DOPPIOZERO

The Cruel Radiance of What Is

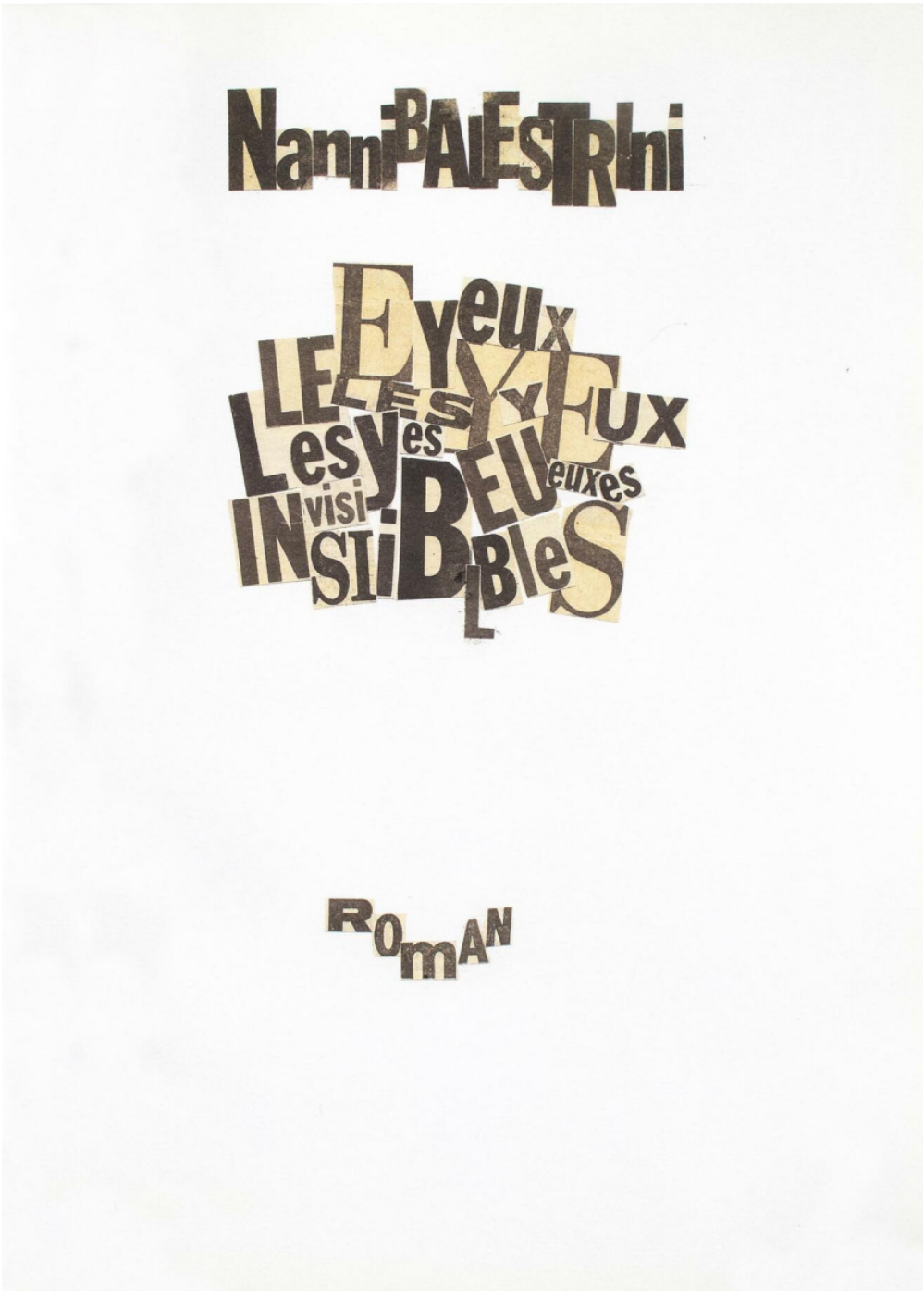
Stefano Chiodi

4 Aprile 2018

Si presenta oggi alle 18:00 alla Triennale di Milano (Sala LAB, viale Alemagna, 6), il numero 66 della rivista "il verri" La ricerca infinita di Nanni Balestrini *insieme al terzo volume delle Poesie complete (1990-2017),* Caosmogonia e altro*, pubblicato da DeriveApprodi. Intervengono Nanni Balestrini, Paolo Fabbri, Andrea Cortellessa, Daniele Giglioli e Milli Graffi, con una lettura-performance di Monica Palma su alcuni testi di Balestrini.*

Dal numero monografico de "il verri", che comprende, tra gli altri, contributi di Gian Maria Annovi, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Paolo Fabbri, Alessandro Giammei, Daniele Giglioli, Milli Graffi, Angelo Guglielmi, Niva Lorenzini e Valeria Magli, anticipiamo qui il saggio di Stefano Chiodi.

Trascurato dalla critica e assente in molte bibliografie, complice probabilmente la sua pubblicazione semiclandestina a quasi trent'anni dalla sua composizione, *Les Yeux invisibles* è uno dei libri più singolari e inclassificabili di Nanni Balestrini, a partire proprio dalla paradossale definizione di "roman" che figura sulla copertina. Con la sua sequenza di testi e di immagini ottenuta grazie a procedimenti di c*ut up*, collage e montaggio, il volume occupa in effetti una posizione intermedia tra la produzione letteraria e poetica e quella propriamente visiva dell'autore, e si presenta alla "lettura" con un andamento discontinuo, a salti, in apparenza tale da scoraggiare ogni pretesa di narrazione coerente. Se ne offre qui una prima ricognizione.



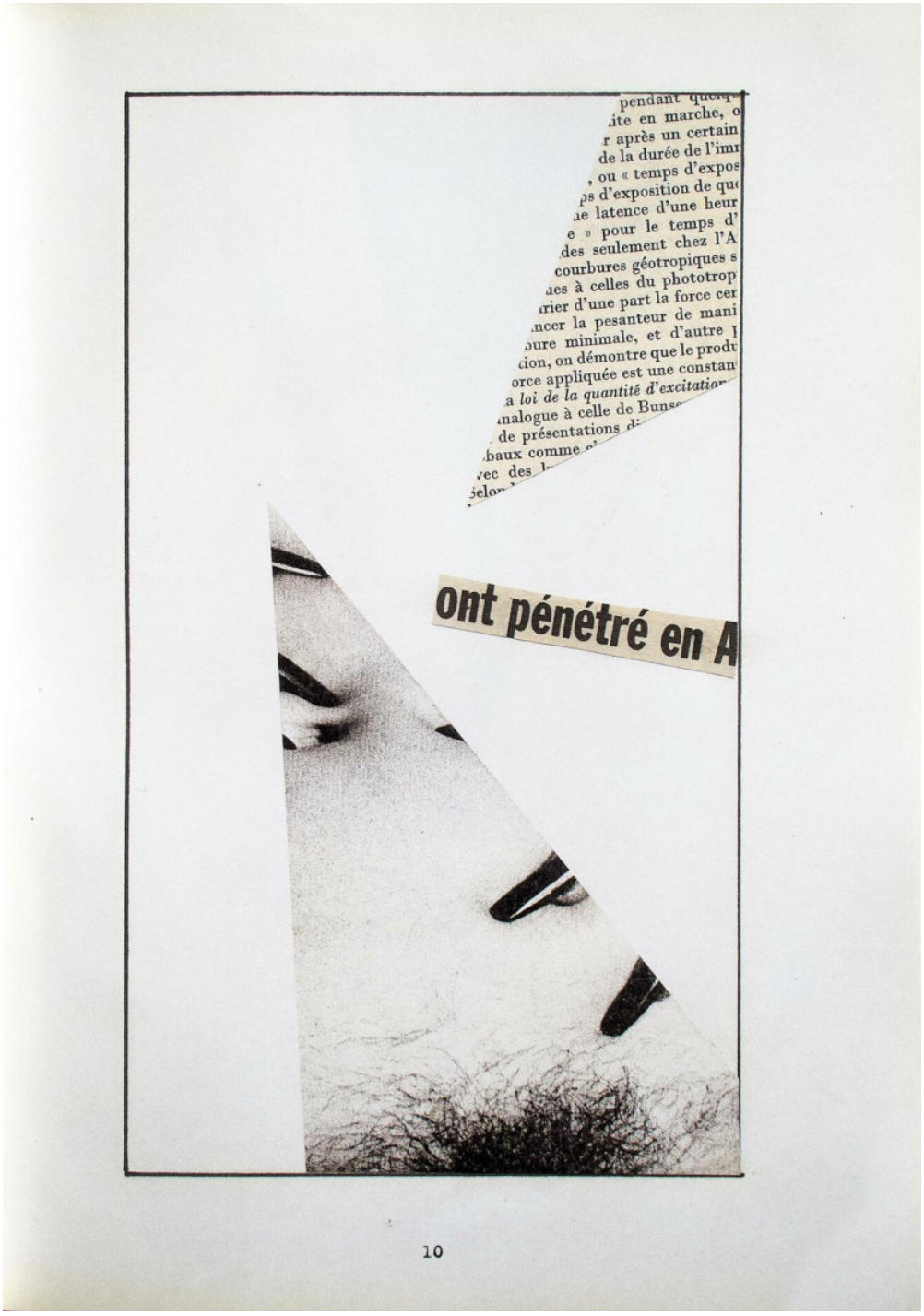
Esterno

Il libro – “finito di stampare nel mese di ottobre 2008 […] per conto della Aracne editrice s.r.l. di Roma”, si legge nel colophon – misura 277 x 200 mm. Rilegatura a filo refe. Brossura. La carta: patinata opaca, all’interno, “135 g/m^{2}”, patinata opaca plastificata opaca, “300 g/m^{2}”, per la copertina. Su questa si legge, a caratteri rossi su fondo nero, [Nanni Balestrini], in alto, e, in basso, l’indicazione: [Roman]. Al centro appare un collage di caratteri a stampa di dimensioni e forme ineguali, replicati, accostati, sovrapposti a formare una “nube” da cui emergono,

a fatica, le parole [Les Yeux invisibles]. Le stesse si trovano ripetute, insieme al nome dell’autore, sulla costa del volume.

Interno

Centoventi pagine. Frontespizio (è il collage originale, a caratteri neri su fondo bianco, da cui è stata ricavata la copertina); seguono due pagine, una parola al centro di ognuna: [politique] e [visuel]. Poi, una pagina – al centro: [index]; subito sotto: lo schema vuoto di un cruciverba –; ancora due pagine di frammenti ritagliati da titoli di quotidiani di lingua francese – singole lettere, singole parole, intere o tronche, brevi frasi di due o tre parole: [L’évolution créatrice], [commune], [politique], [Un monde de surdoués], [Face à la], [Quelle stabilité?], ecc. Una pagina: al centro, in alto [Point de vue]. Quindi cento “tavole”, tutte numerate (le cifre pari, contrariamente alla consuetudine editoriale, si trovano sulle pagine di destra). Su ognuna compare un collage composto da tre distinte tipologie di ritagli: pagine di libro, titoli di quotidiani – parole singole, brevi frasi, numeri – ritagli di fotografie tratte da riviste e giornali. Infine, tre pagine prive di “cornice”; sulla prima, in colonna al centro, [Carnet modalité vérifications condition météorologie], sotto una cartina meteorologica dell’Europa; sulla seconda, al centro in alto, [Dernier mots], più sotto una “nube” di caratteri e parole lacunose, in basso una data; sull’ultima, le iniziali dell’autore, [N] e [B], e un’altra data. I ritagli di testo sono stampati a colori: tonalità di carta ingiallita. Le immagini (alcune in origine forse fotocopie, altre forse riprese da schermi televisivi; in diversi casi le parti selezionate nel libro rinviano una medesima immagine originale) sempre in bianconero. I frammenti tipografici e fotografici e i titoli appaiono una volta ciascuno su tutte le tavole. I frammenti tipografici e fotografici hanno sempre forma di triangoli acuti irregolari, con i vertici contrapposti puntati alternativamente verso il basso o l’alto. Tutti questi elementi sono a loro volta contenuti e delimitati da una sottile cornice rettangolare disegnata a penna nera. Tutti questi elementi, sulla pagina stampata, appaiono riprodotti all’incirca in scala 1:1 in rapporto ai collage originali.



Tecnica

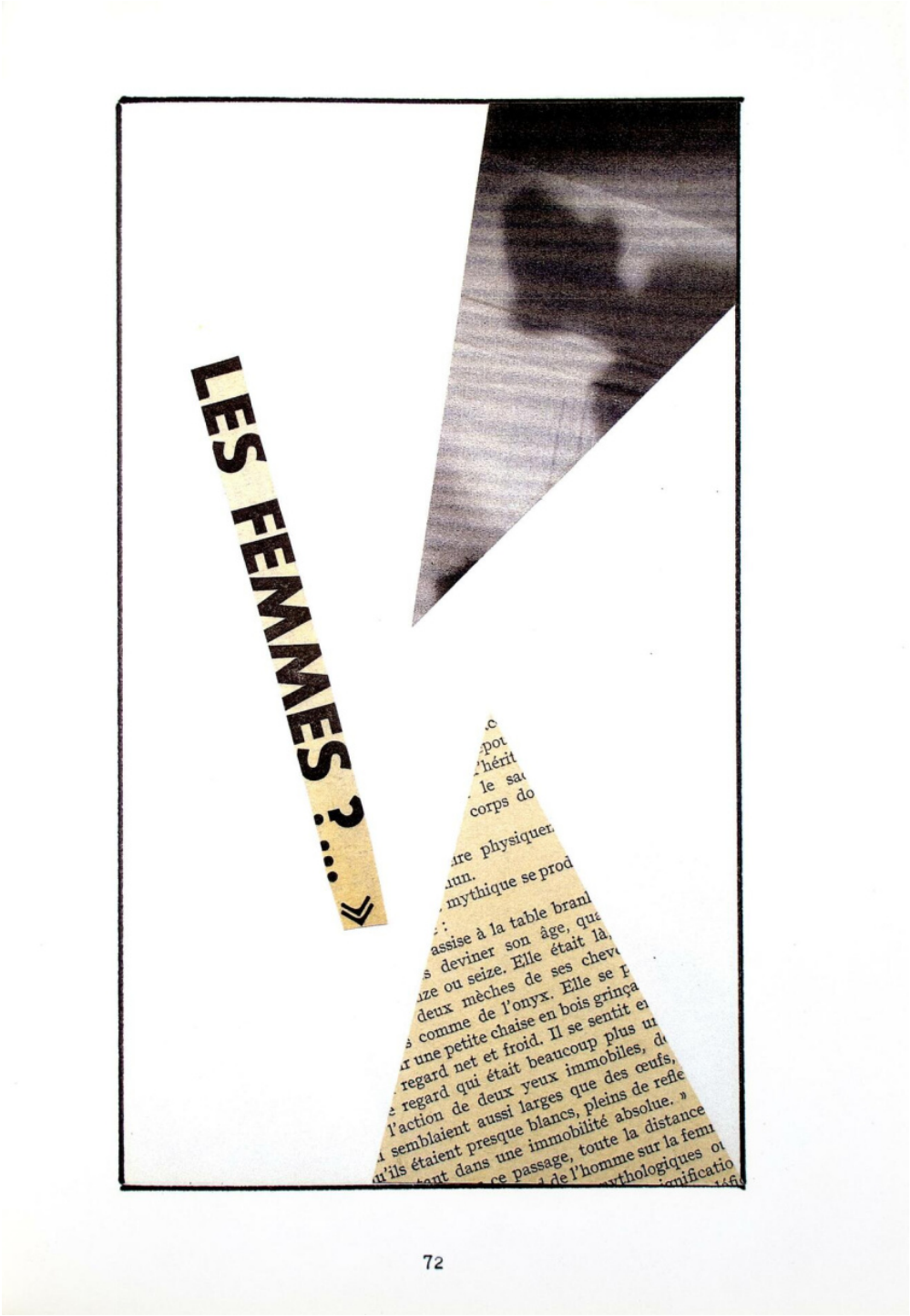
Collage di frammenti tipografici e fotografici: *eterografie* sono state chiamate[1]. Il riferimento, all'indietro, è ovviamente a dada e all'avanguardia costruttivista: il taglio della forbice modernista come segnale di insubordinazione, di rivolta assoluta, fino alla pura onomatopea, contro ogni convenzione, ovvero come rottura traumatica che avvia un processo di trasformazione effettiva del reale. Ma punti di partenza determinanti per Balestrini sono ancor più le esperienze, negli anni Cinquanta, in cui il taglio ritorna insieme come *après coup* e riapertura critica

delle strategie dell'avanguardia[2] e come risposta urgente al nuovo mondo capitalista, alla cultura di massa, al consumo promosso a valore. Solo alcuni nomi: Isidore Isou, Gil J. Wolman e la galassia *lettriste*; William S. Burroughs e Bryon Gisin. Collage, *cut up* e *fold in* non sono ora più strumenti di proiezione nel futuro, quanto gesto sovversivo, feroce, che manifesta un nuovo, radicale scetticismo riguardo le strutture dell'autorità e dell'autenticità, e sancisce certo – dopo Auschwitz –, "l'insensatezza della cultura a brandelli, la sconfitta del linguaggio" [3], ma anche il presentimento, o la consapevolezza attuale, che quel reale per cui il secolo aveva nutrito la sua violenta passione si è trasformato nell'infinita *myse en abime* dei simulacri. In *Les Yeux invisibles* il frammento di testo, la parola o il singolo carattere, l'immagine spezzata, posseggono una concretezza aspra e accattivante, sempre elusivamente ironica, sempre contradditoria.

Cronologia

Tre date sono marcate in forma esplicita alla fine di *Les yeux invisibles*: [27-04-1981], in una cartina metereologica dell'Europa (p. 101), [Jeudi 21 mai 1981], sulla pagina seguente, e infine [Vendredi 22 mai 1981] alla chiusa del volume. Tutte *post quem*, insufficienti per stabilire certezze riguardo al momento della composizione effettiva dell'insieme, ma troppo esplicite e reiterate per non pensare alla necessità di situare con precisione nel tempo la redazione del libro. "Redatto in Provenza", informa la nota finale. Tempo della latitanza dunque per Balestrini, inseguito da un mandato di cattura della magistratura di Padova, responsabile dell'inchiesta contro Autonomia operaia aperta con clamore il 7 aprile 1979. Il tempo dell'esilio francese, dopo la rocambolesca fuga attraverso le Alpi, prima a Parigi e poi nei dintorni di Aix-en-Provence. Il periodo tra l'inverno e la primavera 1981, dettaglio cronologico determinante, precede del resto la concessione, in seguito all'elezione di François Mitterrand (21 maggio 1981) a presidente della repubblica, di un precario status di rifugiati politici ai fuoriusciti italiani[4]. Tempo dell'incertezza, del rischio, dell'invisibilità, dell'eccezione, quindi, di un presente immobilizzato nella sua precarietà e insieme di un corpo nascosto, forzatamente sottratto all'esistenza pubblica (nella terza sezione di *Blackout* (1980)[5] Balestrini aveva analizzato in dettaglio il dispositivo giudiziario di cui era vittima: "il mio nome è nella lista di proscrizione lo so"[6]). È il tempo rievocato dalle ballate XXII e XXIII del secondo libro de *Le avventure della signorina Richmond*[7] e sul quale soprattutto medita la ballata XXIV, in cui il *big bang*, la grande esplosione cosmica originaria, diventa metafora del tempo prima esploso, inconoscibile, violento, disgregato, e infine rarefatto e congelato che

segue la grande fiammata degli anni Settanta. In questo tempo postumo *gli occhi invisibili* sono però gli occhi di un “io”, poetico più che biografico, che osserva da lontano, non visto, un’Italia divenuta estranea e ostile, che studia intorno a sé il nuovo paesaggio francese e soprattutto scruta se stesso e il proprio doppio: l’io angosciato che commenta a p. 33 [Je me demande ce que je fais ici. Tout est triste. Mauvaise journée], pensa al tempo stesso (a fronte, p. 34), a [L’Amo] e si specchia in due frammenti letterari dai toni inequivocabilmente romantici. Il [Point de vue] che apre il romanzo è così il punto da dove tutto ha inizio e quello in cui tutto converge: una “posizione” che appare ora non più scontata, insicura, esposta alle intemperie del momento tanto in senso politico che psichico, e da cui scaturisce uno “sguardo dal da fuori” al quale la lingua francese, che Balestrini adotta ora come propria, fornisce l’indispensabile distacco.



Struttura

Les Yeux invisibles si articola su tre serie o registri sinottici. Su ognuna delle cento tavole (ma non nelle ultime tre, prive di frammenti fotografici) sono presenti *a*. una “iscrizione” unilineare, *b*. un frammento tipografico e *c*. un frammento iconico, entrambi, come si è detto, di sagoma triangolare. Questi registri sono leggibili, nelle loro diverse componenti semantiche, formali e posizionali, in rapporto al contenuto complessivo di ogni pagina, alla loro eventuale dilatazione su più pagine, e infine in relazione all’intero volume. Come i

temi di una fuga musicale, i tre registri espongono, con variazioni, tre diverse dimensioni espressive, tre diverse “voci” che si intrecciano, affrontano, contraddicono. Sono presenze ambigue, insieme segni e cose, ellittiche e nonostante tutto eloquenti. Pure nella loro oscurità e indeterminatezza *parlano* infatti attraverso il ritmo delle loro apparizioni e permutazioni, e fanno emergere, pagina dopo pagina, anziché il piacere astratto di un puro gioco combinatorio, un’urgenza e una inquietudine diverse. Una volontà di scelta, di direzione, di *stile*, che contraddice la “leggenda nera”[8] di una supposta determinazione dell’autore a sabotare, ad azzerare ogni significato. Come nella *beauté d’indifférence* ricercata da Marcel Duchamp nei readymade, l’appropriazione e il montaggio di parole e immagini *qualsiasi* è certo per Balestrini operazione neutrale e an-estetica, oltre che gesto intriso di sprezzatura; ma gli esiti di questa operazione incidono drasticamente sulla *leggibilità* di tutte le componenti in gioco, tanto verbali che visive, determinano una ristrutturazione del loro potenziale di senso (e di dissenso), amplificandolo ed esponendolo all’apporto essenziale del lettore/spettatore. Manifestano una indifferenza *intensa*.

Montaggio

Così, se *Les Yeux invisibles* è un “roman” anzitutto in forza del suo orientamento, per la sua natura di oggetto tangibile che va percorso dalla prima all’ultima pagina, esso si presenta simultaneamente come peripezia linguistica e come saggio, come autobiografia allegorica, come *statement* poetico-politico e come resa dei conti cognitiva costruita a partire da *petits riens du tout* quotidiani, da schegge affioranti dal rumore di fondo che satura lo spazio incerto dell’esilio. Romanzo, dunque, come deragliamento e rimescolamento di linguaggi, come contaminazione di piani, media, codici espressivi, forme della sensibilità. Come testimonianza di un presente sovraccarico, al cui interno il taglio e il montaggio operano una radicale decostruzione, facendo affiorare, nell’accostarsi anarchico di immagini e parole, pensieri non sorvegliabili, il riconoscimento, insieme alla sua inespressa possibilità di mutamento, dell’ambivalenza costitutiva dell’esperienza, dove il *politique* è appunto sempre *visuel* e il visivo sempre fatalmente politico: il triangolo, il “cuneo rosso” che nella celebre litografia di El Lissitzky (1919) incarnava l’energia percussiva e inarrestabile della rivoluzione, diventa così una lama a doppio taglio, che ferisce anche chi la impugna.



Isotopie

Due motivi si intrecciano in *Les Yeux invisibles* e ne generano per così dire la trama invisibile: il corpo, il desiderio, la sessualità, da un lato, e la sfera della violenza e dell'azione politica dall'altro. Ognuna di queste isotopie è però come contestata al proprio interno, opaca, contradditoria: la violenza è insurrezione *e anche* spettacolo; l'erotismo (come in Bataille del resto) insieme tensione liberatoria *e* profanazione, profferta sentimentale e appropriazione sadica.

Presiede a tutto un io plurale, soggetto rivoluzionario e spettatore, maschile e femminile, che come fa la signorina Richmond[9], la Rrose Sélavy di Balestrini, rimescola e alla fine trascende ogni identità.

Leitmotiv I

Il desiderio come forza soggettiva e impersonale: a pagina 7 [bras] si innesta tra l'immagine un braccio teso che punta verso il basso (un gesto sportivo? un passo di danza?[10]) e il triangolo saliente dal basso in cui si legge, su qualche riga a caso, "l'ardeur du combat", "matriarcat", "citoyen honnête", "phantasmes". A pagina 11 [ouvre les bras] si arrampica sotto un frammento fotografico di un passo di ballo, mentre il triangolo puntato verso lato lascia penetrare nella tavola "sang", poitrine", "ardeur fumeuse", "bouche", "amant", "baiser". Il vocabolario e l'iconografia erotica si affacciano ancora più volte: a pagina 8 una mano femminile si inarca sotto un grande [Pour], mentre a pagina 10, dita dalle lunghe unghie laccate sfiorano la pelle del pube, sotto il frammento [ont pénétré en A]. Le pagine 71 e 72 inscenano una sorta di dialogo cinematografico: nella pagina di sinistra, in basso, una mano a coppa sostiene un seno su cui corre un rivolo d'acqua, sotto l'intimazione [qu'il nous faut], cui rispondono, nella pagina a fronte [LES FEMMES?...»] e l'immagine di una silhouette maschile, mentre i due frammenti letterari descrivono l'incontro ("Elle s'élevait lentement"; "deux yeux immobiles […] aussi larges que des oeufs"). Qui e altrove (cfr. anche pp. 42, 51) il carattere pornografico delle immagini distrugge tuttavia l'illusione che si tratti di formazioni primarie, "spontanee": l'eros è per Balestrini già simulacro, i corpi già *cose*, già *dentro* il mondo del capitale, già merci.

Leitmotiv II

La politica come dimensione del possibile. In modalità contrastanti, ironiche anche, come a pagina 78, dove un titolo sarcastico, [la révolution essoufflée], compare sotto l'immagine di una palma agitata da una raffica di vento, mentre in un frammento appena più in basso è questione di "rêveries". Alle pagine 97-98, invece, a uno squillante [Bonjour!], a sinistra, rispondono a destra un periclitante [à la révolution] e l'immagine di una fune che termina con un grosso nodo. Se la violenza viene evocata in forma letterale – immagini di navi da battaglia, di soldati, fucili, incendi, ad esempio alle pagine 4, 37, 81, 82, 83, 88, 90 –, in altri luoghi sembra affiorare un'ambivalenza spettacolare, tra cronaca nera e cliché

cinematografico ([Tueur à gages e] accanto all’immagine di una mano che regge una pistola a p. 77; [Que fait la police?] sotto l’immagine di un cadavere abbandonato nel bagagliaio di un automobile, a p. 92]. E come interpretare il frammento [les excès de la violence e de la haine] posto sotto l’immagine di un corpo femminile nudo, dalla posa ambigua e sinistramente allusiva di un’esecuzione, accanto a un testo in cui si le parole “violence” e “image” tornano più volte? Se in *Blackout*, di cui forse *Les Yeux invisibles* rappresenta il seguito ideale, si ripeteva che “lo spiacevole 1968 non finirà più”[11], si dovrà ora intendere come affermazione o in senso dubitativo quanto dichiara la pagina 48, e cioè che [1968 peut se reproduire]? Come il desiderio, e il godimento, la passione politica non vive nel vuoto, ma deve di continuo alimentarsi, creare e distruggere i propri miti, rinnovare le proprie allegorie, senza certezza che il mondo “reale” alla fine non sia un’ulteriore favola.



Finale: presto

Se in *Les yeux invisibles* “la matericità del linguaggio” è sempre equivalente a “un ritmo corporeo”[12], ciò non può che significare l’annessione al linguaggio stesso della discontinuità della vita, del fallimento e dell’entropia, come pure della spinta cieca, metamorfica, inammissibile, al godimento. Dall’accumulo del *n’importe quoi*, dei materiali, delle parole, delle immagini qualsiasi, della chiacchiera, dalla massa di ipotesi, di segnali, di puntatori in feroce contrasto tra loro, scaturisce qui però una strana intensità, una risonanza inattesa, una

vicinanza innegabile a qualcosa che seguita a sfuggirci ma che è lecito sentire anche come oscuramente necessario. Un carattere essenziale di questo libro è forse proprio la sua capacità di far scaturire una vicinanza inattesa tra sommovimenti della sensibilità e passioni intellettuali, tra metodo e abbandono, tra rivoluzione e catastrofe: se il progetto di liberazione del senso messo in atto da Balestrini prefigura sempre una liberazione più ampia, il sovvertimento dei rapporti di potere reali, *Les yeux invisibles* sembra segnare una pausa, una consapevolezza striata da una diversa, disassata percezione dell'epoca e delle possibilità della letteratura.

[1] Così le definisce Paolo Fabbri; cfr. Id., *Eterografie* in *Nanni Balestrini. Con gli occhi del linguaggio*, catalogo di esposizione (Milano, Fondazione Mudima, 16 maggio – 6 giugno 2006), pp. 9-16.

[2] Mi riferisco alla nota tesi di Hal Foster, secondo la quale le neoavanguardie reinterpretano e contestualmente riaprano in forma postuma il progetto delle avanguardie, ponendo in relazione dialettica il paradigma modernista della rottura e quello postmoderno della ripetizione: l'artista si fa interprete dell'eredità modernista avendo come fine non una mera riproposizione delle pratiche di avanguardia in quanto tali, e neppure un loro "completamento", quanto piuttosto l'apertura di una fase ulteriore che nega lo schema storicista originale/tradimento, e lo sostituisce con un ritmo anacronico di ritorni. Cfr. Hal Foster, *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge-London 1996 [trad. it. *Il ritorno del reale*, Postmedia Books, Milano 2006, cfr in part. il primo capitolo, *Chi ha paura della neoavanguardia?*, pp. 19-50].

[3] Cecilia Bello Minciacchi, *Introduzione*, in Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout*. *Poesie complete, volume secondo (1972-1989)*, Derive Approdi, Roma 2016, p. 6. L'osservazione è ulteriormente approfondita in Andrea Cortellessa, *Expanded Poetry*, in Nanni Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete, volume terzo (1990-2017)*, Derive Approdi, Roma 2018, pp. 8-10.

[4] Cfr. Stella Succi, *Le cronache di Nanni***,** intervista a Nanni Balestrini, disponibile all'indirizzo: http://www.thetowner.com/it/le-cronache-di-nanni/. Consultato il 3 febbraio 2018. La "Doctrine Mitterrand", che concedeva un diritto d'asilo a quanti, pur incolpati di fatti di terrorismo, ma non di sangue, avessero rinunciato a ogni attività politica in territorio francese, fu adottata ufficialmente nel 1985, ma fu di fatto applicata già dopo le elezioni nel 1981. Cfr. Monica Lanzoni, *Les exilés politiques italiens et la Doctrine Mitterrand : Le juridique, le politique et l'asile français*, in "Viaggiatori. Circolazioni, scambi ed esilio", a. 1, n. 1. Disponibile all'indirizzo http://www.viaggiatorijournal.com/cms/cms_files/20170913115205_zbti.pdf. Consultato il 3 febbraio 2018.

[5] Nanni Balestrini, *Blackout*, in Id., *Le avventure della signorina Richmond e Blackout* cit., pp. 355-366.

[6] *Ibid*., pp. 355, 356.

[7] Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, in Id., *Le avventure della signorina Richmond e Blackout* cit., pp. 118-132, vedi anche la nota al testo a p. 303.

[8] Cfr. quanto argomenta Andrea Cortellessa su questo punto, contrastando in particolare la lunga e autorevole tradizione interpretativa che ha visto nell'*ars combinatoria* di Balestrini soprattutto un esercizio di distacco, di "elisione programmatica del senso": Andrea Cortellessa, *Expanded Poetry*, in Nanni Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete, volume terzo (1990-2017)*, Derive Approdi, Roma 2017, pp. 17-18.

[9] Sul tema del travestitismo e dell'appropriazione dell'identità femminile in Balestrini cfr. Clodina Gubbiotti, *Travestitismo d'avanguardia*, in Federica G. Pedriali e Rossella Riccobono (a cura di), *Vested Voices II. Creating with Travestitism: from Bertolucci to Boccaccio*, Longo, Ravenna 2007; ora in Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout* cit., pp. 472-476.

[10] Le immagini di danzatori ricorrono in altri punti del libro (a pp. 11, 40, 56 e 68 ad esempio). Difficile non pensare alla collaborazione con la danzatrice Valeria Magli e agli spettacoli che tra il 1979 e i primi anni Ottanta trasformano in coreografie alcune ballate della signorina Richmond.

[11] Nanni Balestrini, *Blackout*, in Id. *Le avventure della signorina Richmond e Blackout* cit., pp. 332, 333.

[12] Da un intervista di Andrea Cortellessa a Nanni Balestrini del 2010, *Ottimista senza speranza,* "Alfabeta2"; disponibile all'indirizzo http://www.alfabeta2.it/2010/08/27/ottimista-senza-speranza/. Consultato il 26 gennaio 2018. Cit. in Andrea Cortellessa, *Expanded Poetry*, cit., p. 10.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

