

Protagonisti Antagonisti COMPAGNI DI STRADA

**ADRIANO SPATOLA:
la vita, la teoria, la prassi**

Adriano Spatola: nota biografica

(Giovanni Fontana)

Nella nota biografica che pubblica sul quaderno edito da Campanotto nel 1986 Adriano Spatola scrive: «È molto attivo nel campo delle performances di poesia sonora e recentemente in teatro, impersonando Ubu Roi in *Ubu nel monastero* [...]. Ha scritto Ornella Volta: “Previdente e lungimirante, nonché priva di scrupoli, la Koiné si è servita già da molti anni dei suoi poteri occulti per sonorizzare progressivamente il poeta – un tempo silenzioso – Adriano Spatola, incitandolo a continui esercizi di ventriloquia per sviluppargli opportunamente la giduglia onde poter poi subdolamente sostituire – in occasione del centenario della creazione dell’opera di Jarry – la personalità di Ubu a quella di Spatola”»¹ Incline al grottesco, il poeta vuole riconoscersi tale in una cornice autoironica; con una punta di compiacimento predilige spiazzare e spiazzarsi, ma oppone una forte resistenza alle ombre dei meccanismi “decervellanti” che focalizzano sull’idiozia di certi giochi di potere.

Adriano Spatola (Sapjane, 1941 – Sant’Ilario d’Enza, 1988) studia a Bologna, dove nel 1961 pubblica il suo primo libro, *Le pietre e gli dei*, ma il taglio post-ermetico di quella scrittura è immediatamente superata. La frequentazione dei corsi di Luciano Anceschi è illuminante. Nel 1962, in un’osteria di via dei Poeti (un segno del destino) nasce “Bab Ilu”. La rivista accoglie, tra l’altro, scritti di Emilio Villa, che Spatola riconosce come uno dei più interessanti poeti italiani. Segue l’attività dei Novissimi e nel 1963 prende parte al convegno di Palermo del “Gruppo 63”.

È invitato da Anceschi a scrivere per “Il Verri”; collabora a “Il Mulino”, a “Nuova Corrente” e inizia la sua attività di traduttore dal francese.

L’uscita da Feltrinelli, nel 1964, del romanzo *L’oblò* lo pone al centro dell’attenzione della critica. Tra il ‘64 e il ‘67 pubblica la rivista “Malebolge”, con Vincenzo Accame, Giovanni Anceschi, Giorgio Celli, Corrado Costa, Antonio Porta, Nanni Scolari. La pubblicazione inaugura la breve stagione “parasurrealista” che lascerà comunque evidenti tracce nell’opera poetica successiva. Osserva nel frattempo il panorama internazionale della “poesia concreta”, segue il fenomeno “Fluxus” e apprezza le ricerche di Dick Higgins sull’intermedialità. Sul fronte “visuale” partecipa al dibattito in corso Italia e incontra i maggiori esponenti della sperimentazione verbo-visiva.

Escono per l’editore Sampietro *Poesia da montare*, nel 1965, e *Zeroglifico*, nel 1966. In quell’anno pubblica *L’ebreo negro* presso Scheiwiller e avvia l’idea di “Geiger”, per realizzarla nel 1967 in collaborazione con il fratello Maurizio. Si tratta di un’antologia “ipersperimentale” che introduce in Italia il modello editoriale dell’*assembling press*, del tutto nuovo ed originale, appena apparso negli Stati Uniti con “Aspen” di Phyllis Johnson, ma del tutto sconosciuto in Europa. La stessa rivista “Assembling” di Richard Kostelanetz si affaccia solo all’inizio degli anni ‘70. Catalizzante, l’incontro con Julien Blaine (con il quale Spatola aveva messo a punto il progetto di “Rabelais”, rivista internazionale interdisciplinare mai concretizzato). Con “Geiger”, è avviato un laboratorio attivo che allarga le aree di relazione e inaugura le omonime edizioni di poesia.

Una sorta di prova generale di comunicazione artistica interdisciplinare, intermodale e intermediale è effettuata nel mese di agosto del 1967 a Fiumalbo, dove grazie all’iniziativa di Claudio Parmiggiani, di Costa e di Spatola e alla complicità del sindaco Mario Molinari, viene scritta una pagina memorabile per la storia dell’avanguardia.

Entra nella redazione di “Quindici” e vi lavora fino alla chiusura della rivista. Spatola sente la crisi dell’*impegno*, che si profila come atteggiamento ovvio ed inutile, e preferisce, senza alcuna esitazione, la poesia, facendone una scelta di vita.

Pubblica *Verso la poesia totale* presso Rumma (1969) e con le edizioni Geiger, crea la testata “Tam Tam” (1972). Il Mulino di Bazzano, in Val d’Enza, prima sede redazionale della rivista, si trasforma ben presto in un vero e proprio faro per poeti nomadi. Da lì Adriano e Giulia Niccolai segnalano, coordinano e organizzano, accanto alle iniziative editoriali, rassegne, mostre e festival. Gli echi del tam tam raggiungono ogni angolo del mondo. Pubblica *Majakovskiiiiiij* (1971);

seguono *Algoritmo* (1973) e *Diversi accorgimenti* (1975). Nel 1976 entra nella redazione di “Doc(k)s”, rivista internazionale di poesia diretta da Julien Blaine. Esce La composizione del testo (1978) e con l’editore Ivano Burani inventa “Baobab”, prima audiorivista di poesia sonora italiana. Nel 1981 crea con Tommaso Cascella la rivista “Cervo Volante”, che dirige fino al n° 11. Nel 1982 cura con Paul Vangelisti (traduttore della sua poesia nelle edizioni americane) l’antologia *Italian poetry: 1960-1980: from neo to post avant-garde* e l’anno seguente pubblica *La piegatura del foglio*. Intanto tiene mostre personali e di gruppo e partecipa a numerose esposizioni collettive in Italia e all’estero, curando egli stesso alcune importanti rassegne. Numerose sono anche le sue performance, ironiche e di forte impatto. Il successo di queste azioni poetiche lo porta anche alla ribalta televisiva. Il suo corpo, la presenza della sua voce dominano la scena e assumono talvolta un carattere sciamanico. Negli ultimi anni, sempre più marcatamente, Spatola offre al pubblico il poema di sé. Non a caso, nell’ultima sua performance, solo due giorni prima della sua scomparsa, esordisce dicendo: “Mi onoro di questa morte. Farò una marcia funebre sul mio corpo”².

¹ Ornella Volta, *La Koinè è Ubu*, nel catalogo della cooperativa “Koinè” relativo al triennio 1983/1986, Novi di Modena, s.t., s.d.

² In “Baobab” n° 20. Registrazione effettuata a Roma il 21 novembre 1988.

L'addio ad Adriano Spatola
Fratello poeta
(Maurizio Spatola)



Si sono svolti sabato a Montechiarugolo (Parma) i funerali di Adriano Spatola, «poeta totale» ed editore, morto a soli 47 anni. Ne abbiamo chiesto un ricordo al fratello Maurizio, giornalista di Stampa Sera, che ne è stato a lungo collaboratore.

Caro Adriano, caro fratello poeta, in che guaio mi hai messo con la tua ultima iniziativa. Raccontare il tuo percorso, nella letteratura, nell'arte, nella vita. Come sorvolare sulle esperienze comuni, per tanti bellissimoi anni, vissute sul gioco con le parole, sulle sensazioni, sulle innumerevoli amicizie, sul tuo *lavoro poetico*, generoso divertente infinito, sul vitalismo portato alle estreme conseguenze? E come dimenticare le notti passate a inseguire idee, fantasie, scommesse azzardate sull'arte e sulla poesia, inevitabilmente concluse, all'alba, da un pokerino, da un'artigianale pesca sulle rive dell'Enza, o da un *paponis*?

[Ecco, ho trovato il giusto *escamotage*: metto fra parentesi quadre — rientra nelle tante tue soluzioni grafiche per le antologie, i libri, le riviste, no? — il «privato», cominciando appunto dal *paponis*. Quel termine tutto tuo, che definisce quello spesso minestrone di verdura, -pasta, olio, peperoncino e tuorlo d'uovo in grado di rimettere a posto lo stomaco, «*facendo fondo*», dopo una nottata piuttosto intensa (preferibilmente da consumare caldo, leggendo un *Asterix* o un *Tintin*)].

Forza allora. L'Adriano Spatola poeta nasce a Bologna, fra il liceo Galvani e l'osteria di via dei Poeti, dove incontravi Aurelio Ceccarelli, Miro Bini, Claudio Altarocca, Carlo Conti, Giorgio Celli coi quali desti vita nel '62, sia pure per due soli numeri, alla tua prima rivista letteraria, *Bab Ilu*, il cui programma recitava: «*Siamo contro Moravia, Roversi, Pasolini, Piovene. Siamo con Anceschi. Zolla. Banfi, Balestrini, Villa. Robbe-Grillet*». Sia pure *in fieri* e, ammettilo, con un po' di confusione, nasceva il progetto della tua vita: vivere solo di poesia. E sono pochissimi, nel mondo, quelli che, come te, ci sono riusciti.

[Ma l'anno prima avevi pubblicato a tue spese, presso il tipografo Tamari, una raccolta di poesie, *Le pietre e gli dei*, di cui vent'anni dopo non amavi parlare. Voglio però citarne, perdonami, alcuni versi per me splendidi: «*Giungeremo a montagne senza vetta: / giace al destino che non compiremo / la sorda incompiutezza d'ogni passo*». - La tua vena sperimentale era però ormai nata: già decisa la tesi in Estetica, docente Luciano Anceschi, sul surrealismo; esce da Feltrinelli nel '64 il romanzo pop *L'Oblò* {«*pop? che definizione da quattro soldi*», diresti tu, che preferivi il titolo // *buco nel muro*] dedicato al Musil dell'*Uomo senza qualità*, protagonista un Guglielmo, dio-vittima fagocitante e fagocitato, cui a un certo punto fai dire, «*ballbettando nel buio*»: «*L'unica mia paura è di essere un profeta veritiero. E se tremo, tremo perché la terra mi trasmette il suo tremito*».

Ancora, sempre in quei primi Anni 60: fondi a Modena, con Nanni Scolari, Giorgio Celli, Corrado Costa e Paolo Carta, *Malebolge*, rivista di rottura pubblicata da Scheiwiller che in tre numeri traccia una precisa linea di demarcazione fra passato e futuro della letteratura italiana; entri a pieno titolo, scrittore più giovane, nel Gruppo 63 (qualche anno dopo, a Roma, sarai redattore fisso di *Quindici*, la rivista del movimento); pianti le radici di quei rapporti internazionali, sull'onda della poesia visuale e concreta, che negli Anni 70 apriranno ampi orizzonti per una inedita concezione non solo della poesia ma della cultura *tout court*.

Siamo nel '65-66, ti sei sposato, hai un figlio, Riccardo: l'editore Sampietro di Bologna [*«un bel matto quello lì, col nome giusto*», dicevi] ti pubblica *Poesia da montare* e *Zeroglifico*, fra i primi esempi italiani di superamento delle barriere linguistiche attraverso la scomposizione del segno alfabetico. Ma contemporaneamente esce da Scheiwiller *L'ebreo negro*, raccolta di versi lineari in cui affiora sempre il tuo impegno-gioco sul «significante» e sul «sociale» [da *Il boomerang*: «*ma questi morti di fame invadono le piazze, rovi nano il selciato, si bagnano con l'acqua degli idranti*»].

È il momento dell'incontro che muta ancora una volta il corso della tua vita poetica, avviandoti verso il miraggio della *poesia totale* (con questo titolo uscirà un tuo saggio, prima con l'editore Rumma poi con Paravia): quello con il francese Ju-lien Blaine. Attraverso le sue riviste *Approches* e *Doc(k)e*s e, più tardi, la *Red Hill Press* del californiano Paul Vangelisti e i contatti con l'austriaco Gerald Bisinger, si realizzerà negli anni il progetto dell'internazionalizzazione della poesia: scambi editoriali, organizzazione di reciproci incontri e festival poetici, arricchimento di conoscenze, *performances* e feste, tante feste insieme con

i poeti del mondo, in giro per il mondo, dagli Stati Uniti all'Australia, Olanda, Spagna, Francia, Canada, Jugoslavia, Ungheria, Germania, Svezia, Inghilterra... [«*La poesia può benissimo servire a verificare tanto un sogno quanto un'esigenza di verità o un progetto di viaggio*», hai scritto del resto, in altro contesto, nell'introduzione all'ultimo libro pubblicato da *Tam Tam*, la tua rivista-casa editrice, *Incorporate*, di Gabriella Cappelletti].

Il resto, cioè gli ultimi vent'anni [«*una sciocchezza*»], mi sembrano paradossalmente storia di adesso: nel '67, naturalmente dopo una notte in bianco nella tua casa di San Prospero vicino a Parma, fondiamo, tu, nostro fratello Tiziano e io, ma su una vecchia idea tua, *Geiger*, l'antologia sperimentale internazionale su cui farà poi perno l'Editrice omonima (primo libro *Il pesce gotico* di Celli). *Geiger* dopo una decina d'anni sarà assorbita da *Tam Tam*, la rivista nata nel '71 a Mulino di Bazzano dalla simbiosi poetico-sentimentale con Giulia Niccolai e che hai tenuto in vita con sempre maggiore entusiasmo, dall'80 in poi, insieme con la tua compagna Biancamaria Bonazzi, che ora hai lasciato nella disperazione [«*non l'ho mica fatto apposta*»] pochi mesi dopo averla sposata in seconde nozze in una privatissima, segreta cerimonia [eri proprio tu, come sempre refrattario a ogni ufficialità].

Oltre 500 titoli pubblicati, fra *Geiger*, *Tam Tam* e *Baobab*, rivista di poesia fonetica pubblicata in cassette; una presenza vulcanica, generosa, instancabile (ma stancante) come stimolatore, pungolatore, spianatore [avevi anche *le physique du rôle*, con i tuoi cento chili] per nuove vie della poesia e della cultura: hai lasciato un segno ovunque sei passato, al tuo funerale sono venuti, stupefatti dal vuoto che hai lasciato, anche i tuoi «nemici», quelli che bistrattavi pubblicamente senza complimenti. E ora?

[Ora, se permetti, cito l'ultima strofa del tuo *Poema Stalin* (in *Majakovskiiiiiiiij*, Geiger 1971), con una piccola sostituzione di nome e date: «*Un poema Spatola (Stalin) dovrebbe essere scritto senza aggettivi / senza virgole né decimali senza opportune parentesi / l'esclamazione un veleno l'interrogazione una stanca orditura / ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto fermo / 1941/1988 (1879-1953)*»].

Quando deve parlare di poesia, il poeta oggi si sente a disagio. È un disagio profondo, radicale. Ma questa sensazione di disagio non è legata agli strumenti di cui il poeta dispone per fare il proprio lavoro, ma sorge dalla natura stessa del problema. Solo che il problema non è più quello classico — che cos'è la poesia? che cosa sta diventando la poesia? — ma un altro, essenziale: esiste ancora la poesia?

Oggi infatti per il poeta la poesia è nello stesso tempo qualcosa di troppo complicato e di troppo elementare: sia nel primo che nel secondo caso, comunque, si tratta di qualcosa che sembra rifiutare ogni interpretazione. Ma, quando parla della poesia, il poeta si sente ancora costretto a proporre un'interpretazione (a questo punto, il poeta e il critico di poesia sono la stessa cosa: se si parla dell'uno, si parla anche dell'altro — ma se non esiste più la poesia, esiste ancora il poeta? esiste ancora il critico di poesia?).¹

Il poeta quando fa il suo lavoro è a conoscenza del fatto che le interpretazioni più affinate sono sempre quelle più interessate, quelle più legate a un momento particolare, comprensibile soltanto se analizzato considerando come stelle fisse un certo numero di personalità dominanti. Come l'esistenza dei poeti garantisce al poeta la propria esistenza, così la concorrenza tra i poeti rassicura i poeti della sopravvivenza della poesia. Un certo numero di personalità dominanti (delle quali vanno prese in considerazione l'ascendenza, l'età, le malattie, ecc.) costituisce il modello su cui si struttura l'interpretazione, positivamente o negativamente. Finora il club dei poeti non ha fatto altro che realizzarsi come clan privilegiato all'interno della società cittadina, regionale, nazionale o internazionale (fino al risultato supremo, il premio Nobel).

Tuttavia il poeta fa fatica a rendersi conto del fatto che le garanzie e le soddisfazioni costituzionali di cui egli gode in quanto membro del clan sono dovute a un equivoco spaventoso. La società (che si fonda sul principio "tutto è vietato tranne quello che è permesso") conferisce al poeta, indipendentemente dalla volontà iniziale del poeta, un ruolo che rimanda in maniera ambigua al "sacro" (ma il "sacro" non ha purtroppo a che fare soltanto con lo sciamano, ma anche con la famiglia, con dio, con la patria, con il denaro, con il potere, ecc.). E mentre il poeta annusa con sospetto quell'osso spolpato che per lui è il "sacro," la società proclama di essere ancora civile per il fatto che dà ancora da mangiare ai poeti.²

Il poeta fa fatica a rendersi conto di essere un parassita. Quando scopre questa semplicissima verità, il poeta parla della poesia come se fosse una cosa che non lo riguarda, e si presenta al "suo" pubblico come clown.³ Tuttavia, così facendo, si sente a disagio. Questa sen-

sazione di disagio non è legata agli strumenti di cui il poeta dispone per fare il proprio lavoro, ma sorge dalla natura stessa del problema. Ma il problema è un problema essenziale: esiste ancora la poesia?

Il poeta sa che la poesia è qualcosa che lo riguarda sempre di meno. È stanco di ondeggiare quotidianamente tra la figura rossa dello sciamano e quella nera del funzionario. Per il critico di poesia, a questo punto, è forse più facile far parte di questa seconda categoria: il critico di poesia può esistere senza la poesia, ma il poeta può esistere senza la poesia? Il problema è che la poesia è stanca di riflettere se stessa come uno specchio.⁴ Il poeta e il critico di poesia sono la stessa persona, ma proclamano il proprio diritto ad avere una posizione asociale proprio perché la società vuole fare dell'uno il parassita dell'altro. È il momento della liberazione della poesia da se stessa, e quindi il momento dello sganciamento del poeta e del critico dal cerimoniale culturale.

Sarebbe estremamente ingenuo chiedere alla poesia di sopravvivere mediante esercizi quotidiani di autolesionismo. Per il poeta, la fine della poesia come poesia è un fatto accertato.⁵ L'autolesionismo è un atto quotidiano di umiltà, e l'umiltà della poesia costringe il poeta a offrirsi inerme alla dimensione mentale che cerca di fare di ogni uomo di cultura un funzionario.

Allora perché parlare di "pudore" o di "rispetto" nei riguardi della poesia? Possiamo invece parlare tranquillamente di un certo "imbarazzo" del poeta nei riguardi della poesia... Il poeta non riesce a rendersi conto che le garanzie costituzionali di cui egli gode in quanto membro del clan sono dovute a questo imbarazzo. E mentre il poeta annusa con rancore quel dente cariato che per lui è l'imbarazzo, la società proclama di essere ancora civile per il fatto che dà per scontata nel suo seno l'esistenza della poesia.⁶

Esiste ancora la poesia? Esiste ancora il poeta? Esiste ancora il critico di poesia? Esiste ancora il lettore di poesia? La società fa a meno della poesia proprio nella misura in cui ne garantisce l'esistenza: il poeta si rende conto che il suo lavoro è assolutamente inutile soltanto nel momento in cui percepisce lo strumento che usa come inesistente. Ma già in questa coscienza della poesia come strumento c'è un equivoco che rimanda alla nozione di poesia come poesia pedagogica⁷: la società sa che un poeta è un "buon" poeta nel momento in cui si rende conto che la pedagogia del poeta coincide — o finirà per coincidere — con la propria pedagogia (perfino a livello di scuola media, liceo o università).

Che cosa può fare un poeta quando diventa un poeta? Forse il poeta non sa che finora il club dei poeti non ha fatto altro che realizzarsi come clan privilegiato a livello di scuola media, di liceo e di università, all'interno della società cittadina, regionale, nazionale o internazionale (fino al premio Nobel). Se lo sa, deve sapere anche che la società nella quale vive si proclama sempre più civile per il fatto che gli dà sempre più da mangiare. Ma la sopravvivenza (economica) del poeta e la sopravvivenza (culturale) della poesia non sono forse la stessa cosa? Perché esistono ancora i poeti?

¹ N. BALESTRINI, *Ma noi facciamo un'altra*, Feltrinelli, Milano 1968.

² E. PAGLIARANI, *Lezione di fisica e Fedoro*, Feltrinelli, Milano 1968.

³ E. VILLA, *Brunt II*, Forlino Editrice d'Arte, Macerata-Roma 1968.

⁴ M. MUSSIO, *In pratica*, Lerici, Roma 1968.

⁵ P. GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1968.

⁶ G. BISINGER, *7 Gedichte zum Vorlesen*, Literarischen Colloquium, Berlin 1968.

⁷ L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968.

La funzione sociale del poeta si è ridotta a quella di un manipolatore di una presenza assurda, insituabile nella realtà, come è insituabile nella realtà la presenza dei fantasmi.⁸ E tuttavia il poeta vive di diritto in una dimensione mentale che collabora alla creazione e alla feticizzazione della realtà.⁹ La fine della poesia come poesia è un fatto accertato, e tuttavia la scontata legittimità del poeta impedisce alla poesia di trasformarsi in "apoesia," e la costringe a morire come poesia. Ma lo spostamento di contesto (dal fantasma alla realtà) può diventare un rifiuto: è il momento della liberazione della poesia da se stessa (il passaggio dalla poesia alla apoesia) e quindi il momento dello sganciamento del poeta e del critico di poesia dal cerimoniale culturale come fondazione e garanzia di una società basata sul prestigio (sul prestigio economico, culturale, ecc.).

Il poeta scrive delle poesie perché sa (o finge di sapere) di non saper fare altro. Rifiuta l'inquadramento sindacale, ma non rifiuta la specializzazione... Non è ancora riuscito a diventare una disponibilità pura per le forze che tendono al capovolgimento della situazione nella quale si trova costretto a lavorare. Se avesse la forza, il coraggio, l'opportunità di compiere questo salto nel vuoto, la sua esperienza dell'uso del linguaggio cesserebbe di essere fine a se stessa, e si trasformerebbe in una disponibilità totale verso la tensione rivoluzionaria.¹⁰ Tuttavia la sua disponibilità totale, pura, è il marchio che lo contraddistingue nel panorama culturale. Ma questa disponibilità, adesso, è soltanto passiva: che cosa può diventare? quando il poeta avrà il diritto di essere giudicato "immediatamente" per il suo lavoro? che cosa può fare del proprio "mestiere" in una situazione inedita, che mette in questione la sopravvivenza della poesia come poesia?

La società accetta la poesia perché ha bisogno della poesia per giustificare la propria esistenza agli occhi di tutti i miserabili che non riescono nemmeno a immaginare che possa esistere qualcuno che dice di se stesso "io sono un poeta"... La poesia, quindi, è già morta: eppure, è ancora viva... Il "mestiere" del poeta adesso è quello di negare — mediante il proprio lavoro — quella situazione di privilegio che i poeti di ieri, facendo testamento, hanno lasciato in eredità ai poeti di oggi.¹¹

Per il poeta, l'eredità è un fatto scontato. Bisogna anche avere il buon senso di capire che il poeta è diventato un animale asociale per puro amore verso la società.¹² Il poeta capisce sempre di più che la poesia è qualcosa che lo riguarda sempre di meno. È ingenuo chiedere al poeta di sopravvivere mediante quotidiani esercizi di autolesionismo. Può sí rifiutare l'inquadramento sindacale, ma non può rifiutare la specializzazione. Il poeta si sente in dovere di assumere su di sé a tutti i costi (clown, pseudosciamano, scemo del villaggio, folle di Dio, ecc.) il ruolo di manipolatore del fantasma.¹³ Questo fantasma

⁸ J. MOINEAU, *Roman*, Agenzia, Paris 1969.

⁹ D. ROT, *Die Blaue Flut*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1968.

¹⁰ J. BORY, *Logorinthe*, Agenzia, Paris 1968.

¹¹ M. RAMOUS, *Interventi*, Geiger, Torino 1968.

¹² E. PAGLIARANI, *op. cit.*

¹³ E. VILLA, *op. cit.*

in apparenza così innocuo, così fragile, così idiota, è l'unico spaventapasseri che possa ridicolizzare il ribrezzo (borghese) per ogni negazione sostanziale dei "valori." L'eredità del poeta è una dote che il poeta adopera contro se stesso.

Dunque il poeta si sente a disagio. Un disagio profondo, radicale. Un disagio che non nasce dagli strumenti di cui il poeta dispone per fare il proprio lavoro, ma dalla sostanza stessa del problema. Che cos'è la poesia. Che cosa sta diventando la poesia. Che cosa può voler dire il fatto che la poesia ha tutte le intenzioni di continuare a esistere.¹⁴ Troppo complicato? Troppo elementare, forse: si tratta di capire che il poeta è quella persona (clown, ecc.) che il critico di poesia — quando è un inviato dell'azienda — cerca di individuare come possibile funzionario. Con lo Stato, o contro lo Stato? Il poeta deve bestemmiare, il poeta deve schiamazzare. A questo punto, il poeta lavora già con qualcosa che si "chiamava" poesia...

Il poeta si sente in dovere di assumere su di sé a tutti i costi il ruolo di manipolatore del fantasma. In questo senso, possiamo cercare di eliminare il senso di colpa che nasce nel poeta dalla legittimità sociale della sua situazione. Come fantasma, la poesia è "fuori"... Se la cultura è un ente parastatale, il poeta è un funzionario di modeste ambizioni e senza grande avvenire. E per di più oggi lavora con qualcosa che non si chiama più poesia.¹⁵ Il suo orizzonte è ormai vastissimo, quasi sconfinato: ma la perdita di un incarico specifico all'interno della società cittadina, regionale, nazionale o internazionale coincide per lui con un calo di peso burocratico, che è direttamente proporzionale alla scomparsa progressiva dell'aura che circondava la sua figura.

Per chi è stato abituato a giocare dentro la zona franca del genere letterario (o dell'interazione fra i generi letterari) questa assenza di coordinate precise diventa motivo di sconforto. Forse il critico lavora ancora "su" qualcosa che si chiama poesia, ma il poeta non lavora più "dentro" qualcosa che si chiama poesia. Quando scopre di essere un parassita, il poeta parla della poesia come se fosse una cosa che non lo riguarda, si sente imbarazzato, si vergogna. La scomparsa dell'aura è avvertita dal poeta con un notevole anticipo sul "suo" pubblico. Il poeta si presenta al "suo" pubblico come clown nel tentativo di renderlo complice di questa sua situazione. Ma per il pubblico l'abolizione dell'aura coincide con la scomparsa della pseudosacralità del poeta, e quindi con una crisi totale dei valori che ha imparato a venerare e ad accettare passivamente a livello di scuola media, di liceo e di università.¹⁶ Il pubblico non può far altro che restare al di fuori di questa crisi, in quanto, accettandone l'esistenza, vedrebbe compromessa la stabilità del proprio sistema di vita a causa di qualcosa (la poesia) che ha sempre considerato priva di un peso effettivo sulla realtà.¹⁷

La critica ufficiale si rifiuta di informare il suo pubblico di questa situazione. Se lo fa, lo fa in termini ambigui: offre la crisi su un piatto d'argento alla borghesia per aumentare la proprie chances e per

¹⁴ L. FERRO, *Moltiplicazione*, Geiger, Torino 1968.

¹⁵ A. FAIETTI, *Una metafora esistenziale*, Milano 1968.

¹⁶ J. BLAINE, *Paragenesi*, Sampietro, Bologna 1969.

¹⁷ G. D. BONINO, *Somnia*, C.D.E., Novara 1968.

trasferire su di sé l'aura rifiutata dal poeta (perché il "sacro" non ha purtroppo a che fare soltanto con lo sciamano, ma anche con la famiglia, con dio, con la patria, con il denaro, con il potere, ecc.). L'informazione diviene lamentazione e celebrazione dei poeti che la borghesia ha imparato ad amare a livello di scuola media, di liceo e di università. Ogni anno, a Natale, Carlo Bo constata con le lacrime agli occhi che non esistono più i poeti di una volta.

Ma per il poeta la critica ufficiale è lo specchio nel quale la poesia è stanca di guardarsi. La critica ufficiale (ma forse la critica ha sempre un'inconscia tendenza a diventare ufficiale) cerca di sistemare le cose prima che la situazione diventi esplosiva. Qui gioca un ruolo fondamentale la nozione di umiltà della poesia, che è una nozione indissolubilmente legata a quella di mecenatismo. La critica ufficiale accetta e richiede il mecenatismo come luogo culturale ideale per il proprio lavoro. Questo lavoro è sempre apologia dello *status quo* (per il poeta, l'imbarazzo diventa allora cattiva coscienza, accettazione dello *status quo* legata a un preciso sentimento di impotenza sociale).¹⁸

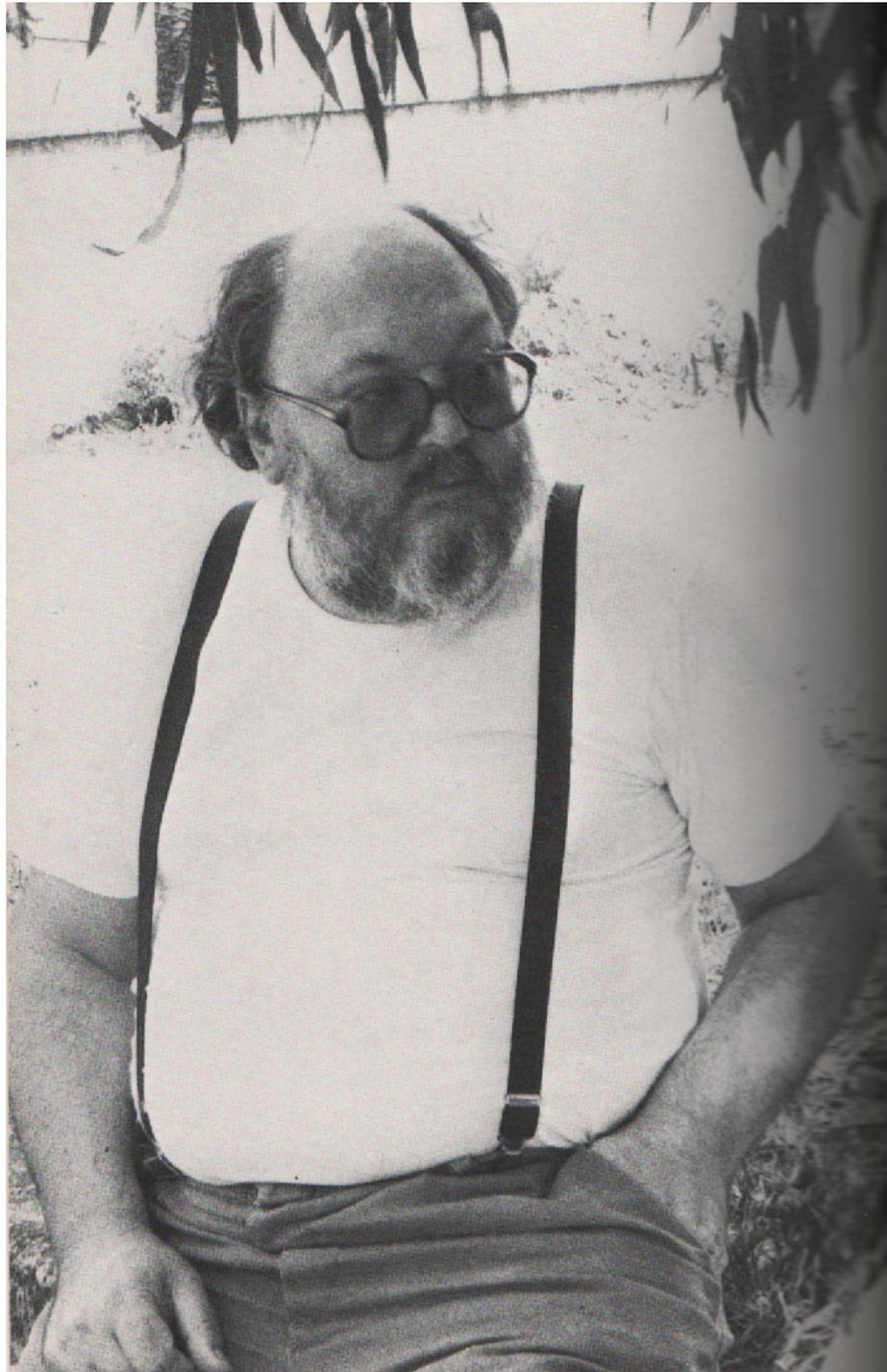
Il poeta oscilla quindi tra un'azione culturale a lunga scadenza e una serie di gesti terroristici.¹⁹ Tuttavia è ingenuo chiedere al poeta di sopravvivere mediante quotidiani esercizi di autolesionismo. La dimensione mentale nella quale il poeta può oggi tentare di lavorare è quella dell'invenzione assoluta. La poesia può diventare una tensione pura, decisamente sganciata dalla memoria,²⁰ che è sempre anche feticizzazione della realtà, e quindi celebrazione dello *status quo*. Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l'unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di una utopia anarchicamente garantita, quell'esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa.

¹⁸ G. CELLI, *Il pesce gotico*, Geiger, Torino 1968.

¹⁹ G. P. TORRICELLI, *Coazione a contare*, Lerici, Roma 1968; A. MALAVASI, *O Babel*, Geiger, Torino 1968.

²⁰ R. PEDIO, *Bricolages*, Einaudi, Torino 1968.

« Quindici », n. 16, Roma, 1969. Poi ripubblicato in
« Gruppo 63. Critica e teoria », a cura di Renato Barilli
e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano, 1976.



da "Segnoepoesia" Centro Bellora, Milano, 1987.

Libri & libri

Un itinerario tra scritture totali

(Giovanni Fontana)

La poesia “cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un’aspirazione utopistica al ritorno alle origini”.¹ Così Adriano Spatola, attento osservatore del panorama intermediale, registrava nel suo *Verso la poesia totale*, un utilissimo studio sulle “posizioni” delle ricerche in atto, l’assoluta continuità, nella parola poetica, tra la dimensione visuale e quella sonora. Quel saggio, lucido e documentato, si pose immediatamente come fondamentale punto di riferimento per ogni altra indagine su quelle poetiche, allora in rapidissima trasformazione: “La poesia totale si consuma a una velocità non più commensurabile”.² Il concetto di continuità costituirà il *leitmotiv* del suo lavoro. Vi tornerà più volte su, approfondendo la questione sul piano teorico e/o analizzando criticamente l’opera di “poeti sperimentali” che lavorano in questa direzione, pur provenendo, talvolta, da situazioni culturali molto distanti tra loro. In occasione della mostra *Parola fra spazio e suono*,³ a distanza di quindici anni dalla pubblicazione del suo saggio per i tipi dell’editore Rumma, scriverà: “Esiste ormai una teoria generale della scrittura visuale, così come esiste una teoria generale della poesia sonora. Dico ‘teoria generale’ alludendo a una ipotesi *totale* di arte della parola. Questa ipotesi non è una semplificazione, ma un’analisi globale del problema: dal graffito alla pubblicità televisiva, dall’urlo alla musica elettronica troviamo continuità mentale, pur nella diversità profonda dei comportamenti e delle tecniche”.⁴ Fin dai primi anni Sessanta, Spatola aveva perfettamente compreso che l’arte della parola sarebbe stata coinvolta in processi di sconfinamento linguistico e di contaminazione interartistica in misura sempre maggiore. Come vedremo, ne darà dimostrazione già nella sua prima rivista, *BAB ILU*,⁵ nel 1962; ma la partecipazione al convegno di Palermo del “Gruppo 63” e la fitta rete di rapporti internazionali che man mano andò costruendo gli aprirono nuovi orizzonti e gli consegnarono fortunate opportunità sul piano creativo. Il superamento dei confini disciplinari comportava significative metamorfosi fin dentro i processi immaginativi. Per Spatola “La nuova poesia [...] prende l’avvio, nel suo processo di formazione, dai linguaggi tipici di altre arti, in particolare delle arti plastiche, per farsi «oggetto» che rifiuta la lettura”.⁶ Riprendendo una tesi di Pierre Garnier, sottolinea che “la lingua non è più un codice per comunicare, ma una materia a cui bisogna dar vita”.⁷ In questo senso anche le sue composizioni lineari appartengono ad un progetto poetico “totalizzante”. Il passaggio avviene dopo la pubblicazione di *Le pietre e gli dei*,⁸ un testo che sigilla l’esperienza poetica degli esordi, vissuta in isolamento senza ancora una chiara coscienza di quanto accadeva nel mondo della poesia, anche se in quella raccolta, oggi quasi dimenticata, dimostrava di aver già letto Emilio Villa, che egli considerava “forse il più grande poeta italiano vivente”. In un’intervista raccolta da Luigi Fontanella a Cambridge, nel Massachusetts, l’11 aprile del 1980, dirà: “È stato il poeta che ha capito, con la sua maniera così allucinata ma sempre estremamente ironica, molto più di altri, quello che stava avvenendo nella cultura internazionale degli anni Cinquanta. Aveva contatti con tutti: dai post-surrealisti francesi a tutti gli altri. Il mio amore per Villa è stato ed è una delle costanti della mia vita, anche se abbiamo avuto spesso dei dissapori per ragioni varie, nel senso che lui non voleva che io frequentassi i Novissimi, e i Novissimi non tolleravano che io frequentassi Emilio Villa”.⁹ Da notare che il secondo verso della seconda delle *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* di Villa suona così: “le pietre erano dèi”. Le “pietre” di Spatola e di Villa esprimono un sentimento del tempo che fa i conti con un tormentato presente: pietre che figurano un fertile silenzio, nel cui spazio si realizzano presenze significative. Nel n° 1 di *BAB ILU* Spatola pubblica *Ommaggio ai sassi di Tot* di Villa e nel secondo (ed ultimo) numero scrive di lui e di “pietre che furono scritture”. Ma quelle pietre che per entrambi rappresentano la consapevolezza della morte sono le stesse che Deucalione e Pirra si gettano alle spalle. Da quella materia nasceranno nuove realtà poetiche. La passione di Adriano Spatola per gli aspetti misteriosi di antiche scritture si accende al ginnasio, quando un’infatuazione per i geroglifici, tanto bizzarra quanto insolita in un adolescente, lo spinge allo studio dell’antica poesia egizia; l’osservazione attenta di quelle enigmatiche composizioni, dove

l'aspetto figurale ha un'importanza fondamentale, influenzerà la pratica dei suoi "zeroglifici", che tanto spazio impegneranno nella sua ricerca artistica. Il titolo *BAB ILU* allude già alla confusione dei linguaggi, alla contaminazione e alla dismisura. E aver ospitato *Omaggio ai sassi di Tot* sta proprio a significare, salvo altro, l'interesse per le trasgressioni linguistiche e per l'irriverenza villiana. Entrambi i poeti credono nel mito fertile della torre di Babele. E per Spatola ben presto si delinea l'idea di una poesia come vero e proprio centro della realtà. Anche se qualche anno dopo vorrà prendere le distanze da eventuali mistiche identità tra letteratura e vita o tra poesia e realtà,¹⁰ egli arriverà a sfiorare proprio quel progetto di poesia-vita, già appartenuto a diversi momenti dell'avanguardia storica, che investiva allora gli interessi del movimento "Fluxus". Nel 1961 George Maciunas elaborava a New York un progetto artistico che annullava le differenze tra poesia, musica, pittura, scultura, teatro: l'opera diveniva evento totale capace di inglobare in sé tutte le discipline possibili e di avvolgere i tempi e le dinamiche del quotidiano, ponendo l'arte come *flusso* coincidente con quello della vita. L'anno dopo, a Wiesbaden, si teneva il primo "Fluxus Internationale Festspiele". Influenzato profondamente da questi fermenti internazionali di taglio "intermediale", Spatola, dopo l'esperienza del romanzo *L'Oblì*,¹¹ del 1964, approda alla poesia concreta. Il suo poema-puzzle *Poesia da montare*¹² è del 1965. Si tratta di una scatola con un gioco di lettere e frammenti di lettere riportati su cubi da comporre e ri-comporre, che implicano il diretto intervento del fruitore. A ciascuna fase di montaggio corrisponde una differente "lettura". Per l'autore, questo momento costruttivo, questo coinvolgimento, è l'essenziale. Il ruolo del lettore, ovviamente già attivo, viene qui arricchito da un compito tecnico-pratico; si richiede una gestualità che sappia individuare equilibri di volta in volta differenti e che crei incidenti di lettura in una prospettiva di forme dinamiche indipendenti dalla volontà dell'autore. Diceva Franz Mon che l'ambiguità è la reale concretezza e che ogni identificazione vale una sparizione: in effetti l'identificazione indica la strada del museo e produce reperti; l'antistaticità della proposizione attiva stimola vitalità nel processo di decodificazione che si trasforma in energia creativa. In quegli anni, il pubblico è coinvolto come parte attiva in numerosi settori artistici: nella musica, in teatro, nelle arti visive. L'opera si apre sempre di più all'imprevedibilità dell'intervento del fruitore, che viene teorizzato, stimolato, atteso. "Del resto – scriverà Spatola – ciò che contraddistingue la nostra epoca non è più soltanto il sistema della divisione del lavoro, conseguenza dell'introduzione dei metodi di produzione industriali, ma anche l'aspirazione a un mondo nel quale ogni differenza culturale tra l'artista e il non artista, tra l'intellettuale e il suo pubblico possa definitivamente scomparire. La poesia totale sembra offrire oggi al lettore non un prodotto definitivo, da accettare o subire nella sua chiusa perfezione, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, nella loro strutturale rimaneggiabilità".¹³ La fluidità intermediale, in effetti, individua rapporti artista/pubblico del tutto inediti. Nel saggio che inquadra i materiali raccolti nell'antologia *Geiger 5* si legge che il termine *intermedia* "è [...] comprensivo di ogni esperimento di apertura non patetica né pseudoesistenziale verso la vita".¹⁴ Il concetto di *intermedia*, infatti, come sottolinea Gilberto Finzi, denota una "disponibilità tipica e totale a utilizzare tutto quanto può fare di un'antica concezione dell'arte immobile una moderna 'possibilità' di arte nuova o di modi 'altri' di fare arte. Si tratta di una prospettiva che tiene conto degli oggetti, del mondo che circonda l'uomo, e dell'uomo stesso, visti in relazioni eterodosse, in relazioni che non siano di pura esteticità categoriale ma, al contrario, di una funzionalità che l'emozione o viceversa l'assenza di emozione rendono oggettiva perché oggettuali, continue e freddamente critiche nei confronti di un ambiente qualsivoglia. E *intermedia* deriva forse (anche) da Lautréamont che auspicava un'arte fatta da tutti e non da uno solo".¹⁵ Adriano e Maurizio Spatola riportano poi, nella citata antologia, alcuni giudizi di artisti tra i quali ne spicca uno di Piero Manzoni: "Non c'è nulla da dire, c'è solo da essere, c'è solo da vivere".¹⁶ Dietro l'idea di "poesia totale", che non offre al lettore un prodotto precostituito, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, si affaccia il progetto utopico del superamento della scissione tra soggetto e

oggetto e tra teoria e prassi. Non si tratta soltanto di dilatare i campi espressivi o di moltiplicare il potere di significazione, si tratta quasi di rifare il mondo, quel mondo che agli occhi di Debord¹⁷ appariva frammentato e illusoriamente ricomposto nello spettacolo globale. Se il mondo appare incongruo, forse c'è speranza di ricomposizione dell'*uomo totale* anche attraverso la prassi della poesia. La passività del lettore tradizionale è superata da un gesto totale che si lega all'“interesse per il materiale fisico con il quale il testo viene costruito”.¹⁸ Con *Poesia da montare*, ideato come congegno poetico rimaneggiabile, ogni convenzione di carattere grammaticale e sintattico è superata in chiave ludica. Del resto nella nota critica apparsa nel volume *I ragionamenti* di Pietro Aretino¹⁹ (ripubblicato con il titolo “Iperspazio linguistico” in *Impaginazioni*²⁰), Spatola scriveva:

“Ci sono scrittori che le abitudini linguistiche di un'epoca costringono a rifare il mondo, e che vivono in un tale perenne stato di soffocamento, che non sanno reagire se non portando alle estreme conseguenze i contenuti e le forme di un apparato verbale. Per scrittori di questo genere, la realtà non è un dato di fatto limpidamente osservabile, ma un insieme di voci dissonanti che gridano contemporaneamente nel deserto. L'alternativa a questa musica così male orchestrata è il silenzio, e provare a raggiungere quello che c'è dietro questa barriera di rumori senza affrontarla di petto, cercando magari di aggirare l'ostacolo, non ha senso, si rischia di trovarsi nel vuoto più assoluto, o, peggio ancora, nell'agglomerato stabilmente fondato di tutti i luoghi comuni di una cultura. Sono scrittori come l'Aretino, per i quali, appunto, il mondo non è lì a portata di mano, ma è di là da venire, è un obiettivo da raggiungere e non una linea di partenza. L'Aretino rifà il mondo da capo perché questa operazione è la garanzia della libertà linguistica e il presupposto dell'invenzione linguistica, ma anche perché soltanto in questo modo gli è possibile dare via libera dal chiuso della propria coscienza ai demoni familiari (sesso, denaro, ambizione) coi quali è costretto a coabitare. Le virtù e i vizi del mondo dell'Aretino sono le virtù e i vizi del suo linguaggio, e, alla lettera, il mondo dell'Aretino è fondato interamente sul linguaggio, nasce dal linguaggio, trova nel linguaggio tutte le sue giustificazioni”.

Nella sua veste di manipolatore di segni Spatola dichiarerà più volte la sua “abilità artigianale di rimettere in questione le parole – e attraverso le parole – una filosofia del mondo”.²¹ Il ruolo del gesto e della manualità come elementi comprimari nei processi tecnici di composizione, l'ampliamento dei campi d'intervento e l'importanza della decontestualizzazione, la funzione delle componenti visuali e sonore e la presenza del corpo, le loro corrispondenze come produttrici di senso, la necessità di sintesi e immediatezza nel segno poetico, la relazione con le forme archetipiche costituiscono i temi fondamentali della sua poetica: tutti elementi che confluiscono nell'area della sua “poesia totale”, contribuendo a specificarne il senso. Più volte Spatola accenna a un iperspazio come *continuum* multidimensionale, entro il quale accede solo chi è capace di abbandonare gli esigui ambienti dell'istituzionalità, del corrente, del preconstituito, per costruire un mondo da contrapporre a quello dato. “Rifare il mondo – egli scrive – vuol dire creare in laboratorio il linguaggio del mondo in concorrenza col mondo, vuol dire entrare nella quarta dimensione, che è la dimensione del rifiuto della pura e semplice registrazione lessicale”.²² E, infatti, tutto il lavoro intorno alle Edizioni Geiger²³ e a “Tam Tam”,²⁴ rivista che prende corpo dopo la spaccatura di “Quindici”, è teso alla ricerca di un nuovo linguaggio poetico che sia il più possibile trasgressivo nei confronti delle consuetudini e dei gesti istituzionalizzati e, quindi, del tutto liberatorio: un linguaggio che metta continuamente in crisi se stesso attraverso contaminazioni e dilatazioni imprevedibili, ma anche attraverso l'utilizzazione di segni funzionali all'abbattimento delle barriere linguistiche. Emblematici saranno i testi visuali e le *pièce*

sonore. Nel 1976, il suo maestro Luciano Anceschi scrive che “la lingua della poesia si fa radicalmente problematica, e da sistema prestabilito di segni si apre alla possibilità di un acquisto di segni sempre imprevisi [...] secondo relazioni possibili. L’area segnica sembra espandersi continuamente. La parola mette in crisi se stessa, non solo nel gioco delle famose strategie tra significante e significato, o nel mettere in discussione strutture anche elementari come il grafema o il fonema, ma, al limite, correndo il rischio di essere sostituita da altri tipi di segni. E certo si giunge a proporre un tipo di messaggio il cui sistema segnico non solo suggerisce l’idea, come è stato detto, di un movimento di poesia veramente internazionale, ma anche perché può proporre l’ipotesi di una lingua poetica internazionale che ha solo certi aspetti in comune con la musica”.²⁵ Com’era prevedibile, le critiche a questo modo di procedere non vengono risparmiate né a Spatola, né ai poeti dell’area di “Tam Tam”, mentre le pratiche visuali, sonore e performative vanno infittendo sempre di più una rete di relazioni già ampia ed articolata. Il Mulino di Bazzano, in Val d’Enza, prima sede redazionale della rivista, si trasforma ben presto in un vero e proprio faro per poeti nomadi. Da lì Adriano Spatola e Giulia Niccolai segnalano, coordinano e organizzano, accanto alle iniziative editoriali, rassegne, mostre e festival. Gli echi del *tam tam* raggiungono ogni angolo del mondo con risultati sorprendenti non solo sul piano artistico, ma anche su quello socio-culturale ed umano. In un certo senso il Mulino finisce per rappresentare quella “maison poétique” vagheggiata negli anni Sessanta, di cui restano tracce, anche grafiche, in un carteggio con Claudio Parmiggiani²⁶ e in alcuni documenti elaborati a Torino in un contesto interdisciplinare che si appoggiava ad un gruppo di artisti tra i quali figuravano l’architetto Leonardo Mosso, Laura Castagno e Arrigo Lora Totino. La “maison” era intesa come “obiettivazione di uno spazio mentale” e “come costruzione astratta di un’abitabilità ipotetica”. Si trattava nello stesso tempo di un oggetto intenzionale da destinare ad un uso “poietico”, ma anche di un atto creativo in sé, di un progetto utopisticamente connesso ad una libera funzione abitativa che coniugasse l’originalità dell’idea all’originarietà dell’azione specifica, non intesa come gesto morale di rifiuto, ma come ri-creazione amorale di un gioco positivo. La “maison” si poneva come un’intuizione eidetica proveniente dall’analisi delle *kivas*, le abitazioni degli Anasazi tra Arizona e New Mexico, tra Utah e Colorado, perfettamente circolari, scavate nel terreno, attrezzate e orientate con finalità sacrali secondo misteriosi orientamenti astrali. Nei modelli considerati si ravvisa anche l’architettura visionaria di Boullée o di Ledoux, dove la forma chiusa, nella perfezione della sfera, allude a un universo simbolico che si pone come fulcro dell’universo reale e di quello possibile, illuministicamente fondato sulla centralità della ragione. Spatola indica perfino l’idea di “un’abitazione al centro della terra” e sostiene la forma circolare nel nome di una “praticabilità infinita”, ma nello stesso tempo richiama una concezione circolare del tempo alla quale innesta il tema della libertà. Ma la “maison” si identifica con i suoi progetti stessi, perché in essa si verifica “l’annullamento delle distanze mentali tra progetto e sua realizzazione”. Ci si trova di fronte ad “uno spazio mentale (interno) come ‘rappresentazione fisica’ dello spazio mentale esterno”; la struttura murale ne costituisce solo l’orizzonte, un orizzonte che, però, si fa sempre più ideale nel percorso di messa a punto del progetto. L’approfondimento implica addirittura uno “spazio sonoro abitabile” che si sovrappone allo spazio fisico fino a sostituirlo. E qui Spatola esprime la sua passione sinestetica quasi con mentalità da musicista interessato alla spazializzazione del suono, gioco di sponde virtuali in vibrazione secondo cui la percezione acustica suggerisce la tangibilità di uno spazio geometrico. Tanto reale quanto illusorio. L’oggetto si mostra nella sua essenza. Al di là di qualsiasi ipotesi progettuale in senso architettonico, ciò conferma l’interesse per “un’apertura totale verso un mondo nuovo abitabile mentalmente”. Insomma, al di là delle sue stesse ipotesi formali, formulate per lo più in chiave ideogrammatica, Spatola auspica una tensione verso una pura forma mentale o “per dirla con Husserl, verso la possibilità di una misurazione della forma pura mentale”. Nel dicembre del 65 Spatola scrive a Parmiggiani che “la maison ha tutta l’aria di essere un’utopia”,²⁷ ma che tuttavia ritiene possibile

“identificare [...] il progetto con la sua realizzabilità”: spogliare il progetto della sua “destinazione alla realizzabilità” favorendo invece “il rifiuto di una gestualità storica”. I miti in via di trasformazione “non fanno che ripetere un certo numero di strade già indicate – no all’azione mitopoietica”.

In una lettera di qualche giorno dopo²⁸ Spatola scriverà: “Io rifiuto completamente l’azione mitopoietica, e la vedo, appunto, non come una museificazione ma come una ‘mummificazione’ dell’avanguardia”.

Sul piano della strategia Spatola rilancerà dalle pagine di “Quindici”: “il pensiero deve farsi clandestino: il pensiero che circola liberamente è un pensiero venduto, nel momento stesso in cui gli si concede libertà di circolazione gli si dà una patente, una carta d’identità, un passaporto, uno stipendio, e un valore in moneta, un prezzo: bisognerà riuscire ad abolire la proprietà privata del pensiero, e a metterne in crisi il mercato internazionale [...], creando dei focolai rivoluzionari dovunque si mettono in vendita idee; il pensiero dovrebbe diventare un bene collettivo, ed esistere, un giorno, come creazione collettiva pura”.²⁹ La sostituzione del “pensiero-merce” con il “pensiero-sogno”, l’opposizione alla reificazione, al mercato brutale, ma anche la volontà di arrestare “il processo di sclerosi del mondo” o di contrastare “il mito negativo della civiltà come progresso”,³⁰ sono tutti elementi che confluiscono in un progetto di “liberazione della poesia da se stessa”³¹ attraverso la pura tensione poetica: “Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l’unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di un’utopia anarchicamente garantita, quell’esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa”.³² Ecco allora che il progetto di “maison poétique” perde la sua connotazione utopica in ragione del sostegno richiesto dall’esigenza assoluta di autonomia della poesia. La poesia ha bisogno di un luogo, di uno spazio reale entro il quale i poeti possano lavorare in piena libertà, ha bisogno di un laboratorio, di una tipografia; la poesia sceglie la sua nuova sede: il Mulino di Bazzano, dove la rivista “Tam Tam” prende corpo. Nell’editoriale del primo numero Spatola scrive: “La poesia sta diventando di nuovo il problema della poesia. [...] Se il mondo si vuole ripetere immutabile in tutti i suoi aspetti, dai metodi politici al linguaggio, sarebbe sbagliato dedurre che l’unica possibilità di rifiuto sia ora per la poesia il movimento continuo, l’inquietudine isterica o l’instabilità programmatica. Così come sarebbe assurdo affidarsi a una poesia impegnata più nel silenzio che nella parola, più nell’ammiccamento che nell’essenziale”.³³ Nell’editoriale del secondo numero, invece, sottolinea che le crisi ricorrenti della poesia d’avanguardia costituiscono “una necessità storica costante, attuata e attuabile in nome del ricambio linguistico. *Tam Tam* s’innesta in una di queste crisi con il preciso impegno di documentarne la portata e il senso, ma anche con l’obiettivo di suggerire nuove direzioni di discorso”.³⁴ Il rifiuto della dicotomia impegno-disimpegno e dell’adozione di formule ideologiche per combattere il clima di restaurazione culturale, l’idea di una poesia che si costruisca come metamorfosi oggettiva, la dichiarazione della sua autosufficienza e della risoluzione in organismo consapevole, la messa in discussione di codici prestabiliti in merito a tecniche espressive e valori formali, la disponibilità ad accogliere gli impulsi provenienti dalle altre arti aprono un nuovo fronte strategico, per molti versi perfettamente in linea con le avanguardie storiche. Nel nuovo ambiente vengono avviate numerose iniziative editoriali; i libri sono stampati in proprio e, sia pure con innumerevoli difficoltà, dal Mulino viene lanciato un chiaro segnale di indipendenza, mentre le fitte frequentazioni di poeti ed artisti ne rendono particolarmente viva e creativa l’atmosfera. Tra gli ospiti del Mulino, oltre ai fratelli Spatola, Maurizio e Tiziano, e Corrado Costa, proprietario di quelle mura, si incrociano Parmiggiani e Giuliano Della Casa, Vaccari e Xerra, Carlo Alberto Sitta, Giovanni Anceschi, Milli Graffi, oltre ai numerosi stranieri, da Julien Blaine a Paul Vangelisti, da Gerald Bisinger a Jean-François Bory. In quel clima Adriano Spatola lavora a pieno ritmo su testi lineari, visuali e sonori; cura le sue relazioni, prepara mostre; inventa le sue performance che propone nei principali festival di poesia in Italia e all’estero. Sia pure nella distinzione dei diversi ambiti, le confluenze linguistiche sottolineano pur sempre l’ottica

intermediale. Partendo dal *puzzle-poem* il poeta era arrivato nel 1965 allo *zeroglifico*, attraverso un'operazione artistica con Carlo Cremaschi e Claudio Parmiggiani al Palazzo dei Musei di Modena, e nel 1966 all'edizione *Zeroglifico* dell'editore Sampietro,³⁵ dove il contenuto verbale si azzera nel frammento alfabetico. Lo *zeroglifico* rispetta perfettamente uno dei fondamenti principali della logica del concreto, quello dello scambio o addirittura della convertibilità tra le qualità visive e quelle sonore, tra immagine e accento; la sua collocazione è in un'area di confine dove fluttuazioni, labilità e ambiguità determinano alternanze di percettibilità visuali e acustiche. A questo proposito Spatola scrive: "I frammenti di significato che nonostante tutto emergono dalla superficie del testo visuale [...] lasciano forse intravedere sul fondo relitti di metafore e di simboli, così come la parola esplosa non dimentica mai l'eco lontana ma ancora percepibile di un significato sonoro. Certo, gli zeroglifici sono anche partiture, ed è forse per questo che il rapporto tra parola e immagine (da qualsiasi punto di vista lo si guardi) sembra esistere unicamente in una zona percorsa da richiami per l'orecchio o, al limite, per la mente".³⁶ Rileva Vincenzo Accame che negli zeroglifici "ciò che conta non sembra più essere la 'segnicità' della lingua, ma la costruzione del segno fuori della lingua".³⁷ Si tratta di una tecnica combinatoria che Spatola mutua in maniera personalissima da Franz Mon e che, comunque, rientra per altri versi nel corredo tecnico del concretismo internazionale. Mon stesso nel tratteggiare un quadro di riferimento delle metodologie del concreto sottolinea l'illimitatezza della combinatorietà sintattico-semantiche e l'instabilità dinamica. La logica della combinatorietà "spinge la poesia concreta alle sue estreme disposizioni: da un lato al raggiungimento dei limiti più bassi dell'informazione linguistica, attraverso la riduzione dei rapporti, dall'altro alla differenziazione ed alla complicazione degli elementi, in modo tale che nessuna percezione sia più all'altezza del complesso dei segni risultante. Nel primo caso appaiono testi costituiti da parole distrutte, da lettere tipografiche, da frammenti di lettere, da resti di segni non più identificabili".³⁸ A proposito della tecnica spatoliana, nella terza antologia *Geiger*³⁹ Achille Bonito Oliva parla di "processo che atomizza il linguaggio istituzionale cancellandone tutti i significati obbligati, orientando la disposizione del segno sullo spazio estetico in maniera da costruire a linguaggio anche gli interstizi tra una particella linguistica e l'altra".⁴⁰ Lo zeroglifico spatoliano è particolarmente legato al corpo durante tutto il processo compositivo; Adriano Spatola vive l'opera, materialmente, attraverso il proprio gesto, attraverso una manualità lenta e misurata, ma nello stesso tempo carica di quella lucidità e quella sensualità necessarie al compimento di un'operazione di montaggio che deve risultare il più possibile libera e aperta. Mirella Bentivoglio, in occasione di una collettiva milanese nota la presenza e l'importanza di questa gestualità: "Alla parola si sostituiva il gesto. Guardiamo i testi di Adriano: un intervento diretto, manuale, nel carattere a stampa: una cancellazione non per sovrapposizione grafica ma per destrutturazione e sfalsamento. E questa gestualità collagistica a ben guardare prepara la grafia poetica manuale".⁴¹ Che a ben guardare si ritrova anche nella poesia lineare. In *Il quaderno bianco*, sezione d'apertura dei *Diversi accorgimenti*,⁴² traspare una corporeità labile che maschera un gesto già attutito da presenze inquiete; mentre nell'ultima strofa il poeta sembra voler fornire istruzioni per l'uso della composizione del testo in sintonia con quelle in adozione nell'universo degli *zeroglifici*:

Un suono che corrisponde alla trama della distanza
alla remota richiesta della complice macchinazione

o al canone algebrico all'urto dei nuovi frammenti
un compito della sostanza nell'ordine della manovra.

I frammenti, i ritagli che si scontrano disordinatamente sul piano, sono la sostanza della poesia, che trova un equilibrio, infine, mentre il gesto del poeta ricerca l'ordine giusto, una delle tante combinazioni possibili. Sembra che suoni vengano fuori delle trame che si organizzano, dalle improvvise prospettive che si aprono agli occhi, dalle distanze relative dei frammenti che si inquadrano, complici, nella macchinazione poetica. Si legge ancora più avanti nella medesima raccolta, in *Commensurabile e/o incommensurabile*:

La posizione in cui è stata sorpresa la mente
diventa la fantasia la proiezione di un mondo

È come se il gesto dovesse agire indipendentemente dalla mente, ininterrotto, fino a quando, attraverso una particolare disposizione degli oggetti, non sorprende la mente stessa, che ne è eccitata; allora, grazie ad un immediato scatenamento dei meccanismi fantastici, quasi una reazione a catena, si apre la proiezione del mondo sul piano del foglio. E il gesto di Spatola è. Attraverso quel gesto egli vive. Sfondare la soglia del linguaggio per azzerarne il significato è un modo di riconoscersi, un modo di essere. Perciò non a caso la raccolta degli *zeroglifici* spatoliani reca in esergo questa frase di Max Bense: "Scrivere significa costruire il linguaggio, non spiegarlo".⁴³ Quando traduce i suoi testi in "poesia d'azione", scioglie in grottesche performance i suoi *algoritmi*, poemi concreti costruiti sul modello del chiasmo, incrociando due sostantivi, o disponendo in file verticali parallele teorie sillabiche. I titoli, ormai notissimi negli ambienti dell'avanguardia internazionale sono: *Seduction / Seducteur, Violation / Violateur, Vibration / Vibrateur, Aviation / Aviateur, Composition / Compositeur, Detonation / Detonateur, Invitation / Ionisation*, e molti altri, fino a *Variation / Variateur*, che contiene addirittura vere e proprie didascalie tra parentesi: un poema fonetico con indicazioni di regia. I testi sono raccolti nel volumetto *Algoritmo*⁴⁴ del 1973. Ma Adriano Spatola effettua curiosi spiazziamenti perfino con i suoi saggi, trasferendoli in una dimensione orale ironica e bizzarra. "L'arte della parola, dall'originario balbettio all'odierna frantumazione ha seguito un suo itinerario tortuoso. Anche la forma grafica della parola ha avuto periodi di splendore ed epoche di imbarbarimento e di opacità. In linea di massima, potremmo far coincidere i primi con l'esaltazione del significante, e le seconde con il predominio del significato bruto. Da un lato la calligrafia islamica intesa come ornamento di nomi allusivi alla divinità, dall'altro il comunicato-stampa conciso e ridotto a pochi dati essenziali".⁴⁵ E questo itinerario tortuoso è sottolineato da Spatola riproducendo in versione sonora il testo che si dilaterà in registrazione amplificandone il senso attraverso un uso della parola detta, fondata sulla componente materica del linguaggio e immediatamente riferita alla corporeità, alla presenza del corpo come elemento significante. Ripetizioni, ripensamenti, ritagli, interruzioni, in un gioco di echi beffardi. Ecco allora che il testo diventa:

"L'arte della parola... dall'originario balbettio all'odierna frantumazione... dall'originario balbettio all'odierna frantumazione... ha seguito un itinerario tortuoso. L'arte della parola dall'originario balbettio... ha seguito un itinerario tortuoso. L'arte della parola... nella profonda diversità dei comportamenti... e delle tecniche... dei comportamenti e delle tecniche... .. anche la forma sonora della parola... anche la forma sonora della parola... ha avuto periodi di imbarbarimento e di opacità... Potremmo... potremmo far coincidere... i primi con l'esaltazione... con l'esaltazione del significante... e le seconde... con il predominio... con il predominio del significato bruto... perché l'arte della parola dall'originario balbettio all'odierna frantumazione... ha seguito un itinerario... un itinerario tortuoso... Anche... anche... anche... anche la forma grafica... anche la forma grafica... anche la forma sonora...

della parola... ha avuto periodi di splendore... di splendore... ed epoche di imbarbarimento... In linea di massima... potremmo far coincidere i primi... con l'esaltazione del significante... del significante... e le seconde... le seconde... con il predominio del significato bruto... del significato bruto... perché... l'arte della parola... dall'originario balbettio... all'odierna frantumazione... ha seguito un itinerario tortuoso... un itinerario tortuoso... L'arte della parola dall'originario balbettio... all'odierna frantumazione... ha seguito un itinerario tortuoso... Anche la forma grafica... e sonora della parola... ha avuto periodo di splendore ed epoche di imbarbarimento e di opacità... Anche la forma grafica e sonora della parola ha avuto periodi di splendore ed epoche... di imbarbarimento e di opacità... ed è evidente che la poesia sonora... attua... all'interno dei media... la risacralizzazione... la risacralizzazione... di certi significanti ormai perduti...”,⁴⁶ ecc. ecc.

Un gioco testuale che riporta al gusto per i meccanismi di scrittura fondati su calcolati tagli e su iterazioni da ri-assemblare. Un gioco che riporta al concetto di “poesia da montare”. Dopo la pubblicazione di *Diversi accorgimenti*⁴⁷ Spatola sembra avere ripensamenti su modi e tecniche di costruzione della propria poesia, tanto che Luciano Anceschi nella sua nota critica scrive che quei versi, con fertilissima estraniatura, erano rinati dalle proprie ceneri. Quel libro sembra segnare la volontà di non concedersi più all'avventura dell'avanguardia per inaugurare una stagione nuova, più pacata nel progetto poetico, meno aggressiva nelle prospettive di sviluppo. In realtà, a partire da questo momento i travasi disciplinari e le contaminazioni medialità appaiono meno marcati. La poesia lineare sembra prendere le distanze dalle consuetudini visuali, sonore e performative che tuttavia continuano a percorrere i propri canali. Ma questa è un'altra storia, anche se nei ritmi e nelle figure, nei tagli e nei montaggi, nei “diversi accorgimenti” della “composizione del testo”, le “forbici sulla tavola” sono appena poggiate che già si riprendono le “impaginazioni” e la “piegatura del foglio” per poter arrivare una volta per tutte alla “definizione del prezzo”, che non il lettore, ma il poeta paga per una vita di coerenza fuori da ogni compromesso.

In ragione della molteplicità dei suoi interessi, la produzione poetica di Adriano Spatola comprende numerose tavole visuali, anche di grandi dimensioni, di cui resta documentazione in cataloghi e antologie; incide dischi e cassette di poesia fonetica e sonora, registra video performativi, ma il mezzo che lo coinvolge maggiormente è quello “in forma di libro”. La produzione è vastissima, specialmente se si considerano le numerose collaborazioni a mostre e riviste in ogni parte del mondo, ma per sottolineare la tensione spatoliana verso la *poesia totale* sembra più efficace passare in rassegna i titoli non intrappolati entro modelli tipografici rigidi, privilegiando quelli in cui la dimensione “libresca” si coniuga a quell’“ingegnosità” extra-letteraria. Spatola ha prodotto numerosi libri oggetto e libri d'artista. Oltre a *Poesia da montare* e alle tre edizioni di *Zeroglifico*, ascrivibili a queste categorie, è opportuno citare *Algoritmo*, nel quale sono pubblicati i poemi concreti che hanno dato luogo a tante performance sonoro-gestuali, *Cantico delle creature*, *Inch by inch*, *La panoplie*, i libri in copia unica, che purtroppo non ci è stato possibile reperire per questa mostra, *La vergine di Norimberga* (realizzato con legno e chiodi) e *Autobiografia futurista* (realizzato con cartone e bulloni); inoltre la cartella *Z di zeroglifico*, *Piccolo Majakovskij per El Lissitzkij*, *l'Omaggio a Cangiullo*, ma anche i libri realizzati in collaborazione con artisti, come *Cacciatore di mosche*, con disegni di Giuliano Della Casa, o *Animagia*, con disegni di Tommaso Casella, con il quale Spatola avviò l'avventura straordinaria di “Cervo volante”. Un ruolo a parte svolgono nel panorama bibliografico spatoliano le antologie Geiger dove la formula dell'assembling press e l'attenzione al significante pagano in termini di vera libertà e di indipendenza, a favore della sinestesia. Scrive Susan Sontag: “Interpretare è impoverire, svuotare il mondo, per instaurare un mondo spettrale di ‘significati’. È trasformare il mondo in *questo* mondo. Dobbiamo imparare a *vedere* di più, a *udire* di più, a *sentire* di più”.⁴⁸ Del

resto l'universo comunicativo non è fatto solo di parole, e la comunicazione è sempre intersensoriale. Essa coinvolge tutti gli organi di senso, e quasi mai uno per volta, mentre sempre più spesso, nelle nuove situazioni determinate dalla presenza massiccia dell'elettronica nella quotidianità, si può parlare di comunicazione intrecciata. La confusione dei linguaggi tra i diversi canali sensoriali è più facile di quanto non sembri. Il cervello non contiene *culs de sac*. Per Ruggero Pierantoni "s'incontrano solo anelli entro anelli [...] non esistono vicoli ciechi, binari morti".⁴⁹ E l'opera d'arte totale implica necessariamente una plurisensorialità. A vent'anni dalla scomparsa di Adriano Spatola tante conquiste di allora sono state ormai acquisite e ben digerite dai media. La scrittura verbo-visuale non fa più rumore. Tantomeno scandalizza qualcuno. Basti pensare alle acrobazie della pubblicità televisiva. Ma i mosaici dei frammenti di lettere decontestualizzate che costituiscono gli *zeroglifici* spatoliani conservano ancora tutto il loro mistero e la loro freschezza, cui si unisce una grande capacità di sollecitazione sin estetica. Lo *zeroglifico* non si presenta come puro spettacolo per gli occhi. Le particelle si organizzano nello spazio secondo un ritmo ed una logica paramusicali. Giulia Niccolai parlava di "fraseggio, nel senso che si dà in musica a questo termine".⁵⁰ Ogni *zeroglifico* è una sorta di spartito, di tessuto sonoro. Si potrebbe parlare di musica cristallizzata, per gli occhi più che per gli orecchi, di testi visuali che suscitano una musica interiore, ma di testa: una musica della verbo-scrittura che la pagina suona nel cervello.

- ¹ *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969; poi Torino, Paravia, 1978, in edizione ampliata. Del saggio esistono edizioni in lingua francese e inglese: *Vers la poésie totale* [presentazione, traduzione e note di PHILIPPE CASTELLIN], Marseille, Editions Via Valeriano, 1993; *Toward total poetry* [traduzione di BRENDAN W.HENNESSEY e GUY BENNET], postfazione di GUY BENNET], Los Angeles, Otis Books / Sismicity Editions, 2008.
- ² Ivi.
- ³ *Parola tra spazio e suono. Situazione italiana 1984*, a cura di LUCIANO CARUSO, UBALDO GIACOMUCCI, ARRIGO LORA-TOTINO, LAMBERTO PIGNOTTI, ADRIANO SPATOLA; catalogo dell'esposizione tenuta a Palazzo Paolina, Viareggio, 24 novembre – 16 dicembre 1984; Comune di Viareggio, stampa Eurograf, Lucca, 1984.
- ⁴ Ivi.
- ⁵ Di “Bab Ilu”, pubblicata a Bologna, uscirono due numeri nel 1962.
- ⁶ *Verso la poesia totale*, cit.
- ⁷ Ivi.
- ⁸ Bologna, Tamari Editore, 1961.
- ⁹ *Conversazione con Adriano Spatola*, in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, a cura di PIER LUIGI FERRO, Genova, Edizioni Costa & Nolan, 1992.
- ¹⁰ Editoriale in “Tam Tam”, n° 2, 1972.
- ¹¹ Milano, Feltrinelli, 1964.
- ¹² Bologna, Sampietro, 1965.
- ¹³ *Verso la poesia totale*, cit.
- ¹⁴ ADRIANO e MAURIZIO SPATOLA, *Intermedia?*, in “Geiger”, n° 5, antologia a cura di ADRIANO E MAURIZIO SPATOLA, Torino, Ed. Geiger, s.d., ma 1972.
- ¹⁵ GILBERTO FINZI, *Poesia in Italia*, Milano, Mursia, 1979.
- ¹⁶ In “Geiger”, n° 5, cit.
- ¹⁷ GUY DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- ¹⁸ *Verso la poesia totale*, cit.
- ¹⁹ Bologna, Sampietro Editore, 1965.
- ²⁰ *Impaginazioni*, San Polo d'Enza, Ed. Tam Tam, 1984.
- ²¹ *Parola tra spazio e suono*, cit.
- ²² *Iperspazio linguistico*, in *Impaginazioni*, cit.; già apparso come nota critica al volume di PIETRO ARETINO, *I ragionamenti*, cit.
- ²³ Geiger
- ²⁴ La rivista veniva fondata da Spatola e da Giulia Niccolai e nei primi mesi del 1971, ma il primo numero fu pubblicato l'anno successivo.
- ²⁵ LUCIANO ANCESCHI, *Variazione su alcuni equilibri della poesia che san di essere precari*, in “Il Verri”, VI serie, n° 1, 1976.
- ²⁶ Il carteggio, del tutto inedito, è esposto qui per la prima volta.

- ²⁷ Lettera del 27/12/1965 [Archivio Claudio Parmiggiani].
- ²⁸ Lettera del 07/01/1966 [Archivio Claudio Parmiggiani].
- ²⁹ *Va' pensiero (coro)*, in “Quindici”, n° 13 (nuova serie), novembre 1968; oggi in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di NANNI BALESTRINI; con un saggio di ANDREA CORTELLESSA; Feltrinelli, Milano, 2008.
- ³⁰ Quindici, n° 13, cit.
- ³¹ *Poesia apoesia e poesia totale*, in “Quindici”, n° 16, marzo 1969; ripubblicato in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di RENATO BARILLI e ANGELO GUGLIELMI, Feltrinelli, Milano, 1976; oggi in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, cit.; raccolto da SPATOLA in *Impaginazioni*, cit.
- ³² *Poesia apoesia e poesia totale*, cit.
- ³³ “Tam Tam”, n° 1, 1972.
- ³⁴ “Tam Tam”, n° 2, 1972.
- ³⁵ *Zeroglifico*, Bologna, Sampietro, 1966; poi *Zeroglifico*, Torino, Geiger, 1975; quindi l'edizione americana *Zeroglyphics* [afterwords by RENATO BARILLI & GIULIA NICCOLAI; translated by GIULIA NICCOLAI & PAUL VANGELISTI], Los Angeles & Fairfax, Cal., The Red Hill Press, 1977; la cartella *Z di zeroglifico*, Udine, Campanotto, 1983; il piccolo catalogo *Recenti zeroglifici*, Galleria “Il punto”, Velletri [1985?].
- ³⁶ *Dichiarazione*, in *Segnopoesia*, Centro Culturale d'Arte Bellora, Milano, 1987.
- ³⁷ VINCENZO ACCAME, *Il segno poetico*, Milano, Ed. Zarathustra, 1981.
- ³⁸ FRANZ MON, *Sulla Poesia Concreta*, in *Poesia Concreta. Indirizzi concreti, visuali e fonetici*, cat. esposizione a cura di DIETRICH MALOW e ARRIGO LORA TOTINO, Venezia, La Biennale, 1969.
- ³⁹ Le Edizioni Geiger prendono il via nel 1968 con le omonime antologie grazie all'impegno di Adriano e dei suoi fratelli Maurizio e Tiziano.
- ⁴⁰ ACHILLE BONITO OLIVA, *Zeroglifico metonimico*, “Geiger”, n° 3, antologia a cura di ADRIANO e MAURIZIO SPATOLA, Torino, Ed. Geiger, 1969; poi in A. SPATOLA, *Recenti zeroglifici*, cat. esp. personale, Galleria “Il Punto”, Velletri, 1985.
- ⁴¹ MIRELLA BENTIVOGLIO, testo in *Poesia Visiva 3, Poesia Concreta*, cat. esp. collettiva, “Studio Santandrea”, Milano 1977.
- ⁴² Torino, Geiger, 1975.
- ⁴³ *Zeroglifico*, cit.
- ⁴⁴ Torino, Geiger, 1973.
- ⁴⁵ *Parola tra spazio e suono. Situazione italiana 1984*, catalogo cit.
- ⁴⁶ *Canto d'introduzione*, in “Baobab”, n° 14, Ed. Pubblart Bazar, Reggio Emilia, s.d. [audiocassetta]; in versione stampata è pubblicata in ADRIANO SPATOLA, *Interviste e prefazioni in «Baobab»* [trascrizioni e nota a cura di GIOVANNI FONTANA, “Avanguardia”, n° 30, anno 10°, 2005, ed. Pagine, Roma.
- ⁴⁷ Geiger, Rivalba (TO), 1975.
- ⁴⁸ Cit. in LAMBERTO PIGNOTTI, *Sine Aesthetica, sinestetica*, Empiria, Roma, 1990.
- ⁴⁹ RUGGERO PIERANTONI, *Postfazione* al volume di TONINO TORNITORE, *Scambi di sensi*, Torino, Centro Scientifico Torinese, 1988.
- ⁵⁰ GIULIA NICCOLAI, *Introduzione* al volume *Zeroglifico*, cit.

Luciano Anceschi Per Adriano

La notizia della morte di Adriano è stata una di quelle che colpiscono il cuore della poesia. Frequentai per trent'anni, fin da quando era studente, Adriano: e ne avrei di episodi da raccontare, ed episodi significativi; potrei quasi scrivere la sua vita. Ma non intendo fermarmi qui su questa, del resto interminabile e straordinaria, storia, come non considero qui il luogo conveniente per esprimere un dolore che mi colpisce profondamente, e che in qualche modo conclude un capitolo della mia stessa esistenza. Vorrei, qui, invece, dire che cosa Adriano fu per noi, per un discorso sulla poesia che ha accompagnato tutta una vita, e con una vita si è identificato. Adriano fu soprattutto poeta; ma anche attore di poesia; e contribuì vivacemente alla discussione sulla poesia, fu una importante e influente figura di *faber*. Fu soprattutto un poeta: conservo con molta cura il suo primo piccolo libro giovanile, *Le pietre e gli dei* del 1961, dove forse van cercate certe carte che in seguito egli tenne come celate. Ma poi egli venne maturando con una complessità di ricerche e una proposta di orizzonti che lo rendono unico in un mondo ricco di presenze quale fu quello degli anni che furono anche suoi. Il poeta ha toccato giochi rarissimi tra la magia e l'umore, in quello che è stato detto «uso sobrio del surrealismo» (ma poi di tutte le più attive esperienze contemporanee) e in quella che fu la sua incredibile e variata prontezza d'invenzione comunicativa; ed è un poeta la cui lettura, anzi la cui scoperta, è affidata prima di tutto ad esperti capaci di muoversi tra le strade più diverse della ricerca contemporanea. Ed è vero: non manca uno Spatola capace di ritrovare con una sua ironia, i toni di una rinnovata misura, che dà altro fiato a strumenti delicati che sembravano ormai destinati a tacere. Ebbe una incredibile e variata prontezza d'invenzione comunicativa, dicevo; ma la comunicazione richiede certe mediazioni; ed egli fu esperto come forse nessuno nel giocare con le risorse della parola e dei segni in

ritrovamenti la cui forza stava non solo nella novità, ma in una sorta di gioia continuamente riconquistata ed esibita. Dico: fu un poeta che andrebbe studiato a fondo nei movimenti infiniti di una sintassi sorprendente e senza paragoni; ma fu anche un attore di poesia le cui invenzioni nell'ordine dell'oralità restano indimenticabili per noi. Fu, in fine, un teorico delle nuove tendenze, e con il suo libro *Verso la poesia totale*, attraversò un secolo di ricerche con una sapienza delle poetiche che gli deve essere ancora riconosciuta, mentre nello stesso momento egli indicava il progetto di una poesia che nasceva con lui e che con lui avvertiva nel suo sorgere le difficoltà del mondo. Il discorso sarebbe lungo; sottolineiamo l'idea che l'arte sopravvive come «impredicabile e sfuggente farsa»... nel ritrovamento di un «sistema linguistico elementare - totale». Fu uno dei codificatori della nuova poesia; ma un codificatore che sapeva di non poter imporre codici... Il discorso ci porterebbe lontano; e qui mi preme di dire ancora qualche cosa circa l'azione letteraria in Spatola. Da *Babilù* a *Malebolge* a *Tam Tam* egli promosse o contribuì a promuovere, e fece vivere riviste che andrebbero studiate, che sono un momento di una vita recente della poesia, che sono accompagnate da iniziative stimolanti tanto quanto assurde della poesia: progetti impossibili, e pure progetti che agirono.

Cercar di capire tutto questo non è solo un modo per capire meglio una personalità singolare, ma è un modo per avvicinarsi alle vicende della poesia più recente. Ed è un dovere della critica, un dovere che la critica (salvo rarissime eccezioni) ha finora mancato. C'è un ritmo profondo e segreto in tutto il lavoro di Spatola: la poesia-gioia, la poesia-farsa nascondono una profonda disperazione, una rinuncia continua a se stessi, quasi una meditata distruzione. Ricordo bene: quando si annunciò il primo disastro nucleare, egli mi disse: «è ormai cominciato...», e si fermò e lasciò capire a quale destino pensasse per il mondo futuro. A poco a poco, si scopre che in lui c'era una nascosta continua meditazione della morte. Nel libretto giovanile che riapro con meraviglia trovo questi versi:

più vuoto dell'eterno,
io parlo solo attraverso la sera,
ogni sera che viene, e mi sottrae
al numero dei vivi

Credo che qui sia una chiave, una delle chiavi che possono aiutarci a entrare in un universo iridescente che, sotto le voci della gioia, porta continuo in sé il sentimento e la meditazione della morte.

[sett. 1989]

(dal numero monografico de "Il Verri" dedicato a Adriano Spatola, #4, Bologna, dicembre 1991)



Performance di Adriano Spatola nel corso della rassegna di poesia sonora "Ça + Ça" svoltasi a Milano nel 1987 e pubblicata su La Taverna di Auerbach, #1.

N.B. fra le pubblicazioni di Adriano Spatola sono riprodotte integralmente in questo sito
l'**Ebreo Negro** [pdf, 7 Mb], Schewiller 1966
e i due numeri di **Bab Ilu** [pdf, 24 Mb], Bologna 1962.

Alcuni suoi testi critici sono inoltre riprodotti in varie sezioni di questo archivio.

Archivio Maurizio Spatola

Per contatti: maurizio.spatola@alice.it