

«Risolverà drasticamente tutti i dubbi»? Un ‘topos autoptico’ nella narrativa politica di Nanni Balestrini

Beniamino Della Gala

Publicato: 24 gennaio 2021

Abstract

The essay aims to retrace Nanni Balestrini's political narratives and map the scenes in which a violence exercised by power over bodies is represented; scenes with a strong visual imprint, that fit into a stream of uninterrupted images from the 1970s to the present. The variant of autoptic examination is specifically analysed with particular interest: if images of dead bodies crowd Balestrini's pages indeed, the autopsy recurs in them determining the constitution of a *topos*, with a stratification of meanings fundamental to understand the writer's poetics. On one hand, the autopsy is an impossible attempt to solve an enigma through the enunciation of a truth that the author punctually shatters, making contradictions implode, and revealing the language of media as a form of violence; on the other, the body becomes a political and textual metaphor at the same time. If in fact it is possible to interpret autoptic examination as an example of the take of power over the body itself, including these images in a biopolitical conception, there is also a correspondence between the dissection performed by the doctor on the corpse and the cut-up carried out by the author on the text to compose his own sequences.

L'articolo si propone di ripercorrere la narrativa politica di Nanni Balestrini per mappare le scene in cui viene posta al centro una violenza esercitata dal potere sui corpi; scene di forte impronta visuale che si inseriscono in un flusso di immagini ininterrotto dagli anni Settanta a oggi. Nello specifico, si esamina con particolare interesse la variante dell'esame autoptico: se infatti immagini di corpi morti affollano le pagine balestriniane, l'autopsia vi ricorre con una significatività che determina il costituirsi di un vero e proprio *topos*, con una stratificazione di significati fondamentali per comprendere la poetica dello scrittore milanese. Da una parte, l'autopsia è tentativo impossibile di sciogliere un enigma mediante l'enunciazione di una verità che viene puntualmente frantumata dall'autore, facendone implodere le contraddizioni, e mostrando il linguaggio dei media come forma di violenza; dall'altra, il corpo si fa metafora politica e testuale al tempo stesso. Se infatti è possibile interpretare l'esame autoptico come esempio per eccellenza della presa del potere sul corpo stesso, inscrivendo tali immagini nella concezione di una biopolitica, vi è altresì una corrispondenza tra la dissezione messa in atto dal medico sul cadavere e il procedimento di *cut-up* operato dall'autore sul testo per comporre le proprie sequenze.

Parole chiave: Nanni Balestrini; «La violenza illustrata»; «La Grande Rivolta»; autopsia; sguardo medico.

Beniamino Della Gala: Università degli Studi di Milano Statale
✉ beniamino.dellagala@unimi.it

È assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze della Mediazione Linguistica e Studi Interculturali dell'Università di Milano Statale. Addottoratosi a Udine e Trieste, nel 2020 è stato assegnista del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ha scritto articoli e tenuto comunicazioni su diversi autori italiani tra Novecento e anni Zero.

Copyright © 2021 Beniamino Della Gala

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *La violenza (sui corpi) illustrata*

La recente pubblicazione, a cura di Andrea Cortellessa, degli ultimi scritti di Nanni Balestrini sotto il titolo *La nuova violenza illustrata* (2019) è la testimonianza definitiva che la descrizione delle più diverse forme della violenza che pervade la società in cui viviamo costituisce un fondamentale *fil rouge* di tutta la riflessione e la produzione letteraria di questo autore. Le dieci sequenze, progettate come un «Secondo tempo» della *Violenza illustrata* del 1976, da una parte ne riprendono la peculiare tecnica compositiva: il *cut-up* di frammenti di informazione giornalistica «senza separare fra loro in alcun modo le diverse versioni dei ‘fatti’ [...] violentemente contraddittorie». ¹ Un simile «procedimento del taglio e della combinazione» sarebbe «del resto la tecnica base di Balestrini» ² sin dalle prime sperimentazioni poetiche, dove pure la natura del materiale ritagliato e ricomposto è più varia così come sarà nel prosieguo della carriera letteraria. È questa costante metodologica che ha permesso a Renato Barilli di paragonare le sue opere ai *ready-made* di Marcel Duchamp ³ e a Umberto Eco, ironicamente, di definirlo «lo scrittore più pigro mai esistito»; ma se, con lo stesso Eco, «si potrebbe dire (esagerando un poco) che» Balestrini «di suo non ha mai scritto una sola parola e ha soltanto ricomposto brandelli di testi altrui», ⁴ è per la salda consapevolezza critica, esplicitata da Fausto Curi, che per l'autore «l'unica possibilità di parlare rimasta al poeta è di parlare mediante le cose già parlate». ⁵

D'altra parte, dell'edizione del 1976 le sequenze della *Nuova violenza illustrata* ripropongono anche il variegato ventaglio di situazioni di violenza più o meno diffusa, più o meno visibile, su cui il narratore invita a posarsi l'occhio del lettore. Se infatti nella prima composizione, oltre al racconto di episodi di guerriglia urbana, massacri, sgomberi violenti, scioperi e lotta armata, trovavamo il letto di morte del miliardario Aristoteles Onassis, la visita del presidente della Repubblica a dei malati in ospedale e una serie di incidenti sul lavoro, i nuovi capitoli affiancano a questi temi calati nell'oggi nuove varianti della violenza di Stato (l'odissea dei migranti naufraghi bloccati sulle navi da cui sono stati soccorsi), mediatica (il caso Eluana Englaro) e quotidiana (l'informatico che uccide la moglie e accoltella i figli, l'immigrato ghanese

¹ A. Cortellessa, *Il film delle atrocità*, pref. di N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019, pp. 7-19: 8.

² G.P. Renello, *I labirinti di Balestrini*, in *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, Clueb, 2010, pp. 99-116: 100-101. Le tre fasi compositive attraverso cui si dipana il *cut-up* balestriniano, con riferimento a *La violenza illustrata* oltre che alle poesie, sono approfonditamente descritte in Id., *Le tecniche di Balestrini*, in *Machinae*, cit., pp. 25-40, 34-35.

³ N. Lorenzini et al. (a cura di), *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno (Bologna, 8-11 maggio 2003), Bologna, Pendragon, 2005, pp. 59-60. Per ulteriori interventi di Barilli su «*cut-out* [sic]» e «*fold-in*» come tecniche giunte a Balestrini da William S. Burroughs, vd. anche R. Barilli, *Poesia combinatoria*, in *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita de «Il Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 70-71.

⁴ U. Eco, *Quelle parole ridotte a brandelli*, «La Repubblica», 21 giugno 2002, p. 42, ora in G. Alvino (a cura di), *Antologia della critica*, in N. Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete volume secondo (1972-1989)*, Roma, DeriveApprodi, 2016, pp. 441-500: 463.

⁵ F. Curi, *Sulla giovane poesia*, in *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 84-86, ora in A. Loreto (a cura di), *Antologia della critica*, in N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 401-446: 409.

che in preda al delirio prende a picconate alcuni passanti). Una varietà paragonabile si ritrova nei testi inclusi in appendice, di disomogenea pubblicazione ma non dissimili per fattura da quelli del «Primo» e del «Secondo tempo»: c'è la repressione poliziesca, ma anche i trastulli del *jet set*. Si tratta dunque di una violenza «ormai connaturata di banalità, di consumabilità spicciola, entrata nelle case italiane come 'il pane quotidiano'» sotto la forma del «telegiornale», come ha notato Aldo Nove, che si spinge a rintracciare in questa tipologia mediatica la «genesi del pulp». ⁶ Sarebbe poi facile constatare come pure la maggior parte dei romanzi, rispetto ai quali *La violenza illustrata* rimane sempre distinta per peculiarità compositiva, sia percorsa dal basso continuo di un'indagine sulle diverse forme della violenza: quella gioiosa della rivolta operaia in *Vogliamo tutto* (1971), quella dell'istituzione carceraria Negli *Invisibili* (1987), quella di Stato ne *L'editore* (1989), ultras nei *Furiosi* (1994) e camorrista in *Sandokan* (2004).

Ciò che interessa rilevare, in tal sede, è come questa inchiesta ininterrotta si esprima costantemente attraverso immagini ben definite, forti di quella vocazione visuale che ha sempre fatto parte della parabola artistica dell'autore: nello specifico, immagini di corpi morti che affollano la narrativa balestriniana, e specialmente la narrativa politica che ruota attorno al racconto del lungo Sessantotto italiano. Sarà dunque proficuo confrontare le rappresentazioni della violenza esercitata su questi corpi nel «Primo» e nel «Secondo tempo» della *Violenza illustrata* con i romanzi sistemati in una trilogia a cura dello stesso Nove nel 1999 con il titolo *La Grande Rivolta*. Emblematica, in questo senso, la vicenda de *L'editore*, che chiude il ciclo epico, tutta costruita attorno al mistero racchiuso dal cadavere di Giangiacomo Feltrinelli; mentre invece l'assenza di corpi morti in *Vogliamo tutto* è testimonianza di una differente fase della *Grande Rivolta*, più gioiosa e carnevalesca, che non ha ancora conosciuto l'impennata violenta del terrorismo e della lotta armata – e si noti come passino diversi anni, e cruciali, tra questo esordio movimentista e i seguenti romanzi del ciclo, scritti in tempi molto più ravvicinati tra loro. L'opera di mezzo del trittico, *Gli invisibili*, racconta invece la storia di Sergio, militante autonomo incarcerato che partecipa a una rivolta dei detenuti – e, conseguentemente, la violenza repressiva dell'istituzione carceraria che si abbatte inesorabile sui ribelli; ma corpi esanimi di altri militanti, come di altri esponenti delle forze della repressione, sono disseminati in tutto il testo, a restituire l'atmosfera degli anni in cui si svolge la vicenda ('anni di piombo', secondo una fortunata terminologia tutt'altro che neutra).

Colpisce in particolare una scena, dove l'immagine del corpo morto, nascosto da un lenzuolo bianco, è fortemente mediatizzata, trasmessa dalla televisione. Se Cortellessa individuava una differenza tra *Violenza illustrata* e *Grande Rivolta* nel carattere «tutto 'essoterico' e manifesto, per antonomasia *visibile* insomma» della prima, laddove «la metafora impiegata da Balestrini per contrassegnare il ripiegamento e l'inabissarsi di quelle medesime rivolte – nella clandestinità prima, nella *damnatio* carceraria poi – dovrà essere proprio quella dell'*invisibilità*», ⁷

⁶ A. Nove, *E Balestrini riabilita gli anni 70: per lui quella violenza diventa poesia*, «Tuttolibri», 28 aprile 2001, p. 5.

⁷ A. Cortellessa, *Balestrini, o del romanzo controstorico*, in N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., pp. 257-277: 268-269. A proposito di una continuità anche di poetica e tecnica compositiva tra il filone 'sperimentale' e quello 'roman-zesco' dell'autore, occorre segnalare il dibattito suscitato in merito dall'uscita de *La violenza illustrata*. Ci limiteremo in questa sede a citare ad esempio il dialogo svoltosi a distanza tra Dacia Maraini e Umberto Eco nel marzo del 1976 sulle pagine rispettivamente di «Tuttolibri» e del «Corriere della sera»: se per Maraini *La violenza illustrata* segnava il ritorno di Balestrini «al buio spettrale dei rebus letterari» dopo «la mimesi realistico politica di *Vogliamo tutto*» (D. Maraini, *Orgia in*

questo è forse il punto della trilogia in cui i due filoni si trovano più in contatto: si tratta della scena in cui il protagonista, guardando il telegiornale, riconosce in un brigatista ucciso dai carabinieri il vecchio compagno Cotogno. Il televisore, il *medium*, non fa che diffondere immagini di cadaveri che a loro volta ne attivano di ulteriori; queste si riflettono, opposte e contrarie, l'una nell'altra – il carabiniere e il brigatista:

ho smesso di lavare i piatti e mi sono avvicinato alla televisione ho alzato il sonoro e parlava di un terrorista ucciso in uno scontro a fuoco coi carabinieri il terrorista era ritenuto responsabile dell'omicidio di un carabiniere avvenuto qualche mese prima è apparsa un'immagine che avevo già visto anche quella il corpo del carabiniere abbattuto davanti alla colonnina gialla di una pompa di benzina che avevo visto con China una sera davanti alla televisione poco prima che mi arrestavano si prevedeva imminente l'arresto di altri complici poi è apparsa sullo schermo un'enorme fotografia in bianco e nero e era la faccia di Cotogno una fotografia di carta d'identità ben pettinato e serio ma l'ho riconosciuto subito era Cotogno che adesso era lì immobile sotto il lenzuolo⁸

Il racconto, qui, cede il passo a un'*ekphrasis* che costituisce forse un modello per le nuove sequenze della *Violenza illustrata*: il *cut-up* testuale, però, in questo ultimo caso mira a riprodurre sulla pagina immagini di cui oggi sono affollati televisori, computer e dispositivi mobili.

Occorre pertanto ricostruire un reticolo di immagini mediatiche in cui quelle definite da Balestrini si inseriscono intrecciando relazioni; definendo cioè un immaginario, relativo agli anni su cui si sofferma la narrazione, che è veramente gremito di foto di cadaveri. Tra queste, ne scegliamo due per la loro significatività, per la loro fortuna nella memoria pubblica e per la loro contrapposizione, parallela a quella tra l'immagine del poliziotto e del brigatista nel passo citato da *Gli invisibili*: da una parte, la foto del cadavere di Ernesto 'Che' Guevara scattata da Freddy Alborta nella lavanderia dell'ospedale di Nuestra Señora de Malta a Vallegrande, poco dopo la sua uccisione, su un tavolaccio ospedaliero con la testa rialzata e circondato da militari, tecnici e fotografi; dall'altra, quella del corpo di Aldo Moro nel bagagliaio della Renault 4 parcheggiata in via Caetani a Roma. Nell'*Editore*, entrambe queste immagini forniscono una sorta di sottotesto, venendo giocoforza accostate a quella del cadavere di Feltrinelli composto per l'autopsia con la quale si apre il romanzo.

In primo luogo, questo corpo morto disteso sul tavolo dell'obitorio non può che rimandare alla foto di Alborta: l'editore fu infatti uno dei più attivi ed entusiasti mitopoietici del rivoluzionario argentino, pubblicando e diffondendo i suoi primi opuscoli sulla guerriglia e soprattutto il *Diario in Bolivia* giuntogli direttamente da Cuba nel 1968; senza contare la diffusione di

cornice. Nanni Balestrini ritorna ai 'rebus letterari', «Tuttolibri», 6 marzo 1976, p. 6). Eco rivendicava al contrario di aver sempre inteso *Vogliamo tutto* come «un libro che continuava coerentemente il discorso letterario e politico del Balestrini sperimentale»: se «prima egli montava a collage gli *excerpta* della banalità quotidiana e letteraria», dice lo studioso, «dopo montava a collage gli *excerpta* del linguaggio di fabbrica, confessioni registrate o volantini ciclostilati che fossero». Il riferimento polemico a Maraini è piuttosto facile da individuare: «qualcuno, non essendosi accorto di quanto *Vogliamo tutto* fosse una coerente prosecuzione delle tecniche precedenti, dice che Balestrini è ritornato, dal realismo impegnato, al collage sperimentale» (U. Eco, *La violenza illustrante. Quando dire è fare*, in «Corriere della sera», 7 marzo 1976, p. 3). Meno netta, in tal senso, la recensione di Lorenzo Mondo su «La Stampa», dove ci si limita a rilevare che nella *Violenza illustrata* «Nanni Balestrini ricorre con più evidenza e coerenza che nelle ultime prove alla tecnica combinatoria già sperimentata nelle lontane poesie» (L. Mondo, *La violenza e il gioco*, «La Stampa», 2 aprile 1976, p. 12).

⁸ N. Balestrini, *Gli invisibili*, in *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 93-261: 215.

quella che è la più celebre foto del 'Che', *Guerrillero Heroico*, scattata nel 1960 da Alberto Korda, con cui tappezzò i muri di Milano dopo la morte. Il nesso Feltrinelli-Guevara è peraltro esplicitato in diversi passi del testo, anche tramite il collage dei giornali che descrivono l'infatuazione dell'editore per il rivoluzionario come morbosa e ossessiva.⁹ La seconda foto più famosa del 'Che', invece, è probabilmente proprio quella del suo cadavere, che ha avuto tanto successo nell'immaginario comune da generare la *idée reçue* che accosta la foto di Alborta al *Cristo in scurto* di Andrea Mantegna, per la posizione del cadavere, il piano dell'inquadratura, l'inclinazione della testa e alcune caratteristiche fisiche di Guevara (i capelli lunghi e la barba). Sebbene si tenda ad attribuire tale analogia visiva a un immediato senso comune, Claudio Franzoni ha sottolineato che «questo luogo comune ha un padre, John Berger, che scrisse un breve saggio pochi giorni dopo la morte di Guevara (*Che Guevara dead*, tradotto in *Capire una fotografia*, 2014)». ¹⁰ Significativo, con un occhio a *L'editore*, che il critico d'arte britannico abbia pensato, prima ancora che a Mantegna, proprio alla messa in scena della dissezione di un cadavere:

prima di tutto Berger chiama in causa un altro dipinto, la *Lezione di anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt: anche qui un cadavere, il dottore che dà le spiegazioni, gli astanti. Berger scrive poi che la foto gli ha ricordato anche il *Cristo* di Mantegna per le analogie nella posizione del corpo e nell'espressione del volto; analogie non sorprendenti, visto che "there are not so many ways of laying out the criminal dead" e, si potrebbe aggiungere, non ci sono molti modi per accostarsi a una persona morta.

Se però la foto del cadavere di Ernesto Guevara fa scattare diverse associazioni con opere d'arte, è per il carattere artefatto della sua esposizione, organizzata dai militari boliviani apposta per essere ritratta. «Il luogo comune Che Guevara-*Cristo in scurto* funziona proprio grazie ad analogie sul piano della realtà», spiega Franzoni: «il *trait d'union* non è tanto tra fotografie e pittura, ma tra quest'ultima e la scena allestita nella lavanderia». La foto, dunque, viene a significare la presa del potere sul corpo morto del rivoluzionario: «di queste foto, i militari boliviani sono committenti e sceneggiatori al tempo stesso. Essi hanno costruito un vero e proprio spettacolo: il riconoscimento ufficiale del nemico sconfitto».

Per quanto riguarda invece la foto del cadavere di Aldo Moro «acciambellato in quella sconcia stiva»¹¹, come scrisse Mario Luzi, Balestrini associa esplicitamente la sua morte e quella di Feltrinelli nel romanzo, descrivendole come sacrifici che chiudono un ciclo storico, quasi come fasi rituali. Vengono così convogliati nella narrazione alcuni temi del dibattito contemporaneo su quella grave vicenda: come spiega Marco Belpoliti, infatti, durante il rapimento del presidente della Democrazia cristiana «l'immagine di Moro come vittima sacrificale è evocata da più parti, e non certo a torto, poiché il leader democristiano è proprio un capo decapitato». ¹² Un sacrificio umano come quello del 're pescatore' studiato da James G. Frazer Nel *Ramo d'oro*, insomma: il sovrano in armonia con il mondo che governa è ucciso ritualmente in vecchiaia per permettere alle stagioni di continuare il loro succedersi e alla terra di essere

⁹ Cfr. Id., *L'editore*, in *La Grande Rivolta*, cit., pp. 263-332, 29, 299-300.

¹⁰ C. Franzoni, *Che Guevara cinquant'anni dopo*, «Doppiozero», 9 ottobre 2017 (pagina consultata il 22 dicembre 2020).

¹¹ M. Luzi, *Moro*, in I. Mancini, M. Luzi, *Per Aldo Moro*, Vicenza, La Locusta, 1996, p. 5.

¹² M. Belpoliti, *La decapitazione dei capi*, in *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 85-116: 102.

nuovamente fertile e fruttuosa. In un passo della scena ottava de *L'editore* si ribadisce infatti che «ci sono i due grandi momenti di passaggio i due spartiacque che sono la morte dell'editore e poi il rapimento Moro». La prima seppellisce l'antifascismo partigiano per inaugurare nuove pratiche di lotta (quelle dell'Autonomia di cui Balestrini è cantore), alle quali il capitale risponde con un processo di modifica profonda del lavoro; la seconda

è la fine brutale di questo processo il processo ormai ha vinto si è imposto ha trasformato la società ha trasformato la gente il modo di vivere di pensare di amare i desideri e i comportamenti [...] e questo è una mutazione irreversibile che segna anche la generazione successiva quella degli anni del riflusso questi anni 80 putridi ormai alla fine¹³

La morte di Moro è dunque speculare a quella di Feltrinelli, poiché chiude il ciclo di lotte che essa ha inaugurato, dando il via alla repressione e all'individualismo del 'riflusso'; altrettanto speculari vanno dunque intese le foto dei due cadaveri. Tanto più che, nel romanzo, gli sceneggiatori protagonisti che vogliono scrivere un film sull'editore esplicitano l'inserimento della scena iniziale dell'autopsia in un reticolo di immagini come quelle che abbiamo descritto. Il movimento di macchina immaginato è lo stesso attraverso il quale Sergio scopriva che il cadavere sotto il lenzuolo bianco era quello di Cotogno:

L'idea di cominciare con l'autopsia mi sembra che va bene perché introduce l'idea non tanto dell'autopsia di questo personaggio ma piuttosto di ciò che ha significato la sua morte perché non è solo un'immagine della violenza ma anche un'immagine dell'interpretazione e dell'analisi qui non è tanto che dobbiamo fare delle analisi ma piuttosto cercare alcune immagini che poi rinviano a altre immagini così come il volto del cadavere poi diventa il volto nella fotografia sulle prime pagine dei giornali¹⁴

2. Per una «pedagogia della violenza»: un ininterrotto flusso di immagini

Potremmo dunque inferire che queste opere di Balestrini sono affollate di corpi esanimi perché l'epoca che narrano è stata storicamente densa di morti violente, soprattutto in relazione a fenomeni storici che l'autore racconta, come la lotta armata. Ma questi corpi, o meglio, queste immagini di corpi, sono un basso continuo nel *mediascape*,¹⁵ in un flusso che, lungi da essere confinato agli anni Settanta, è ininterrotto sino a oggi. È così allora che figure simili compaiono ancora con una certa frequenza nei testi della *Nuova violenza illustrata*: vi ritroviamo per esempio le immagini, diffuse in tutto il mondo da televisioni e dispositivi mobili, delle vittime dell'attacco con armi chimiche perpetrato nell'aprile 2017 dall'esercito siriano nella regione di Idlib, in uno degli episodi più cruenti della guerra civile che ancora sta martoriando il paese. Un'immagine in particolare, un singolo corpo su cui il testo, per così dire, *zooma*: quello di una bambina che «ha le braccia allargate come un Cristo in croce la testa riversa all'indietro gli occhi chiusi una bambola inerte sta nelle braccia del suo soccorritore»¹⁶

¹³ N. Balestrini, *L'editore*, cit., pp. 306-307.

¹⁴ Ivi, p. 282.

¹⁵ Il riferimento obbligato è ad A. Appadurai, *Modernità in polvere*, trad. it. di P. Vereni, Milano, Cortina, 2012.

¹⁶ N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 37.

(così leggiamo nella *Strage degli innocenti*). Proprio l'isolamento del cadavere della bambina, la solitudine del soggetto – non parte di una massa informe di corpi ma inquadrata separatamente in posa cristologica – fa spiccare il fotogramma nel *mediascape*, ne decreta e la forza e il successo nella competizione tra immagini da proporre a un pubblico assuefatto alla violenza. «La solitudine della vittima ne idealizza il dramma», notava del resto Sergio Benvenuto riguardo a un'altra foto di una vittima innocente che risale al settembre 2015: quella del bambino kurdo Alan Shenu, morto annegato a tre anni davanti alle coste della Turchia mentre scappava con il padre proprio dal conflitto siriano. Benvenuto cita, in epigrafe a questa riflessione, un cinico apoftegma attribuito a Stalin che riassume efficacemente il senso della proliferazione di immagini di questo tipo: «La morte di un essere umano può commuovere come caso pietoso. Un milione di morti sono solo statistica».¹⁷

Non solo vittime propriamente innocenti abbondano però nelle sequenze più recenti di Nanni Balestrini: basti pensare al peculiare *Racconto di natale* intitolato *Ucciso un bambino presi gli altri quattro dopo una caccia con sparatoria* incluso nell'*Appendice*, che ha «natura particolare di auto-parodia del libro del '76, con tono fra il satirico e il sarcastico-fantascientifico».¹⁸ Proprio sull'innocenza, in questo caso, gioca il dispositivo straniante messo in funzione dall'autore: Balestrini, saccheggiando un articolo di cronaca che racconta una violenta rapina in banca a mano armata, verosimilmente sostituisce in maniera sistematica il termine 'bandito' con il quasi paronomastico 'bambino'. Viene allora a crearsi un cortocircuito nella ricezione e nell'interpretazione della vicenda, soprattutto quando i malviventi in fuga «lasciano lì il bambino a gambe larghe e braccia in croce. Si accorgono che stanno portandosi dietro un cadavere».¹⁹ È questa un'altra immagine cristologica che dialoga con quella della piccola siriana, frantumando ogni possibilità di lettura semplicisticamente manichea del fatto di cronaca. Si ricorri a proposito il paradosso brechtiano che dava il sottotitolo a una sequenza del 1976: *che cos'è una rapina in banca di fronte alla fondazione della banca stessa?*

Ma in queste nuove sequenze c'è spazio anche per il corpo di un capo detronizzato quale era Aldo Moro: per esempio Nel *Ragazzo con la pistola d'oro*, racconto dell'uccisione di Mu'ammār Gheddafi nell'ottobre 2011, al culmine della guerra civile in Libia. Qui l'accento è messo, da un lato, sulla disseminazione mediatica incontrollata delle registrazioni effettuate dai ribelli libici presenti alla cattura del dittatore spodestato: «un canale televisivo manda in onda altre immagini del cadavere trascinato dai ribelli lungo una strada si vede il corpo mezzo nudo a cui viene strappata la maglia il volto è rosso di sangue e ha un foro di proiettile su un lato della testa»;²⁰ e ancora, con riferimento alle nuove tecnologie di riproduzione e diffusione delle immagini senza filtro alcuno: «le televisioni locali rilanciano su tutti i teleschermi del paese i suoi ultimi secondi di vita e quindi il cadavere spintonato sui telefonini tutti si passano queste immagini crude brutali».²¹ Dall'altro lato, l'autore insiste sulla frantumazione di un episodio

¹⁷ S. Benvenuto, [La foto del bambino](#), «Doppiozero», 30 settembre 2015 (pagina consultata il 22 dicembre 2020).

¹⁸ A. Cortellessa, *Nota ai testi*, in N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., pp. 16-19: 17.

¹⁹ N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 234.

²⁰ Ivi, p. 74.

²¹ Ivi, p. 79.

così caotico in tante diverse verità che si contraddicono l'un l'altra, con una ineluttabile impossibilità di ricomposizione:

come è morto nella prima versione si afferma che è spirato per le ferite mentre lo stavano portando all'ospedale un racconto che poteva starci in fondo c'è stata una battaglia invece spuntano i video che mandano all'aria quella versione i ribelli che sono lì registrano quei momenti sul telefonino immagini crude [...] si sente gridare due volte tenetelo in vita poi degli spari non si vede più riappare in altre clip è per terra a torso nudo non si scorge la ferita del torace c'è però del sangue dietro la nuca lo girano e rigirano sembra davvero morto ancora un microfilm giace all'interno di un veicolo si nota chiaramente una ferita all'altezza della pancia | nuova versione lo stavamo portando in ospedale quando l'ambulanza è stata coinvolta in una sparatoria e una pallottola lo ha centrato alla testa²²

Vi è forse, in questo affannarsi alla ricerca di una verità impossibile da ricostruire, un richiamo alle pagine più 'autoptiche' di Balestrini di cui si parlerà in seguito.

Ciò che interessa intanto mostrare è che questi corpi morti si inseriscono in un flusso mediatico che l'autore ci mostra ininterrotto almeno dal 1976 della prima *Violenza illustrata* a oggi. Un flusso animato, come nota Cortellessa, da «immagini che si sovrappongono le une alle altre, si schiacciano l'una sull'altra, premono con *violenza* per imporsi alla nostra attenzione: bombardandoci dalla sempreaperta finestra dei mille *media* cui, volenti o nolenti, siamo cablati». ²³ Quest'ultima citata dal critico è un'importante svolta tecnologica che segna una differenza abissale tra gli anni Settanta e oggi; e per quanto riguarda la ricezione dell'opera ne consegue che, rispetto alla *Violenza* del 1976, il *cut-up* balestriniano nelle nuove sequenze ripropone «immagini che il lettore ha *già visto*, riprodotte, in foto o in video». ²⁴ In ogni caso, il flusso tende ad appiattirle l'una sull'altra, a condannare all'obsolescenza ogni tentativo di differenziazione: a produrre cioè una «routine dell'orrore cosmico», come dice Benvenuto, «a cui ci siamo abituati come ai terremoti o ai morti per il traffico stradale». ²⁵ Questo senso di routine è efficacemente restituito dallo straniamento messo in funzione ancora, nell'«Appendice», in *Girano voci*. La testimonianza di una donna sottoposta dalla polizia a una vera e propria 'macelleria messicana' perché sospetta fiancheggiatrice delle Brigate rosse si alterna allo *zapping* frenetico su un televisore sempre acceso: *zapping* restituito nel testo dall'accostamento senza soluzione di continuità di immagini di morte ben differenti ma comunque in dialogo – tra loro, e simultaneamente con l'esperienza di 'morte controllata' che viene nel frattempo somministrata alla donna. Da una parte, il massacro nei campi profughi libanesi di Sabra e Chatila, dall'altra il funerale di Grace Kelly (il che permette di collocare i fatti raccontati dalla sequenza nel settembre 1982); immagini violentemente giustapposte e violentemente comunicanti attraverso l'indumento rosa addosso ai cadaveri che Balestrini mette in risalto in entrambe:

nei campi palestinesi di Sabra e Chatila le scene di orrore si succedono una dopo l'altra senza lasciare respiro lunghe file di cadaveri allineati lungo le case sventrate il cranio sfondato e il volto scoppiato per metà in una

²² Ivi, p. 78.

²³ A. Cortellessa, *Il film delle atrocità*, cit., p. 9.

²⁴ Ivi, p. 10.

²⁵ S. Benvenuto, [La foto del bambino](#), cit.

strada un'intera famiglia in fuga trucidata un lattante vestito *con una camicia rosa* giace nelle braccia della madre con gli occhi aperti Grace è stata composta in una semplicissima bara di mogano *con un abito rosa* e una cuffia bianca da dove escono due ciocche ordinate di capelli biondi²⁶

Lo *shock* dell'accostamento è digerito dal fluido avvicinarsi delle rappresentazioni: non è la morte in sé a livellare gli 'ultimi' e i 'primi' del mondo, secondo un fortunato quanto consueto luogo comune, ma proprio la riproposizione caotica di queste morti ridotte a visioni confuse nel *mediascape*.

Se dunque i corpi che punteggiano le pagine balestriniane stanno lì a impedirci di dimenticare che viviamo in una società quotidianamente e globalmente violenta, il costante riproporsi di simili immagini nella narrativa dell'autore trova la sua funzione in una vera e propria «pedagogia della violenza». Negli *Invisibili* è questo il termine utilizzato dal Pubblico ministero nell'arringa contro il protagonista Sergio; e si può pensare che Balestrini vi abbia racchiuso un'allusione metanarrativa alla sua scrittura («non ci sono idee in queste farneticazioni senza punti né virgole»,²⁷ continua il Pm). Il riferimento, ferocemente ironico, è probabilmente all'espressione 'cattivi maestri' con cui furono additati gli intellettuali coinvolti nel famigerato processo '7 aprile'; ma anche alla stessa *Violenza illustrata*. 'Illustrata' nel duplice significato di 'rappresentata' e 'spiegata', dal momento che il titolo, oltre a fare il verso alle riviste del tempo, sembra esplicitare appunto un simile intento 'pedagogico': «les chapitres» – del testo del 1976, ma anche del «Secondo Tempo» – «au nombre de dix, semblent évoquer un décalogue»,²⁸ ha notato Ada Tosatti. Nanni Balestrini si è dunque incaricato, nell'arco di più di quarant'anni, di illustrare in entrambi i sensi la violenza di cui è pervasa la società in cui viviamo, nelle sue forme più differenti, anche quando è più difficile da riconoscere. Sembra cioè aver fatto proprio quel motto «Noi siamo violenti perché la società è violenta e ci usa violenza ogni giorno»,²⁹ scritto su uno striscione e riportato in *Una pacifica manifestazione rovinata da un pugno di teppisti*, sequenza che racconta gli scontri a Roma tra manifestanti e polizia durante una dimostrazione degli 'Indignados' italiani nel novembre 2011. A confermarlo, la viva voce dell'autore come la si ritrova nelle righe della *Lettera al mio ignaro e pacifico lettore* (2001), riproposta a introduzione della *Nuova violenza illustrata*:

Caro ignaro e pacifico lettore, le pagine che ti accingi a leggere sono un invito esplicito e urgente alla violenza. [...] Queste pagine potranno, lo spero, lasciarti intravedere che dietro le parole di giornali e tv, dietro la violenza dell'informazione mediatica che quasi sempre ci racconta una versione deformata e falsa delle cose del mondo, si aprono abissi che rivelano realtà nascoste e inquietanti. [...] ma se ti capiterà per caso nella vita di sentire un improvviso irresistibile impulso a spaccare tutto, magari per una volta non trattenerci, lascia uscire le tonnellate di violenza inespressa che in tanti anni hai inghiottito e mandato al macero dentro di te.³⁰

²⁶ N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 248 [corsivi miei].

²⁷ Id., *Gli invisibili*, cit., p. 250.

²⁸ A. Tosatti, *«Avec les yeux du langage»: violence du texte et subversion politique dans La violence illustrata*, in *Littérature et 'temps des révoltes' (Italie, 1967-1980)*, Actes du Colloque (Lyon, 27-29 novembre 2009), Lyon, Ens Lsh, 2009, p. 9 (pagina consultata il 22 dicembre 2020).

²⁹ N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 80.

³⁰ Ivi, p. 26.

3. Un 'topos autoptico': Cagol, Feltrinelli, Serantini

Fin qui abbiamo perlustrato l'opera di Nanni Balestrini rintracciando la rappresentazione dei corpi morti come costante della sua produzione narrativa. Una costante tesa, da un lato, a restituire l'atmosfera dei cosiddetti 'anni di piombo' che sono al centro del «Primo» e del «Secondo tempo» della *Violenza illustrata* e dei romanzi *Gli invisibili* e *L'editore*; dall'altro, a sottolineare la continua pervasività della violenza sui corpi medesimi fino al nostro presente, sotto le forme più differenti e irriconoscibili. Pur senza cadaveri in bella vista, infatti, violenza è anche quella esercitata sui corpi dei profughi bloccati a bordo della nave Diciotti della Guardia costiera italiana che si chiedono continuamente *Perché non ci fanno scendere?*, come si intitola il testo più recente della *Nuova violenza*, composto nell'estate 2018. Esiste però una situazione narrativa con al centro l'immagine del corpo morto che ricorre nell'opera balestriniana con una significatività tale da configurare un vero e proprio *topos*: l'autopsia.

Un 'topos autoptico' è inaugurato già nel nono capitolo della *Violenza illustrata* del 1976, intitolato *Direzione. Che mille braccia si protendano per raccogliere il suo fucile*: vi ritroviamo il racconto della morte della brigatista Mara Cagol, uccisa in uno scontro a fuoco con i carabinieri, e l'autopsia e il riconoscimento del cadavere nella *morgue* da parte delle due sorelle. Si tratta di un vero e proprio precedente per la prima scena de *L'editore*, dove la narrazione si apre *ex abrupto* con la cronaca meticolosa dell'esame autoptico svolto sul cadavere di Giangiacomo Feltrinelli non ancora identificato, costruita con un *collage* dei linguaggi dell'articolo di giornale e del referto medico. Entrambi gli episodi fungono poi a loro volta da modelli per il più recente *Disposta l'autopsia dell'anarchico morto dopo i violenti scontri di Pisa* (raccolta in appendice alla *Nuova violenza*), che sintetizza in un'unica sequenza il *plot* de *L'editore* applicandolo a una vicenda cui si interessò 'a caldo' Corrado Stajano.³¹ Composto per un opuscolo intitolato *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie* (uscito nel 2005 come allegato a «l'Unità», «il manifesto», «Liberazione» e «Carta», con postfazione di Heidi Giuliani), il brano racconta l'autopsia e il funerale del giovane anarchico Franco Serantini, morto a Pisa nel 1970 in seguito alle percosse degli agenti di polizia che lo arrestarono perché partecipava alla contestazione violenta di un comizio elettorale del Movimento Sociale Italiano. In questa sequenza l'esame autoptico, che apre e dà il titolo, gioca un ruolo centrale: viene innanzitutto evocato tre volte solo nella prima lassa («oggi è stata sottoposta ad autopsia la salma del giovane di 20 anni [...] nel pomeriggio è stata compiuta l'autopsia della salma del ventenne anarchico [...] solo l'autopsia che è cominciata oggi nel tardo pomeriggio [...] permetterà di stabilire com'è morto il ragazzo sardo»).³² Nel seguito del brano ricorrono poi a intermittenza lacerti del referto medico, giustapposti alla ricostruzione giornalistica dell'arresto dell'anarchico e al racconto del suo funerale. Sarà bene pertanto prendere in esame unitamente i tre testi: ripercorrerli cioè in parallelo, per mettere in risalto le costanti della rappresentazione della violenza esercitata sui corpi nella narrativa balestriniana, individuando l'autopsia come variante fondamentale di questa violenza.

³¹ C. Stajano, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975.

³² N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 238.

Innanzitutto, procedendo in ordine cronologico, notiamo che l'unico indizio che permette di riconoscere la figura storica di Cagol nel corpo ucciso dagli spari dei carabinieri è il sottotitolo del brano, tratto direttamente dal comunicato che le Brigate rosse emisero per celebrare la vita della terrorista subito dopo la sua morte.³³ Cadavere senza nome è pure quello di Feltrinelli, alla cui precisa identità non si fa mai riferimento in tutto il romanzo (è sempre chiamato «l'editore»); mentre Serantini è nominato esplicitamente solo in un'occorrenza dal rigido piglio burocratico («il Serantini»),³⁴ e più frequentemente appellato come «giovane», «ventenne anarchico», «ragazzo sardo».³⁵ Riguardo a queste reticenze, Ada Tosatti ha sottolineato che «face à la surexposition des informations insignifiantes du langage journalistique, la technique de Balestrini [...] consiste au contraire dans le fait de taire l'essentiel»: così «le lecteur, face à l'absence de ces données essentielles, est obligé de mener un travail d'enquête, de retrouver les pièces manquantes, les fragments disparus, de retisser les liens».³⁶ Non fa eccezione dunque *Direzione*, che è tutto «construit autour de 'l'absence d'identité' d'une femme tuée dans un échange de coups de feu avec une patrouille de carabinieri».³⁷ Ciò contribuisce non solo al ruolo attivo del lettore nella battaglia per la ricerca di una verità, ma anche alla stereotipizzazione del personaggio; procedimento significativo per uno scrittore che dei personaggi collettivi fa [dichiaratamente](#) (pagina consultata il 22 dicembre 2020) un marchio di fabbrica della propria produzione. Là dove Balestrini rappresenta un corpo sottoposto all'esame *post mortem*, dunque, egli mette in scena lo scioglimento – impossibile? – di un enigma (come quello relativo alla morte di Gheddafi).

La cronaca delle autopsie è seguita con precisione meticolosa tipica del referto clinico, e tanto di enunciazione dell'orario preciso di ogni operazione: «alle 10,45 il perito incomincia l'autopsia si concluderà verso le 13»,³⁸ l'incipit di *Direzione*; «ore 14.30 il cadavere giace sul tavolo di maiolica bianca»³⁹ quello de *L'editore*, mentre nel caso del giovane anarchico viene ripetuta tre volte l'ora del decesso stabilita inconfutabilmente dall'esame («9.45»).⁴⁰ In tutti e tre i brani, come dicevamo, siamo davanti a «un cadavere senza nome».⁴¹ Quello della brigatista, pur non esplicitato, viene però individuato dopo poco («il nome a sancire una identificazione ufficiale è stato pronunciato per la prima volta oggi alle 17,10 davanti alla camera mortuaria dell'ospedale civile»)⁴² come quello di Serantini, ed è subito inquadrato nel contesto di una verità ricostruita senza sforzo eccessivo ed enunciata già nella prima lassa del capitolo («la giova-

³³ Il comunicato, a sua volta, citava un motto proprio della mitizzazione della morte eroica fiorita attorno a 'Che' Guevara: «In qualunque luogo ci sorprenda la morte, che sia la benvenuta, purché il nostro grido di guerra giunga a un orecchio che lo raccolga, e purché un'altra mano si tenda per impugnare le nostre armi...» recitava il messaggio del guerrigliero alla Tricontinentale riportato da Fidel Castro nella prefazione al *Diario in Bolivia* (F. Castro, *Prefazione*, in Che Guevara, *Diario in Bolivia*, trad. it. di R. Massari, Milano, Feltrinelli, 1996 [1ª ed. 1968], pp. 5-20: 9).

³⁴ N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 240.

³⁵ Ivi, p. 238.

³⁶ A. Tosatti, [«Avec les yeux du langage»](#), cit., p. 5.

³⁷ Ivi, p. 7.

³⁸ N. Balestrini, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976, p. 111.

³⁹ Id., *L'editore*, cit., p. 265.

⁴⁰ Id., *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 241.

⁴¹ Id., *La violenza illustrata*, cit., p. 111.

⁴² Ivi, p. 115.

ne è stata colpita da due proiettili uno l'ha raggiunta alla spalla sinistra l'altro quello mortale le ha trapassato il torace»);⁴³ il processo di costruzione narrativa attorno alla morte dell'editore occupa invece l'intero romanzo.

Sui corpi esanimi dei militanti sembra dunque svolgersi una vera e propria battaglia a colpi di enunciazioni di verità, con intensità e sfumature differenti nei tre esempi. Poco enigmatico pare infatti il caso di Serantini rispetto agli altri due, e il montaggio balestriniano sembra qui alludere, più che a un rompicapo da risolvere, alle pesanti responsabilità dei pubblici ufficiali che hanno interrogato il ragazzo in seguito all'arresto, apparentemente senza accorgersi delle sue gravi condizioni fisiche dovute al pestaggio. L'accusa emerge nell'accostamento tra il racconto dell'interrogatorio e la diagnosi mortale sancita dall'autopsia, che si ripete a intermittenza nel testo: «il giovane non venne portato all'ospedale ma direttamente in questura [...] poche ore dopo il sostituto procuratore dottor Sellaroli procedeva al suo interrogatorio diffusa soffiatura emorragica sottopiale sulla convessità degli emisferi cerebrali prevalentemente sulle due regioni parietali».⁴⁴ Esiste poi una differenza tra i casi di Feltrinelli e di Cagnol: se la narrazione attorno alla morte dell'editore viene costruita passo passo dai militanti (gli sceneggiatori del film), la verità attorno alla brigatista è invece precipuamente quella giornalistica, che passo passo viene decostruita. Balestrini cioè, attraverso il *collage* delle frasi degli articoli di giornale, riprende gli stessi fatti sottraendo o aggiungendo successivamente dei particolari, ottenendo così un effetto di *ralenti*: questa progressione serve a produrre una diffrazione nell'immagine della vicenda raccontata dai media, rompendola in piccoli frammenti le cui contraddizioni non possono che venire a galla. Per esempio, prima «il procuratore esce fa un cenno d'assenso è lei dice l'hanno riconosciuta subito è bastato uno sguardo al volto», poi precisa che «ci sarebbero stati comunque altri elementi che avrebbero permesso l'identificazione in particolare un anellino».⁴⁵ Allo stesso modo, le sorelle procedono «all'identificazione constatando la presenza di alcuni nei e di un taglio sopra le labbra un particolare che le ha convinte definitivamente è stato un anellino»,⁴⁶ che viene corretto in «un anello d'oro con tre piccole pietre»⁴⁷ nelle ultime righe. Dalla piatta e semplice verità giornalistica, Balestrini procede pertanto verso una complicazione del fatto narrativo, fino alla contraddizione dominante della vicenda: per questo motivo, anche per *L'editore* si è parlato di un'«epica dell'informazione»⁴⁸ costruita attraverso un «metodo compositivo (o si dovrà dire: conoscitivo?)» che procede per «parcellizzazione del significato ultimo» e «riduzione di una storia a numerosi tasselli, che non arriveranno mai a comporsi in un disegno definitivo ed esauriente».⁴⁹ In tal modo, «en traitant le texte comme pur signifiant qui, détourné, décontextualisé, peut être réinvesti d'un sens nouveau», secondo Tosatti, l'autore «dénonce de fait la valeur d'image de tout énoncé, représentation partielle et univoque». In *Direzione* «les contradictions se multiplient», e così gli interrogativi che pongono: «combien étaient les terroristes, combien de bombes ont-ils lancées, à quel moment ont-

⁴³ Ivi, p. 111.

⁴⁴ N. Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 240.

⁴⁵ Id., *La violenza illustrata*, cit., p. 112.

⁴⁶ Ivi, p. 117.

⁴⁷ Ivi, p. 120.

⁴⁸ A. Nove, in *Antologia critica*, in N. Balestrini, *La Grande Rivolta*, cit., pp. 333-355, p. 355.

⁴⁹ G. Gramigna, *Volevamo tutto. Ma il mistero Feltrinelli resta mistero*, «Corriere della sera», 29 ottobre 1989, p. 5.

ils tenté de fuir? La juxtaposition de renseignements contradictoires dévoile l'imprécision du discours journalistique, qui semble lui-même cacher les rouages par lesquels le pouvoir manipule l'opinion publique». ⁵⁰

Ma la contraddizione fondamentale della sequenza è nella ricostruzione della morte, sottolineata dall'evidente dissonanza tra la prima frase della prima lassa («la giovane è stata colpita da due proiettili») ⁵¹ e l'*explicit* del capitolo («sul petto della donna ci sono tre fori la dimostrazione»). ⁵² Questa discrasia infatti «semble suggérer là encore la violence étatique en obligeant à s'interroger sur un mystère qui n'a jamais été résolu: Mara Cagol a-t-elle été tuée dans le feu de la bataille ou de sang-froid?». ⁵³ Che la brigatista sia morta nel fuoco incrociato o che sia stata giustiziata prima di ogni processo in un atto di fredda vendetta dello Stato, la battaglia sul suo corpo per la verità è iniziata, e la mitopoiesi di movimento è già in moto, a celebrare il sacrificio umano: «sul piazzale della cascina nel punto dove colpita a morte è caduta a terra stamane sono state trovate sei rose rosse». ⁵⁴ Una celebrazione che si ripeterà anche per i corpi morti di Serantini – altra vittima della violenza di Stato – e di Feltrinelli: in questi due casi la scena dell'autopsia dialoga esplicitamente con quella conseguente del funerale, dal momento che entrambe sono poste evidentemente in rilievo nei testi (in posizione rispettivamente di *incipit* e di *explicit*, a racchiudere la narrazione tra i due episodi).

Tra le diverse rappresentazioni della violenza sui corpi nella narrativa di Balestrini il caso dell'autopsia è dunque esemplare, poiché mette in scena la presa del potere sul corpo di un militante politico, la sua manipolazione per arrivare a una enunciazione di verità che «risolverà drasticamente tutti i dubbi», ⁵⁵ senza possibilità di contraddittorio. Si tratta infatti di corpi circondati da diverse figure dello Stato, ciascuna con un diverso compito: l'autopsia di Serantini avviene «presente il procuratore della Repubblica Tanzi», ⁵⁶ e attorno al cadavere di Feltrinelli troviamo il professore, il tecnico dissettore, il magistrato, il legale, i medici d'ufficio, i portantini; un ordinato corteo di personalità che ricorda le foto del cadavere di Guevara scattate da Alborta. Il narratore suggerisce persino un pubblico mediatico per l'esame autoptico de *L'editore*: «l'atmosfera è di estremo decoro e di correttezza», viene raccontato, «non fosse stato per la materia ha commentato dopo l'autopsia un perito la sessione meritava per la civiltà e il rispetto che tutti hanno mostrato di venire trasmessa in televisione tanto ci è parsa educativa». ⁵⁷

Violenza dello stato e violenza mediatica esercitate su un corpo inanimato si ritroveranno peraltro nelle sequenze della *Nuova violenza illustrata*: in particolare, in quella sulla emblematica vicenda di Eluana Englaro, che vide un vero e proprio accanimento mediatico e politico attorno al corpo della donna in stato vegetativo. «Capiamo quanto suoni ingenuo il richiamo alla pietas verso quel povero corpo che noi dei media abbiamo continuato a tradire rappresen-

⁵⁰ A. Tosatti, *«Avec les yeux du langage»*, cit., p. 4.

⁵¹ N. Balestrini, *La violenza illustrata*, cit., p. 111.

⁵² Ivi, p. 121.

⁵³ A. Tosatti, *«Avec les yeux du langage»*, cit., p. 7.

⁵⁴ N. Balestrini, *La violenza illustrata*, cit., p. 119.

⁵⁵ Id., *L'editore*, cit., p. 268.

⁵⁶ Id., *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 238.

⁵⁷ Id., *L'editore*, cit., p. 266.

tandolo nel fulgore della sua giovinezza e non soffermandosi sull'orrore cui era ridotto»⁵⁸ è l'ipocrita ammissione di colpa che si ritrova sulle pagine dei giornali ritagliati e ricomposti dall'autore. Che cosa condividono dunque questi personaggi – medici, politici, ufficiali, giornalisti –, questi rappresentanti del potere che svolge una vera e propria «inchiesta»⁵⁹ sul cadavere del militante? Condividono l'essenza di quello che Michel Foucault definiva uno «sguardo medico» sui corpi esanimi.

4. *L'autopsia come presa del potere sul corpo del rivoluzionario*

Come affermava infatti il filosofo nella *Nascita della clinica*, con la grande riorganizzazione del sapere che ebbe luogo alla fine del XVIII secolo venivano a stabilirsi precise relazioni tra l'analisi del corpo morto o malato e gli interessi del potere. Questa svolta epistemologica è strettamente legata al medico e ai suoi collaboratori presenti nelle scene citate e intesi come rappresentanti di questo potere: «lo sguardo medico [...] non è più semplicemente lo sguardo di un osservatore qualunque, ma quello di un medico sostenuto e legittimato da un'istituzione, quello di un medico che ha il potere di decidere e di intervenire» e che «può e che deve cogliere i colori, le variazioni, le infime anomalie, stando sempre in agguato per sorprendere tutto ciò che costituisce una devianza».⁶⁰ Lo dice esplicitamente anche Balestrini, attraverso la cronaca giornalistica che spiega al lettore inesperto che cos'è un esame autoptico: «il lento e paziente processo dell'autopsia rappresenta come lo definiscono i medici un fatto descrittivo si esamina cioè il corpo come e ben più che fotografandolo di fuori e di dentro si prende atto di ogni condizione o anomalia».⁶¹ Alla fine dell'esame medico sul cadavere di Feltrinelli è «certa dunque la causa preminente che causò la morte incerte l'ora e le successioni tra scoppio e erto»; rimane ciononostante il fatto che «le domande che tutti si ponevano al mattino mantengono il loro punto interrogativo la sera». Se però «è da sperare che lo perdano presto dopo il termine di tutti gli esami»,⁶² è proprio per il compito assegnato a questi medici, magistrati, tecnici dissettori: stabilire intorno all'enigma del corpo morto la verità attraverso cui il potere può impadronirsene. Anche per quanto riguarda Serantini, come abbiamo visto, è «solo l'autopsia», in quanto dispositivo medico, che può stabilire com'è morto il ragazzo. Per dirla con Foucault, infatti,

lo sguardo del clinico diviene l'equivalente funzionale del fuoco delle combustioni chimiche; proprio attraverso di esso la purezza essenziale dei fenomeni può sprigionarsi: è l'agente separatore della verità. E come le combustioni non dicono il loro segreto che nella vivacità stessa del fuoco, e sarebbe vano interrogare, una volta spenta la fiamma, ciò che può restare di polveri inerti, il *caput mortuum*, così la verità si rivela solo nell'atto di voce e nella viva chiarezza che diffonde sui fenomeni [...].

⁵⁸ Id., *La nuova violenza illustrata*, cit., p. 89.

⁵⁹ Id., *La violenza illustrata*, p. 113.

⁶⁰ M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, trad. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1998, p. 101.

⁶¹ N. Balestrini, *L'editore*, cit., p. 268.

⁶² Ivi, p. 269.

In questo modo, «lo sguardo clinico è uno sguardo che brucia le cose fino alla loro estrema verità», e diventa evidente «che la clinica non ha più semplicemente il compito di leggere il visibile; essa deve adesso scoprire dei segreti». ⁶³ Proprio attorno alla soluzione di un enigma, dicevamo, si svolgono le battaglie con al centro i corpi della brigatista Cagol e dell'editore. Notare, come fa il *reporter*, l'assenza di sospetti intorno all'agire dei medici significa infatti riconoscere *a contrario* il lato misterioso della vicenda e il carattere artificioso della verità da loro – e da nessun altro – enunciata: «l'atmosfera è sempre serena e correttissima priva di polemiche e di timori nessun sospetto perché appunto non ve ne è motivo quando viene scelto un ferro piuttosto che un altro o quando si pratica un taglio». ⁶⁴ Se di «inchiesta» si tratta, ciò è dovuto anche alla disciplina medica nata dalla riorganizzazione epistemologica di cui parla Foucault: nella costituzione del dispositivo dello sguardo clinico «si è dunque dovuto situare il linguaggio medico al livello apparentemente assai superficiale ma, a dire il vero, assai profondamente riposto in cui la formula di descrizione» – il «fatto descrittivo» di cui parla Balestrini – «è al contempo gesto di disvelamento. E questo disvelamento implicava a sua volta come campo d'origine e di manifestazione della verità lo spazio discorsivo del cadavere: l'interno svelato», poiché «l'equilibrio dell'esperienza esige che lo sguardo posato sull'individuo e il linguaggio della descrizione poggiassero sul fondo stabile, visibile e leggibile, della morte». ⁶⁵

Questa presa del dispositivo dello sguardo medico sul corpo (in cui si incrociano relazioni di potere e relazioni di sapere che producono un'enunciazione di verità) è possibile, pertanto, solo in quanto si dispiega su un corpo morto. Notevole in merito la metafora utilizzata da Balestrini per chiudere la scena dell'autopsia di Feltrinelli: «il cadavere grigio avorio ha finito di interessare i periti i magistrati il grande pubblico è ora coperto da un lenzuolo bianco come da un grande foglio di carta bianco su cui si può scrivere adesso quello che si vuole come su una grande pagina bianca che si stende sopra il muto volto grigio avorio». ⁶⁶ La morte non viene associata all'oscurità, ma al bianco di una pagina su cui si può scrivere una verità: davvero allora, come sosteneva Foucault, «paradossalmente, il sipario di notte sulla verità, ciò che nasconde e avviluppa, è la vita; la morte, al contrario, dischiude alla luce del giorno il suo nero cofano: oscura vita, morte limpida». «La medicina del XIX secolo», conclude il filosofo, «è stata assillata da quest'occhio assoluto che cadaverizza la vita, e ritrova nel cadavere la gracile nervatura spezzata della vita». ⁶⁷ Se il corpo dell'editore può dunque essere oggetto di una tenzone sulla ricostruzione di una verità cara al potere o ai movimenti a esso antagonisti – di una contrapposizione, diremmo, tra il referto medico da una parte e l'atto mitopoietico costituito dal funerale dall'altra – è proprio perché muto cadavere. È la morte, in questo caso, a consentire un'interpretazione della vita di Feltrinelli – fiero rivoluzionario sventurato o vittima di un complotto? – che, in un'ottica più ampia, è anche narrativa di uno stato nazione e mito fondativo di un movimento politico.

⁶³ M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., p. 133.

⁶⁴ N. Balestrini, *L'editore*, cit., p. 269.

⁶⁵ M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., p. 209.

⁶⁶ N. Balestrini, *L'editore*, cit., p. 270.

⁶⁷ M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., p. 180.

Tramite l'esame del corpo, dunque, ci si vuole appropriare della conoscenza dell'anima del militante; tramite la morte, impossessarsi narrativamente della sua vita, pratica peculiare delle società disciplinari che hanno sostituito la legge con la norma. Come spiega Mauro Bertani, infatti, «la norma mira [...], in linea di principio, ad investire la totalità dell'esistenza, per raggiungere infine l'interiorità, la forma stessa, del soggetto dell'azione e della condotta, la sua intenzione, la sua "anima, prigioniera del corpo"». ⁶⁸ «Conoscere la vita», dice Foucault, «è dato solo a questo sapere crudele, riduttore e già infernale che la desidera solamente morta. Lo sguardo che avviluppa, accarezza, dettaglia, anatomizza la carne più individuale, e rileva i suoi morsi segreti, è lo sguardo fisso, attento, un po' dilatato che, dall'alto della morte, ha già condannato la vita». E in questa attenzione all'anomalia, alla devianza, che si contrappone a una concezione della morte come gesto universale di aggregazione a un tutto, lo sguardo clinico si fa dispositivo di individualizzazione: ciò è evidente nelle intenzioni dei referti medici che vorrebbero separare i militanti dalla collettività rivoluzionaria e farne vittime solitarie. La morte, infatti, è «costitutiva di singolarità; solo in essa l'individuo si realizza, sfuggendo alle vite monotone e al loro livellamento; nell'approssimarsi lento, per metà sotterraneo, ma già visibile, della morte, la sorda vita comune diviene infine individualità; un cerchio nero la isola e le conferisce lo stile della sua verità». ⁶⁹ In effetti, successivamente, anche in *Sorvegliare e punire* Foucault evidenzierà come la nascita delle «scienze 'cliniche'» porti con sé il «problema dell'ingresso dell'individuo (e non più della specie) nel campo del sapere; problema dell'ingresso della descrizione singola, dell'interrogatorio, dell'anamnesi, del 'dossier', nel funzionamento generale del discorso scientifico» (viene in mente qui anche l'interrogatorio a cui è sottoposto il corpo morente di Serantini). Ne consegue che un «esame, contornato da tutte le sue tecniche documentarie», come quello autoptico, «fa di ogni individuo un 'caso': un caso che costituisce nello stesso tempo un oggetto di una conoscenza e una presa per un potere». ⁷⁰ Lo sguardo medico del potere cinge dunque il corpo morto per afferrarne la vita, e impadronirsene anche a livello di narrazione.

Possiamo pertanto affermare, secondo la terminologia istituita da Giorgio Agamben, che la verità del potere rivendica ognuno dei tre militanti come «*homo sacer*», e ciascuna esistenza come «nuda vita». Quella a cui fa riferimento Agamben è «un'oscura figura del diritto romano arcaico, in cui la vita umana è inclusa nell'ordinamento unicamente nella forma della sua esclusione (cioè della sua assoluta uccidibilità)», di pari passo con la sua «insacrificabilità»: questa sarebbe la «chiave, grazie alla quale non solo i testi sacri della sovranità, ma più in generale, i codici stessi del potere politico possono svelare i loro arcani. Ma, insieme», secondo lo studioso, «questa forse più antica accezione del termine *sacer* ci presenta l'enigma di una figura del sacro al di qua o a di là del religioso, che costituisce il primo paradigma dello spazio politico dell'occidente». La «nuda vita» è dunque «la vita *uccidibile e insacrificabile* dell'*homo sacer*», ⁷¹ e «la produzione della nuda vita è, in questo senso, la prestazione originaria della sovranità», che e-

⁶⁸ M. Bertani, *Dopo la Nascita della clinica. Nota su una riedizione*, in M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., pp. 227-254, p. 234.

⁶⁹ M. Foucault, *Nascita della clinica*, cit., p. 185.

⁷⁰ Id., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Marchetti, Torino, Einaudi, 1976, p. 209.

⁷¹ G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 11-12.

sprime «in origine proprio la soggezione della vita a un potere di morte». *Homo sacer* sarebbe, nello specifico, il soggetto presso cui chiunque, secondo un'antica disposizione del diritto romano, poteva esercitare la *vitae necisque potestas*: «sovrano e *homo sacer* presentano due figure simmetriche, che hanno la stessa struttura e sono correlate, nel senso che sovrano è colui rispetto al quale tutti gli uomini sono potenzialmente *nomine sacri* e *homo sacer* è colui rispetto al quale tutti gli uomini agiscono come sovrani». Se dunque «il sintagma *homo sacer* nomina qualcosa come la relazione 'politica' originaria, cioè la vita in quanto [...] fa da referente alla decisione sovrana», e «*Sacer esto* [...] è, invece, la formulazione politica originaria dell'imposizione del vincolo sovrano»,⁷² è facile comprendere come la presa dello sguardo clinico sul corpo morto del rivoluzionario sia funzionale a un'autorappresentazione del potere che si arroga *vitae necisque potestas*, a un mito fondativo del potere stesso che svolge un ruolo pedagogico in chiave futura, dissuadendo dalla rivolta. Del resto, segnala Agamben, «*non la semplice vita naturale, ma la vita esposta alla morte (la nuda vita o vita sacra) è l'elemento politico originario [...] il fondamento primo del potere politico*».⁷³

Il campo semantico della nudità e dell'esposizione alla violenza è in effetti ricorrente nei termini con cui Balestrini descrive l'autopsia, in particolare quella di Feltrinelli. Tramite la teoria di Agamben possiamo dunque capire come tali significati si sleghino dal referente immediato per assumere un valore simbolico: «il corpo è nudo [...] il cervello è allo scoperto»,⁷⁴ «il cervello è ora allo scoperto».⁷⁵ Balestrini allude inoltre, con la sua usuale scrittura anfibologica (il flash non è certo quello dei giornalisti ma quello dei periti medici), all'esposizione mediatica, la quale, come abbiamo visto, rappresenta comunque una forma di violenza: «il corpo viene nuovamente fotografato senza vesti».⁷⁶ Un ruolo fondamentale, in questa presa sul corpo, è svolto peraltro da quei soggetti che convogliano, istituzionalmente delegati, lo sguardo clinico del potere. Tramite il principio della *sacertà*, questo mette in mostra la sua facoltà di rovesciare la biopolitica foucaultiana in tanatopolitica: campi d'azione divisi da «una linea in movimento che si sposta in zone via via più ampie della vita sociale, in cui il sovrano entra in simbiosi sempre più intima non solo col giurista, ma anche col medico, con lo scienziato, con l'esperto, col prete».⁷⁷ Così, «il corpo stesso dell'*homo sacer*, nella sua uccidibile insacrificabilità, è il pegno vivente della sua soggezione a un potere di morte, che non è, però, l'adempimento di un voto, ma assoluta e incondizionata. La vita sacra è vita consacrata senz'alcun possibile sacrificio e al di là di qualsiasi adempimento».⁷⁸

Attraverso una chiave di lettura fornita da Belpoliti possiamo allora cogliere ancora un legame, oltre a quelli già accennati, tra la morte di Feltrinelli e quella di Aldo Moro. Osservando le foto del rapimento del presidente della Democrazia cristiana (da quelle della prigionia a quella del cadavere), il critico ha infatti evidenziato un processo svolto dai brigatisti sul corpo che è analogo a quello messo in atto dal potere sul cadavere dell'editore. «I brigatisti gli im-

⁷² Ivi, pp. 93-95.

⁷³ Ivi, pp. 98-99.

⁷⁴ N. Balestrini, *L'editore*, cit., p. 265.

⁷⁵ Ivi, p. 268.

⁷⁶ Ivi, p. 266.

⁷⁷ G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 135.

⁷⁸ Ivi, p. 111.

pongono il rovesciamento [...]», la pratica carnevalesca della detronizzazione; ma «l'effetto perseguito» – dalle foto così come dalle lettere scritte dal politico durante la prigionia – «è quello di abbassarlo al ruolo di uomo comune, esposto come tutti ai rischi della vita [...]: da potente a uomo comune, e da uomo comune a creatura».⁷⁹ Così, è evidente in queste immagini «il potere di vita e di morte esercitato dalle Brigate rosse sul prigioniero [...] sovrano detronizzato e condannato»,⁸⁰ che altro non è se non la *vitae necisque potestas* di cui parla Agamben. I brigatisti, che è probabile avessero in mente il corpo di Mussolini appeso in piazzale Loreto come immagine del corpo del capo destituito, si sono autoaffermati invece come portatori di una sovranità, e per questo hanno fallito nel loro intento comunicativo. «Se da un lato volevano ridurre Moro al ruolo di re spodestato [...]», dice Belpoliti, «dall'altro ne hanno rivelato in modo evidente l'assoluta umanità, che è poi la sua mortalità [...] ne hanno fissato» cioè «per sempre l'umanità liminare».⁸¹ In questo modo, Moro, anziché sovrano decapitato, diventa *homo sacer*; e le foto dei brigatisti non fanno altro che esprimere concretamente la presa di un potere su un corpo: la stessa presa materializzata da Balestrini nella sue ricorrenti scene autoptiche.

Per applicare il concetto di «nuda vita» di Agamben alla rappresentazione della morte di Feltrinelli fornita dallo sguardo medico del potere dobbiamo allora leggere questa morte, come quella di Moro, in chiave sacrificale. Per accettare che il corpo dell'editore sia 'insacrificabile' bisogna infatti concepire l'atto sacrificale come rituale compiuto da una collettività per la collettività stessa, che consacra il corpo del martire, morto in rivolta in questo caso, 'canonizzandolo', per così dire: ciò che avviene nella rappresentazione del funerale⁸² (*topos* proprio di una certa cultura politica antagonista, e non peculiarmente balestriniano come quello dell'autopsia).⁸³ Sottrarre il corpo del rivoluzionario a ogni possibilità di un simile sacrificio da parte della collettività militante è una chiara strategia del potere contro cui questa collettività si schiera. È cioè una strategia di individualizzazione concretizzata nel funzionamento del dispositivo dello sguardo medico, che mira a togliere a tale aggregato di singoli proprio una componente aggregante, un rito attorno a cui riunirsi per celebrare un momento fondativo e deporre rose rosse «in quel tragico prato»⁸⁴ così simile a quello dove trovò la morte Mara Cagol. Il martirio del militante, arma a doppio taglio, può essere pertanto dispositivo di individualizzazione o epifania mitica in cui si compie l'aggregazione della collettività. Attorno al suo corpo infuria la lotta tra un potere che attraverso lo sguardo clinico intende separare e individualizzare la figura del rivoluzionario facendone un capro espiatorio, e la collettività antagonista

⁷⁹ M. Belpoliti, *La foto di Moro*, Roma, Nottetempo, 2008, p. 15.

⁸⁰ Ivi, p. 16.

⁸¹ Ivi, pp. 36-37.

⁸² Cfr. N. Balestrini, *L'editore*, cit., pp. 324-325 per il funerale di Feltrinelli, e Id., *La nuova violenza illustrata*, cit., pp. 242-243 per quanto riguarda Serantini.

⁸³ Vanno citate, nell'ambito di questa topica, alcune opere significative, la maggior parte visuali, pur di autori con diverse intenzioni politiche e un *background* molto differente dal punto di vista artistico: in primo luogo *I funerali di Togliatti*, nella rappresentazione poetica del 1966 dello stesso Balestrini (in *Come si agisce e altri procedimenti*, cit., pp. 275-278) e in quella pittorica di Renato Guttuso (1972), che condividono l'utilizzo del colore rosso disseminato – nel quadro o nel testo – come simbolo della fede comunista; poi *I funerali dell'anarchico Galli* (1911) di Carlo Carrà (in cui il colore prevalente è sempre il rosso) e *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972) di Enrico Baj.

⁸⁴ N. Balestrini, *L'editore*, cit., p. 279.

che intende invece consacrarlo come martire: su questa lotta si sviluppa il contrasto tra le due scene fondamentali – topiche in Balestrini – dell'autopsia e del funerale. Un contrasto che Remo Ceserani ha descritto come il passaggio «da un momento di 'anatomia' severa, fredda, conoscitiva, a un momento di celebrazione rituale pietosa, commossa, retorica»;⁸⁵ momenti che si ritrovano invece strettamente intrecciati nel brano dedicato a Serantini, dove nel racconto carico di *pathos* del funerale⁸⁶ sopraggiungono a intermittenza ancora i lacerti del referto medico.

5. Conclusioni: il corpo come metafora politica e testuale

Perché è così importante mettere in scena l'autopsia sul cadavere del martire militante, al punto che l'esame autoptico diventa un *topos* della narrativa di Balestrini? In primo luogo, bisogna sottolineare il ruolo della metafora del corpo nella prosa dell'autore. Una metafora squisitamente politica che giunge a essere la norma dinamica della narrazione del ciclo epico della *Grande Rivolta*, dove viene messo progressivamente in scena un processo di individualizzazione strumentale alla presa del potere, dunque alla repressione. Il corpo collettivo della rivolta incarnato nell'operaio protagonista di *Vogliamo tutto* passa infatti attraverso separazione, ripartizione e disciplina dei corpi dispiegata nell'esperienza carceraria de *Gli invisibili* e si trasforma in corpo individuale – il cadavere di Feltrinelli –, docile preda dello sguardo medico (si noti anche lo slittamento dal plurale al singolare dei tre titoli dei romanzi). La presa sul corpo, effettuata sotto forma del processo di individualizzazione costituito dall'esame autoptico, è insomma l'effetto più evidente di un biopotere: in un simile immaginario politico si iscrive in tutto e per tutto la rivolta balestriniana, attraverso la maturazione di una consapevolezza acquisita nei quasi vent'anni in cui si dipana la composizione delle tre opere.

Per quanto riguarda *La violenza illustrata*, la metafora corporea di un concetto politico domina anche un altro capitolo della versione del 1976: il quarto, intitolato *Dissertazione. Sulla vita la morte e la spartizione del bottino del signor O*. La morte del miliardario Aristoteles Onassis in un ospedale di Parigi è descritta come vera e propria battaglia sul suo corpo: non per la verità e la giustizia, come accade per Cagol, Feltrinelli e Serantini, ma per l'eredità. Il corpo stesso si fa dunque evidente metafora del capitale, e in particolare della fortuna accumulata dall'armatore greco su cui si gettano le eredi, moglie e figlia, pronte a un'operazione di smembramento (il titolo *Dissertazione* differisce per poche lettere dal termine 'dissezione', il quale designa in effetti un'operazione da compiersi eminentemente su un cadavere). Il testo, che pure comincia con la consueta notazione oraria («La morte sopraggiunse sabato 15 alle 12,30»),⁸⁷ non è più però un referto medico, ma pura narrazione giornalistica che nel descrivere vita, morte e bisticci sull'eredità di Onassis assume proprio il tono pettegolo e malizioso delle riviste illustrate cui fa il verso il titolo dell'opera di Balestrini.

⁸⁵ R. Ceserani, in *Antologia critica*, in N. Balestrini, *La Grande Rivolta*, cit., p. 353.

⁸⁶ Cfr. C. Stajano, *Il sovversivo*, cit., p. 109.

⁸⁷ N. Balestrini, *La violenza illustrata*, cit., p. 45.

Alla narrazione stereotipata e sessista della lotta fra ereditiere attorno al cadavere del padre e marito possidente (i giornali sottolineano il sorriso con cui la vedova si presenta all'ospedale), fa eco l'ansia di Onassis per la dispersione del patrimonio («soffriva di un'ossessione ho una sola paura di diventare povero aveva confessato un giorno»;⁸⁸ «un'unica cosa gli procurava di tanto in tanto qualche incubo notturno il pensiero che il capitale da lui ammassato in 50 anni di fatiche potesse andare disperso»);⁸⁹ Questa non è altro che paura dello smembramento del proprio cadavere. Non a caso Balestrini, nel suo montaggio, sostituisce inusitatamente nella frase di un articolo di rivista il termine che ci attenderemmo con uno perturbante, che provoca un effetto di *shock* e che è contiguo a questa sfera semantica della lacerazione delle carni: «la vedova sorridente ha impiegato ben 19 ore per atterrare a Parigi e altre 10 ore prima di rendere visita alla *carogna*».⁹⁰ Con identico procedimento straniante, anche la questione dell'enunciazione di verità viene messa in gioco dall'autore nell'*explicit* del capitolo: «nessuno è in grado di calcolare a quanto ammonta esattamente il patrimonio lasciato dal *bandito*»,⁹¹ viene detto, introducendo così, attraverso la forma delle *coblas capfinidas* con cui sono collegati fra loro i capitoli del testo, alla sequenza successiva che racconta l'assalto di tre rapinatori a una banca (la citata *Divagazione. Che cos'è una rapina in banca di fronte alla fondazione della banca stessa?*). Se il corpo morto di Onassis è il corpo del capitale, i cadaveri di Cagnol, Feltrinelli e Serantini sono allora il corpo della rivoluzione. L'opinione pubblica, il discorso mediatico, tratta questi ultimi come terroristi o pericolosi sovversivi da reprimere violentemente, ma il vero bandito è il capitalista – e nel titolo, d'altronde, la sua eredità diventa un «*bottino*»: tale è la verità enunciata da questi corpi muti. Una verità di cui dovranno essere depositarie la mitopoiesi e la tradizione di movimento, attraverso celebrazioni come il funerale 'politico'; una verità che dovrà contrapporsi alle fredde enunciazioni dell'esame autoptico con cui il potere mette in atto la propria presa sul corpo morto del militante. Del resto, per dirlo con parole di Fausto Curi, se «la dicibilità del mondo può avvenire solo per frammenti, giacché il mondo dicibile è un mondo in frantumi»,⁹² allora «il nonsense, la frantumazione, il rovesciamento», praticati in questo caso sul termine 'bandito', «diventano strumenti di verità».⁹³ Frantumazione della verità attraverso la proliferazione delle contraddizioni mediatiche e complicazione *ad infinitum* dell'enigma – un enigma anche 'morale', per così dire –, sarebbero dunque le norme regolatrici delle sequenze costruite dall'autore attorno alla metafora topica dell'autopsia tramite il *cut-up* di frammenti giornalistici (*Violenza illustrata* 'vecchia' e 'nuova' e *Disposta l'autopsia dell'anarchico*).

Ma, in conclusione, al di là della rappresentazione dei processi di individualizzazione e della frantumazione di ogni verità mediatica, dobbiamo forse concepire la pratica autoptica ricorrente nelle narrazioni di Balestrini come metafora della propria pratica poetica: la dissezio-

⁸⁸ Ivi, p. 47.

⁸⁹ Ivi, p. 48.

⁹⁰ Ivi, p. 49; corsivo mio.

⁹¹ Ivi, p. 59; corsivo mio.

⁹² F. Curi, *Sapere bene come scrivere male. Su alcuni narratori del Gruppo 63*, «Poetiche», 2013, 1, pp. 151-173: 173.

⁹³ Id., *Un'ordinata progettazione del disordine*, «Poetiche», 2015, 2, pp. 211-225: 218.

ne del corpo corrisponde cioè alla dissezione del testo messa in opera dall'autore con la stessa meticolosità dei medici e dei tecnici che egli pone in scena attorno al cadavere del militante. Non sarebbe peregrino pensarlo, per uno scrittore che, come abbiamo visto, ha punte sparute ma notevoli di 'metanarratività'. Proprio a ciò potrebbe forse riferirsi ancora Andrea Cortellessa quando, in sede di prefazione alla *Nuova violenza*, parla dell'artista come di un «brutale vivisettore letterario»⁹⁴ e, menzionando «la materia da lui 'composta'», ci tiene a specificare: «termine di cui valga, in questo caso, anche l'accezione necroforica».⁹⁵ Così, per citare interventi che hanno preso in considerazione altre opere balestriniane, anche Donato Di Stasi ha parlato di «una delicata operazione chirurgica» con cui l'autore «spezzetta la lingua e costringe il lettore a soffermarvisi e a interrogarsi sui frammenti deposti sardonicamente sulla pagina»;⁹⁶ e Clodina Gubbiotti ha evocato il «*tavolo operatorio*» per definire «il foglio bianco» su cui il corpo femminile della Signorina Richmond, nelle eponime *Avventure*, «viene smembrato e ridotto alla dimensione puramente *cosale* di oggetto materiale e palpabile», oggetto cioè «della frenesia combinatoria dell'autore, che lo sminuzza e ne rimescola i frammenti come se fossero ritagli di giornale, *lacerti* ideologico-verbali la cui decontestualizzazione, manomissione e nuova giustapposizione [...] attualizza adiacenze impensabili e arbitrarie».⁹⁷ La metafora del corpo, dominante la prosa balestriniana, non sarebbe solo metafora politica, dunque, ma anche testuale. Senza dimenticare d'altronde che pratica compositiva, poetica e politica si ritrovano fittamente intrecciate nell'opera dello scrittore: la sottile e ininterrotta violenza esercitata sui corpi è schermata e resa accettabile dalla violenza mediatica, le cui verità contraddittorie sono frantumate dal procedimento – termine eminentemente šklovskijano caro a Balestrini – del *cut-up*, con la detonazione dell'effetto di straniamento che esso porta con sé.

Se, dunque, venticinque anni dopo *La violenza illustrata*, l'autore invitava ancora esplicitamente il suo «ignaro e pacifico lettore» a un gesto di violenza, era perché nei venticinque anni precedenti egli si era effettivamente già fatto apripista di una simile gestualità: illustrando come alla violenza *del* testo si possa e si debba rispondere con una violenza *sul* testo. Tutto questo nell'ambito di una più ampia «violentazione della lingua»,⁹⁸ che, come afferma Fausto Curri, è «un modo di agire *nel* linguaggio, ma anche, per tale via intrinseca, un modo di agire *con* il linguaggio: un modo di conoscere e significare la realtà, e di impegnarsi in essa, e di agirvi», e, in definitiva, un modo di «agire anche politicamente, pur senza tematizzare la politica».⁹⁹ Così, continuando a indicare *Come si agisce*, Balestrini, tra i letterati, ha davvero continuato a svolgere fino all'ultimo quel ruolo, attribuitogli con felice formula da Maria Corti, di «coscienza etica nell'ambito della vita sociale della letteratura».¹⁰⁰

⁹⁴ A. Cortellessa, *Il film delle atrocità*, cit., p. 10.

⁹⁵ Ivi, p. 7.

⁹⁶ D. Di Stasi, *La tecnica del montaggio atonale. Antifasie critiche per Sconnessioni di Nanni Balestrini*, «Fermenti», XXXVIII, 2009, 233, pp. 303-307, ora in G. Alvino (a cura di), *Antologia della critica*, cit., p. 490.

⁹⁷ C. Gubbiotti, *Travestitismo d'avanguardia*, in F.G. Pedriali, R. Riccobono (a cura di), *Vested voices II. Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 43-58, ora in G. Alvino (a cura di), *Antologia della critica*, cit., p. 473.

⁹⁸ G. Alvino, *Funambolismo e autenticità*, intr. di N. Balestrini, *Sconnessioni*, Roma, Fermenti, 2008, ora in G. Alvino, *Antologia della critica*, cit., p. 479.

⁹⁹ L. Vetri, *Letteratura e caos. Poetiche della 'neo-avanguardia' italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992, pp. 85-86.

¹⁰⁰ M. Corti, *Nanni Balestrini lingua e rivoluzione*, «La Repubblica», 17 aprile 1999, p. 36.