

“Tam Tam” 13 (gennaio, 1977) e *Tam Tam storia* (Lugano, 1985)

Il numero 13 di “Tam Tam” di seguito riprodotto segnò il ritorno in vita della rivista dopo oltre un anno di silenzio. Il precedente numero triplo 10/12 era infatti uscito nell’ottobre 1975. I quindici mesi di intervallo furono comunque contrassegnati da un’intensa attività editoriale, in quanto in quel periodo videro la luce numerosi libri delle varie collane delle Edizioni Geiger, in particolare nella collana “poesia”, ben ventuno *plaquettes* che vennero stampate nella tipografia casalinga di Mulino di Bazzano, così che evidentemente mancò il tempo per realizzare anche un nuovo numero di “Tam Tam”. Sempre in quel lasso di tempo furono prodotti artigianalmente anche due libri della collana “sperimentale” [*Corriente alterna* di José A.Cáceres e () di Irma Blank] e tre della collana “abc...xyz”, autori Alberto Cappi, Mario Ramous e Franco Verdi. Il 1976 non fu perciò un anno di vacanza, tutt’altro, come testimoniano anche le numerose recensioni a libri Geiger pubblicate proprio in questo numero 13.

Come ho già scritto presentando il numero 9 della rivista (vedi al punto precedente), ancora una volta ho deciso di soprassedere momentaneamente alla messa in rete di un numero triplo, il 10/12, composto da ben 192 pagine, ma gli appassionati visitatori del sito, possono stare tranquilli, al più presto colmeremo questo vuoto: del resto non è possibile fare altrimenti, in quanto fra i numeri successivi della prima serie di “Tam Tam” (conclusa nel 1979), solo il numero 21 compare come singolo, mentre gli altri fascicoli si presentano in versione multipla, triplo il 14/16, addirittura quadruplo il 17/20 e doppio il 22/23. Ho già spiegato come la latitanza del numero 3/4 sia dovuta alla fragilità del volumetto che dovrebbe essere praticamente distrutto per effettuare le scansioni delle pagine e poiché ne possiedo una sola copia è comprensibile la mia esitazione.

Anche in questo numero, è assente, come ormai di consueto, un editoriale del direttore, Adriano Spatola, che si limita a firmare una recensione al fondo della rivista. Di lui però, anzi di un suo libro, pubblicato proprio dalle Edizioni Geiger nel 1975, *Diversi accorgimenti*, scrive Marcello Angioni, con un titolo significativo *Il «Bateau livre» totale*, che rimanda a quel Rimbaud che è sempre stato un punto di riferimento per mio fratello. A ribadire ancora una volta il ruolo di “Tam Tam” nel panorama della nuova poesia italiana pensa Carlo Alberto Sitta, nel suo intervento dedicato alla recente antologia *Il pubblico della poesia* (Lerici), curata da Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli. Il fascicolo si apre invece con un testo di Giorgio Terrone che analizza i versi del suo concittadino Vittorio Reta di recente pubblicazione (*Visas*, Feltrinelli 1976), ignaro della tragica sorte che sarebbe toccata al giovane autore, morto suicida sulle alture di Recco pochi mesi dopo, a soli trent’anni. Da notare anche un bel intervento di Marie Louise Lentengre sul *Poema&oggetto* di Giulia Niccolai, altro libro “sperimentale” Geiger. Il resto è poesia lineare o visuale, numerosi recensioni a parte.

Tra il febbraio e il marzo 1985, alla Biblioteca cantonale di Lugano venne allestita la mostra *Tam Tam storia*, a cura di Roberto Brocco (ma ispirata da Franco Beltrametti), in cui si ripercorreva la vita della rivista fondata nel 1971 da Adriano Spatola e Giulia Niccolai e che dal 1981 aveva assunto una veste nuova: diretta dal solo Adriano, con un formato più grande e tramutata anche in Casa editrice, con i libri pubblicati come supplementi del periodico e non più con il marchio delle Edizioni Geiger, dichiaratamente assorbite dalla rivista, ma formalmente rimaste in qualità di suo editore, registrato presso la camera di Commercio di Torino. Lo smilzo catalogo di quella storica esposizione, che ritengo di grande interesse documentario, è riprodotto integralmente al termine del documento.

Maurizio Spatola

TAMTAM

NUMERO 13

RIVISTA TRIMESTRALE DI POESIA - EDIZIONI GEIGER

TAM TAM 13

- Giorgio Terrone, Il tema della variazione, 3
Orest Zagoricnik, 2 poesie, 7
Marie-Louise Lentengre, A proposito di una &, 9
Luigi Ballerini, 4 frammenti dell'Onomaremalogos, 13
Walter Brosio, FAN-SHEN, 15
Peter Huckauf, Vicino, 18
Nino Majellaro, da «La figura lo spazio», 19
Assen Assenov, Rinuncia, 23
Gianni Fontana, Et Dieu crea la Femme, 24
Carlo A. Sitta, Il pubblico illustrato, 26
Francisco Gandolfo, 1 poesia, 31
Anna Malfaiera, 1 poesia, 32
Marcello Angioni, Il «Bateau ivre» totale, 33
Friedrich Hagemayer, Dalla finestra, 36
Guido Almansi, Erfori di stampa, 37
Schede, 39

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
10090 Rivalba - Torino

Numero 13 - Finito di stampare nel Gennaio 1977

Abbonamento a 4 numeri lire 4.000 da versare
sul c.c.p. 2/27612 delle Edizioni Geiger.
L'abbonamento vale per 4 numeri, indipendentemente
dalla periodicità.

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

Publicità inferiore al 70 per cento.
Printed in Italy. Stampato in proprio.
Questa rivista è associata alla Unione della
Stampa Periodica Italiana.



GIORGIO TERRONE
IL TEMA DELLA VARIAZIONE

Sbaglierebbe chi cercasse di decifrare i sensi del lavoro di Vittorio Reta (*Visas*, Feltrinelli, 1976) attraverso gli strumenti della semantica tradizionale; chi cercasse cioè di penetrare l'universo interiore dell'autore attraverso la decifrazione dei significati prodotti dalle sue parole. Dovrebbe necessariamente arrendersi, giungendo a definire « complessa » la sua poesia. La soluzione è invece davanti a noi, evidente, solo che non si cerchi di trarre senso da ogni singola composizione, ma si badi al disegno complessivo del testo. Si supererà così l'iniziale, disturbante impressione di sincretismo, la quale potrebbe facilmente spingere il lettore (come pure avviene nella stessa prefazione al libro) a concedersi ai più variati raffronti con le poetiche di questo secolo (dalla poesia americana degli anni cinquanta-sessanta alla neoavanguardia italiana). Direi che siamo troppo abituati a considerare una raccolta di poesie come un complesso di variazioni su un unico tema. In Reta (mi si consenta il chiasmo) *c'è il tema della variazione*. Egli ci offre un'intera gamma di tonalità; da quella elegiaca

L'ovale dove stavano nascosti i sogni (25, 1)
Le mani di vetro nei capelli (29, 7),

a quella immaginifica

scricchiolii di grilli e setacci per le stelle (28, 9),

a quella simbolistica

e contribuisci a fare della terra un incavo dove fare
naufragare il tuo grembo
dove il mare anche lui entrato è diventato una nave
di pietra fina

Questo per quanto riguarda il registro più « tradizionale ». Il tono si sposta successivamente sul lavoro intorno alla poesia stessa. Noto ad esempio a p. 67 la costruzione di uno spazio per l'immagine

annaspano pezzi di cuore perduto sotto i ritratti
dei re, magari
quelli della bibbia, in una stanza blu l'omino con la
faccia da aladino
semina leggende e simil sorrisi sui piatti senza sosta.

E così nei versi di p. 94 c'è tutto il percorso della dissoluzione del senso

Le cornici schiacciate si succedono verticalmente
in tutti i sensi
della traversata sono le successioni ghiacciate

accresciuta nel testo a p. 99

impossibili esiti anagrammano il chiuso della scansione
dentro entrano nei calchi, cominciano a crescere
spazi frenati
archetipi di fiss(az)ioni
si ripartiscono in diversi, una rotta, inglobando scoppi
fra le reti

in cui è evidente l'estremo lavoro operato *dentro* il linguaggio. Tutta la sezione conclusiva « Sinapsi Synopsis » è impostata metalinguisticamente. Costante è la presenza della mano che scrive; frequenti

i luoghi in cui viene espressamente citata questa disposizione. Così le due ultime battute della strofa 19/21 (p. 107)

nessun ventre che il tuo
avrebbe potuto nascere dalla scatola degli spilli
che t'eri dimenticata dentro bisogna guarire

ci conducono a un tipo di riflessività del tutto esclusiva (frammento minimo di una privata, personalissima biografia, apparentemente del tutto incongrua ed indecifrabile). Potremmo infine citare ancora una scrittura che usa come materiale poetico il lessico stesso della fonologia, quasi a significare l'inutilità di creare limiti all'uso dei materiali in poesia

questa dittongata negli occhi non gliela
in campo lungo in truka che chiude scale
frutto palatale di tutto un paese che pronuncia
inoltre esistono brevi geminati
all'interno di parole impallate (p. 110).

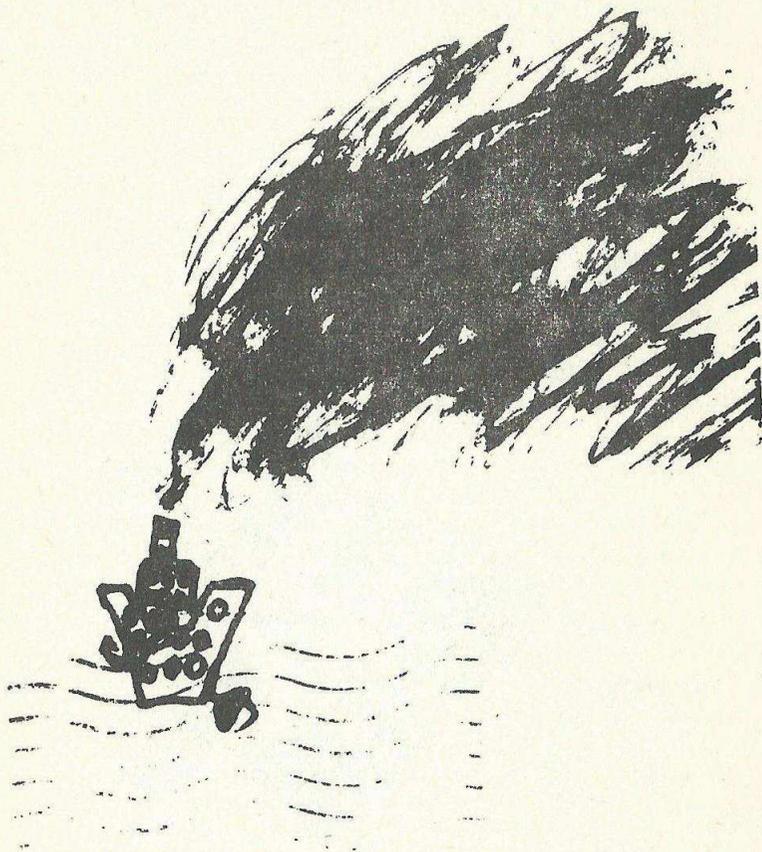
In sostanza il tema è questo svolgersi del materiale espressivo all'interno di una disposizione a operare sul linguaggio. Quello che potrebbe apparire, in prima approssimazione, un adeguamento esteriore ai variati moduli espressivi della poesia contemporanea, è in Reta il dato primario di una condizione di *attraversata della parola*; in lui la scrittura viene vissuta come vera e propria nevrosi del linguaggio, e non nevrosi nel senso sanguinetiano (dissociazione del linguaggio come mimesi della dissociazione del soggetto) bensì come immediata (biologica) adesione alle varie modalità del suo uso, ai toni diversissimi del suo esplicarsi. La qualità della sua operazione è a monte: in quella assoluta disponibilità ad assecondare l'insorgere della parola; nel rifiuto più netto alla mediazione stilistica.

A tale proposito (e per chiudere) si è accennato in sede critica alla presunta angustia dello spazio scritto, del libro, riguardo all'espressione di Reta. Ma non si è forse tenuto conto che l'autore fa con la sua poesia ancora opera non soltanto di *esposizione del linguaggio*, ma operazione di *scrittura*, che necessita pur sempre del medium di una pagina vergata.

OREST ZAGORICNIK
2 POESIE



Tiskovina
Tiskopis
Printed Matter
FIRST CLASS
DRUCK-
SACHE



MARIE-LOUISE LENTENGRE
A PROPOSITO DI UNA &

Poema & oggetto di Giulia Niccolai: ecco un libro invitante alla lettura letterale dei propri elementi significanti. Fin dal titolo, in cui viene adoperato il segno «&» al fine di porre l'accento, anziché sui termini da esso collegati, sul rapporto stesso del collegamento, vi è l'intenzionale sottrarsi del testo alle possibilità interpretative teoriche sul significato. Dunque «&» è il vero oggetto del discorso, o più esattamente di una verifica sperimentale della sua funzione nel costruirsi di una sintassi paradossale, cioè non lineare. Vi è il rovesciamento della prassi abituale consistente nell'estrarre dai paradigmi elementi che vanno poi ordinati sintatticamente, dato che la funzione «&» viene esaminata qui in una serie di possibilità verticali le quali possono, appunto, venire decifrate letteralmente quali unità discrete per una combinatoria: decifrate cioè quale *alfabeto*. Poema dunque non come poesia, ma come oggetto definito dai suoi tratti pertinenti: cinque tratti variabili a seconda del punto di vista che definisce le pertinenze: petali, punte, righe, strisce, colori, comunque oggetti. In tale modo si verifica un'esplorazione dell'unità nelle sue varie possibili configurazioni, mentre la sua natura, in ogni caso oggettuale, viene dapprima significata da Giulia Niccolai tramite la referenza ai cinque petali del pensiero-viola. Le singole lettere di «*Poemalfabeto*» si sottraggono ad ogni interpretazione che non sia quella dei cinque elementi estrapolati dall'ordinamento puramente astratto e convenzionale - immotivato direbbe il linguista - dell'alfabeto. Successivamente, tali elementi o tratti pertinenti, per costituire l'unità discreta, vengono puntati con

cinque spilli a ribadire l'oggettualità delle lettere che non potrebbero *naturalmente* stare assieme se non fossero in qualche modo attaccate, fissate. In ognuno degli interventi sull'alfabeto è presente il gesto che manipola l'oggetto, tuttavia non per strumentalizzarlo - il che presupporrebbe un fine che lo trascendesse - ma per meglio evidenziarne il carattere proprio, l'esistenza in quanto oggetto nel suo rapporto con un altro. Così è legittimo pensare che «poema» debba potersi articolare con altri oggetti, e perciò ogni fase del libro di Giulia Niccolai considera le possibilità di questo articolarsi attraverso una congiunzione astratta: il gesto di chi opera la congiunzione «&». Tornando al titolo, esso non è «poesie ed oggetti», perciò porta a guardare non l'insieme iconico plastico che compare nel libro come se dovesse ad ogni pagina formare una nuova poesia, bensì, ogni volta, singolarmente, la congiunzione di «poema» con un altro oggetto. Dal semplice congiungimento emergono rapporti più complessi: *Poema & Oggetto* viene modulato in: poema è oggetto, poema produce oggetto, poema prodotto da oggetto, poema assente da oggetto, poema traccia di oggetto, oggetto traccia di poema e così via. La sequenza narrativa delle fasi della luna-lampadina funziona come referenza culturale ironica e come elemento contrastivo o fuorviante rispetto alla struttura squisitamente verticale del testo, come anche la «Pagina del manoscritto trovato a Saragozza» che mima gestualmente la linearità della narrazione per poi sottrarsi alla lettura. Giulia Niccolai mette elegantemente a frutto i procedimenti oramai noti del concreto o del visivo, transcendendoli con una pratica citazionale che va dal Rimbaud di *Voyelles* ai calligrammi, a Duchamp, persino a se stessa con la «Appendice a Humpty Dumpty». D'altra parte, ci si può domandare se tutto *Poema & oggetto* non sia una intelligente ed estrosa appendice a *Humpty Dumpty*,

come se la Niccolai avesse voluto e saputo abbracciare in uno sguardo nonsensico ed auto-ironico tutta una pratica oggettuale e linguistica altrove fatta agire in maniera affatto ingenua. Occorre rilevare l'importanza di un atteggiamento squisitamente linguistico verso il materiale utilizzato, sia esso oggetto-oggetto o oggetto-linguaggio. Così in «Agenda per un testo» l'autrice ottiene una identificazione per contrasto all'interno dell'alfabeto considerato come paradigma, seguita da prelievo come scelta linguistica e strutturazione sintagmatica, in una sola operazione sintetica delle precedenti due pagine. In interventi quali «Write right wrong», «Whole hole», «Type tapestry», «Mare madre», «Knit knot», «Steep step», «Doccia goccia», anche quando sia compresente l'uso calligrammatico delle lettere a formare l'oggetto referente, permane fondamentale il lavoro nonsensico del prelievo, della sostituzione, della sottrazione combinati insieme in modo da disturbare la lettura delle unità linguistiche a tutti i livelli, ossia fonologico, grammaticale e semantico, la sintassi essendo configurata, ovviamente, dal calligramma. La macchina da scrivere, che compare tre volte, è dapprima presente come oggetto concreto, ove è significato il gesto di chi l'ha usata: è ancora un alfabeto dal quale è stato estratto «poema», ma le lettere permangono sulla tastiera; c'è stato un prelievo-non-prelievo e l'oggetto «poema» può essere contemporaneamente fuori e dentro l'alfabeto-macchina, il quale progressivamente finisce con il diventare il significante di un possibile, il segno di una combinatoria produttiva, mentre la cassa tipografica vuota significa la concretizzazione altrove della combinatoria, in uno o tanti oggetti qui assenti. Infine il setaccio-con-poema evoca precisamente la scelta necessaria ad ogni atto combinatorio. Il groviglio dell'immagine finale dei 5 rocchetti-5 colori-5 fili-5 lettere riassume in sé tutte le operazioni compiute

e fatte assurgere a quel livello superiore che
mantiene una distanza tra il gesto e l'oggetto, tra
l'operatore e le cose, ma ancor di più tra l'operatore
e l'operazione.

LUIGI BALLERINI
4 FRAMMENTI DELL'ONOMAREMALOGOS

uno come deserto e assedio

UMBRA

(da Marte)

contro

IRA

(uno dei due cavalli)

due come sipario

è doppio se è circolare

se rinuncia

è genitivo

(non coincide il diviso)

EROS

(di fianco per andare sotto)

è margine del doppio

arbitrario come natura duplicata
non arbitrario in memoria

se induce è EROS
se indugia è POLEMOS

virtù interrogativa della specie
schiaccia la prospettiva

fraintende per misurare

da presa in consegna
a tiro a segno:

RITMO

(come infrequenza dello specchio)

WALTER BROSI
FAN-SHEN (CAPOVOLGERE E RIMETTERE IN PIEDI)

a)

kai tanatos esti
in the words
se non fosse così disonesto
porre davanti o prima

fan shen Fan Shen FAN SHEN

o i fucili o le catene
che fanno in pezzi il corpo
kai tanatos esti
altrimenti detto
e la morte è (presente)
and past is present

fan shen Fan Shen FAN SHEN

l'uno e gli altri
dentro le gabbie del cervello corrotto
all right right on
that is ridiculous?

SE NON FOSSE COSI' DISONESTO

ripercorrere the old roads
the great roads

senza sperare
la rottura permanente
dei cerchi e delle sue quadrature

NON QUADRA

ma ti senti spaccare dalla gioia
leggendo

a child came to me
del Beato Angelico

fan shen Fan Shen FAN SHEN
war against commanded labour
and there is not separation!

b)

Shi Ta-kai era stato uno dei capi dell'armata Taiping durante la rivoluzione contadina della metà del secolo XIX contro la dinastia Tsing: aveva venduto tutto ciò che possedeva per finanziare l'armata rivoluzionaria ma non bastò a liberare dalla schiavitù i contadini poveri e i poveri coolies. Le truppe mercenarie di Charles Gordon-il cane e il cane Tseng Kuo-fang massacrarono in tre giorni e tre notti i Taiping a Nanchino.

una poesia popolare lo ricorda

la mia frusta in doloroso trionfo
guizza attraverso le pianure centrali
non sono mosso dall'odio
e neppure da gratitudine.
Ma se il cielo è sordo al giudizio
e al sentimento,
come posso salvare il popolo
con le mie sole mani ignude?
Tre armate sfiancano le reni
degli esausti cavalli
e come scimmie malate
si arrampicano sulla montagna
diecimila uomini...
Benché milioni e milioni abbiano sofferto
il mio fine non è stato raggiunto;
il volto del paese a sud est
è ancora rigato di lacrime

e anche il viceré Lo Ping-chang ha buona memoria

Il giorno 13 egli si presentò all'accampamento tenendo per mano suo figlio di quattro anni... Shi Ta-kai e altri tre furono mandati a Chengtu il giorno 25 e messi a morte per squartamento; il bambino fu risparmiato fino all'età prescritta in tali casi.

PETER HUCKAUF °
VICINO

bussa alla parete
non parlerai più di lei
come di un oggetto che ti appartiene

passi dalla porta e restituisci il saluto
ricordando i gesti coatti
in cui è sempre consistita la tua esitazione

tu stesso puoi essere il saluto
che in fondo hai sempre desiderato
e in futuro innalza il tuo bussare a arte

° da *Litfass*, n. 1, Berlino, Gennaio 1976.
Traduzione di Gerald Bisinger e G.N.

NINO MAJELLARO
DA: «LA FIGURA LO SPAZIO»

3.
Mentre sono sveglio e dormo figure chiuse
nella stanza
 labirinto luna topo e varianti ripetute
nella continuazione inconsapevole della giornata che
 ripercorre
distanze non mai ricoperte con la memoria che ritorna
sempre più indietro
 e il demone dell'analogia che
imprime e cancella versioni identiche
 il curvo l'affanno
il lineare l'acqua l'atomo la scrittura chiusi in un insieme
di segni la corsa del bambino sul prato mare rettangolare
 non più morire non tornare
sassi occupano la storia senza mutare le forme antefatti
trapassato prossimo futuro il passare da un giorno all'altro
una pagina assente nel tutto restato identico e contrario
 il cambiamento avvenuto
sul tempo delle parole parecchie miglia distanti
dal luogo dove fummo conosciuti
e inventammo credendo di scoprire
 una conversazione rinviata
il tempo di suggerire la linea di un muro
 labirinto luna topo
figure di uno spazio uno ancora indivisibile.

4.
Da che parte una figura entra nello spazio
teatro vuoto? Il prefisso

della quotidianità precede
la parola isolandola dalle figure
della notte e l'occhio da ogni spiraglio getta luce
per disegnare una mappa contenente la descrizione
di segni per una successiva descrizione
quando due collocati su due lati di una stanza
esplorano il vuoto

con ciò che sopravviene senza accadere
che tende a compiersi e non si compie in un bunker senza
suoni
a riprovare

a ritroso
una memoria non vissuta una distanza
accorciata figura di sopra di sotto
coprendo altre figure in sequenze di altri rapporti
superficie su cui l'immaginario corre come un inchiostro
a distendersi occhio sulla pagina bianca a chiedere figure
che affollino lo spazio incompleto.

6.

Ci sono i cavalieri e poi i cavalli in una pianura
dove l'acqua non scorre
e una pietra liquida la copre
e solo una figura si salva
scrittura di pianeti vetrificati all'esterno
per migliaia di anni luce
e ogni cosa prima ferma prese a camminare
in una sola direzione sembrando immobile

stream
ininterrotto sulla stessa rotaia
meccanismo quasi monotono senza fughe e/o pause
entro un codice di larve
l'introduzione di un capestro e altre erbe
rifioriscono

dove il fuoco aveva disperso ogni pista e dà sotto
la cenere figure cremate si alzano a riempire lo spazio
che le delimita lasciandovi sicura impronta
degli esordi della vita

la memoria non aiuta
non proponendo altre copie delle figure
così la natura del segno assolve il significato.

8.

Come un vecchio autobus sul prato in prospettiva
si vede una casa e le sue finestre intorno
fiorita la collina

quelli che prendono l'autobus
vi entrano ne escono con le fermate dentro nei pensieri
alle fermate le figure non cambiano mai direzione
per cui chi ha lasciato la propria identità
vi è in qualche modo sempre presente

mentre il conducente dell'autobus, riconoscibile,
è anche l'unico che non ritornerà sapendo
il luogo e il tempo

abitare qui è come
trovarsi davanti a una porta chiusa prima di possederne la
chiave

che apre le cose e le richiude e così ogni volta
il pomeriggio senza rumore mentre le mosche
si posano sull'ombra zuccherata del caffè

uguale ogni volta
all'orecchio che tenta suoni diversi per spostare l'esistenza
più in là della potatura delle rose nel vecchio giardino
prima che sia ossidato come un vecchio autobus,
quella figura dietro il cancello un po' più alta del suolo
e basta scuotere un albero per disperdere il silenzio degli
uccelli.

CARLO A. SITTA
IL PUBBLICO ILLUSTRATO

*Se i fatti distruggono la teoria,
tanto meglio per la teoria.* Victor Sklovskij

Il rapporto tra i fatti che concretamente costituiscono la poesia e le prove di cui abbisogna la scienza sociologica è oggi tra i più felici che si possano immaginare. Chi lo definisce altrimenti e si irrita e lamenta la scarsità di risultati in questi studi mi sembra un po' fuori del mondo, o quanto meno del mestiere. L'antologia di Lerici curata da Berardinelli e Cordelli (*Il pubblico della poesia*) dimostra benissimo tutto quello che c'era da dimostrare: che gli strumenti teorici hanno consentito un grosso lavoro d'indagine negli ultimi tempi, che gli strumenti sono tanti, che non vanno d'accordo tra di loro, che i poeti esistono malgrado essi. Sono constatazioni importanti non solo per la poesia ed il suo pubblico, ma per la stessa scienza che analizza simili cose. Leggendo bene, questi discorsi dicono la verità, anche se non possono spogliarsi di una certa metodologia prolissa. Quando si scrive che, per conoscere il *campo* ed il *ruolo* della poesia oggi bisognerebbe «disporre di una serie cospicua di analisi, ancora in massima parte da compiere», allora siamo sicuri di sapere tutto quel che c'era da sapere. In casi come questo deve bastare l'ipotesi, come nel principio d'indeterminazione in Fisica. Tragicamente, Berardinelli lo avverte, (ed è qui tutto il peso teorico del discorso introduttivo), l'assunto dovrebbe essere ideologico, mentre non si sa più cosa sia l'ideologia. Tutto il discorso sugli «effetti di deriva» è interamente da ribaltare: non per i poeti sembra valere, ma per i critici e derivati.

Berardinelli parla benissimo, e forse non inconsciamente, della sua propria condizione. E' lui in fin dei conti il pubblico di cui non può parlare, lui che ammette la «confusione e il disagio attuali nei confronti della poesia», che analizza acutamente lo spreco di cospicui mezzi intellettuali su *corpus* testuali antichi o presenti di cui non è accertata l'esistenza attiva. Il discorso non manca di essere persuasivo, quando se ne sia rettificato l'oggetto. Da poeti, certo, si vorrebbe sempre saperne di più sulla critica; ma non mi sembra debbano mancare i mezzi o l'occasione per farlo. Una volta Chlebnikov suggerì di numerare i pensieri generici come paragrafi o articoli di un codice di leggi. Era l'anno 1915 e non esistevano ancora i questionari per forzare la pigrizia e la riluttanza degli intervistati. Ora, il libro della Lerici, anche se è grosso modo numerato in paragrafi, come codice di leggi non può far testo, ma funziona in maniera impeccabile - per forza dimostrativa - nella sezione questionario. A me non l'hanno mandato e penso a un disguido o a una congiura; qualcuno lo riceve e lo perde, ma risponde lo stesso; altri scrivono a memoria (di chi?): tutti, assenti o presenti, entrano automaticamente nella statistica, tra chi si vergogna, si arrabbia, si tradisce, si scompone, si tira indietro o fa sul serio, ecc. Chlebnikov redivivo rimarrebbe stupefatto e Sklovskij aggiungerebbe che è stato tutto meraviglioso. Devo ammettere, però, che l'idea di rovesciare le parti non è di oggi, l'hanno già avuta gli artisti (i poeti?) del comportamento: mandare il questionario ai critici. Sciaguratamente sono emerse complicità incredibili, perché si trattava di una lesione troppo forte nell'inconscio dei destinatari per non essere presa sul serio. E' il trionfo del connubio tra scienza e creazione. Per di più i pensieri generici della critica costituiscono il sale dell'ispirazione, una bella sabbia poco dorata che, piaccia o no, si è in gran parte

travasata nel lessico e nel gesto della poesia. Personalmente non sono più in grado di farne a meno. E' inevitabile, penso, cedere al fascino di certe parole che così definitivamente stanno perdendo tutto il significato che avevano. Cordelli ha ragione: non è la lingua, ma la connotazione che conta. Mentre della nostra condizione sociale, qualunque sia il ruolo, sapevamo già tutto fin da Crével: non esistono più persone stupide, ma solo mestieri cretini. E i poeti, allora? Seguendo l'antologia, prima ancora dei discorsi sullo stato della disunione, resta pervicacemente vivo l'atteggiamento, vecchio atteggiamento, di voler accreditare la versione attuale e scientifica dell'irregolare, della vita irripetibile che si ripete (sessantaquattro volte, nel libro) da Rimbaud in poi. Pleonastico, a questo punto, voler aggiungere un supplemento di lucidità rimediato da Barthes: la deriva è l'Idiozia. Il termine che Cordelli mostra di apprezzare di più, pur senza abusarne, è quello di «flaneur»: ma può servirsene solo con l'aggettivo «romano», degli altri va per sentito dire. Queste gravi lacune sociologiche rendono le biografie dei poeti la sezione più accattivante del libro. Se il pubblico ci fosse davvero, corrisponderebbe in pieno ad una ipotesi di lettore illustrato (che prende lustro) per il fatto stesso di essere trattato coi guanti di una specifica immaturità attribuitagli. Ma anche qui ci sarebbe da distinguere: il libro non dice che i poeti costituiscono l'ordigno di un complotto contro i bisogni della collettività. Non cerca, in definitiva, di recuperarli. Per questo mi sento dalla parte di Cordelli e Berardinelli e posso sorvolare su molte cose che non mi vanno, compreso l'atteggiamento *voyeuristico* ed il lamentevole gusto che ha guidato la scelta dei testi. Ho davanti un libro, utilmente sfasato, equivocamente facile proprio dove mette il naso in cose difficili, un tanto peggio per la teoria critica che non potrà mai distruggere

i fatti, nemmeno quello di non esistere. Se l'immagine del poeta non corrisponde a verità, altre finzioni prendono corpo e si dilatano, attivamente, oltre i meriti dei curatori. Una lunga catena di Sant'Antonio ha fatto recensire il volume diverse volte prima ancora che fosse distribuito. Il fatto di servirsi della scienza come *dramatis persona* dell'ideologia, viene recuperato subito dopo sulla stampa e alla televisione in una serie di polemiche che mettono a nudo la differenza tra fare poesia ed il parlarne, tra l'opera e la biografia come opera. Quando si dice che «la Bildung del giovane autore si presenta sempre più disturbata, destrutturata, lacunosa», quando di alcuni si scrive che «sembrano aver deciso di usufruire dei vantaggi che la marginalizzazione di cui sono investiti concede loro», si fa evidentemente allusione a propri casi privati e all'occasione che ha messo i curatori di fronte ad un lavoro che andava in qualche modo inventato. Se, poi, per sostenere la tesi del poeta dissociato si doveva imbastire la polemica schizoide (destrutturata, lacunosa, pronta a servirsi di tutti i vantaggi della marginalizzazione) che è seguita alla pubblicazione dell'antologia, allora si è perso tempo e in parte anche la faccia. Certe cose sembrano veramente appartenere ad una forma di decisionalità che ha fatto il suo tempo. A me sta bene che al pubblico illustrato i poeti piacciono così: sotto i quaranta, maschili e femminili, senza spazi decenti, senza grandi progetti, tanti Cicikov travestiti da Rimbaud. Non piangerei però sulla fine di una tradizione, che poi era quella Storia di quella Poesia che non tutto il pubblico sa, se prima non avessi rivisto le bucce a quella stessa tradizione e non avessi capito quanto poco serva al piccolo progetto in corso. Ma qui si dice che il 1971 è marcato da tre avvenimenti: il libro di Montale, quello di Bellezza e il romanzo di Balestrini. Per pura coincidenza qualche mese prima era uscito il primo numero di *Tam Tam*. E il grande progetto di *Tam Tam* era poi

quello di ritornare alla poesia, semplicemente e soltanto alla poesia. Non c'era ironia in quelle intenzioni perché semmai l'ironia era un elemento di poetica, era il « nonsense », ecc. Non c'era ironia perché la rivista ha subito svolto un'opera di raccordo molto importante tra un'idea precisa del fare poesia in lingua italiana in quel momento ed altre idee espresse in aree linguistiche diverse, individuando presenze attive a livello internazionale; un'opera anche di apertura e di attenzione non solo per la letteratura ma anche per l'arte, mettendo in luce similarità e complementarità in fenomeni che sono sempre poetici anche se per abitudine settoriale li si considera slegati: per esempio in tutto ciò che il questionario di Berardinelli e Cordelli considera sotto la voce di « formazione » dell'autore. Mi sembra anche inutile stare qui a raccontare di cose già scritte e accadute: ma ho sempre avuto più del sospetto, comunque sia andata, che *Tam Tam* costituisca tuttora un campione sociologico di primissimo ordine, un caso della massima importanza per la scienza e per il pubblico, ancorché tutto da indagare. Purtroppo, il questionario dell'antologia Lerici che ripropone ai poeti il lato più solipsistico - ed intimidatorio nei confronti della tradizione - il lato della « formazione » inteso in quel modo, serve solo a ridare euforia a ricordi che non vorrei enfatizzare.

FRANCISCO GANDOLFO
I POESIA

Por cada canción que ha de morir como gramilla

para la juventud de flecos radiactivos y voces de
 de la luna circunvalado de astronautas
 con una fantasía cerebral cuyo
 vides de la vida.
 que danzan con los violines de la cien
 cadencia circular en la expansión de los sonidos
 existe un baile con fanales y paneles de mer
 curio que refleja su plasticidad en el disco
 remueven los olores del planeta
 espacio hacia los nomeol
 aspirado sin tiempo y sin
 mientras atmosféricos volúmenes
 en la galaxia es
 valor perdido en la galaxia es

LA
 CUADRATURA
 DEL
 CIRCULO

ANNA MALFAIERA
I POESIA

Allo stato selvatico o domestico
le corna lunghe le corna corte
l'assenza di corna vuoi per la pratica
elevata o bassissima vuoi per gli istinti
diversi se si tratta di distinguere
basta la testa e l'abitudine di usarla
per non strisciare per terra
per evitare sforzi ripetuti entro spazi
angusti per non restare impigliati
nel mucchio di pressioni.

MARCELLO ANGIONI
IL «BATEAU IVRE» TOTALE

Insedati nella 'Tarnkappe' ammiccante di una semplicità che rasenta la perfidia, i *Diversi accorgimenti* di Adriano Spatola si offrono come itinerario apparentemente agevole sui sentieri più o meno minati di una scrittura di segno trasversale. Più che di segno negativo nel senso di una sistemica e proterva pratica degli inferi sottostanti lo zero, si tratta qui di una coerente e letterale adesione alle irresistibili blandizie della 'formfordernde Gewalt des Nichts' di benniana memoria. Le otto sezioni in cui si articola il libro costituiscono altrettanti programmi o possibilità o alternative, non soltanto di 'abolire la realtà', e quindi di salvare il salvabile, ma soprattutto di costruire una sorta di meccanica razionale/illazionale del linguaggio, un calcolo delle variazioni dell'ineffabile, col fine manifesto di sottrarre tentativamente un massimo di terre emerse, e quindi calpestabili, alla anodina sistemabilità di qualsiasi tipo di discorso. «L'aria è l'aria che viene pronunciata / o ingoiata secondo la mobile tattica / è polvere l'insicurezza l'eccitazione / l'occhiata animale sull'abile prassi / del varco di una leggera metempsicosi». Novello Galois di cotali universi asintomatici, Spatola s'instaura saldamente in quel luogo ritmicamente e ciclicamente implosionale che è la 'presenza della presenza', punto di intersezione dell'essere col nulla o, con Heidegger, in quella 'Hineingehaltenheit des Seins in das Nichts' che alligna (delizioso orrore!) nel nero allogato e dirompe fra i confini delle 'parole' e che silenziosamente investe di bagliori perfettamente neutri le schermaglie epifaniche contenute e fatalmente trasgredite in buona parte delle poesie della raccolta. Dalla 'presenza

della presenza' della prima sezione, «Il quaderno bianco», si passa a un delirio più articolato nella seconda, «Un po' di rigore», in cui, per l'appunto, il 'rigore' della distruzione, o incinerazione, delle scorie discorsive raggiunge il suo culmine in «Greenwich»: «L'isola è protetta dall'astensione dal vuoto / della stiva negata al carico imponderabile / di una terra che naviga abolendo la rotta / del cargo azzerato dal racconto di un viaggio / intrapreso e interrotto dal sole sul quadrante / della mente smantellata secondo ragione». Che è poi la proposta di un 'Bateau ivre' totale, in cui si abolisce ogni discriminazione tra sartie e atollo corallino, tra continenti e bompresi, tra diario di bordo e deriva dei continenti. Le altre sezioni, «Una leggera metempsicosi», «L'abolizione della realtà», «Che giorno è oggi», «L'esistenza della descrizione», «Le forbici sulla tavola», «L'astensione dal vuoto», riconfermano e mantengono per lo più crogiolicamente costante la qualità del delirio. E' sufficiente aprire il volume a caso per imbattersi in versi lapidari come: «l'inferriata ha sempre il colore del ferro», oppure in sommesse violenze metaforiche del tipo: «generosa felice matura penitenza ombra / che il sole sbandato ricuce sulle foglie», o in surreali barocchismi come: «il lievitato banchetto sprangato dal terrore». Dice bene Luciano Anceschi nella nota introduttiva, quando afferma che «A.S. ha avuto la forza di ricominciare nel deserto, di ritrovare gli elementi costitutivi e semplici di un discorso attivo, e ha ridato fiato a strumenti delicati che sembravano per sempre costretti al museo...». Sembra tuttavia opportuno ribadire che la 'semplicità' spatoliana non è esattamente il risultato di una rivisitazione, tra il trepido e il curioso, di forme museali preesistenti o di un furto, con scasso o meno, al monte di pietà della sintassi o delle immagini preinstaurate. La cosa è più complicata, dato che, a mio parere, ci troviamo di fronte a un fenomeno di liberalizzazione estremamente

capillare delle funzioni 'gerarchiche' del linguaggio, per cui i componenti o costituenti, più o meno immediati, della poesia di Spatola si vedono assegnare un valore identico che li situa su un ben più eccitante piano di 'atonalità', rendendo così possibile ogni sorta di salto dimensionale, sia nel senso orizzontale della consecutività degli apporti monematici, sia in quello verticale, o piuttosto trasversale, di una asintoticità semantica incessantemente riproposta. Spatola si serve del linguaggio come di uno strumento, non soltanto per abolire la realtà, ma anche, e forse soprattutto, per ricostruirla; una realtà peraltro deducibile per esclusione dal reale esistente o anche possibile o semplicemente soltanto pensabile, una realtà che è un po' come l'irreversibilità di una lama di coltello e che in ultima analisi si astiene dal dipendere da una formulazione di palpebre, occhi, sguardo, moti della mano, coerenza del setto nasale ecc. Il discorso poetico si manifesta come progetto di un'insiemistica 'autre' che instaura i suoi rapporti, forse comunicazionali, su frequenze probabili ma difficilmente praticabili per fruttuosa rarefazione e inquietante incisività. Le poesie di Spatola si presentano a tutti gli effetti come modalità periferiche dell' 'usus' aggregazionale della materia semantica; una sorta di incidenza fulminea e incalcolabile sulle vicende sempre più alterne della luce e dell'ombra, del grido e del silenzio, della foglia e dei suoi corrispettivi meteorici e anemonici, vuoi grandine, vuoi neve, vuoi venti, vuoi linee di forza pensate o scritte, vuoi tutto il gravabile o il gravato. Dunque, una negazione 'obliqua' di molte dialettiche possibili, una non-dialettica felicemente sospensiva e irriverente, semplicemente irriducibile a parecchie categorie dell'umano.

FRIEDRICH HAGEMAYER °
DALLA FINESTRA

Attraverso uno scrupoloso taglio delle radici,
così leggo,
attraverso dosaggio e scelta rigorosa del nutrimento
così come limitando il terreno
si riesce a coltivar bene le piante
così che le piante
raggiungono una forma e una età
come se non gli fosse stato fatto niente
ma
la loro altezza non supera quella delle piante da vaso.
Le une accanto alle altre sul davanzale della
finestra
considerano il bosco
visibile là in fondo attraverso il vetro appannato
e uguale a loro.
E la distanza, poca.

° da *Litfass*, n. 1, Berlino, Gennaio 1976.
Traduzione di Gerald Bisinger e G.N.

GUIDO ALMANZI
ERRORI DI STAMPA

I

per Cicci

Chiara e dolce è la nott'e vento senza
E sovra queta ai tetti e agli orti in mezzo
Luna la posa e lontan di rivela
Ogni serena o montagna mia donna
Tace già pei sentieri oggi al balcone
Notturna rara la traluce lampa
Dormi tu! che t'accolse sonno agevol
Nessuna cura e non già né sai pensi
Piaga quanta m'immezzo al petto apristi
Dormi tu! Ciel! che s'io questo benigno
M'affaccio a vista in salutar appare
E la possente onniantica natura
Che mi fece alla speme a te la fanno
Me d'altro nego disse la spem'anche
Non piantin gli occhi tuoi se non di brillo.

II

E un ch'avea l'una e l'altra man moza
Levando i moncherin per l'aura fosa
Sì che 'l sangue facea la faccia soza

Gridò: «Ricordera'ti anche del Mosa,
Che dise, laso! , «Capo ha cosa fata»,
Che fu mal seme per la gente tosa».

E io li agiunsi: «E morte di tua schiata»;
Per ch'elli acumulando dol con dolo,
Sen gio come persona trisa e mata.

III

Mia vita, a te non chiedo lineamenti,
Fissi, Volti, Plausi, Bili, Possessi.
Nel tuo giro in Chieti ormai lo stesso
Sapore han le mele e l'assenzio.

Il cuor ch'ogni motor tiene a vile
Raresquassa todatra salimenti.
Così. Suona talvolta. Nel silenzio.
Dalla campagna. Un colpo di fucile.

IV

per Cristina

Cagola la carrò, cula del pozzo;
La cqua salallalù, c'è, vi si fonde.
Tremma un ricordo nel ricolmo secchio.
Nel pero un cerchio, un'immagine rode.
Accolto il vosto a Eva, nescenti labbri!
Si difirmi il pissiti si fi vicchi
Ah partiene Ah dunaltro

Ah cheggia stride
Laru o Tatì, ridonal a Trofondo.
Vision, una (D) stanza ci (D) vide.

schede

Milena Nicolini *Duale* Geiger

Trascorre il testo come scisso (ma sempre proditoriamente ricongiunto nell'autocoscienza) da un'irrinunciabile e sempre impenetrata dualità che contrap(pone) la scienza quasi mito universale, nuovo demiurgo il cui delirante immergersi nel macro-microcosmo ha da fare i conti con l'«infinitesimo caso», laddove essa costretta e quasi schiacciata tra vecchi e nuovi paradigmi, diventa scienza esoterica, e l'homo, insieme RES e LOGOS implicante (e implicato da) macrocosmi ideologici. E sia la scienza teoria-sistema e sia l'essere-umano, animale politico procedono entrambi per categorie ordinatrici: la prima sulla RES, materia spaziata e temporale, oggetto fenomenico, ipotesi e certezza di puntuali domande, il secondo, attorno intorno all'«O», patisce il Logos come atto adimensionale, creatore di itinerari dianoetici, dialettiche corrose dall' hic et nunc dei rapporti socio-economico-politici («l'aroma ideologico», il «cranio storico»). Alla fine dell'esplorazione (cui l'autocoscienza dell'uno e dell'alter perennemente coinvolgentesi ri(porta) a certezze ambigue) la dualità, assurta a categoria dell'essere, progredisce al termine ultimo, il LIMEN, principio e fine, ciclicità sferica, res e logos infinitesimi elementi, archetipi di un sempre più ampio finito, rifiuto, sconoscraazione: non licet trasumanare. Tecnicamente la densità espressiva è

ottenuta con una incessante dualità semantica determinatasi e determinantesi continuamente: e infatti se da un lato la terminologia scientifica dà corpo e spessore al tessuto linguistico, portando a un rinnovamento della funzione semantica, e cela forse il pericolo di una nuova «mitologia» linguistica (contrapposta al quotidiano e al letterario), dall'altro la «parola» si scorpora e si ricompona in una reiterata dualità semantica: contors(ioni), ri(nunc)iate, (am)plessi, im(mens)o, (s)piega, (t)a(n)gibile ecc... che crea un sovrapporsi e incrociarsi di dettati diversi ma complementari. (Clara Serra)

Alfredo Giuliani *Antologia della poesia italiana: dalle origini al trecento* Feltrinelli

Il doppio volume che inizia la ricognizione sulla poesia italiana lega insieme troppe buone ragioni, editoriali e non, per non indurre nella tentazione di disfare il nodo che le stringe insieme, magari proprio dove il curatore ha puntato il dito. Sono ragioni date in mazzo e ci si dovrebbe tornare sopra, in altro momento, con più agio. Ma per quanto riguarda il curatore, alle prese con una iniziativa che è più di una crestomazia e molto meno di una edizione critica, si dovrà avere riguardo al calcolo fatto nel momento della scelta, prima ancora che degli autori e del taglio critico, dell'operazione in sé, e vedere quanto poteva essere necessaria. Perché le crestomazie o antologie storiche, per dirla col Tommaseo, «sono anch'esse fatte cose di traffico da taluni», e oggi siffatte cose sono da molti date in mano alla scuola e trafficate in équipe. Per Giuliani si tratta, inevitabilmente, di una non troppo insolita, per lui, irriverente esposizione al pubblico di privati strumenti che tali non vorrebbero essere, ma che sono dati come lo specchio di una interiorità sufficientemente fantastica e adeguatamente materiata di storiche e meno storiche motivazioni. Così vengono rimesse al lettore (lasciamo stare se «comune» o non)

varie personali palpabili esperienze di accostamento ai classici, mimandosi la sottrazione dell'io filologico, rifiutato per la sua natura prevaricatrice, e tentandosi di far funzionare il testo antico come oggetto né intatto né intangibile, né vergine né obsoleto, ma come luogo potenzialmente eversivo lasciato all'affezione delle plurime manipolazioni e private relazioni e intrecci di chi voglia cimentarvisi. Di più e di meglio, per questa strada, non si poteva fare. Attirare il pubblico col miraggio della individuale attivazione dei testi, in una ipotizzata fruizione o desiderio di «farseli da soli», dove il limite è il limite di un bricolage mentale che dovrebbe avvenire per smontaggio e montaggio di atti perpetrabili nei confronti di autori del passato recuperati alle motivazioni attuali; rivivere la dimensione del passato avendo superato diversi scrupoli per l'oggi, depistando la memorizzazione, coltivando l'innocenza, rimuovendo il rimosso, assimilandosi la scrittura della neoavanguardia alle proprie, o ad alcune delle proprie radici: ecco le buone ragioni, fra altre, che stanno dietro il grosso impegno di questa antologia. Resta semmai una perplessità di fondo, il dubbio che il problema non sia tanto se e come leggersi i classici - a cominciare da questi autori in lingua volgare - quanto e sempre quello di leggersi, facendosi propri nel proprio contesto, i classici «futuri». E' un problema d'interazione storica che il sistema culturale non riesce a affrontare se non a partire dall'iter più lungo, la ricostruzione del passato che dovrebbe diventare presente. Mi sembra che la poesia italiana oggi abbia tratto se non altro sollievo dal non aver più bisogno dei propri Greci, come clima di gusto alle spalle. Lo stesso Giuliani ha non pochi meriti in questo senso, avendo saputo puntualmente e proficuamente rovesciare la funzione di calchi e modelli. Ma per chi scrive poesia oggi il punto di riferimento non va, assolutamente, dai «Novissimi» allo «Stilnovo» o viceversa; perché allora, pur con la tanto maggiore duttilità degli strumenti e delle suggestioni, dovremmo nostro malgrado ipotizzare una nuova restaurazione umanistica sulla lingua, cinque secoli dopo la prima, lasciandoci fragili copisti di modelli che fra l'altro

non sono modelli. Dopo i nostri Greci anglo-francesi e dopo i Novissimi, gli antichi vanno dimenticati. Se il problema, come penso, è operativo e non didattico, la ritorsione critica contro il passato - smontaggio dei grandi canoni, recupero dei cosiddetti «minori» benevolmente consumati - non basta a mettere a fuoco il problema del testo e del senso al di là del consenso. Anche se è costretto a prenderne le distanze, il testo odierno è obbligato a tener conto del volgare che si parla, e senza ovviamente pregiudicare la catena di significati che giunge in ogni modo dalla lingua di ieri. La poesia non esisterebbe se non esistesse l'uso poetico della lingua, dice Giuliani. Definizione ancipite, certo; ma continuo a preferirla e a pensarla rovesciata. E tanto peggio per la scuola che continua a guastare l'opera nostra. (C.A.Sitta)

Valerio Miroglio *Concerto per piano regolatore* Geiger

Concerto per piano regolatore è la sostituzione della creazione di un oggetto con la sua ri-creazione. L'oggetto sia nella prima operazione - «le scelte urbanistiche operate dal nostro illustre predecessore» -, sia nella seconda - «per i suddetti motivi s'impone l'abbandono senza rimpianti della variante sferica per accogliere la soluzione rigorosamente razionale del Cubo-terra» -, è agito totalmente e, poiché non si esprime ma viene parlato, non manifesta coscienza delle contraddizioni o dei falsi equilibri verificatisi nella sua struttura, a causa di essa. La definizione delle sorti ecologiche ed economiche della terra avviene, al massimo dei livelli verticistici possibili, da parte di chi succede a «l'estensore del P.R. Originario» mediante l'impiego di una lingua la cui lettura di primo grado è immediata. Essa procura un impatto continuamente ripetuto-sorpresa-divertimento-timore con le soluzioni che il Concerto propone applicando imprevedibilmente e giustamente alla logica del Senso Comune un discorso dell'Assurdo. Dietro il primo livello, la scrittura cela una

lingua del Potere che, se attraversata, tende a portare il lettore all'accettazione della propria ideologia. Passato e futuro si sintetizzano, come giudizio e prospettiva, in Area E) Residenziale, dove i benefici burocraticamente elencati delle nuove soluzioni, in fine di «quella che a noi sembra una geniale sintesi di tre millenni di storia» guidano a «l'elevazione a concetto astratto dell'istituto proprietario, parametro dei valori, geometrico sentimento del possesso». Di qui la necessità dell'esistenza della base del «puro sentimento proprietario», l'area del Catasto, la cui esclusiva funzione è quella di legittimare la propria immagine. La sintesi finale della «geniale sintesi» della storia è un non essere portato a livello metafisico, un vuoto riflettente un vuoto da imporre, nuovo feticcio, all'adorazione degli uomini e per il quale il Potere non ricorre più ad alcuna «falsa» scrittura. Il «Concerto» giunge così alla sua più coerente, razionale e agghiacciante conclusione con un'esecuzione in due lingue, latino e italiano, tra le quali esiste uno spazio, ed entro di questo si aprono echi di vibrazioni diseguali per altezza ed ampiezza secondo che si dilatano o si restringa la distanza tra le coppie di frasi corrispondenti. Lo spazio-il silenzio ha dei confini su ciascuna delle due parti, ma essendo stato pre-costituito anche per rilevarne la somiglianza o dissomiglianza nella quantità e qualità delle forme grafiche e dei suoni, si avverte talvolta la preminenza del disegno della scrittura ora a destra ora a sinistra e quindi un nuovo «altro» discorso poetico è la risultante di variazioni visive e sonore, produttrici di importanti variazioni semantiche nel passaggio da una lingua all'altra. (Pia M.Perotti)

**LES TEXTICULES
DU HASARD**

«Le Dragon»
Route de Montferrat
83000 Draguignan. Francia

AUTRE

9 Bd. A. France
92190 Meudon
Francia

Certe parole incorrono in avventure esemplari. Si prenda, ad esempio, «negazione». La si veda in rapporto con la poesia (non con la «parola» poesia): l'accostamento, attraverso un preciso itinerario linguistico, porta ad un incrocio entro cui certe linee d'intersezione possono, per un istante, fare strada comune o scontrarsi per respingersi definitivamente. L'incrocio della poesia con la parola «negazione» è un luogo inutilmente malfamato, in cui tutto ciò che può prodursi perde ogni capacità di alterazione e soffre di una curiosa forma d'insensibilità. La prima non ha bisogno di nulla, la seconda, derivando dalla teoria, riporta al mondo o al reale o a se stessa, altra cosa rispetto al tutto e contemporaneamente identità del proprio processo totalizzante. La negazione teorica si regge, e chissà per quanto ancora, sui presupposti empirici dell'intelletto, dialetticamente scindibili fino al punto in cui, nella fenomenologia dello spirito, ha cessato di funzionare non il termine ultimo e conclusivo, ma il primo ed elementare processo fatto di «pulsioni sensi significati simboli».

Nella morte del teatro odierno, e non solo in quella, si affaccia un residuo disinnescato: il dramma è diventato la teoria, e viceversa. La cecità di Omero, ci è stato insegnato, liberava l'immaginazione e questa a sua volta recuperava il vissuto, un'intera esistenza spesa a vagabondare per il mondo con i sensi all'erta.

Poco importa, a noi, sapere se quel vagabondare fosse già un'avventura sterilizzata entro un oggettivo luogo di rovine, se già la presunta cecità del presunto Omero non fosse che un tardo mito di una precarietà negata provvisoriamente da una qualche catarsi. Nell'odierno incenerimento dell'intelletto e della sensibilità, Rella cerca, con speranze dimesse nell'atto stesso in cui, più che scrivere, nomina la scrittura, di costituire un procedimento classicheggiante dell'oblio. La poesia nel suo libro non sarà mai immaginazione in atto o in potenza, ma solo

un ribadire ostinato, stilisticamente conativo, l'assenza di cose (poche cose) che un malsano velo ideologico ci fa apparire reali. Perfettamente identiche e reversibili, «negazione» e «presunzione» vanno dunque insieme. Malgrado questo, la poesia in quanto tale non soffre la maschera apotropaica della teoria e può permettersi di funzionare anche quando non funzionano le «cose» (un racconto, una storia, un elenco, una serie...). Entro le diverse linee d'intersezione, le strade che portano la scrittura ad esiti conseguenti sul piano poetico sembrano oggi allargarsi verso paradigmi nuovi e meno sedimentati, sollevando l'incrostazione di presupposti normativi irrigiditi. Si pensi ad una poetica di opera aperta che è diventata precettistica nel breve volgere di una stagione o all'ipotesi di una letteratura di contestazione, esauritasi all'interno dei propri enunciati, che oggi molti giovani autori, presenti anche in *Tam Tam*, dimostrano di aver superato. Ci sarà tempo per un discorso che voglia essere analitico di una emergenza poetica nuova anche in senso generazionale. Questo libro di Rella, intanto, sembra proiettato entro un modello ineccepibile di lucidità e pulizia.

Non c'è dubbio che *Negazione presunta* rappresenta uno svincolo e al tempo stesso un concentrato rispetto ad idee che fanno «dibattito in corso». Una poesia così dichiaratamente in debito nei confronti di una produzione teorica in cui l'autore è impegnato direttamente (e nel cui merito non vogliamo entrare) non pregiudica una sua autonoma dimensione: paga, piuttosto, uno scotto maggiore all'esteticità, o quanto meno non può evitare il rischio di una trasposizione tematica di atteggiamenti conoscitivi in termini che divengono poetici (o impoetici, in egual misura) solo al prezzo di riflessi e di aure, letterarie ed antiletterarie. Tanti lemmi, lacerati da interrogativi senza risposta, negano teoricamente l'estetica, ma non la rinnegano in pratica. Nella nota critica al volume, Giuseppe Sertoli sottolinea la sublimazione, interna alla scrittura di

Rella, entro la quale si riapre il conflitto, si ripropongono domande alle quali non sembra esservi risposta. L'angoscia dell'itinerario percorso (dall'io, dal corpo, dal sociale, ecc.) ci sembra non abbia nulla di prodigioso: l'elenco che si prolunga, l'esplorazione lessicale che si infittisce e si ripete, restringe l'area in cui non tanto la vita, quanto il testo può agire ed esistere a tutti gli effetti. L'atto speculare sul mondo sembra inevitabilmente ridotto rispetto al mondo stesso e la contraddizione teorica inseguire vanamente quella vissuta. Ci sarebbe materia per un grosso volume di filosofia. Per una poesia accettata nelle sue effettive dimensioni plurime, importeranno fenomeni anche di recupero, almeno quanto gli elementi di preclusione. Il poema di Rella contiene la lezione del testo sul testo e l'interrogarsi etico che si traduce nell'impossibile giustificazione. Ma discutendo di questo e di altro, si ribaltano i tracciati dove, per un momento, l'assenza di segnali indica da qualche parte la giusta direzione.
(Carlo A. Sitta)

José A. Càceres *Corriente alterna* Geiger

Corriente alterna, movimento che discende, movimento che sale. Figure, piani di rovine e ancora «correnti magnetiche» e una «corrente musicale» che si aprono su e con figure, «uccelli», segni figurativi e linguistici integrati, dissolti, ricomparenti in movimenti ascendenti, discendenti. Su una specie di tavola magnetica sono legate, nell'apparire, scomparire, riaffiorare, le voci del conscio e dell'inconscio. I segni vogliono essere mobili nella pagina, uscire da essa per disporsi sulla pagina successiva, luogo altro, paesaggio di ciò che è intorno a, e dentro di noi. Salire lungo la corrente, secondo l'invenzione con cui il libro si apre, è un invito a non lasciarsi andare, a cercare le sorgenti della creatività con la poesia «e poi, a capo riga» e viceversa, andare ancora,

sentire, ideare in un senso e nel suo contrario. dopo, oltre. Una ricerca che è anche invocazione d'aiuto e discesa nell'inconscio fino all'incontro di segni che sono di un linguaggio sotterraneo, scritti su - e fuori da - pentagrammi di sensazioni e percezioni nella distinzione di luoghi attraverso i quali si definisce uno spazio che può venire percorso in una sola direzione o uno spazio nel quale la mancanza di una direzione provoca l'urto di più scritture. L'idea della morte è suggerita, non definita, da piani di rovine. I segmenti che alludono a una linea spezzata quasi, o non più, chiusa, lasciano varchi aperti a una resurrezione dalle, sulle rovine. Si discende, lungo la «musica acquatica della psiche», a scoprire, nel ritorno dentro la ritmica articolazione del profondo, la «soledad». In uno spartito le cui pagine sono tenute assieme da un personale sistema di scrittura musicale e «archittonica» a volte si avverte il peso di segni neri ad arco e ad angolo, contemporaneamente rigidi e sciolti; a volte ogni singolo elemento è analiticamente spiegato prima di contribuire a una sintesi ironicamente imprevista: «fantoccio-farfalla-fantasma = superman». Inversamente a come si era aperto il libro si chiude con un movimento ascendente seguito da uno discendente, movimenti nei quali manca l'elemento propulsivo della scrittura, il grido prolungato della «corrienteeeee» che tende a contrastare, sovvertendo le leggi naturali, l'abito a un pensiero conformistico, gregario, anti-creativo. Nelle due pagine finali le lettere dell'alfabeto, che nella prima parte del volume sono varie di grandezza, spessore, «peso», ma tutte chiaramente percepibili nel loro essere veicoli di messaggi in superfici sostanzialmente non dissimili da superfici dipinte, si nascondono, mimetizzandosi con altri segni che sono «anche» della scrittura ma ne stanno uscendo, si liberano da essa disseminandone le forme e facendole contemporaneamente acquistare la possibilità di essere letta attraverso una percezione più «sorpresa», più mobile e rinnovata di quella a cui siamo abituati. Segni che seguono un accenno,

un'indicazione di sviluppo nel loro comporre una forma apparentemente casuale e la cui direzione al tempo stesso sembra preconstituirsi nello spazio. E' un paesaggio, quello di Càceres, che può prodursi e riprodursi senza interruzioni, in cui i procedimenti letterari presenti all'origine dell'opera tendono ad essere sostituiti da segni gestuali che presiedono ai meccanismi della coscienza. Dalle contraddizioni, dallo scontro tra parola e gesto sorgono significati, forme, invenzioni di un linguaggio ricco di allusioni che giungono a uno spazio di là dalle parole e dalle figure. (Pia M. Perotti)

William Xerra *Vive* Geiger

«Ce qui fait tenir l'image, c'est un reste», (Lacan, *Le séminaire, Livre XX*).

Queste pagine di William Xerra raccontano, per stazioni, i casi di un lucido correttore di bozze. Di bozze o di ogni altra «realtà» disposta a stamparsi: in mente. Si sa bene, non c'è modo di mostrare l'avvio di una storia circolare, o assolutamente lineare, ma «in principio» possiamo supporre questo. Supporre un attimo di furore - penoso, comico - in cui qualcuno abbia pensato di «fare il bianco intorno a sé», o di fare il nero (in cronaca si dice anche: ha spopolato). E' un momento che potrebbe essere definito di ipercorrettismo, con l'ambigua efficacia che è di ogni segno esclusivo. Un seguito prende forma da questo logico principio, dal momento che qui si «vive». Il gesto del correttore pentito di un'«ingiusta» sepoltura: con questo semplice prestito, Xerra dispone a raccolta la varia vicenda di ogni gesto «di ritorno». *Vive* si punta come indice di estrema disinvoltura, se è vero che in questi domini non esiste alcun apparecchio correttivo di sicuro effetto. Si vedono qui - non si possono abolire - perfino le vane tracce dei ritorni tentati invano. Ma, che fare? «vive», se è possibile, «l'altro», o, «in mancanza», vivono il bianco,

il nero. Comunque, sottomessa alla prova, l'unità compatta è costretta a moderare la sua opacità; ciò che deve stamparsi non c'è modo di fermarlo nel suo brulicare, va incontro al suo destino. Negare e recuperare si fa per congettura, e il movimento che ne nasce punta sulla sua riuscita: che forse starà soltanto nella qualità differenziale delle prove. Ci sarebbe poi da aggiungere. L'ipotesi che si «viva» eccita naturalmente Xerra. Nell'allungare l'indice a sfiorare il pezzo staccato, il punto caldo, l'inezia perduta o che sta lì pacificamente chiara, egli «mostra» il suo piacere, vario, ripetibile a volontà, ossessivo. Ma questo va al di là di ogni serio discorso di procedura: ciascuno degli elementi in gioco ha, per esempio, un suo tempo di sosta e una sua «convertibilità», e poi c'è la parte della fattura (fare e incantare), della specificità materiale... E' una lunga «analisi». (Cesare Greppi)

Irma Blank () Geiger

Il titolo di questo block-notes di Irma Blank è messo tra parentesi, così: (). Che tra le due parentesi ci sia il vuoto non significa che la Blank abbia optato per il nulla, nel suo lavoro di oggettiva amanuense. Certo che il vuoto o il nulla sono spesso il fine ultimo della scrittura, soprattutto della scrittura in cui grammatica e sintassi costituiscono un alibi. Perciò, per stare dalla parte dell'amanuense, parlerei piuttosto di trascrizione, lasciando la scrittura, con le sue ritualità connesse alla lettura, all'alfabetizzazione impegnata nell'alfabetizzazione. Cioè Irma Blank trascrive e ricopia all'infinito un concentrato di scrittura debordata dal foglio più o meno macchiato d'inchiostro usato per la calligrafia. Naturalmente, però, l'autrice di () sostiene che il suo block-notes è stato usato, in quanto tale, per prendere appunti, e precisamente per prendere appunti dal *tramonto* (19.43) al *sorgere del sole* (6.25) nella notte tra il 23 e il

24 agosto del 1974, a Capo Sparano - Ognina Li Greci, in Sicilia, davanti a un certo numero di testimoni: Giovanna, Alberto, Marcello, Peppe, Pietro e Gino. L'insistenza della Blank su questi particolari tendenti ad autenticare quello che potrebbe essere, romanticamente, il «diario di una notte», pone ancora una volta l'accento sul suo ruolo di amanuense, visto che l'amanuense è anche l'impiegato, più che altro di un notaio, incaricato di scrivere sotto dettatura, o di copiare documenti. Questo «scrivere sotto dettatura» è interessante perché fa pensare subito alla scrittura automatica, metodo anch'esso molto vicino al gusto della trascrizione, una volta ammesso, come volentieri ammettevano i surrealisti, che questo metodo non sia affatto libero e volontario ma soggetto al dettato dell'inconscio. L'amanuense Irma Blank accetta dunque dal suo inconscio-notaio questo compito, in cui la trascrizione è trascrizione obbligata, in quanto oggettiva e standardizzata, non di grida e di metafore ma di mormorii in via di estinzione, balbettii appena accennati e subito soffocati. Il segno non può far altro che moltiplicarsi riga per riga simile a se stesso perché non ha altro da comunicare che se stesso, come dettato dell'inconscio, se vogliamo, o più semplicemente come unica realtà ancora possibile della scrittura, cioè del linguaggio scritto e parlato. La catastrofe avvolge questo diario di Irma Blank in un'aura leggermente satanica: i foglietti del block-notes *devono* raccontare qualcosa, in quanto si susseguono come elementi ragionevoli e ragionati di una storia, o meglio di una cronaca. Però chi è abituato, anche solo per curiosità mondana, al contatto con la simbologia alchemica, può benissimo vedere in () un manuale, opportunamente in codice, relativo a ricerche di questo genere; il block-notes potrebbe, ad esempio, essere scritto da destra a sinistra, e noi sappiamo che la scrittura speculare è uno dei segni distintivi universali della segretezza. La catastrofe è allora coincidente con l'abisso che si spalanca davanti al lettore quando non ha più niente da leggere, in quanto la sua formazione

culturale e mentale lo porta a leggere soltanto l'alfabeto, o quelle innumerevoli combinazioni di alfabeto che sono le parole, le frasi, le pagine, i libri. Abolendo la parola, siamo in contatto con il nulla, il vuoto di () cioè con l'elemento negativo, ossia con il demone che guidò la mano di Irma Blank nella notte tra il 23 e il 24 agosto 1974, davanti a testimoni, trasformati ora in testimoni di una seduta medianica. «Leggere» () vuol dire allora accettare non tanto l'impossibilità quanto la volontaria negazione della lettura. Il significato del block-notes è forse rintracciabile tra le righe o proiettabile, con un gioco di specchi, verso l'esterno, l'estraneo. Qui l'infinito è appena una parabola, una semplificazione del problema. La trascrizione contiene in sé, come parola, la relazione con qualcosa, ciò che deve essere trascritto, appunto; e contiene inoltre in sé l'accettazione supina della verità del testo preesistente; mentre la scrittura non ha questo secondo significato, che viene sostituito, normalmente, soprattutto nel caso di scrittura di scrittori, da un'idea di originalità o almeno di autosufficienza. Se Irma Blank ha scelto la trascrizione, per l'interprete (colui che è costretto a decifrare) il fine ultimo diventa quello di scoprire il testo preesistente, in primo luogo circoscrivendo esattamente il campo dei punti di riferimento possibili. Ma il titolo stesso ci informa che il primo di questi punti di riferimento è stato annullato, tagliando ogni rapporto con una realtà fuori dal block-notes. (Adriano Spatola)

MIROIRS

Résidence Saint Théodore
4 Allée des Faisans
13013 Marseille - Francia

GENESIS

Apartado Postal 294
Mérida
Venezuela

Unità di significazione di un discorso ideologico, privato, sono riscontrabili in «Digiuno e Serpente», la prima delle cinque parti di cui è composto il libro. In (1) di «Digiuno e Serpente» l'aggettivazione a cui vengono sottoposti alcuni nomi in modo diverso e contrario dall'uso quotidiano inizia un discorso dell'incertezza sulla nozione esistenziale. «Il corpo...trasparente», «Lo spazio infilato a collana», «Il quasi territorio»: attraverso un procedimento formale tipico del barocco all'opacità propria del corpo subentra il suo contrario, la trasparenza; all'idea di spazio inteso come estensione succede quella di spazio imprigionato, che successivamente sarà «spazio concreto privato»; l'idea di territorio come luogo fisico è corretta, con il «quasi» in funzione chiaramente attributiva, in quella di luogo mentale e psichico. Il procedimento sarà reso più esplicito in «La pietra d'oro» (2), mediante le antitesi «grande calore», «luce gelida», «sui rottami molto in alto di interni boschi», «i sogni succhiano l'acqua» - nel suolo, in basso -. Il senso delle cose si rovescia, rovesciandosi i rapporti tra le parole. Una serie lessicale che esclude sensi di movimento conduce alla ricerca di un equilibrio naturale in (2): «trovati...alla numerazione», «il tuo posto», «fissati gli oggetti», «l'animazione paralizza la mano» e la ricerca, per conseguire il suo scopo, conduce all'eliminazione di ogni elemento che tenda a, o possa rendere precaria la condizione di stabilità voluta, «gli inferi la sposa riluttante la civiltà il tuo cadavere», dati sociali e trascendenti della coscienza collettiva. Ritorna da (1) in (3) l'immagine di un «grande serpente» ma nel clima di una «nuova sicurezza»; «sul suo capo un filo di pazzia», forse nella pazzia una nuova sicurezza? Un filo che s'addensa, da cui perciò scaturisce un nuovo senso di pericolo nella direzione del «sentiero del cuore del problema», e nel completamento della circolarità di un discorso obbligato fino a che si abbia «solo la scena

«eliminate le parole insieme». Una presa di coscienza della specularità della visione delle cose, non più espressa con figure ma con l'esplorazione degli stessi strumenti comunicativi si ha in «La faccia», con un «simultaneo rovescio che è l'invito a guardare». In (3) le motivazioni dell'operatività sono ricercate esplicitamente - «Al di là d'ogni riferimento della significazione / Metti scomposti gli squassi sui sintagmi» - con l'oggettività dell'analisi della struttura linguistica. (Pia M. Perotti)

Quella di Sitta vuol essere una poesia che si realizza in una scrittura «anteriore», che solo dopo aver subito la violenza di essere deprivata «fondamentalmente» di senso può riprendere ad avere una funzione. L'esperimento, di cui le cinque parti che compongono il libro sono «fasi», tende sistematicamente alla diaspora di qualsiasi significato consegnato a un possibile referente e si attua nell'anarchia dei versi, dai sensi disgiunti mediante continue giustapposizioni. Inutile cercare scale di valori semantici, semmai utile sarebbe la ricerca di luoghi privilegiati ed a tal fine risulterebbe esemplare la strofa, dedicata a Maurizio Nannucci, nella parte del libro intitolata «Azione», dove le numerose parti lessicali che appartengono come campo a «l'inerzia della materia» si affacciano «oltre la materia», «sotto la pioggia anestetica», nello «spazio esterno» che «non brucia». Non si può però parlare, o non soltanto, di fratture semantiche tra verso e verso o tra gruppi di versi come se al di sotto i vuoti risultanti fossero privi di una loro funzione. Per rendersene conto bisogna trasgredire l'ordine di successione immediata dei versi e scoprire che «il vuoto non bussa alla porta vortica immobile» stabilisce con «pratica il taglio nel libro ara le pagine» un rapporto che diviene anche

di ordine semantico: il vorticare immobile del vuoto genera per contrasto la gestualità concreta del taglio del libro e quella metaforica sulla terra-pagina, luogo dove è possibile incrociare i «destini del segno» e aprire «il cancello»: su dove? Sotto le giunture dei versi, anche per l'azione di un ritmo musicale insistente che talora bruscamente cade come s'interrompe un senso che credevamo andasse sviluppandosi, si intrecciano relazioni che tendono il testo come un tessuto la cui compattezza apparente non ritroviamo poi nell'interno, là dove la distanza tra le cose taciute non corrisponde più alla distanza tra le molte cose che il testo descrive in superficie. Esplorare in una ricerca «oltre la materia» - e allora la chiave di lettura deve essere cosmologica - risponde a una esigenza di ripensamento di schemi e modelli fossilizzati che vanno riscritti. La lingua che l'autore «non può» leggere dietro di sé è ferma come «il gesto che non si muove dall'uomo seduto», come una «formula scelta dal libro dell'etica pubblica» a cui la poesia deve dar vita con ogni mezzo, e mezzo sono anche i meccanismi poetici che si avvalgono della parola. La parola, l'affermazione, l'aggancio discorsivo buttato là ad un interlocutore, nominato o non, sono «strumenti di un'ottica» per la descrizione di un'ipotesi di futuro. «Animazione appare come un discorso ininterrotto rivolto ad altri mentre in realtà è un discorso che narra se stesso, la cui lettura non può essere «critica» se non a condizione di «tirare» a sorte una tesi dal codice» e farne «applicazione immediata lì dove sei», per rintracciare «l'assenza», frantumare «lo spazio», scoprire «la tua negazione». Il lettore percepisce, nell'articolarsi di un «esperimento chimico» da cui non si può prescindere come dato, il profilarsi di indicazioni di senso - «un'idea luminosa che tende» - che non si definiscono mai, avendo la funzione di far divergere il senso alluso lungo itinerari subito da abbandonare - come tracce - in quanto debbono essere letti secondo uno «schema imprevisto che trovi davanti», ogni volta che «passa...un dato a sorpresa». (Pia M. Perotti)

LIBRI RICEVUTI

Lino Angiuli
La parola l'ulivo
Lacaita

Fabio Doplicher
I giorni dell'esilio
Lacaita

Il surrealismo
a cura di Mario Lunetta
Editori riuniti

Ferruccio Brugnaro
Comunicati
Ciclostilato a Porto Marghera

Giorgio Gazzolo
Del lottare contro la propria coda
Edizioni di Resine

Angelo di Mario
Poesie
Albatros Editrice

Giancarlo Nuvoli
Il quarantesimo giorno del
quinto mese dell'amore
Marsilio

Marziale - Epigrammi
versione di Cesare Vivaldi
Guanda

Ottavio Rossani
Le deformazioni
Campironi Editore

Denise Borias
Natures
Guy Chambellas

Adriano Boni
Registrazioni dall'interno
Massimiliano Boni Editore

Ciro Vitiello
Corpor. Azioni
Altri Termini

Bernard Jakobiak
L'effort fou
Inéditions Barbare

Teresinka Pereira
Lines of a broken alphabet
Huckster Press

CENTRE D'INFORMATION ET DE COORDINATION DES REVUES DE POESIE

Etabli par Jacques Lepage
Abonnement: 22 F l'an

Jean-Michel Place,
éditeur.
12, rue Pierre et Marie Curie
75005 Paris

TAU/MA

editore Achille Maramotti

redazione-editors

Mario Diacono 309 West 97 st.
New York City 10025

Claudio Parmiggiani - Via De' Gombruti, 6
Bologna 40123

distribuzione-distributors

Centro Di
Piazza de' Mozzi I/r
Firenze

TAU/MA I

Mario Diacono *Hypercalipsis*
Claudio Parmiggiani *Eraclito*
Gian Pio Torricelli *Eubasé o follia*
Stechiotrono
Bernard Bauhus *Libro di un solo verso*

TAU/MA II

Vito Acconci *Plot*
Luigi Ballerini *The Booke of the Last of*
the Mohegans
Julien Blaine *Autopsie 1.2.3*
Heinz Gappmayr *Aspekte*
Jiri Kolar *Gersaints Aushangeschild*
Gio.Battista Della Porta *Steganografie*

3 numeri l'anno. Un numero L. 10.000. Abbonamento a tre
numeri L. 30.000 Tiratura 500 esemplari.

GIOVANI POETI SPAGNOLI

A cura di José Maria Castellet

Traduzione di Rosa Rossi

EINAUDI



EDITORE

h.c.artmann dracula, dracula (un'avventura transilvana)

Nota critica di Gerald Bisinger

Esponente della famosa *Wiener Gruppe*, Artmann può essere considerato uno dei maestri dell'avanguardia austriaca. Come ha scritto Wieland Schmied, il ruolo di Artmann nella Vienna degli anni cinquanta è paragonabile a quello svolto da Pound a Londra all'inizio della prima guerra mondiale. Per anni Hans Carl Artmann, H.C. per gli amici, si è fatto notare più come personaggio che come poeta. A parte le oggettive difficoltà di pubblicazione incontrate dalla nuova letteratura austriaca fino al principio degli anni sessanta, ciò è stato provocato anche dal gusto di Artmann per la mistificazione, di cui *Dracula, Dracula (un'avventura transilvana)* è un ottimo esempio.

poema in prosa
pagine 56
lire 2000

geiger

nuova corrente

70/1976

SAGGI Giovanni Sechi, *Il risultato differito dell'opera letteraria (in margine ad una lettura non sistematica della poesia di Edoardo Sanguineti)*. Claudio Magris, *Isaac Bashevis Singer e il «Dybuk»*. *Lo scrittore che vede senza essere veduto*. Fernando Trebbi, *Il bianco medaglione degli Endimioni: «surface» e «profondeur» nella «Salomè» di Carmelo Bene*. Piero Raffa, *Lingua e linguaggio nel teatro*.

NOTE E DISCUSSIONI Furio Jesi, *Gastronomia mitologica*. Franco Marucci, *I sonetti shakespeariani al microscopio dello strutturalismo*.

SCHEDE Giangiorgio Pasqualotto, *Baudrillard, il sistema degli oggetti*. Roberto Bugliani, *Roland Barthes, Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975. Bruno Lauretano, *Ernest Jones, Amleto ed Edipo*, Milano, *Il Formichiere*, 1975. Giorgio Terrone, *S. Givone, Hybris e Melancholia. Studi sulle poetiche del novecento*, Milano, Mursia, 1974. Anna Duso, *R. Establet - P. Macherey, La scienza del capitale, trad. it. di Franco Rella e saggio introduttivo di F. Fistetti*, Verona, Bertani, 1975. Mario Boselli, *Adriano Spatola, Diversi accorgimenti*, Torino, Geiger, 1975. Nino Majellaro, *Giulia Niccolai, Poema & oggetto*, Torino, Geiger, 1974; *Gianni Toti, Chiamiamola Poemetànoia, Roma, Carte Segrete*, 1974. Giorgio Patrizi, *Antonio Porta, Week-end*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1975; *Valentino Zeichen, Area di rigore*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1975; *Edoardo Cacciatore, Ma chi è il responsabile*, Roma, Cooperativa scrittori, 1974. Valerio Fissore, *Giovanni Valle, Per le navigazioni pigre*, Torino, Geiger, 1975.

EDIZIONI GEIGER NOVITA' 1976/77

FRANCO BELTRAMETTI

« IN TRANSITO » (LIRE 2.000)

ANGELO MAUGERI

« VERBALE DI SCOMPARSA » (2.400)

PAOLO BRUNATI

« SLOT-MACHINE » (1.000)

MICHELE ROTUNNO

« TRICOLAGE » (2.000)

CARLO M. CONTI

« ELIMINAZIONE » (2.400)

J.C. LAMBERT

« L'OROLOGICA » (2.000)

MARIO RAMOUS

« A DISCARICO » (2.000)

FRANCO VERDI

« LA SCIMMIA CON LE MANI

DIETRO LA SCHIENA » (2.000)

ALBERTO CAPPI « 7 » (2.000)

BIANCAMARIA FRABOTTA

« AFFEMINATA » (2.000)

PIERA OPPEZZO

« 1967. SÌ A UNA REALE

INTERRUZIONE » (2400)

PAUL VANGELISTI

« LA STANZA STRAVAGANTE » (2.400)

JULIEN BLAINE

« ELEFANTI E PRIMI TESTI » (3.000)

il verri

settembre 1976

1. Equilibri della poesia

in questo numero
scritti di

Anceschi
Michaux
Bacigalupo
Montale
Sinigalli
Sereni
Luzi
Fortini
Gramigna
Zanzotto
Roversi
Giudici
Leonetti
Sanesi
Rosselli
Sanguineti
Raboni
Porta

2. Novissimi, e dopo

in questo numero
scritti di

Sanguineti
Balestrini
Porta
Guglielmi
Pignotti
Spatola
Niccolai
Costa
Sitta
Biondi
Zeichen
Conte
De Angelis
Viviani
Barilli
Curi
Dorfles
Guglielmi
Lentengre
Vassalli
Giuliani
Graffi
Lorenzini
Anceschi
Artioli

PAVANELLO

Dal 1961 ad oggi Giancarlo Pavanello ha prodotto una serie di libri in copia unica, firmata, contenente disegni o pagine manoscritte. I volumi sono rilegati. Sono disponibili:

1. *Due volti*, due disegni eseguiti a penna a sfera formato 5,5×9 e 7×10,5, pagine 12, formato 17,5×25,5, lire 10.000.
2. *Intervento con forbici e colore su due pagine di rotocalco*, due collages, pagine 12, formato 17,5×25,5, lire 10.000.
3. *Ci falt la geste que Pavanellus declinet*, undici testi calligrafici, pagine 26, formato 21×30, lire 30.000.
4. *La lettera ai posteri*, sette testi calligrafici, pagine 20, formato 25×31, lire 40.000.
5. *La base ed il vertice*, diciannove testi calligrafici, pagine 44, formato 25×31, lire 120.000.

CAGNONE

*What's Hecuba to Him or
He to Hecuba?*

Raccolta di testi poetici, di saggi sulla pittura contemporanea e di aforismi. «... qui qualcuno potrebbe scoprire il luogo dove si accetta, con disgustosa intelligenza, la trasparenza, originaria della solitudine». Testo italiano con versione inglese a fronte, pp. 200, L. 4.000.

DIACONO

Vito Acconci.

Dal testo-azione al corpo come testo. La prima lettura delle strutture linguistiche del lavoro verbale e metaverbale di Vito Acconci. Antologia di testi teorici e poetici inediti, documentazione fotografica di body works, trascrizione di audiotapes. Prima monografia mondiale con cronologia completa del lavoro dell'artista. Testi inglesi con versione italiana a fronte, pp. 200, L. 6.000.

KOSTELANETZ Ed.

Essaying Essays.

Alternative Forms of Exposition.

Antologia di testi, mappe, diagrammi, progetti, fotografie, disegni interpretati come saggi e avvicinati a saggi di tipo tradizionale. Contributi di Cage, Oldenburg, E. T. Hall, Herman Kahn, Gertrude Stein, Bruce Nauman, Moholy-Nagy, Kenneth Burke, W. H. Auden etc. Testi inglesi, pp. 460, L. 10.000.

REINEKING

Logical Space.

La «nuova razionalità» della scultura americana nel lavoro di uno dei più importanti artisti dell'ultima generazione, analizzato da un saggio critico di Luigi Ballerini ed inserito in appendice da una

raccolta di testi analogici. Testi inglesi, pp. 100, L. 4.500.

SANDRI

Da K a S.

Dimora dell'asimmetrico.

Stilemi archetipici di culture asiatiche e indoamericane e reperti onirici individuali confluiscono in una ricerca poetica che offre la configurazione del testo nella pagina come un supplemento di significato. Testo italiano con versione inglese a fronte, pp. 300, L. 5.000.

KEMENY

Il guanto del sicario.

Cinque raccolte di poesie, una sfacciata escursione da una scrittura estesa a una sempre più scarna, da un'immaginazione barocca-surreale, rigurgitante di presenze, a una percorsa da silenzi e assenze. Misurazione del senso come distanza dal significato. Testo italiano con versione inglese a fronte, pp. 142, L. 4.000.

IN PREPARAZIONE

BALLERINI

Onomarematologos.

GILLESPIE

The Syntactic Revolution.

GIORGI

Figure di nessuno.

VALESIO

Textological Linguistics.

*An Essay on Middle French
through Rabelais.*



OUT OF LONDON

PRESS

NEW YORK - NORRISTOWN - MILANO

VIA F. LASSALLE 10 - 20141 MILANO

Ci scusiamo con gli abbonati per il ritardo
con cui esce questo numero di Tam Tam.
Difficoltà di vario genere impediscono alla
rivista di uscire con regolarità. D'ora
in poi l'abbonamento sarà valido per quattro
numeri, indipendentemente dalla periodicità.

1200



TAMTAM

STORIA

**BIBLIOTECA CANTONALE
LUGANO**

15 febbraio – 10 marzo

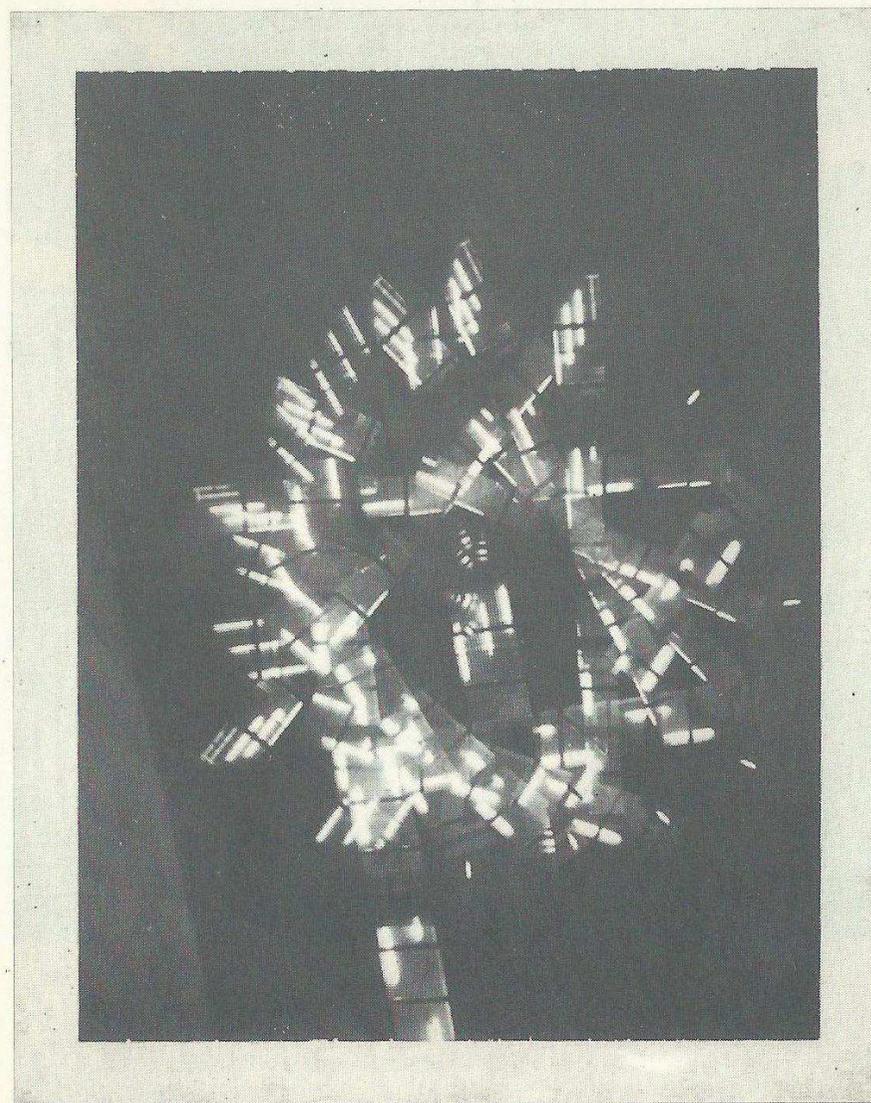
1985

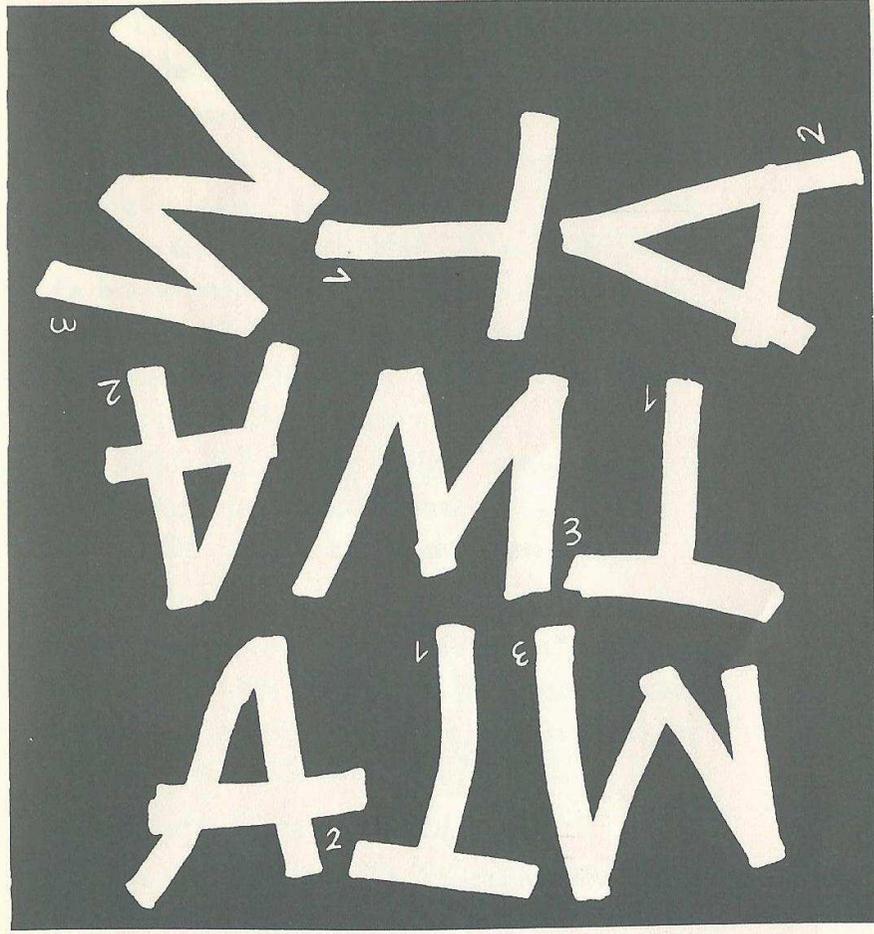
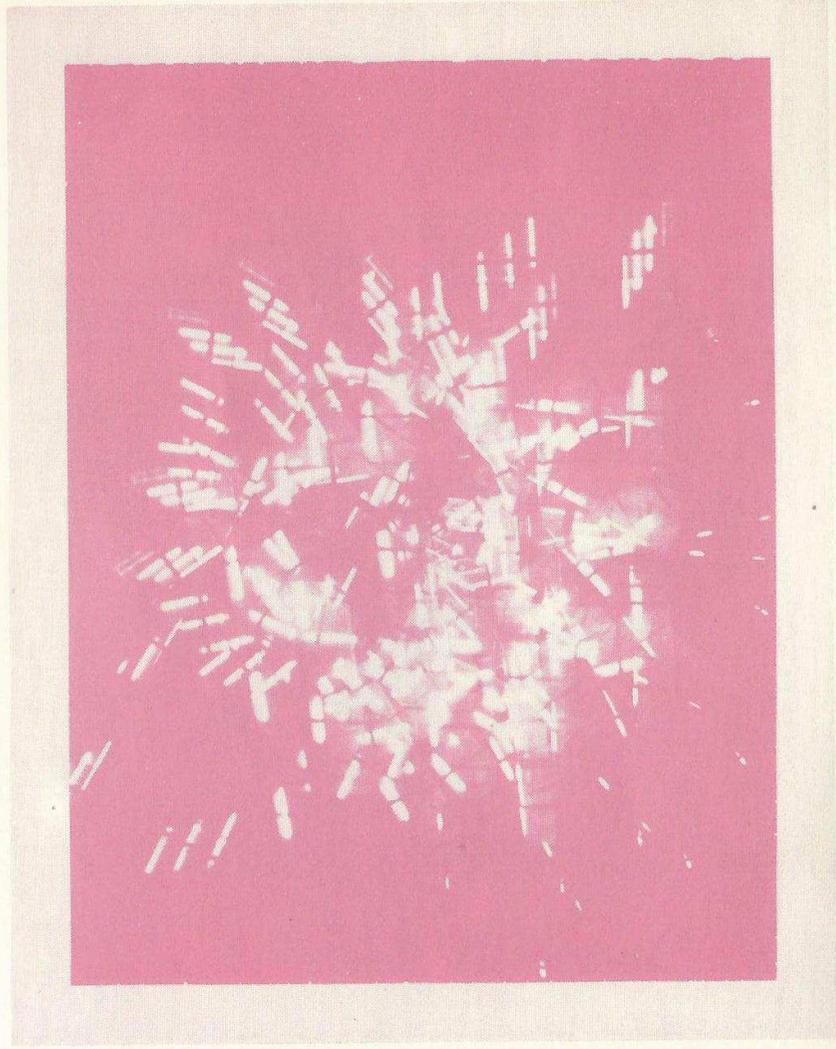
TAM TAM è stata fondata nel 1971 da Giulia Niccolai e Adriano Spatola con il progetto di considerare la poesia un fenomeno « sopranazionale » e « totale ».

La zona in cui si collocava il 1° numero della rivista era quella lasciata vuota dalla crisi della Neoavanguardia. Nel momento in cui la cultura era soprattutto tesa a verificarsi sul piano ideologico e politico, TAM TAM tentava di stabilire valori di riferimento mediante la poesia. Tutte le tecniche creative dovevano essere prese in considerazione: poesia lineare, concreta, grafica e calligrafica, visuale ecc.

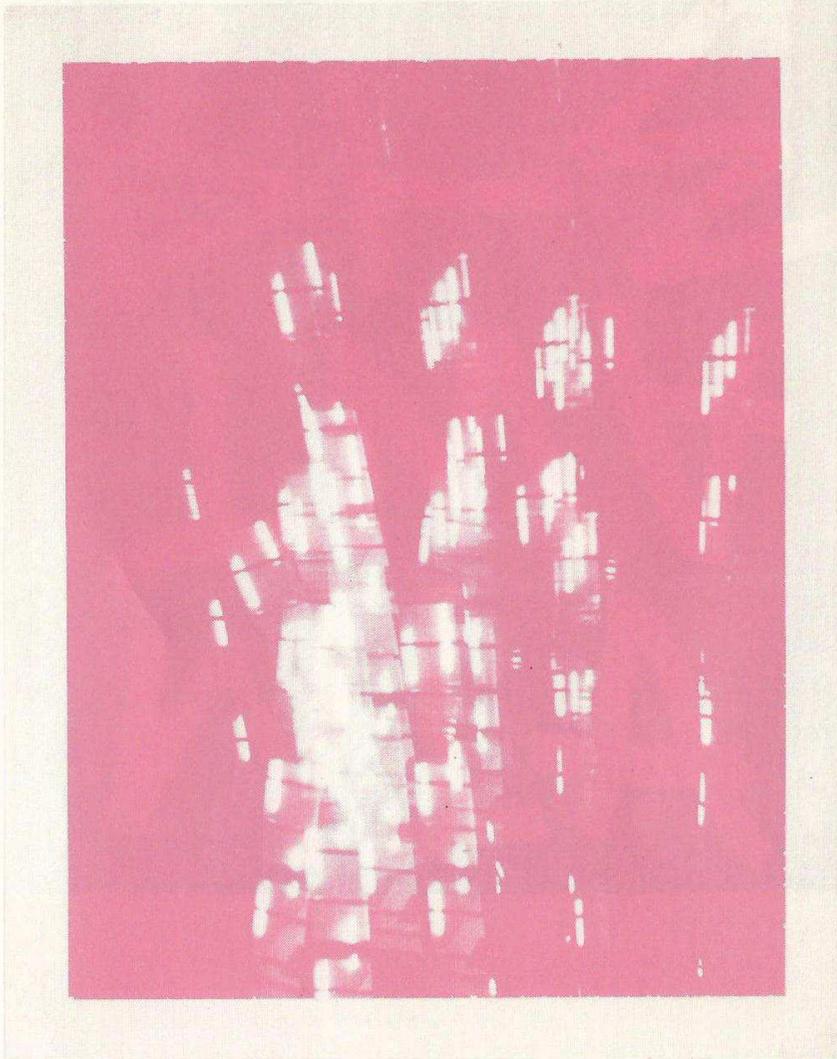
La Redazione di TAM TAM (1984)

Luciana Arbizzani, Giacomo Bergamini,
Gerald Bisinger, Julien Blaine,
Bianca Maria Bonazzi, Roberto Brocco,
Corrado Costa, Giuliano Della Casa,
Giovanni Fontana, Massimo Gualtieri,
Nino Majellaro, Giulia Niccolai,
Luigi Pasotelli, Pia M. Perotti,
Mario Ramous, Aldo Selleri,
Paul Vangelisti.





Vittorino Curci



TAM TAM è stata inizialmente pubblicata come rivista delle Edizioni Geiger, fondate a Torino nel 1966 da Maurizio, Tiziano e Adriano Spatola.

Nel 1974 vennero acquistate macchine da composizione e da stampa, e fu Tiziano ad occuparsene per vari anni. A lui subentrò per un breve periodo Massimo Gualtieri, ma le macchine si stavano ormai rivelando costose e antieconomiche: oggi TAM TAM si stampa in una tipografia esterna.

Nel 1981 le Edizioni Geiger sono state trasformate in « supplementi » alla rivista TAM TAM e i due cataloghi sono ormai unificati.

Per circa dieci anni la rivista è stata diretta da G.Niccolai e A.Spatola. In seguito, per motivi personali e di lavoro, G.Niccolai ha preferito collocarsi tra i redattori.

Hanno fatto parte della redazione:

Giorgio Celli, Giovanni Anceschi, Milli Graffi,
Franco Beltrametti, Marie Louise Lentengre,
Carlo A. Sitta, Valdo Immovilli, Lucio Klobas.

TAM TAM
Casella Postale 28
42020 San Polo d'Enza
(Reggio Emilia)
Italia



TAM TAM è stata inizialmente pubblicata come rivista delle Edizioni Geiger, fondate a Torino nel 1966 da Maurizio, Tiziano e Adriano Spatola.

Nel 1974 vennero acquistate macchine da composizione e da stampa, e fu Tiziano ad occuparsene per vari anni. A lui subentrò per un breve periodo Massimo Gualtieri, ma le macchine si stavano ormai rivelando costose e antieconomiche: oggi TAM TAM si stampa in una tipografia esterna.

Nel 1981 le Edizioni Geiger sono state trasformate in « supplementi » alla rivista TAM TAM e i due cataloghi sono ormai unificati.

Per circa dieci anni la rivista è stata diretta da G.Niccolai e A.Spatola. In seguito, per motivi personali e di lavoro, G.Niccolai ha preferito collocarsi tra i redattori.

Hanno fatto parte della redazione:

Giorgio Celli, Giovanni Anceschi, Milli Graffi,
Franco Beltrametti, Marie Louise Lentengre,
Carlo A. Sitta, Valdo Immovilli, Lucio Klobas.

T A M T A M
Casella Postale 28
42020 San Polo d'Enza
(Reggio Emilia)
Italia

FRANCO BELTRAMETTI, da "TOT" ^{29/XI.84}
 un'occhiata di sfuggita a 84
 quella agave che esplose sui tetti
 ora bisogna trovare un
 a sinistra in alto di Giordano
 addio al secondo incontro.
 Bruno, he who got burned -
 incontro e le mani subito
 Finora è stato facile. Oh
 occhi adesso fu dal primo
 dannello. Oh dannello tutto
 oh. M. gli aveva messo gli
 gli ossa erano gli M. gli
 dannello. Oh dannello tutto.
 Finora è stato facile -
 incontro e le mani subito
 Bruno, he who got burned,
 a sinistra in alto di Giordano
 ora bisogna trovare un
 quella agave che esplose sui tetti
 un'occhiata di sfuggita a
 un'occhiata di sfuggita a

Prosagedicht

Jede Dichtung
 ist Antwort
 auf vorhergegangene Dichtung

Vielleicht
 hat es so begonnen
 einer sagte
 au
 und der andre
 haha
 oder umgekehrt
 oder
 so ähnlich

(Irgendwie so
 aber schon)



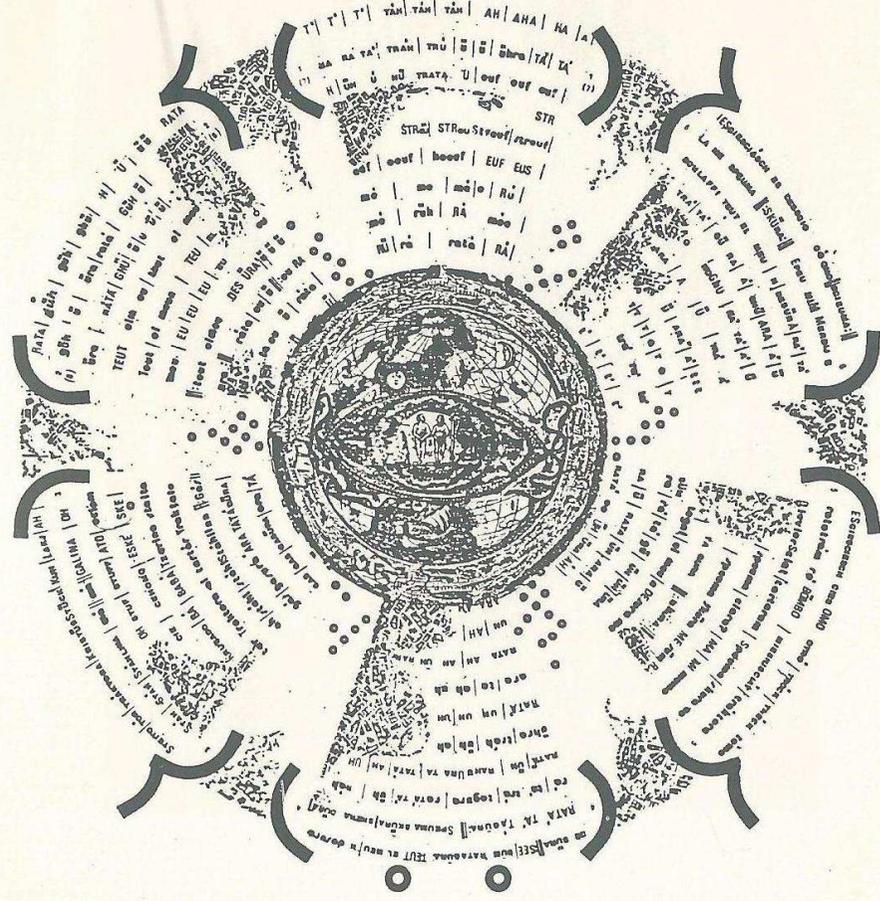
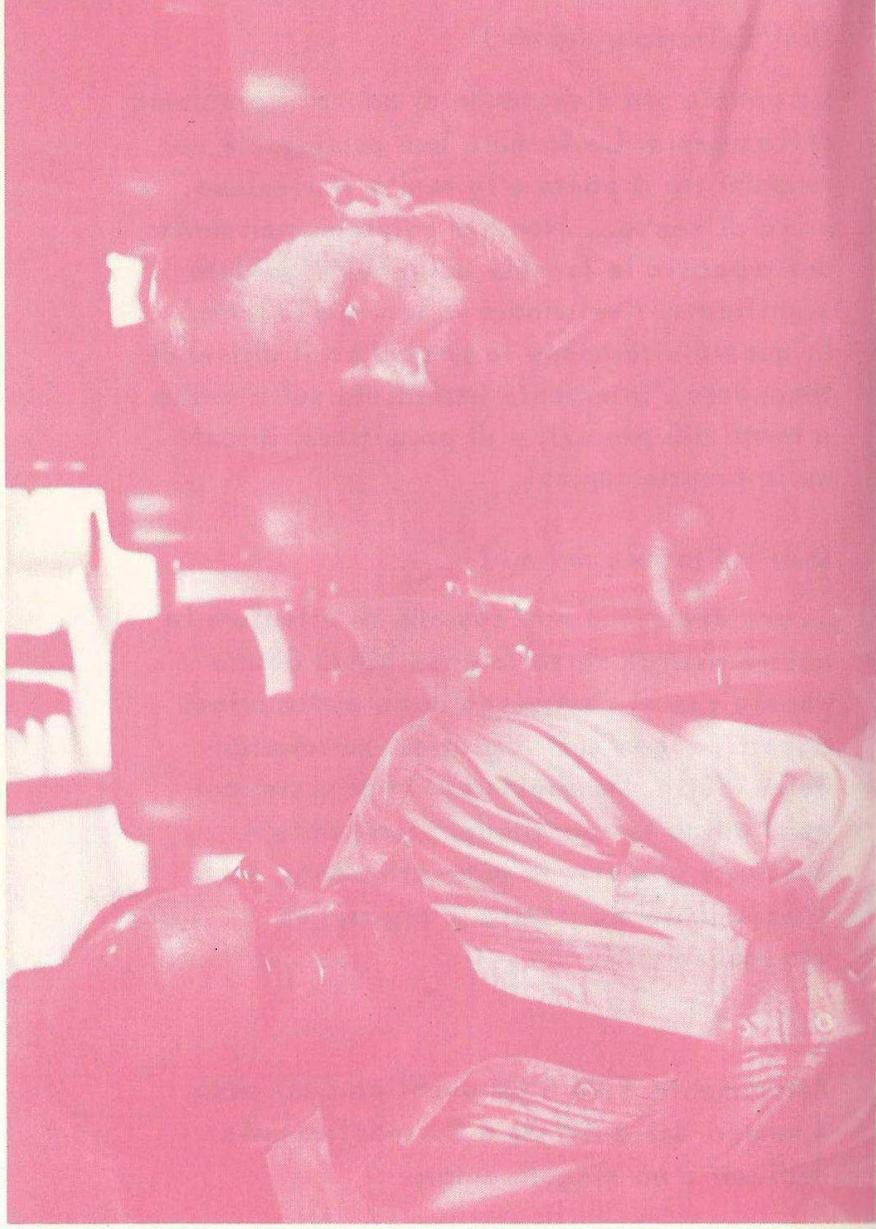
Dall'Editoriale del n. 1

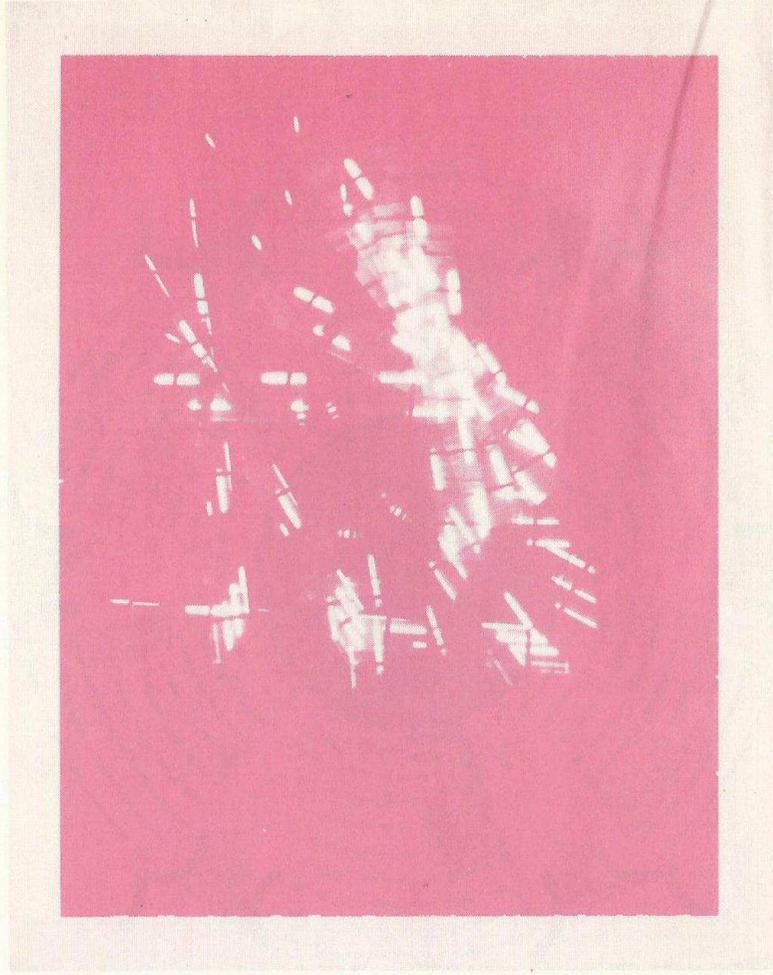
La poesia sta diventando di nuovo il problema della poesia. Le formule ben congegnate sui rapporti tra il poeta e la realtà si rivelano prive di senso... Non per colpa ma per merito della poesia le formule dovrebbero perdere significato, rivelandoci la loro equivocità... In questa situazione la poesia ha il diritto di rimandare l'intervento immediato sulla realtà a tempi più propizi, e di progettarsi intanto sulle proprie ragioni.

Dall'Editoriale del n. 2

... una decisione non casuale di orientare la nostra ricerca verso la possibilità di una poesia che si costruisca come metamorfosi oggettiva, non come parafrasi metaforica della realtà. Da questo punto di vista, per noi l'unico territorio oggi praticabile è quello di una poesia autosufficiente, non chiusa in sé ma risolta in organismo consapevole.

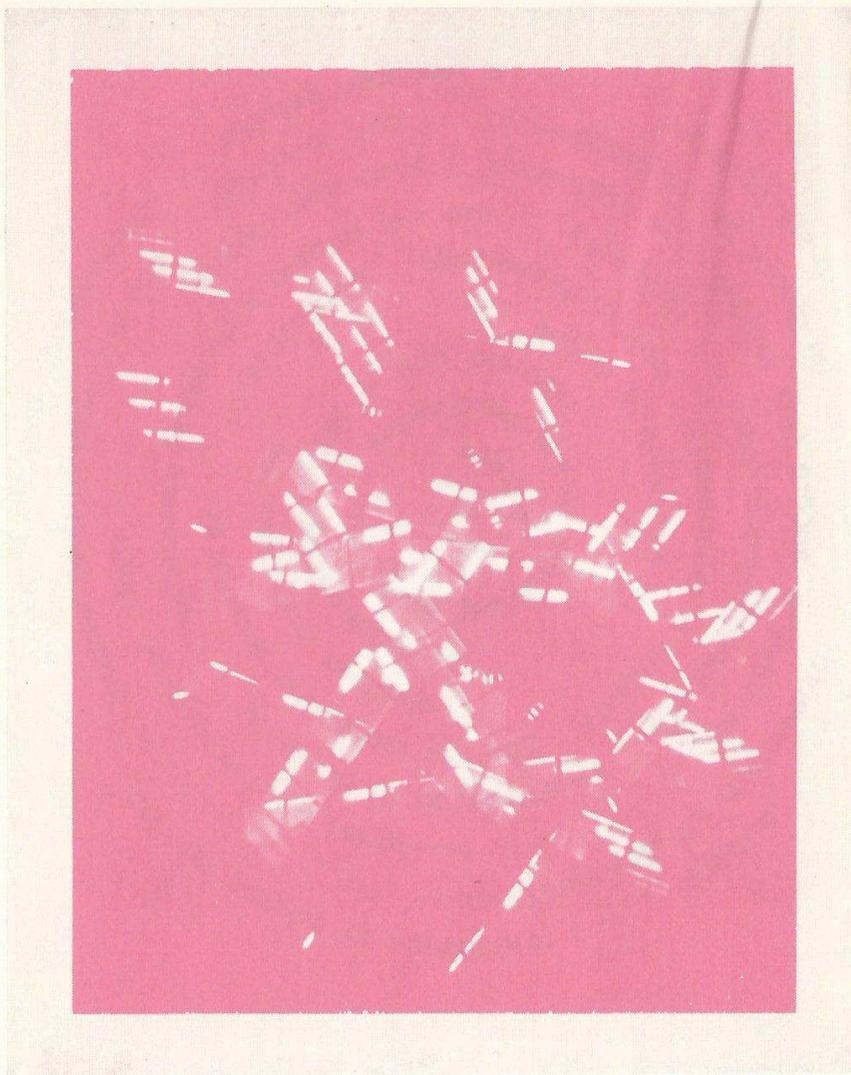
Attualmente TAM TAM pubblica ogni anno 4 numeri della rivista e 8 « supplementi » dedicati a un singolo autore.





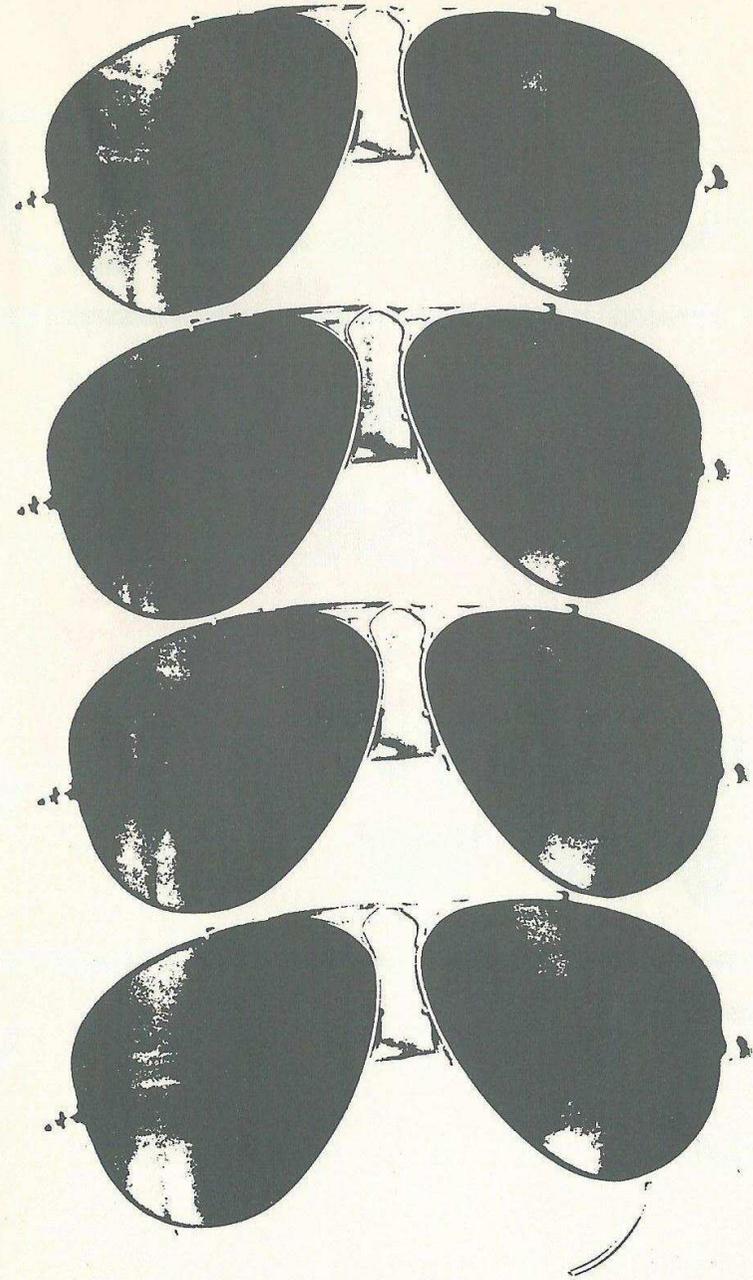
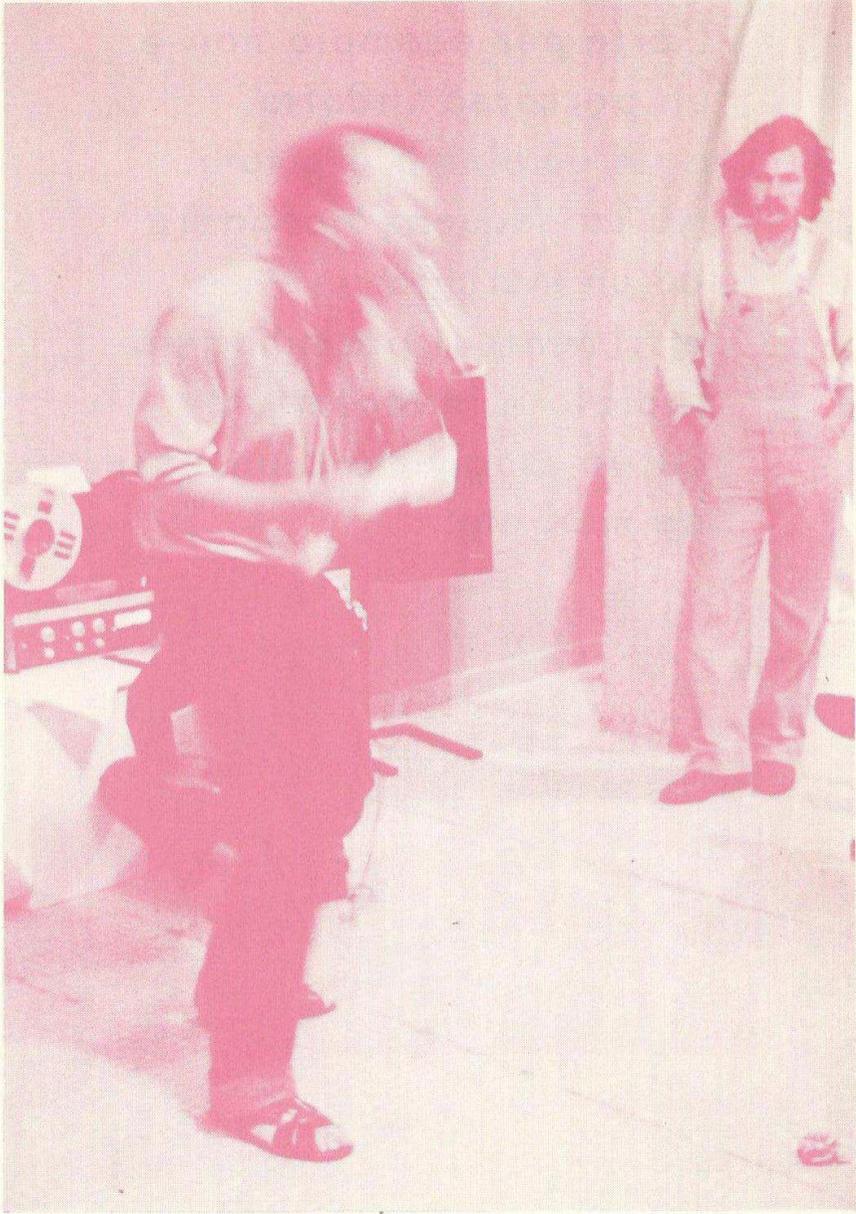
oggetto con un surplus di significato
 con l'impossibilità d'intervento
 manuale per cavare ancora una ragione
 un giuoco in noi predisposto
 per quanto sia possibile
 rifiutarlo? è nell'amore
 un modello in discussione
 vedi l'imprevedibile
 un cappotto di visone
 piantala con la teoria del lamento
 l'origine in discussione
 piu' dentro è il mostro vivere è sufficiente
 partita o per procurarci fantasie
 il modello insostituibile?
 la tensione critica dentro con tutta l'angoscia
 con l'impossibilità d'intervento
 con un surplus di significato
 accumulando al gesto le parole
 con la coscienza delle varianti
 viverti dentro con un senso possibile?
 la tensione critica dentro con tutta l'angoscia
 per procurarci fantasie
 piu' dentro è il mostro vivere è sufficiente
 partita o per procurarci fantasie
 l'ipotesi terza
 ma nel dubbio amore
 amoremio amore
 che si ripete
 e ripetibile sempre

Mario Ramuz



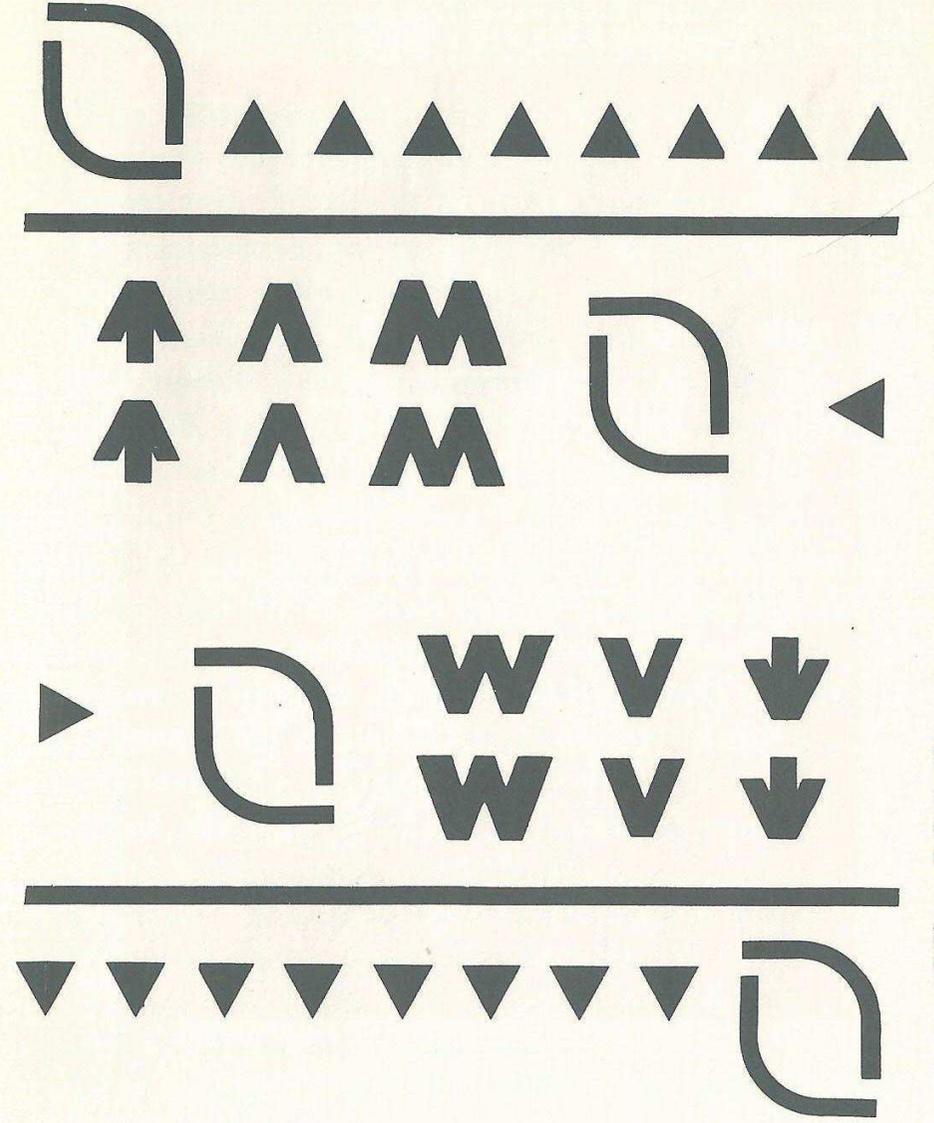
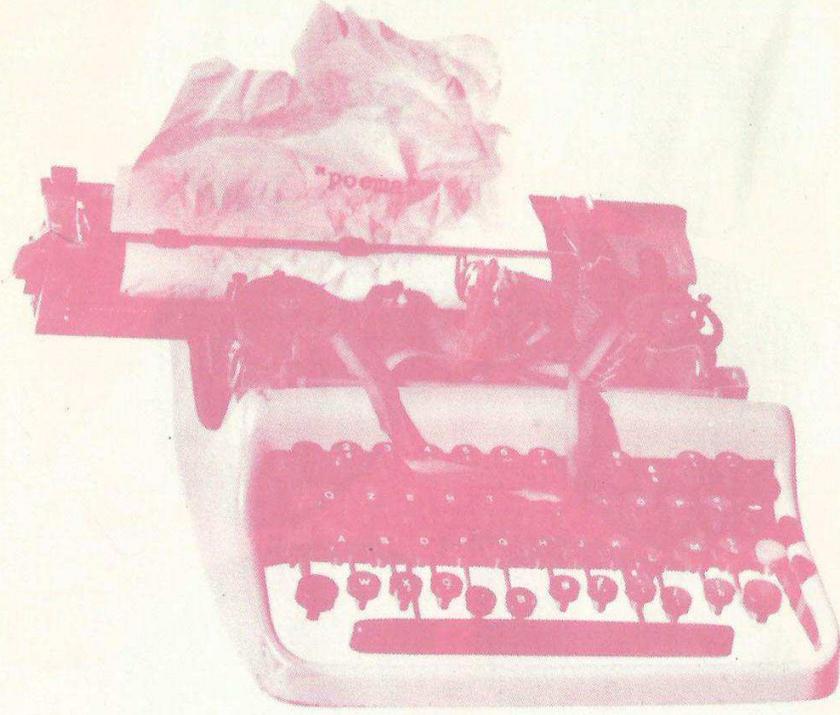
l'arte per esempio non è
un percorso indotto
o un emblema digitato
ma la sequenza opposta
ad un marchio
altrimenti il presupposto
indizio è inventariato
quindi soggetto a un asse
se mediato

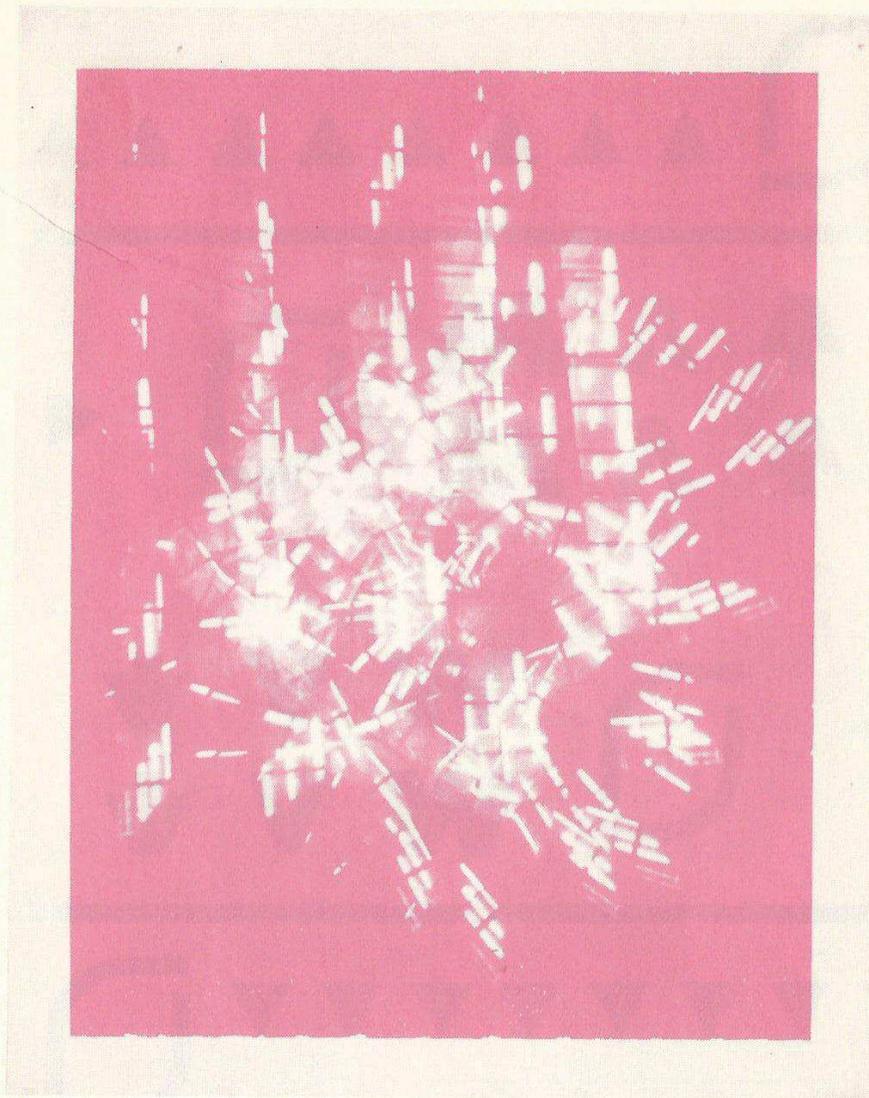
Julien Blaine e F. Tiziano



Aldo Selleri

UN ASPETTO NORMALE...ma c'era dell'altro!

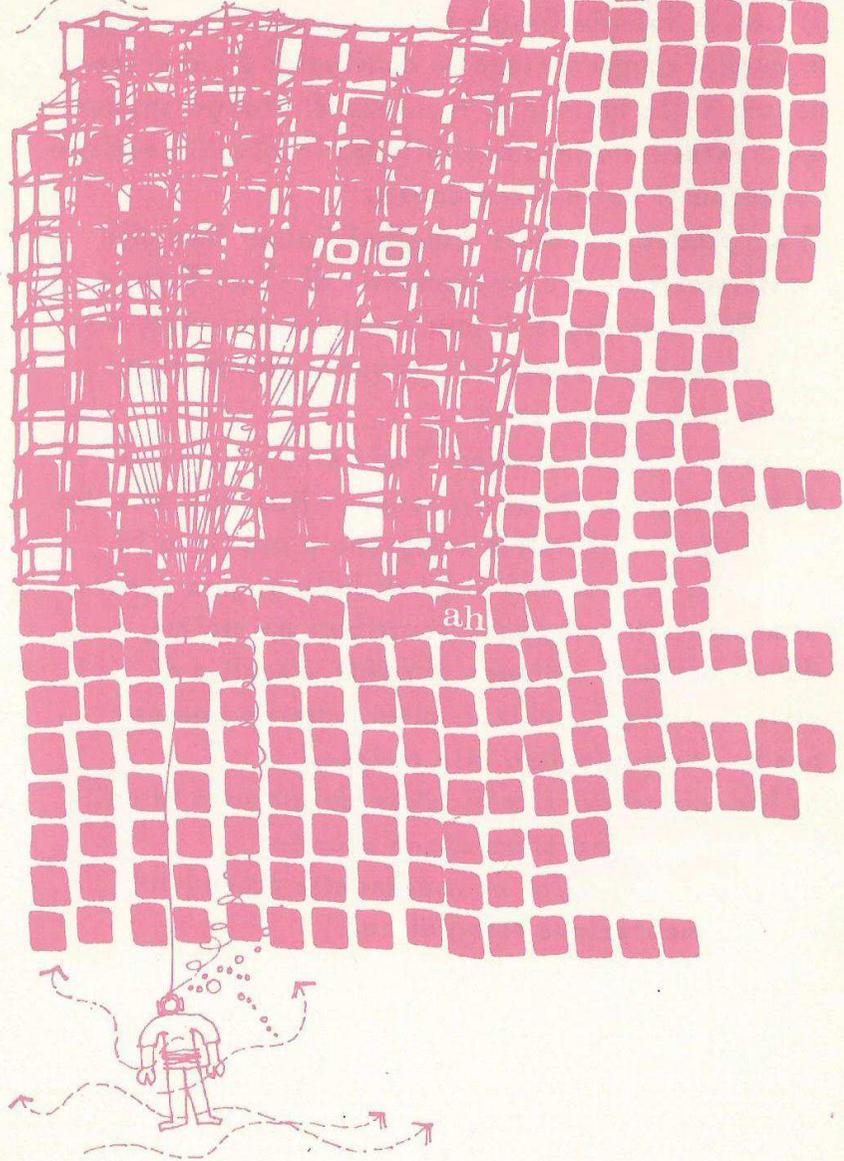




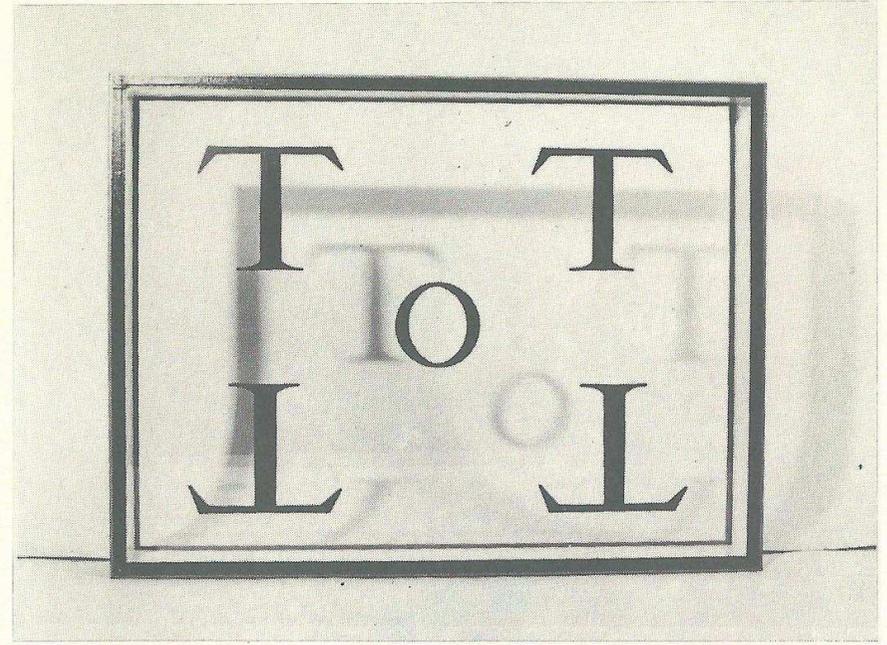
L'esposizione presenta

- 1) Le « Antologie Geiger » dal n. 1 del 1966 a oggi, in quanto rappresentano la continuità di un discorso basato sulla fusione di tecniche di stampa spesso apparentemente incompatibili fra loro, e di poetiche concordanti nella discordanza.
- 2) La produzione delle Edizioni Geiger fino alla trasformazione in « supplementi » di « Tam Tam » e dal 1968, nel segno di una continua presenza, con i poeti, anche dei pittori, sovente giovanissimi e alle prime esperienze.
- 3) Tutti i numeri di « Tam Tam » e i « supplementi ».
- 4) Le cassette di poesia sonora « Baobab », che dal punto di vista fonetico integrano e ampliano la presenza dei poeti al di fuori della pagina scritta.
- 5) Manoscritti originali, contributi epistolari, dattiloscritti e collages di poeti visuali o di pittori, disegni, schizzi, altro materiale pronto per la stampa inviato alla rivista.
- 6) Impaginazioni significative del periodo in cui la rivista veniva stampata in proprio.
- 7) Dépliants, inviti, ecc. di mostre precedenti.
- 8) Documentazione fotografica.
- 9) « Il trisegno », serie di cartelle di serigrafie a cura di William Xerra, edite con il marchio di Tam Tam.

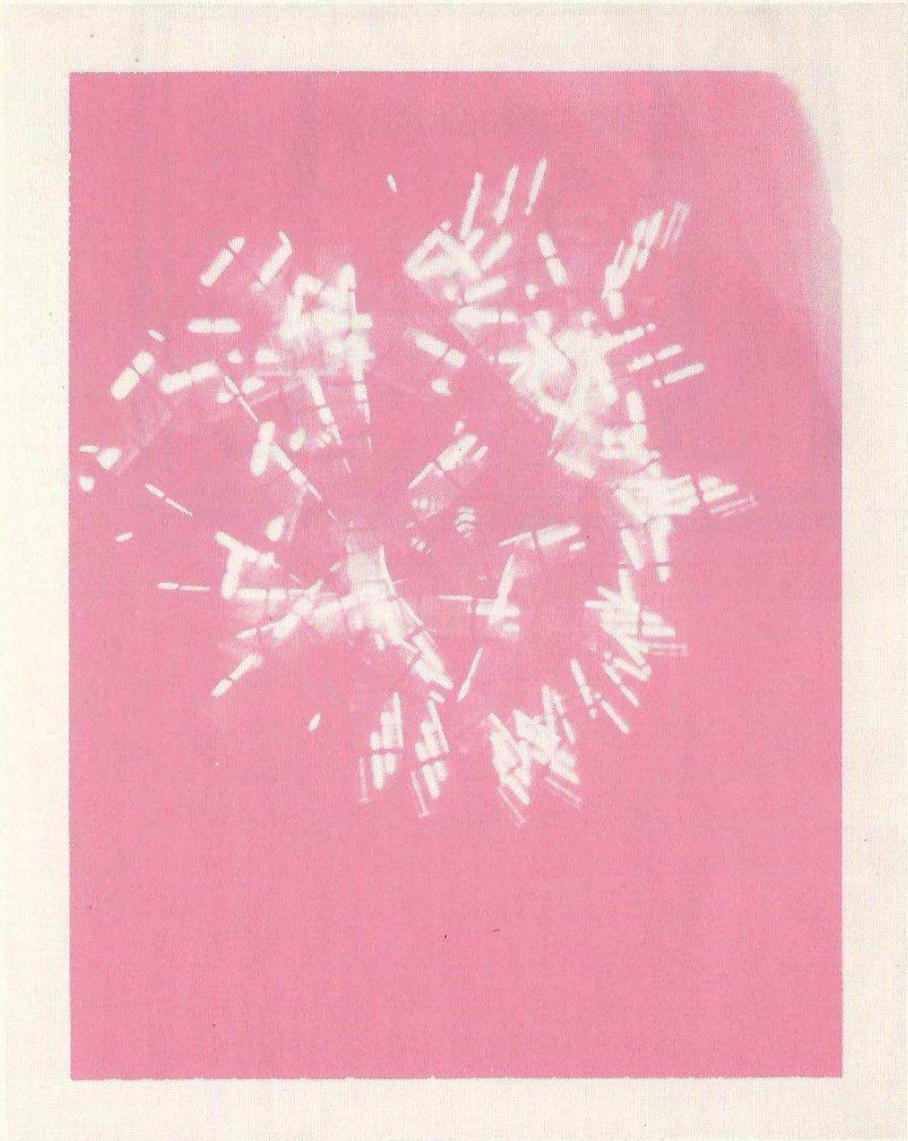
chi uso
protetto
ritenti
l'interferenza



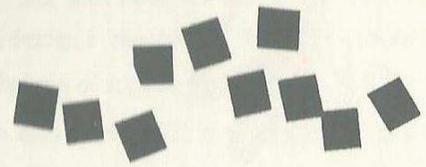
Giovanni Fontana



Roberto Brocco



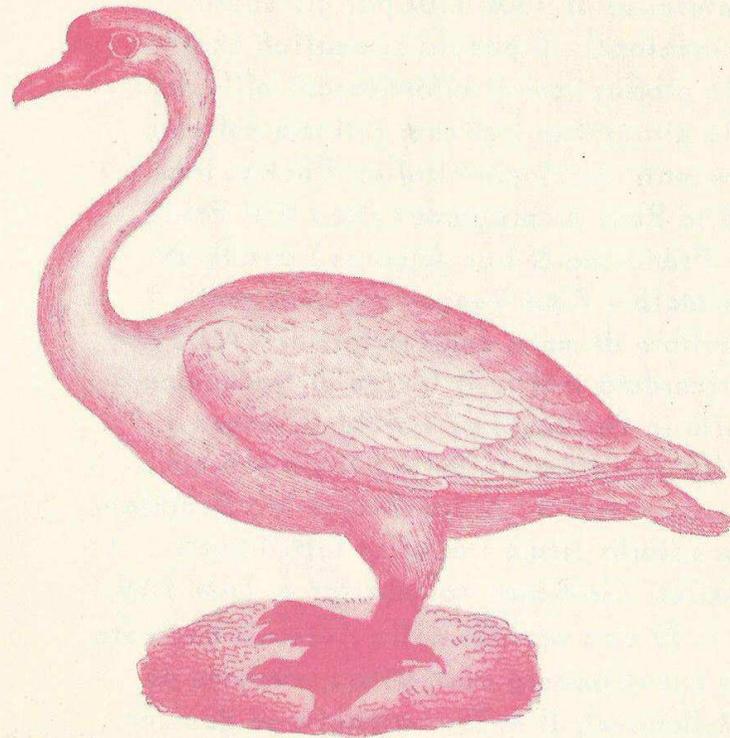
1
2
3
4



8

TAM TAM

L'interesse di TAM TAM per gli scambi internazionali di poesia si esplica anche nella promozione di informazioni all'estero sulla situazione italiana: citiamo soltanto la recente antologia «Italian Poetry: from Neo to Post Avant-garde» (Red Hill Press, San Francisco & Los Angeles) curata da A.Spatola e Paul Vangelisti, impegnato traduttore di molti degli autori di TAM TAM; va ricordato inoltre il lavoro di traduzione svolto in Germania da Gerald Bisinger, e quello di diffusione della poesia visuale portato avanti da Julien Blaine in «Doc(k)s». Impossibile citare i nomi di tutti i poeti stranieri che hanno collaborato a TAM TAM: dal n. 29 una sezione della rivista è dedicata alla nuova poesia australiana, tradotta da B.M.Bonazzi; il n. 35 conteneva un dossier curato da M.Gualtieri sulla rivista francese «Textuerre»; il n. 21 dava ampio spazio ai poeti visuali di origine ungherese ora a Parigi Tibor Papp e Paul Nagy, e ai loro amici; ecc. Ma più che un elenco è qui indicativa una vera disponibilità alla valutazione in termini attenti delle tecniche di scrittura in atto nella poesia ovunque essa venga fatta.



Allestimento dell'esposizione
e catalogo
Roberto Brocco