

Umberto Eco

## **Il Gruppo 63, quarant'anni dopo <sup>1</sup>**

Riunirsi non vent'anni ma quarant'anni dopo può avere due funzioni, o profili. Una è la riunione dei nostalgici di una monarchia, che si ritrovano perché vorrebbero che il tempo tornasse indietro. L'altro è la riunione dei vecchi compagni della terza A, nel corso della quale è bello rievocare il tempo perduto proprio perché si sa che non ritornerà più: nessuno pensa che si voglia tornare indietro, semplicemente si sta recitando il proprio *longtemps je me suis couché de bonne heure*, e ciascuno assapora nei discorsi degli altri la propria *madeleine* inzuppata nell'infuso di tiglio.

Spero che questo nostro ritrovarci abbia più del simposio tra vecchi compagni di classe che del complotto di vandeani nostalgici, con un solo correttivo. Che ci si riunisce anche per riflettere su di un momento della cultura italiana, rileggendolo col senno di poi, per capire meglio che cosa sia avvenuto, e perché, e per aiutare i più giovani, che non c'erano, a comprenderlo meglio. Nella fattispecie, poiché non sapevo in anticipo chi avrei trovato in questa sala, ho pensato ad alcune annotazioni sull'ambiente culturale di quarant'anni fa, dirette principalmente a chi non c'era, e non a tutti i sopravvissuti che ritrovo con grande piacere ma che, come era d'uso allora, mi contesteranno che tutto quanto avrò detto era sbagliato.

Riandiamo dunque alle origini, e poiché parliamo qui a Bologna, nel ricordo ancora indimenticabile di Luciano Anceschi, ricordiamo che in principio era il *Verri*.

### *Il verri*

Mi ricordo benissimo di quel maggio 1956 in cui Anceschi mi ha telefonato. Lo conoscevo di fama. Che cosa poteva sapere lui di me? Che da meno di un anno e mezzo mi ero laureato a Torino in estetica, che vivevo ormai a Milano e stavo frequentando giovani poeti come Luciano Erba e Bartolo Cattafi, che vedevo Paci e Formaggio, che avevo pubblicato poche cose su riviste quasi clandestine? Mi ha dato appuntamento in un bar del centro. Voleva solo scambiare delle idee. Stava per iniziare una rivista e non stava cercando nomi famosi (li aveva già), cercava di mettere insieme dei giovani, non necessariamente suoi allievi, gente diversa, e voleva che parlassero tra loro. Gli avevano

---

<sup>1</sup> Prolusione tenuta a Bologna per il Quarantennale del Gruppo 63, 8.5..2003.

detto che c'era un giovanotto di ventiquattro anni con interessi che potevano incuriosire anche lui, e andava ad arruolarlo.

Rievocavo anni fa l'episodio, durante la celebrazione funebre di Anceschi, qui all'Archiginnasio, con Fausto Curi, e gli domandavo: "Ma uno di noi, oggi, con tutte le grane che ha già, gli dicono che c'è in città un giovane che si è laureato in un'altra università, andremmo a cercarlo per fargli fare qualcosa?" Curi mi aveva risposto: "Ma ci barricheremmo in casa staccando il telefono!" Forse non ci barrichiamo sempre, almeno spero. Ma certo Anceschi non si barricava mai.

Anceschi mi introdusse ai misteri del Blu Bar di Piazza Meda. Era un bar del centro, piuttosto anonimo, ma aveva una saletta nel retro, e tutti i sabati verso le sei arrivavano dei signori che si sedevano a chiacchierare di letteratura, prendendo un tè o un aperitivo: erano Montale, Gatto, Sereni, Ferrata, Dorfles, Paci, qualche scrittore di passaggio a Milano, e Carlo Bo dominava la scena coi suoi silenzi omerici. Certe sere quella saletta faceva pensare alle Giubbe Rosse. Contrabbandati da Anceschi, abbiamo iniziato ad arrivarvi noi giovanissimi. Ricordo quelle serate come occasioni epiche, e il dialogo generazionale non è stato infruttifero, almeno per noi. In un certo modo, però abbiamo contribuito a una lenta trasformazione di clima, ci passavamo le poesie dei futuri Novissimi, Glauco Cambon ci dava in lettura i dattiloscritti dei suoi primi saggi joyciani per *Aut-Aut*, Giuseppe Guglielmi ci leggeva i versi che poi avrebbe pubblicato sul primo *Verri*, dove rievocava una lei che recava su un piatto di Sèvres "anifructus brunito per la cena". Il *Verri* stava per pubblicare una poesia che parlava di merda, sia pure con accenti arcaici.

Anceschi mi prendeva sottobraccio e mi diceva: "Eco, veda un poco che cosa si può fare per questo ragazzo, il Balestrini. Ha ingegno, ma è pigro. Bisogna spingerlo a qualche attività, magari in una casa editrice." Alcuni anni dopo, scoppiata la gran cagnara del Gruppo 63, Anceschi mi prendeva sottobraccio e mi diceva: "Eco, veda un poco che cosa si può fare con il Balestrini. Forse bisognerebbe frenarlo un poco..." Ma si vedeva che godeva dei frutti della sua seminazione, e viaggiava sornione tra le generazioni.

Sto riguardandomi l'indice del primo numero del *Verri*, del 1956 (insieme alla filiforme e austera grafica di Michele Provinciali): poesie di Giuseppe Guglielmi e Luciano Erba, antologia di poeti americani tradotti da Rizzardi, saggi di Gorlier, Cambon, Giuliani, Barberi Squarotti, Pestalozza, e poi i giovanissimi come Barilli. I collaboratori si muovevano tra gli interessi di Linea Lombarda e quelli dei futuri

Novissimi. I poeti che si recensivano erano Dylan Thomas, Pound, Montale (ma Sanguineti, estrema avanguardia post-poundiana, si occupava di Dante, Inferno I-III). Però, attenzione rispettosa alle *Storie Ferraresi* di Bassani, un omaggio di Anceschi a Gargiulo, uno scritto di Fausto Curi su Govoni...

Il secondo numero ha un saggio di Montale su Gozzano, un René Wellek sul realismo (era appena uscita dal Mulino la traduzione di *Teoria della letteratura* di Wellek e Warren), un saggio di Cambon sul teatro di Wallace Stevens. Poesie di Cattafi e Giuliani, un racconto di Lalla Romano. Luciano Erba cura una antologia di nuovi poeti francesi, tra cui figura il giovane Yves Bonnefoy. Frattanto è uscito a Varese, per i tipi di un editore Magenta (o forse a Magenta per i tipi di Varese) il libro di un altro giovane, *Laborintus*, e ne dà notizia critica Giuliani. Squarotti recensisce e Leonetti e Zolla narratori, un giovane Melandri recensisce un libro di Borrello sull'estetica dell'esistenzialismo, Enzo Paci recensisce Perinetti, e io scopro di aver recensito il primo numero de *Le surréalisme, même*, diretto da Breton.

Nel numero 4, insieme a un saggio estetico di Holthusen, poesie di Sereni e di Balestrini (e dunque due generazioni accanto), un'antologia di nuovi (o quasi) poeti tedeschi, Paul Celan, Höllerer, Ingeborg Bachmann. Giuliani recensisce Luzi e *Le Ceneri di Gramsci* di Pasolini, Curi recensisce Bo e Bo recensisce Ranuccio Bianchi Bandinelli, l'occhio del cinema di Pietro Bianchi è presentato da un misterioso A.A. E, visto che la recensionicina inizia con un accenno alle teorie di quegli anni "cervellotiche e talvolta repellenti, per lo più finite male", e termina in forma di elenco, assai snobistico, di registi definiti come "incantevoli predilezioni", ebbene qui si sente la zampa dell'esordiente e ancora contenuto Arbasino Alberto.

Tra il 1958 e il 1959 appaiono antologizzati i giovani poeti russi e spagnoli, racconti di Pontiggia, Buzzi, Calvino, poesie di Vollaro, Risi, Cacciatore, Pasolini, Antonio Porta che si firma ancora Leo Paolazzi. La rivista della pressante neoavanguardia accoglie con rispetto il *Gattopardo* e *Una vita violenta* a opera di Barberi Squarotti, ma apre nel 1959 il discorso sul Nouveau Roman a opera di Barilli e con testi di Robbe-Grillet.

Accanto a questa girandola di scoperte e - questa volta è il caso di dirlo - di anticipazioni sul "nuovo che avanza", il *Verri* lancia sguardi pacati alla storia, e non disegna di tenere un piede nell'accademia, con un saggio di Teodorico Moretti Costanzi su Plotino, nel numero 2, mentre il secondo numero del 1958 è dedicata al barocco (con saggi di Bottari, Getto, Raimondi - ma il tema è troppo vasto e verrà ripreso nel numero

6 del 1959). Anche i poeti, che appaiono come nuovissimi, si chiamano Théodore Agrippa d'Aubigné o Jean de Sponde, e le prose sono di Giordano Bruno.

Quindi, letture classiche sugli ultimi contemporanei e letture contemporanee sui classici, senza badare molto alle distinzioni di genere; uno sguardo equilibrato sia ai fremiti della nascente neoavanguardia, sia alle prove di scrittori già assestati; uno sguardo sulla cultura mondiale che rende fa del *Verri*, la cui linea lombarda si estende oltre le valli svizzere, una gaia e continua gita a Chiasso di arbasiniana memoria. E, soprattutto in queste pagine i giovani recensivano i loro coetanei, e i più anziani recensivano i più giovani, o viceversa, alla sola insegna della curiosità, senza distinzioni di rango accademico - e questo era fenomeno importante per quei tempi.

La rilettura degli indici potrebbe continuare, ma mi arresterei al primo sintomatico numero 1 del 1960, un anno prima dell'apparizione, nella biblioteca de *Il Verri*, della antologia dei Novissimi. Anceschi nell'intervento d'apertura saluta il quarto anno, lascia capire che è venuto il momento di portare avanti la ricerca, e apre un dibattito di voci discordi. Ma ospita con ben altro rilievo un *cahier de doléances* di Barilli, in cui si regolano i conti con Cassola, Pasolini e Testori, un saggio di Gugliemi in cui naturalmente si apre a Gadda, si salva Calvino, ma si conclude che Moravia e Pratolini s'intestardiscono a fare gli uomini di qualità. E a contrassegnare la decisione, per il futuro, di evitare di mancar di rispetto, un saggio di Arbasino s'intitola "I nipotini dell'ingegnere e il Gatto di casa De Feo".

Una nuova vis polemica batte alle porte. Il *Verri* accenna felicemente a squilibrarsi, Anceschi rompe i ponti, evidentemente disposto a pagare lo scotto. E consentitemi una nota personale. Avevo cominciato da qualche numero a pubblicare sul *Verri* alcuni *pastiches* nella rubrica intitolata "Diario Minimo", testi miei e altrui, alternati da piccole citazioni, brani curiosi. Nel primo numero del 1960 scopro che l'idea di un'isola posta sul 180° parallelo (poi diventata venticinque anni dopo il tema del mio terzo romanzo) già doveva ronzarmi per la testa, perché cito gli allora novissimi versi di una canzone di San Remo ("E' mezzanotte, quasi per tutti...") e intitolò: *Fusi Orari*. Quindi trascrivo due brani. Il primo è dalla *Critica del giudizio* di Kant: "Inoltre alla musica è propria quasi una mancanza di urbanità, specialmente per la proprietà, che hanno i suoi strumenti, di estendere la loro azione (sul vicinato) al di là di quel che si desidera... Il che non fanno le altre arti che parlano alla vista, bastando che si rivolgano gli occhi altrove, quando non si vuol dar adito alla loro impressione. E' presso a poco come del piacere che dà un odore che si spande lontano: Colui che tira fuori dalla tasca

il fazzoletto profumato, tratta quelli che gli sono intorno contro la loro volontà e, se vogliono respirare, li obbliga nello steso tempo a godere".

Subito dopo, quasi ad avvisare che non erano solo gli antichi a dir coglionate, ecco un brano da una lettera di Joyce a Frank Budgen: "Osservo un furtivo tentativo di contrapporre un certo signor Marcel Proust di quaggiù al firmatario della presente. Ho letto qualche pagina di costui. Non riesco a vedervi alcun talento particolare." Decisamente, il *Verri* stava avviandosi a non rispettare più nessuno.

### *Il clima*

Ma non bisogna dimenticare quello che stava avvenendo nelle altre arti. Non dirò dei pittori, che poi ci siamo ritrovati accanto alle prime riunioni del Gruppo 63, da Perilli a Novelli, da Franco Angeli a Fabio Mauri. Vorrei piuttosto ricordare quanto stava avvenendo nell'ambiente musicale.

A Milano, ancora nel 1956, veniva fischiato Schönberg alla scala. Alla prima di *Passaggio*, con musica di Berio e testo di Edoardo Sanguineti, nel 1962: il pubblico era così inviperito che, per condannare questa cosa nuova e atroce, aveva gridato: «centro-sinistra!». Roberto Leydi, recentemente scomparso, che non è mai stato arruolato nel gruppo 63 ma viveva le vicende della nuova musica insieme alla riscoperta di quella dei tempi andati, ricordava che una volta, in non so quale occasione, lui e Berio erano stati accolti dal grido "andate in Russia!" Per fortuna non ci sono andati perché, con l'aria che vi tirava allora, sarebbero finiti in un gulag. Ma per il pubblico di quegli anni il nuovo era comunista. Dove si vede che le cose non sono tanto cambiate nel giro degli ultimi quarant'anni, ovvero che nel regno della malafede vige una legge dell'eterno ritorno.

C'era alla Rai di Milano, non ancora di Bossi, lo Studio di Fonologia musicale, diretto da Luciano Berio e Bruno Maderna, dove passavano smanettare con i nuovi strumenti elettronici Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur ed altri. Sul finire degli anni cinquanta Luciano Berio aveva pubblicato i pochi numeri di *Incontri Musicali*, dove si è verificato il primo confronto tra teoria della Neue Musik e linguistica strutturale, con una polemica tra Pousseur e Nicolas Ruwet - e dagli articoli pubblicati in quella sede è nato nel 1962 il mio *Opera Aperta*. D'altra parte è stato proprio che in alcune serate musicali organizzate da Boulez a Parigi, verso la fine dei cinquanta ho incontrato Roland Barthes.

Al Laboratorio di Fonologia era arrivato anche John Cage, le cui partiture (a metà tra arte visiva e insulto alla musica) erano state pubblicate sull'*Almanacco Bompiani* 1962, dedicato alle applicazioni dei calcolatori elettronici alle arti - e vi appariva la prima poesia composta da un computer, il *Tape Mark I* di Nanni Balestrini. Cage aveva composto a Milano il suo *Fontana Mix*, ma nessuno ricorda perché si chiamasse così. Cage era stato messo a pensione presso una signora Fontana, era un bellissimo uomo, la signora Fontana era molto più matura di lui e cercava dei pretesti per possederlo in fondo al corridoio. Cage, che notoriamente aveva tutt'altre tendenze, resisteva stoicamente. Alla fine aveva intitolato la sua composizione alla signora Fontana. Poi, rimasto senza un soldo, via Berio e Roberto Leydi, era approdato a *Lascia e raddoppia* come esperto sui funghi, eseguendo sul palcoscenico improbabili concerti per frullino, radio e altri elettrodomestici, mentre Mike Buongiorno domandava se quello era futurismo. Si stavano creando misteriose connessioni tra avanguardia e comunicazioni di massa, e molto prima della Pop Art.

Per continuare con gli eventi di quegli anni ricordo che nel 1960 esce finalmente in Italia lo *Ulisse* di Joyce, ma prima ancora, proprio con Berio, Roberto Leydi e Roberto Sanesi si componeva un evento musicale basato sulle onomatopее del capitolo 11 dell'opera, *Omaggio a Joyce*. Se dovessimo definirlo oggi, era un tentativo di capire i significati lavorando sui significanti, ovvero un omaggio al linguaggio come chiave per capire il mondo.

Nel 1962 Bruno Munari organizza nella Galleria a Milano la prima mostra di arte cinetica e programmata, e di opere moltiplicate, con i contributi di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi e Grazia Varisco, del Gruppo N, di Enzo Mari e dello stesso Munari.

Voglio dire che il Gruppo 63 non nasce nel vuoto, né nel vuoto era apparsa l'antologia dei Novissimi coi testi di Sanguineti, Pagliarani, Giuliani, Porta e Balestrini.

In altra sede ho cercato di mostrare come molti di quei fermenti fossero espressione di un "illuminismo padano", e non per caso Anceschi aveva scelto il nome di Verri per il titolo della sua rivista. Il *Verri* nasceva in quella Milano in cui durante la guerra le edizioni Rosa e Ballo avevano fatto conoscere i testi di Brecht, Yeats, gli espressionisti tedeschi e il primo Joyce, mentre da Torino Frassinelli ci aveva fatto conoscere e Melville, e il *Portrait* joyciano, e Kafka. Naturalmente termini come padano o lombardo hanno valore simbolico, perché a questo clima avevano appartenuto prima il sardo Gramsci e poi il siciliano Vittorini, e non sarà per caso che la prima

riunione del Gruppo 63 avvenga a Palermo nel corso di un festival musicale e teatrale di ampia apertura europea. Ma parlo di illuminismo padano perché l'ambiente culturale in cui nasceva il Gruppo 63 si caratterizzava per un rifiuto della cultura crociana, e dunque meridionale: era l'ambiente dei Banfi, del napoletano ormai torinese Abbagnano, dei Geymonat e dei Paci. Era l'ambiente in cui si scopriva il neopositivismo, si leggevano Pound ed Eliot, dove Bompiani nella collana Idee Nuove pubblicava tutto quello che nei decenni precedenti non era apparso nelle copertine floreali della Gius. Laterza e figli, dove il Mulino ci faceva conoscere teorie critiche ignorate sino ad allora, dai formalisti russi al New Criticism attraverso Wellek e Warren, l'ambiente dell'Einaudi, della Feltrinelli e poi del Saggiatore, che traducevano Husserl, Merleau Ponty o Wittgenstein, l'ambiente in cui si leggeva Gadda e si iniziava a riscorire uno Svevo di cui sino ad allora si diceva che scrivesse male, l'ambiente in cui Giovanni Getto leggeva il Paradiso dantesco avvicinandoci a una poesia dell'intelligenza che non era stata compresa appieno da un De Sanctis ancora legato a una poesia delle umane passioni.

Nel triangolo Torino-Milano-Bologna fiorivano i primi approcci alle teorie strutturalistiche. Si noti che, benché in seguito qualcuno abbia parlato di un matrimonio tra avanguardia e strutturalismo, la notizia è falsa. Quasi nessuno nel giro del Gruppo 63 si occupava di strutturalismo, che caso mai era praticato dai filologi pavesi e torinesi, come Maria Corti, Cesare Segre, D'Arco Soivio Avale, e i due filoni marciavano per così dire indipendenti (l'unica eccezione ero forse io). Ma questi incroci creavano un clima.

Mi ricordo che Eugenio Scalfari, che mi aveva invitato a collaborare all'*Espresso* nel 1965, mi diceva all'inizio, quando recensivo Lévi-Strauss, di non dimenticare che stavo scrivendo per un pubblico di avvocati crociani meridionali. Quello era il clima anche del pensiero più laicamente aperto alla novità, ma io rispondevo a Scalfari, che peraltro mi lasciava fare, che i lettori dell'*Espresso* erano ormai i nipoti di quegli avvocati crociani, leggevano Barthes o Pound, e si costituivano in scuola di Palermo.

E non bisogna dimenticare quale fosse allora l'ossatura della cultura marxista. Per i grandi dibattiti "ufficiali" sulle arti essa si allineava ai dettami del realismo socialista sovietico - e di lì le scomuniche ad autori pure vicini al PC che apparivano peccare vuoi di romanticismo di ritorno vuoi di qualche altra perversione, e non sto parlando di autori d'avanguardia ma del Pratolini di *Metello* o del Visconti di *Senso*, per non dire ovviamente del gelo di fronte ai film di Antonioni, che in parte assolto perché si suggeriva che mettesse in scena, sia pure sotto forma di drammi privati, l'alienazione

del mondo capitalistico. Ma in effetti la formazione culturale dei marxisti italiani era ancora fondamentalmente crociana e idealistica.

Per capire questo clima occorre pensare agli sforzi fatti da Vittorini, peraltro già eretico sin dai tempi del *Politecnico* (titolo che ancora una volta richiamava l'illuminismo lombardo di Cattaneo) quando nel 1962 ha operato la svolta storica del *Menabò* 5. Nel 1961 Vittorini aveva dedicato il *Menabò* 4 alla letteratura industriale, intendendo col termine gli scrittori che si occupavano della nuova realtà dell'industria (da due anni Ottieri aveva pubblicato nei Gettoni il suo bellissimo *Donnarumma all'assalto* e sul *Mebabò* 4 pubblicava un "Taccuino industriale"). Nel *Menabò* 2 del 1960 Vittorini aveva già pubblicato "La ragazza Carla" di Pagliarani, poi pezzo forte dell'antologia dei Novissimi. Con il suo solito fiuto aveva deciso di dedicare il *Menabò* 5 a un nuovo modo di intendere l'espressione "letteratura e industria", focalizzando l'attenzione critica non sul tema industriale ma sulle nuove tendenze stilistiche in un mondo dominato dalla tecnologia.. Era un coraggioso passaggio dal neorealismo (dove valevano i contenuti sopra lo stile) a una ricerca sullo stile dei tempi nuovi, ed ecco che dopo un mio lungo saggio "Sul modo di formare come impegno sulla realtà" apparivano prove narrative oltraggiosissime di Edoardo Sanguineti, Nani Filippini e Furio Colombo. Vi appariva un saggio, apparentemente polemico, ma sostanzialmente complice, di Italo Calvino ("La sfida al labirinto"), che allora mi aveva detto: "Scusa, ma Vittorini [e dietro a Vittorini stava la cultura marxista dell'epoca, da cui egli si era liberato ma alla quale in fin dei conti doveva ancora rendere conto] mi ha chiesto di stendere un cordone sanitario." Caro e amabile Calvino che in futuro avrebbe incrociato i suoi destini con quelli dei sentieri che si biforcano e con gli sperimentismi dell'Oulipo.

Insomma, rispetto al mondo della cultura marxista i nuovi scrittori, che ritenevano che l'impegno stesse nel linguaggio e non nella tematica politicizzata, erano visti come mosche cocchiere del neocapitalismo, e non contava che tra di loro vi fossero alcuni, come per esempio Sanguineti, esplicitamente schierati a sinistra.

### *Le contestazioni*

Capire questo ambiente - e l'urto che si creava tra Gruppo 63 e altri settori della cultura italiana - serve a decifrare anche una serie di reazioni spesso furiose e di appassionate contestazioni. Per riandare solo a ricordi personali, nel 1962 *Opera aperta*

(che pure, vi ricordo, parlava di Joyce e Mallarmé e persino di Brecht, e non della merda d'artista di Piero Manzoni), e poi il numero 6 di *Menabò*, se avevano suscitato consensi o feconda polemica “dal di dentro” da parte di Eugenio Battisti, Elio Pagliarani, Filiberto Menna, Walter Mauro, Emilio Garroni, Bruno Zevi, Glauco Cambon, Angelo Guglielmi, Renato Barilli, e - strenuamente e intelligentemente polemico - Gianni Scalia, aveva subito dal di fuori attacchi feroci. Aldo Rossi su *Paese Sera* scriveva: “dite a quel giovane saggista che apre e chiude le opere, quasi fossero usci, giochi di carte o governi a sinistra, che andrà a finire in cattedra e che i suoi alunni, imparando a tenersi informati su decine di riviste, diventeranno così bravi da voler prendere il suo posto” (il che per fortuna fu mirabile profezia, e non ho mai capito perché i miei alunni non dovessero leggere decine di riviste). L'*Unità* per la firma di Velso Mucci parlava di ritorno al decadentismo, L'*osservatore romano* a firma Fortunato Pasqualino si chiedeva perché gli scrittori si stessero mai cacciando nel sottobosco della critica scientifica e filosofica e si votassero ad assurdi dilemmi extra-estetici. Su *Filmcritica*, allora di ispirazione paleomarxista, prova ne sia che ne era nume tutelare il futuro missino Armando Plebe, si parlava di “opera aperta come opera assurda”. Sull'*Espresso*, allora testata degli ultimi crociani abbarbicati all'intuizione lirica come gli ultimi giapponesi sulle isole del Pacifico dopo la fine della guerra, Vittorio Saltini si domandava con Machado (innocente) come mai “le più potenti perversioni del gusto avranno sempre dei soliti avvocati che difendano le loro maggiori stravaganze”. *Rinascita*, sia pure a insaputa del più prudente autore, Luigi Pestalozza, intitolava la sua recensione come “L'opera aperta musicale e i sofismi di Umberto Eco”. *Paese Sera Libri* condannava le improbabili esercitazioni sul linguaggio, Walter Pedullà sull'*Avanti* rilevava come “Eco stia a sostegno di pochi inesperti e modestissimi narratori d'avanguardia”.

Per non dire di quando nel 1963 ho pubblicato due articoli su *Rinascita*, per invito dell'indimenticabile e apertissimo Mario Spinella, per richiamare la cultura allora di sinistra a una attenta considerazione delle nuove letterature, degli studi sulle comunicazioni di massa. Apriti cielo. Solo Alberto Asor Rosa in *Mondo Nuovo* del novembre 62 ha prestato orecchio all'appello. La risposta più virulenta era arrivata da *Rinascita*, e pazienza che fosse da parte di di Rossana Rossanda, che non è mai riuscita in vita sua a cambiare una sola idea, ma è curioso che tra i più severi critici da parte marxista apparissero Massimo Pini, oggi AN, e un saggio in due puntate di un giovane marxista francese, secondo il quale cercare di mettere insieme strutturalismo e

marxismo era impresa disperata e troppo neocapitalistica. Si chiamava Louis Althusser e queste cose le ha pubblicate su *Rinascita* 1963, due anni prima di scrivere *Pour Marx e Lire le Capital*. Bei tempi.

Nel corso di tutte queste vicende Montale seguiva in tono preoccupato gli eventi, che non riusciva ad accettare, ma ad essi dedicava numerosi articoli sul *Corriere*, come uno che s'interroghi - caso amirevole considerando la sua età e la sua storia.

### *La società letteraria italiana*

Dopo di che è stato quasi per forza di cose che un giorno Balestrini (e non so se fossi il primo con cui ne parlava, ma eravamo in una tavola calda vicino a Brera), mi ha detto che il momento era venuto di ispirarsi al Gruppo 47 tedesco, e di riunire tante persone che vivevano di una temperie comune, per leggersi a vicenda i propri testi, ciascuno parlando male anzitutto dell'altro - poi, se avanzava tempo, degli altri, quelli che secondo noi intendevano la letteratura come "consolazione" e non come provocazione. Mi ricordo che Balestrini mi aveva detto "faremo morire di rabbia un sacco di gente". Ebbene sembrava una spacconata, ma ha funzionato.

Perché il Gruppo 63 che si riuniva a Palermo senza, all'inizio, strombazzare troppo l'iniziativa, e - se ci pensiamo bene - facendosi i fatti suoi, doveva fare arrabbiare tanta gente?

Per capire questa storia occorre fare un passo indietro a ricordare cosa fosse la società letteraria italiana (indipendentemente dalle posizioni ideologiche) verso la fine degli anni cinquanta. Si trattava di una società che era vissuta in difesa e in muto sostegno, isolata dal contesto sociale, e per ovvie ragioni. C'era una dittatura, gli scrittori che non si allineavano col regime - dico che non si allineavano quanto a scelte stilistiche, indipendentemente dalle convinzioni e persino dalle viltà politiche di molti - erano a mala pena tollerati. Si riunivano in caffè umbratili, parlavano tra loro e scrivevano per un pubblico da tiratura limitata. Vivevano male, e si aiutavano a vicenda per trovare una traduzione, una collaborazione editoriale mal pagata. Era stato ingiusto, forse, Arbasino, a domandarsi perché non avessero mai fatto una gita a Chiasso, dove avrebbero potuto trovare tutta la letteratura europea. Magari attraverso spalloni, ma Pavese aveva pur letto *Moby Dick*, Montale *Billy Budd*, e Vittorini gli autori che aveva pubblicato in *Americana*. Ma, se da dentro riuscivano a ricevere tutto, o molto, essi non potevano andare fuori.

Debbo raccontare un episodio personale, e mi scuso, ma in quel caso ho avuto come una rivelazione. Dunque, nel 1963 il *Times Literary Supplement* aveva deciso di dedicare una serie di numeri, nel settembre 1963, a “The critical moment”, ovvero a un panorama delle nuove tendenze della critica. Sono stato invitato a partecipare, e come me erano stati invitati Roland Barthes, Raymond Picard, che poi sarebbe diventato il suo arcinemico, George Steiner, René Wellek, Harry Levin, Emil Steiger, Damaso Alonso, Jan Kott e altri. Figurarsi il mio orgoglio, all’età di trent’anni essere messo in tale insigne compagnia, quando nessuno dei miei testi era ancora stato tradotto in inglese. Credo di averlo detto a mia moglie, per mostrarle che non aveva sposato proprio l’ultimo degli imbecilli, e poi ho taciuto.

Sta di fatto che l’altro italiano invitato era Emilio Cecchi, dico Emilio Cecchi, uno dei più illustri studiosi di letteratura anglo-americana. Nessuno era più degno di lui di essere incluso in quella lista. Ebbene, Emilio Cecchi, onusto di lauri accademici, considerato all’epoca l’unico che potesse competere con Mario Praz per il titolo di massimo anglista italiano, in occasione di quell’evento ha scritto due articoli sul *Corriere della Sera*, uno per dire che era in opera quella raccolta, uno per recensirla appena uscita.

Che cosa vuole dire questo? Che un uomo come Emilio Cecchi, dopo anni di dittatura e di guerra, trovava finalmente ascolto nel mondo anglosassone, e ne era giustamente fiero. Io, per quanto mi riguardava, ritenevo perfettamente normale che gli inglesi mi avessero letto in italiano nel 1962 e mi chiedessero un intervento nel 1963. Per la mia generazione, il mondo si era allargato. Non andavamo a Chiasso, ma a Parigi e a Londra in aereo.

Si era verificato uno scarto drammatico tra noi e la generazione precedente, che ha dovuto sopravvivere sotto il fascismo, perdere gli anni più belli nella resistenza, o nelle squadre di Salò. Noi, quelli nati intorno agli anni trenta, siamo stati una generazione fortunata.. I nostri fratelli maggiori sono stati distrutti dalla guerra, se non sono morti si sono laureati con dieci anni di ritardo, alcuni di essi non sono riusciti a capire che cosa fosse il fascismo, altri lo hanno imparato a proprie spese faticosamente nei Guf. Noi siamo arrivati alla liberazione e alla rinascita del paese che avevamo chi dieci, chi quattordici, chi quindici anni. Vergini. Consapevoli abbastanza per aver capito quello che era accaduto prima, innocenti abbastanza perché non avevamo avuto il tempo di comprometterci. Noi siamo stati una generazione che ha iniziato a entrare nell’età adulta

quando tutte le opportunità erano aperte, ed eravamo pronti a ogni rischio, mentre i nostri maggiori erano ancora abituati a proteggersi l'uno con l'altro.

Agli inizi qualcuno aveva parlato del Gruppo 63 come di un movimento di giovani turchi che cercavano con azioni provocatorie di dare la scalata alle roccaforti del potere culturale. Ma se qualcosa distingueva la neo-avanguardia da quella d'inizio secolo, era che noi non eravamo dei bohémien che vivevano in soffitta e cercavano disperatamente di pubblicare le loro posie nel giornale locale. Ciascuno di noi, a trent'anni, aveva già pubblicato uno o due libri, era ormai inserito in quella che si chiamava allora l'industria culturale, e con mansioni direttive, chi nelle case editrici, chi nei giornali, chi nella Rai. In questo senso il Gruppo 63 è stato l'espressione di una generazione che non si ribellava dal di fuori bensì dal di dentro.

Non è stata una polemica contro l'establishment, è stata una rivolta dall'interno dell'establishment, un fenomeno certamente nuovo rispetto alle avanguardie storiche. Se è vero che gli avanguardisti storici erano incendiari che morivano poi da pompieri, il Gruppo 63 è stato un movimento nato nella caserma dei pompieri, dove poi alcuni sono finiti incendiari. Il gruppo esprimeva una forma di gaiezza, e ciò faceva soffrire lo scrittore che per definizione si voleva sofferente.

### *Rivoluzione nelle forme*

La cosiddetta neo-avanguardia del Gruppo 63 irritava la cultura che allora si diceva impegnata (fondata, lo abbiamo visto, su un connubio tra poetica del realismo socialista e marx-crocianesimo, ircocervo, a pensarci bene oggi, assai curioso, una sorta di Casa delle Libertà culturale in cui potevano convivere fieri reazionari (almeno dal punto di vista letterario) e impegnati socialisti, paleo-idealisti e materialisti vuoi storici che dialettici. Il Gruppo 63 non pareva credere al gesto rivoluzionario, fosse pure quello dei futuristi che scandalizzavano i buoni borghesi al Salone Margherita. Aveva ormai capito che i gesti rivoluzionari, nella nuova società dei consumi, andavano a colpire una conservazione così duttile e smaliziata da far proprio ogni elemento di disturbo, e fagocitare ogni proposta di eversione immettendola in un circolo dell'accettazione e della mercificazione. L'eversione artistica non poteva più assimilarsi all'eversione politica. E quindi la neo-avanguardia, ponendosi come progetto di eversione dal di dentro, tentava di aggiustare il tiro, di spostare la polemica su obiettivi più radicali, difficilmente immunizzabili, di cambiare i tempi e le tecniche di guerra e soprattutto di

anticipare o provocare, attraverso le soluzioni dell'arte, una visione diversa della società in cui si muoveva.

La vocazione profonda della cosiddetta neo-avanguardia era stata individuata bene da Angelo Guglielmi, nel 1964, nel suo *Avanguardia e sperimentalismo*. Se l'avanguardia era sempre stata movimento di rottura violenta, diverso era lo sperimentalismo, per cui se i futuristi, i dadaisti, i surrealisti erano stati avanguardia, scrittori sperimentali erano stati invece Proust, Eliot o Joyce. E certamente la maggior parte dei convenuti al convegno di Palermo 1963 stavano più dalla parte dello sperimentalismo che da quello dell'avanguardia.

Per questo, a proposito della prima riunione di Palermo, avevo parlato di una Generazione di Nettuno, opposta alla Generazione di Vulcano, e avevo coniato l'espressione di "avanguardia in vagone letto" (malignamente pensando a Mussolini, che non aveva preso parte alla marcia su Roma e aveva raggiunto appunto in vagone letto, il giorno dopo, i suoi plotoni, ben sapendo che la marcia contava assai poco, visto che il re era d'accordo, e un parlamento democratico lo si scalza a poco a poco dal di dentro e non prendendo una Bastiglia ormai vuota).

L'accostamento era sarcastico, ma serviva a polemizzare con chi si stava ancora immaginando i neo-avanguardisti come truppa d'assalto al palazzo d'inverno del potere letterario. Voleva dire che sapevamo benissimo che avrebbero rifiutato di metterci in prigione, e non valeva la pena di farsi eroiche illusioni. Al gesto rivoluzionario si voleva sostituire la lenta sperimentazione, alla rivolta la filologia. Scrivevo allora:

Al gesto che chiarifica tutto in un colpo (la mia posizione e quella degli altri) succede la proposta che al momento non chiarisce ancora nulla, ... solo si sa che la direzione è buona, e a lunga scadenza i semi che si stanno gettando daranno un frutto insospettato. Per il momento, nel corso della fase mediana, anche il lavoro che si fa entrerà a far parte del gioco (nulla ne esce): ma intanto grazie a questo lavoro si sta configurando un nuovo modo di vedere le cose, di parlare delle cose, di individuare le cose per agirvi. Non c'è alibi eroico che, al momento, dia giustificazione di sorta. Si sta come, nella taverna, Jenny dei Pirati : un giorno verrà una nave, e Jenny schioccherà le dita e farà cadere le teste. Ma per intanto Jenny lava i piatti e rifà i letti. Intanto scruta nel volto gli avventori, ne mima i gesti, il modo di bere il vino... preme la mano sui guanciali per rifare forme delle teste che vi si sono posate. In ogni suo gesto ... si cela un progetto, un esperimento di gesti diversi. E non è detto che Jenny faccia solo questo:

già sin d'ora potrà intrattenere un carteggio segreto con la Tortuga, a tarda notte muovere la lampada davanti ai vetri della sua stanza per segnalare i movimenti degli avventori; e darà rifugio sotto il suo letto ai compagni braccati. Ma questo farà come un'altra Jenny, che non è la Jenny della locanda, con la sua funzione tecnica precisa, lavare i piatti e rifare i letti. Come son fatti i piatti ? Di quale legno i letti? E c'è una relazione tra il legno e la forma dei letti, e la natura degli avventori? Cosa di questo sarà recuperabile il giorno dello sbarco? Jenny perciò non fa rivoluzioni, nel suo mestiere. Fa della filologia. Ma il gesto sperimentale non potrà attardarsi su se stesso - nella sequenza delle ricerche successive non si perderà di vista il fine? Nulla di più facile. Di qui la necessità di un controllo reciproco, di una discussione, non ad opera finita, ma mentre l'opera si fa. I gesti di ciascuno sono così diversi che solo confrontandoli fase per fase se ne potranno individuare le direzioni comuni o complementari. La generazione ha capito che, poiché la verifica non è più data dallo scandalo effettivo di ogni singola proposta; non rimane che la verifica comune, l'incontro e il controllo delle triangolazioni. Certo, nulla più dell'effusione lirica individuale sfugge a ogni triangolazione: segno che la generazione non crede all'effusione lirica. E se con essa si identifica la poesia, ebbene, sia chiaro che la generazione non crede neppure alla poesia. Evidentemente crede a qualcos'altro. Forse non ne conosce neppure ancora il nome.

Immaginatevi se l'estetica del realismo socialista poteva vedere con favore simili affermazioni. Ma quello che ancor più aveva irritato la società letteraria non era stata la posizione che diremmo "politica" del Gruppo. Era stata una diversa disposizione al dialogo e al confronto. Ho parlato di una società letteraria confinata nei propri luoghi deputati, e impegnata per ragioni storiche di sopravvivenza a proteggere i propri membri e a mantenere intatto l'unico suo capitale, la idea sacrale del poeta e dell'uomo di cultura. Era una generazione che poteva conoscere il dissenso, ma lo consumava attraverso un mutuo ignorarsi delle varie conventicole, e preferiva la malignità sussurrata al bar alla stroncatura su un pubblico elzeviro. Per così dire era una generazione abituata a lavare i panni sporchi in famiglia (se ne distinguevano solo i marxisti, per tradizione inclini alla polemica e all'attacco, ma anche in quei casi, tranne che venissero messi in causa i canoni di un'estetica di partito, il tentativo era piuttosto quello di arruolare compagni di strada, non di respingerli).

Cosa era stato invece messo in scena a Palermo? Intorno a un tavolo un gruppo di poeti, romanzieri, critici (e pittori e musicisti in funzione di auditori) ascoltava alcuni

dei presenti che leggevano le loro opere più recenti. Capitoli, pagine, frammenti, esempi, excerpta. Se i presenti costituivano un gruppo, a prima vista pareva fosse per le sole ragioni per cui fu "gruppo" il manipolo di vittime sul ponte di San Luis Rey. Insieme alla squadra del *Verri* sedevano chi, come Pignotti, veniva da diverse esperienze fiorentine; o come Leonetti, da una linea *Officina-Menabò*; e vagantes come Ferretti, come Marmori isolato a Parigi, o Amelia Rosselli, a cui sarebbero poi toccati padrini che a Palermo non c'erano.

E anche tra i collaboratori del *Verri* già esistevano divergenze di opinioni venute in chiaro in quei giorni, prefiguratesi già da tempo, acuitesi in seguito. La valutazione che Sanguineti e Barilli davano del marxismo era, a esempio, difforme. Sui problemi dell'opera aperta la posizione di Guglielmi era lontana dalla mia. Sarebbe stato difficile trovare analogie di poetica tra il fiume verbale della Rosselli e la precisione brechtiana di Pagliarani. Sull'atteggiamento emotivo verso i dati della realtà tecnologica contemporanea Balestrini e Pignotti, pur così diversi tra loro, si erano trovati di fronte all'opposizione radicale di Sanguineti. E poi, basta mettere di fronte una pagina di Balestrini e una di Manganelli per domandarsi, con qualche buona ragione, che cosa avessero in comune quei due curiosi individui.

Eppure le persone convenute a Palermo erano accomunate sia da una volontà di sperimentazione che da una esigenza di dialogo rissoso, senza pietà e senza infingimenti. Gli scrittori si leggevano a vicenda i loro testi ma, dato che c'erano fratture originarie, nessuna lettura fatta riscuoteva il consenso generale. Non ci si dichiarava perplessi: ci si diceva contro. E si diceva il perché. Quali fossero i perché non conta. Conta che in questa società letteraria l'unità si stava realizzando a poco a poco attraverso due implicite assunzioni di metodo: 1) ogni autore sentiva necessario controllare la sua ricerca sottoponendola alle reazioni altrui; 2) la collaborazione si manifestava come assenza di pietà e di indulgenza. Correva definizioni da levare la pelle agli animi troppo sensibili. Espresso pubblicamente nell'ambito di una società letteraria apollinea, ciascuno di questi giudizi avrebbe segnato la fine di una bella amicizia. A Palermo il dissenso generava invece amicizia.

Mi ero reso conto che il gruppo esisteva, solo giorni dopo, parlandone con un letterato di altra generazione. Cercavo di dimostrargli che a Palermo non si era costituito un movimento omogeneo. Alle tre accuse: "Vi rimprovero di avere fatto gruppo. Di averlo fatto su base generazionale. Di averlo fatto in opposizione a qualcuno e a qualcosa", facevo osservare che era tipico di ogni epoca il costituirsi di correnti, che

spesso il denominatore comune era su base generazionale (si licet, Sturm und Drang, Scapigliatura, Die Brücke o Ronda), e opponevo comunque l'argomento conciliante e definitivo: lui stesso, se avesse voluto, avrebbe potuto venire a Palermo, sedere a quel tavolo, leggere il suo testo più recente; e sarebbe stato accolto col rispetto e la stima dovuta all'autore, e la franchezza dovuta a quegli oggetti di esercizio critico che sono le opere. Risposta: "Io non sarei mai venuto a Palermo. Non accetto di sottoporre ad altri un lavoro in fieri. Lo scrittore realizza se stesso solo davanti alla pagina bianca, e in quella si conclude, realizzandola." Cosa rispondere ?

Questo era stato il messaggio offensivo lanciato dal gruppo e, a rileggere le ragioni di allora, c'è da rimanere sconcertati di fronte alle ripulse, le proteste, i barramenti difensivi. Anzi, oserei dire che la fortuna del Gruppo, la sua visibilità massmediatica, è stata dovuta ai suoi avversari.

Rimane tipica la faccenda delle Liale 63. Era stato Sanguineti, mi pare, a dire che Cassola e Bassani erano le Liale 1963. Battuta che ora ritengo ingiusta almeno rispetto a Bassani, senza dimenticare che all'epoca accanito denigratore del *Giardino dei Finzi-Contini* era proprio Vittorini. Ma insomma, se la battuta fosse stata lasciata cadere, o avesse circolato come una delle tante *boutades* messe in giro in Piazza del Popolo o in Via Veneto da Flaiano o Mazzacurati, saremmo rimasti all'aneddoto a circolazione orale. Invece fu proprio Bassani, evidentemente impreparato al gioco provocatorio dell'invettiva e uso a ben altra, come si diceva allora, civiltà letteraria, a scatenare un'accorata polemica su *Paese Sera*, contribuendo ad allargare lo scandalo a macchia d'olio.

D'altra parte, qualche anno dopo gli amici fiorentini, con la complicità mia e di Camilla Cederna, avevano organizzato un Premio Fata, da opporre al Premio Strega, e da essere conferito al libro più brutto dell'anno. Niente più di una idea goliardica, e la giuria aveva fatto apposta ad assegnarlo a Pasolini. E Pasolini, polemista così combattivo e per tanti versi attento alle nuove provocazioni culturali, non aveva resistito e - sapendo che il premio sarebbe stato assegnato a lui - aveva inviato per la sera della premiazione una lettera in cui spiegava perché il verdetto fosse ingiusto.

Come si vede, non si può negare una componente goliardica a tante provocazioni del gruppo, ma il gruppo andava a finire sulle pagine dei giornali non per le sue imprese da studente beffardo, bensì per le reazioni scandalizzate dei presidi colpiti dalla beffa.

Passati poi i primi e poco eroici furori, le opposizioni alla neo-avanguardia hanno preso un'altra strada: non si parlava più di monellacci insolenti, ma si diceva che il

gruppo esprimeva molte belle teorie e nessuna opera valida. Questa contestazione dura ancora adesso, ma si avvale di un delizioso argomento che definirò *del carciofo*. Quando il tempo ha fatto giustizia e si è scoperto, da parte della critica ufficiale, che Porta era un grande poeta, Germano Lombardi o Emilio Tadini grandi romanzieri, Manganelli un altissimo prosatore o, per parlare di chi è stato assolto ancora in vita, non si è potuto negare (e faccio solo due esempi senza pretendere di esaurire l'elenco) il talento di Arbasino o di Malerba, allora si è detto: "Sì, ma costoro non appartenevano di fatto al gruppo, erano soltanto di passaggio." Ora è ovvio che, se io denigro il cinema americano e, quando qualcuno mi cita Orson Welles o John Ford, Humphrey Bogart o Bette Davis, e via dicendo, a ogni nome io rispondo che però quelli non erano veramente americani nel senso più profondo del termine, alla fine del gioco, tolte via via le varie parti del carciofo, il cinema americano si riduce a Gianni e Pinotto e io ho vinto la partita. Ma così si è fatto e ancora si sta facendo su varie gazzette.

#### *Rimettersi in causa*

Certamente, come in tutti i cenacoli d'avanguardia, si è spinta talora la polemica e la sperimentazione all'eccesso, basti pensare al gusto dell'illeggibilità. Però ritengo sia stata una stagione produttiva, in cui in ogni caso si è concimato molto. Ma soprattutto non è stata una stagione dogmatica, nel senso che nel corso degli anni (e questo certamente sconcertava ancor più gli avversari) attraverso le sue varie riunioni il Gruppo sapeva rimettere in questione le idee dell'inizio.

A questo proposito vorrei ricordare la riunione del Gruppo del 1965, due anni dopo. Vorrei ricordare la relazione iniziale di Renato Barilli, già teorico di tutti gli sperimentalismi del Nouveau Roman, che si trovava a quel punto a fare i conti col nuovo Robbe Grillet, e con Grass, e con Pynchon, e citava il riscoperto Roussel, che amava Verne. Diceva Barilli che sino ad allora si era privilegiata la fine dell'intreccio, e il blocco dell'azione nell'epifania e nell'estasi materialistica, ma che stava iniziando una nuova fase della narrativa con la rivalutazione dell'azione, sia pure di una azione *autre*. In quei giorni era stato proiettato un curioso collage cinematografico di Baruchello e Grifi, *Verifica incerta*, una storia fatta con spezzoni di storie, anzi di situazioni standard, di *topoi* del cinema commerciale. E si era visto che il pubblico aveva reagito con maggior piacere proprio nei punti in cui, sino a pochi anni prima, avrebbe dato segni di scandalo, e cioè dove le conseguenze logiche e temporali dell'azione tradizionale

venivano eluse e le attese apparivano violentemente frustrate. L'avanguardia stava diventando tradizione, ciò che appariva dissonante qualche anno prima diventava miele per le orecchie (o per gli occhi). L'inaccettabilità del messaggio non era più criterio principe per una narrativa (e per qualsiasi arte) sperimentale, visto che l'inaccettabile era ormai codificato come piacevole. Ma quello che attirava nel lavoro di Baruchello e Grifi era la rivisitazione ironica e critica di un piacevole filmico che veniva rivalutato nello stesso istante in cui veniva messo in crisi.

In quei giorni a Palermo 1965 era stata discussa, senza ancora saperlo, la insorgente poetica del post-moderno, solo che all'epoca il termine non circolava ancora.

Sin dal 1962 un musicista severamente seriale come Henry Pousseur, parlando dei Beatles, mi diceva "essi lavorano per noi", ed io gli rispondevo che anche lui stava lavorando per loro (e in quegli anni Cathy Berberian ci mostrava che i Beatles potevano essere eseguiti in uno stile alla Purcell).

Dall'interno del Gruppo si avvertiva che, se la sperimentazione precedente aveva portato alla tela bianca, alla scena vuota, o (e credo che sia stato il prodotto estremo del primo Gruppo 63) nel 1968 Gian Pio Torricelli pubblicava da Lerici *Coazione a contare*, in cui per una cinquantina di pagine apparivano stampati in lettere alfabetiche, l'uno appresso all'altro e senza virgole, i numeri da uno a cinquemilacentotrentadue - se a questo si era giunti, finiva allora un'epoca e doveva incominciare un'altra.

Un'epoca in cui Balestrini passava dal collage di parole a un collage di situazioni sociopolitiche, Sanguineti non abbandonava del tutto la Palus Putredinis dei primi anni cinquanta ma si avventurava nel 1963 con *Capriccio italiano* e nel 1967 con *Il Gioco dell'oca* in territori di più affabile narratività, e potrei continuare con altre citazioni.

### *La contraddizione e il suicidio*

Quale è stata la contraddizione fondamentale del Gruppo 63? Ho detto che, non potendo rifare la scelta innocente delle avanguardie storiche, la maggior parte dei partecipanti al Gruppo praticavano un più sotterraneo sperimentalismo letterario, e non a caso loro nume tutelare non erano dadaisti o futuristi ma Gadda. E tuttavia nella stessa definizione di neo-avanguardia, che non ricordo più se fosse stata appioppata dall'esterno o venisse dall'interno, o arrivata dall'esterno fosse stata accettata con ilare serenità - giocava ancora il richiamo alle avanguardie storiche.

Ora c'è una differenza sostanziale tra movimenti di avanguardia e letteratura sperimentale, ameno quanta ce ne poteva essere tra Boccioni e Joyce.

Renato Poggioli nella sua *Teoria dell'arte d'avanguardia* aveva bene fissato le caratteristiche di questi movimenti. Erano: *attivismo* (fascino dell'avventura, gratuità del fine), *antagonismo* (si agisce contro qualcosa o qualcuno), *nichilismo* (si fa tabula rasa dei valori tradizionali), *culto della giovinezza* (la *querelle des anciens set des modernes*), *ludicità* (arte come gioco), *prevalenza della poetica sull'opera*, *autopropaganda* (violenta imposizione del proprio modello a esclusione di tutti gli altri), *rivoluzionarismo e terrorismo* (in senso culturale) e infine *agonismo*, nel senso di senso agonico dell'olocausto, capacità di suicidio al momento giusto, e gusto della propria catastrofe.

Invece lo sperimentalismo è devozione all'opera singola. L'avanguardia agita una poetica, rinunciando per amor suo alle opere, e produce piuttosto manifesti, mentre lo sperimentalismo produce l'opera e solo da essa estrae o permette poi che si estraiga una poetica. Lo sperimentalismo tende a una provocazione interna al circuito dell'intertestualità, l'avanguardia a una provocazione esterna, nel corpo sociale. Quando Piero Manzoni produceva una tela bianca faceva dello sperimentalismo, quando vendeva ai musei una scatoletta con merda d'artista faceva della provocazione avanguardistica.

Ora nel Gruppo 63 sono convissute le due anime, ed è ovvio che l'anima avanguardistica abbia prevalso nel creare la sua immagine massmediatica. Se i testi sperimentali, a dispetto di tante contestazione, ancora rimangono, i gesti avanguardistici non potevano che vivere una breve stagione.

Il momento in cui il Gruppo 63 ha scelto definitivamente la via dell'avanguardia è stato paradossalmente quello in cui ritornava, dallo sperimentalismo sul linguaggio, all'impegno pubblico e politico. E' stata la stagione di *Quindici*, che ha visto drammatiche conversioni all'utopia sessantottesca, o sofferte resistenze, e alla fine ha portato la rivista (e indirettamente, con essa, il Gruppo) a un deliberato suicidio - proprio nel senso dell'agonismo di Poggioli. Nella catastrofe stoicamente voluta di *Quindici* sono venute ovviamente allo scoperto divisioni che esistevano sin dall'inizio, ma che erano state superate grazie alla scelta del dialogo reciproco. Confrontandosi con le tensioni immediate di un periodo storico tra i più contraddittori e animati, il Gruppo ha deciso che non poteva continuare a fingere un'unità che non c'era all'inizio. Ma questa assenza di unità che aveva fatto la sua forza interna, e la sua energia di

provocazione all'esterno, ora ne sanciva il giusto suicidio. Il Gruppo si consegnava, se non alla storia, almeno alle occasioni celebrative di un quarantennio più tardi.

Fu vera gloria? Tutti possono rispondere, meno che noi. Che quel lavoro abbia dato dei frutti, lo credo, e si può creare tradizione ed esempio anche attraverso i propri errori. Soltanto mi spiace che questa riunione sia incompleta e che lungo il cammino siano caduti, tra i più noti, Antonio Porta, Giorgio Manganelli, Enrico Filippini, Emilio Tadini, Adriano Spatola, Corrado Costa, Germano Lombardi, Giancarlo Marmori e, tra quelli che erano stati allora attivi compagni di strada, Amelia Rosselli, Pietro Buttitta, Andrea Barbato, Angelo Maria Ripellino, Franco Lucentini, Giuseppe e Guido Guglielmi, per non dire di Vittorini e Calvino. Che il loro ricordo accompagni questo nostro simposio e gli dia l'unica e ragionevole nota di nostalgia.

© Umberto Eco