tecniche di Balestrini: nel suo importante libro sulla neoavanguardia italiana John Picchione asserisce ad esempio che «*The Cult of the Virgin* [...] utilizes fragments and allusions derived from works by authors such as Giordano Bruno, Foscolo, and Stendhal»³³, mentre Tiziana Arvigo, discutendo proprio di pratiche postmoderne di riscrittura, parla di «inserti 'carnvealizzati' di Tertulliano, Giordano Bruno, Foscolo, Stendhal»³⁴, e si potrebbe continuare. D'altro canto Giuliani stesso, all'origine di questo significativo gioco del telefono, concludeva già che i frammenti usati (i contenuti, gli elementi dei procedimenti) «non hanno [...] nessun valore di rinvio dotto, erudito, o altrimenti preciso»³⁵. Se tuttavia aveva senso fare sistema della miriade di riferimenti meneghini in *De Magnalibus*, tanto da rintracciare persino i frusti brani di giornale solo per confermare che provenivano dal milanese Corriere, forse vale la pena di tornare ai contesti originari anche in questo caso, ponendosi il problema – lo ribadisco un'ultima volta – non tanto di interpretare la lettera dei lacerti citati o di farne enigmistica, ma di capire come e perché siano finiti sulla «consolle», nella base di dati di Balestrini.

Partiamo dal fondo, e cioè da Stendhal. Il verso in questione è proprio l'ultimo, e recita «Francesco Petrarca era forse infelice di non avere il caffè?». Giuliani si limita a segnalare che «richiama un passo di *De l'amour*», non proprio la più balestriniana delle fonti. Di primo istinto, si potrebbe semplicemente parlare di un'u-

31 — N. Balestrini, *Come si agisce*, cit., 52-58.

32 — A. Giuliani, note in *I Novissimi*, cit., 139.

33 — J. Picchione, *The New Avant-garde in Italy: Theoretical Debate and Poetic Practices*, Toronto University Press, Toronto 2004, 152.

34 — T. Arvigo, *La parola cambiata. Esperienze di ri-scrittura negli anni '60 e '70*, in S. Giovannuzzi (a c. di), *Gli anni '60 e '70 in Italia: Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, 241-260: 242.

35 — A. Giuliani, note in *I Novissimi*, cit., 140.

miliazione del sentimentalismo borghese e del romanzo dell'Ottocento, ridotti a materiale plastico nel mezzo di quelle che sembrano scene di una partita di biliardo («la rossa in buca [...] «impugnando l'unica stecca buona») e impermanenti cronache nere da shock («ferisce mortalmente uno sconosciuto / scambiandolo per il suo seduttore»): a Balestrini Stendhal non interessa, e ha trascelto questa specie di scherzo su Petrarca immaginando che avrebbe suonato bene in un componimento informale. Eppure, al di là dell'esilarante sostanza della frase stendhaliana scelta, recuperare il contesto originario del pre-testo ne mostra l'inaspettato potenziale:

On invente la machine à tailler les plumes; je l'ai achetée ce matin, et c'est un grand plaisir pour moi, qui m'imprompte à tailler les plumes; mais certainement je n'étais pas malheureux hier de ne pas connaître cette machine.
*Pétrarque était-il malheureux de ne pas prendre de café?*³⁶

Il verso proviene da una riflessione su come il desiderio nasca dalla disponibilità di un bene, ma c'è di più. Dopo una serie di esempi più o meno concreti, Stendhal vira qui sull'implicita questione del progresso: è stata inventata una *machine à tailler les plumes* – la traduzione di Bontempelli stampata da Mondadori nel '52 (quella che quasi certamente Balestrini usava, visto che la frase su Petrarca è un calco identico da essa) traduce «una macchina per tagliare le penne»³⁷ – e l'autore non vede l'ora di usarla dopo averla comprata, ma se lo scarto tecnologico non fosse avvenuto sarebbe felice di tagliarsi le penne a mano, come sempre. Non si tratta di un brano qualunque dunque, ma di un punto in cui Stendhal, quasi per sbaglio, centra una questione in fondo marxista, che interesserebbe molto al Pasolini degli anni Settanta e che non a caso sveglia l'attenzione del Balestrini degli anni Sessanta, pronto a ritagliare la sintetica e divertente conclusione per farne poi uso in poesia. Per di più la questione è applicata agli scarti tecnologici, alla gioia della meccanizzazione, e se sembra che stia esagerando ricordo che lo stesso autore, nella medesima fase, chiedeva al lettore di far reagire la milanese manzoniana con quella di Bonvesin a partire dalle ore di agonia dei condannati al processo contro i due untori.

Anche il Foscolo citato più sopra in *De cultu*, attraverso il sintagma «li lasciò tutti confusi nelle loro tenebre» sparpagliato e riconiugato nel verso «riviviamo il brusco atterraggio che ci lasciò sa-

36 — Stendhal, *De l'amour* [1822], Gallimard, Paris 1998, 282.

37 — Stendhal, *De l'amour. Considerazioni sull'amore di Stendhal*, trad. M. Bontempelli, a c. di P. P. Trompeo, Mondadori, Milano 1952, 248.

bato tutti confusi nelle nostre tenebre», non è un Foscolo qualunque. Sulla frase, Giuliani chiosa solo «detto di Napoleone, alla sua morte», ma anche qui il contesto d'origine è rivelatorio. Si tratta di una lettera del 1814 in cui Foscolo racconta della cosiddetta battaglia delle ombrelle: un tumulto milanese scoppiato appunto in seguito alla morte di Napoleone:

Uscii di Milano senza passaporti, bensì sotto colore d'una commissione militare, perch'io non volli dipendere dalla nuova Polizia lombarda, creata e composta da persone che architettarono l'infame e sanguinoso e codardo tumulto del 20 aprile. In quel tumulto, tramato e maturato dal danaro e dalla impotente vendetta di pochi patrizj, fomentato dal Ministero istupidito per la caduta dell'astro napoleonico *che li lasciò tutti confusi nelle loro tenebre*, provocato dall'importuna e fanciullesca ambizione del vice-re, ed eseguito dalla plebaglia avida di stragi, d'anarchia e di rapine – in quel tumulto v'entrò la feccia di tutti i partiti giacobini, stolti e avventati, che speravano la democrazia; fraudi e vendette sacerdotali: v'entrò in alcuni il desiderio degli Austriaci, come nel '96, in altri il terrore de' Francesi, se mai avessero potuto e voluto vendicarsi [...]»³⁸

La complessa, esasperata ricostruzione politico-sentimentale della rivolta milanese contro Giuseppe Prina al tramonto del regno napoleonico d'Italia è una specie di cronaca di una proto-rivoluzione: la posizione amara, critica e irriducibile di Foscolo – che nutrive speranze di una svolta indipendentista e che nel '15 sarà costretto all'esilio dal nuovo regime – è incredibilmente interessante per il comunismo italiano del dopoguerra, e infatti Balestrini torna altrove (anche, del resto, in *De Magnalibus*) a citare il poeta ottocentesco – malgrado si tratti appunto di un lirico dell'ottocento. C'è da scommettere che a lezione da Luciano Anceschi il Foscolo politico non mancasse negli anni Cinquanta, e ridurre questo brano a una sorta di epitaffio di Napoleone è in ogni caso fuorviante.

Il contesto da cui proviene il sottile richiamo a Giordano Bruno poi (nella prima strofa) è anch'esso legato alle rivoluzioni, ma a quelle celesti: i dialoghi della *Cena delle Ceneri* si aprono infatti col famoso elogio di Copernico, e anche le altre varie digressioni – dalla treccia di citazioni al moto dei corpi – sembrano echeggiare piuttosto puntualmente gli interessi di Balestrini in questa fase. Ma l'aspetto della *Cena* che forse più di tutti la rende materiale perfetto per l'archivio balestriniano è quello che ha aperto, a parti-

38 — Cito dall'edizione nazionale, che usciva proprio negli anni delle primissime pubblicazioni di Balestrini: U. Foscolo, *Epistolario*, Le Monnier, Firenze 1956, vol. 5, 94.

re dagli anni Sessanta, gli studi sull'arte della memoria di post-strutturalisti interdisciplinari come Frances Yates e Lina Bolzoni: il gioco creativo e appunto combinatorio teorizzato nel *De umbris idearum*: la macchina combinatoria lulliana capace di generare realtà.³⁹

Ricapitolando, più che tre brani casuali da appiattare nel caos citazionistico della distruzione del linguaggio, con *De cultu virginis* abbiamo a che fare con estratti da testi che confermano le spinte principali dall'operatività di Balestrini: come reagire all'avvento delle macchine, alla rivoluzione, alla vertigine combinatoria.⁴⁰ Questo archivio non è una banale scarica su cui avventarsi con disinteresse dadaista.

Se vale, per quanto ho proposto, quel che Stendhal dice delle macchine per tagliar le penne, si potrà forse pensare di estendere una simile analisi all'intero rintracciabile insieme dei brandelli testuali ri-usati da Balestrini nei suoi *cut up* e *fold in*. Il vantaggio è quello di ricostruire appunto il palazzo mnemonico in cui questo poeta ha abitato per decenni: capire, ad esempio, quando e quanto abbia letto Bruno e Foscolo, e come Bruno e Foscolo abbiano influenzato l'uno il suo approccio al cervello elettronico, l'altro la sua reazione al '68 e al '77. Oltre a scoprire finalmente chi sia questo Paul Goldwin, ormai citato a menadito dall'intera bibliografia mondiale sulla poesia informatica (un'acquisizione non poi così banale, mi pare), un *close reading* del *distant writing* di Balestrini promette di affilare gli angoli di un mito poliedrico, e di restituirci più chiara l'immagine di ciò che le scritte sui muri ci chiamano a leggere.

39 — Su questo vd. almeno F. Yates, *L'arte della memoria* [1966], Einaudi, Torino 1993; e L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Einaudi, Torino 1995.

40 — Su Tertulliano sospenderei il giudizio, giacché il titolo (certo «tertullianesco», come indica Giuliani) non sembra estratto davvero da Tertulliano—il *De cultu feminarum* non è forse sufficiente a reggere il parallelo, neanche se combinato col *De virginibus velandi*.