

## Le tecniche di Balestrini

### 1. Introduzione

La specificità di un autore come Nanni Balestrini nel campo della letteratura italiana è l'utilizzo di una tecnica di scrittura, rimasta invariata negli anni, e sostanzialmente riconducibile a pratiche di taglio e combinazione di materiali linguistici eterogenei.

Nel 1960, in uno dei suoi rari interventi teorici<sup>1</sup>, Balestrini spiegava quale era l'effetto che le proprie operazioni poetiche miravano a realizzare: «stuzzicare le parole», toglierle dal loro reticolo di cristallizzazione per ridare loro un nuovo potere dirompente. Se in generale si può dire che tale scopo è stato perseguito da tutti i poeti dell'antologia I Novissimi, e dagli scrittori della neoavanguardia, è però vero che Balestrini è l'unico ad averlo perseguito sistematicamente per mezzo di tali tecniche<sup>2</sup>. Da ciò deriva anche quell'impressione di imprevedibilità che la lettura e la rilettura dei suoi testi riserva. Ma l'utilizzo del procedimento di taglio e combinazione si rivela interessante anche per un altro motivo: esso è stato infatti lo strumento con il quale Balestrini ha portato avanti con lucidità e coerenza l'idea di una poesia come continua sperimentazione. In rapporto all'attività degli altri poeti del gruppo dei Novissimi, nella cui produzione poetica si possono notare, dopo un momento iniziale di sperimentalismo, successive fasi di assestamento (la qual cosa non implica alcun giudizio di valore), la posizione di Balestrini appare in un certo senso eccezionale: essa attraversa infatti circa un trentennio fra i più turbolenti di storia non solo letteraria ma anche sociale e politica, guidata costantemente dall'idea che la tecnica del taglio e della combinazione fosse altamente produttiva, e tentando di sperimentarne tutte le potenzialità.

Prima di passare all'esame di come Balestrini adoperi il taglio e la combinazione nelle sue opere poetiche sarà opportuno esaminare l'importanza che queste operazioni ebbero già per le avanguardie storiche: esse infatti, come tecniche di scrittura e di composizione, hanno una tradizione illustre, risalendo sia alla tecnica del collage introdotta nelle arti figurative e particolarmente sfruttata dai dadaisti, ma di cui troviamo esempi già con Picasso e Braque negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale (i *papiers collés*), sia al montaggio, adoperato, oltre che da Tristan Tzara, dai dadaisti tedeschi Kurt Schwitters, Georg Grosz, Max Ernst e John Heartfield, quest'ultimo inventore della tecnica del fotomontaggio<sup>3</sup>. L'utilizzo del collage e del montaggio non rimase confinato alle sole arti visive ma riguardò anche la letteratura e la musica, fino a diventare la tecnica fondamentale di ogni campo proprio negli anni in cui si sviluppò la neoavanguardia.

Ciò permetterà inoltre di affrontare, forse in maniera meno astratta rispetto a come lo avevano posto allora gli stessi teorici del Gruppo 63 e oggi quelli del Gruppo 93, il problema dei rapporti tra avanguardia e neoavanguardia. La comparsa di tali tecniche è infine legata a problemi importanti di carattere estetico, quali l'assenza dell'autore dal prodotto artistico e il fatto se si possa parlare ancora di opere d'arte per i prodotti così ottenuti. La parentela col figurativo rende il

---

<sup>1</sup> Nanni Balestrini "Linguaggio e opposizione", in *La fiera letteraria*, 3 ottobre 1965, ora in I Novissimi, Einaudi, Torino, 1976, pp. 196-197.

<sup>2</sup> Vi sono tuttavia testi di Antonio Porta, quali per esempio ad *Apirire*, a *Zero* o anche a *I rapporti umani*, in cui le tecniche utilizzate si accostano a quelle di Balestrini e su cui un'indagine potrebbe rivelarsi interessante per chiarire i rapporti e le eventuali influenze reciproche fra i due poeti.

<sup>3</sup> In verità la paternità del fotomontaggio è stata rivendicata da Raoul Hausmann. Su questo punto si veda Mario De Micheli *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 164.

La tecnica del fotomontaggio conoscerà grande fortuna anche in Unione Sovietica. I primi fotomontaggi sovietici furono realizzati da Aleksandr Rodcenko nel 1923 per illustrare un poema di Majakovskij. Cfr. Dora Vallier, *L'arte astratta*, Garzanti, Milano, 1984, p. 168 e p. 324.

taglio e la combinazione tecniche di produzione letteraria in un duplice senso: da un lato "costruiscono" il testo, dall'altro ne determinano lo spazio, ovvero gli associano una forma visiva. Come notava Calvino<sup>4</sup>, la presenza del visuale in letteratura si annunciò nelle pagine di poeti quali Apollinaire e Majakovskij, i quali utilizzarono invenzioni tipografiche ai fini dell'espressione poetica.

Possiamo tuttavia risalire un poco più indietro. Nel 1897 Mallarmé, con *Un coup de dés jamais n'abolirà le hasard*, introduce nel testo esperimenti di intensificazione del movimento: i caratteri di stampa - così come le loro dimensioni - sono diversificati; parole o gruppi di parole vengono distribuite nei diversi punti della pagina. Si formano così intersezioni di piani di discorso differenti, si avvia il superamento del verso e addirittura lo spazio si trova coinvolto in questa rivoluzione del linguaggio. Le pagine di *Un coup de dés* si trasformano in luogo d'azione totale, l'organizzazione tipografico-spaziale inedita rende il poema un gioco e uno spettacolo visivo. Ma la differenziazione dei caratteri di stampa agisce anche a livello dell'emissione, così come la disposizione in alto, al centro o in fondo alla pagina sottolinea l'aumento o la diminuzione dell'intonazione. Oltre a integrare aspetti visivi in un testo letterario, *Un coup de dés* è dunque un primo tentativo di performance sonora. Si incontra un'idea della simultaneità quale la si potrà rilevare più tardi nella poesia futurista: anche le "parole in libertà" rifiutano una disposizione tipografica tradizionale sulla pagina, operando invece una ricomposizione del linguaggio al di fuori di ogni regola, verso una concezione aperta della poesia, almeno spazialmente. A partire da Mallarmé lo spazio grafico della poesia viene organizzato come un campo di forza generato dal testo in esso inscritto.

Alla fine del diciannovesimo secolo si delinea dunque il problema di un linguaggio poetico nuovo, in termini che la poesia sperimentale farà suoi: da un lato la necessità di far corrispondere al movimento semantico un analogo, per quanto possibile, movimento tipografico-visivo, con l'intento di elevare il livello di tensione della composizione poetica aumentandone i piani di lettura; dall'altra uno sfruttamento in direzione fonetica del testo, che ora tende a prefigurarsi come una partitura. Christian Morgenstern può essere visto come esponente di quest'ultima tendenza; nei suoi testi la parola viene messa in discussione quale strumento dell'agire poetico. In *Fisches Nachtgesang*, del 1905, Morgenstern sostituisce tutti i versi con uno schema metrico quantitativo di brevi e lunghe, spazializzando, se così si può dire, il tempo, e ottenendo un effetto di scansione del silenzio.

Da questo momento, la messa in forse dello strumento parola può essere perseguita sia nella direzione indicata da Morgenstern, di un'afasia data dall'assenza della parola, (Man Ray, con *Lautgedicht* del 1924, portò alle conseguenze estreme questa tendenza, cancellando con una serie di tratti continui tutte le parole del testo, del quale rimane soltanto la disposizione grafica<sup>5</sup>, e rendendo evidente la diffidenza per ogni tipo di scrittura); sia nella direzione di un altro tipo di afasia, data dalla presenza continua, simultanea (e quindi inaccessibile), di combinazioni linguistiche o fonetiche che stravolgono ogni possibile tentativo di comunicazione. Raoul Hausmann e Kurt Schwitters sono gli esponenti della seconda tendenza indicata; basti citare quali testi esemplari il celebre *fmsbw* per il primo e, per il secondo, le non meno celebri *Das i-gedicht* e *Die Ur-sonate*. I movimenti d'avanguardia dell'inizio del Novecento: dada, futuristi o surrealisti, hanno cioè proseguito nel solco tracciato da Mallarmé. Proprio Kurt Schwitters, uno degli esponenti più interessanti del dadaismo tedesco, adotta nelle arti visive metodi compositivi quali il collage fatto con ritagli di giornale, o la combinazione di materiali comunque eterogenei - metodi a cui Balestrini a sua volta ricorre nella scrittura.

<sup>4</sup> Italo Calvino "La sfida al labirinto", in *il menabò*, 5, 1962, pp. 85-99, ora in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 82-97.

<sup>5</sup> Un'operazione simile verrà portata avanti da Franz Mon e da Emilio Isgrò; quest'ultimo, anziché cancellare completamente il testo, ne eliminerà alcune parole. Se nel caso di Man Ray si è di fronte ad un rifiuto totale delle possibilità della scrittura, qui la posizione si ribalta a favore di un'illimitata potenzialità della stessa. All'interno di un testo se ne celano infiniti altri, ognuno, e quindi anche il testo cancellato, costituendo una variazione del testo originale.

Accanto all'utilizzo del frammento e del montaggio assume importanza anche la tecnica combinatoria, la quale percorre tutte le arti del 900. Esempi di ricerche combinatorie si ebbero in larghi strati della pittura e della scultura, da Klee fino a Dubuffet. E nella letteratura, ancora una volta, punto di partenza può essere considerato il *Livre* di Mallarmé. Ma è il campo musicale in cui questa si evolve con grande evidenza. La teoria dodecafonica di Schönberg e della scuola di Vienna, attraverso la «crisi» cromatica, la «sospensione tonale» e l'atonalità<sup>6</sup>, arrivò alla «riorganizzazione dodecafonica», alla frammentazione, cioè, dei materiali sonori fino alle unità minime, da cui ricostruire nuove strutture e nuove combinazioni.

Nello stesso periodo in cui si sviluppa la musica dodecafonica e seriale nasce - grazie ai musicisti futuristi, agli esperimenti di Edgar Varèse (che fra l'altro fece parte del movimento dadaista) - o John Cage con i pianoforti preparati (fine anni trenta) - la musica cosiddetta concreta, aggettivo coniato da Pierre Schaeffer nel 1948<sup>7</sup>. L'idea di Schaeffer fu di isolare mediante registrazione l'evento sonoro concretamente esistente, sia esso suono o rumore (*l'object musical*, al quale corrisponde in poesia quello che Balestrini chiama il fatto verbale)<sup>8</sup>. Questi eventi sonori potevano poi essere manipolati, combinati e organizzati in oggetti sonori di altro genere.

Alla musica di derivazione schoenbergiana e weberniana si collega invece la musica elettronica. Sin dalla fine degli anni '50, Karlheinz Stockausen e i musicisti della scuola di Colonia, fra cui anche gli italiani Franco Evangelisti e Luigi Nono, compongono e creano artificialmente, con l'ausilio di generatori di onde sonore, i suoni utilizzati successivamente nelle composizioni musicali. La tecnica di Stockausen ricorda da vicino certi procedimenti poetici appena esaminati. Si tratta, in sostanza, di isolare suoni sinusoidali<sup>9</sup> considerati essi stessi come fatti sonori, ovvero "materiali". Un'onda sinusoidale viene registrata su nastro, e ad essa se ne fa seguire una seconda, una terza ecc. Ciascuna di queste onde viene regolata elettricamente in modo da avere una propria curva dinamica, e lo stesso processo di regolazione viene poi effettuato su tutto l'insieme così ottenuto. La durata dei suoni viene determinata in base alla lunghezza del nastro, che viene tagliato secondo la velocità di scorrimento<sup>10</sup>. In questo modo si ottiene un archivio dei suoni da combinare. Infine, quando tutti i suoni di una composizione sono pronti, i vari frammenti di nastro vengono incollati secondo la partitura. Sempre negli stessi anni Pierre Boulez mostra che la curva di un'onda sonora incisa su nastro può venire suddivisa e poi rimontata in tutt'altro ordine, ottenendo così una nuova serie di suoni assolutamente artificiali<sup>11</sup>. Dunque la musica, la letteratura, le arti figurative e plastiche, tutte si trovano quasi contemporaneamente coinvolte, nel secolo XX, in un generale processo di rinnovamento delle proprie tecniche, dei materiali usati, delle forme.

In questo clima, vitale soprattutto all'estero e che avrà come portavoce in Italia la rivista *Il Verri* diretta da Luciano Anceschi, vedono la luce i *Novissimi* e nasce e si sviluppa la

<sup>6</sup> Situazioni queste che, accanto alla ricerca di nuovi mezzi espressivi, si erano già rese evidenti con Wagner nella seconda metà dell'ottocento e soprattutto con Mahler alla fine del secolo a Vienna.

<sup>7</sup> Un utile riferimento storico si trova in Henri Pousseur (a cura di ), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1976, valido anche perché contiene testi teorici degli stessi musicisti esaminati. Altra utile guida storica molto informata, almeno fino ai primi anni sessanta è Karl Prieberg, *Musica ex machina*, Einaudi Torino, 1972. Eccellenti infine Armando Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1972 e Mario Bortolotto, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Torino.

<sup>8</sup> Cfr. Nanni Balestrini "Linguaggio e opposizione", cit.

<sup>9</sup> Le oscillazioni di questi suoni corrispondono alla funzione sinusoidale. A differenza dei suoni strumentali, i quali oltre al suono fondamentale hanno una serie di suoni parziali (gli armonici), il suono sinusoidale è un suono puro, vale a dire privo di armonici. Cfr. H. Pousseur cit., pp. 45-50.

<sup>10</sup> Esiste evidentemente una relazione precisa che lega velocità di scorrimento, forma dell'onda sonora, durata del suono e lunghezza del segmento del nastro. Il taglio del nastro permette in particolare di eseguire con estrema precisione gruppi di note con tempi irrazionali, assolutamente insequibili da uno strumentista anche tecnicamente preparatissimo.

<sup>11</sup> Ivi pp. 36-41.

neoavanguardia italiana nelle vesti del Gruppo 63. Uno dei temi che i teorici del Gruppo si trovarono a discutere fra loro o con gli scrittori che, pur non riconoscendosi in esso, ebbero tuttavia occasione di dialogo o di scontro, ad esempio Calvino, Fortini, Moravia o Zanzotto, fu inizialmente la definizione dei rapporti intercorrenti fra avanguardie storiche e neoavanguardia. Le posizioni andavano da quella di Angelo Guglielmi, che introduce il termine di sperimentalismo per meglio connotare l'attività artistica degli autori della neoavanguardia; ad Italo Calvino per il quale l'origine della neoavanguardia era da ricercare in una precedente tendenza "visceral-esistenzial-religiosa", che aveva caratterizzato le avanguardie storiche a partire dall'espressionismo; a Franco Fortini, per il quale la neoavanguardia non aveva addirittura nulla di innovativo, limitandosi a ripetere quanto era già stato fatto dai predecessori dei primi decenni del secolo.

Anche all'interno del Gruppo 63 le posizioni non erano necessariamente comuni, tanto che Angelo Guglielmi e Edoardo Sanguineti segneranno, come vedremo, due linee di tendenza differenti. Secondo Angelo Guglielmi, nel periodo in cui si formò la neoavanguardia, vi era un modo abbastanza codificato di concepire l'avanguardia, e cioè come un movimento che si opponeva ad una situazione espressiva logora ed esaurita, ma ancora dominante, tanto da ostacolare ogni nuova scelta stilistica o linguistica. L'idea di avanguardia si lega cioè a una posizione di rottura e di polemica rispetto ad un passato ormai privo di forza produttiva. Certamente, continua Guglielmi, l'avanguardia non ha, o non dovrebbe avere, solo questo atteggiamento "destruens", ma anche uno "costruens", capace di proporre nuove possibilità espressive, di indicare nuove strade, nuove possibilità di discorso. Ma molto spesso si ricorda più un'avanguardia nel primo senso che non nel secondo, perché in questo caso, quando l'attività propositiva esiste, essa da sola funziona come destituzione delle vecchie strutture, ponendo il suo esponente più come innovatore che come rappresentante di un'avanguardia.<sup>12</sup>

Negli anni sessanta, prosegue Guglielmi, il problema di un'avanguardia in senso stretto non si poneva più, perché quello che le avanguardie avevano fatto nel periodo precedente la prima guerra mondiale, attraverso il futurismo, il dadaismo e il surrealismo, era stata appunto la messa in crisi di tutto il sistema linguistico. Se vale una tale affermazione, il termine di neoavanguardia risulterebbe perlomeno contraddittorio. Ed infatti Guglielmi propone di sostituirvi quello di "sperimentalismo", intendendo quest'ultimo come «una nuova consapevolezza critica, tale da permettere lo sfruttamento in senso positivo delle conquiste e dei suggerimenti che le avanguardie avevano portato». Lo sperimentalismo avrebbe dovuto portare al recupero della lingua, vista ora non come rappresentazione della realtà, ma come realtà essa stessa, non specchio delle cose ma cosa. Ecco il mutamento di prospettiva rispetto alle avanguardie che, secondo Guglielmi, lo sperimentalismo assumerebbe come programma. Il senso di un'operazione polemica, nello sperimentalismo, svanisce del tutto, lasciando il posto ad un accurato e paziente lavoro di ricostruzione, di manipolazione e di elaborazione di nuove forme e di nuove strutture, con l'utilizzo di materiali secondo possibilità fino allora impensate. Un lavoro che si svolge a tavolino, come una ricerca scientifica, dentro un laboratorio in cui tutti i materiali, dalle tradizioni più o meno lontane nel tempo e nello spazio, possono essere convogliati e riutilizzati per nuove esperienze espressive.

Questa, secondo Guglielmi, sarebbe la seconda differenza che corre fra lo sperimentalista e lo scrittore d'avanguardia. Quest'ultimo si pone in rapporto di conflittualità con la tradizione, ne disprezza i frutti, i materiali appunto, e si propone come il vero solutore dei nodi che prima di lui non sono stati sciolti, mentre lo sperimentalista non solo non rifiuta la tradizione ma anzi trova modo di servirsene, di utilizzarne le esperienze, conscio che il problema da affrontare è sempre lo stesso per lui come per i suoi predecessori: il rapporto con la realtà; muta semmai lo strumento,

---

<sup>12</sup> Cfr. Angelo Guglielmi, "Avanguardia e sperimentalismo", in id. *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 53-62.

ora più difficile da maneggiare, perché logorato e stanco<sup>13</sup>. Vi era dunque l'idea che la nuova poesia avesse senz'altro un forte legame di parentela con le avanguardie - cosa che del resto molti fra gli stessi autori della neoavanguardia non mancavano di riconoscere - ma portasse anche qualche elemento di novità, derivato da un diverso atteggiamento nei confronti della tradizione. Si trattava di spingere più avanti e più profondamente la ricerca e la sperimentazione, non esitando ad utilizzare i nuovi mezzi e i nuovi materiali che la tecnologia potevano mettere a disposizione.

Posta in questo modo la differenza fra avanguardia e sperimentalismo, Guglielmi passa poi ad esaminare quale sia il fine dell'arte sperimentale. Questa, sostiene, non si pone problemi di "rappresentazione", perché non vi è alcun oggetto da rappresentare; non si pone quindi il problema di rappresentare la realtà, ma quello, solo apparentemente più modesto, di registrarla con tutti i mezzi possibili<sup>14</sup>. Per Guglielmi la differenza è fondamentale: un atto di rappresentazione prevede infatti un giudizio e un'interpretazione della realtà da parte di colui che interpreta; registrare invece implica per così dire una sorta di "neutralità" da parte dell'autore di fronte alla realtà, al punto che l'autore stesso pare quasi assentarsi dalle proprie opere. Per registrare la realtà, l'arte ha dovuto riorganizzare, creare e inventare nuovi strumenti di ricerca, e si è fatta arte di ricerca. Di qui anche l'impressione di un eccesso di formalismo nell'arte sperimentale, ma è un formalismo non fine a se stesso quanto finalizzato ad una strategia assai articolata, nell'intento di fare della lingua uno strumento quanto più possibile sensibile e preciso nel registrare un reale che non è mai raggiunto definitivamente. Perciò anche quel carattere apparentemente faticoso e da shock di quest'arte, questa sua alta densità concettuale. Essa si è trasformata in arte da laboratorio, estremamente complessa e tecnologicamente avanzata. E in molti casi i suoi rappresentanti si sono fatti critici e saggisti sottolineando sempre più spesso l'identità fra poetica e poesia.

## 2. Balestrini e le tecniche

Nel suo laboratorio poetico, Balestrini fa uso di quella che più volte abbiamo definito tecnica di taglio e combinazione. L'operazione iniziale consiste nel prelievo di materiali linguistici da opere o lavori preesistenti, non necessariamente artistici, e successivamente nella loro combinazione.

Le operazioni compiute da Balestrini richiamano, almeno all'apparenza analoghi interventi effettuati da William Burroughs nei romanzi *Il Pasto Nudo*, *La morbida macchina* e *Nova express*, che costituiscono una trilogia sulla tossicomania. Non sarà perciò inutile esaminare più da vicino le tecniche impiegate dallo scrittore americano: quella del *cut up* e quella del *fold in*, variante della prima.

L'operazione di *cut up* consiste nel ritagliare spezzoni di frasi da conversazioni, da giornali, da opere altrui o da propri scritti, da inserire poi nei propri romanzi; il *fold in* si basa sul ripiegamento di un foglio di giornale, in modo da ottenere un accostamento di frasi tratte da articoli posti in punti diversi della pagina. Vi sono, nei romanzi di Burroughs, espliciti riferimenti alla propria tecnica di lavoro: all'inizio del terzo capitolo di *La morbida macchina*, si legge:

<sup>13</sup> Angelo Guglielmi, "Avanguardia e sperimentalismo" cit.

<sup>14</sup> Il problema di "registrare" piuttosto che "rappresentare" venne affrontato in quegli stessi anni anche da Alain Robbe-Grillet, per il quale l'oggettività è data. E' questo un tema comune fra la neoavanguardia italiana, *l'école du regard* e la nuova narrativa francese, che diede spunto a diversi contatti fra gli esponenti dei due gruppi. Alain Robbe-Grillet ("Una via per il romanzo futuro", *il verri*, 2, 1959, pp. 7-14), mette in relazione il mutamento in atto nella lingua letteraria, con un contemporaneo mutamento da parte dell'uomo nell'osservare la realtà che lo circonda. che un attestato di simpatia, le sbarre della finestra non erano che l'impossibilità di uscire [...]. Ed ecco che ora si vede la sedia, il movimento della mano, la forma delle sbarre. Il loro significato [...] è come dato in più; [...] ciò che appare come essenziale e irriducibile a delle vaghe nozioni mentali, sono i gesti in se stessi, gli oggetti, gli spostamenti, e i contorni, ai quali l'immagine ha restituito d'un sol colpo (senza volerlo) la loro realtà ». E conclude: , descrittivo, quello che si accontenta di misurare, di situare, di limitare, di definire, mostra probabilmente il cammino difficile di una nuova arte del romanzo».

«Sono un agente pubblico e non so per chi lavoro, prendo istruzioni da segnali stradali, da giornali e da brani di conversazioni che strappo nell'aria come un avvoltoio che porti via interiora da un'altra bocca».

Ancora più chiari sono i riferimenti al *cut up* ed al *fold in* nel capitolo VII dello stesso romanzo. Le tecniche di Burroughs appaiono peraltro collegate e funzionali all'idea di scrittura che egli stesso dà nella "Prefazione Atrofica", posta alla fine de *Il Pasto Nudo*:

«Non c'è che un'unica cosa di cui può scrivere uno scrittore: ciò che è davanti ai suoi sensi nel momento in cui scrive [...] Io non sono che uno strumento di registrazione [...] non intendo proporre né "storia" né "trama" né "continuità" [...] Fin tanto che riesco nella registrazione Diretta di alcune aree del processo psichico posso avere una funzione limitata [...] non sono un fantasista».

Ed infatti si ha l'impressione di un'assenza di sistematicità nell'uso di questa tecnica: il materiale emerge da un caos totale, dato dalle esperienze di tossicomane di Burroughs, per essere restituito caoticamente attraverso associazioni e ripetizioni che ricordano una fase allucinatoria da trip, il "viaggio" che segue il momento dell'assunzione di stupefacenti; le immagini e le parole hanno la consistenza di una serie di flash che ritornano continuamente, nei modi e nei tempi più impensati. Così pure le storie, i nomi, i modi di dire, gli atteggiamenti dei personaggi formano una lunga, infinita storia che si ripropone da un romanzo all'altro della trilogia; uno stato di continuità allucinatoria in cui la durezza degli accostamenti è pari all'immediatezza della visione delle cose: un tentativo dunque non di assenza dell'autore, ma di assenza di intermediazione fra autore e cose: l'autore è colui che vede, sente e riporta sul foglio<sup>15</sup>.

Burroughs dà, o vuole dare, una rappresentazione del mondo; siamo cioè di fronte ancora una volta ad una tecnica di scrittura che possiamo definire "realista". La tendenza al realismo di Burroughs è stata a mio avviso confermata in una recente intervista nella quale egli riprende il problema del *cut up*, definendolo una «tecnica da pittore» vicina al modo della percezione umana, poiché anche questa avviene per frammenti.

Per Burroughs «La vita è un *cut up*. Se sto di fronte a un paesaggio e lo dipingo ignoro completamente il fattore tempo. Mentre lo dipingo cambia, cambiano le nuvole e tante altre cose [...] Fai un giro intorno all'isolato, torna indietro e metti su tela ciò che hai visto [...]. Hai visto dei frammenti. Hai visto un uomo diviso a metà da un'automobile, hai visto dei riflessi nella vetrina di un negozio»<sup>16</sup>. Tutto il contrario di quanto avviene in Balestrini, che in linea con una certa parte dell'avanguardia (e penso in particolare ai dadaisti ed ai surrealisti), mira ad imporre al materiale verbale leggi costruttivistiche ad esso estranee, pensate cioè senza tener conto del loro "punto di applicazione". Balestrini da un lato applica leggi matematiche e combinatorie a materiali che normalmente seguono altri modi di composizione, dall'altro queste stesse leggi combinatorie sono estranee anche ai normali procedimenti poetici, perché sono principi costruttivi che non badano al testo che viene costruito<sup>17</sup>. Se tali leggi possono fare presa sul materiale verbale è proprio perché in quest'ultimo il contenuto semantico è stato retrocesso. Balestrini utilizza sostanzialmente una tecnica di montaggio. La funzione del montaggio, procedimento fondamentale delle avanguardie

<sup>15</sup> Su William Burroughs cfr. Vito Amoroso, "William Burroughs. Il e la tecnica della fuga", in id. *La letteratura beat americana*, Laterza, Bari, 1969, pp. 91-134. Utile anche la consultazione de *il verri*, 1968, 29, numero in gran parte dedicato a Burroughs, contenente fra l'altro l'intervista da lui rilasciata alla rivista *Paris Review*, comparsa nell'autunno del 1965, sul n° 35.

<sup>16</sup> *La Repubblica*, 26-27-7-1992.

<sup>17</sup> Balestrini osserva che esiste un aspetto della propria poesia omogeneo col vissuto: è il rapporto continuità-frammentarietà sperimentato vivendo in campagna. Al mondo della continuità e della vita non a salti, tipico della campagna, si contrappone il mondo della città, in cui le azioni sono continuamente interrotte da altre azioni; il loro statuto è quello del frammento. Nel vivere frammentariamente vi sarebbe tuttavia la possibilità di reinventare continuamente ciò che si percepisce, di vedere schegge di esistenza in una maniera diversa che se fossero nella continuità.

storiche e in particolare dei dadaisti, è di esibire l'opera come creazione artificiale. L'opera "montata" richiama l'attenzione sulla sua composizione per frammenti, ovvero non mira a dare un'impressione di totalità organica<sup>18</sup>.

Il montaggio, nota Adorno, «sconfessa l'unità con la pubblicità della dispartitezza delle parti»<sup>19</sup>. Qui cominciano tuttavia a porsi alcuni problemi, in quanto la spiegazione del congegno non basta a spiegare il senso dell'operazione. Balestrini prende dunque una serie di testi (che possono essere libri di giardinaggio, manuali di cucina, saggi, notizie di cronaca ecc.), ne sceglie una serie di frasi e le combina fra loro. Ma l'operazione, in sé semplice, presuppone una serie di altre operazioni, implica decisioni e, a un livello più profondo, interventi dell'autore.

### 3. Il problema delle fonti

Innanzitutto la scelta dei testi, la quale rinvia alla tecnica del *collage*. Il significato della ripresa di questa tecnica da parte di Balestrini risiede nel fatto che il prelievo e l'isolamento di un frammento o di un elemento genera ambiguità rispetto al contesto di provenienza. Soprattutto genera il bisogno di creare un nuovo contesto in cui quel frammento trovi una sua ragione.

La suggestività dell'operazione è data dal fatto che il frammento stimola la ricostruzione della figura di cui esso potrebbe far parte. La forma del *collage* permette inoltre all'autore di creare un tessuto sostanzialmente omogeneo, nonostante l'eterogeneità dei materiali utilizzati, poiché ogni frammento perde la propria specificità subordinandola alla forma stessa del testo che si vuole costruire<sup>20</sup>. In questo senso le operazioni di *collage*, possono dar luogo a sincronie verbali assai violente, provocare lo straniamento delle proprietà semantiche delle parole, la lacerazione del loro tessuto sintattico e la loro ricomposizione in ordini altamente improbabili, e quindi instabili.

Comunque non tutti i frammenti di linguaggio sono egualmente utilizzabili per le operazioni combinatorie. C'è bisogno, osserva Balestrini, di un «linguaggio che funziona» da un punto di vista letterario. Il che non implica che il materiale scelto debba coincidere esattamente col materiale letterario. Un libro sulle piante in vaso da casa costituisce la base su cui è costruito il testo de I funerali di Togliatti, mentre in *Blackout* si utilizzano, accanto a frasi tratte da *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, cronache del concerto commemorativo per la morte di Demetrio Stratos, una mappa turistica del Monte Bianco, l'ordine di cattura emesso da un giudice, lettere personali e persino fotografie. Il problema di simulazione di un extra-artistico che si poneva per l'arte classica, ovvero il problema di come inglobare al proprio interno ciò che arte non era<sup>21</sup>, viene decisamente superato, come si è visto, già dalle avanguardie storiche: nelle loro opere esse immettono direttamente materiale non artistico, e lo fanno ostentatamente. L'autore decide lo spazio in cui muoversi, ma è uno spazio che ha già caratteristiche sue proprie, perché lo scrittore sceglie con una mente già letterarizzata e non può evitare di restare al di qua di questo limite.

<sup>18</sup> Cfr. Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia* cit., pp. 83-93. Per opera d'arte organica Bürger intende l'opera in cui fra singole parti e tutto vi sia un'unità dialettica: le parti si comprendono attraverso il tutto e viceversa. Come egli nota.

<sup>19</sup> Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1977, p. 260.

<sup>20</sup> Non è dunque il caso di parlare per Balestrini di uso della citazione, componente fondamentale dell'opera d'arte postmoderna. Una citazione è tale solo nel momento in cui è riconoscibile, ovvero all'interno di un contesto in cui appaia l'eccezionalità della sua presenza. Il problema della citazione è permettere il riconoscimento di questa sua specificità. Ma nel caso di Balestrini la presenza di materiali eterogenei come ritagli da un giornale, da un libro o da un testo antico, non hanno mai la valenza di una citazione: c'è certamente l'utilizzo di materiali preesistenti, ma la forma è appunto quella del collage, dove tutto è citazione, per cui questa non può risaltare su uno sfondo che non lo è.

<sup>21</sup> Cfr. Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972, pp. 120-131. Si veda anche Carla Benedetti, "Il sublime e la non-arte", in *La rivista di estetica*, 36, 1990, pp. 55-64.

Per dirla con le parole di Anceschi: "C'è un confine "materiale", un confine inevitabile, oltre il quale non si sa più in presenza di che cosa siamo". Angelo Guglielmi<sup>22</sup> osserva che, per quanto riguarda i testi, Balestrini li sceglie, non li prende a caso. Ma, aggiunge, il suo è un criterio di scelta elastico, in quanto non implica l'assoluta necessità dei testi selezionati (quei testi e non altri). La scelta inoltre non viene effettuata «al livello d'ordine dei significati, ma a quello dei valori linguistici, del repertorio sintattico-lessicale, in una parola del vocabolario»<sup>23</sup>. Balestrini, dunque, non andrebbe verso testi "pregnanti" da un punto di vista espressivo, tenderebbe invece verso testi qualunque, in cui l'orientamento semantico risulti assai meno determinato proprio perché più funzionale al tipo di operazione che intende compiere.

In realtà non è sempre così. Vi sono casi in cui i materiali prelevati provengono da testi letterari: in *De cultu virginis*, oltre al titolo, che rimanda a Tertulliano, vi sono richiami a Giordano Bruno, a Foscolo, a Stendhal, insieme a massime popolari; in *De Magnalibus Urbis M.*, il titolo è lo stesso dell'opera di Bonvesin della Riva, e il testo contiene citazioni e riferimenti ad essa, accanto a brani del Foscolo o altri riguardanti la storia della colonna infame. Nel caso di *Tape Mark I*, il testo è formato a partire da tre brani, tratti da *Diario di Hiroshima*, di Michihito Hachiya, da *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin e dal capitolo XVI del *Tao te King* di Lao-Tze; infine *Blackout* contiene ampie citazioni dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo. I generi di discorso, letterari e non, per Balestrini si equivalgono; tutti i testi sono testi qualunque, tanto che i primi si trovano spesso combinati con brani di conversazione o di giornale; i riferimenti letterari non hanno carattere dotto o erudito: il loro valore sta piuttosto nel fatto di essere frasi usate. Quindi l'orientamento semantico dei materiali di partenza è relativamente poco importante, visto che esso si stempera in frammenti ritagliati e mescolati «fino a perdere il significato originario»<sup>24</sup>.

L'eterogeneità dei materiali adoperati da Balestrini per le sue operazioni richiama oltretutto l'idea ormai diffusa che la lingua letteraria differisca dal linguaggio comune non tanto per i mezzi quanto per i fini: «a parte qualche inflessione diversa, lo scrittore utilizza la medesima lingua degli altri utenti, ma non l'utilizza né nello stesso modo né con la stessa intenzionalità»<sup>25</sup>. Inoltre, come notava Genette, costitutivo della poesia non è quella di essere una forma particolare, quanto uno stato<sup>26</sup>. Il meccanismo della poesia di Balestrini mostra chiaramente proprio questo: qualsiasi enunciato può essere maneggiato in maniera tale da potersi definire poetico. Ma lo mostra non semplicemente nella forma di una conferma implicita, bensì esibendo il meccanismo di questo "passaggio di stato" nel mentre avviene, svelandone il segreto<sup>27</sup>. Come vedremo più avanti, parlando delle regole di combinazione, Balestrini sembra così ammettere la possibilità che chiunque possa diventare poeta in quanto artefice di un prodotto di montaggio.

Considerata dalla prospettiva odierna la questione dei materiali di varia origine e provenienza suggerisce a sua volta il concetto di citazione e l'uso che di essa se ne fa attualmente

<sup>22</sup> Angelo Guglielmi, "Le tecniche di Balestrini", in id. *Vero e falso* cit. p. 138.

<sup>23</sup> Angelo Guglielmi cit.

<sup>24</sup> Nanni Balestrini, nota ai testi, in *I Novissimi* cit., p. 137-162.

<sup>25</sup> Cfr. G. Genette, *Figures*, Edition du Seuil, Paris, 1966, trad. it. *Figure I*, Einaudi, Torino, 1969, p. 137.

<sup>26</sup> G. Genette, *Figures II*, Edition du Seuil, Paris, 1969, trad. it. *Figure II*, Einaudi, Torino, 1972, p. 118: da a tutto o a parte del discorso quella specie di presenza intransitiva assoluta che Eluard chiama l'evidenza poetica. Il linguaggio rivela qui, ci sembra, la sua vera "struttura", che non è quella di essere una forma particolare, definita dai suoi accidenti specifici, ma piuttosto uno stato, un grado di presenza e d'intensità cui può essere portato, per così dire qualsiasi enunciato, alla sola condizione che si stabilisca intorno ad esso quel margine di silenzio che l'isola in mezzo al linguaggio quotidiano pur senza estraniarlo da esso».

<sup>27</sup> Operazioni simili a quelle descritte per Balestrini, pur se in un diverso ambito, furono eseguite da Piero Manzoni (amico di Balestrini) nel periodo intercorso fra la fine degli anni cinquanta e il 1963, anno della sua morte. Nel gennaio 1961 Manzoni costruì la prima "base magica": qualunque persona, qualunque oggetto vi fosse sopra era, finché vi restava, un'opera d'arte; Manzoni rendeva così esplicito che ogni oggetto poteva essere definito artistico in dipendenza di uno "stato", di un "campo" di cui esso stesso si circondava, in grado di farlo emergere in una sua assoluta specificità rispetto a qualunque altro elemento.

nell'era del postmoderno, dove è vista come componente fondamentale dell'opera d'arte. Jameson<sup>28</sup> individua come caratteristica fondamentale del postmoderno «la cancellazione del confine fra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale», portando ad emergere "testi" ricchi di «forme, categorie e contenuti di quell'Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno». Il postmoderno infatti riutilizza tutto un materiale fatto di «kitsch, di scarti, di serial televisivi [...] della cosiddetta paraletteratura con i suoi *paperback* da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza o della *fantasy*: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente "citati", come sarebbe potuto accadere in Joyce o Mahler, ma incorporati in tutta la loro sostanza».

Senza essere d'accordo completamente con Jameson su alcune delle posizioni espresse nel suo libro<sup>29</sup>, è comunque vero che l'utilizzo di materiali derivati da fonti diverse comporta citazione. Si può pure parlare di diversi usi della citazione. Questa può essere non solo nel materiale utilizzato; può consistere anche nel recupero di un genere o di uno stile non più usato, o di forme linguistiche ormai abbandonate. Tuttavia una citazione è tale solo nel momento in cui è riconoscibile, ovvero all'interno di un contesto in cui appaia l'eccezionalità della sua presenza. Il problema della citazione è permettere il riconoscimento di questa sua specificità. Ma nel caso di Balestrini la presenza di materiali eterogenei come ritagli da un giornale, da un libro o da un testo antico, non hanno mai la valenza di una citazione: c'è certamente l'utilizzo di materiali preesistenti, ma la forma è quella del *collage*, dove tutto è citazione, per cui questa non può risaltare su uno sfondo che non lo è. La forma del *collage* permette a Balestrini di creare un tessuto linguistico sostanzialmente omogeneo, poiché ogni frammento utilizzato perde la propria specificità subordinandola alla forma stessa del testo. La citazione invece assume la forma di un picco, di un qualcosa di eccezionale rispetto allo sfondo su cui si muove. Penso per esempio ai testi dei poeti del Gruppo '93, in particolare a Lello Voce, a Bajno e a Marcello Frixione, in cui il recupero non coinvolge solo espressioni verbali ma anche forme stilistiche e linguistiche da tempo inerti nella nostra letteratura.

Se è vero che non vi è alcuna necessità della scelta di questo o quel materiale, il discorso muta nel caso del taglio. A una sorta di "apertura" nei criteri di raccolta dei testi, si contrappone infatti una severa regola nella scelta delle frasi di questi testi. Il criterio è che le espressioni scelte posseggano in alto grado un potere di estraniamento rispetto alla significazione<sup>30</sup>. A volte l'autore stesso interviene direttamente sul materiale così formato, apportando correzioni e rielaborazioni che contribuiscano ancor più a rilassare la "volontà semantica" delle espressioni, o, come osserva Guglielmi, a arretrare «l'arco retorico» dei materiali verso la loro trama, il loro scheletro sintattico-lessicale<sup>31</sup>. Quanto alla fase successiva, cioè alla combinazione dei materiali in una struttura fisica, ovvero in un testo, Balestrini agisce in maniera tale che in esso siano rilevabili caratteristiche misurabili. *Ne I funerali di Togliatti* Balestrini aveva prelevato frasi di un manuale di giardinaggio tagliandole secondo una lunghezza predefinita. Ogni verso del testo è formato da un numero variabile di tali segmenti; l'autore, una volta costruita la prima strofa, procede aggiungendo o eliminando segmenti ai versi secondo regole che variano di strofa in strofa. Per scrivere *Tape Mark I* Balestrini ha utilizzato un calcolatore elettronico. L'autore è partito da tre testi

<sup>28</sup> Jameson, *Il postmoderno*, Garzanti, Milano, 1989.

<sup>29</sup> Per esempio non credo si possa parlare semplicemente di citazione in Mahler, (o allora tutti i musicisti dell'ottocento, da Beethoven e Schubert, Chopin, Liszt fino a Brahms sono dei "citazionisti"), poiché i temi da lui utilizzati erano spesso deformazioni e parodie prima che citazioni. E' il caso, per esempio, del terzo tempo della prima sinfonia, in cui è riconoscibile il tema della canzone popolare "Frère Jaques", ma la terza maggiore del tema è rimpiazzata da una terza minore, con un effetto di parodia funebre.

<sup>30</sup> Cfr. Guido Guglielmi, "Funzione semantica della poesia", in *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi Torino, 1967, p. 9: aggiungi nell'atto del parlante».

<sup>31</sup> Angelo Guglielmi, "Le tecniche di Balestrini" cit., p. 139.

differenti, da cui ha ricavato elementi formati ciascuno da 2 o 3 unità metriche. A ciascun elemento ha premesso e posposto un codice indicante le possibilità sintattiche di legame tra due elementi successivi. Il calcolatore elettronico ha poi "composto" una poesia di 6 strofe, formate ciascuna da una diversa combinazione parziale dei testi dati. Ogni elaborazione dava una strofa di sei versi, ciascuno di 4 unità metriche. Va osservato che ogni elaborazione al calcolatore dà luogo ad una serie di combinazioni dipendente dall'ordine in cui gli elementi vengono disposti nella tabella iniziale prima delle permutazioni. In altre parole l'autore non influisce più sul materiale una volta che questo è stato inserito in memoria per l'elaborazione. Nel testo la regola è evidentemente data dalla legge combinatoria: sono previste la combinazione e la disposizione delle parole oltre che la suddivisione delle stesse in strofe.

Crederne però che l'intervento dell'autore sia praticamente nullo è azzardato: benché questa sia la fase iniziale di un processo di "cancellazione dell'autore", non bisogna scordare che in questo come in altri casi analoghi restano comunque individuabili i momenti del suo intervento: quello della scelta dei materiali da utilizzare, la regola sulla loro costituzione in testo e il momento della selezione, in uscita, delle strofe considerate accettabili. A ben guardare, il metodo non è poi tanto diverso da quello di ogni poeta, che prima di scrivere, o durante, decide i termini e le formule da utilizzare per le sue operazioni. Ma se la differenza è, da un punto di vista operativo, soltanto una questione di tecnologie più che di metodi, sul piano dell'agire poetico si assiste ad una vera e propria dissacrazione dell'atto creativo. Il procedimento poetico, così come Balestrini lo intende, è mostrato nella sua fase diretta, senza alcun mascheramento: si tratta di una combinazione di testi a partire da altri testi. Le decisioni formali adottate, che caratterizzano dall'interno il testo, sono visibili, come pure le leggi di composizione. Ciò porta in un primo momento a pensare ad un'assenza del poeta a favore di un artefice, il quale mostra il procedimento a chiunque sia interessato, invitandolo ad un tentativo analogo per produrre poesia. Siamo cioè di fronte ad una dichiarazione di apparente democraticità del fare poetico<sup>32</sup>, come mostra la lettura di alcuni passi tratti dalla sezione II di *Blackout*:

le cose che io faccio diceva sono alla portata di tutti (II, 13, 4F-2)

un tentativo di liberarsi dalla condizione di  
ascoltatore e spettatore cui la cultura e la po-  
litica ci hanno abituato (II, 14, 5F-2)

questo lavoro non va assunto come un ascolto da  
subire passivamente (II, 14, 1F-2)

Siamo qui di fronte, senza dubbio, a un tentativo di smitizzazione del poeta quale appare nella nostra cultura e nella fantasia generale: il poeta è semplicemente colui che agisce su materiali linguistici. La poesia viene spogliata di tutto il suo mistero, e da tecnica riservata ai pochi

---

<sup>32</sup> Si può pensare ancora, per esempio a *Tape Mark I* o *Tape Mark II*, in cui, come si è visto, il testo è "composto" da un elaboratore elettronico a partire da un corpus di enunciati presi da una serie di altri testi. Qui l'opera sembra cioè quasi il risultato di una funzione matematica, ovvero, ancora una volta "neutra", limitandosi l'autore alla scelta iniziale in input ed alla selezione finale in output del testo risultante.

che la sanno maneggiare viene esibita nella sua nudità strutturale, mostrandone la parte più intima, svelandone il meccanismo costruttivo. La palla passa ora al lettore, al quale la poesia, liberatasi dalle pastoie della retorica e della semantica, impone l'obbligo di confrontarsi con lo stato grezzo della materia poetica, senza attutirgli, per così dire, la violenza dell'impatto. Il lettore è chiamato a partecipare in maniera diretta alla costituzione del testo, evitando la tranquillità di una comunicazione che gli viene rivelata inesistente: egli stesso deve costruire il valore comunicativo del testo che sta leggendo, deve completare ciò che l'autore ha volutamente lasciato incompiuto. La poesia si rivela così un universo dove tutti i significati sono possibili e solo il lettore può dargli un senso, dargli un ordine e un valore.

#### 4. Assenza dell'autore?

Autore e fruitore dell'opera sembrerebbero quindi arrivare quasi a contatto fra loro. Ma proprio a questo punto si inserisce il tratto che li separa: è l'autore a decidere quale elaborazione è accettabile e quale no. Uscito dalla porta il poeta rientra dalla finestra per dare validità al suo testo. Il problema è dunque, ancora una volta, quello dell'assenza dell'autore, che la tecnica del montaggio vorrebbe sancire. In realtà è un'assenza più apparente che reale: se è vero infatti che l'autore non interviene sui frammenti utilizzati nel montaggio, è altrettanto vero che la scelta di essi e la loro connessione spetta a lui solo. A questo proposito può essere interessante discutere l'opinione di Peter Bürger, secondo la quale in un'opera montata, diversamente da quanto avviene per le opere "organiche", le singole parti non sono elementi costitutivi necessari, e cioè potrebbero anche non esserci senza che per ciò il testo risulti sostanzialmente modificato<sup>33</sup>.

In altre parole, secondo Bürger, che si riferisce esplicitamente ai surrealisti, poiché nel montaggio l'elemento decisivo è il procedimento di costruzione più che il risultato, alcune parti potrebbero venire eliminate a favore di altre dello stesso tipo, oppure (come già avevamo fatto notare per I funerali di Togliatti) se ne potrebbero aggiungere delle altre.

Ora, è ben vero che l'intenzione degli autori dell'avanguardia fosse probabilmente questa, ma è anche vero che di fronte al ricettore le sequenze generate o i montaggi effettivamente creati acquistano inevitabilmente un loro carattere di singolarità ed irripetibilità. Omettere o spostare, così come aggiungere, vuol dire cambiare questa singolarità. La sostituibilità o intercambiabilità delle parti restano processi virtuali; nella pratica il testo dato diventa inalterabile. L'avanguardia, come anche Balestrini, volevano solo suggerire che esiste questa possibilità, ma in realtà non è così. Viene spiegato cosa si può fare, quale è il procedimento usato, ma la "trasparenza" della regola cela un fondo di opacità che altro non è se non l'ultimo ineliminabile momento della presenza dell'autore nell'opera.

Nella mente del lettore l'autore resta dunque sempre presente proprio in virtù dei procedimenti usati; la sua presenza garantisce che quella e non un'altra è l'opera che ha voluto fare. In una sorta di circolo infinito l'ineliminabilità dell'autore garantisce l'unicità e inalterabilità del testo; caratteristiche, queste, che a loro volta si fanno garanti dell'effettiva presenza autoriale. La questione del montaggio porta con sé anche un altro problema, quello del senso delle "opere montate". La loro apparente impressione di disorganicità ha di fatto provocato l'accusa di insensatezza sin dalla comparsa delle prime opere dell'avanguardia. Già Adorno osservava a proposito di Beckett che i suoi drammi «sono assurdi non a causa dell'assenza di senso - in tal caso sarebbero irrilevanti - ma perché dibattono il senso. Ne svolgono la storia»<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., pp. 84-93.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, cit., p. 259.

Analogo discorso si potrebbe fare per le opere di Balestrini. Le «vistose cicatrici» che secondo Adorno i residui montati infliggono al senso sono all'origine di quello che tanto Adorno stesso quanto Bürger chiamano, riprendendo un'espressione di Benjamin, esperienza dello *shock*, ed è ancora ciò che, secondo Adorno, rende un'opera enigmatica.

In effetti il problema del senso riguarda tanto il ricettore che il produttore di opere d'arte. Prima ancora di trovarsi di fronte ad un'opera il ricettore è portato infatti ad attribuirle un senso perché posta in uno spazio estetico. La ricezione consiste propriamente in questo: che il ricettore deve attribuire all'opera fattivamente un senso prima solo supposto. Lo shock avviene nel momento in cui il ricettore, nel tentativo dell'attribuzione di senso, scopre che l'opera non risponde alle sue attese, ovvero, come dice Bürger, che l'opera «non rilascia alcun senso». Ora è proprio su questo che ha giocato anche l'avanguardia. Il senso del suo agire fu anche nel fatto che essa sapeva che il ricettore avrebbe tentato di dare un senso, qualunque esso fosse, alle sue opere, e sapeva inoltre che questa operazione non sarebbe avvenuta senza traumi. Paradossalmente è proprio il fatto che il ricettore debba continuamente attribuire un senso all'opera che rende questa piena di senso. Se invece il senso di un'opera d'arte fosse pienamente visibile, questa perderebbe immediatamente di senso. Anche in questo modo si rivela la presenza dell'autore, il quale ha già previsto e condizionato il comportamento del suo pubblico. Così le operazioni di Balestrini tendono a una "destituzione di senso" del materiale utilizzato nella composizione dei testi per obbligare il lettore ad istituire un altro; ogni lettura deve diventare per il ricettore una ricerca consapevole del senso.

## 5. La poesia esibisce il proprio codice

L'utilizzo di regole e procedimenti matematici di composizione sembrano postulare un'assenza dell'autore dal testo; alla regola viene demandata la responsabilità della sua creazione. Difatti Balestrini sembra porsi al di fuori del legame "parentale" con il testo: si ritrae, si assenta dopo averne voluto la nascita. Tale assenza vuole configurarsi come segno di imparzialità, oggettività del testo. In questa direzione va l'uso di un procedimento matematico di segmentazione (per i funerali di Togliatti), indipendente dal testo che viene segmentato, o di combinazioni di parti di testo secondo parametri anch'essi matematici scelti dall'autore, (come è il caso per esempio di *Tape Mark I*). Qualunque sia il procedimento, il risultato cui Balestrini arriva è uno spostamento dell'ottica dal testo alla sua costituzione: il meccanismo messo in moto non è più interno ma esterno ad esso, poiché la selezione dei materiali è determinata dalla regola di costruzione; la selezione si opera a livello di procedura di costituzione.

Balestrini lavora il suo testo a blocchi di materia che egli ri-taglia, accosta ed offre con o senza ulteriori modificazioni. Egli non sceglie mai di iniziare un testo dal nulla, casomai modifica o crea un testo partendo da una serie di altri testi, assolutamente equivalenti per i fini che si propone, in cui con una sorta di operazione di straniamento, cerca di portare in luce tutti i possibili legami atomici o molecolari fra i segmenti, e nel contempo li realizza. Egli agisce avendo come mira e risultato il modo stesso del lavoro, il fare poetico, non il fatto poetico. Egli opera una sovrapposizione, una assimilazione fra i due piani: il fare poesia è già poesia. La combinazione che è all'interno della lingua, all'interno della parola, si sposta al di sopra di esse, diventa costituente del testo in senso esplicito. Ciò che raggiunge è un qualcosa in più rispetto a ciò da cui era partito, ottenuto apparentemente da una semplice somma lineare di elementi non altrimenti connettabili. La necessità dell'evento nasce dall'accidentalità del suo sorgere. Il tentativo è di obbligare il lettore a non pensare altro che al testo in quanto composizione (quasi in senso musicale) secondo certi moduli o schemi, o strutture, eliminando il primo, banale, livello di lettura. Dunque il poeta è sempre presente. Nel caso di Balestrini, anche escludendo che scriva materialmente le parole o le scelga, resta comunque il fatto che egli, a partire da un materiale già

composto, proceda per successive selezioni ed elimini il materiale ritenuto non valido. I criteri della scelta sono di pertinenza dell'autore, ed è lì che allora il poeta si scopre, perché questa operazione non la può fare, almeno per ora, alcun computer<sup>35</sup>.

Se prima avevamo individuato tre fasi del lavoro di Balestrini (scelta dei materiali, taglio e combinazione), ci troviamo ora ad aggiungerne almeno una quarta: la selezione in uscita delle frasi ottenute. Ma Balestrini individua un quinto punto ineliminabile del processo creativo, che si aggiunge ai quattro sopra elencati ed è quello della creazione della regola. Un testo deve cioè avere una regola determinante ai fini della creazione letteraria, perché è l'esistenza di una regola, cioè la predisposizione di una struttura, che ne permette la realizzazione. Le regole inoltre introducono anche il caso nella costruzione delle opere. D'altronde, come nota Bürger, il caso «non è il risultato di una cieca spontaneità di trattare il materiale, ma al contrario, un calcolo estremamente preciso. Questo calcolo tuttavia comprende unicamente i mezzi, mentre il risultato rimane largamente imprevedibile»<sup>36</sup>. Sbrigativamente l'utilizzo di una regola è paragonato da Balestrini a una ricetta di cucina, accessibile a tutti, basta seguirla. Il problema è cosa si utilizza per quella ricetta, cioè quali ingredienti si devono prendere. Proseguendo il paragone, «Si va al mercato per comprare la carne per fare un certo piatto: c'è la ricetta, ma la carne bisogna saperla scegliere».

Forse per l'influsso esercitato dalle discussioni sullo strutturalismo Balestrini, nella stesura dei suoi testi, non trova, ma inventa una struttura in cui le cose e le parole o i fenomeni devono trovare una loro giustificazione e corrispondenza. La verifica, cioè la validità di questo metodo da un punto di vista produttivo, il fatto che si riesca a fare poesia in maniera del tutto nuova, è comunque un problema successivo. E' direttamente sui testi - il momento più sensibile e vulnerabile - che si controllerà l'efficacia dell'ipotesi strutturale<sup>37</sup>. Un'opera come *I funerali di Togliatti*, presenta una struttura che, una volta determinata, può in ogni momento essere riutilizzata da chiunque con del nuovo materiale. Ogni testo di Balestrini è basato su una regola espressamente creata, che va a sovrapporsi al materiale linguistico, reinventandolo e, a sua volta, ristrutturandolo. Il metro dell'agire poetico non è dato solo da ciò che l'autore o il testo dicono, ma anche dalla rete in cui la lingua viene calata: questa rete, determinata da una serie di elementi quali lo spazio del testo, il suo movimento, la sua manipolabilità, viene assunta come referente. Le parole, nella loro disposizione, diventano uno dei tanti nodi di essa; quindi non costruiscono più un tragitto obbligato di significazione, da una parola all'altra, da un nodo all'altro. L'imposizione di una regola comporta la definizione di una strategia d'azione, cioè la definizione di una serie di procedimenti che ne garantiscano la costruzione e la coerenza. In questo quadro la parola diventa un oggetto che può essere maneggiato nelle maniere più varie: può essere spezzato, piegato, unito ad altri oggetti per formare ancora nuovi oggetti. Il testo poetico a sua volta, essendo costituito di "cose" e non di parole, è esso stesso un oggetto; anche per il testo valgono quindi le stesse regole di possibilità di formazione che sono date per le parole. Così la forma del testo, la lunghezza dei versi, la spaziatura fra le parole o fra le righe, la loro forma di stampa, la divisione in strofe, servono ad identificare l'oggetto " testo ", il quale si offre al lettore non più solo come leggibile, ma anche come visibile, ricordando che questa dimensione si offre immediatamente nella sua totalità, e precede senz'altro la dimensione linguistica, che richiede invece un passaggio al particolare.

---

<sup>35</sup> Nanni Balestrini, Intervista cit.

<sup>36</sup> Peter Bürger, *Teoria dell'avanguardia* cit., pp. 77-78.

<sup>37</sup> «Una struttura è una forma elaborata per poter nominare in modo omogeneo cose diverse e che può a sua volta essere generalizzata in una struttura di ordine superiore. Essa genera un codice, definito come modello di una serie di convenzioni usate per comunicare messaggi». Cfr. Umberto Eco, *La struttura assente* cit.

Se si guarda all'effetto iniziale dato dai testi di Balestrini, avviene ciò che Adorno ha osservato a proposito dello sviluppo delle tecniche musicali. Dall'avvento della dodecaфонia, i nuovi procedimenti hanno prodotto all'ascolto una sensazione di totale incoerenza del brano musicale in quanto non basato sui rapporti tonali cui abitualmente l'orecchio ricorre per determinare il proprio universo sonoro. La conseguenza per l'ascoltatore è stata una sensazione di smarrimento e di disagio data dalla sua incapacità di riconoscere un brano musicale in quanto tale: non soltanto l'insieme ma anche il fatto sonoro in sé e le leggi di composizione cui era assoggettato erano diventati elementi essenziali per l'ascolto.

Allo stesso modo, la poesia di Balestrini dà un'impressione di incoerente dispersione linguistica; solo successivamente emergono vere e proprie regole di composizione che permettono di determinare la struttura dei rapporti che si istituiscono dentro e fuori il testo. Questa struttura è in sé un elemento fondamentale, fino quasi a porsi come il vero punto della ricerca di Balestrini. Dare una regola è impostare l'azione a cui attenersi scrupolosamente e coerentemente in seguito. La distanza che separa questo modo di azione poetica dalla costruzione di un sonetto, poniamo di Dante, non è così rilevante. I entrambi i casi esistono delle regole da cui derivare la struttura del testo. Solo che nel caso di Dante regole e strutture restano implicite, mentre per Balestrini sono proprio questi procedimenti ad essere mostrati e a formare l'oggetto primo della poesia<sup>38</sup>. Balestrini ha cioè portato la poesia a coincidere con la sua elaborazione, eliminando il problema della significazione, spostata ora dal testo al lettore.

**Gian Paolo Renello**

---

<sup>38</sup> Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 45.