

Il numero 9 di “Tam Tam” (primavera, 1975)

Il numero 9 di “Tam Tam”, di seguito riprodotto, compare in questa sezione dopo i numeri 2 e 5: sarà dunque opportuno spiegare la finora mancata pubblicazione dei numeri 3/4 e 6/8, editi ovviamente in precedenza, mentre il numero 1 è consultabile nella sezione “Archivio” al punto 7. Si è trattato di un salto obbligato, per ragioni banalmente pratiche. Del numero 3/4 (1973) posseggo una sola copia e poiché la scansione delle pagine, per via della precaria legatura, avrebbe comportato lo smembramento del volumetto, ho preferito sorvolare, almeno per il momento. Il numero triplo 6/8 del 1974, pur essendo facilmente riproducibile, è composto da ben 102 pagine ed è facile intuire il motivo del rinvio della sua pubblicazione.

I primi cinque numeri della rivista, caratterizzati dalla copertina nera e dalla stampa a colori di alcune lettere della scritta “Tam Tam” (logo inventato dal designer Giovanni Anceschi) vennero realizzati in tipografia, mentre dal numero 6/8 si avviò la produzione in proprio, letteralmente casalinga: dalla composizione dei testi, con una macchina per scrivere elettrica Varityper a testina rotante per il cambio dei caratteri e del corpo, alla stampa con una piccola offset Gestetner da tavolo da poco entrata sul mercato e perciò richiedente particolari accorgimenti nell’uso. Solo la rilegatura era affidata a un artigiano esterno. In questo modo furono stampati non solo i successivi numeri di “Tam Tam” fino al 24 del 1979, ma anche parecchi libri delle collane “poesia” e “abcd...wxyz”, nonché qualcuno della collana “sperimentale” delle Edizioni Geiger.

I primi due numeri di “Tam Tam” si aprivano con un editoriale del direttore Adriano Spatola, mentre in quelli successivi si nota l’assenza di interventi simili. La stessa cosa si verifica in questo numero nove, dove Adriano si limita a firmare una recensione alla raccolta poetica di Antonio Porta *Week-end* (Cooperativa Scrittori): scelta che verrà confermata anche in quasi tutti i numeri successivi, non per indicare un suo distacco dalle fondamenta teoriche della rivista, ma per lasciare aperta al dibattito dei collaboratori l’identificazione della traccia da seguire. In questo caso tale compito è svolto da Angelo Maugeri (autore di due raccolte di poesie editate da Geiger, *Mappa migratoria* e *Verbale di s/comparsa*), che con la sua *Lettera a Tam Tam* introduce molti elementi utili a comprendere le finalità della nuova poesia e propone temi di discussione. Nel numero 3/4 questo ruolo venne assunto da Franco Beltrametti, Corrado Costa e Antonio Porta, nel numero 5 dallo stesso Costa e da Michelangelo Coviello, nel numero 6/8 da Carlo Alberto Sitta. E altri, come Mario Ramous, avevano contribuito nei primi due numeri.

Teatro non solo delle discussioni, ma anche del lavoro pratico di redazione, composizione dei testi e inizialmente della stampa della rivista, era il famoso casale di Mulino di Bazzano affittato a un prezzo amichevole da Corrado Costa ad Adriano Spatola e Giulia Niccolai, condirettore di “Tam Tam”. Attorno al grande tavolo della cucina, accanto al camino (sempre acceso nelle giornate fredde), il viavai di poeti e artisti fu particolarmente intenso negli anni settanta: un magico decennio di eccezionale produttività, intellettuale ed editoriale. Per dare un’idea di come si svolgesse il nostro lavoro in quegli anni, riporto qui, dopo le pagine della rivista, la mia testimonianza pubblicata nel libro di Eugenio Gazzola *Al miglior mugnaio* (Diabasis, Reggio Emilia 2008), intitolata *Geiger & “Tam Tam”: dietro le quinte di una editoria artigianale*. Buona lettura.

Maurizio Spatola

TAMTAM

RIVISTA TRIMESTRALE DI POESIA. NUMERO 9

TAM TAM 9

- Marcello Angioni, Tè Atro, Sondubbio e Commotto, 3
Giuliano Della Casa, Poema trovato, 9
Renzo Paris, Da «Poesie per una femminista», 10
Antonio Curcetti, Da «Immagini», 11
Biancamaria Frabotta, Esordi al crocevia, 13
Corrado Costa, Non copiare dagli occhi, 15
Maurizio Cagnolati, Omaggio a, 20
Mirella Bentivoglio, Dichiarazione di poetica, 21
Rino Merati, Fairly Well, 22
Carlo Marcello Conti, 3 poesie, 23
Guido Almansi, Imitations of A. Porta's poems, 24
Angelo Maugeri, Lettera a Tam Tam, 30

SCHEDE

- G. Davico Bonino, Prima cronaca generale, 33*
Elio di Piazza, Gentile sorveglianza, 34
Gaetano Testa, L'idea del consumo, 34
Franco Scaglia, Ritrevacos, 35
Nicola Paniccia, Oggetto linguistico, 36
Antonio Porta, Week-end, 37
G.B. Nazzaro, Introduzione al futurismo, 41
Caruso-Martini, Tavole parolibere, 41
Jan Herman, Yearbook 1974, 44
Giuliano Della Casa, Alfabeto, 46
Pianura, 48
Fernanda Pivano, L'altra America (II), 49
Gianni Toti, Chiamiamola Poemetanoia, 50

TAM TAM

rivista trimestrale di poesia

Direzione: Adriano Spatola & Giulia Niccolai
43020 Mulino di Bazzano (Parma).

Comitato di redazione: Giovanni Anceschi,
Franco Beltrametti, Gerald Bisinger,
Giorgio Celli, Corrado Costa, Milli Graffi,
Marie-Louise Lentengre, Carlo A. Sitta,
F. Tiziano.

Responsabile: Valerio Miroglio.
Autorizzazione del Tribunale di Torino
n. 2151 del 22-3-1971.

Design: Giovanni Anceschi.

Amministrazione: Edizioni Geiger
Via Luisa del Carretto 44 - 10131 Torino.

Numero 9 - lire 1.200.

Abbonamento a 4 numeri lire 4.000 da versare
sul c.c.p. 2/27612 delle Edizioni Geiger.

*I manoscritti anche se non pubblicati non si
restituiscono. L'editore e la rivista declinano
qualsiasi responsabilità.*

Pubblicità inferiore al 70 per cento.

Printed in Italy. Stampato in proprio.

Questa rivista è associata alla Unione della
Stampa Periodica Italiana.



Marcello Angioni
Tè Atro, Sondubbio e Commotto

Prologo

Sussiste la possibilità, e l'opportunità, di cogliere i nessi, altrimenti insondabili, con altri strumenti o modalità operativi, fra le insolvenze triadiche di quanto al titolo. Il loro rapporto è una comedizione di natura analogica, una mimesi di positura in coordinate irta di valenze insofferenti, aleatoria e facilmente riducibile a banalità tipo «settanta Mida tanto», nondimeno finta e rizzabile con esse e meritoria di investigazioni ca- e papillari, nonché nodali. Procederemo pertanto per instagiature non prive di una loro suasività, ignari, consapevolmente, di eventuali perscrutabili minacce temiurgiche dognidovidi.

Introit Tè Atro:

per doni abbondo
per atrimineromi
fa ciotola e via con
tina cuando con cui
di apertura te deh
uhm uhm uhm più ohm
biliando anche tomo
bilizza colli di mormolalia
torrande assi storia

non volo perverso non me
tuo dite roneocompatto
ergominto rinozio Nevola
orsono vellei tariboli no
erre mora bidona gli o
od oh o dō Appia Ceres odo
se turbo l'osso no con sapi
se tu l'urbe lo so si con atto
mi sembra dite ante lità
e vi ha di cento

Introit Sondubbio:

mi rimetto meo
meomettaneo mirri
vispo änd conerente
si può sessi viola
seppia sorso fuori
nonni Sisto qui
tofani con la enne
essenza la aha
io bruma del lotta
tanta neve uh dira
moh di darò
schiatta scia tanea
ciatta chatta cha
t'ha gans connuga
et ciù laico ennesimo
mirri petto conca e Renza
non vena Abbiate ama
le mnempliscate
ecco Siv ja

Introit Commotto:

qui s'en va
de cul tour
cet effondre
à la de la
d'un cul tour
et qui est faite
dère que le
pas de la culture
l'on veut ramener
sont tournées que
tant de la défendre
jamais sauvé un
d'avoir faim que
la culture, des idées
celle de la faim
de vivre et de croire
quelque chose nous
du dedans misterieux
perpetuellement revenir
grossièrement digestif

Exit Tè Atro:

mene te che il
faro va do deus no
commi Saro io
tomba analità
urgeschichtlicantro

pozione anche dillo
perdi quindi medi
persi ed anche babbi
fiatilenticida dico
per svemente pestava
noricastro senza enne
per quella città deh
ori di stevanghe
finalmente dua
fuorileggidivo dentro
scrividi vado compoi
anche condor pò masse
Zalaèl passa con dolor
missi sono giunte sotto
anziane persi e tappa
reil ci ha oh

Exit Sondubbio:

Morde:Kai?

Morde:Kai?

Checco,sai

Checco,sai

sono lintulo tutto

predappianato con anche

non mi rimetto agli staggi

sorto di molti clittoni

o ridiposti di sonanza

delli boati è crescita

vado per duri rampazzi

mordo duecento e più fozze

ierobaluginatore
rincorro tori a più pozzi
non ti dorrei neanche farto
dammi la cera e l'ha c'cera
sono ridotto a sciamanti
torno ficcando con totti
pero cantando epperò
mordecaino peraltro
novo Caino senzaltro
tolgo le ceste e cistò

Exit Commotto:

à tous de manger

plus de ne pas

manger tout de suite

je vois à la

entre les choses

qui en sont la

à penser qui

contradictions carac

européenne et française

ait jamais été

nous et nous en sommes

alors qu'important

sommes pas imprégnés

nous faire vivre

leur disparition?

de la culture en

considération sur les

c'est à dire d'une
exclusivement je
bien portants puisse
sinusite polynévríte

Epilogo:

Ormai si sono sciolti i nodi e validando cose di speranza ambigua si sono rotti i ponti del disegno triadico. Ormai è tutta una serie di veciferazioni, di veracissime ferodizioni, senz'altra anta che una scremosa mutata sortita nell'ora di ora e dimani. Non si voglia arguire, dal retro della dignificazione di marca realista, che il tutto sia un succedaneo a riborso dei così di ora e di mai. Si pensi piuttosto con anta, dovuta alla norma che vale, a codici servocoatti, a torni di muri di cinta, a così piunneapiunemettidi, pursanco ridotti a pretesti, senzaltro tradotti in postesti, con molta pazienza.

Giuliano Della Casa
Poema trovato

CAFFE' GRANDE



*garden/ grande
insegna pubblicitaria
castelfranco emilia*

Renzo Paris
da « Poesie per una femminista »

Così sono stato io se tu non ti sei sviluppata
quanto dovevi, se non sei diventata una dirigente
politica, se una teorica dai coglioni fumanti non sei
diventata tu.

Se non ti sei fatta anche tu i ragazzi svedesi
come la tua amica che non si è sposata, se qualcuno
con la chitarra non ti ha suonato canzoni di sesso,
è colpa mia.

Se poi mi propongo di viaggiare e magari faccio un nome:
Parigi, allora subito esibisci il tuo cervello.

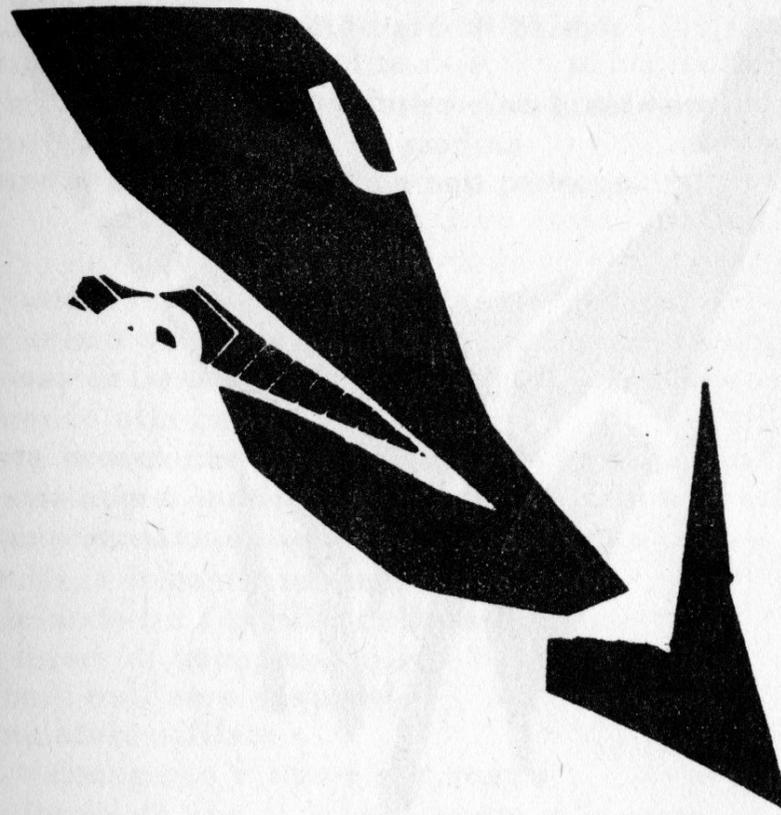
Non è vero che è un gioco antico. Mi dispiace.

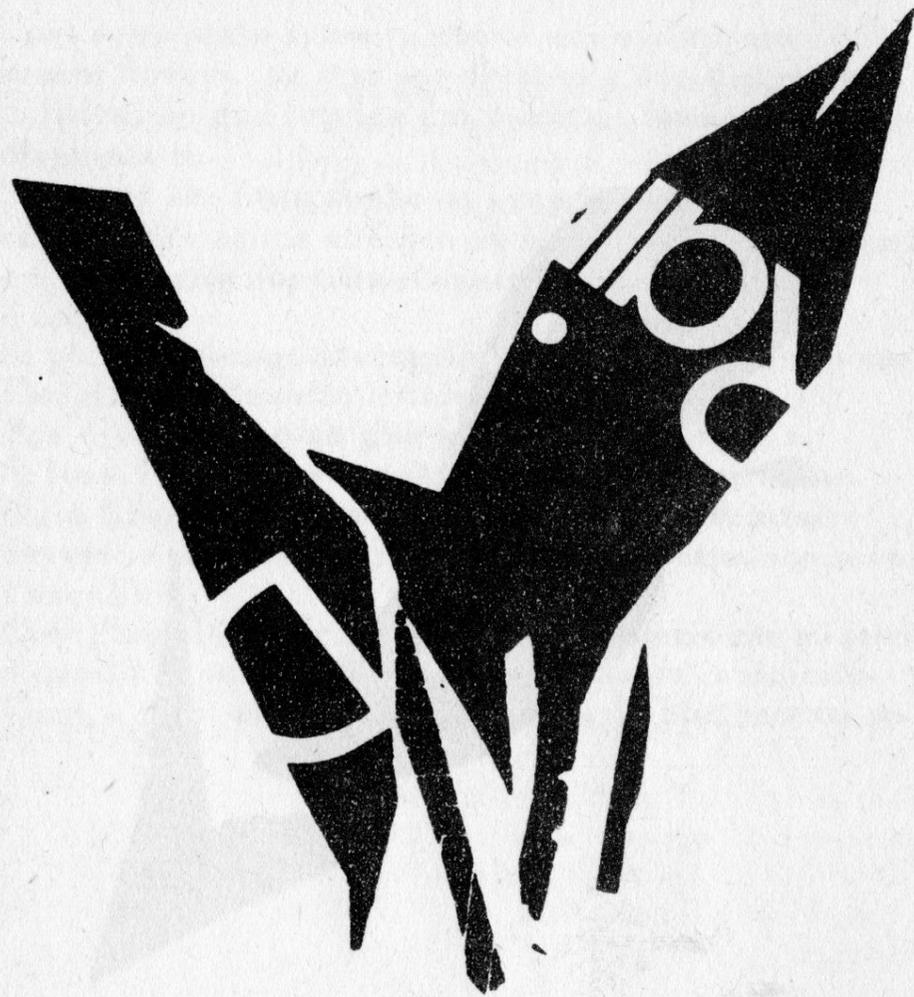
Se fossi io quella grotta eterna dove risiede il vento
della libertà, se ne avessi le chiavi, non esiterei
davvero a cederle. Ma dimmi, di quella grotta, non sei tu
l'ancella?

Così l'inganno è pieno. E il primo desiderio che mi prende
è quello di sotterrarmi, di essere ombra invisibile.

Come a dire: essere te. Con chi te la prenderesti se no?

Antonio Curcetti
da « Immagini »





Biancamaria Frabotta
Esordi al crocevia

1.
Tu sei in piedi, con in mano una scarpa
fanciulla, io a leccarmi saporite non tanto
goccioline di piombo, pazienti brontolii
di sentimento, fedeli rigurgiti di chimo;
io e te il cervello impigliato
fra le dita dei guanti, il largo viso biasimato,
l'equilibrio traslucido del gradino
il sapere di un monosillabo non pesante.

2.
Il ventre comprime i calzoni la
fanciulla a quattro ruote sorride
al pomo delle cosce dolce
istruendo alle candele il sangue
scorre invece che la linfa, e ci
ridiamo sopra quando alza il vento
e a uno qualsiasi paghiamo mitemente
la polizza impazientemente mitemente
scalciando tra i graffi della sera
con furore di irresponsabilità
diffondi nell'aere vesperale
la tua ernia affilata
e il training che è loro e pur nostro
e la forchetta che di lucenti punte m'incanta
il mozzicone assopito
la lussuria di questo vecchio abito mentale
che certo m'inganna

sotto i platani giganti buoni alle tue cause
lacrime di tufo ci esploderanno le palpebre
a uscire e a rientrare fin quando.

3.
Si spegne intorno fra guaiolii di timidezza il soffio lunare
nel giorno che è fra sanrufina e sanseconda
assecondando il vortice inzuccherato del cosmo-caffè
sempre aspettando
tu che vivo insegui
la costola liquefatta di un marciapiede
che si richiude io sollecita avvolgendola
in lenzuola dissepolte di telline
che mi ti fa scorgere
esultato narciso
nello specchio che il tuo semblante stupisce.

Corrado Costa
Non copiare dagli occhi (D.Vertov)

mi piace

- 1) La scarsa conoscenza che
abbiamo
p.es/di Hair Vahan
o che non abbiamo
e la scarsa conoscenza che abbiamo
p.es/ di Annalisa/ ci
permette di raccontare per esempio

mi piace raccontare che

non possiamo raccontare
che cosa ha detto Hair Vahan
di fronte alla finestra
ad Anna
LISA (...)
nell'isola degli Armeni/

~~*mi piace*~~

- 4) L'altro/
il fiume di cui non si parla
ha successivamente
due rive
una volta nel mare

non

- ~~4) L'altro/
il fiume di cui si parla
ha successivamente
due rive
una volta nel mare~~

non possiamo fare
che cosa ha detto
di fronte alle finestre

2)

Ha detto

«C'era
un fiume continuamente
che continua a scorrere
intatto
in mezzo al mare»

- 5) Dirimpetto al mare/

è stato detto
«Handbook
of birds of eastern North America »

è stato detto:
«continuamente avvertiamo
la presenza di

One member more member.»

E questo/ che chiamiamo
deserto.

3) Questo/ che chiamiamo
rimanere intatto

~~è~~

è

3) Questo/ che chiamiamo scorrere
è rimanere intatto
il fiume di cui si parla
è parlare di un fiume/
è questo che chiamiamo
scorrere senza

pace

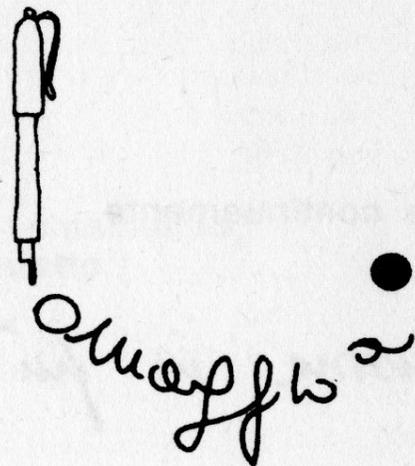
~~6) Avvertire continuamente
la "One more member"~~

6) Avvertire continuamente

una persona in più

significa che ci sentiamo
in meno?

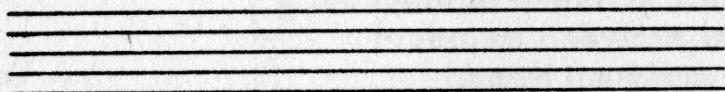
Maurizio Cagnolati
Omaggio a



Mirella Bentivoglio
Dichiarazione di poetica

I poeti scrivono a capo
i buoni scrivono rotondo
i pittori scrivono aguzzo
le signore scrivono quadrato
i commercianti scrivono V/s
i pessimisti scrivono in discesa
i burocrati scrivono maiuscolo
i bancari scrivono numeri
gli industriali scrivono D\$^o sa che
i bambini scrivono sbagliato
gli americani scrivono gotico
le dattilografe scrivono sincopato
i vanitosi scrivono a svolazzi
i complessati scrivono slegato
i prigionieri scrivono col chiodo
gli analfabeti scrivono croci
gli sperimentalisti poetico-visivi contestatori della
[parola scrivono
dichiarazioni di poetica.

Rino Merati
Fairly Well



FAIRLY WELL

Carlo Marcello Conti
3 poesie

Adesso che ho un'isola nel
Se non comincio da questo punto è perché
c'è un inizio
Se torna a navigare una scrittura
basta

proprio ora che una vettura mi porta
attraverso il mare
nelle biblioteche Non è trascurabile in nessuna parte
se sono ancora le possibilità di

Una in una mano Una sul dito quel giorno questo giorno
preso a caso
mentre sono ancora
Le possibilità di muoversi
Una per articolare un articolo indeterminato
messo davanti a
non meglio identificati

Un Un Un Un indeterminato Un
davanti a
Un davanti a
che vedo moltiplicarsi in
e mettersi nei abitudini
quando abbiamo tentato non basta parlare
per il boomerang della voce per
vivendo in mezzo
rimasti

Lettere / Letters

1.
nel luogo delle alture ruotanti
semplici farfalle alzano brevi pascoli
un lago a fondamento del moto
tutto si produce all'interno dei presenti
ecco quanto ho da dirvi, carissimi

*in the country of gyrating pastures
simple butterflies raise plots of grazing land
the foundation of movement is a lake
everything is made inside among the attendants
that's all I have to say my dear ones*

2.
niente più che una scura notte d'ottobre
senza lievito non si buca
niente occhi e nemmeno un ricordo
passaggio oggetto o immagine
muro prima di parlarci bisogna guarire

*nothing but a dark October night
no way to cut a hole without a dollop of yeast
no eyes nor even yet a memory
passage object ou bien image
wall before we speak well we need a cure*

3.
con un lungo bastone matita di lontano
potrei sono sicuro disegnare a distanza
sopra moltiplicati molti volti conosciuti

modificare in molti modi ognuno di quei volti
mentre mi accosto ai muri e alle pareti
tutto è scomparso e un altro giorno
ricomincio a scoprirli di lontano
sento che volano via e che ritornano

*with a long pole and a distant pencil
I am sure I could draw far away
upon many multiplied well known faces
and modify each of them in vagarious ways
while I close up on walls and cling on bricks
all disappears and another day
when I begin again to see them in the distance
they are flying away and will be coming back*

4.
lungo le mura bave di vento strisciano farfalle
sulle città che la schiacciano
questi uomini sotto una nebbia asciutta
s'aprono ombrelli luminosi
è il segno che vogliono parlare, carissimi
nella città che scompare

*along along the walls the wind drools the butterfly crawls
over over the city crushed by the feet of these
men in a dry mist
opens the luminous umbrella
it is a sign that he wants to speak
my dear ones in the vanishing city*

5.
i piedi affondano nella terra molle
i piedi si dimenticano dentro la terra molle
smemorato si allontana con le stampe di legno
le gambe cedono a una svolta del sottobosco
qui il suolo rifiorisce tutto a tappeto
c'è una testa appoggiata al davanzale

una lingua si sporge per sete
stracolmo di inganni
paese di Primavera
ricordate

*feet sink in the softest earth
feet forget inside the softest earth
oblivious with wooden crutches one slowly disappears
legs are yielding at a curve of the undergrowth
here the soil blossoms feigning a coloured carpet
here is the head leaning against a window-sill
a parched tongue protrudes
overburdened with deception
land of Spring
do you remember*

6.
isole cariche di verzura galleggianti
navigano nell'aria isole lente
il moto soffia nella verzura debole vento
uomini e donne distesi sulle pietre guardano
isole sospese di celeste verzura
uomini e donne galleggianti guardano in alto
non cadono doni né frutti
è una visione per tutti

*floating islands laden with foliage
in the sluggish air soaring islands
a motion blows the foliage with a feeble wind
stretched on stones men and women regard
islands of celestial foliage suspended
floatingly men and women look up
neither gifts nor fruits are falling
it is a vision for everyone*

7.
per una stagione in letargo le stagioni sotto la terra
sotto coltri di foglie un corpo multicolore

sogno un sonno celeste bulbi sospesi
voi tutti pronti ad accogliermi
poiché tutto deve essere deciso
appena ci si sveglia

*during a lethargical season seasons under the earth
multicoloured under cover of leaves a body
during a celestial sleep
suspended bulbs I dream
all of you there ready to welcome
me since everything hangs on the reveille*

Utopia del nomade / *Utopia of the wanderer*

4.
lascia alle spalle una terra predata
circondato da uomini disossati dicendo
la ricchezza altrove senza mentire

*leave behind your back a ransacked land
even surrounded by filleted men here you are saying
that wealth is elsewhere and you don't tell a lie*

6.
la città si chiama Immagine non ha limiti
né centri può specchiarsi in se stessa
luogo dove incontrarsi non è dunque
una città ma punto di protezione
porticati o tende luogo vegetale e animale
luogo di acque e coltivazioni uomini
vis'incontrano o lasciano come vogliono si manifesta
il pensiero linguaggio che va preso alla lettera
sistema di piani e curve per scendere e salire
dietro a donne dietro a figli e animali
non esiste proprietà del suolo

*the city is called Image it is centreless
and limitless it can only mirror itself
no place to meet a city but to protect
oneself with porticos and awnings
a city is a vegetal convention or
an animal gathering water resort tilled fields
where you meet men or men leave you
at will
a thought in the city is declared
and the language is to be taken au pied de
a system of planes and curves to go up
or down following our alien women
and offspring and animals
of course the land is common property*

Quale porzione di universo / What portion of univers

*lumache appiccate alle foglie
donne in limitare di doglie*

*ai confini lo spirito si appaga
braccia incrociate sulla piaga*

*l'ospite pronuncia la frase insensata
nel cesso vien finita la verità guastata*

*di rovescio o di diritto non muta il guardare
per capire anche una foglia è necessario pagare*

*al davanzale bianco appeso con un dito
la verità suprema neppure da marcito*

*snails are stuck on stalks
a pregnant woman wails and walks*

*satisfied the spirit turns round
arms are crossed upon the wound*

*the guest's word is full of senseless fire
a spoiled truth ends in the mire*

*one way the other way our glimpse is short and brief
we have to pay to understand a leaf*

*up on the white balcony hanging from its fingers
stands the supreme truth though it cheats and malingers*

Angelo Maugeri
Lettera a Tam Tam

Caro Adriano, i «discorsi a tavola» hanno questo di buono, che aiutano a digerire: mi riferisco evidentemente alla cena dell'8 febbraio scorso dopo l'incontro alla Galleria Duemila. Sicché penso possa tornare utile, almeno per me, qualche altra, e più assimilata, considerazione sulla poesia, o meglio sul far poesia. Direi: qualche ipotesi da verificare, qualche congettura da riscontrare. E in quest'ultimo caso le varianti da stabilire o le lacune da colmare potranno, forse, contribuire in qualche modo a puntualizzare la misura indefinibile delle «aperture» poetiche. I tentativi di conseguire un «linguaggio universale» (presupposto alla «poesia totale») o di assumere un «linguaggio all'infinito», in termini di scrittura / riscrittura, mi pare portino oggi a non altro sperimentare se non la serie indefinita di verifiche e riscontri che aprono la reazione a catena delle successive ipotesi e congetture. Così, in misura crescente e perciò spesso incontrollabile, le aperture e le incidenze si moltiplicano (all'infinito, appunto) facendosi esse stesse carico della loro natura sperimentale; nella situazione in atto mi sembra assai rilevante il fatto che la poesia tenda a istituirsi come scrittura «plurigrammatica», assumendo nel suo specifico farsi il divenire della molteplicità delle proposte, delle istanze e degli stimoli dei vari linguaggi a qualsiasi livello del «gramma»: ana-, audio-, auto-, cripto-, epi-, fono-, foto-, iper-, ipo-, meta-, orto-, pro-, tele-, topo-, (v)ideo-, ecc. Nei nuovi testi, infatti, appare evidente l'interesse degli autori per la logica delle variabili dell'esperienza linguistica e per le procedure, anche elementari (direi primordiali, originarie), della sua strutturazione: dove, fra l'altro, non viene preclusa l'inclusione non dichiarata né taciuta degli enigmi, contemporaneamente alla fornitura delle chiavi

o alla rivelazione spontanea del «gioco» in modo da renderne chiare le regole; dove l'enucleazione anche fittizia della dimensione spazio-tempo contribuisce a non smettere il rapporto con le cose, con la natura della propria determinazione e del proprio intervento sulla realtà, a non sfuggire in ogni caso al peso che il rapporto con le cose o con la natura delle cose impone. Attività primaria, questa, che si confronta con la creatività nella misura in cui i materiali, indifferenti ma non refrattari, entrano in interferenza e finiscono col sintonizzarsi sulla medesima lunghezza d'onda. E non v'è fuga dalle cose, che anzi le strutture primordiali, originarie, ne evocano il significato profondo, il meno apparente ma anche il più rivelatore: ciò che sta, appunto, oltre la loro costruttiva o catastrofica presenza, le loro ambiguità esistenziali, le loro contraddizioni ideologiche. Così io ritengo importante la concretezza dei materiali disponibili, anche se la ricerca dei materiali non può fermarsi né ai materiali né alla stessa ricerca dei materiali. La catena operativa sarebbe questa: inventare, non solo scoprire; modificare, non solo inventare; manipolare, non solo modificare. Il superamento dei dati materiali, li fa passare per così dire da uno stato «grezzo» a uno stato «lavorato», fino a metterli in grado di sviluppare, in sintesi, un linguaggio tendente a varcare l'impiego puramente «meccanico» dei materiali linguistici per arrivare a produrre una certa quantità di nuova (imprevista o forse imprevedibile) energia semantica. Linguaggio-energia, dunque, che affronti il problema della comunicazione superando «immediatamente» gli schemi convenzionali e i diaframmi critici. Perciò, quanto alla questione arte / ideologia, mi pare sufficiente notare che su parecchi equivoci di fondo si è esercitato in Italia il dibattito culturale post-crociano: non ultimo quello per cui, ribaltati in senso materialistico i termini della questione, è stata perpetuata quella medesima tradizione riduttiva dell'arte e, in definitiva, della stessa ideologia. Resta

ancora molto da verificare nelle poetiche che si sono succedute in Italia, e non solo in Italia, negli ultimi trent'anni in termini di convivenza (e convenienza) più che di coesistenza. In molti casi il *pastiche* è stato più ideologico che linguistico o stilistico. L'ideologia da *terminus a quo* è stata assai spesso intesa come *terminus ad quem* e la situazione non è servita certo ad accelerare, accanto alla definitiva liquidazione dell'arte come linguaggio dell'assoluto e della bellezza o della bellezza assoluta, la riflessione sui motivi rappresentativi dell'ironia e della negazione, dove vale l'elogio dell'ombra, del negativo, della cartacarbone, del calco vuoto della realtà, della faccia nascosta della luna. Fra ideologia e arte non v'è opposizione «storica», ma si tratta di attività la cui interferenza diventa un fatto autonomo dal momento che l'ideologia dell'artista può «mediare» la fruizione dell'opera come l'ideologia del critico o dello storico. Per quanto mi riguarda, oggi la poesia è poesia che fa se stessa, che si pone come autoinvenzione, autoscoperta, automodificazione, automanipolazione. Poesia consapevole di sé, della propria essenza e della propria esistenza; attività presente a se stessa nel suo essere qui e ora storicamente determinato. E in questo, la sensibilità intuitiva del poeta varca la soglia della subcoscienza per occupare interamente il territorio della propria coscienza, filtrando attraverso il setaccio della consapevolezza l'affiorare indistinto, ermetico, della parola o delle forme della parola. Voglio dire che ogni operazione poetica viene eseguita all'interno della stessa operazione poetica mentre se ne approfondiscono le ragioni e se ne rende più chiara la comprensione. Cioè: poesia non è il piombo fuso gettato nell'acqua la notte di capodanno, né la forma del piombo solidificata nell'acqua. Direi che, a questo punto, poesia è piuttosto l'acqua tutt'intorno alla forma del piombo, l'acqua tutt'intorno «agita» dalla forma del piombo. La notte di capodanno è, semplicemente, l'ideologia. *Angelo Maugeri*

Guido Davico Bonino
Prima cronaca generale
Geiger

A questo libro spetta la sorte comune delle opere animate dal demonismo energetico, ovvero il merito di poter trasformare, col solo tocco della vigilanza critica, automatismi linguistici in scorie inutilizzabili. Davico Bonino è l'autore e l'artefice di una fusione, di un crogiolo alchemico in parte sottratto alle rivendicazioni junghiane, dove per linee interne quella che poteva passare, fino a ieri, per poetica, si trasforma in parodia dei propri intenti, con implicita estensione a motivi politici. E' intuibile, intanto, che il civilismo ottocentesco non ha più alcuna cittadinanza possibile in poesia se non nella «barbara» rinuncia allo strapaese, fosse pure sabaudocrepuscolare, divenuto inimitabile ed inesplicabile ai lumi storici di tecniche linguistiche evolutive. Il prestito prolungato nei confronti di espressioni filologicamente alte, ma rastrellate in contraltare sul registro del parlato comune,

servirà da premessa alle intenzioni narrativamente programmatiche di Davico Bonino. «Non si sogna a vanvera»: ambivalente affermazione sulla depotenziata normalità dell'esistenza, dove il franamento della ragione è constatabile ad ogni istante. Nessun gesto di questa «cronaca» si regge in autonomia e l'analitica enumerativa dei suoi elementi diaristici disamplifica esperienza ed azione. La poesia così non potrà che sistemarsi entro una categoria del «negativo», dove il rifiuto è divorato punto per punto nell'incalzare di forme mai riposate. Veglia e sogno, pur intenzionalmente mescolati ed indistinguibili, restano dunque non il segno di una reintegrazione, di una scissione colmata, ma il presupposto di una realtà ineffettuale. La risoluzione della spaccatura psichica e mondana non è possibile né per via di razionalismi, alla Valéry (con Cartesio, magari nel retroterra), né per via di intuizionismi alla orientale. La voce del poeta non cessa di risuonare innaturalmente, l'incubo vagamente teratologico ha contaminato di vez-

zi ellenistici la insensatezza delle mitologie quotidiane. Dove cessano le certezze, è consentito almeno stendere una mappa linguistica punteggiata d'interrogativi; e questa *Prima cronaca generale* non sfugge al gesto inquisitivo che si riascolta nella continuità di una ingrata retorica. Anche certi momenti particolarmente assorbenti, diversamente accelerati, come le *Tre profezie* che riannodano le due sezioni più « individuali » della prima parte (*Somnia, L'immagine fraterna*) con le altre della seconda dove la prospettiva è più metacritica, anche questi ed altri più involgariti, non escono dalla instabilità calcolata di un processo coatto della scrittura; dove, ancora, la visibilità è scarsa tra immagini pubbliche e private, tra percezioni diurne, notturne e crepuscolari. Davico Bonino ha naturalmente le sue « ragioni », che sono poi quegli interrogativi di cui si diceva, rivolti sul « che fare », ma già anteriormente al consuntivo, o più esplicitamente « cronaca », di un vissuto che non è tale, che non lo è mai stato. Simili presupposti hanno ovviamente il limite

ed il pregio di essere strettamente collettivi; solo così possono rimpolpare la volontà operativa di una scrittura che è in qualche modo sentita come il segno e lo strumento, difensivo ed offensivo, del gruppo. L'irrigidimento del codice che affila le armi per una lotta non verificabile immediatamente, posticipa il gioco plurale di una verità « altra » che la poesia trattiene comunque alla sua portata. Ma già fin d'ora non può mancarle il sostegno, morale ed estetico, del lettore.
(C.A.Sitta)

Elio Di Piazza
Gentile sorveglianza

Gaetano Testa
L'idea del consumo
Flaccovio

Un libro che si nasconde dietro un possibile teorema e un possibile dizionario, due tesi e due autori che ironizzano sul linguaggio pedagogico della società e servendosi dello stesso ritmo di scrittura lo ripresentano, in chiave di mancanza di senso, con connotazioni che per questo ri-

baltamento sono di volta in volta esercizi zen, fatti memorabili, epigrammi in prosa, battute di spirito « altre » e insomma un naufragio nell'allegria di un potere demiurgico che vuole essere contagioso. Questo libro non è un libro a quattro mani anche se fa di tutto per esserlo o diventarlo, possiamo dire che Elio Di Piazza è meno « scanzonato », e che invece Gaetano Testa è così « spigliato » nel suo favoreggiare da costituire l'altra faccia della medaglia (e in questo senso il libro non è a quattro mani ma a due facce). Mi rimane da parlare della vocazione apocalittica dei due autori, come certi frammenti teatrali giocati sulla « repartie » la dimostrano. Ci sono una quantità di spunti « culturali » che servono alla velocità e all'effetto *slapstick-comedy* dell'azione linguistica, tuttavia con risultati meccanici sui quali, al di là di una scelta degli autori, pesa l'atmosfera di una situazione culturale chiusa. Ma c'è anche una soluzione positiva, il gioco senza scopo del parlare fine a se stesso?
(G.Niccolai)

Franco Scaglia
Ritrevacos
Marsilio

E' un'avventura, uno sbocco seriale di un ironico onirismo, o un autentico racconto-poesia? Tutte le ipotesi potrebbero volgere a un unico nodo convergendo sul P (protagonista?) che perde e riacquista forze e vitalità straordinarie mentre cerca invano un misterioso « luogo di nascita ». Ma lo schieramento ora grottesco ora divertito di odissee e di iliadi in cui mirabolanti faccende cinquecentesche trovano la via per giungere fino a noi, non si distacca da un primo livello di divertimento orale: la narrazione come filastrocca, a volte anzi la filastrocca e la rima ad uso della narrazione. I materiali favolistici, avventurosi, mitologici, erotici, accostati e sovrapposti, accennati e abbandonati e ripresi, dallo Scaglia, certamente sono innumerevoli: col pericolo della ripetizione e della stanchezza, quando a sostenerne la mole non interviene una sorvegliata scelta linguistica, meglio, una linea strutturale

precisa. Avviene allora come se lo scrittore avesse avuto urgenza assoluta e imprevedibile di accumulare materiali narrativi senza preoccuparsi d'altro che di allinearli orizzontalmente, tentando il tema dell'epica senza verso, o con pochi versi che dovrebbero aprire la strada. O forse *Ritrovacos* è il paese del dopo-avventura, il dopo-Calipso? Sarebbe, chissà, una lunga e destrutturata metafora giovanile, una nostalgia di racconto e d'invenzione, un desiderio di «parole» senza «parola»? (G. Finzi)

Nicola Paniccia
Oggetto linguistico
Geiger

La frequenza con cui la rappresentazione di fine-evo ci assilla nelle sintomatologie contemporanee non poteva ignorare l'anomalia di una ragione sclerotizzata e in stato d'assedio intorno al linguaggio morto delle transazioni sociali. In questo suo libro Nicola Paniccia si serve di una tecnica ovvia e minacciosa di «cool assemblage» per

immobilizzare il procedimento riproduttivo di demenziali scorie verbali prive di vita. Ma l'obiettivo colpito è altrettanto facile che inestinguibile: giocarlo sull'incastro dei suoi modi abituarini significa, per Paniccia, convogliarlo nei binari morti del «managing» che accumula stoltamente materiali per l'uso pseudo-utilitaristico di un sistema che ha asservito le umane scienze. L'oggetto linguistico che qui entra in primo piano funziona con la capziosità di una macchina da tortura, macchina totalitaria e programmata, messa davanti agli occhi senza alcuna kafkiana indulgenza. Il Mito dell'Organizzazione si presenta col volto della propria apparente sistematicità: prende ed assimila, distorce e elimina e, soprattutto, chiude ogni spiraglio a ciò che è diverso. Siamo, con Paniccia, oltre ogni pretesa di restituire dignità estetica o persuasione di segno negativo al lessico orribile del funzionalismo aziendale. Il libro si limita a proporre un modello dell'esclusione, più che a rivelare la via di una possibile sottrazione agli obblighi «oggettuali» della lingua. Non è facile,

così, restando entro lo schema di lettura proposto dalla successione testuale, sottrarsi al senso di morte, di assedio, di «fallout» consumato; non è facile e non deve esserlo, se la reazione dovrà comportare una risposta adeguata. Il freddo che emana dalla meccanica successione di stereotipi linguistici si ribalta nell'attrito di esperienze esacerbate e alla portata di tutti. L'oggetto linguistico ruota su paradigmi tutt'altro che misteriosi. Ciò che ognuno dovrebbe sapere a livello sociale, riposa sul mito di «tecniche particolari di analisi»; nella lettura proposta, Paniccia induce fortemente in sospetto sull'esattezza di un dizionario basato sull'afasia. Esisteranno poi queste «tecniche» sbandierate dal sistema? e, ciò che importa, non si restringe invece l'area, sufficientemente divulgata ormai, in cui una poesia legata a formule di comportamento linguistico trovava le proprie ragioni? Il distacco dal mondo burocratico esige almeno motivazioni sufficientemente lontane da una didattica della messa in evidenza dei codici; come anche dal facile mime-

tismo che si presenti con la risposta alternativa preconfezionata. In questa chiave, una poesia che si opponga ai ruoli sistematicamente svuotati del linguaggio reificato sarà l'opposto che non si vede, o la conservazione impossibile di una purezza innominata. Si resta così, con Paniccia, dentro l'impressione di dover condurre sempre una battaglia campale, un rovesciamento più esatto per una poesia affrancata dai mali del secolo. In definitiva questa operazione consiste nell'aver spinto l'assurdo fino all'evidenza e la evidenza fino all'assurdo, entro le ferree leggi del kitsch. (C.A. Sitta)

Antonio Porta
Week-end
Cooperativa scrittori

Per la poesia di Porta il paradossoso, quel paradossoso che sembra indispensabile ormai per rendere plausibile ogni discorso sulla poesia, potrebbe cominciare dalla definizione della parola «paradossoso» stessa come «asserzione incredibile, in netto contrasto con la

opinione comune». Proprio come il titolo di questa sua ultima raccolta di versi è abbastanza credibile e comune e ovvio da rasantare la sigla visionaria. E poi si può aggiungere che *Week-end* è un libro che rinuncia al paradosso soltanto cercando la possibilità di rinunciare all'uso di quel tipo di materiale linguistico che costituiva la sostanza irritante e violentemente « presente » del volume precedente - *Metropolis*, Feltrinelli 1972 - sempre che per Porta, anche per il Porta di oggi, questa sia una rinuncia possibile, plausibile o logica. E già da *Metropolis* - in cui « dominava l'altrui brusio definitorio » (come scrive Maria Corti nell'introduzione a *Week-end* cercando di stabilire che cosa può stare « a monte di *Metropolis* ») o in cui (come ho scritto in altra sede, cfr. il *Verri* n.38) si poteva assistere a un « eccitamento del balbettio mentale » - a questa raccolta di poesie scritte tra il '71 e il '73 i legami, se sono come è giusto spezzati dal punto di vista ideologico, sussistono ancora dal punto di vista lessicale. A questo proposito (da un punto di vista logico,

plausibile o possibile) mi sembra abbastanza importante notare che Porta non ha mai voluto tradire una sua fondamentale vocazione, forse cинicamente trobadorica o forse misteriosamente asettica, di « cantore » di luoghi comuni privati o privatissimi ma istituzionalizzati in codice (e in versi), nemmeno quando il punto di partenza e quello di arrivo del testo coincidono con una dimensione « sociale », come accade non soltanto per *Week-end* e per *Metropolis* ma anche per tutti i libri precedenti, nei quali, se ce ne fosse bisogno, questa vocazione proverebbe che per la poesia l'unica tensione possibile è quella che può scattare dalla contraddizione tra « il poeta accosciato sull'immondezza » e tutto il resto, compresa la utopia. Del resto Porta non ha potuto fare a meno di parlare del *Linguaggio della poesia* (è il testo da cui ho tratto la citazione appena fatta) e cioè di pensare a introdurre in un libro così scopertamente oggettivo (se questa oggettività è soltanto il medium che l'autore ha scelto per sé e per il lettore) una parabola sul poeta, sulla sua funzione,

o sulla sua impassibilità (o impotenza?). Si tratta di una parabola tanto trasparente che trasforma l'allegoria su cui si basa in semplice parafrasi del procedimento creativo, e qui davvero la differenza con *Metropolis* salta agli occhi, perché in quel libro si trattava piuttosto di una parabola sul non fare poesia, sulla sostituzione del silenzio mediante il balbettio mentale, appunto, o comunque di singolarità negativa vissuta (volontariamente) esclusivamente a livello di coscienza linguistica. Dunque mi sembra di leggere bene la Corti quando afferma che a Porta « il senso generale delle cose viene solo dalla luce suprema che sanno dare certi attimi della propria vita » ma nello stesso tempo mi pare che *Week-end*, come *Metropolis*, e come del resto i libri precedenti di Porta, non facciano in alcun modo saltar fuori dal senso generale delle cose una specie qualsiasi di illuminazione, di verità, o almeno di certezza. Il paradosso è qui, perché se la poesia di Porta ottenesse simili « risultati » il gioco sottilmente e violentemente ambiguo

che l'ha sempre animata (o violentata) cesserebbe di colpo, lasciandoci inermi, noi e il poeta (noi *autori* e il poeta *lettore*) di fronte al testo, finalmente chiuso e definitivo. Ma giustamente se la Corti analizza il testo come prodotto finito (senza ovviamente dare per scontate le « garanzie » che il testo come prodotto finito sembra fornire alla critica testuale, visto che ovviamente in questo caso errori e omissioni *dell'autore* appaiono certamente probabili) al critico di estrazione fenomenologica finiscono con l'interessare, piuttosto del prodotto finito, i particolari che coinvolgono gli elementi irrisolti, in divenire, ancora « possibili » o da « inventare », uno spazio cioè nel quale non è detto che il discorso sulla poesia debba, per giustificare il « rigore stilistico » della poesia stessa, essere potenzialmente definitorio. Nel Porta, direi, anche in *Week-end*, si ha l'emergenza di questa « non scelta »: abbiamo, è vero, l'abolizione dell'uso del linguaggio parlato, anche se in vari punti esso riaffiora come conseguenza dell'uso della prima persona,

in *Autocoscienza di un servo* per esempio, ma c'è anche l'appropriazione altrettanto esatta e priva di parsimonia linguistica di un lessico corrosivamente «alto», e drammatizzato; forse non frammenti di recupero, ma certo simili a frammenti di recupero, questi addebiti che il testo rende credibili lasciano nel lettore quel minimo di morbosa curiosità che rende possibile il delirio. Ma quale delirio? Anche l'*Utopia del nomade* è un delirio (e un delirio che pare d'occasione, in quanto questa poesia è apparsa per la prima volta in *Utopia rivisitata*, Almanacco 1974, Bompiani, ma una poesia d'occasione è sempre più rivelatrice delle altre, credo). E questo testo dimostra abbastanza chiaramente l'intenzione di Porta di fornire una versione tutt'altro che delirante di quella crisi di significati primari che costituisce l'incentivo per il delirio del lettore, una volta che si sia stabilito, come il testo lascia supporre, che il nomade debba essere identificato almeno in uno dei personaggi presenti per forza sulla scena: dati come scontati il poeta e il lettore, allora,

emergono ombre cui il linguaggio viene fornito in prestito dal testo: «l'inverno lavorerà al coperto», «il cibo gli verrà dato in compenso», «avrà figli da una o più donne», «la ricchezza altrove senza mentire», «Cattedrale Chimica». Ora queste utopie vengono schiacciate e confezionate (negativamente) ma possono anche apparirci sotto una luce diversa, quella di una messa a punto positiva del mito del nomade, appunto. O del mito dell'*Autocoscienza di un servo* che, come dice la Corti, rivela come «ormai la struttura portante del reale si sia chiaramente figurata al poeta». E se c'è una cosa che *Week-end* tende a porre in primo piano, come raccolta di versi e come «documento» sulla condizione del servo, si tratta evidentemente di un postulato riduttivo e traumatizzante, la nicchia scavata nel linguaggio attraverso vari strati lessicali senza tuttavia la possibilità di giungere a un terreno solido, non franoso. La nicchia, l'autocoscienza, è forse davvero la scoperta della struttura portante, che diventa per il poeta, non tanto, come abbiamo già visto, identifica-

bile con *Il linguaggio della poesia* quanto con il *Rimario*, dunque con un richiamo tutt'altro che ironico al codice chiuso, e, ancora una volta, mi pare, alla protesta (questa sì testuale) sullo schema obbligato e corrotto della comunicazione. Quanto all'ironia, mi sembra chiaro che uno dei dati inediti rispetto al lavoro precedente di Porta è, in *Week-end*, la sua scomparsa se non addirittura la sua negazione. La spia di questo nuovo discorso paradossalmente tragico (rispetto a *Metropolis* il salto è evidente) la si può reperire, si è visto, proprio in *Rimario*, dove è vero che, come testimonia la Corti, c'è la possibilità di sollecitare nel lettore «un numero illimitato di associazioni sintagmatiche» ma è anche vero che questa sollecitazione si effettua nel buio della nicchia linguistica. (A. Spatola)

VANDERBILT POETRY REVIEW

Box 4756, Station B
Vanderbilt University
Nashville, Tennessee
USA

Gian Battista Nazario
Introduzione al futurismo
Guida

Tavole parolibere
futuriste (1912-1944)
a cura di Luciano Caruso
e Stelio M. Martini
Liguori

Tenendo per buono l'assunto che il futurismo possa essere considerato il prototipo del movimento novecentesco d'avanguardia, Nazario intende esplorare quella linea poetica e storica che meglio consenta di attualizzare la discussione sui compiti e le funzioni delle avanguardie stesse. L'arte e la poesia come fattori reagenti (e reattivi) nell'ambito delle istituzioni, culturali e non, erano già, in Marinetti, avvertite nella loro capacità di attuare una prassi che traducesse gli obiettivi del movimento, inteso quest'ultimo quale «gruppo di potere e di pressione». Nazario non accenna a cadere nei luoghi comuni sul carattere conservatore o innovatore del Futurismo; altri criteri, già estesamente presenti nelle metodologie contemporanee, giovano

per una rilettura di Marinetti e tanto meglio se le prese di posizione preconcepite, sia contrarie che favorevoli, sono destinate a cadere. L'autore compie globalisticamente l'indagine sul movimento, prendendolo per il versante, tutto sommato non nuovo ma corretto, di una analisi della incisività politica, pur tenendo in dovuto conto i risultati che numerosi esegeti e interpreti già ci hanno fornito a proposito della validità poetica (vedasi, fra l'altro, il n. 33/34 del *Verri*, su «Lucini e il Futurismo»). Nazzaro tiene a sottolineare il momento «alchemico» presente nella poetica marinettiana, momento ricondotto a una «paura della morte» sentita come elemento propulsore che si tradurrà e si accompagnerà alla esaltazione della macchina, ma restando sempre, in maniera latente, un rivelatore compagno di strada. Il Futurismo ingloberebbe, senza troppe possibilità di esorcizzarle, le molteplici manifestazioni della civiltà tecnologica, nel suo dinamico e convulso processo, soffocando l'inconscio nell'assordante percettività della produzione parolibertistica. E' già,

secondo Nazzaro, il captare quella decomposizione cui andrà soggetta l'opera d'arte nella esperienza dada. Anche l'utopico Stato Futurista resta come sintomo di una condizione in cui l'artista e il poeta rimangono «fondamentalmente espropriati della loro attività fantastica». Scontate tutte le contraddizioni inerenti ogni proposta che verta sulla «soluzione artistica del problema sociale», il critico oggi gioca la carta della razionalizzazione, anch'essa obbligata, dell'irrazionale vissuto dai vari movimenti considerati nel loro contesto. Nelle intense mutazioni avvenute in seguito su quella prima prospettiva, fino alle tendenze più recenti, si insinuerà sempre il tema della libertà, legato, oggi, a uno sperimentalismo in tensione che punta alla metamorfosi dell'oggetto testuale. Quanto poi debbano le avanguardie storiche, nel loro essere «riconsiderate» più ancora che nel loro «revival», alle neoavanguardie, è il tema sollevato da Caruso e Martini nella prefazione all'antologia di tavole parolibertistiche. Il lavoro in sé è frutto di pazienti ricerche per una ricostitu-

zione del corpus andato in parte disperso e frammentato, come è nella regola di simili produzioni; l'occasione sembra essere stata offerta dal desiderio di riallacciarsi al catalogo curato da Luigi Ballerini per la mostra *Scrittura visuale in Italia 1912-1972* (Torino, 1973); la pretesa più modica consiste nell'offrire un utile strumento di consultazione, che comprende anche un'ampia bibliografia; ma l'ambizione vera sta nel riproporre ancora la visualità della scrittura come alternativa alla pagina lineare, venendo buono Marinetti in appoggio alle intuizioni di un Moholy-Nagy o alle sistemazioni teoriche di un McLuhan, come esplicitamente afferma Mario Diacono in un suo intervento che si aggiunge alla prefazione. Ora, sulle scritture visuali e sul «gesto» poetico *Tam Tam* ha già più volte espresso un suo punto di vista, ospitando anche diversi contributi, per cui non occorre riproporre qui direttamente l'argomento. Questa poesia d'archivio costituita dalle parole in libertà rimane in ogni caso definitivamente sfasata da quanto in seguito è stato inteso come

«gesto» poetico, se non intervenisse appunto la mediazione che tra quelle e questo è stata resa possibile e vissuta negli anni sessanta in clima di neoavanguardia. Il libro in sé risulta forse «prezioso» e il Futurismo vi appare irrimediabilmente fissato nella sua «fuga in avanti». Caruso e Martini hanno certo ragione nel rilevare l'immobilismo accademico-editoriale, ma non si vede come le «tavole» possano colmare interamente il vuoto prodottosi per il «logoramento del mezzo espressivo-comunicativo», sia pure attraverso il prodursi di una posteriore situazione di gestualità poetica che, del resto, dovrebbe mantenere le proprie premesse per l'uscita definitiva dal libro. Volendo sfuggire alla stretta comunicativa delle duecento pagine di parole in libertà dell'antologia, occorre forse ristabilire un rapporto più ampio che restituisca in qualche modo i termini in cui la poesia oggi possa agire a diversi livelli. Non è una questione di priorità e nemmeno di alternativa tra mezzi diversi: ma il gesto o l'immagine acquistano un senso, in poesia come nella comunicazione,

se entrano in una dimensione in cui sia presente anche una scrittura che, nel frattempo, sappia esprimere per conto proprio il superamento della crisi. (A. Morselli)

Yearbook 1974
a cura di Jan Herman
Something Else Press

Questo «annuario» si autodefinisce «diario grande e grosso, spontaneo e entusiastico» rifiutando così l'etichetta di «antologia» anche se poi in realtà il volume presenta il lavoro di una quarantina di operatori culturali di varie nazionalità oltre a quella USA. Sound art, cose viste, poesia, natura, proposte, documentazione, risate, prosa, commercio, avvenimenti, cose inaudite, note, riflessioni, interviste sono i termini che in copertina presentano il contenuto di questa opera aperta, di bordo dello sperimentalismo e dei mixed media, riflessioni e constatazioni anche mistiche, impegni anche politici. Si è voluta mantenere nella grafica una spontaneità stampata direttamente in

offset sui testi ricevuti dagli autori, con le correzioni, le annotazioni e i ripensamenti segnati in margine a penna. Forse le due poesie di Kurt Schwitters e di Francis Picabia che rappresentano l'avanguardia storica sono state scelte per il loro contenuto «profetico» e *Mein Merz* di Schwitters è la dichiarazione di poetica del pittore apparsa su *Der Sturm* nel 1926 e carica di quella tipica ironia di chi, venendo continuamente chiamato in causa e malinteso, voglia una volta per tutte, suo malgrado, definirsi: «Se un giorno i divulgatori raggiungeranno la S toccherà a Schwitters. Sì, l'arte è moda». Per la voce «commercio» con *Shit no! Ten years after Boris Lurie*, nel tracciare il profilo del gruppo dei no-artists e cioè di pittori che ebbero la sfortuna di iniziare ad operare a New York alla fine degli anni cinquanta, racconta la storia grottesca della presa del potere della pop art, prima sul mercato newyorkese, poi su quello americano infine su quello mondiale. Si tratta di notizie abbastanza conosciute che Lurie trasforma in un racconto di fantapittura che tra-

scende le regole, i giochi e il malcostume del mercato d'arte, coinvolgendo Kennedy, gli ideali consumistici, l'esportazione della Nuova Frontiera, considerando il fenomeno pop art come un grosso cartello azionario di Wall Street. In una intervista di Dan Georgakas a Burroughs sulle tecniche della rivoluzione e il compito che l'autore si prefisse di svolgere nel suo libro *The Job* (il lavoro di fare la rivoluzione) ci troviamo di fronte a un testo che potremmo definire di fantapolitica ma che è in realtà un esame attento dei movimenti di contestazione degli anni sessanta negli USA e in Europa, degli errori commessi, di ciò che è stato conquistato (la letteratura, l'impegno politico underground non sono soltanto stati digeriti e strumentalizzati dall'establishment ma gli si sovrappongono). Charles Bukowski in *A Poem to Myself* ripropone ingigantiti (come d'altronde fece a suo tempo Mailer in *An Advertisement for Myself*) i suoi valori e i suoi difetti ma soprattutto questi ultimi: dopo quattro pagine di incontinenza orale (Freud), di «machismo», bravate e autoincensatura (appena

tenuta a bada dall'ironia) gli ultimi dieci versi patetici nei quali l'autore si sconfessa ricordano troppo da vicino il semplicistico ravvedersi del malvagio ferito a morte dal buono (il suo alter ego?) in un film western. *Fragments d'Ø* di Roberto Altmann sono un lungo fumetto truculento e beffardo su «oggetti» e «cose» imprecisate che parlano tra loro in un alfabeto forse tibetano e vengono lentamente e inesorabilmente annullate, schiacciate e scacciate dalla cornice dell'immagine da un «altro» segno: pile e pile accatastate di monete (?) pizze cinematografiche (?) nastri magnetici (?) tubi di stufa (?) che con la competenza di una tromba d'aria si appropriano dello spazio per installarvisi poi con la morbidezza di un orologio sciolto di Dalì. Le *Three Small Word Machines* di Bernard Heidsieck sono in realtà giganteschi macchinari fotografati come si vedono sui cataloghi di carta patinata delle ditte che li fabbricano (persino con il tecnico in camice bianco di spalle) e che producono (a scoppio, cucendo o seguendo un complicato itinerario di tubi e pulegge)

segni calligrafici eseguiti dall'autore. Ma si potrebbe andare avanti ancora a lungo a descrivere i numerosissimi interventi concettuali, musicali, visuali ecc. degli autori. Il pregio di questa antologia e la sua novità stanno nel proporre in formato pocket e con la medesima intenzione divulgativa e accessibile (dollari 3.95) un materiale che è solitamente reperibile in edizioni numerate, in cataloghi o comunque in pubblicazioni a circolazione limitata, con uno scarto forse previsto (almeno dall'editore) tra l'antologia e il «nuovo» pubblico. (G. Niccolai)

**CENTRE
D'INFORMATION ET
DE COORDINATION
DES REVUES DE
POESIE**

Etabli par
Jacques Lepage

Abonnement: 20 F l'an

Jean-Michel Place,
éditeur.
33, rue Godot de Mauroy
75009 Paris

Giuliano Della Casa
Alfabeto
Geiger

Il lavoro che Giuliano Della Casa ha svolto in *Alfabeto* si semplifica nella realizzazione in forma poetica di segni grafici, o meglio, calligrafici, non fittizi o falsificati, ma reali, effettivi. I segni, in questo caso, sono le lettere dell'alfabeto, che si susseguono nel solito ordine, ma che, così isolate, formalizzate attraverso l'estrazione da un preciso o casuale contesto (brano di scrittura dell'autore stesso), perdono la loro prestantza codica e vengono riproposte sotto forma di organismi più efficaci, suscettibili, a loro volta, di districarsi dall'usuale alfabeto, per inglobarne uno nuovo, in una forma simbolica, meno articolato, più intimo e personale (a cui, del resto, fa pensare l'acrostico introduttivo di Adriano Spatola). Ciò che conferisce realtà e poeticità a queste sottilissime poesie visive è la diretta consapevolezza che l'autore ha di esse e della realtà estetica che evocano. I grafi, nella loro at-

tuazione concreta, superano la barriera fonico-grafica per imporsi come neutralizzanti di ogni opposizione fonematica e grafematica. Essi si identificano e si interscambiano virtualmente a livello *-etico*, contrastando la storica proprietà commutativa della loro realizzazione orale (foni), riconoscibile solo fonologicamente, cioè solo a livello *-emico*. I segni - qui sono scelti, ma in realtà lasciano intravedere la loro identica e quotidiana riproduzione - sottolineano la volontà, da parte dell'autore, di imporsi, davvero in maniera piuttosto elegante, alla convenzionalità segnica del codice, ai cardini della propria realtà sistematica. Per cui, trasformate, o modellate dall'operante immediatezza richiesta dall'io, riconosceremo, nelle medesime realtà grafematiche che si manifestano con esiti fonici diversi (v. le somiglianze di *a* con *d, n, u*; di *b* con *h*; di *g* con *z*; di *l* con *p*), una poetica, e forse ironica considerazione dei segni alfabetici. La stessa ironia è presente nella *composizione* del messaggio poetico, che si strutturalizza sul piano visivo, e

non su quello semantico, pur presentando, come realtà poetica ed estetica da riscoprire, il segno grafico nella sua più elementare interpretazione. Scrive Max Bense: «La trasformazione di elementi materiali e estensionali (suoni, colori, tratti e parole) in "segni" è il primo decisivo processo attraverso il quale una situazione fisica si tramuta in una situazione estetica. Noi parliamo di una "trasformazione estetica" di primo grado. Il procedimento di classificazione dei segni o meglio l'introduzione della "funzione triadica del segno" nel processo artistico descrive dunque una realtà materiale estensionale proprio come *realtà estetica*». Non dimentichiamo comunque che il segno, così valutato nella sua autonomia estensione, doveva apparire come elemento poetico e mitopoietico anche ai primitivi. (D. Benati)

LETTERA

Spartaco Gamberini
University College
Cathays Park
Cardiff (GB)

Pianura

a cura di Sebastiano Vassalli
Ant. Ed

Pianura: come dire «tabularasa», oppure «piattaforma», o forse: «piazza pulita», nuovo spazio dove la letteratura sia prassi che freni l'alluvione iperalfabeta e, insieme, serva da «catacomba», visto che «l'enorme espansione dell'accademia, con la conseguente richiesta di saggi per incarichi e docenze ha prodotto crisi della carta, aumento vertiginoso dei prezzi e allagamenti e frane dove più dissennato è stato il taglio de' boschi» (quando il paradosso diventa attuale in chiave ecologica). «Pianura» tra virgolette, insomma, come volto catalettico ma espressivo di una letteratura che sopravvive chiusa in libretti, ciclostilati, autoedizioni con tirature minime lette dai soliti pochi-ma-cattivi e ignorate o cestinate dai molti-ma-buoni? Pianura battuta dai cattivi, perciò, da iloti venuti alla luce dalla palus putredinis dopo che l'aria fu così rarefatta da provocare asfissie a catena? *Pianura*, a questo punto dovrebbe essere

chiaro, è terreno di verifica e ricerca, punto di partenza per un'operazione, quale è quella dell'antologia, che non vuole tanto essere un pretesto di scelte quanto disporsi come movente ai fini di una più vasta dinamica di combinazioni creative, dove Davico Bonino sta a Vassalli come Albertazzi a Orengo, Greppi a Perrotta, Accattino a Biondi. Ne consegue il documento, redatto a più mani, di un clima culturale anche storicizzabile, con implicazioni non estranee alla riflessione estetica, iniziata già negli anni sessanta, e tendenti a smussare l'etichetta di «sovrastrutturale», applicata alla letteratura, esprimendo il carattere del sistema secondo tempi diacronici, nei quali l'autore ha un ruolo preminente a seconda del potenziale creativo in grado di esprimere, preso atto dell'emarginazione dell'arte da parte dell'epoca di produzione capitalistica. Un lavoro come quello di *Pianura* esprime sostanzialmente ciò, al di fuori dei problemi di «valore» o di codici meccanici stereotipati, con attitudini informatrici di tutto un tempo e, se vogliamo, di una certa

generazione che aveva già intravvista la cruna dell'ago, attraverso cui respirare, nel buio della catacomba. I materiali pubblicati da *Pianura* vogliono rappresentare non soltanto la nuova temperie ma contribuire a causarne una nuova: si spiegano così l'ovatta introvertita di Albertazzi, la logorrea culta e allo stesso tempo folklorica ma piacevolissima di Vassalli, il contrappunto di Orengo, le bilanciate proporzioni di Accattino, il respiro lungo di Biondi, le cesure di Greppi, le sincopi di Perrotta e la rotondità espressiva di Davico Bonino, autore di uno dei pezzi più belli dell'intero brogliaccio antologico. E chissà che così la figura dell'*autore-stregone*, circondata da un'aura mitica dai riflessi ottocenteschi, non stia, in questi anni settanta, per essere soppiantata ancora una volta dall'antologia, momento di verifica del rapporto interpersonale. (S. Lanuzza)

TXT

Directeur: C. Prigent
23, rue du Nivernais
35000 Rennes, Francia

L'altra America
negli anni sessanta
volume due

a cura di Fernanda Pivano
Officina Edizioni

Ora che è uscito il secondo volume di questo ponderoso lavoro diventa possibile capire di che tipo di lavoro si tratta. Anzi, si comincia a capire che il genere antologia le sta stretto, scomodo. Antologia di che cosa? Non è una antologia di un genere di letteratura, perché la letteratura underground fortunatamente non è ancora riuscita a diventare un genere. Questa forma di coerenza con le ipotesi iniziali l'ha mantenuta. E' allora un'antologia di un periodo, ha strettamente a che fare col fattore tempo, un fattore tempo rigorosamente precisato e ben documentato: gli anni sessanta. Lo sforzo della Pivano è stato tutto teso a riprodurre in tutta la sua polivalente, variegata, colorata anche lussureggiante sfaccettatura il fenomeno straordinario di quegli anni in America. Uno sforzo immane, senza dubbio, e che forse non è stato ricompensato in adeguata mi-

sura. Ma intanto alcuni fatti cominciano a saltare agli occhi: in queste pagine i termini letteratura, documento storico, romanzo o racconto non hanno consistenza. La precisazione dei generi letterari risulta impossibile, a meno di non volere costruire una nuova forma di casistica. E questo è stato ottenuto lasciando ai vari testi tutta la contestualità che avevano al momento in cui sono apparsi. Per costruire la sua antologia, la Pivano non ha lavorato coi noti concetti occidentali, ma sembrerebbe che si sia lasciata guidare intuitivamente da ogni singolo fenomeno che le capitava di incontrare sia dalle pile di materiale ammucchiato in casa sia dagli incontri, dai viaggi, dalle telefonate, ecc. Sforzo immane, ancora, perché avendo capito che era impossibile appoggiarsi anche solo in minima parte a un qualsiasi apparato critico già consolidato - a meno di accettare coscientemente un certo numero di tagli - si è affidata alla propria attenta appassionata partecipazione non di spettatrice, ma di attrice militante anche lei dentro al movimento che voleva docu-

mentare. Il giudizio sul periodo e sui singoli testi è rimasto aperto affinché si formi o nel prossimo futuro o nella mente del lettore sulla base di tutte le indicazioni e le suggestioni contenute nelle pagine di questa «anormale» antologia. (M. Graffi)

Gianni Toti
Chiamiamola Poemetanoia
Carte segrete

Setacciamento nella disseminazione, raccolta come «raccolto» poemetanoetico tra lapsus e anagramma lucidamente sezionati dall'intelligenza ingegneristica di un poetanagrammatore politicizzato, sorta di Jarry italiano che interpreta occasioni esistenziali e storiche, ecologo dell'ideologia opposto all'«inquinamento di notizie» e ai pestiferi «prosopoeti» che tanto ancora aduggiano la nostra repubblicina letteraria. «La paginetta scritta a squarciagola» e, insieme, letta in termini demistificanti è il fine sostanziale del formalismo totiano, la cui alternanza ritmica si lega intimamente all'identità

connotativa della parola e alla sua lettura nello spazio-tempo posseduto dal corpo che pulsa, deambula, reagisce in fasi anteriori alla poiesi e organizzate sulla traccia scomposta delle sillabe. Il verso si fa così leggere dalla sua stessa tessitura sonora non divisibile in toni ma variata dalle scansioni cineticamente organizzate in intermittenze, intervalli, ritorni, combinazioni sillabiche, fonemi appuntiti e prorompente. L'indiavolata prosodia di Toti altera irreversibilmente l'intonazione del parlato e determina una lingua sottilissima, astuta e ghignante, che la cesura non ha il potere di depistare, soltanto ne sospende il negativo «impressionato» dalla nevrosi onnivora dell'autore. Nevrosi che violenta la regione devastata e devastante della letteratura moderna, dove la poesia si vede sospinta nella geenna delle carte stampate (per lo più sempre «segrete») e stigmatizzata come «parte maledetta» nella radura cartacea dei mass media, padroni di un capitale linguistico che Toti cerca di sconvolgere o espropriare mediante lapsus organici e ironie tra il meta-

GRANITE

Number 7/8 Spring 1974

A Portfolio of Italian
Poetry in Translation

Alfonso Gatto
Cesare Pavese
Rocco Scotellaro
Nelo Risi
Bartolo Cattafi
Lucio Piccolo
Andrea Zanzotto
Adriano Spatola
Giovanni Giudici
Gilberto Finzi
Franco Fortini
Corrado Costa
Antonio Porta
Primo Levi
Beniamino dal Fabbro
and others

Editors: George M. Young, Jr.
& Anselm Parlatore

Granite Publications
Box 774, Hanover, N.H.,
03755 USA

fisico e il politico, le quali, scrutando crudelmente la realtà secondo le procedure di un rinnovato materialismo dialettico, rivelano piena e lampeggiante la sfera logocentrica che risucchia coniugazioni e significati sparsi nello spazio franco, luogo sacrificale dell'Io. Dall'intuizione idealistica all'interrogazione materialistica, dall'implosione all'esplosione, cioè alla rimozione, l'intransigenza del discorso poemetanoetico assume il significato dell'offesa estrema sostenuta da un razionalismo spinto fino a conferire alle parole parvenza di autentici oggetti dalla corpora fisicità estetica che trasforma in « qualità » la « quantità » dei vocaboli e in « avvenimento testuale » l'accumulo manipolato dei neologismi. Sullo sfondo dell'effettualità sperimentale, la metanoia rimane il corpo estraneo che trae alimento dalla rovina dei significati linguistici e da obsolete quantità lessicali sconvolte dalle totali modificazioni di un linguaggio d'uso (« lessico materiale ») di cui il poeta è strutturatore non casuale e filologo assai occhiuto che persegue la poeme-

tanoia per non lasciare cieche le proprie visioni ma poggiarle a un positivismo logico legato alle cose nominate o possedute dai sistemi verbali. Affermando allora la propria funzione perfettamente triadica tracciabile fra ben precisi livelli (il *verbale*, il *visivo*, il *vocale*), il testo di Toti, mentre afferma la propria prassi sperimentale - unica speranza materialistica per la sopravvivenza della poesia - dispone per la letteratura contemporanea una propria autonomia « costellazione » topologica alla ricerca di nessi oggettivi e pregnanze materiali che offrano praticabili soluzioni di continuità.
(S. Lanuzza)

CREER

poétique
créationiste
constructiviste
sygraphique
verbophonique
pour tous
renseignements

Arthur Petronio
« La souleïado »
Les Taillades
84630 Francia

Raymond Roussel

LOCUS SOLUS

seguito da

COME HO SCRITTO ALCUNI MIEI LIBRI

In appendice

Concezione e Realtà in Raymond Roussel
di Michel Leiris

A cura di Paola Dècina Lombardi



GIULIO EINAUDI EDITORE

**corpus
scripsit**

C.Marcello Conti
Corrado Costa
Giulio Leoni
Giulia Niccolai
Nicola Paniccia
Carlo A. Sitta
Adriano Spatola
F.Tiziano
Giovanni Valle

Nanni Cagnone
Tomaso Kemeny
Giovanna Sandri

Adriano Accattino
Raffaele Perrotta
Sebastiano Vassalli

Maurizio Cucchi
Angelo Lumelli
Piera Oppezzo
Valentino Zeichen

*Lecture di testi poetici
a cura di Nanni Cagnone
Galleria La Tartaruga
Roma, 3-6 giugno 1975*

invisible city

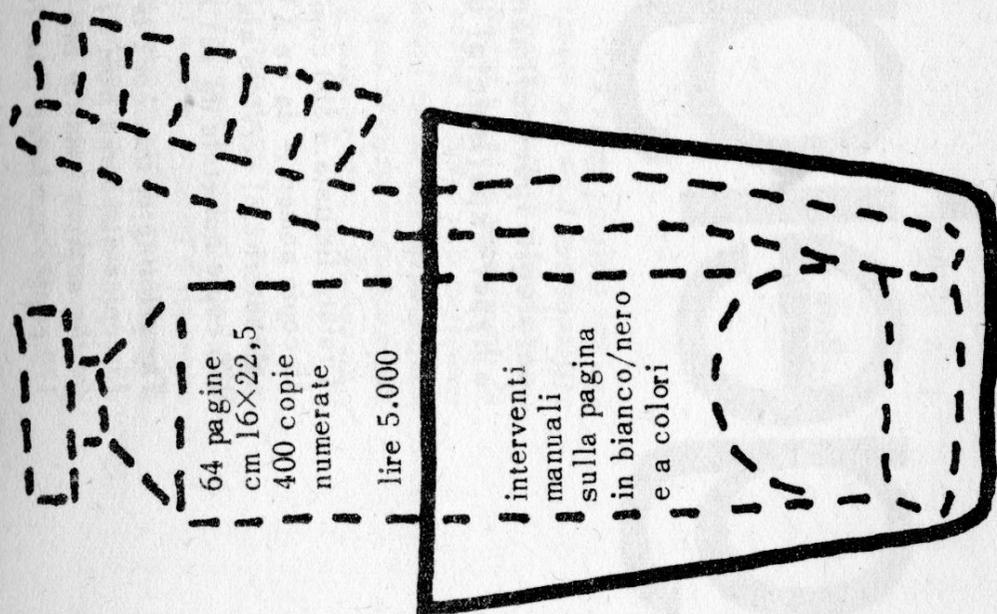
a tabloid
of poetry
translations
reviews
and statements
edited by John McBride
and Paul Vangelisti

red hill press
6 san gabriel drive
fairfax california 94930
USA

Giulia
Niccolai

POEMA &
OGGETTO

geiger



geiger n. 6

antologia ipersperimentale
a hyper-experimental anthology

Tiratura limitata a 300 copie numerate così divise:
15 copie numerate da I a XV per l'archivio; 115 copie riservate
agli autori e al servizio stampa numerate da 016 a 0130;
170 copie numerate da 131 a 300.

*The printing of this book is limited to 300 copies so divided:
15 copies numbered from I to XV for the archives; 115 copies
for the authors and for the press numbered from 016 to 0130;
170 copies numbered from 131 to 300.*

Pagine oggetto con interventi manuali di vario tipo (piegature, fustellature, cuciture a graffa, frammenti di colore, puzzles mobili inseriti nella pagina, rincollature con tesa film) numerate e firmate; collages in trecento esemplari diversi l'uno dall'altro numerati e firmati; pagine con disegni e scritte a mano, con ghirigori ripetuti a mano trecento volte, numerate e firmate, oltre a testi, poesie, interventi critici ecc.

Object-pages with several kinds of manual interventions (foldings, perforations, staplings with clips, colour fragments, mobile puzzles contained in the page, pieces of paper put together with tesa film) numbered and signed; pages with drawings and inscripti as done by hand, with doodles repeated three hundred times and done by different one from the other, numbered and signed, and texts, poems, critical notes ecc.

pagine 136

Lire 15.000

numero 8

Il verri 1956-1974 Indici generali

Aneschi: Sugli specchi deformanti
Vetri: Il verri, alcuni temi
e una « questione »
Recensioni, segnalazioni, notizie

dicembre 1974

il verri

rivista di letteratura
diretta
da Luciano Aneschi

EUROPA CAVALCA UN TORO NERO

un disco dedicato alla coscienza civile
e all'impegno antifascista nella poesia della
neoavanguardia italiana

a cura di Adriano Spatola

testi di Antonio Porta, Alfredo Giuliani, Giorgio Celli,
Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Giuliano Gramigna,
Edoardo Sanguineti, Lamberto Pignotti, Corrado Costa,
Franco Beltrametti, Adriano Spatola, Cesare Vivaldi,
Giuseppe Guglielmi

*musica di Vittorio Gelmetti, voci di Dina Braschi e
Emilio Cappuccio, flauto: Nicola Samale, violino:
Massimo Coen*

edizioni record executive

lire 5.000

E' possibile acquistare questo disco anche presso le
Edizioni Geiger, via Luisa del Carretto 44, 10131 Torino,
c.c.p. 2/27612.

paul vangelisti il tenero continente

Paul Vangelisti è nato a San Francisco nel 1945 e vive attualmente a Los Angeles. Ha pubblicato numerose traduzioni di poeti italiani contemporanei e ha curato, per il Pasadena Museum of Modern Art, l'antologia *Specimen 73* sulla *Southern California Poetry*. Come poeta, ha pubblicato i seguenti volumi: *Communion* (Red Hill Press, 1970), *Air* (Red Hill Press, 1973) e *The Tender Continent* (Chatterton's Bookstore, 1974). Ha inoltre pubblicato un libro di traduzioni, *Sixteen Poems of Vittorio Sereni* (Red Hill Press, 1971). Con John McBride è redattore della rivista di poesia *Invisible City*.

poesie
traduzione di
giulia niccolai
testo a fronte
pagine 56
lire 2.000

geiger

emilio villa hisse toi re d'amour da mou rire

qu' elle ignore(ra)

ce

qu'est devenu son

Géniteur

aux diles tordues

ju

vén

iles

pagine 24
lire 2.000

geiger

giovanni valle
per: «le naviga-
zioni pigre / las
navigaciones
boludas»

Navigazioni pigre significa le argonautiche
dove il vello d'oro è la buona
coscienza politica che si annida
nel poeta e nel suo lettore
e la stanca definizione dei ruoli il
piccolo mare che avremmo attraversato
pueblo dagli occhi striati e piedi in frantumi
a toccarci le mani contemporaneamente
attraverso la classe e il quotidiano
non fosse stata la scarsità di armi e la fame
e le formiche coglione industriali
sulle colonizzazioni del nostro proprio singolo io.

poesie
introduzione di
camillo pennati
pagine 48
lire 2.000

geiger

adriano spatola
zeroglifico



la seconda edizione
di una serie di poesie
concrete apparse per
la prima volta nel 1966
introduzione / bibliografia
di giulia niccolai
pagine 48 lire 2.000

geiger

nuova corrente

65 (1974)

SAGGI Giangiorgio Pasqualotto, *Schopenauer: l'utopia negativa (2)*. Maurizio Grande, *Significato e lingua poetica*. Romana Rutelli, *Sistemi connotativi e loro funzioni nel sonetto 86 di Shakespeare*. Roberto Bugliani, *Questioni di scrittura*.

TESTI Franco Rella, *Negazione presunta (Parte terza)*.

NOTE E DISCUSSIONI Furio Jesi, *Kàroly Kerény: l'esperienza dell'isola*. Giuseppe Sertoli, *Utopia ed effettualità (Un libro sulla Scuola di Francoforte)*. Giorgio Terrone, *Per un riequilibrio tra forme e contenuti*.

SCHEDE Roberto Bugliani, *Francesco Orlando, Lettura freudiana della «Phèdre»*; *Per una teoria freudiana della letteratura*. Mauro Protti, *Robert Schacht, Alienation*. G.Ser., *Il piccolo Hans, n. 1*. F.R., *W.R.Bion, Analisi degli schizofrenici e metodo psicoanalitico*; *Esperienze nei gruppi e altri saggi*; *Apprendere dall'esperienza*; *Gli elementi della psicoanalisi*; *Attenzione e interpretazione*; *Trasformazioni*.

Geiger e “Tam Tam”: dietro le quinte di una editoria artigianale

di Maurizio Spatola

Un elemento non secondario per comprendere appieno la valenza del mitico decennio di Mulino di Bazzano è rappresentato dalla fotografia di ciò che avveniva, per così dire, dietro le quinte: il fervore di idee, le innumerevoli discussioni, il nugolo di contatti e d’iniziativa, ruotanti attorno all’instancabile creatività e alla forte personalità (costruttiva anche nelle contraddizioni) di Adriano Spatola, si manifestarono all’esterno con una notevole produzione editoriale e pubblicistica, per il tramite delle Edizioni Geiger e della rivista “Tam Tam” .

La realizzazione pressoché artigianale dei libri e della rivista richiedeva un arduo impegno di tempo e fatica, fatica spesso davvero fisica, senza contare il lavoro necessario per la diffusione, la pur limitata commercializzazione, la fitta corrispondenza con autori e clienti, la tenuta della contabilità, l’amministrazione *tout court*, insomma. Adriano non era refrattario al pragmatismo e all’impegno fisico, anzi, ma non gli sarebbe stato materialmente possibile occuparsi di tutto da solo: così fin dall’inizio dell’avventura editoriale di Geiger (1967) aveva coinvolto i due entusiasti fratelli minori, il sottoscritto, nato nel ’46, e l’ancor più giovane Tiziano (del 1952), con una suddivisione di compiti e competenze che gli anni del Mulino consolidarono, per poi sciogliersi alla fine del decennio a causa di una inarrestabile concatenazione di eventi, legati alle vicende personali, talora drammatiche, e a fattori esterni.

Nella pratica quotidiana io mi occupavo della cosiddetta amministrazione, da Torino dove vivevo e lavoravo; Tiziano svolgeva in loco il più duttile ruolo di factotum (anche per le sue svariate capacità manuali e tecniche) o, frequentemente, di jolly, facendo a volte da spalla ad Adriano nelle sue *performances*, fino a crearne di proprie (esempio, le famose “poesie urlate”). Altrove ho descritto nei dettagli i metodi un po’ originali e casalinghi di produzione dei libri, a cominciare da quell’antologia GEIGER che costituì a lungo il fulcro e il simbolo del nostro lavoro, manuale oltre che intellettuale, esteso poi a numerosi titoli della collana “sperimentale”.

La situazione creatasi con il trasferimento di Adriano e Giulia Niccolai da Roma a Mulino di Bazzano, nell’estate del ’70, determinò dei mutamenti nel *modus operandi* della Casa editrice, che nei tre anni precedenti aveva visto svolgersi prevalentemente a Torino, dopo un breve avvio bolognese (e romano), quasi tutte le fasi produttive, stampa e assemblaggio dei libri compresi: grazie anche alle caratteristiche del luogo, il cui isolamento facilitava la concentrazione e stimolava ingegnose soluzioni pratiche anche ai problemi “tecnici” normalmente delegabili a terzi, si decise di trasferire a Mulino, a stretto contatto quindi con la fonte creativa (Adriano), l’insieme delle fasi operative delle Edizioni Geiger.

A Torino rimase, all’indirizzo del sottoscritto, la sede legale della Casa editrice (e poi di “Tam Tam”, che ne fu una emanazione e non il contrario, come sovente si è erroneamente affermato), nonché la parte non indifferente costituita dall’amministrazione, distribuzione e vendite comprese: il compito più noioso, forse, ma non meno importante di tutto il resto. Alcuni libri vennero comunque stampati a Torino anche nel corso di quegli anni.

Con scadenze irregolari ma frequenti ci si incontrava in riunioni redazionali a quattro (i tre fratelli più Giulia Niccolai), di solito al Mulino, per fare il punto della situazione, esaminare le proposte di pubblicazione, valutare il già fatto e programmare il da farsi. Non si trattava di prendere semplicemente atto di ciò che aveva già deciso la “mente”, cioè Adriano, ma di analizzare i contributi di idee portati da tutti: in momenti come questi nacquero infatti le nuove collane, si inventarono inedite soluzioni grafiche, si fissarono improrogabili

termini temporali (quasi mai rispettati), si pensava a nuovi canali distributivi e si predisponeva il servizio stampa, l'invio dei libri a giornalisti e critici che veniva regolarmente effettuato. Incontri che si concludevano inevitabilmente con momenti di relax, contraddistinti da tentativi di pesca nel vicino fiume Enza, da interminabili partite di poker o di bridge (o da sfide scacchistiche tra me ed Adriano), il tutto galleggiante su un variegato sottofondo enogastronomico: il "gioco della poesia" non poteva prescindere mai dal fattore ludico, per noi irrinunciabile.

Il fatto che per la parte editoriale si trattasse di un vero e proprio lavoro d'équipe, in cui tutti gli elementi giocavano un ruolo insostituibile, è testimoniato, oltre che dai ricordi personali, dalla fitta corrispondenza che aveva il mio indirizzo torinese come punto di partenza e di arrivo, ovviamente per quanto atteneva al mio ruolo: carteggio in larga misura internazionale di cui conservo ancora le copie fatte con la carta carbone, come si usava all'epoca. L'assenza del telefono nella casa di Mulino di Bazzano esigeva continui rapporti epistolari anche tra Adriano e me, quando le riunioni di lavoro avvenivano con un certo ritardo, a causa degli impegni personali. Mi è accaduto recentemente di tornare a scorrere le molte centinaia di fogli in carta velina e le lettere ricevute, datate fra il 1968 e il 1978. Reprimendo la commozione mi sono riaffiorati alla memoria i tanti volti e nomi dimenticati di collaboratori occasionali, di poeti pubblicati o respinti, di amici scomparsi e di altri che dopo anni di mio colpevole silenzio ho ricominciato a frequentare, insieme con il ricordo di incontri e scontri appassionati, di interminabili nottate di lavoro, defaticante e divertente insieme: spesso con la prospettiva, per me, di risalire in macchina all'alba per tornare dal Mulino a Torino, dove alle 8 mi attendeva il lavoro d'ufficio, quello per cui ricevevo un regolare stipendio.

Anche del lato economico di quella vicenda è necessario parlare, per una esatta ricostruzione storica. Quella autentica "fabbrica di poesia" che su iniziativa del mio vulcanico fratello maggiore avevamo creato aveva un piccolo difetto: rendeva poco. All'inizio, nel '68-'69, avevamo tentato la strada già percorsa dallo Scheiwiller delle origini, lasciando un po' di copie dei libri in deposito presso un numero limitato di librerie specializzate o "fidate" (sovente con l'ingenuo stratagemma invogliante della "tredicesima", ovvero dando una copia in omaggio ogni dodici prese in carico o *addirittura* acquistate dal libraio): il giovane Vanni, si racconta, distribuiva le *plaquettes* del "Pesce d'oro" in bicicletta; io invece, poiché la diffusione era compito mio, ogni tanto caricavo un po' di libri sulla vecchia Fiat 1100 di nostro padre e giravo mezza Italia per le consegne o la presentazione del "prodotto" (al pari di un commesso viaggiatore), sfruttando biecamente l'ospitalità di amici nelle varie città. Ma è facile intuire che il costo dell'operazione era comunque superiore al ricavo. Perciò passammo alla distribuzione per posta, con i pacchi sempre in partenza da Torino, anche durante gli anni del Mulino: operazione rivelatasi anch'essa poco redditizia, anche per la scarsa propensione dei librai sia a pagare il venduto sia a restituire l'invenduto, nel caso di piccoli editori come noi, oltretutto un tantino sprovveduti in materia commerciale. Il problema fu infine risolto grazie alla disponibilità di un distributore di nicchia fiorentino, per l'Italia, e di una corretta società di New York per gli Stati Uniti, che si rivelarono un fiorente mercato, con le dovute proporzioni, per le nostre edizioni.

Il ricavato delle vendite dei libri, sommato poi agli abbonamenti a "Tam Tam" (più numerosi del previsto, non senza qualche "sostenitore" nella veste di sponsor), nonché al contributo di alcuni autori alle spese di stampa dei loro libri, affluiva su un conto corrente postale torinese di cui mi era affidata la gestione, in quanto titolare delle Edizioni Geiger. Quei soldi servivano soprattutto per pagare le tipografie, le attrezzature che via via ci procuravamo per renderci sempre più autonomi nella fase produttiva (salto di qualità per noi storico, che si verificò a partire dal '74), i materiali indispensabili (carta, inchiostri, acidi, taglierine, pinzatrici, ecc.), oltre a un magro compenso per il factotum Tiziano, ora nei panni di efficiente tipografo. Ciascuno di noi per mantenere se stesso (e, nel mio caso, anche moglie e due figli) doveva svolgere un'altra attività: il sottoscritto come correttore di bozze fino al '76 poi come giornalista; Adriano

facendo il traduttore o scrivendo raffiche di presentazioni di pittori e artisti vari e, dalla metà degli Anni 70 portando in giro per il mondo le proprie *performances*, a *cachet* s'intende; quanto a Tiziano, versatile com'era, svolgeva diversi mestieri cogliendo al volo ogni occasione. Questo in linea di massima: ma il concetto essenziale è che le Edizioni Geiger e "Tam Tam", nel periodo di maggiore attività, si autofinanziavano, mentre il lavoro di noi tutti (compreso Adriano, che però trovava una sorta di sofferta compensazione nell'inseguire caparbiamente la realizzazione di un suo sogno o, in antitesi, come ha scritto Giulia Niccolai [in *Esoterico biliardo*, Archinto, Milano 2001] nel subire la condanna di Sisifo, "spingendo incessantemente il masso rappresentante la sua idea di poesia su per una china") era prestato gratuitamente, quando non in perdita dal punto di vista economico.

Il lavoro redazionale d'équipe cui ho accennato concerneva la produzione libraria. Di "Tam Tam" si occupavano Adriano e Giulia (sul cui ruolo fondamentale in quegli anni non mi soffermo qui), inizialmente da soli poi con la collaborazione, per i testi teorici, le recensioni e la grafica, di amici e sodali componenti un comitato di redazione che nel corso degli anni subì diverse variazioni: fra i nomi maggiormente presenti ricordo quelli di Giovanni Anceschi, Franco Beltrametti, Daniele e Davide Benati, Gerald Bisinger, Julien Blaine, Giorgio Celli, Corrado Costa, Giuliano Della Casa, Milli Graffi, Nino Majellaro, Mario Ramous, Carlo A. Sitta, Paul Vangelisti, William Xerra, senza nulla togliere ai molti che non cito. A partire dal 1974, per la rivista, come per i libri di poesia, composizione (con una speciale macchina per scrivere elettrica a testina rotante intercambiabile), impaginazione e stampa (grazie a una Offset da tavolo) vennero effettuate in casa; solo l'assemblaggio veniva compiuto in una legatoria. Nei tre anni precedenti la composizione e stampa avvenivano presso una tipografia di Traversetolo (non lontano dalla più nota, per via del prosciutto di Parma, Langhirano), il cui titolare, il signor Bianchi, persona estremamente paziente, guardava con occhio benevolo il nostro lavoro che doveva apparirgli un po' stravagante. In seguito, il nostro tipografo di riferimento divenne il Fontanini di Montecchio, nel Reggiano, che disponeva di macchinari più moderni.

Il vecchio, caro, ciclostile che aveva accompagnato le nostre prime esperienze editoriali, in particolare per la realizzazione delle antologie GEIGER, non fu mai accantonato. Oltre che per stampare pagine sparse, frontespizi e indici delle suddette (e persino una copertina in cartoncino, quella del numero 5 del '72!), venne impiegato da Adriano anche per la confezione completa e manuale di un suo libretto di poesie concrete, *Algoritmo*, che uscì in tiratura limitata nella nostra collana "sperimentale". Ciascuno di noi tre ha dato vita migliaia di volte a quel cigolante apparecchio.

In quello stesso '74 anche il problema del taglio di grosse risme di carta, nonché della rifilatura di libri particolari, venne risolto con l'acquisto a Torino, presso una tipografia in via di smantellamento, di una colossale taglierina in ghisa e acciaio primo Novecento, pesante sei quintali, la cui micidiale lama era azionata da una manovella grande come una ruota di bicicletta: la collocammo nel nuovo laboratorio, un ampio locale affittatoci dall'Angiolino, proprietario di un emporio e di un bar provvisto di biliardo adatto anche al gioco delle bocchette (memorabili le partite che vi giocai con Adriano), nella frazione Villa, a mezza costa della collina su cui sorge il paese di Bazzano. La nuova sede operativa era ubicata in una zona particolarmente ventosa, fatto che provocava frequenti abbassamenti di temperatura, creando notevoli problemi sia per la realizzazione delle matrici offset, sia per una perfetta inchiostrazione: essendo il locale riscaldato da stufe a legna, era necessario accenderle molte ore prima di mettersi al lavoro, per raggiungere una temperatura accettabile. Stampare in proprio significava sì autonomia, ma anche affrontare difficoltà pratiche in apparenza di poco conto, richiedenti però tempo e fatica per essere superate.

Appese alle pareti del bar dell'Angiolino figuravano fino a una dozzina di anni fa, e forse ci sono ancora, due nature morte dipinte ad olio o ad acquerello da Adriano, che fin da ragazzo si diletta anche di pittura figurativa, con uno stile vagamente impressionista, non

privo di qualche vena surrealista: costituivano il “cambio-merce” con due prosciutti, come mi rivelò sorridendo sotto i baffi mio fratello. Anche altri locali della zona, lungo la vallata dell’Enza o sulle colline circostanti, esibivano quadri di questo genere, firmati A.S.: quello forse più fornito era il ristorante con annessi bar ed emporio in località Currada, vecchia casa colonica riattata, sulla riva del fiume, a circa un chilometro dal Mulino, sulla strada per Ciano d’Enza, sede anche del posto telefonico pubblico dove ci si doveva recare (spesso a piedi) in caso di comunicazioni urgenti, o anche solo per acquistare le sigarette. La passeggiata per Currada era considerata una salutare ginnastica, da compiersi preferibilmente in gruppo, allegramente.

Le cose andarono bene, pur fra sussulti e qualche dissidio, fino al ‘77-‘78, quando cominciarono a verificarsi gli eventi disgregatori cui ho accennato in precedenza. La carriera giornalistica da me intrapresa mi concedeva sempre meno tempo da dedicare alle Edizioni Geiger, anche se non abbandonai del tutto il mio ruolo fino all’82, quando la stagione del Mulino era comunque finita. Anche Tiziano aveva iniziato un’impegno esperienziale in campo pubblicitario a Parma e la sua presenza al Mulino si andò rarefacendo, sostituito in laboratorio dal giovane poeta Massimo Gualtieri. Ma soprattutto entrò gradualmente in crisi il sodalizio sentimentale e intellettuale tra Adriano e Giulia Niccolai, rapporto che si chiuse definitivamente nel 1979 con il trasferimento di lei a Milano. Osservatori esterni hanno attribuito a ragioni economiche la contemporanea crisi di “Tam Tam” : è vero solo in parte, le motivazioni di altro genere, assai più profonde, come si vede non mancavano. Da Torino, dove avevo le mie gatte da pelare (lavoro, separazione da mia moglie, frequenti traslochi, ecc), seguivo con preoccupazione l’acuirsi della depressione in Adriano: ogni volta che mi recavo da lui al Mulino, lo trovavo in una condizione oscillante tra una vociferante euforia e un malinconico silenzio, comunque sempre più attaccato alla bottiglia, elemento connaturato al suo vitalismo, è vero, ma in quei momenti segnale tangibile di quella “discesa all’inferno” alla quale, appassionato lettore di Rimbaud sin dall’adolescenza, aveva in fondo sempre aspirato.

Nella primavera dell’80 i vari pezzi parvero tornare a ricomporsi. Fra marzo e aprile i fratelli Spatola si imbarcarono per gli Stati Uniti insieme con l’amico fraterno Julien Blaine, per un viaggio tra California, New York e Boston, con un programma di *performances*, *readings* e incontri letterari, con la regia e l’ospitalità all’Ovest di Paul Vangelisti e all’Est di Luigi Ballerini e di Luigi Fontanella. Fu anche una bella vacanza, ma la lontananza da casa non servì a molto: al ritorno le nostre strade si separarono nuovamente e ancora per qualche tempo Adriano restò pressoché inattivo. Poi si riprese (anche grazie all’incontro con Biancamaria Bonazzi, la giovane donna che avrebbe sposato pochi mesi prima di morire) e ricominciò praticamente da solo a fare uscire “Tam Tam”, con molti libri pubblicati come supplementi. Ma questa è un’altra storia, lontana dalla magica atmosfera degli anni trascorsi a Mulino di Bazzano.