



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

Introduzione

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:

Introduzione / Benvenuti, Giuliana. - ELETTRONICO. - (2022), pp. 7-26.

Availability:

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/902286> since: 2022-11-13

Published:

DOI: <http://doi.org/>

Terms of use:

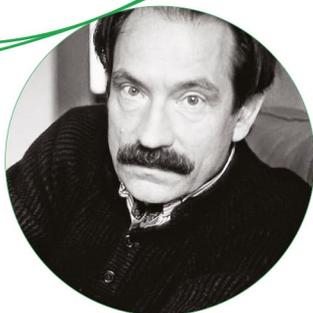
Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

Beniamino Della Gala

Dopo il carnevale
Corpo e linguaggio in una
trilogia comica di Sebastiano Vassalli



Beniamino Della Gala

Dopo il Carnevale

Corpo e linguaggio in una trilogia comica
di Sebastiano Vassalli

 Pendragon

Beniamino Della Gala
Dopo il Carnevale
Corpo e linguaggio in una trilogia comica
di Sebastiano Vassalli

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

isbn 978-88-3364-420-2

Tutti i diritti riservati
© 2021, Edizioni Pendragon
Via Borgonuovo 21/a – 40125 Bologna
www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

INDICE

Premessa di <i>Giuliana Benvenuti</i>	7
CAPITOLO PRIMO. Dopo il Carnevale	27
<i>Sebastiano Vassalli e la riscoperta del comico</i>	27
<i>Archeologia del Carnevale</i>	39
<i>Un paradosso: linguaggio antagonista come linguaggio egemonico</i>	59
CAPITOLO SECONDO. Il lato nero degli anni Settanta	73
<i>Benito Chetorni, “guappo” neofascista</i>	83
<i>Parodia linguistica e “roba di valore”</i>	98
<i>Il gesto inutile e il sacrificio</i>	120
CAPITOLO TERZO. I corpi contro i corpora	129
<i>L’abbassamento comico del discorso rivoluzionario</i>	137
<i>Un linguaggio delle “idee senza parole”</i>	150
<i>Trauma e strategie di derealizzazione</i>	167
<i>L’interpolazione testuale e il gag basato sul corpo</i>	184
<i>Gli effetti grotteschi di un biopotere</i>	201
CAPITOLO QUARTO. Il sentimento nevrotico della fine	227
<i>La decadenza del principio di auctoritas e la ripetizione ossessiva</i>	241
<i>Un cronotopo della fine</i>	263
<i>Conclusioni. Linguaggio, corpo, fine del mondo</i>	285
Bibliografia	305

PREMESSA

di Giuliana Benvenuti

Nella seconda metà degli anni Settanta la comicità tipica delle multiformi manifestazioni delle festività del Carnevale conosce una rinnovata fortuna nella cultura italiana. Un impulso per questa riscoperta venne senz'altro dalle ricerche del critico russo Michail Bachtin (1895-1975), a partire dal saggio datato 1965 su *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (tradotto in Italia nel 1968) e poi in particolare dal celebre studio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), giunto in Italia attraverso la traduzione francese del 1970 (quella italiana arriverà solo nel 1979). Da una serie di immagini comiche e di simbologie ambivalenti che permeano l'opera cinquecentesca di François Rabelais (nello specifico il *Gargantua e Pantagruel*), lo studioso ricostruiva una vera e propria controcultura popolare distinta da quella delle classi dominanti e a essa contrapposta; una cultura pervasa dal riso e dalla licenziosità che emergeva in maniera dirompente nello spazio pubblico durante il periodo circoscritto delle festività carnevalesche nelle loro molteplici varianti e diramazioni lungo i secoli. La tesi di Bachtin è che i "mondi alla rovescia" messi in scena durante queste feste, tutt'altro che una mera valvola di sfogo funzionale al mantenimento dello *status quo*, possedessero un notevole potenziale politico sovversivo, giungendo nel lungo termine a sfiibrare le maglie dogmatiche delle culture egemoni nel Medioevo e nel Rinascimento.

Portando alla luce gli aspetti più spiccatamente politici e contro-culturali delle festività popolari, Bachtin introduceva i suoi lettori in un mondo dimenticato dove una rivolta gioiosa si accompagnava al riso e alla festa, dove nella dissacrazione e nella licenziosità i subalterni incontravano la giustizia e il riscatto nei confronti dei loro oppressori: è naturale allora che questo mon-

do esercitasse un fascino non indifferente sulla cultura italiana in quel lungo decennio tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta caratterizzato dalla contestazione culturale, politica ed esistenziale delle forme di potere vigenti. In ambito letterario, un recupero delle potenzialità sovversive del comico si può rintracciare già in alcuni autori del Gruppo 63, cioè di quell'aggregazione artistica che nella sua avventura neoavanguardista forse in Italia più si avvicinò a un corrispondente omologico della contestazione e che cercò anche un contatto diretto con i movimenti del Sessantotto – incontrando in questo tentativo la propria dissoluzione e la disseminazione delle sperimentazioni linguistiche che ne costituivano gli esiti di ricerca. Si può pensare in questo senso alla deformazione grottesca dei corpi e alla funzione politica della parodia in *Erotopaegnia* di Edoardo Sanguineti (1960)¹, o alla svolta *engagée* di Nanni Balestrini, il quale pone al centro del romanzo operaista *Vogliamo tutto* (1971) un personaggio collettivo che presenta i tratti del buffone carnevalesco con tutta la sua carica eversiva, per limitarci a due esempi.

Ma, come detto, è a partire dagli anni Settanta che il discorso sulla comicità del Carnevale e sulle forme contestative delle culture popolari trova una nuova centralità. Un ruolo fondamentale in tal senso, in ambito accademico, fu svolto dalle ricerche del filologo, storico e antropologo Piero Camporesi (1926-1997), il quale nel 1969 assunse la cattedra di Letteratura italiana presso la facoltà di Pedagogia dell'Università di Bologna. I corsi di Camporesi – che nei suoi scritti cita continuamente gli studi di Bachtin, pur criticandone alcuni aspetti – si focalizzano fin da subito su autori minori e su aspetti marginali della storia della letteratura italiana: le sue lezioni in quel decennio trattano tematiche come l'economia domestica, il cibo, l'arte dell'allevare figli e poi, avvicinandosi sempre di

¹ Cfr. GIUSEPPE CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 143-167.

più a Bachtin, la letteratura dei vagabondi e della tradizione furbesca, dei folli, dei villani, dei paradisi artificiali e finalmente del Carnevale. In questo modo, le sue ricerche costruiscono passo dopo passo un contro-canone, a partire dall'edizione critica del manuale *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* di Pellegrino Artusi del 1970, che costituisce un punto di svolta per la parabola di questi studi. L'edizione, per tornare brevemente alla Neoavanguardia, destò tra l'altro l'interesse di Giorgio Manganelli, il quale recensì il libro su «L'Espresso» raccogliendo a pieno l'implicito invito del filologo a elevare alla statura di classico letterario quest'opera di arte culinaria².

Ma non solo: il professore universitario a lezione dissepella un vero e proprio mondo sommerso non dissimile da quello rievocato da Bachtin, un vasto *Paese della fame* – è il titolo di un saggio del 1978³ – che prende vita dall'«opposizione tra l'Italia folenghiana e rabelaisiana, grassa e unta, e quella asciutta, magra, “con spiccata vocazione alle vigilie”»; ed è questo mondo popolato da vagabondi, folli, furfanti e scaltri villani che suscitò la fascinazione nel suo uditorio di studenti, attraversato in quegli anni dai fervori della contestazione. Come sottolinea Marco Belpoliti, lo stesso Camporesi ripercorre quel cosmo nel segno di «uno stretto parallelismo, una osmosi, invisibile e sotterranea quanto si vuole, ma ben presente» con quello che gli sta accadendo attorno: egli «non disdegna di alzarsi dal tavolo di studioso e ricercatore per gettare uno sguardo a quanto succede fuori dalle sale di lettura, nelle tumultuose piazze, ascoltare le grida, gli slogan, le parole d'ordine che circolano nelle strade, dentro l'Università, sui giornali», in quel convulso decennio segnato dalle rivolte. Così, per esempio, leggendo la lunga prefazione a quella raccolta di testi che compone il *Libro dei vagabondi* (1973)⁴, è dif-

² GIORGIO MANGANELLI, *A gola spiegata*, in «L'Espresso», 28 giugno 1970, ora in ID., *Laboriose inezie*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 256-260.

³ PIERO CAMPORESI, *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978.

⁴ P. CAMPORESI (a cura di), *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum»*

ficile non essere spinti a pensare «che la popolazione flottante di cui sta parlando non è solo quella che ha calcato le strade selciate e le vie fangose del Medioevo, ma è una più vicina a noi, nel tempo e nello spazio, quella composta dai *dropout* che attraversano le vie porticate di Bologna nel nuovo carnevale che il Sessantotto ha scatenato, in modo più o meno volontario, nelle cittadelle universitarie»⁵. A sua volta, la seconda ondata della contestazione giovanile, il movimento del Settantasette, affascinata dalle potenzialità di aggregazione collettiva della cultura carnevalesca, comincia ad attingere a piene mani da questo repertorio della comicità popolare: nei suoi discorsi e nelle sue pratiche di stare insieme, di fare controinformazione, di manifestare il dissenso, come evidente in particolare nelle esperienze del “DaDAMS” bolognese e degli Indiani Metropolitani romani.

Quando poi nel 1976 Camporesi pubblica *La maschera di Bertoldo*, libro incentrato sulla figura del cantastorie bolognese Giulio Cesare Croce (1550-1609) e sul personaggio Bertoldo, astuto villano che con le proprie furbizie si guadagna i rispetti della corte di re Alboino, ecco che le sue ricerche trovano un approdo precisamente in quell’universo del Carnevale, delle feste dei folli e dei mondi alla rovescia di cui parlava Bachtin in riferimento a Rabelais. Camporesi in questo libro intende mettere l’accento sulla «liquidazione dello spirito sovversivo del mondo rovesciato durante l’era controriformistica», sulla «messa in scacco delle libertà carnevalesche che trovano il proprio culmine in un autore liminare come il Croce»; ma pur «volendo descrivere il declino del Carnevale, finisce per raccontarne invece, con grande abbondanza di dettagli, il trionfo»⁶. I suoi studenti, dentro e fuori dalle aule, si concentrano

di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Friano e altri testi di «furfanteria», Torino, Einaudi, 1973.

⁵ MARCO BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, in ID., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 235-271 (pp. 238-240).

⁶ Ivi, p. 244.

insomma sulla forza delle immagini e dei simboli tratteggiati dalle parole del professore, piuttosto che sulla loro parabola discendente e sulla censura culturale attuata dalla Controriforma in poi: l'evocazione del Carnevale risultava evidentemente più forte della constatazione della sua irrecuperabilità. Ad affascinare gli studenti in rivolta era soprattutto una nuova lettura del fenomeno rituale della festa carnevalesca, che, come già in Bachtin, non era considerato unicamente nella sua funzionalità al mantenimento dell'ordine vigente – una valvola di sfogo –, bensì come un'epifania che lasciava intravedere la concreta possibilità della sovversione di questo ordine.

Un suggerimento in tal senso viene del resto dallo stesso Camporesi: riprendendo la terminologia di Victor Turner (antropologo che aveva esplorato le potenzialità eversive e creatrici dei mondi alla rovescia evocati in forma rituale)⁷, in *La maschera di Bertoldo* egli scriveva infatti che se da un lato «la “communitas” degli uomini socialmente inferiori conosce nel tempo di carnevale una rotazione sociale controllata e rituale che finisce poi col ristabilire i ruoli, le gerarchie e le distanze, secondo un ordine “naturale” sostanzialmente fondato sopra il non movimento», non si può negare che «poteva però accadere che la sovversione temporanea dell'ordine sociale, effimera soddisfazione offerta alle classi subalterne, accendesse la miccia d'un incontrollabile psicodramma sociale a sfondo eversivo»⁸. Ancora nelle ultime pagine del saggio si celebra un vero e proprio *requiem* per il mondo del Carnevale represso dalla cultura controriformistica:

Gli esorcismi della Chiesa contro le “opre del Demonio”, contro il “tempo pazzo”, la “libertà della carne”,

⁷ Cfr. VICTOR TURNER, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 2001; ID., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986.

⁸ P. CAMPORESI, *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993, p. 83.

le “saltazioni e danze licenziose”, contro i “matrimoni finti”, i “disordini e dissoluzioni”, i “mangiamenti pubblici”, la “pazzia dell’amore”, coprono col triste velo del peccato la grande festa della carne promessa. Il “signor julivo”, il compagno di buona vita, fu anatemizzato come “empio tiranno”, esecrato come “mostro difforme”: sulle antiche “libertà di dicembre” calò l’ossessione del sacro, il terrore torbido della carne. A poco a poco si spense il senso del festoso, il riso collettivo s’inaridì, la “fatuitas” rituale venne soffocata da irose manciate di ceneri. La “pazzia” fu cacciata dalla terra dalla gelida e virtuosa “sapientia”, la botte fermentante e compressa non trovò più aperto lo sfiatatoio che per millenni ne aveva regolata la pressione [...].

Eppure, anche qui l’autore si affretta ad aggiungere che «l’uomo-botte – come saggiamente ammonivano i giovani studenti parigini nel 1444 – sarebbe certamente scoppiato»⁹; e viene da domandarsi se gli «studenti parigini» cui pensa realmente Camporesi non siano quelli del *Mai 68*.

Così a Bologna, città che ha una sua parte nella trattazione di *La maschera di Bertoldo*, si inscena nel 1977 «uno strano carnevale giovanile, più visionario che politico, più teatrale che militante», ed è come se le immagini evocate dallo studioso prendano corpo: «i clown scendono nelle strade, diventano personaggi consueti ai cantoni e agli incroci, e il loro linguaggio folle, il rovesciamento e l’irrisione divengono il linguaggio consueto del movimento stesso che sostituisce i paradossi logici ai discorsi politici, il linguaggio del *nonsense* alla razionalità»¹⁰. Non si tratta in realtà che di un canto del cigno, per quanto sonoro: la festosa vitalità del Carnevale verrà soverchiata di lì a poco dalla recrudescenza della

⁹ *Ivi*, p. 277.

¹⁰ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 265.

violenza poliziesca (con le uccisioni di Francesco Lorusso nella stessa Bologna e di Giorgiana Masi a Roma) di pari passo con quella della lotta armata e del terrorismo, il cui impatto traumatico genererà la tendenza al cosiddetto “riflusso nel privato” degli anni Ottanta. Nello specifico caso bolognese, il convegno contro la repressione del settembre di quell’anno, ultima grandiosa apparizione del movimento, lascerà nelle coscienze dei partecipanti la sanzione definitiva dell’impossibilità di praticare quella che era venuta identificandosi come una vera e propria “ideologia della festa”, che aveva mostrato i suoi lati più oscuri e distruttivi già nel traumatico fallimento del festival del proletariato giovanile organizzato dalla rivista «Re Nudo» al Parco Lambro di Milano¹¹. Seguiranno svolte epocali come il rapimento e l’uccisione di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse nel 1978, la terribile strage alla stazione di Bologna e la cosiddetta “marcia dei quarantamila” nel 1980 che segna la fine della contestazione operaia. Da una parte, l’ala creativa del movimento si dissocerà sempre di più dal “partito armato”; dall’altra il culmine dello stragismo neofascista provocherà una reazione della coscienza collettiva del paese decisa a rifiutare la violenza politica, allo stesso tempo seppellendo ogni forma di contestazione. Il modello della festa carnevalesca per le lotte sociali rivelerà così definitivamente tutta la sua natura effimera.

Resta in ogni caso il fatto che l’Università di Bologna diventa in quegli anni in Italia il centro propulsore della riscoperta di questo universo dimenticato, dominato dal riso, dall’abbassamento comico e dall’ambivalenza; una riscoperta che assume i tratti di uno scavo per seguire i flussi carsici attraversati da simili forme della comicità nella letteratura e nelle arti nel corso dei secoli, e di un’interrogazione sulla possibilità del recupero di questa cultura popolare; o quantomeno di una sua ri-attualiz-

¹¹ Cfr. NANNI BALESTRINI, PRIMO MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 519-523 e pp. 574-581.

zazione in senso politico e sociale in genere. Come ha riassunto Daniele Giglioli ricostruendo questa temperie culturale in un dialogo con un immaginario studente del DAMS dell'Università di Bologna, fondato nel 1971,

è vero che da un po' i matti sono di moda [...]. Però c'è di più nell'aria: non una rottura di superficie ma un vasto e profondo smottamento, qualcosa che si allenta, si scompagina, si scioglie. Una gran voglia di infanzia, di innocenza, di spaesamento, ottenuto però, ti sembra, a basso costo, scambiando i desideri, anzi Il Desiderio, con la realtà: più maschera che denudamento, più travestimento che rivoluzione. Non pensi alle droghe o alla kermesse milanese di Parco Lambro, qui a Bologna la cosa coinvolge anche i tuoi professori.

Nel segno di questa ricerca si svolgono infatti proprio al DAMS i corsi di Gianni Celati – dove le forme della comicità carnevalesca vengono ricercate nei film dei Fratelli Marx, di Charlie Chaplin, di Buster Keaton, ed esplorate durante il seminario su Lewis Carroll «che è un caravanserraglio, ognuno dice la sua, più uno *happening* che un corso universitario»¹²; ma anche le “azioni teatrali di decentramento” architettate da Giuliano Scabia con i propri studenti, cortei che conducono figure marginali assimilabili a quella trattate da Camporesi per le vie delle città e dei paesini, nello spazio pubblico, guidati da figure giganti mostruose e ambivalenti che nelle loro proporzioni abnormi rievocano in tutto e per tutto alcuni archetipi carnevaleschi. Se infatti «Camporesi ha avuto un'importanza decisiva per richiamare l'attenzione sul Carnevale e sulla cultura popolare», Celati e Scabia sono stati i maestri artistici della generazione raggruppata in «quella realtà multiforme

¹² DANIELE GIGLIOLI, *Bologna, dicembre 1976. Dams: guida dello studente*, in DOMENICO SCARPA (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3: *Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 939-943 (p. 939).

e variegata che è stata il cosiddetto movimento del Settantasette, le cui matrici culturali e linguistiche affondano certo nelle avanguardie artistiche del Novecento»¹³ ma passano attraverso una rivisitazione che si avvale degli strumenti teorici e pratici forniti da questi intellettuali e artisti docenti presso l'ateneo bolognese. Non si può poi non accennare all'influsso di simili riflessioni nella composizione del romanzo di grande successo *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980), dove il carnevale sanguinario dei fraticelli di Dolcino, le immagini conviviali e grottesche della *Coena Cypriani*, la potenzialità sovversiva del riso hanno un ruolo centrale. Eco era stato del resto un attento osservatore dei punti di contatto tra le manifestazioni del movimento del Settantasette e la cultura carnevalesca medievale, scrupolosamente annotati negli interventi successivamente raccolti in *Dalla periferia dell'impero* (1977) e in *Sette anni di desiderio* (1983).

Gli intellettuali citati non sono solo tutti e tre professori al DAMS, ma anche, si noti, tutti e tre fuoriusciti dall'esperienza del Gruppo 63. Come Belpoliti non manca di rilevare, infatti, il piacere della descrizione di questo universo basso-corporeo «si combina molto bene con le idee della frantumazione delle forme chiuse tradizionali, dell'abolizione delle consuete norme letterarie e stilistiche [...] che formano il retroterra letterario di molti insegnanti dell'Università di Bologna, primi fra tutti quelli che gravitano intorno alla rivista "il Verri" di Luciano Anceschi»¹⁴; rivista che insieme all'antologia dei *Novissimi* aveva costituito il primo nucleo poetico-programmatico della Neoavanguardia. A essere protagonista di quell'«incentivo della linea comica»¹⁵ che per Francesco Muzzioli costituisce uno degli sviluppi più interessanti seguiti alla dissoluzione del Gruppo 63 alle soglie degli anni Settanta, è dunque una generazione di mezzo tra gli autori

¹³ M. BELPOLITI, *Carnevale a Bologna*, cit., p. 264.

¹⁴ *Ivi*, p. 245.

¹⁵ FRANCESCO MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 193.

del dopoguerra legati alla tensione civile, all'impegno e al problema del realismo, e gli epigoni del Carnevale settantasettino come Palandri, Piersanti e Tondelli, i quali con gli anni Ottanta inaugureranno la letteratura giovanile. Si tratta della generazione a cui appartiene non solo Gianni Celati, intellettuale immerso nel pieno del Carnevale bolognese, ma anche un narratore appartato come Sebastiano Vassalli (1941-2015), sul quale si concentra questa monografia di Beniamino Della Gala.

Lo studio prende le mosse dalla constatazione del fatto curioso che uno scrittore diffidente nei riguardi della contestazione e assai lontano dall'ambiente bolognese quale Vassalli si inserisce del tutto in questa riscoperta delle forme del comico; e per di più, come l'autore dimostra, attingendo a piene mani al serbatoio di immagini e simboli della cultura carnevalesca per comporre i suoi romanzi. Un punto di contatto concreto con gli studiosi e gli scrittori citati finora è dato unicamente dall'attraversamento della Neoavanguardia, per quanto in piena parabola discendente: Sebastiano Vassalli si aggrega infatti alla pattuglia neoavanguardista nella sua fase finale, dal momento che svolge il suo «esame da scrittore, davanti a una commissione composta dai notabili del Gruppo 63» in occasione del convegno di Fano, nel 1967. Ciononostante, la prima fase della sua produzione (tra gli anni Sessanta e i primissimi anni Ottanta, all'incirca) è fortemente influenzata dalla Neoavanguardia, e su «Quindici», rivista del Gruppo, troviamo anche testi firmati a suo nome. La sua adesione però appare fin da subito improntata allo scetticismo: egli teme cioè che la contestazione che fornisce l'orizzonte di azione tanto al Gruppo che alla rivista possa diventare una forma di omologazione¹⁶. È proprio denunciando l'«Ortodossia del dissenso» all'interno della redazione, del resto, che il direttore responsabile Alfredo

¹⁶ Cfr. ROBERTO CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, Novara, Interlinea, 2011, p. 17.

Giuliani nel 1968 si era dimesso cedendo il posto a Nanni Balestrini: Giuliani non si riconosceva nella svolta politica della rivista che, inseguendo i grandi avvenimenti dell'anno fatidico, si era ritrovata a pubblicare sempre più materiali di propaganda e sempre meno riflessioni artistiche e letterarie, spostando il terreno della contestazione dalla letteratura alla politica¹⁷. E l'implosione della redazione di «Quindici» di fronte a questa contraddizione non fu che una prima avvisaglia della dissoluzione del Gruppo 63, che sarebbe avvenuta di lì a poco.

L'apprendistato di Vassalli nella Neoavanguardia si può allora definire come un vero e proprio «purgatorio»¹⁸. L'autore, col senno di poi, si descrive quasi come un intruso nel Gruppo, rigettando anche le sue opere sperimentali giovanili: «sono diventato scrittore a quarant'anni, con *La notte della cometa*»¹⁹, afferma lapidariamente in una conversazione biografica con Giovanni Tesio. Il romanzo a cui si riferisce esce infatti nel 1984, ed è il primo della produzione culminata con *La chimera* (1990), opera dalla forte vocazione manzoniana, a metà tra *Storia della colonna infame* e *Promessi sposi* – ma intrisa del pessimismo di Leopardi –, che gli darà celebrità e credito letterario sino a valergli la candidatura al Nobel per la letteratura nel 2015, pochi mesi prima di morire. Si tratta della riscoperta definitiva di un autore che si era volontariamente appartato in aperto contrasto con il mondo intellettuale italiano, anche e soprattutto per la forte delusione rimastagli dall'esperienza della Neoavanguardia.

Il giudizio di Vassalli sull'esperienza del Gruppo 63 è infatti

¹⁷ Cfr. ALFREDO GIULIANI, *Perché lascio la direzione di "Quindici"*, in NANNI BALESTRINI (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 382-383 e LUCA CHIURCHIÙ, *La rivoluzione è finita abbiamo vinto. Storia della rivista «A/traverso»*, Roma, DeriveApprodi, 2017, pp. 22-24.

¹⁸ R. CICALA, *La sperimentazione editoriale del giovane Vassalli con bibliografia 1965-1984, catalogo delle sue edizioni CDE e Ant. Ed., immagini e testi*, cit., p. 13.

¹⁹ SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, *Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo*, Novara, Interlinea, 2010, p. 53.

impietoso. Il fermento neoavanguardista è ridotto a una mera polemica generazionale, declassata a uno degli eterni ritorni della storia della letteratura italiana, a una ciclica *querelle*:

Il Gruppo 63 era una non-avanguardia, un non-gruppo, un non-tutto-e-il-contrario-di-tutto, tenuto insieme dalle idee confuse ma forti di quegli anni. Era la squadra che si era formata spontaneamente per una partita che in Italia si gioca dai tempi di Dante Alighieri e dello Stil Novo: la partita dei “moderni contro gli antichi”. Gli antichi erano Cassola e Bassani, Moravia e Pasolini che nella parte dell’antico ci era entrato con tutto l’entusiasmo di cui era capace (“Io sono una forza del passato”). I moderni, invece, erano il Gruppo 63: Eco e Sanguineti, Balestrini (inventore della poesia fatta a macchina e dell’operaio-massa) e Giuliani, Porta e Manganelli e tanti altri. Eravamo tutti lì a fare il tifo per i moderni. Una vecchia storia.

La disillusione non risparmia poi l’autocritica, e come accennato lo sguardo retrospettivo tende a obliterare *in toto* la propria opera d’ispirazione sperimentale. Anche l’esordio al convegno di Fano del maggio 1967 «certo non fu memorabile», racconta l’autore a Tesio: «ricordo che lessi una paginetta di un mio testo (poi pubblicato in *Narciso*), che oggi, se mi venisse in mente di rileggerlo, giudicherei “demenziale”»²⁰. Lo stile di queste affermazioni va inquadrato senza dubbio nella personalità di Vassalli, che una volta deluso dalle esperienze di aggregazione letteraria degli anni Sessanta e Settanta – fuori dalla Neoavanguardia, non mancarono rapporti stretti con personalità del calibro di Italo Calvino e Giulio Einaudi – assunse progressivamente i tratti di un misantropo ritirato dal mondo. Una scelta concretizzatasi nei

²⁰ *Ivi*, pp. 42-43.

suoi ultimi anni in un autoesilio nel profondo della campagna novarese, dominato sempre più da un cupo pessimismo della ragione, e che si rifletté anche nelle opere: possiamo pensare, a proposito di ciò, alla sua teoria dell'odio come motore della vita del cosmo, per quanto formulata nel contesto fantascientifico di *3012. L'anno del profeta* (1995). Tuttavia, è rimarchevole l'ostilità dimostrata nel ritratto autobiografico specificamente non solo all'indirizzo della Neoavanguardia, ma più in generale contro i fermenti della cultura degli anni Sessanta, definiti «anni straordinari e straordinariamente inconcludenti», in cui «c'erano molte idee e molta voglia di fare, di conoscere, di cambiare; ma le idee erano terribilmente confuse [...] tanto più confuse quanto più si ammantavano di certezze e venivano spacciate per dogmi». Non meno impietoso lo sguardo sul decennio seguente, sui cosiddetti «anni di piombo», quasi un Terrore «in cui le certezze volavano insieme alle teste che le avevano contenute»²¹. Significativo che, in questa conversazione, Vassalli sembri quasi ricondurre genealogicamente il terrorismo alla contestazione neoavanguardista.

Vengono allora attaccati frontalmente, in questo racconto retrospettivo, non solo le pratiche letterarie, ma anche i simboli di quella stagione di sommovimenti artistici e politici. Parlando di Sanguineti, per esempio, l'autore novarese ne identifica la cifra stilistica nel «*cupio dissolvi*: la letteratura che si fa in odio alla letteratura. Come il capitalista Giangiacomo Feltrinelli faceva la rivoluzione proletaria contro sé stesso, anche lo scrittore, secondo Sanguineti, doveva dimostrare con le sue opere che la letteratura è morta, e che fa schifo»²². Con queste poche parole Vassalli non solo ridicolizza una delle poetiche guida del Gruppo 63, ma riduce anche a macchietta la figura di Giangiacomo Feltrinelli, che fu allo stesso tempo un punto di riferimento per la Neoavanguardia (dal punto di vista organizzativo ed edi-

²¹ *Ivi*, p. 41.

²² *Ivi*, p. 44.

toriale) e per i movimenti politici extraparlamentari, fino alla sua tragica morte. Una figura peraltro centrale in quella narrazione mitologica dei movimenti del Sessantotto che si dipana lungo la trilogia *La Grande Rivolta* di Nanni Balestrini²³, uno dei più entusiasti promotori della Neoavanguardia, per certi versi esattamente agli antipodi rispetto a Vassalli. Lo scrittore già nel 1969 del resto sfogava il suo astio per il mondo letterario e della contestazione in un pamphlet intitolato *I nuovi travestiti*²⁴, dove denunciava il camaleontismo opportunistico degli intellettuali italiani davanti agli avvenimenti che scuotevano quegli anni. Si tratta poi solo della prima tappa di un'amara riflessione che estende questo opportunismo a un presunto "carattere degli italiani" su cui si concentrerà successivamente²⁵.

Il flusso della critica ferocemente disillusa dai cenacoli letterari giunge dunque naturalmente a investire la contestazione e le ideologie politiche. Vassalli, che formula queste critiche con cognizione di causa, dopo aver attraversato in prima persona tutto il *cursus* classico di un intellettuale di quegli anni, fu anche per breve tempo militante del Partito comunista; ma descrive questa iscrizione come qualcosa di inevitabile in quel periodo, e comunque adempiuto senza adesione spontaneamente acritica: «ci sono passato anch'io. Anche se non ho mai creduto a ciò che dicevano certi santoni d'allora, che il marxismo fosse una scienza e addirittura una scienza esatta». Il partito fu dunque

²³ Cfr. N. BALESTRINI, *L'editore*, in ID., *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 264-332.

²⁴ S. VASSALLI, *I nuovi travestiti*, Milano, De Piante, 2018.

²⁵ S. VASSALLI, *Gli italiani sono gli altri. Viaggio (in undici tappe) all'interno del carattere nazionale italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998. Ricordiamo, con Hanna Serkowska, che l'ispirazione per questo *Viaggio* giunse a Vassalli «dal suo amico, editore, Giulio Bollati, che lamentava l'abitudine al trasformismo, o al camaleontismo politico e l'impotenza degli intellettuali italiani di fronte a un neodarwinismo sociale allo stato grezzo e violento» (HANNA SERKOWSKA, *Sebastiano Vassalli: da abitante del vento a seguace del nulla*, in «Cahiers d'études italiennes», 9, 2009, pp. 81-90, p. 85, n. 9).

piuttosto un'opportunistica ancora di salvezza per chi rischiava di affondare in mezzo alla grande confusione di quelle idee: «il vecchio, ottuso, dogmatico PCI mi era sembrato un terreno solido su cui appoggiare i piedi. Naturalmente ne sono rimasto deluso»²⁶. Allo stesso modo, anche il Sessantotto è derubricato a ciclico sconvolgimento culturale: «il Sessantotto in Italia arrivò con un anno di ritardo, nel '69, e fece piazza pulita, oltre che del Gruppo 63, anche della disputa tra antichi e moderni», dice sbrigativamente Vassalli. Un sommovimento destinato a essere cancellato dalla storia, o meglio, seppellito dalle storie, che danno luogo all'unico oggetto veramente venerato dall'autore: *Un nulla pieno di storie* è d'altronde la definizione della propria esistenza che dà il titolo alla conversazione con Tesio. Tale infatti è il bilancio su quegli anni di contestazioni letterarie tratteggiato dallo sguardo retrospettivo di Vassalli:

se mi guardo indietro e ripenso a quegli anni, e a quegli incontri dove doveva nascere la nuova arte dei nuovi scrittori, mi sento davvero un sopravvissuto. Mi chiedo cosa resta, e chi resta, oltre a me, di quella stagione. [...] Dove sono le opere dei moderni d'allora? (Anche gli antichi, però, non è che abbiano lasciato grandi cose). Viene in mente Leopardi: "Tutto è pace e silenzio, e tutto posa/il mondo, e più di lor non si ragiona"²⁷.

Molti anni dopo le intemperie della contestazione, il pessimismo del «sopravvissuto» trova una compiuta realizzazione in *Archeologia del presente* (2001), una delle opere più ferocemente satiriche all'interno della sua produzione. Al centro del romanzo c'è una coppia della borghesia medio-alta intellettuale

²⁶ S. VASSALLI, G. TESIO, *Un nulla pieno di storie*, cit., pp. 41-42.

²⁷ *Ivi*, p. 44.

le e progressista, guardata attraverso gli occhi di un narratore disilluso (malcelato *alter ego* dell'autore) amico di gioventù dei protagonisti. Si racconta così come essi cavalchino, anno dopo anno, tutte le battaglie politiche tipiche della generazione dello scrittore: l'antiautoritarismo sessantottesco, il terzo-mondismo, l'antipsichiatria e così via. Tutte queste avventure si concludono con dure sconfitte e cocenti delusioni, che però non smettono di incoraggiare la coppia a imbarcarsi continuamente in nuove ottimistiche imprese. Inutile dire che si tratta di una serie di lotte contro i mulini a vento, una folle corsa verso l'autodistruzione: i protagonisti finiranno tragicamente, assassinati per pochi spiccioli dal figlio adottato. La vicenda è guardata con distacco e rammarico dal pessimismo della ragione del narratore-autore; e forse è proprio nella razionalità che possiamo individuare l'unico altro oggetto della venerazione di Vassalli. Una *summa* di ironia tragica che forse deve qualcosa a Leopardi (al Leopardi delle *Operette morali*, quantomeno) oltre che naturalmente al Voltaire di *Candide*, di cui *Archeologia del presente* costituisce una sorta di riscrittura. Alle soglie del nuovo millennio, questo romanzo si può allora definire come il congedo definitivo dall'esperienza politica e culturale degli anni Sessanta e Settanta, uno dei culmini del pessimismo dell'autore insieme al distopico *3012*: «Con *3012* ho perso una buona parte dei miei lettori e con *Archeologia del presente* anche dei cari amici»²⁸ diceva infatti a Cristina Nesi.

Come vediamo però, è un tono comico, espresso secondo varie forme, a caratterizzare queste opere di Vassalli: un comico che gli giunge dal pessimismo della ragione e che quindi davvero ci ricorda le *Operette* di Leopardi e la satira volterriana. Anche le pur rinnegate opere giovanili, vicine cronologicamente all'esperienza neoavanguardista, contengono il germe dello

²⁸ CRISTINA NESI, *Dialogo con Sebastiano Vassalli*, in ID., *Sebastiano Vassalli*, Fiesole, Cadmo, 2005, pp. 149-154 (p. 151).

sguardo disilluso dell'età matura, e non sono se non una meticolosa decostruzione dei miti degli anni Sessanta e Settanta operata attraverso i linguaggi della comicità, e specificamente della comicità carnevalesca. Quelle che Della Gala prende in esame nelle pagine che seguono non sono infatti opere strettamente legate all'esperienza del Gruppo 63, ma piuttosto prodotti dell'attraversamento della Neoavanguardia, generate in qualche modo dal rifiuto di questa esperienza. Senza dubbio scritti come *Narcisso* (1968), *Tempo di massacro* (1970), *Il millennio che muore* (1972) e *A.A. Il libro dell'utopia ceramica* (1974) mostrano «l'esuberanza immaginativa, l'aggrovigliata proliferazione dei materiali linguistici e il periodare complesso, ma accidentato»²⁹ propri della scrittura neoavanguardista di matrice gaddiana, cui l'autore giunge «disancorando la prosa dalla referenza e imponendole di servire *primum* il linguaggio», sfiorando così «il cortocircuito della comunicabilità»³⁰. Ma questi testi non sfruttano ancora a pieno i linguaggi della comicità rivoltandoli paradossalmente contro il Carnevale che li ha sprigionati. L'autore di questo studio prende invece in esame una trilogia di opere che condividono la demolizione dei miti degli anni Settanta come oggetto e il comico come modalità espressiva; cioè opere che vengono del tutto “dopo” il Carnevale della contestazione, e che esprimono a pieno questo sentimento postumo.

Le tre opere su cui Della Gala incentra la propria attenzione sono tre romanzi: una volta esaurita l'esperienza della Neoavanguardia, infatti, Vassalli «inizia a rinsanguare i suoi rapporti nei confronti dei lettori con una narratività più distesa», in sintonia con una tendenza che caratterizzerà poi gli anni Ottanta³¹.

²⁹ C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., p. 24.

³⁰ *Ivi*, p. 27.

³¹ Com'è noto, la pubblicazione di *Il nome della rosa* di Umberto Eco, con il suo successo internazionale, marca una vera e propria svolta per la letteratura italiana, nel segno, da una parte, del ritorno alla narrativa sostenuta

Non si può affermare però che l'esperienza del Gruppo 63 sia trascorsa senza conseguenze: ecco allora permanere in Vassalli «l'interesse per i processi di omologazione del linguaggio, che traspasano dalla parodia delle banalità linguistiche e dalla decantazione del lessico massificato, nonché una forte carica provocatoria di carattere etico-sociale, evidente nella drammatizzazione dei rapporti fra personaggio e collettività». Nel giro di pochi anni lo scrittore pubblica *L'arrivo della lozione* (1976), *Abitare il vento* (1980) e *Mareblù* (1982), tre opere che hanno in comune la demitizzazione delle culture rivoluzionarie degli anni Sessanta e Settanta (sia a destra che a sinistra), e che praticano questa demitizzazione proprio attraverso la parodia linguistica. «Il tritico», osserva Nesi, «[...] risuona di tutte le tempeste passate, pur essendo una nuova chiave di lettura della realtà e della fenomenologia cangiante delle forze in campo». Dopo le intemperie sperimentali «ritorna la trama, dunque, e tornano i personaggi, che in Vassalli sono figure di emarginati, esclusi, sconfitti, uomini, soprattutto, senza ambizioni di rivalsa»³², in cui si è completamente consumato e svuotato di senso il *Vogliamo tutto* urlato dagli operai e dagli studenti, nel segno del quale si apriva l'epica della rivolta cantata da Nanni Balestrini³³.

Così, all'agiografia parodica del delinquente di bassa lega divenuto martire del neofascismo (il Benito Chetorni di *L'arrivo della lozione*) seguono le erranze sessuali disperate dell'ex-brigatista Cristiano Antonio Rigotti (in *Abitare il vento*) e il riflusso

dall'intreccio, e, dall'altra, di un rifiuto di quell'equazione tra consenso del pubblico e disvalore dell'opera che era uno dei perni della riflessione neoavanguardista. Cfr. UMBERTO ECO, *Postille a "Il nome della rosa" 1983*, in ID., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 507-533; D. GIGLIOLI, *Bologna, dicembre 1976*, cit.; mi permetto di segnalare anche GIULIANA BENVENUTI, *Un caso editoriale: Il nome della rosa*, in GIANCARLO ALFANO, FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 367-378.

³² C. NESI, *Sebastiano Vassalli*, cit., pp. 15-17.

³³ Cfr. N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto*, in ID., *La Grande Rivolta*, cit., pp. 3-90.

post-apocalittico dello sconfitto Augusto Ricci protagonista di *Mareblù*, solitario guardiano di un camping della riviera ligure in cui il culto della Rivoluzione è ridotto a un feticismo compreso in un ampio ventaglio di nevrosi. Nonostante la profonda tragedia che recano questi personaggi – che è poi la tragedia della generazione di Vassalli soffocata dalle ideologie –, il registro dominante è sempre un comico beffardo, che sfrutta la parodia per ridurre il linguaggio epico e politico della contestazione a un conglomerato di tic linguistici. Come ben evidenzia Della Gala, l'oggetto della satira di Vassalli è allora precisamente il “linguaggio della Rivoluzione”, di qualunque colore essa sia, ridotto a feticcio vuoto di senso per minarne le fondamenta. Si tratta pertanto di una comicità che demolisce mitologie, in un rapporto con la contestazione molto differente da quello intessuto per esempio da *Comiche* (1971) e dai romanzi degli anni Settanta di Gianni Celati, i quali sono piuttosto il corrispettivo omologico dei procedimenti carnevaleschi attuati nel concreto della contestazione trasformatasi in *performance*.

In tal senso, allora, questa trilogia comica di Sebastiano Vassalli presagisce e racchiude il senso di “fine della festa” che permea gli ultimi anni Settanta, e che, con l'aprirsi della stagione del cosiddetto “riflusso nel privato”, decreta definitivamente la fine del Carnevale della contestazione, sia essa letteraria o politica. Le immagini carnevalesche, che costituiscono il repertorio comico a cui attinge l'autore, compaiono nei suoi romanzi come depotenziate: hanno perso il loro significato originario, la loro ambivalenza e dunque la loro vitalità; il riso dissidente e rigeneratore si muta in una satira beffarda e salace. Allo stesso modo, il corpo collettivo della comunità, in diretta comunicazione con il cosmo, si disgrega in individualità grottesche e devianti, ridicolizzate e sbeffeggiate per suscitare il riso del lettore: i protagonisti dei romanzi di Vassalli sono fuori posto e fuori tempo massimo, ogni loro gestualità appare fuori luogo poiché essi sembrano non essersi accorti che la festa è finita, intrappolati in una coazione a ripetere di rituali ormai privi di senso. Ricordia-

mo pertanto la metafora con cui lo studioso di religioni Károly Kerényi descriveva la perdita del senso di festività proprio delle antiche celebrazioni religiose: certi atti, diceva Kerényi,

si compiono solo festivamente: solo su di un piano di esistenza umana diverso da quello quotidiano. La tradizione sostituisce soltanto la propria intima necessità di salire su quel piano. Ma se essa deve sostituire anche la festività, tutta la festa acquista qualche cosa di morto, di grottesco perfino, come i movimenti di chi danza per chi improvvisamente perde l'udito e non ode più la musica. E chi non ode la musica, non danza: senza senso di festività non vi è festa³⁴.

Ecco, altro non sono i personaggi che s'incontrano sul percorso che Beniamino Della Gala traccia nella sua ricerca: danzatori che hanno perso improvvisamente l'udito e non hanno smesso di ballare, burattini che si muovono in pose grottesche e sgraziate al suono di una musica che è finita da un pezzo, come sembra avvisarci lo scrittore che ci invita a ridere di loro senza pietà. Non si è trattato che di un'effimera illusione: il Carnevale è perduto, e più lontano che mai.

³⁴ KÁROLY KERÉNYI, *Religione e festa*, in FURIO JESI (a cura di), *La festa. Antropologia etnologia folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, pp. 33-49, p. 36.

Finito di stampare nel dicembre 2021
a cura di NW (Bologna)