

Prefazione di *Ugo Perolino*

Antiromanzi degli anni Sessanta

Il “dissesto” evocato nel titolo allude a un ampio repertorio di soluzioni formali e di procedure narrative che trovano espressione nel contesto della ricerca letteraria sperimentale degli anni Sessanta. Censirne e analizzarne gli esiti all'interno di un preciso ordinamento tassonomico risulta essenziale all'intelligenza dei testi e alla definizione di una prospettiva anche critica e di valore. Massimiliano Borelli perlustra un territorio storicizzato, immediatamente implicato in quel processo di auto-esegesi che caratterizza il metodo culturale dell'avanguardia attraverso *happening* e discussioni collettive, e che però da alcuni anni sembra slittare desultoriamente verso i margini a fronte di una recuperata centralità dello *storytelling* nei flussi della comunicazione globale (politica, marketing, informazione).

La riapertura del dossier sull'avanguardia comporta alcuni interessanti *repêchage*, tra cui sarà utile segnalare almeno *La figlia prodiga* di Alice Ceresa, pubblicato nel 1967 nella collana einaudiana “La ricerca letteraria” diretta da Manganelli, Davico Bonino e Sanguineti; *Telemachia* (1968) di Roberto Di Marco, un significativo esempio di epicità brechtiana (Sanguineti) declinata dentro protocolli argomentativi e saggistici; *L'oblò* (1964), primo e unico romanzo di Adriano Spatola, che compone un vertiginoso congegno narrativo «segnato dal caos che lo disfa e riforma» (Guido Guglielmi); *L'orizzonte* (1966) di Carla Vasio, uscito come il precedente tra le “Comete” di Feltrinelli. Proprio il riferimento al caos come logica che organizza il racconto, rispecchiando nella struttura narrativa l'evidenza contraddittoria e psicotica del reale, fa rilevare una sorta di denominatore comune nel *corpus* anti-narrativo degli anni Sessanta, da *Capriccio italiano* a *Hilarotragoedia* fino a *Salto mortale* (1968) di Maierba. Si tratta però, al fine di identificare correttamente i tratti costitutivi dell'antiromanzo, di ricostruire una *koinè* espressiva allargata, di fissare le costanti, sciogliere i nodi procedurali e inquadrare le scelte operate dalle singole personalità. L'opzione di fondo riguarda il rifiuto del naturalismo, da cui discendono le qualità antirealistiche e allegoriche del nuovo romanzo. L'ispirazione strutturale delle prose del dissesto sovverte i cardi-

ni della narratività, punta all'«abolizione della trama tradizionale», mette in scena l'«eclissi del personaggio» come centro focale della narrazione, registra analiticamente la scomposizione «dell'io come regista esterno» (Borelli) e come centro unificatore delle rappresentazioni.

Fissate le costanti, si scopre poi che il paesaggio è ricco di individualità e che talvolta le differenze contano più delle somiglianze. Un paradigma comune alle «scritture dal dissesto» sembra essere la *nekuia*, la discesa agli inferi, un mitologema nel quale Sanguineti declina dantismo e psicoanalisi, attingendo da un lato alla sintassi freudiana del sogno e, dall'altro, all'enciclopedia junghiana dei simboli. Nella *Hilarotragedia* di Manganelli, con esiti opposti allo storicismo sanguinetiano, si evidenziano al contrario i segni di una «teologia del Nulla», «ovvero della negazione, del “no”, dell'intransigente rifiuto all'assimilazione in organi concettuali pre-stabiliti» (Borelli). In modo analogo, l'emblema del labirinto, una cornice molteplice e ingannevole, modellata su autorevoli paradigmi letterari (Ariosto, Borges, Robbe-Grillet), opera tanto nella ricorsività onirica del *Capriccio* sanguinetiano, intersecato da una pluralità di sequenze in dissolvenza, quanto sulla «stocastica frammentazione» del romanzo di Antonio Porta, *Partita* (1967), narrazione per accumuli, priva di punti fermi, che procede mediante «una sintassi non conclusiva quanto additiva» (Weber). Un intreccio labirintico, «non di trama [...] ma di pensieri» (Borelli) viene infine replicato nella forma del trattato, per vie e con esiti diversi, da Alice Ceresa e da Giorgio Manganelli, mentre negli stessi anni una tecnica combinatoria neodadaista viene pionieristicamente sperimentata da Nanni Balestrini.

La seconda parte del libro disegna una fenomenologia storica del personaggio romanzesco che prende le mosse dalle incalcolabili intuizioni di Giacomo Debenedetti. Un identikit dell'antipersonaggio è destinato a evidenziare l'«isolamento», l'estraneità e l'inautenticità di un'«esistenza esclusa da ogni scambio intersoggettivo», segnata dall'«insignificanza», «depauperata e atona anche nei rapporti con il mondo oggettivo» (Debenedetti). Il declino del personaggio-uomo, sull'orlo di una «alienata condizione collettiva dell'assurdo» (Borelli), risponde alla destinazione di una letteratura che diventa custode delle proiezioni apocalittiche di un'epoca e ne alimenta il senso della fine o di una rigenerazione. Respingendo la tentazione del sacro, il progetto della neoavanguardia è consistito essenzialmente nel convertire il mito nella kantiana ragion pratica, etica e politica. A questo si deve probabilmente la sua penetrazione teorica, il «*drôle*

de ménage» (Debenedetti) che essa combina con le rappresentazioni scientifiche, la sua torrida lucidità. Dalla distruzione dell'io propria dell'eversione futurista fino alla constatazione della sagomatura pseudoumana o già direttamente postumana dell'antipersonaggio novecentesco, ciò che la scomposizione della coscienza fa ovunque affiorare è l'automatismo onirico, il vissuto di spossessamento, l'estraneità, la dissoluzione dell'unità corporea, l'afasia, l'inautentico. Nella costituzione delle sue figure narrative Sanguineti si affida a un «pathos visivo», o meglio a un «patimento dell'immagine» (Borelli) che si tematizza poi nell'esibizione delle lacerazioni, nella disunità organica, nell'abbassamento grottesco di cui la materialità corporea è indice. In *Salto mortale* Malerba privilegia l'alternanza tra la sfera del sogno e la scena della realtà, scandita dalle alterazioni ritmiche di una voce recitante frazionata e innaturale, rimuginante e impersonale, che appare come un «prodotto quasi meccanico degli organi del pensiero» (Poggioli).

Lo statuto del Soggetto ha rappresentato una preoccupazione costante della ricerca letteraria, in campo narrativo e poetico, con evidenti addentellature gnoseologiche e triangolazioni con la psicoanalisi, l'antropologia e la linguistica. A proposito del poemetto *Il Tautofono*, uno dei momenti più avanzati e originali nella sperimentazione poetica della neo-avanguardia, Alfredo Giuliani contrassegnava la voce recitante come quella di uno «psicotico, un delirante e un giudizioso inseguitore della realtà, la quale insegue e incalza lui, povero malcapitato nel mondo parlante e incomprensibile». Questa estraneità e perfino dichiarata e aperta ostilità del Soggetto al Linguaggio interviene nella celebra formula lacaniana : «*L'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient*», la quale nella seconda metà degli anni Sessanta (gli *Écrits* sono presentati a Milano nel '66) diviene un modello di riferimento non eludibile che si aggiunge ai paradigmi junghiano e freudiano esperiti nella prima parte del decennio.

Direttamente collegate a questo nucleo storico e tematico sono le sezioni dedicate ai problemi del montaggio e alle tecniche della citazione. Per quest'ultimo caso, inoltre, appare estremamente significativo il rilievo conferito al romanzo di Alberto Arbasino, *Super-Eliogabalo* (Borelli coerentemente si serve dell'edizione del 1969), e alle annotazioni di *Certi romanzi, cahier* di appunti, divagazioni e intuizioni sfolgoranti che fiancheggia la stesura di *Fratelli d'Italia*. Negli scritti su Karl Kraus, Benjamin

osserva che il suo umore sprezzante e ironico verso il giornalismo è più vitale che morale: prende di mira l'inautenticità della parola, la rumorosa proliferazione dell'informazione quotidiana che si sostituisce agli eventi e ai fatti, dal momento che il giornalismo rappresenta per Kraus la compiuta espressione di un abissale mutamento di funzioni del linguaggio nella fase del capitalismo avanzato. Osservazioni che possono essere validate anche nel caso di Arbasino, soprattutto in coincidenza con la transizione aperta alla fine degli anni Sessanta, che prelude a una decisa svolta verso la *nonfiction* con il passaggio dal romanzo al pamphlet satirico e di costume. Romanzo a «frammenti mobili» (Arbasino), *Super-Eliogabalo* fornisce una corrosiva interpretazione del Sessantotto, affidandosi alla compilazione di cataloghi e inventari flaubertiani, *sottisier*, raccolte di *bêtise*, spettacoli della crudeltà, giochi dadaisti, *performances* surrealiste, mossi da una «inarrestabile pulsione al disordine, un enzima lievitante che spalanca il testo in continue aperture, dentro e fuori l'orizzonte letterario» (Borelli). La satira, annota ancora Benjamin riguardo a Kraus, consiste nel divorare il proprio avversario, è una forma di civile e socializzata antropofagia. La citazione, si potrebbe chiosare, ne costituisce l'atto bulimico essenziale, sulla base di un ideale espressivo – il libro composto interamente di citazioni – che, servendosi di una massa verbale interamente storicizzata, determina la compressione del passato e del presente «su una superficie immaginativa – e linguistica – che tutto mette in questione» (Borelli). A questo proposito dovrà essere nuovamente evocato il significato della distruzione che Benjamin connette alla pratica della citazione, la quale comporta di necessità una violenta scomposizione e disarticolazione verbale che azzerà il significato della parola. Distruzione, o dissesto, che attiene all'intelligibilità dei processi storici, come una interruzione che si rende necessaria affinché il presente possa realizzarsi nella novità e originalità dell'evento.