

## VIOLENZA DI TEMI E VIOLENZA DI LINGUAGGIO IN *L'EDITORE* DI NANNI BALESTRINI

*Loredana de Stauber Caprara\**

**Resumo:** Dezesete anos após a morte de um conhecido editor milanês, num atentado terrorista nunca esclarecido, um grupo de seus ex-colaboradores e amigos decidem realizar um filme sobre aquela trágica morte. Mas o que realmente aconteceu e qual foi a verdadeira personalidade do editor morto? O romance, relato do falimento do filme, mediante a técnica do *patchwork*, permite ao autor relatar todas as opiniões sem se pronunciar.

**Palavras-chave:** narrativa, romance contemporâneo, violência, literatura e política.

"Ore 14.30 il cadavere giace sul tavolo di maiolica bianca attraversato da scanalature lungo le quali può scorrere il sangue il corpo è nudo e la pelle è singolarmente pallida color bianco avorio su fondo grigiastro è questa la prima indicazione esteriore che la morte sia sopravvenuta per dissanguamento il professore fa un cenno il tecnico di settore l'uomo cioè che esegue materialmente i tagli affonda il bisturi con moto circolare tutt'intorno alla nuca il cuoio capelluto viene scalpato e rovesciato sul volto è il primo atto del sezionamento vero e proprio nel silenzio stride la sega circolare che incide per intero la calotta cranica se ne toglie la *sommità il cervello è allo scoperto*

*ma non c'è nulla qui niente picchi niente vita niente ascensioni né questa sommità era esattamente una sommità non aveva sostanza non solide basi essa pure crollava qualunque cosa*

---

\* Professora de Língua e Literatura Italiana junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

CAPRARA, Loredana de Stauber. *Violenza di temi e violenza di linguaggio in L'editore* di Nanni Balestrini.

*fosse si sbriciolava mentre egli precipitava precipitava nel vulcano che doveva avere scalato dopo tutto sebbene ora avesse nelle orecchie quel rumore di lava che trabocca orribilmente era in eruzione ma no non era il vulcano era il mondo stesso che stava esplodendo che esplodeva in neri grumi di villaggi catapultati nello spazio e lui che cadeva in mezzo a tutto ciò nell'incredibile pandemonio di un milione di carri corazzati nel bagliore di dieci milioni di corpi fiammeggianti cadeva entro una foresta cadeva*

quando il bisturi prende a funzionare alle 14.30 i preliminari dell'autopsia sono già in corso da due ore..."

Così inizia il romanzo di Balestrini *L'editore*, (Milano, Bompiani, 1989). Il discorso, diviso in paragrafi separati da uno spazio, privi di conclusione logico-sintattica e di punteggiatura, procede per analogie formali e per suggestioni semantiche, con evidenti differenze stilistiche.

Il primo blocco ci descrive, nel linguaggio tecnico di un rapporto di medicina legale alternato a toni più genericamente giornalistici, l'autopsia di un uomo che è morto dissanguato. Ne è prova il pallore straordinario della pelle. Un elemento che ritornerà nel testo, assumendo, via via, connotazioni sempre più elegiache.

Il secondo blocco, in modo totalmente inaspettato, cambia di registro. Infatti si tratta di un brano di romanzo – il risvolto di copertina ne dà il titolo ma non l'autore: **Sotto il vulcano**. Il romanzo sarà citato più avanti dallo stesso Balestrini tra le opere che si leggevano all'epoca in cui si svolgono i fatti narrati. Il linguaggio, violentemente impressionistico, carico di emozione, crea un contrasto scioccante con quanto precede e segue. Ma, a una primissima lettura abbiamo l'impressione che alla descrizione del trattamento a cui è sottoposto il cadavere segua l'ultima immagine registrata dal cervello ora posto allo scoperto. L'unione dei due testi è data formalmente dalla parola **sommità** e, semanticamente, dall'immagine del **precipitare**, dell'**esplodere**, del **cadere** che trasportano il lettore, con grande pathos e partecipazione, all'esplosione che ha provocato la caduta e la morte tragica dell'uomo sottoposto ad autopsia.

Poi, nel terzo blocco e fino quasi alla fine del capitolo, ritorna il rapporto tecnico legale. Una seconda citazione dal romanzo riappare soltanto nel penultimo blocco con un'immagine di morte e di solitudine confortata dall'ambiente naturale circostante:

"egli poteva sentire la sua vita rifluire dal corpo come fegato trinciato spandendosi nella *tenerezza dell'erba era solo dov'erano gli altri? o non c'era mai stato nessuno?*"

La morte è vista come solitudine estrema, momento in cui rimane soltanto il contatto con la natura e con la terra che, maternamente, accoglierà e proteggerà da ulteriori offese.

Nelle "scene" successive (così sono denominati i capitoli), dodici in tutto, il procedimento formale è più o meno lo stesso. L'autore si maschera dietro un *patchwork* o un *collage* di brani di testi diversi.

Sul piano del contenuto invece l'orizzonte si allarga e, accanto all'editore morto, intervengono altri personaggi: un gruppo di intellettuali che, a diciassette anni da quella tragica morte, risolvono di farne un film. Così, in un gioco di specchi che rimandano dall'uno all'altro, alla storia che si vuol narrare si aggiunge il tentativo di una prima trasformazione narrativa in forma filmica, mentre il romanzo si pone come narrazione del fallimento del film.

L'artificio facilita l'alternanza nel testo di linguaggi diversi. Da una parte, una raccolta di frammenti di documenti d'epoca, poi, riflessioni e argomentazioni, dialoghi, narrazione vera e propria. Ma il passaggio da uno a un diverso frammento di testo avviene quasi insensibilmente. Non si verificano qui le rotture repentine de *La violenza illustrata* (1976), né, tanto meno, delle poesie dell'autore, basate sull'assurdità degli accostamenti lessicali.

Per quanto riguarda l'intreccio, il romanzo, se così si vuol chiamare, inizia con il resoconto dell'autopsia e finisce con i funerali dell'editore: i due punti culminanti, in cui si raggiungono gli effetti più alti e suggestivi. In un certo senso, come Balestrini stesso suggerisce, due momenti epici. Le scene intermedie alternano brani più o meno lunghi di estratti da giornali – la ricostruzione della morte e dell'attentato, il riconoscimento dell'editore, la sua figura contraddittoria, un'inchiesta sull'avvenimento, l'opinione dei politici – con dialoghi e conversazioni dei protagonisti in cui, dopo diciassette anni, si cerca di ricostruire la "verità" di quanto era successo. In questa ricerca che implica un'indagine sulla situazione italiana, dal movimento rivoluzionario e terrorista ai giorni nostri, sarebbe la giustificazione del film che si vuol realizzare. Tale verità, ma soltanto per quanto riguarda la morte mai spiegata dell'editore, viene conosciuta alla fine del romanzo, in un capitolo che è quasi un'appendice, attraverso una registrazione consegnata da un uomo, *deus ex machina*, che avrebbe partecipato all'attentato e assistito al tragico incidente.

CAPRARA, Loredana de Stauber. *Violenza di temi e violenza di linguaggio in L'editore di Nanni Balestrini.*

Ma chi è l'editore che dà il titolo al romanzo e che nella narrazione non viene mai chiamato col suo nome?

L'editore è un personaggio reale, notissimo in Italia: Gian Giacomo Feltrinelli. Ricchissimo, fondatore di una prestigiosa casa editrice milanese, e di un Istituto Bibliografico sul Movimento Socialista e Operaio, Feltrinelli partecipa attivamente all'estremismo rivoluzionario sorto in Italia con il '68, è amico di Fidel Castro e Che Guevara, muore nella primavera del 1972, non si sa se per incidente o assassinio, a causa dell'esplosione di una carica di dinamite con la quale doveva – pare – far saltare un traliccio che sosteneva fili di alta tensione nella campagna milanese, lasciando la città al buio e isolata.

L'autore è Nanni Balestrini, poeta dei **Novissimi**, collaboratore di riviste come **Il Verri** di Anceschi, **Quindici** e **Alfabeta**, uno dei promotori della neo-avanguardia e del *Gruppo 63*. La proposta della neo-avanguardia, opponendosi al programma contenutistico del neorealismo, privilegiava il linguaggio. Non importa – si affermava – tanto quello che si dice, ma come lo si dice: i contenuti sono, non la causa, ma il prodotto del linguaggio. Se leggiamo le poesie di Balestrini pubblicate nell'antologia dei **Novissimi** (Torino, Einaudi, 1963), ci rendiamo conto immediatamente della verità di questa affermazione. Balestrini, come dice Giuliani nell'introduzione alla raccolta, *non vuole narrare nulla*, si limita ad accozzare parole e frasi prese da contesti diversi, apparentemente senza senso. Eppure un senso ne deriva.

*"Le strutture ancora barcollanti – afferma lo stesso Balestrini nel breve saggio posto alla fine dell'edizione del '77 dei Novissimi – proliferano imprevedibilmente in direzioni inaspettate, lontano dall'impulso iniziale, in una autentica avventura. E da ultimo non saranno più il pensiero e l'emozione che sono stati il germe dell'operazione poetica, a venire trasmessi per mezzo del linguaggio, ma sarà il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile"*

Potrebbe anche essere il senso della grande confusione di idee e ideali che la proliferazione della comunicazione ha creato in quel periodo in Italia.

Infatti, soffermandoci un momento a considerare il lavoro sul linguaggio portato avanti dalla neoavanguardia, mi sembra utile riflettere su quello che dice Lepsky in uno dei suoi saggi sulla lingua italiana, al fine di demistificare esperimenti che a volte si sono rivelati giochi formali, privi di vero significato:

*"Alcuni sostengono la necessità di una lotta rivoluzionaria contro la lingua che, appartenendo al sistema, è uno strumento al servizio della classe dominante; secondo loro la 'libertà repressiva' dà alla gente l'illusione di poter dire quello che vuole, restringendo così il campo di quello che uno pensa di voler dire a ciò che di fatto può dire, e facendogli credere che ciò che non può dire nella sua lingua, di fatto non vuole dirlo".*

L'argomento, per Lepsky, non è ben chiaro:

*"Si tratta della lingua come facoltà umana [...] le cui forze dovrebbero essere estese rendendola capace di esprimere l'inesprimibile [...]. O si tratta di una particolare lingua di cultura, con regole artificialmente complesse, una 'lingua mandarina'..." (Una sintesi storica. La lingua italiana. Milano, 1993).*

Diciamo subito che nei suoi romanzi – **Vogliamo tutto** (1971), **La violenza illustrata** (1976), **L'editore** (1989) – Balestrini usa il linguaggio in modo diverso da come lo usa nelle poesie. Neanche nei romanzi ne fa uno strumento di comunicazione lineare, anzi continua nel montaggio di frasi altrui le quali, però, non sono più accostate a caso, creando significati imprevedibili e a volte assurdi, ma seguono una sequenza logica, anche se non esplicita, e finiscono col significare *il complesso delle idee, dei comportamenti, delle scelte degli uomini e, insomma, [...] la realtà stessa*. La citazione è di Angelo Guglielmi (**Il piacere della letteratura**, Milano, 1981), un critico e scrittore che di Balestrini fu compagno e amico nel Gruppo 63.

Quindi la proposta linguistica dei romanzi ci sembra diversa da quella delle precedenti poesie. Pur nella loro frammentarietà, le citazioni si allungano, il senso generale si fa più esplicito, la narrazione dei fatti traspare con sufficiente evidenza, la pluralità delle voci crea una certa coralità, sia pure discordante.

Considerando solo i romanzi, da **Vogliamo tutto** in poi, la realtà che interessa il romanziere è quella conturbata degli anni '70 in Italia. Una realtà in cui domina il fenomeno del terrorismo, di destra e di sinistra. Se la destra si caratterizza per il conservatorismo, i giovani della sinistra extraparlamentare si pongono, tra gli altri, un problema nuovo: recuperare il diritto alla qualità della vita come gioia di vivere, situazione che rivoluziona la visione del mondo, di quello capitalista e di quello comunista.

Tuttavia, nel periodo in questione, con l'idea di una vita migliore, attentati, bombe, disordini nelle fabbriche e nelle università, scioperi selvaggi, pestaggi, insurrezioni armate, ferimenti e morti a catena sconvolgono le grandi città, in primo luogo Milano, ma anche Bologna e Roma. L'attentato in cui muore Feltrinelli è fra i primi di una serie che mettono sottosopra l'Italia.

Con Feltrinelli, Balestrini aveva lavorato durante dodici anni, in un rapporto di collaborazione basato su un'ideologia comune, e di personale, sincera amicizia. Come Feltrinelli, l'editore guerrigliero, anche Balestrini ha preso parte al movimento del '68 e poi alle campagne politiche della sinistra extraparlamentare, fino ad essere incriminato e condannato nel '79, motivo per cui ha passato in Francia un lungo periodo di forzato esilio, prima della recente assoluzione che gli ha permesso di tornare in patria.

Nel 1972, la morte di Feltrinelli apre un periodo – dice Balestrini – in cui dilagherà la guerriglia urbana, fino alla fine del decennio, quando sarà sequestrato, processato, condannato a morte e ucciso dalle Brigate Rosse, Aldo Moro, abbandonato dal suo partito e dal governo di cui era stato tante volte primo ministro.

Se la morte di Feltrinelli dà forza al movimento rivoluzionario, la morte di Moro ne segna l'inevitabile declino. Da quel momento in poi aumenta il numero dei processi – Balestrini stesso viene condannato –, molti giovani terroristi si pentono e si dispongono a collaborare con la giustizia, fino allo smantellamento dell'organizzazione rivoluzionaria.

Si tratta di una realtà bruciante, di cui ancora oggi in Italia non si parla volentieri. Una realtà, fra l'altro, che non si conosce a fondo e su cui è difficile scrivere, non dico un saggio storico documentato, ma anche solo un romanzo, perché mancano connessioni convincenti per spiegare quello che allora era successo e metterlo in rapporto con quello che sta succedendo oggi. Ciò giustifica dal di dentro la scelta di Balestrini, il suo togliersi dalla scena per dar voce a documenti dell'epoca e ad altri testimoni, anche se contraddittori.

Ma il romanzo è frutto, forse, anche della delusione provata dall'autore nel ritrovare al suo ritorno un'Italia tanto diversa: disimpegnata e consumista, corrotta e confusa, in cui valori e comportamenti si sono capovolti. L'inizio del movimento di lotta armata è ritratto, perciò, nei modi contraddittori e malinconici di uno che ci ha creduto, ha pagato di persona ed ora constata l'esiguità, per non dire, la vanità dei risultati del suo impegno.

Forse era proposito di Balestrini rendere un omaggio all'amico e al compagno, esaltandone l'integrità e il coraggio personale, la visione

anticipatrice. Dice infatti lo scrittore, in un'intervista rilasciata all'**Espresso** (8/10/1989):

*"Penso di aver fatto dell'epica [...] per me l'editore è, come l'eroe nell'epica, un personaggio che riassume la storia collettiva. E come nell'epica mi sono appropriato di meccanismi formali della poesia, a cominciare dalla suddivisione del testo in strofe".*

Un'affermazione molto discutibile la sua: il personaggio, come appare nel romanzo e forse non per volontà dell'autore, ha caratteristiche molto diverse da quelle di un eroe epico. Sulla sua tragica morte c'è un velo di ambiguità e di incertezza.

Quanto al linguaggio, formalmente è lo stesso che Balestrini adotta nelle sue composizioni poetiche, un *linguaggio-realtà*, come dice Guglielmi nell'opera citata, che riproduce soprattutto, nei termini già spiegati, la confusione l'incoerenza e l'incomprensibilità del mondo circostante. A tale linguaggio lo scrittore dà la parola, facendolo diventare voce che parla indipendentemente da sé, ma senza però trasformarlo in voce univoca e collettiva, anzi ne fa una commistione di voci diverse e contrastanti che, creando un loro ritmo basato sull'alternanza dei registri, sono lontanissime dal fluire uniforme e solenne che conosciamo come epica. L'abolizione dell'io, in questo romanzo, non è legata a un contenuto epico, ma ripropone uno dei capisaldi teorici della neoavanguardia, e come tale appare nella combinazione disordinata di frammenti che compongono tutti i testi di Balestrini, anche quelli che non narrano nulla. Nei romanzi, che ritraggono esperienze vissute dall'autore nella sua militanza politica, l'atteggiamento del narratore in qualche modo traspare, non dalle parole che egli continua a prendere da altri, ma da un certo modo di accostare i testi utilizzati e di ripeterli più o meno ossessivamente. Naturalmente la ripetizione ossessiva è tutt'altra cosa dalla ripetizione epica e il ritmo dei paragrafi di Balestrini, pur nella monotonia che li accomuna per la mancanza di punteggiatura, non ha niente a che vedere con il ritmo regolarmente scandito delle strofe dei poemi epici.

In *L'editore*, sentiamo che, alla violenza del racconto di una morte terribile e assurda e all'incoerenza di un mondo sconvolto, si somma la violenza del linguaggio. Il discorso non fluisce, ma continuamente si interrompe. La mancanza di punteggiatura funziona come mancanza di guida alla lettura. L'accostamento di una certa quantità di materiali verbali di varia origine extra-letteraria e, solo più raramente, di provenienza letteraria

determina contraddizioni e campi di tensione sempre pronti a disgregarsi. Sono utilizzati brani di rapporti di medicina legale, di discorsi politici e giuridici, di cronaca giornalistica, frammenti di conversazioni quotidiane pieni di anacoluti, esitazioni, ripetizioni ecc. e, infine, brani di un romanzo stilisticamente elaborato. Il tutto è sintatticamente e soprattutto logicamente slegato. Un linguaggio violento – dicevamo – ma anche un linguaggio aperto a innumerevoli interpretazioni, come quelle che si erano fatte a suo tempo a proposito della morte dell'editore. In questo adeguarsi della parola alla realtà rappresentata è uno dei tratti positivi di questo libro.

Il linguaggio è il vero protagonista del romanzo. Viene in mente una affermazione di Calvino che, in "Cibernetica e Fantasmi" (*Una pietra sopra*, 1980), approfondisce in modo più convincente quanto già Balestrini aveva detto. Anche secondo Calvino, dall'accostamento di materiali diversi si generano nuovi imprevedibili significati, suggeriti forse dal caso o forse dall'inconscio. Tuttavia, una domanda si pone: fino a che punto il discorso di Balestrini è spontaneo e fino a che punto invece esso è voluto e artificiale, perché ci sono dei momenti, non certo i migliori del romanzo, in cui questo dubbio si fa strada nel lettore.

Nei momenti migliori che sono quelli in cui è di scena o viene ricordato l'editore morto, i meccanismi di frammentazione, ripetizione, sovrapposizione delle parole e delle frasi che incontriamo nel testo ci toccano emozionalmente e ci portano a riflettere sulla complessità della vita. Ridondanze, in apparenza inutili, ci danno l'idea dello sconvolgimento emozionale e mentale dell'editore e di coloro che gli sono stati amici e compagni, uno sconvolgimento che si estende al paese, alla situazione di quegli anni, al tentativo di ricostruirli:

*"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".*

Qui, nell'ultimo paragrafo della prima scena, il **grigio avorio**, che già avevamo notato nel paragrafo iniziale, ci riporta al corpo dissanguato e senza vita con una connotazione dolorosamente emotiva. Il **bianco lenzuolo** mortuario, come un foglio bianco dove si può scrivere ciò che si vuole, ci dice la muta impotenza di un uomo che, in vita, aveva il potere di influire sull'opinione di migliaia di lettori, facendo scrivere e pubblicando quello che voleva. Ma ora egli non può più intervenire, la realtà finale, a cui gli altri

presteranno fede, sarà quella che si creerà scrivendo, non quello che lui voleva propagandare e nemmeno quello che è realmente successo e che è inconoscibile, ma tante mezze verità che alla fine falsano la verità vera.

*"Il volto con i capelli tirati gli occhiali grossi le labbra strette il volto nella foto sui giornali la foto sui giornali quella mattina in prima pagina quella foto grigia di passaporto [...] ma questo è lui questo è lui davvero è proprio lui..."*.

Nell'ossessività delle ripetizioni c'è la sorpresa dolorosa, l'incredulità, la progressiva coscienza dell'accaduto come irreversibile.

*"Comunque quella notte per ragioni di sicurezza hanno deciso di passarla in un altro luogo e lì incontreranno altri personaggi che sono lì anche loro per passare la notte fuori dalle loro case per ragioni di sicurezza che sono dunque nella loro stessa situazione che non è una situazione in cui si va in visita..."*.

Le ragioni di sicurezza ripetute due volte significano il voler razionalizzare la mancanza di sicurezza, la paura di *passare la notte*, una paura che si trascina nella serie dei *che* relativi, tre in tre righe. Discorso quasi parlato, anzi pensato, ancora confuso, privo di quella ripulitura che diamo normalmente in un testo scritto alle parole effettivamente pronunciate per comunicare.

La difficoltà di riorganizzare le idee si esprime in vari modi oltre a quello che abbiamo citato, ad esempio in tentativi frustrati di argomentazione in forma dialogica. Espressioni come: *io sono d'accordo, a me però ... non mi convince, io non so ... ma per me adesso...* introducendo nuovamente, ma in modo diverso, momenti di riflessione e di incertezza (p. es., p. 76-77), ci portano fuori dal racconto vero e proprio, chi parla non è solo il narratore ma l'autore stesso ad esprimere così la confusione dei suoi pensieri. A volte tali pensieri sono attribuiti formalmente ai personaggi, come quando, ad esempio, un ex partigiano pronuncia l'elogio dell'editore, del suo antifascismo resistenziale, delle sue realizzazioni culturali (p. 79). Sono momenti in cui, al di là dell'omaggio a Feltrinelli, la storia del personaggio diventa di nuovo la storia dell'autore, di una parte almeno dei suoi sogni e ideali e della sua sconfitta.

In altri momenti, la parola data alla stampa di varie tendenze (scena VII), ci mostra l'editore come un uomo incongruente, infantile e infatuato;

un intellettuale sì, ma soprattutto un uomo ricco, viziato dal troppo benessere, un pseudoguerrigliero che vuol agire di persona, esibirsi in azioni pericolose, ma che si esibisce anche come indossatore di pregiate pellicce per fotografie di *Vogue*; un ricercato dalla polizia che può, per la sua condizione socioeconomica privilegiata, frequentare liberamente eleganti ritrovi milanesi; un ospite principesco nelle grandi ville eredità di famiglia. Un uomo, insomma, in bilico tra idee e principi opposti, che si perde in contraddizioni che sono prima di tutto leggerezza, immaturità e inconsistenza morale, dovute forse a una situazione privilegiata, ma che lo ha reso titubante fra troppe scelte possibili, fino alla scelta estrema, di cui probabilmente non ha valutato le conseguenze.

Fare un film su quest'uomo, a diciassette anni dalla sua morte, quando l'Italia e Milano sembrano averne dimenticato la scomoda presenza e tutto il movimento che le aveva fatto da cornice, è l'invenzione narrativa che sostiene il romanzo. Ma i cineasti, che si riuniscono per discutere come sarà questo film e cercano di definirne la sceneggiatura, non hanno spessore, confondendosi continuamente con i personaggi, gli amici e i collaboratori dell'editore, che al momento della sua morte, sorpresi e spaventati, hanno cercato rifugio in una cascina fuori città. Perciò la narrazione romanzesca e la sceneggiatura del film diventano quasi la stessa cosa. Da ciò anche la denominazione dei capitoli come "scene". E le discussioni e le argomentazioni riportate nel romanzo stanno dentro o fuori da questa sceneggiatura? Ciò non è affatto chiaro.

In quest'opera prevale il dubbio, si confondono e si sovrappongono tempi, personaggi, motivazioni del protagonista. Più che altro si tratta di elementi che servono da contrappunto l'uno all'altro, per alleggerire un discorso altrimenti troppo pesante. Il libro invece, superata la prima, terrificante scena, si legge d'un fiato, appassionatamente. Più che di epica, però, forse si può parlare, ricordando le metafore musicali usate da Guglielmi nell'introdurre *Violenza illustrata*, di un controcanto, in cui, intorno alla figura dominante dell'editore morto, si raccolgono, come commento con variazioni, le note dolenti del compianto degli amici, quelle gravi della riflessione, suoni più cristallini legati alla memoria e a un residuo di speranza, insieme a risonanze/dissonanze provenienti dal mondo esterno. Si può definire questo libro, come oggi è di moda, un romanzo postmoderno? La proposta mi sembra affine ma un poco diversa. Il recupero e l'alternanza di linguaggi differenti ha un altro senso, la presenza massiccia del parlato e del pensato si inserisce nel discorso riportato.

È un libro che, tutto sommato, vale la pena di leggere e forse anche di rileggere più di una volta, pensandoci su per l'inconsueta proposta formale

**funzionale al quadro rappresentato, il che ci forza a una riflessione su ciò che significa lo scatenamento della violenza e sui suoi imprevedibili sviluppi.**

**Abstract: Seventeen years after the death of a well-known Milanese editor in a terrorist attack which was never cleared up, a number of his friends and collaborators decides to make a movie about his tragic death. What really happened and what was the real personality of the editor? The novel describes the failure of the movie, by means of a patchwork technique; in this way allows the author to relate everyone's opinion without giving his own.**

**Key-words: narrative, contemporary fiction, violence, literature and politics.**