

Sulle tracce di un fratello poeta di Emanuele La Rosa intervista su Adriano Spatola al fratello Maurizio (2012)

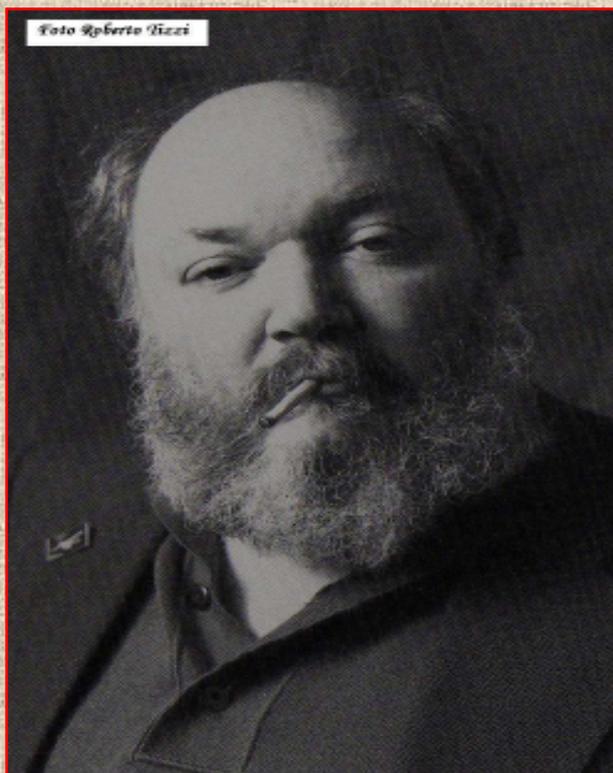
Nel settembre 2012 ricevetti un'e-mail da un certo Emanuele La Rosa, neolaureato in Filologia moderna all'Università "Federico II" di Napoli con il Professor Matteo D'Ambrosio, da me conosciuto e stimato, che me lo aveva indirizzato. Il giovane La Rosa mi chiedeva di concedergli un'intervista sul percorso poetico di mio fratello Adriano, argomento della sua tesi di dottorato all'epoca presso l'Università tedesca di Heidelberg, ma successivamente presentata presso quella di Eichstätt-Ingolstadt. L'incontro avvenne alla fine novembre nella mia abitazione di Sestri Levante, dove Emanuele si trattenne per un paio di giorni. Dopo i convenevoli di rito parlammo un po' di tutto, a proposito del Gruppo 63 e della Neoavanguardia. Per mia inveterata abitudine la registrazione vera e propria dell'intervista avvenne fra l'una e le cinque del mattino, con qualche breve interruzione.

Già una decina di giorni dopo ricevetti via e-mail dal giovane la trascrizione pressoché integrale dell'intervista, ripulita solo da qualche passaggio insignificante. Come spesso accade in queste circostanze la conversazione si era svolta in modo un po' disordinato, con domande aggiunte lì per lì e risposte talora incomplete o ripetute. Il testo andava dunque rivisto, qua e là integrato e magari anche un po' abbreviato. Mi accinsi al lavoro con l'aiuto della mia preziosa collaboratrice Monica Olivieri e una settimana dopo fummo in grado di rispedire a La Rosa l'intervista con il mio placet: quesiti e risposte sono quelli che si possono leggere di seguito, inframmezzati da fotografie e immagini che ho aggiunto io per l'occasione. Ho ricevuto recentemente da Emanuele La Rosa la sua tesi di dottorato, che nel frattempo aveva subito per decisione dei suoi docenti un cambio di rotta: l'argomento non verteva più su Adriano Spatola ma su Edoardo Sanguineti ed Elio Pagliarani, entrambi negli anni della Neoavanguardia in stretto rapporto con mio fratello, che resta al centro della scena, così che l'intervista di cui sopra è fortunatamente compresa nella tesi, sia pure in appendice. Inoltre l'anno scorso il mio dialogo con lo studente napoletano è comparso sul numero 244 della prestigiosa rivista letteraria romana "Fermenti" sulla breccia da quasi mezzo secolo (il primo numero uscì nel 1971). Il periodico è diretto da Velio Carratoni, ma la pubblicazione di *Sulle tracce di un fratello poeta* è stata possibile anche grazie alla mediazione di Giovanni Fontana, assiduo collaboratore di questa ed altre riviste: ringrazio entrambi per lo spazio concesso ad Emanuele La Rosa e a me. Buona consultazione.

Maurizio Spatola

D: Chi è stato Adriano Spatola e che cosa ha significato per lui fare della poesia?

R: Adriano è stato che ha dedicato alla poesia. Fin dall'adolescenza ha un modo per interpretare il cambiare il mondo e la dei segnali che indicano la per questa scelta, anche se posteriori. Innanzitutto già media (frequentata in un aveva mostrato interesse Lucrezio, che si possono considerare esponenti di litteram. Nel periodo del



innanzitutto una persona tutta la propria esistenza. infatti visto in essa non solo mondo, ma un modo per realtà. Secondo me ci sono predisposizione di Adriano li ho intravisti solo a durante gli anni della scuola paese del Friuli, Tolmezzo) per le poesie di Catullo e di in un certo senso una "avanguardia" ante ginnasio, ad Imola, ebbe

poi i suoi primi guai dovuti alla poesia. Con alcuni compagni di scuola aveva deciso di realizzare un giornalino studentesco, stampato con un ciclostile usato compratogli da nostro padre, nel quale furono pubblicate alcune poesie di poeti "maledetti" francesi come Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Lautréamont. La cosa era sfuggita al professore che si occupava di controllare il materiale destinato alla pubblicazione, ma non a qualche genitore conservatore che se ne accorse e protestò col preside per la diffusione di scritti ritenuti scabrosi. Il preside decise pertanto di sospendere gli studenti "colpevoli" per un giorno. Fu la prima occasione in cui Adriano si rese conto che la poesia può far male.

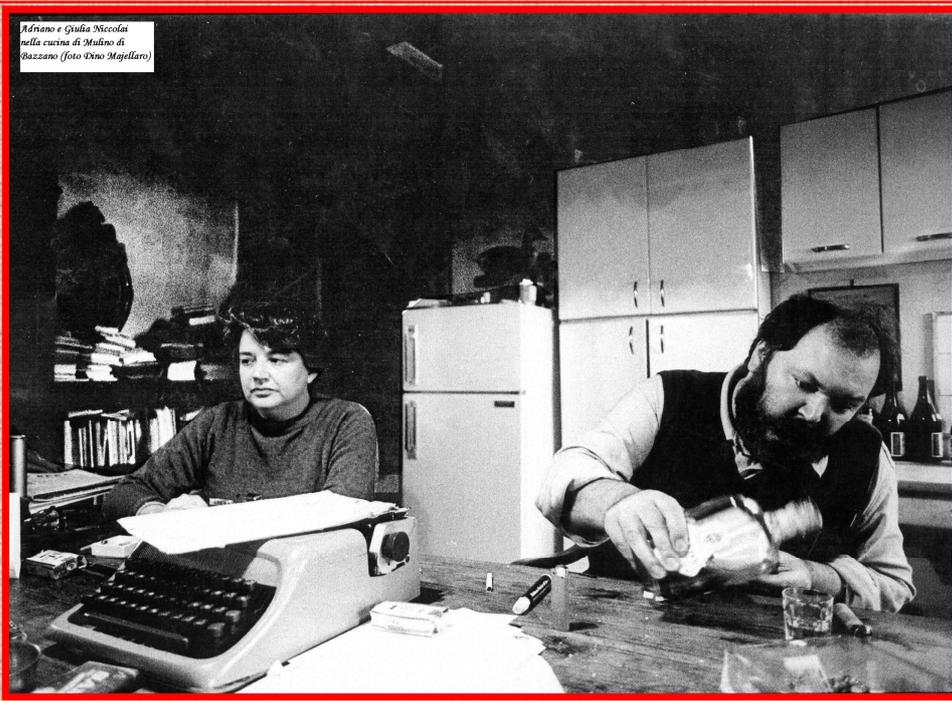
Più tardi ci trasferimmo a Bologna, dove Adriano frequentò i tre anni del liceo e poi l'Università. Il liceo Galvani si trovava in Via Castiglione e lì, in una traversa chiamata Via de' Poeti, c'era un'osteria nella quale si riunivano alcuni studenti liceali e universitari a parlare di poesia e letteratura, sotto lo sguardo vigile di un busto di Carducci. In quel luogo nacque nel 1961, con Giorgio Celli, Miro Bini, Carlo Negri, Carlo Marcello Conti e Patrizia Vicinelli, l'idea di una rivista di poesia, di cui Adriano anticipò temi e contenuti al suo professore di Estetica Luciano Anceschi, che ne sarebbe il maestro e mentore. Questa rivista, che si fece a casa nostra, era «Bab Ilu», nome che richiamava Babilonia e la confusione degli idiomi, in nome di un progetto di rinascimento di una nuova lingua. Sul secondo numero della rivista c'era anche una significativa indicazione di poetica: «siamo con Anceschi, Zolla, Banfi, Balestrini, Villa, Cesaire, Robbe-Grillet

e siamo contro Moravia, Roversi, Rendiconti, Pasolini, Piovene». Adriano vi pubblicò una delle prime poesie che cambiano completamente rispetto a quelle contenute nella sua prima raccolta *Le pietre e gli dei* del 1961, di tipo postermetico, in cui si può leggere un'evidente influenza eliotiana. Si tratta di *Una gita a Spoon River*, nella quale si possono già leggere anticipazioni di quello che sarà il suo primo e unico romanzo, *L'Oblò*, edito da Feltrinelli nel 1964, dove traspare una grande angoscia per gli orrori della guerra e il dramma nucleare all'epoca incombente sull'umanità.

D: La presenza costante e quasi “ossessiva” della tematica della guerra è infatti una caratteristica

soprattutto dei primi lavori di suo fratello. Da cosa deriva questa sua angoscia e che ruolo hanno avuto in questa visione di Adriano scrittori come Antonio Delfini, autore tra l'altro della raccolta *Poesie della fine del mondo*?

R: Certamente Antonio Delfini ha avuto un'influenza ad un livello tematico nella poesia di Adriano, ma in essa si possono vedere richiami anche ad altri



Adriano e Giulia Niccolini
nella cucina di Marino di
Bazzano (foto Dino Majellaro)

autori che, secondo la sua stessa definizione, coltivavano nella loro poesia il “verme” dell'autodistruzione insito nella natura umana. Ad esempio in Adriano riaffiorano tematiche e toni poetici che provengono direttamente da Rimbaud e Baudelaire. Ad ogni modo questa angoscia, legata agli effetti della seconda guerra mondiale, era acuita – soprattutto negli anni tra il 1961 e il 1963 – dalla vicenda dell'invasione della Baia dei Porci e dalla crisi missilistica tra gli USA e Cuba, che rischiò di condurre ad un conflitto nucleare fra Stati Uniti ed Unione Sovietica. Non era una vita facile per chi aveva una particolare sensibilità. Questi elementi emergono del resto con chiarezza anche nelle raccolte di poesie *L'ebreo negro* del 1966 e *Majakovskiiiiiiij* del 1971. Proprio il titolo di quest'ultima è significativo: quasi un'invocazione rivolta al poeta russo della rivoluzione che rimase vittima di un'illusione in un qualcosa che aveva creduto potesse cambiare la sua società e forse il mondo ma che invece si rivelò solo un'ulteriore trappola dalla quale non riuscì a divincolarsi.

D: La raccolta *Majakovskiiiiiiij* segna anche uno spartiacque all'interno della produzione poetica lineare di suo fratello. Da quel momento in poi la poesia diventa per Adriano il luogo ideale e naturale per una riflessione su se stessa. Da cosa deriva questa necessità, visto che le stesse problematiche venivano affrontate anche negli scritti teorici?

R: Adriano pubblica con le nostre Edizioni Geiger le cinque poesie di *Majakovskiiiiiiij* compresa quella intitolata *La composizione del testo*, che considero come una dichiarazione di poetica, nel 1971: nello stesso anno elabora il progetto della rivista "Tam Tam", il cui primo numero uscirà nel marzo 1972, ed è nell'editoriale del primo numero (*La poesia sta diventando*) che si può leggere la risposta a questa domanda. Mio fratello era reduce dall'esperienza di "Quindici", la rivista del Gruppo 63, che aveva chiuso i battenti nell'agosto 1969 in seguito alla frattura fra i "letterati" e gli "impegnati", per dirla in soldoni. Quella frattura era stata vissuta da Adriano in modo traumatico, ma la decisione di dedicarsi soprattutto alla ricerca dell'autentico ruolo della poesia e dei poeti stava già diventando per lui il punto cruciale della sua esistenza: non a caso in quello stesso '69 pubblica con l'editore Rumma di Salerno il suo saggio *Verso la poesia totale*, in cui offre un panorama completo delle esperienze internazionali su forme alternative di scrittura visuale, dalla poesia visiva alla concreta, con ampi accenni ai precedenti storici. Ma il suo interesse per queste ricerche, che condurranno poi agli excursus nella poesia sonora e gestuale, non lo distraggono dal suo interesse prevalente per la poesia lineare, conducendolo ad una rielaborazione del suo modo di scrivere versi, ben visibile nelle poesie raccolte in *Diversi accorgimenti* pubblicate nel 1975 sempre dalle Edizioni Geiger, il cui sottotitolo, *per l'abolizione della realtà*, dice a mio avviso tutto.

Ma credo sia il caso di riassumere le tappe di questa evoluzione, in cui contano molto gli incontri con altri protagonisti della Neoavanguardia e ovviamente le letture. Senza dubbio Adriano è stato influenzato dall'antologia "I Novissimi" e dagli scrittori del Gruppo 63. Si pensi, per esempio, ad Umberto Eco ed al suo libro *Opera aperta* del 1962 in cui si gettavano i semi teorici di un nuovo modo di concepire la funzione dello scrittore, del poeta e dell'artista. Inoltre uno dei riferimenti principali di Adriano dal punto di vista teorico è stato Max Bense, autore del fondamentale *Aesthetica* uscito nel 1965. Da queste opere Adriano trova stimoli nella direzione di usare la scrittura come mezzo per intervenire sulla realtà. Parallelamente conosce anche i lavori dei napoletani Stelio Maria Martini e Mario Diacono che lo stesso Adriano, in un saggio apparso su «Il

Mulino»¹, definì gli anarchici napoletani (laddove anarchici va letto nell'accezione bretoniana di chi voleva "uccidere la parola regime" che aveva dominato fino ad allora). Questi, assieme ai poeti genovesi ruotanti attorno alla rivista «Ana Eccetera» fondata da Martino e Anna Oberto e poi Ugo Carrega e Vincenzo Accame fondatori di «Tool», avevano già nei primi anni sessanta sperimentato forme di scrittura visuale: nel caso dell'ana-scrittura o ana-poietica di Oberto il prefisso ana rimanda esplicitamente all'anarchia. Nel frattempo a Torino Carlo Belloli e Arrigo Lora-Totino avevano scoperto e fatto conoscere i poeti concreti Haroldo e Augusto De Campos, Decio Pignatari, Franz Mon, Eugen Gomringer ed altri ancora. Partendo dalle loro ricerche, Adriano inizia a interessarsi di poesia concreta, che rappresentava qualcosa di originale e diverso rispetto all'esperienza di poesia verbo-visuale dei futuristi, dei dadaisti e in parte dei surrealisti. Essa distruggeva completamente il simbolo semantico della parola, frantumando anche la singola lettera alfabetica e trasformava le parole in frammenti linguistici che riconducevano alle origini, quando la scrittura non esisteva, per ricavarne un nuovo linguaggio in nome di un nuovo modo di concepire la comunicazione tra gli uomini.

D: Lei ha parlato di avanguardia storica. Come si ricollega l'opera di Adriano con quella dei futuristi, dadaisti e surrealisti? Cosa lo

ha interessato di questi movimenti e cosa ha preso da essi?

R: Sicuramente Adriano ha avuto un grande interesse per il Surrealismo di Breton – più che per quello "politico" di Aragon – in correlazione anche con quella corrente di pensiero filosofica chiamata Esistenzialismo cui mio fratello annetteva grande importanza. Di tale pensiero Adriano era convinto seguace come studente di filosofia (giovannissimo scrisse un saggio sul diritto di Sartre



¹ A. Spatola, *Un anno di poesia italiana*, «Il Mulino», XIII, n. 1, gennaio 1964, pp. 99-104.

e degli esistenzialisti ad essere considerati i fautori positivi di una nuova era²), e vedeva le sue posizioni confermate da alcuni scritti di Nicola Abbagnano ad un livello teorico e di Anceschi per l'implicazione letteraria. Dal Dadaismo Adriano ha senz'altro preso ispirazione sul piano operativo per le sue esperienze di poesia visuale e soprattutto "comportamentale", le cosiddette *performances* avviate dalla fine degli anni Sessanta, ma il suo legame con il movimento fondato da Tristan Tzara e Marcel Duchamp è molto più profondo e traspare anche nelle sue poesie lineari e nei suoi scritti critici. Questo vale soprattutto per il Surrealismo e per il ruolo sciamanico del poeta invocato da Breton e in cui Adriano si identificava, come emerge chiaramente dai suoi scritti e dalle sue poesie. Un discorso a parte meriterebbe poi il "Parasurrealismo", il movimento fondato nel 1964, ai tempi della rivista «Malebolge», con Giorgio Celli, Corrado Costa e Gian Pio Torricelli, che si proponeva una rivisitazione del Surrealismo che non si traducesse soltanto in una sorta di suo manierismo.

D: Tra le altre forme d'arte che hanno interessato Adriano c'è la pittura. In questo senso che influenza ha avuto la ricerca pittorica del secondo dopoguerra?

R: Premetto che mio fratello, sin dall'adolescenza, era interessato a tutte le forme d'arte visiva e plastica, di qualsiasi epoca: dalla mesopotamica all'egizia ed etrusca, da quella classica greca e romana all'arte medioevale, dal Rinascimento al Barocco, del Settecento e Ottocento. Anche l'arte cinese, giapponese, precolombiana e africana lo affascinavano. Naturalmente è stato più attratto dai movimenti fortemente innovatori, come l'Impressionismo ottocentesco e poi l'Espressionismo e, soprattutto, il Cubismo, la via maestra da cui si dirameranno tutte le strade dell'arte moderna che conosciamo. Non tutti sanno che Adriano era anche un bravo disegnatore e pittore: conservo ancora un suo olio dipinto a sedici anni, che rappresenta un gatto, con una zampa sollevata, intento a lavarsi, con sullo sfondo il tetto di una chiesa, in cui si intravedono influenze cubiste. In altre due tempere che mi ha regalato si notano i segni di tecniche impressioniste in un caso, surrealiste



nell'altro. Per rispondere alla domanda direi che Adriano più che dall'Astrattismo era attratto dall'Informale (uno dei suoi artisti preferiti era infatti Alberto Burri). Dal punto di vista pratico, cioè per quanto riguarda le implicazioni nella tecnica narrativa, fu però influenzato molto dalla Pop Art. Infatti ne *L'Oblò* fece ampio uso della tecnica del collage, così come riprese anche certe tematiche espresse dal Movimento Fluxus, fondato da George Brecht e George Maciunas, che teorizzava

² A. Spatola, *Responsabilità e libertà*, estratto del «Cenobio», XI, n. 2, marzo-aprile 1961.

l'interazione fra i diversi linguaggi espressivi e tecniche artistici e quindi anche della pittura. Ma vorrei far notare che nella sua raccolta di poesie *Diversi accorgimenti* (Geiger, 1975), nella sezione intitolata *L'abolizione della realtà*, cinque sue poesie propongono una particolare "lettura" di quadri di autori come Seurat, Villon, Carrà, Petrus Christus e Morandi ...

D: Adriano ha anche scritto diversi commenti ad opere di pittori, ma come mai ha pubblicato, all'interno di un volume su Ezio Gribaudo, un'antologia di poesia concreta?

R: Nel 1968 Arrigo Lora Totino suggerì a Gribaudo di coinvolgere Adriano nella costruzione di un suo libro, una monografia sulla sua pittura. Gribaudo parlò con Adriano con l'intento di creare, attraverso questa antologia, un rapporto tra la sua opera di allora, i logogrifi, e la poesia concreta. Questo perché Lora Totino lo aveva convinto che la poesia concreta fosse il contraltare grafico e poetico dei suoi logogrifi. Così chiese ad Adriano di realizzare l'antologia, preceduta tra l'altro da un'introduzione ad hoc, con le riproduzioni di poemi concreti di una trentina di autori di varie nazionalità, fra cui anche due miei collages. Il libro, molto elegante, pubblicato dalle Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, non a caso venne intitolato *Il peso del concreto*.

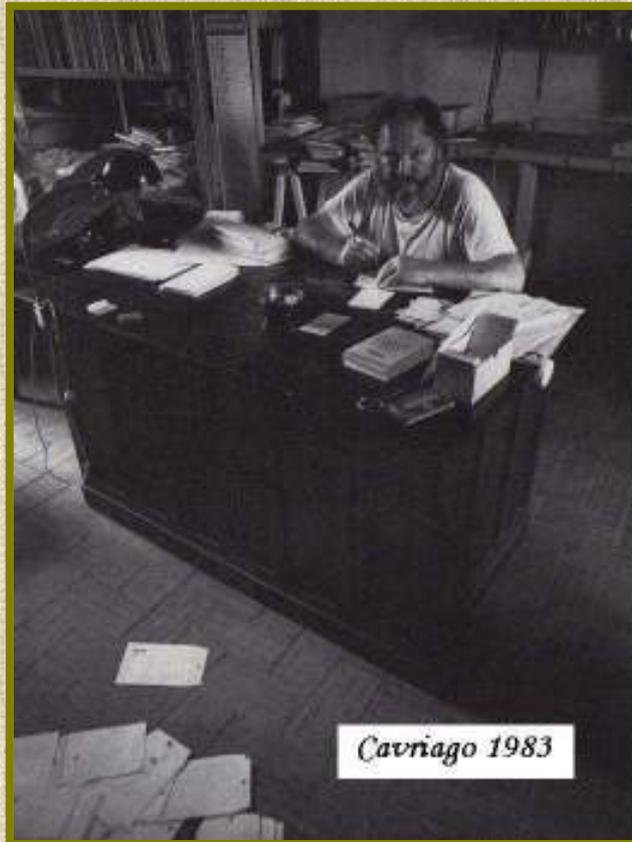
D: Una delle caratteristiche fondamentali della poesia concreta è la ricerca di un linguaggio sovranazionale. Molti poeti iniziano in più parti del mondo a lavorare quasi contemporaneamente in questa direzione, senza però avere né una ricerca comune né rapporti diretti. Come si spiega questa coincidenza temporale?

R: Perché tutti hanno fatto riferimenti a ricerche o ad esperienze anche "involontarie" precedenti. Si pensi, per esempio, ai carmina figurata alessandrini e medievali, oppure nel XX secolo ai calligrammi di Apollinaire. O ancora, nell'ambito della poesia visiva, a *La dive bouteille* di Rabelais e al *Canto notturno del pesce* di Christian Morgenstern. La contemporaneità delle ricerche è dovuta a questo: era finita non solo la guerra, ma un'era per l'arte e la letteratura: l'Astrattismo era giunto al capolinea, mentre si stavano facendo strada l'Informale, la Pop Art e l'Arte concettuale, cinetica, programmata, il Minimalismo, l'Arte concreta, fino poi all'Arte povera e alla Transavanguardia in un generale ribollire che ebbe pertanto conseguenze anche sulla poesia e la scrittura. Quindi non è un caso che alcuni artisti sensibili a questi cambiamenti si siano impegnati più o meno nello stesso momento in direzione della poesia concreta. Potrei citare, ad esempio, i Noigandres in Brasile (i fratelli De Campos e Pignatari), De Melo Castro in Portogallo, il gruppo lettrista, i coniugi Garnier, Henri Chopin e Julien Blaine in Francia, i già citati Franz Mon

e Eugen Gomringer in Germania e altri in giro per l'Europa. E poi non bisogna dimenticare che negli Stati Uniti era nato Fluxus, che proponeva programmaticamente un discorso di intermedia, teorizzato da Dick Higgins, cioè di contaminazione di generi e linguaggi diversi.

D: Tornando a *L'Oblò*, pubblicazione presso

R: Come testimoniano e il suo maestro Luciano aveva iniziato un rapporto Balestrini, il quale nei lavorava presso Feltrinelli "Le Comete" e "I venivano pubblicati testi stranieri. Fu così che il apparve nella collana "Le nella stessa collana era di Edoardo Sanguineti e in



come avvenne la Feltrinelli?

alcune lettere tra Adriano Anceschi, mio fratello epistolare con Nanni primi anni Sessanta occupandosi delle collane "Materiali", nelle quali d'avanguardia italiani e suo unico romanzo edito "Comete". Poco prima uscito *Capriccio Italiano* seguito furono pubblicati

anche i lavori di Giulia Niccolai, Giorgio Celli, Germano Lombardi e altri autori di romanzi sperimentali. Vorrei anche aggiungere che Guglielmo, il protagonista de *L'Oblò*, ha molto del Kowalski di *Ferdydurke* di Witold Gombrowicz e soprattutto dell'Ulrich de *L'Uomo senza qualità* di Robert Musil. Infatti il titolo scelto da Adriano per il suo romanzo era *Il buco nel muro* (in esergo la significativa frase di Musil: «idealità e morale sono i mezzi migliori per colmare il gran buco che si chiama anima»), ma poi convenne con Balestrini il titolo che oggi conosciamo.

D: Il 1964 vede, accanto alla pubblicazione de *L'Oblò*, la nascita della seconda rivista di Adriano, «Malebolge». Qual era il progetto e cosa si intendeva per Parasurrealismo?

R: Poco prima che Adriano partecipasse al congresso del Gruppo 63 lasciò casa nostra essendo ormai diventato economicamente indipendente (faceva infatti il correttore di bozze per "Il Mulino" ed era collaboratore de «il verri»). In quel periodo nacque l'idea di «Malebolge» con Giorgio Celli, Corrado Costa, il pittore Claudio Parmiggiani, Ennio Scolari, Gian Pio Torricelli ed Antonio Porta uno dei Novissimi. La rivista proponeva il rifiuto di una connotazione troppo chiusa e precisa della Neoavanguardia, avanzando sotto forma di critica costruttiva posizioni ancora più

“all’avanguardia”. La copertina aveva una connotazione grafica particolare, in quanto non vi erano numeri ad indicare ogni fascicolo, ma fori circolari ottenuti con la fustellatura (nel numero doppio 3-4 i fori sono tre in prima di copertina e quattro in ultima). La prima serie di «Malebolge» chiuse i battenti nel 1967 perché Mursia si rifiutò di continuare a distribuirla, mentre della seconda – con Scheiwiller come editore e distributore – uscì solo un numero con in copertina un foro quadrato. Probabilmente il motivo della chiusura definitiva va ricercato sia in alcuni problemi economici sia in certi dissensi interni. Inoltre a Roma era nato «Quindici», il periodico del Gruppo 63 diretto da Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani che avrebbe avuto grande successo e che attirò alcuni redattori di «Malebolge»: anche Adriano si trasferì a Roma per lavorarvi in redazione.

Per quanto riguarda il Parasurrealismo, come ben descrive Giorgio Celli in un suo intervento, l’idea nacque da vari incontri tra lo stesso Celli, Costa, Scolari ed Adriano. Mio fratello voleva riallacciarsi al “terzo” Surrealismo, versione anarchica del movimento formulata poco tempo prima da Breton, senza però copiarlo o semplicemente riproporlo in Italia, bensì rivisitandolo. Si trattava di reinterpretarlo in sede critica, ricostruendo un Surrealismo freddo, alla «seconda potenza» come scrisse Celli, in cui entrassero in gioco sia la scrittura automatica e le strutture lessicali predeterminate, sia un’indagine attenta dei rapporti tra alcune forme di scrittura e l’inconscio. Sul Parasurrealismo venne pubblicato un numero speciale di «Malebolge» come inserto de «Il Marcatré» con interventi di vari scrittori, italiani e stranieri anche in disaccordo con l’idea di Parasurrealismo. Questa scelta poetica e artistica influenzò pure il lavoro di molti aderenti: per esempio Claudio Parmiggiani avviò tutta una stagione pittorica parasurrealista, mentre Adriano partorì l’idea dei *puzzle poems*. In questo periodo, infatti, venne pubblicato presso l’editore Sampietro di Bologna *Poesia da montare*: si trattava di schede con pezzi di parole componibili come un puzzle, che però messe assieme non avevano senso compiuto. Inoltre, sempre tra il 1965 ed il 1966, Adriano cominciò a comporre gli zeroglifici, assonanti sì con geroglifici, ma in riferimento al grado zero della scrittura: questi lavori erano ottenuti questa volta andando a spezzare addirittura le lettere ed i fonemi, così come faceva il tedesco Franz Mon. Queste opere furono edite, sempre nella collana “Il Dissenso” di Sampietro, con il titolo – appunto – di *Zeroglifo*.

Scrisse anni dopo Celli: “...il punto cruciale era come proporre alla nostra comunità letteraria una rivisitazione accelerata del surrealismo che non risultasse una esibizione di fossili, o una operazione da epigoni degli epigoni. Nell’impossibilità di essere surrealisti, avevamo optato per il parasurrealismo... Detto in soldoni: decretammo che il parasurrealismo sarebbe stato una sorta di

manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato soprattutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica, e della psicoanalisi. Trattando insomma l'inconscio come metafora, in accordo, lo capimmo più tardi, con un certo Lacan e con la sua scuola. Ma di Lacan, allora, nessuno di noi sapeva nulla"

D: Suo fratello Adriano è stato anche attivo editore e direttore di riviste. Una delle esperienze più importanti in questo senso è l'Antologia GEIGER. Ci vuole spiegare cos'era?

R: Il primo numero dell' Antologia sperimentale GEIGER, che non era una rivista, fu realizzato dai tre fratelli Spatola (anche il quindicenne Tiziano) nell'estate 1967 a Torino, come i quattro numeri successivi, cioè fino al 1972. I numeri dal sei al nove furono assemblati a Mulino di Bazzano, dove Adriano si era trasferito. In occasione del primo numero mandammo una serie di inviti a diversi artisti, molti dei



quali risposero positivamente inviandoci i testi originali nelle trecento copie che noi chiedevamo per la tiratura. L'impaginazione del primo numero venne decisa a seconda degli accostamenti tra le varie opere. Per l'occasione decidemmo di non scrivere alcuna presentazione, in quanto volevamo che l'interpretazione dell'Antologia dovesse essere lasciata al lettore. Nei numeri dal due al quattro, invece, scrissi io l'introduzione e sempre io inventai la formula della "sperimentazione permanente" che poi piacque anche ad Adriano. Sul quinto numero, in cui Adriano mi affiancò, per la prima volta, come curatore ne scrivemmo una insieme sul concetto di "intermedia" (che era l'argomento di quel numero). Adriano ne scrisse una nel numero sei del 1974, illustrante le opere in essa contenute. Anche la presentazione grafica e materiale delle copertine aveva una certa importanza: per il primo numero fu realizzata dal pittore reggiano Marco Gerra, per il secondo dal famoso grafico Franco Grignani e per il quarto dall'artista fiorentino Maurizio Nannucci; le scritte in copertina dei numeri tre e sei furono fatte a mano da Adriano con una tempera su carta da pacco e a pennarello su cartoncino; la copertina del numero otto riportava un disegno a china di Corrado Costa, sempre diverso. L'ultimo volume dell'Antologia, il nono, uscì nel 1982, in quanto mio fratello era ormai troppo preso dalla "seconda fase" di «Tam Tam», che nel frattempo era diventata

casa editrice indipendente dalle Edizioni Geiger. Tra il 1981 e il 1988 uscirono più di sessanta libri e trenta numeri della rivista: fare quindi altre Antologie non aveva più senso. Nel 1995, con Franco Beltrametti e Arrigo Lora Totino decidemmo di realizzare un decimo numero dell'Antologia GEIGER dedicato ad Adriano. Purtroppo il 25 agosto del 1995 morì improvvisamente Beltrametti, ma Lora Totino ed io proseguimmo anche in omaggio a lui. La risposta ai nostri inviti fu entusiasta, alla fine ci inviarono loro lavori in trecento copie un centinaio di poeti e artisti di diciannove nazionalità: realizzammo l'Antologia nell'estate 1996, con le pagine raccolte dentro un contenitore rigido con in copertina una poesia concreta di Adriano. Nel 2007 alcuni amici artisti mi chiesero di fare Geiger 11, ma poi non se ne fece più nulla, anche perché mi ritrovai da solo e scartai subito la proposta di fare Geiger al computer: l'Antologia aveva senso solo in quanto lavoro artigianale sotto forma di collage, con forbici, colla e pinze.

D: Quando avete pensato di fare GEIGER avevate dei modelli?

R: Nel 1965 Phyllis Johnson aveva ideato e pubblicato negli USA una rivista realizzata con la tecnica dell'assemblage-collage, «Aspen». All'interno di quell'idea nasce il nostro progetto di «Intermedia» così come aveva illustrato tra l'altro Dick Higgins e proprio alla sua idea di contaminazione delle arti traemmo ispirazione anche per il titolo stesso dell'Antologia. Nel 1965 Adriano aveva incontrato a Bologna per la prima volta Julien Blaine. I due volevano fondare una rivista che riassumesse quel tipo di esperienze che all'epoca iniziavano a legarsi anche con la poesia visiva e concreta. Julien aveva con sé un grosso cliché che sarebbe dovuto servire per la copertina della rivista e, data la sua grandezza, venne l'idea di chiamarla Rabelais o Gargantua, personaggi cari ad entrambi; il progetto rimase però incompiuto. L'anno successivo noi tre fratelli Spatola ci ritrovammo in una casa di campagna nei pressi di Parma a riparlarne e, decidendo di abbandonare la proposta di Blaine nella quale non si pensava di fare una rivista-collage, ma una rivista di informazione sulla ricerca sperimentale (come poi fu «Do(c)ks» la rivista diretta dal nostro amico francese a partire dal 1974), fondammo l'Antologia Geiger. Scartammo il formato grande in favore del formato Uni, l'A4 di oggi (circa 22x29.5 cm), e chiedemmo agli autori invitati di mandare trecento copie di un loro lavoro. Come nome da dare all'Antologia Adriano pensò a «Geyser», in quanto metaforicamente il getto bollente d'acqua è paragonabile all'ejaculazione e quindi all'idea di fecondazione, ma anche di contaminazione, essendo sovente quelle acque radioattive. Io proposi invece il termine «Geiger», lo stesso dell'apparecchio utilizzato per misurare la radioattività, poiché la nostra Antologia sarebbe stata utile proprio per rilevare le novità

nella ricerca letteraria e artistica sperimentale. Dopo una interminabile discussione la scelta cadde appunto su «Geiger». Solo anni dopo scoprimmo che in tedesco la parola significava violinista, ma non trovammo comunque la cosa stonata. Così invitammo autori italiani e stranieri che conoscevamo di persona o solo per corrispondenza a partecipare al progetto. La cosa era complicata, soprattutto per coloro che prendevano alla lettera il nostro invito realizzando a mano le trecento copie richieste eppure la risposta fu entusiasta, accettarono tutti. Anche i due poeti visivi che l'anno prima avevano creato a Genova la rivista «Tool», Vincenzo Accame e Ugo Carrega, che in un primo momento rifiutarono la nostra proposta finirono col collaborare. Il primo numero lo realizzammo tra il 1966 e il 1967 e doveva essere un'esperienza unica ed irripetibile, ma l'aver ricevuto – seppur in ambito ristretto – molti consensi ci spinse ad andare avanti (tra l'altro già nel 1968 i fiorentini della rivista «Techné» ci avevano imitati), convincendoci addirittura a creare una casa editrice, le Edizioni Geiger, che già nel marzo 1968 pubblicarono il primo libro *Il pesce gotico* di Giorgio Celli. Questo libro fu stampato in tipografia, ma molti dei successivi vennero realizzati artigianalmente, a mano. Addirittura, a partire dal 1974, con l'acquisto della strumentazione necessaria, i libri Geiger e la rivista «Tam Tam» furono stampati in casa, al Mulino, con nostro fratello Tiziano trasformatosi in efficiente tipografo.

D: Oltre a «Malebolge» e all'Antologia GEIGER suo fratello fondò e diresse anche altre riviste di poesia?

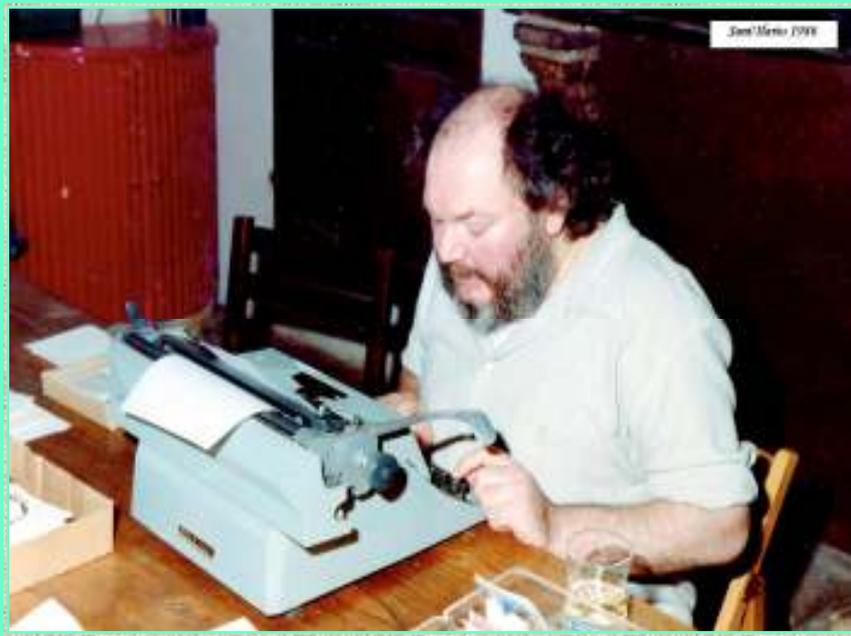
R: Sì. Dopo «Malebolge» nacque «Tam Tam», che fu registrata al Tribunale di Torino nel 1971 come rivista di poesia e letteratura delle Edizioni Geiger di proprietà del sottoscritto. Il primo numero uscì nel 1972 formalmente diretto dall'artista e giornalista astigiano Valerio Miroglio, in quanto per legge occorreva un giornalista professionista come direttore responsabile, ma la rivista era di fatto diretta da Adriano e Giulia Niccolai. «Tam Tam», che nel periodo centrale della sua attività arrivò a definirsi «rivista di poesia, apoesia e poesia totale», fu voluta fortemente da Adriano dopo la chiusura di «Quindici» e credo possa considerarsi una delle esperienze più importanti all'interno della Neoavanguardia e dello Sperimentalismo del dopoguerra, non solo in Italia ma in un panorama internazionale. Nel 1981, quando «Tam Tam» diventò anche casa editrice slegata da Geiger, mio fratello fondò «Cervo Volante» (ne diresse i primi undici numeri per poi lasciare la direzione ad Achille Bonito Oliva ed Edoardo Sanguineti). In realtà questa era una rivista molto sui generis, in quanto composta di un manifesto ripiegato ed incollato all'interno della copertina rigida, che comprendeva a sua volta un'opera di un poeta o di un artista (il primo numero

fu il *Poema ex Ponto* di Gerald Bisinger). Non dimentichiamo, comunque, anche un'altra rivista, «Baobab», che Adriano fondò nel 1978 con Corrado Costa, Giovanni Fontana e Giulia Niccolai che si impose come la prima audiorivista in cassette di poesia sonora in Italia. La pubblicava un editore discografico di Reggio Emilia, Ivano Burani, che si era innamorato di quella curiosa idea.

D: Molta della produzione poetica tra gli anni Sessanta e Settanta ha una connotazione politica, engagée. Si può parlare di un engagement anche per la poesia di Adriano e se sì in che modo?

R: La risposta si trova negli editoriali ai primi due numeri di «Tam Tam»³, nei quali Adriano esprime cosa intende per poesia. Il secondo deriva dalla polemica scatenata dal primo, nel quale molti avevano visto un segnale in favore di una poesia disimpegnata. In realtà per Adriano non c'era differenza tra riflessione della poesia su stessa e il restare sempre in “prima linea”. Per lui cambiare il linguaggio della poesia ed i suoi confini significava restare sempre “politicamente” schierato, perché questo comportava cambiare i rapporti tra arte e vita, tra arte e politica. A testimonianza di quanto questo problema fosse presente nella sua riflessione artistica, dieci anni prima aveva scritto in un articolo⁴ che la divisione tra critica militante e critica idealista era una questione che non aveva alcun motivo di porsi. In quell'intervento, Adriano aveva notato che Lukács analizza Balzac nello stesso modo in cui lo aveva fatto Croce: questo significava che i due

modelli critici avevano di fondo lo stesso orizzonte nel valutare l'opera d'arte. In questo senso il problema non aveva ragione di sussistere. Nella produzione poetica di Adriano è poi fondamentale il *Poema Stalin*⁵, che molti hanno visto come segno di un profondo impegno: in esso c'è tutta la delusione e la critica nei confronti di un ideale poetico e di vita non attuato. In conclusione si può dire che il fatto che



lui abbia scritto poesie nelle quali cercava nuovi riferimenti linguistici non significava allontanarsi

³ A. Spatola, *La poesia sta diventando*, «Tam Tam», I, n. 1, 1972, p. 2; Idem, *Il breve quanto schematico Editoriale del primo numero*, «Tam Tam», I, n. 2, 1972, pp. 3-6.

⁴ A. Spatola, “Inutilità” di Lukács, «il verri», VI, n. 6, 1961, pp. 157-168.

⁵ A. Spatola, *Il poema Stalin*, in Idem, *Majakovskiiiiiij*, Torino, Geiger, 1971¹; translated by P. Vangelisti, Los Angeles, The Red Hill Press, 1975².

dall'engagement "balestriniano" (in riferimento alla polemica scatenatasi su «Quindici» tra Balestrini, mallevadore di una poesia apertamente schierata in senso politico, ed Alfredo Giuliani, sostenitore di posizioni diametralmente opposte). Ma basta leggere le poesie de *L'ebreo negro* (Scheiwiller, 1966) e di *Majakovskiiiiiiij* (Geiger, 1971) per rendersi conto di quanto Adriano si sentisse immerso nel disagio sociale e umano della nostra civiltà. Anche poesie giovanili come *Alamogordo 1945*, *Una gita a Spoon River* o *Hamlet Clown*, e il romanzo *L'Oblò*, testimoniano del suo profondo coinvolgimento nei fragili destini dell'umanità.

D: Adriano ha avuto diversi rapporti con artisti di tutto il mondo. Nella fattispecie come nacquero i rapporti con gli artisti tedeschi?

R: Nello stesso modo in cui si mise in contatto con tutti gli altri artisti internazionali. Probabilmente un tramite fu Arrigo Lora-Totino, che era già in contatto con i fondatori della poesia concreta di tutto il mondo (brasiliani, tedeschi ecc...). Adriano scriveva lettere in inglese o francese a vari artisti che considerava sodali nella ricerca sulla poesia totale e poi da lì estendeva i suoi contatti attraverso un "tam tam" epistolare. Entrare in contatto con un artista significava entrare in contatto con il suo mondo, anche perché all'epoca, rispetto ad oggi, c'era più volontà di collaborare. Comunque può darsi che tra i primi tedeschi ad aver conosciuto ci siano stati Franz Mon e Gerhard Rühm, anche se poi mantenne a lungo continui e fruttuosi scambi soprattutto con un giovane artista dall'attività frenetica come Timm Ulrichs di Hannover. Ma fu con il viennese Gerald Bisinger, scomparso nel 1999, che Adriano strinse una profonda e duratura amicizia.

D: Adriano è stato anche curatore di manifestazioni ed happening di poesia concreta: come avveniva l'organizzazione di questi eventi e come, invece, presentava i propri testi concreti in pubblico?

R: Anzitutto bisogna distinguere tra le mostre di poesia visuale o concreta nelle quali spesso Adriano, così come Lora-Totino, veniva chiamato in qualità di organizzatore in quanto fra i maggiori esperti in Italia e le manifestazioni in cui veniva invitato come espositore (il che comportava spesso solo l'invio del materiale senza recarsi sul luogo). Ad ogni modo Adriano non ha mai fatto readings di poesie perché privilegiava la performance e pertanto, credo, chiamare i suoi testi poesia sonora è riduttivo. Le sue esibizioni avevano un legame molto forte con la performance teatrale e, per questo, credo sia più giusto parlare in questo senso di poesia "performativa". Inoltre una caratteristica fondamentale delle sue performances pubbliche era quella

di modificare i testi a seconda delle occasioni o addirittura di inventarne di nuovi sul posto. Si può dire, quindi, che non facesse mai due volte la stessa cosa. Ricordo, ad esempio, che nel marzo del 1980 noi tre fratelli Spatola con Julien Blaine e Paul Vangelisti andammo a Berkeley per un evento poetico. Lì Adriano creò ex novo una performance sonora riuscitissima: dopo aver acceso una radio la cui musica servì da sottofondo, prendemmo dei barattoli riempiendoli di chiodi per farne una sorta di shaker mentre Adriano improvvisò sul momento quello che sarebbe stato l'*Al Capone Poem*. In un crescendo di ritmo e intensità vocale, dalla parola "poem" Adriano riprodusse il suono della mitragliatrice con chiaro riferimento alla Strage di San Valentino (sebbene non ci trovassimo a Chicago). Era quindi a tutti gli effetti attore, sceneggiatore e regista di se stesso. Questa ricerca di una esibizione programmata raggiunse poi il suo culmine quando Adriano venne chiamato in un teatro di Correggio a recitare l'*Ubu Roi* di Alfred Jarry. Premesso che aveva una passione per la Patafisica, la scienza immaginaria inventata dallo scrittore francese, mio fratello si immedesimò benissimo in un ruolo che era quanto mai calzante al suo "personaggio". Per l'occasione si fece addirittura stampare una maglietta con la spirale raffigurata sulla ventripotenza di Ubu. Credo che quello sia stato il culmine della sua esperienza scenica.

D: Qual era invece la prassi del lavoro di Adriano e quali procedimenti utilizzava per la stesura dei testi?

R: Quale fosse con precisione la sua prassi non saprei dire. Di certo Adriano attingeva materiale linguistico e iconografico dalla realtà contemporanea, per esempio ricercando parole che potessero creare all'interno del verso una certa musicalità (questo ovviamente per la produzione di poesia lineare). Ad ogni modo c'è una evoluzione tra le poesie giovanili de *Le pietre e gli dei* e quelle che si chiamano *Early Poems*⁶, nelle quali si sente ancora la presenza dell'io, si racconta qualcosa e c'è ancora una storia o un'immagine e le poesie successive nelle quali, invece, c'è un'exasperazione della ricerca di un nuovo linguaggio a tutti i costi. Evoluzione comunque tutto sommato molto breve, perché già nel 1962 Adriano scrisse *Alamogordo 1945*⁷ e *Una gita a Spoon River*, che precedono i temi de *L'Oblò*.

D: Adriano si è sentito compreso dai suo contemporanei?

⁶ A. Spatola, *Early Poems*, in Idem, *The position of Things: Collected Poems 1961-1992*, translated by P. Vangelisti, København-Los Angeles, Green Integer, 2008, pp. 14-19.

⁷ A. Spatola, *Alamogordo 1945*, in Idem, *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966, pp. 21-28.

R: Ahimè no. Questo lo spiega in un saggio apparso per la prima volta su «il verri» Giulia Nicolai⁸. Adriano si sentiva come un Titano condannato a spingere su per una montagna un masso che era la sua idea di poesia nonché significato della sua esistenza. Ogni qualvolta arrivava in cima e pensava di aver realizzato il suo sogno il masso gli tornava sempre indietro. Questo nonostante avesse ormai raggiunto una certa popolarità anche mediatica, come testimoniato – per esempio – dall’invito a partecipare al “Maurizio Costanzo Show” poco prima di morire. Inoltre aveva avuto nel corso degli anni diverse offerte di lavoro presso case editrici che lui, però, rifiutò sempre in quanto voleva rimanere indipendente. Del resto aveva già la sua casa editrice: le Edizioni Geiger prima e poi dal 1981 “Tam Tam”. Ad ogni modo la sua delusione si riflette soprattutto nelle ultime esibizioni e nell’ultima in particolar modo, nella quale battendo il microfono sul corpo disse: « Mi onoro di questa morte. Farò una marcia funebre sul mio corpo », presagendo evidentemente la sua fine. Fino agli ultimi giorni non pensò mai di aver compiuto la sua opera, ma anzi di non essere nemmeno all’inizio.



⁸ G. Nicolai, *Una testimonianza*, «il verri», n. 4, 1991 (*Omaggio a Spatola*), pp. 13-15.



Maurizio Spatola con Emanuele La Rosa – novembre 2012

Emanuele La Rosa è nato a Napoli nel 1986, dove si è laureato in Filologia Moderna presso l'Università "Federico II" con una tesi sul Dadaismo in Italia. Giornalista pubblicista dal 2008, dopo un periodo alla Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg è attualmente dottorando presso la Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt con un lavoro sull'attività neoavanguardista di Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti e Adriano Spatola.