



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 2

In limine

Forme marginali e discorsi di confine /
Fringe Forms and Border Discourses

A cura di/edited by

MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA,
SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCHETTINO

NAPOLI
2018

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 2

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MARCELLO BARBATO

GUIDO CAPPELLI

MARIA CENTRELLA

ANNA DE MEO

VALENTINA DI ROSA

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

LORENZO MANGO

FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2018

ISBN 978-88-6719-160-4

Indice

Premessa/Foreword di CARLO VECCE	7-8
Prefazione/Preface di MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCHETTINO	9-12

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI

Commenti, postille, epigrafi

LUCA FERRARO <i>La postilla come esercizio critico: il caso di Tassoni</i>	15-27
---	-------

SIMONA LOMOLINO <i>Umoreismo in punta di penna: Spigolature su Manzoni dalle Note Azzurre di Dossi</i>	29-42
---	-------

CHIARA COPPIN <i>Al 'confine' del testo: l'epigrafe nel romanzo storico napoletano dell'Ottocento</i>	43-56
--	-------

Riscritture

RAFFAELE CESARO <i>Nota per una preistoria dell'elegia volgare. Soluzioni metriche e strategie retorico-formali in un volgarizzamento ovidiano in versi</i>	59-73
--	-------

LORENZO BATTISTINI <i>Sull'ultima redazione dei Ricordi di Francesco Guicciardini. Le ragioni di una riscrittura</i>	75-88
---	-------

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI <i>Il ready-made tra riscrittura e citazione.</i> <i>I casi di Nanni Balestrini e Elio Pagliarani</i>	89-102
---	--------

Esperimenti linguistici nell'italiano letterario

ALESSIA TERRUSI <i>L'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna:</i> <i>per un'analisi delle componenti linguistiche del polifesco</i>	105-124
SARA GIOVINE <i>La sintassi del Furioso tra narrazione epica ed esperienza lirica</i>	125-140
EMMANUELA CADDEO <i>Un caso di marginalità inversa:</i> <i>la lingua di La serata a Colono di Elsa Morante</i>	141-153

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Autori e generi ai margini

GAETANO MARTIRE <i>Tra mammut e morti viventi: forme dell'ibrido in Dodici di Zero-</i> <i>calcare</i>	157-172
DANIELA AGRILLO <i>Antonio Ruiz, la extraordinaria vida del campeón de Europa.</i> <i>Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia.</i>	173-184
MARCO BORRELLI <i>Oltre il limite. Petrolio di Pasolini tra contaminazione e ridefini-</i> <i>zione dello spazio letterario</i>	185-198

Forme innovative nelle arti

STEFANO LOMBARDI VALLAURI <i>Diamanda Galás artista della differenza</i>	201-214
---	---------

- DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO
Forme liminali.
Minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna 215-224

- GIULIO SEGATO
Vietnam-western e detective cowboy. Note su due casi di
ibridazione nel cinema americano degli anni Sessanta e Settanta. 225-236

Tematiche letterarie in limine

- PIETRO GIAMMELLARO
Il mendicante sulla soglia. Spazi, passaggi rituali e identità
sociale nell'epica omerica 239-260

- FAUSTO MARIA GRECO
La morale del "rendere il colpo" in Elie Wiesel e in Primo Levi 261-276

Identità ibride e scritture dell'alterità

- MARINA AGNELLI, CAMILLA BINASCO, ELENA OGILIARI
Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's L'enfant de sable 279-292

- ANNACLAUDIA GIORDANO
Scrivere tra due culture: quali i confini della letteratura
nederlandese? 293-308

- ERIBERTO RUSSO
Multiformità e dissoluzioni dell'Io nella scrittura di Yoko Tawada.
Il caso di Das Bad 309-323

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Varietà linguistiche in contatto: gerghi e interlingue

- VINCENZO SIMONIELLO
Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle banlieues fran-
cesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era
dei social media 327-337

MICHELA DOTA	
<i>Interazioni linguistiche e discorsi di confine Sull'Oceano di De Amicis</i>	339-352

Dinamiche nel contatto tra lingue e dialetti

MARGHERITA DI SALVO	
<i>Contatti, migrazioni e aree marginali: i dialetti irpini</i>	355-368

GIUSEPPE VITOLO	
<i>Analisi dell'approccio degli immigrati stranieri al dialetto</i>	369-383

CARLOTTA D'ADDARIO	
<i>Percezione di una forma marcata in diatopia: un particolare uso dell'avverbio ancora</i>	385-396

Aspetti della marginalità linguistica

ALFONSINA BUONICONTA	
<i>The many ways to cross a boundary. (Intra)Typological limina in motion events encoding</i>	399-415

GIOVANNI URRACI	
<i>Esperienze narrative tra letteratura e socializzazione. L'inusitato nella scrittura dei giocatori di ruolo</i>	417-430

SIMONA BRUSCO	
<i>Parlare da soli e il paradosso dell'osservatore. Per una linguistica dell'ascoltatore</i>	431-443

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

**Il *ready-made* tra riscrittura e citazione
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani**

Abstract

Born as an artistic practice thanks to Marcel Duchamp and Tristan Tzara's Dada movement, *ready-made* found applications in the literary field, too. The reutilization of heterogeneous textual materials (from newspaper articles to scientific prose, up to manuals and public speeches' transcriptions) is a technique of composition that hovers between rewriting and citation, but also between compulsive salvage of already existing texts and originality. In Italy, the poetic translation of Dada experiment has been especially – but not exclusively – exploited by Neo-avanguardia authors and Novissimi poets. Elio Pagliarani's research on the introduction of everyday languages and specialistic jargons in poetry, and so Nanni Balestrini's recycle of mass society scriptures in his verses, found a preferential instrument of linguistic and poetic experimentation in the *ready-made* technique. The paper aims to analyze some strategies of composition of these two authors, trying to understand motives and scopes of other texts' risemantization and, when it is possible, to understand if the textual reutilization responds to ironic, critic or dissenting intentions.

Nato come pratica artistica col Dada di Marcel Duchamp e Tristan Tzara, il *ready-made* ha trovato applicazione anche nel campo della letteratura. Il recupero di materiali testuali eterogenei, che possono spaziare dall'articolo giornalistico alla prosa scientifica, fino ai manuali o alle sbobinate dei discorsi pubblici, si presenta come una tecnica compositiva in bilico tra riscrittura e citazione, al limite esatto tra riutilizzo coatto di testi già esistenti e originalità. In Italia, la traduzione poetica dell'espediente Dada è stata valorizzata in particolar modo – ma non esclusivamente – dagli autori della Neoavanguardia, e specialmente dai poeti Novissimi. La ricerca sull'ingresso di linguaggi del quotidiano e gerghi specialistici nel tessuto poetico condotta da Elio Pagliarani, così come il riciclo delle scritture della società di massa nei versi di Nanni Balestrini, hanno trovato nella tecnica del *ready-made* uno strumento privilegiato di sperimentazione poetica e linguistica. Il contributo intende analizzare alcune strategie compositive di questi autori, cercando di capire a che scopo si risemantizzino passi altrui e, dove possibile, di comprendere se il recupero testuale avvenga in chiave ironica, critica o contestataria.

Nel campo degli studi letterari, la nozione di *riscrittura* è sempre stata avvertita come paradossale, legata com'è all'idea di un testo B che riprende variando un testo A; la presenza del secondo può essere più o meno esibita, resa palese dal recupero di personaggi e ambientazioni o visibile in filigrana attraverso richiami stilistici e tematici,¹ ma ciò nonostante la nuova opera, dalla paternità riconoscibile sebbene generata da processi intertestuali, va considerata assolutamente originale. Potrebbe suonare allora come una piccola provocazione una proposta di riscrittura che veda il nuovo testo coincidere con quello di partenza – nella quale, insomma, nulla venga davvero riscritto. Tale proposta avvicina notevolmente la riscrittura alla citazione diretta, la quale colloca il testo in un sistema di riferimenti che può essere inteso da una comunità più o meno preparata di lettori. La parabola di Pierre Menard suggerirebbe che un testo apparentemente identico a un altro (poniamo, il *Don Quijote* di Cervantes) presenti in realtà profonde differenze linguistiche, formali e di significato,² e proprio il racconto borgesiano descrive il caso lampante di una situazione al limite tra riscrittura e citazione, tra ripresa innovatrice di un precedente e sua conservazione al fine di ancorare il proprio testo a un preciso codice di riferimenti, sia pure nella prospettiva di un loro rovesciamento.

La poesia del Novecento ha trovato un compromesso tra queste due esigenze nella pratica del *ready-made*, nata nel campo dell'arte d'avanguardia ma presto applicata in quello della letteratura, con la quale il testo, pur non subendo modifiche, viene riscritto attraverso il cambiamento di genere.³ In realtà, è ancora da dimostrare che l'immissione in un testo poetico di materiali pre-esistenti di variegata provenienza non necessiti di pur minime modifiche. Quella più evidente ma allo stesso tempo in grado di trasformare il portato dei brani recuperati è la loro messa in versi; dal momento che «un nuovo ordine del discorso produce nuovi significati e slittamenti, così che la

¹ Un'utile introduzione alla riscrittura e ai problemi che questa categoria pone è FANTAPPIÈ Irene, *Riscritture*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 135-166.

² Il riferimento è a BORGES Jorge Luis, *Pierre Menard, autore del Quijote*, in Id., *Finzioni*, trad. it. di A. Melis, Adelphi, Milano 2003, pp. 35-45.

³ Cfr. FANTAPPIÈ, *Riscritture*, cit., p. 142.

tradizione di un testo è sempre un po' il tradimento di quel testo»,⁴ la versificazione consente di lasciare immutati i linguaggi e la sintassi prosastica ma allo stesso tempo trasforma il testo iniziale grazie all'organizzazione cinetica e all'impulso ritmico propri della composizione poetica.⁵

Comprendere il grado d'intervento sul testo di partenza è necessario anche per capire fino a che punto sia lecito accettare l'idea di una scomparsa dell'autore, caldeggiata da tante avanguardie – in una sorta di ritorsione contro un lascito ingombrante del Romanticismo – e perseguita con diversi espedienti, tra i quali, appunto, la rinuncia a scrivere per affidarsi al già-scritto. Il modello dell'autore come creatore e demiurgo della dimensione poetica sembrerebbe seriamente compromesso dall'introduzione di materiali grezzi in un testo che si vorrebbe originale; il suo ruolo, invece, rimane centrale, dal momento che imprime il suo sigillo sin dalla selezione di quanto dovrà adoperare in questa scrittura poetica intrinsecamente liminare. Del resto, se un autore ricorre a simili tecniche, è perché intende provocare uno *straniamento* o, per dirla con Brecht, un *Verfremdungseffekt*. Secondo la teoria formalista, che in esso vedeva addirittura uno dei caratteri precipui di tutta la letteratura, ma tenendo conto anche della codificazione brechtiana,⁶ il *Verfremdungseffekt* deve costringere il pubblico ad assumere un atteggiamento critico nei confronti di un testo che, specie nel caso che ci interessa, è allo stesso tempo noto ed estraneo, costituito da elementi all'altro familiari ma spiazzanti se letti nel medesimo spazio testuale. È forse utile, però, indagare con maggiore attenzione i modi e le operazioni con cui si persegue questa forma di straniamento, specialmente se si considera che, nel circuito letterario contemporaneo, la tecnica del *ready-made* è stata metabolizzata al punto da diventare strumento a cui ricorrono non solo autori legati alle cosiddette

⁴ SALVO ROSSI Andrea, *C'era due volte. Appunti per una concezione eraclitea della (ri)lettura*, in F. de Cristofaro, C. De Caprio (a cura di), *Delle coincidenze. Opificio di letteratura reale/I*, Ad est dell'equatore, Pollena Trocchia 2012, p. 355.

⁵ Cfr. BRIK Osip, *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, p. 157.

⁶ Per una teoria dello straniamento, cfr. ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in Todorov, *I formalisti russi*, cit., pp. 73-94. Sulla teoria brechtiana dello straniamento, cfr. CHIARINI Paolo, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Laterza, Roma-Bari 1967, in particolare pp. 154-163.

scritture di ricerca, ma anche poeti vicini a quella che si tende ormai a definire la 'tradizione maggioritaria' del Novecento.

Le origini del *ready-made* vanno rintracciate nella storia dell'avanguardia dadaista, e in particolare nell'opera di Marcel Duchamp, che nel 1917 ruota di novanta gradi un orinatoio *Bedfordshire* scrivendovi sopra «R. Mutt 1917». La *Fontana* duchampiana è l'ideale per comprendere i meccanismi di presa in carico estetica di questa ipotesi artistica: è vero che l'autore parte recuperando un oggetto del quotidiano, ma la sua operazione muove da una precisa scelta oggettuale e prosegue nella ricontestualizzazione dell'oggetto, sottoposto addirittura a minimi interventi. Di fatto, Duchamp modifica l'orinatoio rendendolo inutilizzabile, firmandolo (agendo dunque sulla sua materialità) e infine intitolandolo, con palese scarto semantico, *Fontana*. Come notava Louise Norton,

Non è importante se il signor Mutt abbia realizzato o meno la fontana con le sue mani. L'HA SCELTA. Ha preso un articolo ordinario della quotidianità, piazzandolo in modo da far sparire il suo carattere di utilità sotto il nuovo titolo e punto di vista – ha creato un nuovo modo di pensare l'oggetto.⁷

Il discorso che fonda il *ready-made* trova applicazione anche nella letteratura. Fu un altro esponente di spicco di Dada, Tristan Tzara, a realizzare addirittura un manifesto in cui si forniscono istruzioni *Per fare una poesia dadaista*:

Prendete un giornale.
Prendete le forbici.
Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.
Ritagliate l'articolo.
Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetelo in un sacco.
Agitate delicatamente
Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.
Copiate scrupolosamente.
La poesia vi somiglierà.

⁷ NORTON Louise, *The Richard Mutt Case*, in «The Blind Man», 2 (1917), p. 5 [trad. mia].

Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompreso dal volgo.⁸

L'obiettivo di Tzara era dimostrare che la poesia può uscire dalla sua dimensione estetica separata e realizzarsi nella vita di tutti i giorni, poiché la creatività dell'artista non consiste nella sua capacità di costruire forme ma di compiere azioni⁹ o, per meglio dire, atti artistici. Le sue indicazioni contengono *in nuce* i meccanismi comuni alle diverse tipologie di *ready-made* praticate dalla poesia del secondo Novecento, come la selezione precisa di un testo altro da quello poetico e la divisione estremamente calcolata delle componenti da rimodulare.

In Italia, la prosecuzione dell'anti-dettato dadaista fu incarnata dalla Neoavanguardia, e in particolare furono i poeti Novissimi a recuperare le ipotesi tzariane. Il raggruppamento ideato da Alfredo Giuliani (con la complicità di Luciano Anceschi), il cui obiettivo era svecchiare la cultura italiana e sprovvincializzare lo *Strapaese*, guardò con grande interesse a Dada, alle sue diramazioni successive come il New Dada di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, e più in generale alle avanguardie storiche primo-novecentesche, come il futurismo russo di Majakovskij e Chlebnikov. Certamente è opportuno distinguere i diversi percorsi intrapresi dai componenti del gruppo sin dagli anni delle loro prime prove, ma ciò non impedisce di riconoscere, nel lavoro complessivo dei Novissimi, un comune interesse per la ricerca sulla lingua della poesia:

Vero è che, se il solo rito ancora praticato dalla nostra cultura è 'lo strappo della maschera', noi siamo andati certamente più in là nello smascheramento, sfidando il silenzio che sempre consegue, insieme con le chiacchiere, al deperimento di un linguaggio, esasperando l'insensatezza, rifiutando

⁸ TZARA Tristan, *Per fare una poesia dadaista*, in Id., *Manifesti del dadaismo*, trad. it. di O. Volta, Einaudi, Torino 1964, p. 96.

⁹ Cfr. MALVEZZI Franco, *L'estetica del Romanticismo e le poetiche delle avanguardie del Novecento*, in F. Italiano, G. Ladolfi (a cura di), *Sentieri poetici nelle arti contemporanee*, Interlinea, Novara 2005, p. 87.

l'oppressione dei significati imposti, raccontando con gusto e con amore storie pensieri e bolle di questa età schizofrenica.¹⁰

Un vero e proprio campione del *ready-made* nostrano è Nanni Balestrini, del quale è stato detto che «non fa nulla con le proprie mani, ovvero, non scrive, o quasi, da sé, con la propria biro o macchina da scrivere».¹¹ In effetti, l'opera di Balestrini si costruisce sul continuo taglia-e-cuci di materiali eterogenei, legati tra loro adoperando tutte le tecniche di montaggio possibili:¹² si va dal *cut-up* al *fold-in*, fino al *collage* e alla programmazione elettronica del testo. Alla base di queste operazioni c'è un'interpretazione del linguaggio come

fatto verbale, impiegato cioè in modo non-strumentale, ma assunto nella sua totalità, sfuggendo all'accidentalità che lo fa di volta in volta riproduttore di immagini ottiche, narratore di eventi, somministratore di concetti.¹³

Non essendo possibile una mimesi del reale che ne sveli le deformazioni e le distorsioni senza produrre a sua volta mistificazione,¹⁴ Balestrini sottopone a critica il linguaggio attraverso la sua messa in tensione, giocando sulla sua natura di significante piuttosto che sui significati. Se tutto, compresa la parola, è merce nella società capitalista, la scommessa del poeta sarà mostrare di poter creare l'inedito mediante l'uso dello scontato e del prevedibile di ogni giorno.¹⁵ Per dirla altrimenti, si tratta di portare alla luce «abissi che rivelano realtà nascoste e inquietanti» celati dietro «la violenza

¹⁰ GIULIANI Alfredo, *Prefazione ai Novissimi*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 66.

¹¹ BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del 'Verri' alla fine di 'Quindici'*, il Mulino, Bologna 1995, p. 68.

¹² Un riferimento essenziale per ogni studio sulle tecniche adoperate dal Balestrini poeta è RENELLO Gian Paolo, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010.

¹³ BALESTRINI Nanni, *Linguaggio e opposizione*, in Barilli, Guglielmi, *Gruppo 63*, cit., p. 78.

¹⁴ Cfr. TOSATTI Ada, *Nanni Balestrini: 'tutto in una volta'*, *Introduzione* a N. Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, Mondadori, Milano 2013, p. IX.

¹⁵ Cfr. GIULIANI, *Prefazione ai novissimi*, cit., p. 74.

dell'informazione mediatica che quasi sempre ci racconta una versione deformata e falsa delle cose del mondo».¹⁶

L'ipotesi della riscrittura si dilata al massimo, giacché assumendo la nuda *fattualità* del linguaggio come sua unica caratteristica persistente tutto può *entrare* senza troppi scrupoli nel testo e diventare poesia. Balestrini rimodula le parti utili al discorso che intende costruire senza temere accostamenti ardi, in virtù dell'azione eversiva sul linguaggio che porta ad abolire le distanze di valore e di genere: così, il poemetto *Blackout*, del 1980, è interamente costruito su spezzoni e brani altrui segnalati in una nota al testo dall'autore, che vanno da un volume sul Monte Bianco a una serie di articoli di giornale dedicati alla morte di Demetrio Stratos, fino agli scritti politici di Toni Negri. Senza che vi sia alcuna differenza di valore, i frammenti dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sono seguiti dall'ordinanza di arresto promulgata da Pietro Calogero nei confronti di diversi esponenti di Autonomia operaia.¹⁷

Tuttavia, se il Nostro *non scrive nulla*, la sua presenza autoriale è più che mai attiva; le sue poesie sono realizzate con materiali eterodossi e preesistenti, ma sono anche il risultato di una selezione e gestione estremamente ponderata degli stessi. Se le possibilità offerte dalla pratica del *ready-made* sono il centro stesso della sua poetica, è per una più forte esigenza di mostrare *come* si formulino le poesie piuttosto che *cosa* dicano. In piena consonanza con le teorie di Tzara, l'opera coincide di fatto con l'atto stesso dell'assemblaggio dei materiali linguistici.¹⁸ Una meticolosa organizzazione testuale primeggia sul caos della deflagrazione linguistica. All'azzeramento dei gradi di valore e genere dei passi inseriti nei componimenti si contrappongono strategie di collocamento e seriazione addirittura rigide, come nel

¹⁶ BALESTRINI Nanni, *Lettera al mio ignaro e pacifico lettore*, in Id., *La violenza illustrata. Seguita da Blackout*, guida alla lettura di G. P. Renello, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 10.

¹⁷ Cfr. BALESTRINI, *Blackout*, in Id., *La violenza illustrata. Seguita da Blackout*, cit., pp. 144-209.

¹⁸ Renello nota che l'interesse di Balestrini per il *ready-made* e il montaggio si spiega con la loro natura di pratiche teoricamente a disposizione di chiunque (e pertanto, in un'ottica rivoluzionaria, dotate di un potenziale liberatorio enorme); cfr. RENELLO, *Machinae*, cit., p. 25.

Il *ready-made* tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani

cut-up del *Frammento dell'anarchia*, in cui Balestrini riserva una posizione precisa a ogni testo recuperato¹⁹ nella struttura della stanza:

chiarò chiunque metta la ma
te si ritrae nel momento del raggiungimento d
questo frammento è accertare la vostra attuale velocità e grado
due pezzi a cui dettano ordini e contrordini mentre as
compiere alcuni movimenti con la bra
la città
riesca a comprende²⁰

Può anche darsi che il materiale di partenza sia la trascrizione di un evento storicamente accaduto, come nel caso di una delle *Ballate della Signorina Richmond* che racconta in strofe di quattro versi la cacciata di Luciano Lama dall'Università di Roma del 1977. Quanto si legge nel testo è ampiamente documentato da registrazioni, foto d'epoca e articoli di giornali come «l'Unità», che riporta stralci del discorso del sindacalista:

I lavoratori, i sindacati sono venuti qui per ragionare, per parlare, per ascoltare con calma. La manifestazione di oggi non è fatta, come qualcuno ha detto, con i carri armati: migliaia di lavoratori e di studenti vogliono raccogliersi per discutere di un problema vitale per l'intera società.²¹

All'autore spetta l'organizzazione di questo materiale verbale in una forma poetica dotata di una precisa struttura metrica, la quartina, che si divide in tre versi contenenti le parole di Lama e un verso 'occupato' da slogan e cori dei contestatori:

I lavoratori i sindacati sono venuti qui
per ragionare per parlare per ascoltare con calma
la manifestazione di oggi non è fatta come

¹⁹ Tra i testi riutilizzati da Balestrini sono riconoscibili passi tratti da un testo anarchico, un manuale di sessuologia, un test di lettura e *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio.

²⁰ BALESTRINI Nanni, *Frammento dell'anarchia*, in Id., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1960)*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 298-299, vv. 8-14.

²¹ LAMA Luciano, *Il discorso di Luciano Lama*, in «l'Unità», 19/02/1977.

in Cile i carri armati in Italia i sindacati
come qualcuno ha detto con i carri armati
migliaia di lavoratori e studenti vogliono
raccolgersi per discutere di un problema
lama o non lama lama o non lama²²

In tutti questi casi, ad agire è un effetto di straniamento che potremmo definire potenziato. Non c'è un discorso parallelo col quale questi materiali entrino dialetticamente in conflitto; qui tutto è già dato, e sta al lettore partecipare all'operazione proposta dall'autore superando lo sconcerto dell'ambiguità e sviluppando una sua interpretazione contro l'univocità del senso.²³

Se Balestrini fa del riutilizzo di frammenti verbali il perno di tutta la sua produzione poetica, ritengo possa essere interessante ragionare sulle proposte analoghe di Elio Pagliarani, Novissimo altrettanto estremo, sebbene in modo diverso. Tra i motivi che hanno portato a distinguerlo dal resto del gruppo (lì dove la distinzione non implica sottrazione o contrapposizione) c'è il suo utilizzo accorto degli espedienti poetici in una direzione che valorizzi l'espressività piuttosto che lo *sconvolgimento* del linguaggio. Proprio il ricorso ai *ready-made* da parte di Pagliarani si inserisce in una più ampia ricerca di strumenti che, attraverso una reinvenzione dei generi e un nuovo plurilinguismo, aprano la poesia alle «contraddizioni presenti nel linguaggio di classe».²⁴ Tale lavoro sulla lingua non si dimostra solo nell'introduzione di espressioni e parole dell'italiano medio-basso nella poesia, operazione che data a ben prima della Neoavanguardia, ma soprattutto nell'immissione di gerghi specialistici e registri alternativi al pedale lirico. Pagliarani procede per accostamenti e montaggi, avvicinando frammenti di diversa estrazione linguistica e semantica, fino ad arrivare a proporre interi estratti di «un lin-

²² BALESTRINI Nanni, *La signorina Richmond propone che i lama stiano in Tibet*, in Id., *Le avventure complete della signorina Richmond seguite dal Pubblico del Labirinto*, introduzione di O. del Buono, Testo & Immagine, Torino 1999, pp. 42-44, vv. 1-8.

²³ Cfr. LORENZINI Niva, *Introduzione a Balestrini, Come si agisce e altri procedimenti*, cit., pp. 14-15.

²⁴ PAGLIARANI Elio, *La sintassi e i generi*, in Barilli, Guglielmi, *Gruppo 63*, cit., p. 77.

guaggio-oggetto, prelevato così com'è, e posto a fare da variazione e contrasto con un linguaggio tipico della poesia».²⁵

Tale prassi è già attestata nella terza opera dell'autore, il *racconto in versi La ragazza Carla* del 1960 (ma è del '62 la sua versione definitiva), nel quale sono presenti immissioni di testo da un manuale di stenodattilografia e da un volume di diritto internazionale. Pagliarani interviene sulla forma-prosa mettendola in versi e integrandola nel testo, sebbene questi brani vengano individuati attraverso una differenziazione tipografica dei caratteri. I *ready-made* della *Carla* sono parte integrante e fondamentale di quel «*pastiche* di toni e livelli stilistici, che rappresenta [...] uno dei fatti più decisamente innovativi della poesia italiana del dopoguerra».²⁶ Mai si era sperimentata un'introduzione *bruta* di materiali extra-poetici, nemmeno da parte del gruppo di «Officina», il più affine a Pagliarani in quanto a interessi per un nuovo tipo di realismo. Renato Barilli sottolinea che mai un poeta officinale «avrebbe osato essere così *immediato*, affidarsi a un rapporto così sfacciato, così grezzo, mancante delle tracce di un qualche lavoro di modificazione, di presa in carico»;²⁷ come dire che mai un Pasolini avrebbe accettato di inserire uno scorcio manualistico senza una pur minima rimodulazione poetica, fosse essa attraverso la metrica, fosse essa attraverso il linguaggio. Attento lettore di Brecht, Pagliarani coglie perfettamente le possibilità stranianti offerte dai *ready-made*: così, il *Fondamento del diritto delle genti* assurge a manifesto allegorico dell'ideologia della Milano capitalista in cui è costretta a diventare adulta Carla, mentre i passi tratti dal manuale di stenodattilografia illustrano con inusitato realismo gli studi della giovane donna ma fungono anche da controcanto all'aneddotica della scuola serale, attraverso opportune interruzioni e spezzature.²⁸ All'anziano signore «che fa steno/ e non sa,

²⁵ MUZZIOLI Francesco, *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, in «Carte italiane», s. 2, 1 (2004), 'Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani', p. 70. L'importante lavoro di Muzzioli analizza anche i procedimenti di montaggio di opere qui non affrontate come *Lezione di fisica e Fecaloro* e *La ballata di Rudi*.

²⁶ DI GIROLAMO Costanzo, *Ritratti critici di contemporanei. Elio Pagliarani*, in «Belfagor», 29 (1974), p. 197.

²⁷ BARILLI, *La Neoavanguardia italiana*, cit., p. 48.

²⁸ I passi successivi sono tratti da PAGLIARANI Elio, *La ragazza Carla*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006, I, 7, vv. 124-171.

non sa tener la penna in mano», il libro di testo risponde con un esercizio da fare in «*tre ripetizioni consecutive/ senza errore alcuno e perfettamente/ incolonnate*»; la «zoppina» presente in aula deve forse il suo handicap a cause simili a quelle prospettate in caso di malfunzionamento della macchina da scrivere, come il «*difetto/ di lubrificazione*» o la «*mancanza/ del gancio*»; infine, dopo la breve storia del capovolgimento avvenuto nella vita di Maria Pia Zurlini, che «era nata/ ricca e ha già trent'anni e disperati/ sorrisini», apprendiamo che «*l'inversione/ si può provocare in vari modi:/ colle mani*».

È sin d'ora evidente la connotazione morale dello straniamento cercato da Pagliarani, che spiega anche la sua frequente natura ironica quando non proprio satirica. Alla prima andrà ricondotto il libro in cui è più esplicito l'uso del *ready-made*, *Esercizi platonici*, nel quale Pagliarani non fa altro che mettere in versi passi tratti dalla libera, elegantissima traduzione di alcuni dialoghi platonici curata da Enrico Turolla, soprattutto dal *Filebo*, dal *Simposio* e da poche *Lettere*. La versificazione di frammenti di un autore occidentale notoriamente ostile alla poesia quale Platone è il punto di partenza del *divertissement* di Pagliarani; allo stesso tempo, però, la pacatezza dello stile platonico, che rappresenta pur sempre una tradizione di pensiero antica e feconda,²⁹ si accorda alle riflessioni sul piacere e sull'amore del poeta contemporaneo:

Ti pare che la scienza di costui,
nel caso che egli possieda unico discorso
per il circolo e per la sfera, nella pura oggettività,
possa ritenersi sufficiente?
Sufficiente una tale scienza, se costui,
questa umana sfera nostra che è sensibile,
questi sensibili circoli, ignora?³⁰

Alla satira, invece, pertengono i *cut-up* e i montaggi degli *Epigrammi ferraresi*, nei quali, attraverso la messa in versi di prediche di Girolamo Savonarola, Pagliarani critica il presente giocando con una veste linguistica de-

²⁹ «Queste parole le dice il Socrate del *Filebo*, le ha tradotte Turolla, le ha tagliate in versi Pagliarani, e primo le ha scritte Platone. Sono un dono della tradizione» (GIULIANI Alfredo, *Il dono di Platone*, in «la Repubblica», 30/07/1985).

³⁰ PAGLIARANI, *Esercizi platonici*, VII, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 237.

sueta, ma dotata di grande «tensione lirico-drammatica».³¹ Ma è forse in un testo minore comparso nel «Caffè illustrato» del 2002, *Quando questo lusso*, che il riutilizzo letterale – in questo caso sottoposto davvero a modifiche minime – di materiali testuali mostra tutte le sue potenzialità satiriche. Pagliarani divide in più strofe le dichiarazioni di Giorgio Armani sulla sua collezione ispirata al vestiario della classe operaia,³² intervenendo negli intermezzi con imperativi ed interiezioni molto simili a quelli delle grandi poesie rivoluzionarie:

Avanti marsc, marsc!

‘Sì, mi sono ispirato agli operai perché comunque sono loro
il motore del mio lavoro. Ho voluto rendere omaggio a quanti rappresentano
un rigore, un modo di vivere paragonabile all’esoterismo di Paesi
come l’India, per fare l’esempio più calzante.’

*BisAvanti-marsc, marsc!*³³

Il contrasto è giocato sulla nuova marcia intrapresa dal proletariato, della quale non ha alcuna consapevolezza, e che ha il suo paladino nello stilista che afferma candidamente di aver tratto ispirazione dal «motore del mio lavoro», elegante perifrasi per indicare gli operai pesantemente sfruttati dal celebre marchio. Scegliendo di riportare in versi i commenti originali di Armani, Pagliarani sembra dirci che non c’è bisogno di modificare il dettato del reale per riderne amaramente: la situazione è già abbastanza ridicola così com’è.

Sarebbe sbagliato ridurre i *ready-made* a risultati *privi di originalità*, vista la funzione di rigenerazione della lingua poetica che hanno storicamente svolto e date le combinazioni pressoché illimitate a cui la loro intrinseca se-

³¹ PAGLIARANI, *Nota a Epigrammi ferraresi*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 368. Sulla connotazione satirica degli *Epigrammi ferraresi*, cfr. DE LUCA Bernardo, *Versi saturi. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Carocci, Roma 2015, pp. 251-271.

³² Tali dichiarazioni sono leggibili in diversi articoli di giornale, come ASPESI Natalia, *Se Armani scopre Cipputi*, in «la Repubblica», 17/01/2002.

³³ PAGLIARANI Elio, *Quando questo lusso*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 448-450, vv. 34-39.

zialità³⁴ li dispone. Attraverso il sezionamento e la ricomposizione di brandelli di messaggi, l'autore ha la possibilità di dare un nuovo senso alla parola già esistente e di rigenerare i messaggi che questa veicola, talvolta (o più spesso, dati gli autori di cui ho provato a offrire una troppo rapida panoramica) svelandone anche l'ideologia sottesa. In fondo, oltre che come tecnica, i *ready-made* potrebbero essere intesi come riscritture implicite, che giocano col loro essere citazioni volutamente infedeli della pluralità di testi che circola nella nostra società per mostrare quanto la parola, anche quella più istituzionalizzata o derubricata a merce, possa dire-altro dalle convenzioni linguistiche stabilite.

Bibliografia

- ASPESI Natalia, *Se Armani scopre Cippiuti*, in «la Repubblica», 17/01/2002.
- BALESTRINI Nanni, *Tape Mark I*, in «Almanacco Bompiani», 1962, pp. 145-151.
- BALESTRINI Nanni, *Linguaggio e opposizione*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 77-79.
- BALESTRINI Nanni, *Le avventure complete della signorina Richmond seguite dal Pubblico del Labirinto*, introduzione di O. del Buono, Testo & Immagine, Torino 1999.
- BALESTRINI Nanni, *La violenza illustrata. Seguita da Blackout*, guida alla lettura di G. P. Renello, DeriveApprodi, Roma 2001.
- BALESTRINI Nanni, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1960)*, DeriveApprodi, Roma 2015.
- BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del 'Verri' alla fine di 'Quindici'*, il Mulino, Bologna 1995.
- BORGES Jorge Luis, *Finzioni*, trad. it. di A. Melis, Adelphi, Milano 2003.
- BRIK Osip, *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 151-185.
- CHIARINI Paolo, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Laterza, Roma-Bari 1967.

³⁴ Molto noto è il lavoro condotto da Balestrini sulle possibilità di composizione con il calcolatore elettronico, antesignano dei moderni computer: la ricombinazione di lacerti testuali operata dal programma su cui viene preparata la macchina è virtualmente infinita. Cfr. BALESTRINI Nanni, *Tape Mark I*, in Id., *Come si agisce e altri procedimenti*, cit., pp. 100-101; BALESTRINI Nanni, *Tape Mark I*, in «Almanacco Bompiani», 1962, pp. 145-151.

Il *ready-made* tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani

- DE LUCA Bernardo, *Versi saturi. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Carocci, Roma 2015, pp. 251-271.
- DI GIROLAMO Costanzo, *Ritratti critici di contemporanei. Elio Pagliarani*, in «Belfagor», 29 (1974), pp. 187-203.
- FANTAPPIÈ Irene, *Riscritture*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 135-166.
- GIULIANI Alfredo, *Prefazione ai Novissimi*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 64-76.
- GIULIANI Alfredo, *Il dono di Platone*, in «la Repubblica», 30/07/1985.
- LAMA Luciano, *Il discorso di Luciano Lama*, in «l'Unità», 19/02/1977.
- LORENZINI Niva, *Introduzione a N. Balestrini, Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1960)*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 7-26.
- MALVEZZI Franco, *L'estetica del Romanticismo e le poetiche delle avanguardie del Novecento*, in F. Italiano, G. Ladolfi (a cura di), *Sentieri poetici nelle arti contemporanee*, Interlinea, Novara 2005, pp. 67-94.
- MUZZIOLI Francesco, *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, in «Carte italiane», s. 2, 1 (2004), 'Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani', pp. 67-81.
- NORTON Louise, *The Richard Mutt Case*, in «The Blind Man», 2 (1917), p. 5.
- PAGLIARANI Elio, *La sintassi e i generi*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 76-77.
- PAGLIARANI Elio, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006.
- RENELLO Gian Paolo, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010.
- SALVO ROSSI Andrea, *C'era due volte. Appunti per una concezione eraclitea della (ri)lettura*, in F. de Cristofaro, C. De Caprio (a cura di), *Delle coincidenze. Opificio di letteratura reale/1*, Ad est dell'equatore, Pollena Trocchia 2012, pp. 345-356.
- ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 73-94.
- TOSATTI Ada, *Nanni Balestrini: 'tutto in una volta'*, *Introduzione a N. Balestrini, Antologica. Poesie 1958-2010*, Mondadori, Milano 2013, pp. VII-XLV.
- TZARA Tristan, *Manifesti del dadaismo*, trad. it. di O. Volta, Einaudi, Torino 1964.