

Gli anni Settanta, storia di una parola pratica

di Giulia Liardo

Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, Dijon, Les presses du réel, collection Al Dante, 2025.

Con *L'Extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70* Ada Tosatti consegna al pubblico il frutto di una ricerca ormai più che decennale sul poeta novissimo; nucleo del libro è infatti un saggio che dal 2011 costituisce una preziosa lettura critica dell'opera di Nanni Balestrini, autore esemplare delle tensioni politiche e culturali degli anni Settanta. Docente di lingua e letteratura italiana alla Sorbonne Nouvelle, studiosa e traduttrice attivissima, Tosatti ha una lunga e familiare consuetudine con l'opera dell'artista. Tra i suoi molteplici interventi, ricordiamo nel 2022 la co-curatela per la mostra e le giornate di studio *Mille Nanni* alla Fondazione Morra, e l'introduzione della raccolta *Antologica. Poesie 1958-2010*¹. Oltre ai numerosi interventi critici dedicati all'opera dell'autore, le sue ricerche approfondiscono la contemporaneità, dalla stagione dei movimenti fino al nuovo millennio. Ciò chiarisce come gli anni Settanta del volume non costituiscano solo lo sfondo entro cui collocare l'opera di Balestrini, ma siano i protagonisti di uno studio in cui seguire, tra pagine di riviste, articoli di giornale, nuovi gruppi e nuove elaborazioni teoriche, la fase in cui la poesia raggiunge pienamente la sua stagione contemporanea.

Da qui, ciò che l'autrice riporta alla luce è un nesso profondo, il rapporto fecondo che si instaura tra storia e opera letteraria. Rapporto tanto più teso, visto che nel '68 gli intellettuali vivevano con urgenza la stagione che invitava a trasformare in *praxis* le posizioni ideologiche sviluppate nel lustro precedente dalla neoavanguardia. Indagando questa relazione, i testi vengono interrogati nel momento più vitale e produttivo di quel difficile incontro tra l'arte e la politica. Ne viene fuori una storia della cultura e della scrittura, se è vero che da allora questa forma si affianca al termine "opera letteraria" proprio in virtù della dimensione di azione pratica e collettiva che assume attraversando

¹ Nanni Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, introduzione di Ada Tosatti, Milano, Mondadori, 2013.

il decennio. Non a caso, per introdurci nella ricca e complessa mappatura del periodo, l'autrice prende le mosse da *Letteratura/Scrittura*, titolo del convegno di Orvieto del '76, utilizzando le categorie che Umberto Eco propose nel corso del suo intervento. Secondo Eco l'attività di scrittura (non di obbedienza) confluisce grossomodo in due manifestazioni: nella prima, la *scrittura di eversione*, l'artista ambisce a rifondare il linguaggio per via programmatica e in un atteso orizzonte estetico, collocandosi nel solco dell'istituzione letteraria; nella *scrittura di spiazzamento* invece, l'artista guarda piuttosto alla sfera extra-letteraria e orienta i suoi interessi alla vita quotidiana e a tutto ciò che la riguarda, dal ludico al politico. Il libro ha per oggetto entrambe le esperienze, abordando scritture ora *eversive*, ora *spiazzanti*. Queste ultime, d'altronde, furono la cifra caratteristica degli anni Settanta, decennio che aprì le porte del laboratorio artistico a operatori di certo non più esclusivamente intellettuali. Di questo fenomeno offrirà ampia ricognizione Ada Tosatti, avvalendosi di raffinati strumenti critici per esaminare sia le opere ormai entrate nel canone, sia quelle che meglio testimoniano l'emergere della controcultura nella cultura di massa.

Il tratto dell'estremismo, che pertiene per definizione alla natura distruttiva dell'avanguardia, viene individuato nella precoce adesione di Balestrini all'«estetica del reimpiego» e alle «modalità del ready made dadaista»². La poesia *Senza lacrime per le rose* del 1969 è letta però come testo di svolta, registrando la fase in cui Balestrini non si limita a far violenza al linguaggio, ma recuperando il valore di poesia pratica, rende il testo strumento della rivolta proletaria. La violenza esplode e l'epigrafe, tratta da *Operai e capitale* di Tronti, proietta sul testo un valore d'uso simile a quello dell'arma con cui poter mirare e colpire il bersaglio. Nella poetica di Balestrini il biennio rosso è assunto dunque come momento rivoluzionario e il romanzo operaista *Vogliamo tutto*³ è l'opera in cui la lotta confluisce nei termini di strategia politica. Per approdare all'analisi puntuale del romanzo, l'autrice ripercorre così le tappe che vanno dall'engagement delle pagine di «Quindici» – in cui venivano diffusi i focolai delle occupazioni delle fabbriche, organizzate in assenza dei sindacati ma attraverso la sinergica collaborazione tra forze studentesche e operaie – fino alla nascita dei gruppi extraparlamentari. Il gruppo *La Classe* di Toni Negri e Oreste Scalzone ricoprì un ruolo centrale nello sciopero di Mirafiori e proprio dagli incontri dei partecipanti in via dei Banchi Vecchi, nell'appartamento romano di Balestrini, nacque Potere Operaio e la rivista omonima. Si assiste dunque alla progressiva maturazione di un progetto volto a demolire lo strumento letterario e, insieme a esso, l'intera concezione dell'arte borghese. Utilizzando le categorie di «agitazione» e «propaganda» proposte da

² Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, Dijon, Les presses du réel, collection Al Dante, 2025, p. 34. Per facilitare la lettura, qui e altrove, rendo in traduzione italiana le citazioni dall'originale francese di Tosatti.

³ Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto. Romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Schneider in *Letteratura e/o rivoluzione*, la posizione di Balestrini viene compresa nella sua pratica del «buon rivoluzionario militante»⁴, il quale presta la propria specifica competenza al servizio della lotta di classe. Condividendo il punto di vista del movimento, dunque, Balestrini rifonda il mezzo linguistico e lo radica nella lotta politica. Così facendo tenta di declassare il romanzo a documento di propaganda, sfruttando i canali di diffusione capitalisti per far circolare le «analisi teoriche elaborate nel quadro del gruppo extraparlamentare»⁵. Da qui l'opera viene seguita nella storia della sua ricezione: accusato di realismo al tempo della pubblicazione, l'analisi puntuale delle sue parti e il confronto con opere che a vario titolo rientrano nel genere della «letteratura operaia» fanno emergere i tratti sperimentali della scrittura radicalmente ideologica di *Vogliamo tutto*.

L'autrice registra il momento in cui tra nuova editoria e nuove tipologie di scrittori (operai, contadini, uno su tutti: Gavino Ledda con *Padre padrone*), si va costruendo un pubblico nuovo e la scrittura si apre ad accogliere nuove istanze. Il pubblico, i giovani del movimento, sono i destinatari di una produzione letteraria che nel corso degli anni Settanta si amplia fino a diventare vettore delle tendenze che emergono sotto l'impulso dell'«ideologia del corpo, del desiderio e della marginalità»⁶. La scrittura di testimonianza si è presto contratta in forme effimere che orientavano l'interesse nell'attenzione per il quotidiano, nell'immediatezza espressiva e nella frequentazione dei territori del marginale. Si assiste a un repentino scivolamento della posizione di rifiuto dell'arte borghese, sviluppata nel decennio '60-'69, al «recupero della parola» e al «ritorno del privato» nella forma della «scrittura del sé»; da queste esperienze Balestrini prenderà progressivamente le distanze, orientandosi verso nuove modalità di confronto e di tensione tra realtà e testo.

Tosatti prosegue mappando la nuova dimensione mediatica venutasi a creare dopo il '68, orizzonte imprescindibile per comprendere le riflessioni maturate nel decennio, volte a superare gli assunti della neoavanguardia e rivendicare un linguaggio impegnato, non neutrale e intrinsecamente ideologico. Dalla riflessione sul fenomeno dell'«esoeditoria» emergerà l'esperienza della casa editrice *Cooperativa Scrittori*, fin dagli inizi strettamente legata alla controinformazione, insieme alla cooperativa editoriale *AR&A*, di cui Nanni Balestrini sarà il principale animatore. L'autrice riporta con generosità le esperienze delle edizioni alternative, tracciando un panorama ricco e diffuso su tutta la penisola. Tra le esperienze ricordate vi saranno il «Collettivo r», l'«Antigruppo Palermo», «Tam Tam» e «Altri Termini».

Attraversando il «grande disordine», vengono affrontati alcuni dei romanzi che nella prima metà degli anni Settanta reclamano la dimensione della denuncia politica, e tra

⁴ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 60.

⁵ Ivi, p. 74.

⁶ Ivi, p. 123.

questi un'attenzione particolare è riservata all'incompiuto *Petrolio*⁷. Il libro è infatti il vero *romanzo delle stragi* che Pasolini aveva in cantiere negli anni in cui questa formula rinominava il celebre atto d'accusa, tuonante dalle pagine del «Corriere della Sera», e inizialmente pubblicato con il titolo «Che cos'è questo golpe?». Nell'articolo come nel romanzo, Pasolini rivendicava una scrittura che avesse il compito di ricerca della verità, facendo fronte alle omissioni e ai silenzi politici e giudiziari italiani; lo scrittore aveva in altre parole la possibilità di utilizzare il suo mezzo specifico, il processo immaginativo, per colmare le lacune del reale. Quanto alla lettura, nelle pagine di *Petrolio* essa sarebbe diventata l'operazione di ricerca attiva del senso, delegando al lettore il compito di ricomporre e riorganizzare le parti di un'investigazione, interrogando le fonti prelevate da materiali di diverso genere come articoli di giornale, interviste, documenti storici e spezzoni cinematografici. Questa posizione porta a un confronto diretto con l'operazione di *Vivere a Milano*⁸ e della *Violenza illustrata*⁹ di Balestrini: in gioco, secondo l'autrice, il nuovo rapporto con il lettore, a cui viene delegata la responsabilità della ricerca e della ricostruzione del senso (in Balestrini questo rapporto diventa la precisa volontà di rendere il lettore un soggetto politico), la pratica della controinformazione e l'operazione di riscrittura della storia. Se quello di Pasolini resta un lavoro allo stato di progetto, appaiono invece assai distanti – per quanto è dato conoscere – gli esiti estetici a cui pervengono i due autori. Forse sarà dunque insito nelle differenze dei risultati il senso del rapporto di ideologia e linguaggio, nonché il modo in cui esso si riflette nelle rispettive poetiche e nelle opere. La stessa Tosatti, d'altronde, sottolinea come quella di Balestrini si configuri come un'operazione caratterizzata da «un ben più grande radicalismo stilistico e politico»¹⁰ mentre, qui in maniera cursoria, potremmo ricordare come la scrittura di Pasolini tenda ad accogliere uno stile gnomico, nell'accusa perentoria e patetica, e preservare un senso che si fondi in ultima analisi sull'opposizione dell'intellettuale inteso come guida morale del paese.

Lasciato *Petrolio*, per approdare all'analisi dei testi di Balestrini risultano particolarmente pertinenti le categorie di polifonia e dialogismo mediate dalla lettura del gruppo *Tel Quel* e in particolare da Julia Kristeva e Philippe Sollers. Kristeva, introducendo in Francia l'opera di Bachtin, legava il concetto di dialogismo alla nozione di intertestualità, mentre Sollers in *Scrittura e rivoluzione* chiariva che il valore di un testo risiedeva nell'azione «integratrice e distruttrice di altri testi»¹¹. Balestrini, frequentatore e amico dei telqueliani, agiva non diversamente in *Vivere a Milano* e *La violenza illustrata*, opere

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

⁸ Aldo Bonasia, *Vivere a Milano. 15 documenti fotografici per la presentazione di 15 manifesti*, con un testo di Nanni Balestrini e una registrazione di Daniela Turicca, Milano, Csapp, 1978.

⁹ Nanni Balestrini, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁰ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 157.

¹¹ Ivi, p. 160.

antilineari, antimimetiche e antinarrative, in cui l'insorgenza del senso risulta prodotta dal conflitto e dalla tensione tra voci eterogenee, tra linguaggi dominanti e linguaggi minoritari. Le opere vengono così interpretate come veri e propri «eventi discorsivi», analogamente al discorso socratico strutturate «sotto forma di interrogativo e dimostrazione di una definizione»¹². La critica della concezione rappresentativa del linguaggio sarà centrale in *Vivere a Milano*, testo nato dal confronto diretto con le fotomanifesto scattate durante gli scontri in piazza dal fotoreporter Aldo Vito Bonasia. Milano, tra le piazze più attive d'Italia, vedeva scendere in campo un nuovo soggetto politico, definito da Toni Negri come operaio-sociale; nella categoria confluivano, insieme all'operaio, figure isolate tra cui i disoccupati, gli studenti e i giovani emarginati. Balestrini coglie dunque l'occasione per partecipare all'operazione genealogica avviata da Bonasia, e incidere sulla costruzione identitaria del movimento autonomo. Scritta nello stesso periodo, *La violenza illustrata* presenta numerosi punti di contatto con *Vivere a Milano*. A iniziare dall'allusione alla componente multimediale, ricercando l'illustrazione per via linguistica, e affidando alle lasse la costruzione verbovisiva delle diapositive della lotta che, come suggerisce l'autrice, vuol render *lustre*. Tosatti ne riporta una lettura attiva, ripercorrendo i sensi sopiti nella destrutturazione dei frammenti e nella confusione dei linguaggi, restituendo al lettore la forza strumentale del testo.

Per giungere ai fatidici '76 e '77, l'autrice ricostruisce con generosità e profondità di sguardo i mutamenti avvenuti negli anni in cui la politica italiana sembrava il terreno di scontri decisivi a livello globale. Disoccupazione, precariato, il Pci che avanza con successo alle elezioni del giugno '76 (34,4% dei voti) ma che con il governo di solidarietà nazionale si prepara al compromesso storico, spazzando via tutte le speranze dei militanti di sinistra. Dissoltisi i gruppi extraparlamentari, con la nascita del proletariato giovanile si assiste all'ultima contestazione di massa: il movimento 1977. Deleuze e Guattari con *L'Anti-Edipo*¹³ costituiscono i padri putativi del movimento, il loro pensiero getta le basi teoriche di una poetica del collettivo, basata su un inconscio descritto nei termini di «macchina desiderante», ovvero forza di produzione sovversiva e rivoluzionaria. Il desiderio, così come teorizzato dai filosofi francesi, è l'anima del movimento e della nuova soggettività plurale; quest'ultima, generatrice di giornali, periodici e radio libere che accolgono linguaggi ibridi, diventa forza attiva nella cultura di massa, portando i linguaggi innovativi al grande pubblico. Siamo negli anni dell'Alice a Bologna, con i seminari di Gianni Celati al Dams e gli scherzi telefonici di Bifo ad Andreotti. In questi anni

¹² Ivi, p. 163.

¹³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione e traduzione di Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 1976 [Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie* 1, Paris, Minuit, 1972].

incendiari, *Le Ballate della signorina Richmond* vengono lette all'interno dell'ala creativa del movimento 77.

È spesso ricordato Roland Barthes quando rivela: «l'ideologia passa sul testo e sulla sua lettura come si imporpora un viso (in amore qualcuno gusta eroticamente questo rossore)»¹⁴. Non sarà un caso così se le ballate della Richmond venivano definite “poesie quasi d'amore” quando prendevano per la prima volta la forma del volume per le edizioni Geiger con il titolo di *Ballate distese*. L'autrice ci accompagna in questa visione innamorata, corpo a corpo col testo, dando conto di un'esperienza poetica continuamente allocutoria, della denuncia ironica, straniante e paradossale. Individuato nel paradosso il dispositivo dello straniamento, esso diventa una pratica trasversale all'intera scrittura del movimento 77. Debitore della lettura di Deleuze nella *Logica del senso*¹⁵, il paradosso si arricchisce delle connotazioni assunte nelle opere *Alice* e *Attraverso lo specchio*, fino a configurarsi – come osserva l'autrice – come uno strumento capace di «distruggere il buonsenso come senso unico», e di lì «il senso comune come assegnazione di identità fisse»¹⁶. Nell'ottica della deformazione e della demistificazione sono lette le metamorfosi della Richmond e il procedimento di Balestrini che, impiegando parodicamente i ritagli e i prelievi del suo collage, perviene alla denuncia diretta dei referenti politici e dei protagonisti della vita pubblica italiana. A titolo esemplificativo, quando *La signorina Richmond sorprende in un cespuglio il neoaustero Vincenzo Monti col maresciallo Petruccioli*, vede la metamorfosi degli intellettuali in «carabintellettuali». Accostando i notabili della prima della Scala con gli intellettuali presenti al discorso di Berlinguer all'Eliseo, il montaggio mette a nudo la loro comune appartenenza a una forma di potere repressiva, custode dei consueti e violenti rapporti di forza. Tutto ciò avviene in un accostamento stridente e satirico, che termina con un lacerto del *Caio Gracco* di Monti, riscritto in evidente chiave antifrastica, fino a identificare nella figura del poeta cortigiano quella di Enrico Berlinguer.

Consonanza notevole tra l'eroina carrolliana e la signorina Richmond è quindi la metamorfosi: come Alice muta in progressive perdite di identità, anche la Richmond passa, per movimenti rotatori ed esercizi prosodici, attraverso tutte le forme possibili. La metamorfosi, in quanto perdita continua di identità, risulta figura particolarmente cara alla crisi dell'idea di autorialità presente nel concetto di «concatenamento collettivo di enunciazione» ripreso da Bifo nel *trasversalismo*, e quindi nella pratica del collettivo *A/traverso*, fucina della nuova soggettivazione e modello delle pratiche del movimento 77. Tratto da Deleuze-Guattari il «concatenamento collettivo di enunciazione» può essere

¹⁴ Roland Barthes, *Il piacere del testo* [1973], Torino, Einaudi, 1975, p. 31 [Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973].

¹⁵ Gilles Deleuze, *Logica del senso. Con una nota dell'autore all'edizione italiana*, traduzione di Mario De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975 [Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les editions de Minuit, 1969].

¹⁶ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 300.

visto come una riduzione dell'io politicamente intesa. In fedeltà dunque alle posizioni novissime, Balestrini interviene nella scrittura collettiva del movimento pubblicando su «Linus» *Veramente i carabinieri cercano di sequestrare la signorina Richmond quale artefice del complotto* e *La signorina Richmond dissetata s'imbatta nei segni della battaglia*. Le ballate, nate dalla scrittura collettiva dei membri del *Laboratorio di Poesia* di Pagliarani la prima, e dai lettori di «Linus» la seconda, dialogano con le opere dei collettivi *A/traverso* e *Dams*, con *Alice è il diavolo* e *Alice disambientata*, o ancora con le opere spiazzanti dell'indiano metropolitano Gandalf il viola, di cui l'autrice riporta alcune riproduzioni fotografiche che bene testimoniano dell'irriverenza e della provocazione del movimento.

La stagione della letteratura dell'estremismo si chiude con la lettura di *Blackout*¹⁷, opera che, proprio per il suo carattere di epilogo è stata definita dallo stesso autore «ode funebre» del movimento. L'autrice definisce «rizomatica» la struttura del libro, e riprende la lezione deleuziana della «ripetizione della differenza»¹⁸ come chiave di lettura per entrare nel flusso dei versi del testo, un movimento continuo che non trova forme fisse e definitive e piuttosto tende a rovesciare le coppie antinomiche (nuclei concettuali come luce/oscurità) nel loro contrario. Rendendo conto della lettura mitica cui l'opera è stata sottoposta, e usando il concetto di mito definito da Georges Sorel, *Blackout* prende i tratti della narrazione orale di un gruppo sociale, in cui «si strutturano credenze e aspirazione»¹⁹ e in cui si fonda la storia. Il modello ciclico del mito, in linea con l'antistoricismo del nostro e, grazie alla sua concretezza, lontano dall'invisa idea di utopia, suggerisce una sostanziale fedeltà delle posizioni dell'autore a quel fatidico biennio rosso. Quanto scriveva in esilio, ricercato dalla giustizia italiana, incriminato per la sua militanza mentre i movimenti venivano soppressi e la rivolta sopita, non si discostava dal fondo che animava il romanzo operaista *Vogliamo tutto*: l'intenzione di creare una voce (una lingua) che fosse visione corale di un gruppo e arma della rivolta. Il «tappeto di spalle di teste e di braccia che sembra agitarsi a ondate sotto le folate del vento»²⁰ di *Blackout* ci riporta così alla forza che muoveva gli alberi in *Senza lacrime per le rose*: «ma ma il vento non si pla | ca la lotta di »²¹. Il rumore di *Blackout*, nella scura timbrica del vento, rappresenta l'energia primordiale che chiude con «gutturale grido» il racconto.

Esauritasi la fase della lotta e della contestazione, è l'assenza dei referenti extratestuali che pone fine alla stagione della letteratura dell'estremismo. L'autrice individua nella mancanza di un obiettivo storicamente praticabile e nel venir meno delle istanze radicali

¹⁷ Nanni Balestrini, *Blackout*, Milano, Feltrinelli, 1980.

¹⁸ Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 369.

¹⁹ Ivi, p. 375.

²⁰ Nanni Balestrini, *Blackout* [1980], in *Le avventure della Signorina Richmond e Blackout. Poesie complete. Volume secondo (1972-1979)*, introduzione e postfazione di Cecilia Bello Minciaccchi, Roma, DeriveApprodi, 2016, p. 329.

²¹ Id., *Poesie Pratiche*, Torino, Einaudi, 1976, p. 145.

dei movimenti contestatari le cause della perdita del valore strumentale della scrittura. Delinea altresì la strada che, a partire dagli anni '80, sembra percorrere l'opera di Balestrini, mettendo in luce il tono memoriale che assume la scrittura dell'autore. Tosatti legge nell'adesione alle modalità della «storia dei vinti»²², il modo in cui Balestrini tenta di offrire un punto di vista alternativo al *public transcript* e di salvare dall'oblio l'esperienza del movimento che, come egli stesso afferma, è stato fin da subito «cancellato, sepolto, rimosso dalla coscienza collettiva»²³. Resta aperta forse la questione se, durante gli «anni Ottanta di merda», il valore strumentale della poesia di Balestrini davvero venga meno. Lontana dai dogmi, la sua lingua non cessa infatti di essere una *parola pratica* e nelle forme in dialogo col proprio tempo, utilizzata e utilizzabile, rimane strenuamente fedele al ruolo di opposizione. Certo, restituire al pubblico un ritratto così nitido della stagione della rivolta, come fa Ada Tosatti nel suo libro, non può che riconsegnare al lettore il rigore, la forza e la passione degli anni che hanno utilizzato la parola come mai prima d'allora; e magari spiazzarlo e risvegliare la sua coscienza politica dal torpore in cui il tempo presente l'ha progressivamente sospinta.

²² Ada Tosatti, *L'extrémisme littéraire et politique. Nanni Balestrini et les années 70*, cit., p. 377.

²³ Ivi, p. 378.