

Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto"¹. Azioni e performance degli anni Sessanta

CRISTINA CASERO

Nanni Balestrini è sempre stato un artista politico, nel senso più pieno e compiuto del termine, che comporta la presenza del conflitto come momento fondante del suo lavoro. Poeta "novissimo", sin dagli esordi nei finali anni Cinquanta concepisce l'esigenza di rinnovamento della poesia e della narrazione – che in vero si insinua più profondamente al livello della parola, della sua natura, del suo impiego e del suo rapporto con il mondo reale – in termini non riferibili all'ambito puramente linguistico, come avviene in quegli anni anche nelle ricerche di molti artisti visivi, i quali attraverso il rifiuto delle convenzioni linguistiche mettono in atto una diretta critica al sistema, culturale ma anche sociale, che le ha create e che su di esse si fonda.

In questo senso, la necessità di fondo che sembra motivare Balestrini è quella di aderire al proprio tempo, aggiornando il linguaggio poetico in una direzione che consenta di intervenire direttamente in esso, in un confronto serrato con la realtà e soprattutto con le sue contraddizioni, con il sistema mediatico che in quel momento si andava sviluppando e già mostrava la sua pericolosa propensione a narcotizzare le coscienze. Dunque, del conflitto, ossia dei tanti conflitti sottesi allo sviluppo della società moderna, la lingua di Balestrini si è fatta interprete così profondamente da diventarne anche visivamente metafora. Come giustamente scrive Cecilia Bello Minciocchi nell'introduzione all'ultimo volume di poesie edito dall'autore,

non scrive la storia Balestrini, non quella che pretenderebbe di avere l'iniziale maiuscola, ma *una storia* sì, piena di fratture, ellittica, di parte. La parte di chi non ha vinto e per questo, come ha dichiarato Benjamin una volta per tutte, non la scrive mai. La parte di chi ha unito la propria voce, e le proprie rivendicazioni, a quelle dei compagni. L'unica soluzione per scrivere una storia così, che sia collettiva ed epica e corale, che faccia sentire le trappole del presente, la duttilità e la

¹ Giuliani, 1977, p. 147.

pluralità dei movimenti, le speranze e gli errori, l'allegria e i disinganni, e poi il rigore delle repressioni, è l'opera creativa, affine a un "atto di resistenza" contro la morte (della cultura, dei fatti, del presente) (Bello Manciacchi, 2016, pp. 7-8).



Fig. 1 Nanni Balestrini, *La città visionaria*, 1961

Si muove su di un doppio binario, quindi, Balestrini: la riflessione sul linguaggio, di marca concettuale, si traduce in quella sistematica forma di decostruzione, sempre sottesa alle sue operazioni, che trovano non soltanto una motivazione ma anche un effettivo riscontro sul piano etico, coniugandosi con l'intenzionalità di agire concretamente (*Come si agisce*), di intervenire nella realtà, operando proprio attraverso il conflitto, strumento atto a un intervento efficace nel contesto sociale e politico nel quale l'artista agisce. Quest'atteggiamento non è solo del Balestrini romanziere, autore per esempio di *Vogliamo tutto*², del poeta o meglio del

² Il romanzo, incentrato sulla condizione del proletariato metropolitano in Italia, fu pubblicato nel 1971 da Feltrinelli. Bisogna qui almeno ricordare anche il precedente *Tristano* (1966, Feltrinelli) e poi *La violenza illustrata* (1976, Feltrinelli), *Gli invisibili* (1987, Bompiani), *L'editore* (1989, Bompiani), *I furiosi* (1994, Bompiani), *Una mattina ci siamo svegliati* (1995, Baldini&Castoldi). Tutti questi romanzi hanno avuto grande diffusione anche in molti paesi stranieri, essendo stati tradotti in diverse lingue.

poeta visivo, dello scrittore di testi destinati al teatro³, ma permea anche tutti gli altri interventi, più strettamente legati all'ambito delle arti visive, che assolutamente non costituiscono una attività né in qualche misura "secondaria", né slegata o parallela rispetto a quella di scrittore.

Proprio su tali operazioni, non strettamente letterarie ma non per questo meno coerenti con il *corpus* della produzione dell'autore, si concentra la breve riflessione che qui intendo proporre. Raffaella Perna ha aperto un suo saggio incentrato soprattutto sulla produzione verbo-visuale di Balestrini proprio sottolineando il fatto che tutta la sua ricerca si può inscrivere nella parabola tracciata dalle avanguardie storiche e poi ripresa dalle neoavanguardie, all'insegna del «carattere multidisciplinare» delle ricerche (Perna, 2012, p. 149) e, aggiungerei, della necessità di partecipare pienamente al proprio tempo. Tensione evidente, questa, in un esperimento ormai divenuto celebre: la realizzazione di un poema, *Tape Mark 1*, attraverso un calcolatore elettronico. A proposito di questo lavoro, lo stesso Balestrini scriveva:

È necessario far notare la sostanziale differenza con altre prove sul linguaggio svolte nell'ambito della cibernetica. Qui infatti non è stato posto il problema di ottenere dalla macchina una imitazione di procedimenti propriamente umani, ma sono state semplicemente sfruttate le capacità del mezzo elettronico di risolvere con estrema rapidità alcune complesse operazioni inerenti alla tecnica poetica. La utilità e legittimità dell'impiego dei metodi e dei mezzi messi a disposizione dalla scienza e dalla tecnologia più progredita, intendendoli come integrazione dell'opera di creazione letteraria e artistica, si manifestano in accordo al nostro appartenere a una civiltà industriale (Balestrini, 1962, p. 145).

Tali intenzioni sono vive anche nella produzione dell'autore più vicina all'area delle arti figurative. Soprattutto negli ultimi venticinque anni, Balestrini si è maggiormente dedicato alla produzione artistica⁴, allestendo mostre personali in gallerie private e spazi pubblici e partecipando anche

³ Interessante e significativa la produzione di Balestrini che ha trovato spazio a teatro, come *Blackout*, un poema anche recentemente messo in scena al Teatro Litta di Milano.

⁴ Valga da esempio del più recente impegno "visivo" dell'autore la complessa ricerca confluita nella mostra *La tempesta perfetta*, curata da Achille Bonito Oliva e allestita al Macro di Roma dal 3 febbraio al 17 aprile 2017. Balestrini, in questo lavoro, interviene sul capolavoro di Giorgione con un'operazione di vivisezione e ricostruzione dell'immagine, ormai icona della nostra cultura visiva, che viene così anche sdrammatizzata.

a importanti rassegne⁵. È interessante, però, ripercorrere le origini di questa attitudine, con una particolare attenzione per i lavori in cui Balestrini utilizza il conflitto come dispositivo creativo.

Lo "sconfinamento" del poeta oltre i limiti del libro e della pagina, infatti, si avvia molto presto, da quando convivono nella sua produzione la poesia (quasi mai del tutto) lineare e quella concreta, con la quale si è misurato sin dagli anni della giovinezza, raggiungendo esiti di ormai riconosciuto interesse, come i *Cronogrammi*, che sono letteralmente scritte del tempo (Cortellessa, 2015, p. 469), cui egli lavora sin dai primi anni Sessanta⁶: lacerti, frasi, parole tratte dai giornali del tempo, che si fanno fisicamente poesia, anche in virtù del procedimento del *collage*, del *cut-up*, che è un gesto concreto, una azione. E sono quindi versi «veri, perché sono, già in partenza lingua d'oggi, parola d'oggi, decisamente beni di consumo, già in parte consumati, già intrisi di tutti gli aspetti e gli effetti del parlare comune» (Dorfles, 2006, p. 53). Lo stesso Dorfles, per altro, coglie il senso di questi lavori notando come tali operazioni abbiano piena valenza estetica – ma io aggiungerei implicitamente, quando non esplicitamente, anche politica – poiché come precisa Dorfles in quel «preciso momento esistenziale» occorre «valersi di quella materia prima [...] dai canali stessi del nostro quotidiano "martirio culturale"» (2006, p. 54). Da allora, Balestrini mette a punto un'azione estetica che si apre a più canali espressivi e che tematicamente si incentra sul dissenso, sul conflitto, in un perfetto connubio di temi e modi, con allusioni esplicite alle tensioni sociali in atto nel paese: come nota Perna, basti pensare alle opere esposte nel 1972 alla Quadriennale (*X Quadriennale*, 1972, pp. 386-387): «*La révolution de Mai*, *Potere Operaio* (fig. 2), *Poliziaaa*, *Battipaglia* o *Sciopero generale*, il cui soggetto politico diviene esplicito sin dal titolo stesso» (Perna, 2012, p. 155). Ugualmente incisivi sono gli interventi sulle immagini, sempre realizzati in quegli anni, nei quali didascalie impazzite sembrano esplodere per andare a sovrapporsi alle figure in una dialettica, tesa e non sempre ironica, che crea una crepa nella possibilità di lettura tradizionale di entrambe. Nei più recenti lavori di questo gene-

⁵ In particolare, tra le tante, ricordiamo almeno la mostra *Ubi Fluxus ibi motus* del 1990 (Bonito Oliva, 1990, pp. 394-395), in occasione della quale espone i cronogrammi, e la biennale veneziana del 1993, dove è presente con *La torre di Icaro* (fig. 4) (Bonito Oliva, 1993, pp. 25-26).

⁶ Per la prima volta questi lavori furono esposti nel 1961 alla Libreria Ferro di Cavallo di Roma e per questa mostra di Balestrini e Alfredo Giuliani fu fatto un catalogo con un testo di Gillo Dorfles.

re, se resta intensa la dimensione polemica, l'autore rende però l'immagine sempre più complessa, grazie a ulteriori interventi, quale l'ambientazione sonora, «una sorta di "impasto" uditivo, ad amplificare in senso totale e immersivo l'idea di distruzione significativa sottesa ai quadri stessi» (Pola, 2014, s.p.).

Tale desiderio di "fisicità", di coinvolgimento totale, concreto ed effettivo dello spettatore, nel corso del tempo ha assunto una dimensione così significativa da far approdare l'autore alla soluzione delle "steli verbali", le quali, traducendo nel tempo e nello spazio il verbo, entrano nell'ambiente empirico in cui si muove il fruitore, obbligandolo a una lettura che diventa azione, nel seguire il testo girando letteralmente intorno all'opera.

Il senso, anche metaforico, di questi lavori, che sono la logica evoluzione delle precedenti premesse, lo spiega bene Balestrini:

La scrittura nasce come atto visivo, è il linguaggio che si imprime nella pietra, nell'argilla, nel marmo, che dalla stele, dagli obelischi, dalle lapidi dell'antichità impone sentenze immutabili, e oggi ricopre le metropoli con le effimere lusinghe della pubblicità e con la violenza dei graffiti sovversivi. È la scrittura pubblica, che anticipa quella privata, e invia all'occhio delle moltitudini i suoi messaggi indiscutibili, che non attendono risposte ma assenso o indifferenza. In questo senso la letteratura e l'arte congiuntamente hanno da sempre operato sulla materialità della parola, sul suo farsi figura e oggetto, sulla frantumazione di ogni lettura lineare. Forme di comunicazione visiva che hanno attraversato un momento radicale con le grandi avanguardie del secolo scorso, dissolvendo definitivamente il significato del segno verbale nel suo significante ottico. La colonna, avulsa dalla sua funzionalità architettonica per erigersi come monumento urbano, s'impone con la sua verticalità e la sua verticalità infinita, su cui i segni possono scorrere senza limiti verso i cieli, ritmando il movimento dello spettatore. Strappati dalla cronaca quotidiana, i lacerti della stampa disegnano inedite costellazioni mentali e invitano il pubblico volenteroso a misurarsi con la sua capacità di interpretare le ragioni della sua miserabile irrimediabile passività (Balestrini, 2006, p. 59).

Quello che Balestrini vuole sollecitare, attraverso una fruizione attiva e consapevole dell'opera, è una posizione di dissenso nei confronti del sistema linguistico di cui siamo vittime passive, quando non inconsapevoli, innescando così un conflitto non violento nei confronti delle convenzioni e degli schemi logori e ripetitivi nei quali ormai soffoca la comunicazione. Il medesimo procedimento che egli attua nella scrittura si riconosce, quindi, anche nelle opere più vicine all'arte visiva.

Fondamentale, in questo senso, la frequentazione di Balestrini, sin dal suo esordio, con molti artisti, che in molti casi è sfociata in attiva collaborazione⁷. Ma altrettanto significativo della sua personalità aperta a esperienze espressive di diverso segno è il fatto che i riferimenti dell'autore non siano soltanto strettamente letterari. In particolare, accanto a Marinetti e al Futurismo, Balestrini ha guardato a un movimento più "puramente" artistico, e non letterario, come il Dada, i cui protagonisti intorno al conflitto hanno incentrato buona parte della loro poetica. Ancora faccio riferimento all'analisi di Cortellessa, tra i più attenti e precisi interpreti di questi lavori dell'artista. Egli infatti riferisce dell'impressione che il nostro trasse da un'opera di Kurt Schwitters, riportando il racconto di Alfredo Giuliani della visita alla Biennale di Venezia del 1960, fatta insieme a Balestrini e Leo Paolazzi:

Ci sentivamo investiti dal più radicale espressionismo. Uscimmo dalla mostra che s'era messo a piovere fitto e scendeva la prima sera. Ci rifugiammo in un caffè con addosso quella emozione. Il quadro che non riuscivamo a toglierci dalla testa aveva incollata, pressappoco al centro, una vera ruota di carro scheggiata e rotta. Data: 1918» (Cortellessa, 2015, pp. 459-460).

Balestrini, per altro, ha attribuito a Schwitters un ruolo fondamentale nel porre le basi della poesia visiva:

[...] soltanto dal *Coup de dés*, dall'impulso di Marinetti, dalle realizzazioni di Schwitters (malgrado frequenti degenerazioni nell'ideogrammatico o nel pittorici-

⁷ Va infatti ricordato che Balestrini ha pubblicato alcuni suoi giovanili componimenti su riviste d'arte: «Mac Espace» di Gillo Dorfles, «Il Gesto» di Enrico Baj, Sergio Dangelo e Piero Manzoni, e «Azimuth» (Cortellessa, 2015, p. 452). Inoltre, Balestrini – che compare tra i firmatari del testo/manifesto *Arte interplanetaria*, datato gennaio 1959 e pubblicato quello stesso anno su «Il Gesto» (1959, n. 4) – dedica a Piero Manzoni *La gioia di vivere* e a Gastone Novelli *Disegno della*. I sei episodi della sezione *Perimetri* sono dedicati a Enrico Baj, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Giovanni Anceschi, Mimmo Rotella e Giosetta Fioroni. A Mario Schifano sono dedicati i dodici brevi componimenti *A colori*, pubblicati sul catalogo della mostra allestita alla Galleria Odyssia di Roma nel 1964; uno di questi, *Albero/quadro per l'autunno* è comparso su «Marcatré» (1965, nn. 11-12-13, p. 308) ad accompagnare il disegno di Schifano dal titolo *Indicazione + En plein air*, all'interno di un articolo di Maurizio Fagiolo Dell'Arco nel quale egli mette in relazione con i poeti del Gruppo 63 i due giovani Angeli e Schifano, protagonisti secondo lui di una «figurazione novissima», come recita il titolo dell'articolo stesso.

smo) si è sviluppato il concetto di strutturazione visiva del poema che in questi anni, in tanti paesi [...] gruppi di giovani stanno sperimentando. Spezzato il continuum ritmico che il verso svolge attraverso le pagine del libro, la poesia visiva adopera una metrica del tutto differente: l'organizzazione visiva del materiale verbale in uno spazio a due dimensioni (Balestrini, 1965a, s.p.).



Fig. 2 Nanni Balestrini, *Potere operaio*, 1972

Ma non si tratta solo di organizzare visivamente il materiale nello spazio bidimensionale. Già nel 1960, Balestrini descrive con chiarezza la sua idea di poesia:

Un atteggiamento fondamentale del fare poesia diviene dunque lo “stuzzicare” le parole, il tendere loro un agguato mentre si allacciano in periodi, l'imporre violenza alle strutture del linguaggio, lo spingere a limiti di rottura tutte le sue proprietà. Si tratta di un atteggiamento volto a sollecitare queste proprietà, le cariche intrinseche ed estrinseche del linguaggio, e a provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frusta per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione. Una poesia dunque come *opposizione*⁸. Opposizione al dogma e al conformismo che minaccia il nostro cammino, che solidifica le orme alle spalle, che ci avvinghia i piedi, tentando di immobilizzarne i passi.

⁸ In corsivo nel testo.

Oggi più che mai questa è la ragione dello scrivere poesia. Oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l'urto, molle e cedevole si schiude senza resistere ai colpi – ma per invischiarli e assorbirli, e spesso ottiene di trattenerli e di incorporarli. È perciò necessario essere molto più furbi, più duttili e più abili, in certi casi più spietati, e avere presente che una diretta violenza è del tutto inefficace in un'età tappezzata di viscide sabbie mobili (Balestrini, 2015, pp. 397-398).

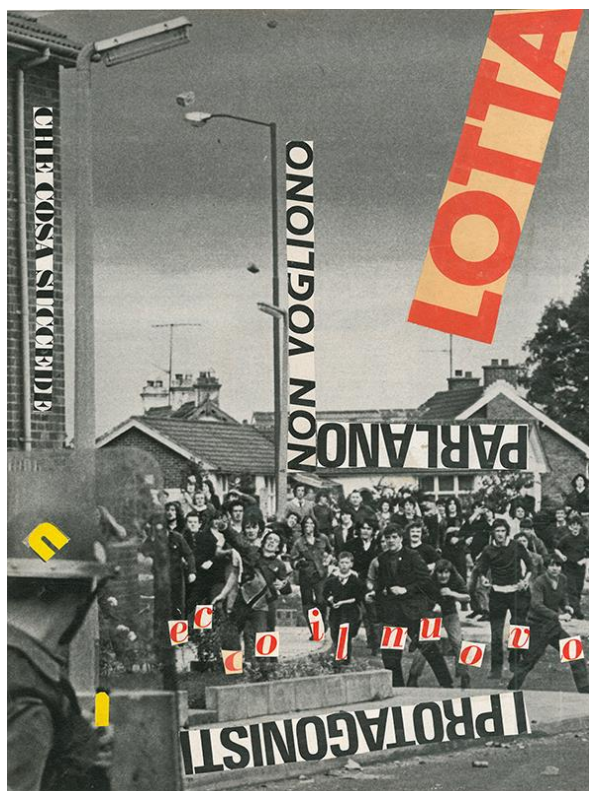


Fig. 3 Nanni Balestrini, *Epoca* 14, 1971

La tecnica del *cut-up*, il ricorso a materiali letteralmente prelevati dalla contingenza del reale, legati alla cronaca, ai fatti, danno all'autore possibilità di portare fisicamente, e non solo in termini metaforici, il conflitto sociale, il dramma esistenziale e la tensione civile all'interno del discorso, della lingua, che perde in questo modo la sua dimensione rappresentativa. Un processo analogo a quello che stavano sperimentando all'epoca molti artisti visivi. Il reale, liberato dagli schemi che lo ingabbiano, diventa un baluardo contro la mistificazione dei racconti che il sistema diffon-

de. Negli scritti di Balestrini, infatti, lo sviluppo narrativo viene spezzato e sostituito da un montaggio serrato e apparentemente arbitrario, che nel frangere le regole sintattiche apre a possibilità innovative nell'uso della lingua. La negazione, la dissoluzione della tradizionale costruzione della frase, che raffigura anche visivamente il conflitto con la norma, si trasforma così in una nuova possibile apertura. Giovanni Raboni sottolinea il valore quasi analogico del "procedimento" di alcuni lavori di Balestrini, quando parla di «manipolazione tendenzialmente oggettiva e distaccata di dati tendenzialmente casuali e neutri, allo scopo principale, credo, non tanto di ottenere determinati prodotti quanto di rendere leggibile il funzionamento del sistema produttivo, illustrandone ad un tempo l'imparzialità e l'efficienza» (Raboni, 1976, p. 147).



Fig. 4 Nanni Balestrini, *La torre di Icaro*, Biennale di Venezia, 1993

Mi interessa qui fissare brevemente l'attenzione in particolare su alcune performance che Balestrini progetta e realizza nel corso degli anni Sessanta, nelle quali l'idea di opera aperta sembra concretizzarsi nella realtà, nel dialogo anche stridente tra differenti esperienze sensoriali, traducendo il conflitto in termini di azione. All'interno di una produzione tanto vasta, articolata ma perfettamente coerente come quella del nostro au-

tore, voglio incentrare questa mia breve riflessione su alcune delle prime azioni che l'artista ha realizzato, nelle quali Balestrini porta la parola nello spazio fisico dell'esperienza e, privandola del suo tradizionale supporto, la rende ancora più concreta e capace, quindi, di coincidere con l'azione. Tali esperienze, infatti, mi sembrano illustrare quasi metaforicamente il registro in cui va collocata tutta la produzione dell'autore, anche e soprattutto in relazione al concetto di conflitto.



Fig. 5 Nanni Balestrini, *I muri della Sorbona*, 1968

Chiaramente, penso in primo luogo a un intervento come *I muri della Sorbona* (fig. 5). Legato ai protagonisti della cultura visiva romana degli anni Sessanta, nel maggio del 1968 Balestrini è tra i numerosi artisti⁹ invitati a dar vita al *Teatro delle mostre*, la rassegna organizzata da Plinio De Martiis alla Galleria La Tartaruga in cui ogni giorno, dalle 16:00 alle 20:00, un artista diverso realizza una performance o una mostra *site-specific* negli spazi della galleria¹⁰. In quest'occasione, l'identificazione del conflitto con un momento di intensa vitalità creativa si esplicita con la massima chiarezza. Balestrini detta per telefono le scritte che campeggiano sui muri dell'università parigina durante le manifestazioni studentesche ad alcuni collaboratori scelti per l'occasione, Achille Bonito Oliva, Alfredo

⁹ Partecipano, tra gli altri: Franco Angeli, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Giosetta Fioroni, Renato Mambor, Gino Marotta, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Paolo Scheggi, Goffredo Parise ed Emilio Prini.

¹⁰ Per un approfondimento su questa mostra si veda Bernardi 2014.

Giuliani, Cesare Milanese e Giulia Niccolai, che trascrivono a loro volta quelle parole sui muri della galleria. Il procedimento è tipico dei suoi modi: l'assunzione di frasi estrapolate da un differente contesto comporta una negazione dell'autorialità della scrittura, che si attua nella combinazione casuale degli elementi verbali, i quali nella tesa dialettica che si crea tra il senso originario e quello assunto nel nuovo contesto acquisiscono un valore dirompente e conflittuale. Qui tale dinamica viene enfatizzata dall'intervento di altri "trascrittori", ai quali si aggiunge poi in un secondo momento lo stesso Balestrini, che proseguendo il loro lavoro mette in gioco una serie di ulteriori sovrapposizioni. La decontestualizzazione di frasi collocate ora in un luogo preciso assolutizza quegli slogan, attraverso un procedimento che mima la libertà del linguaggio orale. A tale proposito, mi pare interessante quanto ha scritto Antonio Loreto:

L'attenzione di Balestrini per il linguaggio orale non si traduce in una poesia che ricerchi effetti di parlato, ciò che lungi dal costituire una novità ripresenterebbe soluzioni mimetiche. L'idea è quella di rivolgersi al parlato per sfruttarne la fenomenologia [...] (Loreto, 2014, p. 67).

Loreto, inoltre, sinteticamente afferma:

[...] Nel Balestrini degli anni Sessanta [...] il metodo compositivo produce testi in cui risulta problematica l'individuazione di un contenuto di fondo (e tuttavia non bisogna rinunciare alla sua ricerca, naturalmente); testi che affidandosi al collage e alle combinazioni dei calcolatori elettronici rompono la linearità tipicamente gutenberghiana, rendendo tutta la fenomenologia della comunicazione dell'epoca mass-mediatica, tutti i caratteri dell'oralità di ritorno: frammentarietà, simultaneità, contraddittorietà, ridondanza, eccetera, con conseguenze anche per il soggetto, che in luogo di dominare illuministicamente la materia che maneggia vi intrattiene un rapporto dialettico di condizionamento reciproco, di reciproco assoggettamento (Loreto, 2014, p. 10).

In quell'intervento del 1968, per altro, Balestrini riprende dinamiche che ha già sperimentato. Per esempio nel 1963, a Palermo, in occasione del convegno del Gruppo 63, quando mette in scena nella Sala Scarlatti un'azione teatrale dal titolo *Imitazione*. L'operazione consiste nel realizzare un collage di titoli e notizie presi da un quotidiano e farlo portare in scena dagli interpreti, che dal palco leggono le frasi casualmente accostate. Anche qui, dunque, elementi verbali astratti dalla loro diretta connessione con i fatti, o meglio con l'interpretazione che di essi fornisce il

giornale, vengono letti da persone che non hanno agito l'operazione di smembramento del testo, aggiungendo un secondo livello di allontanamento dalla fonte originaria, e riproducendo, in qualche modo, l'automatismo acritico che molti applicano nella lettura, snaturandone radicalmente il senso. In questo caso, non sono tanto le sorprendenti possibilità semantiche della comunicazione mediatica a essere al centro dell'attenzione, bensì le loro potenzialità anestetizzanti, che riducono le persone in un emblematico stato di inerzia, rispetto al quale Balestrini attua una denuncia. Svuotate di senso, le frasi si danno come fragili gusci vuoti. Ancora una volta è una forma di conflitto a generare il processo. Le frasi, le parole, legate al contesto per cui sono state immaginate, una volta tradotte sul palco e declamate dagli attori, entrano in conflitto con le aspettative di chi le sente ed è proprio in virtù di questo cortocircuito che si libera una libertà vitale, che rende fertile il *détournement*, innescando nuovi meccanismi di decodificazione, nuove chiavi interpretative. Su questo registro, che dalla scrittura sposta l'attenzione sulla lettura, evidenziando lo slittamento che si attua in questo passaggio tra la parola portatrice di senso e quella ridotta a stereotipo verbale, Balestrini in quegli anni insiste molto, con risultati interessanti anche sul piano delle azioni teatrali.

Dal 3 al 7 giugno 1965 è tra i protagonisti di uno spettacolo organizzato al Teatro Parioli, che prevede anche altri interventi; Balestrini, con la regia di Piero Panza e Toti Scialoja, che cura anche scene e costumi, partecipa con l'azione dal titolo *Improvvisazione*, nella quale fa recitare agli attori, nel modo più asettico e distaccato, le didascalie che Čechov ha lasciato nel *Gabbiano*. Quello che è comunemente ritenuto, in sostanza, uno scarto, un elemento da tacere, da nascondere, viene così reso protagonista, assurgendo al ruolo di «senso inespresso di un'epoca» (Pandolfi, 1965, p. 127).

Prima dell'esperienza al *Teatro delle mostre*, inoltre, nel 1967 Balestrini realizza un'altra azione scenica nella quale appare ancora più evidente come queste espressioni gli consentano di dialogare in armonia con le arti visive, applicando il suo ormai consolidato meccanismo espressivo. Con la regia di Mario Ricci, il 26 ottobre a Roma, al Teatro della Ringhiera¹¹, va in scena *Illuminazione*. Fondamentale, in questo caso, è la solu-

¹¹ L'anno seguente questo spettacolo sarà messo in scena a Monaco di Baviera e a Milano, nella facoltà di Architettura, nell'ambito della contestazione universita-

zione adottata per l'impianto scenico da Umberto Bignardi, che pone sul palco dei prismi triangolari attraverso i quali camminano gli attori, su cui sono proiettati dei film realizzati con un assemblage di materiali di riuso, tra spezzoni televisivi e immagini grafiche. Questi elementi, illuminati solo dal fascio dei proiettori, danno vita a un gioco di schermi mobili, capaci di restituire una narrazione visiva frantumata (Bignardi, 1967, s.i.p.), che costituisce una sorta di visualizzazione, non certo tematica stricto sensu, del testo di Balestrini *Illuminazione/Finale*, pubblicato poi nella raccolta *Ma noi facciamone un'altra* del 1968 (Balestrini, 2015, pp. 329-330).

Balestrini lavorerà spesso a teatro ma credo che queste prime esperienze, le quali si collocano all'origine di quelle successive e anche perfettamente in linea con la cultura artistica loro coeva, siano particolarmente significative per designare con più chiarezza il profilo dell'artista in quegli anni Sessanta, periodo in cui si pongono le basi della sua ricerca anche successiva, all'insegna di un fare che mira ad incidere nella realtà operando per analogia sul linguaggio, che quella realtà racconta. Così, attraverso il conflitto degli elementi interni alla comunicazione, Balestrini ci restituisce un'esperienza estetica capace di darsi come metafora della confusione sociale in cui ci troviamo a vivere.

ria. Per una lettura di questo spettacolo si rimanda a Grazioli 2015, www.nuovoteatromadeinitaly.com.

Bibliografia

- AA.VV. (1959), *Arte interplanetaria*, «Il Gesto», n. 4.
- Balestrini, N. (1958), *L'uovo vive di incontri*, «Il Gesto», n. 3.
- Balestrini, N. (1959), *Innumerevoli ma limitate*, «Azimuth», n. 1.
- Balestrini, N. (1962), *Tape Mark I*, «Almanacco letterario Bompiani», Bompiani, Milano.
- Balestrini, N. (1963), *Come si agisce*, Feltrinelli, Milano.
- Balestrini, N. (1964), *Tristano*, Feltrinelli, Milano.
- Balestrini, N. (1965a), *Poiorama*, «Linea Sud», II, n. 2.
- Balestrini, N. (1965b), *Quartina per Giosetta Fioroni*, in *Catalogo 2*, Galleria La Tartaruga, Roma.
- Balestrini, N. (1966), *Ma noi facciamone un'altra*, Feltrinelli, Milano.
- Balestrini, N. (1971), *Vogliamo tutto*, Feltrinelli, Milano.
- Balestrini, N. (1975), *Inchiesta*, in Trini, T. (a cura di), *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Galleria Schwarz, Milano.
- Balestrini, N. (1976a), *La violenza illustrata*, Einaudi, Torino.
- Balestrini, N. (1976b), *Vivere a Milano*, in Bonasia, A., *Vivere a Milano*, Centro Studi di Arte Plastica Programmata, Milano.
- Balestrini, N. (1977), *Le ballate della signorina Richmond*, Coop. Scrittori, Roma.
- Balestrini, N. (1980), *Blackout*, Feltrinelli, Milano.
- Balestrini, N. (1986), *Ipocalisse*, Scheiwiller, Milano.
- Balestrini, N. (1987a), *Gli invisibili*, Bompiani, Milano.
- Balestrini, N. (1987b), *Il ritorno della signorina Richmond*, Becco Giallo, Oderzo.
- Balestrini, N. (1989), *L'editore*, Bompiani, Milano.
- Balestrini, N. (1992), *Il pubblico del labirinto*, Scheiwiller, Milano.

- Balestrini, N. (1994), *I furiosi*, Bompiani, Milano.
- Balestrini, N. (1995a), *Estremi rimedi*, Manni, Lecce.
- Balestrini, N. (1995b), *Una mattina ci siam svegliati*, Baldini&Castoldi, Milano.
- Balestrini, N. (2001), *Elettra*, Sossella, Roma.
- Balestrini, N. (2003a), *Parma 1922. Una resistenza antifascista*, DeriveApprodi, Roma.
- Balestrini, N. (2003b), *Sfinimondo*, Edizioni Bibliopolis, Napoli.
- Balestrini, N. (2004), *Sandokan, storia di camorra*, Einaudi, Torino.
- Nanni Balestrini. *Con gli occhi del linguaggio* (2006), catalogo della mostra, Fondazione Mudima, Milano.
- Balestrini, N. (2015), *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*, DeriveApprodi, Roma.
- Balestrini, N. (2016), *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete, volume II (1972-1989)*, DeriveApprodi, Roma.
- Bello Manciacchi, C. (2016), *Introduzione*, in Nanni Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete, volume II (1972-1989)*, DeriveApprodi, Roma.
- Bernardi, I. (2014), *Il teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano.
- Bignardi, U. (1967), *L'illuminismo può anche essere un Aufklärung*, «Bit», n. 6.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (1990), *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano.
- Bonito Oliva, A. (1993), *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia.
- Bonito Oliva, A. (2006), *La pelle della pittura. Istruzioni per l'uso contro la solitudine del poeta*, in Nanni Balestrini. *Con gli occhi del linguaggio*, catalogo della mostra, Fondazione Mudima, Milano.
- Cortellesa, A. (2015), *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, in Balestrini, N., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*, DeriveApprodi, Roma, pp. 447-471.

Dorfles, G. (2006), *Dai collages alle esperienze*, in Nanni Balestrini. *Con gli occhi del linguaggio*, catalogo della mostra, Mudima, Milano.

Fagiolo Dell'Arco, M. (1965), *Per una figurazione "novissima"*, «Marcatré», anno III, nn. 11-12-13.

Giuliani, A. (1964), *Teatro nudo*, «Marcatré», anno II, n. 3, p. 34.

Giuliani, A. (1977), *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano.

Giuliani, A. (2003), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Einaudi, Torino.

Grazioli, C. (2015), *Mario Ricci. Illuminazione (1967)*, descrizione dello spettacolo in www.nuovoteatromadeinitaly.com [ultima visita: 25 luglio 2017].

Lorenzini, N. (2015), *Introduzione*, in Balestrini, N., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, DeriveApprodi, Roma.

Loreto, A. (2014), *Dialettica di Nanni Balestrini. Dalla poesia elettronica al romanzo operaista*, Mimesis, Milano.

Pandolfi, V. (1965), *Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia*, «Marcatré», anno III, nn. 16-17-18, pp. 125-130.

Perna, R. (2012), *Nanni Balestrini. Per un'arte del dissenso*, in P.L. Ferro (a cura di), *Materiali immagini parole per Nanni Balestrini*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», anno XXXII, n. 132/133, pp. 149-157.

Pola, F. (2014), *Nanni Balestrini. Dominare il visibile*, «I Quaderni della Fondazione Marconi», catalogo della mostra, Fondazione Marconi, Milano.

Raboni, G. (1976), *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma, p. 147.

Renello, G.P. (2010), *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Clueb, Bologna.

Tutt'a un tratto una ragazza (1965), disegni di Giosetta Fioroni, testi di Nanni Balestrini, «La botte e il violino», n. 2.

«Il Verri» (1963), n. 9, anno VIII, Feltrinelli, Milano.

X Quadriennale Nazionale d'Arte (1972), catalogo della mostra, De Luca, Roma, pp. 386-387.