



Sergio Garau

Fedeli alla linea che non c'è.
Affinità - divergenze tra il Gruppo '93 e il Gruppo 93

IN TUTTO IL NOVECENTO SI È FATTA COINCIDERE (A
LESSO SOPRATTUTTO) LA BELLEZZA CON L'INTELLI
OGETTUALE (LAVORO TEORICO SOLO CONTENUTO
LL'OPERA).
L. CONCETTUALE, POI, IL PREVALERE DELLE IDEE
LL'OGGETTO HA PRODOTTO UNA SQUALIFICAZIONE
NUFATTO ... UNA PERICOLOSA SVALUTAZIONE
LL'INTELLIGENZA DELLA MANO.
I IMMAGINIAMO IN BASE AGLI STRUMENTI DI CUI DIS
I IMMAGINIAMO IN BASE ALL'ABILITÀ DELLA NOSTR
INTELLIGENZA DELLA MANO È LA SAPIENTE / PROFE
PACITÀ DI INTERPRETARE LO STRUMENTO.
ISTA L'ANALISI DI W. BENJAMIN, ANCHE DAI NOSTRI
OBLEMI DI ARTISTI SI VENIVA PREFIGURANDO /
ALIZZANDO QUEL NUOVO PIÙ SOFISTICATO STRUME
PACE DI OTTENERE LIBERAMENTE QUEGLI EFFETTI
NTAVA DI PIEGARE (CON RISULTATI AUTONOMI MA NO
RTINENTI) GLI STRUMENTI TRADIZIONALI.
N TRATTO CI SIAMO ACCORTI COME IN OGNI NOSTRO
DIGNI NOSTRO SGUARDO FOSSE GIÀ DIVENUTO IMPL
NDO DEL COMPUTER.
NQUE NOSTRO NUOVO INDISPENSABILE APPRENDIS
RÀ RITRADURSI / RIINTERPRETARSI IN QUESTO LING
E ESSENDO LINGUAGGIO DI TUTTI I LINGUAGGI POTR
NIFICARE (FINALMENTE) LA COMPLESSITÀ DI TUTTO
DO: L'ORRORE E LA GLORIA DELLA CITTÀ TERRESTRE
TÀ TERRIBILE CHE POTREBBE DIVENTARE STUPENDA

“ Je ne laisserai pas des Mémoires”
T. OTTONIERI, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980.

“Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu’il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et leines de poison; car, à moins qu’il n’apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d’esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l’eau le sucre”

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont.

“Maldoror is Ded Ded Ded Ded”
Current Ninety-Three, Emblems, Durtro, 1993.

1. Introduzione

La tesi è già nel titolo. Il Gruppo 93 non è un insieme delineabile; “la linea non c’è”, perché è difficile definire con precisione chi ne faccia parte e chi no, ma soprattutto perché il Gruppo non è uniformabile né in “una” poetica, né in “una” pratica di scrittura. Il “93” è infatti un luogo di confronto, una rete di poeti, scrittori, critici collegati tra loro, che restano tuttavia individualità ben distinte, le cui “linee”, numerose, variabili e multiformi, sono ora tanto affini da coincidere, ora tanto divergenti da opporsi.

Il titolo, infatti, deve la sua forma particolare a tre ragioni. La prima è la disomogeneità nello scrivere il logo “Gruppo 93” (ora con l’apostrofo, ora senza); se vogliamo metaforica dei diversi “discorsi” e delle diverse “scritture” in esso raccolti. La seconda è un sottolineare come il presente lavoro sia interno al “93”; non ci occuperemo, se non indirettamente, di affinità e divergenze con la neoavanguardia, con il “63”. La terza ragione è un riferimento alle due antologie, *Gruppo ‘93* e *Gruppo 93*, quasi omonime, ma, come vedremo, radicalmente differenti; i curatori della prima cercano un’omogeneità, gli autori della seconda contraddizioni, i primi dichiarano che “la linea c’è” (o ci deve essere), i secondi che “la linea non c’è” (e non ci deve essere)¹. Un ulteriore richiamo è al brano musicale *CCCP* dell’omonimo gruppo², se ne vedranno le ragioni.

Presentiamo ora in breve le articolazioni principali del nostro discorso.

Il secondo capitolo è accessorio; vi si descriveranno per accenni alcuni temi, alcuni snodi, alcune problematiche dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, senza

¹ Naturalmente qui offriamo una sintesi troppo schematica; rimandiamo senz’altro alle prossime pagine, e su questo punto in particolare, al capitolo 4.

² Cfr. *CCCP, 1964 1985. Fedeli alla linea. Affinità - divergenze tra il compagno Togliatti e noi del conseguimento della maggiore età*, Attack Punk Records, 1985.

esaustività certo, ma anche senza pretesa di determinare le cause, la genealogia del Gruppo 93. Il terzo è di presentazione; si spiegherà la scelta del nome, si illustreranno i soggetti e i fatti storici, la sua formazione. Il quarto è in qualche modo centrale; si esporrà la già citata differenza tra 93 e '93, con particolare attenzione alle posizioni degli scrittori, piuttosto che dei critici. Il quinto e il sesto capitolo non offriranno purtroppo né disamine accurate di posizioni teoriche, né complete analisi testuali; a sostegno della nostra tesi, si prenderanno invece dichiarazioni e poesie come meri e parziali esempi³ delle molteplici affinità e divergenze interne al Gruppo.

Alla fine, del "93" resta molto d'inesplorato. Dei vari punti qui non affrontati ricordiamo la produzione di testi non esclusivamente letterari (CD, opere figurative, etc.), la contaminazione tra linguaggi, arti e generi (teatro, musica, poesia, prosa, pittura, etc.), il pubblico della poesia, l'editoria per la letteratura di ricerca, i *reading*, l'oralità, l'influenza sulle generazioni successive; ma soprattutto non ci siamo occupati del legame tra le scritture del Gruppo e i profondi mutamenti storici, politici, sociali, tecnologici e culturali, se non addirittura antropologici, di questi vicinissimi anni (1989-1993)⁴.

Infine, un limite evidente del presente lavoro dovuto all'argomento contemporaneo scelto riguarda il materiale a nostra disposizione, quasi esclusivamente interno ai movimenti analizzati e non sempre a carattere scientifico, con il difetto di una scarsa distanza critica che ciò comporta.

³ Nel quinto come nel sesto capitolo, sia per vedere nel concreto le posizioni teoriche, i testi, e la critica che ne viene fatta "dall'interno" del Gruppo, che per dare una panoramica il più ampia possibile, abbiamo preferito talvolta metterci quasi da parte e lasciare la parola alle fonti, confrontandole così in modo più diretto e meno mediato. Segnaliamo qui inoltre come l'ultima esemplificazione testuale sarà significativa "in particolare".

⁴ Su questi temi, nel Gruppo è stata abbozzata la posizione ossimorica: «postmodernismo critico». Per una sintesi del concetto rimandiamo a un intervento di Romano Luperini. Cfr. R. LUPERINI, "Postmodernismo critico"? *Discutiamone*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 29-31.

2. Tratti di scenari letterari precedenti.

2.1. Gli anni Cinquanta e Sessanta.

Luciano Anceschi, una delle figure centrali del dibattito letterario italiano novecentesco, a partire dal 1953 (data di uscita di *Linea lombarda*, primo volume della collana *Oggetto e Simbolo* da lui diretta⁵), comincia un lavoro di ridirezionamento delle sue posizioni postermetiche verso una poesia più aperta e disponibile al confronto con l'extraletterario. Tali intenti assumono maggiore peso con la nascita della rivista «Il Verri», da lui fondata nell'autunno del 1956, nella quale ai poeti Luciano Erba, Bartolo Cattafi, Giorgio Orelli e Andrea Zanzotto si affiancano Giuseppe Guglielmi, Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, questi ultimi in seguito fondatori del Gruppo 63⁶.

La rivista intraprende una serrata polemica con «Officina», fondata nel 1955 e operante fino al 1959, redatta da Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti, Paolo Volponi, alla quale inoltre collabora Franco Fortini. Uno dei tratti che accomuna i poeti che orbitano intorno alle due riviste contro il clima postermetico, è la tensione e apertura all'«altro», alla realtà extraletteraria. In «Officina» la poesia è, in linea generalissima, subordinata al discorso ideologico:

[...] Pasolini [...] formula la richiesta (a Fortini *nda*) di “scritti di fiancheggiamento critico e ideologico”, che nella rivista sono destinati a “prevalere intenzionalmente sui testi”. I testi in ogni caso debbono essere accompagnati da “allegati” ideologici [...]: l'allegato non può limitarsi ad una “nota esplicativa”. Non segue il testo proponendosi come commento, “ragione del testo”, ma rovesciando i termini lo anticipa in quanto progetto, “testo teorico o polemico”, sempre oggettivamente presupposto da ogni singolo atto di scrittura.⁷

D'altra parte, secondo Renato Barilli, ne «Il Verri» si ha la concezione di una poesia che lavora in omologia con la realtà, nell'intento di rispecchiarne le funzioni,

⁵ Luciano Anceschi è il curatore dell'antologia del 1943 *Lirici Nuovi*, la quale, per la prima volta, alle poesie accompagnava saggi critici. La seconda antologia del Gruppo 93 riprenderà tale formula, adoperata anche in *Novissimi*. Della collana *Oggetto e Simbolo* sono da sottolineare due opere prime uscite nel 1955: *Il cuore zoppo* di Alfredo Giuliani, e *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, ultimo volume della collana.

⁶ Cfr. R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 37.

⁷ S. GIOVANNUZZI, *Una poetica prima della poesia*, in AA.VV., *Gli anni '60 e '70 in Italia due decenni di ricerca poetica*, a. c. di S. Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 336.

ma mantenendo la sua identità⁸. È una posizione che si può ritrovare anche nell'*Introduzione* a *I novissimi*, quando Alfredo Giuliani afferma che, per loro, a differenza che per gli «ideologici», la poesia non è un «pretesto» subordinato «all'intenzione culturale», ma prima di tutto un «arte»⁹. Senza entrare nella questione (ai fini della nostra tesi ci interessa unicamente individuare alcuni punti che si ripresenteranno nei prossimi capitoli), su tale punto citiamo la posizione discordante di Stefano Giovannuzzi. Egli argomenta infatti come la poesia della neoavanguardia sia anch'essa in fondo sottoposta al discorso ideologico:

Il Gruppo '63 è più sottile e agguerrito di Pasolini [...] e puntando tutte le carte sul linguaggio sembra sottrarsi alle secche di una letteratura troppo agevolmente risolta nell'impegno. E tuttavia, ad un'osservazione neutra, la veste dell'oggettività della lingua non fa che dissimulare l'impronta ideologica.¹⁰

Per la *Biblioteca del Verri*, nel 1961, viene pubblicata l'antologia della poesia neoavanguardista, *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, arrivata oggi alla sesta ristampa¹¹. Vi confluiscono i testi di Alfredo Giuliani (curatore dell'antologia), Antonio Porta, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini. All'io ordinatore di prospettive pasoliniano, i *Novissimi* oppongono, ciascuno a suo modo, un io ridotto, disperso nell'adesione all'esterno, all'"altro", consapevole che una società industriale avanzata è ormai inevitabile. La poesia "novissima" estremizza un carattere comune a molta poesia del periodo: il ridimensionamento del lirismo.

L'io poetico, aggredito dalla materia, rinuncia alla sua centralità, alla sua prospettiva monolingue, cedendo al disordine agerarchico plurilingue. Un caso emblematico¹², a dire di Niva Lorenzini, è Andrea Zanzotto, nella cui poesia, già da *La Beltà*¹³ (opera di fine anni Sessanta, quando le posizioni neoavanguardiste erano già esplose e anzi erano sul punto di disfarsi), fino a *Meteo*¹⁴, «lirismo e realismo si

⁸ Per omologia ci rifacciamo alla nozione di Lucien Goldmann adoperata da Renato Barilli, ossia l'identità funzionale tra due ambiti operativi che pure, presi nelle caratteristiche proprie, risultano assai diversi tra loro, in modo tale che è definitivamente evitato il pericolo dell'asservimento dell'uno all'altro. Al di là dell'uso che ne fa il critico del Gruppo 63 la nozione ci sembra utile nel differenziare il modo di operare officinale da quello neoavanguardista. Cfr. R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana...*, cit., p. 211.

⁹ Cfr. A. GIULIANI, *Introduzione*, in A. GIULIANI (a.c.di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 2003 pp. 18-9.

¹⁰ S. GIOVANNUZZI, *Una poetica prima della poesia*, cit., p. 340.

¹¹ A. GIULIANI (a.c.di), *I novissimi*, cit.

¹² Soprattutto perché è estraneo alla neoavanguardia.

¹³ A. ZANZOTTO, *La Beltà*, Milano, Mondadori, 1968.

¹⁴ A. ZANZOTTO, *Meteo*, Roma, Donzelli, 1996.

espongono a uno tra i più profondi sconvolgimenti epistemologici che il secolo abbia sperimentato», nel racconto di un mondo storico e psichico che frana¹⁵. In «numerose raccolte degli anni Sessanta», concorda a suo modo Enrico Testa, i tratti caratteristici della situazione lirica si capovolgono¹⁶:

[...] nella *Beltà* di Zanzotto l'*enclave* lirica che ne costituisce spazio e perimetro è costantemente movimentata da scatti e tic drammatici: da plurime voci (interiori o no) in tensione reciproca o in contesa. Al principio di un'azione verbale che contrappone *personae* diverse – vero nucleo costitutivo di ogni istanza drammatica – infatti qui s'aderisce scavando nella sua forma più intima e prospettando maniere ambivalenti del suo rappresentarsi. Così il soggetto che parla non solo si rivolge e si confronta con Nino, il suo alter ego (p. 321), ma, da un lato si dissemina in voci numerate (ad esempio p. 291) che segnalano l'inconsistenza del tradizionale *principium individuationis* dell'io, e, dall'altro, si scopre in sempre nuovi ruoli, saettando, come un ente pulsionale, tra le parti in gioco: si scinde in diverse postazioni enunciative (chiamate con A, B e C a p. 338, dove al "falso letterario" di B segue l'ipostasi materna "a braccio della Gnuà" di C); inscena una contesa tra "torturatore" (il poeta) e "tentatore" (il paesaggio) alle pp. 346-347; si confronta infine con il personaggio-poesia mirando, come all'orizzonte del suo sguardo, ad una piena coincidenza con esso.¹⁷

Rimandiamo al saggio per ulteriori esempi dalle opere di Sereni, Caproni, Giudici, Raboni, Porta, Pagliarani, Sanguineti, qui segnalando come Testa prosegue con l'analisi della «categoria del personaggio, vero cardine delle giunture compositive della poesia degli anni Sessanta [...]» e strettamente legata alla crisi dell'io lirico¹⁸.

Dal 1962, in corrispondenza del rafforzarsi dell'industria e dell'editoria italiana, «il Verri» è edito da Gian Giacomo Feltrinelli¹⁹, mentre, d'altra parte, l'Einaudi pubblica «il Menabò» di Elio Vittorini, attivo dal 1959 al 1967²⁰.

Del 1963 è il convegno palermitano che fonda ufficialmente il Gruppo, al quale seguiranno, a scadenza annuale, le riunioni di Reggio Emilia (1964), Palermo (1965), La Spezia (1966) e Fano (1967).

In parallelo alla neoavanguardia nasce, nel 1963, il Gruppo 70 (ne facevano parte i fiorentini Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini), il quale si distingue dai Novissimi per la sua tendenza alla poesia visiva, ad andare quindi oltre il limite del

¹⁵ Cfr. N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1999, pp. 150-4.

¹⁶ Cfr. E. TESTA, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in AA.VV., *Gli anni '60 e '70 in Italia due decenni di ricerca poetica*, cit., p. 38.

¹⁷ Ivi, cit., p. 36.

¹⁸ Cfr. Ivi, pp. 36-7.

¹⁹ Si ha dunque una diffusione più larga delle posizioni neoavanguardiste.

²⁰ Cfr. R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana...*, cit., pp. 239-41.

linguaggio verbale, verso *melanges* di immagini e parole²¹, attuando una sperimentazione che avrà ragione di diffondersi proprio nel corso degli anni Settanta.

Nel 1967 il Gruppo 63 si riunisce intorno la rivista «Quindici», il cui termine delle pubblicazioni, nel 1969, è anche la data di scioglimento del Gruppo.

2.2. Gli anni Settanta.

Degli anni Settanta isoliamo due punti ben precisi, ai quali limitiamo le prossime osservazioni: il saggio di Adriano Spatola *Verso la poesia totale*²²; le tre antologie *La parola innamorata*²³, *Poesia degli anni settanta*²⁴, *Il pubblico della poesia*²⁵. Citiamo il testo di Spatola perché l'autore porta alle estreme conseguenze la linea anceschiana di apertura del testo letterario all'“altro” (di cui abbiamo accennato a inizio capitolo). Citiamo invece le antologie perché esempi della separazione della poesia dalla poetica²⁶, e di una pratica di scrittura, al contrario che negli anni Cinquanta e Sessanta²⁷, non più intrecciata alle riviste, al dibattito, alle polemiche.

2.2.1. La sperimentazione extraletteraria

Renato Barilli sostiene come i Novissimi, a parte alcuni esperimenti di poesia concreta ad opera di Porta, Giuliani ed in particolare di Balestrini, siano rimasti fedeli alla corretta, oseremmo dire “saussuriana”, rispondenza tra significante e significato, senza quindi intaccare l'unità semantica della parola. D'altra parte abbiamo già accennato al Gruppo 70 di Miccini e Pignotti, che proponeva un'apertura più radicale della poesia alle altre arti, ad altri linguaggi che spingessero la scrittura fuori dal libro, oltre un uso standardizzato della tipografia.

Nel saggio *Verso la poesia totale*, Adriano Spatola raccoglie numerose composizioni di poesia concreta, visuale, sonora. A dire dell'autore, queste opere,

²¹ Cfr. Ibid.

²² A. SPATOLA, *Verso una poesia totale*, Torino, Paravia, 1978.

²³ AA.VV., *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a. c. di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978.

²⁴ A. PORTA (a.c.di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.

²⁵ AA.VV., *Il pubblico della poesia*, a. c. di F. Cordelli e A. Berardinelli, Cosenza, Lerici, 1975.

²⁶ Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Una poetica prima della poesia*, cit., p. 340.

²⁷ Cfr. N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento...*, cit., p. 157.

ormai lontanissime dalla concezione della poesia come pura e autonoma²⁸, usano, tra l'altro, i linguaggi e le tecniche del teatro, della pittura, del cinema, dei giornali, della pubblicità, e della più generale invasione massmediologica. Si tratta insomma di un'apertura estrema alle immagini dell'industria culturale e al non-letterario. Ad esempio, i cronogrammi di Balestrini consistono concretamente nel ritaglio e nella ridisposizione spaziale di titoli di quotidiani²⁹.

Incalzato dal proliferare di nuovi modi di trasmissione, il testo poetico, sintonizzato con i mutamenti socioculturali in atto, tende a esaltare i suoi caratteri gestuali, la sua materialità, a evadere dal libro verso il manifesto (*l'affiche*), la pittura, il teatro, ad assumere i tratti di comportamento collettivo nella pratica della lettura pubblica³⁰ (per un campione di letture pubbliche di poesia negli anni Settanta rimandiamo al breve testo di Sara Ventroni *Roma in poesia. Letture dagli anni Settanta*³¹).

2.2.2. La poesia separata dalla poetica.

Chi invece punta a tenere la poesia al massimo grado autonoma sono Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, curatori, oltre che autori, dell'antologia *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*³².

«Il titolo è già indicativo dell'operazione: la parola innamorata, ovvero qualcosa di assolutamente soggettivo, impalpabile e indefinibile come l'innamoramento, contrapposto alla parola estremamente ideologizzata della poesia nata fra gli anni '60 e i '70»³³. In effetti, l'introduzione all'antologia inneggia a una poesia ludica, illusionistica, rinnegando ogni progettualità critica³⁴: «No alla critica storicistica [...]», e no anche all' «avvicinamento tattico della poesia alla storia e al sociale»; «[...] allora non se ne può proprio più di [...] questa menzogna del linguaggio che pretende di diventare critico (distanziandosi da sé, come un'ombra

²⁸ Si veda per opposizione l'operazione della *parola innamorata*, argomento del sottoparagrafo successivo.

²⁹ Cfr. A. SPATOLA, *Verso una poesia totale*, cit., pp. 11 sgg.

³⁰ Cfr. *ibid.*

³¹ <http://www.mumumu.it/sezioni/polis/new/ventroni-romainpoesia.html>

³² AA.VV., *La parola innamorata...*, cit.

³³ <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/hascritto/holden.htm>

³⁴ La scelta di aprogettualità si evince, tra l'altro, dal neutro ordine alfabetico per autore col quale sono disposte le opere antologizzate.

dalla cosa)»³⁵. Citiamo ora due voci molto diverse, che pure concordano nel definire la poesia della “parola innamorata” separata dalla poetica.

Una spiegazione banale me l’ha data uno dei poeti più importanti de *La parola innamorata*, ovvero Milo De Angelis, dicendo che lui e altri poeti si trovavano a casa sua, prendevano un sacco di acidi e poi scrivevano queste cose. Al di là della componente drogastica - perché anche nel Gruppo 63 ci si drogava - c’è una volontà d’evasione fortissima, che è uno degli aspetti più forti della droga. Le prime due canzoni più famose sulla droga, *Lucy in the Sky with Diamonds* dei Beatles (1964) e *Space Oddity* di David Bowie (1968) - ispirata a 2001: Odissea nello Spazio - hanno dei testi in cui l’esperienza della droga viene vissuta come fuga. È come se si stesse allentando un nodo, come se un pugno teso non ce la facesse più fisicamente e storicamente a rimanere tale. Dopo anni di impegno e di militanza, ciò che si afferma è un bisogno di fuga nel mito, nel sogno, nel recupero di una tradizione che non pretende più di cambiare il corso delle cose [...]»³⁶

La dialettica delle poetiche è tramontata e la poesia viene ridefinita sul piano dell’“impertinenza” e dell’irresponsabilità, talora, in antitesi con il programma e il “momento progettuale”, prospettando un vistoso arretramento alle posizioni degli anni Trenta [...]»³⁷

Inoltre, è nel linguaggio stesso dell’introduzione “innamorata” che si avvertono segnali di regressione e di fuga nel mito e nel sogno: l’evocazione del «lessico – romantico e lirico – promosso da Ungaretti e divenuto lingua franca nelle discussioni sulla poesia degli anni Trenta»³⁸; l’abbondare di simboli universali e affermazioni senza tempo quali: «come quando sboccia la primavera, e si è nell’amore dei semi e dei giovani rami [...]»³⁹; «Ecco come sorge da un cielo un arcobaleno e stringe il patto tra parlante e parlato, ma subito l’acqua ripristina il tradimento, il sole ha smangiato le lingue [...]»⁴⁰; «Questa prefazione non ha pace, perché il vento che la muove è fiero e secco, e sgretola le forme liquide dell’albero, [...]»⁴¹; «Il lettore è smarrito [...] perché, come in amore, non c’è fase, ma la durata eterna e infinita del testo meraviglioso e inarrestabile»⁴².

Questo ritorno a una poesia autonoma è esplicitamente architettato e finzionale. Il canto della poesia è avvicinato a quello illusorio e ingannatore di una

³⁵ G. PONTIGGIA E E. DI MAURO, *La statua vuota*, in AA.VV., *La parola innamorata...*, cit., pp. 9-10.

³⁶ <http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/hascritto/holden.htm>. Si tratta della trascrizione di una lezione tenuta da Aldo Nove per l’istituto privato Holden.

³⁷ S. GIOVANNUZZI, *Una poetica prima della poesia*, cit., p. 340.

³⁸ Ibid.

³⁹ AA.VV., *La parola innamorata...*, cit., pp. 14.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴² Ivi, p. 11.

sirena⁴³. «Perché credere al nostro richiamo?» dichiarano i curatori «Chi chiama (chi ama) non vuole più essere ascoltato per essere decifrato»⁴⁴. A tale proposito è inoltre significativa la chiusa: «la poesia [...] ignora la purezza mentre finge di poterla possedere *una volta per tutte*»⁴⁵.

In un passo dell'introduzione, con un atteggiamento già postmoderno, i curatori appiattiscono momenti storici determinati in un aprospettico *posthistoire*, in un'elencazione museale e omologante, nella quale è inserita «[...] la neoavanguardia, il vero obiettivo polemico»⁴⁶. È inoltre ipotizzabile come, nell'accostare Catullo ai Novissimi, si svuoti di senso il riferimento ironico di questi ultimi ai *Poetae Novi latini*.

Aldilà del deserto c'è già il mito, la leggenda, Catullo e i Novissimi, il sessantotto e Alessandro Magno, ogni priorità balza nel luogo di una lontananza meravigliosa e infida, ma già fuori dalle tagliole insidiose di una cronologia, che predispone trappole ragionate, storie rigorosamente lineari [...]⁴⁷

Altre due antologie cardine, dalle quali traspare (pur se in modo meno evidente che in *La parola innamorata*) la separazione tra poesia e poetica, sono *Poesia degli anni settanta*⁴⁸, del 1979, a cura dell'ex-novissimo Antonio Porta, e *Il pubblico della poesia*⁴⁹, del 1975, a cura di Franco Cordelli e Alfonso Berardinelli.

Nella selezione di poesie dal 1968 al 1979, cronologicamente ordinate, Antonio Porta giustappone autori delle più diverse generazioni e appartenenze (Edoardo Sanguineti, Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Andrea Zanzotto, Mario Luzi, Giovanni Giudici, Adriano Spatola, Milo De Angelis, Amelia Rosselli, Giuseppe Conte, Cesare Viviani, per citarne alcuni). Il curatore, sin dalle prime righe dell'introduzione, definisce la sua antologia come «mappa di percorsi [...] tutti da utilizzare seguendo le indicazioni delle poesie senza ipoteche né di tendenza [...] né di generazione»⁵⁰. Una «mappa» agerarchica di tutta la poesia a partire dal 1968, anno significativamente vicinissimo alla fine dei lavori della neoavanguardia, e che si pone quindi in sintonia con l'aprogettualità propria degli anni Settanta. Per giustificare il testo da lui curato, Porta cita il «teorico del dialogo» Michail Bachtin: «Come la

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 12.

⁴⁴ *Ivi*, p. 14.

⁴⁵ *Ivi*, p. 17.

⁴⁶ S. GIOVANNUZZI, *Una poetica prima della poesia*, cit., p. 340.

⁴⁷ AA.VV., *La parola innamorata...*, cit., p. 15.

⁴⁸ A. PORTA (a.c.di), *Poesia degli anni settanta*, cit.

⁴⁹ AA.VV., *Il pubblico della poesia*, a. c. di F. Cordelli e A. Berardinelli, Cosenza, Lerici, 1975.

⁵⁰ A. PORTA (a.c.di), *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 23.

parola, l'idea vuole essere udita, compresa e "ribattuta" da altre voci che partono da altre posizioni»⁵¹. Su questo punto possiamo fare un primo accenno al "93"⁵²; tra l'antologia *Poesia degli anni settanta* e l'antologia *Gruppo 93*⁵³ c'è infatti una differenza strutturale. Nella prima, il "dialogo" (l'udire, il comprendere e il ribattere) ha il suo fulcro centrale nel curatore: «Le voci, le parole, le idee presenti in questa antologia, o mappa di percorsi, partono spesso da "altre posizioni", rispetto a quelle del curatore o co-autore, ma con lui hanno dialogato»⁵⁴ (uno-molti). Nella seconda, invece, il "dialogo" si svolge tra le varie personalità del Gruppo (molti-molti). Insomma, se nel primo caso vi è un curatore *super partes*, che incasella testi e autori diversissimi tra loro in una griglia da lui predisposta mantenendoli ben separati gli uni dagli altri, nel secondo sono più autori e più critici *inter pares* che scelgono i loro testi, espongono le loro posizioni teoriche, si criticano vicendevolmente.

L'ultima antologia degli anni Settanta alla quale facciamo brevissimo riferimento è *Il pubblico della poesia*, la quale, a detta dello stesso curatore Franco Cordelli, «è stata un gesto liberatorio, di crescita, nato dalla necessità di liberarsi dell'ipoteca ideologica della neoavanguardia [...]», inoltre, «i poeti che emergono recuperano proprio il momento soggettivo, centrato su un "io produttore di senso" che corrode le proposte avanzate a suo tempo dai Novissimi»⁵⁵. Antonio Porta, a proposito dell'antologia curata da Cordelli, afferma che, «messo da parte il discorso più strettamente "politico" occorre rendersi conto di quali altri linguaggi si rendevano disponibili [...]»⁵⁶. Presa di distanze dal politico e dall'ideologico dunque, ma anche sperimentazione di nuovi modi di fruizione della poesia (della stessa specie di esperienze raccolte da Adriano Spatola)⁵⁷.

2.3. Gli anni Ottanta.

⁵¹ Ivi, p. 28.

⁵² L'opera di Michail Bachtin sarà ripresa nei lavori del Gruppo 93.

⁵³ AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a c. di A. G. D'ORIA, Lecce, Piero Manni, 1992.

⁵⁴ A. PORTA (a.c.di), *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 28.

⁵⁵ <http://www.mumumu.it/sezioni/polis/new/ventroni-romainpoesia.html>

⁵⁶ A. PORTA (a.c.di), *Poesia degli anni settanta*, cit., p. 26.

⁵⁷ A tale proposito, a titolo di esempio, riferiamo che dell'antologia *Il pubblico della poesia* i poeti metteranno in scena, tre anni dopo, tutti i testi alla cantina romana Beat 72.

Germi di una rinnovata volontà progettuale di ricerca si ritrovano, sempre nel 1980, nell'articolo dal titolo evocativo: *Una questione estesa a altri*, autore Francesco Leonetti, nella rubrica *Linguaggio e cambiamento* del numero 10 di «Alfabeta». Nella rivista milanese, attiva dal 1979 al 1988, diretta tra gli altri da Nanni Balestrini, Antonio Porta, Umberto Eco, Paolo Volponi e Francesco Leonetti, progressivamente si riavvia un dibattito letterario che contribuirà alla nascita, nel 1989, del Gruppo 93.

Nel succedersi degli articoli dei primi anni Ottanta (di una rivista peraltro non a carattere esclusivamente letterario) non si arriva, per dirla con Filippo Bettini e Francesco Muzzioli, a un «fondamentale divaricarsi di posizioni»⁵⁸. Solo di rado compaiono accesi scritti isolati, sulla sperimentazione o sull'avanguardia⁵⁹.

Ad ogni modo, «Alfabeta» mantiene un vivo e costante interesse per la scrittura in divenire di quegli anni. In ogni numero, infatti, agli interventi più vari sono intercalate “prove d'artista”, ossia per lo più inediti componimenti in prosa e in poesia. Il n. 50/51 del 1983, ad esempio, ospita il primo supplemento letterario, dove vengono raccolti i lavori di alcuni giovani autori, affiancati dai commenti dei direttori della rivista. Nel secondo supplemento letterario (n. 56 del 1984) appaiono scritti creativi di autori solitamente dediti alla critica. Tra i vari testi, abbiamo notato due prose, una di Umberto Lacatena e l'altra di Francesco Muzzioli, entrambi poi del Gruppo 93.

Ma il dibattito programmatico vero e proprio comincia con due interventi, di Leonetti e di Porta, sul tema *Il senso della letteratura*, preceduti da un'interessante avvertenza:

Intendiamo proporre e avviare una discussione sul “proprio” della letteratura e dell'arte oggi. Non tratteremo ciò a livello generale [...] ma attraverso riflessioni sui processi elaborativi che emergono oggi, per svolgere una tendenza articolata di ricerca letteraria della rivista. Annunciamo inoltre, unitamente alla rivista Acquario (Palermo) che con lo stesso titolo sarà organizzato un convegno teorico letterario nel prossimo autunno [...]⁶⁰

⁵⁸ Cfr. F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo '93 La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Piero Manni, 1990, p. 15.

⁵⁹ «Quanto più la straripante industria culturale trae a sé il principio chiarificatore e lo corrompe in una manipolazione dell'umanità per far durare l'“oscuro” più a lungo, tanto più l'arte si pone come contrario della falsa chiarezza [...] e serve alla chiarificazione solo in quanto convince coscientemente il mondo, apparentemente così luminoso, della propria tenebrosità». G. PATRIZI, *L'oscurità gaddiana*, «Alfabeta mensile di informazione culturale della cooperativa Alfabeta», XLIX (1983), p. 28. Non a caso Giorgio Patrizi, autore dell'articolo, è nella formazione «Quaderni di critica», della quale si riparerà più volte.

⁶⁰ F. LEONETTI, *Avvertenza*, «Alfabeta ...», LVII (1984), p. 28.

Nell'intervento di apertura spicca il paragrafo dedicato allo «sperimentalismo» e all'«avanguardia», dove si riaffacciano contrapposizioni tra il plurilinguismo dantesco e il monolinguismo petrarchesco⁶¹; Leonetti, interrogandosi sul termine avanguardia, ne sancisce l'inutilizzabilità teorica⁶².

Nel numero successivo, l'articolo di Francesco Muzzioli, *L'occasione del 63*⁶³, redige un compendio della rassegna stampa dal giugno al dicembre del 1983 per il ventennale della neoavanguardia⁶⁴. Accanto all'articolo di Muzzioli, Giovanni Raboni, su toni e posizioni più moderati, si esprime a favore di una ripresa del dibattito e della ricerca letteraria, per superare l'informe fase degli anni Settanta⁶⁵. Angelo Guglielmi, critico e fratello di Giuseppe Guglielmi (poeta del Gruppo 63), all'interno dei temi dell'avanguardia, definisce la finzione postmoderna come il «godere di una nostra condizione perduta e, provvisoriamente, nella finzione della scena, ritrovata», ossia una rivisitazione illusoria, favolistica e nostalgica del passato⁶⁶. Nel n. 60 appaiono gli interventi di Romano Luperini e Mario Lunetta, peraltro affiancati dall'articolo *I lumi del Verri*, di Luciano Anceschi, in occasione di una mostra sull'operato della rivista del Gruppo 63⁶⁷. Nei numeri 62/63, è la volta del terzo supplemento letterario:

Ora il Supplemento, che con le pagine simili più regolari vuol condurre una convergenza dei diversi modi e delle generazioni della ricerca letteraria in corso, dà inizialmente notizia e materiali di una prossima discussione pubblica [...]. Aggiungiamo che una manifestazione già avvenuta [...] (Milano-poesia 26 maggio-1° giugno 1984) costituisce un momento di estesa attenzione pubblica alla lettura diretta degli autori, accanto a altre invenzioni nell'uso della voce e del suono.⁶⁸

⁶¹ Cfr. F. LEONETTI, *Stile e statuto (ieri, oggi)*, «Alfabeta ...», LVII (1984), p. 3.

⁶² Vedremo come nel Gruppo 93 vi sarà un quasi unanime rifiuto della definizione di avanguardia. Cfr. F. LEONETTI, *Stile e statuto...*, cit., p. 3.

⁶³ F. MUZZIOLI, *L'occasione del 63*, «Alfabeta ...», LVIII (1984), pp. 7-8.

⁶⁴ Significativo, in «Il senso della letteratura», dedicare un articolo tutt'altro che commemorativo alla neoavanguardia; difatti qui anticipiamo che sarà proprio la formazione dei «Quaderni di critica»: Filippo Bettini, Francesco Muzzioli, Aldo Mastropasqua, Marcello Carlino, Giorgio Patrizi, a premere per una forte continuità tra Gruppo 63 e Gruppo 93, tra neoavanguardia e neo-neoavanguardia, per un rimodellarsi sull'avanguardistico muovere frontalmente contro il sistema, ponendosi al di fuori di esso.

⁶⁵ G. RABONI, *Miopi e presbinti*, «Alfabeta ...», LVIII (1984), p. 7.

⁶⁶ Cfr. G. GUGLIELMI, *Una democrazia delle forme*, «Alfabeta ...», LIX (1984), p. 7. L'uso del passato, della «tradizione» nel Gruppo 93 sarà differente (6.1.1.)

⁶⁷ Citiamo questi articoli a segnalazione di come «Alfabeta» stimolasse il dibattito su temi ben precisi, per certi versi affini a quelli nel Gruppo 93.

⁶⁸ AA.VV., *Il senso della letteratura*, «Alfabeta ...», LXII-LXIII (1984), p. 28.

Nel supplemento si cerca dunque di far convergere i «diversi modi», ma soprattutto le diverse «generazioni della ricerca letteraria»⁶⁹. Si evidenzia secondariamente anche un interesse rispetto alla *performatività*, la sperimentazione e la fruizione orale dei testi nella manifestazione di Milano-poesia, luogo di fondazione, in capo a qualche anno, del Gruppo 93.

Il dibattito prosegue con Gilberto Finzi, Maurizio Ferraris, Francesco Muzzioli. Del n. 66, dedicato all'imminente convegno di Palermo, isoliamo la voce di Giancarlo Pontiggia (ricordiamo, curatore dell'antologia *La parola innamorata*⁷⁰): «Interrogarsi sul senso di quello che si sta facendo è una operazione da evitare con cura»⁷¹.

Incomincia dunque a svilupparsi un dibattito a più voci. Infatti, la trasposizione degli atti del convegno nel n. 69, rivela alcune posizioni polemiche: l'articolo di Roberto Di Marco, *La letteratura della fine della letteratura*, è tipograficamente situato al di sopra dell'articolo di Giuseppe Conte, *Attraverso il mito*. Se il primo, in un'analisi storica sostiene come la letteratura, avendo ceduto la sua funzione istituzionale borghese ad altre forme di comunicazione sociale, si ripeta come merce⁷², nel secondo, come si capisce dal titolo, si dichiara per la letteratura l'indispensabilità del mito e le conseguenti «angoscia e brama originarie, sogni di lontananze astrali, domande sui significati della luce e della divinità [...]»⁷³. Nella pagina successiva Filippo Bettini si oppone nettamente alla riaffermazione della visione spiritualistica e metastorica del fare letterario, in luogo di una riaffermazione della tendenza di ricerca (la quale si espliciterebbe nelle pratiche di sabotaggio, citazione e allegoria)⁷⁴.

Nel *Bilancio provvisorio*, Francesco Leonetti, Antonio Porta e Gianni Sassi tratteggiano alcuni caratteri che si ripresenteranno a proposito del "93":

[...] sono state indicate tendenze o produzioni, con le quali si dà non il confronto ma la polemica stretta: la vecchia narratività e altre forme di tipo "anacronistico"; il gusto che è da dirsi oggi "nominalistico" o se si vuole ancora "ermetizzante" (dove le parole sono staccate dalle cose, invece di esercitare il rapporto semantico straniato - o ironico - fra linguaggio e mondo [...]). Non è uscito da Palermo alcun "gruppo", né si voleva che uscisse, determinato qui.⁷⁵

⁶⁹ Ai lavori del Gruppo 93 partecipano nati negli anni Trenta, Quaranta, Cinquanta e Sessanta.

⁷⁰ AA.VV., *La parola innamorata...*, cit.

⁷¹ G. PONTIGGIA, *Interrogarsi*, «Alfabeta ...», LXVI (1984), p. 4.

⁷² Cfr. R. DI MARCO, *La letteratura della fine della letteratura*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. IX.

⁷³ Cfr. G. CONTE, *Attraverso il mito*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. IX.

⁷⁴ Cfr. F. BETTINI, *La ricerca oggi in corso*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. X.

⁷⁵ F. LEONETTI E A. PORTA E G. SASSI, *Bilancio provvisorio*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. I.

Quest'ultimo passaggio porta il discorso al prossimo capitolo. Tuttavia, ricordiamo come il dibattito sulla rivista milanese sia proseguito, nel dialogo a più voci dal titolo tematico: *Dov'è finita la critica letteraria?*⁷⁶, e nei due convegni di Roma e di Viareggio, rispettivamente: *Io parlo di un certo mio libro. Colloquio francese-italiano*. (13-15 dicembre 1985) e *Ricercatori & co.* (26-28 marzo 1987). Quest'ultimo, intitolato alla critica della letteratura più recente, invita al confronto numerose riviste, più o meno giovani e affermate, («Il Verri», «Tam-Tam», «l'immaginazione», «Altri Termini»⁷⁷). A Viareggio si pongono le basi in vista dell'incontro organizzato da «l'immaginazione» pochi mesi dopo (9-11 Aprile 1987), durante il quale si produce un documento a più mani sulle tendenze della ricerca: *Le Tesi di Lecce*⁷⁸.

⁷⁶ AA.VV., *Dov'è finita la critica letteraria*, «Alfabeta ...», XC (1986), pp. 4-5.

⁷⁷ La rivista napoletana comprendeva nella sua redazione i futuri redattori della rivista «Baldus» e fondatori del Gruppo 93.

⁷⁸ Cfr. AA. VV., *Le Tesi di Lecce*, «Alfabeta ...», CIII (1988), p. 40-41.

3. Formazione del Gruppo 93.

3.1. L'ironia del nome.

Nell'esperienza della neoavanguardia almeno tre sono le macroscopiche citazioni: neoavanguardia, Gruppo '63, e Novissimi. La prima è un richiamo alle avanguardie storiche, la seconda al Gruppo '47 del dopoguerra tedesco, la terza alla già citata antologia anceschiana *Lirici Nuovi*, ai novissimi dell'apocalisse, e ai *Poetae Novi* latini di catulliana memoria. Al contrario delle altre quest'ultima è una ripresa patentemente ironica.

La scelta del nome Gruppo 93, da un'idea di Alfredo Giuliani o di Corrado Costa (le fonti sono discordanti) nel corso della presentazione dell'antologia *Poesia italiana della contraddizione* nella libreria Buchmesse (Milano-poesia 19 settembre 1989), si richiama direttamente al Gruppo '63. Tuttavia, la citazione è ironica, sia per il gioco formale del "6" che si rovescia in "9", sia perché il 1993, evocato dal nome, non è l'anno di fondazione (come nei casi del Gruppo '63 e del Gruppo '47), ma dello scioglimento.

3.2. I soggetti (aree, gruppi, scrittori e critici).

È praticamente impossibile definire con precisione chi faccia parte e chi no del Gruppo 93. Siamo infatti d'accordo con Marco Berisso quando, nell'intervento al convegno conclusivo del Gruppo, nell'aprile 1993, afferma:

[...] dev'essere chiaro, una volta per tutte, che il Gruppo '93 ha rappresentato solo una zona, foss'anche ampia, di tale generazione: se si fosse capito e accettato questo sin dall'inizio si sarebbero evitati tanti tentativi di inclusioni ed esclusioni, e tante istituzioni di Gruppi e anti-Gruppi [...] che avevano il solo ed inane fine di voler esaurire in una sigla un fenomeno che ad essa non si poteva ridurre.⁷⁹

Dunque, la seguente non vuole essere una lista di adesioni al Gruppo, ma una panoramica di chi, avendovi più partecipato, si ripresenterà nelle prossime pagine.

All'interno del "93" vi sono due gruppi, Altri Luoghi e Baldus, che fanno riferimento alle omonime riviste. «Baldus», attiva dal 1990 al 1996, è diretta da

⁷⁹ M. BERISSO, *Nomadismi letterari*, «Millepiani», I (1993), p. 129.

Mariano Baino (1953), Biagio Cepollaro (1959) e Lello Voce (1957); tre poeti di origini napoletane, già presenti nella redazione di «Altri Termini» e fondatori del Gruppo 93. «Altri Luoghi», rivista di area genovese, è coordinata da Marco Berisso (1964), Piero Cademartori (1958), Guido Caserza (1960) e Paolo Gentiluomo (1964); non presenti nel Gruppo dalla fondazione, ma dalla prima riunione del 1990, il 3 e 4 febbraio. Tommaso Ottonieri (1958), Lorenzo Durante (1959), Marcello Frixione (1960), prima di far parte del “93”, erano già riuniti, insieme con Gabriele Frasca (1957) nel gruppo K. B. (*Kryptopterus Bichirris*). Per completare il quadro geografico, Ottonieri è nato in Abruzzo e si divide tra Roma e Napoli; Frixione è genovese come Durante, anche se quest’ultimo abita a Bologna. Ulteriori individualità del Gruppo sono l’emiliano Giuseppe Caliceti (1964), i campani Costanzo Ioni (1953) e Umberto Lacatena (1947), la genovese Rossana Campo⁸⁰ (1963), Giovanni Fontana (1946), Benedetta Cascella.

Fin qui scrittori che svolgono il doppio ruolo di poeti e di critici, ma “nel” Gruppo si trovano anche critici *tout court* (almeno per quel che riguarda il “93”) quali la redazione dei «Quaderni di critica» Filippo Bettini, Francesco Muzzioli, Aldo Mastropasqua, Marcello Carlino e Giorgio Patrizi (dalle cui posizioni gli altri componenti del Gruppo hanno preso sempre più le distanze), Romano Luperini, Francesco Leonetti (che qui fa eccezione, avendo anche partecipato con scritti poetici), Renato Barilli, Pietro Cataldi, Mario Lunetta, Remo Ceserani, Antonio Paghi, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Elio Pagliarani.

Concludiamo questa breve panoramica con due note.

Premesso che la nostra non è una “lista di adesioni”, può sembrare forzoso inserire, ad esempio, Renato Barilli nel “93” (piuttosto nel “63”). Tuttavia, se consideriamo il Gruppo come luogo di interazione, di dibattito tra testi o tra critiche, egli, avendovi partecipato, ne dovrebbe fare parte, e con lui Ceserani, Giuliani, e, paradossalmente, Bettini.

Di fatto, il Gruppo 93 si compone di sottogruppi già oliati al loro interno al confronto critico, ma in modi differenti, che tendono o meno al raggiungimento di una omogeneità. Tale punto genera, come vedremo al capitolo 4, malintesi di fondo: ad esempio vi è una sostanziale differenza tra l’idea di Gruppo della formazione dei Quaderni di critica e quella degli altri partecipanti.

⁸⁰ La scrittrice ha partecipato al Gruppo 93 solo inizialmente. Inoltre ha fatto parte della “formazione variabile” del gruppo Altri Luoghi.

3.3. I fatti storici (convegni, pubblicazioni).

3.3.1. I convegni.

Come già accennato, il Gruppo 93 è ufficialmente fondato il 19 settembre 1989, in un incontro presso la libreria Buchmesse di Milano. Partecipano, tra gli altri, il gruppo Baldus, il gruppo K. B. (tranne Lorenzo Durante), il gruppo «Quaderni di critica», gli ex-Novissimi Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani e Nanni Balestrini.

Le basi del Gruppo vanno ricercate nel convegno organizzato a Lecce due anni prima (il 9-11 Aprile 1987) dalla rivista «l'immaginazione» su *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, e nel relativo documento a più voci sulla nuova tendenza di ricerca: *le Tesi di Lecce*. Gli autori sono per lo più esponenti delle generazioni precedenti quali Bettini, Di Marco, Leonetti, Lunetta, Luperini, ma anche Cataldi, Ottonieri e Lacatena.

Dopo la sua fondazione, il Gruppo 93 inizia una serie di incontri, di tavole rotonde che si svolgono sull'impronta delle riunioni del Gruppo '63, ossia aprendo i dibattiti a partire da testi teorici e letterari, a volte in presenza di un pubblico, altre a porte chiuse. Vi vengono spesso invitati "esterni", dalle scritture e posizioni anche molto diverse e distanti.

I primi incontri si svolgono a Milano: ricordiamo qui quelli del 3 e 4 Febbraio 1990 e del 9 e 10 Giugno dello stesso anno (nell'occasione di Milano-poesia). Il terzo, a Genova, si svolge, per scelta dei poeti, senza la partecipazione dei critici. Già dal 1992 gli incontri ufficiali si fanno meno frequenti e si può considerare quasi conclusivo (o comunque rappresentativo delle posizioni principali) il convegno di Siena: *Il Gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, organizzato da Romano Luperini presso la Certosa di Pontignano il 28 e 29 Febbraio 1992. Il Gruppo 93 si chiude ufficialmente con il convegno *63/93 – trent'anni di ricerca letteraria*, dall'1 al 3 Aprile 1993, a Reggio Emilia; sede peraltro della prima riunione di *Ricerca*.

Alcuni temi del Gruppo 93 sono infine ripresi in un convegno, svoltosi dall'8 all'11 maggio 2003, all'Arena del Sole a Bologna, per i quarant'anni del Gruppo 63.

3.3.2. Le pubblicazioni.

Il testo più rappresentativo del Gruppo è senz'altro l'antologia *Gruppo '93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*⁸¹; per il resto si tratta di opere che vanno intersecandosi più o meno in profondità ai lavori del Gruppo, delle quali forniremo una non esaustiva panoramica.

L'antologia del 1990, *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*⁸², a cura di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli («Quaderni di critica»), è infatti espressione del punto di vista di questi ultimi, e non dell'intero Gruppo (come invece viene considerato dalla stampa, generando malintesi)⁸³. Tale prospettiva è stata poi sviluppata nel volume *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*⁸⁴, a cura di Roberto Di Marco e dello stesso di Bettini, edito nel 1993.

Stilate da alcuni dei componenti del Gruppo sono le antologie: *Beat*⁸⁵, *L'anello che non tiene*⁸⁶, *Altri luoghi*⁸⁷. La prima, del 1984, consiste in un lavoro di Ottonieri, Frixione, Frasca e Durante, e costituisce il nucleo del già citato gruppo Kryptopterus Bichirris. La seconda, curata da Tommaso Ottonieri, è il catalogo di due letture (il 14 luglio e il 4 settembre 1992, rispettivamente all'università La Sapienza di Roma e alla festa dell'Unità di Reggio Emilia). Il curatore preferisce definirla esperienza laboratoriale e in divenire piuttosto che di gruppo⁸⁸, e prende le distanze da una concezione strategica del riunirsi «in vista magari di qualche egemonia da conseguire!»⁸⁹; all'interno troviamo testi di Baino, Berisso, Cademartori, Caliceti, Durante, Frixione, Gentiluomo, Ottonieri e Voce, ma anche di Stefano Raspini, Gabriele Frasca, Alessandra Berardi, Giuliano Mesa, Lorenzo Miglioli, Marco Philopat, Dario Voltolini e Vittorio Liberti. La terza è invece un'antologia che

⁸¹ AA.VV., *Gruppo '93. Le tendenze attuali...*, cit. Qui si raccolgono gli atti e i testi dell'omonimo convegno svoltosi a Siena nel 1992.

⁸² F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo '93. La recente avventura ...*, cit.

⁸³ 4.1. Confronto tra antologie. '93 e '93.

⁸⁴ F. BETTINI E R. DI MARCO, *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Edizioni Synergon, 1993.

⁸⁵ AA.VV., *Beat*, Napoli, Editoriale Aura, 1984.

⁸⁶ AA.VV., *L'anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica.*, a c. di T. Ottonieri, Reggio Emilia, Edizioni Elytra, 1992.

⁸⁷ AA.VV., *Altri luoghi*, a c. di M. Berisso e G. Caserza, Genova, Studio Eidos, 1991.

⁸⁸ Cfr. AA.VV., *L'anello che non tiene...*, cit., p.24.

⁸⁹ Cfr. *ivi*, p.20. Su questo punto si veda il paragrafo 4.2.

raccoglie i testi dei già citati componenti dell' «orchestrina»⁹⁰ Altri Luoghi, alla quale si aggiungono i testi di Marcello Frixione (anch'egli ligure e partecipante al "93"), e del gruppo di poesia ludica Bufala Cosmica.

La rivista più legata alle vicissitudini del Gruppo, il cui numero 0 è difatti del 1990 (immediatamente successivo alla fondazione), è senz'altro «Baldus», rivista letteraria, a scadenza semestrale fino al 1994 e quadrimestrale fino al 1996. Come già detto, la redazione di «Baldus» si compone del trio di origini napoletane Lello Voce, Biagio Cepollaro e Mariano Baino (quest'ultimo redattore fino al 1993).

La rivista trimestrale «Altri Luoghi», già «Luoghi Comuni», ha una parabola quasi coincidente con quella del Gruppo 93. Infatti il primo numero è del giugno 1989, e l'ultimo del gennaio 1993⁹¹. Nonostante ciò, la rivista non si sintonizza direttamente con il dibattito del Gruppo (come invece «Baldus», che sovente riporta gli atti dei convegni), preferendo percorsi più indipendenti, con particolare attenzione alla multidisciplinarietà.

Delle ulteriori riviste che si sono interessate allo sviluppo del Gruppo 93 citiamo qui «Allegoria», non a caso diretta da Romano Luperini e redatta da Filippo Bettini, e «l'immaginazione», rivista del circuito editoriale Piero Manni.

⁹⁰ Tale definizione del gruppo genovese è attribuita a Elio Pagliarani.

⁹¹ Il Collettivo di pronto intervento poetico Altri Luoghi prosegue invece le attività fino al 2000, e, pur con minor lena, anche oggi.

4. L'idea di gruppo.

4.1. Confronto tra antologie. 93 e '93.

L'antologia *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*⁹², si presenta divisa in due parti. La prima raccoglie scritti teorici di "esterni" e delle personalità del Gruppo, la seconda testi letterari "esclusivamente" del "93"⁹³. Non c'è un'introduzione, né un testo teorico condiviso, né tanto meno un manifesto. Gli unici scritti redatti a più mani sono *Un "autoritratto" (e alcune parole notevoli)*⁹⁴ di Altri Luoghi (Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserza, Paolo Gentiluomo), e la prima breve parte introduttiva di *Baldus*⁹⁵ dell'omonimo gruppo (Mariano Baino, Biagio Cepollaro, Lello Voce). I testi letterari sono individuali, e disposti in ordine alfabetico; scelti personalmente e autonomamente da ogni autore. Si può dunque affermare che la curatrice, Anna Grazia D'Oria, abbia confezionato un libro al servizio della molteplicità di voci di cui è composto.

Nel testo *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*⁹⁶, d'altra parte, i curatori, Bettini e Muzzioli, scelgono i testi, ne forniscono le chiavi di lettura, espongono il loro punto di vista; suscitando, come vedremo, alla sua pubblicazione nel 1990, non poche perplessità. Il testo si divide in capitoli che, con una scelta di scritti teorici (e in minima parte letterari), ricostruiscono il percorso che ha portato alla fondazione del Gruppo 93. Ogni capitolo è sempre commentato dai curatori, e l'intero libro (dunque l'intero percorso originario del Gruppo) è introdotto dal manifesto *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*⁹⁷ dei Quaderni di critica, gruppo e rivista del quale Bettini e Muzzioli fanno parte.

Al di là delle differenze sostanziali tra le due quasi omonime antologie (la prima è una raccolta sincronica degli atti di un convegno, la seconda una ricostruzione diacronica di un dibattito letterario), quel che qui ci interessa è il diverso ruolo del curatore: nel primo caso quasi neutrale, nel secondo quasi autoriale; il primo

⁹² AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit. Ricordiamo come il testo riporti gli atti del convegno di Siena dall'omonimo titolo.

⁹³ Curiosamente, il primo testo letterario dell'antologia, la poesia *Quatre-vingt-treize* di Mariano Baino, si trova a pagina 93. Riprenderemo questo punto alla fine del capitolo 6.

⁹⁴ AA.VV., *Un "autoritratto" (e alcune parole notevoli)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 28-38.

⁹⁵ M. BAINO E B. CEPOLLARO E L. VOCE, *Baldus*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 39-50.

⁹⁶ F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo '93 La recente avventura ...*, cit.

⁹⁷ AA.VV., *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, Foggia, Bastogi, 1981, pp. 26-34.

lascia ampia autonomia ai testi, il secondo li sistema in un discorso. Questo è un punto nodale per comprendere cosa sia il Gruppo 93. Ad unirlo infatti non è una poetica comune (e lo vedremo bene, nel riportare le dichiarazioni dei suoi autori), quanto piuttosto una volontà di confronto critico, teorico e letterario, di “dialogo” tra individualità e “sottogruppi” che restano tali.

4.2. «La linea non c'è».

In una lettera di Tommaso Ottonieri a Lorenzo Durante, scritta nel periodo immediatamente successivo alla fondazione del Gruppo nel 1989, questi definisce la sua esperienza in *Kryptopterus Bichirris*⁹⁸: «un movimento più che un gruppo. Una serie di compattamenti su pratiche occasionali. Non dunque una ricerca forzata di una poetica comune»⁹⁹. Così come per K. B., anche per il Gruppo 93 Ottonieri non vuole un'omogeneità di posizioni o di scritture, tanto da essere persino dubbioso sulla proprietà del termine “gruppo”. In un articolo del 1991 lo definisce infatti una «aperta aggregazione di movimenti poetici [...] che [...] s'è indicato con una denominazione non priva di una dose di calcolata paradossalità, ancorché - a mio avviso - per nulla felice, il “Gruppo 93” (e debbo dire che anch'io, personalmente, avrei propeso per qualcosa di diverso, come “Mucchio”: se proprio, come “Mucchio 93”)»¹⁰⁰. Al convegno del 1992 a Siena giudica l'espressione contraddittoria e problematica (nonostante la giustificata ironia del rimando al Gruppo 63)¹⁰¹, e nello stesso anno, in una nota introduttiva a *L'anello che non tiene*¹⁰², raccolta da lui curata, a “gruppo” preferisce “laboratorio”, perché accezione più «interattiva e *in progress*» e meno «arenata»¹⁰³. Anche oggi, in una conversazione privata con l'autore, questi mantiene delle perplessità sulla “infelice” scelta del nome. Insomma per Ottonieri il Gruppo 93 è, e vuole essere, tanto disomogeneo da ritenere la stessa definizione di “gruppo”

⁹⁸ *Kryptopterus Bichirris* è un “gruppo” (o “movimento”) di quattro scrittori (Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri) nato per la scrittura e pubblicazione di un libro *Beat*. *Kryptopterus Bichirris* è anche un pesce d'acqua dolce.

⁹⁹ T. OTTONIERI, *Lettera privata a Lorenzo Durante*, Settembre 1989. Per pratiche occasionali l'autore intende convegni, *reading*, pubblicazioni.

¹⁰⁰ T. OTTONIERI, *Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta*, «Baldus», II (1991), 1, p. 43.

¹⁰¹ L'ironia è giustificata, secondo Tommaso Ottonieri, dalla differenza tra la «costruttività “Novissima”» del Gruppo 63 e la costruttività «turbolenta e disintegrata» del Gruppo 93. Non ci interessa qui tanto il confronto con il Gruppo 63, quanto il giudizio sull'esperienza del Gruppo 93 come «turbolenta e disintegrata»; tutt'altro che omogenea. Cfr. T. OTTONIERI, *Postille*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p.82

¹⁰² AA.VV., *L'anello che non tiene ...*, cit.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p.24.

inappropriata. Una posizione non isolata, ma ad esempio sostenuta da Giuseppe Caliceti: «Attraverso l'esperienza del Gruppo 93 mi sembra si sia passati dall'idea ristretta di "Gruppo" all'idea più complessa di "Laboratorio di Lettura e Scrittura" [...]»¹⁰⁴.

Baldus, sin dal primo numero dell'omonima rivista, sin dalla prima riunione del Gruppo (in un intervento di Biagio Cepollaro), chiarisce le sue posizioni: «La sigla Gruppo '93 sta a significare più un ambito di discussione che un'associazione, più una molteplicità di confronti che una omogeneità di poetiche»¹⁰⁵. Nell'antologia *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa* questo punto è poi ribadito e meglio specificato:

Baldus è logo che individua un gruppo redazionale che comprende personalità poetiche differenziate che hanno in comune, oltre il lavoro redazionale, una serie di posizioni di fondo che non escludono differenze (di impostazione *teorica* come di prassi testuale), a volte anche rimarchevoli, tra i singoli componenti. Crediamo che ciò che ci sia di apprezzabile nel nostro lavoro non sia una piatta omogeneità di tesi, una miracolosa consonanza d'accenti, quanto proprio la capacità di far convivere aspetti ed approcci eterogenei, [...]. Pertanto ad una breve introduzione comune seguiranno tre singole comunicazioni.¹⁰⁶

Nella breve introduzione comune viene precisato il senso di "gruppo letterario" adottato: «consideriamo come criterio fondante di esso la nozione di "dialogicità dell'eterogeneo", tale nozione lo qualifica come luogo d'interazione e non prevede né "poetiche di gruppo", né coerenze ideologiche, né altre condizioni che non rispettino la profonda diversità delle esperienze testuali»¹⁰⁷. Mariano Baino, nell'editoriale del numero 3 della rivista «Baldus» (1993), segnalando lo scioglimento del Gruppo, conclude: «Non c'è stata, e non voleva esserci, una poetica di gruppo»¹⁰⁸. Lello Voce, retrospettivamente, nel 2003, in occasione del convegno "Il Gruppo 63, quarant'anni dopo", dichiara come il Gruppo non avesse, né un'omogeneità di poetiche, né un'orizzonte comune; orizzonte che, con il confronto, si è provato a costruire¹⁰⁹.

¹⁰⁴ G. CALICETI, *Oltre l'avanguardia?*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 60.

¹⁰⁵ B. CEPOLLARO, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo 93 per il gruppo redazionale di Baldus*, «Baldus», n°0 (1990), p. 11.

¹⁰⁶ M. BAINO E B. CEPOLLARO E L. VOCE, *Baldus*, cit., p. 39.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ M. BAINO, *Editoriale*, «Baldus», III-IV (1993), 3, p. 3.

¹⁰⁹ Cfr. L. VOCE, *Il postmoderno è nostro: giù le mani*, relazione al convegno «Il Gruppo 63, quarant'anni dopo» Bologna, 2003; i cui atti sono stati pubblicati troppo recentemente per essere qui consultati. AA.VV., *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, a c. di R. Barilli F. Curi P. Cuzzani e N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005.

Il Gruppo Altri Luoghi entra nei lavori del “93” semplicemente «variando l’angolatura», allargando la pratica del confronto e della discussione sui testi già presente al suo interno ad altre aree e personalità¹¹⁰. «Vi siamo entrati con una nostra dinamica di discussione e con una struttura già molto oliata, che abbiamo tentato di applicare anche lì. Anche per questo ci tenevamo molto a mantenerci come gruppo indipendente, che è durato infatti anche oltre il Gruppo 93»¹¹¹.

Di Altri Luoghi, un articolo che ne sintetizza le posizioni è *Un “autoritratto” (e alcune parole notevoli)*¹¹²:

Se “gruppo” deve essere, che sia combinatoria di punti di vista, sommatoria di soggetti che *praticamente* non annullano la propria soggettività, ma la confrontano, e nel confronto la rielaborano, e forse accolgono un metodo comune sottostante il confronto, ma non un comune risolvere i nessi. [...] Se all’“io” dell’autore si pensa sufficiente sostituire un tranquillizzante “noi” (d’autore anch’esso) [...] allora il gioco del “fare gruppo” non ci riguarda.

La forma sfrangiata, slabbrata, da territorio anarchico del Gruppo 93 [...] va conservata (o meglio, va ripristinata) al preciso scopo di far uscire tutte le divergenze possibili e rendere impraticabile ogni mediazione pacificante. O si riesce a dare l’immagine di un coro sforacchiato da stonature, o ci sembra necessario prendere atto che, per noi, il Gruppo 93 ha cessato di avere una funzione [...] ¹¹³

Comincia a essere chiaro perché la pubblicazione *Gruppo ‘93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*¹¹⁴ venga accolta da reazioni perplesse, se non polemiche o negative¹¹⁵. Secondo Tommaso Ottonieri, ad esempio, vi si espongono le tesi di «uno soltanto dei circa 40 punti di vista che compongono i termini della per nulla univoca, e anzi controversa, questione: quello, certo, dei curatori del volume, già redattori, con altri, della rivista *Quaderni di critica*, poi di un libro-manifesto intitolato *Per un’ipotesi di scrittura materialistica*, infine insieme a Romano Luperini, della rivista *Allegoria*»¹¹⁶. Punto di vista, quello di Bettini e Muzzioli, che Ottonieri non condivide: «l’attribuzione di uno stretto teleologismo dall’*Ipotesi* dei «Quaderni di critica» alle *Tesi di Lecce*, sino ai primi dibattiti preparatorii [...] dello spazio sempre-aperto “Gruppo ‘93” [...] appare

¹¹⁰ Per un elenco delle quali rimandiamo al capitolo precedente.

¹¹¹ Nota da conversazione privata con Paolo Gentiluomo e Marco Berisso.

¹¹² M. BERISSO E P. CADEMARTORI E G. CASERZA E P. GENTILUOMO, *Un “autoritratto” (e alcune parole notevoli)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 29-38.

¹¹³ Ivi, p.29

¹¹⁴ F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo ‘93, La recente avventura ...*, cit.

¹¹⁵ Reazioni alle quali è dedicata un’intera sezione del primo numero della rivista «Baldus».

¹¹⁶ T. OTTONIERI, *Reperti dell’assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta*, «Baldus», II (1991), 1, p. 43.

tendenzialmente forzosa» e anzi rischia di «ipotecare possibilità di sviluppo teorico»¹¹⁷. La redazione di Baldus si mostra anch'essa dubbiosa, afferma che l'antologia rischia di far apparire il Gruppo 93 radicato nelle posizioni dei Quaderni di Critica¹¹⁸, e che, d'altra parte, articoli di critici esterni hanno scambiato troppo meccanicamente le posizioni di Bettini e Muzzioli per posizioni condivise¹¹⁹. Cosa non vera, sia per la impostazione disomogenea che il Gruppo si è data, sia perché, alla pubblicazione dell'antologia questi si è formato da troppo poco tempo¹²⁰. Infatti, a Bettini e Muzzioli viene anche imputata una certa prematurità, una, a dire di Marco Berisso, «storicizzazione a priori», ossia «un analizzare “ciò che è stato” in anticipo, prima ancora che sia. E non con una prospettiva “a priori”, da teorico, ma proprio e solo “a posteriori”, e cioè esattamente da storico: che è un ossimoro fatale [...]»¹²¹.

C'era come un tentativo di dare un'omogeneità dall'esterno. E non è un caso che dietro il Gruppo 93 all'inizio ci fosse Gianni Sassi. Gianni Sassi puntava molto sul fare del “93” un oggetto spendibile. Ad esempio, a livello di marketing, aveva fatto fare una maglietta con il logo del Gruppo. Ad ogni modo c'era la volontà di dare al “93” una linea, una linea che però non c'era. “La linea che non c'è”, appunto, e non a caso in epigrafe all'intervento conclusivo portato a Reggio Emilia si era scelto un estratto da *Manifesto* dei CCCP.¹²²

non si svende, non si svende,
neanche se non funziona
[...]
grande è la confusione
sopra e sotto il cielo
osare l'impossibile
osare perdere¹²³

Veniva visto molto male da alcuni il fatto che dall'interno si esprimessero critiche negative sui testi del Gruppo. Ad esempio vi era un poeta, Gualtiero Delli Santi, che faceva una ricerca lessicale di arcaismi calati in una struttura assolutamente tradizionale. Aveva partecipato a una delle prime riunioni e noi l'abbiamo criticato apertamente, suscitando la disapprovazione di Bettini. Non si poteva, perché dovevamo apparire “compatti”.¹²⁴

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Cfr. M. BAINO E B. CEPOLLARO E L. VOCE, AA.VV., *Gruppo 93, (a cura di F.Bettini e F.Muzzioli), P.Manni, Lecce, 1990*, «Baldus», II (1991), 1, p. 124. Rende la nota complicata la scelta del riferimento bibliografico come titolo.

¹¹⁹ Cfr. L. VOCE, *Poeti (papaveri) e papere*, «Baldus», II (1991), 1, p. 48. Lello Voce si riferisce al dibattito sviluppatosi nelle pagine de «L'Unità» e de «Il Manifesto» ed in particolare all'articolo di Remo Ceserani su quest'ultimo quotidiano, dove il critico prende appunto per posizioni del Gruppo 93 le posizioni di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli.

¹²⁰ L'antologia *Gruppo 93. La recente avventura...* è stata pubblicata nel 1990 quando il Gruppo (ricordiamo fondato nel settembre 1989) si era riunito solo due volte.

¹²¹ M. BERISSO, *Nomadismi Letterari*, cit., pp. 127-8.

¹²² Sintesi di una conversazione privata tra Marco Berisso, Paolo Gentiluomo e noi.

¹²³ CCCP, *Socialismo e barbarie*, Virgin, 1987.

¹²⁴ Sintesi di una conversazione privata tra Marco Berisso, Paolo Gentiluomo e noi.

5. Posizioni teoriche. Esempi.

Nel quinto come nel sesto capitolo, nel proporre un confronto diretto con le posizioni teoriche, i testi, e la critica del Gruppo (ci riferiremo soprattutto a quella “interna” di Antonio Paghi), allo scopo di affrontare un maggior numero di questioni, preferiremo talvolta lasciare la parola alle fonti, riducendo i nostri interventi all’essenziale. Ci scusiamo per alcuni punti a volte trattati in modo tanto conciso da sembrare sbrigativo, tuttavia, piuttosto che eliminarli (nell’economia del discorso non sono necessari), è meglio accennarli brevemente. Infatti, come detto nell’introduzione, ai fini della nostra tesi bisogna dimostrare, indicare, nel Gruppo 93, l’esistenza di un congruo numero di “linee” variabili e multiformi, e non percorrerle sino in fondo, e non esaurirle in ogni loro aspetto.

5.1. Affinità.

5.1.1. Non gruppo di avanguardia.

Esistono vari tipi di avanguardia (quella storica, quella neo, quella neo-neo [...]) ma esiste poi un tipo di avanguardia particolare, che io purtroppo conosco molto bene, che è *l’avanguardia mio malgrado*. Io sfido chiunque a leggere i testi, le posizioni teoriche del Gruppo 93 e a tirar fuori da quelle, e non da quelle di chi, intorno al lavoro poetico, ha, come era lecito fare, teorizzato, analizzato, concluso, ma nelle posizioni coscienti dei poeti, sfido chiunque a trovare un solo punto in cui il Gruppo 93, o almeno il gruppo che si riferiva a Baldus, abbia mai pensato di, o voluto essere un’avanguardia.¹²⁵

Abbiamo letto i testi, le posizioni consapevoli dei poeti, e, in effetti, non solo in Baldus, ma nell’intero Gruppo nessun poeta si è definito “di avanguardia”. Eppure la problematica si è presentata spesso nelle critiche, negli articoli, nei dibattiti; certo a causa del nome (“Gruppo 93” rimanda al “Gruppo 63” e alla neoavanguardia¹²⁶) ma non solo. Infatti, nei testi dei Quaderni di critica¹²⁷ e di Renato Barilli¹²⁸, in modi diversi, si individua nel Gruppo 93 la terza ondata dell’avanguardia.

¹²⁵ L. VOCE, *Il postmoderno è nostro: giù le mani*, cit.

¹²⁶ Per quanto ironicamente, il rimando resta inevitabile, e a tutta prima facilmente confondibile con una dichiarazione di neo-neoavanguardia. In questo senso Tommaso Ottonieri ha ragione a definirla una scelta “infelice”. Cfr. T. OTTONIERI, *Reperti dell’assenza...*, cit., p. 43.

¹²⁷ Cfr. F. BETTINI E R. DI MARCO, *Terza ondata...*, cit.

¹²⁸ Renato Barilli riassume così le affinità e le differenze tra il suo testo e *La Terza Ondata*: «[...] c’è una perfetta coincidenza tra noi nel far corrispondere la prima ondata alla fase delle cosiddette

In reazione alla più volte citata antologia *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*¹²⁹, sulle pagine di Baldus, le personalità del Gruppo hanno cercato di chiarire le loro posizioni in merito. Uno per tutti, Biagio Cepollaro, già nel titolo del suo intervento parla di «equivoci sintomatici», e afferma:

[...] la nascita del Gruppo '93 è legata non alla nostalgia dell'avanguardia, né a qualche illusione palingenetica "trasgressiva" [...] affidata alla letteratura ma alla necessità di profilare, attraverso un serrato confronto testuale, costellazioni possibili per la ricerca letteraria.¹³⁰

Sintetizzando, il Gruppo ritiene di non essere una "terza ondata" per tre principali ragioni: la «"massificazione" e conseguente banalizzazione dei procedimenti di tipo avanguardistico»¹³¹; l'operare un «"taglio verticale nel passato", e non orizzontale ("al modo dell'avanguardia storica")»¹³², ossia il rifarsi alla tradizione anziché rifiutarla; l'inesistenza del sostegno di una forte posizione politica e ideologica e di una situazione storica adatta allo sviluppo di un'avanguardia. Romano Luperini, interlocutore esterno tra i più partecipi ai lavori del Gruppo, spiega il primo punto meglio di come potremmo noi:

Negli ultimi trent'anni, in Occidente [...] -come ha osservato Peter Bürger- le problematiche avanguardistiche si sono socialmente avverate invadendo tutto il campo percettivo, tappando l'orizzonte da ogni lato, banalizzandosi e massificandosi. Un inconsapevole avanguardismo di massa è davanti ai nostri occhi. Il surrealismo è diventato una pratica diffusa. [...] la contaminazione, il plurilinguismo, il pluristilismo, lo squadernamento di significati tuttavia privi di un senso, la non-purezza, lo sconvolgimento delle tradizionali categorie di

avanguardie storiche, stabilitesi nel secondo e terzo decennio del 1900[...]. La seconda ondata corrisponde alle neoavanguardie sorte tra la fine dei Cinquanta e la prima parte dei Sessanta». La terza ondata è, per la poesia, principalmente il Gruppo 93. «[...] Dove mi allontanano dalla diagnosi pur così valida e tempestiva dei due colleghi è nell'impianto, nell'ossatura teorica in cui inquadrare il fenomeno generale delle avanguardie [...] infatti gli estensori del saggio capostipite puntano più che altro su un carattere di perenne "andare contro" delle avanguardie vecchie e nuove, che avrebbero l'intento di procedere contro il sistema, di porsi fuori di esso, cercando di non farsi assorbire dalle varie forze e forme di istituzioni dominanti. Chi può dar loro torto?» Come vedremo, chi darà loro torto, sono le stesse personalità del Gruppo «Ma è appunto un carattere che si ferma sul negativo [...] è possibile [...] venire a una caratterizzazione al positivo, [...] un'impostazione di metodo che si può riportare al materialismo storico tecnologico, o culturale, e dunque sento l'obbligo di fare riferimento di volta in volta alle grandi scelte tecnologiche praticate dalle varie società e culture di cui si stanno esaminando gli esiti». Cfr. R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000, p. VI.

¹²⁹ F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo '93. La recente avventura ...*, cit.

¹³⁰ B. CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo93*, «Baldus», II (1991), 1, p. 37.

¹³¹ M. FRIXIONE, *Goedel, Blob e la merda d'artista*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 87.

¹³² M. BAINO, *Gruppo '93: com'è, come si pensa che sia, come si vorrebbe che fosse...*, «Baldus», II (1991), 1, p. 34.

spazio e di tempo, l'allegorismo vuoto, l'estetizzazione della società e una serie di altri *mots d'ordre* dell'avanguardia sono diventati luoghi comuni del postmodernismo, imponendosi con la forza stessa delle trasformazioni tecnologiche che hanno modificato in profondità gli ultimi trenta-quaranta anni. Così, realizzandosi, volgarizzandosi, normalizzandosi, l'avanguardia si è suicidata nel momento stesso in cui è diventata pratica di massa. Oggi l'avanguardia non è possibile perché ne è venuto a cadere il presupposto di fondo: divenendo norma non può più essere rottura. Tradizione e avanguardia si giustappongono ormai senza conflitto, come linguaggi ornamentali e reciprocamente innocui. Ciò non significa che la tradizione dell'avanguardia (perché di questo oggi bisogna parlare) non costituisca un'eredità da cui potere imparare. Significa però che l'atteggiamento avanguardistico è oggi di fatto impossibile. Continuare a parlare di "avanguardia sì – avanguardia no" vuol dire perpetuare un vecchio discorso ormai privo di senso.¹³³

Sono posizioni tutto sommato comuni. Ad esempio, per quanto riguarda "l'insensatezza del discorso avanguardia sì – avanguardia no" di cui sopra, Giuseppe Caliceti, in un intervento intitolato provocatoriamente¹³⁴ *Oltre l'avanguardia?*, giudica

[...] poco interessante interrogarsi più di tanto su questioni tipo: il Gruppo 93 è la terza ondata dell'Avanguardia o si pone ormai oltre l'Avanguardia? Oppure: c'è continuità o no rispetto all'esperienza del Gruppo 63?¹³⁵

Cepollaro, invece, sul punto della "massificazione della pratica avanguardistica", a nome di «molti di noi (se non la totalità)»¹³⁶ sostiene che

[...] il ruolo che la dimensione estetica gioca nella comunicazione sociale è tale da rendere inefficace qualsiasi presunzione "avanguardistica", anzi, l'attuale accademismo è spesso legato alle ripetizioni stereotipate un tempo percepite come "trasgressive" [...]¹³⁷

Ottonieri afferma che la ricerca di un «Nuovo» incondizionato, caratteristica dell'avanguardia, è fatta propria dalla «popolarità più triviale»¹³⁸, ad esempio «l'industria discografica del rock», e che

l'elitarismo rimproverato all'organizzazione delle avanguardie e ai i loro prodotti, e insito nella sua stessa dinamica di posizionamento è finito in realtà (ed è fatto stranoto) "profanato" e divulgato in larga parte nelle articolazioni della cultura mediologica di massa, nel tempo stesso in cui era oggetto di

¹³³ R. LUPERINI, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 12.

¹³⁴ L'intervento parla di tutt'altro.

¹³⁵ G. CALICETI, *Oltre l'avanguardia?*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 60.

¹³⁶ Cepollaro si riferisce al Gruppo 93, e non a Baldus.

¹³⁷ B. CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale...*, cit., p. 37.

¹³⁸ Cfr. T. OTTONIERI, *Postille*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 81.

moralistica ghetizzazione e rigetto da parte del mainstream (e spesso della mafia) dell'“Alta Cultura” letteraria italiana degli ultimi trent'anni¹³⁹

Possiamo qui introdurre la seconda ragione. Il Gruppo 93 non si definisce di avanguardia, perché non rifiuta la tradizione. La volontà di rottura del “93” nei confronti della “Alta Cultura letteraria italiana degli ultimi trent'anni”, la Parola Innamorata in particolare¹⁴⁰, non è estendibile a tutta la storia della letteratura. Anzi, ciascuna delle personalità del Gruppo si ricostruisce un canone, una sua storia della letteratura, si richiama a una tradizione, nella quale opera un taglio “verticale”, nel tempo, volto a scegliersi i propri “padri”¹⁴¹:

la rivista che abbiamo fondato si chiamava «Baldus», non «Sedici», e questo è un riferimento più a certa Tradizione che a certa Avanguardia, e quando ci si riferiva al Gruppo 63 (che se non ci fosse stato avremmo dovuto inventarlo) era evidente la nostra scelta precisa di campo, una scelta che faceva riferimento all'oralità di Pagliarani, all'opera-poesia di Balestrini, certo, ma faceva riferimento anche a Vicinelli, a Costa, a Spatola più che a certa produzione strettamente “letteraria” e in “lingua”. E prima di loro a Villa. Per quanto mi riguarda potrei citare Jahier, Leonetti, addirittura Zanzotto, o addirittura certo Fortini “politico” [...]¹⁴²

È da notare come Voce, oltre che confermare quanto detto sopra, distingua tra gli autori di riferimento di Baldus e i suoi¹⁴³, citando “addirittura” Fortini¹⁴⁴. In una rapida e parziale panoramica degli altri autori, possiamo vedere come Cepollaro dichiarare i suoi maestri Jacopone da Todi e Dante¹⁴⁵, Paolo Gentiluomo si rifaccia a Petrolini, a Palazzeschi, a certo barocco¹⁴⁶, Guido Caserza tragga spunti da Shakespeare¹⁴⁷, da Leopardi¹⁴⁸, Piero Cademartori da Michelangelo¹⁴⁹, e questi

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Sono le posizioni portate avanti nell'antologia *La Parola Innamorata...* a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, e, come abbiamo visto, anche in altre esperienze letterarie degli anni settanta. L'esempio forse più chiaro (2.3) è quando G. Pontiggia, intervenendo su Alfabeta, dichiara: «Interrogarsi sul senso di quello che si sta facendo è una operazione da evitare con cura».

¹⁴¹ Il che può avvenire sia in una dichiarazione di poetica, che nella pratica testuale.

¹⁴² L. VOCE, *Il postmoderno è nostro...*, cit. Voce, con «Tradizione» allude all'omonimo poema di Teofilo Folengo.

¹⁴³ Ciò va a sostegno ulteriore della tesi sulla disomogeneità del Gruppo.

¹⁴⁴ Come è noto Franco Fortini era un interlocutore polemico del Gruppo 63 e della neoavanguardia.

¹⁴⁵ Cfr. E. REGA, *Oltre il postmodernismo: la parola come esperienza del caos*, «Quaderni di critica», II (1991), 33-4, p. 161.

¹⁴⁶ Nota da una conversazione privata con Guido Caserza.

¹⁴⁷ Cfr. G. CASERZA, *Cornici scespiriane*, in *Allegoriche*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2001, pp. 51-78.

¹⁴⁸ Nota da una conversazione privata con Guido Caserza.

¹⁴⁹ Cfr. P. CADEMARTORI, *Dialoghi con Pita (che m'ha fatto regalo di prezioso rimario)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp 105-6. Tuttavia tali riferimenti alla tradizione, per Piero Cademartori come per gli altri, non sono casuali né, potremmo dire, “fedelmente neoclassici”. Anticipiamo in questa nota alcune parole di P. Cademartori su quel che meglio si vedrà nel prossimo capitolo a partire dai testi: «l'assunzione di Michelangelo a riferimento, citato, giocato, trasposto e

ultimi due, uniti a Marco Berisso, Marcello Frixione, Lorenzo Durante, scrivano in metrica¹⁵⁰, riprendano forme chiuse quali la canzone¹⁵¹, la sestina¹⁵², il sonetto¹⁵³ e così via.

Pare, dunque, che il Gruppo 93 sia ben lontano dal rompere con il passato e dall'esaudire gli ardenti desideri marinettiani:

Perché dovremmo guardarci le spalle [...]? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. [...] Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie [...] Musei: cimiteri!...Identici [...] noi non vogliamo più saperne del passato, noi, giovani e forti *futuristi*! [...] altri uomini più giovani e più validi di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. – Noi lo desideriamo!
Verranno contro di noi, i nostri successori [...].¹⁵⁴

La terza ragione, infine, è l'inadeguatezza della situazione storico-politica:

Pensate alle date: il gruppo 63 è stato fondato nel '63, il Gruppo 93 è stato fondato nel 1989, che è una data che da sé dice tutto, la data in cui il "secolo breve" definitivamente si chiude.[...] Per fare un'avanguardia [...] occorrono le condizioni storiche perché questa avanguardia possa vivere e realizzarsi. L'Avanguardia è sempre anche un problema di contesto e non solo di testo. L'unico aneddoto che mi permetto è, quindi, citare il titolo di una mia poesia di quegli anni, *Il poeta chiede che anche la realtà faccia il proprio dovere*. [...] noi non potevamo essere un'Avanguardia, non avevamo una filosofia della storia che ce lo permettesse, dunque non avevamo una direzione, un inizio e una fine, un davanti e un dietro, non avevamo un mondo bipolare, ma globale, non avevamo la Rivoluzione ma (poveri noi!) il Pensiero Debole [...].¹⁵⁵

Guido Caserza concorda con Voce su questo punto, e anzi, lo considera l'unica vera causa dell'impossibilità dell'avanguardia per il Gruppo 93.

Senza una forte posizione politica, prima che culturale, senza una forte posizione ideologica, ogni forma di avanguardia rischia di rimanere velleitaria. Ai tempi

variamente usato, è relativa al carattere fortemente contraddittorio della sua scrittura. Ne uso preferibilmente i momenti di più alta tensione e torsione stilistica e il suo tentativo di superamento dei canoni petrarcheschi, a lui coevi. Michelangelo opera in costante conflitto con le strutture liriche e coi materiali linguistici, plasmando un testo sempre suscettibile di modifica [...]. Ma pure le parole, e la cifra stilistica, si arrotano in una necessità del "dire", in costante osmosi e conflitto col reale. Il mio lavoro è di mimesi stilistica e di elaborazione sui contenuti». Cfr. P. CADEMARTORI, *Appunti*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 109.

¹⁵⁰ Cfr. M. FRIXIONE, *Ninfe*, in *Ologrammi*, Genova, Zona, 2001, pp. 15-24.

¹⁵¹ Cfr. M. BERISSO, *La Salute*, in *Annali*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2002, pp. 61-3.

¹⁵² Cfr. L. DURANTE, *Sestina prima*, in AA.VV., *L'anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica.*, a c. di T. Ottonieri, Reggio Emilia, Edizioni Elytra, 1992, pp. 50-7.

¹⁵³ Cfr. M. BERISSO, *Sonetto in cui molto si muove*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 101.

¹⁵⁴ F. T. MARINETTI, *Il primo manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 10-4.

¹⁵⁵ L. VOCE, *Il postmoderno è nostro...*, cit.

del Gruppo 63 c'era un retroterra politico, c'erano le condizioni storiche che rendevano plausibile e praticabile l'avanguardia. [...] oggi è chiaro che non c'è una Feltrinelli, ma in quanto non c'è neanche una posizione politica nazionale, un clima politico tale che ne permetta l'esistenza.¹⁵⁶

5.2. Divergenze.

5.2.1. Il lirismo.¹⁵⁷

Nel numero zero di Baldus, in una nota introduttiva, relativa alla fondazione del Gruppo, appare la nozione di “io-lirico”:

Alla concezione che vede il testo letterario come luogo della “pacificazione sublimatoria”, opponiamo, comunque, lo sviluppo di una pratica testuale costantemente critica nei confronti dell'io lirico.¹⁵⁸

Poche pagine più avanti riappare nell'articolo collettivo *A proposito delle Tesi di Lecce* (peraltro raccolto anche nell'antologia *Gruppo '93*)¹⁵⁹:

Viaggiare all'interno di una scrittura anti-istituzionale, anti-classica e anti-simbolista, nemica dell'io lirico gonfio di privilegi usurpati, al quale intenda stabilire reti di relazioni piuttosto che immedesimazioni, vuol dire viaggiare in una scrittura non garantita che ha bisogno, per poter vivere, di un atteggiamento continuamente autocritico da parte dell'autore.¹⁶⁰

Nelle posizioni iniziali della redazione di Baldus, insomma, la nozione di “io-lirico” è associata alla concezione del testo letterario come “luogo della pacificazione sublimatoria”, dell'acriticità, ossia a quei caratteri propri della *Parola innamorata*¹⁶¹.

D'altra parte, all'interno del “93” si possono trovare svariati esempi di lirismo, il più eclatante dei quali è Guido Caserza. Infatti, l'idea che egli sostiene già nel 1991 come chiave di lettura ultima e complessiva della sua opera è, per l'appunto, quella di una «lirica allegorica»¹⁶²:

¹⁵⁶ Nota da una conversazione privata con Guido Caserza.

¹⁵⁷ Per un breve accenno alla problematica del lirismo prima del “93” si veda il capitolo 2..

¹⁵⁸ AA.VV., *Appunti*, «Baldus», n°0 (1990), 1, p. 7.

¹⁵⁹ F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo '93. La recente avventura...*, cit., pp. 121-3.

¹⁶⁰ M. BAINO, *A proposito delle “Tesi di Lecce”*, «Baldus», n°0 (1990), p. 9.

¹⁶¹ AA.VV., *La parola innamorata...*, cit.

¹⁶² Cfr. M. BERISSO, *Postfazione*, in G. CASERZA, *Allegoriche*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2001, p. 113.

La “lirica allegorica” mi sembra lo strumento più congruo per rispondere alla metaforizzazione imperante [...]. Rinunciare ai luoghi della fascinazione non significa, però, rinunciare ad essere lirico. Il problema è padroneggiare il senso delle trasformazioni della realtà. Penso all’allegoria come principio organizzativo, come interpretazione del repertorio tecnico della lirica, come riscrittura del linguaggio della tradizione. Allegorizzare il linguaggio lirico significherà dimostrarne gli espedienti, ed anche fornire di coscienza storica e pragmatica il suo carattere artificioso.¹⁶³

Insomma, Caserza, quando afferma che «rinunciare ai luoghi della fascinazione non significa, però, rinunciare ad essere lirico»¹⁶⁴ contraddice l’accostamento tra “io-lirico” e acriticità istituito, tra gli altri, dalla redazione di «Baldus». La questione viene ripresa in un documento collettivo dal gruppo Altri Luoghi, del quale Caserza fa parte:

Si è voluto dichiarare, in prima istanza, il predominio nel Gruppo 93 dell’oggettivo sul soggettivo, e questo non solo non è un tratto distintivo (conosciamo almeno un paio di nostri cugini che sarebbero pronti a sottoscrivere una simile dichiarazione senza pensarci su due volte), ma non corrisponde neanche alla sostanza dei testi che nel gruppo sono circolati e dove, a voler essere generosi, tale oggettività è praticata al massimo in un paio di casi. Si è bollato l’*io* come luogo turpe, motore di un “intimismo” deterioro e mai meglio precisato, senza voler vedere che l’*io* può anche essere un punto di forza da cui partire per avviare un raccordo *io-tu* poi variamente formulabile. Si è proclamata la fine della lirica come genere, riprendendo (e ripetendo) ciò che disse tra gli altri Pagliarani non ricordiamo più quanti anni fa, ma certo molti: identificando (esattamente come i nostri cugini) la lirica quale luogo esclusivamente destinato all’effusione. Non è vero, e lo sappiamo sia noi che voi: infatti nel Gruppo 93 si sono visti molti casi non di “antilirica” ma di “lirica diversa”.¹⁶⁵

Nel prossimo capitolo vedremo un caso di “lirica diversa”, di lirica intesa quale “luogo non esclusivamente destinato all’effusione”, in un testo di Marco Berisso¹⁶⁶. Lo stesso Berisso che, nell’ultima riunione del Gruppo 93, trae le sue conclusioni sul tema:

La reazione alla “poesia innamorata” [...] è però avvenuta non nei termini di una “poesia prosaica”, per quanto liricizzata nelle sue nervature metaforiche e lessicali; nelle forme dunque di una contestazione “illuminista” alla nozione di “liricità” come delineatasi nello svolgersi della tradizione italiana novecentesca, come nel caso, ad esempio, di quella che si è voluta anceschianamente definire “linea lombarda” (una linea alla quale però, con proprie caratteristiche specifiche, possono fare riferimento anche alcuni “novecenteschi” di altissimo livello, come l’ultimo Luzi “gnomico”, da *Nel magma* in poi): a quel che mi è

¹⁶³ Ivi, p. 114.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ M. BERISSO E P. CADEMARTORI E G. CASERZA E P. GENTILUOMO, *Un “autoritratto” (e alcune parole notevoli)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 33.

¹⁶⁶ Ma si vedano anche, in appendice, i testi “infernali” di Guido Caserza.

dato di vedere, l'opposizione si è formulata nei termini di una "lirica" reinventata, riscoperta nelle sue radici anche gnoseologiche e polemiche (dalla poesia latina allo stil novo, dal barocco all'Ottocento scapigliato, e, appunto, alla neoavanguardia). E se mai al Gruppo '93 e agli autori che vi hanno partecipato si vorrà in futuro riconoscere un merito, questo sarà proprio nell'aver rimesso in circolazione una categoria, quella di "poesia lirica", ormai indebolita dalla dissipazione dal 1816 in poi.¹⁶⁷

Insomma, se Baldus, nelle sue posizioni iniziali, accomuna il lirismo alla "Parola innamorata", Berisso, nelle sue posizioni conclusive, vice versa, distingue nettamente l'uno dall'altro, arrivando, nel senso visto sopra, a contrapporli.

Infine, notiamo, in «Baldus» non si pubblicano testi di Altri Luoghi (fa eccezione Paolo Gentiluomo la cui scrittura è la più vicina a quella di Voce, Cepollaro e Baino)¹⁶⁸, né in «Altri Luoghi» si pubblicano i testi del gruppo Baldus¹⁶⁹. È un esempio indicativo di come, nell'idea di Gruppo come «ambito di discussione» e «molteplicità di confronti»¹⁷⁰, ognuno preservi la propria individualità e porti avanti posizioni divergenti.

5.2.2. Un raffronto nel gruppo Baldus. Il *pastiche*.

Quanto affermato alla fine del precedente paragrafo è vero non solo nel Gruppo 93, ma anche nei suoi singoli "sottogruppi". Infatti, nella stessa redazione di «Baldus» si possono riscontrare posizioni diverse. Il numero 1 della rivista presenta in successione due articoli a carattere teorico, "di poetica": *La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo*, di Biagio Cepollaro, e *Appunti di dinamica dell'ibrido* di Lello Voce. Entrambi si occupano della pratica testuale del *pastiche*. Nell'ordine, vediamo in che modo.

Si assiste ad un fenomeno – peraltro indicato da Jameson (1984) che potremmo definire di "deperimento della funzione parodica del *pastiche*". All'origine di tale decadimento possono esservi vari fattori, tra cui non sono secondari l'indebolimento di alcune polarità che ne assicuravano in passato il funzionamento. Mi riferisco in particolare ai binomi norma e trasgressione,

¹⁶⁷ M. BERISSO, *Nomadismi Letterari*, cit., p. 130.

¹⁶⁸ Paolo Gentiluomo, infatti, al pari di Baldus non riprende né io-lirico né forme metriche, ma pratica un *pastiche*, per le sue caratteristiche ironico-parodiche avvicinato a quello di Mariano Baino. Cfr. A. PAGHI, *Il disagio del testo. Quattro letture di poesia di ricerca.*, «Baldus», III-IV (1993), 3, pp. 64-72.

¹⁶⁹ C'è anche da dire che la rivista ligure è, se paragonata a Baldus, oltre che più piccola, anche meno "letteraria" e meno intrecciata ai lavori del Gruppo 93.

¹⁷⁰ Cfr. B. CEPOLLARO, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo 93...*, cit., p. 11.

registro aulico e registro basso, *puritas* dell'idioma e barbarismo, ma anche alla diversa e instabile collocazione reciproca dell'italiano e dei dialetti generata, tra l'altro, dagli effetti di retroazione dell'oralità televisiva sulla sonorizzazione dialettale dell'italiano. Tant'è che in assenza di resistenti gerarchie si stabilisce un'equivalenza neutralizzante peraltro ampiamente supportata dagli interessi economico-tecnologici che presiedono alla produzione estetica di sempre più numerose tipologie di prodotti. Dal punto di vista procedurale, l'esito decorativo di tale sorta di *pastiche*, può essere attribuito, oltre alla scelta del campo e delle relative valenze dei materiali prelevati, alla mancata trasformazione, mancata interazione tra di essi: la riconoscibilità della provenienza (storico-geografica ma anche estetica) degli elementi dispone tali composizioni nella direzione della facile fruibilità e spesso della giustapposizione del già noto senza ulteriori apporti di senso. Il senso, così concepito, non diventa luogo d'attrito, di conflitto, di tensione interna [...] ¹⁷¹

Da questa premessa, dove sostiene con Jameson la “decoratività”, la “deperita funzione parodica” del *pastiche*, Cepollaro passa poi al concetto di base della sua poetica, l'idioletto:

[...] ad un certo punto di interazione tra gli elementi che lo costituiscono il *pastiche* tende all'idioletto, cioè ad una sintesi in cui gli strati linguistici di provenienza sono appena riconoscibili: questa diminuzione di riconoscibilità garantisce – qualora si possa verificare nella concretezza della resa testuale – l'avvenuta accelerazione dei processi di produzione di senso, l'avvenuta traduzione tra i diversi elementi. Il *pastiche* “idiolettico” si offre come principio di organizzazione e discriminazione del flusso linguistico e come “posizione” all'interno del conflitto. ¹⁷²

Insomma, nel *pastiche tout court*, al contrario che in quello idiolettico, gli elementi sono riconoscibili, giustapposti, invece che organizzati da una posizione critica in un nuovo senso. Vediamo ora quanto, poche pagine più avanti, dichiara Voce:

[...] la “poetica della citazione” che qui, più o meno esplicitamente si tende ad accreditare, potrebbe, credo a ragione, essere definita una [...] *poetica del senso dialogico*: non semplicemente l'aggirarsi tra le rovine del già detto [...], ma la costruzione dinamica di reciprocità vive, contraddittoriamente agili nel bipolarismo della loro “immanente” storicità e nell'attualità della loro sincronica contaminazione. La citazione sembrerebbe presentarsi come un momento di ascolto di un testo da parte del testo, operazione complessa e mai neutrale, di ricezione, tra-duzione, torsione, ritrasmissione dell'altro, moltiplicazione del senso che tenderebbe a trasformare il testo da passivo recipiente “di un contenuto versato in esso dall'esterno” in un vero e proprio “generatore” di senso, in un *agire* comunicativo-dialogico *a partire* dal testo stesso (e altrettale dinamicità sarebbe, nel caso, richiesta al fruitore). ¹⁷³

¹⁷¹ B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi e realismo*, «Baldus», II (1991), 1, p. 7.

¹⁷² Ivi, pp. 7-8.

¹⁷³ L. VOCE, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, «Baldus», II (1991), 1, p. 20.

Da tale volontà di creare attrito, contraddizione tra citazioni ben distinte, estratte da ambiti storici altrettanto riconoscibili, egli definisce il suo modo di intendere il *pastiche*:

Ciò che comporta un'operazione di innesto e montaggio letterario è una sorta di mobile e dinamica "triangolazione" del senso, un percorso lungo i confini, poiché, in fine, l'unità del *pastiche* è quella allegorica e frattale di una costellazione, di una galassia che fonda la sua identità (la sua individualità) non sulla perdita di riconoscibilità (di individualità) di ogni suo singolo elemento, come se per una sorta di abbassamento di luminosità tutto si omogeneizzasse nella "sintesi" di una stessa, opaca, patina-tonalità, trasformandosi in una marmellata tutti-frutti, in una zuccherosa e aideologica *koinè* (e si pensi a certi prodotti dello "storicismo" architettonico), quanto, insieme, sull'esserci contemporaneo e dialogico, delle sue estreme e scintillanti particolarità e sul loro contraddittorio "negarsi" in quanto individualità in una rete di rapporti. La stroncatura feroce che Jameson riserva al *pastiche* sembra frutto, quanto meno, di un travisamento sineddochico che condanna il tutto per la parte, che deplora la valenza polifonica per colpire, in realtà, i suoi usi, per così dire, retrogradi: ma, ad alzare così il tiro pur di colpire il bersaglio, il rischio che si corre è quello di buttare via il bambino insieme all'acqua sporca [...]¹⁷⁴

Sia Cepollaro che Voce partono dunque da un'idea comune del testo poetico, ossia dalla sua "necessaria criticità"¹⁷⁵, giungendo però a posizioni teoriche (e conseguenti pratiche di scrittura) differenti. Non si tratta, precisiamo, di un'opposizione netta, quanto piuttosto di due modi diversi, che portano a concordare con Jameson in un caso, e a dissentire nell'altro; a criticare ora la riconoscibilità, ora la non-riconoscibilità degli elementi del *pastiche*¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Ivi, p. 21.

¹⁷⁵ Sia Lello Voce che Biagio Cepollaro, come abbiamo visto nei due passi citati, considerano negativamente la «facile fruibilità» del testo, «la giustapposizione del già noto», il «testo come passivo recipiente di un contenuto versato in esso dall'esterno», mentre considerano positivamente «il senso come luogo d'attrito, di conflitto». Usiamo qui il termine "criticità" sia perché impiegato nel dibattito del Gruppo sia perché ci tornerà utile nel prossimo capitolo. Per vedere nel concreto la scrittura di L. Voce e di B. Cepollaro rimandiamo ai due testi riportati in appendice, e al paragrafo 6.2.2., dove se ne parlerà brevemente.

¹⁷⁶ Confrontiamo ora i passi dove la differenza è più evidente. «Il *pastiche* fonda la sua identità (la sua individualità) non sulla perdita di riconoscibilità (di individualità) di ogni suo singolo elemento, come se per una sorta di abbassamento di luminosità tutto si omogeneizzasse nella "sintesi" di una stessa, opaca, patina-tonalità, trasformandosi in una marmellata tutti-frutti, in una zuccherosa e aideologica *koinè*». L. VOCE, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, cit., p. 21. «La riconoscibilità della provenienza (storico-geografica ma anche estetica) degli elementi dispone tali composizioni nella direzione della facile fruibilità e spesso della giustapposizione del già noto senza ulteriori apporti di senso». B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta...*, cit., p. 7. «Si assiste ad un fenomeno – peraltro indicato da Jameson (1984) che potremmo definire di "deperimento della funzione parodica del *pastiche*"». Ibid.. «La stroncatura feroce che Jameson riserva al *pastiche* sembra frutto, quanto meno, di un travisamento». B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta...*, cit., p. 7. Tuttavia, a dispetto della divergenza qui sottolineata, si possono anche trovare svariate affinità tra le posizioni dei due scrittori. Anzi, di tutto il Gruppo 93, Baldus è forse l'insieme più omogeneo. Siamo inoltre certi che, nei passi citati, Voce non si riferisce a Cepollaro, né viceversa Cepollaro si riferisce a Voce.

6. Scritture. Esempi.

6.1. Divergenze.

6.1.1. Un raffronto nel gruppo Altri Luoghi. L'uso della tradizione.

Prendiamo ora i testi di due scrittori del collettivo Altri Luoghi, Marco Berisso e Paolo Gentiluomo: *La Salute*¹⁷⁷, *Sequenza, tu pantera...*¹⁷⁸ e *Presentazione di Noé mosca bianca e di qualche attrito suo familiare*¹⁷⁹, che riportiamo, come tutti i testi di cui parleremo, per intero in appendice.

Come è evidente ne *La Salute* si riprende un genere alto della tradizione poetica italiana, la canzone. Secondo Antonio Paghi, l'uso da parte di Berisso di forme chiuse rispettate rigorosamente¹⁸⁰, di versi canonicamente accentati,

sembra ubbidire all'unica istanza di rispecchiare la presunta situazione neo-classica assunta dal postmoderno quale elemento privilegiato di rappresentazione. Ma non si tratta, beninteso, di un rispecchiamento *omologico e passivo*, trovandosi strettamente combinato con la *messa in allegoria* degli elementi raffigurati, svolta secondo due diverse modalità. La prima, di ordine tematico, consiste nell'inscenare vicende che negano per via di contraddizione la gelida perfezione della forma: il pullulare indistinto della folla metropolitana (*sonetto in cui molto si muove*), la malattia, le pulsioni elementari di *eros e thanatos*, il disfacimento corporeo (*La salute, Horror vacui*), la morte nella forma storicamente stravolta di strage e "mattanza" (*Epitome dei libelli*) sono i motivi sottesi a questa superficie, tali da far emergere un contrasto tra forma e contenuto per il quale si potrebbe tentare un accostamento con l'uso dell'alessandrino in Baudelaire. La seconda modalità ubbidisce a ragioni interne alla stessa organizzazione formale, come risulta evidente dalla prima composizione della silloge. La rigidissima struttura della canzone [...], è posta in contraddizione con un flusso discorsivo continuato, in modo tale che tra i due elementi si apra un rapporto di reciproca compromissione e straniamento; la linea retta della canzone si commina con la spirale, aperta e infinita, di questa sorta di *stream of consciousness* [...]¹⁸¹

¹⁷⁷ M. BERISSO, *La Salute*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 95-6.

¹⁷⁸ M. BERISSO, *Sequenza, tu pantera...*, in *Annali*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2002, pp. 73-6.

¹⁷⁹ P. GENTILUOMO, *Presentazione di Noé mosca bianca e di qualche attrito suo familiare*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 139.

¹⁸⁰ L'esempio in esame è una canzone di quattro lasse con una chiusa di endecasillabi e settenari rimati.

¹⁸¹ A. PAGHI, *La nuova poesia: individualità e forme*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 23-4. Paghi, con «prima composizione della silloge», si riferisce appunto a *La Salute*.

L'uso di Berisso dell'allegoria, è pratica riconosciuta anche da Andrea Cortellessa, in particolare nell'esame della poesia *Sequenza: tu, pantera...*¹⁸².

Cortellessa nota come l'articolato componimento si sostanzia di una altrettanto articolata allegoria. Infatti, alle sei stanze da dieci versi, corrispondono sei temi, esplicitati nella premessa («lei che corre nei sottopassaggi della stazione», «il nodo delle mani nel susseguirsi dei congedi», «il separarsi», «la caccia, che è l'inseguirsi e il cercarsi delle mani», «la voglia», «il gesto»)¹⁸³, di cui uno solo è l'allegorizzante: la pantera. La figura della *panthera*, nel *De vulgari eloquentia* (XVI capitolo), è la lingua, il volgare della poesia; dunque il linguaggio stesso col quale la poesia di Berisso cerca la fondazione di se stessa¹⁸⁴. Inoltre, precisa Cortellessa, «la *panthera*, nei bestiari medievali (per es. nel celebre *Physiologus*) ha questo d'ambivalente: che il suo profumo consente sì di cacciarla, ma con lo stesso profumo attira le sue prede. Del linguaggio poetico, in altri termini, si è operatori, e al tempo stesso [...] “operati”: artefici e insieme servi»¹⁸⁵. Cortellessa vede dunque in *Sequenza*, riletta in questa chiave, addirittura «il più esplicito dei manifesti di poetica»¹⁸⁶. Nella poesia di Berisso, continua Cortellessa, vi è una

ri-letteralizzazione del vissuto [...]. È come se la continua allegorizzazione e ri-allegorizzazione, tipica del poetare di Berisso, avessero prodotto – per una sorta di elisione reciproca – un ritorno alla *lettera*. Cioè alla quotidianità del *vissuto*. Allora la *pantera* nella sezione quarta può essere altresì Daria, la nuova arrivata in famiglia. la “piccola figlia della pantera” [...]. È un procedimento, questo, che almeno una volta Berisso ha descritto nella sua veste professionale di filologo (nell'*opus maximum* suo, al riguardo, cioè l'edizione critica e commentata dell'anonimo poemetto dugentesco noto col titolo *L'intelligenza*: Parma, Fondazione Pietro Bembo, 2000, p.X). Se l'impianto allegorico è così rigidamente strutturato (Madonna in luogo dell'intelligenza, e viceversa), ciò consente “una sorta di percorso all'indietro, dal senso allegorico nuovamente al senso letterale: la donna amata, insomma, che è stata dichiarata Intelligenza, è in effetti solo e davvero la donna amata, e l'allegoria diventerebbe quasi l'ultimo ed eccessivo omaggio cortese ad essa”.¹⁸⁷

Assume quindi particolare significatività il fatto che gli *annali* siano «dedicati, nei frammenti e nell'insieme, sin dal loro concepimento, a Cristiana, che continua a

¹⁸² M. BERISSO, *Sequenza, tu pantera...*, in *Annali*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2002, pp. 73-6.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 73-4.

¹⁸⁴ Cfr. A. CORTELLESA, *Postfazione. Pantera contro pantera.*, in BERISSO, *Annali*, cit., pp. 165-8.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 167.

¹⁸⁶ Cfr. *ibid.*

¹⁸⁷ *Ivi.*, pp. 168-70.

leggermi. E a Daria, se e quando leggerli li vorrà»¹⁸⁸. Dove possiamo interpretare la dedica come esplicitazione del «percorso all'indietro dal senso allegorico al letterale», «alla quotidianità del vissuto» individuato da Cortellessa.

La precisione e consapevolezza di Berisso nell'uso della tradizione sono dunque dimostrate. D'altra parte, a tale discorso si può legare la posizione di Altri Luoghi, quindi anche di Berisso, riportata nel precedente capitolo: «Si è bollato l'*io* come luogo turpe, motore di un "intimismo" deterioro e mai meglio precisato, senza voler vedere che l'*io* può anche essere un punto di forza da cui partire per avviare un raccordo *io-tu* poi variamente formulabile»¹⁸⁹. La poesia *Sequenza* crediamo possa essere anche esempio di un "raccordo *io-tu*" davvero "formulato in vari modi".

In *Presentazione di Noé mosca bianca e di qualche attrito suo familiare* Paolo Gentiluomo si riferisce anch'esso alla tradizione, ma in modo essenzialmente differente. Lo scrittore parte, nell'esempio, da una vicenda biblica, quella di Noé, profanandola, desacralizzandola e stravolgendola. L'estratto qui riportato fa parte nel libro *Novene irresistibili*¹⁹⁰, suddiviso nelle sezioni: *Oggi sposi*, su Adamo e Eva, *Fin che la barca va*, sul diluvio universale (da cui abbiamo estratto il brano citato), *Vieni avanti cretino*, sull'avvento di Cristo e *Fatti mandare dalla mamma*, sull'episodio di Abramo e Isacco. Sin nei titoli è evidente quel carattere della scrittura di Gentiluomo che vogliamo sottolineare. Egli associa infatti all'episodio biblico un'espressione del quotidiano (*Oggi sposi*), un film italiano di Luciano Salce nel quale, ricordiamo, il ruolo di attore-protagonista è ricoperto da Lino Banfi, e due canzoni popolari¹⁹¹, con le conseguenti deviazioni del senso, e relativo effetto comico-grottesco. Quello che fa nell'esempio Gentiluomo è dunque inserire in un rapporto di vicinanza un termine della sfera del sacro, dell'aulico, dell'alto letterario e uno triviale, colloquiale, basso, volgare, inerente ai bisogni primari, bestiali dell'uomo. L'operazione in questione è compiuta in modo capillare e l'esempio dei titoli è solo il più evidente. Al di là dei fatti narrati, già dissacratori di per loro, all'interno del testo si trovano associati significanti quali: mona/monaco, mastica/encomiastico, seco/secco, il cui campo semantico o i cui registri contrastano violentemente. Altre volte capita di trovarsi di

¹⁸⁸ M. BERISSO, *Notizia*, in *Annali*, cit., p. 173.

¹⁸⁹ M. BERISSO E P. CADEMARTORI E G. CASERZA E P. GENTILUOMO, *Un "autoritratto" ...*, cit., p. 33.

¹⁹⁰ P. GENTILUOMO, *Novene irresistibili*, Cosenza, Periferia, 1995.

¹⁹¹ Già indicativo delle differenze tra Marco Berisso e Paolo Gentiluomo istituite dal nostro raffronto è il riferimento dei due scrittori a due diverse tradizioni di canzone: quella alto-letteraria per il primo e quella di Gianni Morandi e Orietta Berti per il secondo.

fronte ad ambiguità, a pluri-isotopie, a possibilità di duplice (se non triplice) esegesi all'interno della stessa frase, nella quale i vari possibili significati vanno spesso a sovrapporsi e contraddirsi. Già nei primi due versi possiamo ritrovare esempi di questo tipo. La parola «rinomato» può infatti essere interpretata come ri-nomato, ossia nominato due volte (interpretazione sostenuta dal verso precedente, che termina appunto con «nomato»), oppure come aggettivo di «matusa». Come spesso capita nella scrittura di Gentiluomo le ambiguità e le contraddizioni entrano in contatto tra loro, moltiplicandosi. Infatti «matusa» può essere parte di una tmesi (matusa/lemme) così da comporre il sintagma “rinomato matusalemme”, oppure «matusa» può essere corpo a sé, così che «lemme» diviene parte della perifrasi «che l'arma sua l'usa lemme». Altri due esempi, che possono sfuggire a una prima lettura, sono ritrovabili nel brano che, in *Novene irresistibili*, segue quello qui preso in esame, ossia *Presentazione dell'iradiddio per sommissimi capi, della prontezza di Noé e di come va a finire*¹⁹²:

Di sdegno pregno dio paga pegno
de lo glomerulo stercorario scaracchiato
che col cacchio che ora lo rifarebbe sì babbeo
e corrucciato corruga la franta fronte
che prugna si fa di grinze asperse la pallida pelle
uno bino trino vercellese lo pellagroso grugno
guadagna la grinta d'ognissanti e dice
porco me vi fo lo bidé [...] ¹⁹³

Vorremmo sottolineare la doppia valenza del vocabolo «trino», carattere della divinità cristiana, posto al culmine di un climax crescente («uno», «bino», «trino») bruscamente interrotto e stravolto quando associato a «vercellese». Trino Vercellese, infatti, è una località nota alle cronache per via di un reattore nucleare, là arrestato nel 1987 a seguito dell'esito referendario contro l'uso dell'energia nucleare in Italia; attualmente vi sono stoccati 780 metri cubi di scorie radioattive e 47 elementi di combustibile irraggiato (14,3 tonnellate)¹⁹⁴.

Nell'esempio successivo, vedremo nello specifico come Gentiluomo faccia “frizionare” i significati:

sequita lo CATALOGO DE LE BESTIE da veridici appunti di Noé
tori rini anitre a l'arancia trote carpe capre preti

¹⁹² P. GENTILUOMO, *Novene irresistibili*, cit., pp. 37-9.

¹⁹³ Ivi, p. 37.

¹⁹⁴ Cfr. http://www.geocities.com/energia_nucleare/nucleare/reattore_nucleare_trino_vercellese.htm

porci pecore pecari potami hippies lioni lonze manzi bonzi
spezie zebre cobra koala kalí colibrí crotali bradipi
[...]
coccodrilli grulli hully galli galline tacchi tacchini
stambecchi trichechi foche formiche giraffe tigri gufi
grifi fraiesi paguri canguri murene ermellini furia rintintin¹⁹⁵

Notiamo qui l'esplicito e paradossale inserimento del termine sacro "preti" all'interno del campo semantico delle bestie¹⁹⁶, per di più affiancato dal vocabolo "porci"¹⁹⁷, e il più ricercato riferimento a Paolo Fraiese, giornalista della Rai, di area politica democristiana, sposo di un'attrice pornografica, Marina Lotar, nota, ci riferisce l'autore, per aver recitato in film il cui copione prevedeva l'impiego di equini¹⁹⁸.

Ritornando al primo testo (*Presentazione di Noé mosca bianca...*), non possono essere sfuggiti i due riferimenti alla *Divina Commedia*, «vuolsi così colà cocà» e «papà satàn/ tre scaloppe di papà satàn aleppe». Sono due citazioni che ci tornano particolarmente utili per il raffronto con Berisso. Infatti, il riferimento alla *Panthera* del *De vulgari eloquentia* individuato da Cortellessa in *Sequenza* è non solo ricercato, ma soprattutto consapevole e "rispettoso" del contesto e del significato originario. D'altra parte Gentiluomo prende i riferimenti più noti, più "scolastici", e li usa, certo anche lui consapevolmente, stravolgendone il significato, ora per mezzo di una bevanda gassata ("la cocà colà"), ora per mezzo di un secondo di carne ("le scaloppe"). Inoltre, se le poesie di Berisso sono talvolta riconducibili (ma, come abbiamo visto, non esauribili) al vissuto dell'autore, nella poesia di Gentiluomo l'autore implicito, come nota Pagni¹⁹⁹, è una sorta di personaggio-giullare, che non ha nulla a che fare con la biografia in senso stretto dello scrittore²⁰⁰.

6.2. Affinità.

¹⁹⁵ P. GENTILUOMO, *Novene irresistibili*, cit., p. 38.

¹⁹⁶ Crediamo superfluo qui ricordare quali erano i fini dell'arca di Noé, per comprendere l'*intentio operis* di questo passaggio.

¹⁹⁷ A seconda della valenza grammaticale considerata vi è o meno la figura retorica dell'*enjambement*.

¹⁹⁸ Nota da una conversazione privata con Paolo Gentiluomo. Comprendiamo a cosa si riferisce il poeta quando parla del linguaggio dei suoi testi come «spazzatura dove può entrare di tutto; non c'è raccolta differenziata». Comprendiamo anche, in che modo egli pratici "interferenze", e "frizioni di senso" tra campi semantici distinti o opposti.

¹⁹⁹ Cfr. A. PAGHI, *Il disagio del testo...*, «Baldus», cit., p. 66.

²⁰⁰ una strana coincidenza vuole che, al contrario, se Marco Berisso nei suoi interventi teorici evita di parlare del suo vissuto, Paolo Gentiluomo vi accenna proprio all'inizio di un suo articolo di "poetica", pur motivandone la scelta. Cfr. P. GENTILUOMO, *Ridire, ridare, ridere*, «Juliet», LXV (1995), 14, pp. 36-7.

6.2.1. La fruizione non automatica del testo. L'ambiguità, la contraddizione.

Visto come anche all'interno dei "sottoinsiemi"²⁰¹ che compongono il Gruppo vi siano notevoli differenze, individuiamo ora una pratica di scrittura che, al contrario, è affine all'intero gruppo, o quasi²⁰².

Prendiamo *Il ponte*²⁰³, poesia di Caliceti inserita nell'antologia *Gruppo 93*, qui consultabile in appendice. Già l'inizio è indicativo: «Immaginate un ponte./ Sì, lo so, il ponte ora non c'è». Il lettore, immaginato "il ponte", è immediatamente costretto a metterne in dubbio l'esistenza. Procedendo con la lettura, la prima strofa termina con «il ponte sarebbe completato presto/ e si andrebbe oltre questa valle/ con quel ponte». Ed è la valle, che, ora, nella seconda strofa, viene messa in discussione («Sì, lo so, la valle ora non c'è»). Sulla traccia di questa *mise en abîme*, rinforzata dall'anafora²⁰⁴, con il procedere della poesia, lo scrittore predispone delle variazioni, di cui una è particolarmente significativa:

la donna sarebbe nuda, non c'è dubbio
e tutti gli uomini vorrebbero
questa donna, non c'è dubbio

Sì, lo so, ora non c'è dubbio
ma immaginate per un istante
che ci fosse dubbio...
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba
per costruire quel dubbio
(e così anche i dubbi successivi).²⁰⁵

²⁰¹ Ricordiamo che il gruppo Altri Luoghi è l'unico, insieme a Baldus, ad aver firmato un articolo condiviso, e l'unico ad aver praticato una scrittura collettiva (rimandiamo all'appendice per un testo a tale proposito).

²⁰² Lo vedremo in diversi esempi, che spesso rispondono a logiche molto diverse, tuttavia raggiungendo sempre l'effetto in queste pagine in esame.

²⁰³ G. CALICETI, *Il ponte*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 110-3.

²⁰⁴ Più che di anafora, per Giuseppe Caliceti bisognerebbe parlare di "riciclo dei materiali": «[...] si potrebbe iniziare a parlare da una parte di "pasticcio monodico", lineare, che non mette in discussione una sequenzialità nel tempo, in cui ogni materiale viene usato una volta per tutte e, dall'altra, di "pasticcio polifonico", in cui gli stessi materiali linguistici possono essere costretti all'interno di uno stesso testo a forme di riciclaggio e variazione capaci di ricontestualizzare i singoli materiali operando al loro interno un'operazione di autosvelamento dei meccanismi che creano e dissolvono i possibili significati che diventa anche svelamento dei meccanismi stessi della comunicazione». Cfr. G. CALICETI, *Oltre l'avanguardia?*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 61. Notiamo come le conclusioni del poeta sul "pasticcio polifonico" (svelare i "meccanismi stessi della comunicazione") siano perfettamente conciliabili con l'argomento di questo paragrafo.

²⁰⁵ G. CALICETI, *Il ponte*, cit., p. 111.

Qui, Caliceti, anche giocando con le ambiguità della doppia negazione, mette “in dubbio” l’esistenza stessa del dubbio, ed esplicita così la sua operazione. L’effetto che la sua poesia vuole ottenere è infatti insinuare nel lettore “dubbi”, appunto, contraddizioni, impedirgli una lettura immediata, disturbando così i meccanismi automatici di fruizione del testo. Ad esempio, tornando all’*incipit*, se il primo verso evoca esplicitamente l’immagine del ponte, già nel secondo l’illusione viene messa in crisi da una sua altrettanto esplicita negazione. Il testo inoltre, non consente al lettore di adagiarsi sulla struttura ciclica regolare sopra descritta, la quale è infatti interrotta dall’inserimento di variazioni sempre più frequenti: «Sì, lo so, questa donna non è nuda/ - non è lei questa donna, non si sa -» e, poco più avanti, «potrebbe essere lei quella donna?». Quest’ultima interruzione ha inoltre un’ulteriore valenza, si tratta infatti di un dubbio esplicito, di una domanda diretta rivolta al lettore o allo spettatore (ne seguiranno altre dieci, sempre più frequenti col procedere della poesia). Avvicinandoci ora alla fine, la coerenza del testo viene messa sempre più in discussione, con periodi arbitrariamente interrotti e improbabili accostamenti semantici quali «ma immaginate per un istante/ che questa valle amasse voi», oppure:

Voglio dire: immaginate che tanti uomini
amassero onestamente questa valle che non c’è:
chi non c’è cosa risponderebbe
se ci fosse un ponte?²⁰⁶

In conclusione, Caliceti, con l’uso di ambiguità e contraddizioni, fa sì che il lettore, ripetutamente chiamato “in gioco” («immaginate», «ci si alzasse tutti», «questa donna», «non è lei questa donna», «potrebbe essere lei quella donna?», «credete forse», «non sembra anche a voi», «non vi sembra», «voi ora non amate», «onestamente ditemi», etc.), entra e esca dall’illusione del testo, così da scoprirne i meccanismi retorici e acquistarne consapevolezza.

Di Ottonieri prendiamo il testo *L’ingollatore di versi*²⁰⁷.

Galop-gl-ò Verginal Verso - oh (in) sorgi mi’n
Gòlla ti’n coppa da scoppiars’in Canna -
Schiatti estrastrong che ti scampi accoppami
Schiocca mi oh baby’io Verso in fauci in vampa²⁰⁸

²⁰⁶ Ivi, p. 112.

²⁰⁷ T. OTTONIERI, *L’ingollatore di versi*, in F. BETTINI E R. DI MARCO, *Terza ondata ...*, cit., pp. 115-6.

²⁰⁸ Ivi, p. 115.

Sin dal primo verso si vede subito come, rispetto all'esempio di Caliceti, la poesia di Ottonieri sia di ancor più difficile fruizione. Caliceti infatti, istituisce delle ambiguità e contraddizioni (almeno inizialmente) a un livello che potremmo chiamare "figurativo", ossia crea un senso compiuto, un'immagine ("il ponte"), che poi nega. Ottonieri invece insinua dubbi, ambiguità, multiple letture fin nei mattoni più elementari della comunicazione verbale: nel periodo, nel sintagma, nella parola, nella sillaba, nel fonema. Infatti già «sorgi» può avere svariate valenze: «sorgi» come seconda persona indicativo presente (o imperativo) del verbo "sorgere", oppure può essere associato a «(in)» e comporsi nel verbo "insorgere", o, considerando "in" come preposizione, potremmo "con qualche dubbio"²⁰⁹ considerarla una forma contratta del sostantivo "sorgenti"; «sorgi» può inoltre essere associato alla particella «mi», e dunque comporsi in "sorgimi" o "insorgimi". Le possibilità si moltiplicano col procedere della lettura, infatti «mi» può anche riferirsi a «'n/ Gòlla», e dunque "m'ingolla", che sosterebbe la lettura di «sorgi» come sostantivo; d'altra parte, «Gòlla» potrebbe anche significare "gola", e dunque "insorgimi in gola". Ma le eventualità non finiscono certo qui, a «Gòlla» segue la particella «ti», che può associarsi sia a «Gòlla», e, dunque "ingollati" (o persino "m'ingollati"), sia a «'n coppa», e dunque "t'incoppa". Con le conseguenti ulteriori possibilità: "in gola t'incoppa", "ingollati in coppa", "m'ingolla t'incoppa", e così via. Il sintagma successivo, «da scoppiars'in Canna», nasconde anch'esso un'ambiguità, si potrebbe infatti leggerlo come "da scoppiarsi in canna" o "da scoppiarsi incanna". Un esempio particolare occorre al quarto verso dove «Schiocca» si può associare a «mi» in "schioccamì", peraltro sostenuto dal precedente «accoppami», tuttavia «mi», relazionato a «oh baby'io» può dar luogo a "schiocca mio baby", ma, anche addirittura, "schiocca mi oh baby", dove "mi", anche per via dell'«oh baby» successivo, richiama l'inglese "me". L'ambiguità qui è molto sottile; per chiarire poniamo il caso che il lettore della poesia abbia una pronuncia "italianizzata" dell'inglese, ossia adoperi i fonemi dell'italiano, la lettura del verso suonerebbe approssimativamente "schiocca mi o beibi io"; ci sarebbe dunque una contraddizione tra il livello grafico e il livello fonico della lingua. Per completare, «'io» potrebbe riferirsi a «baby», e dunque "baby mio", o, ignorando l'elisione, potrebbe essere il soggetto del periodo successivo: "io verso in fauci in vampa". Il vocabolo «Verso», infine, viene usato nelle sue molteplici omonimie: verso poetico, voce del verbo

²⁰⁹ Delle possibili letture qui proposte questa è forse la meno plausibile.

versare, verso o direzione, verso inteso come suono proprio dell'uomo come dell'animale. È su questa ambiguità plurima che si basa la poesia *L'ingollatore di versi*. Abbiamo infatti appena visto come ci si riferisca all'ingollare, all'incannare, alle fauci, e poi, più avanti «più lo mandi giù e più di tira/ Su!», «nel cannarozzo, giù!», «Giù di dosso! Farsi addosso! Pisciasotto!», termini dunque appartenenti al campo semantico del “versare”, del “mescere”; ma «giù», «Su!» «giù!» «Giù di dosso» «giù-giù» rimandano anche all'accezione di verso in quanto senso, direzione; il testo è inoltre segnato da onomatopее quali «Galop-gl-ò» «galop» «Galop-galop» «Cl-ò cl-ò», e in particolare «Uhhhhh», «Gl-Uhhh», «prrrrrrrr» e «sgruunf» che rimandano al verso animalesco o infantile; infine, notiamo come si tratti di una poesia composta per lo più da versi di undici sillabe. Oltre all'ambiguità, Ottonieri pratica ulteriori strategie complementari per “deludere” il lettore, ad esempio «Voglio verbi voglio verbi vogl'io ver/ S'io fami celluloso'io carte involga:». La ripetizione di “voglio verbi”, porta naturalmente a leggere «voglio» in luogo di «vogl'io»²¹⁰, e a cercare un “verbi”, invece di un «ver/ S'io», che rimanda, ancora, a “versi”. Ottonieri conclude il testo con un, a questo punto più che giustificato, «(E pur, Vorace, lo trangugiando svelto,/ Ultima goccia sillaba/ Di già divolto Verso)...».

Accenniamo all'altra poesia in appendice, limitandoci al titolo: *Cucina (A new haven)*²¹¹. «Haven», alla lettera sta per “porto”, “rifugio”, quasi “paradiso” (“heaven”), ma, così vicino a «Cucina», può essere “oven”: “forno”, quasi “inferno”. Inoltre, New Haven è una località nei pressi della Yale University, dove Ottonieri ha soggiornato; in questo senso, «A new haven» si può leggere anche come “a New Haven”, “presso New Haven”. Dell'appartamento là occupato, lo scrittore si ricorda in particolare un gigantesco forno dalle vistose resistenze elettriche a spirale.

Abbiamo visto, nel raffronto tra Gentiluomo e Berisso, alcune sostanziali differenze di scrittura. Tuttavia, sia gli stravolgimenti semantici dell'uno²¹², che le contraddizioni tra forma e contenuto dell'altro²¹³, non consentono una lettura “piatta” e automatica del testo. Ancor più che in Berisso, la programmata contraddizione tra

²¹⁰ Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un'ambiguità tra il livello grafico-visivo e quello fonico.

²¹¹ T. OTTONIERI, *Cucina (A new haven)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali*, cit., pp. 155-6.

²¹² Si veda il paragrafo precedente.

²¹³ Si veda, sempre al paragrafo precedente, quanto sostenuto da Antonio Paghi a proposito de *La Salute*.

forma e contenuto è evidente negli scritti di Marcello Frixione. Le *Ninfe*²¹⁴, ad esempio, sono

perfetti e conclusi componimenti di tre endecassillabi (quattro in due casi, tutti uniti dalla rima, spesso imperfetta, a-b-a) in cui la icasticità del dettato è sostenuta da un apparato retorico barocco, sovrabbondante: vi si possono rinvenire sineddochi e metonimie (II, IV, XII, XVII), accusativi alla greca, l'inversione quasi costante dell'aggettivo rispetto al sostantivo; ricorrente è l'arditezza dell'*ordo verborum*, con anastrofi ed iperbati (III, VI, VII), frequente l'uso dell'astratto per il concreto (III, XII, XV, XVI), così come la ripresa di una serie di *topoi* della tradizione letteraria (X, XI). Omologo a questa situazione è il complessivo innalzamento di tono della superficie lessicale, informata di termini rari, preziosamente arcadici; lo stesso lessico ricavato dalla quotidianità (boa, bici, telefona, sciacquandone, motoscafi), subisce una contestualizzazione nobilitante che ne nasconde, a una primissima lettura, l'etimo in ovvio contrasto con il segno che lo esprime. [...] tra il significante "nobilitato" al suo inserimento in un contesto "alto", e il significato "basso" di cui si sostanzia la sua realtà semantica, si stabilisce una contraddizione (o, meglio, un programmato paradosso) che genera fortissime tensioni critico-conoscitive. Come avviene sul piano del lessico, così anche ad ogni altro livello la radice di tipo gnoseologico ed epistemologico viene additata (o suggerita) al lettore per determinare la frattura della presunta neutralità del sistema: la struttura sintattica e quella della versificazione vengono frantumate dalla punteggiatura abnorme e dalle parentetiche, l'apparato retorico risulta un velo marmoreo adagiato sulla rappresentazione di minime scene di bassa quotidianità. La situazione di tipo *allegorico* che viene così a definirsi trova la sua compiuta tematizzazione nella figura della Ninfa: da simbolo dell'unità di Umano e Naturale (dell'unione panica dell'Uomo con la Totalità, della dialettica tra Particolare e Universale) essa viene ridotta a *ninfa minerale*, espressione della reificazione e della scissione di quella esperienza, e insieme del rovesciamento parodico di qualsiasi ipotetica istanza sublimante, se il titolo in questione contiene implicitamente, per attivarlo al momento della lettura, l'accostamento con il sintagma corrente di *acqua minerale*.²¹⁵

Si tratta di poesie dalla forma complessa, di difficile lettura, alla quale va inoltre aggiunto il contrasto tra una forma "alta", "iperletteraria" e un contenuto "basso", "quotidiano"; quanto esposto da Paghi collima dunque con la rottura degli automatismi di fruizione testuale, argomento di questo paragrafo.

Più sopra abbiamo visto come, pur se in modi diversi, sia Lello Voce che Biagio Cepollaro partano da un'idea del testo poetico fondato sulla "contraddizione".

Un esempio doppiamente significativo sono, in *Romance*²¹⁶, di Lello Voce, le ripetute citazioni dalla poesia *I due passanti* di Corrado Costa²¹⁷. Da un lato si tratta

²¹⁴ M. FRIXIONE, *Ninfe*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., p. 135-7.

²¹⁵ A. PAGHI, *La nuova poesia ...*, cit., pp. 22-3.

²¹⁶ L. VOCE, *Romance (i due passanti)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 166-75.

infatti di citazioni esplicitate dall'uso del corsivo, che rimandano a quella «poetica della citazione» o «*del senso dialogico*» di cui un punto centrale è la contraddittorietà interna del testo²¹⁸. D'altro canto è la stessa poesia di Costa che si fonda e sviluppa sulla figura contraddittoria dei due passanti, ora tra loro identici, ora contrapposti:

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, uno che rideva con uno che rideva
uno però più taciturno e l'altro
però più taciturno, quello con le sue idee
sulla situazione e quello con le sue idee
sulla situazione: 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:
i due passanti: quello alto uguale e quello
alto uguale, uno affettuoso signorile l'altro
affettuoso signorile, quello che si raccomanda e
quello che si raccomanda²¹⁹

Notiamo ora come tali contraddizioni vengano moltiplicate da Voce in svariati modi. Ad esempio, nell'accostare, in una contrapposizione diretta, «*certo portamento elegante*» a «la loro putrefania la bilescenza effusa»; nel far seguire a un netto contrasto nel testo originale («*uno improvvisamente con gli attrezzi/ e l'altro improvvisamente nudo*») una identità («improvvisamente muti e due e cupi/ parola per parola con le dita fino in fondo alla gola»); nell'affiancare all'«affettuosità» e alla «signorilità» dei due passanti, l'*incipit* del sedicesimo canto del *Purgatorio*, dove, come è noto, Dante e Virgilio, avvolti dal fumo, in un'oscurità infernale, entrano nel girone degli iracondi²²⁰; infine, nel mettere in relazione la citazione ad altre dubbiose contraddizioni, come «i due passanti:/ *quello che si raccomanda e quello che si raccomanda* fermi lì folgorati/ ma forse fiondati frecciati fuori». Vediamo ora i passi per esteso, rimandando all'appendice per una lettura complessiva:

²¹⁷ Non è un caso che il titolo completo sia infatti *Romance (i due passanti)*, e che il testo sia dedicato sia dedicato proprio a Corrado Costa. C. COSTA, *I due passanti*, in *Pseudobaudelaire*, Civitella - Arezzo, Zona, 2003, p. 8.

²¹⁸ I testi citati, anzi, per usare un termine dell'autore, «slogati» in *Romance* sono tutti riportati a fine testo, dove ne viene inoltre segnalata la loro resa in corsivo. Si veda il sottoparagrafo 5.2.2. o, meglio, il testo teorico dell'autore. Cfr. L. VOCE, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, cit., p. 20.

²¹⁹ C. COSTA, *I due passanti*, cit., p. 8.

²²⁰ In quest'ultimo caso è evidente la «*poetica del senso dialogico*» di cui sopra. È da notare inoltre come la seconda cantica della *Divina Commedia* sia appunto quella «di passaggio».

i due passanti: quello distinto con il vestito grigio e quello distinto con il vestito grigio abbandonati a questa sterpaglia di sensazioni alla mitraglia che ragli l'impiglia senz'alma né epa senz'occhi più
 [...]
 i due passanti: quello con un certo portamento elegante e l'altro con un certo portamento elegante la loro putrefania la bilescenza effusa del carcilemma che gli sboccia le labbra in righe
 [...]
 ma i due passanti (allora): *uno improvvisamente con gli attrezzi e l'altro improvvisamente nudo* improvvisamente muti e due e cupi parola per parola con le dita fino in fondo alla gola
 [...]
 i 2 passanti: *uno che tortura e l'altro senza speranza una imprecisabile bestia una imprecisabile preda*
 [...]
 i due passanti: quello alto uguale e quello alto uguale di nuovo ad annegare
 [...]
 buio d'inferno e de notte privata d'ogne pianeta par plusieurs pleurs e *così aspro pelo* i due passanti: *uno affettuoso signorile e l'altro affettuoso signorile*
 [...]
 ma inoltre ma oltre e però vicini a un fiato a un filo i due passanti: *quello che si raccomanda e quello che si raccomanda* fermi lì folgorati ma forse fiondati frecciati fuori ma forse al centro al cuore del come²²¹

Per capire come Cepollaro disattenda una lettura automatica del testo *Luna persciente*²²² rimandiamo alla critica che ne fa Paghi, che qui riportiamo solo in parte:

In *Luna Persciente* tende ad assottigliarsi la presenza insistita di figure della iterazione [...] caratteristica, come abbiamo visto, di Gentiluomo e (in modo diverso) di Voce. Piuttosto, i gruppi si organizzano in una struttura, aperta e imprevedibile a ogni passo [...]: lacerti o frammenti di interi sintagmi (non di lessemi dunque) ripresi (mimati, “rispecchiati”) da contesti precedenti la poesia (urbani, arcaico-letterari, etc.) vengono uniti in una successione contrappositiva, non lineare ma franta, che procede per rotture sospensive, sincopi e scarti improvvisi. I singoli membri delle coppie di versi sono costituiti da incipit appartenenti a campi enciclopedici vari che si interrompono bruscamente per lasciare spazio a sintagmi ricavati da un codice linguistico ed esperienziale diverso, senza che venga introdotta nessuna “congiunzione”, nessun discriminante logico-temporale che avverta il lettore del cambiamento di registro.²²³

Un esempio paradigmatico della scrittura di Cepollaro è proprio il primo verso della poesia: «li umani non supportano troppa realtà», poi ripreso nel finale («li omini non supportano troppa realtà»). Qui, nel vocabolo «supportano», si possono ritrovare

²²¹ L. VOCE, *Romance (i due passanti)*, cit., pp. 166-75.

²²² B. CEPOLLARO, *Luna persciente*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 122-8.

²²³ A. PAGHI, *Il disagio del testo...*, «Baldus», cit., pp. 70-2.

un arcaismo e un termine informatico-computeristico; due livelli linguistici distantissimi e però qui fusi violentemente tra loro, tanto da risultarne irricognoscibili²²⁴.

In conclusione, di Mariano Baino scegliamo il poemetto *Quatre-vingt-treize*²²⁵. È un testo che complica la fruizione in molti modi; ad esempio «(ah, lingua che si smercia per un chillo che non è», è un caso di ambiguità che può significare “il linguaggio” (o “la linguaccia”) “che si vende per un chilo”, ma anche “che si spaccia per chillo che non è”, dove “chillo” è l’accezione partenope dell’italiano “quello”²²⁶. Anche in Baino, come in Gentiluomo, si può assistere alla pratica di inserire un termine “alto” in rapporto di vicinanza con un termine “basso”. Ad esempio «sacelli/macelli», «zaffiri e sode uova». Tuttavia, abbiamo scelto il testo di Baino per una ragione particolare, chiara sin nel titolo. In francese, infatti, per esprimere il numero novantatré, si procede, come è noto, in un modo piuttosto complesso: si moltiplica quattro volte venti e vi si aggiunge tredici, ottenendo appunto: *Quatre-vingt-treize*. Si tratta di un’espressione tutto sommato rappresentativa della tecnica di scrittura di Baino (da lui chiamata, proprio nel nostro esempio, contamin-montaggiatura) perché frutto di un montaggio e perché, nel suo stesso essere in francese, “contamina” il testo. È un titolo che si riferisce direttamente al Gruppo, se vogliamo anche nell’evidenziare la separabilità, l’individuabilità dei suoi addendi e fattori (“quattro” per “venti” più “tredici”)²²⁷. Oltre a ciò, vi sono ulteriori richiami al “93”, ad esempio alla tecnica di scrittura, analizzata in questo stesso paragrafo, che organizza il testo in modo da deluderne una fruizione automatica:

[...] ce texte... ah, ingenieux appareil

à traction continue (il permet au lecteur de régler lui-même
l’intensité de la lecture; on veillera avec soin à ce que l’

²²⁴ Antonio Paghi, inoltre, aggiunge: «Semanticamente, questa prima sentenza veicola una constatazione di fatto (l’orizzonte di virtualità che si impone) e, implicitamente, il progetto d’autore come reazione realistica alla perdita di contatto con il reale [...]». Cfr. A. PAGHI, *Il disagio del testo...*, «Baldus», cit., pp. 71. Si tratta di una «perdita di contatto» che l’“io” dell’autore condivide, come è evidente nel finale: «li omni non supportano troppa realtà/ e manco io ca mento per star dentro». B. CEPOLLARO, *Luna persciente*, cit., p. 128.

²²⁵ M. BAINO, *Quatre-vingt-treize*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali ...*, cit., pp. 93-4.

²²⁶ Per un esempio dell’uso del dialetto napoletano da parte di Baino si veda il testo ‘*O’GGeniuslò*. Cfr. M. BAINO, ‘*O’GGeniuslò*, in F. BETTINI E R. DI MARCO, *Terza ondata...*, cit., pp. 99-105.

²²⁷ Ci riferiamo a quanto detto al capitolo 4: Il Gruppo 93 si basa sulla volontà di confronto critico teorico e letterario tra individualità e “sottogruppi” che restano tali.

oculaire globe ne tourne pas sur lui-même...)²²⁸

Il che si lega strettamente al «ricercare/ interagendo [...] con il proprio geroglifico/ cappello a far domande» (visto sopra, ad esempio, nella poesia *Il ponte*, di Giuseppe Caliceti e ancor più in Ottonieri). Vi sono inoltre riferimenti alla «selezione delle fonti», e dunque a un uso consapevole della tradizione (visto nel confronto tra Berisso e Gentiluomo) poi calata nello specifico di Baldus («[...] essere accorti/ nel fare figli ibridi creolingu») e a quello dello stesso Baino («contamin/ montaggiamenti»). Quest'ultimo è un nuovo richiamo alla disomogeneità, all'essere composito del Gruppo, che poi viene esplicitato sia in «ciascheduno coi suoi glomi,/ col suo grifo personale [...]», sia nel finale:

[...] vorrebbe menzionare un po'
di bravi cristi, e alla rinfusa nomina e menziona come in gang

steristica anni '20 da little Italy, o da band che suona il dixie
land: Frank Leonetti, Benedetta "Bbud" Cascella, Bert Lacàtena

(Faria si troverà fuori senza accorgersene), Al Giuliani, Biase "Sh
allot" Cepollaro, Phil Bettini, Ed Sanguinetti, Mark Berisso, Tom

Ottonieri, Raf Voce, Johnny Sassi, René Barilli, Joe Caliceti,
Conrad "the loving" Costa, Paul Gentiluomo, Frank Muzzioli, altri

ceci ce n'est pas un poème sur le groupe quatre-vingt-treize!²²⁹

Si tratta di un rimando alle difficoltà nel definire chi appartiene e chi no al Gruppo 93 (infatti, in un elenco parziale, oltre ai poeti del Gruppo, vengono qui elencati i critici Filippo Bettini e Francesco Muzzioli, dalle cui posizioni il resto del Gruppo ha preso le distanze²³⁰; poeti, critici del Gruppo 63 o comunque personalità di generazioni precedenti: Renato Barilli, Corrado Costa, Alfredo Giuliani, Francesco Leonetti, Gianni Sassi, Edoardo Sanguinetti; e, infine, gli indefiniti ma presenti «altri»²³¹). Un ultimo, raffinato, riferimento, vuole che, oltre ad essere il primo antologizzato²³², il testo di Baino sia stampato proprio alla pagina numero novantatré.

²²⁸ M. BAINO, *Quatre-vingt-treize*, cit., p. 93. Dove l'invito al lettore di regolare lui stesso l'intensità della lettura, sorvegliando affinché "l'occhio non giri su se stesso" perdendo di vista il testo, equivale a un invito alla lettura attiva, critica.

²²⁹ Ivi, p. 94.

²³⁰ Si veda il capitolo 4.

²³¹ Al capitolo 3 abbiamo fatto un elenco piuttosto simile.

²³² Inaugurando la parte testuale si potrebbe attribuire a *Quatre-vingt-treize* una valenza introduttiva, se non rappresentativa.

Come ci fa notare Paghi, d'altra parte, in *Quatre-vingt-treize* la

forte istanza metapoetica [...] è combinata nell'intimo con quella ironico-parodica e satirica. [...] l'intenzione di ottenere una specifica amplificazione parodica impedisce ai metasememi di farsi dominanti: l'ironia, che è una costante di questo come di ogni altro esperimento di Baino, fonda la centralità dei metalogismi, costringendo sempre il discorso poetico (e con esso la fruizione) fuori dal circolo vizioso dell'intertestualità pura, di un gioco (ludico, edonistico) di riferimenti [...].²³³

Insomma Baino si riferisce al Gruppo 93, ma con evidente ironia, e con altrettanto evidente contraddizione. In tal senso, la chiusa è esemplare: «ceci ce n'est pas un poème sur le groupe quatre-vingt-treize!». Baino dichiara esplicitamente, con un calco magrittiano²³⁴, che l'oggetto del suo testo, a dispetto del titolo e di tutti i riferimenti sopra citati, non è il "93"²³⁵.

Le ragioni del paradosso sono nell'impedire una fruizione "piatta" e automatica, non solo della poesia²³⁶, ma anche del suo referente, del Gruppo. Se consideriamo allora quest'ultimo come un testo, composto dalle sue varie personalità, posizioni teoriche e pratiche di scrittura, ci accorgeremo dell'analogia con *Quatre-vingt-treize*. Il Gruppo 93 è infatti così disomogeneo e contraddittorio che è impossibile darne una lettura corretta senza considerarne i singoli soggetti, le singole teorie e, soprattutto, le singole opere.

In questo senso possiamo ora leggere il verso di Baino: «[...] questo testo è al punto/ critico da impossibile totale di un sistema che non c'è: 93!». Un sistema, o, se preferiamo, una linea.

²³³ A. PAGHI, *Il disagio del testo...*, «Baldus», cit., pp. 68-70.

²³⁴ Si tratta, se vogliamo, di un riferimento alla "tradizione dell'avanguardia", alla quale abbiamo accennato nel paragrafo 5.1.

²³⁵ A rafforzare tale ambiguità ci sono due ulteriori punti da sottolineare. Se il titolo "novantatré" si trova a pagina 93, la sua contraddizione si trova a pagina 94. Se il testo è introduttivo, o comunque primo della sezione testuale dell'antologia, lo è anche per via dell'ordine alfabetico per autore che vuole Baino prima di Berisso, Cademartori, Caliceti, Cascella, Cepollaro, Fontana, Frixione, Gentiluomo, Ioni, Lacatena, Leonetti, Ottonieri e Voce.

²³⁶ Antonio Paghi poi conclude definendo la scrittura di Mariano Baino una «maniera espressionistica di trattare il linguaggio di una determinata comunità di leggenti» così da «scardinare pigre e acquisite certezze letterarie, percettive e conoscitive [...]». Dunque concordando con quanto da noi affermato in questo paragrafo. Cfr. A. PAGHI, *Il disagio del testo...*, «Baldus», cit., p. 70.

APPENDICE

In linea con quanto sopra, abbiamo deciso di presentare qui un insieme del Gruppo 93 non precisamente definito. Alcuni testi, per lo più comunque scritti negli anni del Gruppo, sono estratti da raccolte successive; altri sono di personalità che hanno partecipato meno frequentemente al “93” (Guido Caserza e Lorenzo Durante); altri ancora sono da collocare al di là dei suoi margini temporali (Corrado Costa prima, Stefano Raspini dopo); infine, si possono trovare testi di esterni al Gruppo, pur se terribilmente pertinenti al nostro lavoro (Giovanni Lindo Ferretti)²³⁷.

Non tutto quel che qui si troverà è stato sopra utilizzato. Sia per la programmata brevità del nostro lavoro, ma soprattutto per fornire ad ogni modo una documentazione testuale altrimenti difficilmente reperibile.

Allo scopo di far risaltare l'individualità degli scritti qui di seguito proposti, dove possibile, abbiamo evitato di citare da antologie comuni (soprattutto da *Gruppo 93. Le tendenze attuali...*), quanto piuttosto da riviste, libri o raccolte d'autore.

²³⁷ A quest'ultimo, d'altra parte, sembrano richiamarsi, secondo Tommaso Ottonieri, certe esperienze dell'area emiliana: Giuseppe Caliceti, ma anche Stefano Raspini e Lorenzo Miglioli. Cfr. T. OTTONIERI, *Dentro un lavoro che viene*, in AA.VV., *L'anello che non tiene...*, cit., p. 19.

Lello Voce
Romance
(i due passanti)

A Corrado Costa
helas!

sull'epa sull'epa dove posa il kore sulla sventraglia la parpaglia hic
*i due passanti: quello distinto con il vestito grigio e quello distinto
con il vestito grigio* abbandonati a questa sterpaglia di sensazioni
alla mitraglia che ragli l'impiglia senz'alma né epa senz'occhi più

questo sconcio *madrigale tuttoistintivo tassativo anzi en rims ki*
seinkaval
com li jets del Destin second li numbrs da rot astral ki immen
dus animal

:ma se si tratta di (se si tratta di esserci ma per esserci di tratto
in tratto per il teatro facciamo il teatro il singhiostriste il ringhio
poi spengo, m'assento mi niente come una stella che brucia m'estrello,
brulendo, j' m'étoile, mi fingo spaurisco, j' me deluge jusqu'au bout
au bout auboutdelanuit, mimmergo e ci nuoto nel senso costellazione a
costellazione buscando l'aguo nel cosmopagliaio filofilo stellastella
costellazione a costellazione buscando la spiaggia la pioggia di cose
che arriva dai nomi splosi dagli occhi negli occhi e quando guardi

questo sconcio *madrigale tuttoistintivo tassativo anzi en rims ki*
seinkaval
com li jets del Destin second li numbrs da rot astral ki immen
dus animal

quando sguardi questo groppo che i' sono di sensi e sentimenti e sangui
di capelli e gesti e silenzi d'ossa e parole d'occhinomi e verbilingue
fegamorfemi e congiukuori (di polmosintassi in polmosintassi jusqu'au
bout au bout auboutdelanuit de la matiere verbale all'anavverbio al
cazzattributo fino al paradigma dove skiokka in eko-o il sensuono la
polta iglia la mmerdaglia nomertà l'orolegeria falsa che grakkia l'io

pero totz fis mas juntas a li.m rendi, qu'en lieis amar agr'onda.l
reis de Dobra o selh cui es l'Estel' e Luna-Pampa
que.l sieu bel cors baisan, rizen descobra e que.l remir
contra.l lum de la lampa

i due passanti: *quello con un certo portamento elegante e l'altro con
un certo portamento elegante* la loro putrefania la bilescenza effusa
del carcilemma che gli sboccia le labbra in righe l'orecchionema il
klik del senso virato in memoria quando mi stringi le mani e gli occhi

les scories de noir oxhydriques chlorhydriques noirmère noirpère
noirfou
noirsuie noirpluie noirsoit noirsouffle noirneige noirsuitefuite

noirnul

:le nuvole che ormai non vaporizzano sentimenti né li condensano
in piogge di gesti in epagramma di vita ces oranges de rien cela
làlà cette operàtraviatà cette romance cela la kriudeltà la krudeltà
l'udeltà notre dernière beltà la speranza del dolore o la pietà o più
semplicemente incominciare di qua dal senso della à. (da questo mio
essere à e non-à un po' qui e un po' là *zero aumentato dal silenzio dal
genio imperituro della catastrofe e della nudità o parlarci di poesia
o rifarci in poesia che guarda caso è strage sopraffazione noiraction*

*les scories de noir oxhydriques chlorhydriques noirmère noirpère
noirfou
noirsuie noirpluie noirsoit noirsouffle noirneige noirsuitefuite
noirnul*

mi dici è come essere *i* e *o* (divisi e senza consonanti spersi nel
nomantroventre sconfitti e umiliati dall'onomatotrauma dal tratto che
separa il senso dalla verità è come essere in tutti tattilmente tutti
e scabri e molti e si muore amore si muore mi dici di dolore d'ore e
d'odore di rossore ke kolora il volto di pudore si muore d'amore si
muore d'ardore per errore per onore si muore midici comunque senzamòre

*di l'arsu cori l'Iliadi d'Omeru cu grand'arti fu scritta ntra na nuci
acutamenti
ed iu dimustru in chisti brevi carti la longa storia de li miei
turmenti*

*col bramire dei cervi nella piova i due passanti: uno che rideva con
uno che rideva uno però più taciturno e l'altro però più taciturno uno
però più attonito e fulminato e l'altro però più fulminato e attonito
circondato osservato circoscritto dall'essere unoindue una sola dimetà*

*dimmi che cosa cosa ho perduto dimmi in che cosa mi sono perduto e perché
così tanto quasi tutto
dimmi quale lingua ho perduto ho lasciato collassarsi dimmi: e poi non
fa niente o quasi tutto*

:è tutto lì: un tramandare meccanicamente grumi senza significato nomi
pezzi di suoni e sangui e pelli e cartaglôbuli di cellulosa secca e
stecchi con tòsco tu creves tua lingua furca bifurca frecciafrotte che
frullano in un frinire freddo di forme di forzeferme di fili fluorenti
di fuochi mi dici di falsisessi di falsefinifalsinizi falsitutti tutti
affollati sulla punta dell'ago stretti e cosmicolontani rinchiusi al
centro della mia rétina che si spingono si fingono si feriscono così
senza sosta o un sorso di pietà senza voglia o un morso di verità ma

*dimmi che cosa cosa ho perduto dimmi in che cosa mi sono perduto e perché
così tanto quasi tutto*

dimmi quale lingua ho perduto ho lasciato collassarsi dimmi: e poi non

fa niente o quasi tutto

non nienta nulla o quasi e ognuno unoperuno casapercasa presi all'alba
come pillole dolori terrori da spegner kuori le siècle ki mori e tutti
sti kolori ma dimmi i drammi stellati dimmi la poesia non erano nella
memoria compressa del ritmo che ci gremisce il petto nel soffiorombo
cupo che gonfia palpebre e gesti e polmoni nelle lingue che a brachi
s'attorcigliano al corpo alla gola come serpi come spietati testimoni?

un poème pour la gorge che tanto nessuno senaccorge un pour la douleur
un pleinpeinepoème
un poème pour la voix un pour moi per la crudeltà un pour le bien dire
toujours le mythèmèmepepoème

ma restano li dispersi in rovi di fonemisterpi i due passanti: *quello*
con le sue idee sulla situazione e quello con le sue idee sulla
situazione si fermano lì catturati al laccio di discorsicordi di cuori
d'amori di dolori *l'ali ingrommate stronche dai geli sui rami dei meli*

mais tiens! rappelle-toi quel *les princes n'ont point d'yeux pour voir*
ces grand's merveilles
leurs mains ne servent plus qu'à nous persecuter qu'à couper auxpoètes
toutes leurs oreilles

: "cambia voce" disse allora una sagoma dal chiarofosco disse "cambia
disco! le idee le abbiamo consumate mate tutte!" eliminate pensionate
le 'bbiamo fantasmate inutilizzate e seppelite le 'dee l'iamo nullate
frullate late le abbiamo sufflate lallate desesperate noi l'abbiamo
amo desmentagate smagate un po' rinunciate po' provate solforate ce le
siamo inglottite masticate imbolate tutte parolate late tutte cosate
tutte le idee stoccate mangiate divorate beccate nce simm' scurdate le
g'avemo sfantade ogni dì *magnanda bevenda dormianda e po' più e po' giù*

mais tiens! rappelle-toi quel *les princes n'ont point d'yeux pour voir*
ces grand's merveilles
leurs mains ne servent plus qu'à nous persecuter qu'à couper auxpoètes
toutes leurs oreilles

ma io intendo la speranza nel suo senso autentico dici a me pare che
la razza umana sia una specie di animale dici (e a me invece il
peggiormale (e nulla è rivelato se non la conchiglia arida di riflessi
vocali e il sommo vestibolo di acido carbonico originale (ch'io m'inniento a
volte a volte che m'innullo rabbia dopo rabbia m'innego m'intrastullo

m'immedio m'attedio ionoitutti ogni me ogni fibra tutto l'intreccio
'l bestiario tutt' 'ntero
ke klama ke stromba la pluridissonante disdetta lo scacco la sconfitta
la fitta ke preme e 'l nero

ma i due passanti (allora): *uno improvvisamente con gli attrezzi e*
l'altro improvvisamente nudo improvvisamente muti e due e cupi

parola per parola con le dita fino in fondo alla gola ma *sia ben chiaro: noi tutti e voi siamo qui meno che citazioni che proverbi*

ma sia ben chiaro *vorrei sopprimere vorrei recidere vorrei intuirmi a strami a stormi a sciami*
vorrei sterminare arrivare al cuore bruciare accecare vorrei per me la ragione artigianale delle mani

: ma poi *ecco dal nulla al nulla liquido tragitto bassorilievo d'acqua falsa è l'inevitabile* ma poi ecco *più nisciuno in questa scura foppa sa più bene se la pietra permansiva e immemore in immemore equilibrio starà sopra la pietra* ma poi ecco sento k'affonda il bekko lo stekko torce con brage lo 'ffligge l'infligge mi stringe e strizza 'l kore ahi ke mi koce mi tarpa la voce le mek celà il m'étrangle le souffle cela il (lui) m'ecorche la parolangua (lui) me déchireles yeux les remords

ma sia ben chiaro *vorrei sopprimere vorrei recidere vorrei intuirmi a strami a stormi a sciami*
vorrei sterminare arrivare al cuore bruciare accecare vorrei per me la ragione artigianale delle mani

e cancellare dalla vita tutti i bbbrani tutti quelli in cui chiedo –mi ami? j' m' suis révoltée contre l'âme mon âme j' 'ntend contre le coeur chasser denouveau l'amour jusqu'aubout aubout aubout de la nuit kontre le poetereau qu' j' suis kontre la poésie et les poetereaux –mais si! pourquoi pas non strapparli definitivamente il velo alla beltà perché non stipulare un patto con la krudeltà perché non abdikare alla viltà?

*Loco stay la Avaritia cum omne iniquitate et impetu de male Ira Dolu
Accidia e Negectanca Discordia e ficta Caritate
Loco ç'è la Iniustitia e lu Vitiu Carnale le inique Dessideria maligna
Coginça Ebriança et Ingluvia et prava Crudelitate*

e pareva uno smeriglio a grani il vento un mare sembrava la saliva di onde aspre e dure di respiri: i 2 passanti: uno che tortura e l'altro senza speranza una imprecisabile bestia una imprecisabile preda (ma pareva un brivido lo sguardo di vibrasse di gatto un miagolare d'occhi

*kisti di kiantu ad atru sangu aspersi kisti mesti e scunzirtati versi
ke fer como sulfu multu ardente
con tal grampe te adgrappo ke faray morte atroce c'.amme incresce tua
voce ke infiecca de lotam pucculente*

: *nel buio un letamaio si spalanca la tarca in braccu ruppeli fessela in tri terçeri e feceli un tal iocu ke facta como foku de ferute grita* si squarcia la mente palpita il ventre mentre la mano si serra sul sangue mentre la gula si dilania nell'urlo fininfondo al finimondo di lingue e dita d'unghie di palmi e rètine ciglia nervi di pelle ed ossa d'anima rossa che striscia di dolore frammenti d'odore e schegge infitte (oué j' le sais c'est la guerre j' le sais c'est l'incroyable cri qui a-néantit les étoiles c'est le déluge après le déluge (c'est delamerde!

*kisti di kiantu ad atru sangu aspersi kisti mesti e scunzirtati versi
ke fer como sulfu multu ardente
con tal grampe te adgrappo ke faray morte atroce c'.amme incresce tua
voce ke infiecca de lotam pucculente*

(oué j' le sais c'est de la merde postdélugienne mais j' n' comprend pas
cet acharnement sur l'âme, sur les yeux sur les cheveux pourquoi ces
décharges électriques aux oreilles ces scalpement ces milliards de
morceaux de morsures qui mordent pourquoi kest'utemadernière 'nfamità
'sta bagarià kesta 'nimalità (fin' 'nta 'll'uokkie l'i'akkiappà (fin'
nta' 'lluokkie t'adda arrivà pe te skiattà pe t'acceccà pe te sm.rdà ià

kièlà kièlà! kièlàkièlà! là dove tenerezza si stempera in crudeltà là
ai limiti tra bellezza e realtà
ciapa la musa ciapala musà col muso sul sangue sulla viltà là la musa
(musa musà) ke muoia di pietà

et le silence après ce bruissement ce froufrouter qui ba balafre qui
égratigne le regard cet effroi après la mancanza definitiva di perché
cette étonnante indignité: *i due passanti: quello alto uguale e quello
alto uguale* di nuovo ad annegare di nuovo lo stessomare lostessomale

*forza per forma era il cuneo e l'anima futura era l'anima dell'anima
senza divisione senza ragione
midollo del dire che senza parole intensifica la dimensione algebrica
del lacero la sua direzione*

:passopasso gestogesto (po' per volta po' pervolta perfavore) si muove
pensieropensiero si kommuove si guarda ipocritaipocrita si perdona si
condona la pena pennapenna si riscrive la storia i baffi alla memoria
(po' per volta po' pervolta perfavore) si muore si rinasce quello alto
quello uguale si ama si illude si odia si illude si conclude si esclude eglilui
passopasso parolaparola si 'm prigiona si 'ncompromette e non la smette
si fachira s'ispira e ame rimane solo la mia sciamanomachia e parole
di brandellopoesie inutili versoverso a scoprire il senso dell'inverso

*forza per forma era il cuneo e l'anima futura era l'anima dell'anima
senza divisione senza ragione
midollo del dire che senza parole intensifica la dimensione algebrica
del lacero la sua direzione*

(ouais j' le saisouais ma come tirare poi le conclusioni o piuttosto
come (et c'est le même ça va sans dire (come dico descrivere le
azioni o giungere fino a decisioni acerbe tenaci come mele intricate
come tele a vaste vele veloci vellutate come la sete come dico dire la
voce e le parole insieme come agire come cogliere dico la pommeparole
le pommedire le pommelangué? et comme c'est de matière que j' parle

mais si! donnez moi *la pantomême infide* la scoriemagnétiquethétique
*les choeurs épique*dermiques

*il faut donc tautomatiser l'essentiel du chaos par des fonctions
aurraurales par des mots ultrasonique*

*buio d'inferno e de notte privata d'ogne pianeta par plusieurs pleurs
e così aspro pelo i due passanti: uno affettuoso signorile e l'altro
affettuoso signorile e certo dici non è questione di contenuto ma di
forma ma questa forma è forma di dolore è orma e segno e materia rìa*

*morz qui venis de mors de pomme primes en femme puis en homme morz
qui m'as mis muer en mue*
morz c'est l'épreuve c'est la demeure la souffrance la douleur la
puissance qui néantit et met à nu

:non c'è più più niente oltre questa mente che finge più il dolore più
le ore le parole rien du tout de l'héritage électromimique et moi
j' suis mon nom (le palindrome le momemomie de moi-même) et ma vie elle
avec un siffle aigu qui vient du marais fond hépatiquepathétique du
sens du mot épidémique non c'è più l'absolu qui acquite non c'è più
la sintassi certa che segura ke mura che nienta la paura pas più le
cri il singhiozzo chioccio la rima irta che intrica il reale e lo dice

*morz qui venis de mors de pomme primes en femme puis en homme morz
qui m'as mis muer en mue*
morz c'est l'épreuve c'est la demeure la souffrance la douleur la
puissance qui néantit et met à nu

languemaladrerie languemalfaisance languemaldonne languemaladresse
languemaladive languemorbide languemalle languemalprope
languemammifère languesecondemain languemamelue languemalsonnante
languemalmignate languemalléable languemalvenue languemaltraitée
languemalaisée languemalenpoint languemalentendue languemâle langue
malfemme languemaléfice languemalabar languemalvoisie quinousfaitgris

*ki es por favor ki t'enjoi? ki es ki t'ennoi? ki pronunica l'oc
l'oil il s'è in ogni sguardo*
ki s'innerva nel verbo nel nerbo duro del respiro ki condensa in ritmi
silenziosi le sorde figure del ritardo?

ma nonostante ma per dispetto ma perché sia perfettibile ma per gioco
ma inoltre ma oltre e però vicini a un fiato a un filo i due passanti:
quello che si raccomanda e quello che si raccomanda fermi lì folgorati
ma forse fiondati frecciati fuori ma forse al centro al cuore del come

*ma c'est alors qu'on peut commencer à cribler les fantomes à gagner l'
l'oeildrome où coule l'être*
c'est alors qu'il *ne faut pas trop laisser passer la littérature* qu'il
faut la jeter au dehors de la fenêtre

:credimi m'inarterio la lingua da anni e da secoli e minuti attendo il
tuo fiato sul collo credimi e da giorni da ore da mesi mescolo muscoli
e suoni e il gesto del dire alla glottide del pensiero stringo strappo

pelle alle parole e parole aux pleurs qui prononcent la pluriplaine du
pas plus credimi attimi e attimi che mi pungo l'anima con l'infinitiva
acuta sintassi del nulla istanti dopo istanti che m'inventro il dentro
lo scempio sonoro del dolore ere infinite che corrodo di vocali pingui
e fischi quest'eternità di silenzio ke soffia nelle orecchie le lingue

ma *c'est alors qu'on peut commencer à cribler les fantomes* à gagner l'
l'oeildrome où coule l'être
c'est alors qu'il *ne faut pas trop laisser passer la littérature* qu'il
faut la jeter au dehors de la fenêtre

*e tra l'occhio e il lacero fondo delle trame è una miniera corre e
lavora il futuro delle forze intimissime il ragionare prodigioso il
mutamento e la fonte dei barlumi e quest'aspro d'aceto che è atto e
segno d'esperienza che pesa il grado d'imminenza il sapore pratico
dello stile le arterie numerate unaduna il futuro del riflesso della
luna il respiro che scampa il gesto che c'accampa in vita e attira*

ma credimi ma forse esiste davvero una grammatica dell'essere una
declinazione della vita e allora forse si potrà restare anche qui
seduti e pacatamente rispettosi definitivamente dissidenti agili
come gatti nella notte invisibili e vivi fermi nel punto che si muove
ed arrivare fino a quando fino a dove...

Le citazioni usate in *Romance* sono tratte da:

Alighieri D.: *Commedia (Inferno, Purgatorio)*

Anonimo: *Giostra della virtù e dei vizi*

Anonimo: *Scongiuro cassinese*

Artaud A.: *A la grande nuit, Le pèse nerfs*

Calzavara E.: *Aqua e piera*

Costa C.: *Pseudobaudelaire*

Daniel A.: *Doutz Braitz e Critz*

d'Aubigné A.: *A Dieu*

de Froidmont H.: *Les Vers de la Mort*

Del Bosco D.F.: *Chisti di chiantu...*

Laing R.D.: *Intervista sul folle e il saggio*

Migliaccio D.M.: *L'Iliadi d'Omeru...*

Montale E.: *Verso Finistère, Sulla colonna più alta*

Villa E.: *Opere poetiche I*

Zanzotto A.: *Fosfeni; Gli sguardi i fatti e Senhal*

Tutte le citazioni sono state rese in corsivo

Stefano Raspini

Il titolo si comprende bene.

silvio!!!

l'ho duro come un'enciclica del papa!

silvio!!!

eternità d'etere vischiosa
sfavillante crocicchio trapuntato ZEISS

silvio!!

lente divina
talento immenso omeopatico virus integrale che
sragiona con mille variopinte cellule di felicità letale
supposte di adrenalina come scariche
ad ogni stacco ad ogni stucco
che ti faccio ti riposi sul mio fisico sfilacciato
di tisico di tossico di tattico di vela

silvio!!!

digrigna i denti in percentuale
privaci!!
dell'elettrica aureola in cima al vecchio pathos
buttaci!!
un lembo del tuo smisurato membro virtuale
tosaci!!
il grande lobo ai lati del naso
guardaci!!
nei migliaia di occhi dentro la tua giara

silvio!!

bene l'azienda!
a noi lo zen
zero!
a noi lo zen
zero!
un baco ingozza il tartaro gengivale
splendi Ramsete e rema
rema!
mantieni tutte le direzioni e
rema!
rema!

silvio!!!

spingi ogni soluzione all'estremo avrai un gallo in gola
un posto al sole
una casa in campagna
una ressa di schiena

un primo maggio di cartapesta

la mattina in mano
le sementi tutte pronte nel timo
le urla i gesti di sapone
il pane arcobaleno
l'amore cantato suonato
fatto sul lato di piazza
in tv la pazza passa non vista non sentita
è la mima la mima la mima stagionata
un'adorabile insolita alma marcia
rapida a svestirsi a sentirsi vuota
cosmica avvinazzata

silvio!!!
crepa alla svelta
crepa in cancrena contro un tir di ufficiali giudiziari
crepa in contumacia trafitto da un raggio di merda
crepa nella stalla della mucca milka
crepa con la tua immagine che hai creato

perché non si stima un uomo dal vestito
ma per quanti scalpi di tiranno s'e' adoprato

Tommaso Ottonieri

L'ingollatore di versi

Galop-gl-ò Verginal Verso - oh (in) sorgi mi'n
Gòlla ti'n coppa da scoppiars'in Canna -
Schiatti estrastrong che ti scampi accoppami
Schiocca mi oh baby'io Verso in fauci in vampa

(Che più lo mandi giù che più ti tira
Su! bella sirmio dolciolive fammi
Morire fa'mi Venire Venire Venire! (E sgruunf:
Nel cannarozzo, giù!

...

-Voglio verbi voglio verbi vogl'io ver
S'io fami cellulos'io in carte involga:

...

-Vogl'io arsi voglie spars'io in fruste
Spoglie: (Coppa, tu babe, schiumami tosto

(E: scròllami tosto, e: sgrònda-mi sgrònda-
Mi sgròppa-mi galop)

...

Giù di dosso! Farsi addosso! Pisciasotto!
Quanti piani di morbidezza? Uhhhhh –
Màndami, mà-màndami giù-giù. Gl-Uhhh

Galop-galop. Cl-ò cl-ò. Virginal Verso!
Ardi, tu ardi? Asperso-oh, in tuoi vuccuni
Sfarti? O boli in odi-alvi, in gòcci fùmini
Prosecchi spar'io onde ingerirsi in sparse
Spume sparvi, digeribili, squagli? prrrrrrrr

...

(E pur, Vorace, lo trangugiando svelto,
Ultima goccia sillaba
Di già divelto Verso)...

...

Cucina (A new haven)

an and yet, and yet, and yet

tu rovinosa quiete quotidiana
scoscesa in palpebra, l'orbita spalanca
lo sbattere di ciglia sulla tronca
frana delle attese: e l'ora allarga, allaga

dalla quiete sospesa dell'istante
di questa quiete, ombra tu ti stagli
di stracca quiete lunga meridiana
la casa si spalanca, la palpebra è deserto

delle insonnie deglutite in un boccone
delle ansie vomitate nel tepore
d'un mezzo pollo crudo a ricavarne

cavarne fuori

spazi, vertigini di spazi, evisceri
vertigini già pronte alla cottura
informa queste fami nella dura
quiete vorace uscio del tuo cedere

cedere al polso del televisore
battito cuore in gola in un boccone
cedere spazio, fame nel pallore

cuore (di panna!) dentro cui t'assorbe
lo spazio no la sola sua memoria
la sete no la sola algida sfera
che ti assale, la sera, se sei solo

... e tu disarmi

il cibo: il
cibo, lo spazio, la fame, il cibo
di fame il boccone ingoiato e sputato
e via - io dove qui a disarmi
sfarmi

al trangugiarmi prego delle immagini
argini

cuore-di-panna fame delle immagini
e la soda; sprizzata; e poi il clangore
di pluto di freddie mickey, splatt, la
notte le cauchemar le cocce schizze il cono
il corno della notte rizzo sul
marginequesto margine di mar
gine di

(succuba, incuba) d'incubata
notte
la notte
di soda
si muore
da soli
di soda
si muore
di televisore

... buio,
buio tubo a picco, a bocconi, bulbo
starnazza ombre dal buio, dal tubo
dal cibo dal limo dal fondo del
tubo, e dal sonno, e dagli occhi del sonno
e dalla mente esausta che stramazza
viscere versa di fuori collassa
incubi aeròfagi dalla soda al cono al
tubo buco bulbo, falbo
da cui si versa si sfarina il suono

...

la luce

...

la mente
allora
il bulbo
dico
la buca:

la quiete:
buio dico buio
tubo dico tubo
buco la mente del bulbo alle valvole
alle ibernare
fughe, (dico), buie, succose superghiotte ai
romitaggi frigoriferi:

T. OTTONIERI, *Cucina (A new haven)*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a c. di A. G. D'Oria, Lecce, Piero Manni, 1992, pp. 155-6.

Paolo Gentiluomo

da Fin che la barca va (prolegomeni)

VII - Presentazione di Noé mosca bianca e di qualche attrito suo familiare

Uno buono se ne conta a nulla Noé nomato
rinomato matusa che l'arma sua l'usa lemme
una tantum ergo è gregario in gorgo d'orgia
or già mogio che al primo pigio gli vien gigio
sine pregio e sa solo il prego Noé
canuto grigio sa lo brusio e non lo sbragio
non lo sbrago né il brego o il broglio
'sto bolso torsolo torto ob e con rotto
pio pio pisel pancione e pisello piso
che c'è chi grasso ronfa e fardone magna
ma lui sol gramigna mastica encomiastico
del divin mangime che becca in bocca
e di vin ne beve vabbé ma con parca parsimonia
e pur di mona par sì quasi monaco
che anco la moglie gli vien meno
che lei non ne può più del probò viro
sine virus lenza ch'abbocca perbene
e ben presentato dal press agent
de l'agenzia di sponsali responsabile
de la compromissione loro nel sacro vincolo
de la crosta nuziale e l'iniziale
vera fede all'anular si pose sposa
e più annullare non si posse
per il dio che nolle e non velle
che se vesse non polle e nosse
che forse vuolsi così colà cocà
dove si puote ciò che si vuole
e ce lo si scuote non duole.
Noé non s'infila le dita nel naso
ma è brutto che lo schifo lo schifa
e lo schiva e lei si dubita ancor del suo sì
dell'annuire nubile suo all'altare che ora pare
caro a dio che lei ci fa il pensiero
che il superno se lo portasse seco
lo facesse secco gli desse scacco ma l'alocco
se lo alloca in vita e invito Noé nicchia
e ci mette mano a la nicchia lì di lei
e il dito madido e ti si ammolla tre scamorze
di semolini tutti il papà satàn
tre scaloppe di papà satàn aleppe.

Marcello Frixione

ninfe

a radi tratti in rima le dipinge
compendiando mènoma sinossi
d'algébriche virtù di diacce ninfe

ninfa indossa gli occhiali da sole

indossa eruilla le brunite lenti
onde il soverchio sensibile lima.
pure - schermando l'esca – non è spento

il raggio che nel petto ne cucina.

ninfa nuotatrice

preme nel nuoto nice algosa traccia:
se giunta al turno della boa ne volga
(a chi s'afferra al scoglio) ùmida faccia.

ninfa ciclista

la traccia della pista si districhi
cimenti lilla il clivo ed il tornante
affaticando il nerbo della bici.

ninfa malata

deh labri senz'ostro, cigli disfatti.
costretta nella valva del contagio
erminia orsù telèfona ai monatti.

ninfa sotto la doccia

irrorà nice il getto della roggia
sciacquandone la schiuma se l'asperge
di finto nembo simulata pioggia.

ninfa nuotatrice

sùscita ansando eurilla flutti afri
tra nùgoli di seppie e dei coralli
intèrseca le scie dei motoscafi.

ninfa musicista

esercitandosi di buona lena
seconda a tono lilla la fanfara
simigliante a suavissima sirena.

ninfa motociclista

sottesa all'arco della scocca rade
l'asfalto nice. sulle gomme, ai bivi,
sbigottisce gli iddii delle autostrade.

ninfa malata

oh labri cui fugge la rosa. chiome
disfatte. egra d'urgenti neoplasie
soccombe clori al grumo del sarcoma.

ninfa minerale

rubini i labri (oh glittico artificio).
cuore di diaspro, lilla, onde mi fiacchi.
e l'anima su un wafer di silicio.

ninfa nuotatrice

calcando natatoria àlgida pista
induce filli l'uso delle pinne
(se di seguirla largo tratto acquista).

nuova acconciatura di una ninfa

ove sfrondando il ciuffo o rade o scorcia
a fruste ciocche la dismessa treccia,
se spoglia lilla l'opra delle forze

la monda nuca altre lusinghe atteggia

ninfa giuocatrice

dissipa clori mille sigarette
fingendo risse in simulato agone
governa in bisca i turni del tresette.

spot di una ninfa

anadiomene. dirime la spuma
imbonendo l'incanto dell'ascella.
di tersi membri addita bagnoschiuma.

nuova acconciatura di una ninfa

dove tesseva il crine pànie al petto
pur rasa filli il laccio svolge, in nuove
reti ordendo l'assenza della treccia.

ninfa che si lava i denti

disserra il labro nice e dentifrici
di gemma in gemma accoglie (se non
ne pàscan càrie di éduli residui).

Giovanni Lindo Ferretti
CCCP

come una malattia della pelle localizzata
o una irripetibile chance
un disturbo residuo
PRAVDA PRAVDA
RUDE PRAVO
TRIBUNA LUDU
K.G.B. K.G.B.
altro che nuovo
nuovo sensazionale
afferrare l'occasione propizia
indicare con una crocetta la qualità
la quantità desiderata
FEDELI ALLA LINEA
FEDELI ALLA LINEA
FEDELI ALLA LINEA
C.C.C.P. C.C.C.P.
fedeli alla linea anche quando non c'è
quando l'imperatore è malato
quando muore o è dubbioso
o è perplesso
fedeli alla linea e la linea non c'è
fedeli alla linea e la linea non c'è
FEDELI ALLA LINEA
FEDELI ALLA LINEA
FEDELI ALLA LINEA
C.C.C.P. C.C.C.P.
altro che nuovo
nuovo

Lorenzo Durante (feat. Gabriele D'Annunzio)

Variazioni D'Annunzio

Tema - L'orma

Sol calando, lung'h'essa la marina
giunsi alla pigra foce del Motrone
e mi scalzai per trapassare a guado.

Da stuol migrante un suon di chiarina
venìa per l'aria, e il mar tenea bordone.
Nitrì di fra lo sparto un caval brado.

Ristetti. Strana era nel limo un'orma.
Però dell'alpe già scendeva l'ombra.

Var. I - Gerundiva

Discendendo, marina costeggiando,
la sonnecciante foce raggiungendo,
a pié nudi il Motrone trapassando.

Cupa rimbomba onda di mar potente,
d'anime migranti tromba sonante:
alto raglia un'asino impenitente.

E contemplando la pesta nel fango,
l'ombra la luce veloce cacciando.

Var. II - Solitaria

Sol calante sulla lunga marina,
Sol giungere di presso alla tua fine,
Motrone, e sol scalzato trapassarti.

Alta muggì una mucca canterina.
Turbe migranti al suon delle clarine,
e il mar faceva il basso e l'altre parti.

Immoto calco d'arto ignoto in mota.
Ci si sosta. Nella luce già morta.

Var. III - Salmastra

Posasole. Pesamare. La foce
Passafiume. La guazza scalzo, ingam-
Barsi, il salsodolce guado cammino.

Mulo torto del cul facea clarino.
Torme flottanti, di piffero incan-
Tarsi, di coro d'onde sottovoce.

E' un sostarsi. In quest'orma rimirarsi.
E' la luce attenuarsi. E in ombra sfarsi.

Var. IV - Crepuscolare

D'in per la foce bulicaminosa
Con le braghe nel brago a salta fosso
Vo' crepuscolarissimevolmente.

D'emigranti la gola catarrosa.
Un bastardel canuto e bianco l'osso
Rode guaendo dolorosamente.

E' uno starsi. O un ritirarsi. Dentro
duole.
Farsi bruna terra dove il sol muore.

Var. V - Forestiera

Lasciando i calzoni sul portapacchi,
Al collo le scarpe, e in mano i calzini,
Largh'esso il nero estuario è superato.

D'anim'emigranti, suon di scaracchi,
cerumi e d'altri mucchi catarrini.
Spernacchia un cinquantino smarmittato.

E' uno sfarsi. O uno sfasciarsi. Di melma
Secca di sole abbrumato sfangarsi.

Var. VI - Balneare

Tra la folla, nel bagno, con le chiappe,
con i piedi, tra la draga che spala,
immergo e sfreddo le mie funeste ire.

Bombi e sarchiaponi ascoltano rap
Presi dal mega-bass. una cicala
Si sfinisce a non finir di frinire.

E' uno schifarsi. Di sol adombrarsi.
E dopo il tramonto il peggio aspettarsi.

Corrado Costa

I due passanti

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, uno che rideva con uno che rideva
uno però più taciturno e l'altro
però più taciturno, quello con le sue idee
sulla situazione e quello con le sue idee
sulla situazione: 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:
i due passanti: quello alto uguale e quello
alto uguale, uno affettuoso signorile l'altro
affettuoso signorile, quello che si raccomanda e
quello che si raccomanda

Collettivo di pronto intervento poetico Altri Luoghi

Testi collettivi ne facevamo già prima del Gruppo 93, ma è solo dopo che è diventata una pratica costante. Rifiutavamo le firme singole. Negli scritti collettivi ad esempio spedivamo una foto che raffigurava 5 forchette con didascalia (da sinistra a destra: Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserza, Massimo Drago, Paolo Gentiluomo). Nelle letture pubbliche distruggevamo i nostri testi presi singolarmente. Non c'era più il testo di Paolo Gentiluomo o di Marco Berisso. Anche quando non preparavamo un testo collettivo, costruivamo la scaletta mettendo insieme i nostri testi individuali senza dare una dichiarazione di autorità, ma semplicemente eseguendoli. Lo facevamo in forme corali e anche parateatrali. Le letture si sagomavano sul contesto, sul luogo, sul tipo di pubblico. Ad esempio, per una mostra d'arte sui siti industriali dismessi nel genovese (METAME) avevamo allestito una *performance* dove accompagnavamo il testo con della "musica industriale domestica", ossia "suonavamo" rasoi, aspirapolveri e simili. Per un'altra occasione, invece, un musicista ha preparato sui nostri testi una partitura che abbiamo eseguito in pubblico sotto la sua direzione. Un altro esempio di lettura collettiva è stato il "Poema Stalin". Si trattava di un testo in distici di settenari in rima baciata, del quale l'introduzione restava sempre la stessa, mentre il corpo centrale mutava in relazione ai fatti salienti di cronaca politica. Il nostro testo collettivo più lungo è stato *Oratorio*, sui morti delle tragedie scespiriane, che abbiamo inscenato al Teatro della Tosse di Genova, e al Teatro di Villa Patrizi di Napoli. A Genova, durante la settimana di rappresentazioni l'abbiamo modificato più e più volte e, più avanti, riproponendolo in un locale, per adattarlo al nuovo contesto, avevamo cambiato la successione degli atti e il numero delle voci recitanti. Altri lavori collettivi sono stati *Metamorfosi* per il catalogo "Leonkart '96", *Catastrofe 5* nel 1997, e *Demolizioni* nel 1998.

Per comporre un testo collettivamente partivamo da un argomento, o eventualmente da dei testi (non necessariamente nostri), dopodiché, talvolta con delle regole da rispettare, procedevamo alla scrittura individuale. Si faceva una prima revisione comune di tutti i testi. Si ipotizzava una scrittura coerente, e poi si procedeva a un lavoro di "taglio e cucito", di montaggio.

Biagio Cepollaro

Luna persciente

li umani non supportano troppa realtà
e manco io ca mento per star dentro

e non uscire che de pistillo in occhiata
se smuove e basta per appena un po' aperta

la porta e se spalanca non ce sono castelli
né strade né architetture sane ma svolazzi

annusate che l'hai già votata la testa
e non resta altra strada alla visione

e ria ria ria il detto si tiene se unico
è il flusso e chi lo genera ma chi

tra noi toccato dal buio ce lo racconta?

(tendopoli)

gli occhi nelle tende disperdendo le mani
neri capelli ricci ammassati dai moti

arrancando contano pochi un cielo non percorso
da satelliti lingua a due a tre senza parlare

senza all'inclinazione all'incavarsi a fossi
pietre muschiose odori radici ancora fosse

intorno e dietro intorno e davanti sfilaccianti
le donne in terra i vecchi in fanghi in ossi

luna persciente luna ditante
luna ca dispensi calmezza a chi ti sfiora

luna ca t'interiora senza dire una parola
ma tu dagli sotto sfronda ma tu sfonda!

sfronda enumerando inventariando debilissima
appena apparsa per me persciente luna nova

specchiante da qui presi moti e conquisi
il mobile viareggio che mi spinge infante

luna persciente luna avvolgente

luna stebiliante

uno s'ancide causa sui prima che il verno
lo colga 'ngialla ma tu dagli sotto sfonda!

e crackeggiando alberga mi scivolo
in oral sembante m'assemblo rammemoro

ma tu vuolmi coglimi vogliami vene
qui nell'ampiezza ch'è larga ch'è stretta

del petto passaci sopra mixa massaggia
il tuo bene messaggia di te addentrati

rincarami la dose con le cose ch'è buio
foio fino allo sputo disìo

moltiplica in gran cassa riempi la casa
porta alla sposa st'inutile verbosa scossa

(la mattanza dei corpi)

venienti bilicosi dell'otomobili grintosi
svolsero le piane in un follio di grame spemi

in lotto partirono la terra tenendola per fili
cima e radice fin sotto alle falde sfaldavano

di ritaglio in ritaglio ecco lo stomaco e come
s'arravogliano l'intestina e come l'interiora

si sfanno e si reggono proprio sfacendosi proprio
cumulandosi in rinnovato e scanusciato giro

e non so quali per viali st'agitarsi de strali
lùngiano i mali e quali nutrono per discordanza

e se codesta mattanza porti a più sapiente core
o se l'è cassa la bilancia dell'acquisto-perdenza

in tutta naturalezza dicendomi. Risarciscimi
buon dio del mai dato-avuto-digerito-nghiottito

ridammi pre-masticato anche male conciato a-
proteico disgiunto entropizzato il fiato lungo

dietro l'orecchio l'abbraccio il fianco prestato
e restituito il fango adulto il grigio mpastato

di chi dà di chi prende non scompare né
scompensa o taglia corto in breve non si scotta

né sconta in tutta naturalezza col dito puntato
in un fioccare di spilli cenando continuando a farlo

(antenne in espansione)

restare è improbabile se sotto il fuoco d'artificio
procede a sbalzi tra emissione ch'è nascere e

assorbimento ch'è morire in lampo di luce solo
non muore il fotone ca l'è senza luogo e tempo

preciso già dato tutto in espansione e scontri
abbraccia e dallo scompiglio quest'angolo a caso

durato diciamo mondo si diventa in città
medianici a furia di antenne e di sensori

in tutta naturalezza, dicendoti. Me posso poggiare?
il vecio ma mica barboun anzi rossastro avvisato

me tremano con la schiena revoltò all'indietro
e le buste dalle ci casca la carne e la frutta

permetto s'appoggi che la facciamo la strada
la guardiamo ma guarda ste frecce ste n'dulazioni

d'asfalto le suole c'ho la machina qui vicino
sì come suole la lascio davanti al portone

arrivarci s'appoggi rossastro avvisato per sforzo
sforzato me casca in tutta naturalezza, dicendoti

e quelli nervosi franti stapiglianti
di bocca in bocca spigolanti da

capoverso a striglianti loci cipischiano
sfruttano voci zimpicchiano di lato

stilano brevi in brevissime note
l'ammiccante dittato in noi ca slittiamo

di dettaglio in dettaglio fissati
in sublimina in panna in fotogramma

toda la città l'è trasùta imbùta
se svascia oliosa da bottiglia

e chi a colpi di freno interrompe
la partenza per nuovo farla

chi lo stacca dal suolo o atterra

schizza violenta sotto lo scafo

con l'acqua inizia la corsa
non è un fare ma è un patire

in tutta naturalezza, dicendoci. Sempre se piove
o continua così il nebbione ca siamo tutti

dentro ar pallone che sfiata che scascia che nicchia
oh a quest'ora se c'è folla non succede da sola

n'altra cosa, dicendoci. Rimpizza rincolla rimbraccia
ancora a guardare a sfollare chi va (dove sa) sale

chi no terriccina ai lati lateggia sonnacchia riapre
una mano sbadiglia te lava er vetro te scompiglia

la guida l'assortiglia-penseri l'in-fieri cognoscendi
il valutandi il prospicienti del caso il dicendosi a sé

in tutta naturalezza con la pezza per i verti per gli spetri
non badando troppo ai ciechi ai muti agli sciancati, diciamo

e stagno è il cielo e stagno è la terra
e stagno è l'apeiron di cielo e terra

e stagno è la conditione stagno la corrente
e stagno è la mente

pericolanti e sicuri
semaforanti
con più bisacce con più
tracolla
telefonanti
li scruti angolati
colati dai muri
verniciosi
fosforescenti
entrare-uscire
salire-scendere
guardare far finta di non
spirare sparare sul mucchio
roseo-forbenti
scienti di grosco
di frodo

ma anche pacificamente distesi. disse: poggiando
su di una nuvola nelle ore-relax mi sovvenne

cominciando un corso apposito la sera e se piove
con l'auto al suo parcheggio ne ritorno nuovo

(tendopoli al chiaro dei satelliti)

per il freddo non riconoscendosi viluppo
collante idea fissa ossessione dei capelli

bucati per far posto può entrare? cosa può
uscire? i piedi le zampe di poco le braccia

possa vivere in sicurezza afferma in ogni
casa illuminata come cambiano resta quella

nei crani la curva del pianeta si accamparono
le mani nessun segnale del perdurare delle

pietre muschiose ma dietro di loro sotto un cielo
percorso da satelliti fossi nelle tende i crani

(epistola alla moglie Franci)

disertato inerme cupiscente
lanciato in un lascia-spingi

di viale gente fioccoso
ripiegato tutto dentro al

torace occhio allo sterno
stremato senza rullo agire

o tirimballo euforico
luccichìo sempre mio

hio fio de te montante
de me discinto in insula

in penisola alla cervice
hio contratto e vicario

affettivo fantasmatico
dal vico dirimpetto ascolto

il mondo è largo è stretto
prolisso e conciso in dato

a fetto a imballo un dato
sconcio accetto tagliato

a fondo sfrondato inaffiato
a siero biossidato

scurato bene poi schiarito
ossigenato e vieppiù mendico

e dico c'è quel che c'è
e cash cash cash
e dash dash dash
e cresh cresh cresh
ma scap scap scap
tencresh? tencresh? tencresh?

e mi dirai c'è troppa polvere
sullo sterno e forse sterco

o il becco tranciato vivo
dalla porta automatica

senza mai fiorire ecco colto
sul fallo se esserci è già sballo

na roba artificiale un tranchiglio
scorrere di sangue un fare infine

quante spine e mine per un cappello
quante cene dicendo solo quello

che dal fatto i nasi disvia e sfiuta
ma grandemente e con frutto sfiorire

e dico c'è quel che c'è
e cash cash cash
e dash dash dash
e cresh cresh cresh
ma scap scap scap
tencresh? tencresh? tencresh?

li omini non supportano troppa realtà
e manco io ca mento per star dentro

luna persciente
luna ditante

luna persciente
luna avvolgente

luna ca t'interiora
senza dire una parola

ma tu dagli sotto sfronda
ma tu sfonda!

Guido Caserza

Malebolge

UNO

(il berlusconi)

Ha il volto cotto, le ossa brulle ed aride
che alle reni tornano: per la fessa
del culo sputa e soffia come l'aspide
che dal merdone è stretto in strana ressa.
E come il serpe tratto dalla roccia
che guizza nell'arena arida e spessa
e s'intorce sui rocchi e contro coccia
al ferro, il rigattiere dallo strozzo
del casso s'erger e col collo s'alloggia
girando intorno al suo codino mozzo.

DUE

(il costanzo)

Dentro le melme del primo scaglione,
lento, gobbo sotto l'ampio cranio brolo,
quel che in vita mostrò fiero il testone
m'appare: or procede nel loco sollo
e sol strisciando nello strame crista
per quel vapor che ben gli chiude il collo.
Per le mosche che gli stan sulla vista
da col ceffo e col pie' di quando in
quando
e sfoggia i coppì pien di gialla cispa
come da porcil porco grufolando.

TRE

(il rutelli)

Questi che avanza con faccia di giusto
Rutelli, uom d'ogni frode, è. Due coste
ha pelose che salgon sopra il fusto
e dalla riva branche come rote
a guisa di scorpione tragge in su.
Ma non la coda svela che pur scuote
il vil Francesco, né la bocca lurca:
sopra al secondo cerchio la squamata
schiena erge, levandosi come duca
tenta l'amore ma riescì in pisciata.

QUATTRO

(l'occhetto)

Dietro un pruno stan con l'aspre lingue
sopra una strana bestia forte urlando.
Quello che più in alto si leva e spinge
è D'Alema: forcuto ha lo rosso manto.
Chi dalla broda alza la testa e il casso
è Cossutta che il dente affonda al fianco
di Veltroni: la gola porge al passo
di Fassino che tetro viene al cozzo
con Diliberto. Occhetto scemo al masso
la laida risma guata e non fa motto.

CINQUE

(il sacchi)

Come piombato vetro l'occhio aguzza
a Milanello nella sozza ralla,
l'azzurra Italia gabba e vile luzza
scimmia che lippa mai stucca la palla.
Arrigo Sacchi getta leppo e il culo
dai coppì mostra come dura calla,
cuoio che il moncherino randa fuco
scemo di calcio contro Baggio e il pretto
Vialli. Misero mister racca muco
fesso nel volto dal mento al teschietto.

SEI

(la moratti)

Ecco la donna da conio sì adorna,
la magra fante che in piedi sta ritta
alla fine del calle: par madonna,
non muove la chioma di lacca pitta,
ma quando il drudo ve' dilacca presta:
è Letizia, moratta dalla ricca
voglia; le fische mostra a bestia lesta
e grosse grazie. "Oh Silvio" dice ebbra,
ma quel soffiando gli azzanna la cresta
e sul cranio le morde pien di lebbra.

Giuseppe Caliceti

Il ponte

a Corrado Costa

Immaginate un ponte.

Sì, lo so, il ponte ora non c'è
ma immaginate per un istante...
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba
per costruire il ponte che non c'è
(e così i giorni successivi):
il ponte sarebbe completato presto
e si andrebbe oltre questa valle
con quel ponte.

Sì, lo so, la valle ora non c'è
ma immaginate per un istante...
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba
per costruire questa valle
(e così anche le valli successive):
la valle sarebbe completata presto
e ci si potrebbe costruire il ponte
sopra questa valle.

Sì, lo so, il ponte e la valle ora non ci sono
ma immaginate per un istante
che quel ponte e quella valle ci fossero.
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba
per costruire quel ponte e questa valle
(e così anche il ponte e le valli successive):
il ponte e la valle sarebbero completati presto
e allora... allora ci sarebbe una donna
che attraversa questa valle
camminando nuda sopra il ponte.

Sì, lo so, questa donna non è nuda
- non è lei questa donna, non si sa –
ma immaginate per un istante che
quella donna nuda che attraversa la valle
camminando sopra il ponte fosse nuda:
potrebbe essere lei quella donna?
Immaginate che tanti uomini
lavorassero onestamente
per quella donna nuda
(e così anche i giorni successivi):

la donna sarebbe nuda, non c'è dubbio
e tutti gli uomini vorrebbero

questa donna, non c'è dubbio.

Sì, lo so, ora non c'è dubbio
ma immaginate per un istante
che ci fosse dubbio...
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba
per costruire quel dubbio
(e così anche i dubbi successivi).
Immaginate che tanti uomini
dubitassero onestamente

credete forse voi che questi uomini
potrebbero rivolgersi ad altre donne
se tutti amano questa valle?

Voglio dire: a volte non sembra anche a voi
che lei voglia...
Anche senza dirlo a volte non vi sembra
che lei ci stia dicendo di...

Sì, lo so, voi ora non amate questa valle
-il ponte non c'è
la valle non c'è
la donna è una di quelle che dice e non dice...-

ma immaginate per un istante
che questa valle amasse voi.
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba
per essere amati da questa valle
(e così anche dalle valli successive).
Immaginate che tanti uomini
onesti e disonesti come voi
fossero amati onestamente da questa valle:
la donna certo se ne andrebbe
a letto sotto il ponte

Sì, lo so, il letto ora non c'è
-lei non è una di quelle donne che...
noi onestamente non siamo di quegli uomini che...-

ma immaginate per un istante
che il letto ci fosse.
Immaginate che lei onestamente ci dicesse:

“domani mattina ci si alza tutti all'alba
per tornare a letto con la donna che non c'è”:

(cosa direbbero i ponti successivi?)

Tanti uomini
camminano onestamente
verso quel ponte:

dove sarebbe allora la valle?

Sì, lo so, la valle ora non c'è
ma immaginate che...
saremmo tutti sull'istante?
Immaginate che domani mattina
ci si alzasse tutti all'alba a fare...
cosa farebbero i successivi?

Voglio dire: immaginate che tanti uomini
amassero onestamente questa valle che non c'è:
chi non c'è cosa risponderebbe
se ci fosse un ponte?

Sì, lo so, ora...
-lei non è una di quelle donne che...
la valle non è una di quelle valli che...
anche il ponte non è uno di quei ponti che...

ma immaginate per un istante che...

onestamente, ditemi, secondo voi, adesso
saremmo ancora sull'istante?

Sì, lo so, ora se ci fosse non c'è
ma immaginate se ci fosse... se ci fosse...
(cosa faremmo tutti in quell'istante
e nell'istante successivo?)

Voglio dire: immaginate di aver già costruito
un ponte: questa valle sarebbe così nuda, ora?

Sì, lo so, ora non è l'ora
lei non è...
noi non siamo...

ma immaginate che non è l'ora... fosse l'ora

allora, voi, domattina, all'alba
vi alzereste onestamente
dal letto di questa donna nuda
per costruire i ponti successivi?

Piero Cademartori

da Costruzioni

Afflizioni determinate

(da un'opera di D. Cignini)

Peotica apoplettica in parete
afflitta e ben pensata
ricognizion (d'ombra è refuso) d'uso
visvìa e squaderna incolla e lascia alluso
scala (che d'ombra è méta)
s'appiccica (in ombra) semàforo cinge
ellittica ispecie (al fondale) tinge
raggrume e 'i strappa, aunghia
(novella forma diéta)
ma in sé mirando (data
smistata incide a lo refuso cruna
svelle l'alluso idioma)
inchioda, batte il tempo
quasi a sé volta e volta lassa gire
finzione la parete (ribadisce)
s'adempie a tali attese
(quantunque 'l rimembrar m'è vice) ispecie
della tenzon, artatamente alzata.

Un automedonte si manifesta

(da un'opera di P. Canepa)

Siede l'incauto allibrator ch'è esperto
nel game (virtualità sorprende) reso
fronte di ciò che il viaggiatore è preso
(avverte, spia) 'l fermo del trasferto
inserto rete (speculare) offerto
s'accende 'n mémora, questo, ch'è acceso
onde s'avvia, di poi, restand'atteso
(movie) di movimenta resta incerto.
Qual sillaba (l'errore), o incauto arrivo
misura 'n segmenti a mente, o mani
s'indaghi pure ove quest'io s'innesta
onde rallenta 'l veicolare privo
arresta (e intende, poi) l'exempla vani
d'autologista, o viaggiator da festa.

P. CADEMARTORI, *Afflizioni determinate*, in AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a c. di A. G. D'Oria, Lecce, Piero Manni, 1992, p. 104.

Marco Berisso

La salute

mai mi sarei pensato così solo
e legato ai sobbalzi e ai mutamenti
come quando passavi sopra ai denti
la lingua per la sete, non credevo
fossero così lunghi quei momenti
da costringermi a rievocare al volo
i tuoi gesti e i miei versi, presi a nolo
come supplenza, utile al sollievo,
di quell'acqua che non potevo darti,
e poi ci ripensavo,
e in silenzio tornavo a controllarti
le pulsazioni, a non dissimulare
l'angoscia che provavo
nel vederti lì, inerte, respirare,

e aspettavo, guardandoti, il momento
in cui fosse sospeso il tuo tremore,
in cui bloccati i nervi, anche il rumore
del corpo riprendesse consistenza
in un ritmo più blando, in un colore
più acceso la tua faccia, ed in un lento
sillabare la voce che violenta
spezzavi adesso, ma in quale valenza
potevo lì propormi, in quale ruolo,
se non quello di muto
osservatore, se non quello, solo,
di registrato dai tuoi occhi chiari,
qualcosa lì seduto
che la luce intercetta in modi vari,

poi è finito tutto, solo un getto
di parole impastate, la tua mano
che si lascia, i tuoi occhi ancora, strano
che non siano aperti, ma è passato,
ti sussurro, è finita, sono sano,
no mi sbaglio, sei sana, questo letto
è altri letti, il conto, per difetto,
delle paure è stato regolato,
dormi adesso, io intanto mi riprendo
la tua mano, il destino
è una balla, il tuo corpo invento, rendo
al tuo corpo, il cammino
di questa salute inizia, presto,

è il fascio delle fibre, voglio dire,
quello che ci accomuna, è una salute
precaria, e quando manca sono mute
le lodi, e con loro ogni ambizione,

a te serrato e a tutte le volute
del tempo e della sorte, so stupire
me stesso ancora, prima di scoprire
adesso la mia vera condizione,
mentre rintraccio sul tuo viso bianco,
bianco più della luce,
l'ombra delle mie rughe, e sono stanco,
già stanco, e troppo, e scelgo un altro fine
al pensiero che induce
intorno a sé scenari di rovine,

fatti più fine, dammi un nuovo modo
di ragionare, un chiaro
metodo per sciogliere questo nodo,
mentre scavi più a fondo dentro al cuore
e inizio un gioco raro
e in rima, e questa rima, ancora, è *amore*

[GLOSSA]

e il tema, qui, è che lei corre nei sottopassaggi della stazione, e il suo viso e i suoi occhi, e i suoi capelli e il suo seno tracciano scie colorate

ma altro tema è il nodo delle mani nel susseguirsi dei congedi, e mani che si cercano e poi si stringono, e mani che si disgiungono quando il momento di separarsi arriva

ma altro tema è quello del separarsi, che è una lama che s'insinua tra le fenditure e gli interstizi, e fa leva, e rompe; il separarsi dunque, è di causa meccanica, esterna, ostile

ma altro tema è quello della caccia, che è l'inseguirsi e il cercarsi delle mani, l'allacciarsi delle mani, la corsa e la scia, il porgere la gola, e la voglia

ma altro tema è quello della voglia, e i corpi presenti e i corpi latenti, e il cercarsi dei corpi e il raggiungersi dei corpi, è il seno, le mani, gli occhi, i capelli, e tante altre cose

ma altro tema è quello del gesto, mentre il braccio si distende nel saluto, e un altro saluto si distende, a sua volta, in risposta, poi tutto questo spezza l'armonia omicida della prospettiva

ma la figurazione è la pantera

ma il titolo è

SEQUENZA: TU, PANTERA...

...ma poi, tu, ma quello che conta,
tu, ma conta poi che tu
sei corsa, tu, sei corsa qui, poi,
tu, sei corsa qui, cristiana,
per non perdere, tu, per non
perderci questo momento,
questo momento qui del lasciarci,
della sorpresa, dello sfumare,
conta che tu, correndo, che tu
voglia cercare un attimo di

contatto con la mano, tu,
che insegui, tu che insegui
il contatto, tu, come pantera,
come pantera, tu, che cerca
e ci insegue, ma tu affannati,
tu inseguici e braccaci, tu,
con la mano, e ti aspetto, qui
con l'occhio teso, la mano tesa,

e tu braccami, tu ansimi, coi denti
lucidi, tu, come pantera, tu,

saltami al collo, e baciami, ma poi,
ma poi quello che conta, tu,
quello che vale, tu lo sai, lo
percepisci, quando inizia, qui,
il distacco, e quando scivola,
e ti scioglie il contatto, e tu
ti replichi, tu, pantera rintanata,
tu ti comprimi e schiacci,
in prospettiva, e scivoli ed alzi
il braccio, tu, pantera coi cuccioli

tu che solo un'ora prima parlavi
coi denti bianchi, lucidi, ma tu
correndo m'inseguì, cristiana,
ora m'inseguì, ora corri, qui corri
e mi bracchi, cristiana, tu,
con i tuoi denti bianchi,
con i tuoi denti lucidi,
mi scivoli dietro le spalle, tu,
ma no, ma qui non c'è più
nessuno, non c'è nessuno, qui, tu

non ci sei, quando qualcosa
ha sciolto il nodo delle mani, tu
lo sai, tu alzi il braccio, tu spezzi
la prospettiva col braccio, tu
scheggi la luce con i tuoi denti
lucidi, tu, la pantera, tu biondo
della pantera, tu, bionda ghiandola
della pantera, ma ora sono io, tu
lo sai, ad inseguirti, a braccarti
correndo, tu lo sai che il corno

apre la caccia, tu, pantera stanata,
tu, pantera che corre e che corre,
tu lo sai che cerco le tue tracce
sul corpo, sul mio corpo, ma qui
non c'è più corpo, non c'è corpo,
qui, cristiana, ma non ho corpo, ora
che hanno tagliato il nodo, ma tu
scappa, corri, tu, via, così domani
riallaccerai i nostri nodi, ma sento
qui il tuo odore, di nuovo mi inseguì,

amore,

Mariano Baino

Quatre-vingt-treize

Caravane-trésor, quatre-vingt-treize, (Contre Saint-Bluff?): chi
el Cervantès ricorda d'una carta con cui perdi s'è di più, ma perdi

a volte pure s'è di meno? o, a far l'ipercocciuto, i versi dell'
Ajace foscoliano (risa grasse à la première): O Salamini, o so

li / Di tanti forti e sciagurati avanzi... o gli alfieriani del *Fi*
lippo: - Udisti? - Udii. - Vedesti? Vidi. - Oh rabbia!, e siamo

quasi alla porzione al diamargheritone con Tom Sharpe: il Wilt
si guardò intorno, tenenno a mmente 'a sala: todos là: c'erano

tutti i rocchi: Nuova Sinistra, Sinistra, Sinistra
Vecchia e Centro Indifferente e Destra Culturale e Reazionaria

Destra: Sua Criticità può contemplarvi... pensieri d'uffa e
boomerang di baobab: ci metta l'occhio sua Criticità: gli azzurri

(scava Faria da dentro questo testo, sento alle volte, sono ra
spe?, grattare il rigo sopra; poi una breccia; n'esce l'abate

a capa capovolta) azzardi a manovella gusti: le sembrerà di stare
in un burchiello briaco d'orinali, zàffiri e sode ova, nomina

tivi fritti e mappamondi, e acute aerofagie; lei salirà in un u
fo unico indescrivibile (comme ce texte... ah, ingenieux appareil

à traction continuelle (il permet au lecteur de régler lui-même
l'intensité de la lecture; on veillera avec soin à ce que l'

oculaire globe ne tourne pas sur lui-même...): oh, lei si persua
derà di come un gruppo letterario è a volte trebisonda incerta (è

Faria, il Faria vero, che sento sfossicare come talpa e che
apre brecce nelle mura? o è un Faria in ipotesi alle prese con

un'ipotetica fortezza?), è preso norte, ma anche creanzato
ricercar, che va in agresto a dirgli dei sacelli dei macelli

sacri dello scriba... nibba di nient coi cartoncini-ometti, sa, quelli
dei puzzle, se non come implicati, el neghi minga, in puzzle

à la Percé (la vie même, voilà), ciasceduno coi suoi glomi,
col suo grifo personale): pisce gruosse e piccerille: capitune

saure e anguille, spinole, spuonole, sierpe e sarpe, scauze
nzuoccole e colle scarpe... guizzi a scindere due poli (con

venzione ed espressione).....: ricercare
interagendo in guisa morbida leggera, come un capovolgibile

sistema di re nudi e di bambini, con il proprio geroglifico
cappello a far domande, in strapazzo a far domande, in stra

regno interrogando una precarietà: se è solo scapataggine,
il ballo che fa l'orso, finiremo sonarelli degli oracoli...

(Faria non è soltanto uno che tenta di smammarsela, Faria
è un pezz del progett mè) nell'oggi dian mondicchio bi

dimensionale; parlettieri di visibili invisibili (ah, lin
guaggia che si smercia per un chillo che non è: tramite

neutro da spubblicare, sbetuperare; e per non fa i robb a
mezz serve una selezione delle fonti, essere accorti

nel fare figli stranizzati ibridi creolingui: contamin
montaggiamenti con un cuore a crepantiglia eppure attente

a che scomporre frantumare ricomporre; questo testo è al punto
critico, da impossibile totale di un sistema che non c'è: 93!

(è al baciomorte, al diablo parasacco): vorrebbe menzionare un po'
di bravi cristi, e alla rinfusa nomina e menziona come in gang

steristica anni '20 da little italy, o da band che suona il dixie
land: Frank Leonetti, Benedetta "Bbud" Cascella, Bert Lacàtena

(Faria si troverà fuori senza accorgersene), Al Giuliani, Biase "Sh
allot" Cepollaro, Phil Bettini, Ed Sanguineti, Mark Berisso, Tom

Ottonieri, Raf Voce, Johnny sassi, René Barilli, Joe Caliceti,
Conrad "the Loving" Costa, Paul Gentiluomo, Frank Muzzioli, altri

ceci n'est pas un poème sur le groupe quatre-vingt-treize!

Bibliografia

Per le difficoltà di definizione del Gruppo 93, non ne abbiamo isolato i testi.

Le antologie *La parola innamorata*, *I Novissimi*, *Poesia degli anni settanta*, si trovano nella bibliografia critica poiché ne abbiamo principalmente tenuto conto delle introduzioni e della struttura.

I riferimenti ai curatori dei testi sono consapevolmente disomogenei: si nota ad esempio “F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di)” quando il curatore ha un ruolo più autoriale, mentre “AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali...*, a c. di A. G. D’Oria” quando più neutrale.

Bibliografia dei testi letterari

AA.VV., *Altri luoghi*, a c. di M. Berisso e G. Caserza, Genova, Studio Eidos, 1991.

AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a c. di A. G. D’Oria, Lecce, Piero Manni, 1992.

AA.VV., *L’anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica.*, a c. di T. Ottonieri, Reggio Emilia, Edizioni Elytra, 1992.

M. BERISSO, *Annali*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2002.

G. CASERZA, *Allegoriche*, Salerno/Milano, Oèdipus edizioni, 2001.

G. CASERZA, *Malebolge*, Civitella - Arezzo, Zona, 2003.

B. CEPOLLARO, *L’atelier di Cezanne*, «Baldus», n°0 (1990), pp. 16-9.

B. CEPOLLARO, *Luna persciente (1989-1992)*, Roma, Mancosu editore, 1993.

C. COSTA, *Pseudobaudelaire*, Civitella - Arezzo, Zona, 2003, p. 8.

L. DURANTE E G. FRASCA E M. FRIXIONE E T. OTTONIERI, *Beat*, Napoli, Editoriale Aura, 1984.

L. DURANTE, *Variazioni D’Annunzio*, Rapallo, Zona, 2000.

M. FRIXIONE, *bella donna cui manca un dente*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 50-3.

M. FRIXIONE, *Ologrammi*, Genova, Zona, 2001.

P. GENTILUOMO, *Catalogo*, Genova, Zona, 1998.

P. GENTILUOMO, *Novene irresistibili*, Cosenza, Periferia, 1995.

T. OTTONIERI, *Contatto*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2002.

T. OTTONIERI, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980.

L. VOCE, *(Musa!)*, Roma, Mancosu editore, 1991.

L. VOCE, *Variazione n.III (d’amore, d’altro)*, «Baldus», n°0 (1990), 1, p. 3.

Bibliografia della critica

- AA.VV., *Appunti*, «Baldus», n°0 (1990), 1, pp. 6-7.
- AA.VV., *Gli anni '60 e '70 in Italia due decenni di ricerca poetica*, a. c. di S. Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003.
- AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa. Antologia di testi teorici e letterari*, a c. di A. G. D'Oria, Lecce, Piero Manni, 1992.
- AA.VV., *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, a c. di R. Barilli F. Curi P. Cuzzani e N. Lorenzini, Bologna, Pendragon, 2005.
- AA.VV., *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a. c. di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli, 1978.
- AA.VV., *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, Foggia, Bastogi, 1981.
- M. BAINO E B. CEPOLLARO E L. VOCE, AA.VV., *Gruppo 93, (a cura di F. Bettini e F. Muzzioli)*, P. Manni, Lecce, 1990, «Baldus», II (1991), 1, pp. 124-5.
- M. BAINO, *A proposito delle "Tesi di Lecce"*, «Baldus», n°0 (1990), pp. 8-9.
- M. BAINO, *Editoriale*, «Baldus», n°0 (1990), 1, p. 3.
- M. BAINO, *Editoriale*, «Baldus», III-IV (1993), 3, pp. 3-4.
- M. BAINO, *Gruppo '93: com'è, come si pensa che sia, come si vorrebbe che fosse...*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 33-6.
- R. BARBOLINI, *Dal «Politecnico» nella brace*, «Panorama», 18 Giugno 1994, pp. 188-93.
- R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.
- R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- M. BERISSO, *Nomadismi Letterari*, «Millepiani», n°0 (1993), 1, pp. 127-49.
- M. BERISSO, *Postilla (breve)*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 45-6.
- M. BERISSO, *Pratiche di lettura*, «Juliet», DIII (1991), 10, pp. 28-9.
- M. BERISSO, *Sull'utilità dei medievali per le nostre lettere*, «Altri Luoghi», 2 (1989), 1, p. non segnate.
- F. BETTINI E F. MUZZIOLI (a.c.di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Piero Manni, 1990.
- F. BETTINI E R. DI MARCO, *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Edizioni Synergon, 1993.
- B. CEPOLLARO, *Editoriale*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 3-4.
- B. CEPOLLARO, *Il presente a venire*, «Baldus», IV (1996), 6, pp. 3-4.

- B. CEPOLLARO, *La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo93*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 37-40.
- B. CEPOLLARO, *La conoscenza del poeta: metamorfosi e realismo*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 6-13.
- B. CEPOLLARO, *Perché i poeti nel tempo del talk-show?*, «Baldus», III-IV (1993), 3, pp. 14-8.
- B. CEPOLLARO, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo 93 per il gruppo redazionale di Baldus*, «Baldus», n°0 (1990), pp. 10-1
- R. CESERANI, *Trent'anni dopo, una invitata di pietra di nome avanguardia*, «Il Manifesto», Aprile 1993.
- G. CONTE, *Attraverso il mito*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. IX.
- F. CURI, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori editore, 2001.
- F. CURI, *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2003.
- G. DAVICO BONINO, *Neoavanguardia, poesia della*, in AA.VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, pp. 246-51.
- R. DI MARCO, *La letteratura della fine della letteratura*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. IX.
- F. FORTINI, *La lingua slogata con buone o cattive maniere*, «Il Manifesto», 11 Gennaio 1991.
- M. FRIXIONE, *Sull'eredità dell'avanguardia*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 41-2.
- P. GENTILUOMO, *Ridire, ridare, ridere*, «Juliet», LXV (1995), 14, pp. 36-7.
- A. GIULIANI (a.c.di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 2003.
- A. GUGLIELMI, *Una democrazia delle forme*, «Alfabeta ...», LIX (1984), p. 6-7.
- F. LEONETTI E A. PORTA E G. SASSI, *Bilancio provvisorio*, «Alfabeta ...», LXIX (1985), p. I.
- F. LEONETTI, *Stile e statuto (ieri, oggi)*, «Alfabeta ...», LVII (1984), p. 3.
- N. LORENZINI, *Forma chiusa e flusso narrativo*, «L'informazione bibliografica», ... (1991), 1, pp. 30-1.
- N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1999.
- N. LORENZINI, *Poesia del novecento italiano*, Roma, Carocci editore, 2002.
- R. LUPERINI, *“Postmodernismo critico”? Discutiamone*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 29-31.
- R. LUPERINI, *Per la critica della retorica nel 63 e nel 93: continuità e rotture*, «Baldus», III-IV (1993), 3, pp. 7-13.
- F. MUZZIOLI, *L'occasione del 63*, «Alfabeta ...», LVIII (1984), p. 7-8.
- T. OTTONIERI, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- T. OTTONIERI, *Lettera privata a Lorenzo Durante*, Settembre 1989.
- T. OTTONIERI, *Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 43-5.

A. PAGHI, *Il disagio del testo. Quattro letture di poesia di ricerca*, «Baldus», III-IV (1993), 3, pp. 64-5.

G. PATRIZI, *L'oscurità gaddiana*, «Alfabeta ...», XLIX (1983), p. 28.

G. PONTIGGIA, *Interrogarsi*, «Alfabeta ...», LXVI (1984), p. 4.

A. PORTA (a.c.di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.

G. RABONI, *Miopi e presbiti*, «Alfabeta ...», LVIII (1984), p. 7.

E. REGA, *Oltre il postmodernismo: la parola come esperienza del caos*, «Quaderni di critica», II (1991), 33-4, pp. 159-63.

A. SPATOLA, *Verso una poesia totale*, Torino, Paravia, 1978.

L. VOCE, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 14-21.

L. VOCE, *Chi ha paura del Gruppo cattivo?*, «L'Unità», 2002.

L. VOCE, *Il postmoderno è nostro: giù le mani*, relazione al convegno «Il Gruppo 63, quarant'anni dopo» Bologna, 2003.

L. VOCE, *Novissimi, back in action*, «L'Unità», 2003.

L. VOCE, *Poeti (papaveri) e papere*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 47-9.

L. VOCE, *Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo 93*, «Baldus», II (1991), 1, pp. 22-4.

Bibliografia internet

<http://www.cepollaro.it/>

http://www.geocities.com/energia_nucleare/nucleare/reattore_nucleare_trino_vercellese.htm

<http://www.lellovoce.it/>

<http://www.sparajurij.com/tapes/azioni/gruppo.htm>

<http://www.sparajurij.com/tapes/deviazioni/AldoNove/hascritto/holden.htm> (A. NOVE, *La poesia dopo la fine della poesia. Tradizione letteraria e happening, Baci Perugina e rap*, Seminario tenuto alla scuola Holden nel dicembre 2000).

http://www.sparajurij.com/tapes/situazioni/lab_ottonieri.htm

<http://www.mumumu.it/sezioni/polis/new/ventroni-romainpoesia.html>



Altri E-book pubblicati:

Inediti

Sergio Beltramo Capitano Coram
Gherardo Bortolotti Canopo
Alessandro Broggi Quaderni aperti
Guido Caserza Priscilla
Biagio Cepollaro Lavoro da fare
Luigi Di Ruscio Iscrizioni
Francesco Forlani Shaker
Florinda Fusco Linee
Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è
Marco Giovenale Endoglosse
Andrea Inglese L'indomestico
Sergio La Chiusa Il superfluo
Giorgio Mascitelli Città irreale
Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)
Gianpaolo Renello Nessuno torna
Massimo Sannelli Le cose che non sono
Francesca Tini Brunozi Brevi danze

Ristampe

Mariano Baino Camera Iperbarica, 1984
Benedetta Cascella Luoghi comuni, 1985
Corrado Costa Pseudobaudelaire, 1964
Luigi Di Ruscio, Le streghe s'arrotano le dentiere, 1966
Giuliano Mesa, Schedario, 1978
Giulia Niccolai, Poema & Oggetto, 1974

L'iniziativa editoriale Poesia Italiana E-book intende ristampare in formato pdf alcuni libri di poesia e narrativa che rischierebbero l'oblio, in mancanza di efficace supporto. Si tratta di libri importanti per la storia della poesia italiana, la cui memoria non può che essere affidata ai protagonisti e ai testimoni degli anni in cui sono nati. In particolare i testi che saranno ristampati dalla Biagio Cepollaro E-dizioni si collocano, per lo più, tra gli anni '70 e i primi anni '90. Affianca tale collana, la pubblicazione di inediti: autori di poesia e di prosa che sono apparsi o hanno incrociato in qualche modo il flusso del blog Poesia da fare. E' la poesia di questi anni, profondamente trasformata dalla Rete: ci si augura che le nuove possibilità tecnologiche possano contribuire a diffondere, ma anche a qualificare, la fruizione della letteratura.

Curatori di collana:

Biagio Cepollaro,
Florinda Fusco
Francesca Genti
Marco Giovenale
Andrea Inglese
Giorgio Mascitelli
Giuliano Mesa
Massimo Sannelli

Computergrafica:
Biagio Cepollaro



© 2006 by Biagio Cepollaro

E' consentita la sola stampa ad uso personale dei lettori e non a scopo commerciale.

e-mail biagio@cepollaro.it