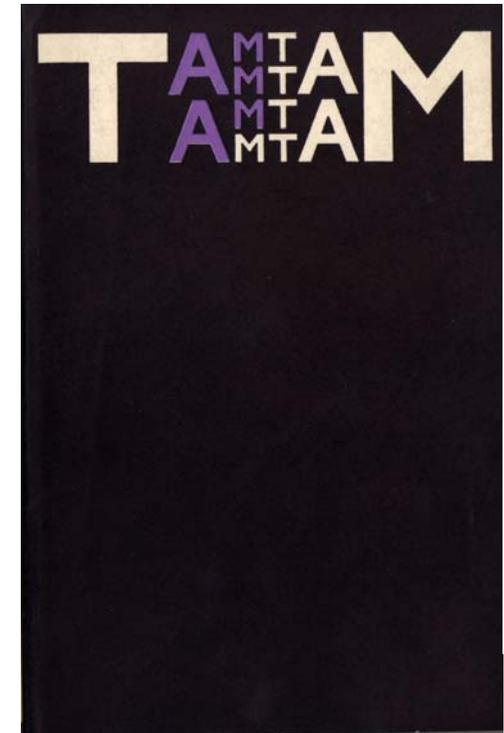
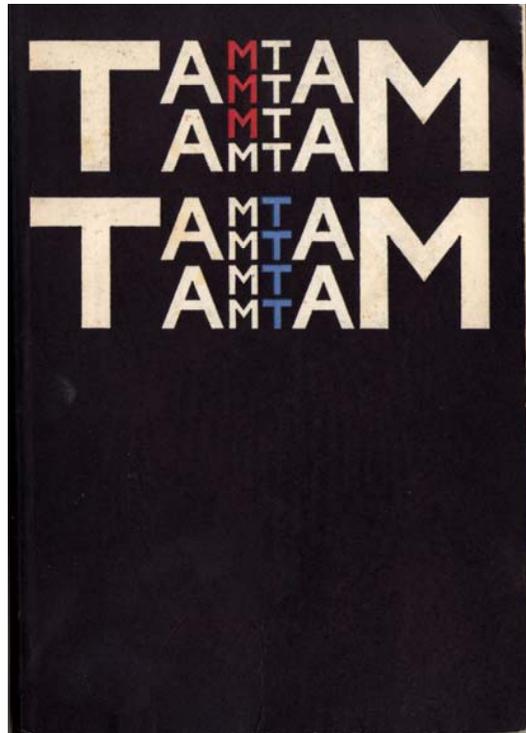
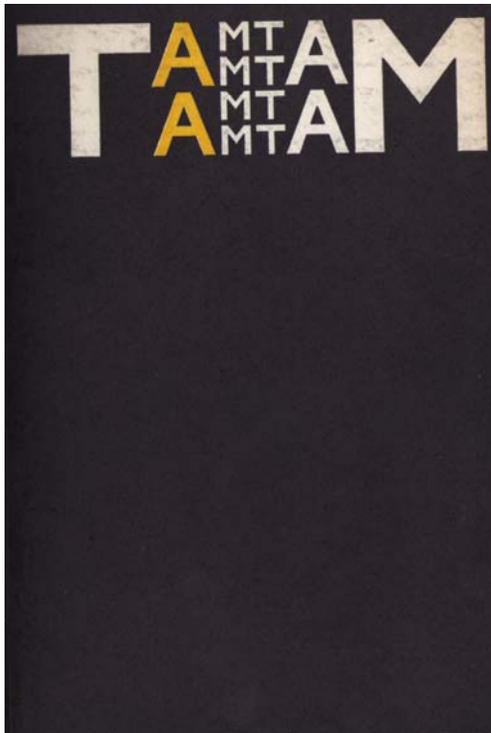


## Tam Tam: editoriali, interventi critici, visual poems dai numeri 2, 3/4, 5 (1972-1973)

*I tre numeri di Tam Tam di cui si riproducono qui alcune pagine si differenziano dai fascicoli successivi per due aspetti di carattere grafico e tecnico: la copertina è ancora nera, come nel primo numero, con la scritta Tam Tam contraddistinta da alcune lettere a colori in base alla numerazione; composizione, impaginazione e stampa avvengono ancora in una piccola tipografia di Traversetolo, paese della provincia parmense. A partire dal numero 6/7/8 e fino al numero 24 composizione e stampa vennero effettuate in casa, usando una macchina per scrivere elettrica a testina rotante (che consentiva l'impiego di caratteri e corpi diversi) e una offset da tavolo per la riproduzione delle pagine, superando notevoli difficoltà "ambientali". Solo l'assemblaggio era affidato a una legatoria esterna. Di qui la necessità di usare un cartoncino bianco leggero per la copertina, stampata semplicemente in nero. Giovanni Anceschi, autore del logo di Tam Tam, dovette apportare solo piccole modifiche al suo lavoro grafico.*

*Dei numeri 2, 3/4 e 5, editi nel 1972 e 1973, ho scelto di pubblicare qui gli editoriali e alcuni interventi critici di particolare spessore, oltre a qualche poesia visuale. Il contenuto delle riviste è ovviamente molto più ricco, sia di materiale informativo, sia di testi poetici di ogni genere, come si può vedere dai sommari completi riprodotti qui di seguito: ciascun titolo è seguito, fra parentesi, da una sigla che indica la natura del testo: (c) sta per intervento critico o teorico; (pl) per poesia lineare; (pv) per poesia visuale.*

(Maurizio Spatola)



Numero **2** - Mulino di Bazzano, terzo trimestre 1972.  
Sommario:

A. Spatola, *Il breve quanto schematico editoriale del 1° numero* (c); C. Costa, *2 poesie* (pl); G. Snyder, *4 poesie* (pl); G. Celli, *Per "Misura"* (pl); C. Villa, *3 poesie* (pl); F. Bonzi, *Poema in prosa* (pl); C.A. Sitta, *2 varianti* (pv); C.A. Sitta, *Correnti in fusione* (c); M. Osti, *Poema "i" per pianoforte* (pv); A. Spatola, *4 poesie* (pl); S. Niikuni, *Bersaglio* (pv); J. Koller, *3 poesie brevi, 1972* (pl); G. Della Casa, *2 poesie calligrafiche* (pl); T. Longville, *Sull'orlo* (pl); R. Johnson, *Lettera* (pv); G. Niccolai, *Dai Novissimi* (pl); M. Mannucci, *2 testi* (pv); F. Piemontese, *TEST/O* (pl); G. Celli, *Pseudomarziale* (pl); F. Beltrametti, da *Fuori dai margini* (pl); E. Andersen, *Ho fiducia in te* (pv); J. Blaine, *Madrigal du vingt-quatre avril* (pl); M. Lunetta, *Lettera a Tam Tam* (c).

– SCHEDE: *Almanacco dello specchio*, cur. M. Forti e G. Pontiggia (A.S.); M. Diacono, *Cross S, words* (A.S.); G. Bisinger, *7 Neue Gedichte / 7 nuove poesie* (C.A.S.); B. Francisi, *Equivoco per Ipotesi* (F.B.); R. Perrotta, *G* (M.S.); K. La Rocca, *In principio erat* (A.S.); G. Della Casa, *Motopoem* (G.N.); S. Vassalli, *La poesia oggi* (C.A.S.); Lora Totino-De Alexandris, *L'in finito* (A.S.); *L'Altra America negli anni sessanta*, cur. F. Pivano (M.G.); L. Ori, *Poesia Visiva* (A.S.); F. Dufrené, *Recitativo all'italiana* (C.A.S.); C. Parmiggiani, *Poema d'autobus* (C.A.S.); F. Vaccari, *Per un trattamento completo* (A.S.); T. Scialoja, *Amato topino caro* (G.N.). Schede a cura dei due redattori e di Fabio Bonzi, Milli Graffi, C.A. Sitta, Maurizio Spatola. Pagine 96.

Numero **3/4** - Mulino di Bazzano, primo semestre 1973.  
Sommario:

F. Beltrametti, *Poesia?* (c); C.A. Sitta, *Come una rivista* (pl); M. De Angelis, *Lo stato conferito* (pl); W. Xerra, *Testo* (pv); T. Enslin, *4 poesie* (pl); G. Scalise, da *Segni* (pl); J. Koller, *La mia poesia e il suo messaggio* (c); C. Parmiggiani, *Deiscrizione* (pv); C. Costa, *Il territorio alle spalle* (c); F. Tiziano, *Ultimatum per un'azione* (pl); G. Snyder, *Corvi di Kamchatcka* (pl); V.S. Gaudio, *Una poesia* (pl); G. Valle, *Le origini delle fonti* (pl); F. Beltrametti, *3 poesie per un albero di canfora (su un'isola di un altro continente)* (pl); P. Whalen, da *Scene di vita nella capitale* (pl); N. Paniccia, da *Oggetto linguistico* (pl); S. Lacy, *Sparito* (pv); G. Bisinger, *Poesia per il mio compleanno (Venezia 8 giugno 1972)* (pv); C. Colangeli, *2 poesie* (pl); M. Doyle, *Rileggendo, più volte* (pl); R. Paris, *3 poesie* (pl); G. Baruchello, *Volete un disegno per Tam Tam?* (pv); C. Corman, *Una lettera e alcune poesie* (pl); P. Echaurren, *Mulino di Bazzano 14-1-73* (pv); C. Costa, *2 poesie per Nuria* (pl); M. Baruch, *Il giorno* (pv); A. Porta, *Lettera ad Adriano Spatola* (c).

– SCHEDE: *I denti del drago*, cur. D. Palazzoli (A.S.); A. Giuliani, *Il giovane Max* (G.N.); P.A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire* (R.P.); A. Spatola, *Maiakovskiiiiiii* (C.A.S.); P. Reverdy, *Il ladro di talento* (A.S.); G. Gramigna, *Il terzo incluso* (A.S.); F. Piemontese, *Là-bas* (S.V.); N. Orengo, *E accaddero come figure* (A.S.); A. Malavasi, *o Babel* (F.T.); J. Blaine, *Processus de deculturatisation. Un itineraire* (A.S.); L. Ferro, *Moltiplicazione* (F.T.); L. Ballerini, *Eccetera.E* (A.S.); K.P. Dencher, *Text-Bilder. Visuelle Poesie International* (G.N.); M. Osti, *Oppure paesaggi* (A.S.); D. Cara, *Le proporzioni poetiche*; L. Cherchi, *La situazione poetica* (G.N.); AA.VV., *Jiri Kolar, l'arte come forma della libertà* (C.A.S).

Schede a cura dei due redattori e di Renzo Paris, C.A. Sitta, Sebastiano Vassalli, F. Tiziano. Pagine 108.

Numero **5** - Mulino di Bazzano, quarto trimestre 1973.  
Sommario:

A. Spatola, *Visibile mentale* (c); L. Brossa, *Viaggio* (pv); T. Longville, *2 poesie* (pl); B. Vautier, *Ma honte* (pv); C.A. Sitta, *Poesia e non poesia* (c); G. Niccolai, *2 poesie-poema* (pv); M. Graffi, *Diario su quattro colonne* (c); A. Spatola, *Zeroglifico* (pv); G. Chiari, *Suonare è facile* (pv); G. Anceschi, *Poema* (pv); F. Rella, *La negazione presunta (seconda parte)* (pl); G. Niccolai, *Vietato strappare i manifesti* (c); F. Lichtenauer, *Poema* (pv); A. Cima, *Una poesia per* (pl); L. Lijn, *Neurograph* (pv); J. Perlman, *Canto del conto* (pl); M. Coviello, *Musica della poesia* (c).

– SCHEDE: E. Sanguineti, *Wirrwar* (C.A. Sitta); F. Beltrametti, *Un altro terremoto* (G. Niccolai); *Il Verri numero 2 (giugno 1973)* (G. Niccolai); A. Russo, *Comunicazione* (F. Tiziano); F. Ruffini, *Analisi armoniche* (A. Spatola); W. Xerra, *All'altra estremità del campo* (G. Niccolai); S. Vassalli, *Il millennio che muore* (A. Spatola); L. Matti, *U-boot* (F. Tiziano); *Opus demercificandi*, cur. V. Accame (A. Spatola); L. Nanni, *Canzone a quadro* (Enrico Marchetti); C. Parmiggiani, *43* (F. Tiziano); A. Cappi, *Alfabeto* (A. Spatola); L. Drei, *Iperipotenusa* (G. Niccolai); M. Bentivoglio, *and* (G. Niccolai); *Fazit Rom. Das literarische Profil von Rom*, cur. G. Bisinger e W. Hollerer (Tilman Tumlér). Pagine 64.

Tam Tam

Il breve quanto schematico Editoriale del 1° numero

Il breve quanto schematico Editoriale del 1° numero di *Tam Tam* ha provocato alcune reazioni negative. Siamo stati accusati di « disimpegno » o addirittura di « para-ermetismo »; altri, forse più meditatamente, hanno supposto in *Tam Tam* una vocazione alla opposizione originata da accettabili ragioni civili, ma viziata dal gusto un po' aristocratico e *démodé* della fiducia nel potere della poesia. Proviamo ad analizzare questi argomenti un po' più da vicino. Diciamo subito che non abbiamo nessuna intenzione di rinfrescare, sia pure per motivi polemici, la polverosa dicotomia impegno-disimpegno. Del resto è abbastanza sintomatico che essa riaffiori con insistenza proprio in questi mesi in cui l'unico fenomeno di rilievo è, per la poesia, ma non solo per la poesia, un equilibrato ristagno (e ne discutiamo anche in una delle *Schede* di questo numero). In qualche modo l'invito all'*engagement* rappresenta oggi per la poesia la strada più ovvia da seguire, il luogo ideale di una verificabile confluenza di quell'ampio fronte — tutt'altro che popolare — di forze che hanno atteso che la fine del *Gruppo 63* mettesse in forse ancora una volta qualsiasi indizio di rinnovamento del linguaggio. L'atmosfera di restaurazione culturale nella quale *Tam Tam* si trova a nascere è troppo consistente perché si possa sperare di combatterla con l'uso di formule ideologiche ormai consunte dall'interno e prive di efficacia (anche solo tattica). E', appunto, quell'*ammiccamento* cui nello scorso Editoriale

non ci sentivamo disposti ad aderire, per una decisione non casuale di orientare la nostra ricerca verso la possibilità di una poesia che si costruisca come metamorfosi oggettiva, non come parafrasi metaforica della realtà. La dicotomia impegno-disimpegno ha invece nella sua stessa capacità di moltiplicarsi e suddividersi all'infinito — in una casistica disperante — il marchio del formalismo. D'altra parte, se è vero che *Tam Tam* si è arroccata sulla poesia, è anche vero che ciò accade non perché si tratta della posizione più facile da difendere, ma perché è attraverso il momento della poesia che si può tentare in maniera non dispersiva di portare a maturazione il problema di un linguaggio in grado di non lasciarsi sfuggire i sintomi della realtà. Dunque *Tam Tam*, nel suo rifiuto della dicotomia impegno-disimpegno, è una rivista programmata su aspirazioni vagamente ontologiche? E il suo rifiuto del *silenzio* maschera forse una volontà pseudo-demiurgica di sacralizzare o ri-sacralizzare la parola? Domande assurde, alle quali non vale la pena rispondere. Vale la pena, invece, notare che le ricorrenti crisi della poesia d'avanguardia non sono fatti occasionali dovuti all'avvicinarsi delle mode letterarie o ai giochi del potere culturale, ma una necessità storica costante, attuata e attuabile in nome del ricambio linguistico. *Tam Tam* s'innesta in una di queste crisi con il preciso disegno di documentarne la portata e il senso, ma anche con l'obiettivo di suggerire nuove direzioni di discorso. Le dichiarazioni programmatiche assolute sono sempre ingenua e forzate, e inoltre spesso finiscono col ribadire lo *statu quo* che vorrebbero

rovesciare, ma non sarà inutile affermare l'urgenza di una ristrutturazione verticale del fare poetico, di una distillazione critica e non complice né evasiva del contesto linguistico fornito dai *mass media*. Da questo punto di vista, per *Tam Tam* l'unico territorio oggi praticabile è quello di una poesia autosufficiente, non chiusa in sé ma risolta in organismo consapevole. Ed è qui, probabilmente, che potrebbe situarsi l'accusa di « para-ermetismo », se fosse lecito formularla senza cadere nell'equivoco di postulare una continuità storica inconcepibile e oltretutto indimostrabile sui testi. *Tam Tam* non predica affatto una qualche mistica identità tra letteratura e vita, tra poesia e realtà; rivendica anzi il diritto dell'operazione poetica a istituirsi come coscienza della e nella attività comunicativa, in una sintesi non *a priori* ma *a posteriori*, dal paesaggio dell'esperienza quotidiana all'astrazione intellettuale. Spostare il problema della poesia d'avanguardia nella regione imponderabile e sfumata in cui le coppie di equivalenze si riproducono in progressione geometrica è, secondo noi, un progetto di cancellazione della volontà di chiarezza ideologica che ha caratterizzato, bene o male, gli anni sessanta. Ma *Tam Tam* è disposta a rimettere in questione la gerarchia metastorica in cui valori formali, tecniche espressive e riferimenti culturali rispondono ormai a un codice prestabilito. Che cosa c'è in effetti oggi di diverso rispetto alle conclusioni degli anni sessanta? Poco o niente per quanto riguarda le presenze accreditate e ufficiali, ma qualcosa di più, indubbiamente, sul versante delle poetiche sperimentali. Intanto il processo iniziato dai *Novissimi*



è stato portato alle estreme conseguenze: anche il linguaggio della poesia ha così subito fino in fondo lo *stress* che qualsiasi altro tipo di linguaggio è costretto ad affrontare abitualmente, se vuole evitare la paralisi e l'insignificanza. Non a caso la proposta di una poesia post-novissima viene formulata, nel 1968/69, al centro di un lungo processo di sgretolamento, con operazioni dedicate non alla parola ma al gesto, all'azione. La diffidenza verso la composizione verbale si origina in questo caso appunto dal fastidio di dover affrontare, filtrare e coordinare lo sterminato materiale lessicale messo a disposizione dal meccanismo dell'espansione linguistica orizzontale, tenuta a livello dei *mass media*. La poesia come intrattenimento logorroico cede così il posto all'alternativa di una struttura impoverita ma interessante per la sua disponibilità al confluire di impulsi extra-letterari, di atteggiamenti reperibili nel campo delle arti figurative, della musica, del teatro, o del cinema *underground*. Questa disponibilità permane naturalmente in *Tam Tam* come attenzione per le tecniche di poesia non vincolate alla linearità della scrittura (e un'altra ipotesi, che ci preme anche più da vicino, è quella di una condensazione non soltanto gestuale, visuale o concreta, ma soprattutto segnica o ideografica del testo).



Seiichi Niikuni  
(Mato) - bersaglio, target 的

的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的  
的的的的的的的的的的

Carlo A. Sitta  
Correnti in fusione

L'area in cui si collocano questi lavori è quella, abbastanza scottante, della « poesia in fusione », in cui sia predominante il fattore visivo all'interno di un linguaggio totale. La « Variante scartata » vuole proporsi come indicazione attuale di una traccia operativa che, pur conclusa in diversi suoi aspetti, rimane tuttavia aperta alla dimensione odierna della poesia, in grado cioè di recepire gli stimoli che scaturiscono dal momento presente e di porsi in questo come alternativa, a livello critico ed operativo: non come etichetta che rimanda a formule slegate dalle immagini, quanto come *comportamento linguistico*, scrittura visuale non solo di tipo calligrafico o piattamente contenutistico. L'ironia e la pseudo-ambiguità — demistificata cioè e demistificatrice — di tale scrittura rivela in pieno la sua origine letteraria e in parte le motivazioni, di tendenza e di esperienza, che hanno spostato gradualmente il punto di ricerca in zone extraletterarie. Intanto, per i settori che qui interessano, l'impressione è che oggi questa poesia — sotto i vari e controversi nomi di « concreta », « visiva », « visuale », « totale » ecc. — stia giungendo alla notorietà, almeno nella misura in cui è definitivamente cessata la fase clandestina e al contempo si è venuta affermando una accezione comune di essa nell'ambito del revival futurista e dadaista. Questo ne favorisce la comprensione volgare e ne facilita la lettura, almeno in due direzioni: una che rimanda alla formula della decodificazione da operarsi in termini di semiologia, e l'altra che rimanda allo scoperto riferimento ideologico, nemmeno mascherato dallo spessore della metafora. Entrambe agiscono nel senso di una « comprensione di massa » della poesia identificata come « visuale » e al tempo stesso ne segnano il limite, proprio nella pro-

spettiva del recupero divulgativo e della incipiente commercializzazione, a scapito di una più rigorosa sistemazione critica di tutto il movimento, col suo ambito specifico di tensione, i suoi orientamenti non definitivi, la sua dimensione in origine sovranazionale, la sua capacità di rinnovamento, il suo portato di influssi e di interazioni reciproche con il mosaico delle tendenze artistiche odierne. E' il momento insomma che la poesia — questa poesia — cerca di portare una chiarificazione al proprio interno in termini « etici », ma servendosi talvolta, come nel caso della poesia visiva, di schemi ideologici sovrapposti. La stessa intenzione « chiarificante », così presente in questo momento in arte e in critica, per non parlare della letteratura, la volontà di agire sul piano della storizzazione preliminare del proprio prodotto o fatto artistico, rivela più che altro il difetto di fondo insito nella identificazione fra arte e vita dei settori letterari e artistici di punta e, mi sembra, nella rinuncia dichiarata all'estetica a vantaggio della giustificazione ideologica. Le grammatiche comportamentali, le tecniche di coscienza, prodotti di una etica spicciola, non servono che parzialmente la volontà di chiarificare presente in molti esponenti di questa che ormai ha rinunciato a definirsi avanguardia; tutt'al più possono costituire un semplice contesto esteriore: vedi la poesia visuale che, recuperata dalla società, tenta di giustificare la propria presenza con altrettante formule di « pulizia », che rimandano da un lato al malessere della poesia, radicalmente dissociata da se stessa e dal proprio tempo, dall'altro al malessere di una ideologia oscillante fra la proposta rivoluzionaria e la pratica della competizione borghese per il potere.

Esistono altri motivi di dissenso che spingono ad isolare questi due lavori dalle proposte contenute, ad esempio, nel discorso della poesia visiva italiana e in quelle che si spingono verso direzioni neo-metafisiche e che fanno esplicito ri-

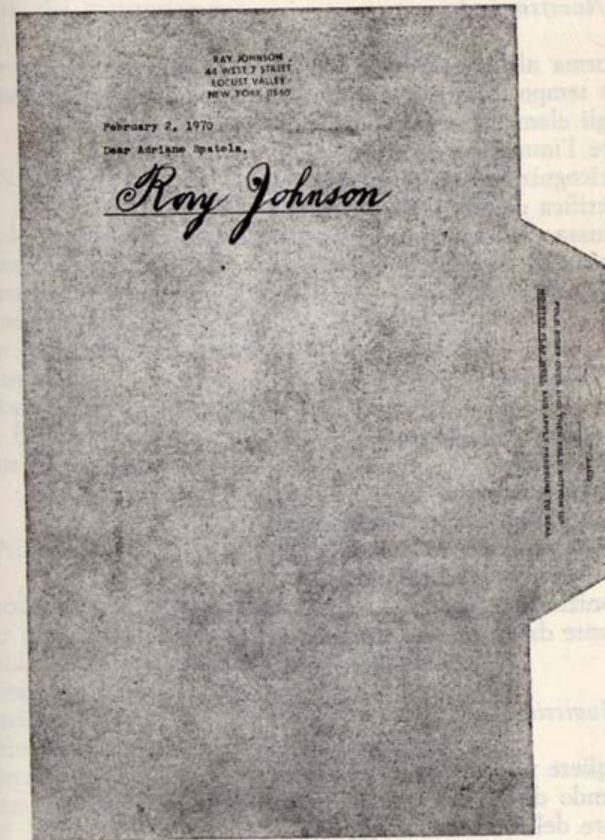
chiamo alla « misura ». Occorre soprattutto, nell'un caso, denunciare i limiti di una concezione della poesia così rigidamente ancorata alla priorità della « trouvaille » e quindi ai problemi di datazione e di plagio, di una poesia così portata anche alla dichiarazione autarchica e alla difesa seminazionalistica del proprio prodotto.

Nell'altro caso, pur riconoscendovi indubbi meriti di stile e di intelligenza, le riserve derivano da quel sospetto di stasi, di congelamento, di crisi del nuovo che la formula suggerisce, anche per la pratica di certa disorganicità culturale nelle opere, sulle quali, giustamente, dovrebbe ricadere la responsabilità e il peso del discorso poetico. Si tratta proprio dei limiti che stanno affiorando — e non solo in Italia — dopo lo sfaldamento di quell'internazionalismo, buono o cattivo che fosse, della poesia concreta. Ora, il recupero di una tradizione ha senso solo se non perde di vista l'ambito più ampio in cui siano stati abituati a pensare la poesia negli ultimi anni; se dunque saprà dare un contenuto effettivo a quella che è stata definita la *coscienza dell'Io mondiale*. Ma anche a questo proposito il discorso sulla poesia in generale non potrà più farsi solo in termini di linguaggio e di società, trascurando il riscatto dell'immaginazione e, nel nostro tempo e per il nostro tempo, il riscatto dell'ambito specifico che ci interessa, quello dell'estetica.

Questo discorso va naturalmente oltre la funzione di accompagnamento di una opera visuale, per offrire una prospettiva alla quale *Tam Tam*, per l'insieme della sua proposta di poesia, si sta interessando. Si tratta qui di una analisi volutamente schematica di temi che dovrebbero confluire in una nuova poetica, non del tutto « in fieri », se è vero che in questo stesso numero della rivista si colgono già i sintomi e le concretizzazioni di una nuova prassi del fare poesia.



Ray Johnson  
Lettera





Mario Lunetta  
Lettera a Tam Tam

1. Se si è in grado di "vedere", la dinamica dei massimi e dei minimi sistemi cui il mondo oggi obbedisce, allora va in fumo ogni dubbio: e la conclusione è che non è più questione di "poetiche", ma di "politiche". Perchè dalla presa visione d.c.s. discende immediatamente che la Lotta che dilacera il mondo è lotta delle classi, e che la Contraddizione passa dovunque, "anche", attraverso il linguaggio, la scrittura: per cui, "anche", attraverso quella forma di comunicazione che una volta si chiamava Poesia. Ecco quindi che chi lavora coi mezzi della scrittura in quanto "poeta", non potrà, volendo ancora significare qualcosa sul terreno dello scontro, che operare contro la "poesia", come scialuppa di salvezza dell'ideologia nel senso antico — ma quanto attuale — di marxiana falsa coscienza, in termini generali; e in termini particolari, contro se stesso e la propria borghese separazione di addetto a certi lavori per delega del vigente dominio, che inevitabilmente è anche dominio linguistico.

S'impone una strategia di guerriglia articolata, un agire che senza smarrire la totalità del quadro politico-culturale storicamente determinato, funzioni volta per volta, a seconda delle circostanze, in modo "selvaggio", e in modo "programmato", pretendendo che l'uso del proprio specifico non riesca individualmente agònico ma oggettivamente agonistico. "Fare di ciascuno un possessore attivo del linguaggio", dicevano gli intellettuali d'avanguardia all'epoca d'oro di una storia rapidamente trasformata in piombo, in grigia miseria della società e della mente, durante la Rivoluzione d'Ottobre.

In quale misura e in quali maniere ciò può ridiventare possi-

bile non è dato — fortunatamente — ai soli "scrittori", decidere: ma piuttosto a tutte le forze che battendosi contro la legalità carceraria dell'universo borghese, si battono "anche", per la poesia: per questo spazio di libertà, per questa liberazione degli spazi fisici e spirituali che insufficientemente nominiamo poesia, e che non riesce a trovare verifica, ma tutt'al più a farsi testimonianza di disagio o di crisi, data la ghettificazione cui il capitalismo ha ridotto la zona delle "sovrastrutture".

Prima l'economia, poi la politica. Cioè: prima il profitto, poi la politica per difenderlo. Questa è la sintesi etica su cui si fonda il dominio. La "poesia", non produce profitto immediato, è difficilmente mercificabile: e allora non può essere altro (per decreto di chi decide a nome di "tutti") che sovrastruttura innocua, prodotto schizofrenico e nobilmente neutrale. Ma il gioco mostra la corda. Perchè chi la scrive avverte finalmente la sua condizione analoga a quella di tutti gli altri produttori asserviti, esige di romperne la separatezza, ne vuole determinare la natura di servizio sociale. Non perchè una forma di comunicazione goda di un inspiegabile diritto di privilegio, ma perchè tutto il pensiero esca dal frigorifero e diventi prassi.

2. per ora, le istruzioni sono:

radicalizzare le contraddizioni sul terreno della trasmissione linguistica fino al limite di rottura; seminare l'odio (di classe); produrre il panico; usare il proprio specifico come una arma; sputtanare con l'acido della derisione tutto quanto si presenta come sacro; demistificare incessantemente la logica culturale (cioè la logica politica) dell'avversario. Non più "trasumanar", ma "organizzar", il dissenso con l'intenzione a un consenso che sia autoconsenso, a quando la gente potrà

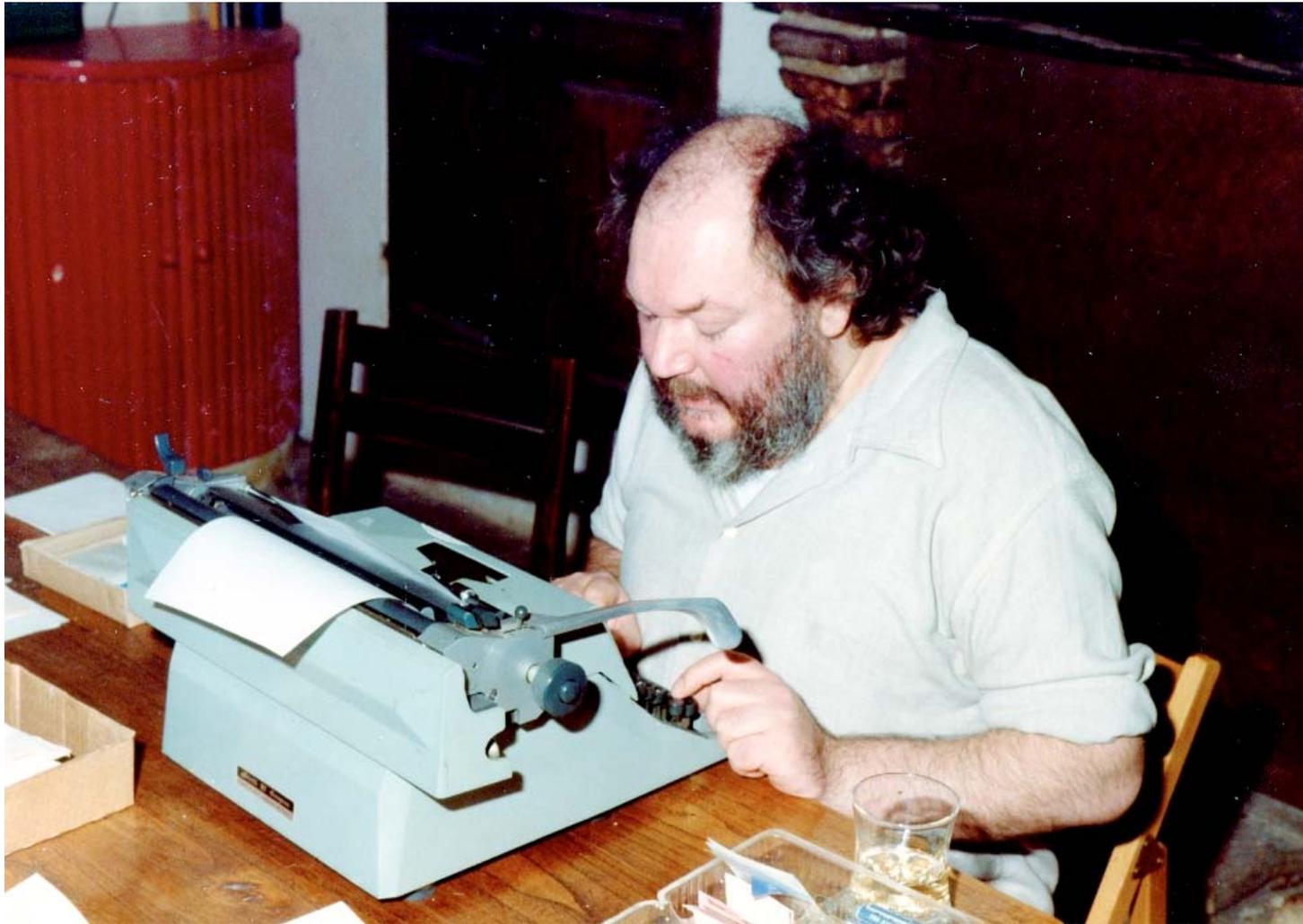


veramente consentire con se stessa, oltre l'alienazione prodotta e reclamizzata dall'industria della coscienza. Le tecniche, come si sa, sono molteplici e pressoché illimitate. I contenuti chiave due o tre, ma con diramazioni infinite.

L'importante è proiettare la propria rabbia all'esterno, farne un *male di consumo* contro il capitalismo: una miccia, una spoletta. Anche la propria autobiografia può servire: purché ci si sorrida sopra, o ci si sghignazzi, e se ne faccia legna da ardere contro il Palazzo d'Inverno che, a quanto mi risulta, non è mai stato incendiato.

Allora, la "poesia", potrà sperare di uscire di minorità, potrà aspirare a una posizione non più subalterna: nel senso che non sarà più Poesia ma scrittura, pensiero che appartiene a tutti coloro che si riconoscono come minori e come subalterni: momento della rivoluzione. Momento silenziosamente rivoluzionario, perfidamente eversivo. Oggetto da usare non più in piena sicurezza e relax muniti di poltrona e abatjour, ma ordigno pericoloso che da un momento all'altro ti può esplodere tra le mani, frantumare i cristalli di Boemia della tua coscienza acquietata.

Ecco, oggi, le "proposte della poesia". Spero che siano sufficientemente poetizzanti.



(Adriano Spatola, Sant'Ilario 1986)

Franco Beltrametti  
Poesia?

---

Malgrado e contro il mondo che sta in piedi sull'organizzazione repressiva la poesia che facciamo vuole sfuggire alle regole fisse. Allora diciamo, la poesia non offre meccanismi di soluzione ma esiste *in* e appartiene *a* questo *altro* mondo, il mondo delle sue ragioni. Dove ogni voce interroga direttamente la vita senza mediazione.

I poeti che hanno avuto fondati motivi per non essere in rotta con la società in cui vivevano sono stati i primitivi — la poesia faceva parte del tutto, non doveva volersi autonoma per esistere (resistere).

Un'autostrada lunga 2000 km per la poesia non è un'autostrada lunga 2000 km — come il tutto per la poesia non è un tutto commensurabile, non è un tutto più la sua misura. « Un linguaggio in grado di non lasciarsi sfuggire i sintomi della realtà » chiede l'Editoriale del 2° n. di *Tam Tam*. Ma quali sono i sintomi della realtà? Il telone del camion del poeta James Koller sbatte nel vento.

La crudezza dei fatti è la realtà realizzabile in poesia.

La poesia: non cronaca, non solo notizia, ma in funzione di verità. Come per Pound, la poesia è linguaggio condensato, carico di significato. Un risultato proiettato in un processo di intensificazione. Per Philip Whalen la poesia è mettere a fuoco su un foglio di carta o « dentro la vostra testa ». *Tam Tam* si è « arroccata » sulla poesia, e ha le sue ragioni per farlo, senza confondere il fatto di arroccarsi sulla poesia con una poesia arroccata sulla poesia. Elaborazione dell'ela-

borazione, non poesia della poesia. Dentro la vostra (la nostra) testa la poesia esiste ancora? « On a marked rock, following his orders, place my meat . . . tempt my new form » (Lew Welch). Ma si può davvero interrogare la vita senza mediazione? Tentare una nuova forma di vita non è forse la poesia?

Ho provato nel filone di questo discorso con *Montagna Rossa* a mettere assieme un inventario di esperienze di poesia. I sintomi della realtà per me sono stati i poeti a me più vicini, che abbiano vissuto 12 secoli fa in Cina, che siano scomparsi come Lew Welch due anni fa sulle montagne della Sierra Nevada in California, o che vivano come Tetsuo Nagasawa su un'isola vulcanica. Ciò che non hanno in comune è molto meno di ciò che hanno in comune. Eppure le situazioni sono diverse. E sono diversi i linguaggi, forse inconciliabili.

L'importante è che esista gente con le antenne. In che modo poi queste antenne riescano a trasmettere ciò che percepiscono, è un problema interno a ogni coerenza. La coerenza della poesia di Edoardo Cacciatore per es. nella sua apparente non attualità: un ciclo più ampio, un'attualità a ciclo più ampio. Con più passato, con più futuro.

Quanto ai poeti di *Tam Tam*, ciascuno su un suo fronte di ricerca, li vedo legati da una comune dimensione accanita del testo. Una dimensione in cui la logica della composizione non ammette sbavature. La poesia di Adriano Spatola si vuole ossessionata, un criticamente raffinato insistere ritmico verso su verso e strofa su strofa nella corposità del linguaggio. Corrado Costa manovra nell'infrareale con parole distaccate ed esatte. Giulia Niccolai esplora e manipola discorsi come biglie imprevedibili di ironici pallottolieri. « Dal paesaggio dell'esperienza quotidiana all'astrazione intellettuale », dunque.

La mia poesia è una sintesi di situazioni molto contingenti, e limitate-localizzate, compresse « dentro », con la speranza di riuscire a comprimere « dentro » di più, sempre di più, un concentrato di « parlato », o di « pensato ». L'unico modo in cui sono capace di fare poesia è questo. Mi chiedo se una tecnica di composizione venga compresa dal lettore come tale.

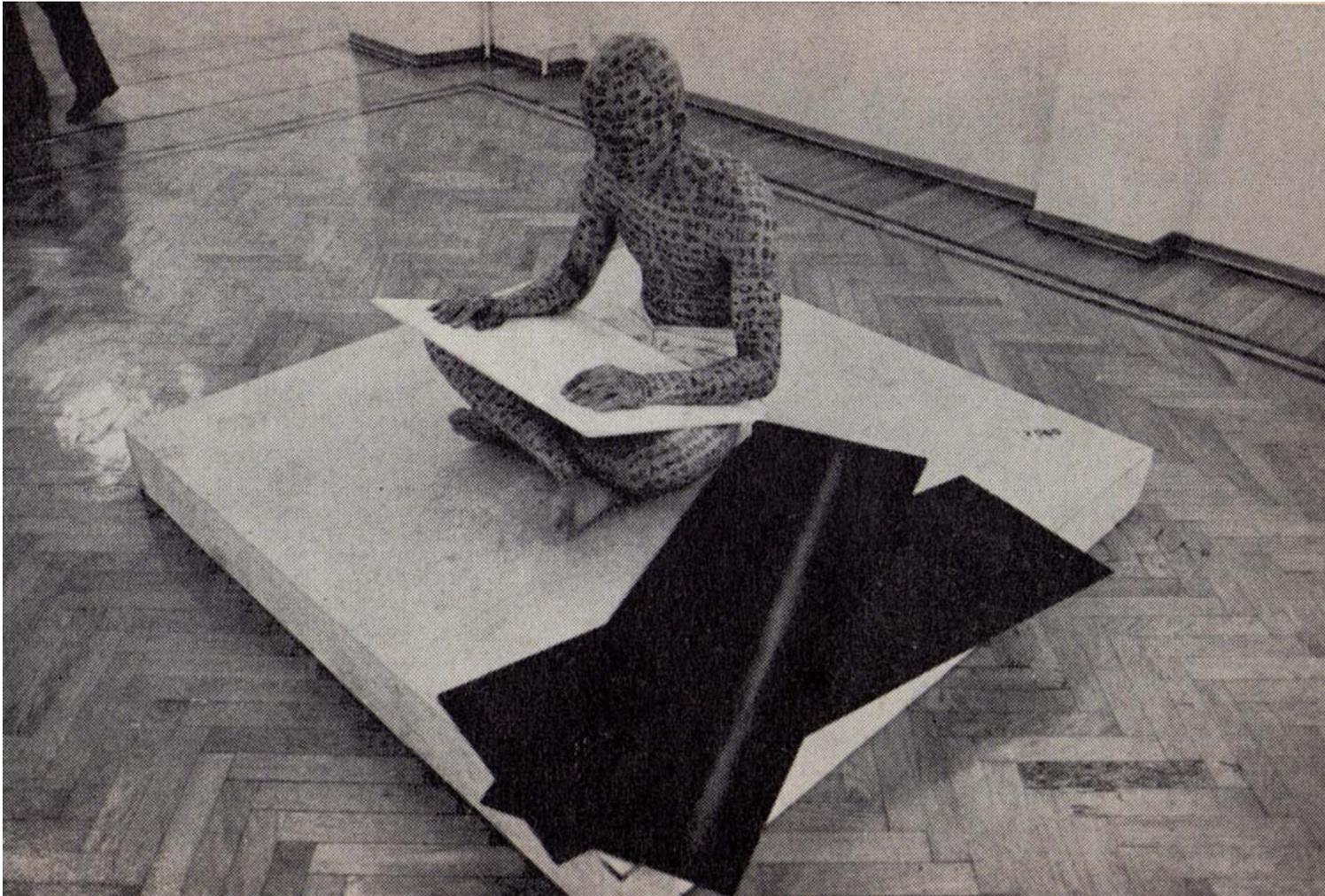
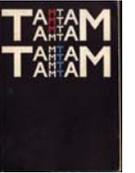
O se è importante che venga compresa come tale. Nei *Novissimi* ad es. la tecnica di composizione è la prima cosa che appare. Comprensibile sempre. Comunque ogni gioco è lecito. Ma la dimensione ultima della poesia è la profondità. O una carica di potenziale evocativo.

Se mai, la poesia è un arroccamento nella coerenza originale. E non un castello fatto di briciole del linguaggio dominante. La poesia dovrebbe essere fatta come un'avventura a tempo pieno, in modo da diventare essa stessa « sintomo della realtà ».

Ogni poesia per me è un viaggio mentale (o sciamanico), che si può percorrere e ripercorrere. Le parole sono casse di risonanza, percezioni, tracce, suoni. Le parole e le frasi hanno ossa carne pelle tendini nervi. Un'intelligenza interna, quasi biologica. Qualcosa come « imitazione della natura nel suo modo di operare » — per Ananda Coomaraswamy, sull'arte in generale contrapposta all'arte della pratica delle sensazioni.

Anche: la poesia è comunicazione ad altafrequenza: che fa saltar fuori dimensioni inaspettate, che crea nuovi spazi, *altre* distanze (o vicinanze). O frecce, vettori, lanciati sul bersaglio sempre nuovo della pagina bianca, colta di sorpresa.

da "Tam Tam" 3/4 (1973)



(Claudio Parmiggiani "Scriba" 1972)

Corrado Costa  
Il territorio alle spalle

---

1.

Sembra che non ci sia nessun'altra possibilità per parlare (in poesia), che parlare per mezzo di qualcosa che somiglia alle immagini. L'immagine degli imagisti (sensuale) l'immagine dei surrealisti (artificiale) la « deep image », ora, che si basa sulla percezione come strumento di visione. I poeti si costruiscono una coscienza basata sui cinque sensi, tesi fino ai limiti di rottura della percezione. Non ci sono indicazioni di oggetti, c'è solamente la costruzione dell'immagine e l'immagine non è mai sola. Essa è tutto ciò che c'è sopra sotto a destra a sinistra dell'immagine.

A chi mi chiedesse che dimensioni ci sono sopra sotto a destra a sinistra del territorio dell'immagine, risponderei una poesia-schermo, che mette in primo piano l'immagine, e più l'immagine viene avanti, più si spalanca territorio alle sue spalle (un fotogramma di Eisenstein o, ancora meno, di un film western). Si capisce così che il poeta ha più cose da dire di quante non ne stia raccontando. Per raccontare servono termini di riferimento, i termini di riferimento sono le immagini, ma le immagini sono in contraddizione con il loro territorio che è un territorio troppo vasto da occupare (le teorie di Fludd). Dire tutto quello che è possibile attorno all'immagine e poi nasconderla, buttarla via. Tutto quello che rimane dopo averla buttata via, è la poesia.

2.

Alcuni esempi per *Tam Tam*: Giulia Niccolai e la situazione alessandrina dei suoi testi *dai Novissimi*. La poesia è tutto

quello che rimane del commento che sta attorno alle immagini degli altri, precedenti e assenti, immagini gettate via. Questo esempio potrebbe fare pensare a un processo di svalutazione dell'oggetto, e si può in effetti pensare a questa operazione come all'ultima cosa che possiamo fare con ciò che rimane tra le mani. E' il caso della poesia di Adriano Spatola. L'iter attorno all'oggetto non ha praticamente un inizio e una fine ma tende a finire, a scomparire nell'apparizione di qualche cosa che non esiste.

3.

Siamo sicuri che il mondo c'è e le cose ci sono. Aristotelicamente hanno materia forma e non-essere. Dato che il non-essere è forma non attuata non c'è mondo che non renda probabile un mondo, mondi gremiti di forme non attuate (*Nadja* di André Breton). Parlare in poesia non significa accettare il nulla immanente in ogni cosa. Parlare in poesia non è un atteggiamento mistico, la poesia non ha interesse al nulla che non si forma (Cabbala), a una nulla immanente nelle cose. Parlare in poesia significa spingere ogni cosa verso la sua forma non attuata. In questo modo si parla di poesia come creazione di forma, la poesia descrive la forma non attuata delle cose. Contro la confusione della scrittura automatica, si deve dire che non si tratta di fare proliferare cose dalle cose o parole dalle parole o momenti di intelligibilità dalla inintelligibilità. L'immagine è inintelligibile e basta. Le parole non vengono usate per fornire spiegazioni o dare giustificazioni. Le parole ci sono già, sono attorno, e la poesia si serve di tutto quello che c'è attorno a queste immagini di oggetti non essenti di cui a mala pena rintracciamo il perimetro. Non si tratta di elencare immagini, non si tratta di isolare un'immagine segreta o profonda (deep image) si tratta semplice-

mente di non sapere di che immagine si parla. Individuare il posto che occupa e lo spazio che le sta attorno, anche se non c'è più (negazione dell'iper-realismo, e del realismo in genere; attenzione per il lavoro di alcuni giovani pittori: Claudio Parmiggiani, Giovanni d'Agostino, Franco Guerzoni, e altri).

4.

*Majakovskiiiiij* di Adriano Spatola è un esempio di poesia politica che si organizza attorno a un'immagine capace di articolare l'esigenza del mondo interiore e del mondo esteriore. L'immagine-Majakovskij, che non c'è, più viene in primo piano, più apre alla poesia spazio di esperienza politica. Si potrebbe dire che l'immagine occupa esattamente lo spazio che il poeta si è destinato, e il poeta, come soggetto del discorso, non si è destinato nessuno spazio nel testo poetico, anche se il testo poetico si ritma del suo respiro. A questo limite, oltre il quale arriviamo al soggetto, finisce tutta la storia del sogno del fantastico del surreale. Il limite è fra l'inconoscibilità del soggetto e tutto il mondo nella sua realtà.

Qui l'immagine non ha per sé nessun territorio, è un segno che non si sa dove scrivere, tutto il territorio è il territorio della realtà. L'immaginario non c'è. Questa affermazione significa che l'assenza viene registrata come mancanza, e ogni mancanza dà valore a una visione totale del mondo, così come i nomi veri delle città dei laghi dei fiumi compongono una geografia totale nei nonsense di Giulia Niccolai (*Greenwich*) attorno all'assenza del luogo immaginario. E gli itinerari precisi dei lunghi viaggi di Franco Beltrametti (*Nadamas*) compongono un unico paesaggio attorno all'assenza del paesaggio immaginario. Molti scarti, molti oggetti consumati riempiono questi testi. Non sono immagini di visioni ma indicazioni reali della mancanza di visione.

5.

Una qualsiasi linea che viene segnata sulla carta bianca non determina la propria forma. Determina due resti della superficie da cui essa stessa è determinata. L'immagine si può paragonare alla linea, essa risulta dall'incontro della superficie totale della realtà con tutte le altre possibili superfici totali della realtà. a) L'immagine più semplice è certamente una macchia nera su un foglio bianco: essa determina la propria forma e quella della superficie bianca. b) Altrettanto semplice è la macchia bianca sulla superficie nera; facendo riferimento ad *a* costruiamo così una dialettica del vero e del falso. c) L'immagine, bianca o nera, attraversa tutto lo spazio come ogni affermazione o negazione attraversa tutto lo spazio logico (Wittgenstein) creando una distinzione fra vero e falso. d) Un'immagine bianca su uno spazio bianco non determina più problemi di verità o falsità, non c'è nessuna dialettica. e) E la realtà ha il suo momento di espansione totale fino al limite di un'altra possibile superficie totale della realtà. f) Il che accade anche con un'immagine nera su una superficie nera. g) Il nonsense (*The Hunting of the Snark*):

Le altre mappe hanno sempre, si sa,  
porti isole capi città.  
Ma ringraziamo il capitano astuto  
(la ciurma così griderebbe)  
c'ha comprato quel che mai s'ebbe  
un foglio bianco, totalmente vuoto!

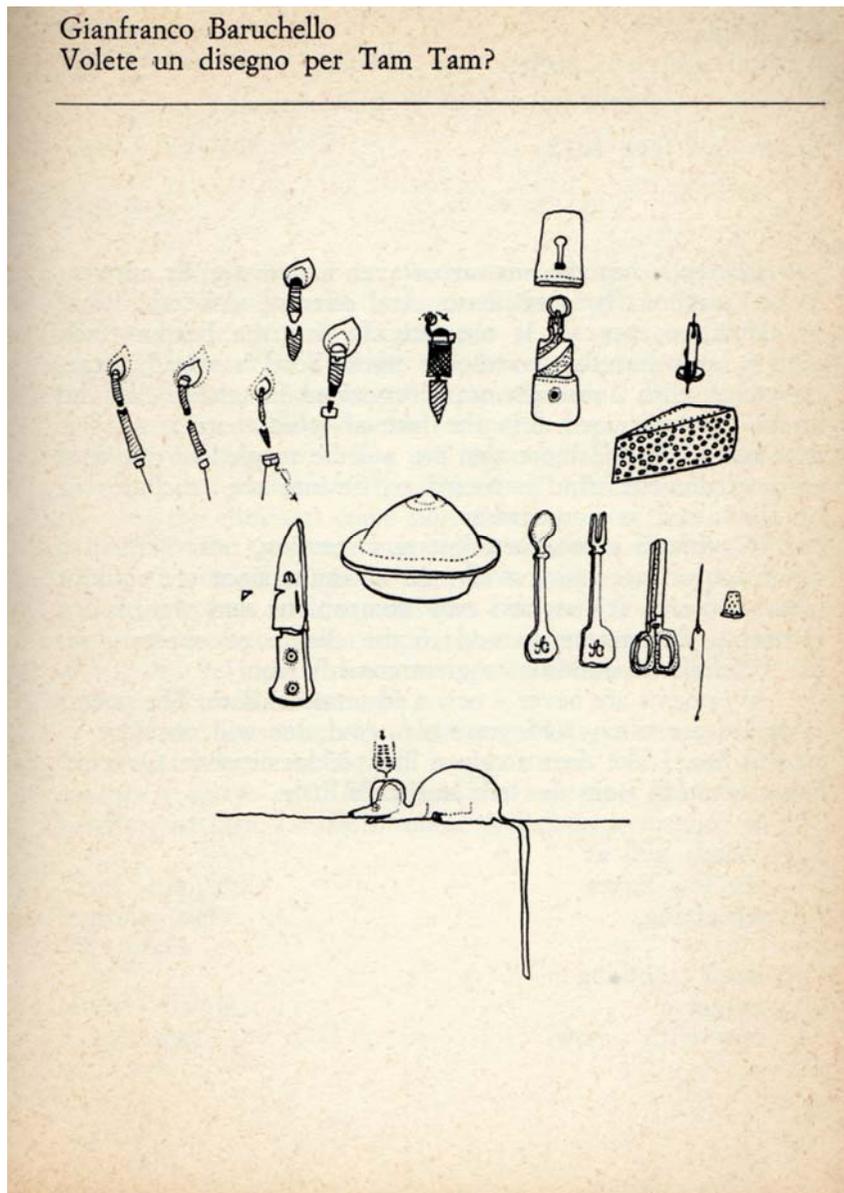
Il poeta che lavora sull'immagine che determina un territorio politico non può costruire ipotesi di una dialettica del falso e del vero. Dovrebbe infatti costruire un'ipotesi di falsità radicale, presupposta da un'ipotesi di falsità comune che la precede, e così via fino al presupposto di una verità comune

preceduta da una verità radicale. Non è possibile un testo poetico col presupposto della verità, l'unico spazio della poesia è quello che appare alle spalle dell'immagine ed è quello che tutta la realtà occupa.

6.

Il discorso poetico non produce affermazioni di verità o di falsità su una mano un albero una foglia, è semplicemente tutto ciò che si può dire di una mano un albero una foglia, per esperienza. L'esperienza è l'essere altrimenti di ciò che ho visto e toccato. Parlare dell'essere altrimenti delle cose e parlare dell'essere altrimenti tout court, come se le cose non ci fossero, è poesia. Parlare per esperienza delle cose significa avere assistito alle cose dal di fuori. L'esperienza (la poesia) è dunque venir via dalle cose. Il soggetto, come l'immagine, tende a non occupare uno spazio nel mondo (si capisce perché, secondo la Midrash, Dio avrebbe concentrato tutto il suo potere in un punto solo del mondo. O ancora meglio, secondo la Cabbala, Dio non si concentrerebbe in un luogo, ma si ritirerebbe da ogni luogo. Nella creazione il mondo c'è se Dio si contrae. Se Dio è dovunque, il mondo non può esistere). Il poeta ripete la creazione. L'esperienza poetica è ripetere la creazione. La poesia è parlare per esperienza.

Gianfranco Baruchello  
Volete un disegno per Tam Tam?



Antonio Porta  
Lettera a Adriano Spatola

18.9.1972

Carissimo,

ho appena letto il secondo editoriale di *Tam Tam* che mi stimola a riflettere ancora una volta sui tuoi e i miei problemi di poesia. Voglio dirti che mi paiono assai rilevanti le proposizioni di Maria Corti pubblicate su *Strumenti critici*: « I generi letterari in prospettiva semiologica ». Come tu sai la semiologia per la Corti non è un *fine*, non una religione e neppure una metafisica, ma uno strumento molto efficace, di sondaggio e verifica: per questo le sue deduzioni sono così attuali e dal campo scientifico scendono ad agire anche in quello delle *poetiche*. Ecco come, a mio parere, e dal *come* si capirà il notevole grado di integrazione, sempre nel campo dell'operare poetico, col tuo editoriale.

E' indubitabile che l'istituzione letteraria, diciamo anche in quanto *macrosegno*, sia da tempo in crisi: dentro questa crisi generale della comunicazione letteraria si individuano due filoni. Il primo è quello della letteratura di consumo che usa i segni tradizionali, il codice tradizionale, per es. quello romanzenesco, e perciò viene decodificata chiaramente e facilmente consumata dal pubblico. Gli scrittori che praticano questo artigianato hanno cura che venga sempre accompagnato da un certo tipo di aggiornamento in modo che il prodotto possa parere moderno: a questo scopo utilizzano quanto della vera cultura viene filtrato e falsificato dai mass media che hanno provveduto a inserire il recepito nel codice ovvio. Tale lavoro non è inutile: serve a tenere in vita l'istituzione a livello

« massa » senza alcuna altra ambizione che il successo di pubblico, senza il quale un simile scrittore deve dichiararsi fallito. Contiguo a questo lavoro continua quello vero, quello che denuncia la crisi, quello che è per se stesso in crisi per il motivo fondamentale che è svolto sulle *mutazioni*.

I poeti e gli scrittori così impegnati sono indifferenti al successo di pubblico perché il loro scopo è solo quello di avvicinarsi ad un'opera letteraria in cui tutti i rapporti, interni ed esterni, siano mutati: l'opera che gli artisti di ogni tempo hanno voluto. Anzi è la definizione, se si vuole, dell'opera d'arte.

Se vengono a involontari compromessi con il codice ovvio questo non basta al successo e si rivela sempre un errore perché allontana dall'opera. Si tratta in genere di errori veniali: in realtà l'artista lavora per l'istituzione concepita solo come luogo di modificazione dei rapporti e dunque mai come strumento di comunicazioni banali. Si può evidentemente ipotizzare l'espulsione dell'istituzione letteraria dalla cultura dell'uomo ma ciò non è di stretta pertinenza di un artista che dovrà, allora, semplicemente accettare di non essere o meglio non vi sarà più e basta. Non è in suo potere mutare la realtà né piegare la forza della storia: lascia ad altri questo compito se pure questi « altri » lo hanno o solo dicono di averlo.

Se tale espulsione non vi sarà, tutto il lavoro fatto durante la crisi si rivelerà prezioso, anzi indispensabile: *dopo* si vedrà benissimo come il codice generale è stato modificato e i nuovi utenti potranno usufruirne senza fatica, allo stesso modo in cui gli utenti della crisi ne usufruiscono *oggi* senza fatica a livello di chiarezza del reale.

Al limite, a giustificare la vita di un artista basta una sola variante al codice, una sola novità, se le sue forze sono poche.



Parlare di disimpegno, in questo caso, è pura follia o divagazione di chi non ha nulla da fare. Occorre ancora sottolineare che ad ogni *mutazione* dell'istituzione letteraria corrispondono infinite mutazioni nell'istituzione sociale? Mi pare anche ozioso sostenere che l'arte è l'isola dove si salva la borghesia. Se la borghesia si salva è per ben altri motivi e comunque essa utilizza solo artisti borghesi cioè ovvii, dunque solo rassicuranti, ecc. con cui contrasta la nuova, l'altra cultura, come si è servita dei gesuiti per screditare Darwin, per esempio.

A presto, tuo

Antonio Porta



*(Giulia Niccolai, Vaucluse 1978)*

Adriano Spatola  
Visibile mentale

Due recenti esposizioni – *Italian Visual Poetry 1912-1972* (Finch College Museum, New York) e *Scrittura visuale in Italia 1912-1972* (Galleria civica d'arte moderna, Torino) – realizzate da Luigi Ballerini, offrono una versione sistematica dell'itinerario seguito dalle forme visuali della poesia italiana dal Futurismo ad oggi, senza soluzione di continuità, a meno che non si voglia considerare tale l'anno 1940 posto a fare da spartiacque cronologico per motivi facilmente comprensibili. La fine dell'avanguardia storica coincide infatti da noi con la netta scomparsa di un radicalismo a volte pericoloso e a volte ingenuo, i cui risultati migliori vanno comunque depurati da una serie di confusi compromessi con i « valori » dell'ideologia dominante. Ma quello che Ballerini definisce « il collasso » dell'avanguardia storica non impedisce che il materiale esposto si organizzi « naturalmente » in categoria autonoma, accelerando la frequenza dei confronti e dei rimandi critici utili a una valutazione globale del fenomeno.

Non si tratta di una autonomia soprastorica, ma di una autonomia di « genere », e un discorso sulle forme visuali della poesia può, e non solo in prima approssimazione, essere spogliato da ogni « ovvia » polemica sui « contenuti », per una analisi oggettiva delle motivazioni strutturali del testo. Così la ripresa da parte di Arrigo Lora Totino di certe indicazioni futuriste si combina « storicamente » con l'interesse, tipico della poesia concreta, per il meccanismo della parola.

Tuttavia nemmeno questo metodo di analisi è immune da equivoci, soprattutto se si è intenzionati a trattarne sbrigativamente l'applicazione. Un esempio è la frase con cui Sanguineti si libera del problema nella sua *Poesia del Novecento* (Einaudi, 1969) quando a proposito di *Rarefazioni e parole*

*in libertà* di Govoni afferma che sono forse da considerare « come il solo documento autentico, e non per quegli anni semplicemente, di una realizzata poesia visiva ». In questo caso non dobbiamo rifiutare tanto il fatto che venga ignorata una prospettiva storica – il libro di Govoni è del 1915, mentre il termine « poesia visiva » è stato coniato agli inizi degli anni sessanta e non può in alcun modo essere legato al paroliberalismo futurista – quanto il fatto che si parli di « documento autentico », proponendo così al lettore una formula d'antiquariato.

Infatti le forme visuali della poesia costituiscono un complesso di tecniche di composizione che accompagna e arricchisce la cronaca di gran parte della problematica di questo secolo (e non solo in Italia, come tutti sanno) dalla crisi del verso libero alla teorizzazione di una poesia « fatta per l'occhio ». Perciò prende rilievo la tesi di Ballerini che il fenomeno della scrittura visuale debba essere affrontato secondo due direttrici fondamentali, una « verticale » più precisamente descrittiva dello sviluppo storico delle varie componenti, e una « orizzontale » che affronti i modi in cui la poesia ha superato i confini specificamente letterari per interagire con le altre arti. E direi che questi due schemi possono sovrapporsi senza mai escludersi a vicenda, così da proporci una terza ipotesi che è quella di valutare secondo quali linee di sviluppo il linguaggio della poesia pervenga, partendo dalla negazione del modello lineare, a rendere visibili le proprie strutture. E' un teorema che ha trovato la sua più evidente affermazione nella poesia concreta (che anzi in certi casi si è identificata in esso) ma che potrebbe risultare vantaggioso anche per la chiarificazione delle altre tendenze.

Del resto le opere di pittori come Baruchello o Parmiggiani e di musicisti come Bussotti o Castaldi svelano un diverso contesto in cui il leit-motif della scrittura visuale può essere osservato prescindendo dalla dimensione della poesia, anzi im-

boccando decisamente la strada di un paralinguaggio acategoriale. Eccentrica qui può apparire la posizione di Chiari, che avendo abolito lo spartito e dunque qualsiasi problema di notazione va considerato piuttosto nell'ambito del discorso di *Fluxus*, insieme a Simonetti, la cui *mutica* (musica muta) diventa questione di esercizio mentale più che visivo: ma su *Fluxus* torneremo più avanti.

Si può comunque ora proporre uno spartiacque non tanto cronologico quanto enunciativo, stabilendo il momento in cui una operazione di « sventramento del linguaggio » (si pensi allo « sventramento della storia » di Balestrini) può risultare di una evidenza non compromessa, o snaturata, da condizionamenti di ordine « pratico » nei confronti di codici « comuni », quello vessatorio della pubblicità in primo luogo. E s'intende che alcune tendenze vistosamente « figurative » non sopportano che in minima parte il peso di tale ricerca, limitandosi a una riedizione « commentata » di certa pop art. Sono indubbiamente più « impegnati » gli esperimenti di oggettualità astratta predicati da un Diacono, soprattutto per l'adesione del segno grafico al gioco semantico elaborato in parte secondo le indicazioni del Joyce di *Finnegans Wake* e in parte, ultimamente, con un'accentuata tendenza all'ideogramma.

D'altra parte non è solo in questo caso che la distruzione del modello lineare non coincide con quella « rinuncia... a un compito di demistificazione ideologica » dei « mezzi di comunicazione pluridimensionale di massa » che Fausto Curi (*Metodo storia strutture*, Paravia, 1971) considera invece inevitabile. Una posizione di questo genere dimentica che le forme visuali della poesia possono essere valutate come un permanente elemento di crisi nel passaggio a fenomeni totalmente extraletterari, alla pittura (naturalmente), all'happening, e ora al comportamentismo e al videotape – cfr. *Circuito chiuso-aperto* (Acireale) – piuttosto che come deviazioni dalla norma

letteraria, la deviazione costituendosi come momento polemico di fondazione di un'alternativa, non come dato di fatto persistente.

Ecco come *An International Cyclopedia of Plans and Occurrences*, organizzata nel marzo-aprile '73 da Davi Det Hompson per la Virginia Commonwealth University di Richmond, è stata resa possibile solo grazie ai canali d'informazione alternativa di organizzazioni « fantasma » slegate da qualsiasi circuito d'informazione ufficiale: Fluxus West, New York Correspondence School, Image Bank e soprattutto la International Artist's Co-op.

Se l'interesse di Ballerini è soprattutto rivolto a una scrittura visuale « organica », dall'idea di una « écriture déchirée » nasce invece *Hors Langage*, una esposizione che Jacques Lepage ha organizzato al Théâtre de Nice come esemplificazione di quanto è oggi in movimento in quel territorio (ch'egli considera ancora da « inventare ») situato oltre i confini delle lingue nazionali. Sappiamo che uno dei primi obiettivi della poesia ipersperimentale – concreta, visuale o fonetica – è stato ed è quello di superare le dogane linguistiche per creare strumenti di comunicazione « universali ». È un'utopia perseguita rigorosamente da poeti impegnati nella creazione di « codici aperti » che presentano problemi inediti anche per la terminologia della linguistica.

L'hors di *Hors Langage* è dunque molto di più di un semplice invito a « espatriare », in quanto mette l'accento sulla situazione di un linguaggio « brisé par l'exploitation de ses virtualités ».

Nel testo introduttivo al catalogo Lepage condensa un certo numero di indicazioni che servono a collocare l'esposizione nella prospettiva di questa problematica. Uno dei casi estremi, ad esempio, è l'apparente inarticolabilità di testi costruiti con lettere isolate: ma « anche le lettere isolate – scrive Lepage – s'inseriscono in un corpus la cui semiologia è ancora da fare ».

A conforto di questa tesi Lepage cita uno studio di Yvan Fonagy – *Le langage phonétique: forme et fonction* – in cui vengono analizzate le metafore fonetiche (Yvan Fonagy ha dimostrato che lo stimolo dell'articolazione fa distinguere, anche ai ciechi e ai sordi, certe « particolarità » delle lettere alfabetiche: la *r* e la *k* hanno un suono più duro che la *l* e la *m*, e la *r* viene immaginata come un uomo, la *l* come una donna; la *i* ha un timbro femminile, la *u* maschile).

È un modo di oggettivare i segni in rapporto diretto con l'inconscio, e *Hors Langage* fa sua questa tesi per proporre alla poesia una strada che sfocia nel gesto (puro o concettualizzato), ed è chiaro che dal gesto (puro o concettualizzato) ci si può facilmente spostare verso la poesia-spettacolo, come è avvenuto a *Experimenta 2*, una manifestazione curata qualche mese fa da Francisco J. de Zabala (Galleria Daniel, Madrid). Per quanto riguarda in generale questa problematica, si può ora facilmente consultare *ccV TRE* (edizioni Flash Art & King Kong International). Si tratta del *reprint* della famosa rivista del gruppo *Fluxus*, pubblicata a New York dal 1964 al 1970 da George Brecht e George Maciunas. *ccV TRE* (il formato originale, qui naturalmente mantenuto, è di 43 x 57) può essere letta e apprezzata, a prima vista, come catalogo della Sears & Roebuck (la centrale americana delle vendite per posta), come bollettino parrocchiale, come album delle foto di famiglia, come guida pratica al *do-it-yourself*, o più in generale come affiche « fin de siècle » rovinata dalla polvere e dall'umidità.

Il motivo tecnico conduttore è il collage, un collage « freddo » ma non « sistematico » di elementi apparentemente discordanti (e spesso con una certa violenza) che si fondono poi in un modello di linguaggio che si pone come modello oltre il linguaggio stesso. La *non arte* e l'*arte totale* sono gli opposti ma complementari estremi del discorso di *Fluxus*, se per « arte » si intende un medium dotato di regole interne e adatte



al proprio funzionamento, una circolarità di proposizioni autosufficienti.

In questo senso dire che *Fluxus* parte da un rifiuto di un certo dadaismo – quello in cui l'opera d'arte mantiene le sue caratteristiche di oggetto fisico misurabile e commerciabile – per sceglierne il versante « assoluto » o « mentale » serve indubbiamente a leggere *ccV TRE* senza il paradossale equivoco di tentarne non dico una storia ma nemmeno un semplice riassunto. Certo un elenco di nomi – Ben Vautier, Higgins, La Monte Young, Filliou, Cage ecc. – può se non altro invitare il lettore a un approfondimento del problema *Fluxus*, se vogliamo considerare *Fluxus* un problema da risolvere e non, come mi pare più giusto, *una soluzione senza problema*. Dunque se l'arte come circolarità di proposizioni autosufficienti è « inutile » (Ben Vautier) restano a nostra disposizione soltanto i gesti, e subito dopo « l'idea allo stato puro ».

Ma diamo per scontato che « autosufficiente » equivale a « tautologico »? Lascieremo così aperto il problema della tautologia come problema dell'equiparabilità tra tautologia e discorso logico; e proviamo a chiederci fino a che punto, oggi, nella disponibilità del discorso logico e delle sue acquisizioni, si possano recuperare certezze pragmatiche: voglio dire certezze che abbiano, anche nel senso husserliano dell'immediatezza, una risposta nell'esistente.

E il collage è in *ccV TRE* diacronico e sincronico, e inoltre sottoposto alla prova della « idea allo stato puro », proprio perché questa immediatezza non ha bisogno di spiegazioni, è la realtà che scivola via da se stessa non appena alcuni mezzi meccanici di uso comune, la macchina tipografica o la macchina fotografica, ad esempio, ne hanno « immortalato » la mancanza di senso.

Joan Brossa  
Viaggio



Da *Poemes per a una oda.*

Carlo A. Sitta  
Poesia e non poesia

Il programma che sta dietro l'impalcatura di *Poesia e non poesia* (*Ulisse*, n. 71, 1972) è di quelli che apparentemente non fanno correre rischi: invece di osare una qualche ipotesi di lavoro, cioè di organizzare il fascicolo intorno ad una idea precisa dell'oggetto in discussione, ci si è semplicemente affidati agli « esperti », trincerandocisi dietro il nome ed il pedigree dei convocati. In giuste dosi è stata messa avanti la componente « accademica » accanto a quella « militante », e senza voler dare l'impressione che l'origine dei vari critici e poeti – ideologica, ambientale, metodologica – avesse ad influenzare troppo il risultato finale. Il titolo poteva magari venire anche in seguito; l'importante era che le assise del parlamentino fossero rappresentate a destra e a sinistra e che alla fine nessuna delle varie tesi contrapposte avesse a prevalere troppo scopertamente sulle altre.

L'exkursus filologico dentro la poesia del secolo è così lasciato alla perizia dei più « anziani », mentre ai « giovani » si chiede doverosamente lo spunto polemico che aggiorni la situazione. Certo, ad invertire i ruoli molto non sarebbe cambiato, anche se, poniamo, Pignotti avesse analizzato i crepuscolari e Spagnoletti la poesia concreta: a tesi ovviamente ribaltate, sarebbe alla fine rimasto solo il discorso di fondo dell'uno e dell'altro. Ma lasciando così le cose nel loro ordine naturale, lo stacco di generazione riesce a positivizzare di volta in volta qualsivoglia operazione, salvo le più ardite, a giustificare grosso modo e in egual misura tutti i movimenti – s'intende con le cautele oggi consentite da strumenti di indagine aperti e raffinati, mai conclusivi ma solo allusivi – almeno fino a quelli più recenti, fino al secondo dopoguerra.

A questo punto il racconto si fa inaspettatamente concitato e anche farraginoso, la separazione degli interventi più netta; in mancanza di una effettiva problematizzazione si arriva a far concludere perentoriamente alcuni secoli di storia letteraria in qualche scarso emblema di poesia comportamentale.

Tutto era cominciato con un brillante intervento di Giorgio Agamben che, alla ricerca delle origini della poesia moderna, si toglie in certo senso d'impaccio – con l'eleganza delle cose dette seriamente – scambiando di ruolo Marx con Baudelaire e Freud con Oscar Wilde. Che poi, a distanza di circa un secolo da quelle « origini », il consumo culturale abbia spesso operato simili contaminazioni, a dispetto proprio delle sistemazioni ufficiali, è segno se non altro di quella libertà di movimento, di uso dei mezzi più eclettici, consentita a chi opera in poesia come a chi opera in qualunque altro settore.

Ma dopo tale promettente ed apertissimo incipit, con una secca fuga dai temi dell'ouverture, la rivista ripiega sui valori sicuri, dei quali si fa garante il tecnicismo e il rigore dell'indagine. Solo qua e là, fra un articolo e l'altro, apparentemente evasivi come una nota d'intrattenimento o la vignetta dopo il rebus complicato, appaiono brevi note lapidarie, citazioni più o meno celebri tratte con cura statistica dai più svariati ripostigli dell'editoria (che poi esista una *esoeditoria* di poeti è informazione da non darsi).

Qui comunque si azzardano tesi più nette e nient'affatto evasive – e il carattere tipografico gioca al risalto – come quando si afferma che Marinetti fu poeta in Francia e fascista in Italia, che « il fallimento marinettiano è un fallimento tipico della nostra natura », che, secondo D'Annunzio, « una rispondenza ideale tra le nostre anime e una qualche cosa terrena... assume quasi una figura di mistero », o che « la letteratura popolare ispirata ai motivi natalizi è ampia, ma piuttosto monotona ». Simili citazioni ed altre meno categoriche ma più precise, sembrano in effetti inserite più come una serie di ri-



svolti al volume, come commento alla iniziativa editoriale della rivista ed alla sua buona volontà, che come individuazione di un vero nodo di problemi sulla poesia.

Naturalmente fra i tanti abbiamo anche materiali ottimi, cogliamo pure suggestioni stimolanti, riflessioni oggi particolarmente avvertite come non banali. Ma a considerare la composizione del numero nel suo insieme, malgrado certe mascherature, almeno una antipatia risulta scoperta, a proposito della poesia novissima e sperimentale; per la quale e contro la quale può servire sia la apparente inattaccabilità delle massime a piè di pagina, che il saggio di Pedullà, dove si fonda una nuova casistica del peccato letterario a procurare roghi ed autodafé in seno alla nuova avanguardia. Della quale, a non dir altro, sarebbe stato non inutile esaminare il travaglio non come una serie di errori gratuiti, ma come conseguenza della volontà di rinnovamento nel fare poesia.

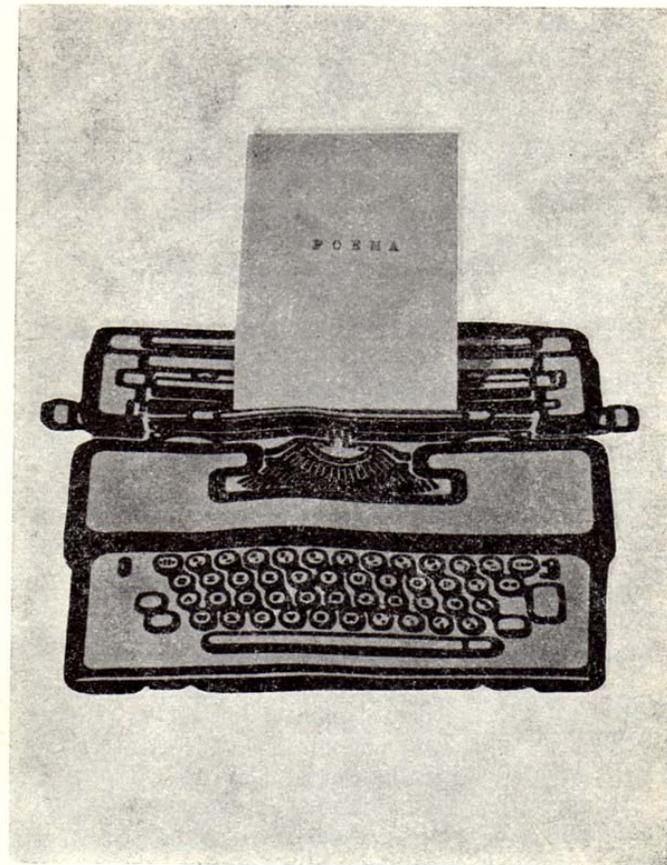
Sicchè il solo intervento pulito che riguardi le più recenti operazioni è in fondo quello di Pignotti, che notoriamente non muove dagli stessi presupposti dei *Novissimi*, che insomma predica tutt'altro, proseguendo il proprio discorso radicato nello strutturalismo della teoria dell'informazione, della semiologia e delle tecniche di comunicazione. Così purtroppo l'unica alternativa, il solo dilemma possibile che emerge è proprio fra le « risposdenze ideali », le « figure di mistero » di cui parlava D'Annunzio, e lo scientismo di Pignotti, fra lo spirito e la materia, l'arte e la scienza. Allora aveva davvero ragione Croce, poesia e non poesia?

da "Tam Tam" 5 (1973)



Giulia Niccolai  
2 poesie-poema

---



**Archivio Maurizio Spatola**

Per contatti: [maurizio.spatola@alice.it](mailto:maurizio.spatola@alice.it)