
Protagonisti Antagonisti COMPAGNI DI STRADA

Peter Carravetta, Intervista sulla poesia con Adriano Spatola (1979)
Renato Barilli, A proposito di “Zeroglifico” (1976)

Maurizio Spatola

Nel marzo 1978 Adriano Spatola compì il suo secondo viaggio negli Stati Uniti in compagnia di Giulia Niccolai, ospite a New York di Luigi Ballerini e poi di Luigi Fontanella, e a Los Angeles, di Paul Vangelisti. In California incontrò Peter Carravetta, al quale rilasciò, insieme a Giulia, l'intervista che viene riproposta nelle pagine seguenti.

In realtà, definirla intervista è improprio, poiché si tratta di un dialogo in cui inizialmente è l'intervistatore a condurre il gioco, quasi obbligando il suo interlocutore a seguire il filo del suo ragionamento. A poco a poco, Adriano si impadronisce delle redini del discorso, chiarendo la sua idea di poesia sotto il profilo non solo letterario (e quindi filologico e linguistico), ma anche filosofico e psicanalitico, passando disinvoltamente da Pasolini a Ungaretti, Nietzsche e Freud, Heidegger e Husserl, nonché, naturalmente, gli amati Baudelaire e Rimbaud.

L'intervista, che qui compare in versione bilingue con la traduzione di Giulia Niccolai, venne pubblicata l'anno successivo sulla rivista "Invisibile City". Nello stesso numero compariva la traduzione parziale di un articolo che Renato Barilli nel 1976 aveva pubblicato su *Il Verri*, a proposito degli "zeroglifici" di Adriano: anche in questo caso l'articolo viene riproposto nelle due versioni, italiana e inglese. Le immagini di quattro poesie concrete, realizzate dall'autore nell'arco di vent'anni, sottolineano inoltre lo sviluppo della sua poetica nell'ambito della scrittura visuale.



Uno dei primi Zeroglifici della serie pubblicata dall'editore San Pietro, Bologna, 1965

Interviewing Adriano Spatola
A colloquio con Adriano Spatola
(Peter Carravetta)

Peter Carravetta did this interview for ROMANICA, the Italian studies journal edited by Luigi Ballerini at New York University, during the visit to the USA in March 1978 of Adriano Spatola and Giulia Niccolai.

ROMANICA: Let's begin by talking about your interest in visual poetry.

SPATOLA: Very well.

ROM: There is a specific interest in the concept of 'gesture'?

SP: That's correct. What interests me in visual or concrete poetry is this research into the gesture which condenses the various fragments of a basic nucleus.

ROM: The gesture as an act is then seen as an afterwards to the visual experience. If you allow me to generalize a bit, in its philosophical dimension I would think of what Heidegger calls *aufweisen*, a placing in evidence, or, in English, a pointing-there. . .

NICCOLAI: Well, yes, to bring out by indicating something.

ROM: That's it, to point out towards something: one could begin by seeing this experience, in visual poetry, which begins with the gesture, existential if need be; or perhaps seeing it as a sort of playful subconscious expression: from that on to something which is fully thought out, meditated. .

SP: I reached this. . . Well, let me summarize my studies. I discovered visual poetry and the research it entails after having studied, for six months, Gestalt psychology. I was fascinated with it. It is an unusual program for one who studies philosophy in an Italian university, where at most one finds himself in an introductory course on psychology; this, however, turned out to be a very advanced course on Gestalt psychology. For me it was decisive, for I found that all my 'zeroglyphics' are gestaltic to the point of being didactic. This I believe has a relationship to. . . I mean, there must be something in that pointing there of which we were just talking and, that is, I see certain innocence in the act of the gesture.

Peter Carravetta condusse questa intervista per ROMANICA, rivista di studi italiani diretta da Luigi Ballerini alla New York University, nel marzo del 1978, durante una visita negli U.S.A. di Adriano Spatola e Giulia Niccolai

ROMANICA: Cominciamo col tuo interesse nella poesia visiva.

SPATOLA: Molto bene.

ROM: C'è un interesse specifico nel concetto del 'gesto'?

SP: È vero. Ciò che mi interessa nella poesia visiva o concreta è questa ricerca che riguarda la gestualità che condensa i vari frammenti di un nucleo base.

ROM: Il gesto come atto viene considerato come un *dopo* l'esperienza visuale. Se mi permetti di generalizzare un po', secondo la sua dimensione filosofica, penserei a ciò che Heidegger chiama *aufweisen*, un porre in evidenza, o, in inglese, un *pointing-there*...

NICCOLAI: Beh, sì, far emergere, indicando qualcosa.

ROM: Proprio così, indicare verso qualcosa: si potrebbe cominciare vedendo questa esperienza nella poesia visiva che inizia con una gestualità, esistenziale se vogliamo; oppure si potrebbe vederla come una sorta di espressione giocosa del subconscio, da lì verso qualcosa che è pensata a fondo, meditata...

SP: Ho raggiunto questo... Beh, lasciami riassumere certi studi. Ho scoperto la poesia visiva e la ricerca che sottintende, dopo aver studiato per sei mesi la psicologia della Gestalt. Ne sono rimasto affascinato. Si tratta di un programma insolito per uno che studia filosofia in un'università italiana, dove al massimo si può entrare in contatto con un corso introduttivo di psicologia; quello che feci io risultò essere un corso avanzato della psicologia della Gestalt. Per me è stato decisivo, perché ho scoperto che tutti i miei 'zeroglyphics' sono gestaltici, al punto di essere didattici. Questo, io credo che abbia un rapporto con... Voglio dire, ci deve ben essere qualcosa in quell'"indicare là" di cui stavamo parlando, voglio dire, ci vedo una certa innocenza nell'atto, nel gesto.

ROM: per tendere verso qualcosa di preciso, o è un

ROM: To tend towards something specific, or is it a living in the present moment?

SP: No, what I mean is: to tend towards this image which remains allusive, unreachable.

ROM: This background must have had an influence or a certain echo within the totality of your work, I should think: one who writes linear poetry, has written a novel, has been and is currently active in the forefront of critical discourse and, to top it off, has known and lived the experience of visual poetry . . . I mean, there must be a connection between the ink blot and semantics!

SP: The link that connects the graphic element and the semantic element is almost obvious, at least to me. A visual text is only the condensation of one aspect of a larger linguistic reality and, though often generic, it isn't necessarily usable within a community. The major objective is one of formal precision, that is, gestaltic. Barilli wrote an essay where he clearly points out the relationship between my linear poetry and my visual poetry - it appeared as an after word to the English version of my *Zeroglifico*, published by Red Hill Press in 1977. [See excerpt in centre column]

ROM: Let's go on to something else. In 1968 the neo-avantgarde was already in decline. Alfredo Giuliani, in an article which appeared, in 1973, in the literary magazine *Il Verri*, speaks of it as something long gone and forgotten: 'In the days when people used to write poetry like that of the Novissimi...'

SP: This was an attempt on their part which aimed at a literary periodization of the movement and which succeeded only partially. For example, often Giuliani has a different attitude. But it is true, nevertheless, that this attempt at shoving into the past such a fundamental experience is more than a simple strategic move. Sanguineti on the other hand spoke of 'the end of poetry', something which I believe is totally unacceptable.

ROM: In fact, in the poem *Postkarten* (1976) he seems to have definitely abandoned his old way of writing, though Luciano Anceschi sees this as proof that Sanguineti has finally accepted the Palus, that is, there isn't anything

momento di 'vita nel presente'?

SP: No, si tratta di tendere verso questa immagine che rimane allusiva, irraggiungibile.

ROM: Ciò che c'è dietro deve aver avuto un'influenza o una certa eco all'interno della totalità del tuo lavoro, direi: scrivi poesia lineare, hai scritto un romanzo, sei stato e sei attualmente attivo, in prima linea, in un certo discorso critico, e in più, conosci e vivi l'esperienza della poesia visiva... Voglio dire, ci deve essere una connessione tra la macchia d'inchiostro e la semantica!

SP: Il legame tra l'elemento grafico e l'elemento semantico è quasi ovvio, almeno per me. Un testo visuale è solo la condensazione di uno degli aspetti di una più vasta realtà linguistica, e, anche se spesso è generica, non è necessariamente utile all'interno di una comunità. Il maggiore obiettivo è una precisione formale, cioè gestaltica. Barilli ha scritto un saggio nel quale mette chiaramente in luce il rapporto tra la mia poesia lineare e la mia poesia visiva - è apparso come postfazione alla versione inglese di *Zeroglifico*, pubblicato nel 1977 dalla Red Hill Press [vedi brano in corsivo].

ROM: Passiamo a qualcos'altro. Nel 1968 la neo-avanguardia era già in declino. In un suo articolo apparso sulla rivista letteraria *Il verri*, nel 1973, Alfredo Giuliani ne parla come di qualcosa di scomparso da tempo e già dimenticato: 'Nel tempo in cui la gente scriveva poesia come quella dei Novissimi...'

SP: Si tratta di un tentativo da parte loro che mira a periodizzare il movimento e che ha avuto successo solo in parte. Ad esempio, spesso Giuliani ha un atteggiamento diverso. Comunque è anche vero che il tentativo di relegare al passato una tale esperienza fondamentale, è qualcosa di più di una semplice mossa strategica. D'Altronde Sanguineti ha parlato della "fine della poesia", qualcosa che, secondo me, è assolutamente inaccettabile.

ROM: Infatti in *Postkarten* (1976) egli sembra aver totalmente abbandonato il suo vecchio modo di scrivere, anche se Luciano Anceschi interpreta questo fatto come la prova che Sanguineti abbia accettato la *Palus*, e cioè, non ci

against which to revolt. In the meantime, what did you publish during the same period?

SP: The poems of the book *Majakovski* were all published before 1968. . .

ROM: In literary magazines?

SP: Magazines and anthologies. I think that the poem which gave the title to the book was written in 1966; at any rate these delays shouldn't really be analyzed because a text such as this one is always self-sufficient.

ROM: Let me formulate the problem in a different fashion. In an article which appeared in *Linea Sud*, in 1965, Mario Diacono holds that poetry cannot exist any more on a strictly existential plane nor can it propose itself as an existentialism of forms. To me, this means that between the neo-avantgarde and tradition there was room for something new, something different. Your poetry, in other words, could very well be a third alternative, this in-between; this of course has nothing to do with the fact that we have the testimony of your presence in the front ranks of the *Novissimi* and Gruppo 63: you were there. . .

SP: Sure, but I was only twenty, more or less.

ROM : Fine: what I would like to establish is whether or not you are a late or perhaps post-*Novissimo*, because if that is the case then there should be some strong parallels or common points between your early activity and what the neo-avantgarde produced. Yet there is little in common. And if we wish to look at it from an historical perspective, we should characterize your poetry with the tag of the so-called ontological poetry, of the poetry explicitly in search of being. We must sooner or later adopt a precise terminology which could identify the whole of your poetic activity. .

SP: The problem of the links with the neo-avantgarde and the problem of the ontological poetry are of a different nature. I think it is after 1970, in the poems which appeared in TAM-TAM and were later collected in *Diversi Accorgimenti* (Geiger, 1976, known in the US as *Various Devices*) that I begin to speak exclusively of the making of poetry. But I mean making poetry on the exterior. For instance poems

sarebbe niente contro cui ribellarsi.

Ma nel frattempo tu cosa hai pubblicato?

SP: I poemi del libro *Majakovski* erano stati tutti pubblicati prima del 1968. . .

ROM: Su riviste letterarie?

SP: Riviste e antologie. Credo che il poema che ha dato il titolo al libro sia stato scritto nel 1966; comunque, questi ritardi non dovrebbero essere analizzati veramente, perché un testo come quello è sempre auto-sufficiente.

ROM: Lasciami formulare l'esempio in maniera diversa. In un articolo apparso su *Linea Sud* nel 1965, Mario Diacono sostiene che la poesia non può più esistere su un piano strettamente esistenziale, e nemmeno può più proporsi come un esistenzialismo delle forme. Secondo me, questo vuol dire che tra la neo-avanguardia e la tradizione c'era spazio per qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso. In altre parole, la tua poesia potrebbe benissimo essere questa terza alternativa, questo "tra le due"; ma questo non ha niente a che fare col fatto che abbiamo la testimonianza della tua presenza in prima linea coi *Novissimi* e col *Gruppo '63*: tu c'eri. . .

SP: Certo, ma avevo solo vent'anni, più o meno.

ROM: Bene: ciò che vorrei stabilire è se sei un tardo o forse un post-*Novissimo*, perché, se questo è il caso, allora dovrebbero esserci dei forti paralleli o punti in comune tra la tua attività precoce e ciò che ha prodotto la neo-avanguardia. Invece ci sono pochi punti in comune. E se vogliamo vedere la cosa da una prospettiva storica, dovremmo caratterizzare la tua poesia sotto l'etichetta della così detta *poesia ontologica*, di quella poesia esplicitamente alla ricerca di essere. Prima o poi dobbiamo per forza adottare una precisa terminologia che possa identificare l'insieme della tua attività poetica. . .

SP: I problemi dei legami con la neo-avanguardia e i problemi della poesia ontologica sono di natura diversa. Credo che sia dopo il 1970, in quelle poesie che appaiono in TAM TAM, e più tardi sono state raccolte nel volume *Diversi accorgimenti* (Geiger, 1976), che comincio a trattare esclusivamente del fare poesia. Ma intendo fare poesie

with titles like 'landscape', 'a room', etc: though it seems to be an evident contradiction, it isn't. The 'exteriors' are in fact always pretexts, and they bear a speculative correspondence to the 'interiors'; that is why the 'interiors' almost always refer to a painting, often chosen casually. I agree that there are some Italian metaphysical painters referred to, but this is only to illustrate the net difference between the objects of which I speak and the relationship of these objects with reality, the latter being yet another possibility, which doesn't concern me the least.

ROM: I see. Now, I wouldn't want to characterize your poetry as being existential, because I want to avoid the traps of periodization, e.g. characterizing existential poetry as that of the hermetic of the 30s, and so on. However, I would like to ask you a question, which may turn out to be too simplistic and reductive: is there or has there been a poetry in Italy which occupied itself with this relationship, reality/ego, object/ego, in one reality if need be. Or are you perhaps not concerned with the Freudian unconscious or subconscious or things of the sort?

SP: It's not a matter of whether I am concerned with it or not, but I take it for granted that the unconscious does act and react in writing anyway. To me the problem of a linguistic research into the unconscious is not authentic, because the unconscious, if it acts in the text, does so exactly unconsciously.

ROM: Then I will have to put the question differently. In Sanguineti's case, to take one example, some critics - among them Fausto Curi - spoke of a linguistic *quid* of the unconscious, and this was made up, in his case, of all his readings in Latin, Greek, history and so on. Now I agree that the unconscious exists within each one of us, but the problem remains: understanding in what manner the unconscious realizes or externalizes itself in poetry. Yet I do not see all this as germane to your textual preoccupations.

SP: You're right; I am not concerned with the unconscious at all. There is the unconscious, fine, but there is also being, and I am concerned mostly with being, as a phenomenon

'all'esterno'. Per esempio, poesie con titoli come "paesaggio", "una stanza", ecc.: anche se sembra essere una contraddizione evidente, non lo è.

Gli 'esterni' infatti sono sempre pretesti, e hanno una corrispondenza speculare con gli 'interni'; questa è la ragione per cui gli 'interni' si riferiscono quasi sempre a un dipinto, spesso scelto a caso. Sono d'accordo che possono esserci dei pittori metafisici italiani ai quali mi riferisco, ma questo fatto serve solo a illustrare la precisa differenza tra gli oggetti di cui parlo e il rapporto di questi oggetti con la realtà. Essendo quest'ultima ancora un'altra possibilità, che non mi riguarda per niente.

ROM: Capisco. Ora non vorrei caratterizzare la tua poesia come esistenziale, perché voglio evitare la trappola delle datazioni, e cioè, caratterizzando la poesia esistenziale come quella degli ermetici degli anni Trenta e così via. Comunque, vorrei farti una domanda che potrebbe suonare troppo semplicistica e riduttiva: c'è o c'è stata una poesia in Italia che abbia avuto a che fare con il rapporto: realtà/ ego, oggetto/ego, se vogliamo è una realtà... o forse non sei interessato con l'inconscio o il subconscio freudiano, o cose del genere?

SP: Non è una questione che abbia a che fare col fatto se ne sono interessato o no, ma do per scontato che l'inconscio agisce e reagisce quando si scrive, comunque. Per me il problema di una ricerca linguistica a proposito dell'inconscio non è autentico, perché l'inconscio, se agisce nel testo, lo fa inconsciamente.

ROM: Allora dovrò porti la domanda in maniera diversa. Nel caso di Sanguineti, per fare un esempio, certi critici - tra cui Fausto Curi - hanno parlato di un *quid* linguistico dell'inconscio, e nel caso di Sanguineti, questo quid era composto di tutte le sue letture in latino, greco, storia ecc. Ora, sono d'accordo nel sostenere che l'inconscio esiste in ognuno di noi, ma rimane il problema di capire in quale modo si realizza o si esteriorizza in poesia. Eppure non vedo che tutto ciò sia valido per le tue preoccupazioni testuali.

SP: Hai ragione, l'inconscio non mi interessa affatto.

or a linguistic trace.

ROM: So then you do not attempt at all to enter into the unconscious?

SP: No, only inside the dictionary.

ROM: But you do also try to get out of it, to come into contact with this being we are talking about, in other words, to see how the word can best capture or point to the experience of the object and the subject. Which to me is the absolute experience of poetry: I am convinced that in poetry the presence of paradox or the sense of the Heraclitean enigma are not only acceptable but necessary.

SP: Exactly. Each word of the dictionary contains objective and subjective residues, some of them unconscious. The dictionary for me is not a data bank but a living organism, with its traumas et al. But what is of utmost importance is the conscious retrieval of the necessary material.

ROM: We should then think of this poetry as semantically dense, conceptual rather than descriptive, and hardly concerned with the empirical object as such. I am also fascinated by certain rhetorical techniques you employ...

SP: Yes, of classical rhetoric, like in the poem *Majakovski*, but it is well known that the deployment of these rhetorical techniques, classical or not, is at the level of parody.

ROM: I find it extremely revealing to read your poetry in a Heideggerian fashion.

SP: Well, one of the titles, later rejected, for this poem, was a line from Ungaretti, which I don't remember now; the ontological Ungaretti. It is just like you say, a Heideggerian discourse, because these poems were written after having studied Heidegger. . . it was a period in which I had finally found Husserl by attending Anceschi's lectures on phenomenological aesthetics.

ROM: If I got a clear sense of your poetry, among your readings there is also Nietzsche.

SP: Well, yes, I discovered Husserl over a tortuous road; by reading Nietzsche, clearly because I liked him, and by the most obvious aspects of Heideggerian existentialism. I then remained with Husserl because he is more constructive,

L'inconscio c'è, molto bene, ma c'è anche l'essere, e mi interessa soprattutto l'essere, come fenomeno o come traccia linguistica.

ROM: Così allora non tenti nemmeno di entrare nell'inconscio?

SP: No, solo nel dizionario.

ROM: Ma tenti anche di uscirne, di entrare in contatto con questo essere di cui stiamo parlando, in altre parole, vedere come la parola riesca a catturare al meglio o a indicare l'esperienza dell'oggetto e del soggetto – che, secondo me, è l'assoluta esperienza della poesia: sono convinto che in poesia la presenza del paradosso – inteso nel senso dell'enigma eracliteo – sia non solo accettabile, ma necessaria.

SP: Esatto. Ogni parola del dizionario contiene dei residui oggettivi e soggettivi, e alcuni di essi sono inconsci. Per me il dizionario non è una *banca dati* ma un organismo vivente, con i suoi traumi e tutto il resto. Ma ciò che è di massima importanza è il recupero cosciente del materiale necessario.

ROM: Dovremmo quindi pensare a una poesia semanticamente densa, più concettuale che descrittiva, e che si preoccupa appena dell'oggetto empirico come tale. Sono altresì

affascinato da certe tecniche retoriche di cui fai uso...

SP: Sì, della retorica classica, come nel poema *Majakovski*, ma è risaputo che l'uso di queste tecniche retoriche, classiche o no, è a livello di parodia...

ROM: Il fatto di leggere la tua poesia in maniera Heideggeriana è per me molto rivelatorio.

SP: Beh, uno dei titoli, successivamente scartati, per questa poesia, era un verso di Ungaretti, che ora non ricordo; l'Ungaretti ontologico. È proprio come dici, un discorso Heideggeriano, perché queste poesie sono state scritte dopo che avevo studiato Heidegger... un periodo in cui avevo finalmente trovato Husserl, ascoltando le lezioni di Anceschi sull'estetica fenomenologia.

ROM: Se mi sono fatto una corretta idea della tua poesia, tra le tue letture c'è anche Nietzsche.

SP: Beh sì, ho scoperto Husserl per vie tortuose; leggendo

more rational. Within this ontological aspect there is, almost necessarily so, a continuous referring to an idea of Being which is fixed or stationary. Then there is the aspect of the Eternal Recourse. Because these things were very obvious to me, during this period: I had just taken a course on Vico, and immediately I discovered that these ideas are seen and lived in a particular fashion, that is, they are not translated just into our existence, but also in our thought. That is a difference which permeates the space- between being and existing, and we live through it every day even though it appears to be a Heideggerian tautology.

ROM: This idea of the eternal return could then be linked to a concept which presupposes the presence of cycles?

SP: The Nietzschean Eternal Return, course and recourse, or the historical cycles of Vico. Among other things, in my most recent poetry, that of *Diversi Accorgimenti*, I use a method which is directly tied in this concept: many poems are dedicated to things which recur, in a somnolent and ironic manner, deliberately allusive. As a matter of fact, in one poem, which deals with course and recourse, Paul Vangelisti and I had a long discussion, because we had to translate the expression into English and according to Paul, 'in American this concept doesn't exist'.

NICCOLAI: But of course it does; Paul's preoccupations were of a different nature. . .

SP: At any rate he translated it with 'Ricorsi Storici'.

ROM: 'Historical Recourse'?

SP: Something like that. The fact remains that they do actually exist. They are the malediction of poetry. A negative cultural temptation from which it is almost impossible to escape. [ED: Vangelisti, in fact, translated the Italian 'corsi e ricorsi' with 'occurrence and recurrence']

ROM: Let's get back to your poetry. I notice a definite lack of political interest in your writings.

SP: When in my writings I touch upon political arguments I always try to bear in mind the worst sense of the term 'political'. In one poem called 'Che giorno e oggi', ['What Day Is It Today'] which goes back to 1971, I repeat obsessively the line 'democracy a word'. The identification

Nietzsche, chiaramente perché mi piaceva, e per via dei più svariati e ovvii aspetti dell'esistenzialismo heideggeriano. Poi sono rimasto con Husserl perché è più costruttivo, più razionale. All'interno di questo aspetto ontologico c'è, quasi inevitabilmente, un costante riferimento all'idea dell'*Essere*, fissata o stazionaria. Poi c'è l'aspetto dell'*Eterno Ritorno*, perché queste cose mi erano molto ovvie in quel periodo: avevo appena fatto un corso su Vico, e subito ho scoperto che queste idee vengono viste e vissute in maniera particolare, cioè, non sono solo tradotte nella nostra esistenza, ma lo sono anche nel nostro pensiero. Questa è la differenza che permea lo spazio tra l'essere e l'esistere, e ci viviamo dentro ogni giorno – anche se appare come una tautologia heideggeriana.

ROM: Quest'idea dell'Eterno Ritorno potrebbe allora essere legata a un concetto che presuppone la presenza di cicli?

SP: L'Eterno Ritorno Nietzscheano, corso e ricorso, e i cicli storici di Vico. Tra le altre cose, nella mia poesia più recente, quella di *Diversi accorgimenti*, uso un metodo direttamente legato a questo concetto: molte poesie sono dedicate a cose che ricorrono, in maniera sonnolenta e ironica, deliberatamente allusiva. Infatti, in un testo che ha direttamente a che fare con corso e ricorso, Paul Vangelisti e io abbiamo avuto una lunga discussione, perché dovevamo tradurre l'espressione in inglese e secondo Paul 'in America questo concetto non esiste'.

NICCOLAI: Certo che esiste; le preoccupazioni di Paul erano di natura diversa...

SP: Comunque lui l'ha tradotta con 'Ricorsi storici'.

ROM: 'Historical Recourse'?

SP: Qualcosa del genere. Resta il fatto che effettivamente esistono. E sono la maledizione della poesia. Una tentazione culturale negativa dalla quale è quasi impossibile sfuggire. [Nota: *in effetti Paul tradusse l'italiano 'corsi e ricorsi' con 'occurrence e recurrence'*].

ROM: Ma, torniamo alla tua poesia. Noto una ben precisa assenza di interesse politico nella tua scrittura.

SP: Quando nella mia scrittura sfioro qualche argomento

between political reality and the word is, at least to me, absolute. Here, also, we may speak of classic rhetorics.

ROM: Your argument is then definitely ideological but it avoids the public discourse which characterizes much political poetry, like that of Pier Paolo Pasolini. for instance.

SP: Yes, I agree. To me poetry which speaks with a political language is in direct competition with a language which has developed means of persuasion, which is simultaneously mystifying and strongly oppressive.

ROM: And what do you think of Pagliarani: he used to write politically engaged poetry while at the same time he broke all the barriers of the metalanguages available?

SP: Pagliarani's position is deliberately absurd, but basically more pleasant...

ROM: I am glad you find certain 'happiness' in Pagliarani.

SP: Well, you know, there is also such a thing as the happiness of the shipwrecked.

ROM: And tell me about TAM TAM - when was it founded?

SP: In 1970 or '71, I think.

ROM: And you and Giulia participated equally?

SP: We founded it together, trying to work from within our specific poetic research, Italian and international, and the linguistic isolation which at that time appeared to be exciting. Giulia deals with the poetry of nonsense, at least initially in the traditionally Anglo-Saxon sense. I am instead concerned with a poetry which is vaguely ontological, with all the irony which this soil of re search entails

ROM : Irony? I take it you mean in the sense of ambiguity?

SP: Yes, ambiguity, vagueness. . . they are terms of the Mannerist.

NICCOLAI: On the practical side, then, these things are all one, they go together. It is clear that in Italy today nonsense is part and parcel, at first sight, of a tendency to destroy poetic language. Adriano's poetry, on the other hand, is one of construction.

ROM: This idea of construction is to be understood as a research?

NIC: That's right.

politico, cerco sempre di avere impresso bene in mente il peggior senso del termine 'politico'. In una poesia dal titolo *Che giorno è oggi*, che risale al 1971, ripeto ossessivamente il verso 'democrazia una parola'. L'identificazione tra la realtà politica e la parola è assoluta, almeno per me. Anche in questo caso potremmo parlare di retorica classica.

ROM: Il tuo ragionamento è dunque decisamente ideologico, ma evita il dibattito pubblico che caratterizza molta poesia politica, come quella di Pier Paolo Pasolini, per esempio.

SP: Sì, sono d'accordo. La poesia che si esprime con un linguaggio politico, secondo me, è in competizione diretta con un linguaggio che ha sviluppato mezzi di persuasione, e che è simultaneamente mistificante e fortemente oppressivo.

ROM: E cosa ne pensi di Pagliarani: era solito scrivere una poesia politicamente impegnata e al medesimo tempo ha rotto tutte le barriere dei metalinguaggi disponibili?

SP: La posizione di Pagliarani è deliberatamente assurda, ma certamente più piacevole...

ROM: Sono contento che tu trovi una certa 'felicità' in Pagliarani...

SP: Beh, sai, c'è anche la cosiddetta felicità dei naufragi.

ROM: E parlami di TAM TAM – quando è stata fondata?

SP: Nel 1970 o '71, direi.

ROM: Tu e Giulia partecipate equamente?

SP: L'abbiamo fondata assieme, cercando di lavorare dall'interno delle nostre specifiche ricerche poetiche, italiane e internazionali, nonché l'isolamento linguistico che allora aveva un sapore eccitante. Giulia si occupa di una poesia del *nonsense*, inizialmente, per lo meno, nel solco della tradizione anglosassone. Io mi occupo invece di una sorta di poesia ontologica, con tutta l'ironia che il termine comporta.

ROM: Ironia? Intendi nel senso dell'ambiguità?

SP: Sì, ambiguità, vaghezza... termini da manieristi.

NICCOLAI: A livello pratico queste cose sono tutt'uno, vanno insieme. Chiaro che oggi in Italia il *nonsense* venga visto come tendenza a distruggere il linguaggio poetico. Comunque, la poesia di Adriano è invece costruttiva.

ROM: And this so that there will be a consciousness, knowledge of what is not yet there: after having destroyed the sense of the word - and this through language - what is left? Better, how can all this come to be?

NIC: That's it! There are several poets, for example Marcello Angioni and Cesare Viviani, who find themselves in this language-destroying tendency or poetics. They employ two different methods; Marcello Angioni, a translator who lives in Luxemburg, ends up by inventing his own language, many times italianizing English words. Cesare Viviani, instead, creates these Freudian lapsuses at the level of the word, and often he comes through as being very mechanical. The nonsense which I made up, contained in *Greenwich*, were geographical nonsense; the procedure is the following: I took the syntax of one language, be it Italian, French, German or English, and by charging it with words taken exclusively from an atlas, I end up creating 'something that reminds you of something else, but you do not know exactly what it is'. This can be seen especially in my *Jabberwocky*.

ROM: Apparently the idea is to avoid the use of words to define reality.

NIC: Exactly. That is why five people can read the same poem and interpret it in five different ways.

ROM : I see: the object is to offer, at least in poetry, as many levels of interpretation and signification as possible?

NIC: But, certainly, though you must bear in mind that this is so only at the level of irony, because the text is what it is, and that's all: there are five ways to read this poem and for the reader that's the end of it.

SP: This search for mechanisms is my poetical technique as well as Giulia's. It is almost independent of the poet: once you get it going, it can reproduce itself endlessly.

ROM: You are then speaking of a conscious elimination of the subjective me, decidedly anti-lyric. SP: Certainly. It is a process which in a sense begins with Baudelaire or if you wish in the exasperated ego of Rimbaud, which ends up, on the other hand, in Hell: it is a descent into the hell of the poet and it is less subjective than it is linguistic.

ROM: Questo concetto della costruzione va inteso come ricerca?

NIC: Giusto.

ROM: E questo per far sì che ci sia consapevolezza, una conoscenza di ciò che ancora non c'è: dopo aver distrutto il senso della parola – e questo, *tramite* il linguaggio stesso – cosa resta? O meglio, come può succedere tutto questo?

NIC: Appunto! Ci sono diversi poeti, come ad esempio Marcello Angioni e Cesare Viviani, che praticano questa tendenza o poetica di distruzione del linguaggio. Si servono di due diversi metodi; Marcello Angioni, un traduttore che vive in Lussemburgo, finisce con l'inventare un suo linguaggio, spesso italianizzando parole inglesi. Cesare Viviani, invece, crea questi lapsus freudiani a livello della parola, e spesso suona molto meccanico. I *nonsense* che ho scritto, raccolti in *Greenwich*, sono nonsense geografici, e la procedura è la seguente: prendo la sintassi di una lingua, sia italiano che francese, o tedesco o inglese, e caricandola di nomi presi esclusivamente da un atlante, finisco col creare 'qualcosa che ti ricorda qualcos'altro, ma non sai esattamente cosa'. E questo è molto simile al *Jabberwocky*.

ROM: Si direbbe che l'idea sia quella di evitare l'uso delle parole per definire la realtà.

NIC: Appunto. Ecco perché cinque persone possono leggere la stessa poesia e interpretarla in cinque modi diversi.

ROM: Capisco: lo scopo è di offrire, almeno in poesia, tutti i livelli possibili di interpretazione e significato?

NIC: Ma certo, tuttavia bisogna tenere ben presente che ciò avviene solo a livello di ironia, perché il testo è quel che è, e non c'è altro: ci sono cinque diversi modi di leggere questa poesia e per il lettore non c'è altro.

SP: Questa ricerca di un meccanismo nella mia tecnica poetica, così come in quella di Giulia, è quasi indipendente dal poeta: una volta che l'hai messa in moto, può riprodursi all'infinito.

ROM: State allora parlando dell'eliminazione consapevole di un io soggettivo, decisamente anti-lirico.

SP: Certo. È un procedimento che, in un certo senso, inizia

ROM: A descent into language?

SP: Yes, a descent into the hell of language.

ROM: Let's talk about your contemporaries. How can we describe Antonio Porta's poetry? You know, he is rather known here in the States. After his experiences as a Novissimo, has he found another poetics or is he mostly concerned with the novel?

SP: I would say that, at this moment, there are in Italy certain preoccupations with metrical structures, once again rigid; this insofar as the non-Anglosaxon element of European culture. However, this is only the surface. This implies that there is a need on the part of the poet to appropriate himself these mechanisms and so he must begin with the most historical of these, which is meter.

ROM: And rhetorics?

SP: And rhetorics. Now, to get back to what you were asking, what is happening? What is happening is that there is a general sense of the importance of metrical structures and rhetorical forms. Antonio Porta too therefore has this strong interest in linguistic material with which to fill in the metrical apparatus. The material is basically a linguistic recycling which purports to capture outside reality: the interest however is not so much for the linguistic material per se as for the functioning of these mechanisms, and he takes from newspapers, from mundane conversations. . .

ROM: This activity is then similar to the poetical praxis of Nanni Balestrini?

SP: Well, yes, he is close to Balestrini, but Balestrini takes this process to the extreme, whereas Porta does retain a tension in the background, 'white noise' as it is called, which derives from the language of mass-media, and more than heard, it is felt; it is speech-acts he employs. In my poetry, on the other hand, there is definite refusal of the language of media: if a word is too used, too worn out, I take it out.

ROM: I may be wrong but I would interpret this as a 'gesture', in the sense of a specific act which goes into the making of poetry. Yet I read a critic somewhere who speaks of a 'terror', of the making of poetry as a terror of

con Baudelaire, o se preferisci, con l'ego esasperato di Rimbaud, che d'altro canto, finisce all'Inferno, ed è una discesa nell'inferno del poeta, meno soggettivo di quanto non sia linguistico.

ROM: Una discesa nel linguaggio?

SP: Sì, una discesa nell'inferno del linguaggio.

ROM: Parliamo dei vostri contemporanei. Come possiamo descrivere la poesia di Antonio Porta? Lo sapete che è piuttosto conosciuto qui negli Stati Uniti? Dopo le sue esperienze da Novissimo, ha trovato una nuova poetica o è soprattutto interessato al romanzo?

SP: Direi che in questo momento, in Italia, vi sono certe preoccupazioni a proposito delle strutture metriche, ritornate di nuovo rigide; questo riguarda gli elementi non-anglosassoni della cultura europea. Tuttavia, riguarda solo l'aspetto superficiale. Ciò implica che, da parte del poeta vi sia una necessità di appropriarsi di tali meccanismi e per questa ragione, deve iniziare con l'aspetto più storico del problema, la metrica.

ROM: E la retorica?

SP: E la retorica. Ora, per tornare a quanto stavi chiedendo, cosa sta succedendo? Sta succedendo che in maniera generica c'è un forte senso dell'importanza delle strutture metriche e delle forme retoriche. Perciò anche Antonio Porta ha questo forte interesse nel materiale linguistico col quale riempire l'apparato metrico. Fondamentalmente il materiale è un riciclo linguistico con l'intento di catturare una realtà esterna: tuttavia l'interesse non è tanto per il materiale linguistico in quanto tale, quanto per il funzionamento di questi meccanismi, che lui prende dai giornali, dalla conversazione mondana...

ROM: Questa attività è allora simile alla prassi poetica di Nanni Balestrini?

SP: Beh, sì, è vicina a quella di Balestrini, ma Balestrini porta all'estremo questo procedimento, mentre Porta mantiene una certa tensione sullo sfondo, 'rumore bianco' come viene chiamato, derivato dal linguaggio dei media, e più che udito, è percepito mentalmente; egli si serve degli atti-del-parlare. Invece nella mia poesia c'è un netto rifiuto

language. . .

SP: But not for me.

ROM: This critic's argument is then antithetic to yours?

SP: Very much so. His position, like that of so many critics, is tuned to a linguistic praxis to which they belong but without assuming a compromising stance. Let us say that they operate a sort of research which looks backwards, towards what has already been done and catalogued, rather than forwards, into the void.

ROM : So as to offer a contrast, would you then say that Porta operates on the same wavelength ? SP: Yes, it is always a recycled material. . . you know the way they make houses, with bricks from a previous house.

ROM : Yet there should be meanings which come out; I don't suppose Porta wants to offer us signifiers only?

SP: No, actually, with recycled material the referent is always there: if you say Palmolive you have a precise referent; if you say blood in the streets, you are referring to just that, immediately.

ROM: Porta then operates within what is already tradition; his poetry is still in the environment of Pagliarani's *Fecaloro*, of Giuliani's. . .

SP: Yes, he remained a Novissimo. Besides, he accentuated certain other tendencies. We were both editors of the magazine *Malebolge*. This magazine, owing to an idea of mine, which was both hallucinatory and weird, dedicated itself to Parasurrealism. This was fifteen years ago, at the time of the Gruppo 63. Corrado Costa was also with us.

ROM: Was this an isolated experience?

SP: Not really, it was rather engrossing and of a certain importance; many people collaborated with us. I used to be a sort of travelling salesman for this Parasurrealism it lasted two or three years. Antonio Porta has often emphasized, even recently, his proclivity for a parasurrealism, in the images which he recycles. There are these lists which he constructs, but they are not lists of words but rather of word-images. My work is different: in music they say 'on and off the beat'. He's on, I'm off. He emphasizes the loud sounds, I the soft ones. I attempt to attain an essentialized

del linguaggio dei media: se una parola è troppo usata, troppo consumata, la tolgo.

ROM: Potrei sbagliarmi, ma lo interpreterei come 'gesto', nel senso di un atto specifico del fare poesia. Tuttavia ho letto da qualche parte di un critico che parla di un 'terrore' del fare poesia, come di un terrore del linguaggio...

SP: Non è il mio caso.

ROM: La tesi di questo critico è allora antitetica alla tua?

SP: Decisamente. La sua posizione, come quella di molti critici, è intonata a una prassi linguistica alla quale appartengono, ma senza assumere un atteggiamento compromettente. Diciamo che fanno una certa ricerca volta all'indietro, verso ciò che è già stato fatto e catalogato, piuttosto che in avanti, verso il vuoto.

ROM: Così, per proporre un contrasto, diresti allora che Porta opera sulla stessa lunghezza d'onda?

SP: Sì, si tratta sempre di materiale riciclato... hai in mente, come si costruiscono le case, coi mattoni tolti a un'altra casa.

ROM: Eppure dovrebbero esserci dei significati che ne vengono fuori: non penso che Porta voglia solo offrirci dei significanti?

SP: No, effettivamente col materiale riciclato, il referente c'è sempre: se dici Palmolive hai un referente preciso; se dici sangue nelle strade, ti stai riferendo proprio a quello, immediatamente.

ROM: Allora Porta opera all'interno di ciò che è già tradizione, la sua poesia è ancora nei dintorni del *Fecaloro* di Pagliarani, o di Giuliani...

SP: Sì, è rimasto un Novissimo. In più, ha accentuato certe altre tendenze. Eravamo tutti e due redattori di una rivista, *Malebolge*. Questa rivista, a causa di una mia idea, sia allucinatoria che stravagante, era dedicata al Parasurrealismo. È successo quindici anni fa, ai tempi del *Gruppo 63*. Ne faceva parte anche Corrado Costa.

ROM: Si tratta di un'esperienza isolata?

SP: Non proprio, ci ha preso molta energia e ha avuto una certa importanza, hanno collaborato in molti. Ero una specie di commesso viaggiatore del parasurrealismo, è

skeleton which is at the same time very logical. But I run the constant risk of falling into the epigram.

ROM: I did in fact notice that in your poetry you take pains to avoid neat sentences, like 'this is so', and so forth.

SP: Certainly . . . but I do however sometimes fall into it. It is an occupational hazard.

ROM: I understand, but you must allow that at times one cannot help it, because metaphors and analogies are intrinsic components of language. Otherwise how could we talk of essential unity? SP: I polish and polish, but what remains is always problematic.

ROM: Going back to what you were saying before, concerning your technique. I noticed that the syntax in your poetry is markedly asyndetic: is this also a conscious procedure?

SP: It is downright rational. I begin with a draft very discursive in nature; I say: this table which is placed on this side of the wall of a square room; this as far as the 'interiors' are concerned. Then there are the landscapes; the scapes are real, and the interiors are the rooms where I happened to be when I wrote the poem. This then is the first draft; it is very realistic. However, I immediately give way to a series of impulses, let's say, to all the linguistic data which follow in a stream. So that instead of saying this 'tavolo' I say 'tabolo'; then I say: very well, it can be changed into 'tabula rasa', but that is somewhat silly, so I leave 'rasa', which may then become 'rosa', etc. This process accepts fully the unconscious; it is always present, but I am not concerned with it. The search is for the proper word; like we said before, it is almost exclusively a lexical search.

ROM: I see. An example of this, though on a more conceptual level, I think is perceivable in the five stanzas of the poem *Democrazia* in *Diversi Accorgimenti*. Not to limit my observation to metrics alone, the structural repetition is evident even in the graphic layout of the poem; there are certain itineraries which recur over and over. How do you attain this? Do you think first of the one word and then proceed to distil it, given that it is not a succession of

durato due o tre anni. Anche di recente Antonio Porta ha parlato di una sua tendenza parasurrealistica nelle immagini che ricicla. Ci sono queste liste che costruisce, non sono liste di parole, piuttosto di parole-immagini. Il mio lavoro è diverso, in musica si dice 'on and off the beat'. Lui sta sul tempo, io ne sto fuori. Lui enfatizza i suoni forti, io i deboli. Io cerco di ottenere l'essenzialità di uno scheletro che allo stesso tempo sia molto logico. Ma corro costantemente il rischio di cadere nell'epigramma.

ROM: Ho notato infatti che nella tua poesia fai di tutto per evitare frasi fatte del tipo 'così è', e così via.

SP: Certo... Ma delle volte ci casco dentro. È un inconveniente del mestiere.

ROM: Capisco, ma devi ammettere che a volte non se ne può fare a meno, perché sia le metafore che le analogie sono componenti intrinseche del linguaggio. Altrimenti, come potremmo parlare di una unità essenziale?

SP: Ripulisco e ripulisco ma quel che rimane è sempre problematico.

ROM: Per tornare a quanto dicevi prima a proposito della tua tecnica. Ho notato che la sintassi della tua poesia è fortemente asindetica: si tratta sempre di una procedura consapevole?

SP: È assolutamente razionale. Inizio con degli appunti, molto discorsivi; dico: questo tavolo disposto su questo lato del muro di una stanza quadrata; questo per quanto riguarda gli 'interni'. Poi ci sono i paesaggi che sono reali, e gli interni sono le stanze dove mi era capitato di essere quando ho scritto la poesia. Questa diventa la prima stesura, molto realistica. Comunque, mi lascio subito prendere da una serie di impulsi, diciamo, da tutti i dati linguistici che seguono in un torrente. Così che invece di dire questo 'tavolo', dico 'tabolo'; poi mi dico: molto bene, lo posso tramutare in tabula rasa? ma è un po' stupido, così lascio 'rasa' che allora può diventare 'rosa' ecc. Questo procedimento accetta in pieno l'inconscio, che è sempre presente, ma non mi riguarda. La ricerca è per la parola giusta; come ho detto prima, è quasi esclusivamente una ricerca lessicale.

object-images but concept-images?

SP: This is a typical poem, where the unconscious, I believe, is nowhere present. It was constructed just to prove to myself that I am more than simply the author of *The Poem Stalin*, which by the way caused me a series of problems.

ROM: In what sense?

SP: In the sense Nietzsche would give to this word.

ROM: It was probably the title of the poem.

SP: Yes, the title too was meant to be provocative. There were some who took it to be a sort of Stalinist triumphalism. The matter is obviously rather vague, as is always the case in poetry. My object after that experience was to do a rational composition about the word democracy. This word to me is the most sold-out the most useless and most tragically stupid in existence; it was almost natural that I compared it to the whole series of words which refer to the divinity: theology, theogony, etc. If you look closely, the rhymes are constantly repeated, even inside the poem, and the adverbs all recur at the same place - it was, in other words, a methodical project. There is a pattern and I must use it, because the only way to speak of this word is to make the word speak by itself, methodically.

ROM: We are now talking about an idea of poetry which wants language to speak by itself.

SP: That's correct, but the language must be chosen - it should not be twisted.

ROM: And aren't you concerned with whomever may have used the same word before you. . . though there aren't any specific referents, historical and otherwise, the word democracy meant many different things in the past, to the Greeks for example, it had a specific meaning. . .

SP: Well, yes, because the word is born in this remote area, among the Greeks: but that is why democracy and theology cancel each other out.

ROM : Conclusion: democracy isn't even theogony.

SP: That is the typical scream for freedom.

ROM: Let's go on. Tell me about American poetry in Italy, in the last twenty years: is it being translated, read,

ROM: Capisco. Un esempio di questo, anche se a livello più concettuale, penso che lo si possa percepire nelle cinque strofe del poemetto *'democrazia'* in *Diversi accorgimenti*. Per non limitare la mia osservazione solo alla metrica, la ripetizione strutturale risulta evidente anche sul piano grafico del poema; vi sono determinati itinerari che si ripetono ancora e ancora. Come ottieni ciò? Pensi prima alla parola singola e poi procedi a distillarla, dato che non si tratta di una successione di oggetti-immagini bensì di concetti-immagini?

SP: Questo è un tipico testo dove, secondo me, l'inconscio non è mai presente. L'ho costruito per dimostrare a me stesso che sono più che non il semplice autore del "Poema Stalin", il quale, tra l'altro, mi ha causato tutta una serie di problemi.

ROM: In che senso?

SP: Nel senso che Nietzsche darebbe a questa parola.

ROM: Era forse il titolo del poema.

SP: Sì, anche il titolo voleva essere provocatorio. C'è chi lo considera come una sorta di trionfalismo Stalinista. La questione è piuttosto vaga, come è sempre il caso della mia poesia. Dopo quell'esperienza il mio obiettivo era di fare una composizione razionale sulla parola *democrazia*. Questa, parola è per me, è la più inutile, la più svenduta e la più tragicamente stupida che esista; era quasi naturale che la paragonassi a quella serie di parole che vengono riferite alla divinità: teodulia, teogonia ecc. Se guardi attentamente, le rime vengono costantemente ripetute, anche all'interno del poema, e gli avverbi cadono tutti sempre allo stesso punto - si è trattato, in altre parole, di un progetto metodico. C'è uno schema che devo usare, perché il solo modo di parlare di questo mondo è fare sì che il mondo parli per conto suo, metodicamente.

ROM: Stiamo ora parlando di un'idea di poesia che vuole che la lingua parli per conto proprio.

SP: Corretto, ma la lingua va scelta - non va ritorta.

ROM: E non ti concerne nemmeno chiunque possa aver usato la stessa parola prima di te... anche se non ci sono dei referenti specifici, storici e altro, la parola democrazia ha

consumed? I believe there is a vacuum left by the generation of Cesare Pavese and Fernanda Pivano who imported much American literature, by translating it: I mean, after Ginsberg, what do the Italian poets think of their American counterparts?

SP: There are some people who are translating Ginsberg's contemporaries, the poets who were not of his school & who had been left in the background, owing to the coming onto the scene of the 'Beat Generation'.

ROM : Which years are you referring to, more or less?

SP: I am speaking of the late 50s, early 60s. But I don't know of any young poets being translated today.

ROM: I doubt whether they would translate the poets normally published by *Poetry*, magazine, which is not very open to avantgarde & experimental poetry.

SP: I have an old copy of *Poetry* which I found quite accidentally, and guess what? There was Giuliani, the Alfredo Giuliani of 20 years ago, before his 'conversion' to the poetics of the Novissimi, the lyricist. . .

NICCOLAI: If you would tell him that he was a lyric poet he'd get very angry; he absolutely refuses to admit it.

SP: Fact remains that he used to be a lyric poet.

ROM : In fact I usually read him as the offspring of Montale. His poetry is an elaboration of that strand of lyric poetry; we may call him a post-Montalean lyric poet.

SP: In the sixties these considerations were of primary importance.

ROM: And what about Zanzotto? How did he react to the neo-avantgarde and what does he write today? He has been introduced in America only recently and apparently he is read - although some hold that he is appreciated for the wrong reasons. He is a difficult poet, though, difficult to translate, to interpret.

SP: Years ago I wrote a review of one of his books attempting a particular reading that would explain his work. It appeared in the magazine *Il Mulino*. Zanzotto is an offshoot of post-hermeticism, and he has always remained locked inside himself. One must acknowledge that today too there are people who deploy poetry as pure

voluto dire molte diverse cose in passato, per i greci ad esempio, aveva un ben preciso significato. . .

SP: Beh, sì perché la parola è nata in quella remota zona, tra i greci: ma questa è anche la ragione per cui democrazia e teologia si elidono l'un l'altra.

ROM: In conclusione: la democrazia non è nemmeno teogonia.

SP: Questo è il tipico urlo di libertà.

ROM: Andiamo avanti. Dimmi della poesia americana in Italia negli ultimi vent'anni: la si traduce, la si legge, la si consuma? Credo che ci sia un vuoto lasciato dalla generazione di Cesare Pavese e Fernanda Pivano che importarono molta letteratura americana, traducendola: voglio dire, dopo Ginsberg, cosa ne pensano i poeti italiani della loro controparte americana?

SP: Ci sono persone che stanno traducendo i contemporanei di Ginsberg, i poeti che non erano della sua scuola e che erano rimasti in seconda linea, sullo sfondo, a causa dell'entrata in scena della 'Beat Generation'.

ROM: A quali anni ti riferisci più o meno?

SP: Parlo dei tardi anni Cinquanta, inizio dei Sessanta. Ma non so di giovani poeti che vengano tradotti oggi.

ROM: Dubito che possano tradurre i poeti solitamente pubblicati dalla rivista *Poetry*, che non è molto aperta all'avanguardia e alla poesia sperimentale.

SP: Ho un vecchio numero di *Poetry* che trovai per caso, e indovina? C'è Giuliani, l'Alfredo Giuliani di 20 anni fa, prima della sua 'conversione' alla poetica dei Novissimi, il lirico. . .

NICCOLAI: Se gli dicessi che era un poeta lirico, se la prenderebbe moltissimo; si rifiuta assolutamente di ammetterlo.

SP: Rimane il fatto che in passato è stato un poeta lirico.

ROM: Infatti, ero solito leggerlo come un figlio di Montale. La sua poesia è un'elaborazione di quella vena di poesia lirica; lo potremmo chiamare un poeta lirico post-montaliano.

SP: Negli anni Sessanta queste considerazioni erano della massima importanza.

psychoanalysis, as pure self-therapy...

ROM: It may be due just to that - that his poetry has found fertile soil here in America.

SP: Or it should have found this fertile soil.

ROM: I think it is the critics who foster this kind of poetry.

NIC: It could be. And then here there is a totally different political ideology, where everything filters thru in tiny rivulets according to the pervading fad, like judo, drugs, Zen, etc. But I do not mean that the extreme politicization which pervades everything in Europe is any better alternative to this.

ROM: At any rate, I find that the poetry which is really engage here is almost always pushed aside in favour of the lone singer who rebels and criticizes his society on the scene, from the scene, in the tradition of Whitman, thus allowing for a rediscovery of moral values when he is safely dead. In the absence of an ideology the system will not be endangered.

SP: I think I might be somewhat critical of that attitude.

ROM: Critical of political literature?

SP: I would say that the only type of admissible engagement is of the French kind, and in fact Aragon takes a position at the right time, even though he then exaggerated. . . with that lyrical communism of his. In any event I am interested in other things.

ROM : Let's return to the concept of ontological poetry, if not to ontology itself. I would like to know up to what point you take into consideration the research done by people like Heidegger and Sartre. Specifically, I am talking about the presence of the ontological and the pre-ontological of being and Dasein; I'd like to know if you have a working knowledge of these concepts and the distinctions therein implied when you explore or point to the object: the object which, clearly, exists or has meaning only in the linguistic experience. In this case, if you draw a distinction between the being which is proper to the object, and the being which precedes both the object and the writer and his language. We could then speak of this, how should we call it . . . ideology of the ontic?

ROM: E cosa mi dici di Zanzotto? Come ha reagito alla neo-avanguardia e cosa sta scrivendo oggi? È stato introdotto qui solo di recente, e apparentemente viene letto – benché secondo certuni, sia apprezzato per le ragioni sbagliate. Comunque è un poeta difficile, difficile da tradurre e difficile da interpretare.

SP: Anni fa ho recensito un suo libro, tentando una lettura particolare che avrebbe spiegato il suo lavoro. Il testo è apparso nella rivista *Il Mulino*. Zanzotto è un figlio del post-ermetismo, ed è sempre rimasto chiuso in se stesso. È doveroso constatare che anche oggi vi sono persone che fanno poesia come pura psicanalisi, come pura auto-terapia...

ROM: Questa potrebbe essere la vera ragione per cui la sua poesia ha trovato un terreno fertile qui in America.

SP: O avrebbe dovuto trovare questo terreno fertile.

ROM: Penso che siano i critici a incoraggiare questo tipo di poesia.

NIC: Potrebbe essere. E poi c'è un'ideologia politica totalmente diversa, dove ogni cosa viene filtrata da rivoletti a seconda della moda, come il judo, le droghe, lo Zen ecc. Ma non sto dicendo che l'estrema politicizzazione che pervade ogni cosa in Europa, sia un'alternativa migliore.

ROM: Direi comunque che la poesia veramente impegnata qui, sia quasi sempre messa da parte in favore del poeta solitario che si ribella e critica la società sulla scena, dalla scena, nella tradizione di Whitman, permettendo così una riscoperta dei valori morali quando lui sarà morto e sepolto. In assenza di un'ideologia, il sistema non sarà in pericolo.

SP: Penso che sarei piuttosto critico su questo atteggiamento.

ROM: Critico di una letteratura impegnata politicamente?

SP: Direi che il solo tipo di *engagement* ammissibile è quello francese, e infatti Aragon prende posizione al momento giusto anche se ha poi esagerato... con quel suo comunismo lirico. Comunque sia, le cose che mi interessano sono altre.

ROM: Torniamo all'argomento della poesia ontologica, se non all'ontologia stessa. Vorrei sapere fino a quale livello

SP: I'll tell you, I've read *Being and Time* and I consider it pure poetry, absolutely.

ROM: I find this characterization extremely interesting.

SP: There is only being and there is only time: there is no reality, although Heidegger constantly tries to fit it within these two dimensions. It is a search towards the top, absolutely vertical, and it cuts across, discarding it, the encounter with reality.

ROM: With the reality as we inherited it from the material and sensorial empiricism; but you, when you achieve contact with the object which you are attempting to point out and appropriate, you never really succeed in saying what the object is.

SP: Speaking in Heideggerian terms, I would say that the only link, say, of a metaphysical kind, with reality, is time.

ROM: Time, but not in its Einsteinian conception.

SP: No, the time of consciousness, of a Bergsonian kind. This is possible, and this remains the only possible tie - and it must appear as a metaphorical discourse, obviously. I attempt to have time as my only link with reality, that is, time as the wear and tear on the words in the dictionary, for there are words which are twenty years old and then there are words which predate language itself.

ROM: I would suppose that you are now still on this road which is articulated between being and the word, time and the thing.

SP: The most recent poems I wrote and on which I am presently working will commence a new cycle and will come out also in translation, from Red Hill Press, in California. The subtitle is: black poetry. The way there is a *film noir*, a *roman noir*, *black humor*. What does this mean? It means that the attitude which is normally cold and ironic has somewhat deteriorated, has become

a sort of cynicism and it begins to have a resonance in its linguistic exteriorization. After having explored the vocabulary of a language, you realize that the vocabulary is limited as certain words are interchangeable neither with synonyms nor with analogies.

And each one of us has a certain limit to his nervous

prendi in considerazione le ricerche fatte da gente come Heidegger e Sartre. Più precisamente sto parlando della presenza dell'ontologia e la pre-ontologia dell'essere e del *Dasein*; vorrei sapere se hai una conoscenza lavorativa di questi concetti e le distinzioni interne implicate, quando esplori o indichi l'oggetto. Oggetto che, chiaramente, esiste o ha significato solo nell'esperienza linguistica. In tal caso, anche se distingui tra l'essere che è proprio dell'oggetto, e l'essere che precede sia l'oggetto che lo scrittore e il suo linguaggio. Potremmo allora parlare di questo, come dovremmo chiamarlo... ideologia dell'ontologia?

SP: Ti dirò, ho letto *Essere e tempo* e lo considero pura poesia, assolutamente.

ROM: Questa caratterizzazione mi pare molto importante.

SP: C'è solo l'essere e c'è solo il tempo: non c'è la realtà, benché Heidegger tenti sempre di farcela stare tra queste due dimensioni. Si tratta di una ricerca verticale, verso l'alto, e taglia diagonalmente, scartandolo, l'incontro con la realtà.

ROM: Con la realtà come l'abbiamo ereditata dall'empirismo materiale e sensoriale; ma quando tu prendi contatto con l'oggetto che stai tentando di indicare e di appropriarti, non arrivi mai a dire veramente cosa sia quell'oggetto.

SP: Parlando in termini heideggeriani, dire che il solo legame, diciamo, di natura metafisica, con la realtà, è il tempo.

ROM: Tempo, ma non secondo la concezione di Einstein.

SP: No, il tempo della coscienza, di tipo bergsoniano. Questo è possibile e resta anche il loro legame possibile - e naturalmente deve apparire come discorso metaforico. Io cerco di avere tempo come mio solo legame con la realtà, cioè, tempo come l'usura delle parole nel dizionario, perché ci sono parole che hanno vent'anni e ci sono parole che depremono il linguaggio stesso.

ROM: Suppongo che tu sia sempre su questa strada che si articola tra l'essere e la parola, il tempo e la cosa.

SP: Le poesie più recenti che ho scritto e sulle quali sto attualmente lavorando, inizieranno un nuovo ciclo e usciranno tradotte qui in America, dalla Red Hill Press californiana. Il sottotitolo è: *poesia nera*. Così come c'è un

tolerance for this sort of research, as it can last a lifetime. Thus I am convinced that poetry turns black, in the sense of being fascist-bourgeois. This ambiguity however exists only in Italy, not here in New York, where the term has different connotations. At any rate this poem is a reflection upon 'black' poetry and it begins with a sentence from Hitchcock, which could be tied to the "Il Fanciullino" by Pascoli, and which says: 'I have a friend who has a child's heart; he keeps it on his desk in a bottle of alcohol.' Funny, don't you think? What does this mean? If you read Anceschi, there are certain specific reasons as to why Pascoli can be considered a poet of the 20th century. But for my type of work I have no need to acknowledge Pascoli as a precursor of 20th century Italian poetry. I don't know if you agree with me. The discourse takes us to the inner domain of the making of poetry and so I can make modern poetry begin with Pascoli in a nonsensical manner, which is what that quote is supposed to do, being crude and alienating.

ROM: Needless to ask how the critics will respond to your new undertakings. As you know, often the relationship between criticism and poetry - the one being written now, at least in Italy - has a tendency towards the uncompromising, the didactically conservative. Is this attitude still the rule today, in Italy?

SP: This problem has at its core the lack of an adequate critical idiom, and you can trace this lacuna to the absence, in Italy, of a criticism which had any relationship whatsoever to the neo-avantgarde, often already fossilized. Of the 'new critics' the only one who keeps abreast is Renato Barilli: it is a sort of. . . youthful curiosity.

NICCOLAI: It is also a professional duty, with arguments which are not at all dogmatic. A poet too can be well informed, but if it is only to keep up with his specific activity, it may not be enough. For the poet the knowledge of current events may be a duty, but the 'doing' of poetry is much more important.

SP: In the near future, my book *Verso la poesia totale* [*Toward a Total Poetry*] in its second edition will be published by

film noir, un *roman noir*, umorismo nero. Cosa vuol dire? Vuol dire che l'atteggiamento che è normalmente freddo e ironico, si è in parte deteriorato, è diventato una sorta di cinismo e comincia ad avere una certa risonanza nell'esteriorizzazione linguistica. Dopo aver esplorato il vocabolario di una lingua, ti rendi conto che è limitato, come certe parole che non sono intercambiabili - né con sinonimi o analogie. E ognuno di noi ha un certo limite alla propria tolleranza nervosa in questo tipo di ricerca, dato che può durare una vita intera. È così che sono convinto che la poesia diventi nera, nel senso di essere fascista-borghese. Tuttavia questa ambiguità esiste solo in Italia, non qui a New York, dove il termine ha una diversa connotazione. Comunque, questa mia poesia è una riflessione sulla poesia 'nera' e inizia con una frase di Hitchcock, che potrebbe legarsi al *Fanciullino* di Pascoli, e che dice: 'Ho un amico che ha il cuore di un bambino, lo tiene sulla scrivania in un vaso pieno d'alcol'. Buffo, non ti pare? Cosa vuol dire? Se leggi Anceschi, vi sono certe specifiche ragioni per cui Pascoli può essere considerato un poeta del Ventesimo secolo. Ma per il mio tipo di poesia, non serve assolutamente considerare Pascoli un precursore della poesia italiana del Ventesimo secolo. Non so se sei d'accordo con me. Il discorso ci porta nel dominio interiore del fare poesia, così posso far cominciare la poesia moderna con Pascoli in maniera *nonsensical*, che è ciò che quella citazione intende fare, essendo cruda e alienante.

ROM: Inutile chiedere come reagiranno i critici a queste tue nuove imprese. Spesso i rapporti tra critica e poesia - quella che si sta scrivendo ora - per lo meno in Italia, sono molto intransigenti e didatticamente conservativi. È ancora così quest'atteggiamento in Italia?

SP: Il nocciolo di questo problema è la mancanza di un idioma critico adeguato, e si può rintracciare questa lacuna all'assenza, in Italia, di una critica che abbia avuto un rapporto qualsiasi con la neo-avanguardia, spesso già fossilizzata. Tra i 'nuovi critici' il solo che si tenga aggiornato è Renato Barilli: si tratta di una sorta di ... curiosità giovanile.

Paravia; it is as you know an essay on visual poetry. In this book is a sharp polemic against both Fausto Curi and Edoardo Sanguineti for their respective critical positions with regard to visual poetry. Sanguineti holds that the only Italian visual poet is Corrado Govoni: a statement which today is worthy of the museum, an opinion so off-base that it doesn't even need to be refuted. Curi, generally speaking, holds that visual poetry is rightist, reactionary, or something along those lines. Clearly this is an institutionalizing attitude toward non-verbal poets who are after other types of linguistic expression. My view is that everything is possible in poetry. Case in point - Apollinaire - unless one is a sort of puritan, which in itself is a rather bleak attitude. Why must one decide that, as far as he is concerned, in the arc of his lifetime there are only two or three poets, and no more? For the poet, this kind of attitude is typically traditional, but in the worst sense of the word. Everything depends upon your specialization. If it enters within your particular field of inquiry, then fine; if it doesn't then it is excluded for various reasons, like time, ideology, morality.

ROM: And who are the people who take an active interest in the 'new' poetry?

SP: There's Guido Guglielmi, who is moving along newer paths other than those of the preceding generation.

ROM: Let's get back to your poetry. Did you have any working connections with the poets of the magazine *Tel Quel*?

SP: I made the first translations of the poets from the *Tel Quel* group, and then I met them in France; I translated them for *Il Verri*. My relationship with them has been primarily of a technical nature. I don't think I was influenced by them and I can say they liked my translations. But in Alfredo Giuliani's edition of the *Tel Quel* poets, published by Einaudi, my work is not even mentioned.

ROM: And what about your relationship with American poetry?

SP- I don't know American poetry that well to speak with any authority. In general I would say that the famous 'Beat Generation' ended with the Vietnam War. Above all, what

NICCOLAI: Si tratta anche di un dovere professionale, con argomenti che non sono per niente dogmatici. Anche un poeta può essere ben informato, ma se si tratta solo di aggiornamento della sua attività specifica, la cosa può non bastare. Per un poeta la conoscenza degli eventi può essere un dovere, ma il 'fare' della poesia è molto più importante.

SP: Nel prossimo futuro, il mio saggio *Verso la poesia totale*, nella sua seconda edizione, verrà pubblicato da Paravia; come ben sai, si tratta di un saggio sulla poesia visuale. Nel libro c'è un'aspra polemica sia con Fausto Curi che con Edoardo Sanguineti a causa delle loro rispettive posizioni critiche nei confronti della poesia visiva. Sanguineti sostiene che il solo poeta visivo italiano sia Corrado Govoni: un'affermazione che oggi ha qualcosa di museale, è un'opinione talmente ridicola che non ha nemmeno bisogno di essere confutata. Curi sostiene genericamente che la poesia visiva è di destra, reazionaria o qualcosa del genere. Questo è chiaramente un atteggiamento istituzionale nei confronti di poeti non-verbali che spesso usano altri tipi di espressione linguistica. La mia opinione è che tutto è possibile in poesia. Per fare un esempio - Apollinaire - a meno che uno non sia un puritano, che di per sé è già un atteggiamento piuttosto desolante. Perché uno dovrebbe decidere che, per quanto lo riguarda, nell'arco della sua vita vi sono solo due o tre poeti e non di più? Per i poeti, questo atteggiamento è tipicamente tradizionale, ma nel peggiore senso della parola. Tutto dipende dalla tua specializzazione. Se la questione ha a che fare con il tuo particolare campo di ricerca, allora bene; se non ha a che fare, allora viene esclusa, come il tempo, l'ideologia, la moralità.

ROM: E quali sono le persone che hanno un interesse attivo nella 'nuova poesia'?

SP: C'è Guido Guglielmi, che si sta muovendo su sentieri più nuovi di quelli della generazione precedente.

ROM: Torniamo alla tua poesia. Hai avuto rapporti di lavoro con i poeti della rivista *Tel Quel*?

SP: Ho fatto le prime traduzioni in italiano del gruppo di *Tel Quel*, e poi li ho conosciuti in Francia, li avevo tradotti

must end is its influence upon Italian poetry. It is a typical power relationship; young Italian poets are conditioned by the excessive availability on the market of foreign literature and of American literature in particular.

ROM: You mean to tell me that there is a strong hegemony not only in pop music and rock, but also in literature?

SP: Yes, too much so, and this hegemony have deteriorated the language. These twenty-year-old poets write in the language of translations - they express themselves as if they were translating. They do not have any awareness of the evolution of poetic language in Italian; they do not read Italian poets. In fact, Italian poets no longer have a market, because young people read almost exclusively American poets available in translations. . .

NICCOLAI: Though we must admit that these poets in Italy are on the decline. Why? Because there are fewer translations of newer poets and because they finally understood that TAM TAM does not publish them anymore.

SP: Certainly, they disappeared from our community; but when we reject them, they finally get published by other magazines.

NIC: And there are so many of them; and then there are the mimeograph magazines who love these poets.

SP: I call them 'the poets of translation'. There is no more tradition but translation, and that's because, as you know, translations, even when well rendered, have nothing in common with the language of the original. For instance, they use in Italian, expressions which are translated directly from American slang. The 'poetic' result is appalling!

ROM: I see; nobody bothers anymore with the original Romance languages, with Greek and Latin. Perhaps they prefer the facility which the English idiom has for certain word conglomerates. . .

SP: But we also have ours equivalent of slang, which are the various dialects. If one really wants to delve into the spoken language - something which interests me little, if at all - then he should dig into dialect, and not into an imported slang.

per *il verri*. Il mio rapporto con loro è stato soprattutto di natura tecnica. Non credo di essere rimasto influenzato da loro e posso dire che a loro sono piaciute le mie traduzioni. Ma nell'edizione di Alfredo Giuliani - dei poeti di *Tel Quel* - pubblicata da Einaudi, il mio lavoro non è nemmeno menzionato.

ROM: E cosa mi dici del tuo rapporto con la poesia americana?

SP: Non la conosco abbastanza bene per parlarne autorevolmente. In generale direi che la famosa 'Beat Generation' è finita con la guerra del Vietnam. Soprattutto, ciò che deve finire è la sua influenza sulla poesia italiana. Si tratta di un tipico rapporto di potere, i giovani poeti italiani sono condizionati dall'eccessiva presenza sul mercato della letteratura straniera, soprattutto quella americana.

ROM: Mi stai dicendo che c'è una forte egemonia non solo nella musica pop e nel rock, ma anche in letteratura?

SP: Sì ed è decisamente troppa; questa egemonia ha deteriorato il linguaggio. I poeti ventenni scrivono col linguaggio delle traduzioni - si esprimono come se stessero traducendo. Non hanno una consapevolezza dell'evoluzione del linguaggio poetico in italiano; non leggono poeti italiani. Infatti i poeti italiani non hanno più mercato, perché i giovani leggono quasi esclusivamente poeti americani tradotti...

NICCOLAI: Anche se bisogna ammettere che questi poeti sono in declino. Perché? Perché ci sono meno traduzioni di giovani poeti e perché hanno finalmente capito che TAM TAM non li pubblica più.

SP: Sicuramente sono scomparsi dal nostro ambiente; ma quando noi li rifiutiamo, vengono poi pubblicati da altre riviste.

NIC: E ce ne sono tante. Poi ci sono le riviste in ciclostile che amano questi poeti.

SP: Li chiamo 'i poeti della traduzione'. Non c'è più tradizione ma traduzione, e questo perché, come ben sai, le traduzioni, anche quando sono fatte benissimo, non hanno niente in comune con il linguaggio dell'originale. Per esempio, usano in italiano, espressioni tradotte direttamente

It is a serious problem because they are destroying the linguistic reality of poetry. The young modern poets are not even capable of speaking, they have no talent with the proper use of the Italian language, they'd rather employ a phraseology which is markedly Anglo-Saxon, like the 'beat' type, and this is absurd. It is a kind of colonialism which is ponderous, very much commercialized, as if it were Coca-Cola or something. . .

dallo slang americano. Il risultato 'poetico' è spaventoso! ROM: Capisco; nessuno si interessa più alle lingue romanze originali, né al greco o al latino. Forse preferiscono la facilità che l'idioma inglese ha nei confronti di certi conglomerati di parole...

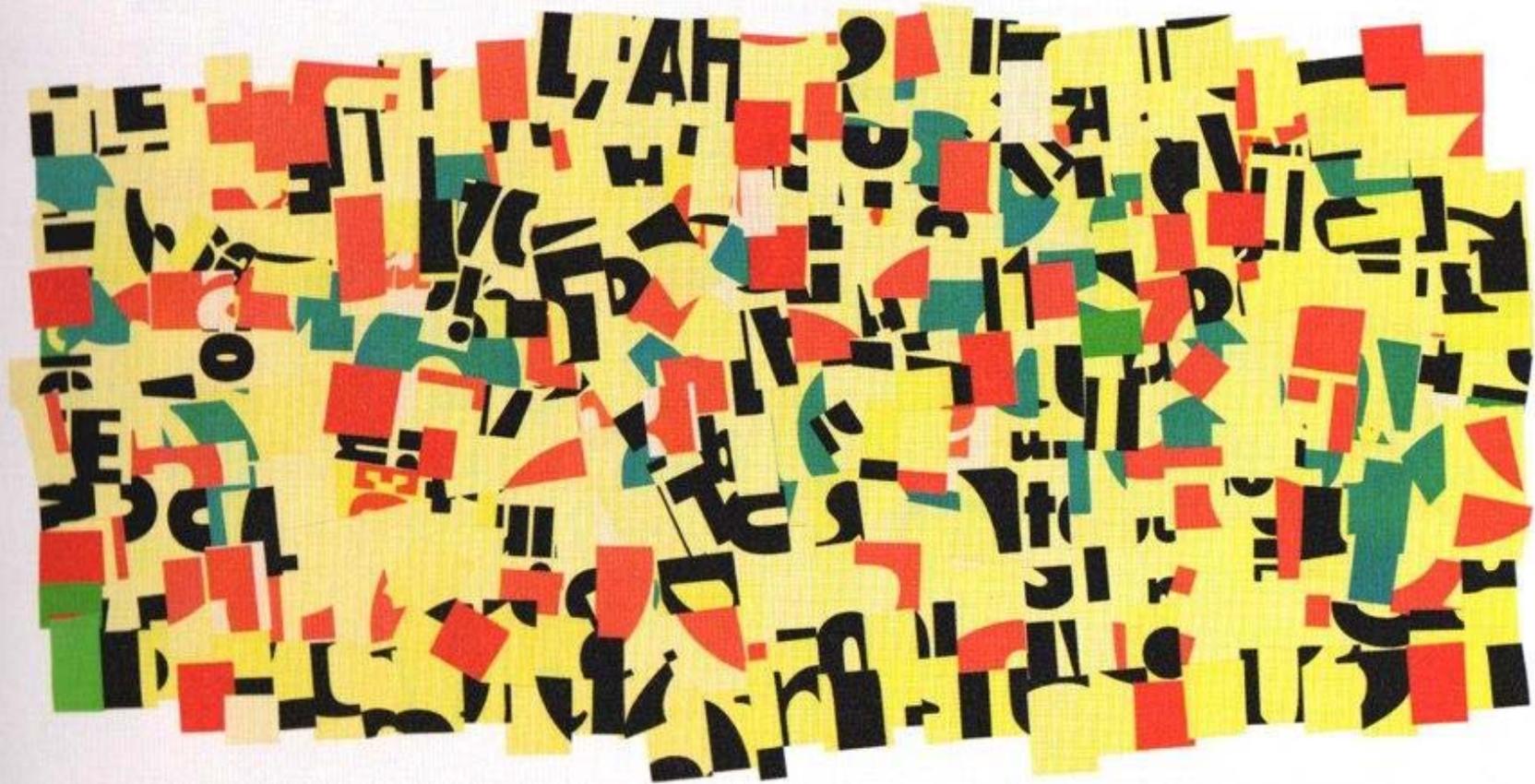
SP: Ma anche noi abbiamo l'equivalente dello slang, abbiamo i diversi dialetti. Se uno volesse addentrarsi nel linguaggio parlato – cosa che a me interessa poco, per non dire per niente – allora dovrebbe scavare in un dialetto e non in uno slang importato. Si tratta di un problema serio perché stanno distruggendo la realtà linguistica della poesia. I giovani poeti moderni non sono nemmeno in grado di parlare, non hanno talento per quanto riguarda l'uso corretto della lingua italiana, si servono piuttosto di una fraseologia marcatamente anglo-sassone, tipo quella *beat*, e questo è assurdo. È una sorta di colonialismo pesante, molto commercializzato, come se fosse Coca-Cola o qualcosa del genere...

Published in "Invisible City" number 23-25, March 79, Edited by Paul Vangelisti and John McBride in Los Angeles

Il testo qui riprodotto è apparso sulla rivista Invisible City (diretta da John McBride e Paul Vangelisti), n°23-25, Los Angeles Marzo 1979

Translated from Italian by Peter Carravetta

Traduzione dall'inglese di Giulia Nicolai



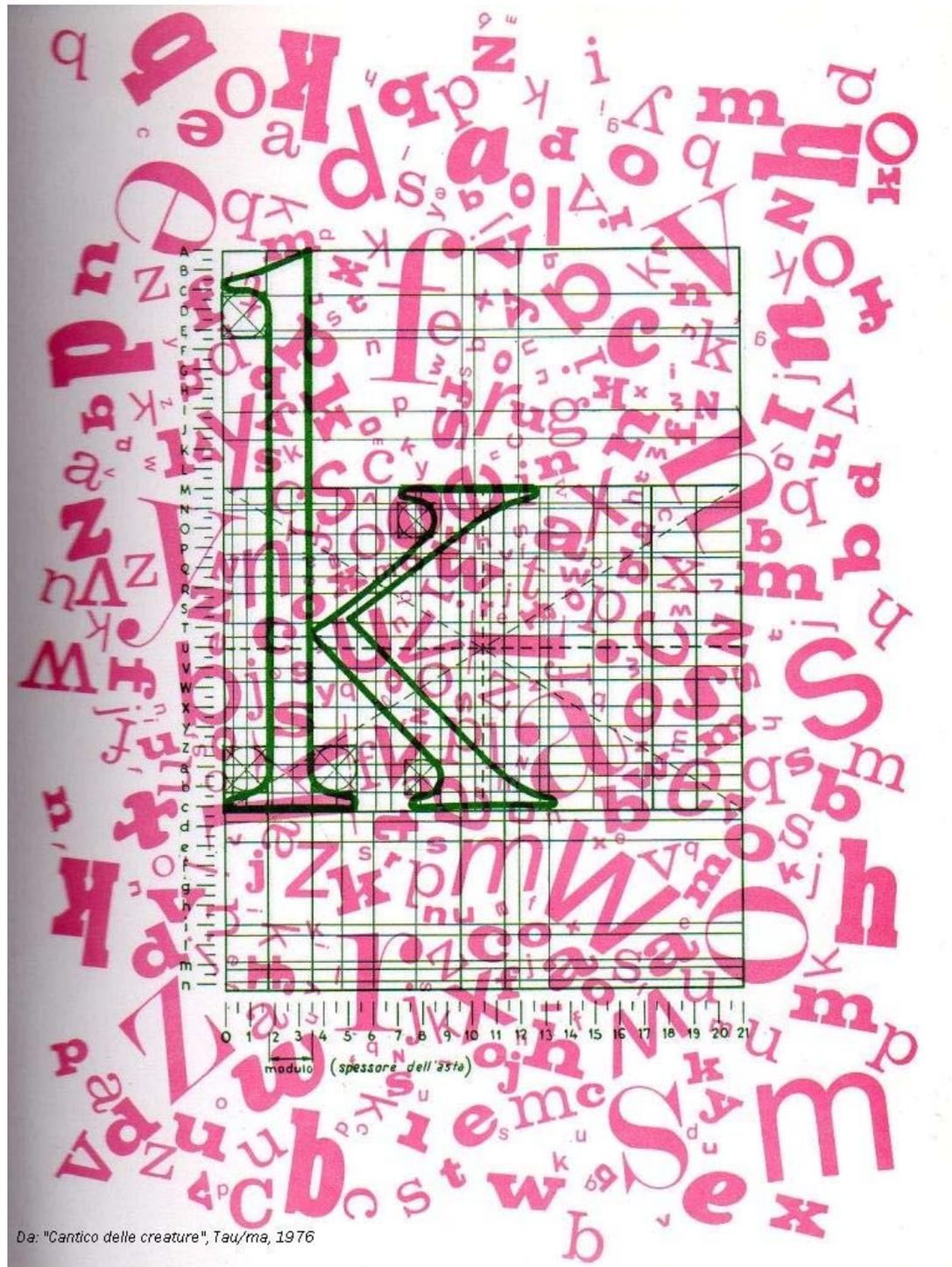
X Bontade

Zeroglifico, 1973, Collezione Bellora

On ZEROGLYPHICS

(Renato Barilli)

Spatola considers it an essential exercise to correct the ‘candour’ and false pretences which one could have in doing linear or literary poetry (...) concrete poetry; a poetry which addresses itself to the analysis of the material bases of language (...) When does the pull of the literal stop in Spatola? When do we start to realize that the compulsion to read has become irreparably useless and ridiculous? (...) For these experiments he has chosen characters as anonymous and standard as possible, very large, bold-face as in newspaper headlines or advertising copy. And secondly, this breaking up of writing is rather clear and elementary... with a pair of scissors, that is, one cuts along vertical lines the graphic sequences of words, reducing them to slats of a shutter (...) the intervals are abolished, the metric quanta get closer to each other. . . There is also a horizontal cut-up (...) reading expands it-self dispersing toward the four cardinal points of the horizon (...) The light of the literal should keep on descending (...) at the same time the road back to the surface must be kept open, so that from the literal one may even discover the literate, with its figures of speech and its multiple meanings (...) At the end of which a literal-literary order may appear. But it must know itself as being suspended above an abyss of disorder, of whirling MATERIC chaos.



Da: "Cantico delle creature", Tau/ma, 1976

A proposito di «Zeroglifico»

(Renato Barilli)

Siamo in un momento curioso in cui i vari esperimenti letterari sembrano collocarsi ai due estremi di una medesima scala. Da una parte, si può giocare alla ricomposizione di unità sintattiche sempre più vaste e dalle apparenze sempre più normali, dando luogo a una specie di neoclassicismo. Dall'altra parte, si può procedere alla frantumazione sempre più spinta delle singole unità: dalla parola alla sillaba al fonema, e anche oltre, oltre cioè l'« ultima Thule » della lettera e della sua consistenza globale, sia essa affidata a un suono o a una traccia grafica: con la conseguenza affascinante che in questo caso usciamo anche dall'ambito della letteratura per invadere quello della pittura o del suono (della musica). La mappa intera delle arti non si presenta più come una serie di isole comunicanti, ma come uno spettro dai passaggi continui e sfumati. E diviene così anche possibile, a un unico operatore, compiere escursioni sistematiche da un capo all'altro di questa tastiera. È il caso di Adriano Spatola, che come poeta-poeta (*Diversi accorgimenti*) ci appare intento, in questi ultimi tempi, a un'opera di ricomposizione, di cucitura: la sintassi si ricostituisce, certo in forme elementari, ma facilmente percorribili, non più stravolta: il componimento prende un'aria di pseudo-enunciazione molto lineare, con un'attenta scelta di parole messe in bell'ordine. In realtà, i contatti tra parola e parola sono interamente truccati, la « normalità » è solo un'apparenza, il paesaggio risulta sistematicamente sconvolto; ma contano pure le apparenze, e bisogna pur constatare che queste attestano una precisa volontà di lavorare a larghi blocchi.

Forse questo senso dell'unità larga è favorito da una consapevolezza opposta di come l'unità sia fittizia, di come cioè ad essa possa fare riscontro una disgregazione infinita. Così, chi conosce la fisica atomica o addirittura quella subatomica, non potrà non guardare con occhi nuovi gli oggetti naturali, che per lui avranno ormai perso l'apparente sicurezza e solidità. Spatola ha compiuto già una decina d'anni fa questa esperienza di fissione dell'atomo letterale, e da allora non vi ha più rinunciato, ritornando ad essa periodicamente (come avviene anche ora con la riedizione di *Zeroglifico*), riconoscendovi un esercizio indispensabile per correggere le « ingenuità » e le false pretese che si potrebbero intrattenere nello svolgere la poesia-poesia, o la poesia letteraria come se le macro-unità che intervengono in essa non poggiassero sulle micro-unità intraverbali; come se la spiritualità che le si può riconoscere non fosse assicurata da una base materiale. Ecco allora una divisione delle arti tra la letterarietà-spirito e la letteralità-corpo: tra poesia retorica (perché usa le figure, l'analogia, l'asindeto, ecc.) e poesia « concreta », cioè rivolta all'analisi dei supporti materiali; e decisa, su questa strada, a uscir fuori non solo dai confini della letterarietà, ma anche da quelli della letteralità (come già osservavo sopra) per invadere i campi delle arti visive e sonore. D'altra parte, risulta poi assai difficile individuare il punto preciso dove cessa l'influsso della letteralità (della pertinenza linguistica): dove cioè la « materia dell'espressione », per dirla con Hjelmslev, non risulta più correlata a una forma, ma si presenta come materia e basta, grafica o fonica che sia. Vale abbastanza l'immagine dello spettro, ricordata sopra, dove ogni passaggio è vago e sfumato; oppure si può far valere anche quella della luce che penetra nelle profondità marine, spegnendosi lentamente, ma risultando ancora avvertibile anche a grande distanza dalla superficie. E così pure nel caso nostro: quando cessa l'attrazione della letteralità, in queste scomposizioni di Spatola? Quando avvertiamo che sia divenuta irrimediabilmente inutile e risibile la coazione a leggere, a tentare cioè la « collezione » di unità di senso? Tanto più che Spatola, se varca con coraggio il limite della letteralità, si ferma subito dopo, come un sub che non affronta un'immersione in profondità, ma vuole soffermarsi sotto il primo pelo dell'acqua. Lo si può constatare da almeno due circostanze. Intanto, dal fatto che la veste grafica cui affida il gesto dello scrivere è ancora abbastanza vicina alla tipografia: avrebbe potuto adottare per essa la scrittura a mano, definitivamente privata e quindi anche gestuale, materica, assai lontana dalle forme codificate e pubbliche. Invece, per questi primi esperimenti, ha scelto volutamente delle parole composte con caratteri il più possibile anonimi e standard, cubitali, a scatola, da titolo di giornale o da réclame. E in secondo luogo, anche il tipo di intervento disgregante su questa scrittura è abbastanza netto ed elementare, condotto

lungo direttrici che mantengono un'aria razionale, non lontana dalla griglia di orizzontali e verticali su cui si basa la normale « gabbia » tipografica. L'operatore, cioè si munisce di un paio di forbici e con esse taglia lungo assi verticali la sequenza grafica delle parole, riducendole a lamelle di una tapparella, di un avvolgibile, e anche eliminando le « spaziature ». Non dobbiamo infatti dimenticare che la normale leggibilità si appoggia tanto sui pieni quanto sui vuoti degli spazi bianchi, degli intervalli. Nel nostro caso, invece, con effetto implosivo questi vengono aboliti, i « quanti » materici, i nuclei pieni si avvicinano gli uni agli altri: così come la materia fisica si concentrerebbe in un « buco nero » se si riducesse progressivamente l'orbita di rotazione degli elettroni.

Oltre al taglio verticale ne interviene poi anche uno orizzontale, determinando così tante formelle quadrangolari, al modo di una scacchiera; ed è poi naturale che ciascuna di esse subisca un moto rotatorio, che cioè vada ad assumere orientamenti diversi rispetto a quelli d'origine: il senso della lettura si apre, si dissemina, si disperde verso i quattro punti dell'orizzonte; certo, è una disseminazione che per il momento intende effettuarsi a un grado sobrio, come di una persona bendata che, nell'aggirarsi per una stanza, tenta di mantenere dei parametri di orientamento attraverso mosse parche e calcolate. Volendo, si potrebbero raggiungere gradi ben più spinti di centrifugazione del senso, imboccare strade irreversibili, senza ritorno. Ma questo sarà in particolare il compito degli operatori visivi, per i quali, tutto sommato, conta l'effetto plastico o grafico ottenuto disperdendo i frammenti della scrittura. Nel caso di Spatola, invece, è importante che, come si diceva, la luce della letteralità continui a scendere, anche in queste plaghe pur già sufficientemente « basse »; e deve rimanere anche aperta la via della risalita, in modo che dalla letteralità si possa riguadagnare addirittura la letterarietà, con le sue figure, i suoi sopra-sensi. Tuttavia, dopo l'andirivieni dell'immersione e della riemersione, questi appariranno sempre più come casuali, frutti bizzarri e instabili di una specie di calcolo combinatorio. Tra le mille combinazioni intraverbali può darsi che, quasi per miracolo, molte di esse cospirino verso un'armonizzazione reciproca, al termine della quale potrà comparire un ordine letterale-letterario. Ma esso si deve sapere ormai sospeso su abissi di disordine, di vorticoso caos materico.



"Iconoscrittura", 1986 (Collezione Bellora)

* Spatola

Archivio Maurizio Spatola

Per contatti: maurizio.spatola@alice.it