

Due to Nanni. (Between sense of the End and work-movement)

Tommaso Ottonieri

Abstract

The essay proposes to consider the recurrence of the apocalyptic theme in Balestrini's work, in relation to the fabricated and unstoppable "movementist" nature of his action (textual, critical, and in the context of cultural organization). From an "antagonistic" point of view, the essay refers, among other things, to the *L'orda d'oro* (Golden Horde) season, and to the same editorial project behind the book (first published in 1988); and to the controversial experience of the review *Quindici* (1967-1969).

Keywords

Balestrini, Apocalypse, Poetry, Performance, Neo-avant-garde, Counterculture, Radical Criticism

Dovuto a Nanni. (Tra senso della Fine e opera-movimento)

Tommaso Ottonieri

*[...] aspirando l'esplosione nell'istante
inatteso, aspettando che finisca
di piovere, ispirati dall'istinto [...]*

Di quanti canali d'accesso, autostrade o sentieri, è provvista l'opera-mondo, opera-movimento, di Nanni Balestrini, per chi possa o voglia praticarli. E altrettante vie di fuga, per ogni accesso effettuato; come se la disponibilità fosse la misura stessa del sottrarsi, e ogni fotogramma dell'evasione, sparizione, praticata dal fondo del suo occhio-linguaggio, fosse un modo di tornare ancora, sempre altrove, disponibile.

Per questo labirinto di accessi, ci aggiriamo, perimetrandone i confini (senza sapere decifrarli fino in fondo), per tentare di sorprendere in una ultima o inaugurale cifra, nella luce finita/incisa di un frame, la natura di un fare tanto decisamente orientato e esplicitante, quanto disorientante ed enigmatico nel suo stesso manifestarsi materiale.

Perché il corpo-testo di Balestrini, è quello in cui il massimo grado di letteralità ed evidenza, coincide con uno stornamento ulteriore; e l'esserci, ovunque, il grado stesso del suo spostarsi (utopico) nel proprio oltreluogo (iperluogo), col fuggire al prevedibile – per rimanere realizzabile (ossia, da realizzare, sempre). Nel paradosso, che solo la sua

pratica riuscì a rendere attuale, di un realismo radicalmente dell'imprendibile; della persistenza, radicante, della fuga (sentita più ancora come un'etica che come un'arte).

È poco meno di un anno, adesso, che, novissimo dei novissimi, "ultimo" degli "ultimi" (dopo Antonio e Alfredo, dopo Edoardo ed Elio, l'uno dopo l'altro), Nanni ci ha lasciati, angelo postremo delle alterazioni e delle possibilità, nella più sconvolta luce d'un irreale mattino di maggio; tra il frastuono di trombe d'aria e annunci di eclissi prossime venture; consegnandoci allora, una volta di più, l'aperta sciarada dei suoi lasciati. Impossibile, forse, darvi esecuzione: ché nelle molte generazioni attraversate dall'esistere di Nanni e degli altri, di lui con gli altri ossia dal suo inarrestabile inventare, s'era già provveduto a dare atto fino in fondo alle energie furiose (utopiche quanto formalizzanti, per lucida disciplina di sfrenatezze) che il suo agire apertamente, direi, "conspirativo" (nel senso, proprio, di un condiviso concertare) s'era spinto a individuare e accendere (già da prima della temporalità dell'Orda d'oro, e fino a qui, anniluce dopo); e le si era consumate, quelle energie, storicamente, ma anche nei percorsi singoli, artistici e sociali.

Ecco ostinarci ancora una volta, eppure immancabilmente a vuoto in preda a qualche inesplicato ottundimento, nel ritentare di capire da quale varco fosse possibile azzardare un ulteriore accesso a un'opera e mondo (nei termini balestriniani, forse: operapoesia), tanto disponibile quanto imprendibile: disponibile perché manifesta, ma sfuggente a qualsiasi invasione o infrazione di spazi che non siano quelli espressamente accessibili e documentabili; chi ha avuto modo d'incontrare Nanni, ne ha conosciuto la costanza, irradiante, della presenza, in anticipo su tutto sempre, l'impegno a rendere/rendersi un disponibile spazio per pratiche inesplorate (lui pioniere assoluto dell'"open-source" delle forme e dei media, dall'uso del calcolatore a quello, dagli anni Novanta, del web, passando per l'editoria, la televisione...), ma non meno, la imponderabile arte dell'inapparire (ideare, ispirare, progetti condivisi, ma senza apporvi la firma definitiva,

attribuirsi la diretta paternità) o persino dello sparire e impersonalizzarsi. Farsi invisibile (ectoplasmatico, persino), per imprimere più a fondo in trasparenza la sua resistenza, la sua filigrana. Avvicinatici più e più volte, da diverse angolature, all'operare di Nanni, nel contatto vivo e collaborante per progetti frutto della sua invenzione/azione (identità-rete lui come pochissime, in grado di suscitare contatti e attivare spazi praticabili, eppure mai apponendovi la sua "firma" esclusiva e narcissica), ecco adesso che l'arco s'è chiuso (ma per scoccare ancora, in qualche forma di futuro, la finale delle sue frecce), ci sorprendiamo dunque a rigirare il 'corpus' delle sue azioni testuali, incapaci d'individuare con qualche certezza o comunque con qualche costanza un bandolo risolutivo nel moto di quella inarrestabile rotazione. Forse perché la molteplicità dei piani di quel seminare e disseminare, che solo l'ineluttabilità del limite biologico poteva arrestare, domanda adesso non visitazioni ma piuttosto una sintesi, una chiave, ed è, questa – per il 'corpus' testuale e progettuale che ruota da quel linguaggio – impossibile forse da adempiere.

Ma appunto, adempiere (provare a), è quello che dobbiamo.

Eppure; «una rivoluzione non è un qualcosa che [...] accade in un istante. Ma è invece composta da tracce, segni che conducono a qualcosa, che indicano una direzione», così Nanni confidò in una delle ultime interviste (concessa a Martina Salerno presso la Fondazione Mudima a Milano, il 25 ottobre 2017, in occasione dell'inaugurazione della mostra "Ottobre rosso", e pubblicata sul sito "l'art écrit"). Arte onnidirezionale (se non, spatoliamamente, "totale") della parola, arte della parola multiversa, sguardo spinto dagli occhi del linguaggio, verbalità espansa oltre la lettera (dove "espansione" andrà inteso ancor più come pulsione profonda, strutturale, gestaltica o mesmerizzante persino, "invisibile" persino, che come effettivo esito sinestetico, come imporrebbero le attuali vulgate iconotestuali – che qui, veramente *non tengono*); l'opera/azione di Nanni è, di fatto, principio di per sé rivoluzionario, in senso diremmo innanzitutto astronomico, o cosmologico, caosmogonico persino, secondo quell'evoluzione rotativa, atta a condurre in un luogo

ulteriore: ossia il medesimo ma dove tutto, dai suoi segnali, è sconvolto. E proprio per questo, piuttosto che presentarsi massivo nel suo impatto, quest'operare si dissemina in una pratica inconclusa, forse inadempibile, di tracciati: che perlopiù si rivoltano contro di sé, si straniano, per atto di indecidibili forme di evidenza, d'invertite segnaletiche, di deissi devianti, in serpentine, spirali, passi di danza; ma tuttavia trattenendo una inalienabile e quasi fisica, contundente, qualità di presenza e (persino) di significazione... (prelevando, ad apertura di schermata, dalla medesima intervista: «A me interessano più i segni che i significati. Arte e musica sono fatti di segni e di suoni che acquisiscono significato solo combinandoli insieme»... Eppure: «la letteratura acquisisce significato anche frammentandola, attraverso ogni segno o una sola lettera: malgrado tutti gli sforzi per farli scomparire, anche attraverso una virgola o un punto che rimane, i significati ci sono!»).

La sciarada Balestrini è stata forse, in primis, quella d'un ossimoro vivente (e sempre procedente, nelle sue forme di vita); misura (finanche geometrica) e debordamento, metodo (procedura?) e suo insofferente eccedere, fluido e cristallo, definizione ed esplosione; svuotamento delle semantiche, istituzione di alieni/rivoltati circuiti di significazione; arte della presenza, e arte della fuga. Disassemblaggio, ricombinazione. Geometria algida-incandescente del caos, o quantomeno del caso («c'è chi crede nel caso caotico, ma a me piace il caso ordinato, ragionato», *ibidem*). Ma appunto, a ricombinare la sciarada dei titoli e dei procedimenti da lui sapientemente ordita, specie dell'ultima fase, neomillenaria, della sua opera – in versi fra *Sfinimondo* (2003), *Caosmogonia* (2010), *L'esplosione* (2019), grafica con *La tempesta perfetta* (MACRO 2017, variazioni sul dipinto di Giorgione), in immaginimovimento con *Tristanoil* (opus digitale ordito con l'ausilio di Giacomo Verde e di Morgan Bennett, per "DOCUMENTA 13", Kassel 2012), fino a ri(s)comporsi nel ritorno, quasi testamentario, del tema "illustrato" della *Violenza* nell'immediato 'post-mortem' (nel capitale e, senz'altro, imprescindibile 'reloading' postumo dell'atlante formidabile del '76, semi-licenziato dall'autore e poi completato per cura di Andrea Cortellessa), – emerge con più esplicitzza una sorta di disegno deflagratorio, se non caotico; ossia qualcosa che sembra riportarci a una

semantica o ancor meglio a una semiotica dell'Apocalisse. O semmai allo stesso comporsi etimologico della nozione, di Apocalisse; 'apó' ("da", prefissoide), 'kalýptō' ("io nascondo"); improvviso sopraggiungere del disvelamento assoluto e dell'inabissare. Da incarnarsi in un'arte profonda e disvelata della parola; prelevata e subito esclusa dal suo contesto più inerte; nella direzione che volle indicare, Nanni, per la parte più esplicitamente performativa del suo operare-movimento; ovvero, in quella forma critica, aperta (antitotalitaristica, nel segno già sviluppato in alcune pagine dell'*Orda d'oro*) di totalità che individuò nel nome di operapoesia (e nel cui segno, a partire dal '93, realizzò un trittico ispirato a figure femminili: *Salomè, Elettra, Arianna*). L'apocalisse operopoieticamente perseguita, implica allora (lo vedremo) una *ipocalisse*, quasi suo rientro negli arcani e le segrete d'una pura operatività poietica, quasi autogenerativa (...quel macchinismo insieme indeterminato e iperdeterminato, in virtù di quel principio di ars combinatoria – ma orientata – cui lui, Nanni, sempre si mantenne fedele)...

Ma, Apocalisse, allora. Tema (e marca, anche, di formalizzazione), che il lavoro artistico e sociale di Nanni peculiarmente adotta, e – con suprema discrezione – fin dall'esordio di *Come si agisce* (v. *Corpi in moto e corpi in equilibrio*) incarna nelle catene di s/montaggio della sua ricombinante fabbrica verbale; ma che, anche, percorre per intero la verticale neoavanguardista (in senso esteso), e fin dall'era "nucleare" e più violentemente "concreta" della sua origine. Se il Senso della Fine (quale venne riconosciuto da Frank Kermode nel classico studio del '66 – circa quarant'anni dopo riproposto con una densa prefazione dell'autore di *Dopo la fine*) detta la possibilità di un comporsi (di un'idea di destino, individuale/collettivo; cioè insomma di una narrazione, in qualsiasi modo la si voglia intendere), in un arco immancabilmente proteso sul suo compimento, fra un inizio e una fine (una Genesi e una Apocalisse), redimendo il caso e il caos che è "nel mezzo", e che nessuna esistenza (vissuta in tempo reale, dunque esclusa al suo narrativizzarsi) è in grado di orientare; un paradigma apocalittico paradossalmente

“aperto”, ossia sviluppato più per via di circolarità che seguendo la vettorialità che meglio sembra attagliarvisi, è quello seguito dalla “controcultura” letteraria delle neoavanguardie italiane, fin dai suoi esordi: pienamente in atto nell’opera-mondo sminuzzata/esplosa del *Laborintus* sanguinetiano (apparso in rivista fin dal 1951, prima del suo realizzarsi in volume cinque anni dopo), e il sentire nucleare e terminale che lo aveva generato; sì che l’avvertimento del proprio essere storico, giusto *nel mezzo* di un ‘après le déluge’ e un ‘après moi le déluge’, un’apocalisse avvenuta (in qualità di esplosione) e una sul punto di avvenire (in qualità di estenuazione, *orizzonte postmoderno?*), è quanto davvero caratterizza l’esperienza della neoavanguardia all’atto della sua fondazione¹. E d’altro canto, la reversibilità di Genesi e Apocalisse, nel segno (pre-punk?) di un futuro terminato o in ogni caso terminale, è ciò che appieno viene espresso nell’incipit del *Laborintus* secondo, quello del ‘65 per/con Berio scritto per celebrare i 700 anni dalla nascita di Dante, nel reiterarsi, vocalmente variato, della citazione eliotiana («In my beginning is my end») così come dell’incipit della *Commedia* – nel suo reclamarsi, quanto al “cammino” della vita, sempre “nel mezzo”.

Secondo il modello apocalittico, la “fine” giunge a dar compiutezza retroattivamente a una totalità (che sia un racconto, o la propria vita, o il presente storico che si attraversa) altrimenti

¹ «Quando proposi il titolo *Novissimi* [...] cercai di insistere su questa etichetta, pensando che le associazioni potevano essere diverse, una sorta di amaro Stilnovo, e poi naturalmente i *poetae novi* nel mondo latino ecc. [...] Ma in me c’era un’idea che non erano questi giochetti eruditi, [...] ma era l’ambiguità di *Novissimi*, che era l’etichetta più ambigua possibile, perché pigliava due piccioni con una sola fava. Da un lato gli ultimi semplicemente, i più giovani e innovativi, ma dall’altro lato gli ultimi, cioè quelli che chiudono veramente un ciclo. Dopo di noi il diluvio» (Testimonianza di Edoardo Sanguineti, in *Il Gruppo 63 quarant’anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del Convegno*, Bologna, Pendragon, 2005: 89).

incomprensibile e insensata. Le neoavanguardie emerse nell'era nucleare sembrano piuttosto optare per una conversione in "circolarità" della "lineare", piuttosto, vettorialità apocalittica; così come l'attenzione primaria posta all'attività (terrena e direi tellurica) che muove "nel mezzo", è forse il segno evidente di quel privilegio accordato (da Sanguineti stesso) al «momento anarchico come momento di pulsione della grande arte critica del Novecento» (su questo egli insisteva nel '96, alludendo al suo *Rap* con Andrea Liberovici): o dell'anarchia come «la pulsione profonda da cui è nata tutta la moderna poesia» (in un'antologia del '93 per Anterem), e che per il Maestro laborintico consisterebbe nel «fare della propria miscredenza un progetto praticabile».

Del resto, ci ricordava lo stesso Kermode, se comunemente "apocalisse" viene intesa nel senso di "catastrofe", per Giovanni il termine è anzitutto da intendere come Rivelazione Ultima: la profezia e insieme l'accadimento d'una fine del mondo, che avverrà; non dimettendo il valore "catastrofico", la nozione sembra farsi portatrice tuttavia di un tratto di quasi palingenetica speranza, nel proiettarsi di nuovo verso un ulteriore inizio. D'altronde, è impossibile non riferirsi, per quanto ahimé alquanto di striscio, sulla natura di discorso (quello apocalittico) riferito a delle pratiche (diremmo oggi) "antagoniste" storicamente insorte nell'area mediterranea, nell'era di Alessandro Magno e del processo di ellenizzazione a seguito delle sue conquiste; è stato notato, in questo, quanto spesso il ricorso all'Apocalisse sia valso come «la lettura sovversiva di movimenti di contestazione dello stato delle cose» (così il biblista Yann Redalé, in uno scritto posto a introdurre nel 2005 una varia raccolta di studi su *Apocalissi e letteratura*), e come insomma «le liturgie e le visioni dell'Apocalisse non rappresentino un distacco o una fuga dal mondo, bensì una sua contestazione radicale». Complementare e certo inverso, rispetto al modello anarchico e rivoluzionario (e circolarmente posto "nel mezzo"), generatosi nell'ambito contro culturale delle neoavanguardie preso alle sue origini (o ri-generatosi, a voler insistere sulle fatali connessioni col discorso delle avanguardie di trent'anni prima), è invece l'idea d'una apocalisse come momento veramente terminale, una catastrofe che tuttavia

provvisoriamente si abiti: per quel che riguarda la sfera (controculturale) delle neo/post/avanguardie, è possibile senz'altro riferirsi al discorso promanato dal cuore dell'avvenuta catastrofe della modernità tardocapitalistica, e nello sciame dei suoi detriti merceologici, che si articolerà (con sicura memoria della *Dissipatio* morselliana) nel distopico narrare di un altro dei novissimi, Antonio Porta, nel composito (prosimetrico, finanche) *Re del magazzino*, proprio in quel '78 calamitoso che sancì (nei termini balestriniani) il fallimento della "Grande Rivolta", la disfatta della "grande ondata"...

Ora per restare sul concetto – tanto centrale e irradiante per il comporsi di tale paradigma controculturale – di una Apocalisse circolare, presente, attiva "nel mezzo", di una apocalisse aperta (esclusa a finalismi o conclusioni di alcun genere) eppure rigenerativa (tesa a una ulteriore possibilità di Genesi), non posso che citare qui, fuggacemente (in assenza, credo, di documentazioni più organiche, anche audiovisive) la sua conversione in modello operapoeitico, in quell'esito tanto più esplicito o esplosivo che fu nel progetto di iper-performance collettiva, realizzato da/per Nanni nel '99 nell'ambito del festival "Romapoesia", il 16 ottobre all'Ex-Mattatoio al Testaccio, alle soglie d'un cambio di Millennio; *Laboratorio Apocalisse*: di cui, per una volta di più, fu solo occultamente ideatore e regista (lasciando la firma del coordinamento artistico a Fabrizio Arcuri, con Luca Spagnoletti all'ingegneria dei suoni). Il padiglione, ancora informe (prima che venisse ridisegnato come sede del MACRO), si rese dunque, per forza della sua ideazione, uno spazio caotico quanto disciplinato da una sorta di orologeria occulta, o stregonesca, in cui si susseguivano, spesso giustapponendosi tra lati opposti dell'ambiente, le 'performances' di Serge Pey, Julien Blaine, Wolfgang Muller, Endre Szkarosi, Luigi Cinque, Paolo Gentiluomo, Lello Voce, fra gli altri, oltre a lui Balestrini medesimo, regista occulto di quello spazio stesso rituale, sciamano d'un dispositivo apocalittico da vorticare verso una promessa di (non) futuro. E, nel "Rave Apocalisse" a seguire, Militant-A (Assalti Frontali): «fare movimento per il movimento»; che è uno dei motti che meglio

potremmo utilizzare per l'opera-movimento di Nanni, la sua capacità di fare mondo anche nello Sfinimondo, aprire spazi, essere controcultura, operativo Dissenso (e *détourné*, e diretto, senso-in-rivolgimento).

Prima ancora di quel tempo, tra i fogli dell'Archivio Balestrini relativi al periodo tra il 12 dicembre 1995 e il 17 dicembre 1998, nella documentazione relativa alla collaborazione di Nanni con la rete televisiva franco-tedesca Arte, c'è la proposta di un film documentario dal titolo *Apocalypses*, che lui aveva progettato assieme a Paolo Fabbri (non ho ulteriori dettagli in merito); saltiamo allora in avanti di pochi anni: nello stesso 2003 dello *Sfinimondo* (titolo, rileverei, tanto per lui dichiaratorio per una chiave soft-apocalittica...) il tema apocalittico nel trattamento di Balestrini frutterà, stavolta in terra emiliana, un differente esito spettacolare: presso la Corte Ospitale di Rubiera, nella realizzazione per la regia di Franco Brambilla di *I sette sigilli. Apocalisse infinita*, messa in scena dell'Apocalisse di Giovanni, reinterpretata nel mondo contemporaneo (ove i sigilli sono: guerra, morte, carestia, stermini – quelli perpetrati dall'uomo bianco, – catastrofi naturali, biotecnologia, eugenetica). Lo spettacolo, frutto di un'interazione fra il poeta e il teatrante, svela il suo intento a partire da una riflessione di Emil M. Cioran, riportata nel programma illustrativo dello spettacolo: «“Presto sarà la fine di tutto; e vi saranno un nuovo cielo e una nuova terra”, leggiamo nell'Apocalisse. Eliminate il cielo, conservate soltanto la “nuova terra” e avrete il segreto e la formula dei sistemi utopistici... la prospettiva di un nuovo avvento, la febbre di un'attesa essenziale». La scrittura balestriniana applica i suoi procedimenti e le sue interferenze a contatto con la struttura del testo giovanneo; ed è ancora il programma di sala a illustrare ulteriormente il valore “apocalittico”, che si riversa intero nella pratica di Nanni: se ciò che interessa è assumere «il carattere [...] profetico e utopico», proprio del testo visitato (e del suo paradigma); come una promessa di rigenerazione.

Di fatto, la natura di 'happening' permanente, teso alla condivisione e progettazione (“cospirativa”, potremmo dire), che l'opera-movimento (l'operare multipiano) di Balestrini particolarmente detiene, si realizza appieno nell'ampiezza d'uno spazio pubblico, se non direttamente spettacolare (il contesto cui si allude, e con cui si

interloquisce, nell'irresistibile e sempre variato poemetto de *Il pubblico della poesia*, affidato alla pronunzia della enigmatica e mutante Signorina Richmond, è da intendere *anche* in questa chiave); e la poesia, sottomettendosi all'atto dell'esser-veduta nel suo procedimento materiale ('spectare'), si fa strumento volto alla destituzione di ogni ordine di spettacolarità (sociale), per via di una tensione situazionista mai troppo evidentemente esplicitata (oltre ad alcune specifiche pagine dell'*Orda d'oro*, e a documenti e interventi inclusi nei numeri di "Quindici", ricorderei però l'affatto tempestiva riproposta della *Société* corredata dai *Commentaires*, il 1990 nella sua collana di "Immaginari" per SugarCo, nella immediata vigilia dell'avvento del berlusconismo...).

In *Caosmogonia*, e con più evidenza nel testo che conclude la raccolta del 2010, *Istruzioni preliminari*, il paradigma giovanneo, d'una fine o uno sfinimento come occasione di nuova nascita, si realizza ancora una volta – l'ultima probabilmente – nell'arco d'una possibile esperienza rivoluzionaria: da «il nostro mondo sta scomparendo / i tramonti succedono ai tramonti» (quasi autocitazionale, dagli esordi di *Come si agisce*), a «secondo una prospettiva rivoluzionaria / un altro mondo sta aparendo»... È da questo punto che la semantica dell'apocalisse sembra virare più decisamente sull'ordine della catastrofe (tardocapitalista), vampira ormai d'ogni residua energia di rivolgimento: estenuativa ma ancora generante (cosa?); e bisognerà allora pensare all'inconcludibile-apocalittica fluidità oleosa, che anima l'opus digitale in immaginimovimento di *Tristanoil* (Kassel 2012, e poi a seguire), generato da una costola dell'esordiale romanzo (anti-, naturalmente, e per eccellenza), il *Tristano* del '64, che Nanni da poco (2007) aveva potuto ripubblicare in quella forma di "romanzo multiplo" che per esso aveva immaginato fin dall'inizio (ora reso possibile per via di una tecnica tipografica generativa solo di copie uniche, nel riposizionamento random delle varie lasse del libro). Infinito filmico autoricombinante, *Tristanoil*, evanescente ma persistente come la materia che evoca (il petrolio), opera espansa e impossibile come alcuno scorrimento di immagini mai probabilmente (come forse nemmeno il Warhol formato *Empire* avrebbe

potuto osare), «melting pot evenemenziale apocalittico autogenerativo» (la definisce Manuela Gandini in un testo, *Oil*, leggibile anche sul sito ufficiale dell'autore), muta/impietosa contemplazione dell'Olio del Capitale, vischioso pervasivo infinito petrolio capitale, nella sua coazione a riprodursi, rigenerarsi, pervadere, soffocare. Ma forse, ancora, in quel medesimo ordine (posto fra «tumulto e implosione», nello *sfarfallio* dell'«ombra del nulla») bisognerà considerare quello che a tutt'oggi rimane forse l'ultimo testamento della poesia balestriniana, e sicuramente una delle sue punte più alte (e più abissali): quelle *Radiazioni del corpo nero* pubblicate su "Alfabeta2" il 20 maggio del '19, nelle ore immediatamente successive alla sua scomparsa, quasi un 'hommage' proteso verso l'oltretomba per il novissimo, già scomparso Elio... E poi soprattutto, nella sua doppia versione (quella "reloaded" e più che raddoppiata, uscita solo due mesi dopo la scomparsa per la cura di Andrea Cortellessa), la *Violenza*, ormai *La nuova violenza illustrata*, il suo atlante di atrocità (tanto contiguo – nota Cortellessa – a quello d'un autore come Ballard, da lui lontanissimo per lingua se non per procedimenti), rappresenterà forse la 'summa' negativa, nero su nero, avvento irredimibile del corpo nero (storico-sociale) radioattivo, del senso finale di catastrofe che Balestrini sensitivamente avverte tra le pieghe dell'ultimo tempo da lui attraversato, nell'incrociarsi di tsunami e lampi di tempesta a «squarciare il cielo» illusorio di un tempo di (pace?). È qui che le forme del dissenso riflettono le strutture d'un dissesto quasi geologico, senza ritorno e senza rivoluzione; non più rigenerante. (E la tensione apocalittica sembra qui ricongiungersi ad altre zone della critica radicale maturata negli anni Settanta: quella di Giorgio Cesarano e Gianni Collu, nella netta opposizione, da loro postulata, di *apocalisse* e *rivoluzione*; e divergendo infine dalla prospettiva di Bifo, sempre condivisa, che meglio andava esprimendosi giusto nel '18 di quell'ultimissima stagione di Nanni, con *Il secondo avvento*, per cui ancora «l'apocalisse è il caos oltre il quale la visione si fa possibile»).

Se è l'Apocalisse dunque, nella duplice accezione (giovannea e catastrofica), a dettare la semantica per una parte ben consistente dell'operare di Nanni, la sua sintassi di base – dichiarata una volta di più in uno dei provvisori testamenti, che egli ci lasciò nel suo ultimo tempo, – sarà quella dell'*Esplosione*: poemetto (uscito giusto nel '19) che direttamente riflette sul tempo storico dei suoi ultimi anni e, tornando sull'orizzonte "caosmogonico" (sulla traccia multiplanare deleuzeguattariana, certo, ma più espressamente attingendo da Jean-Luc Godard), ruota, ricampionando da Bifo, sul «terremoto culturale» degli anni dell'ordalia movimentista: ma anche, per contro, sul «deserto ghiacciato dell'anima contemporanea senza futuro», e sulle energie primeve da raccogliere ancora nel fondo di una grotta invece (Altamira, passaggi del cui dépliant illustrativo vengono incollati nella serpentina di quest'ultimo, o penultimo, versificare). Quella dell'esplosione suona, qui, come una cifra retorica almeno quanto come un richiamo all'attualità storica (dicevamo), tramite il conflagrare/cospirare della terna di dimensioni (fonti) rimontate a contrasto; e singolarmente sembra chiudere il cerchio dell'*esplosione*, lì vitalizzante («aspirando l'esplosione nell'istante / inatteso»), aperto fin nei primi versi del poemetto, *Corpi in moto e corpi in equilibrio* (da cui abbiamo prelevato anche per l'epigrafe), che Nanni volle riconoscere come il punto di partenza del suo percorso poetico (ma, a dirla molto per inciso, sulla datazione '54-'59 dichiarata per *Come si agisce* è lecito nutrire qualche dubbio, se questi *Corpi in moto*, che aprono la raccolta, sono intarsiati di citazioni dalla traduzione di *Male and Female: A Study of the Sexes in a Changing World* di Margaret Mead, uscita per Il Saggiatore giusto nel '62).

Nel giustapporre, in posizione postfatoria, un breve quanto illuminato commento o "scorcio" al poemetto, forse ultimo, del '19 (pubblicato per le edizioni del Verri), Paolo Fabbri, citando il Lotman de *La cultura e l'esplosione*, chiarisce come la dinamica delle intersezioni (le divergenti semantiche di cui sono portatori i tre testi) vada a creare appunto «un'esplosione di senso, generando nuovi sinonimi e nuovi antonimi rispetto ai testi di partenza». Nella semantica balestriniana, esplosione vale a designare, di norma, un evento rivoluzionario,

improvviso ma che «non accade in un istante [...] un segnale che per scoppiare ha bisogno del suo tempo» (cito ancora dall'intervista del '18 alla Mudima), un comporsi di tracce. Ma il cui avverarsi può aver luogo (Lotman) giusto nell'istante dell'*imprevedibilità*: quando un «momento di sviluppo dinamico» può creare «una situazione di imprevedibilità di principio». A dirla con Fabbri, in Balestrini il dispositivo poetico insomma «brilla, come si dice di una mina, con una liberazione d'energia brusca e violenta»; non ci sorprenderà dunque che l'intero arco del suo operare (non solo) in versi si sviluppi fra due marche di detonazione, che la racchiudono come in un'infinita, inconcludibile parentesi...

Ora, al di là degli esiti testuali, e degli specifici *procedimenti* del loro *agire*, (parafrasando il titolo del volume primo delle *Poesie complete* per DeriveApprodi), ciò che importa, nel limite della memoria che sto provando a dipanare, è la strategia, organica e disseminante, per disegno e per istinto, di fare/farsi nodo, rete, di far sì che convergano fasci di relazioni e – ancor più – di forze, verso un vortice composito di sinergie. L'arte discreta, spesso occultata, di far-movimento, di raccordare e inventare spazi all'*agire*, propria dell'attivismo testuale non soltanto, di Balestrini (e che per molti versi implica la sua stessa inarrestabile tensione "montaggistica", lo stesso espandersi oltre-lettera del suo occhio-linguaggio: e da questa tensione, da questo espandersi, è implicata), il suo modo "cospirativo" di tessere campi di discorso (tanto più esemplare nella varia progettazione degli strumenti del periodico, e sin dalle strutture del loro impaginarsi, da "Quindici" ad "Alfabeto2"), è forse l'eredità davvero impressionante lasciataci da Nanni, e cioè quella che (tra le desolazioni dell'era, nell'«implodere / dopo il collasso») sembra ormai impossibile da raccogliere e rilanciare, e dal fondo del Deserto Ghiacciato.

È probabile che sia giusto in questo attivismo che meglio vada a esprimersi la vocazione balestriniana all'"invisibilizzarsi" (al di qua, ma anche al di là, della semantica dell'epos movimentista degli *Invisibili* pronunciato già postumo, nel 1987, dal fondo degli «anni di merda» – come Nanni medesimo avrebbe marchiato gli Ottanta in un suo poemetto); ossia, ad assorbire la voce e le voci, impresse sul nastro, da sbobinare (nel segno del tape-mark ma assai più astratto, più

concettualista alla sua origine), da trascrivere non per parassitarle ma per restituirle alla loro “verità” folgorante e straniata. Vocazione che trova un esito ancor più radicale e coerente nel momento in cui Nanni, nell’ordire progetti (gruppi, riviste, eventi, redazioni, mediazioni, collane), sempre determinante, finisce per assorbirsene, per agire la sua forma di regia solo mimetizzandosi tra le quinte. E (nei romanzi, certo; ma il procedimento è in lui assolutamente quello base), «io non dico una parola, è il personaggio che esprime le sue idee [...] c’è la pura voce, anzi l’impura voce: perché quella che è la vera voce dei protagonisti della storia acquista una sua forma grazie al mio mestiere di scrittore, o trascrittore se vuoi, il cui compito è quello di operare sul linguaggio» (detto in un’intervista del 2018 ad Andrea Cortellessa, pubblicata postuma su “Alfabeta2”). E sarebbe da scrivere, da parte di qualche ricercatore stoico quanto ostinato, la storia segreta e infinita del suo essere pubblico; essere pubblico-in-poesia (privo di cedimenti a spazi di privatezza), a fronte di un (invisibile, improbabile, pure) pubblico-della-poesia...

Ma tornando allora sulla costante apocalittica; in quanto, certo, prospettiva di una possibile palingenesi, tutta da determinare; ma insieme esclusione catastrofica dell’idea di futuro, come incombere (implosivo) del nulla, dentro e al di là della parabola dell’«immanentismo felice» che fu della stagione del ’77, al culmine dell’era della Grande Rivolta. Quando insomma ebbe atto «una critica di ogni investimento psicologico sul futuro, e la rivendicazione di un’immanenza senza residui, di un vivere nel presente» (o *nel mezzo*) «che non lascia spazio alle ideologie né alle attese», ma così ineluttabilmente anticipando il “no future” del punk (che subito al tramonto di quella stagione dilagherà nella coscienza contro-culturale). Traggio queste note da *L’orda d’oro. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale* (titolo-manifesto, ancor più esplicitamente di altri balestriniani) scritto (composto) a quattro mani con Primo Moroni, con l’ausilio di sodali come Franco Berardi (Bifo), Franca Chiaromonte, Gairo Daghini, Letizia Paolozzi (in prima edizione

nell'88, e poi, nella revisione e integrazione di Sergio Bianchi, a partire dal '97 in diverse riedizioni). Ed è questo forse il vero grande romanzo storico, imponente romanzo-saggio collettivo, progetto mobile in cui Nanni si invisibilizza una volta di più; non importando, rielaborando, manipolando voci, ma lasciandole disponibili nella loro evidenza, e letteralmente, dietro esse, scomparendo; o altrimenti, cedendo a Moroni (presumibilmente) il compito d'una attenta, minuziosa, profonda ricostruzione dell'ircocervo di quella intensissima e pur breve stagione, del suo (diremmo col Balestrini dell'origine) fatalissimo *passare bruciando*. Fedele del resto al principio che quella del poeta «non è la comunicazione dello storico di professione... il poeta racconta attraverso le emozioni del periodo in cui scrive» (dalla citata intervista del '18).

Qui, il foglio di montaggio insomma resta sospeso, esibendo per la gran parte il suo materiale di partenza accanto ai paragrafi di cui sono responsabili i curatori e i redattori; già formalizzato, ma che ci appare per paradosso ancora informe, nella rinuncia ascetica, da parte di Nanni, di apporvi la propria mano, di trattarlo, riconvertirlo nelle lasse del suo procedimento testualizzante e narrante. Eppure, specie avvicinandosi alla prospettiva del '77, le posizioni "rappresentate", pur depurate d'ogni trascendentale geometrismo (quello che anima le pratiche di "caso ordinato", proprie di Nanni), sembrano poter elettivamente sintonizzarsi sul senso balestriniano dell'agire esplosivo/apocalittico; come nel passaggio (antiedipico) opportunamente isolato dal libro *Alice è il diavolo* del collettivo A/traverso (di cui Bifo fu presenza attiva e carismatica): «Far saltare la dittatura del Significato, introdurre il delirio nell'ordine della comunicazione, far parlare il desiderio, la rabbia, la follia, l'impazienza e il rifiuto»...

La *grande ondata*, dunque; per semplificare fra il '68 e il '77 (ma le prime quattro sezioni narrano invece la storia anteriore, gli anni Sessanta della rivolta esistenziale, il definirsi in essi dell'area della controcultura, il ruolo sottile ma determinante della corrente italiana del situazionismo, la frattura del movimento comunista...). «Come raccontare tutto questo senza appiccicare etichette e definizioni, senza cadere nella trappola dell'ideologia, senza gratificare l'avversario di sempre con la ricostruzione di mappe e geometrie?», si chiede il

coautore, Moroni, nel prefare la seconda edizione (1997). «Forse attraverso frammenti e discorsi, dentro i sentieri labili della memoria e lasciando parlare le differenze», in una sorta di «oltraggioso soggettivismo». Ai limiti insomma d'un epos di straniamento ad altissima temperatura (che è passo assai tipico di Nanni).

L'illuminata ricostruzione di Moroni delle ragioni dell'Orda insiste così sulla natura di "narrazione" che è propria del libro, o di un "raccontare" in quanto "rappresentare" (nel senso d'una rappresentanza cioè, non d'una rappresentazione). Nel dettaglio, il corso di frammenti che va a gonfiare in onda di piena questa composita narrazione 'in progress' (che insiste in più punti, peraltro, sull'immagine dell'*esplosione*), rilascia, in bella evidenza, scaglie atte a illustrare aree precise dell'opera (specie narrativa) balestriniana, tra *Vogliamo tutto*, *L'editore*, *Gli invisibili*, e naturalmente (poematica stavolta) *Blackout*: che resta forse la prova più astrattamente, dolorosamente autobiografica, forse più intrinsecamente narrativa, nel 'corpus' dei suoi testi. Ma giunge a proiettarsi poi su un altro dei testi estremi di Nanni, pubblicato giusto un anno e mezzo prima della sua scomparsa: *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantasette* (con Tano D'Amico) nel suo risalto grafico e fotografico (se è dato parlare di modo fototestuale, o di poesia/testualità "espansa", è questa forse, in assoluto, l'unica opera integralmente ascrivibile a quella prospettiva), e poi, nel sentito straniamento di una stagione irrecuperabile quanto profondamente impressa, una «meteora di vissuto» capace di mostrarci (il fantasma di) «un mondo futuro nuovo, giusto, intelligente, libero e felice». A piena pagina, a introdurre il dialogo fra gli autori, posto a conclusione del volume: «La rivoluzione è finita. Abbiamo vinto»; accanto, sulla pagina pari, campeggiante una citazione dal '77 bolognese di Bifo (che cita a sua volta il Balestrini della stagione delle *Poesie pratiche*): «Ma noi... Ma noi facciamone un'altra!». Per quel che concerne i prelievi, e il loro sparso (verbovisivo e brechtiano) reimpaginarsi a cartelli, in connessione del lavoro fotografico di D'Amico, scrive Nanni, in una delle appendici del libro: «Le immagini di questo libro [...] non hanno bisogno di commenti [...] Ho voluto farle parlar con parole del loro vissuto, accompagnarle con gli slogan, le scritte sui muri, le frasi dei volantini e delle centinaia

di riviste e di fogli effimeri»... *Ci abbiamo provato* sembra poter costituire insieme una ripresa (da altra angolatura e più evidente, è il caso di dire) e una rinarrazione della frammentata, singolarizzata corallità che si compone nell'*Orda*: e insieme la sua malinconica, ma anche rivitalizzante postilla, nel quarantennale del suo "bruciarsi".

Sempre nel dialogo in appendice, Nanni ritorna sulla natura di "grande festa", che fu di quella stagione, ma festa presto destinata a divenire una "festa d'addio" (di nuovo – per inciso – una variante apocalittica...). La grande ondata della "Grande Rivolta" (se insisto sul sintagma, è perché nel '99 fu da Nanni adottato nel raccogliere la trilogia dei suoi romanzi dedicati alle lotte: *Vogliamo tutto, Gli invisibili, L'editore*), verrà risucchiata e fatta implodere nelle stanze segrete delle occulte macchinazioni di Stato. Questo l'epico quanto desertificato explicit dell'*Orda* nella versione dell'88, dal cuore stesso degli "anni di merda", prima che, nelle edizioni successive, materiali ulteriori venissero apposti: «Nei grandi labirinti metropolitani regna il silenzio della separatezza e dell'impotenza, i volti "serializzati" dei "politici" ripetono parole prive di senso dagli schermi televisivi. Sono iniziati gli anni Ottanta. Gli anni del cinismo, dell'opportunismo e della paura».

L'ultima sezione dell'*Orda* è dedicata a *La comunicazione, la cultura, gli intellettuali*; e ci riporta dunque (senza però esplicitamente nominarla), appena un po' indietro, alla dialettica deflagratoria già avviata, ed esaurita (esplosa/implosa) nell'esperienza di "Quindici": a quel progetto insomma – che presumiamo in tutto balestriniano benché collegialmente discusso con i sodali del Gruppo '63 – di un «giornale "continuo"» (così lo si definisce nell'editoriale del primo numero) che, nell'immediatezza dell'avvento di quegli antagonismi culturali e sociali poi *narrati e rappresentati* nell'*Orda d'oro*, costituisce già un primo e più aperto – meno determinabile – «atlante delle controculture» (Cortellessa) attive per tutti gli anni Sessanta. E specificamente, attive, entro la galassia delle avanguardie neo e post (prima e dopo il '63, da Napoli a Genova, poi da Firenze a Mulino di Bazzano, fino ai fogli movimentisti bolognesi e romani, fra "A/traverso" e "Oask?!"), che

usciva lì allo scoperto, accantonando più o meno discretamente la protezione del letterario (già prima di quel '67 tanto evidentemente – a voler dirla col Manga – “menzognera”), la protezione del linguaggio stesso come principio di (de)formalizzazione. Un progetto, una dialettica, e anche, un eroico fallimento, attuatisi giusto *nel mezzo*, appunto, di un tempo esplosivo, utopisticamente proteso verso una nuova genesi ma anche, fatalmente, verso l'abolizione (terminalmente apocalittica) di alcuna ipotesi di futuro (quella coscienza che avrebbe pervaso l'epos collettivo del '77, e il suo autoprogrammato fallimento); subito nell'editoriale del primo numero, non firmato ma interpretante appieno il concetto del movimentismo balestriniano, si chiarisce che «“Quindici” non ha nulla da dichiarare, anche perché si ripromette d'essere parziale e contraddittorio. “Quindici” spera di diffondere dubbi e di rovinare alcune certezze: d'essere, insomma, un sano elemento di disordine». – Il clamoroso atto di autodimissione dalla direzione della rivista, da parte di Giuliani nel numero del marzo '69 – per il disagio avvertito nei confronti della «rognia politicosa» d'una coazione al Dissenso, determinatosi progressivamente nell'ambito della rivista con la sua (snaturante, a suo vedere) inclusione di scritti, materiali, documenti provenienti dall'insorgere della Grande Rivolta, e il rivendicare piuttosto il diritto (rivoluzionario) dell'incertezza – questo atto, è ciò che meglio illustra il repentino cambio di prospettiva che l'orizzonte culturale dovrà conoscere nel compiersi d'un'esplosione già volta al suo orizzonte apocalittico (catastrofe – sappiamo ormai – più che promessa di altra genesi/generazione). Eppure, nello scritto immediatamente a seguire di quel numero, Eco chiuderà la sua ampia disamina delle contraddizioni e aporie dell'esperienza di “Quindici”, sulla necessità di «ammettere che il giornale è diventato quello che è anche perché il nostro discorso di ieri ha contribuito a portare le cose a questo punto»; e di non guardare a modelli di cultura, quelli negativi (in quanto «Kultura di classe») ma anche quelli positivi, che gli eventi della stagione, che “Quindici” ha documentato fornendo ulteriori elementi e strumenti di autocoscienza – erano ormai sul punto di svuotare.

Ma infine; non è possibile forse intendere il senso di Nanni per l'Apocalisse, senza riferirsi all'uscita in versi dell'86, quella successiva a *Blackout*, postata dalla quiete provenzale dell'esilio (in seguito alla fuga avventurosa, dopo il 7 aprile). Si tratta di 49 "sonetti", in cui per nulla indifferenti appaiono datazione e collocazione: Provenza 1980-1983. E dunque, alla determinante storica (la coazione all'esilio, da quella sorta di delocalizzato, più solare Finisterre), si aggiunge quella letteraria, proceduralmente poetica: il dimorare nella patria di una poesia dell'esilio e soprattutto di Arnaut, che tanto a fondo, per fermo volere ma con la massima libertà, avrebbe inciso sulla «regolarità sbilenca» (Fabbri, ancora) della sua produzione in versi, sin dal tempo di *Come si agisce* (e nel modo più evidente e spettacolare, in *Caosmogonia*, e specie, lì, nelle conclusive, sestinate *Istruzioni preliminari* di cui sopra... dove anche, specie nel sequenziarsi dei "tramonti" – nello spettacolo d'un melanconioso inabissarsi, più fotogenica variante di apocalisse, – tornano motivi dei *Corpi in moto* di *Come si agisce*). Eppure, a esser richiamata dal titolo, non è un'apocalisse: non qui; non più, o non ancora. È una *Ipocalisse*, invece; non un disvelare, un portare all'evidenza, ma un nascondere *sotto*, o forse *tra*, le maglie del linguaggio, la tramatura delle parole (moto elettivo dei procedimenti della lirica occidentale). O forse invece, una denuncia di quanto «la palude delle sintassi» costringa «la forma» (cito da *Istruzioni preliminari*), la seppellisca nell'incombere della sua mota? Nel rispondere a una domanda sulla comunicazione poetica, nell'intervista (cit.) del novembre '17 in relazione, ricordiamolo, a un esplicito contesto rivoluzionario (la mostra "Ottobre Rosso", nel giorno del centenario della rivoluzione), Nanni aveva detto a proposito dello «scompaginare la sintassi» (segnatamente di Dante) – con le sue dinamiche di *alterazione* e *disassemblaggio* – che, se ciò avviene, non è solo «per una questione di ritmo, di rime», ma è soprattutto «perché scombinando l'ordine delle parole possono emergere significati nascosti»; e ciò, può aver luogo solo nel «rompere i significati e la colla di tutti i significati, che è la sintassi». *Far urtare fra loro le parole*, insomma; è questo il verbo rivoluzionario-permanente che, dalla pratica balestriniana, inappagabile è incarnato: l'eredità che per il movimento tutto del suo operare, per il medesimo

suo essere opera-movimento, non smette di consegnarsi ad ogni punto di fuga delle (e dalle) Apocalissi, che continuano a succedersi, senza più proporre ombra di Genesi; che sono *qui*, sempre più sottili più invisibili, a stringere d'assedio.

21 marzo 2020 dall'urbe deserta

Bibliografia

- Balestrini, Nanni, *Gli invisibili*, Milano, Bompiani 1987.
- Id., *La grande rivolta (Vogliamo tutto – Gli invisibili – L'editore)*, Ed. Aldo Nove, Milano, Bompiani, 1999.
- Id., *Tristano. Romanzo multiplo*, prefazione di Umberto Eco, Roma, DeriveApprodi, 2007.
- Id. (ed.), *Quindici: una rivista e il Sessantotto*, con un saggio di Andrea Cortellessa, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Id., *Tristanoil*, libro+dvd, con testi di Manuela Gandini [et. al.], Genova, Il Canneto, 2012.
- Id., *Antologica. Poesie 1958-2010*, Ed. Ada Tosatti, Milano, Mondadori, 2013.
- Balestrini, Nanni, *Poesie complete*, 3 voll., Roma, DeriveApprodi, 2015 (vol. I, 1954-1969: *Come si agisce e altri procedimenti*); 2016 (vol. II, 1972-1989: *Le avventure della signorina Richmond e Blackout*); 2018 (vol. III, 1990-2017: *Coasmogonia e altro*).
- Id., *La nuova violenza illustrata*, Ed. Andrea Cortellessa, Torino, Bollati Boringhieri, 2019. Id., *L'esplosione*, postfazioni di Paolo Fabbri, Cecilia Bello Minchiacchi, Milli Graffi, Milano, Edizioni del Verri, 2019.
- Balestrini, Nanni – D'Amico, Tano, *Ci abbiamo provato. Parole e immagini del Settantasette*, Milano, Bompiani 2017.

Tommaso Ottonieri, *Dovuto a Nanni. (Tra senso della fine e opera-movimento)*.

- Balestrini, Nanni – Moroni, Primo, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, 2a ed., Ed. Sergio Bianchi, con la collaborazione di F. Berardi (Bifo), F. Chiaromonte, G. Daghini, L. Paolozzi, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Barilli, Renato–Curi, Fausto–Lorenzini, Niva (eds.), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del Convegno*, Bologna, Pendragon, 2005.
- Berardi, Franco (Bifo), *Il secondo avvento. Astrazione apocalisse comunismo*, Roma, DeriveApprodi, 2018.
- Cesarano, Giorgio–Collu, Gianni, *Apocalisse e rivoluzione*, Bari, Dedalo libri, 1973.
- Collettivo A/traverso, *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva*, Milano, L'erba voglio, 1976.
- Cometa, Michele, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti, 2004.
- Debord, Guy, *Commentari sulla società dello spettacolo; e La società dello spettacolo*, con una nota di Giorgio Agamben, Milano, SugarCo, 1990.
- De Michelis, Ida (ed.), *Apocalissi e letteratura*, numero monografico di *Studi (e testi) italiani*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Gialloreto, Andrea, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013.
- Liiceanu, Gabriel, *Emil Cioran, itinerari di una vita*, con *L'Apocalisse secondo Cioran* (ultima intervista filmata), Ed. Antonio Di Gennaro, Milano-Udine, Mimemis, 2018.
- Novello, Neil (ed.), *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, Napoli, Liguori, 2008.

Sitografia

www.nannibalestrini.info (sito ufficiale dell'autore), online (ultimo accesso 21/03/2020).

www.francobrambilla.it/portfolio-item/apocalisse-infinita/ online (ultimo accesso 21/03/2020).

www.sandhyanagaraja.com/works/detail/29/apocalisse-infinita online (ultimo accesso 21/03/2020).

Balestrini, Nanni, "Nanni Balestrini 1935 – 2019 - Le radiazioni del corpo nero", www.alfabeta2.it/2019/05/20/nanni-balestrini-1935-2019/, online (ultimo accesso 21/03/2020).

Cortellessa, Andrea (ed.), "Balestrini Uno, Due e Tre: letteratura, politica, Vogliamo tutto (1972-2018)", www.alfabeta2.it/2019/05/26/balestrini-uno-due-e-tre-letteratura-politica-vogliamo-tutto-1972-2018/ online (ultimo accesso 21/03/2020)

Salerno, Martina, "Intervista a Nanni Balestrini: Ottobre Rosso di poesia e rivoluzioni", di <https://lartecrit.com/intervista-nanni-balestrini-ottobre-rosso-poesia-rivoluzioni/>, online (ultimo accesso 21/03/2020)

Sanguineti, Edoardo, "Rap e poesia", *Bollettino '900*, 4-5, (maggio 1996): 9-11, www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/sanguin.htm online (ultimo accesso 21/03/2020).

L'autore

Tommaso Ottonieri

Tommaso Ottonieri (1958) ha pubblicato, in prosa, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* (1980), *Coniugativo* (1984), *Crema acida* (1997), *L'album cremisi* (2000), *Le strade che portano al Fucino* (2007); in versi, *Elegia Sanremese* (1998), *Contatto* (2002), *Geòdi* (2015); in critica-teoria, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema* (2000). Nell'identità anagrafica di Tommaso Pomilio (con la quale è Prof.

Tommaso Ottonieri, *Dovuto a Nanni. (Tra senso della fine e opera-movimento)*.

Associato presso La Sapienza di Roma) è autore di numerosi contributi sulla cultura letteraria e interartistica otto-novecentesca italiana.

Email: t.ottonieri@gmail.com

L'articolo
[sezione a cura della redazione]

Data invio: 21/03 /2020

Data accettazione: 29/03 /2020

Data pubblicazione: 30/05/2020

Come citare questo articolo
[sezione a cura della redazione]

Ottonieri, Tommaso, "Dovuto a Nanni. (Tra senso della fine e opera-movimento)", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. T. Spignoli - C. Pieralli, *Between*, X.19 (2020), www.between-journal.it/