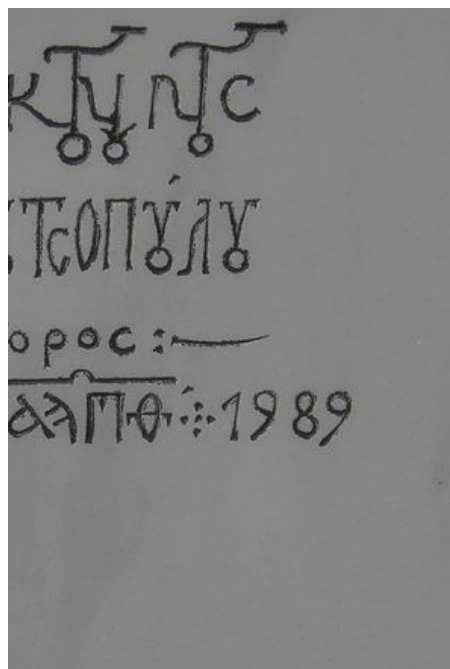




Angelo Petrella

Avanguardia, postmoderno e allegoria
teoria e poesia nell'esperienza del *Gruppo '93*

A.A. 2002-2003



Se dipendesse da me, ti farei schivo e taciturno, pressoché muto. Sdegnoso del ciarlare comune, dei quotidiani salutiebacci. Tuttavia ti accenderesti quando si tratti di incrinare con velenosi dubbi, le più solide opinioni altrui.

Francesco Muzzioli, 1985

Va', lascia
quest'are: invan tu d'Argo i numi adori.
Grida pur, squarcia i panni, invoca i numi.
Non scanserai l'egizia nave: esclama,
e con accento di dolore assorda
l'aer d'acerbe acutissime querele.

Roberto Di Marco, 1995

le ambigue
parole renderesti non parole?
spareresti su di esse per raggiungere
che c'è tra l'una e l'altra, nelle bianche
tenebre dei fogli? un'esigenza, forse,
da lettore? cosa cerchi fra le mobili
sabbie, le movibili
arene di un lessico zeppo e vuoto
di nomi?

Mariano Bàino, 2000

INTRODUZIONE

La seguente tesi analizza le teorie della poesia nella discussione sulla possibilità di una nuova avanguardia avviatasi col nascere del *Gruppo 93*, e più precisamente le impostazioni teorico-programmatiche di quei gruppi o singoli che più si sono contraddistinti nell'area sperimentalistica a cavallo tra la seconda metà degli anni Ottanta e la prima degli anni Novanta del '900. Da più parti si è variamente definita questa nuova fase (perché per l'appunto, essendo un periodo che in qualche modo ancora ci appartiene – e dunque non essendo ancora storicizzabile per evidenti difficoltà diacroniche – va definito come fase, senza per questo voler inficiare le definizioni stesse di avanguardia che comunque avremo modo di prendere in considerazione) come *Terza ondata* di avanguardia¹ (detta anche neoavanguardia o, in senso canzonatorio, avanguardia con due nei) contrapponendola e accostandola alle avanguardie storiche, *in primis* il futurismo italiano, e a quella del *Gruppo 63*. I principali raggruppamenti dell'area sperimentalistica confluiscono nella formazione del cosiddetto *Gruppo 93* nel 1989: di esso, dei precordi e degli sviluppi prenderemo in considerazione soltanto quegli elementi (tendenze, gruppi o singoli) che si sono contraddistinti per l'apporto teorico, per la presenza e per la propositività. Possiamo preliminarmente osservare come nel dibattito svoltosi sulle riviste o comunque nella produzione libraria, tra i tantissimi contributi pubblicati, solo alcuni ebbero un marchio duraturo e una continuità di articolazione teorica: saranno questi contributi ad essere presi in considerazione e principalmente attorno ad essi argomenteremo le nostre riflessioni.

¹ Per ulteriori chiarimenti sui termini *Terza ondata*, *Neo-neoavanguardia* e *Gruppo 93* si rimanda al cap. VII, p. 82.

Dunque escluderemo per ovvi motivi teorici quegli autori o quei critici che, pur avendo partecipato ad alcune riunioni del suddetto *Gruppo 93* o comunque agli appuntamenti letterari dell'epoca (come ad esempio i convegni delle riviste, punto nodale per lo scambio, il dibattito e l'acquisizione di elementi teorici utili ad alimentare il fenomeno della *Terza ondata*), non si sono contraddistinti per un apporto sufficiente alla discussione dell'epoca (per definire la sufficienza non stabiliamo un criterio quantitativo o qualitativo, ma soltanto, ribadiamo, un'assiduità e costanza di presenza dell'oggetto *Terza ondata* all'interno della propria produzione teorica e critica del tempo, nonché all'interno dei propri pronunciamenti teorici o critici pubblici).

In ogni lavoro su gruppi e tendenze di norma si comparano i differenti approcci dei differenti soggetti. In specie per quanto concerne un fenomeno così ravvicinato nel tempo (il cui materiale non è reperibile nella sua totalità – e di cui spesso non c'è materiale reperibile se non in forma di resoconto verbale – e il cui dibattito è spesso ancora in corso) non si possono collocare i protagonisti in un panorama storicamente definito, se è vero che un evento è storicizzabile partendo dalle cause che l'hanno prodotto ma anche osservandone per intero gli sviluppi successivi. Questo anche poiché la grossa parte dei protagonisti della *Terza ondata* è ancora vivente e di alcuni di essi si sono avute clamorose “inversioni di tendenza”, dunque rinnegamenti anche forti dell'approccio sperimentale e avanguardistico alla letteratura (ma di questo avremo modo di parlarne più avanti). Noi dunque tralascieremo la cronologizzazione degli eventi che hanno portato alla necessità della definizione di una nuova avanguardia, nonché di quelli che hanno portato alla nascita e allo scioglimento di un *Gruppo 93* (cronologizzazione che apparirebbe anche forzata, data l'impossibilità di reperire ad esempio verbali cartacei inesistenti di riunioni, o materiale di circolazione interna andato perduto o distrutto: notizie ne si hanno e anche certe, ma una tesi scientificamente valida deve comportare necessariamente la verificabilità degli assunti dati).

Tralascieremo quindi la storicizzazione e la periodizzazione degli eventi attinenti la *Terza ondata* (per chi volesse approfondire la cronologia rimandiamo a studi già pubblicati²). Ci concentreremo piuttosto sui temi appunto teorici di discussione, e quindi sul dibattito relativo a una teoria della poesia in una *Terza ondata*: prenderemo in considerazione innanzitutto lo “statuto teorico della poesia” (e cioè la sua definizione, l'estetica/e o la poetica/e di riferimento, il rapporto col simbolo e la lirica) per come venne trattata dai diversi raggruppamenti di cui sopra. Quindi analizzeremo i temi

² In particolare – oltre al cap. VII, p. 82 di questa tesi – si confrontino le note di ricostruzione cronologica degli eventi in: AA.VV., *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli, Lecce, Piero Manni, 1990; Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italiana Scientifica, 1994; ma anche Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, Roma, Editori Riuniti, 1996, vol. II, pp. 917-40

della “definizione di avanguardia”, del “rapporto con il postmoderno” e dell’“utilizzo dell’allegoria”. Suddetti temi infatti, oltre ad essere i punti di snodo delle differenziazioni teoriche, furono spesso e volentieri presenti negli stessi ordini del giorno propri di discussione dei raggruppamenti, nonché furono temi onnipresenti nelle titolazioni di periodici e giornali dell’epoca.

Per un ausilio temporale diciamo innanzitutto che per *Terza ondata* definiamo quel fenomeno teorico-letterario e poetico italiano (ma come vedremo la prassi dalla teoria sarà difficilmente districabile) i cui precedenti si rilevano all’inizio degli anni Ottanta, che trova un pieno sviluppo nei dibattiti, convegni e festival per tutta la seconda metà degli anni Ottanta (fino alla costituzione nel 1989 del *Gruppo 93*) e che inizia a declinare all’inizio degli anni Novanta (il 1993 è la data di scioglimento del *Gruppo 93*) per perdersi poi in una singolarità di progetti che, senza il collante della discussione e dell’appuntamento collettivo, perde il proprio tessuto di incisività, di presenza nel pubblico e dunque perde la propria possibile definizione di avanguardia. Anche se molti degli operatori letterari che considereremo sono ancora viventi e dunque hanno continuato il loro lavoro sulla teoria poetica o avanguardistica, ci sembra che gli studi di maggior importanza siano propriamente quelli del periodo che va dall’inizio degli anni Ottanta al 1993, data dello scioglimento del *Gruppo 93*. Oltre che per una ragione di stretta interrelazione tra teoria e produzione letteraria, soprattutto perché il periodo più caldo e sensibile ai problemi relativi alla necessità di una nuova avanguardia ci appare quello appunto degli anni dell’azione del *Gruppo 93* (1989-1993), che costituisce diciamo l’apice e l’inveramento delle elaborazioni teoriche degli anni Ottanta miranti alla costituzione di una nuova avanguardia.

Per quanto attiene poi ai raggruppamenti su definiti, o ai singoli che più ebbero presenza sulla scena letteraria dell’epoca, possiamo distinguere: il gruppo di *Quaderni di critica* (costituito da Filippo Bettini, Marcello Carlini, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi e dai poi fuoriusciti Mirko Bevilacqua e Mauro Ponzì), il gruppo che si raduna sotto la rivista *Baldus* (Mariano Bàino, Biagio Cepollaro e Lello Voce), il collettivo di *Altri luoghi* (Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserza e Paolo Gentiluomo) e i membri del collettivo, poi scioltosi, apparso all’inizio degli anni Ottanta col nome di *Kryptopterus Bicyrrhis* (o *K.B.*, composto da Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri). Tra i singoli critici e autori non riconducibili immediatamente a un gruppo figurano invece Romano Luperini (direttore prima di *L’ombra d’Argo* e poi di *Allegoria*), Francesco Leonetti (già esponente del *Gruppo 63* e animatore della rivista *Alfabeta*), Roberto Di Marco (presente soprattutto dalla fondazione del *Gruppo 93*), Mario Lunetta (curatore tra l’altro di alcune antologie poetiche), Remo Ceserani e Renato Barilli.

Le altre presenze eccellenti appartengono per lo più alla vecchia avanguardia e, nonostante il loro apporto teorico notevole, non fecero mai effettivamente parte del nuovo gruppo: in ogni caso, quando necessario e opportuno, prenderemo in considerazione appositamente le loro linee teoriche (si citino ad esempio i soli nomi di Sanguineti, Giuliani, Balestrini e Angelo Guglielmi). In altri casi invece questi critici vennero presi “in prestito” da altri movimenti o non-movimenti, dunque furono comunque critici di estrazione teorica differente e non avanguardistica.

Per l’amicizia e per l’aiuto intellettuale e materiale offertomi durante la realizzazione di questa tesi, desidererei ringraziare in particolar modo: Marcello Carlino, Francesco Muzzioli, Mariano Bàino, Costanzo Ioni, Eugenio Lucrezi, Carmine Lubrano, Nadia Cavalera e Tommaso Ottonieri.

PARTE PRIMA

CAPITOLO I.

L'IMPOSTAZIONE TEORICO-PROGRAMMATICA DEL GRUPPO DI *QUADERNI DI CRITICA* NELL'ORIZZONTE MATERIALISTICO

SOMMARIO

1. *Premesse dell'avolpiane: lo "specifico" e l'autonomia letteraria*
2. *Il problema del tipico in della Volpe*
3. *L'opera come prodotto: correzioni benjaminiane*
4. *Tendenza e critica dell'istituzione letteraria*
5. *Simbolo e Allegoria*
6. *La questione "Avanguardia"*

1. Premesse dell'avolpiane: lo "specifico" e l'autonomia letteraria

Alla base delle proposte di *Quaderni di critica* vige un ripensamento dell'orizzonte marxista in chiave dell'avolpiana e benjaminiana (o, per meglio dire, vige un'applicazione e una ricontestualizzazione nel presente delle idee dei due teorici). Se il punto di partenza è un'estetica materialistica così come è stata formulata da della Volpe, questa viene corretta di tiro sulle rotte del pensiero di Benjamin allorché prende in considerazione il rapporto tra letteratura e tendenziosità.

L'intento della *Critica del gusto* è infatti quello di fondare una teoria letteraria su base materialistica che superi l'eredità romantica e idealistica ancora presente nella critica del dopoguerra³. L'opera letteraria per della Volpe è una contestualità organica in cui i significati del linguaggio quotidiano, nelle relazioni interne che si vengono a stabilire, assumono sensi ulteriori. Il linguaggio quotidiano è instabile (o equivoco) poiché il senso delle parole comunicate sta nella relazione con altri significati o contesti. Il linguaggio scientifico invece è univoco poiché, per utilizzarlo, dobbiamo prima aver chiarito i limiti e il senso (che deve essere uno e uno solo) dei concetti adoperati (discutere di teoremi matematici necessita dapprima la chiarificazione del concetto di teorema). La letteratura invece è un discorso plurivoco o polisenso: nient'altro se non una forma di linguaggio come la scienza o la lingua quotidiana, anche se si tratta di un linguaggio con una sua specificità. L'autonomia letteraria in definitiva non è un'autonomia metafisica ma soltanto di ordine tecnico, cioè semantico. Il testo conserva i significati letterali-materiali delle cose che nomina, ma li muta integrandoli

³ Galvano della Volpe, "Critica del gusto" in *Opere* (a cura di Ignazio Ambrogio), vol. VI, Roma, Editori Riuniti, 1973

di sensi ulteriori. Nel tessuto dell'opera allora entrano e circolano elementi concettuali e razionali che adoperiamo nella lingua comune: ma appunto, entrando nell'opera, tali significati si mettono anche in reciproca relazione e assumono sensi ulteriori. In un testo poetico, ad esempio, l'immagine poetica è inscindibile dal relativo concetto esplicativo: anzi, addirittura più l'immagine poetica è concettualmente significativa e più è anche icastica. Le immagini poetiche diventano tali solo nel loro esprimersi ovvero comunicarsi: dove non c'è concetto c'è solo materia informe, non-formata. È da questa concettualità o razionalità insita nella letteratura che è possibile fondare un'estetica materialistica che renda conto della sua natura sociologica (comunicativa). A riprova di ciò si ricordino soltanto i due esempi che della Volpe propone: quello relativo ai versi della canzone dantesca dell'esilio⁴ e quello relativo alla lettura poetica dell'*Antigone* di Sofocle impossibile a compiersi senza la preventiva cognizione dei concetti di *nemesis*, *ananke* e *hybris*⁵.

Il pregiudizio che qualsiasi "ingerenza" della sfera razionale in quella emotiva limiti il valore dell'arte, è da smentire: è vero invece proprio il contrario, e cioè che «l'affermazione di tendenza è, invece, l'indicazione argomentata di una o più vie che il conformismo aveva appiattito o cancellato⁶». Purtroppo è stato questo il limite della stessa critica di impostazione storicistica, infatti «solo una visione pregiudiziale e polemica [...] potrebbe oggi sottolineare la "svolta" anticrociana e antiidealistica della critica storicistica (e in genere della cultura "democratica" del dopoguerra): senza accorgersi che [...] fra tante sconfessioni dell'estetica crociana, si apriva di fatto una stagione di straordinaria resistenza e vitalità della autonomia-assolutezza del valore-poesia⁷». La critica italiana a partire almeno dagli anni Cinquanta presenta sempre il veto di salvaguardare la specificità del testo dal rischio di eteronomia portato dal marxismo: eppure nemmeno il marxismo è riuscito a rappresentare una critica materialistica dell'estetica e dunque una visione alternativa priva del pregiudizio del valore-poesia⁸.

⁴ *Ibid.*, p. 16 [Nel verso "di fonte nasce il Nilo picciol fiume / quivi dove 'l gran lume / toglie a la terra del vinco la fronda" la bellezza dell'ultima immagine sarebbe annullata se non si tenesse in considerazione il concetto esplicativo di ombra quasi cancellata dalla perpendicolarità dei raggi solari]

⁵ *Ibid.*, p. 23

⁶ Francesco Muzzioli, "Contributi paralleli, ovvero: per una nuova tendenziosità" in *L'Immaginazione*, nn. 50-1, febbraio-marzo 1988 (ora in AA.VV., *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* (a cura di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli), Lecce, Piero Manni, 1990, pp. 79-82)

⁷ Arcangelo Leone de Castris, *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Bari, Laterza, 1991, p. 14

⁸ *Ibid.*, pp. 13-23 [De Castris spiega questa resistenza del valore-poesia nella critica d'orientamento storicistico e marxista partendo dall'analisi della classe intellettuale del dopoguerra. Negli anni Cinquanta viveva una sorta di "missione dell'impegno intellettuale" di ascendenza ancora crociana: «Il fatto è che gli intellettuali democratici si sentivano organici al movimento popolare fondamentalmente in virtù di una scelta etico-politica: ma questa, poiché maturata al di fuori di una presa di coscienza della loro condizione materiale (ruolo sociale, sua formazione storica, costituzione ideologica della cultura), non investiva e non metteva in crisi la coscienza della loro funzione, la stessa ideologia del mandato "universale", la illusione del valore *tout court* rivoluzionario della cultura. Né il movimento operaio [riusciva] a proporre a quegli intellettuali, alla loro domanda di impegno, molto più che un impegno e una alleanza privi di spinte critiche e di verifiche reali. E anzi i suoi ritardi politico-culturali erano l'effetto di contraddizioni non

Da questo excursus ricaviamo il punto di partenza del lavoro teorico del gruppo di *Quaderni di critica*⁹; riconsiderare (in specie nel momento storico di maggiore urgenza) la letteratura nella sua materialità, tanto strutturale quanto sovrastrutturale: «materiali sono le circostanze da cui nascono e con cui si confrontano le idee letterarie; materiale è la genesi stessa della loro istituzione; materiali i canali attraverso i quali si diffonde e si riproduce; materiale è, infine, la traduzione fattuale del suo impiego; l'esistenza del tempo libero e degli oggetti di scrittura, garantiti solo dalla produzione economica di plus-valore. Dunque l'identità costitutiva del fatto letterario, nel suo spessore materico, contraddice la visione idealistica della sua origine spirituale, psicologica e metastorica¹⁰». Se allora anche i processi intellettivi sono materiali, non possono avere valenza metafisica: e dunque vengono invalidate tutte quelle tesi anche novecentesche ma di ascendenza romantica di distinzione tra ragione e sentimento, di posizionamento dell'arte a valore supremo e palinogenetico.

Arcangelo Leone de Castris accusa la *Critica del gusto* d'eredità ancora idealistica e obietta che l'organicità semantica dell'opera formulata da della Volpe resta confinata all'ambito dell'*a priori* e dell'archetipo che precede il reale. Questa essenza, questo *a priori* è «l'*organico*, semanticamente insostituibile. Il discorso poetico è per sua natura organico [e] in quanto Forma, è immobile, non conoscibile se non nella valutazione del suo Valore. Di qui la funzione *autopromozionale* della critica, che si risolve nel compito parafrastico, esplicativo, conservativo. Dipende dalla poesia, dal Valore. E questo non è in discussione. Il suo linguaggio è sempre là, autonomo, distinto, organico a se stesso, al massimo sta *di fronte* ai rapporti di produzione, non *dentro* i rapporti di produzione¹¹». Ora: a noi sembra invece che nella formulazione dell'avvolpiana la funzione del critico si instauri in quella spaccatura che divide il linguaggio equivoco dal polisenso. Il linguaggio della poesia non sta “sempre là” autonomamente, perché dipende dall'esistenza di significati letterali-materiali che assumono un di più di senso solo entrando a far parte dei rapporti e delle relazioni che si instaurano *nel* testo poetico. Quella della contestualità organica è sì lo specifico della letteratura, ma non è affatto un *a priori* perché è impensabile prima o comunque a prescindere dalla realtà sociale. E, anzi, essa realtà entra nel

chiarite». Dunque si proponeva un'alternativa culturale (che riletta dal presente si profila come una diversa gestione della “vecchia” istituzione culturale) senza però mettere in discussione la propria genesi ideologica e contraddittoria: in altre parole si tentava di alimentare diversamente un medesimo modello di supremazia dell'arte sulla vita, di superiorità dell'intellettuale come guida della società e di superiorità della cultura tra i vari rapporti di produzione. Sicché «si realizzava un compromesso ideologico, lasciando sostanzialmente intatta la teoria idealistica crociana, solo arricchendone in termini di promozione democratica la fondamentale garanzia della cultura come Valore»]

⁹ «Della Volpe ci indica la via di un materialismo in forma dialettica e “sperimentale”, di un materialismo nemico di ogni *ipostasi* e produttivo di *ipotesi*: in cui, cioè, il pensiero sia uno strumento consapevolmente utilizzato secondo le necessità di un orizzonte affrontato in tutta la sua contraddittorietà» (AA.VV., “Della Volpe, Benjamin e la ‘scrittura materialistica’” in *Avanguardia*, n. 2, 1996)

¹⁰ AA.VV., *Per una ipotesi di “scrittura materialistica”*, Foggia, Bastogi, 1981, p. 10

¹¹ Arcangelo Leone de Castris, *La critica letteraria...* cit., pp.18-9

vivo dell'opera proprio nella sua contingenza e storicità, se è vero come è vero che un'opera letteraria è indecifrabile senza la conoscenza del proprio rispettivo letterale-materiale, vale a dire della *langue* dell'epoca, ovvero del contesto storico sociale (Majakovskij risulterebbe illeggibile in un universo in cui si ignorassero la storia della rivoluzione russa e la lettura marxista della società). In definitiva il linguaggio letterario per della Volpe non è, come vuole de Castris, autonomo: è semmai un'autonomia eteronoma, dunque una dipendenza e una presenza *nei* rapporti di produzione sociali che trova lo specifico nella differenza e nel confronto del proprio linguaggio (polisenso) con quello quotidiano (equivoco) e scientifico (univoco).

Il lavoro del critico, nell'analizzare lo scarto che sussiste tra il letterale-materiale e il polisenso, analizza per forza di cose materialisticamente le condizioni, i riferimenti, il contesto storico che entra a far parte della contestualità dell'opera (che non è un archetipo, ma è solo lo specifico dell'arte dunque un discorso al pari degli altri pubblici e, come gli altri, appunto dotato di una propria peculiarità). Il discorso poetico non è per sua natura organico, semmai per sua natura è polisenso: la critica si preoccupa di parafrasare il discorso poetico (dialetticamente, s'intende) e ridurlo ai suoi assunti concettuali per rilevare proprio quel *quid* che separa il polisenso dal letterale-materiale. Questo *quid* non è un Valore che precede o che fonda l'arte, ma è soltanto lo scarto di differenza che c'è tra la lingua comune e quella poetica: dunque non è nemmeno aprioristicamente definibile, poiché necessita appunto della parafrasi dialettica tra il contesto (i dati di realtà, il materiale concettuale del linguaggio equivoco e dunque anche tutto il portato storico sociale) e la contestualità organica (il polisenso: il modo in cui i dati letterali-materiali entrano in relazione tra loro all'interno del testo e il modo in cui continuano a portare con sé la loro valenza concettuale).

2. Il problema del tipico in della Volpe

Dunque gli assunti decastrisiani ci appaiono non rendere giustizia alla formulazione limpidamente materialistica di della Volpe. Quest'ultimo, se sbaglia, lo fa in un altro luogo della sua *Critica del gusto*, e cioè laddove discute dello statuto del tipico, della metafora e del rapporto con l'allegoria. Qui, semmai, l'istanza progettuale, la tendenza (che sola, per Benjamin, fa dell'autore un produttore all'interno dei mezzi di produzione e non di fronte ad essi) appare assumere un carattere fallace o quanto meno conservativo. Qui, semmai, della Volpe resta legato ad alcuni residui "realistici", ad una certa visione lirica della poesia. Ed è proprio qui che s'incunea lo scarto tra l'estetica dell'avolpiana e quella di *Quaderni di critica*.

Infatti, seppur perfettamente d'accordo con le elaborazioni dell'avolpiane per quanto riguarda il carattere noetico della letteratura, troviamo invece delle difficoltà nel momento in cui della Volpe affronta la questione del *tipico* e dunque della *tendenza*. Pur rigettando preliminarmente tutte le for-

mulazioni estetiche marxiste che non rendono giustizia alla specificità del testo (dunque quelle teorie che si soffermano sul grado di rivoluzionarietà o democraticità di un testo o un autore, arrestandosi però al solo momento contenutistico) della Volpe finisce poi per riproporne paradossalmente gli enunciati. Possiamo prendere come *terminus contra quem* la teoria lukácsiana del rispecchiamento, da cui proviene grosso modo tutto il nostro marxismo critico letterario dal dopoguerra, secondo cui l'opera dovrebbe riflettere la realtà storica di una società, le sue contraddizioni e i suoi conflitti di classe. Il tipico lukácsiano è ciò che porta in sé in una unità vivente e contraddittoria, in modo esemplare, i tratti salienti di un'epoca. Siamo in un'ottica di realismo, ma «il *realismo* assume in Lukács un duplice valore: da un lato è una proposta di poetica normativa che stabilisce il “dover essere” della letteratura da fare; dall'altro lato è un criterio metodologico per giudicare gli scrittori del passato. Alla critica, infatti, viene demandato il ruolo valutativo di giudicare la “giustizia” del contenuto delle opere, ovvero l'adeguatezza del rispecchiamento rispetto alla verità storica (è chiaro che, laddove un potere si arroghi il monopolio della “verità”, un tale giudizio può essere usato in funzione repressiva)¹²».

Il rispecchiamento rimanda dunque «ad altre, più efficienti, strumentazioni gnoseologiche, ridimensiona l'operatore letterario ad esecutore e gli revoca mansioni intellettualmente progettanti. [...] Il teorico del realismo riepuma i criteri dell'intuizione sensibile e della conoscenza immediata, esattamente i fattori costitutivi della *Romantik* [...] in secondo luogo il rispecchiamento implica il primato del contenuto sulla forma¹³». Della Volpe fornisce una definizione del *tipico* che non si scosta molto da quella di Lukács: ne conferma il valore come metro di giudizio del gusto e sostiene che la tipicità racchiude un insieme di caratteri specifici di una determinata epoca¹⁴. Semmai della Volpe rifonda la sua definizione di tipico a partire dalle sue premesse materialistiche, svincolandosi da qualsiasi residuo di giudizio idealistico o romantico: la razionalità non inficia affatto l'icasticità dell'immagine poetica e anzi la esalta. I significati della letteratura rientrano a pieno titolo nel tipico di un'epoca, proprio per il loro statuto materiale e dunque storico-sociale (nella essenzialità concettuale e sociale presente nelle immagini poetiche delle varie epoche è possibile discernervi un tipico). In definitiva è vero che la *Critica del gusto* fonda la tipicità su basi materialistiche, svincolate da residui romantici, ma è anche vero che finisce per far riposare anche la tendenziosità di un'opera sul solo momento contenutistico (del tipico). O meglio, della Volpe di tendenza non parla affatto: questo perché, per tutelare la sua fondazione materialistica *ergo* razionalistica della letteratura, è costretto ad ammettere che dove c'è vero pensiero,

¹² Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1998, p. 121

¹³ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p. 17

¹⁴ Per il rapporto che sussiste tra tipico e simbolo, cfr. par. 5 di questo capitolo su *Simbolo e Allegoria*, p. 17

dove ci sono idee, lì c'è poesia (in modo che «in base a tale criterio sia possibile render giustizia ad ogni poesia, pur stabilendo scale (non estrinseche, si spera) di valori¹⁵»). Da qui a sostenere che «la *verità poetica* [è] intimamente *verità sociologica* e quindi *realistica* sempre¹⁶» il passo è breve: ma è un passo indietro, se vogliamo, perché comporta l'impossibilità di completare quel ponte tra rivalutazione semantica del testo (contestualità organica) e contesto (società) che pur con fatica e intelligenza era stato gettato¹⁷.

Della Volpe recupera infatti le categorie del realismo e in specie del realismo socialista. Se c'è una tendenza nella letteratura, questa sta al limite nel tipico, ovvero nell'universalità dei contenuti storico-sociali, pur concreti, di una determinata epoca. E il rapporto con la sua base economica e sociale sta proprio nel letterale-materiale che, facendosi portatore della sostanza ideologica e culturale di un'epoca, costituisce l'humus su cui il polisenso letterale trasforma i significati. Sarebbe infatti inconcepibile la lettura della commedia dantesca senza la conoscenza del linguaggio religioso, della letteratura e della cultura cristiana medievale.

3. *L'opera come prodotto: correzioni benjaminiane*

È però Benjamin a spostare il problema dalla coerenza di un sistema teorico alla funzione della letteratura. È Benjamin a preoccuparsi di mettere in luce l'utilità (la funzionalità) dell'arte all'interno dei mezzi di produzione, l'utilità al cambiamento dei rapporti di produzione in un'epoca, la funzione rivoluzionaria di un'opera, come si evince ne *L'autore come produttore*: «invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, – invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia *rispetto* ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione *in* essi?¹⁸». Si ha dunque una definitiva reimpostazione materialistica dei problemi connessi alla letteratura. Per *Quaderni di critica* in effetti Benjamin parte dal punto in cui della Volpe si è arrestato: dalla funzione, dalla posizione che l'intellettuale della nuova epoca assume nella società, per poi stabilire che cosa sia il prodotto letterario, quali siano i compiti del critico, che senso

¹⁵ *Ibid.*, p. 157

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ In un altro luogo, a proposito della questione sull'avanguardia, della Volpe scrive: «Credo che il concetto e il nome di “avanguardia”, cioè di *poetica* d'avanguardia, non serva a noi marxisti e non possa creare che malintesi e confusioni [...] tutte le avanguardie – nei loro programmi o manifesti – hanno avuto in comune l'atteggiamento anti-accademico ossia un rifiuto di tradizionali “forme” e tecniche artistiche [...] e quindi dei relativi “contenuti” retorici». Ma per della Volpe è poi accaduto che il cambiamento di forme e contenuti sia divenuto indifferenza *tout court* ad essi, in vista di un soggettivismo sfrenato tutto interno all'ordine borghese (in Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp- 159-60).

¹⁸ Walter Benjamin, *Avanguardia e Rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973, p. 201

abbia fare letteratura oggi. Diamo per assunto che l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è svincolata da tutti i residui romantici e auratici del passato: ma è proprio per questo che il ruolo dello scrittore muta¹⁹.

Già da Baudelaire il poeta non è più il vate che dall'alto segna il cammino della civiltà e ne prevede le sorti, avendo l'arte perso la sua tautologia e la sua distanza²⁰. Divenendo riproducibile (e comodamente disponibile nell'intimo della dimora del fruitore: dischi, riproduzioni di dipinti etc.), l'oggetto artistico mette in luce il suo statuto di merce al pari di altre. La produzione letteraria non può svincolarsi dal suo essere, appunto, prodotto: con le sue regole interne, i suoi canali di diffusione e promozione. La letteratura è uno specifico modo di produzione, con i suoi sistemi e apparati. Partecipando attivamente alla dialettica sociale, la letteratura dunque è inserita nel mezzo del contesto: con questo si allude anche alla massificazione e capitalizzazione complessiva dell'istituzione *Letteratura*. In un orizzonte del genere fare letteratura può significare solo appoggiarsi sull'esistente (dunque abbandonarsi alla produzione seguendo le ferree leggi del mercato) oppure elaborare un progetto alternativo che miri a modificare lo stato di cose. Per Benjamin l'autore come produttore diventa un tecnico e la sua tecnica (che, sola, restituisce il carattere materiale alla letteratura) può incidere politicamente nel trasformare l'apparato di produzione stesso della letteratura. È chiaro che allora non può bastare più (non è mai bastato) un contenuto rivoluzionario (sia pure tipico di un'epoca) insito nell'opera, a fare di essa un progetto alternativo. Come controprova, Benjamin sceglie un esempio tratto dalla fotografia: «*Il mondo è bello*: è questo il titolo del noto volume di fotografie di Renger-Patsch, in cui vediamo la fotografia neorealistica al suo apice. E infatti le è riuscito di trasformare in un oggetto di godimento la stessa miseria, rappresentandola in una maniera perfezionata, perfettamente alla moda. [...] Abbiamo qui un drastico esempio di ciò che significa rifornire un apparato di produzione senza cambiarlo²¹».

Non si tratta più di lavorare meramente sui contenuti o i temi rivoluzionari delle opere, quanto piuttosto operare per un «cambiamento di funzione. [Brecht] è stato il primo ad affermare per l'intellettuale, questa importante esigenza: egli non deve rifornire l'apparato di produzione senza nello stesso tempo trasformarlo. [...] L'apparato borghese di produzione e pubblicazione può assimilare, e anche diffondere quantità sorprendenti di temi rivoluzionari, senza per questo mettere seriamente in questione la propria esistenza²²». L'opera funge da richiamo per altri produttori letterari, da aggregazione per forze intellettuali e consensi, violando l'universo della tradizione e ribaltando il rapporto tra produttore e fruitore: il lettore diventa

¹⁹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991

²⁰ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995

²¹ Walter Benjamin, *Avanguardia e Rivoluzione* cit., pp. 208-9

²² *Ibid.*, pp. 207-8

lettore attivo, consapevole, a cui è richiesto uno sforzo di partecipazione (qui Benjamin ha presente il modello brechtiano dello straniamento proprio del teatro epico). L'intellettuale allora deve tradire la sua classe borghese d'appartenenza e sabotare lo stesso apparato di produzione capitalistico. La *tendenza* si carica di un significato che intacca le basi stesse della produzione di essa tendenza (tendenza non è semplicemente il tipico o il contenuto rivoluzionario, ma è il risultato politico e trasformativo cui il prodotto letterario mira).

In gioco per Benjamin c'è allora non tanto la validità esplicativa e descrittiva di un sistema o di una formulazione teorica dell'arte, quanto piuttosto la funzionalità dell'arte e dell'oggetto letterario all'interno del sistema sociale intero. Non si può concepire la letteratura senza tendenziosità: cioè, fare letteratura è prendere posizione. Anzi, come visto, la qualità di un'opera consiste proprio nella sua tendenza. Nel momento storico in cui non esistono porti franchi ove ripararsi dalla capitalizzazione della realtà (la realtà tutta, cioè la realtà sociale) la letteratura deve compiere una scelta d'*aut-aut*, senza compromessi. O ci si appoggia all'esistente oppure si pratica un progetto alternativo. Ma tale progetto alternativo è possibile solo in contrasto con le concezioni estetiche vigenti nel Sistema, e dunque il progetto è possibile solo rifondando gli statuti teorici di partenza. Allora quella di *Quaderni di critica* non è una visione sistematica, non è una definizione di letteratura: ma è semmai una proposta di letteratura, partendo dall'idea che l'oggetto letteratura è definibile solo a partire dalla sua funzione, a partire dalla sua utilità, dalla possibilità della sua utilizzazione. Non serve tanto rispondere alla domanda "che cos'è la letteratura?" o "che cos'è la letteratura oggi?" quanto piuttosto "a che serve la letteratura?", "in che modo la letteratura può cambiare lo stato di cose?". E non è un eludere la domanda su cosa sia l'arte: piuttosto, non ha più senso chiedersi ingenuamente cosa sia l'arte.

Possiamo formulare l'enunciato paradossale che, per il gruppo di *Quaderni di critica*, fare letteratura oggi è possibile solo prescindendo dalla letteratura. Cioè prescindendo dall'istituzione letteraria e dalla tradizione che ha fatto in modo che quello letterario divenisse appunto un sistema. Non ha più senso oggi giudicare la qualità dell'opera dal rispecchiamento, dal realismo, dalla *bellezza* (come valore d'ineffabilità estraneo alle dinamiche sociali) e così via: l'opera va giudicata a partire da un'altra scala di valori, da una scala altra. Un progetto letterario alternativo deve darsi da sé nuove coordinate, tenendo però sempre in considerazione che la lingua (quella della letteratura) che parla è pur sempre la lingua di una società già formata, con i suoi parametri, i suoi apparati, le sue regole e i suoi schemi. Quindi tale progetto non può crearsi un sistema di regole ex novo (si ritornerebbe a una definizione di Valore, auratica e primigenia dell'arte; a una nuova maniera; a un nuovo stilema che sfuggirebbe dal vero scopo che è quello di influire sull'apparato letterario) ma solo a partire da una critica costante a

ciò che gli preesiste. Dunque l'istituzione letteraria. Qualsiasi sviluppo a partire dal pensiero benjaminiano comporterà la necessaria coscienza che tutti i procedimenti e le prassi letterarie (critica, teoria, produzione) saranno soggetti allora a una nuova impostazione. Il critico e il teorico non potranno più giudicare la bellezza o l'ineffabilità della poesia ma piuttosto il loro grado di incidenza, di svelamento del reale nelle sue contraddizioni; in più dovranno impegnarsi a elaborare strategie teoriche che mirino a trasformare l'esistente e il suo apparato produttivo. È chiaro che in una tale ottica il lavoro di gruppo sarà indispensabile: sarà indispensabile creare un organismo collettivo che proceda assieme nel dar battaglia all'istituzione culturale. E allora anche le stesse definizioni di generi letterari, le scriminature tra critica, teoria e prassi – per come intesa in ottica tradizionale – perderanno di consistenza: la risposta della letteratura starà nel mentre del suo farsi, nella sua produzione tendenziosa, inscindibile dalla teoria e dal progetto. La sua specificità sarà semantico-tecnica. Come dimostra della Volpe, la definizione di letteratura è inseparabile dal suo essere cosa pubblica: «contro tutte le ebbrezze misticheggianti dei poteri rivelativi della parola poetica presa come linguaggio dell'intimità privata, intendiamo infine la letteratura come discorso sullo stesso piano e con le stesse finalità degli altri discorsi pubblici²³».

In una lettura marxista quindi non esiste prassi (dunque anche quella letteraria) che non abbia le sue motivazioni economiche, di interesse. E allora secondo Bettini «la tendenza non può essere oggi assunta e rilanciata, se non a condizione di essere intesa e vissuta come presa di posizione e *critica della crisi*. E poi sia chiaro: l'alternativa non si pone tra chi la sceglie e chi la rifiuta, ma tra chi *tende* a riconoscersi nella socialità delle contraddizioni e a verificare in esse l'ipotesi di un cambiamento dello *status quo* e chi, invece, *tende* (comunque, tende) all'individualità statica dei sentimenti eterni e spirituali e li simula *tout court* per neutralità e non tendenza, fingendo di ignorare ma, di fatto, avallando e contribuendo a conservare l'ordine esistente²⁴». La differenza sta nel riconoscersi in un progetto di parte e tendenzioso.

4. Tendenza e critica dell'istituzione letteraria

Per quanto concerne lo specifico lavoro del critico letterario, «giudicare ideologicamente un'opera equivale a cogliere le commutazioni formali dei suoi significati e ad individuarne, contestualmente, le componenti di antagonismo e di rottura e quelle contrarie di acquiescenza e di conservazione. Insomma, la scientificità del giudizio non è data dall'osservanza delle regole dell'astensione e della neutralità; e la sua politicità non deriva dall'uso

²³ AA.VV., «La costellazione della scrittura materialistica» in *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995, p. 33

²⁴ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 60

delle categorie preletterarie del realismo, della solidarietà affettiva e dell'ortodossia confessionale. È invece principio materialistico quello della qualificazione "politica" di modi concreti, distintivi, attraverso i quali l'interrelazione delle strutture letterarie si fa portatrice di una risposta complessiva alle domande del presente²⁵».

Al discorso dell'avolpiano sulla parafrasi critica (il critico deve constatare lo scarto che il linguaggio plurivoco ha compiuto rispetto al letterale-materiale) si aggiunge la tendenziosità benjaminiana. L'arte è un modo di conoscenza delle contraddizioni e della dialettica materiale del reale, se è vero che i processi intellettivi indagano sulla stessa materialità che li forma. Il lavoro critico si svolgerà allora a partire dalla impostazione antiistituzionale poiché «il codice e l'istituto del linguaggio sono la sede oggettiva di incontro e di mediazione tra lo stato *in fieri* dello sviluppo sociale e la ramificazione e l'assestamento delle sue ideologie²⁶». La capacità di intervenire sul presente e cambiarlo è, come visto, un punto fondamentale: e allora il critico dovrà perpetrare una indagine sul rapporto tra innovazione e senso comune, dovrà individuare gli scarti e le differenze esistenti all'interno del testo rispetto alla lingua comune (e all'uso che l'istituzione culturale egemone fa della lingua). Infine, il critico dovrà individuare in che modo, tramite la propria tecnica, lo scrittore elabora la sua strategia di indagine del presente e di lotta per il cambiamento: cioè in che modo il produttore esercita la propria tendenza.

Abbiamo già osservato più sopra come nell'ottica materialistica di *Quaderni di critica* la critica letteraria sia difficilmente disgiungibile dalla teoria e dalla produzione artistica. Questo perché vi è una finalità che tiene legati assieme i tre "approcci" al fare letterario: il cambiamento dei rapporti di produzione e veicolazione dell'oggetto letterario, nonché la costruzione del testo ideologicamente antagonista. A un primo livello la strategia si concentra fundamentalmente in un'azione extra-letteraria o, meglio, para-letteraria: modificare totalmente i rapporti di produzione è possibile solo col rovesciamento complessivo del sistema capitalistico. L'intellettuale dovrà allora operare sul piano più prettamente politico (attraverso la comunicazione mediatica, attraverso le forme di partecipazione alla vita politica, ma anche attraverso le forme para-letterarie del movimento artistico con apparizioni pubbliche, manifesti e così via).

Così come in questo primo livello la letteratura rientra nell'apparato generale dell'editoria, a un secondo livello osserveremo che anche la lingua, in modo isotopico (e non isomorfo), è capitalizzata. Ma nel fare questo bisogna tenere ben presente l'errore di taluni teorici e operatori letterari, consistente nel considerare il linguaggio letterario come tautologicamente *altro, a sé stante* e non dunque materialisticamente conflittuale e compromesso col mondo (si considerino gli esempi del sinonimo linguaggio lette-

²⁵ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p. 13

²⁶ *Ibid.*, p. 14

rario = rivoluzione di Julia Kristeva o dei vari critici lacaniani e derridiani). Costruire il testo letterario in senso antagonista significa tener conto della convenzionalità dell'apparato linguistico, significa criticare qualsiasi utilizzo del linguaggio che presuma una ipostatica naturalezza (o referenzialità diretta e immediata rispetto alle cose)²⁷.

Ecco che le strategie testuali proposte da *Quaderni di critica* convergono nel proposito di attaccare frontalmente l'istituzione letteraria attraverso una pratica di dolore del testo, di vigilanza intellettuale e di disturbo: dell'armonia linguistica formale tramite la frammentazione e il plurilinguismo, dell'identificazione tramite l'assunzione di più punti di vista, dell'ideologia tramite il riso e il ribaltamento dei valori. Insomma, disturbo in vista di una lotta che non si fermi all'alternativa di valori, che non trasferisca il piano della letteratura immediatamente in quello della vita pena la perdita di specificità e l'estetizzazione. Muzzioli parla di interferenza e incompostezza, nell'ottica di una pratica di interruzione che impedisca al senso comune di appagarsi del primo momento emozionale ed epidermico della lettura: l'interruzione scardina l'armonia della composizione letteraria per strappare il pensiero dal *continuum* emozionale²⁸. Se il senso comune tende sempre a ricomporre nelle sue gerarchie precostituite il messaggio testuale, lo scopo dell'autore deve essere appunto quello di annullare la sua autorialità, cioè di annullare il potere ipnotico e suggestivo della comunicazione per generare contraddizione, estraniamento, pensiero. L'autore può fare questo attraverso l'utilizzo del procedimento allegorico.

5. Simbolo e Allegoria

Oltre al problema del tipico, abbiamo sopra accennato al fatto che esiste un ulteriore scarto tra l'elaborazione di della Volpe e quella di *Quaderni di critica*: questa attiene al rapporto tra le categorie di poetica letteraria quali la metafora e il simbolo. Questo punto appare cruciale soprattutto tenendo in considerazione il fatto che l'allegoria e il procedimento allegorico risultano humus fondamentale nella produzione degli autori della *Terza ondata*. Rileggendo le figure retoriche in chiave materialistica, della Volpe si ricollega ad Aristotele nel sottolineare il carattere di concettualità insito nella metafora (come rilevamento di una somiglianza nel dissimile): la metafora è dunque oggetto di conoscenza razionale della realtà. Questa definizione ci sembra molto pregnante: il problema è che della Volpe la fa assurgere, come vedremo, a parametro unico per il giudizio sulla poesia.

Occorre preliminarmente soffermarsi sulla distinzione che della Volpe stabilisce tra simbolo e allegoria. L'allegoria è una «cattiva copia e falsificazione, disvalore artistico²⁹». Nel simbolo l'universale resta attivo e il

²⁷ *Ibid.*, pp. 20-1

²⁸ Francesco Muzzioli, "L'interruzione" in *Alfabeta*, n. 64, 1984

²⁹ *Ibid.*, p. 76

concetto resta inesauribile, mentre nell'allegoria il concetto è come esaurito in una sola immagine: nel simbolo il pensiero è vivo e la sua è una particolarità viva mentre l'allegoria è semplicemente un esempio di un altro concetto. L'allegoria allora «è fredda [...] cioè manca di un'immagine o particolarità viva³⁰». Ma per simbolo non va inteso soltanto il significato metaforico, quanto piuttosto l'intero *tipico* caratteristico: tipicità significa simbolicità. Il simbolo può essere letterale o traslato purché sia astrazione concreta e determinata, dunque unione di particolare e universale ma in modo vivo, come espressione di «un significato universale di una società³¹». Il giudizio di gusto – come già accennato sopra – si fonda esclusivamente sulla tipicità dell'arte.

In questo senso della Volpe non tiene affatto conto dell'allegoria nei modi in cui invece la rivaluta Benjamin: è vero che quello di *Quaderni di critica* è un discorso sull'allegorismo, cioè sull'allegoria come procedimento e non come semplice figura retorica, ma è anche vero che nella *Critica del gusto* della Volpe afferma che è poetico solo ciò che è simbolico, cioè tipico (anche se in maniera diversa da Lukács). Chiarificatrice è al riguardo la questione dantesca: mentre inizialmente della Volpe interpreta la *Commedia* come impianto allegorico di secondo grado (cioè allegoria dell'epoca storica di Dante che si innesta su un tessuto in cui il letterale-materiale è già di per sé figurato, nel senso che è un linguaggio della teologia medievale che pur essendo figurato è dato ormai per acquisito, e dunque le figure metaforiche sono in realtà metafore-morte), in seguito nel confutare una tesi desanctisiana si trova a distinguere una forma allegorica positiva (anzi: metaforica) da una forma allegorica deteriore. Quasi esistessero due tipi di allegorie diverse. In definitiva della Volpe non può smentire il carattere allegorico dell'opera di Dante: allora, pur di tutelare lo statuto di metaforicità proprio della poesia (la vera poesia è sempre simbolica) è costretto ad ammettere l'esistenza di due forme diverse di allegoria.

Per *Quaderni di critica* l'allegoria – partendo da *Il dramma barocco tedesco*³² e da altri scritti benjaminiani – va piuttosto intesa come procedimento, che non come semplice figura retorica. Citando la definizione di Creuzer sullo statuto del simbolo (momentaneo, totale, dall'origine imperscrutabile, necessario³³) Benjamin dimostra come i predicati dell'allegoria siano l'esatto contrario: l'allegoria svela palesemente la sua origine che sta appunto nella sua storicità e, anzi, non si ritira in una imperscrutabilità misteriosa ma pone la stessa storicità in prima linea. L'allegoria alla completezza luminosa e necessaria del simbolo sostituisce l'incompletezza, la caducità, la precarietà e la frammentarietà. L'allegoria desacralizza i suoi oggetti e si inserisce a pieno titolo nelle contraddizioni della cultura, stranian-

³⁰ *Ibid.*, p. 77

³¹ *Ibid.*, p. 78

³² Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999

³³ *Ibid.*, p. 138

do la realtà dal suo flusso armonico. Se il simbolo trasfigura, l'allegoria svela: queste sono le coordinate che si possono rilevare dall'opera benjaminiana. È allora manifesto come quello allegorico sia un procedimento tecnico e tendenzioso nel testo letterario: non nell'espressione magari logica d'un concetto all'interno del testo, quanto nel progetto e nel procedimento di costruzione del testo stesso. Il procedimento allegorico strappa i significati dal flusso armonico proprio del simbolico e conferisce loro un nuovo significato, caricato di tensione e contraddizione non appagante, ma dialettica, che stimola il pensiero e la riflessione. Quindi l'allegoria non comporta appagamento da parte del lettore ma, anzi, lo mette davanti alle sue stesse contraddizioni e «invita a non smettere e si pervade della ritmica, intermittente, di un costante indugio³⁴».

Se leghiamo le idee espresse nel *Dramma barocco tedesco* con quelle dei saggi su Parigi e Baudelaire e di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, potremo osservare chiaramente come il procedimento allegorico assuma per Benjamin un valore tendenzioso e necessario nella lotta a favore della distruzione dell'aura romantica dell'arte. E come, già in partenza, praticare l'allegoria significhi porsi in una posizione anti-metafisica, anti-simbolica. Ma, oggi, è possibile utilizzare quello stesso procedimento per combattere la stagnazione e la massificazione letteraria proprie dell'orizzonte postmodernista, sia nei tentativi di recupero dell'aura, che in quelli di rassegnazione al dopo-fine (sulle differenti concezioni storiche e sul rapporto tra postmoderno e avanguardia si legga il paragrafo successivo).

Ora: se l'allegoria è un progetto di costruzione antisimbolico, è chiaro che non potrà agire attraverso la lingua, cioè a partire dall'ipotesi che la lingua sia qualcosa di naturale. Proprio con la consapevolezza della convenzionalità linguistica, l'allegoria è espressione di questa convenzionalità: antinormalizzazione, risignificazione. Quindi proprio del procedimento allegorico è giocare sul rapporto tutto arbitrario tra significante e significato, ricodificarli tendenziosamente e consapevolmente per risignificarli, spingerli a confliggere per distruggere qualsiasi apparenza di totalità. Benjamin – in *Parigi, la capitale del secolo XIX* – porta l'esempio del collezionista la cui «collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche solo un pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre un frammento, ciò che appunto le cose sono per l'allegorista fin dal primo momento³⁵». Già Carlino formulava, nell'ambito della discussione sulle tesi di Lecce, l'elogio della poesia come enigma «che è cosa tutt'affatto diversa dal mistero (etimologicamente il mistero ha radici nel tacere, l'enigma nel parlare: e il primo resta mistero, perciò, il secondo – che si rifiuta al gioco dei significati statuiti – aspetta di essere disenigmatizzato, e lo pretende)³⁶». In-

³⁴ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p.33

³⁵ Walter Benjamin, *Angelus Novus* cit., p. 277

³⁶ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., pp. 116-7

fatti le scritture enigmistiche «isolano in quadri di rappresentazione disgiunti i loro reperti figurali [...], che hanno marchio d'origine, storicamente determinato, del senso comune (e sono miti e mode e simboli). Così facendo li distanziano, li reificano, li alienano [...], li strappano dal loro contesto³⁷».

Il recupero del passato consta nell'attivare le valenze ideali, semantiche e conoscitive in senso antiistituzionale e oppositivo, e poi nel rileggere il passato con spirito di parte per instaurare una tensione dialettica che si sottragga al livellamento storico. È forte la tendenza progettuale prima dell'esecuzione, in vista appunto di una scelta modale dello scopo poetico. Alla fede cieca nel progresso e nell'evoluzione – in cui la storia la scrivono sempre i vincitori – si sostituisce una visione discontinua della storia stessa: il passato viene riletto come focolaio di conflitti e contraddizioni da risvegliare in vista d'un uso nel presente. Il procedimento allegorico consiste anche in questo: riprendere ciò che nel passato è rimasto sopito (da tensioni ideali, formulazioni concettuali e teoriche, poetiche, maniere e così via) ma che oggi può avere una carica dirompente, e metterlo in comunicazione col presente, in modo sincronico. Scrive Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*: «la coscienza di far saltare il *continuum* della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione. [...] Il materialista storico [...] riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia³⁸». Come spiega Muzzioli, lo storicismo classico tenta di far avvicinare il presente al passato, mentre il materialismo storico comporta «l'adempimento del passato nel presente [e] deve aprire uno spiraglio per far parlare ciò che è stato reso muto nella cultura funzionale alle classi di volta in volta dominanti³⁹».

In definitiva l'allegorismo implica il creare un sistema comunicativo ed espressivo più forte di quello dominante e di fornire uno strumento di interpretazione critica e di verifica dei mutamenti in corso e delle espressioni contemporanee di vuoto e incertezza: «nell'allegoria tendenza e qualità, attraversate dalla dialettica del possesso, compiono i percorsi obbligati in direzione di un uso del testo che, aperto alle contraddizioni ed alla loro esplorazione critica, svela, infine, l'inadeguatezza e l'impossibilità storica di una *Humanitas* borghese autoistante gratificata dalla certezza ideologica di uno sviluppo positivo e di una appropriazione progressiva della realtà. Il testo, vanificando questa immagine e resistendo tuttavia a proporre in positivo quella vanificazione, innesca i conflitti prodotti e producibili ad altri livelli

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Walter Benjamin, *Angelus Novus* cit., pp. 84-5

³⁹ AA.VV., *Teoria e critica letteraria oggi* (a cura di Romano Luperini), Milano, FrancoAngeli, 1991, p. 297

del reale e dice del loro far capo all'universo stabilito del modo di produzione capitalistico⁴⁰».

È nell'allegoria che trovano congiungimento i propositi tecnici di tendenziosità mirante a modificare lo stato delle cose e quelli teorico-materialistici. Ed è in essa che il gruppo di *Quaderni di critica* tenta di trovare un nesso che colleghi in qualche modo le varie realtà della *Terza ondata*, differenti per impostazioni teoriche e procedurali nella composizione dei testi, ma unificate proprio da un uso costante del procedimento allegorico. Passando in rassegna le differenti strategie di approccio al testo, ad esempio, Bettini e Di Marco tracciano le mappe di diversi modi di applicazione del procedimento allegorico negli autori sperimentali di nuova generazione⁴¹. L'abrogazione della lirica o il suo profanamento tramite il dialetto ne è uno, e consiste precisamente nell'utilizzo del dialetto come provocatoria scelta di un idioma che sia estraneo alle logiche della comunicazione mediatica ormai onnipervasiva: il tutto con lo scopo di smentire la stessa accezione di purezza e incontaminazione insita nelle teorie sul dialetto (già illusione neorealistica). Altro modo è il rapporto con i classici, inteso sempre come loro riuso e contaminazione critica (che non ha nulla a che vedere col postmoderno) in cui il momento di consapevolezza tecnica e retorica, dunque progettuale e teorica è fondamentale. Un altro modo d'applicazione del procedimento allegorico è la scrittura noetica, non come semplice presentazione di contenuti ma come esplicazione del processo stesso attraverso cui si arriva alla conoscenza del reale: scrittura noetica è la spiegazione della conoscenza nel mentre del suo farsi (dunque non disgiunta dal momento teorico). Ulteriore modo è il grottesco, la cui forma iperbolica ha un esito straniante poiché duplice: esprime l'essere sociale e contemporaneamente lo rovescia e contiene dunque un procedimento molto razionale in sé, lungi dalle pretese ingenuie del comico contemporaneo o da quelle scettiche dell'umorismo.

Se nella neoavanguardia il bersaglio era la falsa cultura dominante, nella *Terza ondata* è l'ideologia stessa della negatività e dell'indifferenza: ma il nesso di scarto tra le due impostazioni sta proprio nell'allegoria. Infatti nel momento storico degli anni Sessanta, aperto alle svolte e ai mutamenti radicali e repentini, prevaleva la ricerca utopica e semmai lo slancio vitale all'azione. Oggi invece, esaurite le spinte utopistiche in una fase ancora ulteriore di sviluppo capitalistico, la lettura allegorica offre la possibilità di mettere in discussione lo statuto stesso della ripetizione del già dato (alla base dell'orizzonte postmoderno). È da sgomberare il terreno anche da possibili equivoci nel rapporto tra allegoria e postmoderno: *Quaderni di critica* smentisce la possibilità di una pratica allegorica postmoderna, magari nella versione di Paul de Man che la concepisce come forza cieca della scrittura

⁴⁰ AA.VV., *Volponi e la scrittura...* cit., p. 33

⁴¹ AA.VV., *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia* (a cura di Filippo Bettini e Roberto Di Marco), Bologna, Synergon, 1993, pp. 81-248

dunque in qualche modo coincidente con la scrittura *tout court* e priva allora del suo carattere dirompente. «A noi sembra che al di là della definizione, la concezione allegorica di matrice postmoderna altro non sia che un travestimento nichilistico di un simbolismo vuoto e vitalistico⁴²». A tratti un certo recupero postmodernista cerca di inglobare l'allegoria (un'allegoria metaforica) nel proprio orizzonte, facendole assumere un carattere praticamente equivoco. L'allegoria invece è piuttosto non univoca e presenta la possibilità di «avanzare continuamente – proprio all'interno dell'enunciazione – una riflessione sulla natura peculiare, e sulla dinamica ad essa relativa, del discorso che le è proprio⁴³».

In definitiva, il procedimento allegorico sintetizza perfettamente l'orizzonte materialistico così come delineato dalla speculazione dell'avvolpiana con quello benjaminiano in vista di un progetto, poiché infatti «l'allegoria incanala tendenza e qualità verso un modo specifico di produzione letteraria che deluda il committente borghese e rescinda il pacificante mandato sociale affidato all'intellettuale dalla classe al potere. È il tradimento della propria estrazione ideologica e sociale operato dall'autore-produttore⁴⁴».

6. La questione “Avanguardia”

Avanguardia e modernità

Nell'elaborazione teorica di *Quaderni di critica* la definizione di avanguardia e quella di antagonismo andrebbero rapportate non tanto alla tradizione (che il testo dovrebbe automaticamente superare, rigenerando il rapporto tra letteratura e realtà) ma piuttosto a quella tradizione inserita nella logica dello sviluppo capitalistico. Il linguaggio, sia esso equivoco o polisenso, non trova una sua esistenza in un iperuranico ruolo al di sopra delle parti, ma è esso stesso intimamente *compromesso*.

L'avanguardia allora occupa uno spazio in cui esiste solo la negazione o la parodia della letteratura stessa, e presenta l'aspirazione a uscire fuori dalla letteratura con gli strumenti stessi della letteratura⁴⁵. Questo genera la possibilità di imboccare una duplice strada. E precisamente: da un lato ribadire l'impossibilità e l'insondabilità dell'orizzonte linguistico e dall'altro creare un linguaggio che sia enigmatico, dotato di un possesso autocritico che non sia possesso (e l'avanguardia ha sempre vissuto storicamente la contraddizione tra autonomia ed eteronomia dell'arte). Una gestione alternativa dello spazio letterario la si ha solo dove autonomia ed eteronomia si sovrappongono e vengono percorse criticamente. Teoria e critica della pro-

⁴² *Ibid.*, p. 280

⁴³ *Ibid.*, p. 282

⁴⁴ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p. 33

⁴⁵ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 287 [Il discorso sulla letteratura come allegorica e figurale, come tendente a uscire fuori da sé con i propri strumenti, sarà approfondito da Roberto Di Marco nel cap. II, p. 27]

duzione letteraria devono essere insite nel testo: «a monte dell'operazione scrittoria e dentro il testo non possono essere elusi la produzione di teoria e il lavoro di critica del lavoro. In ogni procedura deve essere riconosciuta la bipolarità del nuovo e del sempre-uguale, la rottura dell'ideologia e la sua riformulazione⁴⁶». Siamo nell'orizzonte dell'allegoria consistente nel «tradimento della propria estrazione ideologica e sociale operato dall'autore-produttore⁴⁷». Dunque avanguardia non è mitologia del nuovo né semplice contestazione della tradizione; ma soprattutto non è accettazione quieta del presente. Per Ponzi infatti se «il capitalismo ha prodotto una divaricazione tra sostanza delle cose e loro forma fenomenica, mascherando la reificazioni dei rapporti sociali mediante un meccanismo astratto e surrettizio, questa divaricazione non va ricomposta in maniera sublimata mediante la letteratura⁴⁸».

Un obiezione in genere mossa allo sperimentalismo poetico è quella relativa all'illeggibilità del testo, che alla lettura si presenta come ostico e faticoso: ma «il fatto è che la ricerca letteraria comporta anche la ricerca di un pubblico, il cui “gusto” non viene dato per scontato, ma viene invitato a riformarsi a contatto con i testi stessi [...] la ricerca esige un destinatario a sua volta in ricerca, disposto a mettere in discussione i propri modelli⁴⁹». Il lettore del testo avanguardistico diventa anch'egli produttore letterario nel momento in cui è impegnato con le facoltà intellettive a decifrare il carattere enigmatico (e non misterico) del testo. Questo tipo di lettura è dunque cosciente e consapevole. Il problema sta nel fatto che la poesia d'avanguardia, prima di formare il lettore al nuovo gusto, dovrebbe renderlo disponibile a mettere in discussione i propri modelli. In altre parole: sorge qui il problema sul se l'attrazione e la conquista della massa dei lettori debba essere perpetrata attraverso i *soli* strumenti della letteratura oppure *anche* demandando il lavoro di formazione del lettore agli altri rami della realtà. Se l'avanguardia si accontentasse semplicemente di produrre letteratura per una ristretta élite, il problema non si porrebbe. Ma, a parte il fatto che l'autore come produttore lo fa sempre in vista del cambiamento dei rapporti di produzione, in altri luoghi teorici di *Quaderni di critica* vediamo sollevate nuovamente le questioni relative al rapporto con il pubblico. Già per Bettini una delle colpe della “vecchia” Neoavanguardia era stata quella di non allargare il suo cerchio penetrando in strati più larghi del pubblico e della cultura⁵⁰: ma è Ponzi a parlare della necessità per lo scrittore di usufruire dei mass-media per realizzare – accanto al valore di scambio dell'arte come merce – quel valore d'uso che invece produce idee⁵¹. A

⁴⁶ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p. 31

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33

⁴⁸ *Ibid.*, p. 58 e segg.

⁴⁹ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta. Scrittori nelle scuole, 1983-84* (a cura di Filippo Bettini, Mario Lunetta e Francesco Muzzioli), Foggia, Bastogi, 1985, p. 26

⁵⁰ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p. 40

⁵¹ *Ibid.*, p. 59

questo punto si dovrebbe riformulare l'intero principio del procedimento allegorico (che costitutivamente si presenta come scrittura *noetica* e non di sprofondamento, dunque lettura non accomodante) e il problema diverrebbe un'antinomia.

La soluzione può però essere a nostro avviso duplice: da un lato se è valida l'ipotesi gramsciana di egemonia, ovvero di estensione del processo emancipatorio a tutti i rami della realtà, allora l'ipotesi di scrittura materialistica e di conquista (e rivoluzione) dei mezzi di produzione letterari dovrebbe procedere di pari passo con un tentativo di azione politica extraletteraria, o meglio paraletteraria (che includa l'attività dell'intellettuale non nello specifico letterario). Poiché il parametro secondo cui è piacevole ciò che è edonisticamente fruibile (ciò che ci fa sprofondare nel testo e ci cattura) è pur sempre una acquisizione culturale, un'ipotesi materialistica dovrebbe premere per formare nel pubblico di massa un nuovo gusto letterario. Dunque un gusto in cui il piacere derivi proprio dall'applicazione delle facoltà intellettive: siffatta rivoluzione noetica di fatto implicherebbe il totale rivolgimento degli attuali mezzi capitalistici di produzione letteraria. Seconda soluzione potrebbe essere quella di prospettare, nello specifico letterario, una strategia di attrazione-repulsione del lettore: e più precisamente, un tradimento dell'orizzonte d'attesa del lettore. Dunque sì la strutturazione del testo attraverso l'applicazione totale e completa del procedimento allegorico (al fine di una lettura consapevole, straniata e non palingenetica), ma solo dopo aver preventivamente "catturato" il lettore con un'operazione di *falso sprofondamento*. Il tradimento che il testo effettua nei confronti del lettore – e i risultati che questo comporta, cioè quelli propri dell'allegoria – sarebbe quindi immediatamente successivo a una finta accondiscendenza nell'orizzonte d'attesa del gusto del pubblico⁵².

Neoavanguardia e Terza ondata

Nel rilevare l'incipit di una possibile avanguardia alcuni anni prima della fondazione del *Gruppo 93*, Muzzioli ricordava come già il lavoro collettivo risultasse importante al fine di intaccare «l'ideologia del genio e della creazione individuale dell'arte⁵³». Nel 1984 invece Bettini faceva notare come le istanze di sabotaggio dell'istituzione letteraria (in termini sanguinetiani) e di neo-espressionismo (indagine sul senso stesso del fare letterario) venute fuori dalle relazioni del convegno di Palermo in qualche modo erano state già indicate dagli scritti di *Quaderni di critica* e avrebbero potuto saldare il terreno teorico per le varie realtà neoneoavanguardistiche. Si intravede qui una nuova necessità, precisamente quella di superare la strategia di dissacrazione frontale propria del *Gruppo 63* per una diversa autocoscienza

⁵² Ovviamente questa si presenta come semplice ipotesi di soluzione dei problemi posti dall'analisi delle teorie succitate; ipotesi che andrebbe approfondita, criticata e poi eventualmente elaborata.

⁵³ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta...* cit., p. 284

letteraria «volta a indagare sullo statuto della poesia, sulle possibilità dello scrivere: uscire fuori, in modo antagonistico e confrontarsi con le fratture dell'universo sociale e storico⁵⁴».

Le diversità con le precedenti avanguardie dunque ci sono e sono notevoli: ma una *Terza ondata* può partire solo verificando le istanze delle precedenti avanguardie e il loro portato di autocontestazione interna. Carlino nota come le avanguardie storiche e le neoavanguardie fraintesero l'uso della lingua poetica – in chiave salvifica – non riconoscendo necessarie le politiche culturali in appoggio a un rinnovamento della lingua letteraria: «il problema è allora di percorrere e sfatare e disauratizzare la *langue* come sistema e funzione dell'ideologia dominante, dichiarandone l'asservimento ai modi di sviluppo e di contenimento del capitalismo [pertanto] bisogna porre la lingua in stato d'assedio⁵⁵».

L'opposizione avanguardistica al sistema dominante deve esserci e deve contestare esso e i suoi sistemi di produzione: ma l'idea di un progetto alternativo richiede necessariamente l'esistenza di un organismo plurimo e aperto, che riesca a trovare una soluzione intermedia di continuità tra le diverse correnti. Più che oziare sulla questione nominalistica e terminologica della parola “avanguardia” urge costruire collettivamente il progetto di modificazione del reale. Questo progetto deve però essere intimamente antagonista, senza compromissioni e altro da un'idea di lateralità che non risponderebbe della differenza tra una nuova tendenza e la «poetica della deriva e dell'erranza⁵⁶». L'antagonismo deve essere capillare, senza seguire una bandiera, che accetti l'ideologia solo se calata nella prassi: «negli anni della “restaurazione culturale” [...] non solo una frangia della nostra letteratura ha praticato il mercato con “intelligenza”, ma alcune zone – sia pur quasi clandestine – hanno puntato a continuare sulle ricerche sperimentali, magari sotto la sigla minimale della “ricerca letteraria”. Il rischio è quello della sopravvivenza in un ghetto [...] da cui il sistema dell'informazione dominante deliba di volta in volta qualche “grande” da consegnare al pantheon⁵⁷». A questa situazione si può ovviare solo organizzando e rilanciando il movimento e l'allegoria sembra il terreno più fertile da preparare in vista del rilancio.

Avanguardia e Postmoderno

Può apparire quasi superfluo, dopo questa ricognizione, osservare quanta disparità e lontananza sussistano per il gruppo di *Quaderni di critica* tra il postmoderno e l'avanguardia. Dei tre filoni di ricerca poetica degli anni Ottanta – la lotta contro l'io lirico, il lavoro sul corpo della parola e la pratica

⁵⁴ Filippo Bettini, “La ricerca oggi in corso” in *Alfabeta*, n. 69, 1985

⁵⁵ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit., p. 68-72

⁵⁶ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 56 e segg.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 285

di irriverenza – bisogna tener presenti le differenze degli usi che ne fanno l'avanguardia e il postmoderno. Essenzialmente nel «postmoderno le strutture stereotipe vengono riciclate senza scarti, blandendo da un lato le abitudini del pubblico, ma dall'altro ammiccando che il recupero è ironico e disincantato: sistema molto comodo per far passare qualsiasi compromesso⁵⁸».

Se come sostiene Patrizi citando Lyotard lo «scacco di progettualità [comporta la difficoltà] di una qualsiasi strategia d'avanguardia in un'epoca in cui il postmoderno pare agire come un meccanismo predisposto a disinnescare qualsiasi operazione di contestazione⁵⁹» a maggior ragione sono impossibili i compromessi o le mediazioni. Bettini fa notare come non sia possibile infatti un uso critico del postmodernismo fondato magari «sull'assunto della compatibilità della posizione postmoderna con la scelta di un atteggiamento energetico e non rassegnato nei confronti dell'esterno⁶⁰». Ciò è impossibile perché il postmoderno nega qualsiasi possibilità di un progetto di cambiamento e di tendenza e dunque riassorbe la critica nelle sue stesse coordinate: «la contraddizione irresolubile sta nel fatto che il postmodernista critico ambirebbe a modificare l'esistente con gli stessi strumenti di una filosofia che dichiara, per antonomasia, la morte del progresso⁶¹». In altri termini ne verrebbe fuori che la critica può esercitarsi solo dentro il postmoderno e non su di esso.

La nozione poi di *contaminazione* può intendersi in due modi: o essa esclude ogni progetto e diventa un mero citazionismo intercambiabile, oppure diventa qualcosa di mirato e allora si rientra nell'orizzonte del moderno e dell'avanguardia. Nemmeno Jameson riesce a non assolutizzare il concetto di postmoderno, quando tenta la scappatoia di definire l'ideologia postmodernista come la velatura di una situazione reale e drammatica di scissione che è la *condizione* postmoderna. «Quello che non è stata capace di fare neppure la più spiritualistica delle ideologie, espungendo la storia per proclamare se stessa, è, invece, compiutamente realizzato dal giudizio storico, che, in nome della datità postmoderna, occulta l'ideologia, per trasferirne il contenuto all'immagine essenziale del mondo e delle cose⁶²». L'operazione scrittoria mette a nudo proprio la contraddizione dell'esistente che invece un credo borghese postmoderno tenta di appiattare e sublimare in bello: infatti, in ambito postmoderno «è la specificità della letteratura a risultarne sacrificata [...] cioè ad essere pensata e voluta, dall'ideologia dell'in-differenza, come estinta o da estinguere nell'equivocità propria di una letteratura di consumo, che è niente di più di una forma di riproduzione, con le sue intere marche ideologiche, della lingua comune e dei suoi significati conformati all'assetto sociale e politico

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31

⁵⁹ Giorgio Patrizi, "Poesia: idee, percorsi" in *Alfabeta*, n. 77, 1985

⁶⁰ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 57

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 60

vigente⁶³». L'estetica rifacentesi al pensiero di Derrida e Heidegger assume in effetti il linguaggio come totalità indifferenziata negando alla letteratura la propria specificità: perduta la profondità storica, la politicità, la criticità, la narrazione dei Grandi Racconti, la letteratura «ha dato la stura per una dirompente, incontenibile, saturante, proliferazione dei "racconti". Perduto il controllo del progetto, i racconti dilagano, invadendo ogni ambito e disciplina (la storia è racconto, la filosofia pure, la letteratura non c'è bisogno di dirlo)⁶⁴». La difficoltà di attacco all'ideologia postmodernista sta proprio nell'esistenza del prefisso *post*: infatti, ponendosi cronologicamente in un eterno presente *dopo* l'avversario, non lo si affronta ma semplicemente lo si cancella. In quest'ambito è solo all'avanguardia che si può ricorrere per riprendere una funzione critica: «l'avanguardia è, per lo meno, un segno di disadattamento, l'allegoria di un disagio. L'avanguardia è scrittura e figura della contraddizione; che oggi dovrà essere regolata sulle nuove contraddizioni di un sistema smisuratamente integrato e omogeneo⁶⁵». La letteratura da un lato fa parte delle contraddizioni del presente poiché mezzo di produzione tra i mezzi di produzione, ma dall'altro tenta di aprirsi e farsi strada col conflitto non accontentandosi del già dato: contro il sonno postmoderno, l'avanguardia attua la sua *strategia del risveglio*.

⁶³ AA.VV., *Avanguardia vs. postmodernità. Atti del Convegno, Roma 10-11 aprile 1997*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 15

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23

⁶⁵ *Ibid.*, p. 24

CAPITOLO II.

LA FINE DELLA LETTERATURA E L'AVVENTO DELL'AZIENDA NELL'APPROCCIO SOCIOLOGICO DI ROBERTO DI MARCO

SOMMARIO

1. *L'Azienda letteraria*
2. *La funzione espressiva "al di là del Segno"*
3. *Movimento extra-sistemico e Allegoria*
4. *Neoavanguardia e Terza Ondata*
5. *Il Postmoderno*

1. *L'Azienda letteraria*

L'approccio critico di Roberto Di Marco alla possibilità di una nuova avanguardia e al problema estetico generale è essenzialmente sociologico. Di Marco era già stato presente attivamente nell'ala più radicale del *Gruppo 63* per poi tralasciare i suoi impegni letterari e ritornarvi appunto in sede di ipotesi di nuova avanguardia. Senza affrontare direttamente i problemi dello specifico letterario o dell'autonomia (partendo ad esempio da Benjamin o della Volpe come *Quaderni di critica*) nella sua relazione al convegno di Palermo nel Novembre del 1984, Di Marco arriva alla perentoria conclusione che la letteratura è morta. In termini materialistici, la letteratura era «una istituzione sociale culturale borghese avente fini sociali e culturali determinati, [ma] tale istituzione ha assolto a quei fini, essi ora sono mutati e sono passati ad altre forme di comunicazione sociale⁶⁶». Ora la letteratura «non s'interroga più su di sé e sul mondo⁶⁷». Non esiste più una società letteraria aperta al contributo di chiunque pur del progresso della letteratura e delle idee: il sistema letterario attuale ha esaurito finanche le spinte normative, cioè quelle che un tempo decidevano almeno cosa fosse letteratura (cosa si dovesse vendere come prodotto) e cosa no. Esiste oggi piuttosto un'*Azienda* letteraria che perpetua le proprie rovine (le macerie) e promuove autori che rientrano negli schemi di vendibilità precostituiti, secondo un metodo di cooptazione (le case editrici scelgono di promuovere chi rispetti determinate coordinate di gusto). Il parametro unico di discriminare letterario consta nella godibilità, nella capacità di ingenerare gusto nei fruitori. Se un tempo infatti il rapporto che esisteva tra produttore e fruitore si basava su uno *scambio* spirituale, oggi invece l'unico motore della pro-

⁶⁶ Roberto Di Marco, "La letteratura della fine della letteratura" in *Alfabeta*, n.69, 1985

⁶⁷ Roberto Di Marco, *Oltre la letteratura*, Padova, GB, 1986, p. 9

duzione letteraria è l'intrattenimento, dunque il suo *valore di scambio* in totale rigetto del suo *valore d'uso* (il godimento estetico)⁶⁸.

La genesi del vuoto letterario – iniziata nel cosiddetto periodo “del rinculo” negli anni Settanta – e la distruzione definitiva della società letteraria in nome dell’Azienda è dovuta all’immissione del nuovo capitale finanziario direttamente nell’industria editoriale. Questo ha comportato una decisiva capitalizzazione finanche delle scelte editoriali, sino ad arrivare al punto in cui l’Azienda letteraria non produce più nulla di nuovo e sopravvive sull’acatto tra le macerie di se stessa. Per Di Marco allora non ha più senso fare letteratura oggi in quanto «la letteratura non è una categoria universale-generica “eterna” di espressività artistica; al contrario ne è una forma storico-determinata che ormai ha perduto la propria specifica funzione [...] in favore di nuove forme di espressione⁶⁹».

In quest’orizzonte, è chiaro che un approccio di tipo sociologico e storico-materialistico non può fornire risposte relative al *quid* estetico dell’opera letteraria: può però decifrarne intanto il significato sociale e ideologico (e questo è oggi il tema più urgente, se è chiaro che l’Azienda agisce solo in funzione di *valorizzazione* del suo prodotto e dunque sottomette l’artista alle condizioni e necessità del mercato⁷⁰). Se qualsiasi spazio letterario di agibilità è definitivamente esautorato, perché continuare a parlare di letteratura? Per rispondere a questa domanda c’è bisogno d’effettuare un excursus preventivo e rilevare la rotta del *metodo* (dell’impostazione) dimarchiana.

2. La funzione espressiva “al di là del Segno”

Come dicevamo più sopra, lo scopo di Di Marco non è dar conto dello specifico letterario e dunque formulare un’ipotesi estetica materialistica, poiché non «può darsi in alcun modo una “normatività” materialistica di arte e letteratura [ma si può dare] *una poetica materialistica della scrittura e in generale della funzione espressiva*⁷¹».

La letteratura nasce da una pulsione dell’uomo – magari non primaria, in termini freudiani, ma diretta – che lo spinge a esprimersi e comunicare: è questa la cosiddetta *funzione espressiva*⁷². L’espressione è un «rapporto di

⁶⁸ «Le merci vengono al mondo in forma di valori d’uso o corpi di merci, come ferro, tela, grano, ecc. Questa è la loro forma naturale casalinga. Tuttavia esse sono merci soltanto perché son qualcosa di *duplice*: oggetti d’uso e contemporaneamente depositari di valore. Quindi si presentano come merci oppure posseggono la forma di merci soltanto in quanto posseggono una *duplice forma*: la forma naturale e la forma di valore» (Karl Marx, *Il capitale. Critica dell’economia politica*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1994, p. 79). Di Marco fa notare come la “forma naturale” dell’opera letteraria consista nella sua ricerca estetica (la funzione espressiva), mentre la forma di valore consista nella sua fruibilità (s’intenda: la vendibilità del prodotto, la capacità di intrattenimento del pubblico).

⁶⁹ Roberto Di Marco, “La letteratura della fine della letteratura” cit.

⁷⁰ Roberto Di Marco, *Oltre la letteratura* cit., pp. 20-25

⁷¹ *Ibid.*, p. 62

⁷² *Ibid.*, p. 51

appropriazione [e] trasformazione [mentale] con la realtà *in generale*⁷³». Quando si parla di attività mentali, si parla di qualcosa che all'interno della materia contraddistingue un salto dalla vita inorganica a quella organica: è l'attività mentale che, generandosi dalla materia, può su di essa riflettere. Per dirla con Lenin si tratta di un *riflesso attivo*: la mente riflette la realtà ma contemporaneamente agisce su di essa per trasformarla. Anzi, l'uomo agisce sulla realtà anche per trasformare se stesso ed essere sempre più in grado di dominare il mondo. Eppure il riflesso non è mai uno specchio, è sempre un riflesso attivo perché ritorna ogni volta a ri-agire sulla realtà per modificarla.

Se estendiamo questo concetto alla sfera estetica ne avremo una prima definizione: il testo letterario nasce da un meccanismo motivazionale soggettivo, cioè riflettere sulla realtà per appropriarsene, indagarne la natura e modificarla (in realtà la stessa nozione di soggettività è anch'essa riconducibile alla genesi sociale dell'Io, fondato su interrelazioni e connessioni con l'Altro). Per Di Marco riflettere sulla realtà è una forma di *conoscenza contemplativa*, una «appropriazione mentale del reale⁷⁴»: è un bisogno utile al pari di altri bisogni umani. La funzione espressiva ha dunque uno scopo in se stessa, cioè come manifestazione della coscienza contemplativa⁷⁵. Ma proprio in questa necessità di manifestazione la funzione espressiva trova una contraddizione nella sua stessa genesi: infatti la scrittura ha sì scopo in se stessa ed è refrattaria ad assoggettarsi ad altri fini, ma è anche influenzata dal suo voler essere altro, divenire pubblica, esprimersi, comunicarsi socialmente⁷⁶.

Spostando il discorso a un livello infra-letterario ovvero linguistico, Di Marco osserva una distinzione. La parola – la *langue* – è un segno arbitrario, convenzionale e istituzionalizzato: la parola espressiva invece diventa una forma-parola, diventa espressione oltre la convenzione. È propria della scrittura espressiva una tensione *al di là del Segno*, una tensione a voler andare oltre il segno preconstituito e convenzionale (e nella tensione a comunicarsi, a farsi sociale, Di Marco rileva un carattere utopico intrinseco, dovuto al voler «contribuire in modo specifico alla liberazione e alla felicità dell'uomo⁷⁷»). È questo il carattere più proprio della pulsione espressiva dell'uomo: un carattere che viene prima della trasformazione dell'oggetto letterario in merce, un carattere che tende a farsi altro da sé, un carattere che opera nel linguaggio per voler uscire fuori del linguaggio⁷⁸.

⁷³ *Ibid.*, p. 52

⁷⁴ Roberto Di Marco, *Oltre la letteratura* cit., p. 95

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ In modo molto eloquente Di Marco ricorda che «la “espressione” va intesa qui come atto, mondato però delle attribuzioni romantiche di cui è stato caricato culturologicamente nel tempo). (Dico atto come è atto il cacciare, il mangiare, il chiavare, il conversare)» (in AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 34)

⁷⁷ Roberto Di Marco, *Oltre la letteratura* cit., p. 102

⁷⁸ In questa definizione di scrittura espressiva come forma-parola tendente *al di là del Segno* in effetti c'è il rischio di penetrare una sfera spiritualistica e idealistica che inficerebbe l'intero ragionamento di Di

La *funzione espressiva della scrittura*, in definitiva, è ciò che è alla base di qualsiasi processo o prodotto artistico letterario. La *letteratura* invece è una istituzione sociale che ha perso la sua funzione, come abbiamo osservato più sopra. È chiaro allora il carattere eversivo della scrittura espressiva, la sua tensione al di là del Segno: a maggior ragione nel presente, quando una istituzione letteraria deceduta si ostina a voler sopravvivere sulle sue macerie sottoforma di Azienda. La tendenza e la politicità specifica di una scrittura espressiva allora «esistono proprio nell'eversività rispetto alla letteratura esistente, al gusto sociale medio [...] all'ordine linguistico istituzionalizzato⁷⁹». L'arte e la scrittura saranno sempre dominate dalla volontà-necessità di uscire fuori da sé e cambiare le proprie basi di rapporto, cambiare il mondo.

Nell'ambito delle teorizzazioni marxiste applicate al fenomeno della *Terza ondata* o comunque al problema "avanguardia", la posizione dimarxiana è del tutto peculiare. Pur volendo tralasciare l'aspetto estetico della letteratura per chiarirne il solo aspetto sociale, Di Marco è ciononostante obbligato a fornire una definizione di arte (la funzione espressiva) pena l'impossibilità di stabilirne appunto il portato extra-sistemico. Il suo percorso è sempre materialistico, ma si fonda su assunti sociologici e dunque extra-letterari. Il cammino è diverso rispetto a quello del gruppo di *Quaderni di critica* che invece parte – in termini marxisti e materialistici – dalla specificità estetica della letteratura per giungere alla sua tendenziosità intrinseca e alla necessità del progetto politico.

3. Movimento extra-sistemico e Allegoria

La *funzione espressiva* può agire nel sommerso del Sistema letterario per spingersi oltre la letteratura. Dunque non scagliarsi contro la tradizione per rinnovarla, ma fuoriuscire dalla letteratura stessa. Nella storia letteraria è sempre esistito un movimento extra-sistemico che, riferendosi al suo esclusivo portato di funzione espressiva, ha interagito dialetticamente con l'istituzione, appunto in funzione avanguardistica (siamo nell'orizzonte del moderno) di svecchiamento⁸⁰. Oggi più che mai, morta la letteratura, la contrapposizione si ripropone. Di Marco in effetti teorizza la possibilità di utilizzare l'esistente (le macerie) in letteratura per uscire fuori dalla letteratura: dunque *utilizzare* lo strumento letterario in una battaglia contro l'istituzione (o Azienda) che si ostina a voler far sopravvivere qualcosa di defunto. Ma questa battaglia è praticabile solo fuori dell'Azienda e dunque in un *mercato alternativo*.

Marco. Cosa che, d'altronde, lo stesso Di Marco non esita a rilevare (Roberto Di Marco, *Oltre la letteratura* cit., pp. 117 e segg.).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 117

⁸⁰ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp. 78-80

Se per Bürger l'avanguardia risiede nelle tecniche⁸¹, per Di Marco essa sta piuttosto nel rapporto col contesto, nella necessità e volontà di trasformare la società: «Si può considerare Avanguardia ogni movimento letterario-culturale e/o artistico-espressivo il quale sia significativo di istanze reali le quali confliggono con la realtà socio-culturale e comunicazionale esistente⁸²». Quindi è vero che quello avanguardistico è un conflitto con la tradizione in ricerca del nuovo, è un rompere gli schemi precedenti in cui la letteratura si stava sedimentando; ma è anche vero che fare avanguardia comporta contrapporsi alla letteratura *tout court* (all'istituzione letteraria intera): «l'avanguardia è tale soltanto in quanto rimette ogni volta in questione la nozione stessa di letteratura, e quindi anche di tradizione: l'avanguardia è, per definizione, "illetteraria"⁸³».

Dando poi spazio alle considerazioni teoriche, in polemica col succitato Bürger e con tutti i teorici dell'impossibilità dell'avanguardia (e della sua riduzione a semplice corrente o movimento), Di Marco ricorda che essa è contemporaneamente *sintomo*, *critica* e *figura*. Sintomale di qualcos'altro (quando non sia semplice sperimentazione autoreferenziale⁸⁴); critica perché mostra pubblicamente «i guasti del meccanismo di esclusione da cui proviene⁸⁵» e sancisce l'effettiva realtà di un momento di crisi sociale apportando consapevolezza; figura in senso auerbachiano poiché, rifiutando di farsi letteratura, essa rimanda ad altro da sé, all'al di là del Segno di cui abbiamo parlato a proposito della funzione espressiva⁸⁶. È interessante affrontare proprio quest'ultimo aspetto, più proprio della specificità del testo, questa volta relativamente al tema del procedimento allegorico. Di Marco nella sua concezione espressiva ci riporta dritti al cuore del problema figurale ed allegorico così come definito nei termini auerbachiani.

Per Auerbach il realismo omerico e quello dell'Antico Testamento sono le due linee guida che condizioneranno gli stili letterari futuri. Sia il narratore biblico che quello omerico raccontano *favole*: ma il primo si distingue perché gli «occorre credere alla verità oggettiva⁸⁷» di ciò che narra. O almeno deve fingere di crederci, deve essere un «bugiardo consapevole: non un bugiardo innocente come Omero che mente per dar piacere, bensì un mentitore politico, ben consapevole del fine, e che mentiva nell'interesse di una volontà di dominio. [...] Le storie della Sacra Scrittura non si prodigano, come fa Omero, per attirarsi la simpatia, non ci lusingano per allietarci e incantarci; ci vogliono assoggettare, e, se ci rifiutiamo, siamo dei ribelli⁸⁸». Esaminando il livello stilistico, all'evidenza, alla franchezza e alla ri-

⁸¹ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990

⁸² AA.VV., *Terza ondata...* cit., pp. 28-9

⁸³ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta...* cit., pp. 278-80

⁸⁴ AA.VV., *Avanguardia vs. postmodernità...* cit., p. 135

⁸⁵ Francesco Muzzioli, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2000, p. 166

⁸⁶ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1999

⁸⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 16

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 15-7

dotta problematicità del secondo corrisponde invece la frattura, l'oscurità e la necessità d'interpretazione del primo. Dunque le Sacre Scritture nascondono sempre qualcosa di oscuro che richiede la nostra attenzione e partecipazione, richiede la nostra interpretazione: si noti come già questa descrizione auerbachiana si avvicini all'accezione avanguardistica di scrittura consapevole e *noetica*. «Quanto più gli scrittori dell'età patristica erano istruiti nel senso antico, quanto più conoscitori della civiltà antica, tanto più dovettero sentire la necessità di versare il contenuto del cristianesimo in una forma che non fosse soltanto una semplice traduzione, bensì un adattamento alle proprie tradizioni di pensiero e d'espressione⁸⁹».

L'interpretazione patristica dell'Antico Testamento utilizza un metodo *figurale* stabilendo «una connessione fra due avvenimenti o personaggi, nella quale connessione uno dei due significa non solamente se stesso, ma anche l'altro, e il secondo invece include il primo o lo integra⁹⁰». Vi è una rottura dello svolgimento razionale o comunque lineare dei fatti se è vero che «viene stabilita una connessione fra due avvenimenti che non sono legati né cronologicamente né causalmente, una connessione che la ragione non può stabilire in senso orizzontale⁹¹». Nel caso in questione si tratta ovviamente di conferire al senso degli episodi testamentari una connessione col piano divino: ma se prendiamo questa definizione in generale, *figura* sarà ciò che sul proprio terreno rimanda all'altro da sé. La definizione auerbachiana può per Di Marco descrivere perfettamente l'essenza propria dell'allegorismo avanguardistico: l'allegoria rimanda all'altro da sé, all'altro dalla letteratura.

In alcuni luoghi Di Marco giudica nociva la teorizzazione della lotta dell'allegoria contro il simbolo, riconoscendo che sovente il processo di simbolizzazione rientra come alleato nel più grande processo di allegorizzazione generale del testo. Ovvero, purché il testo sia costruito attraverso l'allegoria, sono ben accetti al livello microtestuale i procedimenti simbolico-metaforici. Il rischio di questa affermazione è a nostro avviso duplice: da un lato, forzando questo ragionamento, si potrebbe arrivare a teorizzare l'allegoria come scrittura *tout court* (alla maniera di De Man) e quindi annullarne l'intima carica antagonistica; d'altro canto, legittimare l'utilizzo di procedimenti simbolici tenderebbe ad approssimare troppo il testo avanguardistico a quello postmodernista o neoromantico, magari per un recupero dell'io lirico o dell'ineffabilità (e questo farebbe entrare il ragionamento demarchiano in contraddizione con se stesso).

3. Neoavanguardia e Terza Ondata

⁸⁹ *Ibid.*, p. 84

⁹⁰ *Ibid.*, p. 83

⁹¹ *Ibid.*, p. 84

Secondo Muzzioli per Di Marco «quelle del Gruppo '63 paiono per lo più schermaglie interne al mercato⁹²». Il movimento extra-sistemico contemporaneo ha di radicale questo: che è estraneo al sistema letterario e all'istituzione letteraria stessa. Se la neoavanguardia batteva sui linguaggi e sulle forme di straniamento della comunicazione, il movimento d'oggi invece batte sul suo intendere la letteratura come finita e la comunicazione come tendente a nuove forme⁹³. Il fallimento dell'esperienza del *Gruppo 63* fu dovuto all'immediato inserimento di molti dei suoi esponenti nel sistema del potere, senza però il rivoluzionamento dei mezzi di produzione di quel sistema: l'intento era giusto ma fu errata la sua messa in atto. Oggi sarebbe impossibile ripetere quell'esperienza perché l'Istituzione (l'Azienda) ha perso quella flessibilità: anzi, per Di Marco l'immissione del nuovo capitale finanziario nell'editoria fu dovuta non solo alla necessità di ristrutturazione e capitalizzazione dell'industria editoriale, ma proprio al pericolo che il movimento extra-sistemico dell'epoca – il *Gruppo 63* – rivoluzionasse le strutture stesse della produzione letteraria⁹⁴.

Se le avanguardie storiche e le neoavanguardie hanno avuto a che fare con il «resto delle merci del museo e della tradizione⁹⁵», la *Terza ondata* ha a che fare invece con le rovine e la realtà fittizia. La neoavanguardia aveva lo scopo di distruggere i residui auratici – in termini benjaminiani – e di fondare una nuova idea di arte e letteratura; la neoneoavanguardia si trova invece, nel mezzo delle rovine, ad apportare una fortissima tensione al di là della letteratura. Il problema centrale è il rapporto tra letteratura e realtà, tra la scrittura che vuole farsi realtà nella realtà e il contesto⁹⁶. Se la ricerca della neoavanguardia aveva una natura utopica, quella della *Terza ondata* è piuttosto una «critica allegorica dell'Economia Politica⁹⁷».

In un ambito siffatto non ci può essere alcun punto di contatto tra un movimento che voglia essere antagonista e la letteratura così come è prodotta e realizzata dall'apparato esistente. L'ipotesi di una *Terza ondata* di avanguardia deve basarsi su un'organizzazione e una totale estraneità all'apparato esistente. Abbiamo anche osservato come le differenze tra quest'ultima e la precedente neoavanguardia siano notevoli e intimamente connesse alle diverse realtà sociali e storiche. I nuovi autori del *Gruppo 93* possono essere definiti allora nuova avanguardia non perché siano eredi della neoavanguardia, ma perché «la loro ricerca rappresenta la contraddizione letteraria attuale⁹⁸». Quella dei nuovi può essere definita come terza avanguardia perché «non esistono da nessuna parte modelli canonici di

⁹² Francesco Muzzioli, *Le teorie letterarie...* cit., p. 166

⁹³ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 22

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 18-9

⁹⁵ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp. 78-80

⁹⁶ AA.VV., *Terza ondata...* cit., pp. 24-7

⁹⁷ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp. 80

⁹⁸ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 27

scrittura espressiva d'Avanguardia⁹⁹», perché ogni movimento avanguardistico ha sempre rinnovato da sé i propri modelli di elaborazione testuale e perché questi modelli attuali sono diversi anche dalle avanguardie precedenti.

Scrivendo Di Marco nel 1996, a scioglimento del *Gruppo 93* avvenuto: «essendo pervenuta ormai alla propria consumazione forse definitiva la 'tradizione del Nuovo' del Novecento, si può oggi centralizzare, nella ricerca espressiva antagonista, la natura 'metamorfica' dell'avanguardia. Vale a dire la tensione, specifica dell'avanguardia, a trasformarsi in *altro da sé*¹⁰⁰». Dunque se la sua funzione sociale deve essere una critica allegorica dello stato di cose attuali, la sua funzione culturale deve essere quella di una di riappropriazione critica dell'avanguardia medesima, liberandola dall'uso culturalistico che ne è stato fatto.

4. Il Postmoderno

Per i vari teorici della fine della letteratura (da Ferroni a Bürger) è impossibile fare avanguardia oggi perché il postmoderno ha la facoltà di riassorbire e normalizzare tutto. Vi è in questi critici un'accezione di avanguardia come semplice deviazione dalla norma. Prendendo a prestito la definizione di Timpanaro, Di Marco parla di postmoderno come di un *narcotico*: non è l'unica alternativa del presente, ma semmai l'ideologia apologetica di una fase capitalistica di transizione irrisolta (il giudizio su Jameson, Harvey e Lyotard è negativo). La postmodernità è una fase di stravolgimento della mediazione dialettica tra struttura e sovrastruttura dovuta soprattutto all'innovazione tecnologica e alla riorganizzazione dell'assetto capitalistico, dove è chiaro che – se mutano i rapporti di capitalizzazione, anzi, se vi è una sottomissione reale dell'intera vita umana e dell'intera realtà globale al rapporto di capitale – muteranno anche le forme di produzione e diffusione culturali. Non a caso Di Marco parla di *Dominform* (dominio dell'informazione e informazione del dominio). Una cosa sarà allora l'ideologia apologetica del postmoderno, un'altra la situazione della postmodernità come fase sociale-reale determinata dallo sviluppo capitalistico (quella che Di Marco chiama *decadenza di Rimini*), un'altra ancora la postmodernità come universo culturale e artistico¹⁰¹.

È indubbio che a partire dagli anni '70 sono avvenuti mutamenti radicali in campo politico, sociale, tecnologico ed economico: Di Marco chiama «*situazione-postmodernità capitalistica* [...] una fase storica del tutto nuova delle formazioni economico-sociali capitalistiche nelle quali il capitalismo, a partire dalle rivoluzioni conservatrici guidate dalle politiche di R.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Roberto Di Marco, "Per una definizione dell'avanguardia oggi" in *Avanguardia*, n. 1, 1996 [in queste pagine Di Marco osserva anche come un carattere del tutto peculiare della terza ondata d'avanguardia sia il suo essere prevalentemente un'arte da strada, in cui è molto importante il momento performativo]

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 255-9

Reagan (U.S.A.) e M. Thatcher (G.B.), s'è radicalmente rigenerato rivoluzionando – grazie all'uso della rivoluzione tecnologica in corso – il modo di produzione, i rapporti sociali, il ruolo della funzione politica e la forma del mondo. Non è un caso che lo sviluppo e la presenza sociale delle “postmodernerie” e del postmodernismo ideologico ed estetico avvenissero in coincidenza con la rivoluzione conservatrice e con l'autorivoluzionamento del modo di essere del capitale¹⁰²».

Detto questo, per Di Marco la postmodernità è una convenzione storiografica, poiché le radici sono tutte interne alla dialettica del Moderno. Quella postmoderna è un'etichetta di comodo per definire una nuova fase del capitalismo, così come in qualche modo etichetta è la stessa nozione di Moderno. Proprio per questo motivo l'Avanguardia è possibile e anzi necessaria: «natura specifica dell'avanguardia è appunto la critica radicale della Modernità, postmodernità compresa¹⁰³». Avanguardia infatti è rovesciamento dialettico della norma. Questo è il motivo per cui l'avanguardia si ridefinisce sempre: non è una categoria culturale o letteraria. Può anche “rientrare nel museo” storicizzandosi, ma è il suo essere dialetticamente contraddittoria che non può diventare canone: essa è espressione socioculturale ed estetica della contraddizione e della contrapposizione al Sistema.

¹⁰² AA.VV., *Avanguardia vs. postmodernità...* cit., p. 139

¹⁰³ *Ibid.*, p. 138

CAPITOLO III.

IL POSTMODERNO COME LETTURA DELLE TENDENZE POETICHE DI FINE SECOLO IN REMO CESERANI E RENATO BARILLI

SOMMARIO

Remo Ceserani

1. *Jameson e il Postmoderno*
2. *Una questione di superficie*
3. *Avanguardia*
4. *Teoria dei modi e Allegoria*

Renato Barilli

5. *L'omologia di Goldmann*
6. *Problemi di elettromagnetismo*
7. *La Terza ondata*

REMO CESERANI

1. *Jameson e il Postmoderno*

Tra la schiera di critici che hanno gravitato attorno al *Gruppo 93* o comunque si sono distinti per le loro prese di posizione nella discussione neoavanguardistica, ne figurano alcuni che non hanno formulato delle vere e proprie linee guida di teoria letteraria sulle questioni che in questa sede stiamo affrontando, eppure hanno offerto diversi contributi partendo da singoli temi di discussione. È interessante confrontare le posizioni di alcuni di questi critici relativamente alle questioni poste dal postmoderno, dall'avanguardia e dall'allegoria.

Primo tra i critici che prenderemo in considerazione è Remo Ceserani: il suo contributo è per lo più improntato a una definizione storica o tematica della letteratura (il fatto che egli non proponga idee a proposito della tendenza o dello specifico letterario sta nel suo assunto di partenza che è fuori da una definizione materialistica della letteratura, come vedremo oltre). I problemi che Ceserani muove sono relativi allo statuto stesso del postmoderno: esso «riguarda i cambiamenti profondi della struttura materiale, delle basi economiche delle nostre società oppure è un fenomeno sostanzialmente culturale, che riguarda le ideologie, le concezioni del mondo, i prodotti culturali e artistici? Indica un orientamento stilistico oppure un più ampio orientamento epistemologico e culturale?¹⁰⁴». La risposta che Ceserani dà è di aver «ricavato la convinzione che fra il 1950 e il 1960 si sia verificato, nelle strutture socio-economiche e in quelle culturali del nostro mondo [...] un grande cambiamento epocale, una trasformazione radicale e

¹⁰⁴ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 102

profonda, simile, e anzi più vasta e coinvolgente, dell'altra grande trasformazione epocale, quella che ha dato origine alla modernità [...] tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento¹⁰⁵».

Quello del postmoderno allora va considerato come un mutamento epocale che può storiograficamente collocarsi nel secondo dopoguerra. In questo, viene ricalcata la definizione jamesoniana di postmoderno come «terza originale fase di espansione del capitalismo nel mondo¹⁰⁶», dove Jameson riprende la tripartizione cronologica dell'economista Mandel nel definire gli stadi di sviluppo del capitalismo in mercantile, imperialista e multinazionale.

2. Una questione di superficie

Ceserani sostiene che il rischio di molta critica contemporanea sia quello di identificare il postmoderno con una scrittura tipica, con una specifica poetica. Lo stesso Jameson, se in alcuni luoghi si riferisce ad una condizione storica generale, altre volte fornisce indicazioni stilistiche per quanto concerne il postmoderno (la piattezza, l'emotività priva di affetto, la mancanza di spazio per lo spettatore *et similia*). Per Ceserani qualsiasi tentativo di fornire precetti è fallimentare poiché il postmoderno, più che avere uno stile, è propriamente assenza di stile: semmai è la modernità ad essere in perpetua ricerca affannosa dello stile e della novità¹⁰⁷. Piuttosto, è preferibile indicare dei temi e dei modi tipici¹⁰⁸.

Lo scarto esistente tra modernità e postmodernità sta nel passaggio da una componente utopica e simbolica, ad una componente frammentaria e frammentata: «non c'è più, per l'osservatore, la possibilità di "completare il gesto ermeneutico", di ricomporre cioè, dall'immagine frammentata, un intero¹⁰⁹». Il postmoderno apporta un nuovo approccio all'esistente, privo di profondità, tutto piatto e giocato in superficie. Tale mancanza di profondità è giocata a trecentosessanta gradi: è mancanza di orizzonte critico, è eternità del presente, è dissoluzione del passato storico e del futuro del soggetto. Proprio per questo svuotamento nell'ottica di un *qui ed ora* eterno e immutabile, il passato diventa un serbatoio culturale di immagini da consumare a piacimento.

Tipica del postmoderno è la rilettura di molti autori appartenenti all'orizzonte del moderno, che perdono la loro carica dirompente per essere fagocitati nella nuova cultura, che colonizza l'intera natura per mercificarla. La capitalizzazione del reale è complessiva ed è questo che causa l'abolizione di qualsiasi distanza critica: stando a Jameson «nella cultura

¹⁰⁵ Remo Ceserani, "A proposito di moderno e postmoderno" in *Allegoria*, n. 10, 1992, p. 122

¹⁰⁶ Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 93

¹⁰⁷ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 73

¹⁰⁸ Per la teoria dei modi di Frye si confronti il par. 4 su *Teoria dei modi e Allegoria*, p. 41

¹⁰⁹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 79

postmoderna la “cultura” è diventata essa stessa un prodotto; il mercato è diventato un sostituto di se stesso e una merce anch’esso di pieno diritto come ciascuno degli articoli che comprende dentro di sé; la modernità era ancora almeno in parte e tendenzialmente la critica delle merci e uno sforzo per trascenderle. Il postmoderno è il consumo della mercificazione in quanto processo¹¹⁰». La posizione jamesoniana è dialettica: se, da una parte, la cultura postmoderna è espressione «di tutto il nuovo corso del dominio economico e militare dell’America nel mondo [in cui] l’altra faccia della cultura è sangue, morte, tortura e orrore¹¹¹», dall’altro lato in termini marxisti si può oggi esigere «l’invenzione e l’elaborazione di un internazionalismo di tipo radicalmente nuovo¹¹²».

In ambito letterario, poi, se da un lato si ha una luttuosa perdita del senso storico, dall’altro si ha un recupero delle grandi narrazioni e una democratizzazione dell’esperienza culturale (che raggiunge una massa di persone prima inaccessibile). Essendo il postmoderno non uno stile ma una condizione storica, non tutti i suoi prodotti devono essere apologetici. La contraddizione del binomio quantità = qualità è lampante: l’errore jamesoniano è dovuto al fatto di considerare quella postmoderna come un’ideologia onnipervasiva e in-distruttibile. Il fatto è che Jameson, nonostante consideri il postmoderno come fase e lo tenga ben distinto dall’ideologia e dalla cultura (oltre ad esser molto lucido sugli *orrori* prodotti da siffatta cultura), si trova poi di fatto impossibilitato a definire un progetto alternativo alla postmodernità. Il massimo che può suggerire è la formulazione di un postmodernismo critico (concetto confutato, come visto, dai ragionamenti di *Quaderni di critica* e di Di Marco).

3. Avanguardia

L’onnipervasività del mercato, la sostituzione del *Cult* e del *Camp*¹¹³ al *Kitsch*, il crollo della differenza tra cultura commerciale e elitaria comporta la fine della funzione dell’avanguardia: «mi pare che [...] sia ormai accettata da gran parte degli studiosi attenti la diagnosi fatta a suo tempo (con particolare lucidità e precocità da Franco Fortini) della irrimediabile fine, o irrimediabile inutilità, nella situazione in cui ci troviamo della produzione e comunicazione letteraria, di qualsiasi posizione d’avanguardia, concentrata sulla provocazione dei comportamenti o la trasgressione linguistica e condotta per gruppi, scuole, tendenze e militanze, sul modello delle avanguardie storiche¹¹⁴». Tralasciando la *questione Fortini* che meriterebbe una trat-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 82

¹¹¹ Fredric Jameson, *Il postmoderno...* cit., p. 15

¹¹² *Ibid.*, p. 94

¹¹³ La parola *Camp* «deriva dal gergo omosessuale maschile, e indica una banalità, una mediocrità, un artificio, un’ostentazione così estremi da riuscire divertenti o da avere un appeal profondamente raffinato» (Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 123)

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 122

tazione tutta per sé, per Ceserani si è esaurita ogni possibilità di attacco avanguardistico alle istituzioni culturali sul terreno del linguaggio: se praticati, gli attacchi d'avanguardia vengono immediatamente inglobati nei codici istituzionali e colonizzati dall'apparato mediatico.

Per questo motivo, animato comunque da uno spirito critico, Ceserani tripartisce il lavoro del produttore letterario in: un momento di scontro ideologico e di impegno; un momento di lavoro culturale fatto di «analisi critiche spregiudicate, [...] sostenute da tensione conoscitiva¹¹⁵»; e un momento di produzione in cui lo scrittore che abbia esigenze utopiche deve sapersi confrontare con l'enorme e fagocitante apparato di comunicazione e «sapersi insinuare nei suoi linguaggi e nelle sue reti comunicative estraniandoli, parodiandoli, risemantizzandoli¹¹⁶».

L'impossibilità dell'avanguardia è dovuta non solo alla disgregazione della classe intellettuale, ma anche ai fenomeni che hanno investito i linguaggi artistici come la sostituzione del *Cult* o del *Camp*¹¹⁷ (un'ostentazione superficiale così estrema da apparire ironica) al *Kitsch*. Questa è una delle cause dell'impossibilità di praticare l'avanguardia: a nostro avviso una più corretta lettura avrebbe rilevato la presenza di nuove forme espressive (siano esse appunto di culto, di ostentazione superficiale e simili) semplicemente in un mutamento stilistico imposto dal mercato, da una certa ideologia, da una peculiare moda. La causa presunta di sparizione dell'avanguardia (che a nostro avviso non ha affatto perso le sue possibilità ontologiche) dovrebbe essere allora ricercata non nel ricambio dei linguaggi (d'altronde prassi propria di una dialettica del moderno), ma nell'apparato che impone e rifornisce essi linguaggi (Di Marco lo chiamerebbe Azienda).

Per Ceserani invece il tutto segna propriamente il «dominio, sui processi produttivi, dei mezzi di riproduzione di massa¹¹⁸»: per esemplificare basterà menzionare un paragone dello stesso Ceserani tra Don DeLillo (*Libra*) e Nanni Balestrini (*L'editore*). Balestrini utilizza la prassi testuale allegorica di smontaggio senza voler disorientare o intaccare alcuni valori immutabili: il suo smontaggio ha proprio un valore ermeneutico e noetico, cioè serve per conseguire una verità che Balestrini reputa appunto raggiungibile. DeLillo invece semplicemente presenta una storia con l'impossibilità di trovare verità o certezze stabili: l'unica «presenza» avvertibile è la possibilità di navigare superficialmente in mezzo alle incertezze. A questo punto si porrebbe un problema d'ordine storiografico, ovvero una contraddizione nelle definizioni su date. Infatti, se Ceserani colloca l'inizio del postmoderno nel secondo dopoguerra e se il postmoderno ha la capacità di fagocitare la storia e il passato e dissolvere le contraddizioni, «nasce allora il problema di

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 123

¹¹⁷ Cfr. nota 10

¹¹⁸ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 75

dove mettere le avanguardie degli anni Sessanta: dovrebbero essere l'inizio del nuovo periodo [...] eppure lo stesso Ceserani – in un confronto tra Balestrini e DeLillo – si sforza di distinguere il primo dal secondo, perché ancora troppo sperimentale a scopo “conoscitivo” e “anatomico” mentre il vero postmoderno si arrende alle “verità irraggiungibili”¹¹⁹».

4. *Teoria dei modi e Allegoria*

Al termine letteratura Ceserani preferisce sostituire quello di *immaginario*, in quanto «la letteratura è uno dei modi in cui si autorganizza e autorappresenta l'immaginario antropologico e culturale, uno degli spazi in cui le culture si formano. [...] La letteratura offre importantissimi supporti e modelli per capire e rappresentare la vita [e] anche per rappresentare a noi stessi il nostro passato¹²⁰». Questa possibilità è offerta dai modi, legati a contenuti tematici e mitici, secondo la formulazione di Frye¹²¹: essi sono «“procedimenti” organizzativi dell'immaginario letterario che si concretizzano storicamente nei singoli generi¹²²». I modi sono dunque «sistemi modellizzanti che funzionano semioticamente ma anche [...] forme che si sono storicamente concretate e depositate nelle culture delle società umane». I modi, secondo Ceserani, sono dunque formazioni storiche che consentono di conoscere il mondo e interpretarlo dandogli una forma.

Quello allegorico è un modo: anche se è difficile scovarlo allo stato puro e in letteratura lo si trova sempre miscelato ad altri modi (ad esempio, il modo allegorico può congiungersi al pastorale, al mimetico, addirittura al simbolico). Per Ceserani l'allegoria ha una modalità multiforme che non si oppone affatto *in toto* a quella simbolica ma anzi può convivere: e dunque il procedimento allegorico “conflittuale” benjaminiano ne è soltanto una tipologia. Anzi, è difficile «distinguere nettamente fra rappresentazione simbolica e rappresentazione allegorica¹²³» e spesso gli autori della modernità hanno giocato proprio sullo sfumare le differenze tra i due procedimenti. Trattandosi di procedimenti retorici e linguistici «essi non sono di per sé e automaticamente portatori di significato [...] ma vengono di volta in volta nelle singole strategie compositive [...] utilizzati per caricarsi di significato¹²⁴». L'effetto della commistione di simbolo e allegoria è di «accrescere l'ambiguità del testo e la molteplicità di letture che esso consente¹²⁵».

A tratti, intendendo col termine allegoria una modalità di strutturazione testuale, Ceserani pare affermare che quella allegorica sia la strategia di

¹¹⁹ Francesco Muzzioli, *Le teorie letterarie contemporanee...* cit., p. 104

¹²⁰ Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 112

¹²¹ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1977

¹²² Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura* cit., p. 116

¹²³ AA.VV., *Simbolo metafora e senso nella cultura contemporanea. Atti del Convegno internazionale* (a cura di Carlo A. Augieri), Lecce, Milella, 1996, p. 331

¹²⁴ *Ibid.*, p. 332

¹²⁵ *Ibid.*, p. 345

composizione complessiva del testo. In questo sposa le tesi jamesoniane, secondo cui nella modernità in qualche modo i testi aspirano ad essere simboli universali e concreti mentre nella postmodernità aspirano ad essere frantumati e dunque allegorici: «a questo livello il testo postmoderno può essere letto come un commento al testo moderno, come un'allegoria della rottura tra moderno e postmoderno¹²⁶». Si intravede qui un discorso per molti versi simile a quello demaniano, secondo cui l'allegoria coinciderebbe con la scrittura *tout court*: il rischio di una tale interpretazione è propriamente quello di annullare il carattere antagonistico e progettuale dell'allegoria e vanificarne l'utilizzo avanguardistico¹²⁷.

In ambito di postmodernità, dunque, è chiaro che l'utilizzo di manipolazioni stilistiche segnerà un divario incolmabile tra modernità e postmodernismo. D'accordo con Contini, Ceserani sostiene che la tendenza poetica che percorre la storia letteraria italiana si è sempre sdoppiata nel binario di classicismo ed espressionismo. Gli espressionisti che lavorano sulla lingua – storicamente d'ascendenza antipetrarchesca – hanno aderito totalmente all'orizzonte del moderno: anzi la modernità italiana si è sempre presentata come espressionista. Ma le cose stanno diversamente per quanto riguarda il lavoro stilistico postmoderno: qui gli stili si manipolano e mescolano, ma mai si stravolgono in ricerca del nuovo. Il postmoderno non cerca di superare la caducità, la frammentarietà e la discontinuità bensì sguazza e galleggia in questo cambiamento continuo: dunque, propriamente, c'è mancanza di uno stile¹²⁸. La bipartizione dei filoni petrarchistico ed espressionista nel corso delle vicende letterarie italiane è stato contemporaneamente il pro e il contro della produzione testuale: ha dato forza alla poesia più che alla narrativa, ma ha anche causato un arroccamento sottoforma dei caratteri di scuola e di accademia (e già in un giudizio sul gruppo dei poeti della rivista *Baldus* Ceserani sottolineava il pericolo di rimanere intrappolati nella gabbia dei modelli espressionistici). Questo è il tratto saliente rilevato in molti dei procedimenti stilistici propri della modernità: pertanto, la rottura degli schemi da accademia è ciò che determina il valore dell'approccio postmodernista alla letteratura.

A proposito dei poeti della *Terza ondata* Ceserani sostiene proprio di trovare «tracce abbastanza consistenti della tematica e dei procedimenti formali postmoderni anche nella poesia italiana degli ultimi tempi¹²⁹». Se in epoca postmoderna qualsiasi tentativo di rifondare o creare *ex novo* un'avanguardia non è solo inutile ma impossibile, è ovvio che il giudizio sull'attività neoneoavanguardistica sarà inteso in una dialettica tutta interna al postmoderno. Già la denominazione di *Gruppo 93* alludeva a una presa di distanza ironica dai movimenti d'avanguardia: l'apporto dei poeti di quel

¹²⁶ Fredric Jameson, "Prospettive storiche, critiche e politiche del 'discorso teoretico' postmoderno" (a cura di Margherita Ganepi) in *Allegoria*, n. 11, 1992

¹²⁷ Si veda oltre il cap. IV, p. 48 su Romano Luperini.

¹²⁸ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., pp. 165-6

¹²⁹ *Ibid.*, p. 206

gruppo è stato proprio quello di una critica interna al postmoderno utilizzando modi e manipolazioni stilistiche proprie del postmoderno. I poeti del *Gruppo 93* hanno una grande abilità nel mescolare linguaggi e codici linguistici, non secondo l'espressionismo tradizionale ma in modo più «leggero, giocoso, parodistico¹³⁰», con sfumature e accenti critici. Ceserani sposa la definizione di «postmodernismo critico, corrosivo, di sinistra¹³¹».

RENATO BARILLI

5. *L'omologia di Goldmann*

Anche Renato Barilli, come Ceserani, ha contribuito alla discussione in merito al fenomeno neoneoavanguardistico. La peculiarità di Barilli, come vedremo, è intanto quella di aver esteso la definizione di *Terza ondata* a una schiera di autori che con l'avanguardia hanno poco a che spartire, in quanto al postmoderno vengono ricondotti tutti i fenomeni culturali e letterari del Novecento (e oltre).

Barilli regola le sue coordinate sul pensiero di Goldmann, a cui attribuisce il merito d'una limpida formulazione del problema delle prime due ondate d'avanguardia. Nella sua analisi marxista Goldmann ha «smontato il tradizionale rapporto di subordinazione che il marxismo ortodosso stabiliva tra le attività superiori di ricerca e la struttura produttivistica-economica di base (il famigerato nesso struttura-sovrastuttura)¹³²». Infatti egli «predicava un rapporto di parità tra le varie attività culturali, riguardassero esse il livello pratico-materiale, tecnologico, o invece il livello della ricerca, della sperimentazione in laboratorio, fosse questo il laboratorio tale in senso stretto [...] o metaforico. [...] La poesia, per esempio, non è seconda, derivata, successiva alle modalità tecnologiche messe in atto nel quadro di una determinata fase culturale¹³³». Esiste allora una sorta di omologia tra le diverse attività produttive culturali: è vero che i cambiamenti sovrastrutturali sono in ultima istanza derivati da fattori d'ordine economico, ma tali cambiamenti avvengono in omologia tra le diverse "branche" della sovrastruttura (e dunque un mutamento in ambito ad esempio poetico non deriva da innovazioni tecnologiche, ma cammina di pari passo con esse). E infatti, scrive Barilli: «chi, insomma, si china ad auscultare i sottili fremiti provenienti dal mondo della sperimentazione letteraria o artistica non perde il suo tempo, [...] ma cerca di ricavare responsi ancor più essenziali, esattamente come può succedere a un biologo che in laboratorio fruga con il microscopio qualche minimo campione istologico¹³⁴».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 207

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000, p. VIII-IX

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

Allora, la letteratura serve come forma di conoscenza al pari delle altre attività conoscitive umane. Per Goldmann, però, l'opera non riflette luka-sianamente la coscienza collettiva, magari registrando la realtà, ma crea «un universo il cui contenuto può essere interamente differente dal contenuto della coscienza collettiva [ma che può] aiutare gli uomini a prendere coscienza di se stessi e delle proprie aspirazioni affettive, intellettuali e pratiche; d'altra parte, essa fornisce allo stesso tempo ai membri del gruppo [una soddisfazione] che può e deve compensare le molteplici frustrazioni causate dai compromessi e dalle inevitabili incongruenze imposte dalla realtà¹³⁵».

Dunque, il modello di creazione d'una coscienza collettiva regge finché si parla di società precapitalistiche: quando interviene la strutturazione del modello capitalistico, le cose cambiano. Il settore economico infatti tende a divenire una struttura autonoma e abolisce i valori collettivi trasferendoli sulle sole merci: «è il fenomeno della *reificazione*¹³⁶». A questo proposito si può osservare l'esemplificazione dei mutamenti che avvengono in ambito culturale: la prima fase di capitalismo industriale coincide con la soppressione dei valori collettivi in nome dell'unico valore della libertà individuale (è il momento della nascita dell'eroe letterario individualista e problematico); alla vigilia della prima guerra mondiale invece – con l'approssimarsi dei grossi cartelli, dei monopoli e dei trusts – anche il valore della libertà individuale viene soppresso (è il momento della frantumazione del soggetto letterario).

6. Problemi di elettromagnetismo

Sulla scia di McLuhan, Barilli considera la nostra era – che egli definisce postmoderna – l'era dell'elettromagnetismo. Il postmoderno allora è quella lunga epoca che coincide con la scoperta, la sperimentazione e l'applicazione delle potenzialità elettromagnetiche. In qualche modo dove c'è elettromagnetismo lì c'è postmodernità: viceversa, dove c'è macchina o tecnologia “pesante” e meccanica lì c'è modernità. Oltre al fatto che *postmoderno* sarebbe in questo caso un'etichetta di comodo, si rileva in queste definizioni di Barilli un tentativo di rapportare sempre più il postmoderno all'epoca del virtuale (la fucina della materia sarebbe il moderno, la trascendenza elettromagnetica e virtuale sarebbe il postmoderno). Secondo questa periodizzazione, dunque, il postmoderno inizia sul finire del Settecento in omologia con le prime sperimentazioni elettromagnetiche, dove si scopre «che noi siamo prima di tutto flusso, energia incontenibile, che non funzioniamo come specchi passivi nel confronto degli oggetti esterni, ma collaboriamo alla loro determinazione¹³⁷».

¹³⁵ Lucien Goldmann, *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, Urbino, Argalia, 1966 pp. 6-7

¹³⁶ *Ibid.*, p. 10

¹³⁷ Renato Barilli, “Tre definizioni diverse del postmoderno” in *Allegoria*, n. 17, 1994

Se quest'epoca è così estesa e pervasiva, è chiaro che tutti i fenomeni interni al periodo di tempo compreso tra la fine del XVIII secolo e il presente apparterranno al postmoderno: dunque anche le avanguardie. Anzi, proprio l'*avanguardia* per Barilli è sinonimo di un rinnovamento in omologia alle innovazioni tecnologiche. È chiaro che allora l'avanguardia è osservabile un po' ovunque: da Schopenhauer a Leopardi, da Freud a Nietzsche. Anzi, le avanguardie degli anni '10 del XX secolo non sono che una terza fase (altrimenti detta prima ondata del Novecento) dopo il simbolismo e dopo i primi esperimenti di fine Settecento¹³⁸. Barilli intende la novità sempre come avanguardia, forzando dunque il termine stesso di avanguardia (e smarrendone il portato di tendenziosità, politicità, collettività). Ogni autore che si opponga al processo di "virtualizzazione" per Barilli è destinato a essere confinato nella retroguardia del Moderno (dunque chi come Zola o il naturalismo predichi i modelli di verosimiglianza e aderenza alla realtà): «il postmoderno, per me, ha un lontano inizio addirittura con William Blake e con Goethe [...] ma certo, questa partenza precoce del postmoderno è frenata da un ritorno di modernità [...] da Manzoni a Zola a Verga, il grande capitolo del naturalismo-realismo, che fa tutt'uno con la modernità. Quanto al postmoderno, esso si rimette in cammino con le avanguardie antinaturaliste del simbolismo-decadentismo¹³⁹».

Nel Novecento, poi, le avanguardie si scaglierebbero con maggior rabbia contro il culto dell'individuo proprio della concezione borghese sancita già dalla modernità. Ancora sulla scia di Goldmann, la prima ondata d'avanguardia coinciderebbe con l'apparizione delle macchine in un'era di capitalismo individuale e prometeico. La neoavanguardia coinciderebbe invece con un periodo di normalizzazione dei gusti delle masse finalizzato all'ampliamento dei mercati (nel momento in cui si passa all'azionariato diffuso e anonimo delle multinazionali). Seconda e terza ondata di avanguardia, però, non differirebbero dalla prima per uno statuto ontologico diverso, ma semmai per una estensione più capillare e una sorta di normalizzazione del portato rivoluzionario della prima ondata (si pensi al *Gruppo 63* in rapporto al futurismo). Eppure per Barilli la neoavanguardia viveva l'ultima fase d'esistenza della corposità delle macchine, mentre i "giovani" della *Terza ondata* vivono l'ultima fase del postmoderno col loro rapporto con l'elettronica e il virtuale, forse ultimo compimento dell'era elettromagnetica.

7. La Terza ondata

La *Terza ondata* segna il limite del gutenberghismo letterario. Se le altre arti dopo il '68 presero strade differenti e rinnovarono i propri strumenti espressivi, la letteratura dovrà aspettare gli anni '80 per effettuare un pas-

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 63

saggio da una «dimensione semantica [...] all'incremento di una dimensione pragmatico-performativa¹⁴⁰». L'accezione allora di *Terza ondata* (oltre a differire da quella che ne danno altri critici o teorici per una – a nostro avviso – forzatura e scollamento semantico del termine “avanguardia”) racchiude una foltissima schiera di produttori letterari, che si differenzia dalla precedente per il “semplice” portato di novità. Noi saremmo propensi a considerare la lettura barilliana delle esperienze letterarie di fine Novecento come fortemente modernista (basata cioè sull'idea di progresso e di novità): ma è chiaro che Barilli fornisce definizioni di moderno e postmoderno diverse dalle nostre, fondate appunto sull'omologia tecnologica nei termini goldmanniani di cui sopra.

Le *Memorie di un piccolo ipertrofico* di Ottonieri segnano l'avvio di una fase in cui l'oralità entra prepotente nella scena e fa virare in senso performativo le maglie della Galassia Gutenberg. La lingua di Ottonieri è come un canovaccio continuamente oltraggiato: questo idioletto entra in competizione con la lingua ufficiale e non vuole celarsi dietro i limiti dell'illeggibilità¹⁴¹. Si fuoriesce dalla scrittura (*letteraturità*) ancora insita nelle sperimentazioni dei Novissimi del *Gruppo 63*. Le sperimentazioni, i recuperi linguistici di forme arcaiche, l'utilizzo del dialetto praticate da Ottonieri e dai futuri autori del *Gruppo 93* sono utilizzati in vista di una libertà espressiva e anti-ortografica che nulla ha a che vedere con la scrittura delle precedenti avanguardie: «tutto il materiale linguistico è come immesso in una enorme banca dati, che ne consente il prelievo, ad ogni momento, e più ancora, un prelievo a bocconi, per così dire, a frammenti, con conseguenti processi di ibridazione. Allo sperimentatore di oggi non si oppongono limiti, egli può pescare da ogni ambito. [...] Queste, all'ingrosso, mi sembrano le possibilità che si offrono a i protagonisti del Gruppo 93¹⁴²».

Ciò che Barilli contesta ad altre formulazioni teoriche del problema della *Terza ondata* è proprio l'ostinazione a porsi ai margini della comprensibilità, ai margini del Sistema: la soluzione è nel tracciare invece dei segni, delle rotte distintive della propria cifra stilistica all'interno del sistema letterario e linguistico. Nella formulazione di Barilli manca dunque, come già visto, l'analisi dell'antagonismo insito nel concetto stesso di avanguardia. In questo frangente, proprio per l'accezione barilliana di avanguardia, la *Terza ondata* non è ascrivibile al solo *Gruppo 93* ma raduna in sé tutta una generazione di nuovi autori (pur totalmente diversi quanto a scelte, stili, approcci e idee). Poeti quali Ottonieri, Bàino, Cademartori o Voce vengono con-

¹⁴⁰ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. XIV

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 58-63

¹⁴² AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 65

siderati “avanguardisti” così come i vari Ammaniti, Santacroce, Nove, Lanzetta e i cosiddetti scrittori cannibali.

CAPITOLO IV.

L'ALLEGORIA DELL'ALLEGORIA NELL' IMPOSTAZIONE CRITICA DI ROMANO LUPERINI

SOMMARIO

1. *Ruolo e funzione dell'intellettuale*
2. *Realtà e verità nel testo letterario*
3. *Allegorie di allegorie*
4. *Limiti della neoermeneutica*
5. *Per un'ermeneutica materialistica*
6. *Ancora allegorie (tra Bachtin e Benjamin)*
7. *Avanguardia e Postmoderno*

1. Ruolo e funzione dell'intellettuale

Il pensiero critico di Romano Luperini segue un percorso che aspira a conciliare semantica ed interpretazione testuale, recuperando suggerimenti dalle più varie *discipline critiche* novecentesche e inserendoli nella sua visione materialistica della letteratura e della storia. Possiamo già preliminarmente segnalare due percorsi di ricerca luperiniani, che comunque hanno modo di incrociarsi e incontrarsi continuamente nel loro svolgimento: l'indagine su ruolo e funzione sociale dell'intellettuale e la riflessione più propriamente inerente la metodologia della critica letteraria. L'apporto di alcuni aspetti soprattutto della neoermeneutica costituirà la cifra del suo pensiero critico, che si differenzierà notevolmente da quello di altri gruppi nell'ambito della *Terza ondata*. Luperini in effetti non spingerà la sua riflessione fino alla formulazione dell'esigenza di una nuova avanguardia: il suo pensiero, piuttosto, convergerà nel fare chiarezza sullo statuto e sulla funzione della critica letteraria, partendo da Gramsci per arrivare a Benjamin e, come già detto, alla neoermeneutica¹⁴³.

Primo punto di indagine è lo statuto della critica letteraria oggi, nel momento storico in cui la letteratura ha esaurito il suo concetto sacrale e classico. Pur partendo dall'idea benjaminiana di distruzione dell'aura, Luperini preferisce poi imboccare il sentiero di un *ritorno a Gramsci* e alla discussione su funzione e ruolo della critica.

Per Gramsci l'intellettuale nuovo¹⁴⁴ non ha più modo d'esistere in un progetto interclassista: l'intellettuale infatti non appartiene a un gruppo sociale indipendente, ma è al servizio dei ceti dominati (e l'idea di

¹⁴³ Un punto di contrasto con Fortini – di cui pure, come avremo modo di vedere, Luperini condivide gran parte delle riflessioni – è l'idea delle avanguardie come uniche depositarie del dissenso e della contraddizione.

¹⁴⁴ Ovviamente ci riferiamo al momento storico gramsciano.

un'autonomia è di ascendenza idealistica e crociana). Ogni gruppo sociale al potere crea da sé il suo tipo di intellettuale organico «a partire dal posto che esso ha nella produzione¹⁴⁵». Luperini ricorda l'esempio gramsciano dell'*Ordine nuovo* in cui «nascita di un nuovo ceto intellettuale organico al proletariato, battaglia culturale per il trionfo di una nuova visione del mondo, rapporto con la realtà della produzione sono concetti strettamente legati tra loro¹⁴⁶». Per Gramsci i rapporti di produzione dell'epoca determinano duplicemente il carattere nuovo dell'ordine sociale: la standardizzazione di massa d'ascendenza fordista causa da un lato la distruzione del residuo auratico del lavoro intellettuale, ma dall'altro comporta scelte inevitabili dal punto di vista della condizione lavorativa. Non c'è più possibilità di concordia in nome dello Spirito: l'intellettuale deve prendere una posizione. Ma si noti bene che per Gramsci l'intellettuale non si collega al proletariato per coercizione ideologica, bensì proprio per aderenza alle induzioni dello sviluppo tecnologico-industriale: sono le nuove necessità lavorative a collegarlo alle medesime esigenze del proletariato.

In questa nuova condizione, l'intellettuale può ottenere la sua *egemonia* con una lenta lotta di posizione all'interno di un assetto democratico, al di là di ogni rischio di imposizione autoritaria: dopo aver sostenuto la distruzione del residuo auratico, Gramsci ripristina una visione elitaria ed egemonica dei “lavoratori dello Spirito”, ma questo è il prezzo da pagare alla sua formazione giovanilistica primonovecentesca. Al concetto di egemonia si collegano comunque le idee relative alla *lotta per una nuova cultura* (prima che per una nuova arte) e all'interdipendenza dello scrittore dalla società¹⁴⁷. Questo è probabilmente il lato più delicato del pensiero estetico gramsciano, ma in sede di un'analisi del pensiero di Luperini, è anche il lato che ci riguarda maggiormente. Gramsci intende fornire una visione materialistica della critica, eppure è ancora legato alla separazione (crociana) del giudizio politico da quello estetico: qualsiasi tentativo di sistemizzazione sfocerebbe nella antiquata riproposizione della *querelle* tra forma e contenuto, o poesia e non-poesia. La concezione lukacsiana, ad esempio, è per Luperini ancora succube d'una «nostalgia per un'arte premoderna, caratterizzata da una divisione del lavoro ancora primitiva e scarsamente settorializzante, dall'organicità armonica del simbolo classico e dall'*Erlebnis* scaturente dalla partecipazione romantica al ritmo della storia¹⁴⁸».

Ma Gramsci non intende fornire precetti sistematizzanti: nella sua lotta per il nuovo è insita un'idea di processo storico-dialettico di distruzione e creazione. La storia non è leggibile con uno schema precostituito, ma è giudicabile e criticabile in base a una verifica da svolgere nel corso del tempo: cioè, cambiando il contesto e la società, cambiano anche i parametri

¹⁴⁵ Romano Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, p. 47

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 43-62

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 36

di giudizio. Gramsci quindi non vuole fornire categorie di pensiero per verificare quando nell'opera letteraria sussista una giusta tendenza politica assieme a una valida forma estetica; ma non vuole nemmeno far coincidere giusta tendenza e qualità (la sua formazione così distante da quella benjaminiana non glielo avrebbe permesso). Dunque Gramsci non postula cause prime ma piuttosto formula teleologicamente il concetto di nuovo: la lotta per conseguirlo determinerà di volta in volta la possibilità di criticare l'opera nel relativo contesto storico-sociale.

Per Luperini, se Gramsci offre un esempio ancora valido di lettura materialistica del lavoro intellettuale, è Fortini a fornire approfondimenti sulla sua condizione. In particolar modo sulla funzione e il ruolo del critico letterario. La *funzione* del critico è sempre quella di mediatore tra il patrimonio culturale e il pubblico: il critico decide se trasmettere o meno al futuro determinati valori. Invece il suo *ruolo* «è di far funzionare le istituzioni, e queste ovviamente riflettono il potere vigente in una determinata società. Da questo punto di vista, il critico non è mai un mediatore neutrale, è sempre collegato continuamente e con vari fili al potere. Tuttavia esiste una dialettica tra *funzione* e *ruolo*. A volte questi due aspetti dell'attività intellettuale entrano in contraddizione fra di loro. Non solo nei fisici che hanno a che fare con la capacità devastante della bomba atomica, ma anche nei critici letterari. [...] Schiacciare la funzione sul ruolo vorrebbe dire ridurre l'intellettuale o il critico letterario a mero ingranaggio di un meccanismo di riproduzione ideologica delle istanze dominanti¹⁴⁹». Qui c'è perfetta coincidenza con le idee già gramsciane di asservimento (e non indipendenza) dell'intellettuale al ceto dominante.

Ora, se la funzione intellettuale deve essere quella di amministrazione e produzione di ideologia attraverso l'esercizio delle lettere, un *uso politico* del ruolo nei rapporti di produzione deve consistere proprio nella distruzione del ruolo intellettuale stesso: nella distruzione, cioè, della separatezza e del privilegio intellettuale all'interno della gerarchia dei valori dominanti¹⁵⁰. In questa ipotesi le idee di Luperini e Fortini coincidono. Esse divergono solo nel momento in cui quest'ultimo a proposito della discussione sul postmoderno sostiene¹⁵¹ l'impossibilità d'azione intellettuale nel presente e la possibilità di mutare lo stato di cose solo tramite la rivoluzione: «d'accordo. Ma non basta dichiarare tali istanze per renderle effettive, praticabili e praticate. Esistono anche momenti in cui gli spazi dell'azione direttamente politica e culturale sono così ridotti che di fatto rinunciare anche all'impegno culturale sarebbe condannarsi all'impotenza e al silenzio¹⁵²».

¹⁴⁹ Romano Luperini, "Di scrittura, di critica" (a cura di Rocco Capozzi) in *L'Immaginazione*, nn. 50-51, 1988

¹⁵⁰ Franco Fortini, "Intellettuale, ruolo e funzione" in *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 68-73

¹⁵¹ Cfr. par. 3, cap. III di questa tesi, p. 39.

¹⁵² Romano Luperini, "Per una risposta a Fortini. Apertura di un dibattito" in *Allegoria*, n. 7, 1991

Il critico infatti ha sempre il compito di tutelare e trasmettere un determinato patrimonio culturale: la sua funzione ha a che fare con riti e convenzioni della società e dunque è impensabile al di fuori di un rapporto sociale¹⁵³. Lo scopo della critica è «pragmatico e sociale [...]; la critica è una funzione sociale e implica un rapporto pubblico [...]. La funzione storico-antropologica della critica è molto semplice: essa consiste in sostanza nel dimostrare che un'opera costituita in un certo modo e dotata di un certo senso storico significa *altro* e che quest'altro *ci riguarda*. L'attività critica è sempre di tipo allegorico¹⁵⁴». Come avremo modo di vedere in seguito, a proposito delle “allegorie di allegorie”, se il testo letterario è autosufficiente non lo è la critica: e nell'esercitare la funzione di mediazione tra l'opera e il pubblico, la critica dovrà giocoforza legittimarsi «scommettendo su un significato altrui e anzi dimostrando che esso è l'unico possibile e l'unico coerente col complesso significativo dell'opera¹⁵⁵». Dunque, la trasmissione di valori deve essere convincente, deve argomentare e persuadere il pubblico: per far questo il critico può utilizzare l'apporto di elementi scientifici di dimostrazione (e qui giungono in soccorso i precetti mutuati dalle diverse teorie letterarie novecentesche).

Luperini insiste sul fatto che il lavoro del critico avviene sempre all'interno di una contestualità storico-sociale, formata e strutturata nelle sue convenzioni, nelle sue diramazioni ideologiche, nei suoi nessi materiali: la trasmissione di valori letterari, la critica del presente, l'interpretazione del passato avvengono sempre all'interno e *per* questa contestualità (in funzione di). È impensabile e improponibile un progetto critico o anche un metodo che non tenga conto della sua dipendenza dall'assetto sociale esistente, dunque dal potere, pena la prevaricazione degli altri ruoli sociali per l'egemonia del proprio. Una conseguenza di ciò sarebbe appunto la trasmissione acritica di valori culturali e culturali, in vista di un rafforzamento della posizione di privilegio dell'intellettuale all'interno della società (che poi, come esempio massimo nel Novecento italiano, trova riscontro in Croce). Viceversa, è esercitando criticamente la propria funzione e tenendo in ferma considerazione l'essenza del ruolo intellettuale che si potrà lavorare per tentare di modificarla, o magari *tradirla*.

2. Realtà e verità nel testo letterario

La funzione della critica è dunque per Luperini quella di trasmettere determinati valori. Ora, c'è da chiedersi di che natura siano suddetti valori, ovvero in che consista la necessità di scommettere su di essi e di estrapolar-

¹⁵³ Romano Luperini, “Ruolo e funzione della critica” in *L'ombra d'Argo*, nn. 1-2, 1983

¹⁵⁴ Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per'un ermeneutica materialistica*, Bari, Laterza, 1999, pp.15-7

¹⁵⁵ Romano Luperini, “Semantica e interpretazione” in *Allegoria*, n. 9, 1986

li dal testo letterario. In definitiva, è il momento di chiamare in causa proprio il rapporto tra la critica letteraria e l'opera.

Nel saggio sulle *Affinità elettive* goethiane, Benjamin scrive: «la critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale. Il rapporto fra i due determina quella legge fondamentale della letteratura per cui, quanto più significativo è il contenuto di verità di un'opera, e tanto più strettamente e invisibilmente esso è legato al suo contenuto reale. Se durevoli si rivelano perciò proprio quelle opere la cui verità è più profondamente calata nel loro contenuto reale, nel corso di questa durata gli elementi reali si impongono tanto più nettamente allo sguardo dell'osservatore quanto più si estinguono dal mondo. Ma con ciò contenuto reale e contenuto di verità, uniti dalla giovinezza dell'opera, si separano nel corso della sua durata, poiché il secondo continua a restare nascosto, mentre il primo viene alla luce. Sempre più, quindi, per ogni critico successivo, l'interpretazione di ciò che colpisce e stupisce, del contenuto reale, assurge a condizione preliminare. Si può paragonare il critico al paleografo davanti a una pergamena il cui testo sbiadito è ricoperto di segni di una scrittura più forte che si riferisce ad esso. [...] In questo senso la storia delle opere prepara la loro critica, ed è perciò che la distanza storica aumenta la sua autorità. [...] Al poeta, come al pubblico contemporaneo, non la presenza, ma il significato degli elementi reali nell'opera finisce quasi sempre per restare nascosto. Ma poiché il nucleo eterno dell'opera emerge solo dal loro sfondo, ogni critica contemporanea, per quanto alto possa essere il suo livello, coglie in essa la verità motrice più che non quella immobile, l'effetto temporale più che l'essere eterno¹⁵⁶».

L'idea fondamentale di Luperini è che la critica non vada ridotta alla semplice lettura testuale né al *furor interpretandi* – che può agilmente trasformarsi nel suo opposto: l'inutilità dell'interpretazione – di stampo decostruzionista. Se prediligere esclusivamente la chiave semantica del testo significa non concedere nulla all'interpretazione, viceversa privilegiare l'ermeneutica testuale a discapito del testo stesso porta ad un nichilismo antistorico. Commento e interpretazione devono essere complementari: il primo nel mettere in luce il contenuto di realtà seguendo il testo nel suo corso sintagmatico, il secondo invece nell'evidenziare il contenuto di verità spaziando nella ricostruzione paradigmatica.

È chiaro che questa apparentemente semplice corrispondenza biunivoca non trova riscontro in vetuste dicotomie di forma e contenuto, o di significante e significato. In termini benjaminiani, ogni opera ha una propria funzione espositiva che si concretizza nel testo così come appare agli occhi del lettore: questo poiché il linguaggio è un fenomeno convenzionale. Ma è proprio la sua convenzionalità a garantire la trasmissibilità dei significati nel corso della storia e a decretarne contemporaneamente la precarietà tem-

¹⁵⁶ Walter Benjamin, *Angelus Novus* cit., pp. 163-4

porale. Il significato di un'opera è convenzionale nel senso che prevede uno statuto collettivo che fonda la comprensibilità dei significati stessi. La convenzione linguistica è convenzione sociale e dunque è decifrabile nel suo rispettivo momento storico: ma questo è lo stesso motivo per cui essa è soggetta ai mutamenti della contestualità storico-sociale nella quale si trova a vivere. Se le società mutano, mutano anche i contesti delle convenzioni linguistiche. Tra contenuto di verità e contenuto di realtà «c'è un legame disorganico e tuttavia necessario, che acquista tutta la sua verità in rapporto alla situazione attuale del critico e dei suoi interlocutori e all'interno della convenzione sociale che fonda l'autorità della sua produzione di significati¹⁵⁷».

La verità di un'opera cambia continuamente perché è lo stesso nostro orizzonte storico a spostarsi e riformularsi. Se la lettura *alla lettera* di un'opera del passato resta sempre immutabile¹⁵⁸, non è così per la sua interpretazione che necessita di rilevare lo scarto esistente tra quella contestualità sociale e la nostra. Non solo, ma necessita anche la nostra messa in discussione dei postulati da cui partiamo per interpretarla. In definitiva, esercitare il lavoro critico significa trasmettere i contenuti di verità di un'opera sapendo che, per fare questo, occorre ricontestualizzare la verità dell'opera a partire dalla sua differenza storico-sociale col nostro presente (e con noi) cercando di rimanere quanto più possibile vicini alla realtà del testo. Ma significa anche mettere in discussione e passare al vaglio della critica gli stessi assunti da cui noi partiamo (criticare la nostra critica).

Il rigore argomentativo dipenderà dunque dalla duplice coerenza alla literalità del testo e contemporaneamente al proprio codice guida interpretativo. È una questione di dialogo e di conflitto, sia rispetto alla lontananza dell'orizzonte storico-sociale dell'opera esaminata, sia rispetto ad altri approcci ideologici che tentino di interpretare la stessa opera. Non si può eludere il conflitto o la distanza esistente tra due ottiche ideologiche diverse¹⁵⁹, eppure non si può nemmeno eludere la necessità di mettere in discussione il proprio relativo punto di vista: «per la sua natura argomentativa e per la sua finalizzazione sociale volta a perpetuare il *ri-uso* del patrimonio letterario e dunque a tutelare e a connettere le strutture civili di un popolo, l'operazione critica sottintende sempre un punto di vista eminentemente etico-sociale e politico. [...] La dichiarazione preliminare di avalutatività e di neutralità scientifica e la conseguente rimozione della questione del punto

¹⁵⁷ Romano Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 55

¹⁵⁸ Questo accade almeno in via teorica. È chiaro che molteplici contingenze storiche possono creare interferenze nella trasmissione di un testo. Per ovviare questi problemi occorrerà l'apporto di discipline quali la filologia.

¹⁵⁹ Già in una recensione a *La critica letteraria italiana dal dopoguerra a oggi*, Luperini faceva notare come l'inflessibile negazione di De Castris rischiasse di annullare in un'unica posizione equivalente le pur enormi differenze tra Croce, Lukács e della Volpe: «il fatto è che de Castris vede la scienza, non l'interpretazione. Manca in lui qualsiasi discorso sul punto di vista e *sul momento etico della responsabilità e del giudizio*» (Romano Luperini, "Su un libro di Leone de Castris: rigore (e rischi) di una critica 'scientifica'" in *Allegoria*, n. 10, 1992)

di vista nascondono in realtà l'accettazione del punto di vista della divisione del lavoro e della sua ideologia¹⁶⁰». Va da sé che chi rinneghi questa prospettiva non per un apporto critico ma in vista di una fuga verso la libertà ermeneutica assoluta commette un ulteriore autoinganno: «il fatto è che accettare consapevolmente la funzione di *ri-uso* è passo obbligato proprio per chi non intende accettare tacitamente e supinamente le articolazioni storiche e i concreti ruoli sociali attraverso cui oggi essa si esplica». Per far questo bisogna avere coscienza di cogliere il fenomeno letterario senza riassorbirlo «nella storia dello spirito [né] annullarlo in quella della produzione materiale [e di] dare conto delle componenti non immediatamente storicizzabili dell'opera¹⁶¹».

In definitiva, l'arduo sentiero su cui s'incammina il critico, deve sussumere in sé «la particolarità materiale dell'oggetto [letterario], la parzialità del soggetto interpretante, il carattere relativo di una verità concepibile solo in termini pragmatici¹⁶²».

3. *Allegorie di allegorie*

Per Luperini la scrittura – la testualità – è allegorica *tout court*. La letteratura è interamente allegorica in quanto è costituita da un insieme di significanti arbitrari e slegati dal significato, che vengono continuamente reinterpretati e ri-definiti. La critica è sempre allegorica, perché deve sempre attualizzare, ricontestualizzare e dunque parafrasare il senso di un'opera: può riferirne una verità e un valore per noi, non *il* Valore (perché non ne esiste uno unico e immutabile). L'interpretazione critica del testo letterario diventa allora *allegoria di un'allegoria*.

In quest'ottica l'allegoria perde il suo statuto di procedimento compositivo del testo, ma lo fa a vantaggio della critica: cioè, in qualche modo è come se l'opera letteraria acquisisse un'esistenza solo grazie alla critica. Se ciò è vero (e lo è sempre stato) per quanto riguarda appunto la trasmissione di gusto, la scelta di valori, la costruzione di un canone, tuttavia qui è la prassi allegorica avanguardistica che perde terreno: nel percorso teorico luperiniano non troviamo definizioni relative alla composizione del testo, ma solo relative a una definizione della letteratura, o a quella che abbiamo definito la critica della critica. Luperini mutua diverse idee dalla teorie di Benjamin, ma non ne sposa affatto la rilettura avanguardistica in senso antagonistico e tendenzioso di altri teorici marxisti (quali De Marco e il gruppo di *Quaderni di critica*): la stessa avanguardia non è considerata come l'unica forma d'opposizione possibile.

Nell'ambito della discussione contro il neorfismo poetico, Luperini rilevava positivamente l'esistenza di voci stonate nel coro conformistico,

¹⁶⁰ Romano Luperini, "Ruolo e funzione della critica" cit.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Romano Luperini, "Per una nuova razionalità. Quale marxismo" in *Allegoria*, n. 4, 1990

quale quella di *Quaderni di critica*, pur mettendone in rilievo i limiti: «in comune queste voci hanno di considerare la letteratura non il valore dei valori, la sede della Verità, la rivelazione della Scrittura: ma il luogo di una contraddizione storicamente determinata, non solo armonia ma anche stridore. [...] E di riproporre la nozione d'avanguardia, la scissione letteraria, la parzialità politica, reintroducendo l'elemento perturbante: la tensione, la tendenza¹⁶³». Il grande merito di questo gruppo è di aver conciliato la visione materialistica dell'avolpiana col concetto – a della Volpe invisibile – di avanguardia, anche se per Luperini questo sforzo è destinato ad avere scarso influsso sul «tranquillo giardino della nostra Arcadia petulante e innamorata¹⁶⁴». La possibilità di modificare lo stato di cose è «non molto maggiore delle chances che vanno concesse a un agitatore che, fermo lungo i binari, cerca di convincere a scendere i viaggiatori comodamente transitanti su un rapido di lusso in corsa¹⁶⁵». Nella crisi storico-culturale contemporanea, il punto di partenza del marxismo *eccentrico* di *Quaderni di critica* resta il nucleo teorico della Terza Internazionale: ma suddetta «teoria materialistica della letteratura [ignora e respinge] il crisismo contemporaneo anche perché è separata dalla pratica (qui c'è il “manifesto” di un movimento che non esiste e neppure è all'orizzonte). [...] Ora il punto è, piuttosto: attraversare la crisi senza restarvi impigliati, attraversarla da cima a fondo per sbucare di là da essa. Si tratta di rifondare le categorie di un orizzonte dato: quello del crisismo, appunto, in generale¹⁶⁶». Dunque bisogna anche riuscire ad assorbire le discipline della cultura della crisi, per riuscire a leggere più a fondo essa crisi, senza farsene assorbire; recuperare allora anche suggerimenti di ermenutica, psicoanalisi e linguistica rigettando la noncuranza del problema.

Ciò che distanzia Luperini dagli approcci avanguardistici alla crisi del presente è l'idea di fondo della possibilità d'azione nella contemporaneità storico-sociale. L'approccio di *Quaderni di critica* è di contrapposizione al sistema fuoriuscendone dagli schemi di produzione e trasmissione, in quanto gli spazi di libertà (libertà in senso di critica al pensiero dominante) all'interno di esso sono inesistenti; quello luperiniano invece intende assumere in sé la problematicità del presente, attraversandolo, per criticarlo dall'interno tramite l'uso condizionato della propria funzione. Sono in realtà due approcci opposti ma che condividono il medesimo scopo critico contro coloro che «parlano di macerie, di caducità, di fine dell'ideologia, di ontologia del tramonto. Ma sono quieti e soddisfatti: hanno trovato la ricetta di lunga vita. [...] La crisi è una nicchia in cui riposare tranquilli¹⁶⁷».

Il lavoro critico della critica allegorica è lo spazio proprio di azione intellettuale d'opposizione. Abbiamo detto che un'opera acquista senso solo

¹⁶³ Romano Luperini, “La mediazione è saltata” in *Alfabeta*, n. 33, 1982

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

grazie al lavoro del critico. Se la testualità è allegorica *tout court*, se il significato di una frase non è deducibile dall'organizzazione dei suoi significanti, allo stesso modo il contenuto di verità di un testo non è deducibile dal suo contenuto di realtà: interpretare un'opera significa allora insediare un sapere in essa. Significa, cioè, realizzare una costruzione che comprende il testo «come un tutto organico [...] in modo da definirne il *significato per noi*¹⁶⁸».

4. *Limiti della neoermeneutica*

Quella di Luperini è una lettura benjaminiana che in apparenza sembra non scostarsi di molto da quelle della neoermeneutica. In realtà la differenza fondamentale che allontana il pensiero luperiniano dalle divagazioni acritiche decostruzioniste sta proprio nella sua negazione dell'immediatezza simbolica della comprensione, in vista di un approccio di tipo dialettico che necessita dell'indagine storico-temporale. Una critica simbolica muove dal campo di una genesi remota e totale, diciamo di ascendenza gnostica ed ermetica del senso: una critica allegorica invece «non presuppone alcuna originaria affinità metafisica, quale postula invece il simbolo, ma piuttosto una coordinazione istituita mediante una convenzione e dunque una verità relativa, storicamente e socialmente determinata. La critica allegorica non fa che trarre tutte le conseguenze dalla consapevole accettazione dello statuto sociale di qualsiasi tipo di critica. La struttura dell'opera non nasconde alcuna armonia prestabilita ma esige lo sguardo allegorico dell'interprete che ne coglie i processi di rottura e di contraddizione. [La critica] storicamente la colloca [l'opera] in un senso, scommette e argomenta su di esso, nella coscienza della forza ma anche della parzialità del proprio punto di vista¹⁶⁹». Ma l'allegoria in qualche modo prescrive già, tramite la sua semantica, la direzione ermeneutica all'interno della sua contestualità organica, dunque «nella storicità che essa introietta¹⁷⁰». La verità di un testo è frutto del suo esser strappata dal continuum «che acquista tutta la sua verità in rapporto alla situazione attuale del critico e dei suoi interlocutori e all'interno della convenzione sociale che fonda l'autorità della sua produzione di significati¹⁷¹». È qui che troviamo coincidenza con le idee espresse da Gramsci – di cui abbiamo detto – a proposito della lotta per il nuovo. Il processo di distruzione e costruzione permette di giudicare progressivamente e *in fieri* nel corso storico sul valore politico ed estetico di un'opera, senza appiattare né slegare l'uno dall'altro.

Le estremizzazioni neoermeneutiche, per Luperini, sono ugualmente inaccettabili: «se la variante heideggeriana-gadameriana punta alla Verità,

¹⁶⁸ Romano Luperini, *Controtempo...* cit., p. 23

¹⁶⁹ Romano Luperini, *L'allegoria del moderno* cit., pp. 55-9

¹⁷⁰ Romano Luperini, "Semantica e interpretazione" cit.

¹⁷¹ *Ibid.*

quella nietzschiana-foucaultiana mira al Nulla. Se la prima nega il dialogo in nome del Linguaggio assunto come assoluto o *primum* ontologico, la seconda lo rifiuta semplicemente perché lo ritiene impossibile¹⁷²». Il limite della prima variante sta nel fatto che le condizioni del dialogo sono presupposte come già date sicché le interpretazioni sono aperte a infinite possibilità: il Linguaggio è la Verità, è la patria dell'essere e il luogo paligenetico d'ogni diversità, in quanto fonte primigenia e luogo in cui s'invera il *Da-sein*. Dunque proprio il non interrogarsi «sulle possibilità e sulle condizioni materiali del dialogo, dando per scontata la sua libera realizzazione¹⁷³» comporta la possibilità di giungere alla Verità senza mediazioni dialettiche o sforzi critici. D'altro canto la seconda variante (quella nichilistica a cui vanno ricondotte *in primis*, muovendo da Nietzsche, le idee foucaultiane e derridiane) intende ogni pensiero espresso dal Logos sempre come interpretazione d'altro: a muovere i fili del linguaggio è l'onnipresente volontà di potenza, e ciò decreta lo scacco di qualsiasi possibilità d'intesa o dialogo.

Paul de Man porta alle estreme conseguenze e il formalismo e l'ermeneutica approdando all'idea d'illeggibilità del testo: se da un lato divide grammatica da retorica (nessuna grammatica può cogliere la dimensione figurale del linguaggio), dall'altro divide lettura da ermeneutica (il primo è un atto passivo e il secondo invece conferisce un senso al testo). Per De Man livello letterale e livello retorico creano reciproche interferenze causando l'illeggibilità del testo. È come se la retorica testuale smantellasse in genere il significato letterale: «molto sottile, a esempio, è l'analisi di un passo di *Du côté de chez Swann*, in cui l'affermazione della superiorità della metafora sulla metonimia è condotta da Proust mediante strutture metonimiche, per cui, dopo la lettura, 'non crediamo più' al contenuto di quell'affermazione¹⁷⁴». Ma in realtà quella di de Man è una forzatura, dato che il suo ragionamento e i suoi esempi non tengono in considerazione la necessità dell'esperienza del contesto in qualsiasi linguaggio: il significato di una frase, qualsiasi sia il codice di riferimento, ha bisogno del relativo fattore del contesto (in termini jakobsoniani) per poter essere compresa o interpretata dal soggetto. Una domanda di qualsiasi genere può assumere funzioni differenti a seconda del contesto in cui viene pronunciata (ad esempio, la domanda "Che ore sono?" in un contesto di realtà quotidiana può essere una semplice richiesta d'informazione; pronunciata da un personaggio in un contesto letterario può essere un elemento indispensabile allo svolgimento della suspense narrativa). Il contesto può essere dunque quello della realtà che ci circonda, con tutti i suoi rimandi, nel caso del linguaggio quotidiano-equivoco; ma può essere anche la contestualità organica dell'opera, nel caso della poesia e della letteratura: «se l'allegoria è illeggibile per de Man che la considera dal punto di vista assoluto di un'astratta

¹⁷² Romano Luperini, *Controtempo...* cit., p. 29

¹⁷³ *Ibid.*, p. 30

¹⁷⁴ Romano Luperini, *L'allegoria del moderno* cit., p. 41

epistemologia, così non è per Benjamin, che tiene presente invece sia la convenzionalità che la fonda, sia l'atto di responsabilità storica implicito nell'attribuzione del significato e del giudizio¹⁷⁵».

5. Per un'ermeneutica materialistica

Dal lato dell'interpretazione, in ogni caso, per Luperini è possibile correggere le derive della neoermeneutica approdando a un'ermeneutica materialistica. Questa, deve avere la consapevolezza che «se non si dà posizione teorica senza ideologia (ed è per questo assurdo demonizzare l'ideologia, senza la quale, a veder bene, è impossibile persino articolare un discorso), è anche vero che ogni posizione teorica deve saper riconoscere e criticare i limiti della propria ideologia (altrimenti l'ideologia si ossifica e si trasforma in accecamento, in una forma di falsa coscienza)¹⁷⁶». L'interpretazione necessita di una critica dell'ideologia che faccia autocoscienza dei propri limiti e della propria parzialità: un'ermeneutica materialistica ricostruirà la radice e la genealogia delle idee che la costituiscono, ma si scontrerà anche contro le altre ideologie sapendo che appunto la tradizione è un campo di forze in cui il dialogo è realizzabile solo tramite anche la critica delle altre ideologie. Dunque il conflitto tra le ideologie non va negato, ma esercitato sempre in vista di un interesse e un sapere comune che può essere ristabilito dal dialogo collettivo. È in quest'ambito che si condurrà la lotta per il nuovo e il lavoro critico di trasmissione di valore.

Bettini, riferendosi soprattutto al Luperini di *L'allegoria del moderno*, definisce come molto insidioso «il tentativo di coniugare semantica ed ermeneutica nella direzione seguita da quegli studiosi che mostrano di intendere la semantica come pura descrizione di significati e l'ermeneutica come processo della loro interpretazione. L'ipotesi di avvicinamento, infatti, è conforme e speculare solo alla necessità di una loro pregiudiziale distinzione¹⁷⁷». Bettini – partendo ovviamente da della Volpe – ricorda che semantica ed ermeneutica hanno il dovere di tener saldamente in considerazione la totalità del testo. Ora, se la semantica fosse la pura descrizione dei significati letterari, *scadrebbe* ad attività equivoca, di lingua comune, mentre invece deve avere «lo scopo di decifrare il supplemento di significato assunto dai segni verbali per effetto della loro reciproca dipendenza relazionale nella struttura globale dell'opera¹⁷⁸». A sua volta l'ermeneutica «è obbligata ad attribuire all'oggettività del suo organismo [del testo], e non a fattori estrinseci, i significati derivanti dall'atto interpretativo¹⁷⁹».

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 48

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 44

¹⁷⁷ Filippo Bettini, "Della Volpe oggi: per una teoria materialistica della letteratura" in *Avanguardia*, n. 2, 1996

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

A noi in verità sembra che Luperini non voglia affatto scindere in due – rivitalizzando un dualismo che può definirsi antico – il lavoro critico sul testo. In primo luogo perché recupera una modalità interpretativa, già benjaminiana e gramsciana, nient'affatto dicotomica ma dialettica: se è vero che l'allegoria al contrario del simbolo *dice due volte* (e la dialettica necessita il momento di confronto tra posizioni, o quantomeno la costellazione monadica da cui strappare un senso). Quanto poi alla pregiudiziale distinzione tra semantica e interpretazione, Luperini la postula solo per criticare e confutare alcune impostazioni teoriche del Novecento, che quella distinzione presuppongono: citando le riflessioni su Gadamer proposte da Hirsch, Luperini ricorda che «sul piano del rapporto fra *meaning* e *significance*, Hirsch sembra ignorare che ogni testo letterario gioca costitutivamente sullo spazio che interocorre fra l'uno e l'altro rendendoli di fatto inseparabili: la *significatività* è già inscritta nel *significato*¹⁸⁰». Hirsch infatti distingue tra *meaning* e *significance*, cioè tra significato e significatività dunque tra il senso testuale garantito dalla sua base semantica e il senso mutevole che esso viene ad assumere per vari interpreti o diverse interpretazione: e a noi sembra che Luperini appunto ricuce questo strappo. La conferma è che, discutendo sulle modalità interpretative di Eco e di Agosti, egli rilevi l'errore insito nel tener separate semantica da ermeneutica¹⁸¹.

6. Ancora allegorie (tra Bachtin e Benjamin)

Come per altri critici e redattori delle *Tesi di Lecce*, anche Luperini avverte che il clima che si respira negli anni Ottanta è il medesimo della restaurazione lirica degli anni Settanta, perpetrata sulla scia di Nietzsche e Heidegger puntando «ancora una volta su una concezione della poesia come privilegio in quanto attestazione di una verità che si suppone aurorale e originaria¹⁸²». Anche se qualcosa, negli anni Ottanta, si risveglia a causa della consapevolezza dell'esaurimento della maggior tradizione poetica del Moderno (la simbolista e postsimbolista) e dell'esigenza di ricercare il nuovo: anzi, l'intera storia del Novecento si configura come storia della crisi del simbolismo. Già Benjamin parlava del tramonto della narrazione e dell'avvento della descrizione: «la mutata condizione dello scrittore all'interno della divisione del lavoro e soprattutto la nuova realtà della reificazione¹⁸³» comportano la disgregazione della realtà in cui muore ogni significato superiore e alla cui conoscenza è possibile giungere solo in modo allegorico. «L'allegorismo moderno [...] nasce dall'estraneazione sociale¹⁸⁴» e in virtù di questo Benjamin sottolinea le nuove possibilità cognitive offerte dall'avanguardia.

¹⁸⁰ Romano Luperini, *L'allegoria del moderno* cit., p. 15 e segg.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Romano Luperini, "Oltre la tradizione 'simbolista'" in *L'Immaginazione*, n. 49, 1988

¹⁸³ Romano Luperini, *Controtempo...* cit., p. 38

¹⁸⁴ *Ibid.*

Non è più possibile una conoscenza simbolica, né tantomeno un'esperienza letteraria che faccia del simbolo la propria bandiera: le varie tendenze neoromantiche o neoromantiche si ricollegano in qualche modo proprio alla vecchia visione del simbolo, nei termini goethiani criticati da Benjamin. È l'*Erlebnis*, l'esperienza vissuta, che restituisce immediatamente il tutto: «secondo Goethe, nel caso del simbolo il poeta *vede* nel particolare l'universale; nel caso dell'allegoria *cerca* il particolare in funzione dell'universale. L'opposizione *vede/cerca* [...] implica due diverse operazioni: una legata al senso della vista, alla percezione e alla intuizione [...] l'altra alla investigazione e alla riflessione; nel primo caso si trova la verità immediatamente, senza cercarla, nel secondo è necessario un percorso di ricerca, perché fra particolare e universale c'è una distanza da superare¹⁸⁵».

È la misinterpretazione dell'esperienza della realtà nella modernità a decretare lo scacco e la contraddizione propria delle poetiche neoromantiche o comunque tendenti a salvaguardare una qualche forma di spontaneità e naturalezza: già Lukács, in tutela di suddetta naturalezza, spostò il discorso sul rapporto tra Io e Società e teorizzò la *partecipazione* come luogo d'esperienza autentica. La presa di posizione allora (che non va intesa in senso ideologico o politico) permette allo scrittore di porsi in contatto «con i contenuti storici più significativi del suo tempo¹⁸⁶». La posizione lukacsiana per Luperini rende chiaro proprio l'errore insito in ogni tentativo di ripristinare l'*armonia originaria*: già Marx faceva notare come il carattere mistico ed enigmatico della merce dipendesse «dal fatto che il suo valore, ormai sganciato dagli specifici valori d'uso e dal lavoro concreto, si presenta come 'naturale'. La totalità che nel moderno sostituisce la natura non è la storia, come accade nel pensiero di Lukács, ma la 'seconda' natura del mercato [ragion per cui] apparenza ed essenza cessano d'esistere insieme. Con la modernità si apre un'epoca in cui, sul piano della conoscenza, la sola ermeneutica possibile è quella del sospetto. Non è più dato fidarsi della percezione; è necessario l'estraneamento, il momento dell'astrazione analitica¹⁸⁷».

In questo ambito, e soprattutto tenendo in considerazione l'effettiva realtà storico-sociale attuale, Luperini recupera l'idea di utilizzo dell'allegoria secondo le rotte tracciate da Bachtin e Benjamin: l'originalità starà proprio nell'accostare due teorici pur così diversi. Per Bachtin simbolo è qualsiasi cosa si presti alla possibilità d'effettuarsi su un lavoro d'interpretazione (sia essa un elemento della letteratura, della psicologia, della storia e così via). Se l'allegoria si fonda su una «condizione di estraneità, cioè di *distonia* rispetto al mondo; il simbolo presuppone invece l'unità col mondo e una condizione di *sintonia*¹⁸⁸». L'allegoria rientra nella concezione pluri-

¹⁸⁵ Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto...* cit., p. 51

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 57

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 60-1

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 73

linguistica e pluristilistica della parola romanzesca, di tipo dialogico, non elitario (mentre il simbolo proprio del linguaggio poetico sarebbe monologico). Non a caso Luperini ricorda l'esempio bachtiniano del buffone nella letteratura romanzesca estraneato dal mondo, sia nella variante che prende di mira la civiltà feudale-medievale, sia in quella che prende di mira la presunta normalità moderna-borghese.

La similitudine con Benjamin sta nell'accezione conoscitiva dell'allegoria, che distrugge l'incanto della lontananza, nonché nella consapevolezza dell'impossibilità di fondere assieme momento filologico e filosofico, in campo di lavoro critico: entrambi sono contrari alle «interpretazioni meccanicistiche, causalistiche e deterministiche del freudismo o del sociologismo volgare [ma] ciò spiega la loro lontananza non solo dalle posizioni positivistiche e neopositivistiche e dal marxismo dogmatico prevalente negli anni della III Internazionale, ma anche dal pensiero di Gadamer e della ermeneutica novecentesca¹⁸⁹». Allora, come terza figura che rafforza la concezione dialettica del materialismo luperiniano, oltre a Gramsci e Benjamin un posto centrale è occupato da Bachtin. Benjamin e Bachtin non ipostatizzano una verità dell'esperienza né presuppongono una linearità interpretativa o con la tradizione: la differenza tra loro sta semmai nella prospettiva palinogenetica rivoluzionaria del primo e nell'inserimento del testo in un circuito dialogico del secondo. Al centro del pensiero benjaminiano vige infatti l'idea negativa di modernità capitalistica mentre Bachtin ha un'accezione più positiva di modernità e del romanzo, sua espressione più propria: la modernità non è costituita da macerie, ma è un luogo appunto dialogico. Manca in Bachtin l'idea del moderno come critica del grande Capitale, anche se poi la sua problematizzazione della ricerca letteraria salda il punto di contatto con Benjamin.

7. Avanguardia e postmoderno

Scrivono Luperini: «oggi il simbolo non è più possibile, perché tutti i simboli sono offerti dai mass media, e i mass media offrono non-senso; ma se non è più possibile il simbolo è possibile l'allegoria. La letteratura di secondo grado è un'allegoria della letteratura, un'allegoria della ricerca di senso. Nel mondo basso, comico, spettacolarmente babelico della società informatica e multimediale non si danno più simboli, vale a dire rapporti orizzontali e confidenziali col mondo, ma forse ancora e soltanto l'esercizio sperimentale dell'allegoria, vale a dire il loro rovesciamento verticale¹⁹⁰». Come sottolineato più sopra, oltre alla continuazione restaurativa neoromantica e neorfica degli anni Settanta, negli anni Ottanta si configurano nuove operazioni, una nuova razionalità non dogmatica ma basata sull'istanza critica «sulla capacità, cioè, di sviluppare un atteggiamento

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 78-9

¹⁹⁰ Romano Luperini, "Un confronto tra posizioni diverse" in *Alfabeta*, n. 69, 1985

demistificante dell'universo che ci circonda, e allo stesso tempo di fare delle proposte, di avanzare dei progetti¹⁹¹».

Quella neoromantica altro non è che una variante del postmoderno: «poiché il potere del linguaggio è diffuso ovunque [e] il linguaggio, la cultura, lo spettacolo, l'informazione sono divenuti il nuovo ambiente della vita postmoderna [...] ne consegue che feticismo della merce e feticismo del linguaggio coincidono¹⁹²». Per Luperini nell'era postmoderna lo *choc* in senso benjaminiano è divenuto normale e una guerra o una pubblicità televisiva hanno lo stesso valore: nel mondo in cui tutto è linguaggio in qualche modo la stessa storia si è trasformata in retorica. L'ideologia è sostituita dalla mitologia tecnologica e, per usare parole di Michelstaedter, «al posto della persuasione, c'è l'informazione [...] gli intellettuali non sono più possibili¹⁹³» e diventano parti dell'ingranaggio dell'intrattenimento. Questo è il motivo per cui la lingua viene ontologizzata in qualcosa di sacro celebrando così la separatezza dell'intellettuale (in senso lato, dunque in primis dello stesso scrittore¹⁹⁴) dal resto del mondo.

La stessa presunta rivoluzione informatica ha a monte una grandiosa rivoluzione industriale. A partire dagli anni Settanta pochi industriali controllano contemporaneamente il mondo della produzione materiale e quella immateriale e, come esempio, nell'industria editoriale ai redattori culturali vengono sostituiti i manager: «a me sembra che l'ideologia del postmoderno sia tutta dentro a questa rivoluzione e l'ideologia dell'immobilità della banca dei dati, che dà tutto per obsoleto, distrugge passato e futuro e crea [...] un'ideologia dell'attualità o una metafisica dell'oggi con la distruzione non solo del concetto di avanguardia, ma anche di quello di tradizione¹⁹⁵». Luperini distingue postmodernità (periodizzazione dell'età caratterizzata dalla rivoluzione elettronica) da postmodernismo (l'ideologia o le tendenze artistiche che accettano la rappresentazione che di sé da la postmodernità)¹⁹⁶.

Ma in realtà le stesse etichette di moderno e postmoderno sono una mera contrapposizione ideologica. Tra i due “momenti” c'è la continuità della grande industria capitalistica e, se c'è differenza, questa sta semmai nel fatto che la postmodernità concentra in modo estremo – dopo la rivoluzione elettronica e informatica – alcuni aspetti del moderno: «ma ciò non significa affatto che le forme critiche di pensiero elaborate dalla modernità siano inadeguate alla comprensione del presente¹⁹⁷». L'aspetto fondamentale dell'ideologia postmoderna starebbe proprio nel suo carattere apologetico,

¹⁹¹ Romano Luperini, “Di scrittura, di critica” (a cura di Rocco Capozzi) in *L'Immaginazione*, nn. 50-51, 1988

¹⁹² Romano Luperini, *Controtempo...* cit., p. 5

¹⁹³ *Ibid.*, p. 6

¹⁹⁴ Un elemento di novità nel postmoderno determinato dalla letteratura di consumo è la sparizione dello scrittore-intellettuale, la sparizione dello specialismo.

¹⁹⁵ Romano Luperini, “Un confronto tra posizioni diverse” cit.

¹⁹⁶ Romano Luperini, *Controtempo...* cit., p. 169

¹⁹⁷ Romano Luperini, *L'allegoria del moderno* cit., pp. 4-5

che rifugge qualsiasi concezione teleologica della storia e inaugura la nuova utopia dell'emancipazione dalle ideologie totalizzanti tramite la democratizzazione mediatica (il nostro sarebbe il migliore dei mondi possibili): «per quanto riguarda poi il rapporto fra modernità e postmodernità, in questa relazione si sottolineano soprattutto gli aspetti specifici e autonomi che distinguono la seconda dalla prima. [Sono] abbastanza scettico rispetto all'ipotesi di una rottura epocale segnata dalla nascita del postmoderno: non è certo un caso che il nome stesso sia intimamente connesso al termine che intende negare e che ogni definizione del postmoderno sia stata fatta sinora usando categorie mutate dal moderno¹⁹⁸».

Un simile processo sancisce sia l'adeguamento della letteratura alla nuova condizione, sia anche la sua difesa che comporta il ritrarsi in uno spazio ristretto, in una *riserva indiana*: e la ri-sacralizzazione del linguaggio, nonché la riproposizione della separatezza intellettuale trovano motivazione appunto nella necessità di difendersi. Questo, che è forse il pericolo maggiore generato dal postmoderno, per Jameson può essere trasformato in un'opportunità politica, tramite cui la separatezza dell'intellettuale dal resto della società può facilitare la presa egemonica di potere su di essa. Luperini è in disaccordo e ipotizza piuttosto l'idea di approfittare di questa perdita di ruolo, proprio per mettere in discussione la propria marginalizzazione e indagarne gli statuti di capovolgimento ideologico che causano la sublimazione del linguaggio¹⁹⁹ (ma di questo abbiamo parlato in modo più specifico a proposito del *Ruolo e funzione dell'intellettuale* nel primo paragrafo).

Un progetto avanguardistico è impensabile nel presente, essendo caduto il presupposto di fondo che garantiva la possibilità dell'avanguardia: essa è divenuta norma, è divenuta pratica di massa e s'è fusa con la tradizione. Cioè il postmoderno si è impadronito delle stesse nozioni e pratiche avanguardistiche normalizzandole. Il problema è semmai «come ripristinare il conflitto nell'epoca in cui il conflitto non è più percepibile²⁰⁰», in quanto il postmoderno non dà per assunta la non-percepibilità, ma l'inesistenza stessa del conflitto (che pure soggiace ad esso e, anzi, ne muove le fondamenta). Nell'acquario postmoderno viene annullata qualsiasi ipotesi di periferia o di conflittualità: il centro è onnipervasivo. Eppure c'è un passato storico e personale rimosso e represso che resiste, da cui recuperare frammenti per dar voce a quella realtà marginale ridotta a brandelli: in sostanza, Luperini accetta l'idea dell'esistenza di una lateralità in cui i vetri opachi del suddetto acquario postmoderno si smagliano e lasciano intravedere altre possibilità. A partire dalla metà degli anni Ottanta s'impone una diversa ricerca poetica: i poeti della nuova generazione condividono l'idea di «una poesia di pensiero, che rifiuta il lirismo delle *correspondances*, l'analogismo, la

¹⁹⁸ AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze...* cit., p.11

¹⁹⁹ Romano Luperini, *Controtempo...* cit., p. 9

²⁰⁰ AA.VV., *Gruppo 93. Le tendenze...* cit., p. 13

poetica del mito, l'intimismo e sceglie consapevolmente il terreno dell'allegoria e spesso anche di una proposta etico-politica²⁰¹».

Ciò non vuol dire che esista la possibilità di una lingua altra rispetto a quella istituzionalizzata: cioè, i poeti della nuova generazione non credono alla *linguisticità* del mondo. Piuttosto imparano dalla lezione avanguardistica ad utilizzare plurilinguismo e pluristilismo: ma se la dialettica delle avanguardie (prime e seconde) era tutta interna al centro e alla contraddizione con la tradizione per rovesciarne la norma, quella della *Terza ondata* si pone fuori da questa dialettica. «Si assiste a uno spostamento verso gli estremi e verso i margini, cosicché il conflitto slitta fra i poli del centro e della periferia, del presente e del passato. A un'opposizione dialettica interna al centro si oppone una conflittualità fondata sullo spostamento; all'antagonismo frontale delle avanguardie segue una letteratura della lateralità, giocata sullo scarto, che sottolinea [...] uno sforzo di non-appartenenza²⁰²». Questa lateralità non ha a che vedere con le ipotesi debolistiche degli anni Settanta ma nemmeno con quelle utopiche che suppongono un luogo dell'innocenza proprio della poesia: «la lateralità è piuttosto assunzione di un punto di vista estremo, di una prospettiva polemica, che vuole essere, insieme, ipotesi di lavoro e opposizione etico-politica²⁰³».

Per Luperini il *Gruppo 93* non si considera un'avanguardia e d'altronde nemmeno un gruppo modernista se è vero che soprattutto *Baldus* si autodefinisce gruppo postmodernista critico²⁰⁴. In ogni caso non per questo è lecito prendere posizione contro la possibilità *tout court* d'intervento antagonista, come magari la prende Ceserani sostenendo l'arretratezza delle posizioni di quei teorici che, confondendo il postmoderno con la postmodernità, continuano a «pensare ancora in termini di 'gruppo' quando il mercato dell'arte è dominato dai grandi galleristi e quello della letteratura dai grandi gruppi editoriali²⁰⁵». Questa posizione per Luperini è ingenua ed errata, perché rientra nello stesso ragionamento postmoderno per cui chiunque non accetti l'orizzonte socio-economico e la realtà così come sono debba passare per nostalgico: infatti Ceserani ritiene impossibile una lotta culturale nel postmoderno, essendo «inattuali le categorie di contraddizione e di rottura²⁰⁶».

Ora, è d'uopo rispondere alla domanda sulla possibilità di ripristinare o meglio visualizzare il conflitto nell'epoca postmoderna. Sebbene Luperini si consideri un osservatore e interlocutore esterno alle dinamiche del *Gruppo 93*, ciononostante offre alcune riflessioni programmatico-organizzative.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 178

²⁰² *Ibid.*, p. 15

²⁰³ *Ibid.*, p. 16

²⁰⁴ Romano Luperini, "Tensioni postmoderne" in *Il Manifesto*, 3 maggio 1991 (ora in *L'Immaginazione*, n. 88, 1991)

²⁰⁵ Remo Ceserani, "Il verso batte dove la politica duole" in *Il Manifesto*, 26 aprile 1991 (ora in *L'Immaginazione*, n. 88, 1991)

²⁰⁶ Romano Luperini, "Tensioni postmoderne"... cit.

In primo luogo è impossibile riproporre una strategia d'azione pari a quella delle avanguardie storiche poiché i presupposti storici e teorici sono irripetibili: piuttosto egli prospetta l'esistenza di *tre cerchi concentrici* d'azione²⁰⁷. Il primo sarebbe quello della resistenza sperimentale composto da un eterogeneo nucleo d'autori che va tenuto assieme in vista dell'antagonismo sul piano letterario; il secondo sarebbe quello di tutti coloro che, interessati al *Gruppo 93*, ne hanno preteso la conversione diretta in avanguardia come forma di lotta frontale al sistema²⁰⁸; il terzo e ultimo, infine, sarebbe il cerchio in cui Luperini si riconosce e cioè quello composto da coloro che, consapevoli della realtà e delle limitazioni di spazio della condizione postmoderna, agiscono su quei ristretti margini ancora concessi. Quest'ultimo cerchio tiene assieme critici e teorici di varia estrazione, nonché i gruppi di *Baldus* e di *Altri luoghi*. Le possibilità messe in atto da queste realtà del "terzo cerchio" muovono dalla coscienza dell'impossibilità dell'avanguardia, dalla scelta del margine e della periferia, da un'estremizzazione linguistica rivolta ai margini e appunto alla lateralità. Per Luperini, dunque, una risposta alle tendenze restauratrici o livellanti del postmoderno starebbe appunto in questa testimonianza di una lateralità, seppur entro margini ristretti: di una diversità critica che non si accontenta del già dato e che, nel presente, è in fase riorganizzativa in attesa di sviluppi storici che garantiscano una maggior libertà d'azione.

²⁰⁷ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 17

²⁰⁸ Al proposito, sull'assenza del gruppo di *Quaderni di critica* dal convegno sul *Gruppo 93* tenutosi a Siena nel febbraio 1993, Luperini scrive che suddetto gruppo «è saldamente e quasi militarmente organizzato come gruppo tradizionale di avanguardia e concepisce l'impegno letterario come lotta *tout court* politica, come scontro di manifesti, di tattiche e di strategie, e sempre comunque in termini di antagonismo e di frontalità» (AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 18).

CAPITOLO V.

L'ANTAGONISMO MILITANTE DI MARIO LUNETTA

SOMMARIO

1. *Dal '68 alla Transavanguardia*
2. *Poesia e Avanguardia*
3. *La condizione intellettuale*

1. Dal '68 alla Transavanguardia

Nell'ambito della discussione sulla possibilità d'una nuova avanguardia tra i poeti e i critici della *Terza ondata*, la figura di Mario Lunetta appare come quella di un animatore critico del dissenso dall'ideologia dominante. Lunetta muove da un terreno marxista ortodosso eppure non elabora una propria teoria ben definita, ma applica come critico militante le idee mutate da formulazioni marxiste altrui. La sua posizione è molto prossima a quella di Di Marco e di *Quaderni di critica* e diametralmente opposta a quella, ad esempio, di Ceserani o Barilli: converrà partire proprio dal problema postmodernista per seguire il suo percorso critico e le implicazioni teoriche in esso contenute.

Gli apologeti del postmoderno sostengono l'impossibilità di proporre un progetto avanguardistico nel momento storico in cui lo *Zeitgeist* è bloccato permanentemente nella flessibilità e nell'effimero. In altri termini, la postmodernità è definibile come fine della Storia: il passato è un calderone di fonti e riferimenti cui poter attingere indiscriminatamente. La stessa avanguardia, facendo ormai parte della tradizione, viene frammentata in una serie di stili o modi da poter riutilizzare in vista d'adeguamento alle esigenze del presente (del mercato): esempio massimo è, nel campo della arti figurative, il fenomeno «della *Transavanguardia*, così abilmente gestito da Achille Bonito Oliva in veste di critico-demiurgo²⁰⁹». L'etichetta di *Transavanguardia*, che epidermicamente sembra definirsi come momento di novità ulteriore rispetto all'avanguardia, diventa invece un semplice sinonimo di postmodernismo. Anzi, l'intera arte degli anni Settanta e Ottanta, neutralizzata nelle sue spinte interne, pare complessivamente spingersi verso il

²⁰⁹ Mario Lunetta, *Invasione di campo. Proposte, rifiuti, utopie*, Roma, Lithos, 2002, p. 25

transavanguardia²¹⁰. Secondo Bonito Oliva infatti la «*trans-avanguardia* [...] considera il linguaggio come uno strumento di transizione, di passaggio da un'opera all'altra, da uno stile all'altro. [...] Recupero non significa identificazione ma capacità di citare la superficie dei linguaggi ripresi. Nella consapevolezza che in una società di transizione, verso una stabilizzazione indefinibile, è possibile adottare soltanto una mentalità nomade e transitoria. [...] Crolla così l'ottimismo storicistico dell'avanguardia, l'idea di progresso insita nelle sue sperimentazioni di nuove tecniche e nuovi materiali. Gli artisti della trans-avanguardia operano con un'attenzione policentrica e disseminata, che non si pone più in termini di contrapposizione frontale ma di attraversamento incessante di ogni contraddizione e di ogni luogo comune, anche quello di una originalità tecnica ed operativa²¹¹».

Per Lunetta le radici di questo impasse storico vanno scovate nel fallimento della controideologia utopica del '68, frastagliatasi in una miriade di microutopie personali, non collegate alle esigenze generali della classe e alle radici produttive e politiche. A partire da questa data, lo stato di frammentazione e disgregazione delle energie rivoluzionarie darà man forte al processo capitalistico avanzato di reificazione di qualsiasi residua resistenza al fine immediato del profitto: «per il capitale, la sovrastruttura deve rimanere tale: corpo separato dalla struttura produttiva, moncone apolitico. Ecco che, nel mondo della necessità, si evidenzia la mistificazione della libertà fasulla che il potere concede a un'attività che, se non gli serve per il consenso, in realtà non gli serve [affatto]²¹²».

In termini marxisti, l'opera letteraria, in qualità di merce, deve già presentarsi con il suo valore di scambio precostituito per essere riconosciuta dal Sistema capitalistico dell'editoria. Dunque l'opera perde il suo valore d'uso e viene espropriata dall'appartenenza al ceto intellettuale: «la società borghese tende a rigettare tutto quanto non si presenti come oggetto su cui esercitare un profitto. Se il prodotto intellettuale si determina come entità non immediatamente riducibile a una funzione economicamente vantaggiosa, la società – i gruppi che decidono il comportamento della società – lo respinge²¹³». Se questo processo già si profila nettamente agli albori dell'era della riproducibilità tecnica, nel momento storico di massima espansione del mercato e di indebolimento e frammentazione delle istanze rivoluzionarie della società esso si presenterà al suo culmine estremo. Lunetta nelle Tesi di Lecce concorda proprio con Di Marco allorché ricorda che «in quanto produttori di testi la nostra azione si svolge nel Mercato, che è al tempo stesso *impasse* paralizzante e arena di contraddizioni²¹⁴».

Negli anni Settanta infatti si è assistito all'ingenuo tentativo di reazione a questa nuova condizione storica, che in realtà mascherava un adeguamento

²¹⁰ AA.VV., *Avanguardia vs. postmodernità...* cit., p. 167

²¹¹ Achille Bonito Oliva, "Un'aperta inattualità" in *Alfabeta*, n. 29, 1981

²¹² Mario Lunetta, *La scrittura precaria*, Roma, Argiletto Editori, 1973, p. 12

²¹³ *Ibid.*, p. 30

²¹⁴ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., pp. 66-68

ad essa. I produttori letterari, privi di riferimenti d'interesse collettivo, hanno imboccato la strada della dimenticanza delle ideologie in vista d'un ribellismo narcisistico e liristico tramite la «trascrizione del Fatto Mentre Accade, alla ricerca di una nuova, intatta innocenza, fuori da ogni ideologia [nella decrepita illusione] che la poesia consti di un'invariante specifica (l'alone, il mistero, ecc.) di per se stessa eterna²¹⁵». L'idea liristica della poesia vede il pathos al centro di tutto e il poeta come un «tramite "involontario" alla parola sacra²¹⁶»: queste sono le coordinate da cui muovono le tendenze restauratrici del neorfismo o della parola innamorata. A partire dagli happening e dai festival poetici quali quello di Castelporziano, scompare dalla pratica poetica qualsiasi manifestazione della crisi e della frantumazione del soggetto contemporaneo (derisione, ironia, autocritica) e si fa ingenuamente avanti un tentativo romantico di ricomposizione del mondo tramite la sublimazione poetica.

Per Lunetta in questi approcci alla poesia vi è la totale non considerazione del nesso tra linguaggio e ideologia; anzi, proprio «il proclamato rifiuto di tutte le ideologie nasconde in realtà l'ideologia dell'improvvisazione spontaneistica, la mistica del vitalismo in quanto presunto unico valore superstito nel generale naufragio dei Valori²¹⁷». Dietro gli slanci intimistici e la risacralizzazione della parola, si nasconde un tentativo estremo di penetrare il mercato editoriale che ormai alla poesia lascia pochissimi spazi. La produzione poetica sopravvive oggi solo tramite l'autoproduzione estranea ai circuiti di massa e nel novanta per cento dei casi i consumatori di poesia sono gli stessi scrittori o gli aspiranti tali. Già Di Marco dichiarava defunta la letteratura: similmente, per Lunetta il mercato librario è tenuto in vita dalle aziende editoriali per motivi d'immagine o chiccheria culturale, qualora non vengano intraprese operazioni di massa concentrate nei best sellers e nei libri di culto. Se a questo aggiungiamo la considerazione che l'Italia è il paese con il tasso di lettura tra i minori d'Europa, ne conseguirà che lo sposalizio tra poesia e mercato è davvero impossibile: se il linguaggio mediatico è intollerante, la poesia è addirittura intollerabile.

2. Poesia e Avanguardia

Nel momento storico in cui è relegata dalla società a «una funzione servile di puro *décor*, la poesia non può che lavorare *contro*²¹⁸» cioè sperimentarsi nella diffidenza, nel contrasto e nella negazione dell'assetto culturale vigente. Un progetto culturale che voglia essere alternativo deve essere giocoforza contro culturale, deve farsi decostruzione delle mistificazioni

²¹⁵ AA.VV., *Poesia italiana oggi* (a cura di Mario Lunetta), Roma, Newton Compton, 1981, pp. 8-11

²¹⁶ Mario Lunetta, *Et dona ferentes. Sindromi del moderno nella poesia italiana da Leopardi a Pagliarani*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996, p. 35

²¹⁷ AA.VV., *Poesia italiana oggi* cit., p. 13

²¹⁸ Mario Lunetta, *Et dona ferentes...* cit., p. 12

culturali apportate dall'ideologia dominante e che si manifestano nel limbo apparentemente innocente della poesia e della cultura.

Se è vero che ogni linguaggio veicola sempre un'ideologia, e d'altronde se in qualsiasi forma della sovrastruttura materiale è sempre esistito lo scontro tra apparati di potere e tendenze antagonistiche, ne consegue che la poesia non è mai neutrale: «la poesia agisce dentro le grandi e meno grandi contraddizioni della storia, e ne è pertanto attraversata, lo voglia o no. Ciò che conta, allora, è la coscienza con cui queste contraddizioni vengono vissute linguisticamente: cioè filosoficamente e espressivamente²¹⁹». La validità del testo letterario è misurata sulla capacità di vivere drammaticamente e consapevolmente lo scontro tra ideologie²²⁰: qualsiasi tentativo d'involarsi in spazi spuri e scevri dagli scontri dialettici con l'esistente è destinato al fallimento o all'aridità.

La poesia è un'attività cosciente e conoscitiva che «vuole comunicare la propria presenza di fatto produttivo, di frutto del lavoro intellettuale, di costruzione/invenzione di un *logos* non appiattito sul senso comune²²¹». Essa infatti ha una sua storicità connaturata essendo immersa nel lavoro umano al pari delle altre attività: e la sua politicità è intrinseca così come lo è qualunque forma di discorso umana, cioè qualunque posizione rispetto al vivere e al comportarsi del gruppo sociale a cui pertiene. Quello poetico è «un lavoro *toto corde* umano, che comporta fatica e piacere, e che, soprattutto, non sublima niente. Il valore di un testo poetico è nella sua energia linguistica organica e materiale, al di là di qualsiasi mistica dell'approdo o della deriva²²²». Certo, la poesia è anche «una sorta di emanazione fisica naturale: il che non vuol dire che la poesia si faccia solo con l'istinto, che pure è fondamentale, ma che l'istinto attraversa una serie di processi calcolati: un progetto. Occorre, insomma, un punto di vista molto preciso, una consapevolezza totale. Se manca una teoria della scrittura di qualche consistenza, io credo non possa darsi neppure scrittura in qualche misura valida²²³».

La conferma a questi assunti Lunetta la dà con l'apporto di Benjamin filtrato attraverso la linguistica strutturalistica: «la poesia è una macchina da usare. La sua efficacia dipende dalla qualità dei materiali con i quali è costruita e dalla coerenza con cui sono interconnessi. [...] Un poeta consapevole è un artefice che connette elementi di provenienza eteroclita riducendoli per forza di stile alla propria ortodossia. In tutto ciò, se profonda è la presenza dell'inconscio, almeno altrettanto forte deve risultare per il poeta la capacità di governarlo. Un impulso, insomma, è soltanto una spinta pri-

²¹⁹ *Ibid.*, p. 52

²²⁰ Già nell'introduzione a un'antologia poetica da lui curata, stabilendo il criterio di discriminazione, Lunetta scriveva: «ciò che importa, allora, è – nella fatale incompletezza del punto di vista – la buona fede nella tendenziosità, l'onestà nel criterio delle scelte e dei rifiuti» (AA.VV., *Poesia italiana oggi* cit., p. 18)

²²¹ Mario Lunetta, *Et dona ferentes...* cit., p. 22

²²² *Ibid.*, p. 36

²²³ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta...* cit., p. 351

maria e selvaggia, non un risultato²²⁴». È vero che l'impulso creativo che muove il poeta è pur sempre inconscio e istintivo²²⁵, ma in definitiva i risultati poetici sono sempre linguistici e le stesse emozioni che la poesia decreta sono appunto linguistiche: se per Lotman la coscienza intera dell'uomo si fonda sulla lingua, la letteratura è un *sistema di simulazione secondario*, cioè una rappresentazione della realtà che utilizza i materiali preesistenti della lingua istituzionale. Tutti i modelli costruiti sulla coscienza sono secondari alla lingua, dunque subiscono differenti mediazioni prima di giungere a una formulazione: alla luce di questi fatti, nel caso della poesia, sarà quanto meno improponibile qualsiasi riferimento a una presunta immediatezza o sincerità poetica. E allo stesso modo sarà inaccettabile il citazionismo postmodernista, praticato in modo immediato e non critico, privo di paradossi o al più galleggiante sul mare delle contraddizioni del presente senza farle proprie.

Il primo passo da muovere per recuperare una visione altra della prassi letteraria rispetto al sistema dominante è riprendere coscienza d'un'ottica di ricerca avanzata. Se qualsiasi spinta di dinamismo interno è annullata dal postmoderno, non basterà più utilizzare una visuale modernista di ricerca del nuovo (l'originalità è affatto interna al contesto letterario): la novità infatti resterebbe sempre uno stile o una moda, e verrebbe subito riassorbita nel *melting pot* postmodernista²²⁶. Piuttosto, per Lunetta occorre un nuovo realismo adeguato ai tempi, una nuova visione del mondo sottesa alla tensione politica critica del presente. È la tensione politica che fa la differenza tra una possibile nuova avanguardia e uno sterile tentativo di rinnovamento solo stilistico-espressivo: «allora cos'è che contraddistingue una ricerca di avanguardia o una possibilità dell'avanguardia oggi, di un "nuovo realismo" nelle arti e nella cultura? Appunto questa tensione politica che non può che essere tensione etica al tempo stesso²²⁷». Dalle avanguardie storiche e dai proto-avanguardisti si devono semmai imitare e riadattare le posizioni progettuali (in primis il motto rimbaudiano secondo cui "bisogna cambiare la vita").

L'avanguardia allora non può darsi se non come tensione antagonistica rispetto all'esistente: qualcosa che non si adegua mai, che è sempre in movimento dialettico. La nascita del *Gruppo 93* è infatti salutata favorevolmente da Lunetta, che nel 1989 parla della «necessità di un'organizzazione aperta, elastica ma non qualunquistica²²⁸» che già trova origine nel corso degli anni Settanta, anni in cui «le idee di ricerca fondate sulla progettualità, la centralità del testo e la consapevolezza autocritica e anticelebrativa, sulla poesia come costruzione non come *raptus*, non hanno – intergenera-

²²⁴ Mario Lunetta, *Invasione di campo...* cit., p. 109

²²⁵ La poesia «è socialmente necessaria, al pari di tutte le arti, perché pertiene alla dimensione dell'utopia. Deprivato della dimensione utopica, l'uomo deperisce e muore» (*Ibid.*, p. 114)

²²⁶ AA.VV., *Avanguardia vs. Postmodernità...* cit., p. 170

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 139

zionalmente – mai smesso di operare²²⁹». Anzi, proprio in un'antologia da lui curata assieme a Bettini e Muzzioli, Lunetta sottolinea «l'esistenza di una *testualità* che rifiuta la volgarità mercantile: una testualità che vede spesso accostati intergenerazionalmente autori illustri e giovani promesse²³⁰».

Proporre un progetto avanguardistico nel presente significa non recuperare la tradizione d'avanguardia (magari in accezione di ricerca di gusto elitaria e snobistica), ma adeguarsi alle nuove condizioni del presente esercitando antagonismo nella pratica espressiva, ribellandosi all'impotenza linguistica, costruendo una lingua diversa, artificiale, nella convinzione che «nessuna scrittura è ormai in grado di sottrarre egemonia ai *media* elettronici²³¹». Il mercato infatti tende a livellare e appiattire il linguaggio sulle proprie necessità: se il valore di scambio della merce-letteratura diventa l'unica regola per la produzione, una pratica avanguardistica della scrittura consisterà nel recuperare alla poesia un valore d'uso come momento concreto di un dibattito aperto. Per rispondere all'impoverimento prodotto dal codice linguistico mediatico l'avanguardia ha bisogno «di un codice ricchissimo, di lingue il più possibile complesse, perché dentro la complessità c'è la libertà, dentro l'elementarizzazione, forzata per di più, e imposta, c'è evidentemente la prigionia e la sconfitta²³²».

3. La condizione intellettuale

Per quanto attiene poi alla specificità del lavoro intellettuale, Lunetta si accosta alle idee gramsciane già ribadite da Fortini e Luperini sulla distruzione del ruolo. Nel presente, lo sfruttamento dell'intellettuale può avvicinare la sua condizione a quella del proletariato, anche se non è condizione sufficiente a creare una nuova e più grande classe unita e omogenea. Ciononostante questo non basta a decretare lo scacco e la necessità della rinuncia alla partecipazione al contesto sociale; piuttosto la via dell'impegno da imboccare è quella della presenza stridente e della «improrogabile necessità della costituzione e dell'uso di canali culturali alterni²³³», non per consentire la sopravvivenza della figura eroica dell'intellettuale-vate, ma per stabilire terreni comuni d'intesa a partire da una pratica di «coscienza antagonista nelle classi subalterne con gli strumenti di un'informazione non asservita²³⁴».

Negli anni Settanta (ma questo è ancor più drasticamente valido ai nostri giorni) Lunetta riflette sul fatto che l'intellettuale è separato non solo dalla sua funzione sociale ma soprattutto dagli altri produttori: non essendoci un

²²⁹ *Ibid.*, p. 138

²³⁰ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta...* cit., p. 34

²³¹ Mario Lunetta, *Et dona ferentes...* cit., p. 18

²³² AA.VV., *Avanguardia vs. Postmodernità...* cit., p. 171

²³³ Mario Lunetta, *La scrittura precaria* cit., p. 16

²³⁴ *Ibid.*

terreno comune d'intesa, e d'altronde non potendo percorrere le vie istituzionali, c'è da chiedersi se la funzione dell'intellettuale possa ancora essere critica o piuttosto non possa che limitarsi a un esercizio ideale o d'intrattenimento. L'uomo a metà è infatti la condizione propria del dominio capitalistico: è l'uomo in cui la teoria è separata dalla prassi.

Ora: intanto occorre rinnegare il proprio status separato dal contesto (l'egemonia del ruolo nei termini descritti da Fortini²³⁵), in quanto si deve saldare il conflitto all'interno proprio della specificità del lavoro intellettuale. Questo, adoperando tutti gli strumenti a disposizione e lavorando nei luoghi istituzionali della cultura (scuole, riviste, case editrici, giornali: che sono *luoghi del nemico*) per apportare consapevolezza laddove c'è incoscienza e saldarsi con le altre classi sfruttate. Lunetta dunque assume in una la necessità di politicizzazione dello specifico letterario propria dei postulati benjaminiani e la necessità di collegamento politico extra-letterario (o, meglio, para-letterario) con il proletariato. Per conseguire lo scopo della socializzazione dei mezzi di produzione occorre portare contraddizione in tutti i luoghi in cui ciò sia possibile: in definitiva, c'è da assumersi una «responsabilità nei confronti del proprio specifico e nei confronti del proprio interlocutore sociale [anche tramite la] demistificazione permanente dei codici massificati e omologati. La politica passa *anche* attraverso le strade apparentemente più innocenti²³⁶».

L'intellettuale allora diventa animatore e agitatore culturale *todo modo*: la stessa attività di Lunetta ne dà esemplificazione pratica. Muzzioli, al proposito, parla di un'attività poligrafica che si esplica in una tensione antagonistica e militante permanente. In realtà, se questo è il pregio del portato intellettuale lunettiano, forse per altri versi segna anche il limite del suo pensiero e della sua azione teorica. Se Lunetta riesce a definire coordinate di tensione e tendenza della letteratura contemporanea con instancabile pratica saggistica militante – partendo dagli spunti e dai suggerimenti novecenteschi più vari (da Lotman a Benjamin, da Leopardi a Wittgenstein) – in funzione di un presente consapevole e cosciente, i suoi riferimenti materialistici e marxisti appartengono sempre ad altri teorici. Il fatto è che le ipotesi lunettiane non trovano una teorizzazione complessiva coerente o, meglio, in nessun luogo Lunetta ha elaborato un pensiero teorico complessivo. Riusciamo a estrapolare stralci di teoria in vista della pratica ma non sussistono formulazioni teoriche sistematiche. Muzzioli infatti nella prefazione a *Invasione di campo* scrive a proposito del lavoro di Lunetta: «sarà una critica che, al di là delle ragioni apparenti di ciascun testo, funziona inscrevendo i parti dell'immaginazione nel quadro del dibattito culturale e intellettuale. [...] I testi letterari sono trattati come stimolo per ulteriori ragionamenti e dunque per ulteriori testi. [...] Molto bene, quindi, si attaglia a Lunetta la

²³⁵ Si confronti il par. 1, cap. IV della seguente tesi, p. 47.

²³⁶ Mario Lunetta, *Invasione di campo...* cit., p. 50

misura dell'“incursione”, attraverso brani agili e drastici, mordenti e corrosivi²³⁷».

²³⁷ *Ibid.*, pp. 8-9

CAPITOLO VI.

FRANCESCO LEONETTI, L'EPISTEMOLOGIA E L'IMPREVEDIBILITÀ LETTERARIA

SOMMARIO

1. *Impevedibilità e invenzione*
2. *Freud, il Moderno e l'Espressionismo*
3. *Linguaggio, realtà e soggetto*
4. *Episteme della scienza e della letteratura*
5. *Avanguardia e Transavanguardia*

1. *Impevedibilità e invenzione*

Il percorso di Francesco Leonetti – come accade per altri teorici e critici che non abbiamo considerato nella presente tesi – affonda le radici nella generazione degli autori di *Officina*, del *Menabò* e del *Gruppo 63*. In ogni caso, è importante analizzare la sua riflessione poiché forte e continua è stata la sua presenza nel dibattito sull'ipotesi di una *Terza ondata* d'avanguardia e sul rapporto tra moderno, postmoderno e avanguardia. La figura di Leonetti può essere accostata da un lato a quella di Lunetta (per la sua attività di produttore poetico-letterario e per la mancanza di una sistematicità di pensiero) dall'altro a quella di Luperini (per i continui riferimenti a volte eclettici a tante delle discipline di pensiero novecentesche). Leonetti nelle sue riflessioni parte spesso dal rapporto dell'attualità storica con il problema della crisi della modernità: e anche a noi occorrerà partire da qui.

Il momento storico in cui ci troviamo attualmente è quello in cui si dà una «delega dei destini generali all'artificialità del computer²³⁸». Se l'informatica – pur nella miriade di varianti possibili – rende i dati elaborati sempre prevedibili, un sistema sociale modellato sul predominio informatico tenderebbe ad appiattare qualsiasi differenza nella mera autopropagazione di sé stesso. Infatti, se per Luhmann (il cui pensiero è a più riprese condiviso da Leonetti) il sistema sociale è un'unità del molteplice inosservabile dall'esterno (poiché inclusivo di qualsiasi azione o fenomeno mentale e materiale) e verificabile solo sulla base della differenziazione dall'ambiente²³⁹, in un mondo totalmente informatizzato e reificato lo stesso concetto di ambiente perderebbe consistenza e con esso qualunque ipotesi di modificazione del sistema sociale. Lo stesso Luhmann ricordava

²³⁸ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 63

²³⁹ Niklas Luhmann – Raffaele De Giorgi, *Teoria della società*, Milano, FrancoAngeli, 1992

che, se l'arte antica era stata aristotelicamente la presentazione – trascendendo il reale – delle possibilità offerte alla società, nella modernità e nel presente «si dovrà cercare un'altra realizzazione della stessa funzione dell'arte. [...] La società non appare più all'arte come creazione ben progettata e neppure più come *comunitas perfecta*, come perfezione civile. Ciò che caratterizza l'arte [...] è un particolare rigore della forma. [Solo così] essa può affermare di vedere possibilità, anzi di creare possibilità, che non dipendono dal fatto di essere convalidate dalla realtà²⁴⁰». Dunque l'arte offrirebbe la presentificazione – attraverso la forma – di una possibilità, anche nel presente dominato dal disordine epistemologico.

L'ipotesi di modificazione sociale, nel mondo reificato, rischia di divenire un'ipotesi di catastrofe. A questo Leonetti risponde riprendendo il vecchio concetto marxista del settore trainante: se con la scomparsa del monopolio e col dominio delle multinazionali la strategia di mercato passa attraverso più settori combinati con aziende consociate e conglomerate, vi è un unico settore trainante che ne decreta le sorti. «Ora, cosa significa che 'trainante', come tendenza cioè decisiva nei suoi nuovi modi, è diventata l'informatica? Non significa forse [...] che essa determina i processi produttivi [anche] perché investe i nessi ideativi intellettuali e organizzatori, o 'primi', dei processi stessi? Non solo si prepara oggi un nuovo ceto dell'establishment, al posto della stampa; che è il ceto del marketing. [...] Ma si prepara con l'informatica il tessuto nuovo stesso di tutto il lavoro²⁴¹». A questo modello che pretenderebbe di incamerare tutto, finanche i processi primi stessi, Leonetti contrappone la nozione di *imprevedibilità* come recupero del concetto modernista di novità: invenzione, originalità, salto fuori dal consueto. Imprevedibile è dunque «tutto ciò che vuole antistare, o naturalmente giunge ad antistare, a questo appiattimento di soglia percettiva, che è l'essenziale richiesta dell'informatizzazione²⁴²».

In un'intervista condotta dalla rivista *Baldus*, viene posto a Leonetti proprio il quesito sul se l'estetica, riletta attraverso le nozioni di informatica e imprevedibilità, non sia impossibile da riaggiornare poiché «gli assetti comunicativi e percettivi prodotti dai media [sono] tali da non rendere possibile un'*invenzione*²⁴³». Leonetti risponde di non condividere qualsiasi ipotesi di fine del moderno (magari in vista d'una condizione postuma della letteratura, che renderebbe possibile solo la contaminazione e negherebbe validità all'invenzione). Se da un lato il testo letterario, come vedremo in seguito, è sempre frutto di una collaborazione tra impulso inconscio e strategia di elaborazione del testo (dunque l'imprevedibilità non scaturisce semplicemente da un momento ispirativo irrazionale), dall'altro Leonetti sottolinea anche di temere il meccanicismo nel rapporto diretto tra struttura

²⁴⁰ Niklas Luhmann, "La funzione dell'arte" in *L'Immaginazione*, n. 58, 1988

²⁴¹ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 63

²⁴² *Ibid.*, p. 64

²⁴³ Francesco Leonetti, "Alcune domande a Francesco Leonetti e a Filippo Bettini" in *Baldus*, n. 0, 1990

e sovratruttura: tra il livello strutturale tecnologico e quello sovrastrutturale espressivo sussisterebbero sempre e comunque mediazioni tali da lasciar aperti spiragli di comunicabilità. L'imprevedibilità dunque è connaturata alla pratica poetica e pertanto avrà sempre modo d'esser applicata.

2. Freud, il Moderno e l'Espressionismo

Nella *querelle* sul postmoderno, Leonetti si inserisce proponendo il recupero del concetto di Moderno e di Espressionismo. Già nell'introduzione al suo *Palla di filo*, Bettini e Luperini utilizzano il termine neoespressionismo per designare un nucleo di autori sperimentali e neoavanguardisti: Leonetti va oltre ed estende la definizione anche ad altri poeti di nuova generazione, inserendoli in un ambito ancora novecentesco di ricerca stilistica del nuovo. L'espressionismo comporta la novità, il salto e la frattura. È proprio la cifra espressionistica che crea la differenza tra tutti quegli autori che si richiamano al postmoderno e quelli invece protratti in un cammino di tensione sperimentale: negli anni Ottanta, ad esempio, l'anticlassicismo e l'antipassatismo non sono estranei al richiamo a moduli antichi e addirittura classici. Ma il recupero del passato non è realizzato con un semplice intento ludico-linguistico di costruzione-distruzione dell'armonia formale: piuttosto, è progettato con il fine di una «critica del soggetto [...] strutturale nel suo valore non armonico [essendo l'espressionismo] un atto di percezione 'selvaggia' o arcaica (non storica) dove cioè emerge la struttura elementare della mente, con un dato materiale esterno posto tutt'insieme alla non certezza, o alla mobilità del fondamento. Con una deformazione da cui parte l'allegoria²⁴⁴».

Come nei procedimenti postmodernisti, anche nell'espressionismo si dà un riallacciamento al passato in senso manierista o plurivoco, «ma il suo carattere più spiccato, mi sembra, è che non si centra sull'opera, sull'organismo, sull'oggetto estetico, quanto sul poetare e narrare complessivo²⁴⁵». L'espressionismo per Leonetti mette in discussione in senso epistemologico la realtà del testo nel suo farsi: la stessa *semplice* operazione di manipolazione linguistica in auge nella ricerca letteraria dal dopoguerra a oggi cela «un'operazione che verte già sul quesito epistemologico²⁴⁶». Ci troviamo dunque nell'orizzonte allegorico, anche se Leonetti non teorizza mai esaustivamente le modalità e la prassi della costruzione allegorica (magari riprendendo le fila del discorso benjaminiano), preferendo concentrarsi sulla ricognizione delle modalità estetiche espressionistiche.

Già nel campo delle arti figurative di primo Novecento, il movimento espressionista esprime una rottura nei confronti della contemplazione impressionistica, nel senso di una carica emozionale profonda che scatena

²⁴⁴ Francesco Leonetti, "Discussione generale. Due punti, I e II" in *Alfabeta*, n. 69, 1985

²⁴⁵ Francesco Leonetti, "Stile e statuto (ieri, oggi)" in *Alfabeta*, n. 57, 1984

²⁴⁶ *Ibid.*

un'arte visionaria. Leonetti ricorda l'affermazione di Argan sul carattere dirompente più conoscitivo delle idee espressioniste: all'inizio del ventesimo secolo si apre insomma la strada al segno e alla soggettività che inizia a scartare la considerazione della realtà circostante. La ripresa espressionistica degli anni Ottanta ha poi esautorato del tutto il rapporto tra individuo e società, essendo il mondo ormai frammentario e inconoscibile: non è più possibile una lettura della realtà e l'unico punto di (ri-)partenza è la visione soggettiva, proprio nella consapevolezza della fallibilità sia della società che dell'individuo nel raggiungimento d'una qualche verità.

In altre parole, l'espressionismo di Leonetti è connesso con la scia della critica del soggetto che passa per Marx, Freud e Nietzsche. L'accezione materialistica del fatto artistico non è teorizzata da Leonetti in modo sistematico: anzi, il suo pensiero eclettico per molti versi tende a recuperare spunti teorico-critici anche molto diversi tra loro. Non a caso la lettura dialettica marxista dello specifico letterario, propria di una visione espressionistica (*ergo* sperimentale *ergo* modernistica) dell'arte, viene a congiungersi a un'applicazione dei postulati freudiani filtrati attraverso il pensiero di alcuni suoi allievi (in particolare Kris). Il linguaggio è co-assiale, dunque prevede la compresenza d'un elemento consapevole e d'un elemento impulsivo: se l'espressionismo è lontano da qualunque metafisica dell'arte (arte come linguaggio o come informalità *tout court*), ciò nonostante deve darsi un impulso selvaggio e primordiale che spinga l'individuo alla creazione estetica. L'artista non è totalmente consapevole e la genesi dell'*ispirazione* è un impulso freudianamente inteso, anche se gli sviluppi del testo sono coscienti e costruiti: «l'ispirazione artistica è una mescolanza di elementi emozionali e di elementi derivanti dalla riflessione e dall'esperienza. C'è tuttavia uno scatto linguistico connesso alla volontà del dire e del comunicare. Piuttosto che di ispirazione io parlerei di lavoro: e cioè di attenzione a progettare e a costruire²⁴⁷».

Scrivendo Kris: «in termini schematici si può dire che il processo di creazione artistica si compone di due fasi che possono essere profondamente distinte l'una dall'altra o fuse insieme, che possono alternarsi in una successione rapida o lenta, o intrecciarsi tra loro in molti modi differenti. Definendole ispirazione ed elaborazione, ci riferiamo a condizioni estreme: una di queste è caratterizzata dal senso dell'essere trascinato, dall'esperienza di rapimento, dalla convinzione che un agente esterno agisca attraverso il creatore; nell'altra prevalgono l'esperienza di un'organizzazione deliberata e l'intento di risolvere un problema²⁴⁸». La spiegazione in chiave psicoanalitica del momento inconsapevole della creazione artistica trova le radici nell'appagamento di fantasie o desideri infantili rimossi: «in questo modo la creazione ispirata risolve una contesa intima, ora in veste di compromes-

²⁴⁷ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta. (Scrittori nelle scuole, 1983-84)* (a cura di Filippi Bettini, Mario Lunetta e Francesco Muzzioli), Foggia, Bastogi, 1985, p. 346

²⁴⁸ Ernst Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p. 53

so tra forze in conflitto, ora come difesa contro un istinto particolarmente pericoloso. Quando l'uomo sembra al culmine della propria attività, nella creazione ispirata, egli è ancora propenso a chinare la testa davanti all'Onnipotente e a lasciarsi ricondurre al periodo in cui la dipendenza dagli oggetti del mondo esterno dominava la sua vita²⁴⁹».

Al di là delle considerazioni sulla validità o meno del metodo psicoanalitico, è molto importante che l'allievo di Freud si sia concentrato sull'apporto dell'Io al processo creativo e soprattutto sul suo legame con il pubblico e con l'esigenza comunicativa: «distinguiamo pertanto due stadi: uno in cui l'Es dell'artista comunica con l'Io e uno in cui gli stessi processi intrapsichici vengono sottoposti all'esame di altri. Possiamo completare ora la distinzione tra ispirazione ed elaborazione, come fasi estreme dell'attività creativa, ponendo in rilievo il fatto che esse sono caratterizzate da spostamenti di livello psichico, da mutamenti di grado di controllo dell'Io e nelle cariche di energia che investono sia l'individuo sia la rappresentazione del pubblico²⁵⁰». In questo modo il testo sarà frutto di un impulso inconscio ma modellato al fine di conseguire una comunicazione aperta, razionale e dunque pubblica.

3. Linguaggio, realtà e soggetto

Per quanto poi attiene non alla fenomenologia del processo di creazione poetica, ma alla specificità letteraria vera e propria, Leonetti riprende il discorso di della Volpe sulla polisemia testuale: il valore che il linguaggio assume nell'opera è un «*valore concorrente essenziale*. In ogni formazione di significato, dove è messa in gioco la relazione fra l'esperienza e la teoria, si dà un'operazione dove il linguaggio 'entra', non è aggiunto. [...] Ciò che conta è la scoperta che il linguaggio non è uno strumento, ma inerisce alle attività della mente²⁵¹».

Ma non bisogna confondere l'aseità linguistica con gli sviluppi nominalistici del pensiero heideggeriano, tendenti a sostituire i nomi alle cose nell'accezione del Linguaggio come luogo dell'Essere, dell'Assoluto. Per Leonetti infatti un'epistemologia positiva della realtà è impossibile, partendo egli dalla considerazione della frantumazione ontologica ed espressionistica del soggetto, e dalla mediazione mai diretta tra struttura e sovrastruttura. Una coincidenza diretta tra Linguaggio e Realtà è impensabile, e proprio in quest'ambito Leonetti scova un limite nel pensiero dell'avolpiano: precisamente, l'assioma secondo cui la specificità artistica (come conoscenza materiale al pari di quella scientifica) è tale perché il testo in sé contiene una verità verificabile. Piuttosto, la letteratura contiene in sé un *quid* inverificabile in cui si mescolano vero e falso, dunque contiene

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 303

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 55

²⁵¹ Francesco Leonetti, "Linguaggio, scienza e letteratura" in *Alfabeta*, n. 45, 1983

«un'esperienza cognitiva fondamentale, che come tale è *non* verificabile [dunque] un'esperienza inverificabile internizzata²⁵²». È questa che distrugge ogni possibile appagamento epistemologico e di conseguenza ogni presunta teoria nominalistica della letteratura e del linguaggio.

Lo sperimentalismo (o la sperimentazione scientifica) è tutto ciò che può essere sottoposto a una verifica di verità; lo sperimentalismo letterario invece è piuttosto uno scarto dalla norma. Al di là delle confusioni terminologiche che possono crearsi a partire dal concetto di sperimentazione (per questo Leonetti preferisce estendere l'uso di *espressionismo*), l'arte come imprevedibilità presume la consapevolezza del fatto «che c'è distanza fra la cosa e il nome (e con precisione, presso Marx e Engels – e non presso Gramsci coi suoi concetti sbagliati di ideologia e egemonia – c'è disomogeneità fra il reale e il pensiero, fra la conoscenza empirica e la conoscenza concettuale)²⁵³».

Nel rifiuto di un'epistemologia positiva si avverte un forte influsso del pensiero del secondo Wittgenstein, dove verificiamo l'impossibilità di una corrispondenza agostiniana nominalistica tra pensiero e oggetto, dunque tra linguaggio e realtà. Sant'Agostino infatti sostiene che «le parole del linguaggio denominano oggetti – le proposizioni sono connessioni di tali denominazioni. – In quest'immagine del linguaggio troviamo le radici dell'idea: Ogni parola ha un significato. Questo significato è associato alla parola. È l'oggetto per il quale la parola sta. [Eppure] dicendo: “ogni parola di questo linguaggio designa qualcosa” non abbiamo ancora detto *proprio* niente²⁵⁴», ovvero ci siamo soltanto mossi dentro il linguaggio e non abbiamo affatto dimostrato la dipendenza del linguaggio dalla realtà.

Il linguaggio non è il luogo dell'Essere né tantomeno un semplice vettore di realtà: piuttosto, pur avendo una sua specificità e autonomia, il linguaggio è in rapporto mediato con la realtà. L'imprevedibilità straniante e l'invenzione poetico-linguistica possono darsi «solo attraversando con ogni spregiudicatezza l'esperienza diretta delle cose». L'innovazione e la creazione artistica allora, sono sì definibili a partire dal rapporto del Soggetto con la realtà, purché non si intenda questo rapporto come immediato e diretto: «è su una base esperienziale [...] che, a mio giudizio, si può ritentare una definizione di innovazione, ovvero di sperimentalismo inventivo linguistico. [...] Intendo dire minimamente che il processo di stilizzazione o di formalizzazione proprio della letteratura e dell'arte contiene, con impianto concettuale-etico, una propria inventività: e questa non è correlativa alla rappresentazione, né connessa necessariamente alla tradizionalità, ma è in un suo rapporto con l'esperienza diretta dell'autore²⁵⁵».

²⁵² Francesco Leonetti, “Discussione generale. Due punti, I e II” cit.

²⁵³ Francesco Leonetti, “Stile e statuto (ieri, oggi)” cit.

²⁵⁴ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 9-15

²⁵⁵ Francesco Leonetti, “L'esperienza – il Sé – e l'invenzione (sul rapporto del linguaggio con le cose)” in *Campo*, nn. 6-7, 1993

Riprendendo il discorso iniziato a proposito dell'espressionismo, se il linguaggio poetico nasce a partire dall'*Erlebnis* dell'autore, è allora la concezione stessa dell'Io a dover essere ripensata: Leonetti mette in discussione la concezione dell'identità del soggetto unico, nell'idea che esistano infiniti Sé virtuali con infinite connessioni. Qualunque supposizione di rappresentazionalismo diretto d'un presunto (e fisso) mondo reale sarà impossibile, perché la fissità e l'unicità è già scartata *a priori* nel soggetto stesso. Lo statuto preliminare di qualsiasi attività del pensiero è la critica dialettica di sé, la ricognizione dei propri limiti cognitivi che sono i limiti del linguaggio. Il concetto di Multiverso²⁵⁶ ad esempio permette di distruggere l'assioma individualistico (sinonimo di potere cartesiano) e di considerare Io e realtà nell'ambito appunto di un multicontesto.

4. Episteme della scienza e della letteratura

Abbiamo già menzionato il fatto che Leonetti non fornisce un orientamento sistematico al proprio pensiero teorico sulla letteratura e che, anzi, spesso il suo eclettismo si sforza di innestare riferimenti e coordinate anche molto lontane tra loro. Quando Leonetti vuol dare definizioni metodologiche più generali, lo fa appoggiandosi ad alcune teorizzazioni altrui, come accade nel caso della lettura materialistica del crisismo novecentesco: qui si sposa l'approccio luperiniano di attraversamento della realtà e critica della crisi.

Già in una recensione, Leonetti evidenziava come il *Novecento* di Luperini non si presentasse sottoforma di storia letteraria – il sostantivo storia non figura nemmeno nel titolo dell'opera – non accontentandosi di stabilire coordinate o parametri di lettura e di giudizio complessivo di un secolo. Superando anche la tradizionale storiografia marxista, la letteratura è vista come evento di un'epoca che non vuole dominarne il senso: Luperini legge il Novecento letterario attraverso fratture e contraddizioni tipiche dell'orizzonte del moderno. Ma lo fa portando appunto il paradosso nel vivo della parte attiva e materialistica della critica letteraria, fuori da ogni armonia o etichetta forzata. Tra il crisismo dispersivo e la lotta attraverso la contraddizione, Luperini non pone un aut-aut, piuttosto riunisce entrambe le istanze in un bipolarismo effettivo, da verificarsi *in fieri*, in un cammino aperto e dialettico che richiama la prassi teorica propria – anche se con diversi approcci – di Benjamin e Gramsci.

Leonetti condivide il metodo luperiniano anche se aggiunge alcune obiezioni e alcuni corollari. In primo luogo è più pessimista sulle possibilità che ha la critica di poter cogliere *in una* sia opera che contesto. Inoltre, se Luperini riduce il moderno alla modernizzazione e oppone scienza a letteratura, per Leonetti invece proprio dalla scienza possono arrivare soluzioni, an-

²⁵⁶ Francesco Leonetti, "Benjamin, l'arte e il moderno (il multiverso) oggi" in *Allegoria*, n. 8, 1991

zi, la letteratura è dipendente dalla scienza stessa²⁵⁷, nel momento storico in cui «non sappiamo più con certezza che cosa la letteratura è. Il suo valore cognitivo appare caduto²⁵⁸». Nel secondo Novecento decade il punto di riferimento obbligatorio primonovecentesco (il Bello) sia nella versione d'assolutismo hegeliano, sia in quella d'affresco sociologico marxista, sia in quella dionisiaco-apollinea nietzschiana. Dunque l'armonia letteraria, la coerenza formale dell'opera pur anche dal solo punto di vista stilistico, vengono meno: «c'è una certa sottrazione di verità conoscitiva alla letteratura stessa, ora che si marca d'incertezza la scienza: perché la verità della letteratura si reggeva sull'essere il Bello collocato in un mondo con talune verità, contrastate ma prima o poi certe²⁵⁹».

Per recuperare una frattura e un salto qualitativo non occorre partire postmodernisticamente dalla perdita di certezza e recuperare magari un luogo paligenetico della bella letteratura (essendo dato ormai per acquisito il motto secondo cui *nulla è certo*): piuttosto è d'uopo una lotta dentro la contraddizione dell'incertezza contemporanea. Leonetti si pone propriamente in un'ottica di attraversamento della crisi che non di sua ripulsa in toto²⁶⁰: l'unico modo per resistere è stare nel mezzo della crisi, attraversandola e criticandola dall'interno.

5. Avanguardia e Transavanguardia

La perdita di certezza propria del soggetto novecentesco per Leonetti si acuisce nel ventennio precedente agli anni '80: qui il crisiismo ontologico si accomuna alla caduta di tensione politica e sociale, influenzando sull'episteme delle discipline scientifiche incluse quelle teorico-letterarie. E, ovviamente, influenzando sulla letteratura stessa²⁶¹: il confezionamento mediatico costituisce la cifra della reificazione antisperimentale e neorfica della poesia e della narrativa degli anni '70. Eppure, la lettura leonettiana della crisi del dopo neoavanguardia differisce da quella di altri teorici: gli stessi anni '90 del Novecento non vedono il trionfo del postmoderno che, anzi, tramonta già sul finire degli anni '80 a partire dalle arti visive. La transavanguardia di Bonito Oliva, fondata su di un individualismo con modica quantità d'etica costruttiva²⁶², lascia spazio al lavoro artistico inteso come progetto

²⁵⁷ Per Leonetti la scienza è, come già accennato, il settore trainante della società: e le rivoluzioni scientifiche influiscono in modo profondo sui mutamenti della società. Già Kuhn, spesso citato negli scritti leonettiani, affermava che «le rivoluzioni scientifiche sono introdotte da una sensazione crescente [...] che un paradigma esistente ha cessato di funzionare adeguatamente» (Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1995, p. 119)

²⁵⁸ Francesco Leonetti, "Il piacere della conoscenza. L'episteme nel luogo specifico della letteratura" in *Alfabeta*, n. 32, 1982

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Francesco Leonetti, "Letteratura, rigore, rottura" in *Alfabeta*, n. 31, 1981

²⁶¹ Francesco Leonetti, "Stile e statuto (ieri, oggi)" cit.

²⁶² Secondo Bonito Oliva la transavanguardia rispondeva ad «una situazione di catastrofe generalizzata, [in cui] non sembra possibile la ripresa di vecchie identificazioni (sperimentazione=progresso; figurazione=repressione e regresso), in quanto è entrata in crisi proprio l'idea di progresso [...]. Il nichilismo è

razionale e trasgressivo. Per Leonetti il postmoderno finisce con gli anni '80, che vedono contemporaneamente un ritorno alle istanze proprie della modernità.

Il recupero dell'orizzonte del moderno, dell'espressionismo e della frattura – operati propriamente dagli autori che gravitano attorno al *Gruppo 93* – non è un recupero in senso letterale o mimetico, ma è esercizio di una prassi di significazione, di semantizzazione: «quest'ultima infatti è, anche in questo momento di possibile ripresa profonda del movimento moderno, una scelta decisiva: non si deve tornare né ai valori né alle certezze ovvie, ma va costruito un nuovo che articoli taluni accertamenti sulla stessa referenzialità, analizzando la nuova distanza fra il linguaggio e il mondo²⁶³». Leonetti è contrario infatti al fenomeno di ripresa del concetto gadameriano di precomprensione in voga negli anni '80: l'ineffabilità, il silenzio e l'afflato «non sono affatto modi del discorso, ma la garanzia, l'inaugurazione, la trasmissione del discorso. Invece che per interlocuzione antropologica di una comunità di base, noi parliamo e scriviamo e leggiamo – approssimandoci alla comprensione – perché ciò ci è garantito dal verbo, inteso in senso assoluto secondo questa teoria²⁶⁴».

Questo non vuol dire che si possa anche rifondare un'avanguardia, poiché il fenomeno delle avanguardie è connesso intimamente a una globalità politica e storica, dunque a un modello sociale irripetibile al di fuori del suo contesto: in altre parole, l'avanguardia è un fenomeno storico non ripetibile né rifunzionalizzabile. Viceversa il lavoro espressivo sull'allegoria²⁶⁵, proprio dell'espressionismo linguistico, è quanto attiene alla funzione d'imprevedibilità poetica²⁶⁶. Per Leonetti infatti la nozione adorniana di avanguardia – nel senso di avvelenamento dei pozzi e rottura della comunicazione – è scaduta per due ordini di motivi: in primo luogo perché la cultura di massa è già soverchia e l'arte è già entrata in toto a far parte del mercato; in secondo luogo perché l'intellettuale è impotente di fronte al linguaggio mediatico, cui può solo acconsentire, giammai ostacolare. L'opera di rottura non è più possibile e la strada percorribile è solo quella di una prassi testuale non seriale, originale e imprevedibile²⁶⁷.

Il problema è di fondo: la letteratura non fornisce una sua verità perché il suo sistema è sempre secondario rispetto alla struttura. Dunque l'incertezza letteraria si basa sull'incertezza epistemologica di portata storico-generale:

dunque la giusta posizione di partenza dell'artista, ma un *nichilismo attivo* che recupera Nietzsche senza disperazione» (Achille Bonito Oliva, "A proposito di transavanguardia" in *Alfabeta*, n. 35, 1982).

²⁶³ Francesco Leonetti, "Sperimentazione, citazione, comico: alcuni quesiti di "poetica" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987

²⁶⁴ AA.VV., *63/93. Trent'anni di ricerca letteraria*, Reggio Emilia, Elytra, 1995, p. 82

²⁶⁵ L'esperimento più felice, per Leonetti, è stato quello di Sanguineti, relativamente al recupero del nesso con le avanguardie storiche al fine di superarne l'irrazionalismo, ma esasperandone le contraddizioni proprio in chiave linguistica. L'errore in cui s'imbatta Sanguineti è però quello di abbandonare in sede politica questa posizione, prediligendo una visione gramsciana (Francesco Leonetti, "L'espressionismo trovato fresco" in *Alfabeta*, nn. 74-75, 1985)

²⁶⁶ Francesco Leonetti, "Stile e statuto (ieri, oggi)" cit.

²⁶⁷ *Ibid.*

i tentativi di ricomposizione delle fratture del mondo sono allora impensabili a partire dalla letteratura. In questo, Leonetti si trova in contrasto con il gruppo di *Quaderni di critica* relativamente all'affermazione sull'inerenza della materialità tanto alla struttura quanto alla sovrastruttura: «a mio giudizio una ripresa passa piuttosto per una verifica neo-marxista del motivo autentico originario del rilievo della 'struttura' (dove i parametri economici non sono determinanti ma trasmettono impulsi selettivi, costituendo, si potrebbe dir oggi, un sotto-sistema decisore)²⁶⁸». In definitiva, in un'ottica di attraversamento della realtà storico-sociale complessa e di critica dall'interno, Leonetti si trova anche a ridurre sensibilmente l'autonomia letteraria come momento di conoscenza materiale del mondo, preferendo ripartire dall'analisi dell'influenza non diretta della struttura economica sulla sovrastruttura culturale.

²⁶⁸ Francesco Leonetti, "Letteratura, rigore, rottura" cit.

PARTE SECONDA

CAPITOLO VII.

AVANGUARDIA, POSTMODERNO E TERZA ONDATA: IL DIBATTITO INTERNO ALLE VICENDE DEL GRUPPO 93

SOMMARIO

1. *Un po' di storia (anzi, di cronologia...)*
2. *Problemi metodologici*
3. *Teoria dell'avanguardia tra Bürger e Curi*
4. *Giudizi preliminari sul Gruppo 93*
5. *La "questione Avanguardia" nel Gruppo 93*
6. *Critica del postmoderno e Postmodernismo critico*
7. *Ancora sul postmoderno*
8. *Per un'avanguardia nel nuovo millennio*

1. Un po' di storia (anzi, di cronologia...)

Più volte nel corso di questa tesi abbiamo utilizzato i termini *Terza ondata*, *Neo-neoavanguardia* e *Gruppo 93*. Urge un chiarimento: il termine *Neo-neoavanguardia* ascriverebbe alla costituzione di una terza avanguardia tutti gli autori di nuova e vecchia generazione attivi all'interno del dibattito teorico-critico degli anni '80 in contrasto con le impostazioni neo-romantiche e postmoderniste. Questo termine è stato utilizzato quando abbiamo analizzato il pensiero di quei gruppi che consideravano preliminarmente l'insieme dei nuovi autori come appunto una nuova avanguardia. Che la schiera di autori qui menzionata sia definibile come nuova avanguardia è un nodo tutto da sciogliere: questo è il motivo per cui più spesso abbiamo preferito utilizzare la definizione di *Terza ondata* (che nel testo omonimo curato da Bettini e Di Marco sta ad indicare proprio una terza ondata d'avanguardia), intendendo però con esso, provvisoriamente e genericamente, un gruppo di autori, teorici e critici la cui natura era ancora da definire e rimandando la definizione al presente capitolo. Il *Gruppo 93* è invece un fenomeno specifico del più ampio orizzonte teorico-critico-poetico tra gli anni '80 e '90, che nasce appunto nel 1989 e muore nel 1993. Proprio attorno all'ipotesi di costituzione di una nuova avanguardia (dopo le avanguardie di primo Novecento e dopo la neoavanguardia degli anni Sessanta) si consuma la vicenda della nascita e dello scioglimento del *Gruppo 93*, nonché la rottura interna da parte del collettivo di *Quaderni di critica*. L'ipotesi di una neo-neoavanguardia infatti si porterà dietro l'intero corpus di approcci teorici che differenziano i vari sottogruppi o singoli che compongono l'universo eterogeneo del *Gruppo 93* (e di cui ne abbiamo esaminato fin'ora larga parte). Il nostro obiettivo nel presente capitolo è sciogliere appunto il nodo della neo-neoavanguardia, ed esaminare in

cosa sia consistito, per i vari “membri”, il *Gruppo 93*. Al di là delle spaccature, dei fraintendimenti e degli equivoci, poi, è ferma la nostra convinzione che attorno alle vicende del *Gruppo 93* graviti la storia della migliore poesia di ricerca (ergo sperimentale) dell’ultimo Novecento italiano.

Preliminarmente, occorre effettuare una breve ricognizione storica che ci permetta di ordinare lo svolgersi degli eventi che hanno portato alla costituzione del gruppo: nella prefazione a questa tesi abbiamo osservato la difficoltà d’una storicizzazione esaustiva e obiettiva per lo studioso che si cimenti nell’analisi di un periodo così ravvicinato nel tempo. In questa sede non c’interessa fornire una ricostruzione dettagliata (per cui rimandiamo ad altri eventuali testi²⁶⁹) ma piuttosto segnalare alcuni fenomeni degli anni ‘80 che ci paiono significativi nell’orizzonte teorico e poetico italiano.

La cultura degli anni Settanta appare in generale «ipotecata da un degradante e massiccio “ritorno all’ordine” [in cui] si seguitano a scontare gli effetti regressivi degli orientamenti nostalgici e filotradizionalisti [...]. Sul versante dei nomi acquisiti, ha ormai ripreso quota la più banale letteratura di maniera e di consumo: si torna al romanzo lineare e ben fatto e si procede, in poesia, al riaggiornamento del più vieto retaggio della lirica ermetica e post-simbolista²⁷⁰». Questo assunto è condiviso essenzialmente da tutti i protagonisti del futuro *Gruppo 93*, che intendono il fare letterario come percorso di ricerca e sperimentazione. In effetti nel corso degli anni Settanta e Ottanta si assiste a una vivace ripresa della ricerca poetica di autori di vecchia e nuova generazione, i cui testi si collocano sul versante opposto di quella reazione culturale, neo-romantica e anti-materialistica che nella cultura ufficiale ha modo di manifestarsi in antologie quali *Il pubblico della poesia* (1975), *La parola innamorata* (1978) e *Poesia italiana degli anni Settanta* (1979, curata da Porta e Siciliano). Questa produzione sperimentale, noetica e materialistica²⁷¹ è però ancora una produzione individuale, priva di confronto reciproco o comunque di orientamento collettivo, in cui i testi «non fanno più né gruppo né tendenza, rispondono solo alle direttrici dei singoli laboratori individuali e si trovano, quindi, ad essere minoritarie e marginali rispetto agli indirizzi egemoni del rinnovato potere culturale²⁷²», anche se «si delinea comunque un generale e convergente attacco demolitorio all’istituto della “letterarietà”»: in particolare, a quegli attributi di assolutezza, di superiorità e di purezza²⁷³».

²⁶⁹ Per una ricostruzione e cronologizzazione anche parziale delle vicende che hanno portato alla costituzione del *Gruppo 93* si confrontino: AA.VV., *Gruppo ‘93...* cit.; AA.VV., *Gruppo 93...* cit.; AA.VV., *Terza ondata...* cit.; Francesco Muzzioli, *Le teorie letterarie contemporanee* cit.; Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit.; Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura...* cit.; Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea...* cit.

²⁷⁰ AA.VV., *Gruppo ‘93...* cit., p.13

²⁷¹ In particolare, si pensi a: Cacciatore con *Ma chi è qui il responsabile* del 1974, Balestrini con *La signorina Richmond* del 1977, Sanguineti con *Postkarten* e Volponi con *Il pianeta irritabile* entrambi del 1978, il giovane gruppo *Kryptopterus Bicyrrhis* – o *K.B.*, costituito da Ottonieri, Frixione, Durante e Frasca – con *Beat* del 1983.

²⁷² AA.VV., *Gruppo ‘93...* cit., p. 14

²⁷³ *Ibid.*

È proprio l'inizio degli anni Ottanta che vede la pubblicazione di tre testi decisivi per animare il dibattito sullo stato delle cose letterarie in Italia. Con un'esigenza di rinnovamento, di confronto, di progettualità e di tendenza nella ricerca e nell'opposizione allo status quo, appaiono infatti nel 1981 *Per una ipotesi di scrittura materialistica* di Quaderni di critica, l'antologia *Poesia italiana oggi* curata da Lunetta e *Novecento* di Luperini²⁷⁴. Importanti per una ricognizione e un chiarimento delle tendenze poetiche ultime del Novecento, questi tre testi si inseriscono in quel percorso di critica alle tendenze restauratrici della poesia negli anni Settanta e anche di critica al fenomeno imperante del postmoderno, in Italia evidenziato dal successo di certa letteratura di consumo e del suo pensiero apologetico (gli esempi principali sono Vattimo e l'Eco de *Il nome della rosa*): «non è un caso che il rilancio di un punto di vista critico collettivo nel campo letterario prenda il via [...] dal bisogno di ridefinire le coordinate filosofiche della scrittura letteraria, rifiutando il loro allargamento indiscriminato, cioè il loro annullamento²⁷⁵».

La ripresa del confronto teorico collettivo è avviata anche grazie all'apporto del lavoro di alcune riviste tra il 1984 e il 1987 (molto attive sono *Alfabeta*, *L'ombra d'Argo* diretta da Luperini e *L'immaginazione* dell'editore Piero Manni), di alcune pubblicazioni (l'antologia *Letteratura degli anni Ottanta* curata da Bettini e Lunetta è del 1984) e di numerosi convegni. In particolar modo, quelli organizzati dalla rivista *Alfabeta* ebbero il merito di riportare al centro della discussione i temi dell'interpretazione testuale: in chiusura del primo di questi convegni si riescono a delineare due principali tendenze dell'approccio poetico in quegli anni, ovvero il neo-romanticismo e l'espressionismo allegorico. Il suddetto convegno – *Il senso della letteratura. Tendenze della ricerca oggi in Italia* (1984) – preceduto da interventi sulla rivista stessa, aveva infatti visto «i rappresentanti della tendenza neo-orfica [scontrarsi] con i portatori di un punto di vista fortemente critico e alternativo verso il decennio trascorso²⁷⁶».

Nel 1987, poi, si susseguono altri tre incontri collettivi: *Ricercatori & Co.* (organizzato da *Alfabeta* a Viareggio), *Sull'interpretazione. Eremeneutica e testo letterario* (organizzato da *L'ombra d'Argo* a Siena) e *Riviste e tendenze della nuova letteratura*. Proprio da quest'ultimo, organizzato a Lecce dalla rivista *L'immaginazione* (edita da Piero Manni, a cui si deve la pubblicazione in questi anni di molti autori sperimentali esordienti), usciranno fuori alcuni punti collettivi fissati dai relatori del dibattito: le cosiddette *Tesi di Lecce* in cui «vige la consapevolezza che non ha senso pensare a qualcosa che assomigli a una poetica normativa da contrapporre a quelle

²⁷⁴ AA.VV., *Per una ipotesi...* cit.; AA.VV., *Poesia italiana oggi...* cit.; Romano Luperini, *Novecento*, Torino, Loescher, 1981

²⁷⁵ Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura...* cit., p. 183

²⁷⁶ *Ibid.*

genericamente definibili come postmoderne, e che la tendenza per la quale è opportuno battersi va sostenuta innanzitutto sul terreno dell'impegno teorico e culturale²⁷⁷».

In definitiva, il tracciato che appariva ancora fievole all'inizio degli anni Ottanta, converge adesso nella delineazione di un percorso comune, solido nella concezione materialistica della prassi poetica e nell'impegno tendenzioso del fare letterario²⁷⁸: se nel 1989 Lunetta cura un'antologia intitolandola *Poesia italiana della contraddizione*, Luperini cambia nome alla rivista *L'ombra d'Argo* e la trasforma in *Allegoria*, con esplicito riferimento alla prassi allegorica propria soprattutto del pensiero benjaminiano. È Benjamin in effetti, mediato anche attraverso le riflessioni di altri teorici del Novecento (da della Volpe a Bachtin, da Adorno a Gramsci) che costituisce il terreno di verifica e di partenza per i teorici del futuro *Gruppo 93*.

Tutto sembra pronto infatti per la settima edizione di "Milano-Poesia", tenutasi tra il 18 e il 24 settembre del 1989: è in questa occasione che nasce il *Gruppo 93*. Già il nome vede una divisione tra chi intende il "93" in accezione parodica rispetto alla precedente sigla neoavanguardistica di *Gruppo 63*, chi lo intende in accezione ironica pattuendo lo scioglimento di esso nel 1993, chi ancora lo intende come gruppo avanguardisticamente costituito. In qualche modo già a partire da queste differenziazioni nominalistiche si profila l'ombra di una futura frattura, che nella sede opportuna esamineremo. La nascita del *Gruppo 93* è salutata da una serie di articoli apparsi su diversi quotidiani, ma anche da un'accesa polemica protrattasi per anni tra alcuni teorici del gruppo e altri avversari che non ne hanno preso parte (aspra è quella condotta inizialmente da Giorgio Manacorda sulle pagine de *Il mercurio*, e poi da Remo Ceserani su *Il manifesto*): possiamo per ora accennare al fatto che le polemiche furono condotte principalmente da alcuni critici del gruppo che parlarono a nome collettivo (in primis Bettini). Ma spesso gli altri esponenti, in particolar modo i giovani autori, non si sentirono rappresentati dalle posizioni di Bettini e di *Quaderni di critica* ritenute sui quotidiani come posizioni ufficiali dell'intero gruppo: e, precisamente, gli autori non ritennero di potersi riconoscere come gruppo d'avanguardia. Il risultato sarà appunto una discussione sulla possibilità dell'avanguardia nel presente, sul rapporto tra modernità e postmodernità, sull'essenza stessa della ricerca poetica nel *Gruppo 93*²⁷⁹. La frattura che si consuma in fieri

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 184-5

²⁷⁸ «Nel 1987 le 'Tesi di Lecce' (vi concorsero, oltre Sanguineti che era stato il primo e più convinto a dare credito al nuovo movimento, Giuliani, Di Marco, Leonetti, Lunetta e alcuni giovani rappresentanti della 'nouvelle vague') fissarono le basi di quello che nell'edizione '89 di 'Milano Poesia' venne battezzato 'Gruppo '93', fissando il tal modo in anticipo una data in cui l'operazione sarebbe dovuta giungere alla maturità e conseguente conclusione, come effettivamente accadrà in quell'anno» (Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura...* cit., p. 921)

²⁷⁹ Nei capitoli precedenti abbiamo esaminato la *genesì teorica* delle posizioni dei vari gruppi o dei singoli critici relative alla "questione avanguardia". In questo capitolo esamineremo propriamente le divergenze esistenti all'interno del *Gruppo 93*. Nei capitoli successivi invece prenderemo in considerazione gli elementi teorici dei gruppi di produttori poetici – i sù menzionati giovani autori – che operarono

nelle vicende del gruppo, vede schierati da un lato il gruppo di *Quaderni di critica* (che fuoriusciranno nel 1993, in occasione del convegno di Reggio Emilia intitolato *63/93. Trent'anni di ricerca letteraria* in cui cesserà anche d'essere lo stesso *Gruppo 93*) e dall'altro Luperini, assieme a Leonetti e al gruppo di *Baldus*. Gli altri membri appoggiano o respingono le posizioni filo-avanguardistiche, ma in modo meno netto.

Il collettivo di *Quaderni di critica* postula l'esigenza di considerare todo modo il *Gruppo 93* come nuova avanguardia, con i corollari che questo comporta (attacco frontale all'istituzione letteraria e contrasto diretto) e infatti pubblica nel 1990 un'antologia critico-teorica che riepiloga la storia della formazione del gruppo esprimendo l'urgenza d'una nuova avanguardia²⁸⁰; la seconda fazione, invece, considera impossibile un tale approccio e predilige una letteratura della lateralità ovvero un porsi ai margini e alla periferia del sistema letterario ritenendo caduta qualsiasi possibilità di fondare una nuova avanguardia: anzi, il da farsi è attraversare la realtà contemporanea senza farsene irretire tramite un approccio critico. A testimonianza della scissione avvenuta, nel 1993 vengono pubblicate due antologie teorico-poetiche differenti, che raccolgono diverso materiale sul *Gruppo 93*: la prima, intitolata *Terza ondata* e curata da Bettini e Di Marco²⁸¹, la seconda che invece antologizza gli interventi del convegno di Siena del 1993 (a cui *Quaderni di critica* non prese parte)²⁸². In questo convegno vi sarà comunque l'apporto di posizioni che abbiamo definito filo-avanguardistiche, seppur non menzionando il termine avanguardia: se Di Marco e Lunetta si schiereranno comunque a favore di un approccio frontale e diretto d'attacco alle istituzioni (ma continuando a far parte del *Gruppo 93*), Ottonieri e Frixione, pur non avendo preso parte alla polemica avanguardistica, prediligeranno un approccio di lateralità.

Ma un altro convegno aveva preceduto quello di Reggio Emilia: e, precisamente, si era avuto l'incontro *Ipotesi Terza ondata: il nuovo movimento della scrittura in Italia* a Bologna dal 14 al 16 gennaio 1993 (a cui seguirà la pubblicazione dell'omonimo volume). Questo convegno, promosso da Di Marco e da *Quaderni di critica*, vede la nascita di alcuni punti programmatici per la fondazione di una nuova avanguardia in cui si riconosceranno molti – tra critici e poeti – che pur non hanno preso parte alle discussioni del *Gruppo 93*: ricordiamo almeno Carmine Lubrano, Nadia Cavallera, Gaetano Delli Santi e Sandro Sproccati. Tra i punti del manifesto si legge: «è accertata l'esistenza in Italia di un movimento di forte rinnovamento culturale, con precipue ma non esclusive prove in campo letterario, tale da configurare la presenza di una vera e propria “nuova avanguardia” o “terza ondata dell'avanguardia novecentesca”. [...] La presa di coscienza della na-

nell'ambito del gruppo (e dunque, essenzialmente, le posizioni di *Baldus*, *Altri luoghi* e di alcuni membri dell'ex-collettivo *K.B.*).

²⁸⁰ AA.VV., *Gruppo '93...* cit.

²⁸¹ AA.VV., *Terza ondata...* cit.

²⁸² AA.VV., *Gruppo 93...* cit.

tura avanguardistica del movimento comporta in tutti i suoi esponenti la negazione dello sperimentalismo fine a se stesso [...]. Essa dunque presuppone, a maggior ragione, il superamento delle poetiche che traggono origine dall'ideologia del postmoderno e da tutti i suoi derivati²⁸³». Da allora a tutt'oggi il discorso è ancora aperto e progettuale.

2. Problemi metodologici

La motivazione della scelta delle teorie della poesia nella *Terza ondata* come argomento della seguente tesi, anziché delle teorie della letteratura tutta, è pressoché pleonastica. Fenomenologicamente si rileva che negli autori degli anni '80 un approccio sperimentale è evidenziabile nella stragrande maggioranza in ambito poetico (mentre in ambito narrativo pochi sono gli esempi di sperimentazione e ricerca: laddove esistono – ad esempio, Ottonieri e Di Marco – questi esempi sono relativi ad autori principalmente poetici, o comunque a componenti del *Gruppo 93*). E il nostro interesse per gli autori sperimentali trova riscontro nella volontà di analizzare il percorso teorico di quegli autori e critici distintisi in elaborazioni per l'appunto sulla letteratura non-istituzionale. Inoltre, se è vero – come sostiene Di Marco – che la poesia è ormai totalmente estranea all'istituzione letteraria aziendale poiché priva affatto di mercato, proprio la poesia, tra i generi letterari praticati negli ultimi decenni, è quella in cui la ricerca potrà esplicitarsi nel modo più scevro da condizionamenti di mercato. Nello specifico dei seguenti paragrafi, il nostro intento è stato quello di rilevare, nel dibattito sulla teoria e sulla ricerca poetica che ha contraddistinto l'esperienza del *Gruppo 93*, il rapporto dei diversi approcci con il fenomeno del gruppo stesso (la definizione che si dà del *Gruppo 93*, se esso sia da considerare un'avanguardia o meno, su che base teorica lo si decida), con la possibilità di una terza ondata di avanguardia (in relazione alle avanguardie storiche e alla neoavanguardia del *Gruppo 63*) e con il postmoderno.

Preliminarmente si può osservare una sostanziale comunanza d'intenti fra le diverse anime del *Gruppo 93* nella lotta contro l'istituzione letteraria (e le relative manifestazioni neo-orfiche e neo-romantiche), contro il lirismo e il soggettivismo, nonché nell'utilizzo di una prassi testuale allegorica: «occorre schierarsi dal lato di chi, nel gesto artistico, nella scrittura ma non solo in questa [...] intende, come diceva Barthes, complicare davvero le esperienze della realtà, renderle oscure, di difficile comprensione, sconfiggere la tranquillità di grana grossa di chi intende spiegare subito tutto²⁸⁴». Ora, il problema nasce proprio allorché scaviamo a fondo a pro-

²⁸³ AA.VV., "Ipotesi terza ondata: il nuovo movimento della scrittura in Italia" in *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994

²⁸⁴ Viviana Kasam, "Intellettuali della poesia con la data di scadenza" in *Corriere della sera*, 24 marzo 1990

posito della definizione di prassi allegorica: se ad un primo livello i fondamenti comuni vengono rilevati in Benjamin, a un secondo livello si potrà spaziare da un uso dell'allegoria in funzione antagonistica e avanguardistica (*Quaderni di critica*, Di Marco e Lunetta) a una sua accezione come prassi tout court della modernità (Luperini) filtrata anche attraverso l'apporto di altri pensatori oltre Benjamin (Bachtin, ad esempio per *Baldus* e lo stesso Luperini) o a una sua accezione come semplice figura retorica e addirittura come strategia complessiva di composizione del testo (Ceserani).

Intendere il *Gruppo 93* come una costituenda nuova avanguardia significherà indossare gli abiti critici di frontalità, di rifiuto delle tendenze postmoderne e significherà considerare il postmoderno appunto come ideologia. Viceversa, considerare impossibile l'avanguardia, significherà giammai rifiutare la lotta e l'antagonismo all'istituzione, ma lottare da un'angolazione differente, inserendosi nella contemporaneità e sfruttandone i suoi strumenti in funzione critica. È chiaro che la discussione verterà allora tutta sulle presunte possibilità di frontalità nell'attacco avanguardistico o di critica dall'interno (discussione che influirà sulla considerazione delle strategie testuali allegoriche, quali ad esempio il pastiche, l'ironia e la contaminazione). Prima di procedere all'analisi dei motivi delle fratture e delle divergenze tra le diverse anime del *Gruppo 93*, dovremo effettuare una ricognizione sul problema dell'avanguardia, su cosa essa sia, per poi osservare se a questa definizione corrispondano in qualche modo le idee o le ipotesi dei protagonisti del *Gruppo 93*: in caso contrario, evidenzieremo le discrepanze e le diversità teoriche d'approccio alla "questione avanguardia".

3. Teoria dell'avanguardia tra Bürger e Curi

Tra gli studiosi che hanno concentrato i propri studi sul fenomeno avanguardistico dagli anni '70 ad oggi²⁸⁵, scegliamo di prendere in considerazione le proposte teoriche sull'avanguardia di Bürger e Curi: il primo, perché in ambito della querelle postmodernista negli anni '80 è stato chiamato più volte in causa (e ha partecipato di persona); il secondo, perché ci sembra offrire una visione sistematica del "problema avanguardia" molto prossima a quella di alcuni teorici del *Gruppo 93*.

Per Bürger l'avanguardia nasce in diretta contrapposizione all'istituzione artistico-letteraria e alla tradizione. L'avanguardia non si limita a superare e rinnovare i canoni estetici, ma rifiuta completamente la tradizione: la disorganicità propria dell'opera d'arte avanguardistica ha lo scopo di produrre choc nel fruitore che, percependo la sua artificialità allegorica, non riesce a ricomporre quel circolo ermeneutico che garantirebbe gadamerianamente la

²⁸⁵ Dovremmo annoverare, tra i primi, studiosi del calibro di Sanguineti e Guido Guglielmi.

comprensione dell'opera. Proprio per il carattere di rottura, Bürger rifiuta preliminarmente la categoria adorniana del nuovo che rientrerebbe sempre in uno schema di rinnovamento dell'istituzione letteraria.

Per Bürger l'intento benjaminiano avanguardistico di trasformare l'arte in prassi vivente fallisce perché le premesse storiche e sociali non consentono un tale sviluppo: dopo l'esperienza della avanguardie storiche, la tradizione e l'istituzione artistica persistono seppure minate alle fondamenta. In qualche modo le avanguardie riescono a distruggere l'estetismo idealistico (l'aura) della tradizione romantica dell'arte primonovecentesca, anche se poi le stesse tecniche eversive avanguardistiche vengono inglobate nell'istituzione. Oggi è impensabile rifondare l'avanguardia: «l'arte da tempo è entrata in una fase postavanguardistica, caratterizzata da una restaurazione della categoria di opera e dall'impiego a fini artistici di procedimenti che le avanguardie avevano escogitato con intenti antiartistici. Questo non deve essere considerato come 'tradimento' degli obiettivi dei movimenti d'avanguardia (superamento dell'arte come istituzione sociale, unificazione di arte e vita), bensì il risultato d'un processo storico. [...] La restaurazione dell'istituzione dell'arte e della categoria di opera rimandano al fatto che oggi l'avanguardia è già storica²⁸⁶».

Dunque Bürger inserisce l'avanguardia nel quadro evolutivo dell'arte borghese e la considera come un periodo ormai passato: non riflette sull'ipotesi di riadattamento delle tecniche a una nuova condizione storico-sociale. E infatti sostiene l'impossibilità di rinnovare l'esperienza dal momento che «perseguire gli intenti avanguardistici con gli stessi mezzi impiegati dalle avanguardie non può più in un mutato contesto produrre quel preciso effetto [di choc] raggiunto dalle avanguardie storiche²⁸⁷». Considerando l'avanguardia come momento evolutivo (nato soprattutto in contrapposizione al dilagare di un certo estetismo) con delle specifiche tecniche, ma ormai sorpassato, Bürger non fa altro che recuperare all'avanguardia il concetto di novità e di moderno d'adorniana memoria che pure aveva preliminarmente escluso: gli avanguardisti, che volevano trasformare l'arte in vita vivente, non hanno fatto altro che produrre nuove opere. Questo è lo stesso motivo per cui Bürger si trova in difficoltà a reinserire nel suo discorso l'esperienza ad esempio delle neoavanguardie degli anni Sessanta. La stessa condizione postmoderna segnerebbe l'ingresso delle procedure e della problematica avanguardistica nel moderno: ovvero, se avanguardia è sempre stata rottura della tradizione (del moderno) e rifiuto di essa, il postmoderno sarebbe un postavanguardismo in cui le pratiche d'avanguardia vengono riassorbite nella prassi artistica comune. La teoria dell'avanguardia di Bürger si arresta in qualche modo al suo momento tecnico. Muzzioli sottolinea come questa definizione burgeriana coincida con il versante apologetico del postmoderno: «la "discesa in campo" del po-

²⁸⁶ Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia* cit., pp. 67-8

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 68

stmodernismo (visibile con chiarezza nel nostro panorama almeno dall'inizio degli anni Ottanta) ha complicato le cose, anche perché ha tolto all'avanguardia alcune *atouts*, per un verso giocandola con il suo stesso gioco del "superamento" con la pretesa di relegarla nel solaio dei vecchiumi lasciati indietro dal "post", per un altro verso inglobandola in sé e apparentemente appropriandosi di alcuni suoi procedimenti, dal *pastiche* al montaggio. C'è da notare subito, però, che ogni aspetto recuperato è – come postmodernismo vuole – depotenziato e privato della carica di opposizione e quindi ricompare come "citazione" morbida di possibilità compatibili: risultando che, là dove il postmodernismo mostra tratti comuni all'avanguardia, finisce col rappresentare, al massimo, l'avanguardia moderata. Quella che può eventualmente rientrare nei ranghi del postmodernismo è una avanguardia tutta ristretta all'ambito letterario, in una tecnicità fine a se stessa, in una ironizzazione puramente ludica²⁸⁸».

Contrariamente a Bürger – che dà il destro dunque agli apologeti del postmoderno – a noi la categoria di avanguardia non appare irrecuperabile: le strategie anche tecniche della avanguardie storiche sono ormai sorpassate, ma solo perché altri problemi e altre tecniche si richiedono nel presente. Dunque, per dirla con Benjamin, l'esperienza delle avanguardie storiche (e delle neoavanguardie) va rinnovata e riattualizzata in relazione ai problemi che il nostro orizzonte storico-sociale presenta. Il tutto nella consapevolezza che l'avanguardia è il luogo in cui si esplicano la tensione dell'esistente e l'autocritica del presente.

A nostro avviso è l'approccio di Curi che, unito alle idee di scrittura espressiva di Di Marco e all'ipotesi di scrittura materialistica di *Quaderni di critica*²⁸⁹, sembra delineare una teoria organica ed esaustiva dell'avanguardia e fornire una preziosa definizione del Moderno. Anche Curi, come Bürger, storicizza l'esperienza delle avanguardie primonovecentesche inserendole nel rapporto con lo sviluppo della società borghese; ma lo fa in modo più ampio, senza ridurre l'avanguardia a un momento di semplice novità inserito nella tradizione: «l'avanguardia sta alla modernità come una parte sta al tutto che la contiene e la significa, giacché se è vero che l'avanguardia è la 'parte' che con maggiore intensità e in modo più limpido manifesta le tensioni e le contraddizioni che segnano la modernità [...] non è meno vero che la modernità, intesa in senso non soltanto letterario e artistico, costituisce l'insieme delle condizioni che determinano la nascita e lo sviluppo dell'avanguardia. L'avanguardia non è un accidente che si sarebbe potuto verificare in qualunque età e in qualunque luogo²⁹⁰».

Così Curi sottolinea come la modernità dal punto di vista artistico può essere giudicata solo previa considerazione della modernità su base materiale: la nascita della modernità coincide con l'egemonia borghese – dun-

²⁸⁸ <http://www.geocities.com/Paris/Lights/7323/muzzioli1.html#terza>

²⁸⁹ Cfr. cap. I e II di questa tesi.

²⁹⁰ Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 1-2

que con il periodo illuministico – e con il rafforzamento di essa nel successivo periodo romantico. Contemporaneamente si assiste alla liquidazione e rivoluzione, in termini marxisti, di tutti i paradigmi che fondavano la civiltà feudale precedente. Ovviamente, questa contestazione è da intendersi in senso dialettico: la borghesia distrugge i connotati del feudalesimo in modo rivoluzionario ma poi, giunta al potere, assesta la propria egemonia e si trasforma in classe reazionaria e conservatrice (per detenere il potere). Dunque si crea un ordine delle cose nuovo, non più giudicabile sul metro del rapporto con il feudalesimo. Si instaurano nuovi rapporti di produzione che condizionano (e vengono condizionati da) la sovrastruttura culturale: «resta fermo, d'altro canto, che la cultura nuova che contraddistingue e sancisce quella 'legittimità' non è un semplice riflesso sovrastrutturale del modo di produzione ma ne ha potentemente propiziato, sollecitato e accompagnato la costituzione²⁹¹».

Ora, l'avanguardia sorge proprio laddove la società borghese ha consolidato il proprio potere: «la nozione di avanguardia implica *un progetto globale di eversione delle istituzioni, di tutte le istituzioni*: artistiche, culturali, sociali, economiche, politiche. L'avanguardia non è né un sistema né un insieme, è un 'movimento' o un 'gruppo' di individui concordi nel rifiutare modi e forme della società borghese ma discordi nel pensare a un modello di società alternativa²⁹²». È importante sottolineare però che «l'avanguardia procede attraverso un vigoroso sinergismo teorico e tecnico²⁹³». È questo che fa la differenza tra un autore avanguardista e un autore sperimentale: se il linguaggio diventa luogo d'azione e strumento di conoscenza, piuttosto che essere qualcosa in cui rispecchiare la *naturalità* sociale (in senso anche lukacsiano) e se d'altronde non c'è avanguardia senza sperimentazione tecnica, è altrettanto vero che la sperimentazione è possibile anche senza alcuna pratica d'avanguardia. Il rapporto delle nuove avanguardie con lo stile lo si deve concepire a partire da una crisi generale della realtà che investe tutte le arti e investe anche il nuovo rapporto con le tecniche di comunicazione: ma l'avanguardia per essere tale deve presentarsi sempre come progetto tecnico e teorico.

Il modello avanguardistico si presenta sempre come utopico, difettando di coscienza di classe. Per Curi esso diventa dunque una sorta di paradigma di negazione assoluta e radicale che propone una *società "altra" ma improponibile* (è chiaro che tra gli avanguardisti e le realtà politico-sociali sussisteranno alleanze e convergenze di intenti, ma sostanzialmente l'avanguardia è anarchica in quanto critica massima al sistema sociale vigente). La radicalità avanguardistica «replica il suo assalto ai capisaldi culturali di quella società ogni volta che questa produce condizioni oggettive tali da imporre forme di contestazione radicale al suo assetto. Troppe volte

²⁹¹ *Ibid.*, p. 11

²⁹² *Ibid.*, p. 98

²⁹³ *Ibid.*, p. 104

peraltro queste condizioni, ben salde e visibili sul piano materiale, non risultano sufficienti, per carenze e contraddizioni oggettive e soggettive, alla produzione di strutture teoriche e di strumenti tecnici sicuramente riconoscibili come 'd'avanguardia'. Le ambizioni velleitarie e sostanzialmente idealistiche di leader e militanti generano allora progetti e opere così ambigue da mescolare contestazione e subordinazione al mercato²⁹⁴».

In definitiva, possiamo dire che l'avanguardia si ripresenta ogni qualvolta le condizioni sociali consentano un'aggregazione di intellettuali e produttori artistici che siano mossi da aspirazioni eversive e di contestazione: l'avanguardia allora è riproponibile. Già in sede teorica preliminare, Curi ci teneva a sottolineare la necessità di dover «elaborare un modello teorico dell'avanguardia rigoroso quanto può esserlo un modello letterario [...]; non possiamo aspettarci che a quel modello corrispondano perfettamente, o meglio, senza introdurvi di volta in volta variazioni ora più ora meno significative, le diverse manifestazioni della pratica artistica. Sulla base delle quali, per altro, e non per forza di astrazioni, il modello può venire correttamente elaborato. Il modello, insomma, è un modello fenomenologico»²⁹⁵. E se è un modello fenomenologico – considerando soprattutto il fatto che Curi lo ha elaborato tenendo ben presenti anche le esperienze neoavanguardistiche – allora potremo ritenerlo valido a pieno titolo nel nostro presente, per un'ipotesi di nuova avanguardia.

4. Giudizi preliminari sul Gruppo 93

Possiamo preliminarmente osservare come il giudizio di alcuni osservatori sia esterni che interni al *Gruppo 93* (per osservatori intendiamo critici e studiosi che non abbiano contribuito alla discussione teorica sulla poesia nel presente) sia critico rispetto alle possibilità di fondare una nuova avanguardia. In particolar modo è il gesto eversivo proprio delle avanguardie a esser ritenuto irrecuperabile, in una società dove le strutture culturali e sociali sono colonizzate totalmente dai meccanismi del potere. Lo choc e l'attacco frontale non sono più ripetibili: Cataldi infatti scrive che gli autori del *Gruppo 93* «considerano tutti non più proponibile la nozione medesima di avanguardia. Infatti le procedure dell'avanguardia si definiscono storicamente come un'aspirazione a occupare il centro dello spazio culturale, concependo la rottura formale come dotata di intrinseco significato anche politico. Al contrario, i vari esponenti del *Gruppo 93* prendono atto dell'inquinamento irreparabile dei meccanismi culturali e del loro rapporto con il "sistema" del potere; così che appare piuttosto praticabile una tensione verso i margini del sistema culturale. [...] La sperimentazione sul linguaggio, e soprattutto con il linguaggio, è caricata della responsabilità, piut-

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 106

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 97

tosto di natura etica che politica, di resistere e contrattaccare²⁹⁶». L'aspetto mutuato dalle avanguardie è semmai quello della prassi tecnica allegorica, ma riletto in vista di una resistenza e difesa della propria libertà sperimentale.

Certo, sotto questo punto di vista, il passo è breve dal rischio di accettare appieno quelle tesi di *morte dell'arte e fine della storia* che fanno da pendant all'apologia del postmoderno. Ferroni infatti sottolinea addirittura come debba essere oggi prioritaria la salvaguardia delle tracce della memoria, rispetto a una rottura proiettata in un futuro incerto, dati i limitati spazi concessi dal postmoderno: «partendo dalla condizione di inevitabile marginalità della letteratura, si mira a ricavarne una conoscenza critica della realtà presente nella sua totalità²⁹⁷». Ma il rischio di una simile impostazione elitaria e di tutela del patrimonio letterario è di un irrigidimento dello stesso fare artistico. In realtà Ferroni è piuttosto scettico sulle possibilità offerte dal *Gruppo 93*, che vede in diretta discendenza dal *Gruppo 63*: la differenza è che se nella neoavanguardia l'azione era imperniata sul linguaggio al fine di turbare la comunicazione – con la convinzione che operare sul linguaggio significasse farlo direttamente sul mondo – oggi invece non c'è possibilità di modellizzazione nella sperimentazione poetica. Anzi, il rischio maggiore è quello della reiterazione di vecchi schemi.

Il giudizio invece sui modelli, sullo stile e sul lavoro linguistico che dà Clelia Martignoni distingue affatto positivamente il *Gruppo 63* dalle vecchie avanguardie: i poeti della nuova generazione sono tutti caratterizzati da un marcato uso dell'espressionismo e della polifonia, e «i nuovi assetti della comunicazione, l'impero computeristico, multimediativo, di avanzata tecnologia hanno già per proprii processi interni sottoposto i linguaggi a una mescolanza violenta e rapidissima [...] ciò avrebbe generato nell'orizzonte attuale una corrosione interna dell'antinomia normatrasgressione, mirando dunque alla base uno dei nuclei forti del lavoro delle avanguardie, di cui sembra impossibile recuperare ormai il gesto eversivo, se non accademizzandolo. Le nuove condizioni materiali hanno cioè neutralizzato la precedente trasgressione dell'avanguardia, aprendo un possibile terreno problematico per l'invenzione²⁹⁸».

Le posizioni espresse da questi tre critici, pur con giudizi e impostazioni differenti, ci sembrano importanti perché costituiscono in nuce le posizioni di quei membri del *Gruppo 93* che, pur non riconoscendosi apologeti del postmoderno, ritengono impossibile la fondazione di una nuova avanguardia. Prima di passare all'esame di queste posizioni, osserviamo propriamente le ipotesi di chi ritiene possibile e necessaria la costituzione del *Gruppo 93* come terza ondata d'avanguardia.

²⁹⁶ Pietro Cataldi, *Le idee della letteratura...* cit., p. 183

²⁹⁷ Giulio Ferroni "Due domande su avanguardia e Gruppo 93", in *L'Immaginazione*, n. 103, 1993

²⁹⁸ Clelia Martignoni, "Poesia-prosa: 'incrocio' nel Novecento" in *Campo*, n. 8, 1994

5. La “questione Avanguardia” nel Gruppo 93

Il percorso teorico di *Quaderni di critica* già dal 1981 – data di pubblicazione del saggio-manifesto sull’ipotesi di scrittura materialistica – indica la necessità di contrasto radicale con l’istituzione egemone di potere, possibile solo nella fondazione di una nuova avanguardia. I componenti del collettivo, assieme ad altri teorici quali Lunetta e Di Marco, dovranno ovviamente confrontarsi con i teorici e i poeti del *Gruppo 93*: questa dialettica di posizioni si articolerà dapprima in modo graduale, poi in contrasto diretto con alcune posizioni anti-avanguardistiche, fino alla rottura col gruppo stesso. «Che il momento tipico delle neoavanguardie sia passato nessuno lo mette in dubbio [...]. Tuttavia bisogna vedere se le ragioni storico-formali che spingevano le avanguardie sono state fagocitate e azzerate dalla postmodernità. Del che c’è parecchio da dubitare²⁹⁹». Queste affermazioni di Giuliani ben sintetizzano lo stato d’animo generalmente altalenante, alla data del 1989, relativo all’ipotesi di nuova avanguardia: Giuliani auspicava comunque la necessità di una serrata discussione e di un sincero confronto tra «scrittori che soffrono il postmoderno, forse lo rappresentano, ma non vi si arrendono³⁰⁰».

Già nell’introduzione al capitolo sul neonato *Gruppo 93*, nel medesimo volume da loro curato, Bettini e Muzzioli non nominano esplicitamente l’avanguardia, anche se in più passi confrontano il movimento del ‘93 con quello del ‘63: in primo luogo evidenziandone le differenze e cioè «la pratica del procedimento ‘allegorico’, la ricerca di un confronto critico con i modelli della tradizione, il recupero delle potenzialità reattive delle contaminazioni dialettali, la rivisitazione delle lingue sepolte o sommerse, l’assunzione di un atteggiamento complessivo di carattere autocritico e costruttivo a fronte di quello prevalentemente vitalistico e distruttivo della Neoavanguardia³⁰¹». Lo stesso Patrizi, parlando dell’antologia *Poesia della contraddizione* curata da Lunetta e Cavallo, sostiene che «è questa allora, come vuole il sottotitolo, ‘l’avanguardia dei nostri anni’, anche se dell’avanguardia, a questi autori, mancano i requisiti storici che caratterizzavano i movimenti dell’inizio secolo e degli anni Sessanta. Ma forse allora questa è l’avanguardia perché [...] il filo rosso di un ‘progetto’ o di una ‘tendenza’ occorre appunto cercarlo in mezzo alle voci anche molto diverse e dissonanti [...]. Dunque un’avanguardia che non fa gruppo, che non ha scuole: ma una volontà di sperimentare³⁰²». Sull’idea di tendenziosità e di utilizzo del procedimento allegorico di matrice benjaminiana tutti gli autori del neonato *Gruppo 93* sembrano d’accordo, anche se il gruppo di *Baldus* si mostra più propenso all’utilizzo di una torsione linguistica ed espressiva

²⁹⁹ Alfredo Giuliani, “In difesa della poesia” in *La Repubblica*, 24 agosto 1989

³⁰⁰ Alfredo Giuliani, “Nasce il Gruppo 93?” in *La Repubblica*, 23 settembre 1989

³⁰¹ AA.VV., *Gruppo ‘93... cit.*, p. 133

³⁰² Giorgio Patrizi, “Poesia della contraddizione” in *L’Immaginazione*, nn. 69-70, 1989

forte, mentre Frixione e Ottonieri sono dubbiosi sulle possibilità oppostive del pastiche e della contaminazione: in ogni caso nel 1989 il problema sul considerare il *Gruppo 93* un'avanguardia non è stato ancora generalmente sollevato.

La "Terza ondata" di Bettini e Di Marco

In seguito alla scissione interna del gruppo, Bettini ricorderà che l'intento avanguardistico era stato teleologico e, il non raggiungimento di esso, è servito comunque a far chiarezza sulle posizioni teoriche esistenti. In effetti riscontriamo una contraddizione tra la definizione che in alcuni luoghi si dà dell'avanguardia (che è poi quella espressa da Curi, cioè quella di un movimento consapevole e teoricamente cosciente) e quella che Di Marco e Bettini offrono in altri luoghi. Per Di Marco nell'epoca attuale – quella caratterizzata dalla morte della letteratura e dall'avvento dell'azienda – esiste un movimento extra-sistemico della scrittura, evidenziabile fenomenologicamente dal presentare tutti i tratti sociologici e culturali della scrittura sommersa. Questo nuovo movimento può essere definito come una terza avanguardia: ma Di Marco stabilisce i criteri di definizione non sulla base delle dichiarazioni consapevoli degli appartenenti al movimento; piuttosto concentrandosi sulla definizione stessa di avanguardia: «a) non esistono da nessuna parte modelli canonici di scrittura espressiva d'Avanguardia, b) ogni movimento d'Avanguardia s'è sempre inventati ex-novo i propri specifici (e molteplici) modelli di comunicazione espressiva, c) i modelli di comunicazione-scrittura espressiva [...] si presentano *altri* (e a me pare ovvio) rispetto a ogni tradizione anche d'Avanguardia³⁰³». In contrapposizione alle tesi burgeriane, il tratto avanguardistico fondamentale non è quello delle tecniche e delle procedure stilistiche, quanto quello delle istanze sociali e ideologiche di cui ogni nuova avanguardia si fa portatrice³⁰⁴ (secondo la definizione majakovskijana per cui *bisogna prima rifare la vita*). Dunque ogni nuova avanguardia è sempre antagonistica rispetto all'esistente e anzi «si può considerare Avanguardia ogni movimento letterario-culturale e/o artistico-espressivo il quale sia significativo di istanze reali le quali confliggono con la realtà sociale culturale e comunicazionale esistente³⁰⁵».

³⁰³ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 27

³⁰⁴ In alcuni tratti le tesi di Di Marco sembrano avvicinarsi a quelle di Curi da noi menzionate: ciò che manca è soltanto una riflessione sul momento collettivo necessario alla costruzione di un progetto avanguardistico. Il termine *avanguardia*, infatti, secondo Di Marco è utilizzato convenzionalmente per definire la contraddizione in ambito anche letterario di una più generale tensione socio-culturale in atto contro il Sistema: «l'avanguardia, se è tale, non è letteraria, né artistica né altro: è avanguardia *in ecc.* Il che rimanda immediatamente alla sociogenesi storico-determinata di essa in quanto processo in atto di "rivoluzione culturale"» (Roberto Di Marco, "Terza ondata. Chiarimenti utili" in *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994).

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 28-9

Lo stesso Bettini, nel rilevare una linea di filiazione tra il *Gruppo 93* e gli autori della neoavanguardia per la radicalità del lavoro sulla lingua, per il collegamento con l'attualità e per la rilettura critica del passato, scrive: «tre sono, infatti, le condizioni essenziali in cui si iscrive [...] la genesi di ogni ciclo e corrente d'avanguardia: l'esistenza di uno stato di conformismo diffuso; l'appartenenza ad una fase "epocale" di transizione e di svolta; l'esigenza oggettiva di un collegamento alternativo tra letteratura, politica e società civile. Ora tutte e tre queste condizioni si ritrovano nella fenomenologia delle congiunture che stiamo vivendo³⁰⁶».

Se queste sono le precondizioni necessarie, a noi non sembrano sufficienti per definire il *Gruppo 93* come nuova avanguardia: manca infatti il momento teorico collettivo e l'autodefinizione comune di avanguardia (come sostiene Curi). Piuttosto, ci sembra molto più convincente l'idea di una *Terza ondata* – profilata anche nell'omonimo volume – ovvero di una schiera di autori ancora tutta da definire: che, cioè, è considerabile come ipotesi di avanguardia, avanguardia costituibile ma non ancora costituita, avanguardia in fieri previa discussione e autodefinizione collettiva (anche in seguito allo scioglimento del *Gruppo 93*). In realtà, l'esigenza di una terza ondata, è postulata da *Quaderni di critica* soprattutto in contrapposizione alle tendenze restaurative, a quelle pseudo-pacificatorie postmoderniste e a tutte le proposte di una letteratura debolistica della lateralità che non voglia reagire all'ordine egemone dell'esistente³⁰⁷. Da queste motivazioni scaturiranno le varie polemiche che porteranno alla scissione interna del gruppo.

Polemiche

Il primo a muovere una polemica contro le tesi di *Quaderni di critica* – relative a una scrittura materialistica, allegorica e antilirica – e contro l'impostazione data al volume sul *Gruppo 93* è Ceserani, che si chiede quanto senso possa avere un'avanguardia come contrapposizione frontale a una società in cui «l'intero sistema della comunicazione è stato radicalmente rivoluzionato negli ultimi anni dall'industrializzazione e mercificazione della produzione culturale³⁰⁸». Per Ceserani le vecchie categorie sono saltate e non si adeguano più a una realtà postmoderna: per vecchie categorie s'intendono anche quelle politiche e militaresche di attacco diretto all'istituzione egemonica. In questo consiste il fallimento dell'operazione del *Gruppo 93*. In realtà, come osserveremo meglio in seguito, Ceserani considera le posizioni di Bettini e di *Quaderni di critica* come quelle uffii-

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 54

³⁰⁷ Confrontando il primo capitolo di questa tesi, si rileverà una lunga e tenace azione del gruppo di *Quaderni di critica* contro suddette tendenze: oltre al già citato volume sulla scrittura materialistica e alle due antologie sulla *Terza ondata* e sul *Gruppo '93*, si confronti il testo: AA.VV., *Avanguardia vs. postmodernità...* cit.

³⁰⁸ Remo Ceserani, "Il verso batte dove la politica duole" cit.

ciali di tutto il *Gruppo 93* (per il semplice motivo che su riviste e quotidiani non erano apparse dichiarazioni di altri membri del gruppo, critici e poeti). A queste obiezioni risponde immediatamente Luperini, contraddicendo le tesi ceseriane per due ordini di motivi: se è vero da un lato che è improponibile il modello di contrapposizione frontale quale era quello praticato dalle avanguardie, è anche vero che la lotta all'esistente è irrinunciabile (in questo vi sarà perfetta concordanza con il gruppo di *Baldus* relativamente all'idea di una critica dall'interno, che osserveremo oltre). L'avanguardia era una conquista di linguaggi nuovi per distruggere il sublime della tradizione: per i giovani del *Gruppo 93*, invece, questi sono terreni già conquistati (la contaminazione, lo straniamento e il basso quotidiano) e il da farsi è semplicemente uno spostamento verso i margini. Le nuove generazioni infatti non credono all'eversività linguistica e infatti il loro fare artistico non segna «una negazione dialettica all'interno dell'istituzione ma uno sforzo di non-appartenenza³⁰⁹». Gli stessi autori del *Gruppo 93* hanno assunto il termine “gruppo” in modo consapevole e autoironico, «non si considerano affatto un'avanguardia (tanto meno una neo-neoavanguardia) e sono tanto lontani dal considerarsi modernisti che per sé adottano la definizione di *postmodernisti critici*³¹⁰».

Quanto poi alla questione della *Terza ondata*, Luperini è in disaccordo con Di Marco che inferisce l'esistenza dell'avanguardia dalla semplice esistenza della contraddizione tra arte e produzione capitalista: l'avanguardia sarebbe espressione oggettiva di questa contraddizione, anche quando nessuno ne dichiara l'esistenza. Per Luperini, come per Curi, «senza una coscienza soggettiva non si dà avanguardia (né in senso politico, né in senso letterario). [...] Ora si dà il caso che quella che Di Marco chiama pomposamente Terza Ondata non ha, in genere, alcuna coscienza soggettiva di essere avanguardia e anzi recalcitra non poco di fronte a chi vuole appiopparle a ogni costo tale etichetta. Lo stesso Di Marco ammette che il movimento non ha ‘sufficiente teoria’: ma, poiché esso rappresenta allegoricamente la contraddizione di cui sopra, ciò gli basta a promuoverlo Terza Ondata³¹¹». Gli autori dell'antologia vengono guidati dai critici senza possibilità di parola, e di essa «infastidisce l'enorme apparato che avviluppa i testi. È tutto uno sferragliare di grossolane gru e di arrugginite catene, un pesante armeggiare di grosse tenaglie e di antiquate leve, per imprigionare, inquadrare, spiegare, spostare. [...] I testi sono soffocati da un abbraccio mortale³¹²».

Ora: se siamo d'accordo con l'improprietà di attribuire l'etichetta d'avanguardia a un movimento che nella totalità dei suoi componenti non si

³⁰⁹ Romano Luperini, “I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità” in *L'Immaginazione*, n. 95, 1992

³¹⁰ Romano Luperini, “Tensioni postmoderne” cit.

³¹¹ Romano Luperini “Appunto su una presunta Terza Ondata dell'Avanguardia” in *L'Immaginazione*, n. 103, 1993

³¹² *Ibid.*

dichiara tale, siamo anche d'accordo con Di Marco sull'insufficienza di teoria (e non sull'impossibilità tout court di fondare oggi una nuova avanguardia): al *Gruppo 93* o a una schiera di nuovi autori che possiamo definire provvisoriamente come *Terza ondata* è mancato in qualche modo il tempo necessario a una discussione che avrebbe avuto tutte le carte in regola per costituire un'avanguardia. Infine, a nostro avviso, il volume sulla *Terza ondata* presenta un apparato critico e filologico che può sì superficialmente spaventare per la sua scientificità, ma che non ci sembra soffochi la vitalità dei testi né tantomeno ne pregiudichi la lettura.

Oltre alle polemiche sorte con Ceserani, nonché a quelle tra gli autori del *Gruppo 93* e *Quaderni di critica*, un'ulteriore momento di aspra discussione si accese con Giorgio Manacorda a partire dalle sue posizioni espresse sulle pagine del *Mercurio*: Bettini infatti rimprovererà³¹³ il comportamento intellettuale suo e di altri intellettuali tra cui Siciliano, Raboni e Berardinelli – privi tra l'altro di una qualsiasi ipotesi teorica in ambito poetico e di una qualsivoglia considerazione dei poeti dell'ultima generazione (che sono appunto Bàino, Cepollaro, Voce, ma anche Ottonieri, Frixione e Durante) – che ha contribuito al ritorno all'ordine. Se per Bàino la polemica è viziata dallo stesso problema di non-rappresentanza che caratterizzò quella con Ceserani (la discussione con Manacorda sarebbe stata condotta appunto da una sola parte del *Gruppo 93*) ciononostante egli si trova d'accordo con le posizioni bettiniane relative appunto alla misconoscenza della ricerca poetica sperimentale in corso da parte della cultura ufficiale³¹⁴.

La posizione di "Baldus"

«Baldus è un 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. [...] Riteniamo opportuno precisare il senso che attribuiamo al termine di "gruppo letterario": 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 ideologiche³¹⁵». Così il gruppo di *Baldus* si presenta all'incontro senese del 1993 e

³¹³ Filippo Bettini, "Voi aiutate il ritorno all'ordine" in *L'Unità*, 22 luglio 1989

³¹⁴ Manacorda, nel *Mercurio* del 16 settembre 1989 – supplemento letterario del quotidiano *La Repubblica* – aveva discusso dei poeti delle nuove generazioni che sarebbero confluiti nella rassegna "Milano poesia", occasione in cui sarebbe nato il *Gruppo 93*. In quello stesso numero Manacorda aveva pubblicato brevi stralci antologici dei nuovi poeti ma, a detta di Bàino, con «titolo sbagliato, settenari che diventano quinari, lettere cambiate, significati zompanti, ecc... Poi parla di fonemi in libertà... Dico io: mi si vuol rovinare con i miei stessi versi? È legittimo, ma che almeno siano i miei versi!». Quanto poi all'impostazione teorica di *Baldus*, Bàino ricorda il proprio interesse (e quello dei sodali Cepollaro e Voce) per la funzione oppositiva del fatto letterario: «mi dispiace aver deluso Giorgio Manacorda, che è ansioso (come al solito) di "distinzioni elementari" quali "bello" e "brutto". Né lo imitiamo, i miei sodali e io – come mostra di credere –, con distinzioni altrettanto elementari. Al rapporto norma-scarto, ad esempio, pensiamo di dover contrapporre varie strategie di contaminazione» (Mariano Bàino, "Dalla parte dei mulini", 1989, articolo inedito, archivio personale dell'autore).

³¹⁵ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 39

in questo senso non si riconosce nelle posizioni portate a nome collettivo da *Quaderni di critica* nella stessa polemica contro Ceserani (di cui si accetta la distinzione tra postmodernità e postmodernismo): «si può forse dire, in altre parole, che Ceserani ha dialogato con *una* delle voci e delle posizioni che punteggiano il dibattito del “’93”, assumendola come voce e posizione univoca del gruppo. Che non mi pare abbia i caratteri [...] di “forma rigida e organizzativistica” [...]. Resta il fatto che la cosa nasce in un periodo storico in cui, secondo molti di noi, non esistono più le condizioni perché si attivi quella “sorta di legge dello sviluppo interno di ogni avanguardia” [...]. Il gruppo ‘93 è contemporaneo ad un modo di produzione che sembra non avere più bisogno di attivare tale “processo di disinnescamento”³¹⁶».

E in effetti per Bàino il *Gruppo 93* era più un’idea da costruire che non un gruppo in cui si pensasse collettivamente: le tesi espresse da *Quaderni di critica* producevano «la sensazione di veder proiettata una griglia teorica precedente su posizioni autonome susseguenti³¹⁷». Nel presente è impossibile recuperare la dialettica tradizione-avanguardia³¹⁸ e praticare il valore d’uso del testo letterario in alternativa al valore di scambio, come già sosteneva Di Marco, a causa dell’estetizzazione dei consumi e della capillarità di questo fenomeno. Dunque oggi è impossibile lavorare sulla lingua come frattura e alterità rispetto all’esistente, a modo delle neoavanguardie: più che l’interruzione della comunicazione, il *Gruppo 93* persegue una strategia di ripristino della comunicazione nella consapevolezza che la letteratura è qualcosa di secondo grado. Le potenzialità dell’avanguardia infatti già sono estinte: ma è anche vero che l’atteggiamento di confronto, autocritico e costruttivo non è una precettistica ascrivibile unicamente all’avanguardia³¹⁹. La critica all’esistente e la resistenza della poesia, in una riattualizzazione degli assunti benjaminiani, può essere condotta attraverso altre tecniche. Bàino ipotizza la possibilità di una seconda perdita d’aura, di un secondo tipo di choc, in un mondo di linguaggi mediatizzati perennemente ibridati e soggetti all’urto, che confondono le abitudini percettive: l’eversione diretta non è più possibile, ma è possibile rinnovare le tecniche specifiche della letteratura per conseguire un effetto sul pubblico della nuova realtà sociale.

Per Cepollaro le vicende del *Gruppo 93* sono state contornate da equivoci, più che da polemiche. Il primo è relativo appunto alla questione dell’avanguardia, laddove Cepollaro riprende le affermazioni di Bàino sull’impossibilità di trasgredire le norme, essendo l’estetica poco influente nella dialettica della comunicazione sociale intera. La poesia per Cepollaro è un rispondere allo choc della precarietà del mondo, in cui qualsiasi ipotesi

³¹⁶ AA.VV., “Gruppo ‘93: com’è, come si pensa che sia, come si vorrebbe che fosse...” in *Baldus*, n. 1, 1991

³¹⁷ Mariano Bàino, “Scrittura dello choc, veleni del quotidiano” in *Il Mattino*, 26 febbraio 1991

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ AA.VV., “Gruppo ‘93: com’è...” cit.

di avanguardia e rivoluzione è terminata. Piuttosto il *Gruppo 93* nasceva dall'esigenza di serrare un confronto sulla ricerca letteraria: e il gruppo di *Quaderni di critica* ha sviluppato le proprie idee in senso monadologico, anche relativamente alle ascendenze teoriche (che per *Baldus* racchiudono molti altri autori, e tra i più diversi, oltre Benjamin e della Volpe, spaziando da Virilio a Ong, da Bachtin a Lotman). L'errore è stato duplice: da un lato sovrapporre le proprie categorie interpretative anziché metterle in gioco nel discorso collettivo; dall'altro, non considerare il fatto che per gli esponenti del *Gruppo 93* la teoria nascesse sempre in modo peculiare dal preventivo confronto con la prassi letteraria. Il gruppo infatti per Cepollaro è nato proprio per evitare qualunque tesi o etichetta accademicamente indotta. In generale, piuttosto che richiudersi nella ristretta contrapposizione tra avanguardia e postmoderno – essendo suddetta querelle già tutta saturata nel concreto fare testuale, data la condizione effettiva di postmodernità – per Cepollaro la scrittura letteraria del *Gruppo 93* va intesa piuttosto come «*il luogo della compresenza conflittuale del mobile e sempre nuovo e imprevedibile riorganizzarsi delle schegge residuali e ritornanti in circolo, di queste ancora inesplorate relazioni tra linguaggi e parlanti con annesse forme precarie di aggregazione*³²⁰».

A Voce urge rettificare qualsiasi dichiarazione relativa a un'ipotesi di filiazione del *Gruppo 93* dalla neoavanguardia: non solo perché le posizioni ufficiali del gruppo sono state in realtà divulgate da una ristretta cerchia di critici, ma anche per lo scarso contributo teorico dato dai vecchi esponenti del *Gruppo 63*. Piuttosto, l'intento è stato quello di «spingersi oltre il bipolarismo avanguardia/tradizione. Coscienti di un mutamento globale degli scenari percettivi ed antropologici, molti di noi hanno tentato di operare un taglio verticale nel passato e nella tradizione e non come suggerirebbero i dettami dell'avanguardia, storica e neo, un *taglio* orizzontale [...]. Non ci riteniamo autori d'avanguardia, ma, d'altra parte, non pensiamo affatto che ciò significhi un appiattimento sulle posizioni trasparenti, o neo-orfiche, o mitologizzanti, proprie del riflusso degli ultimi anni. Allo stesso modo crediamo che la coscienza, in noi altrettanto viva, che non sarà la letteratura a suonare il piffero della rivoluzione non ci esima dall'esprimere il nostro dissenso nei confronti di una società e di un modello antropologico che non condividiamo e che non ci appartiene³²¹». C'è una coscienza basilare nel gruppo di *Baldus* tendente a voler ristabilire la comunicazione, ma solo a partire dalla consapevolezza che essa è pluristilistica, contaminata, complessa. L'atteggiamento è quello di una presenza ben salda nella contemporaneità e di una critica ad essa: come vedremo oltre, un ulteriore problema nascerà proprio durante la discussione sul concetto di postmodernismo critico.

³²⁰ Biagio Cepollaro, "La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo '93" in *Baldus*, n. 1, 1991

³²¹ Lello Voce, "Poeti (papaveri) e papere" in *Baldus*, n. 1, 1991

La posizione di Ottonieri e Frixione

Ironicamente Ottonieri avrebbe preferito la definizione di *Mucchio 93* anziché quella di *Gruppo 93*: questo perché le uniche fila che hanno tenuto insieme il gruppo sono state quelle della pratica sperimentale della scrittura, che solo gli intellettuali scollegati dall'istituzione letteraria aziendale praticano. Con questo Ottonieri rifiuta anche l'idea d'una possibile avanguardia, intesa come antagonismo frontale e riproposizione del modernismo: l'impostazione di Bettini e Muzzioli soffrirebbe proprio del rigido teleologismo di chi inquadra un'intera ed eclettica vicenda in caselle antiquate. Nella realtà contemporanea così frammentaria, è impossibile ricomporre un discorso che verta sui temi della novità o dell'egemonia. Le uniche pratiche progettuali possibili sono quelle parziali: «ci pare di dover avanzare un'ipotesi diversa, forse più consapevolmente marginale, certo più rischiosa, che andrà situata fra la nozione di *conflittualità*, quella [...] di *non-appartenenza*, e quella di eterodossia³²²». La resistenza e il conflitto sono possibili solo a partire da un discorso non apologetico sull'esistente: il *Gruppo 93* sarebbe allora il luogo del discorso e della comunicazione, estraneo al dominio, in cui ci s'interroga sulla nozione stessa di contemporaneità, vista non come adeguamento ma come ascolto del presente. La vecchia nozione di scarto dalla norma propria del moderno è, in definitiva, impraticabile, poiché «non vi è più nulla di critico da conquistare che le proprie posizioni in un Tempo che le fa vorticare incessantemente³²³».

Oltre a ragioni d'ordine sociologico quali «la “massificazione” e conseguente banalizzazione dei procedimenti di tipo avanguardistico tramite la diffusione dei mezzi di comunicazione multimediale³²⁴», l'impossibilità d'una pratica letteraria avanguardistica, per Frixione, è dovuta ad alcune ragioni interne all'evoluzione dell'avanguardia. Scopo delle avanguardie era quello di fondare l'arte, di fondare dei nuovi canoni artistici: ovvio che questo intento normativo concernesse proprio l'indagare analitico sull'operare artistico stesso. Una volta che si sono trovati i limiti dell'azione artistica, non è più possibile andare oltre: «come in matematica, la ricerca dei fondamenti ha portato ai paradossi. La possibilità che rimane è quella di una pratica artistica sempre instabile³²⁵». Non è più possibile scandalizzare nessuno: ciononostante il patrimonio ereditato dalle avanguardie è ricco di riflessioni teoriche irrinunciabili, ed è da esso che si può partire per una pratica sperimentale e consapevole. Frixione sposa in qualche modo le tesi bürgersiane circa la storicizzazione e l'irripetibilità delle avanguardie, le cui tecniche sono state tra l'altro fagocitate dall'arte di con-

³²² Tommaso Ottonieri, “Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta” in *Baldus*, n. 1, 1991

³²³ *Ibid.*

³²⁴ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 87

³²⁵ *Ibid.*, p. 88

sumo e di massa. Eppure per Frixione esistono opere colte che sono molto meno interessanti di altrettante opere di consumo: «una trasmissione come *Blob* utilizza in maniera estremamente consapevole i procedimenti dell'avanguardia dall'interno del meccanismo delle comunicazioni di massa³²⁶». In questo senso non si devono stigmatizzare i media come luogo d'ogni possibile nefandezza; viceversa, non è nemmeno da effettuarsi un'apologia della marginalità a tutti i costi.

La posizione di "Altri luoghi"

Berisso sostiene che l'unica definizione possibile da dare al *Gruppo 93* sarebbe quella di un gruppo sperimentale che intende il rapporto con il testo «come proposizione incessante e conscia (o incessante perché conscia) dei problemi implicati dal linguaggio³²⁷». Questo perché il gruppo di *Altri luoghi* considera impossibile strutturare nel presente un qualunque programma alternativo, d'avanguardia o meno, da opporre alla capillare diffusione del centralismo egemone: «ce ne rendiamo conto: proporre una letteratura priva di ampia progettualità, una letteratura "di resistenza", che si ponga come obiettivo non quello di mutare il mondo o le strutture del mondo [...] è inevitabilmente proporre una letteratura *minore*. Ma ci sembra che quella di "letteratura minore" sia categoria valida non solo per descrivere il nostro lavoro, ma forse per tutto ciò che è stato scritto negli ultimi vent'anni. [...] Vorremmo fosse altrettanto chiaro che se la letteratura non può cambiare il mondo, neppure può consolarlo³²⁸».

Per Berisso, l'impalcatura della cultura istituzionale si basa soprattutto sul richiamo alla tradizione: rifarsi a un'*auctoritas* significa sia trovare pezzi d'appoggio per il proprio argomentare, che imporre un'interpretazione al posto di una dimostrazione. Per fare quest'ultima cosa, il riuso di altri autori (di *auctoritas* del passato) deve essere decontestualizzato e privato di ambiguità «a costo di forzarlo entro la nuova struttura argomentativa³²⁹». Da questa operazione di armonizzazione forzata, già argomento d'indagine di Ottonieri, indubbiamente fuoriusciranno elementi residui e di scarto. Ora: è proprio laddove l'istituzione utilizza questo procedimento forzato che una poesia sperimentale e di ricerca deve andare a cercare il proprio materiale. Proprio nel vivo degli scarti – simbolo della contraddizione e della meccanicità della cultura istituzionale e similtrasparente – la poesia sperimentale s'insinua con il suo potenziale dialettico³³⁰ e non «perché le origini coincidano con la purezza [...] ma proprio

³²⁶ *Ibid.*, p. 89

³²⁷ AA.VV., 63/93. *Trent'anni di ricerca letteraria. Convegno di dibattito e di proposta*, Reggio Emilia, Elytra, 1995, p. 29

³²⁸ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 34

³²⁹ Marco Berisso, "Postilla (breve)" in *Baldus*, n. 1, 1991

³³⁰ La nozione di scarto, per altro con impostazione affatto diversa ma a nostro avviso non inconciliabile con le idee espresse da Berisso, la si può ritrovare in: Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle imma-*

perché quelle zone [marginali e di scarto] stanno *prima* di ogni armonizzazione, vengono *prima* della “norma” e di ogni “infrazione alla norma”³³¹». Il gruppo di *Altri luoghi* però è ben lontano da una posizione distruttiva o filo-oggettivistica: il lavoro del contrasto con l’autorità istituzionale non mira a distruggere la soggettività creatrice ma, anzi, mira a costruire un’altra soggettività. Infatti «proprio dell’autore è avere un ruolo riconoscibile, una grammatica disciplinare (cioè una strumentazione specifica) e alcuni luoghi entro i quali il ruolo può essere sostenuto. [...] Un autore rappresenta un’autorità. Il suo ruolo, una volta acquisito e consolidato, gli consente anche, in determinate condizioni, un abuso di tale autorità; sta al singolo autore, infine, scegliere se presentarsi come autorevole o autoritario; l’opzione riguarda però l’etica, e perciò su questo ci fermiamo³³²».

Ci sembra qui che si chiamino in causa le idee gramsciane di lotta per l’egemonia: ma ci sembra che questo discorso investa anche il livello dello specifico letterario. Ovvero, il gruppo di *Altri luoghi* è contrario a qualsiasi settarizzazione anti-liristica che identifichi la lirica come il luogo esclusivo dell’effusione sentimentale: «si è bollato l’*io* come un luogo turpe, motore di un “intimismo” deteriore 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. [...] Sappiamo sia noi che voi [che invece] nel Gruppo 93 si sono visti molti casi non di “antilirica” ma di “lirica diversa”³³³». Anzi, uno dei meriti del gruppo è stato proprio quello di aver reinventato la lirica, anche se contro di essa, per lo più da angolazioni teoriche, sono stati da più parti promossi i modelli di plurilinguismo, pluristilismo, koiné e creolizzazione. Eppure per *Altri luoghi* questi non sono modelli univoci (e non esiste, ad esempio, un legame diretto ed univoco tra pluristilismo e basso corporeo e sociale): «la stessa opposizione Dante vs Petrarca così ampiamente divulgata andrebbe oggi un attimo riconsiderata³³⁴».

In definitiva, il gruppo di *Altri luoghi* – accogliendo l’idea di una letteratura della marginalità anche se mai menzionando definizioni quali quella di postmodernismo critico – rifiuta l’ipotesi di fondare una nuova avanguardia per la mancanza di quello slancio utopico proprio delle avanguardie storiche, ma anche per la scelta di recuperare la soggettività autoriale, al di là di ogni smussatura obbligata qualora sussistano discussioni o finalità teleologiche di gruppo. La critica al presente non può essere diretta, ma può essere solo condotta nella parzialità e nella preservazione di un luogo in cui la contraddizione possa avere modo d’esistere.

gini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, Torino, Einaudi, 1994.

³³¹ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 32

³³² *Ibid.*, pp. 35-6

³³³ *Ibid.*, p. 33

³³⁴ *Ibid.*

Il postmoderno di Barilli

Dal canto suo, Barilli parte da una considerazione tutta personale della nozione di avanguardia (fenomenologicamente incentrata sull'esistenza di gruppi che operano con elementi di novità: non c'è distinzione tra i vari momenti del dispiegarsi storico, anzi ogni momento di novità è sempre avanguardistico³³⁵) e dunque stabilisce la peculiarità del *Gruppo 93* con un assunto di novità. La diversità dal *Gruppo 63*, da Cacciatore o dai *Novissimi* non sta nelle ricerche infraverbali, quanto piuttosto nel fatto che «se la neoavanguardia voleva interrompere la comunicazione, questi giovani si trovano a vivere in un mondo che ha paradossalmente inverato e attualizzato questo suo intento [al punto tale] che oggi il problema sembra piuttosto quello di reinnestare i meccanismi comunicativi e di far ciò senza nessuna illusione sulla loro innocenza o 'naturalzza'³³⁶». I nuovi autori creano personali idioletti in cui «l'azione centrifuga è aumentata, e nulla resiste ad essa: intanto, nella miscela entra ogni tesoro linguistico: la lingua nazionale, i gerghi, le nomenclature tecniche, i dialetti³³⁷».

Il contrassegno di questa nuova ondata d'avanguardia è il tentativo di ripristinare la comunicazione attraverso la nuova relazione che si stabilisce tra il linguaggio e la realtà sociale: «tutto il materiale linguistico è come immesso in una enorme banca dati, che ne consente il prelievo, ad ogni momento, e più ancora, un prelievo a bocconi, per così dire, a frammenti, con conseguenti processi di ibridazione³³⁸». La questione sul postmoderno per Barilli non si pone, poiché gli autori del *Gruppo 93* partono già dalla considerazione del postmoderno come «concreto referente materiale, ma nello stesso tempo lo investono di una forza di secondo grado che, dando una nuova voce agli elementi che lo compongono, lo reinterpreta criticamente [...] si potrebbe dire che fanno un uso avanguardista, sperimentale e allegorico, della tradizione³³⁹». Dunque fanno entrare in attrito e reagire sia avanguardia che tradizione: il procedimento è nuovo e la stessa definizione di postmodernismo critico sarebbe allora inefficace a descriverlo. Ma le tesi di Barilli – per i motivi già espressi nel terzo capitolo di questa tesi – vengono a cadere e invalidarsi proprio per gli assunti di partenza, primo tra tutti il concetto di postmoderno e la definizione di avanguardia.

6. Critica del postmoderno e Postmodernismo critico

Già conosciamo, dal primo capitolo di questa tesi, la posizione di *Quaderni di critica* relativa al problema del postmoderno: sintetizzando, il postmoderno coinciderebbe con l'ideologia della fine del moderno e

³³⁵ Per l'impostazione teorica di Barilli, cfr. cap. III, p. 43 e segg.

³³⁶ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 64

³³⁷ Renato Barilli, "Se ami i lapsus sei un vero poeta" in *Corriere della sera*, 12 luglio 1990

³³⁸ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp. 64-5

³³⁹ *Ibid.*

l'apologia di un tempo bloccato nel suo presente, nel suo essere dopo-la-fine, da cui sarebbe possibile riattingere all'intero corpus della tradizione in modo indiscriminato. In altre parole, il postmoderno segnerebbe la vittoria del capitalismo avanzato e l'apologia dell'ideologia egemonica. Se Ceserani sottolinea una differenza sostanziale tra la postmodernità come condizione epocale e il postmodernismo come sua ideologia sovrastrutturale – accusando tra l'altro critici quali Bettini e Luperini di vizio storicistico che tenderebbe a imporre le proprie categorie, pur anche marxiste, sul discorso culturale senza tener conto di salti, di fratture o cesure nello scorrere storico – Bettini risponde che questa bipartizione soffre comunque di un'assolutizzazione ontologica della *condizione postmoderna* in quanto res o sostanza.

Ma Ceserani va oltre e sostiene che lo stesso riaggiornamento del concetto benjaminiano di allegoria, se per Luperini è praticato con discrezione, così non accade per *Quaderni di critica* che ne fa un'etichetta settaria e di parte. L'errore nella posizione di questi ultimi sarebbe duplice: da un lato c'è «la tendenza a recuperare il lato messianico, figurale o apocalittico del pensiero di Benjamin, caricando l'allegoria di responsabilità che vanno ben oltre la sua natura di procedimento retorico³⁴⁰». D'altro canto, è fondamentale il rilievo fondamentale secondo cui non esistono «strutture o forme retoriche in sé significanti e caratterizzanti di una concezione del mondo [...]». Gli studi della moderna teoria letteraria hanno ampiamente dimostrato che nessuna figura retorica, nessun procedimento formale, nessuna strategia di discorso, nessun singolo strato interno dei testi letterari sono di per sé portatori di significato³⁴¹». La significatività deriverebbe invece dai rapporti di investimento semantico che di volta in volta si istituiscono: in altre parole, per Ceserani l'allegoria non è esclusività del moderno, né tantomeno di una pratica altra e alternativa della letteratura.

Ora: se da un lato ci sembra che Ceserani non analizzi correttamente la teoria dell'allegoria in *Quaderni di critica* e in Luperini, per cui quello allegorico non è un procedimento di per sé portatore di significato ma solo in quanto inserito benjaminianamente e dellavolpianamente nel vivo di una dialettica con la realtà sociale (rimandiamo comunque al primo e al quarto capitolo della presente tesi), e sposi quelle demaniane onnitestuali e postmoderniste, a noi qui interessa osservare le soluzioni che le altre anime del *Gruppo 93* offrono relativamente ai problemi del postmoderno e dell'allegoria. Alla dicotomia di avanguardia e tradizione – che poi è la stessa di tradizione e moderno, moderno e postmoderno, allegoria e metafora – alcuni esponenti del *Gruppo 93* hanno tentato di rispondere coniando la formula di *postmodernismo critico*. In realtà, questo infelice termine, a detta degli stessi coniatori (il gruppo di *Baldus*) è stato la causa di numerosi equivoci e incomprensioni. Alla base dell'etichetta c'era in Bàino, Cepolla-

³⁴⁰ Remo Ceserani, "A colpi di allegoria" in *Il Manifesto*, 7 gennaio 1992

³⁴¹ *Ibid.*

ro e Voce l'assunto di non poter dare risposte adeguate ed esaustive alla crisi del presente: l'estetizzazione selvaggia della comunicazione sociale ha causato già dagli anni '70 il ritrarsi in forme minime quotidiane del fare poetico oppure l'involarsi in spazi metafisici e assolutizzanti. Ritenendo ineluttabile la capillarizzazione della cultura egemone, i sodali di *Baldus* hanno ipotizzato³⁴² la necessità di prospettare una critica alla condizione postmoderna dal suo interno, essendo infruttuosa la semplice opposizione dialettica tra modernità e postmodernità. Il *postmodernismo critico* altro non sarebbe che il rianalizzarsi in modo spregiudicato meriti e fallimenti delle avanguardie, per delinearne i fattori di dinamismo positivo e riattualizzabile per un progetto non solo di contrasto all'esistente ma anche di costruzione alternativa (come ad esempio quella di un nuovo realismo non-mimetico). In questo frangente, cioè in un progetto critico e oppositivo ma non avanguardistico, dovrebbero essere passati al vaglio tutti gli elementi più propri di quella cultura postmodernista che si cerca di combattere: e, in quanto critica dall'interno, si dovrebbero considerare i nuovi apporti della contemporaneità alla tradizione letteraria (come avremo modo di vedere in seguito: gli elementi di fruizione e trasmissione analizzati dalle teorie della ricezione, il medium, l'oralità e l'oratura).

Luperini accetta e recupera la definizione di *postmodernismo critico*. Se la caratteristica del postmoderno è il pastiche del senso, cioè la contaminazione che giustappone paratatticamente ogni cosa e ne annulla i confini «il che comporta, a veder bene, anche un annullamento della comunicazione, della dialettica del dialogo come dialettica fra diversi, come relazione o contraddizione [...] parlare di postmodernismo critico significa ristabilire razionalità comunicativa – dunque, progettualità, sintassi, allegorismo – là dove il postmoderno vede solo giustapposizione, paratassi, simbolismo. Significa usare criticamente la contaminazione, cioè far sprigionare una direzione di senso del montaggio, ricollocare in tensione i vari lacerti, riaprire una dialettica³⁴³». Il *Gruppo 93* non rinuncia a un progetto razionale e a un'idea di verità, pur consapevole della parzialità e della precarietà del proprio progetto: per Luperini i componenti del gruppo si sforzano di lavorare sull'unico spiraglio che il postmoderno lascia alla criticità, cioè quello della precomprensione gadameriana fissata nella tradizione. Dunque se il postmoderno è una fase storica intimamente contaminata, il *Gruppo 93* parte da tale contaminazione per renderla critica: «se niente è più monologico del 'pluralismo' postmoderno, essi intendono calarvi l'interdiscorsività, applicando intanto alla poesia la lezione che Bachtin credeva esclusiva del romanzo³⁴⁴». Luperini teorizza infatti una letteratura della lateralità: «la lateralità della nuova letteratura non ha niente in comune con le ipotesi "debo-

³⁴² Lello Voce, "Relazione introduttiva al 2° Incontro del Gruppo '93. Milano, 9/10 giugno '90" in *Baldus*, n. 1, 1991

³⁴³ Romano Luperini, "'Postmoderno critico'? Discutiamone" in *Baldus*, n. 1, 1991

³⁴⁴ *Ibid.*

listiche” che hanno dominato gli anni settanta e ottanta [...] né rivendica l’utopia di una supposta innocenza delle “mani nette” di cui godere stando ai margini. [...] La lateralità è piuttosto assunzione di un punto di vista estremo, di una prospettiva polemica, che vuole essere, insieme, ipotesi di lavoro e opposizione etico-politica³⁴⁵».

Al tema dell’ipotesi di un postmodernismo critico si aggiunge quello della contaminazione, che è poi una pratica testuale che sottilmente separa i procedimenti avanguardistici da quelli postmodernistici. Il gruppo di *Quaderni di critica* non nega la buona volontà di chi ha tentato di ricomporre la frattura causata dal postmoderno con un’etichetta: ma nega validità a un’ipotesi di critica all’interno del postmoderno, che è il fenomeno che per antonomasia riassorbe e livella nei suoi parametri ogni forma di dissenso. Infatti «la contraddizione irresolubile sta nel fatto che il postmodernista critico ambirebbe a modificare l’esistente con gli stessi strumenti di una filosofia che dichiara, per antonomasia, la morte del progresso³⁴⁶». E la stessa nozione di *contaminazione* postmodernista, nasconde in realtà velatamente un’idea di purezza primordiale della lingua: a differenza del pastiche avanguardistico, la contaminazione è finalizzata «alla riconversione positiva di ogni frattura [consistendo] nella ricostituzione di un’intelaiatura di dialogo e di comunicazione che non vuole occultare gli aspetti aporetici e contraddittori della sua essenza e del suo funzionamento³⁴⁷». Quanto poi all’ipotesi di perifericità dell’operare artistico, ovvero di una letteratura della lateralità, Bettini individua un’antinomia in suddetta definizione: se è impossibile qualunque attacco frontale all’istituzione, essendo il potere onnipervasivo, allora è anche contraddittorio sostenere “l’opacità dei vetri dell’acquario postmoderno” e porsi in lateralità, ai margini. Nell’onnipervasività del capitale nella contestualità sociale, non esistono spazi incontaminati, nemmeno ai margini più estremi.

In definitiva, per *Quaderni di critica* vale la definizione secondo cui: «tutto ciò che con l’ideologia postmodernistica non collima o che all’ideologia postmodernistica resiste o contraddice, non ha spazio alcuno, anzi non esiste affatto. L’epoca della postmodernità, in un siffatto perverso circuito chiuso e celibe, viene riconosciuta capace di un potere assoluto di condizionamento, e di esproprio a prezzi stracciati delle coscienze e delle volontà: una gabbia solidissima, un bunker ferreamente autoregolato [...] sia per gli integrati, sia per gli apocalittici³⁴⁸».

Nello specifico delle tecniche poetiche, poi, per il gruppo di *Baldus* all’impostazione allegorica del discorso poetico sottostanno diverse pratiche testuali: uso dei dialetti³⁴⁹, contaminazione, plurilinguismo, pluristili-

³⁴⁵ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 16

³⁴⁶ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 57

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 59

³⁴⁸ AA.VV., *Avanguardia vs. postmodernità...* cit., p. 13

³⁴⁹ A Leonetti, che interpretava l’uso del dialetto come ritorno del rimosso del linguaggio infantile – che è in qualche modo una tesi anche di Francesco Orlando, cui si rimanda (Francesco Orlando, *Per una teoria*

simo, citazione. Queste pratiche sono sempre fenomeni inseriti in una dialettica viva e comunicativa, priva d'alcuna nostalgia di ritorno a una lingua pura. Per *Baldus* il testo poetico nasce sempre da un lavoro teorico e di tendenza contro la dilagante accettazione dell'esistente a vantaggio dell'industria culturale: «ancor prima del problema di 'come' o 'cosa' dire, per il mio lavoro si è posta la questione di 'con che cosa' dire³⁵⁰» essendosi l'italiano impoverito a causa del dilagare di telematizzazione e massmedizzazione linguistica. In particolare, urge la critica continua nei confronti dell'io lirico tendente alla pacificazione sublimatoria, nonché il lavoro di contaminazione, poiché «nella circolazione attuale dei linguaggi non v'è possibilità per uno stilema in sé di costituire un *altrove* rispetto all'esistente, ma è l'inserimento di esso all'interno di un dispositivo di contaminazione a definirne il carattere celebrativo o critico³⁵¹». In particolar modo, Bàino è critico nell'intendere l'allegoria come modalità unica di interpretazione della realtà, ma non per questo sposa le tesi ceseriane sù menzionate. Al di là infatti della versione demaniana dell'allegoria in quanto combaciante con il letterario tout court, a Bàino interessa precipuamente utilizzare il modo allegorico come «criterio direttivo, di amplificatore per vari procedimenti testuali (abbassamento comico, comico linguistico, parodia, forme di ibridazione, uso di più codici, attraversamento della tradizione)³⁵²». Qui dunque ci sembra che si condivida la definizione di *Quaderni di critica* del rapporto che il modo allegorico stabilisce con l'*altro da sé*.

7. L'avanguardia degli autori: Lubrano e Cavalera

Alcuni autori che pur condividono le posizioni avanguardistiche di *Quaderni di critica* intervengono nella discussione del *Gruppo 93* soltanto in un secondo tempo e precisamente quando, a scissione avvenuta, Bettini e Di Marco pubblicheranno il volume *Terza ondata*: dunque le loro idee rientrano in un orizzonte cronologico che qui non possiamo prendere in considerazione. In ogni caso, se alcuni autori interverranno soltanto in veste poetica, altri apporteranno (ad esempio Frasca, Sproccati, Delli Santi) specifici contributi critici. Tra questi, scegliamo di evidenziarne due perché ci sembrano esemplificare pragmaticamente (cioè tramite poesia) le posizioni di *Quaderni di critica*, esprimendo precisamente una posizione *tout court* avanguardistica.

freudiana della letteratura, Torino, Einaudi, 1992) – Bàino risponde sostenendo piuttosto l'idea d'un dialetto come un ritorno di modelli antropologici repressi e in via d'estinzione. Anche per Cepollaro l'idioletto e il dialetto non riguardano l'infanzia della lingua ma sono una «risposta formalmente elaborata allo *choc* del nostro tempo (dalle questioni etniche, alle trasformazioni urbanistiche, agli impatti tecnologici, al mutare dei rapporti di forza politici e decisionali...)» (AA.VV., «Relazione Baldus al convegno *Il Gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa*» in *Baldus*, n. 2, 1992)

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 146-7

³⁵² AA.VV., «Relazione Baldus...» cit.

Carmine Lubrano, ad esempio, parte dall'idea della funzione espressiva dell'arte, che può darsi oggi pienamente proprio in quanto l'arte è morta, seppellita dal mercato e dalla comunicazione virtualizzata. La poesia di Lubrano è piena di contaminazioni sia su di un piano letterario (dialetti, lingue desuete, neologismi) che su di un piano extraletterario (collaborazione con musicisti e artisti visivi per la realizzazione ad esempio di poemi musicali). Di contro al dilagare dell'informazione mediatica, la scrittura diventa un luogo di lotta, quasi un elemento chimicamente reagente all'inquinamento verbale prodotto dalla società consumistica. In qualche modo la pratica scrittorica di Lubrano risente fortemente dell'utopia avanguardistica primonovecentesca di fondere arte e vita. I generi letterari non sono più distinguibili, perché la poesia può farsi teoria e la teoria può tendere verso la prassi:

UTOPIA COME PROGETTO DEL FUTURO TUTTO È CADUTO
CADUTO NEL SERBATOIO DELL'INDUSTRIA
CULTURALE MENTRE I SURREALISTI AVEVANO UCCISO
LA PROPRIA MADRE ED IL ROMANZO CRUDELE DI
SADE NELLA TEORIA DELL'ASSOLUTO DI BLANCHOT
ALLORA O SEI PAZZO VERAMENTE OPPURE NON SEI
NIENTE: SEI LA NEOAVANGUARDIA OPPURE SOLO IL
GRUPPO '63³⁵³

L'istanza metaletteraria diventa fondamentale in quanto rende esplicita la propria parzialità, deforma il senso comune e fa entrare il lettore nel vivo dell'elaborazione poetica *in fieri*:

per scrivere questo testo lo scrivente ha cercato per scrivere una
maniera di scrivere che fosse in qualche modo in relazione con il
testo da scrivere così il tutto è stato costruito elaborando alcuni
tasselli di una "conferenza sul niente" deformandoli e cercando
ALTRE dimensioni nelle deformazioni³⁵⁴

In effetti quello di Lubrano è un flusso poemato ininterrotto, in cui si possono isolare alcuni elementi principali: in primo luogo una forte componente erotica sia dal punto di vista semantico che da quello linguistico o, meglio, una componente narrativa orgiastica e carnevalesca – in senso bachtiniano – che viviseziona oggetti, luoghi ed entità della realtà storica presente e passata con una forte attenzione alla materialità corporea del mondo. Quindi, una tensione allegorica e polemica verso il "ciarlar comune" che spesso tocca il surrealismo: «l'impulso al dire di Lubrano parte sempre dal senso di frustrazione e di rabbia di fronte a certi accadimenti sociali, la cui compensazione è impedita dal linguaggio scandalistico e narcotico della cronaca, dallo scorrere *patinato* delle immagini televisive, dal consumo veloce

³⁵³ Carmine Lubrano, *Cacocephaton*, Napoli, Terra del Fuoco, 1997

³⁵⁴ *Ibid.*

e dalla perdita nell'oblio di tragedie collettive e speranze di cambiamento. Tale *pathos* civile muove immediatamente il testo, nel crescendo epico-narrativo del ritmo [...]. Ma, contemporaneamente, si apre la contraddizione primaria, fra l'urgenza del dire e l'inservibilità allo scopo del linguaggio corrente³⁵⁵». Infine, una sperimentazione linguistica anche visiva, che adotta moduli propri ad esempio di un certo futurismo (quello delle “parole in libertà” di Cangiullo³⁵⁶) e li ritraduce in funzione antagonista e polemica.

Da parte sua, Nadia Cavalera si concentra sul concetto benjaminiano di produttore poetico che, superando il vecchio ruolo di “vate”, può contribuire alla critica dei mezzi di produzione e alla lotta attraverso lo specifico letterario: «in un clima di generico postmodernismo, la realtà ci pulsa intorno con i suoi conflitti storico-sociali, che la investono e devastano, tra macerie di ideologie, trionfi di irrazionalismo, diffusa debolezza politica, profonda crisi culturale. Non è possibile ignorarla. [...] E chi pratica il fronte della scrittura non può vilmente arroccarsi in una dimensione romantico-borghese, bearsi nel recupero di valori definitivamente tramontati³⁵⁷».

Dunque, se il ruolo autoriale dello scrittore non ha più modo d'esistere, il produttore poetico ha il compito essenziale di utilizzare il proprio linguaggio per decifrare le contraddizioni della “versione ufficiale” della realtà sociale. La Cavalera teorizza un *superrealismo allegorico*, ovvero una pratica poetica che prenda di mira la realtà accontentandosi di una descrizione mimetica ma volendo anzi interferire nel linguaggio ordinario grazie appunto al disturbo dell'idioletto poetico:

mercato rionale informale follicolare (: palato parziale) dalla finestra laterale di casa mia (: restia ria mania) lungo fungo disteso mungo oculato sulla via spruzzato di memoria sonorizzato limite gelato reclamizzato ciarliero forno giornaliero attorno in azione l'esposizione rispunta assunta punta mai smunta "! la canzone mammone l'ambulante con volante rampante come tante maneggia I mercanzia più meno greggia passeggia occheggia (: scheggia della mia reggia)³⁵⁸

8. Ancora sul postmoderno

Le posizioni di alcuni componenti dell'ex-collettivo *K.B.* nonché del gruppo di *Altri luoghi* appoggiano le ipotesi illustrate da Luperini e *Baldus* pur tuttavia non entrando nel vivo della polemica. Per Ottonieri, ad esempio, il discorso sul postmoderno è un completamento di quanto già detto a proposito dell'impossibilità dell'avanguardia. In accordo con Di Marco,

³⁵⁵ Roberta Moscarelli, *Lo cunto de la voce*, Napoli, Terra del fuoco, 1999, p. 86

³⁵⁶ Si legga, per esempio, l'antologia “ideale” di avanguardisti napoletani che parte appunto da Cangiullo e arriva a Stelio Maria Martini, passando per Luciano Caruso e Mario Diacono: AA.VV., *Poema Napoli* (a cura di Carmine Lubrano), Napoli, Terra del Fuoco, 1997

³⁵⁷ Nadia Cavalera, “Rafforzare l'opposizione” in *Bollettario*, n. 1, 1990

³⁵⁸ Nadia Cavalera, “Vita novissima” in *Bollettario*, nn. 5-6, 1991

l'edificio letterario è oggi crollato del tutto: «ciò che mi sembra insomma da ripensare radicalmente, oggi, è la stessa metafora (attiva fino ai primi anni '70) di Avanguardia, metafora di una postazione “avanzata” in cui un gruppo ristretto si posiziona come in elitaria avanscoperta. “Utopica” avanscoperta: ove la prospettiva politico-palingenetica non può non essere inficiata dalla segreta coscienza che quella postazione potrà anche non essere mai raggiunta da nessun altro³⁵⁹». Nell'epoca postmoderna – termine a cui tra l'altro Ottonieri preferisce sostituire quello di epoca della “testualità diffusa” – l'arte praticabile è solo quella residuale rispetto al sistema: ovvero il *trash*, lo scarto di ciò che eccede ed è non-funzionale ma, proprio in virtù di questo, potenzialmente epifanico (che è il terreno proprio dell'allegoria). Ottonieri vede di buon occhio, pur ponendosi in un orizzonte critico, la scomparsa dell'autorialità e della soggettività proprie del postmoderno, che tra l'altro realizzerebbero lo stesso grande sogno di Benjamin: «ciò che comincia a *presentarsi* a noi, è insomma uno stratificarsi della Testualità Diffusa [...] come germinazione incontrollata di testualità *selvagge* [...] in questa condizione, inverante gli assunti principali delle grandi avanguardie dell'Epoca Moderna³⁶⁰».

Per l'altro “vecchio” esponente del collettivo *K.B.*, come già visto, una caratteristica principale delle avanguardie è di aver reso esplicite alcune caratteristiche del fare artistico a un livello tale da rendere impossibile il proseguire sulla stessa strada: «vi sono aspetti del movimento moderno che non sono più proponibili, e riproporli vorrebbe dire misconoscere, o non aver compreso, i risultati più profondi dell'avanguardia stessa. Il ribellismo linguistico e iconoclasta, il porsi al di fuori del codice [...] non sono, di fatto, più praticabili. [...] Non è più possibile la ricerca dell'inaudito³⁶¹». Per Frixione però si deve partire dalle mappe tracciate dalle neoavanguardie per osservare fin dove oggi ci si possa spingere, consapevoli delle possibilità del presente e per rispondere alla complessità della realtà contemporanea: da questo, e non da teorie preventive, bisogna partire. Lo stesso Frixione sottolinea come i pionieri di questa strategia siano stati autori normalmente definiti come postmoderni (tra i primi, Pynchon e Calvino).

9. Per un'avanguardia nel nuovo millennio

La nostra idea sul *Gruppo 93* è che esso non si sia configurato come avanguardia. In primo luogo per la radicale diversità di percorso e di approccio dei vari esponenti, che non hanno sviluppato fino in fondo un confronto dialettico, tra l'altro data la relativa brevità dell'esperienza. Ma probabilmente la causa è stata anche la reale intenzione di molti degli autori del *Gruppo 93* di difendere la propria autonomia e di non voler irrigidire il

³⁵⁹ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 81

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 86

³⁶¹ Marcello Frixione, “Sull'eredità dell'avanguardia” in *Baldus*, n. 1, 1991

proprio percorso poetico in gabbie teoriche troppo soffocanti, prediligendo appunto l'idea di partire dalla prassi testuale piuttosto che dalla teoria. E in effetti si è rilevata una discrepanza tra un gruppo più propriamente di teorici, e un altro gruppo di teorici-poeti.

C'è però da sottolineare un elemento importante: il *Gruppo 93* non è stata un'avanguardia, proprio per la volontà di non renderlo tale da parte degli autori, e non per la reale impossibilità di fondare un'avanguardia ad esempio a causa della radicalità della condizione postmoderna. A nostro avviso, per il numero di intellettuali e produttori che il *Gruppo 93* raccoglieva, per le risorse anche comunicative e mediatiche che il dibattito del tempo ancora offriva (riviste che avevano comunque un'ampia circolazione quali *Alfabeta* e *Allegoria*, la terza rete della televisione pubblica), per l'eco che comunque la fondazione del *Gruppo 93* aveva creato in Italia, per il vuoto teorico e per la consistenza irrisoria della qualità della cultura ufficiale italiana degli anni Ottanta (praticata – ci prendiamo qui la libertà di dire – essenzialmente da giornalisti improvvisati critici): per tutto questo, dunque, la possibilità di fondare un'avanguardia sarebbe stata reale. Ma appunto, *sarebbe stata*, se ci fosse stata parallelamente una reale dialettica interna nell'articolarsi delle varie posizioni e nel, teleologicamente, porsi il fine d'un raggiungimento d'una visione d'insieme e di tendenza comune. Viceversa, è altrettanto chiaro che l'avanguardia non ha avuto luogo non perché l'ideologia postmoderna avesse esautorato la possibilità di reazione e di conflitto. Dunque ci sembra che esistesse in quegli anni ancora uno spazio in cui riaprire il conflitto, come sostiene il gruppo di *Quaderni di critica*. Semmai è con il finire degli anni Novanta e la diffusione su scala reale dell'utilizzo dei mezzi telematici e di Internet che si è avuto davvero quello stravolgimento della comunicazione e quella 'vittoria dell'azienda' di cui Di Marco parlava.

Stabiliamo in definitiva che: se per avanguardia si intende un gruppo di soggetti che – rinnovando e ricontestualizzando l'insegnamento delle avanguardie – condividono nel presente pratiche critico-teorico-poetiche antagonistiche nei confronti dell'istituzione letteraria (utilizzo dell'allegoria in chiave dialettica, consapevolezza del nesso tra ideologia e linguaggio, critica oppositiva, autocritica della letteratura et coetera), dunque il perimetro disegnato dal *Gruppo 93* e dalle realtà precedenti o successive al periodo 1989-93 può essere definito avanguardistico³⁶²; se invece per costituire un'avanguardia le condizioni succitate sono necessarie ma non sufficienti (perché manca la condivisione d'una teleologia e d'un progetto collettivamente elaborato, accettato e propugnato), le realtà di cui abbiamo discusso non possono definirsi avanguardistiche. Utilizzeremo allora il termine generico di *Terza ondata* per definire la realtà della sperimentazione poetica degli anni '80 e '90, che non è sperimentazione fine a sé stessa né laborato-

³⁶² E le tendenze e/o pratiche che abbiamo chiamato *sperimentali* possono essere definite *avanguardistiche*.

rio privo di scopo: ma è in effetti la forma più incisiva di critica attuale dell'economia politica (per come la definisce Di Marco). Ciò che le manca per essere avanguardia è la possibilità che tutti i suoi componenti portino avanti un progetto condiviso (in quanto la produzione testuale di ogni singolo è sempre antagonista rispetto all'istituzione letteraria, anche se ognuno vuol mantenere una propria forma e una propria individualità teorica). In realtà, già in seguito allo scioglimento del *Gruppo 93*, lo stesso collettivo di *Quaderni di critica* fa notare che «la situazione è in *movimento*. Puntare su un gruppo con un organigramma chiuso sarebbe un grave errore³⁶³». E ci sembra che già a partire dal 1993 si profili uno scenario possibile per una nuova avanguardia, intesa appunto come progetto condiviso e collettivo³⁶⁴.

Riaprire un conflitto negli anni Ottanta e Novanta e proporre una nuova ondata d'avanguardia (e a maggior ragione oggi, nel presente dell'onnipervasività mediatica ed estetizzante del Capitale) però, come a nostro avviso abbiamo fatto notare nel primo capitolo di questa tesi, ci sembra possibile solo a partire da una posizione di forza. Da un ruolo egemonico. È chiaro che questa nostra ipotesi è opposta rispetto a quella dell'idea di un'alterità affatto altra e esterna all'istituzione. Ma, in senso kantiano, il nostro metro di giudizio dell'avanguardia è quello relativo alla tendenza e all'obiettivo finalistico di essa, non a quello causale. E dunque ciò che ci preme sottolineare è che l'urgenza di una costituzione di una nuova avanguardia – lo ribadiamo, di un'avanguardia oggi, nel nuovo millennio – deriva dall'esigenza dell'ingenerazione di un nuovo gusto nel pubblico, nel grande pubblico, dunque da una riproposizione o meglio da un ribaltamento di categorie estetiche ormai atrofizzate e da cui la società è assuefatta. Se è vero che il mercato e il marketing in primis hanno assunto, fagocitato e reclamizzato le tecniche choccati delle neoavanguardie, è pur sempre vero che l'idea di choc è ontologicamente formata dal concetto di nuovo. Dunque, lo choc (e potremo dire l'allegoria) esistono non solo nell'ambito linguistico, ma appunto in quello strutturale. Ogni nuovo choc, ogni nuova invenzione non avviene solo al livello della materia dell'espressione, non avviene solo a un livello infralinguistico: ma ribalta le categorie stesse dell'intendere lo choc, riformula le strutture dell'esperienza choccante, rigenera un nuovo tipo di choc a cui il fruitore non è (ancora)

³⁶³ AA.VV., “Attraverso e contro. Continuità e discontinuità nelle recenti tendenze di avanguardia” in *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994

³⁶⁴ A questo proposito, va ricordato il convegno di Bologna tenutosi poco tempo prima dello scioglimento del *Gruppo 93*, in cui si ipotizzava la possibilità di costituire una *Terza ondata d'avanguardia*. Precisiamo ancora una volta che il termine *Terza ondata* da noi utilizzato sta ad indicare una realtà più generale della sperimentazione poetica tra gli anni '80 e '90: questo non pregiudica la possibilità dell'esistenza di una nuova avanguardia – da noi condivisa, come si vedrà oltre – né tantomeno il fatto che suddetta avanguardia possa appunto chiamarsi *Terza ondata* (oltre al primo paragrafo di questo capitolo e al volume omonimo, per un chiarimento sugli sviluppi dell'ipotesi di nuova avanguardia, si consulti: *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994).

assuefatto, proprio perché lo choc e lo straniamento (allegorici) prendono le mosse essenzialmente dal loro rapporto con il contesto sociale.

Dell'avvolpianamente, la letteratura rigenera la propria contestualità organica rimandando al vivo delle contraddizioni sociali: per cui, ci sembra condivisibile quanto Bàino affermava ricordando che nell'oggi si presentano nuove forme di choc derivanti essenzialmente non dall'interruzione del linguaggio ma dal rapporto con la comunicazione esistente: «gli scenari di questa fine di millennio relativi alla comunicazione mostrano ritmi vertiginosi dell'informazione, nuove abitudini percettive. I linguaggi si incrociano continuamente: ibridi, contaminazioni... La scrittura degli anni '90 ha forse la necessità di metabolizzare un nuovo urto, di mettere al centro del proprio lavoro l'esperienza dello *choc*. Una nuova ('seconda') perdita dell'aura? Intuizione e argomento di Benjamin immessi in un tessuto del tutto nuovo³⁶⁵».

Dunque, dicevamo che a noi preme considerare l'esigenza e la necessità di una nuova avanguardia non tanto come scarto e come proposta alternativa, cioè come difesa e testimonianza dell'esistenza di un modo altro (diverso, differente) di fare poesia e letteratura. Bensì come necessità di ribaltare effettivamente le categorie generiche del fare estetico. Crediamo che le premesse contenute in *Per una ipotesi di scrittura materialistica* dell'ormai lontano 1981 siano tutt'oggi valide: ma, oggi, quelle premesse vanno riaggiorate e completate. È vero come sostiene Curi che ogni progetto avanguardistico della modernità contiene in sé già il germe della propria autodistruzione (anche il capitalismo per Marx lo conteneva eppure non ci sembra che il capitalismo sia ancora finito, figurarsi il Moderno) poiché le premesse del formarsi dell'avanguardia sono anarchiche e utopiche: ma, potremmo dire, prima che un'avanguardia muoia almeno si sarà effettuata un'opera di contro-colonizzazione dell'inconscio collettivo (come direbbe Jameson) e dunque un'imposizione forte di valori alternativi all'interno della dinamica sociale, e precisamente in modo egemonico all'interno delle gerarchie consolidate ma non indistruttibili dello status quo³⁶⁶.

In definitiva, se è vero che il *Gruppo 93* non è stata un'avanguardia, se d'altronde il postmodernismo non è l'unica ideologia oggi possibile, allora l'esigenza di un'avanguardia si fa forte: ma, ripetiamo, per noi il progetto di avanguardia può solo passare attraverso un tradimento – per dirla con Benjamin – della propria classe d'origine, *sfruttando gli strumenti che la propria classe d'origine offre*. Dunque conquistando gramscianamente po-

³⁶⁵ Mariano Bàino, "Scrittura dello choc, veleni del quotidiano" in *Il Mattino*, 26 febbraio 1991

³⁶⁶ Se è vero infatti che il bersaglio degli autori del volume sulla *Terza ondata* (cit.) «erano ancora i gruppi di potere editoriale, accademico e televisivo e più in generale il capitale finanziario ovviamente più interessato al fatturato che ai valori letterari; ma oggetto specifico della polemica era anche il 'postmoderno'», è anche vero che un rischio profilatosi tra i teorici e i poeti della *Terza ondata* ben presto fu quello del «'ghetto' cui inevitabilmente – come in realtà stava accadendo – il sistema dell'informazione li avrebbe emarginati, con l'aggravante che sarebbe stato quello a decidere qualche 'grande' da consacrare» (Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana...* cit, p. 922).

sizioni di forza all'interno dell'apparato istituzionale letterario per poi scompaginarlo. Non stiamo esprimendo qui l'idea di una necessaria adesione preliminare all'orizzonte postmoderno perché non accettiamo l'idea di un utilizzo di tematiche o appunto procedimenti postmodernistici (postmodernistici più che postmodernisti, perché non crediamo esista uno stile postmoderno ma solo un modo di approcciarsi alla composizione testuale, che è essenzialmente acritico, paratattico e superficiale): parliamo piuttosto di un lavoro – fermo restando il rapporto con i propri mezzi di produzione al livello infra-letterario, cioè dello specifico delle tecniche letterarie – e di una battaglia che una ipotetica avanguardia deve svolgere soprattutto fuori dal proprio specifico e fuori dal letterario (cioè nell'extraletterario, contro l'istituzione ma utilizzando le sedi che l'istituzione e il lavoro intellettuale offrono: università, scuole, mezzi di comunicazione e anche sedi politiche opportune alla diffusione del messaggio avanguardistico) dato che le premesse per la battaglia nello specifico letterario ci sembra esistano tutte (e lo ha dimostrato la vitalità teorica e poetica dei componenti del *Gruppo 93*). La nostra idea è che sia stato questo l'elemento complementare che è venuto a mancare al *Gruppo 93*, oltre al succitato difetto di confronto dialettico, perché si costituisse come avanguardia. E ci sembra questo un elemento fondamentale – anche se extra-letterario, ma preferiamo dire para-letterario – e indispensabile per qualunque progetto di nuova avanguardia.

Se per avanguardia si intende semplicemente l'espressione della conflittualità al livello letterario in un determinato periodo storico, come sostiene Di Marco nel volume *La terza ondata*, la questione diventa puramente nominalistica e dunque non si pone. Ma, se per avanguardia vogliamo intendere un movimento consapevole che abbia delle proprie caratteristiche pur articolandosi variamente nei diversi soggetti che lo compongono (come potrebbe non essere così? Basti osservare le differenze di due neoavanguardisti come Sanguineti e Balestrini, o quelle tra Marinetti e il primo Palazzeschi), allora non possiamo non prendere in considerazione gli elementi e gli spunti di riflessione che l'avanguardia si dà non solo circa il proprio approccio al testo ma in rapporto alla propria diffusione pubblica. Questo perché ovviamente il vecchio modello storico d'avanguardia non è proponibile ma va, benjaminianamente, strappato al suo contesto storico e inserito nella costellazione del presente.

Abbiamo detto che una strategia siffatta dovrebbe mirare a ingenerare un nuovo senso del gusto estetico (una categoria nuova, essenzialmente noetica e materialistica, non più edonistica e romantica) nel pubblico abituato ai prodotti di consumo. Questo percorso d'egemonia giocoforza dovrebbe prima o poi scontrarsi con il gusto pre-esistente del pubblico e dunque con l'orizzonte d'attesa del lettore, generando una dicotomia tra soddisfazione dell'orizzonte d'attesa del grande pubblico (e dunque del mercato) e repulsione del grande pubblico (in vista d'un pubblico ristretto, elitario). La nostra idea è quella di intraprendere una più lenta strategia che sottostia a un

graduale processo *pedagogico* di avvicinamento del grande pubblico alla poesia sperimentale e di ricerca. A nostro avviso, la questione non si pone come aut-aut (o mercato o avanguardia) ma nemmeno come compromesso (postmodernismo critico): piuttosto, la strategia egemonica succitata dovrebbe passare attraverso un doppio movimento di avvicinamento all'orizzonte d'attesa del lettore e di tradimento delle sue aspettative. In questo modo si genererebbe uno choc, una nuova forma di straniamento choccante che contemporaneamente istruirebbe gradualmente il lettore alla forma poetica sperimentale e tradirebbe le sue aspettative generando l'esperienza straniante dopo averne carpito l'attenzione³⁶⁷. Infine, ci sembra che considerazioni simili siano già state effettuate da alcuni teorici d'impostazione avanguardistica: ad esempio Carlino, in un saggio su *Landolfi e il fantastico*, analizzava le possibilità dell'allegoria esitante e il suo rapporto con la collaborazione del lettore – la sospensione dell'incredulità, l'altalenante gioco di avvicinamento e allontanamento dall'attesa del lettore – per una riscoperta anti-postmodernistica del fantastico³⁶⁸.

Quanto alle considerazioni teoriche, al di là del pensiero dei teorici della ricezione, possiamo dire che l'orizzonte d'attesa del lettore ci sembra un elemento genetico nella poesia sperimentale stessa, che essendo *noetica* richiede appunto la collaborazione attiva e attenta del fruitore ed elabora le proprie pratiche testuali a partire dall'effetto su lettore. Crediamo dunque – tenendo presente che la pratica di avvicinamento al gusto del pubblico sarebbe sempre subordinata a una strategia egemonica – che il problema dell'orizzonte d'attesa meriti ulteriore attenzione in qualsiasi futura discussione su un'ipotesi avanguardistica. Le aspettative del lettore, secondo noi, dovrebbero essere necessariamente considerate all'interno del procedimento allegorico, se è vero che l'allegoria rimanda alla dialettica in gioco nella contestualità sociale di cui la letteratura fa parte³⁶⁹.

³⁶⁷ Cfr. l'Appendice di questa tesi intitolata *Contaminazione, tendenziosità combinatoria e critica allegorica nella poesia di Mariano Bàino*, p. 157

³⁶⁸ Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998

³⁶⁹ Un grave rischio di cui gli autori del volume sulla *Terza ondata* (cit.) si resero ben presto conto fu «la difficoltà di decifrazione e non immediatezza del senso allegorico, agli occhi di coloro che confondono interessatamente la comunicazione con un flusso di prodotti 'linguistici' facilmente smerciabili presso strati di consumatori a priori configurata [...]. Il rischio, dunque, del ripetersi [...] della frattura fra scrittori e lettori, della destinazione al macero della gran parte dei testi, dell'ennesima e sia pur specifica e captante riproposta di natura involontariamente aristocratica» (Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura...* cit., p. 922).

Se la gradualità non si addice all'avanguardia, allora questa strategia da noi delineata non può rientrare nell'ambito avanguardistico. In ogni caso essa ci sembra la più opportuna, nel presente, per recuperare alla causa avanguardistica il consenso necessario a dar forza al suo progetto di opposizione al sistema e all'istituzione.

PARTE TERZA

CAPITOLO VIII.

PLURILINGUISMO E CONTAMINAZIONE NELLE TEORIE POETICHE DEL GRUPPO DI *BALDUS*

SOMMARIO

1. *Baldus e il postmoderno*
2. *Lo choc oltre la neoavanguardia*
3. *Pastiche e contaminazione*
4. *Plurilinguismo, pluristilismo e dialetto*
5. *L'oratura del testo*

1. *Baldus e il postmoderno*

Del gruppo redazionale che si raduna attorno alla rivista *Baldus* (costituito da Mariano Bàino, Biagio Cepollaro e Lello Voce) – e nello specifico delle questioni relative all'avanguardia, al postmodernismo critico e alle possibilità d'azione offerte dalla realtà contemporanea al *Gruppo 93* – abbiamo già discusso nel capitolo precedente. In questa sede esamineremo più in dettaglio il portato teorico delle proposte di *Baldus*: preliminarmente, c'è da sottolineare che gran parte dell'apporto teorico-poetico del gruppo parte dall'assunto sanguinetiano secondo cui «il vero problema teorico è la ragione pratica della letteratura³⁷⁰». Voce in più luoghi chiama in causa il *pensiero prammante* di Anceschi e ribadisce il tentativo di delineare un'estetica, anche se in maniera non sistematica, a partire dalla propria poetica. Laddove occorrerà, interrogheremo per analisi ed esemplificazione gli stessi testi poetici degli autori.

Il punto di partenza del lavoro del gruppo di *Baldus* parte dalla duplice avversione al postmoderno e alle tendenze restauratrici e neo-romantiche degli anni Settanta e Ottanta. La pratica sperimentale nasce da un antagonismo nei confronti dell'esistente che, però, non può essere frontale proprio perché immerso in una condizione epocale todo modo postmoderna. Già la sigla di *Gruppo 93* per Cepollaro indica più un luogo di discussione e dibattito che non un gruppo vero e proprio: lo scenario sociale è così mutato rispetto ai canoni del moderno da rendere impossibile un lavoro settario. Piuttosto, la sigla «è un riferimento alle esperienze sperimentali degli ultimi trent'anni considerate privilegiate rispetto a molta produzione più recente contro cui implicitamente o esplicitamente si polemizza. [...] La stessa ri-

³⁷⁰ Biagio Cepollaro, "Relazione Baldus al convegno..." cit.

cerca incentrata sul significante viene sottratta a qualsiasi progetto che pretenda strategie di liberazione dell'inconscio o particolari rivoluzioni del linguaggio. [...] Il cosiddetto postmoderno ha operato in senso decorativo perché ha indebolito la funzione corrosiva delle forme estetiche, e il suo significato ideologico-restaurativo è d'immediata applicazione commerciale. [...] La neutralità apparente del postmoderno consiste nell'aver proposto come convenzionale la modalità della contaminazione anche perché direttamente fornita³⁷¹». Il rischio più proprio dell'epoca postmoderna è il sovrapporre alla realtà una natura seconda, così da occultare in qualche modo la percezione fenomenologica e trasformarla in percezione virtuale: le conseguenze di questo processo sono l'estetizzazione di massa della comunicazione e la necessità di uno sforzo continuo di aggiornamento e calibrazione nuova del concetto di reale.

Trovarsi in una condizione postmoderna non vuol dire però rinunciare a qualsiasi possibilità alternativa per la poesia³⁷². Si tratterà piuttosto in primis di lavorare sulla distorsione e sul mutamento a partire da una quantità di linguaggi offerti dalla contemporaneità, per allegorizzare la complessità e l'artificiosità occultata «come vendetta, riscatto e irrisione e che si mescoli con il riutilizzo delle esperienze della poesia sonora e della ricerca intraverbale³⁷³» in contrapposizione all'afasia generale della comunicazione. Il tutto con la tendenziosità e la tensione a risignificare il nuovo linguaggio, tramite pratiche allegoriche e di torsione, appunto mai neutre: «nel nostro progetto di poetica assumiamo la nozione di campo letterario come campo essenzialmente intertestuale e sincronico [...]. Diviene necessario, per l'attraversamento del campo stesso, il criterio della tendenza³⁷⁴». Dunque benjaminianamente si intende qui la possibilità di strappare, da un determinato contesto, frammenti che abbiano un potenziale rivoluzionario e inserirli in una costellazione nuova, densa di significati. Questa esplicita presa di posizione teorico-pratica accomuna le posizioni teoriche di *Baldus* per un verso a quelle di *Quaderni di critica* e per un altro a quelle espresse da Ottonieri e da *Altri luoghi*, relativamente al rapporto tra citazione e auctoritas (ma, per la questione del citazionismo, si leggano i successivi paragrafi).

Fin dall'inizio delle proprie elaborazioni, Bàino, Cepollaro e Voce puntualizzano la propria posizione avversa alla restaurazione neo-romantica e al postmoderno, anche se non ascrivibile all'avanguardia. L'avanguardia oggi è impraticabile proprio per la mancanza di qualunque apertura a favore di una visione progettuale e teleologica. Il da farsi è fuoriuscire dalla di-

³⁷¹ Biagio Cepollaro, "Relazione introduttiva al 1° incontro..." cit.

³⁷² Lo stesso Voce infatti non condivide le posizioni fortiniane secondo cui l'allegorismo sarebbe sinonimo di una regressione al culto indiscriminato della modernità: moderno non è sinonimo di avanguardia perché l'avanguardia è stata solo uno dei fenomeni di una realtà più vasta che comprende anche l'ermetismo, il simbolismo e così via (Lello Voce, "Tra Las Vegas ed Harrar" in *Allegoria*, n. 9, 1991)

³⁷³ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 123

³⁷⁴ AA.VV., "Appunti" in *Baldus*, n. 0, 1990

cotomia tra avanguardia e tradizione per aprirsi alla realtà del presente ed evitare una perdita di visione della sua complessità: «credo sia in base a logiche di questo tipo che per Fortini la discussione teorico-letteraria all'interno di un gruppo, o il tentativo di dar vita ad una *tendenza* sono, *tout court*, assimilabili a una riproposizione dell'abborrita avanguardia, e per Bettini il dissenso profondo dei componenti del *Gruppo 93* nei confronti delle manifestazioni più viete della *vague* post è segnale di fede integerrima nel moderno³⁷⁵». Se *Baldus* respinge qualsiasi ipotesi avanguardistica, ciò nonostante tenta di trovare una strada d'alternativa o di critica al presente (e sarà questo il punto di maggior conflittualità con *Quaderni di critica*): l'ideologia apologetica all'inizio degli anni '90 testimonia il fallimento del postmodernismo, che inizia a mostrare segni lampanti della sue barbarie e delle sue macerie³⁷⁶. Si tratterà dunque di attraversarla, questa ideologia e questa condizione, per aprirne crepe dall'interno senza combattere frontalmente (Luperini prende a prestito e fa propria l'espressione, coniata da *Baldus*, di *postmodernismo critico*: ma per l'analisi di questo concetto si legga il capitolo precedente).

Nella realtà contemporanea – che non può essere fissata in modelli e dunque nemmeno confutata in modo antitetico – non è più ipotizzabile un pensiero antagonista dicotomico quale era quello proprio dei *Novissimi*. Le possibilità di trasgredire sono esaurite perché si è avuto un generale passaggio socio-culturale alla superficie, laddove s'annulla la profondità storico-prospettica e sia le contraddizioni che le controtendenze vengono depotenziate di carica. Per Virilio infatti «l'uomo andava incontro all'evento o all'informazione spostandosi nel mondo, verso l'evento... Ma, poiché ormai l'evento viene a lui, non ha più bisogno di spostarsi. L'arrivo dell'evento ha soppiantato la partenza e il viaggio. È un fenomeno di inerzia [che] rischia di fargli perdere la memoria del viaggio³⁷⁷». È già il rapporto percettivo con la realtà, prima che culturale e ideologico, ad essere minato alla base. A ciò hanno contribuito neoermeneutica e decostruizionismo: in questa analisi Cepollaro chiama in causa il Jameson de *L'inconscio politico* secondo cui proprio «questi testi filosofici, con i loro attacchi all'umanesimo (Althusser), la loro celebrazione della “fine dell'Uomo” (Foucault), i loro ideali di *dissémination* o di *dérive* (Derrida, Lyotard), la loro valorizzazione della scrittura e dell'esperienza schizofreniche (Deleuze), possono essere considerati qui come sintomi o testimonianze di una modificazione dell'esperienza del soggetto³⁷⁸».

Esaurite le possibilità linguistiche trasgressive, se non si vuole ricadere nell'accademia avanguardistica o ritornare al passato romanticheggiante, v'è solo da accettare la condizione di frammentazione e tentare di porsi sul-

³⁷⁵ Lello Voce, “Tra Las Vegas ed Harrar” cit.

³⁷⁶ Biagio Cepollaro, “Tra poetiche e politica: una cultura critica da ricostruire” in *L'Immaginazione*, n. 105, 1993

³⁷⁷ <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio.htm#link007>

³⁷⁸ Fredric Jameson, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 151-52

le crepe del Sistema per colonizzarvi l'immaginario almeno periferico. Per Cepollaro infatti è il luogo dove il passaggio dal vecchio al nuovo ha luogo, dove v'è sovrapposizione di gerarchie, che si può generare attrito e in tal modo – come in un incidente – restituire immediatamente la violenza della realtà contemporanea. Anzi, il testo poetico deve presentarsi proprio sotto forma di un tradimento e di un risveglio di coscienza in senso allegorico:

(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!³⁷⁹

Già estrapolando questo semplice frammento dal poemetto *Luna persciente*, notiamo come la realtà degli accampamenti nomadi – realtà che elevata al quadrato rende atto della frantumazione dispersiva della coscienza operata dal dominio mediatico postmoderno – ci appare quale vivido degrado di materia vivente. È appunto come se la materia sola, trascinandosi, sopravvivesse a un mondo tenuto interamente sotto controllo dall'apparato mediatico repressivo e di controllo che ammutolisce e inebetisce le coscienze. Questo realismo allegorico, così lontano da un realismo mimetico, restituisce appunto la realtà nella sua materialità in sfacelo così com'è. Alla poesia che pretenderebbe di riscattare questa crisi materiale e strutturale con l'idillio lirico (concretizzato nell'immagine della luna), Cepollaro non riserva che la sua ironia pungente passando da un momento di osanna leopardiano (già disturbato dai neologismi a tutta prima difficilmente decifrabili di “persciente³⁸⁰” e “ditante”) al momento attivo di distruzione anche dell'*aura seconda* che il dominio mediatico, coadiuvato dal pensiero ermeneutico neoestetizzante, ha imposto. Infatti, come sottolinea Paghi³⁸¹, v'è

³⁷⁹ Biagio Cepollaro, *Luna persciente*, Roma, Mancosu, 1993

³⁸⁰ Barilli, a proposito dell'aggettivo 'persciente' scrive: «al radicale *-sciente*, cui possiamo riconoscere una cittadinanza regolare in un normale ambito semantico, viene premissa una preposizione tale da assegnargli un potente impulso vettoriale, a ribadire l'idea di un attraversamento, di una penetrazione, aggiungendo al tutto perfino un sentore di sibilo che sferza l'aria, nella protensione a insinuarsi, a sfondare ogni resistenza» (Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. 69).

³⁸¹ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp. 27-8

un costante scambio tra espressionismo e lirismo con lo scopo di abituare criticamente il lettore a una testualità ricca di fratture, che risente di forti vuoti e scarti, lontana da qualunque pretesa di pienezza o di mistificazione della realtà.

Se l'estetica del gruppo parte da una relazione attiva e concreta con i testi, come sottolinea Voce, anche nella critica alla postmodernità bisognerà essere attenti a non sottovalutare il potenziale, il ruolo e le «funzioni dell'*immaginario* ai fini di un mutamento del reale [...]. Qui non si tratta, credo, di sottrarre alle poetiche i coefficienti minimi indispensabili d'autonomia, né di rinominarle mosche cocchiere di una qualche improbabile rivoluzione, ma non credo che un testo possa essere più autonomo od eteronomo dell'uomo che lo produce ed è questa sua antropicità che inevitabilmente ci riconduce all'extra-testo [...]. La politica culturale della sinistra (storica e non) in Italia spesso ha rischiato di essere un vero e proprio buco nero nella strategia complessiva: agli 'altri' è stata lasciata, spesso con superficiale *nonchalance*, la possibilità di colonizzazione dell'immaginario sociale, ignorando ostentatamente quegli effetti 'reali' delle parole, delle immagini, delle culture³⁸²».

2. *Lo choc oltre la neoavanguardia*

Così come per altre realtà del *Gruppo 93*, anche per *Baldus* il rapporto con gli anni del ritorno all'ordine è affatto conflittuale: «la (supposta) morte delle ideologie ha partorito una mostruosa macroideologia occulta del vano e del vuoto³⁸³». In particolar modo, è l'atteggiamento irenico della cultura ufficiale degli anni '80 ad essere esaminato con sospetto: il desiderio di purezza linguistica, di serenità e partecipazione alla realtà sociale sottende in realtà l'ideologia postmodernista dell'accettazione acritica dell'esistente. Ed è proprio su questi punti che si concentrerà inizialmente la critica di *Baldus*: scrive infatti Baines che «la mimesi del linguaggio quotidiano [...] fallisce nel suo tentativo di chiarezza contenutistica quanto più si avvicina agli statuti del 'parlato'. [...] L'esibita neutralità semantica velleggia verso una tranquilla imitazione del linguaggio dei *media*³⁸⁴». Ovvero, l'accettazione postmoderna d'una presunta spontaneità linguistica consta esattamente nell'adeguamento ai dettami mediatici: il linguaggio poetico che ne viene fuori s'illude d'essere al suo grado zero solo in quanto il linguaggio dei *media* – artificialmente iperstratificato – simula la naturalezza. Anche Voce scrive che «qualcosa è accaduto: una sterzata prepotente e violenta (sinceramente reazionaria) verso la *trasparenza*, *l'easy-reading*, verso l'ammiccamento alla struttura linguistica della comunicazione ordi-

³⁸² Lello Voce, "Tra Las Vegas ed Harrar" cit.

³⁸³ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 121

³⁸⁴ Mariano Baines, "Di 'trasparenza', di ricerca, d'altro" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987

naria (che poi più ordinaria non è, ma mass-mediale, super appiattita, e si parla sia dei contenuti che delle forme)³⁸⁵».

Dunque con il ritorno all'ordine si è riaffermata la volontà di una comunicabilità assoluta: ma l'involuzione effimera della parola innamorata sembra fare tutt'uno con l'appiattimento su modelli mass-mediologici: «dopo anni di allusione ad una 'Alterità' – che fosse l'Inconscio o la classe sociale, o il Semiotico contro il Simbolico – si scopre che il linguaggio non ha un *fuori*. [...] L'ombra lasciata cadere sul nesso tra linguaggi e potere, ha messo fuori gioco la possibilità di collocare l'attuale dibattito con più sicurezza in un contesto più vasto³⁸⁶». Ma se, come sosteneva Pound, la poesia è linguaggio carico di significato al suo massimo grado, è anche vero che questo surplus semantico è accumulato nel testo grazie ad una tecnica specifica e progettata, non casuale, avulsa da qualsiasi spontaneità: e proprio per questo la presunta scrittura trasparente si fa oscuramento delle funzioni critiche e riflessive della poesia. Voce sposa le idee di Guglielmi: «considerare l'opera come espressione di sentimenti e di emozioni, equivarrebbe ad uguagliare l'eufonia, che è fenomeno linguistico, alla onomatopea³⁸⁷».

Viceversa, dunque, un'accezione sperimentale di lavoro poetico verte sullo scarto con il linguaggio mediatico: «non si tratta di dover angustiare chi legge, ma di rispettarne l'intelligenza e di credere nelle sue capacità critiche [...]. Per evitare che il rischio che l'agire letterario si riduca ad una pratica consolatoria o, per così dire, autistica, è forse necessario chiamare il lettore a condividere con il poeta una situazione di disagio, innanzitutto linguistico³⁸⁸». Rifiutare l'omologazione non dà luogo a un aut-aut tra comunicabilità e incomprendibilità, ma anzi apre la strada allo smascheramento dell'ideologia e al suo legame con il linguaggio. È come se sul finire del Novecento si sia assistito a una seconda perdita d'aura dovuta all'impatto delle abitudini percettive con l'estetizzazione diffusa e la sua velocità. E lo stesso riflusso letterario non è solo conseguenza di una più generale crisi dei valori all'indomani del '68: è soprattutto sorto in conseguenza della massificazione dei consumi e delle onnipersive nuove strategie di mercato. Ma se la prima distruzione dell'aura (quella benjaminiana) ha accorciato le distanze tra opera e fruitore, questa seconda distruzione annulla la testualità stessa in un vuoto gioco di superficie e modifica enormemente le nozioni stesse di tradizione e convenzione. La nuova realtà è una paradossale epifania del Baudelaire di Benjamin: tutto si fa superficie e non esiste più spazio per l'*Erlebnis*. Già Virilio, secondo Cepollaro, sosteneva che «l'interattività è, in un certo senso, la nascita di un mondo unificato, di un

³⁸⁵ Lello Voce, "La nostalgia del futuro. (Tra sperimentazione, riflusso e postmoderno: Appunti di poetica)" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987

³⁸⁶ Biagio Cepollaro, "Linguaggio senza padroni. Ipotesi di riscrittura" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987

³⁸⁷ Guido Guglielmi, "Funzione semantica della poesia" in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, p. 9

³⁸⁸ Mariano Bairo, "Di 'trasparenza', di ricerca, d'altro" cit.

mondo unico. Unito da che cosa? Dal tempo reale, dall'immediatezza, dall'ubiquità, dall'istantaneità. Viviamo dunque un tempo ineguagliabile, un tempo mondiale, che non trova equivalenti nel passato [...]. La storia di domani, la storia che oggi comincia, si fa in un tempo unico, il tempo mondiale, il tempo dell'immediatezza, quello che si chiama "live", "tempo reale". Questo comporta un trauma, a mio avviso. Il tempo reale, il tempo mondiale ha il sopravvento sullo spazio reale, sullo spazio tempo locale, sullo spazio-tempo della storia³⁸⁹».

Proprio a questo choc (che abbatte anche le difese utopiche più proprie delle avanguardie) corrisponde negli anni '70 e '80 un reinvestimento tutelativo in chiave neoromantica, intimistica e neorfica: come se la poesia inventasse uno spazio *altro* dai condizionamenti del reale ove ritrarsi. Per *Baldus*, piuttosto, il compito della poesia è reagire a questo choc ma anche abbattere qualunque falsa sicurezza: essendo impossibile rinnovare la testualità tout court, resta solo da praticare la via di una poesia non garantita e che si fabbrichi da sé la propria lingua. Infatti, se è vero che il postmoderno si presenta come dissimulazione d'un'ideologia invero apologetica, è altrettanto vero che molte antitesi proprie del moderno sono dal postmoderno metabolizzate: ivi inclusa la pratica avanguardistica dello choc linguistico e dello straniamento. Anzi, se la neoavanguardia tendeva all'interruzione del linguaggio, le nuove generazioni devono invece ripristinare la comunicazione reagendo proprio agli choc offerti dall'estetizzazione diffusa della comunicazione. Eppure questa reazione, essendo differenti le premesse storico-sociali, è da praticarsi con strumenti diversi dal passato: «se non è più possibile affidare ad uno stilema il compito di comunicare il significato critico o decorativo di un'operazione estetica, caduti i criteri dicotomici di valutazione, è forse possibile affidare tale compito alla circolarità in gioco in cui sono inseriti gli elementi³⁹⁰».

Infatti per *Baldus* l'unica ipotesi plausibile è quella di muoversi in un territorio senza garanzie, recuperando sì l'extraletterario dell'avanguardia in chiave allegorica, ma superando la dicotomia tra lingua ordinaria e poetica e praticando strategie di contaminazione polifonica: proprio la comunicazione mediatica ha esaurito le possibilità innovative prodotte sul semplice livello dell'espressione. Non basta violare la norma linguistica: c'è urgenza di compensare lo scarto dalla lingua ordinaria – come sostiene il linguista J. Cohen³⁹¹ – e collocarsi in un punto dove non venga meno la comunicabilità della poesia stessa, la sua narratività implicita. D'altronde una poesia lineare-esplorativa propria delle prime ricerche d'avanguardia è impraticabile anche poiché, con la disintegrazione dell'unità lessicale, sono esaurite le possibilità trasgressive. L'asintattismo avanguardistico, ad esempio, è stato già pienamente riassorbito nelle tecniche pubblicitarie. Più

³⁸⁹ <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio.htm#link001>

³⁹⁰ Mariano Bàino, "Le parole immortali scelgono di morire" in *Il Mattino*, 3 ottobre 1989

³⁹¹ Lello Voce, "La nostalgia del futuro..." cit.

che inseguire il *nuovo*, allora, la generazione della *Terza ondata* s'è resa conto di trovarsi di fronte a un flusso di comunicazione circolare ed implorativo. Le neoavanguardie si concentravano sulla separazione dei significanti scindendo l'unità lessicale: oggi è in atto piuttosto una ricerca nel confine tra i linguaggi, priva dell'esasperazione tecnico-linguistica (propria della avanguardie, che porterebbe oggi solo al silenzio), ma che rinnova la categoria della ricerca stessa³⁹². Dunque «non interessa più andare, come diceva Barilli, oltre la soglia della parola o della frase: ottica “moderna” che prevede dei chimismi che non scandalizzano e non liberano niente. Occorre lavorare [...] con i codici e i livelli nel loro insieme, distortendo le rispettive pragmatiche. [...] Accettare insomma il dato di fatto ma dire nello stesso tempo che non è dato di natura e che per di più non funziona³⁹³».

Il terreno su cui ci si muove non può comunque portare a nessuna certezza letteraria o ideologica: infatti è «difficile muoversi nello sperimentalismo, giacché è la sua stessa nozione ad essere sperimentale. [...] Viaggiare in una scrittura antiistituzionale, che intende 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'autore³⁹⁴».

3. *Pastiche e contaminazione*

Per rispondere all'involuzione critica e poetica del ritorno all'ordine, per il gruppo di *Baldus* si devono elaborare strategie complesse, in quanto nella nuova condizione storico-sociale conseguente alla seconda perdita d'aureola, il poeta si trova depotenziato di alcuni strumenti e tecniche proprie dell'operare artistico. Un caso lampante di deperimento è quello della funzione parodica del *pastiche*, secondo le linee tracciate da Jameson: il deperimento è causato innanzitutto dal crollo del binomio norma/trasgressione e inoltre anche dalla funzione livellizzante e di facile fruibilità dell'oralità televisiva, tendente a normalizzare gli scarti esistenti tra lingua nazionale e dialetti. Nell'uniformità del gergo mediatico le potenzialità parodiche tenderebbero appunto a scomparire. Una risposta può essere data allargando la riconoscibilità dei sottotesti che compongono il *pastiche* e producendo così un incremento di senso: «il *pastiche* tende all'idioletto, cioè ad una sintesi in cui gli strati linguistici di provenienza sono appena riconoscibili. Se poi anche i materiali prescelti provengono da zone confinanti e periferiche della lingua [...] per entrare in rotta di collisione con i linguaggi settoriali e gergali, lo spostamento del modello assume caratteri non solo di distanziamento ma anche di opposizione rispetto alla separatez-

³⁹² Biagio Cepollaro, “Relazione Baldus...” cit.

³⁹³ AA.VV., *I° quaderno di Invarianti*, Roma, Pellicani, 1989, p. 117

³⁹⁴ *Ibid.*, pp. 118-9

za e alla versione monodica della poesia³⁹⁵». Il pastiche infatti non procura solo semplice straniamento ma converge nella ricostruzione vera e propria della realtà: «laddove l'uso che di citazione e montaggio fanno le neo-avanguardie (e le storiche) è un utilizzo combinatorio e insieme un sabotaggio [...] che tende all'interruzione sperimentale e 'critica' della comunicazione, caricandosi di *negatività*, l'uso postmoderno del *pastiche*, almeno nell'accezione jamesoniana, è, *au contraire*, strumento d'occultamento dell'*autre*, creazione di una patina anodina fondata sull'interscambiabilità assoluta³⁹⁶». La pratica postmodernista del pastiche, infatti, verte tutta a favore della grigia uniformità testuale che in realtà nasconde una ben precisa ideologia apologetica.

A nostro avviso il summenzionato depotenziamento è tale solo di un particolare tipo di approccio al pastiche e alla sua funzione parodica, ovverossia di quell'approccio postmodernista tendente a porsi come mero gioco di mescolanze superficiali che riassorbono ogni conflitto, prive di quell'allegoricità che rende il testo intimamente critico, dialettico, dissacrante. È vero piuttosto che il pastiche e la parodia sono due pratiche testuali al pari di altre e le cui potenzialità sono costruite dal produttore poetico. *Baldus* invece teorizzerà un depotenziamento del pastiche tout court ipotizzando piuttosto la possibilità di alcune altre strategie (quali la citazione, il montaggio, il pluristilismo e la contaminazione). Proprio sulla definizione di *contaminazione* nacque una polemica tra *Baldus* e *Quaderni di critica*. Se Bettini da un lato sottolineava nel dialetto di Bàino la lontananza da qualsiasi presunzione di nostalgia d'una lingua primordiale³⁹⁷, si scagliava poi contro il concetto stesso di contaminazione utilizzato a più riprese da *Voce*: la *contaminazione* vorrebbe ricostruire la possibilità del dialogo senza nascondere le ferite e le contraddizioni, sia «a differenza del *pastiche* avanguardistico, teso all'interruzione negativa della comunicazione esistente [che] (per le ragioni esattamente contrarie) di quello postmoderno, finalizzato al riassorbimento positivo di ogni conflitto³⁹⁸». Per Bettini infatti non si scappa all'aut aut: «o il rimontaggio si esenta a priori dalla ricerca di un progetto e diventa inevitabilmente un documento postmoderno [...] o viceversa esso si converte in una "produzione di senso", consapevole e mirata, che, per diventare propositiva, deve sottendere un fine, un discriminare e un correlativo codice di scelte e di valori: e si rientra, in tal caso, nel cosiddetto orizzonte moderno³⁹⁹».

³⁹⁵ Biagio Cepollaro, "La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo" in *Baldus*, n. 1, 1991

³⁹⁶ Lello Voce, "Tra Las Vegas ed Harrar" cit.

³⁹⁷ AA.VV., *Terza ondata...* cit., pp. 85 e segg.

³⁹⁸ Filippo Bettini, "Ancora sul Gruppo '93: tra comportamenti e formule critiche" in *Terra del fuoco*, nn. 15-16-17, 1992

³⁹⁹ *Ibid.*

A nostro avviso siamo d'accordo con Bettini nell'evidenziare la confusione terminologica dei concetti in gioco⁴⁰⁰: il pastiche e la parodia – oltre alla citazione, al montaggio, al pluristilismo – sono infatti alcune tra le tecniche che l'allegorista può mettere in gioco e, come tali, acquistano senso solo rimandando il testo alla contestualità di cui fa parte⁴⁰¹. È chiaro che nella versione postmodernista il pastiche consisterà in un gioco superficiale e acritico di incroci e accostamenti: è altrettanto chiaro che il *pastiche allegorico* sarà invece intimamente *contaminato* e critico. In effetti già lo stesso Cepollaro sostiene che, nella poesia contemporanea di ricerca «vi è insomma, da una parte la tendenza a ridefinire, insieme allo specifico poetico, una rinnovata capacità di modellizzazione, di allegorizzazione della situazione di una Soggettività alle prese con i linguaggi del mondo, dall'altra vi è l'estenuazione di meccanismi ironici, interni alla letteratura⁴⁰²».

Al depotenziamento delle possibilità parodiche del pastiche *Baldus* contrappone la vitalità di altri *modus operandi*: «per ridestare una coscienza del linguaggio credo che la scrittura di ricerca abbia almeno due possibilità operative interessanti: il comico linguistico e la citazione. [...] Da qui, essenzialmente, prende le mosse il comico; da qualcosa, in altre parole, che interferendo con la denotazione, senza renderla impossibile, fa risaltare in maniera imprevista la ricchezza delle possibilità linguistiche. [La citazione, invece, va intesa] non come ammennicolo decorativo e neoclassico [...] ma come chimismo funzionale al testo, al suo lessico, al suo rivendicare un gioco furente e inquieto⁴⁰³». In effetti, se leggiamo alcuni versi di Baines, ci troviamo spesso di fronte a effetti comici (dovuti ad ampliamenti semantici ed interferenze) incrementati proprio dal nascere sottoforma di citazioni:

d'imbianco, in un momento
 e mezzo il sole vivacalce zenita, ruzzola l'orecchie
 d'acufeni (esaminar fino in fondo anche la vampa delle vene proprie,
 la pampa fondocupa dell'udito): c'è chi s'allamana d'ammansa
 s'ellemene d'emmense d'imminsi s'illimini s'ollomono
 d'ommonso d'ummunsu s'ullumunu col core in rogo di chi crede

[...]

e supponiamo la volta

⁴⁰⁰ «Il *pastiche* è di per sé un puro procedimento, potenzialmente utilizzabile per un'infinità di scopi, e che, come tale, rappresenta solo una delle possibili e numerose funzioni del "montaggio". Si tratta, naturalmente, di vagliarne e sceverarne, di volta in volta, gli usi che più interessano. Ma contrapporlo *tout court* al montaggio è non solo storicamente scorretto ma teoricamente inaccettabile» (*Ibid.*)

⁴⁰¹ Secondo Genette, il pastiche e la parodia si presentano come due relazioni ipertestuali tutt'affatto diverse anche se entrambe aventi funzione ludica: la parodia infatti è una trasformazione stilistica di un medesimo soggetto; il pastiche invece è un'imitazione stilistica di un autore o di un idioletto. Lo stesso pastiche solo nel Novecento cessa di essere un esercizio dilettantistico e diventa una pratica autonoma. Ma, riletti entrambi in chiave allegorica, le possibilità critiche e semantiche andranno rilevate proprio nella tendenziosità con cui ci si appropria alle pratiche ipertestuali (Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).

⁴⁰² Biagio Cepollaro, "Perché i poeti nel tempo del *talk-show*" in *Allegoria*, n. 14, 1993

⁴⁰³ Mariano Baines, "Di 'trasparenza', di ricerca, d'altro" cit.

del chiattendetrova, pure in poco scorcio, in 7 stente
sillabe parodiche: m'imbuio di limitato...

[...]

il fax
ci s'inframmischia, frasceggia di un passare il quarto d'ora
di Rabelais e sao ke in keste terre in kesta skakkierata terra
ninfè non sono tornate, le ninnèlle nigne ninfepupille ite
partite fùite fuggite fugate siderate per sempre
sideree in vasti gurgiti di blu⁴⁰⁴

Le interferenze praticate nel prelevare citazioni da autori d'epoche diverse non avvengono su un piano meramente ludico o parodico: sottostanno invece a un rapporto di critica ideologica o polemica, pur anche in veste comica⁴⁰⁵. Il rapporto allora tra una pratica antagonistica di letteratura e una postmodernista starà allora tutto nella tendenziosità propria del produttore poetico. Se infatti sussistono alcune invarianti stilistiche utilizzate in testi postmoderni o d'avanguardia (montaggio, citazione, plurilinguismo) è l'organizzazione complessiva del discorso testuale e il potenziale semantico ad esso conferito che fanno la differenza: in effetti il gruppo di *Baldus* cerca di trovare una terza via che vada oltre il binomio avanguardia-postmoderno e che porterà al conio del termine *postmodernismo critico*.

A proposito della citazione e del montaggio, lo stesso Voce si schierava in posizione nettamente contrastante con quella fortiniana – secondo cui *tertium non datur* tra citare e smontare – sostenendo la possibilità di riutilizzo di materiali di citazione frammentari per creare nuova coscienza e nuova significazione, per costruire dopo aver scomposto: «ciò che comporta una pratica d'innesto e montaggio letterario (plurivoco, plurilinguistico, pluristilistico, pluricitazionistico – laddove, benjaminianamente, la citazione è una vendetta, non una pacificazione), è dunque una sorta di mobile e dinamica “triangolazione” del senso, un percorso lungo i confini, poiché, infine, 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, 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 e funzioni⁴⁰⁶». Siamo in definitiva nell'ottica allegorica benjaminiana dell'intendere il singolo elemento come frammento che può essere strappato dal continuum inarticolato dell'accezione storico-sociale banale ed equivoca, e risignificarlo

⁴⁰⁴ Mariano Bàino, *Fax giallo*, Rapallo, Editrice Zona, 2001

⁴⁰⁵ Nei versi tratti da *Fax giallo* (p. 124) infatti, all'*Infinito* ungarettiano (vero e proprio “manifesto lirico” dell'ermetismo), Bàino risponde con una parodia iperbolica che consiste nello smontare e gli assunti spiritualistici ed orfici che sottendono la lirica e la fede nell'esistenza di spazi palingenetici, iperuranici, scevri dall'azione mediatica ed onnipervasiva del capitale di cui il “m'illumino d'immenso” è metafora.

⁴⁰⁶ AA.VV. *L'anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica*, Reggio Emilia, Elytra, 1992, p. 93

all'interno di una costellazione nuova e carica di rimandi polisensi al contesto⁴⁰⁷. La questione ora è se questa pratica possa sposarsi a un'ottica di critica del postmoderno dall'interno (ma sudetta questione è già stata trattata nel capitolo precedente, cui rimandiamo).

L'approccio neoromantico alla poesia presume nelle pratiche citazionistiche un abbandono dell'originalità creatrice del poeta: eppure «l'atteggiamento di rifiuto dell'esperienza citazionista reca ben evidenti le stimmate del pensiero estetico romantico [...] che, ad ogni costo, individua il luogo della poesia sulle coordinate della originalità stilistica piuttosto che su quelle della produzione e trasmissione. [...] Ciò a sottolineare ancora come il riuso di materiali esistenti, lungi dal configurarsi come epigonismo, è in realtà scelta stilistica tesa alla ri-costruzione di organismi nuovi e lontanissimi da ogni sospetto di *clonazione*⁴⁰⁸». Dunque la citazione porta a stabilire l'esistenza di una presenza altra nel tessuto del testo poetico: essa è infatti un uso del testo poetico in cui «lungo i bordi della ferita appena suturata, del *trapianto*, le arterie e le vene delle funzioni sintattiche sono evidenti, denunciano i loro meccanismi di formazione e produzione di significato: il cospirare dell'opera, sempre e comunque, a trasmettere un *sensò* o meglio, la sua *molteplicità di sensò*⁴⁰⁹». Il citazionismo infatti ridefinisce anche le coordinate proprie del soggetto creatore unico del testo, in quanto batte la via di un «Io che avoca a sé funzioni di *regia* e organizzazione del testo disseminando il suo essere lungo le strutture di questa organizzazione, *inventando e ricreando* allo stesso tempo⁴¹⁰».

Nella condizione babelica del presente in cui l'io è disseminato in una pluralità di voci e di confusione, le direzioni praticabili dalla poesia sono propriamente la consapevolezza dell'«appartenenza dei linguaggi a dei padroni⁴¹¹». Il citazionismo sarebbe allora una sorta di riserva di caccia dato che il nuovo è sempre prodotto dai processi multimediali (tesi, invero, opposta a quella leonettiana): «la ri-scrittura, allora, non è espressione dell'azzeramento della storia e della neutrale equivalenza estetizzante, ma è, per così dire, un movimento di ritirata, una strategia per aggirare l'ostacolo dell'afasia di fatto. [...] In questo senso la letteratura non produce più miti ma è essa stessa ad essere trattata mitologicamente⁴¹²». Cepollaro parla di portare un movimento regressivo nelle strutture tradizionali, pro-

⁴⁰⁷ Già Luperini, a proposito di *Scribeide* di Cepollaro, scriveva: «il linguaggio [...] registra con potente fermezza frammenti di realtà limitandosi al commento che nasce espressionisticamente dallo scorcio e allegoricamente dal montaggio. Il quale poi non riguarda solo la singola composizione, ma l'*opus* nel suo complesso [...] Cosicché, alla fine, dal crogiuolo incandescente di questi versi e dalla fredda costruzione che li dispone in raggelate costellazioni, esce un'immagine caotica e tuttavia perfettamente organizzata del mondo contemporaneo, quasi a renderne, in forme a esso omogenee, la magmaticità pulsante e incomprendibile e insieme l'idea di un ordine immobile che ci sovrasta. È il realismo dell'allegoria» (Romano Luperini, «Una tendenza nuova» in *L'Immaginazione*, n. 102, 1993)

⁴⁰⁸ Lello Voce, «La nostalgia del futuro...» cit.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Biagio Cepollaro, «Linguaggio senza padroni...» cit.

⁴¹² *Ibid.*

prio quando queste tendono a raggiungere la massima performatività mediatica: la lingua da parlare poeticamente non deve essere seconda ma terza, quarta *et coetera*. Questo lavoro, in effetti, è di resistenza periferica dopo che già si è abbandonata una concezione utopica avanguardistica: «la poesia, come luogo del dire, ‘costella’ una resistenza, una diffidenza, un sospetto. Probabilmente non può fare di più. Ma neanche di meno⁴¹³». Insomma è in gioco la praticabilità della scrittura, dopo che negli anni Settanta si è cercato di rimuovere il nesso tra linguaggio e potere.

4. Plurilinguismo, pluristilismo e dialetto

Il gruppo di *Baldus* estende anche alla prassi poetica i concetti di polifonia, pluristilismo e plurilinguismo – come implicita dialogicità e interscambio nel linguaggio tra il testo e il contesto sociale, tra il testo e la tradizione – da Bachtin applicati principalmente alla sfera del romanzo. La ricognizione sommaria della poesia degli ultimi vent’anni, infatti, porta a rilevare non solo il risvolto neo-romantico delle strategie testuali, ma anche la tendenza monodica del discorso, che vuole privare il tessuto poetico di sollecitazioni esterne: tutte pratiche, queste, lontane da quelle che Cepollaro identifica come strategie non-saussuriane, ovvero basate non tanto sull’opposizione norma/scarto o significante/significato, quanto sull’incontro e scontro dei sottotesti che lo compongono.

Come a proposito del pastiche e del montaggio, anche circa il plurilinguismo Voce sostiene che la contaminazione è il nucleo del suo fare poetico, ed essa consiste essenzialmente nel trasformare in modo dialogico e non mimetico due unità distinte in una terza, che non è sintetica ma ibrida e nuova. Il nuovo ipertesto creolizzato, per il fruitore, non ha dunque identità di codici linguistici: ogni approccio al testo richiederà una preventiva traduzione-tradimento, che costituirà in ogni caso un incremento d’informazione al messaggio poetico. Dietro a questa discussione c’è il problema sulla comunicatività del testo: se la langue si presenta non come univoca ma contenente una dialogicità insita, lo stesso testo non dovrà indicare ma assumere in sé l’intertestualità. Voce non vuole né eccessivamente arroccarsi su posizioni di unicità del rapporto lettore-testo né recuperare l’ottimistica visione progettuale di Eco secondo cui «*in ed extra fabula*, comunque, questa *fabula*-scacchiera non consente partite truccate e il risultato di quest’agonicità, se pure ipotizzabile, resta poi, sostanzialmente, imprevedibile: l’autore stabilisce autonomamente i significati e l’orizzonte ma il *senso* tende a mantenere in sé una buona percentuale di *hazard*, esso si propone comunque come un frutto dialogico e plurivoco⁴¹⁴».

Il plurilinguismo testuale non è paratattico, ma è una risemantizzazione degli stili che, mescolandosi, trovano una nuova significazione: «ciò a cui

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Lello Voce, “Appunti di dinamica dell’ibrido” in *Baldus*, n. 1, 1991

si tende, chiaramente, non è l'abolizione dei generi quanto [...] la loro "reinvenzione". Il fine non è l'eclettismo ma l'allegorizzazione di una contraddizione⁴¹⁵». La stessa citazione plurilinguistica infatti non è presentazione ma riuso, tradimento e risignificazione: «la lingua poetica partorita dalla coscienza di tale 'binarietà' e/o plurivocità si propone come una *costruzione poliglotta* in cui l'uso delle citazioni vuol mettere a nudo una struttura fondamentale della coscienza, sottolineare tutte le torsioni e le contaminazioni dal cui agire nasce e si rinnova il senso⁴¹⁶». Nell'ottica di posizionamento ai margini dell'istituzione e del sistema, per *Baldus* occorrerà puntare verso una pratica plurilinguistica che vada a scavare tra le macerie, tra il rimosso e il represso sociale e letterario: proprio i luoghi marginali e quelli volutamente occultati dal pensiero dominante divengono i luoghi favoriti a cui attingere materiale per ricodificarlo, estrapolarne il potenziale antagonistico e farlo confluire con il presente. In questo senso il produttore poetico si troverà a confrontarsi non solo con i luoghi nascosti o scomodi del patrimonio letterario italiano, ma anche e soprattutto con linguaggi altri, dialetti, lingue morte o desuete: il tutto col fine di creare appunto un idioletto affatto diverso, polisenso proprio perché ipertestuale (iper-semantico). Nadia Cavallera ricorda come, per Cepollaro, l'«aspetto che maggiormente distingue le loro produzioni [è] la maggiore contaminazione con i dialetti degradati, con i linguaggi del '200 e del '300 che sono "la spia del postmoderno, cioè della parte più vera nella condizione post-moderna"; la sincronicità che "non è solo espressione ideologica ma anche una condizione tecnologico-esperienziale degli ultimi anni"⁴¹⁷».

Questo è il motivo per cui, a nostro avviso, vale quanto Bettini e Di Marco sostengono a proposito del ritorno della funzione-dialetto nella produzione poetica della *Terza ondata*: «trattamento sperimentale, interazione con altre lingue, impostazione antagonistica, incremento degli ambiti semiotico-espressivi: il tipo di fenomeno di cui siamo in presenza non può corrispondere né ad un archetipo vernacolare populisticamente ricreato, né ad un semplice pretesto di variazioni formalistiche ludicamente assunte e ricomposte⁴¹⁸». Dunque non c'è nessuna presunzione di ritorno a un linguaggio ordinario o primordiale, anzi, la contaminazione dialettale assolve proprio la funzione di incrementare il potenziale semantico non per una proprietà autonoma, ma per la tendenza propria dell'allegorista: «oggi non si può prescindere dalla consapevolezza che "non si danno oasi": [...] è chiaro che non di per sé, non meccanicamente né per congenita forza, il dialetto può veicolare una cultura *altra* e potenzialmente antagonista a quella dominante. Di conseguenza, il *napoletano-base portante* di questa scrittura d'opposizione [di Baines] non ha niente di "naturalistico" né di "ti-

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Nadia Cavallera (a cura di), "Nascita del Gruppo '93. Cronaca" in *Bollettario*, n. 4, 1991

⁴¹⁸ AA.VV. *Terza ondata...* cit., p. 85

picamente napoletano”⁴¹⁹». In quest’ambito può valere proprio quanto Muzzioli e Patrizi sostengono a proposito del poemetto ‘*O ggeniuslò* di Bàino: «la costruzione plurilinguistica della poesia di Bàino ha una sua valenza teorica e una sua ragione espressiva [...] sia per adeguare il linguaggio alla molteplicità dei referenti dell’universo quotidiano e dunque di restituirne la pluralità delle voci, dei linguaggi, degli umori e delle passioni, sia per rivendicare, contro la tradizione e contro l’istituzione, una natura plurale alla poesia e al suo linguaggio. L’infrangersi della monodicità del discorso poetico nella ironicamente “meravigliosa” multivocità di una costruzione in versi in cui dialogano anche scritto e parlato, indica un partito preso contro l’unicità a cui la tradizione della nostra poesia ha sempre inteso ricondurre i propri oggetti, i propri personaggi⁴²⁰». A questo proposito, si può addurre un esempio:

villanella – pubblicità

‘A vocca comm’ ‘a càucia, ohimé, che croce,
e ‘a lengua comm’ ‘e vacca lattarola.
‘A coca-cola
dint’ ‘o cannarone,
e cchiù ‘e nu buttiglione,
vurria sentirme scorrere agredoce.

[...]

‘Nganna e int’ ‘o naso tu sì cellecosa,
quase comm’ ‘o ccafè miraculosa!
E sì gassosa
dint’ ‘o bicchierotto!
Qua’ vino, qua’ chinotto,
si p’ ‘a cannuccia saglje ‘a Misteriosa?⁴²¹

In questa villanella-pubblicità – ripetuta periodicamente nello scorrere del testo di ‘*O ggeniuslò* – viene appunto recuperata la forma metrica di questo «componimento di tradizione napoletana e di grande fortuna tra Quattrocento e Seicento, perlopiù a contenuto campestre e destinato alla musica⁴²²», ma in chiave dissacrante e disilludente rispetto alla *funzione idilliaca* e alle *proprietà taumaturgiche* che gli spot pubblicitari televisivi attribuivano al prodotto in questione.

5. *L’oratura del testo*

Il concetto di oratura crea in qualche modo una divisione interna al gruppo di *Baldus*: se Bàino e Cepollaro sono più cauti, Voce sostiene

⁴¹⁹ Roberta Moscarelli, *Lo cunto de la voce* cit., pp. 76-7

⁴²⁰ AA.VV. *Terza ondata...* cit., p. 99

⁴²¹ Mariano Bàino, *Ònne ‘e terra (terra con onde)*, Napoli, Pironti, 1994

⁴²² Clelia Martignoni, “Prefazione” in Mariano Bàino, *Ònne ‘e terra...* cit., p. 16

l'esigenza di «reinseire nell'orizzonte della poesia anche l'aspetto fonico-prosodico della parola, imposto [...] dalla trasformazione antropologica operata dai *media* elettronici⁴²³». L'oratura dunque sarebbe proprio l'aspetto fonico e performativo della poesia: la discussione sorge allorché ci si chieda se l'esecuzione orale del testo faccia parte della componente extra-testuale o di quella testuale. Nel primo caso l'oratura sarebbe aleatoria e il testo basterebbe gutenberghianamente a sé stesso; nel secondo caso invece, sorgerebbe il problema della veicolazione e trasmissione dell'aspetto fonico, considerato parte integrante del testo poetico.

In definitiva è il rapporto con l'oralità in genere che qui si pone. Baines tenta di trovare una mediazione tra l'aut aut summenzionato, sostenendo che l'oralità – in senso bachtiniano, dunque la dialogicità intrinseca del discorso poetico ovvero anche l'eco delle culture orali – viene comunicata attraverso la polifonia del procedimento allegorico di contaminazione tra lingue e stili. Ma Voce insiste sul carattere appunto non testuale dell'oralità, ovvero sull'esecuzione vocale del testo (che sarebbe propriamente l'oratura). La necessità di veicolare al fruitore l'atto performativo della lettura testuale è per Voce strettamente legata al problema dell'intermedialità (o multimedialità) che nel presente mediatizzato si pone. È l'intermedialità infatti che genera differenze dalle vecchie avanguardie, in un mondo in cui è ormai quasi del tutto scomparso il consumo di poesia su testi scritti: «da questo punto di vista, ho ritenuto opportuno iniziare ad impegnarmi nello sviluppo di un *tertium* inteso quale trascrizione fonetica del testo scritto che comprenda in sé anche tutti i tratti sovrasegmentali pertinenti all'oratura che a mio parere non trovano legittimamente spazio nel testo scritto propriamente inteso⁴²⁴».

Per Voce, che si richiama al pensiero di Ong, è proprio la vocalità, l'aspetto sonoro e fonetico (che avvicina la poesia alla recitazione) a dover essere tenuto in considerazione. Ong distingue un'oralità primaria, propria delle società non chirografiche, e un'oralità secondaria o *di ritorno*, che sarebbe quella legata ai nuovi mezzi di comunicazione: la scrittura infatti non è qualcosa di naturale ma è una forma di tecnologia che ristrutturata il pensiero rispetto all'originaria trasmissione orale di esso⁴²⁵. La scrittura riorganizza l'ordine dei concetti e lo sistemizza in un modo del tutto nuovo: in questo contesto, scrivere è una pratica solipsistica e non immediatamente pubblica (l'atto della narrazione scritta, ad esempio, impone la finzione di un futuro fruitore, di un lettore implicito anziché reale). Per Ong ogni influsso della tecnica sulla comunicazione è destinato a incidere profondamente sul modo umano di pensare: nella contemporaneità si assiste dunque

⁴²³ Guglielmo Pianigiani, "Ong, l'oralità e la poesia dei giovani" in *Allegoria*, n. 15, 1993

⁴²⁴ Lello Voce, "Tra Las Vegas e Harrar..." cit.

⁴²⁵ Per Ong il suono, più d'ogni altro senso corporeo, è importante per interiorizzare i concetti: «tutti i suoni registrano la struttura interna di ciò che li produce [ciò in cui ad esempio consiste il] far cadere una moneta per sapere se è d'argento o di piombo» (Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 105).

a un riemergere dell'oralità, attraverso le innovazioni tecnologiche multimediali, che è più precisamente un'oralità nuova. Se la scrittura s'incentra sul consumo e sulla lettura privata, l'oralità secondaria dell'era elettronica incrementa l'incidenza sonora della parola su quella scritta. In un suo saggio⁴²⁶ Ong mostra come «tra il mondo puramente orale delle origini e l'odierna oralità di ritorno indotta dalle tecnologie possono fissarsi i confini della nostra mentalità chirografica, interamente dominata dalla scrittura o dalla sua riproduzione su stampa⁴²⁷». Il recupero dell'oralità nel presente – lontano da premesse decostruzioniste o strutturaliste – è importante per riattivare dinamiche partecipative partendo appunto dalla dispersione multimediale dei linguaggi: il limite del pensiero onghiano sta nella concezione idilliaca (e a tratti troppo nostalgica) di una società non conflittuale e pacificata.

Infatti in ambito letterario per Ong l'oralità contribuisce allo sviluppo di una facoltà mimetica dell'arte (che riavvicinerebbe pubblico e *performer*) priva d'ironia distanziatrice. Per *Baldus* invece l'oratura dovrebbe avere proprio la funzione di esaltare le contraddizioni del reale: puntualizzando le posizioni, però, ritroviamo quella frattura summenzionata tra i sodali del gruppo. Se per Baines e Cepollaro l'oratura è solo «uno degli ambiti linguistici possibili nell'universo multimediale⁴²⁸» che si iscrive nel testo letterario sottoforma di idioletti, per Voce invece si tratta di agire sul testo letterario non solo stilisticamente: l'oratura diventa un genere ulteriore, un genere altro rispetto al semplice testo poetico (e il *tertium* di cui Voce parla è una trascrizione fonetica che renda giustizia sia alla parte scritta che ai tratti dell'oratura: a molte delle sue ultime pubblicazioni saranno infatti allegate audioregistrazioni). Il gruppo di *Altri luoghi* contesta in quest'ultima posizione il pericolo di una sopravvalutazione della componente fonica della poesia che porterebbe alla sacralizzazione del *verbo* dell'autore; ma Voce – nelle cui posizioni in effetti si avverte un'urgenza della presenza del produttore poetico sulla scena pubblica – risponde: «considerare il tradimento della “foné” rispetto al testo scritto un pericolo da scongiurare più che una ricchezza da far fruttare rischia di condurre alla conclusione che il testo scritto sia ininterpretabile, in sé compiuto e completo, con la conseguenza di sacralizzare, sì, ma questa volta il testo scritto⁴²⁹». In qualche modo Voce – che altrove s'è rivelato in accordo con alcune posizioni del gruppo genovese (come l'ipotesi di una lirica diversa in opposizione alle tesi antiliriche di altri esponenti del *Gruppo 93*) – vuole prendere atto della realtà dei *reading* pubblici, a cui invero il gruppo di *Altri luoghi* partecipa e che ritiene momento fondamentale, e della necessità di sfruttare strumenti diversi da quelli per la fruizione di un testo a stampa: «oggi [il testo poetico]

⁴²⁶ Walter J. Ong, *Interfacce della scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1989

⁴²⁷ Guglielmo Pianigiani, “Ong, l'oralità e la poesia...” cit.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Lello Voce, “Tra Las Vegas e Harrar...” cit.

si propone come oggetto complesso formato tanto dal supporto a stampa quanto dalla sua oratura e dal rapporto tra essi⁴³⁰». Già Barilli, in una posizione postmodernista, scriveva che rispetto ai *Novissimi* «la “terza ondata” viene a sancire il sorpasso: ora sono i media dell’oralità, della sonorità a condurre il gioco, e a trascinare dietro di loro ogni altro intervento gestuale-comportamentale, il che ci porta al primato di una dimensione performativa. In tutto questo contesto il termine inglese di *performance* assume un peso prevalente, dominante, il che comporta anche il primato della dimensione pragmatica sulle altre due rivali più tradizionali, la sintattica e la semantica. Naturalmente, ciò non significa che lo strumento tipografico esca di scena definitivamente; [...] ma certo, l’esito della declamazione orale si fa avvertire sempre più come necessario accompagnamento della veste grafica, magari con l’aiuto tecnologico del *compact disc* allegato, se non proprio attraverso una *performance* diretta, al modo degli antichi aedi e bardi della tradizione. Ma soprattutto, anche quando sopravvive, la versione tipografica scende di grado e di prestigio, deve riconoscersi assediata dalla preminenza del flusso orale⁴³¹».

Per il poeta in definitiva è lecito riadattare i testi alle diverse performance e dunque lavorare sulla tipologia dell’oratura: se su questa contestazione alle posizioni di *Altri luoghi* ci troviamo d’accordo, non lo siamo su quella più generale di Ong che accoglie con fervore il ritorno d’una oralità secondaria (che farebbe tutt’uno col neo-romanticismo, sacralizzando un presunto ritorno alle origini). Piuttosto, sarebbero da rivalutare alcune ipotesi di Virilio – autore tra l’altro di riferimento per tutto il gruppo di *Baldus* – a proposito dell’atrofizzazione della memoria e del pensiero nell’epoca della telematizzazione avanzata: «va da sé che la memoria morta del calcolatore rischia di provocare una perdita della memoria viva dell’uomo. L’accumulazione dell’informazione nelle banche-dati è una forma di capitalizzazione dell’informazione, che può portare – credo che questo processo sia già cominciato – a una specie di atrofizzazione della memoria viva dell’uomo e all’oblio della tradizione. Ricordo che la memoria orale è già scomparsa a profitto della memoria libresca. La perdita della memoria orale è assai grave. Le società antiche [...] hanno una memoria orale che risale a parecchi secoli. Questa memoria è stata praticamente abolita, non ne resta più nulla. Allora si può dire che la memoria orale è scomparsa a profitto della memoria libresca. [...] Ora il passaggio dalla lettura dell’uomo alla lettura mediante la macchina di un software, di una banca-dati, rischia a sua volta di far perdere la memoria libresca, come si è perduta la memoria orale. Dunque c’è un rischio di oblio e la possibilità di una industrializzazione dell’oblio⁴³²». Virilio fa centro proprio su uno dei problemi principali del postmoderno, senza per questo avanzare ipotesi forzate o conservatrici di

⁴³⁰ Lello Voce, “Relazione Baldus...” cit.

⁴³¹ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. 59

⁴³² <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio.htm#link006>

ritorno all'oralità: è chiaro che la poesia debba tener conto della realtà mediatica e informatizzata, ma deve farlo sempre a partire dal suo specifico (e ci sembra che il lavoro di alcuni produttori poetici della *Terza ondata* – a partire dagli autori già menzionati in questo e nei precedenti capitoli ad arrivare ad altri tra cui, per fare un solo esempio, ci basti nominare Carmine Lubrano⁴³³ – tenga in conto dell'interdisciplinarietà allegorica dei codici artistici di contro alla multimedialità acritica di alcune produzioni più marcate dal postmodernismo).

⁴³³ Al riguardo, si possono confrontare alcune pubblicazioni poetiche dotate di supporto audio, spesso in collaborazione con musicisti e attori: Carmine Lubrano – Rino Zurzolo, *PoemAverno* (libro e cd), Napoli, Projecta & Communication, 1999; Carmine Lubrano, *Carmen Libero* (libro e cd), Milano, D'Ambrosio, 2002

CAPITOLO IX.

IPERTROFIA, REPRESSO SOCIALE E CULTURE UNDERGROUND NELL'IMPOSTAZIONE TEORICA DI TOMMASO OTTONIERI

SOMMARIO

1. *Scarto, eccesso e culture underground*
2. *Lotta all'Io lirico*
3. *Strategie di posizionamento*
4. *Allegoria e pratica testuale*

1. *Scarto, eccesso e culture underground*

Uno dei primi gruppi attivi in ambito sperimentale già nel periodo del ritorno all'ordine è il collettivo *Kriptopterus Bicyrrhis* – o *K.B.* – di cui fanno parte Tommaso Ottonieri, Marcello Frixione, Lorenzo Durante e Gabriele Frasca. Se quest'ultimo non prenderà pressoché parte al dibattito intorno alla *Terza ondata*, è il primo a partecipare attivamente alla discussione (e anche alle riunioni del *Gruppo 93*) con diversi contributi teorici. Più saltuari gli interventi di Frixione e soprattutto di Durante (spesso limitati ai soli testi poetici). Dunque dell'ex collettivo *K.B.* analizzeremo essenzialmente il contributo teorico di Ottonieri e, laddove occorre, di Frixione. In seguito allo scioglimento del collettivo, sussisterà sempre – anche se non esplicitamente – un sodalizio teorico gli autori summenzionati: in questo senso potremo rileggere e analizzare in continuità le loro posizioni.

Come per *Baldus*, anche per Ottonieri, Frixione e Durante il punto di partenza è la critica alle tendenze restauratrici ed intimistiche della poesia negli anni Settanta e Ottanta. Ma suddetta critica è impossibile ad effettuarsi a partire da una posizione avanguardistica o di frontalità: il dominio dell'immaginario mercificato e dell'estetizzazione di massa è troppo schiacciante per poter imporre una qualsiasi pratica dirompente (che verrebbe subito riassorbita dall'istituzione). La pratica sperimentale può darsi solo a partire da un'idea di precarietà e di instabilità. Ottonieri si accosta all'idea di una letteratura della lateralità quale quella espressa da Luperini, ma ne chiarisce i termini: nella realtà contemporanea in cui il «grande ciclo del Controllo Immaginario del Presente⁴³⁴» è onnipervasivo e onnipresente, non restano luoghi incontaminati o anche di periferia e di margine. Ciò che

⁴³⁴ AA.VV., *L'anello che non tiene*, Reggio Emilia, Elytra, 1992, p. 17

resta appartiene totalmente allo scarto, alle macerie, a ciò che è inutile all'accumulazione: in questo senso tutto è centro e la periferia non esiste. L'ipotesi luperiniana è infatti viziata dal pregiudizio monologico della soggettività occidentale che pone se stessa e il proprio *logos* al centro di tutto. Per Ottonieri è vero semmai il contrario: e cioè che, partendo dalla consapevolezza dell'omologazione topica prodotta dalla società consumistica, il mondo appare sempre più composto da una miriade di localismi. È il concetto di soggetto e pertanto di centro a divenire sempre più anacronistico e virtuale.

Un riposizionamento allegorico all'interno di questa società indecifrabile dovrebbe avere il compito di dar luogo a «un processo che ricollochi i detriti di oggettualità [e] che squarci le ireniche sicurezze su cui riposa l'ordine simbolico (la cortina del Controllo che in esso e per esso si esercita) e perciò si situi sui *varchi* in cui tale ordine prova il suo cedimento, sino all'irrompere dei referenti inassimilati, inassimilabili, *altri*⁴³⁵». Infatti «per un poeta è necessario stabilire una forma di comunicazione che non sia quella oggettiva [...]. Già per il fatto che si tagli qualcosa (*versus* vuol dire andare a capo, creando una specie di ritmo periodico), la comunicazione lineare viene spezzata ed è soggetta ad una prima e decisiva sottolineatura⁴³⁶». I punti di crisi in cui interrogare la contemporaneità non sono le crepe che si aprono nel Sistema e lasciano intravedere l'*altro* – cosa che potrebbe apparire fin troppo metafisica – ma sono i luoghi in eccesso, i depositi di scarto del sociale. Già all'epoca dell'attività di *K.B.*, il collettivo praticava strategie di recupero iperletterario della tradizione (barocco e secoli Alti), di citazionismo (plagio, falso, riscrittura), di plurilinguismo e iperrealismo: una scrittura ipertrofica, dunque, che non corregge ma anzi incrementa allegoricamente l'eccesso del Sistema che ha prodotto gli scarti. Nella contemporaneità è possibile lavorare poeticamente in modo radicale e contaminato proprio a partire dall'esperienza culturale *underground*, ovvero da quelle controculture lontane dai luoghi ufficiali (quelle che Ottonieri definisce le culture hip-hop: post-punk, no-wave, cyber-hacker et coetera): è essenziale confrontarsi con le controculture nate «dal metabolismo di materiale immaginario e di tecnologia immateriale⁴³⁷».

Vi è dunque una radicalizzazione del fatto verbale mirante a una volontà di significazione *altra* dalla sfera autoriale, ma *entro* quella sfera (sfruttando dunque le materie in eccesso): in qualche modo Ottonieri recupera la nozione sanguinetiana di sabotaggio letterario in accezione allegorica, ma riadattata alla contemporaneità, proprio perché non attuabile sul semplice livello della frattura espressiva. Ciò che avviene è piuttosto un prepotente ritorno dei contenuti, un ampliamento della crisi, che si pone sulla soglia della comunicabilità senza rifuggire l'esperienza tormentosa della materia-

⁴³⁵ Tommaso Ottonieri, "Corpo dei margini. Situarsi sull'anello che non tiene" in *Allegoria*, n. 11, 1992

⁴³⁶ AA.VV., *Letteratura degli anni Ottanta...* cit., p. 370

⁴³⁷ Tommaso Ottonieri, "Parabole di posizionamento" in *Allegoria*, n. 18, 1994

lità espressiva (siamo agli antipodi delle poetiche evocative novecentesche, eppure in termini affatto differenti da quelli ad esempio di *Baldus* o anche di Leonetti): «io credo che la *letteratura* – considerato che tutto o quasi tutto si è fatto mai, su carta, in Italia, è *letteratura* (*iperletteratura*, esplosa-implosa, nel migliore dei casi) – non potrà mai (per riprendere a mia volta una distinzione canonica e felice) evolvere a *scrittura*, proprio per questa sistematica rimozione dell’apertura, della strada⁴³⁸». Ci sembra qui di ravvisare coordinate molto prossime a quelle dimarchiane, relative ai concetti di scrittura espressiva e di tensione aldilà del segno: ma Ottonieri recupera positivamente le esperienze subculturali che partono proprio dall’eccesso di mercificazione e dal dominio dell’immagine, con l’intento di «buttare la scrittura sopra la strada: portare la scrittura verso la strada⁴³⁹». La pratica di questo recupero degli scarti del capitale, è vitale per la poetica (sia narrativa che non) di Ottonieri:

Quel braccio della via Domiziana, che da Pinetamare conduce fino alla media via di Mondragone per snodarsi poi su località Le Vagnole, e oltre in direzione di Baia Domizia che il poeta Tammaro folle di lei cantò infelice, era arteria di gran passaggio, prima che ci costruissero la superstrada esterna. Una miriade di piccole attività s’era impiantata a costellare l’antica strada dalla conformazione che avreste detto casuale larga quattro corsie senza spartitraffico con improvvisi insidiosi restringimenti, cinque o sei semafori su cui a bella posta rosso e verde restavano accesi insieme, belle puttane nere a funzione di pietre miliari, se nessuno se le sbatteva in quel momento a ventimila in piedi, così, loro fumando cicche, strette contro un palo. Meraviglioso specchio di quella che nel Sud della Penisola è proverbiale intendere quale: l’industre intreccio filantropico di mafie e poteri locali – se non la loro identificazione tout court certo a nobili scopi. Certo un nugolo di singolari concessioni, o di non-concessioni ben tollerate in attesa del periodico condono, avevano plasmato quella landa litoranea in uno strano affastellamento strappacore, cementato asfalto e pozzi neri, puzzo veleggiante oltre i lagni dalla parte di Scalzone, gran rivolo fecale a solidificarsi come cemento all’aria, magma corrente verso il grande mare. I ragazzini si pistoleggiavano ridendo, cazzetti infuori, negli assolati slarghi davanti ai caseifici; le mozzarelle venivano su naturalmente, come bianchi funghi, uscite grosse dalle grosse mani nate a far quello, e i fruttaroli delle pagliarelle, ai cigli della strada, ambulanti ai semafori d’indistinguibile etnia smerciando fazzoletti di carta, o accendini, o parasole. Tutto questo pullulare di microattività lungo la fettuccia tra palude e rovente lido, si edificava per ampi aggregati di concetti al di là del suo pensabile, sino a conformare un nuovo assetto ecologico dell’elemento greve; le bufale, i fiumi di densa sborra, le cascate dalle cosce di puttana, i villini palazzinati, nuovi status-symbol dei ricottari d’ultima generazione con annessa piscina prefabbricata: gli automercati, poi, le pinete, le stagioni sempre uguali sempre maledette, i maneschi sottoufficiali della Nato, a inebetirsi dei rivoli di birra spillati in birrerie rivestite d’abete, stile tirolese, si sareb-

⁴³⁸ Tommaso Ottonieri, “Sperimentazione, citazione, comico: alcuni quesiti di ‘poetica’” in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987

⁴³⁹ AA.VV., *L’anello che non tiene* cit., p. 80

be detto, v. Pinetamare (200 varietà di birra in 60 mq, ed è un bel numero); una danza del ventre abbozzata, la voglia matta di sbattersi ancora, le discoteche dove luccicano le lame, e fuori, fuori infinite esposizioni di caminetti prefabbricati, infiniti muggiti di bufale e mazzoni aprivano le danze. Tutto doveva essere condonabile, in quella terra escresciuta dai suoi scarti, terra teorica ad inverare i sogni più splendidamente sordidi, tutto sarebbe stato condonato. Tranne la morte: venuta all'improvviso, fra le correnti furiose, placide di quel denso mare abitato, che ti riempie la pancia, eh, del suo plumbeo montare⁴⁴⁰.

Già in questo frammento estratto da *La strada di Mondragone*⁴⁴¹ troviamo esemplificata in modo allegorico la poetica del recupero dello scarto summenzionata. La materia del narrare si presenta violentemente come eccedenza e restituisce il senso di una realtà abbandonata al degrado, al marcimento di sé stessa: la *questione meridionale* diventa anche allegoria d'una più generale condizione social-esistenziale. È come se questo luogo periferico del sud divenisse il serbatoio di raccolta d'ogni escrescenza, d'ogni surplus (negativo) della società. Il riferimento a luoghi, ambienti e topoi dell'immaginario collettivo della sottocultura e del sottoproletariato napoletano è costante: ma non al fine di una mitizzazione. Piuttosto, l'accostamento paratattico di immagini di degrado in modo quasi sempre volutamente acritico, accresce la capacità noetica di una narrazione consapevolmente artificiale che 'racconta' una realtà grottesca e mostruosa (ma a cui la popolazione indigena è assuefatta e a cui l'opinione pubblica guarda come a un che di pittoresco). L'eccesso di materiali che gonfia prepotentemente il tessuto semantico del testo non è barocco perché non è finalizzato a un gusto edonistico della descrizione, magari in senso parodico-mimetico: piuttosto il movimento di dilatazione descrittiva reifica in qualche modo tutta la materia del narrare e si dà come allegoria della dilagante mercificazione consumistica (dal cui processo derivano i materiali "di risulta" con cui il testo viene a crearsi).

L'immersione nelle contraddizioni del presente comporta la visione d'una realtà che si sgretola parallelamente alla lingua: ciò è vissuto in modo ironico e spietato. L'inferno de *La strada di Mondragone* è, come affermano Carlino e Mastropasqua, «senza ombra di sublime, realistico come lo è Malebolge, comico, anzi tragicomico. Fanno inferno non solo il paesaggio [...] con segnali che lo iperdenotano tra produzione, commercio e consumo, o quel teatro di varissima umanità le cui maschere turbinano sulla scena (mafiosi profittatori, prostitute e turisti, camionisti ed extracomunitari); fanno inferno il ritmo tesissimo e concitato che travolge il discorso [...] l'entropia dei suoni, il plurilinguismo⁴⁴²». Dunque un umorismo antiestetico e noetico, di contro alla superficialità triviale e leggera propria del

⁴⁴⁰ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp. 159-60

⁴⁴¹ Il frammento qui estratto da *La strada di Mondragone* è monolingustico: in realtà nell'intero testo sono assidue e attive le pratiche citazioniste, plurilinguistiche e pluristilistiche e in alcuni tratti il testo perde anche l'andamento narrativo per farsi prosa poetica.

⁴⁴² AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 248

realismo mimetico: anzi, per Ottonieri il comico è la strada e la sua rimozione non può che portare all'inebetimento caratteristico di un qualsiasi discorso acritico.

2. *Lotta all'Io lirico*

Abbiamo in precedenza ricordato come le posizioni dell'ex collettivo *K.B.* abbiano trovato terreno comune nella lotta al soggettivismo intimistico e all'Io lirico. Già Ottonieri, invitato a partecipare ad un'antologia incentrata sulla riscoperta del valore orfico ed ermetico della poesia negli anni Novanta, si chiedeva: «c'è un sapere veicolato dalla poesia? Un sapere di cui è portatore il poeta? Se esso, dunque, c'è (e poniamo che ci sia), di certo non risiede nelle enunciazioni che un testo di poesia può contenere, per quanto ellittico (oscuro... orfico... sapienziale...) questo testo si dia; credo piuttosto che il sapere della poesia vada ricercato intorno alle pratiche che il verso impone a chi s'arrischia a *trovarlo*. [...] Un verso, per essere veramente un verso, dev'esser menzognero e quasi infido: la sua "leggibilità" è segno del suo fallimento⁴⁴³». Inoltre, in sede di discussione sulle *Tesi di Lecce*, Ottonieri scriveva: «noi abbiamo visto rispuntare, anoressici zombies, i custodi sempiterni dell'ineffabile, o dell'italiota-letterario⁴⁴⁴». Contro il modello logocentrico e soggettivistico – già analizzato nel precedente paragrafo – la poesia dovrà piuttosto dilatare le fratture e mostrare la precarietà con cui lo stesso concetto di Soggetto è dall'ideologia dominante tenuto insieme:

c'è sempre qualcosa che tiene attaccato
c'è sempre una colla che tiene distratto
un filo tra i denti che incide lo strappo
tra il tempo che vedi e il tempo del tatto

c'è sempre qualcosa che lega il tuo lato

c'è sempre qualcosa che lega al tuo lato
qualcosa che lega dispone il tuo stato
s'attacca alla bocca dal sonno ti stacca

qualcosa che ti si lega al lato

qualcosa che ti si lega al lato

qualcosa che ti si lega al lato

qualcosa che attacca su te la tua stasi⁴⁴⁵

⁴⁴³ AA.VV., *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana* (a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica), Venezia, Marsilio, 1995, p.207

⁴⁴⁴ Tommaso Ottonieri, "Progetto e dispersione" in *L'Immaginazione*, n. 49, 1988

⁴⁴⁵ Tommaso Ottonieri, *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002

Il potenziale semantico di questo testo intitolato *Colla* si stratifica su diversi livelli. A un primo e generale livello ritroviamo le immagini della colla come allegorie della frammentazione dell'io artificialmente tenuta assieme: sempre e ovunque è qualcosa di precario, un collante, a riunire le molteplici sfaccettature della realtà. A un secondo livello il testo è allegoria della poesia stessa nel suo farsi e della poesia in generale: è metapoesia. Ma non in funzione ludica, magari come divertissement oulipistico incentrato sullo smontaggio combinatorio del testo. Piuttosto qui si vuole restituire la consapevolezza della convenzionalità della lingua nonché della progettualità artificiosa della poesia: inoltre, si vuole ricordare il senso della *parole* poetica, che mira non allo sprofondamento edonistico ma piuttosto al risveglio di coscienza noetico dal torpore della comunicazione mediatica. I doppi senari conferiscono al testo una scansione ritmica martellante e a ciò contribuisce l'andamento anaforico di alcuni versi ("c'è sempre", "qualcosa che"). La stessa triplicazione del nono verso ("qualcosa che ti si lega al lato") sembra in un primo momento costituire pausa evocativa di distensione eufonica: in realtà, considerando anche il fatto che questo tipo di verso non trova collocazione metrica precisa – essendo sia il decasillabo con primo accento sulla seconda sillaba che l'accoppiamento di un quinario e di un senario due tipi di versi piuttosto rari nella tradizione italiana – esso non fa che accentuare la frattura dell'andamento prosodico (e ricordare la labilità con cui i frammenti, *incollati* assieme, formano il tutto). La conferma è nella coda, composta da un unico verso nuovamente di due senari, che riprende il ritmo incessante e forsennato dell'intero componimento.

Anche Frixione sottolinea che l'ondata restaurativa e intimistica dipende fondamentalmente dall'attaccamento al soggettivismo occidentale oltre che dalla capillarizzazione dei linguaggi mediatici. In definitiva, è il parlante in crisi più che il linguaggio: «è in crisi l'uso estetico del linguaggio. Lo è certamente per la proliferazione delle immagini, per l'ipertrofia delle forme di espressione multimediale. Ma questo è soltanto un fattore fra gli altri. Una delle ragioni della crisi risiede nel fatto che l'uso letterario del linguaggio è rimasto in gran parte legato ad una concezione del linguaggio come dominio del parlante⁴⁴⁶». Sentimenti e intenti personali possono in senso popperiano motivare una poesia, ma non la giustificano: in quanto oggetto estetico e letterario il testo appartiene «al mondo degli intelligibili (come le teorie, i miti, le leggi e le ipotesi): [...] come Euclide non poteva conoscere tutti i teoremi della "sua" geometria (nessuno lo potrebbe, giacché sono infiniti), così il poeta non può conoscere tutti i meccanismi all'opera nei "suoi" versi. [...] Il senso delle parole non è nella testa di nessuno, ma nelle pratiche condivise⁴⁴⁷». Dunque per Frixione l'autore non ha una posizione privilegiata poiché i suoi testi, per essere valutati, devono venire inseriti nel contesto della letterarietà, della società e delle interpretazioni. Se si fonda-

⁴⁴⁶ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 140

⁴⁴⁷ Marcello Frixione, "Poesia oggettiva" in *L'Immaginazione*, n. 58, 1988

se l'intelligibilità di un testo poetico sulla sola emotività dell'autore, l'«estheticamente rilevante, sarebbe esclusivamente privato, del tutto incommunicabile. La poesia, per definizione, riguarderebbe solo chi la fa: chi scegliesse questa alternativa non avrebbe poi alcun diritto di pretendere che altri leggano quello che lui scrive⁴⁴⁸». È però anche vero il contrario, e cioè che delineare una teoria letteraria deve essere fatto al fine della costruzione testuale (posizione, questa, simile a quella di Voce a proposito del *pensiero prammante* anceschiano): «Frixione sostiene “la necessità di elaborare una teoria adatta non a priori ma lavorando sui testi, e avendo però chiaro dove si vuole andare [con lo scopo di] elaborare canoni teorici partendo dai testi e non a priori”⁴⁴⁹».

Per una lotta al soggettivismo poetico, allora, si tratterà di approcciare il testo con un atteggiamento di deriva anti-intimistica più che di erranza mistica: «lasciarsi andare laddove le cose ti portano, nella loro instabilità costante, occasionalmente, dentro l'esterno⁴⁵⁰». Per Ottonieri ciò accomuna i diversi componeti della *Terza ondata*, che «hanno spesso sviluppato il senso di questa rinuncia alla lirica e al simbolo (linguaggio dell'interiorità irrelata) e devoluzione all'esterno come universo e spesso labirinto delle narrazioni⁴⁵¹». È vero che però la direzione della nuova ricerca proiettata verso l'esterno sembra a tratti accostarsi a posizioni filo-postmoderniste: nell'era della *testualità diffusa*, la poesia e in generale la letteratura è dominata dalla tensione a uscire fuori da sé stessa. Se per Di Marco la tensione a significare aldilà del segno era propria dell'espressionismo allegorico, negli anni Novanta Ottonieri sembra piuttosto rivalutare alcuni fenomeni che sembrano però essere privi anche di quella tensione quanto meno antagonista che dominava la controcultura underground.

La rivalutazione della letteratura cannibale, del pulp e di altre mode letterarie pop, più che esplorazione del sommerso dall'estetizzazione capillare, ci appare invero uno spostamento verso quegli approcci acritici di cultura, magari ribelli al sistema, ma privi di riflessione teorica e dunque dal capitale postmodernisticamente inglobati e raggirati. Ciò che domina gli anni Novanta è un certo «realismo dell'immateriale: medialismo, dilatazione di un immaginario commerciale, virtualità, strada, narcisismo [...] condotto fino alla sua esplosione [...]; disorientamenti, irricomponibilità della/e esperienza/e, pulsioni mistiche dell'impossibile, trashismo trascendentale. Anche qui [...] la chiave etica, pur presente, si mimetizza nell'impassibilità della rappresentazione⁴⁵²». In questi assunti c'è come un recupero, ai fenomeni di moda, di un certo livello di criticità seppure incosapevole. È

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ Nadia Cavalera, “Nascita del gruppo ‘93” cit.

⁴⁵⁰ Lorenzo Durante - Marcello Frixione - Tommaso Ottonieri, “Intorno ad un realismo letterario. Epistole a margine del progetto ‘Gruppo 93’” in *L'Immaginazione*, nn. 79-80, 1990

⁴⁵¹ Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 132

⁴⁵² *Ibid.*, pp. 134-5

questa chiave etica pur presente ma mimetizzata, cioè priva di tendenza e priva di consapevolezza, che indebolisce le ipotesi peraltro suggestive di attraversamento delle subculture e controculture metropolitane: e questo conferma anche la tesi secondo cui qualsiasi progetto che miri a modificare lo status quo dall'interno, non faccia che corroborare il sistema e farsi da esso fagocitare.

3. *Strategie di posizionamento*

Se il *Gruppo 93* ha avuto il merito di praticare una forte spinta in direzione di «in un futuro migliore, e cioè, finalmente aperto alle pulsioni della strada⁴⁵³», le sue vicende, dalla nascita allo scioglimento, dimostrano come sia impossibile nel presente perseguire un progetto egemonico o comunque di scontro diretto con l'istituzione letteraria. In effetti il *Gruppo 93* fu in un qualche modo un'avanguardia, anche se virtuale, dove la stessa nozione di avanguardia fu messa in questione: infatti Ottonieri non condivide l'assunto di Guido Guglielmi secondo cui costituisce avanguardia ciò che eteronomicamente sottende un progetto politico (che invece, nel settimo capitolo di questa tesi, abbiamo sottolineato essere condizione necessaria). In queste asserzioni si rileva la paura di imprigionare un movimento per sua natura vitale in una qualche etichetta: ciò che è d'uopo è sottrarsi «da un lato, alla partecipazione di quelle che sono le logiche culturali dominanti, elaborando forme altre di “politica culturale” e di comunità culturali (è ciò che Luperini definirebbe “la lateralità”), dall'altro, alla tentazione di istituzionalizzare il proprio discorso foss'anche *d'avanguardia*, congelarlo su di sé, renderlo incasellabile e chiuso allo scambio⁴⁵⁴».

L'avversità immediata e diretta fu necessaria negli anni Ottanta per contrastare il dilagante ritorno all'ordine ma, oggi, continuare una battaglia su medesime posizioni di un tempo sarebbe per Ottonieri problematico: «*opposizione* come processo, non come statico posizionamento; *avanguardia* come luogo di chi ha deciso il proprio posizionamento, seppure in una postazione *impossibile*⁴⁵⁵». Qui ci sembra che dell'avanguardia si recuperi appunto il solo momento utopico negativo, quello privo della spinta propulsiva a modificare lo stato di cose dell'esistente: Ottonieri decreta dunque lo scacco di qualsiasi ipotesi di progettualità moderna e si chiede se non sia il caso di elaborare addirittura una dialettica negativa (che però sarebbe appunto propria di una logica tutta modernista). Un nodo che il *Gruppo 93* ha avuto il compito di sciogliere, e ha solo parzialmente sciolto, è stato la scelta del luogo in cui posizionarsi all'interno dell'era della testualità diffusa. Se ormai l'immaginario collettivo e soprattutto la realtà materiale sono concretamente colonizzati da un'estetizzazione capillare e mediatica, le cui

⁴⁵³ AA.VV., *L'anello che non tiene* cit., p. 20

⁴⁵⁴ Tommaso Ottonieri, “Parabole di posizionamento” cit.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

coordinate vengono imposte altrove, resta solo da decidere quale posizione occupare all'interno di questa realtà globalizzata. Ottonieri verifica l'esistenza di quattro possibili attività posizionali nel presente, che corrispondono ad altrettante strategie di resistenza non direttamente letterarie, ma che possono alla letteratura essere applicate: «il *virus*, il *limine*, la *riserva*, la *rete interattiva*⁴⁵⁶».

Il *virus* coinciderebbe con una tattica di penetrazione del cuore del sistema per sabotarlo con i suoi stessi strumenti: «il suo modello esemplare è l'hackeraggio telematico: il suo principio è quello di una defunzionalizzazione del sistema operativo tramite i medesimi strumenti e le medesime categorie che esso accampa⁴⁵⁷». Questa prima ipotesi ci sembrerebbe propria delle neoavanguardie, di interruzione della comunicazione a partire da un medesimo codice: ma oggi è impraticabile perché già storicizzata e riassorbita, in quanto tecnica di scontro frontale e sabotaggio. Proprio questa strategia è stato il discrimine, a detta di molti tra i produttori poetici del *Gruppo 93*, con le vecchie avanguardie. Se però una strategia del genere, applicata oggi, si mostrerebbe insufficiente, si possono comunque ricavare alcuni insegnamenti di carattere più propriamente etico dall'azione più propria della tattica d'hackeraggio⁴⁵⁸. Il *limine* sarebbe invece la parabola di posizionamento più prossima alle idee espresse da Ottonieri: coinciderebbe infatti con un collocarsi tra le masse dei detriti (scarti, macerie, residui, materiale rimosso e represso) prodotti dalla generale reificazione del sistema so-

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ «L'hackmeeting è l'incontro delle comunità e delle controculture digitali italiane. Tre giorni di seminari, giochi, feste, dibattiti, scambi di idee e apprendimento collettivo. Esprimiamo una visione dell'hacking come attitudine, non esclusivamente informatica. Il nostro essere 'hacker' si mostra nella quotidianità anche quando non usiamo i computers. Si mostra quando ci battiamo per far cambiare quanto non ci piace, come l'informazione falsa e confezionata, come l'utilizzo delle tecnologie per offendere la dignità e la libertà, come la mercificazione e le restrizioni imposte alla condivisione delle conoscenze e dei saperi. Siamo sinceramente spaventati dalla velocità con la quale la tecnologia viene legata a doppio filo al controllo sociale, alle imprese belliche, ad una malsana e schizofrenica paura del proprio simile: il nostro approccio è diametralmente opposto. [...] L'incontro si svolgerà in un luogo a stretto contatto con la realtà autogestite. E come i precedenti anche questo meeting è totalmente autogestito e autofinanziato. Non abbiamo sponsor né etichette. L'intera organizzazione tecnico logistica viene portata avanti durante l'anno da un collettivo virtuale. [...] Forziamo la condivisione interna delle conoscenze. E forziamo l'utilizzo di tecnologie e software liberi e non commerciali, come il sistema operativo linux e gli altri programmi nati da queste filosofie. Ci saranno anche seminari e dibattiti, aperti al pubblico e gratuiti, in cui si parlerà di tecnica ma anche di politica. Porteremo avanti il discorso sui diritti digitali che da tempo viene seguito dall'underground digitale italiano, parleremo di free software e filosofie annesse, parleremo di economie della rete, lavoro nella rete e molto altro ancora» (<http://www.hackmeeting.org/home.html>). La citazione è estratta dall'introduzione all'incontro periodico di hacker italiani, l'*Hackmeeting* (l'ultimo si svolge dal 6 all'8 giugno 2003 a Torino). I temi relativi all'hackeraggio non vertono solo sulla violazione di sistemi informatici e sono molto più numerosi di quelli trattati nelle poche righe qui riproposte: essi spaziano dal copyleft (ovvero abolizione del copyright, cioè del diritto d'autore) allo sviluppo gratuito e alla libera distribuzione di programmi informatici (software), ancora al sabotaggio di siti Internet ritenuti reazionari (di partiti politici conservatori, di organizzazioni di destra, di multinazionali). Quella hacker è una vera e propria etica, che nasce dalle sottoculture antagoniste underground e utilizza gli stessi strumenti prodotti dal controllo sociale mediatico per reagire contro di esso: va da sé che una bibliografia cui rimandare, anche solo parziale, è in questa sede incompatibile. Per ulteriori informazioni si può comunque accedere al sito web summenzionato.

ciale. Una strategia del limine consisterebbe nell'insinuarsi fra gli spazi interstiziali dell'istituzione, facendo proprie ed anzi esaltando le contraddizioni e divaricando le fratture. L'attività posizionale delle *riserve* sarebbe propria di quei soggetti (teorici, critici produttori poetici) appartenenti alle vecchie stagioni letterarie, ma ancora operanti in senso egemone o, al limite, testimoni almeno dell'impossibilità d'agire e testimoniare (l'esempio sarebbe Celati): ovviamente questa strategia imporrebbe l'assunzione di un atteggiamento passivo e immobilistico. La *rete interattiva*, infine, sussume il modello di Internet sottoforma di rete di scambio perenne e di scrittura continua: questa, unita alla strategia del limine, sarebbe per Ottonieri l'unica strada percorribile all'indomani dello scioglimento del *Gruppo 93*, per tutti i soggetti che intendano la pratica letteraria come pratica appunto comune, collettiva, di gruppo.

Queste quattro parabole di posizionamento hanno il pregio di mostrare chiaramente tutto il ventaglio possibile di soluzioni all'impasse dell'agibilità antagonista della letteratura contemporanea. In ogni caso è importante constatare il fatto che Ottonieri consideri già ineluttabile la postmodernità come categoria dell'essere attuale, come condizione. Ovvero: se il Linguaggio – e dunque il linguaggio tutto, qualunque forma di linguaggio – è totalmente gestito e conquistato dall'apparato mediatico e dalla lingua del Controllo, un tipo di comunicazione su base linguistica non potrà che darsi all'interno di quell'ordine costituito. La differenza infatti è tra «una marginalità retorizzata quando non ridotta a cliché [...] che è quella dell'offerta-al-Consumo [...] e – dall'altro lato – una modalità rappresentativa che si riproponga in un margine impazzito e senza santità, che nessun esteta o supereroe potrà redimere né rifunzionalizzare, ma, casomai, nelle sue avanguardie sociali, tenterà una liberazione⁴⁵⁹». In definitiva, Ottonieri sembra estremizzare in un aut aut alcune posizioni già assunte in ambito di dibattito sul *Gruppo 93*: andando ancora più a fondo della lateralità luperniana, infatti, egli pare sostenere che l'antagonismo non possa avere alcuna attualizzazione all'interno dei codici linguistici e letterari. Qui il sentiero ci appare però biforcuto in un aut aut tutto in declino: o l'antagonismo è praticabile soltanto lukacsianamente come 'vita vissuta' (e allora qualsiasi progetto letterario antagonista o quantomeno critico è impossibile anche solo a progettarsi, dunque non resta che abbandonarsi al dominio dell'immaginario reificato e postmodernista) o invece l'antagonismo letterario si mostrerà sempre sottoforma di una dialettica negativa, come momento di resistenza (che appare, a dire il vero, più come momento di conservazione e di tutela o di fuga immaginaria in senso francofortese), e la funzione oppositiva sarà allora affidata solo ed unicamente all'azione politica extraletteraria.

⁴⁵⁹ Tommaso Ottonieri, "Corpo dei margini..." cit.

4. *Allegoria e pratica testuale*

Quanto alla pratica testuale: se, come visto, la scrittura di Ottonieri procede soprattutto sugli scarti e sulle macerie proprie del represso sociale, la scrittura di Frixione e Durante è incentrata invece principalmente sull'allegorizzazione di modelli e strutture del passato, in un duplice movimento tra «il rispetto della superficie letterale del testo e il tradimento continuato delle sue strutture ideologiche sottostanti⁴⁶⁰». Piuttosto che dilatare la semanticità del testo per caricarne il senso polemico e artificioso, Frixione e Durante tendono per lo più a recuperare riferimenti culturali al fine di dissacrare l'istituto della letterarietà tramite un'autocontestazione interna: «i metri “antichi”, infatti, obbligano le parole normali del buon vocabolario a connubi arditissimi, a divaricazioni impensate, da cui le unità di senso, i sintagmi, escono definitivamente distrutti. O, meglio ancora, è come applicare al discorso delle sorte di tensori, di armature che lo obbligano a torsioni innaturali⁴⁶¹». Un esempio di allegorizzazione di un modello del passato è dato dal seguente testo:

ninfa motociclista

sottesa all'arco della scossa 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 che si lava i denti

disserra il labro, nice e dentifrici
di gemma in gemma accoglie (se non
ne pàscan càrie di éduli residui).⁴⁶²

In questo stralcio tratto da *Ninfe*, Frixione sottopone ad abbassamento allegorico una delle immagini più ricorrenti nella tradizione arcadica italiana.

⁴⁶⁰ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 123

⁴⁶¹ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. 72

⁴⁶² AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 135-7

Il testo si presenta immediatamente in modo paradossale e dissonante: il tono elevato e il tema arcadico si mescolano a un lessico quotidiano e metropolitano (“gomme”, “gli iddii delle autostrade”, “wafer”, “dentifrici”), infarcito di termini tecnico-scientifici (“neoplasie”, “sarcoma”, “diaspro”, “glittico”) ma impreziosito e nobilitato. Vi è una tendenziosa e puntuale costruzione del paradosso, e un’altrettale reificazione di ciò che nella tradizione italiana è stato sempre sacralizzato: la ninfa, che trasfigura e trasporta la donna in un una dimensione arcadica, agreste e incontaminata. Invece «nelle *Ninfe* di Marcello Frixione surrealismo ed astrazione si combinano in un processo di raggelamento e *mineralizzazione* di tutti i livelli testuali. [...] Da simbolo dell’unità di Umano e Naturale (dell’unione panica dell’Uomo con la Totalità, della dialettica tra Particolare e Universale) [la ninfa] viene ridotta a *ninfa minerale*, espressione della reificazione e della scissione⁴⁶³». Gli stessi nomi propri delle ninfe vengono scritti privi della lettera maiuscola (“nice”, “clori”, “lilla”). Frixione non si limita solo a disacrare questo topos, ma allegorizza anche l’artificialità costruttiva linguistica (sottolineata dalle fratture continue – tramite gli enjambments e le rime imperfette – alla linearità del discorso resa armonica dagli endecasillabi), distruggendo appunto la presunzione d’innocenza propria delle poetiche neo-romantiche, bucoliche e intimistiche.

Nello specifico di Durante, poi, si può notare come «le forme culte tratte dalla tradizione siano richiamate in servizio con una funzione di divaricatori, di tensori, fino a far scricchiolare le giunture del discorso, o addirittura spezzarle [...]. Ed è proprio come sottoporre il materiale verbale a un processo di centrifugazione, di smembramento, di sfilacciatura, risultante dal fatto stesso che i vari sintagmi, scissi l’uno dall’altro, si diffondono a raggiera sulla pagina, aprendosi a ventaglio, procedendo a un’occupazione estensiva dello spazio⁴⁶⁴».

Riguardo alla scrittura di Ottonieri, per Barilli la chiave di lettura sta nell’ipertrofia (come osservato nei paragrafi precedenti⁴⁶⁵): «l’avvento dei cultori di quell’intraverbalità che mi ero permesso di profetizzare, ovvero di una rimodellazione in profondità nel corpo della parola, quasi con l’intento di mutarne il DNA, si realizzava con grande forza. [In Ottonieri] il dato da cogliere sta proprio nel concetto di ipertrofia, [...] un’estensione smodata, illimitata della volontà di esprimere, facendo forza su tutte le barriere linguistiche, sia del vocabolario che della grammatica. Quale fosse la matrice di quella spinta vorace e irresistibile, è presto detto: si dava, finalmente, la caduta della Galassia Gutenberg, entro le cui maglie i Novissimi, avevano per lo più limitato la loro ansia annessionista e appropriativa⁴⁶⁶». Per Barilli è infatti la maglia tipografica, pur anche nei testi a stampa, che

⁴⁶³ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., pp.22-3

⁴⁶⁴ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. 73

⁴⁶⁵ Il titolo della prima prova letteraria di Ottonieri è, infatti, quantomeno indicativo: Tommaso Ottonieri, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980

⁴⁶⁶ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., pp. 58-9

si dimostra assediata dal flusso orale: ciò è testimonianza del fatto che il testo poetico viene attraversato in qualche modo dall'intera impalcatura di linguaggi, oralità e comunicazione della contemporaneità. Scrive infatti Ottonieri: «poiché la realtà è data attraverso un denso strato di conoscenze teoriche, specialistiche, una letteratura realista deve necessariamente essere una letteratura colta e complessa. E al tempo stesso una letteratura “superficiale”, “estesa”, che percorra i vari usi del linguaggio, i vari campi del sapere⁴⁶⁷».

Questo attraversamento ovviamente deve essere critico ed autocritico per non cadere nel rischio di diventare apologetico: deve, in definitiva, recuperare il represso e lo scarto sociale con dolore e con crisi (che, sole, sono il simbolo dell'apertura e della semanticità del testo). L'utilizzo del materiale già esistente, ovvero la stessa citazione, deve avere il compito di deformare la testualità che placidamente scorre su (dentro) di noi: «più intrigante, direi, è constatare *a quale livello* la citazione venga alla luce; perché il subconscio (il culturale, s'intende) emerge, tutti lo sanno, emerge a tradimento, ed è già linguaggio⁴⁶⁸». Il testo allora deve presentarsi sotto forma di presenza materiale con un'immanente e continua autocritica di sé, che è l'unico rimedio (perennemente instabile e dunque da riaggiornare incessantemente) alla colonizzazione effusiva e onni-sentimentale da parte dell'immaginario mercificato mediatico della comunicazione⁴⁶⁹. Non sono cioè da creare nuovi codici di riferimento, dunque, ma piuttosto è da riconoscere e non falsificare l'instabilità dell'essere: in ciò si concentra per Ottonieri l'intero problema del postmoderno.

⁴⁶⁷ AA.VV., *Gruppo '93...* cit., p. 141

⁴⁶⁸ Tommaso Ottonieri, “Sperimentazione, citazione, comico...” cit.

⁴⁶⁹ Tommaso Ottonieri, “Il tempo del sentire: del sentire il tempo” in *L'Immaginazione*, n. 115, 1994

CAPITOLO X.

AUTORIALITÀ, AUTORITÀ E NUOVA LIRICA NELLA POETICA DEL COLLETTIVO DI *ALTRI LUOGHI*

SOMMARIO

1. *Una letteratura sperimentale di resistenza*
2. *La lirica nuova di Altri luoghi*
3. *Strategie di contaminazione*
4. *Oralità e televisione*

1. Una letteratura sperimentale di resistenza

Il gruppo di *Altri luoghi* (definito dagli stessi autori come “collettivo di pronto intervento poetico” e costituito da Marco Berisso, Piero Cademartori, Guido Caserza, Paolo Gentiluomo e Massimo Drago, prematuramente scomparso nel 1999) si riunisce attorno all’omonima rivista edita a Genova. Nel settimo capitolo già abbiamo esaminato le posizioni di questo gruppo relative ai problemi dell’avanguardia e del rapporto tra autore e *auctoritas*: in questa sede invece prenderemo in considerazione altri problemi e approfondiremo l’analisi delle strategie retoriche di composizione del testo, ricordando che per *Altri luoghi* – così come per *Baldus* e per i componenti dell’ex collettivo *K.B.* – la teoria letteraria deve sempre partire da un serrato confronto con i testi. E pertanto deve continuamente verificare la propria validità interrogando contestualmente la produzione poetica cui fa riferimento e mettendola in rapporto con la produzione letteraria *altra*.

Dunque anche il giudizio sul *Gruppo 93* può partire solo da una preventiva ricognizione sui testi e sulla situazione generale della letteratura italiana degli anni ottanta e novanta. Sebbene una storicizzazione tematica per linee o tendenze rischi di fornire una visione troppo precaria e generalizzante del fenomeno preso in considerazione (come fa notare Berisso nel convegno di Reggio Emilia *Ricercare 94*)⁴⁷⁰, è d’uopo rilevare alcune caratteristiche comuni al lavoro delle diverse realtà sperimentali al fine di facilitarne l’esemplificazione. In effetti l’esperienza del *Gruppo 93*, per *Altri luoghi*, costituisce solo una parte del molto più ampio universo della poesia sperimentale italiana sul finire del Novecento. In questa generazione dal lavoro più che parcellizzato – i cui testi sono affidati quasi sempre a una dif-

⁴⁷⁰ Marco Berisso, “Reggio 94. Laboratorio di nuove scritture” in *L’Immaginazione*, n. 111, 1994

fusione semi-clandestina, indipendente e autonoma – si possono individuare due linee tematico-retoriche comuni: in primo luogo il rapporto con la scrittura e il linguaggio in modo cosciente e consapevole, lontano dalle idee di ineffabilità ed ermetismo testuale; in secondo luogo, il fondamentale lavoro sull'interpretazione e la restituzione dell'immaginario frammentato del mondo contemporaneo in modo appunto complesso, consapevolmente inquieto e non riduttivo. Un approccio del genere intende il rapporto con il testo «come proposizione incessante e conscia (o incessante perché conscia) dei problemi implicati dal linguaggio⁴⁷¹». In questa e in altre dichiarazioni non sono presenti termini come avanguardia o antagonismo proprio perché *Altri luoghi* considera impossibile strutturare nel presente un qualunque programma alternativo da opporre alla capillare diffusione del centralismo egemone: «ce ne rendiamo conto: proporre una letteratura priva di ampia progettualità, una letteratura “di resistenza”, che si ponga come obiettivo non quello di mutare il mondo o le strutture del mondo [...] è inevitabilmente proporre una letteratura *minore*. Ma ci sembra che quella di “letteratura minore” sia categoria valida non solo per descrivere il nostro lavoro, ma forse per tutto ciò che è stato scritto negli ultimi vent'anni. [...] Vorremmo fosse altrettanto chiaro che se la letteratura non può cambiare il mondo, neppure può consolarlo⁴⁷²».

Questa condizione di generale sottomissione all'ideologia dominante determina anche il centralismo egemone nella cultura italiana a partire dagli anni '80. Le coordinate da cui muovono le varie istanze neoromantiche, di ritorno all'ordine o postmoderniste, soddisfano per l'appunto l'istinto illuminista e logocentrico occidentale per cui chiarezza e unità sono richieste ovunque. Ciò che non è spiegabile o riconducibile alla ragione, semplicemente non esiste: «l'importante è sfuggire all'imprevisto⁴⁷³». È chiaro che un tale modello si configura gerarchicamente ed è regolato dalla “ragione dominante”, ovvero dall'autorità illuministica che delibera sull'ordine e la chiarezza necessarie alla tutela della piramide sociale. In un modello così costituito ogni imprevisto strutturale e sovrastrutturale dovrà essere ridotto all'ordine o estirpato. Ora: in ambito letterario ciò che conta per *Altri luoghi* è proprio reinserire l'imprevedibilità nel panorama letterario (e in questo senso ci sembra vengano recuperate alcune istanze proprie del moderno e delle teorizzazioni leonettiane). Come scrive Muzzioli: «l'idea complessiva di un “gruppo di poesia” (una “orchestrina”, come l'ha definita Elio Pagliarani) prendeva forza anche a partire dal rifiuto di una idea del testo poetico, rafforzatasi soprattutto negli anni Ottanta, come socialmente autorizzata dalla personalità sociale dell'autore⁴⁷⁴». Anche se non è possibile alcun progetto alternativo da contrapporre a quello dominante, perché non

⁴⁷¹ AA.VV., *63/93. Trent'anni di...* cit., p. 29

⁴⁷² AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 34

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 31

⁴⁷⁴ <http://www.cirps.it/risorse/poesia/autori/fسالtri.htm>

sussistono le circostanze sociali, politiche e culturali, resta comunque forte l'esigenza di critica e di alterità: «quello che neghiamo è che un tale bisogno si sia realizzato (e si potesse realizzare) in altro che in una *micro-progettualità*, che assumesse, di volta in volta (e cioè di testo in testo), un metodo [...]. Qualcosa di simile, insomma, ad una guerriglia, ad una forma di resistenza attiva e mobile, sempre a rischio di essere soffocata e repressa⁴⁷⁵».

In definitiva, il gruppo di *Altri luoghi* – accogliendo l'idea di una letteratura della marginalità anche se mai menzionando definizioni quali quella di postmodernismo critico – rifiuta l'ipotesi di fondare una nuova avanguardia per la mancanza di quello slancio utopico proprio delle avanguardie storiche, ma anche per la scelta di recuperare la soggettività autoriale, una soggettività altra e non autoritaria, al di là di ogni smussatura obbligatoria (necessaria qualora sussistano finalità e teleologie di gruppo). La critica al presente non può essere diretta, ma può essere solo condotta nella parzialità e nella preservazione di un luogo in cui la contraddizione e la parola critica possano aver modo d'esistere.

2. La lirica nuova di Altri luoghi

La postmodernità si presenta al gruppo di *Altri luoghi* soprattutto come testualità mediatica. La comunicazione è del tutto assoggettata al dominio televisivo dell'immagine, che presenta le sue forme con una «*codificazione della superficie* [che] si propone quindi come de-responsabile, metastorica se non addirittura astorica. [...] La sua figura prediletta è la tautologia, il suo tropo è l'iperbole⁴⁷⁶». Anche i codici più propri della letteratura di consumo e istituzionale si rivelano strettamente dipendenti dal linguaggio dei mass-media, con un'equazione di linguaggio = realtà. Contrariamente a tutte le interpretazioni corrive, gli spot pubblicitari, ad esempio, non vogliono sancire la credibilità e imporre la vendibilità del prodotto: vogliono fondamentalmente bloccare qualunque spazio analitico per operare una dilatazione progressiva dello spazio di influenza del linguaggio dominante.

In quest'ottica, per il collettivo di *Altri luoghi*, è sterile contrapporre tout court il moderno alla postmodernità: se la pervasività del messaggio omologante è capillare e ha colonizzato tutti i luoghi dell'immaginario, la letteratura potrà solo operare una funzione di resistenza (e giammai proporre novità dato che questa verrebbe subito svuotata del suo potenziale critico e incardinata nell'ordine dell'esistente). La poesia può solo rispondere con la propria letale artificialità retorica alla *parole* comune. Berisso fa notare come d'altronde molti autori della *Terza ondata* abbiano utilizzato tecniche e categorie proprie dell'estetica postmoderna, seppur rifunzionalizzandole. La tecnica del catalogo, ad esempio, è sfruttata da autori come Gentiluomo,

⁴⁷⁵ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 33

⁴⁷⁶ AA.VV., *Altri luoghi*, Litosivori, Chiavari, 1991, p. 39

Voce, Cepollaro e Cademartori in chiave anaforica e iterativa al limite della paratassi: questa prassi restituisce in modo critico la presentificazione del sapere propria del postmoderno, in cui i dati sussunti vengono porti al lettore sottoforma di accumulo indiscriminato. Proprio in Gentiluomo si rileva infatti un'ascendenza dai procedimenti combinatori oulipistici e in particolare dalle idee di Roussel e Queneau: «come si vede, siamo entro un'area di modernità “eretica”, di un'avanguardia che non è avanguardia, ed anzi ha avuto con l'avanguardia storica (nel caso specifico il Surrealismo) un rapporto contraddittorio quando non addirittura conflittuale⁴⁷⁷». Al proposito, si può esemplificare con un testo tratto da *Catalogo*:

2221.

Non mi nascondi in discinta dentro nudo
 altro prudo et altrimenti tribolo mi tocca
 utero rutilante et ultra non cuoci e mi nuoci
 in domo ben in umido a modo fuori mi metti
 coscia tumida amata a morte di motor nutrimento
 culo a lupo pasciuto libato bolo in gola fame
 chiappe pesche paffute a mi' piffero scanosciute
 coppe cupide tuffe per virtude da me non timbre
 infin non te le brindo l'opere tue in ombra
 umile mi tasto al salto ti pasto di midolla
 adoro mi rododendro adulto lo culto mai saziato
 né goduto a salse sali spezie confezionato.⁴⁷⁸

In questo testo le descrizioni anatomiche si scontrano e s'accavallano alle azioni creando un affastellamento che lambisce continuamente la forma rigida e chiusa di un vero e proprio catalogo. In realtà c'è una spinta propulsiva – attraverso allitterazioni, assonanze e dissonanze fonetiche – che rimette ogni volta in moto e in gioco il discorso poetico. Eppure ci sembra che, lontano da una funzione puramente ludica, il testo lavori allegoricamente su di un doppio registro: il recupero di modi e forme auliche da un lato cozza con la materia tutt'affatto bassa e corporale – piena di riferimenti grotteschi ed espliciti a tematiche inerenti il cibo e il sesso – operando in questo senso a favore di uno svuotamento dell'identità tra aulico e intimistico (e ci sembra a più riprese di riscontrare una dissacrazione delle tematiche più care allo stilnovismo); dall'altro lato viene messa in crisi anche la sacralizzazione stessa del messaggio poetico, dal momento che esso appunto dimostra di avere la facoltà di veicolare materiale da catalogazione piuttosto che effusione sentimentale o sfogo lirico.

Proprio l'aver nominato la lirica c'introduce a un ulteriore momento teorico fondamentale nel percorso del gruppo di *Altri luoghi*. Al rifiuto della contrapposizione moderno/postmoderno corrisponde infatti il rifiuto di altre dicotomie, in primis quella tra lirica e antilirica. La stessa reazione al ritorno all'ordine della parola innamorata è avvenuta, negli anni Ottanta, non at-

⁴⁷⁷ AA.VV., 63/93. *Trent'anni di...* cit., p. 31

⁴⁷⁸ Paolo Gentiluomo, *Catalogo*, Lavagna, Editrice Zona, 1998.

traverso uno smantellamento antilirico ma tramite una lirica reinventata: «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 compiutane dal 1816 in poi⁴⁷⁹». La parola *lirica* non può designare esclusivamente il luogo dell'effusione sentimentale e il recupero dell'autorialità soggettiva (ma appunto in chiave anti-autoritaria) non necessariamente diventa sinonimo di restaurazione intimistica: «si è bollato l'*io* come un luogo turpe, motore di un "intimismo" deteriore 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. [...] Sappiamo sia noi che voi [che invece] nel Gruppo 93 si sono visti molti casi non di "antilirica" ma di "lirica diversa"⁴⁸⁰». Si legga al riguardo il seguente testo di Caserza:

E mentre la morte parla sedersi
come i cani vogliono le parole
e starsi quiete fra le tante cose
risarcire la vita per l'inganno

vogliono con le mani agguantare
le pene di ogni nome e la costanza
le parole del vento e della luna
vincere questa smània della voce

e l'eterno e i lacci e l'orma del tempo
segnare come sul legno gli anelli
con forza vogliono così facendo
le parole diventare gli umani

casi dell'esistenza. Le parole
darsi una fine sicura un fine
preciso larghezza e profondità
vogliono come una stagione morta.

Vogliono le parole care cose.⁴⁸¹

In questo testo intitolato *L'infinito* – così lontano dal mistero ungarrettiano – Caserza mette in scena la stessa lotta tra il linguaggio e l'espressione o, per dirla con Hjelmslev, tra forma e materia dell'espressione. L'utilizzo di un unico registro stilistico – un corretto italiano moderatamente elevato – sorregge l'impianto semantico del testo, tutto incentrato sull'irrisione della forma di poesia tendente all'appagamento esistenziale, che pretenderebbe di nominare una volta e per tutte le *cose* del vivere materiale e di trovare rimedio al tempo e alla morte. In qualche modo il contrasto non è esplicitato ma, espresso in modo solo allegorico, sollecita continuamente

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 30

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 33

⁴⁸¹ AA.VV., *Altri luoghi* cit., p. 65

l'interrogazione del lettore sul senso più proprio da attribuire al testo stesso. I continui enjambments, la mancanza di punteggiatura e di pause potenziano poi il senso di rincorsa continua e insoddisfatta delle parole verso le cose, perno semantico dell'intero testo.

Ma per *Altri luoghi* non necessariamente la lirica nuova utilizza il solo monolinguisimo. Infatti se da un lato i modelli proposti da altri esponenti del *Gruppo 93* – plurilinguismo, pluristilismo e contaminazione – non sono per forza incompatibili con la lirica e soffrono di una lettura bachtiniana troppo pedissequa, dall'altro lato essi non sono nemmeno univocamente semanticizzati (non esiste, ad esempio, un legame diretto ed univoco tra pluristilismo e basso corporeo-sociale): «la stessa opposizione Dante vs Petrarca così ampiamente divulgata andrebbe oggi un attimo riconsiderata⁴⁸²».

Più che un'opposizione tra Dante e Petrarca, in seno agli approcci diversi in ambito sperimentale, per Berisso si può ipotizzare un'opposizione Cavalcanti/Dante tutt'interna a una riproposizione della lirica: se gli autori di *Altri luoghi* e dell'ex collettivo *K.B.* creano idioletti recuperando anche lingue alte⁴⁸³, il gruppo di *Baldus* invece predilige i livelli bassi. Infatti: «non mi sembra casuale che sia Cepollaro che Bàino e Voce rivolgano le loro poesie ad un *tu* uditore che è, più o meno in filigrana, un *tu* femminile: il loro linguaggio “basso” si propone, paradossalmente, come esercizio altissimo di rifondazione lirica⁴⁸⁴». In definitiva, come fa notare Caserza, «toccherà allora proprio alla lirica, nel mondo mistificato della metaforizzazione imperante (con procedimenti retorici un tempo della tradizionale retorica della poesia ed oggi catalogati nei manuali di pubblicità) e spacciato come naturale, riproporre l'insanabile *difetto della lingua* e l'inesauribilità della lettura reale; la lirica rinuncia, insomma, al vecchio sogno di abolire la convenzionalità del linguaggio, divenuto oggi il fine lugubre dei luoghi del potere⁴⁸⁵». È allora la progettualità del testo poetico che si fa avanti in modo consapevole e tendenzioso. Scrive infatti Cademartori: «elaboro i testi quasi sempre su di un *microprogetto*, valido, per l'appunto, per un solo testo, o una breve silloge. L'organizzazione dei materiali e il loro disporsi nella scrittura avviene in base a vincoli, chiavi, strutture predeterminate. Il lavoro tende più che altro a palesare delle chiavi, un metodo di scrittura e di lettura, che può, certamente, dimensionare il testo, ma che, attraverso le stesse chiavi, o quelle più evidenti o preferite, vuole offrire la possibilità di rielaborazione nel momento della fruizione⁴⁸⁶».

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ In una postilla del febbraio 1991 (successiva alla cosiddetta “guerra del Golfo”) Berisso sottolinea la difficoltà di avallare l'atteggiamento ottimistico sulle sorti della lirica – e sull'utilizzo del linguaggio alto e della sintassi pacificata del “grande stile” – che nel 1990 aveva adottato redigendo le note teoriche del volume: in particolar modo la critica è indirizzata a certa impostazione teorica di sinistra che utilizza il genere lirico come lenitivo ai dolori della Storia (AA.VV., *Altri luoghi* cit., pp. 41-2).

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 40

⁴⁸⁵ Guido Caserza, “Allegorie del potere” in *Bollettario*, n. 7, 1992

⁴⁸⁶ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 109

3. Strategie di contaminazione

Nell'ambito della discussione tra Cepollaro e Bettini sul pastiche e sul deperimento della sua funzione parodica (già analizzata nel settimo e ottavo capitolo), se da un lato non è da considerare del tutto depauperata la polarità aulico/comico, dall'altro lato Berisso vuole sgomberare il campo da possibili ulteriori equivoci. Cepollaro infatti mutua il suo modello di contaminazione principalmente dall'approccio poetico adottato nella composizione di alcuni suoi testi (e cioè *Scribeide* e *Luna persciente*): in questo senso il pastiche idiolettico sarebbe una tecnica specifica di Cepollaro e non un modello assoluto da contrapporre tout court alla reazione restauratrice della parola innamorata.

La contaminazione per il gruppo di *Altri luoghi* può essere intesa in diverse accezioni: ad un primo livello troviamo un tipo di contaminazione stilistica e linguistica. Per Berisso «non tutti i dialetti entrano nella norma, non tutta la lingua letteraria viene assimilata paritariamente dalla scolarizzazione che ne forma la *vulgata*⁴⁸⁷». È vero che vi è una normalizzazione della trasgressione dovuta all'epigonismo, per dirla con i formalisti russi: ma ciò che conta è lavorare sugli scarti e sui lacerti residui del processo di centralizzazione contemporanea. Non esistono lingue privilegiate da contaminare, né tantomeno la funzione parodica, trasgressiva o bassocorporale è rinvenibile solo su alcuni dialetti: se il napoletano di Bàino o comunque le altre lingue meridionali sembrano in percentuale avere una preferenza, ciò accade soprattutto perché il linguaggio televisivo è standardizzato su di un italiano medio parlato nel meridione (e dunque la reazione poetica si concentra sulla parodia del linguaggio televisivo). Piuttosto bisognerà operare «la catalogazione (di nuovo) di questi reperti e tracce, e infine la loro contaminazione. [...] Per questo il voler avvicinare l'ultima generazione italiana di scrittori ad una pratica d'avanguardia in senso classico (vuoi per biasimarne la condotta, vuoi per gioirne) risulta alla fine un tentativo scentrato rispetto all'oggetto in discussione⁴⁸⁸». Operare sullo scarto come frattura del discorso, propria delle pratiche neoavanguardistiche, è impossibile nel presente. Piuttosto, il testo poetico deve ripristinare la possibilità di rimettere in circolo la comunicazione: la stessa nozione di opera chiusa e compiuta va riaggiornata in funzione di una testualità intesa come autoantologica, come materiale ad incastro da riutilizzare e risemanticizzare in chiave politica: Gentiluomo afferma puntualmente che «l'oggetto-testo (l'unità minima-mattoncino) è frutto di un lavoro di falce e martello sullo strumento specifico dello scrivere, cioè la lingua⁴⁸⁹».

⁴⁸⁷ AA.VV., 63/93. *Trent'anni di...*, p. 34

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 35

⁴⁸⁹ AA.VV., *Altri luoghi* cit., p. 112

Quanto poi all'utilizzo dei tratti aulici antichi da parte degli autori di *Altri luoghi*, Bettini e Di Marco sottolineano come dialetto, lingua quotidiana e recupero di linguaggi del passato si mescolino per cozzare contro la finta democraticità del Sistema della comunicazione contemporanea (che in realtà accetta le diversità solo in quanto riassorbibili e riducibili entro le proprie coordinate): questi codici sono «lingue 'diverse', che suonano strane all'orecchio di oggi, nell'impoverimento verbale prodotto dall'uniformazione delle comunicazioni di massa [...]. Gli sbalzi tra i livelli linguistici sono altrettanti colpi che Cademartori imprime ai propri testi per caricarli di tensione antagonista in un aperto invito alla "diserzione". (È questo, del resto, un elemento che lo collega, insieme a Caserza, agli altri componenti genovesi del gruppo di "Altri luoghi")⁴⁹⁰». Proprio in Cademartori si riscontra spesso l'utilizzo del metro antico e classico della canzone trecentesca, in funzione civile e politica. Lo stesso Berisso parte da temi classici abbassandoli di funzione in modo gestuale e corporeo: «si susseguono questi miniaccadimenti dal sapore sempre profanatorio e trasgressivo, pronti a colpire, ma poi a ritornare nell'ombra o, meglio, a trincerarsi dietro la nobiltà corriva del decoro lessicale⁴⁹¹». Oltre alla contaminazione tra lingue ufficiali, dialetti e lingue antiche o desuete, per Caserza è importante contaminare i registri stilistici in modo desacralizzante e dissacrante. L'anarchia linguistica «ha il più importante impatto a livello di specifico letterario: contro il prodotto "ben confezionato" dell'industria culturale fanno qui irruzione i "residui" provenienti dalle diverse marginalità (sincroniche e diacroniche) dell'universo linguistico⁴⁹²».

La contaminazione può anche essere intesa ad un secondo livello come collaborazione tra diverse discipline artistiche. Berisso ricorda come la fusione tra le arti (a partire dalla poesia visiva e da quella sonora) non abbia avuto che una cauta accoglienza nella generazione della *Terza ondata*: «il motivo da cui cautele e sospetti scaturiscono risiede, con tutta probabilità, nella convinzione portata avanti dall'ultima generazione letteraria che le discipline estetiche siano organismi dotati ciascuno di una retorica autonoma, che serve per affrontare e risolvere autonomi problemi⁴⁹³». La collaborazione tra le arti può avvenire in tre forme differenti: in primo luogo attraverso un'interrogazione semantica di un'unica questione sovradisciplinare effettuata unendo strumenti diversi; in secondo luogo utilizzando i significanti letterari per interrogare significati di un'altra disciplina (un esempio meritevole d'attenzione, a detta di Berisso, è il testo *Beat* elaborato dal collettivo *K.B.*, che riporta il titolo dell'omonimo lavoro discografico dei King Crimson). Il terzo luogo è forse quello più prolifico per l'interattività estetica: ed è precisamente quello in cui la poesia e altre discipline artistiche

⁴⁹⁰ AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 93

⁴⁹¹ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. 75

⁴⁹² AA.VV., *Terza ondata...* cit., p. 147

⁴⁹³ AA.VV., *63/93. Trent'anni di...* cit., p. 35

partono da alcune somiglianze di tecnica compositiva o di retorica per estendersi nello sviluppo di una tematica. Esempi sono l'utilizzo del codice musicale del rap, oppure lo stesso esperimento dell'*Istoria del Novo Canzoniere italiano* di Cademartori, un testo poetico teatralizzabile, in qualche modo scritto appositamente per la forma recitativa teatrale.

4. *Oralità e televisione*

Se, come visto, la comunicazione quotidiana è completamente sotto il dominio del linguaggio televisivo, la poesia dovrà occuparsi della sua messa in crisi al fine di determinare un sospetto nei confronti dell'ideologia che alla comunicazione è sottesa: «la scrittura come progetto di scrittura, nel farsi e costruirsi in continuum, si elabora dal segno che proviene dal sociale. Il progetto di scrittura è progetto sociale e la sentenza è denuncia a proposito⁴⁹⁴». Il senso della sperimentazione poetica sta proprio nel ripristinare una comunicazione, ma che sia altra rispetto a quella media e standardizzata: una comunicazione che sottolinei la valenza critica e ideologica del linguaggio. Barilli infatti ricorda come «c'è sempre un *trobar clos*, in seno alla terza ondata, ma mai come obiettivo ultimo, finale, bensì come espediente, per confluire nel profilo comune, che consiste sempre nell'“aprire” la poesia al flusso della vita⁴⁹⁵». La definizione che Cademartori dà della lingua mediatizzata rispecchia tra l'altro perfettamente l'ideologia postmoderna tout court: «il parlato mediologico, o idioma unificante, tende a uniformare e a liquidare ogni conflittualità, attraverso l'uso di una semantica a più piani, sorta di filtro o gioco ad incastri, che permette il passaggio di nozioni e dati e il loro ricollocarsi a ventaglio (ri-utilizzazione indeterminata), celando il focus dell'informazione e la localizzazione del punto di vista⁴⁹⁶» ovvero della profondità storica. Ciascuno dei produttori poetici del collettivo di *Altri luoghi* appropria a suo modo il lavoro di corrosione semantica operato dalla poesia: per Lunetta le coordinate di Berisso si individuano in una coscienza teorica e una oppositività politica solide tramite cui «il quotidiano, l'*Erlebnis*, sfrontatamente ironizzati e strapazzati, vengono a comporre – ma senza neanche un fiato d'aura – una sorta di contromitologia attraversata da pulsioni esistenziali *nonchalantes*⁴⁹⁷».

Quanto poi al problema più specifico dell'*oratura* sollevato da Voce, questo si collega al tema del recupero d'autorialità anti-autoritaria. Per *Altri luoghi* – e in specie per Gentiluomo, che è il più interessato alle questioni dell'oralità – esistono due modi di rapportarsi ai fruitori: il primo è quello di rigettare la peculiarità della lettura secondo cui «vi leggo le mie poesie perché non ho soldi sufficienti a farvene delle fotocopie⁴⁹⁸»; il secondo

⁴⁹⁴ AA.VV., *Altri luoghi* cit., p. 60

⁴⁹⁵ Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata...* cit., p. 76

⁴⁹⁶ AA.VV., *Altri luoghi* cit., p. 61

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 8

⁴⁹⁸ AA.VV., *Gruppo 93...* cit., p. 36

modo pone la voce al centro della questione e il testo alla periferia, per cui l'esibizione performativa verterà essenzialmente sul suono. «Questi due modi, all'apparenza così lontani, partono però dalla stessa convinzione: quella, cioè, che l'autore ne sappia comunque una in più del suo testo⁴⁹⁹», dunque prevedono che l'autore sia il garante dell'autenticità della sua pagina che, altrimenti intesa, potrebbe venir smentita. In altre parole, la preminenza dell'autore nel processo di interpretazione del testo porta ad una sorta di sacralizzazione poetica, che denuncerebbe appunto l'incomunicabilità e l'ineffabilità del testo stesso. Il gruppo di *Altri luoghi* rivendica a sé una terza impostazione del problema relativo alla *performance*: una posizione autoriale mediocre, che distrugga l'autorità dell'autore pur dando centralità al testo e occupando fisicamente uno dei luoghi comunque deputati alla traduzione poetica (il reading). Già Voce contestava il rischio di una contro-sacralizzazione, per così dire, non dell'oralità ma questa volta del testo poetico stesso⁵⁰⁰. Ma l'intento di *Altri luoghi* resta comunque legato alla problematica dell'autorialità: «la lettura pubblica collettiva (che ha coinvolto, in determinate occasioni, anche soggetti non-scrittori o del tutto casuali) voleva sottrarre, per così dire, il singolo testo alla voce dell'autore che lo aveva scritto, e proporlo quindi come autosufficiente, o almeno come prodotto di un "insieme" che lo elabora per il pubblico, in modo non molto diverso, dunque, da come agiscono i gruppi musicali (per i quali non importa più di tanto l'autore materiale della canzone, importa semmai l'esecuzione collettiva)⁵⁰¹».

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ Per un'analisi approfondita della questione dell'*oratura* cfr. cap. VIII, par. 5, p. 129.

⁵⁰¹ <http://www.cirps.it/risorse/poesia/autori/fسالtri.htm>

1. BIBLIOGRAFIA TEORICO-CRITICA

AA.VV.

- *63/93. Trent'anni di ricerca letteraria. Convegno di dibattito e di proposta*, Reggio Emilia, Elytra, 1995
- *Altri luoghi*, Litosivori, Chiavari, 1991
- *Avanguardia vs. postmodernità. Atti del Convegno, Roma 10-11 aprile 1997*, Roma, Bulzoni, 1998
- *Futurismo&Futurismi* (a cura di Pontus Hulten), Milano, Bompiani, 1986
- *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* (a cura di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli), Lecce, Piero Manni, 1990
- *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Lecce, Piero Manni, 1992
- *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Foggia, Bastogi, 1981
- *Simbolo metafora e senso nella cultura contemporanea. Atti del Convegno internazionale* (a cura di Carlo A. Augieri), Lecce, Milella, 1996
- *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia* (a cura di Filippo Bettini e Roberto Di Marco), Bologna, Synergon, 1993
- *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995

AUERBACH Erich

- *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1999

BARILLI Renato

- *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo&Immagine, 2000

BENJAMIN Walter

- *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995
- *Avanguardia e Rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973
- *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999
- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991

BÜRGER Peter

- *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990

CARLINO Marcello

- *Landolfi e il fantastico*, Roma, Lithos, 1998

CATALDI Pietro

- *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italiana Scientifica, 1994

CESERANI Remo

- *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998
- *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990

CURI Fausto

- *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Napoli, Liguori, 2001

DE CASTRIS Arcangelo Leone

- *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Bari, Laterza, 1991

DELLA VOLPE Galvano

- "Critica del gusto" in *Opere* (a cura di Ignazio Ambrogio), vol. VI, Roma, Editori Riuniti, 1973
- *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1976

DI MARCO Roberto

- *Oltre la letteratura*, Padova, GB, 1986

- FORTINI Franco
- “Intellettuali, ruolo e funzione” in *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977
- FREUD Sigmund
- “Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio” in *Opere*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 1999
- FRYE Northrop
- *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1977
- GENETTE Gérard
- *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- GOLDMANN Lucien
- *Le due avanguardie e altre ricerche sociologiche*, Urbino, Argalia, 1966
- GUGLIELMI Guido
- “Funzione semantica della poesia” in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967
- JAMESON Fredric
- *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989
- *L’inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990
- KRIS Ernst
- *Ricerche psicoanalitiche sull’arte*, Torino, Einaudi, 1967
- KUHN Thomas S.
- *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1995
- LUHMANN Niklas – DE GIORGI Raffaele
- *Teoria della società*, Milano, FrancoAngeli, 1992
- LUNETTA Mario
- *Et dona ferentes. Sindromi del moderno nella poesia italiana da Leopardi a Pagliarani*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1996
- *Invasione di campo. Proposte, rifiuti, utopie*, Roma, Lithos, 2002
- *La scrittura precaria*, Roma, Argileto Editori, 1973
- LUPERINI Romano
- *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999
- *Il dialogo e il conflitto. Per un’ermeneutica materialistica*, Bari, Laterza, 1999
- *L’allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990
- *Novecento*, Torino, Loescher, 1981
- MANACORDA Giuliano
- *Storia della letteratura italiana contemporanea. 1940-1996*, Roma, Editori Riuniti, 1996
- MARX Karl
- *Il capitale. Critica dell’economia politica*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1994
- MATTE BLANCO Ignacio
- *L’inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino, Einaudi, 2000
- MOSCARELLI Roberta
- *Lo cunto de la voce*, Napoli, Terra del fuoco, 1999
- MUZZIOLI Francesco
- “Il problema della specificità dell’oggetto letterario” in AA.VV., *Teoria e critica letteraria oggi* (a cura di Romano Luperini), Milano, FrancoAngeli, 1991
- *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1998
- *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci, 2000

ONG Walter J.

- *Interfacce della scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1989
- *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986

ORLANDO Francesco

- *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994
- *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992

OTTONIERI Tommaso

- *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000

WITTGENSTEIN Ludwig

- *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999

2. SAGGI E ARTICOLI APPARSI SU PERIODICI, QUOTIDIANI E ALTRE PUBBLICAZIONI

AA.VV.

- "Appunti" in *Baldus*, n. 0, 1990
- "Attraverso e contro. Continuità e discontinuità nelle recenti tendenze di avanguardia" in *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994
- "Della Volpe, Benjamin e la 'scrittura materialistica'" in *Avanguardia*, n. 2, anno 1°, 1996
- "Gruppo '93: com'è, come si pensa che sia, come si vorrebbe che fosse..." in *Baldus*, n. 1, 1991
- "Ipotesi terza ondata: il nuovo movimento della scrittura in Italia" in *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994
- "Relazione Baldus al convegno *Il Gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa*" in *Baldus*, n. 2, 1992

BÀINO Mariano

- "Di 'trasparenza', di ricerca, d'altro" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987
- "Le parole immortali scelgono di morire" in *Il Mattino*, 3 ottobre 1989
- "Scrittura dello choc, veleni del quotidiano" in *Il Mattino*, 26 febbraio 1991

BARILLI Renato

- "Se ami i lapsus sei un vero poeta" in *Corriere della sera*, 12 luglio 1990
- "Tre definizioni diverse del postmoderno" in *Allegoria*, n. 17, 1994

BELLO MINCIACCHI Cecilia

- "Poesia per nomadi. Su alcuni inediti di Mariano Bàino" in *Avanguardia*, n. 19, 2002
- "Su Mariano Bàino, *Fax giallo*" in *L'immaginazione*, n. 203, 2001

BERISSO Marco

- "Postilla (breve)" in *Baldus*, n. 1, 1991
- "Reggio 94. Laboratorio di nuove scritture" in *L'immaginazione*, n. 111, 1994

BETTINI Filippo

- "Ancora sul Gruppo '93: tra comportamenti e formule critiche" in *Terra del fuoco*, nn. 15-16-17, 1992
- "Della Volpe oggi: per una teoria materialistica della letteratura" in *Avanguardia*, n. 2, 1996
- "La ricerca oggi in corso" in *Alfabeta*, n. 69, 1985
- "Voi aiutate il ritorno all'ordine" in *L'Unità*, 22 luglio 1989

BONITO OLIVA Achille

- "A proposito di transavanguardia" in *Alfabeta*, n. 35, 1982
- "Un'aperta inattualità" in *Alfabeta*, n. 29, 1981

CASERZA Guido

- "Allegorie del potere" in *Bollettario*, n. 7, 1992

CAVALERA Nadia

- "Nascita del Gruppo '93. Cronaca" (a cura di) in *Bollettario*, n. 4, 1991

- “Rafforzare l’opposizione” in *Bollettario*, n. 1, 1990

CEPOLLARO Biagio

- “La compresenza conflittuale. Quattro equivoci sintomatici sulle vicende del Gruppo ‘93” in *Baldus*, n. 1, 1991
- “La conoscenza del poeta: metamorfosi del realismo” in *Baldus*, n. 1, 1991
- “Linguaggio senza padroni. Ipotesi di riscrittura” in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987
- “Perché i poeti nel tempo del *talk-show*” in *Allegoria*, n. 14, 1993
- “Relazione Baldus al convegno *Il gruppo 93 e le tendenze attuali della poesia e della narrativa*” in *Baldus*, n. 2, 1992
- “Relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo ‘93. Milano, 3-4 febbraio ‘90” in *Baldus*, n. 0, 1990
- “Tra poetiche e politica: una cultura critica da ricostruire” in *L’Immaginazione*, n. 105, 1993

CESERANI Remo

- “A colpi di allegoria” in *Il Manifesto*, 7 gennaio 1992
- “A proposito di moderno e postmoderno” in *Allegoria*, n. 10, 1992
- “Il verso batte dove la politica duole” *Il Manifesto*, 26 aprile 1991 (ora in *L’Immaginazione*, n. 88, 1991)
- “Prefazione” in Mariano Bàino, *Amarellimerick* cit

CORTELLESA Andrea

- “Una ventiquattre per Mariano Bàino” in Mariano Bàino, *Sparigli marsigliesi...* cit.

D’AMBROSIO Matteo

- “Introduzione” in Mariano Bàino, *Camera iperbarica* cit.

DI MARCO Roberto

- “La letteratura della fine della letteratura” in *Alfabeta*, n.69, 1985
- “Per una definizione dell’avanguardia oggi” in *Avanguardia*, n. 1, 1996
- “Terza ondata. Chiarimenti utili” in *Terra del fuoco*, nn. 18-19-20, 1994

DURANTE Lorenzo - FRIXIONE Marcello - OTTONIERI Tommaso

- “Intorno ad un realismo letterario. Epistole a margine del progetto ‘Gruppo 93’” in *L’Immaginazione*, nn. 79-80, 1990

FERRONI Giulio

- “Due domande su avanguardia e Gruppo 93” in *L’Immaginazione*, n. 103, 1993

FRASCA Gabriele

- “Collideoscopio” in Mariano Bàino, *Fax giallo* cit.

FRIXIONE Marcello

- “Poesia oggettiva” in *L’Immaginazione*, n. 58, 1988
- “Sull’eredità dell’avanguardia” in *Baldus*, n. 1, 1991

GIULIANI Alfredo

- “In difesa della poesia” in *La Repubblica*, 24 agosto 1989
- “Nasce il Gruppo 93?” in *La Repubblica*, 23 settembre 1989

JAMESON Fredric

- “Prospettive storiche, critiche e politiche del ‘discorso teoretico’ postmoderno” (a cura di Margherita Ganepi) in *Allegoria*, n. 11, 1992

KASAM Viviana

- “Intellettuali della poesia con la data di scadenza” in *Corriere della sera*, 24 marzo 1990

LEONETTI Francesco

- “Alcune domande a Francesco Leonetti e a Filippo Bettini” in *Baldus*, n. 0, 1990
- “Benjamin, l’arte e il moderno (il multiverso) oggi” in *Allegoria*, n. 8, 1991
- “Discussione generale. Due punti, I e II” in *Alfabeta*, n. 69, 1985
- “Il piacere della conoscenza. L’episteme nel luogo specifico della letteratura” in *Alfabeta*, n. 32, 1982
- “L’esperienza – il Sé – e l’invenzione (sul rapporto del linguaggio con le cose)” in *Campo*, nn. 6-7, 1993
- “L’espressionismo trovato fresco” in *Alfabeta*, nn. 74-75, 1985

- "Letteratura, rigore, rottura" in *Alfabeta*, n. 31, 1981
- "Linguaggio, scienza e letteratura" in *Alfabeta*, n. 45, 1983
- "Sperimentazione, citazione, comico: alcuni quesiti di 'poetica'" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987
- "Stile e statuto (ieri, oggi)" in *Alfabeta*, n. 57, 1984

LUHMANN Niklas

- "La funzione dell'arte" in *L'Immaginazione*, n. 58, 1988

LUPERINI Romano

- "Per una nuova razionalità. Quale marxismo" in *Allegoria*, n. 4, 1990
- "Per una risposta a Fortini. Apertura di un dibattito" in *Allegoria*, n. 7, 1991
- "Ruolo e funzione della critica" in *L'ombra d'Argo*, nn. 1-2, 1983
- "Semantica e interpretazione" in *Allegoria*, n. 9, 1986
- "Postmoderno critico"? Discutiamone" in *Baldus*, n. 1, 1991
- "Appunto su una presunta Terza Ondata dell'Avanguardia" in *L'Immaginazione*, n. 103, 1993
- "Di scrittura, di critica" (a cura di Rocco Capozzi) in *L'Immaginazione*, nn. 50-51, 1988
- "I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità" in *L'Immaginazione*, n. 95, 1992
- "La mediazione è saltata" in *Alfabeta*, n. 33, 1982
- "Oltre la tradizione 'simbolista'" in *L'Immaginazione*, n. 49, 1988
- "Su un libro di Leone de Castris: rigore (e rischi) di una critica 'scientifica'" in *Allegoria*, n. 10, 1992
- "Tensioni postmoderne" in *Il Manifesto*, 3 maggio 1991 (ora in *L'Immaginazione*, n. 88, 1991)
- "Un confronto tra posizioni diverse" in *Alfabeta*, n. 69, 1985
- "Una tendenza nuova" in *L'Immaginazione*, n. 102, 1993

MARTIGNONI Clelia

- "Il viaggio testuale di Mariano Bàino. (Per il secondo *Ônne 'e terra*)" in Mariano Bàino, *Ônne 'e terra* (2ª ed.) cit.
- "Poesia-prosa: 'incrocio' nel Novecento" in *Campo*, n. 8, 1994
- "Prefazione" in Mariano Bàino, *Ônne 'e terra (terra con onde)* cit.

MUZZIOLI Francesco

- "Contributi paralleli, ovvero: per una nuova tendenziosità" in *L'Immaginazione*, nn. 50-1, 1988
- "L'interruzione" in *Alfabeta*, n. 64, 1984

OTTONIERI Tommaso

- "Corpo dei margini. Situarci sull'anello che non tiene" in *Allegoria*, n. 11, 1992
- "Il tempo del sentire: del sentire il tempo" in *L'Immaginazione*, n. 115, 1994
- "Naso di legno, burattino... dove vai?" in *Carta*, n.19, 2001
- "Parabole di posizionamento" in *Allegoria*, n. 18, 1994
- "Progetto e dispersione" in *L'Immaginazione*, n. 49, 1988
- "Reperti dell'assenza, pratiche di crocevia, a partire da una polemica malposta" in *Baldus*, n. 1, 1991
- "Sperimentazione, citazione, comico: alcuni quesiti di 'poetica'" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987

PAGHI Antonio

- "Il disagio del testo. Quattro letture di poesia di ricerca" in *Baldus*, nn. 3-4, 1994

PATRIZI Giorgio

- "Poesia della contraddizione" in *L'Immaginazione*, nn. 69-70, 1989
- "Poesia: idee, percorsi" in *Alfabeta*, n. 77, 1985

PIANIGIANI Guglielmo

- "Ong, l'oralità e la poesia dei giovani" in *Allegoria*, n. 15, 1993

VOCE Lello

- "Appunti di dinamica dell'ibrido" in *Baldus*, n. 1, 1991
- "La nostalgia del futuro. (Tra sperimentazione, riflusso e postmoderno: Appunti di poetica)" in *Altri termini*, nn. 6-7-8, 1986-1987
- "Poeti (papaveri) e papere" in *Baldus*, n. 1, 1991
- "Relazione introduttiva al 2° Incontro del Gruppo '93. Milano, 9/10 giugno '90" in *Baldus*, n. 1, 1991
- "Tra Las Vegas ed Harrar" in *Allegoria*, n. 9, 1991

3. TESTI POETICO-LETTERARI E ANTOLOGIE CONSULTATE

AA.VV.

- *I° quaderno di Invarianti*, Roma, Pellicani, 1989
- *L'anello che non tiene. Poesia Oltre-modernità Antagonismo: sui limini della nuova enunciazione poetica*, Reggio Emilia, Elytra, 1992
- *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana* (cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica), Venezia, Marsilio, 1995
- *Letteratura degli anni Ottanta. (Scrittori nelle scuole, 1983-84)* (a cura di Filippi Bettini, Mario Lunetta e Francesco Muzzioli), Foggia, Bastogi, 1985
- *Poema Napoli* (a cura di Carmine Lubrano), Napoli, Terra del Fuoco, 1997
- *Poesia italiana oggi* (a cura di Mario Lunetta), Roma, Newton Compton, 1981

BÀINO Mariano

- "Da Malusie" in *Avanguardia*, n. 19, 2002
- *Amarellimerick*, Salerno/Milano, Oèdipus, 2003
- *Camera iperbarica*, Montecchio Emilia, Tam Tam, 1983
- *Fax giallo*, Rapallo, Editrice Zona, 2001
- *Ônne 'e terra* (2^a ed.), Arezzo, Zona, 2003
- *Ônne 'e terra (terra con onde)*, Napoli, Pironti, 1994
- *Pinocchio (moviole)*, Lecce, Manni, 2000
- *Sparigli marsigliesi (passar d'imgo in mago tra i tarocchi)*, Napoli, Edizioni d'if, 2003

BALESTRINI Nanni

- *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976

CAVALERA Nadia

- *Vita novissima* in *Bollettario*, nn. 5-6, 1991

CEPOLLARO Biagio

- *Luna persciente*, Roma, Mancosu, 1993

GENTILUOMO Paolo

- *Catalogo*, Lavagna, Editrice Zona, 1998.

LUBRANO Carmine

- *Cacocephaton*, Napoli, Terra del Fuoco, 1997
- *Carmen Libero* (libro e cd), Milano, D'Ambrosio, 2002
- *PoemAverno* (libro e cd), con Rino Zurzolo, Napoli, Projecta & Communication, 1999

MANGANELLI Giorgio

- *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2003

OTTONIERI Tommaso

- *Contatto*, Napoli, Cronopio, 2002
- *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980

4. SITI WEB CONSULTATI

AA.VV.

- *Hackmeeting*
<http://www.hackmeeting.org/home.html>
- *La poesia di ricerca in Italia* (a cura di Francesco Muzzioli)
<http://www.cirps.it/risorse/poesia/autori/fsaltri.htm>
<http://www.cirps.it/risorse/poesia/autori/fsBàino.htm>

MUZZIOLI Francesco

- “Una proposta di avanguardia materialistica” in *Karenina.it*
<http://www.geocities.com/Paris/Lights/7323/muzzioli1.html#terza>

VIRILIO Paul

- “La velocità assoluta” in *Mediamente – Rai Educational*
<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio.htm#link007>
<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio.htm#link001>
<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/v/virilio.htm#link006>

A

Auerbach, 33, 165
Augieri, 42, 165

B

Bachtin, 49, 60, 61, 62, 89, 92, 104, 110, 135
Bàino, 2, 5, 6, 47, 102, 103, 109, 112, 118, 120, 123, 124,
127, 128, 129, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 160,
161, 167, 168, 169, 170
Balestrini, 6, 41, 87, 119, 170
Barilli, 5, 38, 44, 45, 46, 47, 67, 87, 108, 126, 130, 140, 152,
153, 162, 163, 165, 167, 174
Bello Minciacchi, 167
Benjamin, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 29, 49, 53, 55, 59,
60, 61, 62, 70, 73, 81, 89, 92, 94, 104, 109, 115, 118, 128,
165, 167, 168
Berisso, 5, 106, 155, 157, 160, 161, 162, 163, 167
Bettini, 4, 5, 9, 16, 22, 24, 25, 26, 27, 59, 72, 76, 77, 78, 86,
88, 89, 90, 98, 99, 100, 102, 105, 109, 111, 112, 125, 131,
132, 136, 161, 165, 167, 168, 170
Bevilacqua, 5
Bonito Oliva, 67, 68, 82, 167
Bürger, 33, 36, 86, 92, 93, 94, 165

C

Cademartori, 5, 47, 155, 158, 160, 162, 163
Capozzi, 51, 63, 169
Carlino, 5, 6, 20, 26, 120, 145, 165
Caserza, 5, 155, 159, 160, 162, 167
Cataldi, 4, 87, 88, 96, 97, 165
Cavalera, 6, 90, 112, 114, 136, 148, 167, 170
Cepollaro, 5, 102, 103, 104, 110, 112, 123, 124, 125, 126,
128, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 158, 160,
161, 167, 170
Ceserani, 5, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 65, 67, 89, 92, 100,
102, 103, 109, 165, 168, 174
Cortellesa, 168
Curi, 86, 92, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 118, 165

D

De Castris, 9, 54
De Giorgi, 75, 166
della Volpe, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 29, 54, 56, 59, 79,
89, 104, 165
Delli Santi, 90, 112
Di Marco, 2, 5, 22, 23, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40,
41, 67, 68, 69, 86, 89, 90, 91, 92, 94, 98, 99, 101, 102,
103, 112, 114, 116, 117, 119, 136, 148, 161, 165, 168, 174
Durante, 5, 87, 102, 142, 148, 152, 153, 168

F

Ferroni, 36, 97, 168
Fortini, 40, 49, 51, 72, 73, 125, 165, 169
Frasca, 5, 87, 112, 142, 168
Freud, 46, 75, 77, 78, 79, 166
Frixione, 5, 87, 90, 99, 102, 105, 115, 142, 147, 148, 152,
168

Frye, 39, 42, 166

G

Gaeta, 146, 170
Genette, 132, 166
Gentiluomo, 5, 155, 157, 158, 161, 163, 170
Giuliani, 6, 89, 98, 168
Goldmann, 38, 44, 45, 46, 166
Gramsci, 49, 50, 51, 57, 62, 80, 81, 89
Guglielmi, 6, 92, 128, 149, 166

H

Hulten, 165

I

Ioni, 6

J

Jameson, 27, 36, 38, 39, 40, 43, 64, 118, 125, 130, 166, 168

K

Kasam, 91, 168
Kris, 78, 166
Kuhn, 82, 166

L

Leonetti, 5, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 111,
144, 168, 174
Lubrano, 6, 90, 112, 113, 114, 141, 170
Lucrezi, 6
Luhmann, 75, 76, 166, 169
Lunetta, 5, 24, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 78, 88, 89, 90,
92, 98, 163, 166, 170, 174
Luperini, 5, 21, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 72, 75, 77, 81, 88, 89, 90, 92,
101, 109, 110, 114, 125, 134, 142, 149, 166, 169, 174

M

Manacorda, 4, 87, 89, 102, 118, 120, 166
Marx, 30, 61, 78, 80, 118, 166
Mastropasqua, 5, 145
Matte Blanco, 166
Moscarelli, 114, 137, 166
Muzzioli, 2, 4, 5, 6, 9, 12, 18, 21, 24, 25, 33, 35, 42, 72, 73,
78, 87, 93, 98, 105, 137, 156, 165, 166, 169, 170

O

Ong, 104, 138, 139, 140, 166, 169
Orlando, 106, 111, 167
Ottonieri, 5, 6, 47, 87, 90, 91, 99, 102, 105, 106, 114, 124,
142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
167, 168, 169, 170, 174

P

Paghi, 126, 169
Patrizi, 5, 27, 98, 137, 169
Pianigiani, 138, 139, 169
Ponzi, 5, 24

S

Sanguineti, 6, 83, 87, 89, 92, 119
Sica, 146, 170

V

Virilio, 104, 125, 128, 140, 171

Voce, 5, 47, 102, 104, 110, 123, 124, 125, 127, 128, 129,
131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 148, 158, 160,
163, 169

W

Wittgenstein, 73, 80, 167

Z

Zurzolo, 141, 170

INTRODUZIONE	3
--------------	---

PARTE PRIMA

CAPITOLO I. L'IMPOSTAZIONE TEORICO-PROGRAMMATICA DEL GRUPPO DI QUADERNI DI CRITICA NELL'ORIZZONTE MATERIALISTICO	8
CAPITOLO II. LA FINE DELLA LETTERATURA E L'AVVENTO DELL'AZIENDA NELL'APPROCCIO SOCIOLOGICO DI ROBERTO DI MARCO	29
CAPITOLO III. IL POSTMODERNO COME LETTURA DELLE TENDENZE POETICHE DI FINE SECOLO IN REMO CESERANI E RENATO BARILLI	38
CAPITOLO IV. L'ALLEGORIA DELL'ALLEGORIA NELL'IMPOSTAZIONE CRITICA DI ROMANO LUPERINI	49
CAPITOLO V. L'ANTAGONISMO MILITANTE DI MARIO LUNETTA	67
CAPITOLO VI. FRANCESCO LEONETTI, L'EPISTEMOLOGIA E L'IMPREVEDIBILITÀ LETTERARIA	75

PARTE SECONDA

CAPITOLO VII. AVANGUARDIA, POSTMODERNO E TERZA ONDATA: IL DIBATTITO INTERNO ALLE VICENDE DEL GRUPPO 93	86
--	----

PARTE TERZA

CAPITOLO VIII. PLURILINGUISMO E CONTAMINAZIONE NELLE TEORIE POETICHE DEL GRUPPO DI BALDUS	123
CAPITOLO IX. IPERTROFIA, REPRESSO SOCIALE E CULTURE UNDERGROUND NELL'IMPOSTAZIONE TEORICA DI TOMMASO OTTONIERI	142
CAPITOLO X. AUTORIALITÀ, AUTORITÀ E NUOVA LIRICA NELLA POETICA DEL COLLETTIVO DI ALTRI LUOGHI	155
BIBLIOGRAFIA	165
INDICE DEI NOMI	172



RISTAMPE

Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)

Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)

Mariano Baino Camera Iperbarica (1983)

Giuliano Mesa Schedario (1978)

Benedetta Cascella Luoghi Comuni (1985)

Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)

Marzio Pieri Biografia della poesia (1979)

Nanni Cagnone Armi senza insegne (1988)

Giorgio Mascitelli Nel silenzio delle merci (1996)

INEDITI

Marco Giovenale Endoglosse

Massimo Sannelli Le cose che non sono

Francesco Forlani Shaker

Florinda Fusco Linee (versione integrale)

Andrea Inglese L'indomestico

Giorgio Mascitelli Città irreale

Sergio Beltramo Capitano Coram

Gherardo Bortolotti Canopo

Alessandro Broggi Quaderni aperti

Luigi Di Ruscio Iscrizioni

Sergio La Chiusa Il superfluo

Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)

Guido Caserza Priscilla

Biagio Cepollaro Lavoro da fare

Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)

GianPaolo Renello Nessun torna

Francesca Tini Brunozzi Brevi danze

Amelia Rosselli Lezioni di metrica 1988

Biagio Cepollaro Note per una Critica futura

Ennio Abate Prof Samizdat

F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro

Carlo Dentali Cronache

Marina Pizzi Sconforti di consorte

Alessandro Raveggi VS

Stefano Salvi Il seguito degli affetti

Massimo Sannelli Undici madrigali

Michele Zaffarano Post-it

Sergio Beltramo L'apprendista stregone

Biagio Cepollaro Incontri con la poesia (2003-2007)

Massimiliano Chiamenti Free Love

Paola Febbraro Fiabe

Jeamel Flores- Haboud La ricerca dell'essere
(trad. di Giuliano Mesa)

Francesco Marotta Hairesis

Francesco Marotta Scritture (saggi)

Massimo Orgiazzi Realtà rimaste

Giovanni Palmieri Teratologia metropolitana. Cinque prodigi
esperpentosi di Giorgio Mascitelli

Erminia Passannanti Il Morbo

Angelo Petrella Avanguardia, Postmoderno e Allegoria
(teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo 93)
tesi di laurea

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



© 2007 by Biagio Cepollaro

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

e-mail biagio@cepollaro.it