

di Andrea Cortellessa

Ogni crisi storica si può guardare da due punti di vista. Come la fine di qualcosa – o come l'inizio di qualcos'altro. Naturalmente ogni crisi storica, in realtà, è *entrambe le cose*; ma appunto il guardare le cose da un loro lato o dall'altro ne cambia alquanto la percezione. L'impressione di chi al Sessantotto guarda *da dopo* è che esso sia stato – sin da subito – un Mito. Una favola d'identità collettiva, cioè, della quale è impossibile chiedersi l'originaria *verità*. Tanto più se, come ha scritto Giuseppe Carlo Marino, «per i sessantottini il bizzarro mescolamento delle idee e l'ibridazione reciproca di fedi, laiche o religiose, e ideologie, di sogni utopici e di ipotesi di lavoro, costituivano, indivisibilmente, la singolare metodologia di una specifica cultura».

Nel decennio i cui nodi vennero al pettine del Sessantotto, uno spazio letterario (o più generalmente culturale) con queste caratteristiche di «metodologica» multanimità (finanche litigiosa, come la storia di «Quindici» provvederà a dimostrare) c'era, eccome: la neoavanguardia. L'editoriale del primo numero della rivista (attribuibile ad Andrea Barbato) annuncerà: «Niente è più superfluo delle dichiarazioni d'un nuovo giornale. "Quindici" non ha nulla da dichiarare, anche perché si ripromette d'essere parziale e contraddittorio». I non così astratti, allora, furori neoavanguardistici si possono considerare entro il grande ciclo della Contestazione: l'ascesa nei tardi anni Cinquanta, la prima acme all'inizio del decennio seguente, la fase esplosiva con gli scontri del '66-68. E infatti «Quindici» fu anzitutto il grande collettore delle controculture del decennio precedente: dal movimento nonviolento americano contro il Vietnam alle parole d'ordine di «Che» Guevara, dalla cronaca della repressione Oltrecortina (ancora largamente minoritarie, a sinistra, prima dei traumatici fatti di Praga) alla teologia della rivoluzione, dalla scoperta del potenziale liberatorio delle droghe alla lotta di Basaglia contro la psichiatria concentrazionaria. E poi naturalmente, onnipresenti sin dal numero 1, i movimenti operai e quelli studenteschi.

A partire dal numero 7, con gli echi dell'occupazione torinese di Palazzo Campana, il rapporto fra polemica culturale e letteraria e intervento diretto della «realtà esterna» appare capovolto. Una tale prevalenza dei documenti viene definita da Alfredo Giuliani, all'atto di abbandonare la direzione col numero 16, «Ortodossia del Dissenso», o «Dissenso Comune». Erano state le antenne di Manganelli a captare per prime il pericolo: pubblicando già sul numero 2 quel celebre sarcastico apologetico *Alcune ragioni per non firmare gli appelli* (che va letto nel suo contesto: quando il divampare della guerra dei Sei giorni destò la prima ondata di appelli di intellettuali, appunto, di una serie lunghissima e tuttora in corso...). Uno come Giuliani non tollerava che lo spazio della rivista venisse invaso da materiali che da un punto di vista letterario gli apparivano (e non si può davvero negare fossero) informi, aduggiati da un lessico e da una sintassi che gli abusi gruppettari degli anni seguenti renderanno, alla lunga, indigeribili a tutti.

Nel numero successivo la redazione appare spaccata da parte a parte. Da un lato Renato Barilli rivendica l'esigenza di salvaguardare uno spazio

all’“autonomia” dell’estetico. Dall’altro Nanni Balestrini, che succede a Giuliani nella direzione, nega qualsiasi spazio a un sapere artistico-letterario separato dagli eventi: *what the age demanded* è «*la distruzione* radicale delle forme dell’arte borghese». L’*impasse* era ormai vicina a bloccare i lavori della rivista, e con essa il ciclo storico della neoavanguardia. Per dirla con Gian Carlo Ferretti: dalla *letteratura del rifiuto* al *rifiuto della letteratura*. O, come dice Francesco Muzzioli, «tra la rivoluzione *nella* letteratura e la rivoluzione *senza* la letteratura». I conti saranno tirati da Mario Perniola nell’ultimo numero della rivista. Per il giovane filosofo non è l’arte «borghese», bensì l’*arte in quanto tale* a fare problema; non ha senso «far uscire l’arte dal ghetto in cui si trova [...]: l’arte è il ghetto». Perniola arriva a tali posizioni rielaborando i principi dell’*estrema avanguardia del Novecento*: sono i Situazionisti che portano alle estreme conseguenze la tendenza all’autosuperamento dell’arte incarnata, nella prima metà del secolo, da Dada. Matrice decisiva, questa, nel Sessantotto: quella promossa dall’Internazionale Situazionista a Strasburgo, nell’autunno del 1966, è la prima rivolta studentesca europea. E non è un caso che, già al numero 7 di «Quindici», venga allegato il giornale studentesco milanese «S», che (sin dal titolo) al Situazionismo fa esplicito riferimento.

In questo senso il Sessantotto non va inteso come Fine di una Cosa. Piuttosto Inizio: di un ciclo che avrà nel Settantasette la sua vera, ultima e autocombusta manifestazione, il ciclo dell’Uscita-da-Sé, dell’Arte e *insieme* della Politica, della loro Disseminazione in quello che un altro protagonista segreto del Sessantotto, Maurice Blanchot, definiva il *Fuori*. Così l’incontro-scontro tra il Sessantotto e la Neoavanguardia appare più necessario e, anzi, decisivo. Le urgenze del momento rendevano improvvisamente letterale una tendenza all’*esteriorità* e al *fare* (due titoli esemplari di Balestrini: *Come si agisce* e *Poesie pratiche*) che era peculiare di una componente essenziale della neoavanguardia.

Eloquenti le tambureggianti, epiche cronache teatrali di Pagliarani: a partire da quella sul Living Theatre sul numero 2, tutta nella chiave di una rilettura di Artaud. Sul numero 5 lo stesso Pagliarani s’interroga sul senso dell’«intervento del pubblico come elemento costitutivo dello spettacolo»; mentre quello che sarà di lì a poco un teorico-chiave degli “sconfinamenti” degli anni Settanta, Giuseppe Bartolucci, sul numero 11 invoca la «morte immaginaria [...] della localizzazione architettonica del teatro» e l’espansione nella società *esterna* delle «ipotesi di drammaticità» che quel laboratorio chiuso tradizionale avvertivano, ormai, come carcerario.

Passa un anno e il 4 luglio 1969, a Spoleto, va in scena l’*Orlando Furioso* nella riduzione di Edoardo Sanguineti e per la regia di Luca Ronconi. Con le sue macchine e i suoi paladini Ronconi occupa l’intero spazio a disposizione, per poi debordare anche da quello e dilagare nelle piazze italiane ed europee di un’estate indimenticabile. Il successo è travolente, orgiastico. Gli spettatori, issatisi sulle assi-pedane lanciate sulle piazze, soccorrono i paladini «caduti» in duello: immagine vibrante dell’*uscita* di un’intera società da cardini che sembravano fissati da sempre. Sull’ultimo numero di «Quindici» Cesare Milanese trova una sigla memorabile: «Il volo dell’ippogrifo [...] vale per quello che si vede: per un gesto d’*uscita*».

L'estasi, la tensione a *uscire fuori di sé* della quale «Quindici» offre teoria e pratica, è la dimostrazione dell'inadeguatezza di quell'ingenerosa vulgata che usa contrapporre il Sessantotto al Settantasette: l'uno che avrebbe «vinto» (nel costume) ancorché (e anzi a ben vedere proprio perché) «perdente» (politicamente); mentre l'altro – confuso, minoritario, velleitario – questa partita non avrebbe neppure iniziato a giocarla. Se invece è proprio quella all'*uscita* la più autentica tensione sessantottina, non si potrà non riconoscere come proprio il Settantasette abbia proseguito con coerenza tale ciclo. Proprio in ambito teatrale la continuità non potrebbe essere più evidente: le festose immagini della città percorsa dai cortei mascherati di Giuliano Scabia e del DaDAMS settantasettino, nel «Carnevale a Bologna» di cui ha parlato Marco Belpoliti, testimoniano il divenire effettivo, coloratissimo, dell'apertura sessantottesca.

Quella della Luna è poi la madre di tutte le profezie, di tutte le estasi. La letteralizzazione di tutte le metafore. Proprio in quel luglio 1969 si consumava un'altra «uscita»: quella dell'umanità dal proprio ancestrale vincolo terrestre. Solo che, dopo millenni di tensione desiderante verso l'alto, la «conquista» mostrerà presto il volto deludente che pertiene, forse, a ogni conquista. Il «piccolo passo per l'uomo ma un grande balzo per l'umanità» di Neil Armstrong inconsapevolmente utilizzava una delle più tipiche metafore del poetizzante formulario maoista, quella del grande balzo in avanti. Ma mentre l'anno prima per il Kubrick di *2001: Odissea nello spazio* la Luna del futuro (cioè del nostro presente) è sede di colonie umane, nel dicembre del '72 Eugene Cernan della missione Apollo 17 sarà – almeno sino a oggi – l'ultimo uomo a calcare il suolo del satellite.

Come in un oroscopo, allora, la traiettoria della neoavanguardia si disegna tra due antitetiche immagini della luna: a un capo, col massimo di culturalistica labirinticità, nella selenografia secentesca junghianizzata dal poemetto d'esordio di Edoardo Sanguineti, *Laborintus*; all'altro, con un massimo di prosaico sfruttamento macroimprenditoriale. L'allunaggio di Armstrong e soci trova la sua più irriverente celebrazione nell'ultimo manifesto allegato a «Quindici», il logo della missione Apollo semicancellato dalle scritte furiose della protesta operaia: «DOVE È ANDATO A FINIRE IL PROGRESSO? [...] IL PROGRESSO, COME SEMPRE, È FINITO NELLE TASCHE DEI PADRONI». Quanto mai allegorico che l'obiettivo di tutte le tensioni e di tutti i desideri, una volta raggiunto, si rivelò nient'altro che LA LUNA DEI PADRONI. Segno forse, però, che non c'era davvero nulla da «vincere». Certo non il senno di Astolfo, comunque. Se è davvero tale – così almeno ci insegna questa storia – la rivoluzione non vince nulla. Finché dura, è.

[Dalla postfazione al volume: *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*. A cura di Nanni Balestrini, Feltrinelli, Milano 2008.]