

“Baobab” 1 (1978), Informazioni fonetiche di poesia a cura di Adriano Spatola

Mi trovavo casualmente in sala parto (la grande, mitica cucina di Mulino di Bazzano) quando vide la luce la rivista di poesia sonora “Baobab”, sottotitolo “Informazioni fonetiche di poesia”, fondata nel 1978 e diretta per dieci anni da Adriano Spatola. Da diverso tempo Adriano, Giulia Niccolai e alcuni redattori di “Tam Tam” avevano cominciato a occuparsi di poesia fonetica, come veniva allora definita l’espressione poetica sonora, in qualsiasi forma. Nell’autunno del ’78 decisero di concretizzare il progetto di una rivista in audiocassette: l’occasione era stata fornita da Corrado Costa, che aveva loro presentato un piccolo editore discografico di Reggio Emilia, Ivano Burani, che con la sua Pubbliart stampava dischi di musica folk o da ballo, in particolare il diffusissimo “liscio”. Burani fu affascinato da questa curiosa sfida e diede la sua disponibilità.

Ero presente a Mulino di Bazzano la sera in cui si discusse del titolo da dare alla rivista. Attorno al grande tavolo della cucina, di fronte al caminetto, erano presenti, con i tre fratelli Spatola e Giulia Niccolai, Corrado Costa, Giovanni Fontana e, appunto, il Burani. Era chiaro che per una rivista di poesia fonetica il titolo ideale sarebbe stato “Tam Tam”, ma era già sfruttato. A un certo punto Adriano si rivolse a me, che me ne stavo silenzioso, e mi chiese: “Per caso non ti è venuta una delle tue idee?”. Risposi che proprio pensando al tam tam mi era venuta in mente la grande pianta africana dai cui rami svuotati si ricavavano a volte quelle specie di tamburi: il baobab. Anche il suono della parola mi sembrava molto musicale: ba-o-bab. Adriano mi guardò a lungo, accarezzandosi la barba, e dopo aver buttato giù un bicchiere di vino, si rivolse agli astanti: “Che ne pensate?”. Così nacque il titolo “Baobab”. Il primo numero fu messo insieme in fretta e furia, mooolto artigianalmente e vide la luce di lì a poco. Fra gli autori di quel primo numero, in cui compare anche una versione molto sentita di *Aviation/Aviateur*, (il pezzo più famoso di Adriano, insieme con *Seduction/Seducteur*), spiccano i nomi di Julien Blaine, Dick Higgins e Alison Knowles (cofondatori del movimento Fluxus), Arrigo Lora Totino, Harry Hoogstraten, Gerald Bisinger, oltre a Giulia Niccolai e all’altro mio fratello, Tiziano. Un anno dopo, durante l’incontro internazionale *Oggi Poesia Domani* organizzato a Fiuggi da Giovanni Fontana e Adriano, i fondatori di “Babobab” diedero vita, insieme con i californiani John McBride e Paul Vangelisti, i torinesi Sergio Cena e Arrigo Lora Totino, la milanese Milli Graffi, il marsigliese Julien Blaine e il veronese Agostino Contò, a un movimento di poesia fonetica denominato *Dolce Stil Suono*, con riferimento autoironico ad augusti predecessori come Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Guido Guinizzelli, Lapo Gianni e Cino da Pistoia. Il *Dolce Stil Suono* fece a lungo da sottofondo alle manifestazioni di poesia sonora in giro per il mondo, oltre che al lavoro di “Baobab”.

Adriano rimase l’unico curatore di “Baobab” fino al 1985, quando ne affidò la redazione al poeta bolognese Gian Paolo Roffi, mantenendo per sé la direzione della rivista. Nello stesso anno la Pubbliart cambiava nome in Elytra Edizioni. Alla morte di mio fratello, nel novembre 1988, erano già pronti i numeri 18 e 19, che uscirono sei mesi dopo riportando ancora la dicitura “direttore Adriano Spatola”. Il numero 20 uscì invece nel dicembre 1988 con la seconda facciata dedicata alla memoria del fondatore, scomparso un mese prima. Successivamente Ivano Burani pubblicò altri dieci numeri di “Baobab”, con una redazione formata da Giovanni Fontana, Arrigo Lora Totino, Enzo Minarelli e Gian Paolo Roffi, per cessare definitivamente le pubblicazioni nel 1997.

Per una completa informazione su quello che significò “Baobab” nell’ambito della Neoavanguardia letteraria italiana è di seguito riprodotto l’esauriente saggio di Giovanni Fontana su questa rivista, la prima del genere non solo in Italia, e su quella che ne aveva creato i presupposti, “Tam Tam”, fondata nel 1971 a Mulino di Bazzano da Adriano Spatola e Giulia Niccolai: l’intervento di Fontana è apparso nell’*Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia-Romagna 1968-2007* (Clueb, Bologna, 2007). Dei venti brani raccolti nel primo numero di “Baobab” per esigenze di spazio ne sono qui disponibili solo dieci: sono quelli di Gerald Bisinger, Julien Blaine, Dick Higgins con Alison Knowles, Harry Hoogstraten, Giulia Niccolai, Adriano Spatola, Ivano D’Aurelio (pseudonimo di Ivano Burani), F. Tiziano e Arrigo Lora Totino. Di alcuni di loro compaiono anche le fotografie, più o meno d’epoca. Nella pagina seguente la copertina di quel primo numero con l’indice completo degli autori presenti. La trasposizione dalla registrazione magnetica a quella digitale è stata effettuata a cura di mio fratello Tiziano.

Maurizio Spatola

BAORAB 1

informazioni fonetiche di poesia
phonetic informations of poetry

redazione: adriano spatola

50 minuti d'ascolto
50 minutes of hearing

edizioni publiart s.r.l.
via manfredi 5
42100 reggio emilia • italy

SIDE A gerald bisinger «gespräche gespräche gespräche»
□ julien blaine «wm quinzime - 1, 2, 3» «conversation
brasillienne 1977» «comptes rendus - 1, 2» □ fulvio abbate
& francesco gambaro «cotito» □ dick higgins «glass lass»
(and the voices of alison knowles & giulia niccolai) □
harry hoogstraten «sara mi n a n a h - 1, 2, 3» «the do-dah»
from «celebrations galore» «for the painter's colours» (and the
voice of susanne hann) «venice already»

SIDE B giulia niccolai «toti scialoja ballad» «maria
theresopiel» «in the downs» □ adriano spatola «aviation
aviateur» □ f. tiziano «tragedy» «to type to hit» □
ivano d'aurelio «concerto per stockhausen» □ arrigo lora-
totino «discussione del duemila» «dibattito in a» «odissea»

Lit. 5.000 (4.386.)

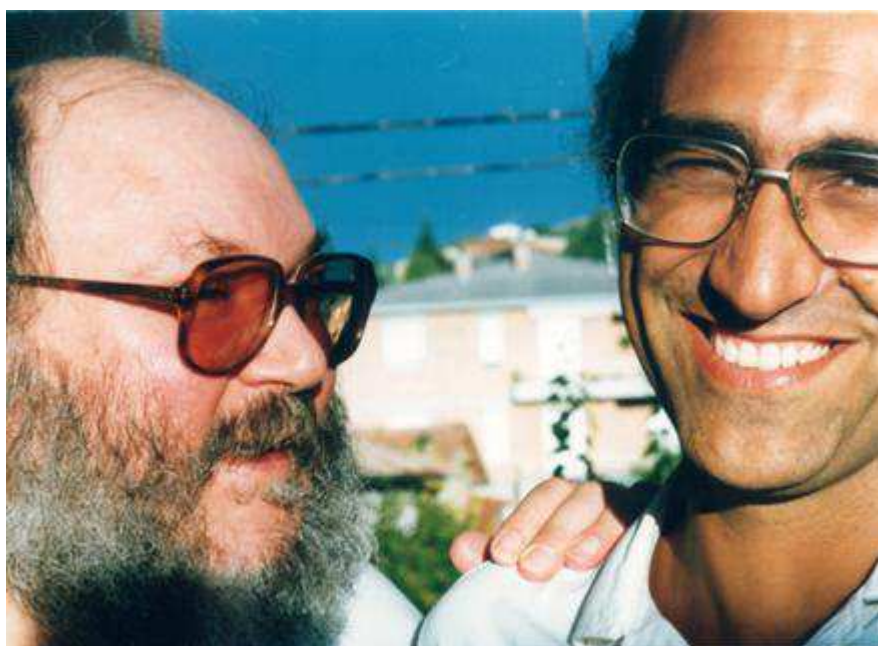
GIOVANNI FONTANA
L'AVVENTURA SONORA DI «BAOBAB». POESIA DELLA VOCE IN EMILIA ROMAGNA.

ECHI DI «TAM TAM» A MULINO DI BAZZANO

Quando nel 1971 Giulia Niccolai e Adriano Spatola decidono di fondare la rivista «Tam Tam» hanno la chiara intenzione di dare un forte impulso all'intermedialità. Nei primi mesi del 1972 viene pubblicato il primo numero, stampato a Montecchio Emilia dalla tipografia Fontanini. La redazione è a Mulino di Bazzano, in provincia di Parma, ma la registrazione è presso il Tribunale di Torino, sede delle edizioni Geiger, fondate da Adriano con il fratello Maurizio nel 1967, quando era stato avviato il progetto di 'assembling press' concretizzato nell'omonima antologia internazionale. «Tam Tam» ha una testata che visualizza sinesteticamente, in una sorta di prospettiva acustica, il suono del tribale strumento di comunicazione. Il che già la dice lunga su scambi e convergenze linguistiche e sulla volontà di porsi nel mezzo di una rete di comunicazione al di fuori dei canali istituzionali. Testata e progetto grafico della rivista sono di Giovanni Anceschi, il formato è insolito, minuscolo e leggero, tascabile e postabile senza difficoltà: entra comodamente nella classica busta 12x18 e può arrivare, senza grosse spese, anche oltreoceano. Le tecniche non legate alla linearità della scrittura sono al centro dell'attenzione. Spatola è molto informato su quanto succede nel mondo. Il concretismo internazionale va a gonfie vele, *Fluxus* impegna spazi sempre più ampi; in Italia le pratiche verbovisive si fanno sempre più coinvolgenti: una fitta rete di scambi tra Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Roma, Torino è già una realtà degna di grande attenzione. In questo clima, la rivista, chiaramente schierata contro l'*engagement* antiletterario, sostiene istanze totalizzanti e si apre ad esperienze di confine. La disponibilità a cedere ad impulsi extra letterari incoraggia un tipo di scrittura polidimensionale. Contaminazioni e scambi attuati su territori di frontiera determinano una testualità complessa che non riesce ad evitare l'attrazione di modi e tecniche linguistiche di diversa estrazione. Ci si rivolge con rinnovata attenzione verso le avanguardie storiche e, nello stesso tempo, si tengono d'occhio le tecnologie emergenti con particolare riferimento verso i sistemi di comunicazione e le problematiche che implicano. La visualità, il fonetismo, la gestualità, il *nonsense*, disvelano in pieno la matrice materica dei modelli di poesia che si vogliono affermare.

Le scelte della redazione, grazie ad «una condensazione non soltanto gestuale, visuale o concreta, ma soprattutto segnica o ideografica del testo»,¹ favoriscono il superamento delle barriere linguistiche e attivano numerose convergenze in funzione

di «una ristrutturazione verticale del fare poetico»² in opposizione allo «sterminato materiale lessicale messo a disposizione dal meccanismo dell'espansione orizzontale, tenuta a livello dei *mass media*». ³ Queste dichiarazioni fuori dal coro, quando il dibattito è tutto orientato sulla dicotomia impegno/disimpegno e il clima di restaurazione culturale si fa pesante, coagulano intorno all'iniziativa editoriale un vivace flusso di autori italiani e stranieri, che rivendicano «il diritto dell'operazione poetica a istituirsi come coscienza della e nella attività comunicativa, in una sintesi non a priori ma a posteriori, dal paesaggio dell'esperienza quotidiana all'astrazione intellettuale». ⁴



Adriano Spatola e Giovanni Fontana negli anni Ottanta

Già da anni Spatola⁵ è in contatto con i più importanti esponenti della poesia concreta e visuale. Allievo di Luciano Anceschi, è chiamato a collaborare con «il verri» e attraverso quell'esperienza ha assimilato il concetto anceschiano di 'convergenza delle arti': l'opera d'arte è vista in chiave fenomenologica e letta nel mezzo di una rete di interconnessioni e di scambi interdisciplinari che ne chiariscono il senso. Dopo «Bab Ilu» (1962), si fa le ossa nel *Gruppo 63*, pubblica il romanzo *L'Oblò* (Feltrinelli, 1964), anima «Malebolge» (1964-67). Ma è proprio con *GEIGER*, l'antologia-laboratorio che permette agli artisti partecipanti di 'sembrare nel campo del vicino', e con le omonime edizioni di poesia, che si allarga il giro dei suoi rapporti. L'antologia, pubblicata periodicamente, raccoglie i fermenti di una sperimentazione poetica ampia per tendenze e ambiti geografici e si fa strumento sostenitore di quel progetto di contaminazione universale che Spatola vede progredire 'verso un'arte totale'.

Il Mulino di Bazzano, in Val d'Enza, si trasforma ben presto in un vero e proprio faro per poeti nomadi, da dove Adriano Spatola e Giulia Niccolai lanciano i loro segnali, svolgendo una intensa attività di coordinamento di eventi culturali di varia natura: accanto alle iniziative editoriali, organizzano mostre e festival, propongono serate di letture e *performances*. Gli echi del loro *tam tam* raggiungono ogni angolo del mondo. E subito si fanno lampanti le differenze tra questo nuovo clima e le precedenti esperienze. Il taglio intermediale e sinestetico favorisce lo sviluppo di una poesia nomade, una poesia che viaggia in differenti contesti linguistici e culturali, una poesia che è scritta, è detta, è giocata sul piano dell'immagine, una poesia che si muove sulla voce, sul gesto, una poesia che si fa corpo. Del resto il concetto di nomadismo trova humus fecondo nell'atteggiamento di molti artisti. È nella teoria e nella pratica, mentre l'evento artistico, rispondendo a vecchie seduzioni delle avanguardie storiche, tende, in molti ambiti culturali, a coincidere con la vita stessa, come accade per molti degli aderenti al movimento *Fluxus*. Corrado Costa annuncia dalle pagine di «Tam Tam» che «scrivere poesie significa *non* compiere il sacrificio della conoscenza, *non* porsi al di fuori della vita, *non* assumere potere». Spatola è costantemente preoccupato dal fantasma dell'istituzionalizzazione e dalla standardizzazione dei media. E questa inquietudine traspare dallo stesso concetto di 'poesia totale' quando coincide con l'estrema dissipazione dell'energia performativa. Il corpo del poeta che si offre al pubblico segna la precisa volontà di profusione delle potenzialità poetiche disponibili; la sostanza stessa del corpo è messa in ballo; il gesto sostiene la poesia *hic et nunc* e la dissolve in quello stesso luogo e in quello stesso istante decretandone la volatilità. Si tratta di un'offerta tanto povera quanto rigorosa, che diventa provocatoria ed eccessiva in quanto lucidamente consapevole dello scarto dalla norma che si viene a realizzare.

In un testo incluso nell'antologia *GEIGER 5* (1972), Adriano e Maurizio Spatola, curatori responsabili dell'assemblaggio, scrivono: «è interessante notare che qui la scomparsa dell'*aura* non è più dovuta come voleva Benjamin alla riproducibilità illimitata, bensì alla non-riproducibilità, alla provvisorietà, alla precarietà delle opere. È una 'normalità' del lavoro artistico che non si distacca dall'avventura del vivere e contribuisce alla dissoluzione della frontiera tra l'artista e il pubblico sul piano di una fisicità contingente».⁶

Spatola, attento osservatore dei fenomeni artistici internazionali, è tra i primi in Italia a captare l'importanza del concetto di *intermedia* e a sottolineare che all'idea di *categoria* deve essere sostituita quella di *continuità*. Rileva come questo concetto, introdotto da Dick Higgins (1966), non rappresenti soltanto una definizione tecnica, come *mixed media*, ma sviluppi «un atteggiamento mentale per il quale è essenziale che scompaia ogni distinzione tra le varie forme culturali».⁷ Osserva che «il teatro si fonde con la scultura, la poesia diventa azione, la musica si fa gesto e nello stesso tempo usa, nella notazione, procedimenti di tipo pittorico: termini come 'happening', 'environment', 'mixed media', 'assemblage' sono indicativi di questa situazione culturale».⁸ Egli mette inoltre bene in evidenza il fatto che i fenomeni di 'confusione' delle arti non rappresentano pure sommatorie, ma costituiscono eventi dinamici, interattivi, altamente imprevedibili: non sovrapposizione inerte, ma simultaneità produttiva. In questa direzione si aprono prospettive nuove ed insospettite. Dal punto di vista creativo Adriano Spatola allarga i suoi campi d'interesse: indaga maggiormente il territorio della *poesia concreta* ed estende le sue attenzioni all'area e della *poesia sonora* e della *performance*.

PROVE GENERALI DI POESIA INTERMEDIALE. I GIORNI DI FIUMALBO

Una sorta di prova generale di comunicazione artistica interdisciplinare, intermodale e intermediale è realizzata nell'agosto del 1967 a Fiumalbo, piccolo centro dell'Appennino modenese, dove grazie all'iniziativa di Claudio Parmiggiani, di Corrado Costa e di Spatola e alla complicità di un sindaco innovatore e temerario, Mario Molinari, viene scritta una pagina memorabile per la storia dell'avanguardia. Si tratta di *Parole sui muri*, un

festival che vede l'intero paese letteralmente occupato da un centinaio di artisti italiani e stranieri che ne impegnano gli spazi con installazioni, sculture, grandi poster di poesia, slogan sulle case, parole sugli alberi, nuova segnaletica urbana; ma lo spazio è impegnato anche con voci, suoni e azioni poeticamente sottolineate da lanci di mongolfiere. È una specie di grande *happening* poliartistico; l'interazione giocata senza frammentare tempi e spazi genera una sorta di grande opera collettiva; si tratta di un'occasione fondamentale per riflettere sui valori del corpo in azione e per verificarne l'impatto con il pubblico. Ma Fiumalbo, oltretutto, rappresenta un momento importante per la sperimentazione poetica perché si pone come piattaforma di lancio e rilancio per le forme fonetiche e sonore al di là dello specifico musicale.

La *poesia sonora*, nata alla fine degli anni Cinquanta dalle ricerche vocali e fonetiche, che tanto spazio avevano impegnato nelle poetiche simultaneiste e futur-dada, e dall'incontro di quelle sperimentazioni con le nascenti tecnologie magnetofoniche, aveva aperto nuovi universi sonori sostituendo alla scrittura (o, comunque, alle forme di notazione che fino ad allora avevano tenuto il campo) la registrazione diretta su nastro, impegnando tecniche compositive mai prima utilizzate in ambito letterario. Contemporaneamente, in ragione della sua stessa valenza corporea, la voce si confronta con altri codici espressivi. La *performance* poetica orientata verso l'intermedialità finisce per inglobare i codici propri delle arti del movimento e dell'immagine e per approdare a forme complessamente strutturate in cui tutti i mezzi di comunicazione artistica intervengono in reciproco sostegno.

In Italia le risonanze onomatopeliche degli anni del futurismo si erano ormai dissolte, quando il pittore Mimmo Rotella proponeva alla fine degli anni Quaranta i suoi giochi fonetici, richiamati poi nel *Manifesto della Poesia Epistaltica* (1955), anno in cui Luciano Berio e Bruno Maderna fondavano a Milano lo *Studio di Fonologia* della RAI. Bisogna aspettare però il 1964 per veder nascere a Torino lo *Studio di Informazione Estetica* di Arrigo Lora Totino, Enore Zaffiri e Sandro De Alexandris, per la ricerca di interrelazioni tra poesia visuale e sonora e, più in generale, tra arte e musica elettronica. Ma il 1966, anno che precede l'evento di Fiumalbo, vede realizzarsi altri interessanti fermenti sonori. Lora Totino compone i suoi *Phonèmes*, Maurizio Nannucci registra i suoi primi lavori di poesia sonora collaborando con lo studio di musica elettronica di Firenze diretto da Pietro Grossi, Patrizia Vicinelli pubblica il suo bianco disco flessibile *à,a,A* come allegato alla rivista «Marcatré», Claudio Parmiggiani organizza a Modena un'esposizione di poesia fonetica e sonora.

A Fiumalbo queste nuove tensioni acustiche si intrecciano in diretta con quelle di alcuni tra i più significativi poeti sonori stranieri. Nella lettera d'invito al Festival rivolta agli artisti (tra i firmatari anche il francese Henri Chopin) si specifica che l'esposizione comprende anche 'audizioni di poesia fonetica'. In quel festival memorabile lo spazio sonoro è impegnato dallo stesso Chopin, ideatore della rivista-disco *OU-Cinquième saison*, che raccoglie attorno a sé le più interessanti voci della sperimentazione poetico-sonora internazionale. Chopin per l'occasione è incaricato della 'sonorizzazione' della cittadina, ma aleggiano, dirette o indirette, anche le voci di François Dufrêne, poeta dei *crirhythmes*, Bernard Heidsieck, autore del *poème-partition*, Arthur Petronio, padre della *verbophonie*, Brion Gysin, con le sue *permutazioni*, Ilse e Pierre Garnier, estensori del *Souffle Manifeste* e ancora, Franz Mon, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Paul De Vree, Ladislav Novak, Jean François Bory, fino a Julien Blaine, che tanta parte ha con il suo 'teatro elementare', e agli italiani Arrigo Lora Totino, Patrizia Vicinelli, Corrado Costa.

VOCI E SUONI DI POESIA. UN «BAOBAB» A REGGIO EMILIA.

Adriano Spatola, che sa ben misurare il polso delle situazioni, convoglia questi climi culturali nella sua nuova iniziativa editoriale e infittisce i rapporti internazionali proprio nell'ottica intermediale. Il Mulino, dove verrà installato anche un laboratorio tipografico, è teatro di tappe rilevanti del lavoro di Adriano e di Giulia Niccolai orientato in questo senso. Entrambi si interessano di poesia visuale, performativa e fonetica, ma l'idea di «Baobab - Informazioni fonetiche di poesia», nasce solo alla fine del 1978. Si tratta della prima audio-rivista di poesia sonora italiana. L'iniziativa è sostenuta da Ivano Burani, titolare delle Edizioni Pubblart di Reggio Emilia, divenute poi Edizioni Pubblart Bazar e infine Elytra Edizioni.⁹ Spatola ne è l'unico redattore fino al n. 14 (1985), successivamente è affiancato da Gian Paolo Roffi, che figura come redattore, mentre Spatola assume la direzione. Come supporto è utilizzata un'audiocassetta, che nella sua scatola di cartone ondulato fa il giro del mondo, agganciando le realtà sonore più lontane e disperate.

Al centro dell'attenzione c'è la poesia sonora, in tutte le sue forme, ma la rivista non disdegna letture di poesia lineare, nei casi in cui la voce del poeta evidenzia una 'grana' (nel senso barthesiano) di particolare spessore ed

interesse. Si tratta di uno spazio di ricerca inusitato, una zona franca per lo scambio di voci e suoni poetici, un laboratorio, un'occasione per la scoperta di nuovi autori da porre in contatto con artisti operanti in altri continenti. Spatola ricerca gli autori specialmente al di là degli ambienti che contano, rifuggendo la glorificazione dell'esistente. «Baobab» significa concentrare l'attenzione sul significante sonoro, sul senso e sul valore poetico della voce; significa incrociare i generi, perlustrare le tecniche. Ma alle nuove tecnologie si approda con il bagaglio dell'esercizio fonetico elementare. Niente impianti sofisticati. RegISTRAZIONI impure, piene di schiocchi e di fruscii. Il multicodice e l'intercodice attraversano la pièce fonetica, la poesia elementare, il teatro da camera, il micro-radio-dramma, il poema lineare denso e granuloso, l'audio-collage di matrice pop con riciclaggio di brandelli di forme e di linguaggi pubblicitari, composizioni elettroniche, sofisticati text-sound, spiazziamenti concettuali, giochi verbali, acrobazie su slittamenti di accenti, intrecci di lingue, recuperi d'archivio, sorprese e depistaggi per orecchie sensibili, il melologo, la parodia sonora, ma anche *clowneries* e *boutades* acustiche, gazzarre, scherzi goliardici e facilonerie vocali da cantina. Tutto per sollecitare un nuovo immaginario sonoro al di là della musica, al di là della verbosità, al di là del birignao di attori non avvezzi alla poesia, al di là degli standard e dei protocolli di dizione, soprattutto al di là dell'inutilità di una lettura che non sia fondata sulla coscienza dei valori della voce e del senso della prassi sonora in ambito poetico.

Spatola lascia campo libero alla creatività dei collaboratori senza preconstituzioni di piani teorici e di scelte di campo metodologiche, tantomeno tecniche. Si predilige il gioco e il conflitto, l'erranza e la perdita del centro. Le rare avvertenze critiche sono contenute nella serie di curiosissimi interventi, che si collocano a metà tra la conversazione critica e l'atto creativo, tutti pervasi di umorismo e di *nonsense* che introducono talvolta le *compilation* sonore. Si tratta di quelli che ho avuto modo di definire come 'poemi-intervista' e 'poemi-prefazione'.¹⁰ Sono materiali poco noti, dove l'autore indirettamente ironizza sulla critica, talora arrogante e indisponente, talaltra approssimativa e poco accorta, che ignora, per superficialità, i fermenti in atto al di fuori degli ambiti istituzionali o li disconosce per interessi legati alle economie dei poteri e ai giochi di posizione. Spatola, quasi con rassegnazione, saluta in questi termini il repertorio che Giuseppe Zagarrio pubblica in quegli anni.¹¹ «Finalmente un cronachista dopo tanti storici e neostorici e post-storici della poesia italiana, che hanno sempre ricominciato dalle date di nascita e di morte dei Grandi Ermetici. Niente di polemico in questo giudizio, soltanto la grande stanchezza di un addetto ai lavori [...]. Eppure in questo decennio di poesia italiana non ci sarebbe stato niente di misterioso se in generale i critici avessero accettato l'esistenza di una scrittura che per forza di cose doveva esprimersi mediante il ricorso a pubblicazioni alternative o dirette. Forse c'è stata identificazione tra qualità e presenza sul mercato, forse il meccanismo è ormai così ovvio che non occorre nemmeno spiegarlo».¹²

Il n. 1 si apre con la voce di Gerald Bisinger, a seguire, tra gli altri, Julien Blaine e Dick Higgins; tra gli italiani Giulia Niccolai, F. Tiziano (alias Tiziano Spatola), Arrigo Lora Totino, Ivano D'Aurelio, pseudonimo dietro il quale si cela lo stesso editore Ivano Burani, e Spatola che propone la prima versione di quello che sarà un suo cavallo di battaglia: *Aviation/Aviateur*.

Il testo, o meglio il pre-testo, è tratto da *Algoritmo* (Geiger 1973), raccolta di poemi concreti costruiti sul modello del chiasmo, incrociando cioè due sostantivi, o disponendo, in file verticali parallele, teorie sillabiche. I titoli, ormai notissimi negli ambienti dell'avanguardia internazionale sono: *Seduction/Seducteur*, *Violation/Violateur*, *Vibration/Vibrateur*, *Aviation/Aviateur*, *Composition/Compositeur*, *Detonation/Detonateur*, *Invitation/Ionisation*, e molti altri, fino a *Variation/Variateur*, che contiene addirittura vere e proprie didascalie tra parentesi: un poema fonetico con indicazioni di regia.

«Penso che la poesia fonetica sia un modo insostituibile per trasformare la scrittura in voce» – afferma Adriano Spatola – «le parole racchiudono una casualità semantica che la scrittura soffoca e che la voce esalta. Tutti possono approfittare di questa casualità, così come tutti possono utilizzare quello 'strumento a fiato' che è la voce. I testi poetici da cui parto sono estremamente semplici: si tratta di poesie concrete costruite sul modello del chiasmo, con una evidente volontà di retorica *alta, magica*. Mi servo anche di strumenti a percussione, con una vaghissima idea (remota struttura) di 'basso continuo'. Su tutto questo si apre l'ampio, amplissimo spazio dell'improvvisazione».¹³

VOCIFERAZIONI E IONIZZAZIONI. ADRIANO SPATOLA PERFORMER

In *Aviation/Aviateur* simula vocalmente il rombo del motore di un aereo, facendo trasparire sarcasticamente immagini e suggerendo vere e proprie trame narrative attraverso la modulazione del flusso sonoro, la variazione delle intonazioni e dei volumi, la tenuta delle vocali, l'inserzione di frammenti cantabili: un breve racconto di viaggio e di guerra, con le acrobazie dell'aviatore, il suo impegno, la sua fatica, la sua depressione per la stanchezza, la noia, le variazioni di concentrazione ma anche la durezza dell'impresa, il senso della durata del viaggio o dell'azione, l'imprevisto tecnico, la luce e il buio come scene di fondo, e addirittura un cenno ai possibili richiami delle sirene celesti in spazi profondi; il pilota si perde in una prospettiva che sfuma all'infinito; si sente quasi entrare nella storia il soggetto parlante (vocalizzante, vociferante, evocante) che si rammarica malinconicamente della scomparsa fuori campo del pilota. Un finale diverso in *performance*: il pilota dà battaglia, si getta sulla città e finisce precipitando sotto una sventagliata di mitraglia. Il ricordo angoscioso degli *stuka* della seconda guerra mondiale non abbandona il poeta.

In «Baobab» n. 2 Spatola mima la musica *varèsienne*, infatti offre un *Ommaggio a Edgar Varèse*, del quale darà numerosissime versioni, tra cui la famosa *Ionisation*. Ancora con ironia, e a tratti con vera e propria *clownerie*, muove verso i pilastri dell'avanguardia musicale contemporanea. Da una parte è come mettere in ridicolo se stessi, ma dall'altra è anche una presa di posizione nei confronti di un sistema che ingloba e digerisce tutto. Naturalmente Spatola entra in questo poema sonoro anche con il corpo, come suo solito: ne fa sentire la presenza principalmente attraverso colpi di tosse, o passando da suoni vocalici a suoni boccali, come schiocchi di lingua o di labbra con funzione percussiva: suoni che verranno trasformati nella *Ionisation* performativa in colpi di microfono sul corpo (ventre, cuore, arti).

Il terzo numero esce come *special* dedicato alla rassegna internazionale di poesia visuale e fonetica *Oggi Poesia Domani*,¹⁴ curata da Adriano e da me. Senza dubbio si trattava di una delle manifestazioni più importanti di quegli anni (siamo nel 1979), se non altro perché vedeva coinvolti centinaia di poeti di tutto il mondo interessati alla multimedialità e alla sinestesia. In questo stesso numero di «Baobab» appaiono *Fuochi* e *Ocarine*. Nel primo lavoro il poeta alterna le parole 'fuoco' e 'roco' con voce cupa e granulosa su un sottofondo rumoristico di carta stropicciata tra le mani, che dà l'idea del crepitio della fiamma che brucia; nel secondo pronuncia in continuazione la parola 'ocarine', imitando il suono dello strumento su sottofondo di vera ocarina, molto sommessa e velata; la voce finissima del falsetto è contaminata da vibrazioni di gola e dalla respirazione affannosa, che è troncata di scatto alla fine della parola pronunciata. Si ha l'impressione di un grande sforzo esecutivo, e ciò fa assumere al lavoro un tono indubbiamente drammatico.

Nell'ambito di *Oggi Poesia Domani* si fonda un gruppo di poesia sonora dal nome piuttosto curioso: *Il Dolce Stil Suono*. Ne entrano a far parte Sergio Cena, Agostino Contò, Giovanni Fontana, Milli Graffi, Arrigo Lora Totino, Giulia Niccolai, Adriano Spatola, F. Tiziano. Il numero 4 di «Baobab» presenta il gruppo e Spatola introduce oralmente l'iniziativa, dando il via alla serie dei 'poemi-intervista' e 'poemi-prefazione' che abbiamo ricordato.

L'intervista del n. 4 è tutta giocata su tautologie a cavallo di domande e risposte, con efficace vena parodistica. Sullo stesso tono, con la medesima vena di spirito, quasi una piccola pièce dell'assurdo, è l'introduzione al n. 8. Nel n. 13 il gusto per la boutade aggancia argomenti 'alti', perfino filosofici. Nel n. 14, invece, Spatola introduce la raccolta con una prolusione 'dotta': un 'poema-prefazione' intitolato *Canto d'introduzione*. Interviene ancora nel n. 15 e nel 16, ma in quest'ultimo con altro tono, in una conversazione con Mario Ramous sul rapporto poesia/musica.

Insomma, nel suo repertorio di poesia sonora gli aspetti presenti sono molteplici: si passa da pièces articolate su pochi elementi verbali e vocali, a lavori legati alla dimensione rumoristica, fino a veri e propri gustosissimi 'teatrini sonori', che potrebbero ben figurare nei palinsesti di quella arguta radiofonia giocosa, spesso basata sul *nonsense* costruito sullo specifico del mezzo, che da qualche anno va prendendo piede.

Ricorderei ancora *La Traviata di Giuseppe Verdi*, dove Spatola canticchia *Composition/Compositeur* accompagnandosi con un vibrafono per bambini, sullo sfondo vocale di Massimo Gualtieri che elenca ritmicamente gli strumenti dell'orchestra («Baobab» n. 4); *Biographie*, con Gian Paolo Roffi, giocato sul proprio nome pronunciato con accento francese (n. 15); *Vamos*, che segue lo stesso criterio (ma gli accenti sono iberici); *Al Capone Poem*,¹⁵ dove un'armonica a bocca e un pianino stonato suonano il charleston fornendo la base alle improvvisazioni del poeta, che culminano nelle raffiche del «popopopopopoem»;¹⁶ *Autoroute*,¹⁷ ancora con Roffi, dove si ha l'impressione di osservare, su uno sfondo sonoro, due sciagurati che percorrono a piedi la corsia di emergenza di un'autostrada; *Hommage à Eric Satie*, pubblicata nella raccolta di dischi *Futura*, curata da Arrigo Lora Totino e prefata da Renato Barilli, che così detta: «varcata la soglia della pertinenza linguistica, l'esercizio

verbale rifluisce nel rumorismo, ritrovando del resto in ciò alcuni aspetti della pratica futuristica marinettiana, ove per così dire sussisteva una radicalizzazione agli estremi: da un lato [...] limiti di semanticità [...] dall'altro l'insinuarsi di vistosi nuclei di rumori pre-verbali, o recuperabili dall'area verbale solo in quanto onomatopoeie. Un esempio di convivenza tra verbalismo e rumorismo è offerto dall'omaggio di Spatola a Eric Satie.¹⁸ Ma certamente, al di là delle altre componenti, gli elementi portanti nel lavoro fonetico e performativo sono dati (è bene ribadirlo) dalla voce come corpo, dal corpo come voce, come respirazione parlante; «[...] il respiro viene dato come una specie di principio direttivo dei ritmi corporali: poiché partecipa dall'interno alla formazione dell'espressione, questa reagisce su tutto lo strato indicativo del senso – e quindi sul corpo; per cui il respiro – e la voce – si presentano come entità che fanno del corpo un tutto articolato nel tempo: il respiro è ciò che organizza in una forma unica (regolata nel tempo) un ordinamento spaziale».¹⁹

Poesia-vita, dunque, poesia come alito, *flatus*, afflato: «un aggettivo la respirazione la finestra aperta/l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina»;²⁰ il corpo del testo, il testo-corpo si dilata in consistente respiro, e quindi a ragion veduta Guido Guglielmi scrive di «dilatazione fonica», di «espressionismo fonico»²¹ a proposito della poesia lineare di Spatola. Il testo «[...] si tende e si gonfia sta per scoppiare»²² e «ogni singola parola è una tempesta di gesti»²³. Scrittura, voce e immagine sono interconnessi nell'opera di Spatola; senza cesure si supportano vicendevolmente; si scambiano funzioni. Ne deriva la 'parola totale',²⁴ l'unica parola adatta a quella 'poesia totale', teorizzata con passione, che assegni la stessa dignità a tutte le parti della costruzione poetica: costruzione che non prescinde da parole-progetto che valgono ferme intenzioni. Poesia-intenzione, poesia

come tensione, dunque, e come padronanza, come necessità, come aspirazione a conoscere il senso profondo del reale, come sfida all'intelligenza per giocare a rifare il mondo. Poesia da udire, da leggere, da guardare, poesia da stringere, da palpare, da montare, come dice il poeta, da vivere, da amare, da cantare, ma anche da bere e da mangiare, come nella famosa canzone di Gino Paoli.

CORPI SONORI E MASCHERE FONETICHE

Al di là dell'infinita gamma di relazioni tra la scrittura e gli altri universi linguistici, al di là della stessa carica dinamica della scrittura, la poesia dello spazio e del tempo ruota essenzialmente sulla vocalità, sull'energia vitale della voce, sulle sue qualità poietiche, determinando forme sonore strutturanti, forme sonore di poesia capaci di catalizzare attorno a sé la girandola magica degli altri elementi in un tessuto pluridimensionale di interconnessioni. Quelle di Spatola sono *performance* pulsanti, di grande potenza vitale, nelle quali la padronanza assoluta dell'integrità esalta la stretta connessione tra coscienza primordiale e consapevolezza della morte. D'altra parte, nella fusione di poesia e vita, Spatola offre al pubblico il poema di sé, quasi vittima



Giulia Niccolai - Foto di Antonio Ria

sacrificale. Non a caso, nell'ultima sua *performance* (l'ennesima versione di quella *Ionisation* nella quale batteva il microfono sul suo corpo) esordisce dicendo: «mi onoro di questa morte. Farò una marcia funebre sul mio corpo».²⁵

Nelle sue *performance* il corpo diventa il centro di un campo di forze magnetiche collegate al mondo; ogni battito, ogni pulsazione è un modo di permettere la comunicazione, di favorire collegamenti iper-estetici. Il corpo

è un *tam tam* che dissipa energie, che attua un processo di ionizzazione. Ma quel corpo non emana semplicemente: è anche recettore degli stimoli provenienti dal pubblico che immediatamente iscrive in se stesso. L'avvenimento performativo è collegato al contesto più di quanto non appaia. Ogni situazione esterna, ogni avvenimento casuale, tutto l'ambiente, che pure è influenzato dalla *performance*, influisce su di essa, ed essa a sua volta riflette modificando e modificandosi all'istante. Si assiste ad una sorta di teatro della lingua che non ha niente a che vedere con il teatro *tout court* e che è tanto più pregnante quanto più si allontana dalle tecniche e dalle formule propositive adottate in campo teatrale. Qui non sarebbe inopportuno ricorrere al concetto di 'scrittura ad alta voce', espresso da Barthes nel suo *Le plaisir du texte* (1973).

«Il poeta – dichiara Spatola – sente il dovere di assumere su di sé a tutti i costi (clown, pseudosciamano, scemo del villaggio, folle di Dio, ecc.) il ruolo di manipolatore del fantasma». ²⁶ Tale fantasma – che identificherei con l'essenza libera della poesia – «in apparenza così innocuo, così fragile, così idiota, è l'unico spaventapasseri che possa ridicolizzare il ribrezzo (borghese) per ogni negazione sostanziale dei valori». ²⁷ Ma «bisogna anche avere il buon senso di capire – aggiunge Spatola – che il poeta è diventato un animale asociale per puro amore verso la società». ²⁸

Questa guerriglia della disobbedienza culturale e tutti gli scardinamenti auspicati attingono energie nell'ironia, che interessa gran parte della produzione poetico-sonora, se non altro perché il gioco ingegnoso e intelligente di montare materiali cambiandogli di segno e di deformarli con processi di dissimulazione, di deformazione, di mascheramento costituiscono una costante tecnica nella maggior parte degli autori impegnati in questo tipo di ricerca. Del resto l'espedito del mascheramento, che avviene in pratica non solo attraverso scelte testuali, ma in gran parte attraverso la manipolazione e il montaggio dei materiali sonori (accostamenti volutamente incongrui tra testo, vocalità e musica; alterazioni toniche, metriche, sintattiche, timbriche nel rapporto testo/voce; iterazione; cut up; filtri deformanti; variazioni di velocità, ecc.) rappresenta un carattere specifico della poesia sonora. Il fatto stesso che il poeta sonoro scelga di proporsi di fronte ad un pubblico per articolare voce e corpo in netto contrasto con quanto dettano le 'buone' regole della recitazione e della dizione, utilizzando sonorità non convenzionali o, comunque, fuori contesto, sulla base di testi spesso incentrati sul *nonsense*, su lingue inventate, su fonetismi astratti, su intraverbalismi, ibridazioni, glossolalie, farfugliamenti, balbettii e via dicendo, determina automaticamente una condizione autoironica. D'altra parte, «il riso, il cachinno, l'oscenità verbale e gestuale, così come il poliglottismo, l'ibridismo linguistico, la capacità di mimesi fonica della voce, le tecniche espressive suasorie, la fascinazione e la narcosi verbale, facevano parte del repertorio del buffone, del ciarlatano, del commediante e, in parte, del predicatore (in altra misura e dimensione non erano sconosciuti al mondo universitario e al teatro goliardico medievale)». ²⁹ Nello stesso tempo «come il diavolo, il buffone deve saper cambiare pelle, contraffarsi, parlare tutti i linguaggi di tutte le arti»: ³⁰ cose che il nostro sulfureo poeta sonoro sa e deve fare.

Memorabile a tal proposito la *Valse Sabre* dove Adriano Spatola è accompagnato al pianoforte da Giuliano Zosi. Il lavoro, proposto più volte in *performance* fin dal 1984, è tutto giocato sullo scambio di segnali poetici e musicali, in un balletto sonoro che coinvolge i fantasmi di un'epoca fatua e decorativa come quella borghese della cultura del valzer e quella più semplice e pura di matrice popolare. Come in altri suoi poemi sonori Spatola prende spunto da assonanze, bisticci, chiasmi intorno ai quali l'impegno vocale costruisce ironiche figure sonore tutte legate all'exasperazione dell'impostazione fonica.

A partire dal 1979, anno de *Il Dolce Stil Suono*, si susseguono in Italia gruppi di ricerca poetico-sonora che dedicano ampio spazio alla performatività intesa come componente fondamentale dell'elaborazione testuale. Per la maggior parte degli autori di queste compagini, la *performance* si appoggia in genere ad un progetto di scrittura che viene sottoposto ad espansioni spazio-temporali in chiave spettacolare. Le interazioni tra vocalità e scrittura, quando l'una attraversa l'altra e viceversa, e quando entrambe si pongono in relazione con le risorse dell'elettronica, offrono aree d'intervento flessibili, a dimensione variabile, in cui, di volta in volta, gioca un ruolo fondamentale il contesto dell'azione: l'audience, lo spazio, le tecnologie a disposizione, i supporti figurati, ecc. Si passa dalla mera ironia applicata all'intonazione, come nel caso di Giulia Niccolai che dialoga con il pubblico a voce nuda, alle *performances* che utilizzano microfonia e supporti tecnologici audiovisivi, come nella 'polipoesia' di Enzo Minarelli.

La Niccolai svolge ruoli molto importanti a Mulino di Bazzano, specialmente per quanto riguarda il lavoro di ricognizione e di sensibilizzazione della presenza femminile in questo settore di ricerca. Talora totalmente presa dalla foga fonetico-rumoristica, talaltra dallo slancio affabulatorio, è particolarmente attenta nell'affrontare

personalissimi giochi verbali, spesso costruiti su semplici slittamenti di accenti, capaci di generare effetti singolari e bizzarri direttamente funzionali alla struttura del pre-testo, spesso fondato sul *nonsense*. Molto adatta al lavoro fonetico è la sua produzione testuale degli anni Settanta, in particolare le raccolte *Greenwich* (Geiger, 1971) e *New Greenwich* (Geiger, 1975-1979), tutte giocate su assonanze e dissonanze di derivazione geografica, e *Russky Salad Ballads* (1975-1977),³¹ che costituiscono una vera e propria insalata russa linguistica, «una specie di ping-pong tra italiano, inglese, francese e tedesco che non ha alcuna ragione stilistica (se non forse quella di complicare le cose e di rendere le ballate illeggibili per molti) e che per quanto mi riguarda volevano essere un esperimento di esorcizzazione. Una odiosa ossessione mi perseguita infatti da anni: nei cosiddetti momenti vuoti, quando ad esempio guido l'automobile e sono sola e dunque non parlo e nemmeno penso, esaspero me stessa cercando rime inter-linguistiche in un demenziale balbettio da turismo di massa e da Fiumicino».³² Questa tecnica di scrittura, disseminata di paradossi linguistici, di acrobazie glossolaliche, di neologismi avventurosi, apre il campo a sorprendenti scambi di ironia tra il tessuto significante (praticamente già godibile in sé per le specifiche valenze sonore) e il ventaglio delle possibili aperture sul piano dei significati. Ha scritto Franco Tagliafierro: «Di rado, nella poesia italiana contemporanea, l'umorismo riesce a essere stile. In genere viene adoperato come additivo dell'espressività, e i giochi verbali sono, quasi sempre, soltanto dei virtuosismi. G.N. invece ha assunto l'umorismo e la lucidità linguistica come strumenti di conoscenza, quindi come coordinate logiche entro cui esprimere la propria reattività e la propria espansività nei confronti del reale».³³ Tra i suoi lavori sonori ricordiamo *Toti Scialoja Ballad*, *Maria Theresopiel* e *In the downs*, raccolti in «Baobab» n. 1, *Marat di David*, nel n. 2, *Conversazione al terminal dell'aeroporto*, nel n. 3. Altre registrazioni nei numeri 4, 11 e 18.

L'ALTRO LATO DEL NASTRO. L'INVISIBILITÀ DI CORRADO COSTA

I segnali del *tam tam* di Adriano Spatola e di Giulia Niccolai, radi ma incisivi, lasciano segni significativi nel territorio dell'Emilia Romagna, dove, del resto, il *baobab* affonda le sue radici in un fecondo humus, ma senza dubbio un forte impulso al gusto e alla diffusione della poesia in voce si deve all'attività di Corrado Costa.³⁴ Penna sagace e sottile, partendo da scritture terse e brillanti, con i suoi modi pacati ed il suo accento emiliano, lascia impronte sonore indelebili, passando attraverso l'ordine delle cose e distendendo veli surreali, come un fantasma giocoso, ma sicuramente inafferrabile e conturbante. La sua poesia è indiscutibilmente legata al gioco dell'apparire e dello scomparire. C'è confusione di figure e di oggetti, di piani, di spazi, di direzioni, di movimenti, di tempi. E il comparire e lo scomparire si accompagnano all'alternanza di altri giochi di inversione: prima/dopo, sopra/sotto, avanti/dietro, sempre/mai. L'essere e il non essere, l'esserci e il non esserci si scambiano ruoli e posizioni. Nel mondo di Corrado Costa le persone sono senza contorni, i fiumi possono scorrere al contrario, i giorni durano nove o dieci minuti e le ore più veloci arrivano in ritardo.

Tutto ciò è annotato nei testi in maniera molto precisa, anche l'elenco di quello che manca è sempre ben dettagliato. Le realtà di Corrado (perché si tratta di realtà multiformi e intersecate) sfuggono, ma non sono scerve dallo specchio dell'elenco, che ne controlla la dimensione poetica. Corrado passa attraverso l'ordine delle cose come un fantasma passa attraverso i muri e ne registra le posizioni rispetto alle coordinate di una poesia che nasce libera da schemi e che per questo si offre a molteplici letture, sfuggendo all'unidirezionale verifica accademica. Tra le letture possibili c'è quella di matrice quasi esclusivamente sonora quando ci offre la sua voce, quell'accento padano, quella distensione timbrica, quel suo inconfondibile modo di scandire e di inflettere, che ammalia e rapisce in direzioni imprevedibili. Nella poesia di Corrado Costa tutto scorre, ma tutto può improvvisamente cominciare a scorrere nella direzione opposta. Tutto è libero e sfuggente, come sfuggente è lui stesso. Inafferrabile come il suo uomo invisibile; inafferrabile come la sua poesia, che scorre sempre con ritmi costanti, come i suoi fiumi e come i suoi film. Ma tutto può anche restare immobile. Seppure per un attimo. Non più di un solo attimo, forse per invertire la marcia. Perché Corrado scrive che «i [fiumi che perdono il senso della fiumità] (...) / perdono (per così dire) la propria identità».³⁵ E d'altra parte ci ricorda che «ci sono poemi che salgono lentamente / lungo poemi / che scorrono in senso / contrario verso le sorgenti del niente»,³⁶ «verso che foce va la parola fiume / che voce».³⁷ Ed ecco che la voce del poeta ci offre una sorta di anti-poesia, quando comunica all'ascoltatore di aver sbagliato il lato della cassetta: avverte che non si è all'ascolto di una poesia; ma che si sta facendo scorrere il 'retro' del nastro: «Questa non è una poesia. Questo è il retro. Avete sbagliato». Così dice Corrado Costa, e gli ascoltatori insistono nel loro ruolo. Corrado aggiunge: «siete dei testoni [...] Questa non è

una poesia. Questo è il retro».³⁸ Allora c'è una vera poesia che resta inascoltata? O forse si tratta di poesia inascoltabile? L'ascoltatore ascolta ciò che non dovrebbe ascoltare e sceglie di continuare l'ascolto fino alla fine, ignaro degli avvertimenti del poeta? Egli non ascoltandoli ascolta e quindi dietro l'avvertimento scopre la poesia, ascolta l'inascoltabile: la più magica delle poesie sonore. Insomma: si tratta di poesia in negativo? di anti-poesia, come si diceva prima? La poesia è veramente sull'altra facciata? O forse si tratta di un inganno? «Fate male a rimanere sul retro – insiste Corrado – il retro della poesia, il retro del discorso»³⁹. Ma una poesia sicuramente deve esistere se esiste il suo retro, deve esistere in quanto esiste il suo retro! O si tratta forse di un testo senza volto che sfuggente, sfuggendo, può offrirci solo le spalle materializzate nella sua corsa?

È libero Corrado quando procede, lieve, nella lettura e ci attraversa con la sua stessa voce, così come ci attraversava con il suo doppio nelle serate di poesia. Si diverte ad attraversare il nastro, ora, quando pronuncia la sua sequenza di «retro... retro... retro...»⁴⁰ e costringe anche noi ad attraversarlo, nel tentativo di afferrare finalmente l'inafferrabile poema che è davanti e dietro se stesso. Ma qual è il poema, se non si riesce ad avere certezza di nulla? Quale la certezza stessa del linguaggio? E poi: il linguaggio in sé non dà certezze! La realtà del linguaggio non coincide con la realtà! Le realtà sono altre. E la 'retro-poesia' nasce dalla negazione dell'essere poesia. Il testo non dice ciò che esso rappresenta, rappresentandolo; ma si realizza nell'attraversamento grazie alla testardaggine dell'ascoltatore che nonostante i reiterati inviti a cessare l'ascolto continua, imperterrito, a far scorrere la registrazione. Un gioco di ambiguità. Comunque è certo che le parole di Corrado non sostituiscono un oggetto assente: esse, attraverso la negazione, puntando sul gioco sonoro, si autodesignano come poesia. La poesia c'è; ne abbiamo la certezza; ne avvertiamo pienamente la presenza. La sentiamo pur se non siamo perfettamente sicuri di udirla. Per trasferire la questione in termini visivi si potrebbe dire di essere di fronte ad un 'anti-calligramma'. Se nel calligramma il testo parla di ciò che esso sottoforma di immagine raffigura, in un anti-calligramma il testo dovrebbe negare l'oggetto che rifiuta di raffigurare, purtuttavia non sfuggendo alla sua designazione e quindi caricandolo di valori 'altri', di valori 'oltre'. Non guasta a questo punto il riferimento ad un importante evento linguistico novecentesco come il magrittiano *ceci n'est pas une pipe*. Proprio come Magritte, Corrado gioca con l'opposizione e sull'opposizione visibile/invisibile, che trasforma in udibile/inaudibile. A questo proposito è utile ricordare la lettera di Magritte a Michel Foucault, dove così si legge: «da qualche anno viene accordato un curioso primato all'“invisibile” [siamo nel 1966] in conseguenza di una letteratura confusa, il cui interesse viene meno se si ritiene che il visibile possa essere nascosto ma che ciò che è invisibile non nasconde niente: esso può essere conosciuto o ignorato e basta. Non c'è motivo di accordare al visibile più importanza che all'invisibile, né l'inverso. Ciò che non 'manca' d'importanza è il mistero evocato *di fatto* dal visibile e dall'invisibile, e che può essere evocato *di diritto* dal pensiero che unisce le 'cose' nell'ordine che evoca il mistero».⁴¹ Parole queste di grande peso culturale che fanno piazza pulita dell'ottica simbolista, che intende vedere al di là del visibile un'invisibile verità come fondamento del reale, verità come fondo di un mondo costruito su nature incorporee. Nella retro-poesia di Corrado, il suono è materia pulsante, inscindibilmente legata all'oggetto cassetta, all'oggetto nastro e quindi all'opposizione davanti/dietro; che si collega all'opposizione presenza/assenza, all'opposizione suono/silenzio, e che si risolve nella magia di un ascolto aperto e rovesciato, di un ascolto sopra e sotto le onde sonore, lontano dalla piatta logica delle trasparenze correnti. Le trasparenze di Corrado sono quelle magiche dei film di magia, rese ancor più magiche e trasparenti dalle demolizioni in punta d'ironia di figure e situazioni, o addirittura, come a volte usava fare nelle serate di poesia, dal garbato dispetto del rifiuto della lettura annunciata. È il caso, in questo nastro, della poesia *Eric Schliman e l'uomo invisibile*, dove annunciato il titolo e letto il primo verso Corrado dice: «No, ve lo leggo dopo»,⁴² accendendo così nel pubblico la miccia della curiosità, e innescando sull'assenza del testo, con cortese provocazione naturalmente, una catena di reazioni imprevedibili che caratterizzano il clima di attesa: elemento importantissimo per lo scambio interattivo tra poeta e pubblico. Dicevamo delle magiche trasparenze dei film di magia. È lì che gli attori rifiutano la loro immagine. Si rendono magicamente invisibili o si nascondono o addirittura attraversano lo schermo. A Corrado piaceva *Fantomas*, come piaceva a Magritte.

v E a proposito di *Fantomas*, Magritte scriveva: «egli non è mai visibile per intero. Si può vedere il suo ritratto attraverso il suo volto».⁴³ E Magritte aveva fatto un ritratto di *Fantomas* evanescente, dove attraverso le lacune del volto era ben visibile il muro dello sfondo. Quando Corrado gioca con l'uomo invisibile (stanze vuote, specchi vuoti, porte vuote) tutto è e non è, in un continuo gioco di enigmi. D'altra parte, solo attraverso gli enigmi è possibile capire il mondo. Un mondo che è fatto esclusivamente di tracce, a volte indefinite e grigie come quelle degli attori che si distaccano dalla pellicola, a volte piccole e colorate come quelle degli uccelli che hanno

attraversato l'arcobaleno, a volte magiche come certe vocali. Dice Corrado che è l'*u* di favola ad essere particolarmente magica. E le stesse trasparenze risultano particolarmente enigmatiche, favorendo o intralciando la percezione delle tracce stesse, facilitandone o impedendone la leggibilità. Si è in presenza di cortine di veli che si alzano, si abbassano, si fondono, o di piani cristallini che scorrono l'uno sull'altro, di infiniti piani che si aggiungono e si sottraggono senza far rumore, come quelle vocali che entrano in campo e non si sentono affatto, come la prima *a* e la seconda *a* di voce. Ma è così difficile poter raccontare tutto quello che accade in questi mondi! Come è difficile raccontare le sette *a* di racconto! Anzi no, per quelle non è questione di difficoltà: lì c'è il divieto di raccontare. È proprio proibito raccontarle! Dicevamo della difficoltà di raccontare. La difficoltà di raccontare è data dal labirinto delle apparenze: perché non si sa mai se gli attori sono entrati in campo, né si sa quando siano entrati, perché gli attori corrono più veloci del film al quale appartengono e perché forse non vi appartengono essendo laterali o avendo attraversato lo schermo o essendosi distaccati dalla pellicola che continua a scorrere anche se non si sa più se avanti o indietro, perché non si sa se l'attore sta entrando o sta uscendo, se è rientrato nel film dopo un bagno nel fiume, che scorre anch'esso forse avanti o forse indietro, perché non si sa se l'attore finisce per attraversare specchi, perché non si sa se l'uomo invisibile, nascosto dietro uno schermo o forse dietro un armadio, ha perso la sua invisibilità, perché in fondo, anche noi non siamo più sicuri di esserci. Potremmo essere proprio noi a mancare.

LA POESIA DIETRO LA VOCE. PASSAGGI

È in «Baobab» n. 11 (*Baobab femme*), interamente dedicato alla scena femminile internazionale, che appare Patrizia Vicinelli. Bolognese,⁴⁴ negli anni '60 ha esperienze di teatro con Aldo Braibanti e di cinema sperimentale con Alberto Grifi e Gianni Castagnoli. Molto importante l'incontro con Emilio Villa e la partecipazione al *Gruppo 63*, sia pure in seconda battuta (La Spezia, 1966).

La sua poesia nasce con la voce, che ha spessore materiale e sostanza corporea. La Vicinelli sostiene che è importante ciò che il poeta fa e non quello che pensa, intendendo con questo che la poesia è essenzialmente corpo. In realtà, per lei, la scrittura, così frammentata e dispersa nello spazio della pagina, sembra essere deposta sul foglio in via del tutto provvisoria, per pura e semplice memoria, pronta a venir fuori con il sostegno della voce. Fonemi e frammentazioni verbali sono disseminate con estrema cura in attesa di una germinazione. La Vicinelli scrive: «il ritmo castigato e costretto dalle contorsioni più onestamente sudate tuttavia compone e in certo qual modo illumina la pagina/è anche innegabile che la composizione visiva presuppone necessariamente una dizione anche se la prova di validità compositiva si riconosce proprio nella identificazione di tutte le più svariate e libere letture con una lettura ideale vorrei dire ideata nello stesso atto creativo/ma ora mi interessa continuare a decifrare i simboli che sembrano enuclearsi al limite della lettura e riscriverli con progressiva chiarezza senza avere paura anzi affrontando di petto l'ossessione che mi deriva dallo sforzo ancora inadeguato/il segno e il suono hanno valore eguale di veicoli verso la RADICE/ma la spinta che non mi ferma alla RADICE più interiore se non il tempo



Dick Higgins (Verona 1982)

necessario a scattare di nuovo verso le regioni esterne della comunicazione/questa spinta si riconosce in RADICI ancora più profonde là dove il poeta ritorna biologo il biologo ritorna fisico e le frontiere estreme della fisica ci riportano insperatamente in primo piano il tema della vita della poesia della libertà dell'amore/non pretendo di portarmi ad esempio e tanto meno di proporre poetiche o manifesti non pretendo neppure di possedere già i nuovi strumenti di lavoro/ma se non dicessi come la mia ricerca dopo le prime forti tentazioni ritmico-musicali cerchi ora di atomizzarsi in un sempre più vasto molteplice per esprimere da vicino un'ansia di concreta unità che tale può essere solo come esigenza/sono certa che il mio silenzio renderebbe ancora più disperatamente improbabile la possibilità in cui peraltro credo fermamente di essere ascoltata mentre parlo così come parlo». ⁴⁵

Il lavoro della Vicinelli si svolge in una dimensione multidimensionale: i suoi testi visuali hanno valenza sonora, come i suoi testi lineari si fanno immagine. E questa loro qualità è esaltata fonicamente dall'autrice nelle sue *performances* che impegnano a pieno sia lo spazio sonoro, sia quello geometrico. Niva Lorenzini rileva che le sue «scrittura espressionistica è già di per sé spazio scenico». ⁴⁶ Il gioco degli elementi (testo, voce, corpo) è esaltato in una personalissima dimensione parateatrale, nella quale la performer riesce non solo a catalizzare l'attenzione del pubblico su di sé, ma anche a porsi come polo d'attrazione nei confronti di qualunque altro elemento intervenga sulla scena. La sua capacità di magnetizzare lo spazio scenico fa sì che tutto venga perfettamente riassorbito nella qualità dei suoi testi vocali. A conferma di ciò è interessante registrare una cronaca di Adriano Spatola relativa al 'poema sonoro lungo due giorni' *Ça+Ça*: «nella performance di Patrizia Vicinelli, con la regia di Gianni Castagnoli, abbiamo oltre alla musica, un danzatore o un attore, e un cavallo. L'effetto voluto è quello della ridondanza, e il cavallo potrebbe essere visto un po' come il simbolo dello sforzo muscolare che la performance richiede spesso in maniera intensissima, e che la critica tende a sottovalutare o a ignorare. [...] Come il danzatore (Stefano Armati) allude a una dimensione classica o neoclassica, così ovviamente il cavallo allude al circo, e questi due parametri servono bene da punti di riferimento estremi (e un po' assurdi) per la voce di Patrizia Vicinelli, i cui testi vengono costantemente rielaborati in previsione delle necessità espressive di un determinato tipo di presentazione scenica. E si noti che, nonostante la proclamata teatralità della sua performance, Patrizia Vicinelli finisce coll'assumere su di sé tutto il peso sia della dizione che della 'presenza', con un ottimo controllo del rapporto tra linguaggio e tensione emotiva». ⁴⁷

Gian Paolo Roffi, ⁴⁸ già redattore di «Baobab», più volte collaboratore di Adriano Spatola, si esibisce con lui in diverse occasioni, talora come comprimario, talaltra come spalla. Roffi predilige testi scarni nei quali, generalmente, assume un ruolo principale la ripetizione ossessiva di monemi; utilizza spesso una vocalità asettica tesa a provocare reazioni ipnotiche. Il rapporto con il testo, caratterizzato dall'assenza di partecipazione, produce andamenti sinusoidali determinati dal graduale svuotamento dei significati della parola e dalla successiva riacquisizione del senso, in ragione dell'exasperato processo iterativo e dei conseguenti effetti magnetizzanti sull'ascoltatore. È il caso dell'*Invenzione del tu*, tratto dalla raccolta *Perverba* («Tam Tam» 55/B, 1988), graficamente strutturato sul valore dello spazio bianco che impegna l'area centrale della pagina, che, nella versione sonora, si metamorfizza in una lancinante prospettiva acustica tutta costruita sull'insistenza di un segnale telefonico di linea occupata, che in un gioco di struggente ironia si intreccia con il pronome 'tu' che ne è specchio e matrice. Dalla medesima raccolta provengono i 'pre-testi' di *Interpunzioni* (*punto esclamativo, punto interrogativo, punto fermo*), una sequenza di tre composizioni, la cui versione sonora è costruita sulla ripetizione del materiale verbale e sulla sua modulazione espressiva, con il curioso risultato di giungere, attraverso l'articolazione ritmica delle parole, alla realizzazione di strutture metriche regolari. In *Punto esclamativo* si ottengono ternari e quinari con andamento giambico, in *Punto interrogativo* terzine di endecasillabi giambici, mentre in *Punto fermo* sono generati settenari giambici e decasillabi dal ritmo anapestico. Altri lavori che chiariscono la metodologia compositiva di Roffi sono quelli che costituiscono la trilogia di *Voli*: 1) *Battendo le ali*, 2) *Lontano lontano*, 3) *Dall'ombra nell'ombra*, dove la tessitura del testo a stampa e la realizzazione sonora sono ottenute praticando piccoli spostamenti nello spazio visivo e nel corrispondente spazio acustico. Roffi ha voluto praticare un'operazione di verifica optofonica, dimostrando che la scansione grafica dei versi può trovare riscontro in quella sonora, nell'assoluta unitarietà della parola poetica, espressa attraverso tutti i suoi elementi costitutivi, organicamente strutturati sul piano grafico, fonetico e semantico. Eugenio Miccini ha scritto a proposito della sua poesia che «l'enunciazione della parola si pone inizialmente come affermazione del suo significato, ma poi la ripetizione determina un effetto di sottrazione del 'senso', e di esaltazione della natura fonica della parola stessa. Se la recitazione si interrompesse a questo punto, il testo avrebbe raggiunto il cosiddetto 'grado zero', sarebbe stato annullato in pura sonorità. Al contrario, il perdurare della ripetizione

produce il pieno recupero del significato, accresciuto dall'addizione degli elementi sensibili, materiali – se così si può dire – della parola. L'uso di effetti sonori, anch'essi minimali, tende di regola a sottolineare la durata temporale della ripetizione, il suo protrarsi in un tempo uniforme, pressoché indefinito. L'esito di questo procedimento è la fusione, l'integrazione totale degli elementi fonici e di quelli significativi, vale a dire quella che si può riconoscere come specificità dell'uso poetico del linguaggio». ⁴⁹ Per «Baobab», Roffi incide *Horror e Biographie*, pubblicati nei numeri 14 e 15. Seguono altri lavori nei numeri 19, 21 e 27.

Luciana Arbizzani ⁵⁰ è accolta nel n. 7 di «Baobab» con *Transuraniche*, opera di ampio respiro realizzata con la collaborazione musicale di Ares Tivolazzi, Raffaello Regoli e Roberto Manuzzi, nella quale l'autrice si immerge in visioni deflagranti, dove la catastrofe assume il colore d'una festa tragica e le forme fantasmagoriche di una improbabile inquietante 'farfalla sonora'. La Arbizzani, dopo il suo esordio nel 1972 con *In parti uguali*, sceglie di intraprendere la strada dell'intermedialità articolando il suo lavoro tra scrittura, immagine e suono, con particolare riferimento all'applicazione di una vocalità sottesa dalla dinamica del corpo. Possiede la capacità di trasformare il testo e di trasformarsi. La parola deflagra in suoni e in immagini grazie all'intelligenza grafica e cromatica dell'autrice, che nelle sue *performances* si serve di ampie proiezioni a tinte forti. Percorre universi in continua tensione, sempre ai limiti del tracollo. È preoccupata per i destini del mondo e ripone velate speranze in un suo personale concetto di ciclicità del tempo. Immaginare e immaginarsi. Reinventare e reinventarsi. Su questa traccia Luciana Arbizzani si spinge fino ad immergersi in prospettive esiziali. Geometrie chiuse e aperte. Spazi profondi. Infiniti suggerimenti nelle dissolvenze cromatiche e sonore. Ma il suo grido lanciato nello spazio è sempre ultimo e primo. Ciclico. Luciana Arbizzani riprende, nello spirito di René Thom, il senso prearistotelico di catastrofe come mutamento, non come mero avvenimento disastroso. Questi concetti sono vissuti drammaticamente ad alte temperature nella 'catastrofe ombelicale', alla ricerca disperata del centro, o nei freddi abissali della 'catastrofe a coda di rondine', verso i più lontani angoli dello spazio. Si vive un nuovo big bang, percepito *au ralenti* per l'enorme salto dimensionale, nel quale precipita ogni ridicola frenesia dell'uomo moderno. Come le particelle di materia, 'new flowers', che esplodono e si riorganizzano, costituiscono cosmiche ancore di salvezza, così la parola si disgrega nel grido e dal grido trae nuova linfa. Scrive Luciana Arbizzani: «l'universo della lingua segue le leggi del cosmo? Le parole si frantumano, brillano, significano, poi si evolvono, invecchiano e si dissolvono, in un continuo movimento». ⁵¹ La circolarità di Eros deve sfatare il pessimismo dell'irreversibilità. In questa dimensione la poesia è sempre la prima ad essere ultima e sempre l'ultima ad essere prima. A proposito di *Che la goccia sia sferica* (Geiger, 1979), dove l'immagine della scrittura suggerisce spazi sonori, Giulia Niccolai rileva che nell'iter poetico la Arbizzani si serve continuamente di termini tratti dalla fisica, dalla botanica, dall'astronomia, addirittura appoggiandosi a formule matematiche che evocano fredda magia: «questo linguaggio scientifico è per sua natura preciso e determinato come un codice (il che impone all'autrice di svolgere con sostanza e apparenza razionale concetti e pensieri nello spessore delle poesie) ma il suo effetto sul lettore è ambiguo e a doppio taglio, nel senso che rivela valenze ignote, in primo luogo quella della ossessione. Ci troviamo perciò spesso di fronte in queste poesie alla contrapposizione tra un mondo linguistico primordiale e magmatico, in fieri e in ebollizione quanto si vuole ma già 'regolato' da schemi e formule disumane e crudeli, e una voce (quella del desiderio) che lo provoca, lo irretisce, lo blandisce, lo condanna, sentenzia su di esso e sulle sue circostanze, ecc. La voce si maschera e con astuzia si serve di tutte le possibili figure retoriche per stuzzicare, vitalizzare e smuovere quel Golia cieco e sordo, inerte e svagato, indifferente e refrattario che è il linguaggio». ⁵² Scrive ancora la Arbizzani: «il passato si è rappreso nell'attimo della scrittura totale, che si fa immagine, ritmo, voce, per condensare la totalità della presenza, in uno spaccato verticale, tra i due abissi dell'assenza; il passato ed il futuro, che lo comprimono tra le mura del conformismo e della storia. La generazione delle forme è continua, il discontinuo si stratifica nei diversi linguaggi scientifici in cui si è dispersa l'unità dell'umano, l'inconscio si appropria dei segni-simboli logici della matematica, dell'algebra di Boole, della fisica nucleare, il microcosmo ed il macrocosmo si rispecchiano l'un l'altro, le catastrofi si fanno matematiche, coinvolgendo le tipologie di R. Thom [...] Il mio percorso poetico va verso la poesia totale; l'elemento voce tenta il recupero della sua arcaicità oracolante, per superare l'opposizione quasi costante delle filosofie occidentali tra voce e scrittura. Il testo e la sua organizzazione formale (che solo apparentemente deriva dal futurismo) tenta la via dello *spartito* per riappropriarsi del ritmo interiore al di là della comunicazione, in una tensione liberatoria anticonvenzionale, anche quando si connota della freddezza, dell'asetticità del linguaggio scientifico». ⁵³

«Baobab», sia pure con qualche difficoltà (da non dimenticare la dimensione artigianale e le modeste risorse economiche) insiste nella perlustrazione degli spazi sonori della poesia con un discreto successo, mentre in campo internazionale si osserva la moltiplicazione degli interessi dei poeti verso la vocalità e le ricerche nel settore audiografico. Sul territorio numerosi sono i poeti attratti dalla proposta spatoliana; primi tra tutti, sono incuriositi coloro che abitualmente collaborano con Adriano.

Carlo Alberto Sitta,⁵⁴ che fin dal 1965 pratica la sperimentazione interlinguistica, impegnandosi su diversi fronti, dalla scrittura lineare a quella visuale, dalla vocalità al gesto poetico, si interessa al lavoro di Adriano Spatola con il quale nel 1968 pubblica il suo *In/finito* nelle edizioni Geiger. Entra nella redazione di «Tam Tam» e successivamente pubblica nelle medesime edizioni *Animazione*. I suoi interessi teatrali, in particolare per le forme di teatro di poesia, lo conducono a controllare la sua scrittura in funzione delle proprie qualità vocali e del mestiere di attore che, saltuariamente, non disdegna. È attirato dalla sirena di «Baobab» (n. 3, 1979) con *Laser*. Per Massimo Gualtieri – anche lui entrerà nella redazione di «Tam Tam» –, «la poesia, si sa, è un'avventura privilegiata, come la musica; gli strumenti sono simili. Entrambe tendono alla conoscenza della realtà senza pretendere di fornire una spiegazione. E se i rapporti tra poesia e *segno* sono già stati ampiamente collaudati e storicizzati, quelli col *suono* hanno trovato, in tempi relativamente recenti, sviluppi sperimentali di grande interesse proprio dove è la primigenità del fatto musicale (o, comunque, sonoro) a condurre il dettato poetico».⁵⁵ In «Baobab» n. 8 propone la versione sonora di *Otto combattimenti inglesi notte/luce*, già organizzati visivamente su tavole-partito composte con sapienza grafica.

Ginestra Calzolari⁵⁶ è altra autrice che ama muoversi in dimensioni pluridimensionali. Si dedica a forme di poesia in cui la parola si fonde a gesto e musica. L'abitudine alla continua ricerca del rapporto tra la poesia e lo spazio teatrale influisce sulla struttura dei testi, che cedono alla cantabilità per potersi fluidamente materializzare in voce, corpo, gesto ed entrare più facilmente in sintonia con la musica di Carmen Esposito, con la quale la Calzolari collabora assiduamente dal 1987. La sua è una poesia-teatro che talora indugia sulla dinamica esteriore del rito, talaltra si lega a paesaggi statici nei quali viene rivelato lo spettacolo della memoria. Con «Baobab» pubblica il melologo *Canto dell'anello* (n. 17, 1988), con musiche di Marcello Zuffa. Il testo e la partitura sono pubblicate in *Melologo a due* («Tam Tam», 1988), che contiene anche la pièce *Violini di vetro*. In questi lavori la poesia non è né accompagnata dalla musica, né da questa interpretata. I due linguaggi si intersecano per ritrovare equilibri in un tessuto nuovo. Si tratta quasi di un gioco ad incastri dove il silenzio svolge un ruolo importante. Spatola vede nella partitura di Zuffa un gioco di corrispondenze tra gli inserti musicali e le pause del testo «evidenti anche per l'occhio, ma soprattutto intese a non confondere musica e poesia, a produrre insomma zone di silenzio, un silenzio gravido di potenzialità, alcune delle quali possono anche (perché no?) sembrarci disastrose».⁵⁷ Ma il rapporto testo-musica non esaurisce le potenzialità del lavoro, che, una volta sostenuto dalla voce si trova a respirare pienamente la dimensione teatrale, che, per contro, è funzionale alla struttura del testo, è da esso richiesta a sostegno delle immagini che vi sono contenute. Ne deriva un teatro di suoni che sostiene l'immagine. Spatola parla di «due componenti musicali, quella legata indissolubilmente alla parola e quella voluta dalla partitura di Marcello Zuffa: e si potranno di volta in volta verificare assonanze o dissonanze tra questi sistemi in relazione reciproca, e in certi casi persino di esclusione dell'uno verso l'altro, in una dimensione che definirei 'elastica'».⁵⁸

In «Baobab» n. 15 è pubblicato un lavoro di Alberto Masala,⁵⁹ bolognese di adozione, poeta che insiste molto sulla carica poetica della voce e del corpo e sul richiamo all'antica tradizione canora sarda. Nelle sue *performances* dissacranti, che avvengono su piani interdisciplinari, si realizza una poesia della dispersione fisica a favore della concentrazione interiore: «lo spirito acquista peso e leggerezza».⁶⁰ Egli è convinto che «la visionarietà sia sovversiva e l'arte la renda credibile socialmente».⁶¹

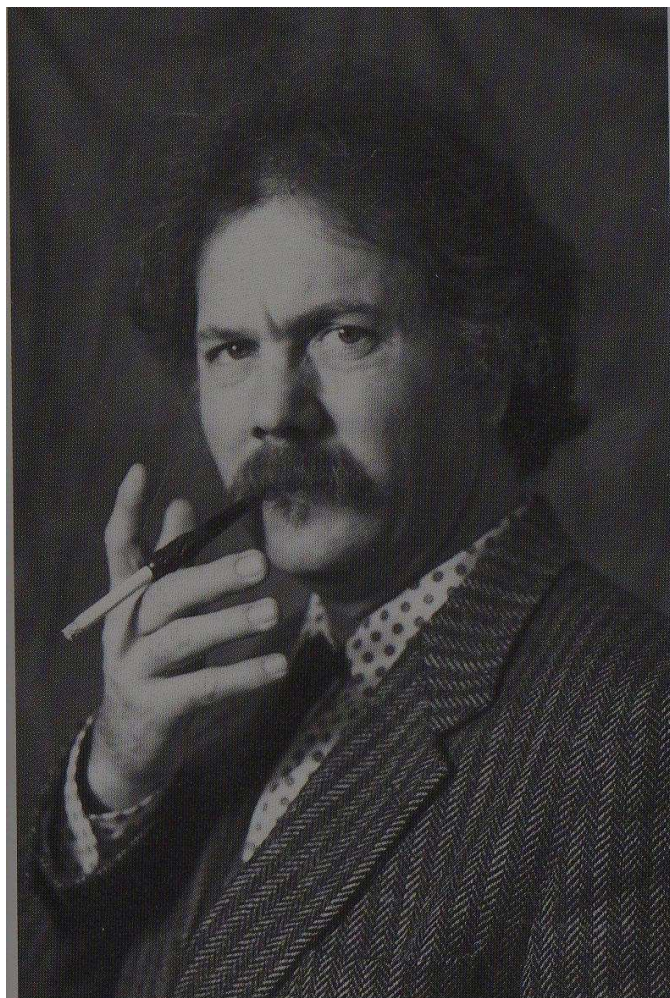
Dopo la scomparsa di Adriano Spatola, «Baobab» pubblica i numeri 18 e 19, già progettati, il n. 20, interamente dedicato allo stesso Spatola, e prosegue le pubblicazioni fino al n. 30, sotto la direzione di Ivano Burani, in collaborazione con Fontana, Lora Totino, Minarelli e Roffi. Nella collezione escono due grosse antologie italiane *Baobab Italia '90-'91*, n. 21 (sei ore di ascolto) e *Italia '95*, n. 27 (quattro ore e mezza di ascolto) che vedono accanto ai nomi storici della rivista, numerosi altri poeti. Nel frattempo si forma a Reggio Emilia il *Gruppo Baobab* (1994), troppo presto sciolto per mancanza di coesione e di orientamenti comuni.

Altri convinti ed interessanti sperimentatori sonori da ricordare sono Federica Manfredini e Luca Gentilini. Federica Manfredini⁶² è un'artista impegnata a partire dagli anni '80 in una ricerca di 'aggregazione-

disgregazione' del tessuto verbale, tra scrittura visuale, poesia lineare e poesia sonora, aperta a *performance* trasparenti e raffinate. Per i suoi testi, generalmente brevi e agili, utilizza collaudate tecniche di scomposizione in fonemi e nello stesso tempo ricomposizioni secondo tecniche intraverbali; fa largo uso del plurilinguismo e, di tanto in tanto, inserisce nel tessuto 'parole valigia' con valenza sonora. Esempi interessanti, anche per il taglio garbatamente ironico, sono contenuti nella minuscola raccolta *dif-frazioni*.⁶³ Spesso prepara le sue pièces sonore lavorando su vere e proprie partiture di tipo visuale, dove annota le modulazioni, i vibrati, la dinamica. Interessante il suo *Ex changes*, breve audiopoema basato sull'attesa dello scambio sonoro: «alterarsi, differenziarsi tra il sonno e la veglia. Un suono attende che ne sopraggiunga un altro come se si aspettasse un cambiamento, una mutazione di stato per raggiungere la sua interezza. Uno scambio di significati, di suoni, di ricordi, un io cerca di fondersi con un tu: la ricerca di un mondo altro di cui si riesce a malapena a percepire l'esistenza ma che non è possibile afferrare».⁶⁴ Sue registrazioni sono incluse in *Storia della poesia sonora*, «Baobab» n. 18 (*Il lungo cammino*); in *Baobab Italia '90-'91*; in «Baobab» n. 21 (*Gatto; Il leone*). Tra le sue *performancs* intermediali ricordiamo *Il Pasto di Kronos - Storia sonora e luminosa*, proposta alla seconda edizione di *Luxson. Esperimenti di poesia tra luce e suono*, (1985) a cura di Enzo Minarelli.

Luca Gentilini⁶⁵ redattore della rivista «Anterem» (sotto la cui sigla editoriale pubblica il suo primo libro di poesia: *La meravigliosa metropoli augurale*, Verona 1983) coniuga la sua ricerca poetico-lineare con esperienze intermediali. Dopo occasionali apparizioni pubbliche realizza un'azione di lettura a più voci, *Alghe*, presso la Sala Polivalente di Ferrara e inizia a collaborare con un musicista e un fotografo per *performance* di poesia fonetico-visiva. Nel 1984 pubblica il poema sonoro *Lacune*,⁶⁶ con la collaborazione di Enrico Serotti. A proposito di quel lavoro l'autore scrive: «in questi anni la vita sonoro-fonetica della poesia ha confessato, credo, un grande segreto: possedere, nonostante i suoi cent'anni, innumeri sentieri tuttora da aprire e percorrere. Questo di *Lacune* è uno dei tanti, nato per prova e per studio, per passione del tentare, del *try it again*: forse non dei più originali, certamente punto di transito di un cammino che procedendo non conta i suoi passi. Nato infine dall'idea felicemente ossessiva di saggiare il rapporto fra la voce ed il suono musicale, abbandonando i campi ormai ben saldi e poco produttivi della poesia in musica per cercare altre associazioni, altre eventualità foniche e timbriche. Si cercava di rivalutare, così, sia le potenzialità fonetiche della voce poetica (della voce che è poesia) quando essa preme sulla parola, la 'sfonda' per riportarla ai suoi meccanismi generativi biologici e filosofici; sia la pretesa del tessuto musicale di non limitarsi al ruolo di 'colonna sonora', costruendosi invece come interlocutore nel senso pieno della parola. Non a caso il musicista che ha collaborato al brano ha potuto definire il suo intervento come realizzazione di un *design musicale funzionale*, dove *design* sottolinea il momento progettuale, mentre *funzionale* chiarisce la caratteristica non casuale, ma consciamente interattiva della relazione suono-voce. Il passo successivo potrebbe essere la sostituzione al 'design funzionale' di un 'design interazionale', se è possibile che la reciproca funzionalità divenga reciproca generazione».⁶⁷ Nel 1985 prende parte alla rassegna *Luxson 2. Esperimenti di poesia tra luce e suono con Corpi notturni*.⁶⁸

In perfetta autonomia organizzativa s'inquadra l'attività di Enzo Minarelli.⁶⁹ Nel 1983 inizia le pubblicazioni di una rivista-disco a 45 giri, con la collaborazione redazionale del sottoscritto: «3Vitre», rivista che prosegue il progetto *Vooxing Pooôtre*, l'antologia vinilica pubblicata in occasione della rassegna *Visioni Violazioni Vivisezioni* organizzata a Bondeno nell'82, dallo stesso Minarelli. La rivista arriva fino al n. 7 e viene poi sospesa per



JULIEN BLAINE - FOTO DI ROBERTO TIZZI

trasformarsi in «3 Vi Tre Pair», una sorta di annuario internazionale su dischi lp 33 giri.

Enzo Minarelli teorizza la 'polipoesia' (1987) come «prodotto complesso, fusione e risucchio di diverse componenti: attorno al perno di una sperimentazione sonora, che ha i tratti tipici della poesia fonetica, si alternano, ma non necessariamente in forma simultanea, elementi di musica-rumore, danza, mimica e immagine».⁷⁰ Il progetto polipoetico sottintende il concetto di 'intermedia' e ribadisce implicitamente le tesi spatoliane della 'poesia totale', sigla eroica, densa di tensioni antagoniste, che, per molti versi, sopporta ancora il peso delle avanguardie storiche. La 'polipoesia' di Minarelli riassume convenientemente ciò che la maggior parte degli operatori sonori internazionali sostiene e pratica da decenni, tanto da incontrarne i favori in alcuni ambiti di ricerca, specialmente in Catalogna. Minarelli appare in «Baobab» n. 5 e riappare, dopo la morte di Adriano Spatola nel gruppo redazionale. È presente nei numeri 19, 21 e 27 e conclude la serie dell'audiorivista con una sua monografia: *Whenwordies* (n. 30).

Occasionale poeta sonoro, Maurizio Maldini propone *Holy summer* nel 45 giri *Poesia Sonora Italiana*. Si tratta di una pièce registrata a Sao Tomé nella quale l'autore respira pienamente il clima sonoro dell'Africa Centrale. Nel caso specifico, parlare di *poesia sonora* per Maldini significa «conquistare capacità di sottrarre alcune figure poetiche e sonore, alla loro temporalità, conquistare tamburi e rotture in uno spazio poetico-sonoro dove astratta è perfino la terza dimensione, la percezione delle qualità terziarie del simbolismo fonetico./Rotture e tamburi dicevamo:/Tamburi africani, percussivi e distributivi. Pelli che tremano. Pezzi extra-artistici. Ritmi che vanno crescendo. E poi parole abbandonate alla propria inerzia, parole dei dialetti ciechi che mille razze hanno unito alla memoria. Pochi versi dominati dalle nasali bilabiali e dentali che hanno la capacità di riprodurre una risonanza in accordo, una idea del rimbombo, del suono che si prolunga, come quello delle occlusive bilabiali sorde».⁷¹

Un caso a parte è quello di William Xerra,⁷² che vive le sue esperienze di artista tra arti figurative e poesia, invadendo spesso lo spazio dell'azione. Lì, il corpo ricerca rapporti con echi lontani di voci e di gesti semplici, che sembrano riemergere grazie ai procedimenti di composizione (grafici e scritturali) che rappresentano il pre-testo fondamentale delle *performances*. Xerra è un creatore di eventi tutti giocati sulla costruzione di atmosfere emozionali alimentate dal silenzio della concentrazione dell'artista a lavoro. Sul versante più spettacolare sono da ricordare *Ginnosofia*, con la danzatrice Valeria Magli e Giuliano Zosi (Pavia, 1980), e *Ellera, errare, strale*, proposta in diverse occasioni, tra cui il *XIII festival di Santarcangelo di Romagna* (1983), *I percorsi della memoria* a Frosinone (1984), la rassegna *Osservatorio singolare* a Città della Pieve (1994). La *performance* è articolata sull'impossibilità di comunicare e sul suo superamento. L'artista sposta l'attenzione del pubblico dai versi sussurrati sulle pagine di un libro-oggetto in marmo, freddo come una pietra tombale, alle sonorità piacevolmente malinconiche di un valzerino che investe lo spazio dell'azione e finisce per coinvolgere tutto il pubblico in un gran ballo in piazza.

Esperienza alquanto singolare è quella del gruppo di Correggio *Simposio Differante*, composto da Giorgio Bonacini (1955), Lino Pedrucci (1955), Vanna Gelosini (1955), Tino Pantaleoni (1948), Daniele Scaltriti (1957), Claudio Varini (1957) e Grazia Veroni (1956). Nata nel 1978, la compagine studia e rivisita concerti *fluxus*. Il loro concerto d'esordio è quello del 31 luglio 1978, a Correggio, nel quale, oltre a composizioni proprie, propongono opere di George Brecht, Dick Higgins, Alison Knowles e, addirittura, una pièce di Pier Vittorio Tondelli, allora da tutti chiamato Vicky, che intrattiene frequenti rapporti con il gruppo. Tondelli progetta per quell'occasione una *performance* intitolata *Jungen Werther*, che prevedeva letture da *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, *Die leiden des jungen Werther* di Goethe, *Lettere da Sodoma* di Dario Bellezza e *L'Anonimo Lombardo* di Alberto Arbasino, con musiche di Glenmore. Si tratta di un'opera che si scaglia contro la borghesia benpensante di quegli anni. Il testo si conclude con queste parole: «il primo e più comprensibile significato di questa *performance* è dunque quello della rappresentazione di UMORI GIOVANILI. Possiamo scherzare e dire che in sostanza nient'altro si trattava se non della benedetta e trita e ritrita condizione giovanile. È senz'altro una via di lettura e di interpretazione ma come è facile intuire c'è dell'altro. E quest'altro lo possiamo chiamare URLARE IN FACCIA LE PROPRIE RADICI BARBARE, RIVENDICARE LA PROPRIA AUTONOMIA NEL MONDO ALLA FACCIA DI TUTTO (della morale del sesso imperante della politica tout court della famiglia dell'amore della scuola dell'istruzione della caserma...). Glenmore dice e sottintende 'metteremo il fuoco addosso alle vostre chiese riprenderemo quella Francia che avete deturpato'. I cinque protagonisti non bruciano niente solo la loro diversità la loro tara generazionale (a trent'anni metteranno la testa a posto?) i loro slanci le loro autocoscienze. Non faranno male a nessuno forse, forse soltanto a sé stessi. Ma nulla impedisce, può loro impedire di covare sotto la cenere e magari che un qualche spirito vendicatore esca dalle suicide tombe di

WERTHER e ORTIS e degli altri a urlare una volta per tutte l'illuminismo borghese è fallito. Lo sapevate. Ora mettete una pezza».⁷³ Tondelli ricorda il gruppo come «la banda matta» che gli ha reso «mondana ed engagée»⁷⁴ la sopravvivenza nella sua Correggio. Opere del gruppo sono registrate in «Baobab» n. 3, audiocassetta speciale per la citata rassegna *Oggi poesia domani* (1979), dove intervennero direttamente proponendo *Carpenteria metallica*, *Idiolettica*, *Baobab*, *Pulsar*, *Poema temporo-mandibolare*, *Dattilo poema*.

Attratti nel vortice della voce e del suono sono anche Gian Ruggero Manzoni,⁷⁵ presente in «Baobab» n. 13; Roberto Nanetti,⁷⁶ che è in voce con *Alta ribalta* in «Baobab» n. 15, Mara Cini,⁷⁷ che si fa ascoltare nella medesima audiocassetta; Sandro Sproccati,⁷⁸ ospitato nei numeri 13, 16 e 21, il quale realizza nel 2003 efficaci esperimenti tra invenzione linguistica e trasfigurazione sonora in due interessanti registrazioni, *La malafica* e *Il merdunto*, a tutt'oggi inedite; Maria Pia Quintavalla,⁷⁹ presente con *Cantare semplice* nel n. 13; Gianni Actis Barone⁸⁰ e Giuseppe Caliceti,⁸¹ entrambi in «Baobab» n. 27, e perfino Giorgio Celli, in «Baobab» n. 21.

Recentemente l'archivio di «Baobab» è stato scoperto da Marco Parente, giovane cantautore che crede fermamente nelle possibilità poetiche della canzone. Da tale scoperta nasce l'idea della *performance*: *Il rumore dei libri* dove Parente interagisce con le voci storiche dei poeti, in un concerto che utilizza i vecchi mangiacassette come strumenti musicali da affiancare a quelli tradizionali. La *performance* ridà vita alle voci. Parente ha parlato di «incontro con i fantasmi», di «ombra delle parole», di «anima vociante».⁸² *Lo spettacolo è legato al progetto letterario Poiesis* (City Lights/Giunti), che dovrebbe riproporre una selezione dell'archivio «Baobab» in forma di libro+cd.

Nel Reggiano la sigla «Baobab» rivive anche nel progetto di Giuseppe Caliceti «Baobab/Spazio Giovani Scritture», laboratorio attivo presso la Biblioteca Comunale di San Pellegrino: un giusto omaggio a Burani e a Spatola per essere riusciti a conservare la parte volatile della poesia, quella che, comunque, non può essere fermata entro i confini di una pagina. Oggi, quando la ricerca poetica fa leva sulla contaminazione dei sistemi, sull'uso di nuovi media e di nuovi supporti, coniugando le smisurate energie offerte da parte scientifica alle energie della memoria e del corpo, quando i più variegati rapporti con le tecnologie rilanciano il valore della 'presenza' dell'artista nelle chiavi più disparate e ricercano nuovi rapporti con le forme del testo, appare particolarmente significativo e affascinante questo archivio di voci, tanto 'povere', quanto intensamente antagoniste. L'avventura dell'ascolto rimanda all'idea del testo poetico che si dilata a dismisura, oltre lo spazio e il tempo: attenzione! il testo «si tende e si gonfia sta per scoppiare» poiché «ogni singola parola è una tempesta di gesti».⁸³



Arrigo Lora-Totino con il «tritaparole» di Piero Fogliati, 1975

¹ *Editoriale*, in «Tam Tam», n. 2, Mulino di Bazzano, 1972, p. 6.

² *Ivi* p. 5.

³ *Ivi* p. 6.

⁴ *Ivi* p. 5.

⁵ Adriano Spatola (1941-1988) è una delle figure di rilievo della cultura letteraria del secondo Novecento. Le sue iniziative editoriali e il suo progetto di 'poesia totale' si sono posti come riferimenti fondamentali per le generazioni di poeti degli anni Settanta e Ottanta. Nato a Sappjane, in Jugoslavia, a causa della guerra, vive la sua adolescenza a Imola. Nel 1957 si trasferisce a Bologna, città con la quale ha un rapporto privilegiato. Lì consegue la maturità classica al Liceo Galvani e s'iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia, dove frequenta i

corsi di Luciano Anceschi. Sempre a Bologna fa le sue prime esperienze letterarie e stampa il suo primo libro. Il progetto della rivista «Bab Ilu» nasce in quella città, al tavolo di un'osteria in via dei Poeti. Lavora per "Il Mulino" e per «il verri». Dopo l'esperienza di «Quindici», che lo vede a Roma, si trasferisce in Val d'Enza con la sua compagna Giulia Niccolai, dove, nella cucina del Mulino di Bazzano nascono «Tam Tam» e l'idea di «Baobab». Muore a Sant'Ilario d'Enza.

⁶ A. e M. SPATOLA, in *Geiger antologia* a cura di ID., Torino, Geiger, 1972, s. n.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. SPATOLA, *Verso la Poesia Totale*, Torino, Paravia, 1978, pp. 4-5.

⁹ Ivano Burani, recentemente scomparso, nasce a Reggio Emilia nel 1930, città nella quale concentra i suoi interessi letterari ed editoriali. A 16 anni pubblica diversi racconti sulla terza pagina della «Gazzetta di Reggio», diretta da Ezio Comparoni (Silvio D'Arzo), suo professore di lettere al liceo. Costituisce le edizioni musicali Publiart, poi Publiart Bazar. Appassionato di poesia e letteratura e molto attento agli avvenimenti nell'area della sperimentazione, stabilisce rapporti di collaborazione con Adriano Spatola e Corrado Costa. A cura di Spatola, nel 1975 pubblica, con etichetta Record Executive, l'antologia su LP 33 giri *Europa cavalca un toro nero (Antifascismo nella poesia d'avanguardia)*, con musiche di Vittorio Gelmetti e testi dei più importanti poeti del momento. Nel 1978 fonda con Adriano Spatola «Baobab», la prima audiorivista italiana. Organizza in casa un ampio archivio di poesia sonora entrando in contatto con un gran numero di operatori del settore. È lui stesso a curare registrazioni, ad effettuare montaggi, a realizzare master per le edizioni in cassetta, che segue personalmente fino all'etichettatura e al confezionamento. Con Corrado Costa fonda ed edita la collana *Cafè de la Galerie*, quaderni di poesia illustrata. Dà vita, prima con Costa e poi con Giuseppe Caliceti, al festival *Le voci della Poesia*, manifestazione che propone al pubblico reggiano poeti italiani e stranieri, tra i quali numerosi esponenti della poesia sonora e performativa. È uno dei quattro fondatori di *Ricerca. Laboratorio di nuove scritture*. È amministratore unico di Elytra edizioni che pubblica, tra le altre cose, i dischi dei *Cantacronache* e i libri del gruppo *Ien, Emilia nord*. Dopo la morte di Spatola avvia un secondo corso di «Baobab», la cui formula editoriale non è più consona ai tempi. L'esplosione della fonosfera e il sopravvento delle nuove tecnologie digitali rendono le cassette ormai obsolete. Progetta di chiudere la testata con un ultimo numero, il 30, dedicato a *Il meglio di Baobab* e pensa di intraprendere nuove avventure editoriali utilizzando nuovi supporti. Non avrà modo di realizzare questi ultimi sogni.

¹⁰ G. FONTANA, *Adriano Spatola: il corpo, la voce, la parola totale*, in *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, a cura di P.L. FERRO, Genova, Costa & Nolan, 1992; A. SPATOLA, *Interviste e Prefazioni in "Baobab"*, trascrizioni e nota a cura di G. FONTANA, in «Avanguardia», n. 30, Roma, Pagine, 2005.

¹¹ G. ZAGARRIO, *Febbre furore e fiele*, Milano, Mursia, 1983.

¹² A. SPATOLA, *Recensione* a G. ZAGARRIO, *Febbre furore e fiele*, in «Tam Tam», n. 38/39/40, San Polo D'Enza, 1984, p. 23.

¹³ ID., *Dichiarazione*, in *Visioni Violazioni Vivisezioni*, a cura di E. MINARELLI, catalogo dell'omonima rassegna presso la Rocca di Stellata, Bondeno, Comune di Bondeno, 1983, p. 52.

¹⁴ *Oggi poesia domani. Rassegna internazionale di poesia visuale e fonetica*, a cura di A. SPATOLA e G. FONTANA, Fiuggi, Biblioteca Comunale, 1979, catalogo s. e., s. d.

¹⁵ A. SPATOLA, *Al Capone Poem*, in *Breathingspace 79*, antologia sonora a cura di P. VANGELISTI, Washington, Watershed Tapes, 1980.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. SPATOLA, G.P. ROFFI, *Autoroute*, in *Slowsan, vol. 8*, a cura di J. VAN TOORN, Hertogenbosh (Olanda), Drain Press – Slowsan Ed., 1988.

¹⁸ R. BARILLI, *Introduzione a Futura, poesia sonora*, antologia storico-critica della poesia sonora a cura di A. LORA TOTINO, Milano, Cramps Record, 1978, cofanetto di sette LP con allegato a stampa, s. n., ripubblicata in cd.

¹⁹ J. GIL, voce *Corpo*, in *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, p. 1136.

²⁰ A. SPATOLA, *La composizione del testo*, in *Majakovskiiiiiij*, Torino, Geiger, 1971, s. n.

²¹ G. GUGLIELMI, *Introduzione* a A. SPATOLA, *La piegatura del foglio*, Napoli, Guida, 1983, p. 5.

²² A. SPATOLA, *La composizione del testo*, in *Majakovskiiiiiij*, cit., p. 9.

²³ ID., (partito), in *Majakovskiiiiiij*, cit. p. 19.

²⁴ Cfr. A. BONITO OLIVA, *La parola totale. Una tradizione futurista 1909 – 1986*, Modena, Edizioni Galleria Fonte d'Abisso, 1986.

²⁵ Si ascolti «Baobab», n. 20, Reggio Emilia, Elytra, s. d., il numero è interamente dedicato a Spatola.

²⁶ A. SPATOLA, *Poesia Apoesia e Poesia Totale*, in «Quindici», n. 16, Roma, 1969; poi in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976; poi ristampato nella edizione: Torino, Testo & Immagine, 2003, p. 101.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ P. CAMPORESI, *Rustici e buffoni*, Torino, Einaudi, 1991, p. 111.

³⁰ *Ivi*, p. 117.

³¹ G. NICCOLAI, *Greenwich*, Torino, Geiger, 1971; ID., *Russky Salad Ballads & Webster Poems*, Torino, Geiger, 1977; entrambi ripubblicati in ID., *Harry's Bar e altre poesie 1969-1980*, Milano, Feltrinelli, 1981. Il volume contiene tutte le raccolte precedenti (a partire da *Humpty Dumpty*, pubblicato originariamente per le edizioni Geiger nel 1969), fino al 1980. La Niccolai nasce a Milano nel 1934. Inizia la sua attività artistica come fotografa. Partecipa ai convegni del *Gruppo 63* ed esordisce in letteratura nel 1966 con il romanzo *Il grande angolo*. Negli anni di Mulino di Bazzano si occupa di scritture intermediali e di contaminazioni linguistiche. Pratica forme di poesia fonetica, concreta, visiva. Successivamente lancia le sequenze dei suoi *frisbees*: *Frisbees in facoltà* (Bergamo, El Bagatt, 1984) e *Frisbees (poesie da lanciare)* (Udine, Campanotto, 1994). Tra i suoi lavori recenti ricordiamo *Esoterico biliardo* (Milano, Archinto, 2001) e *La misura del respiro* (Verona, Anterem, 2002).

³² ID., *Russky Salad Ballads & Webster Poems*, cit., pp. 45-46.

³³ F. TAGLIAFIERRO, *Da un'avventura all'altra dello stile*, in G. NICCOLAI, *La misura del respiro*, Verona, Anterem, 2002, p. 63.

³⁴ Corrado Costa nasce a Mulino di Bazzano nel 1929. Esercita la professione di avvocato a Reggio Emilia, ma la sua passione è la poesia, che pratica in tutte le forme. Si occupa anche di arti visive e di teatro e prende parte al *Gruppo 63*. Pubblica *Pseudobaudelaire* (Milano, Scheiwiller, 1964), *Le nostre posizioni* (Torino, Geiger, 1972), *The complete films* (Los Angeles – San Francisco, Red Hill Press, 1983). Muore a Reggio Emilia nel 1991, esce postuma l'antologia di testi C. COSTA, *Cose che sono/Parole che restano*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Reggio Emilia, Diabasis, 1995.

³⁵ ID., *Il fiume*, Piacenza, Edizione del Vicolo del Pavone, 1987, p. 24.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ ID., *Il fiume*, Piacenza, Edizioni del Vicolo del Pavone, 1987, p. 24.

³⁸ ID., *Retro in Poesie*, in «Baobab», n. 21, Reggio Emilia, Elytra, 1992. Il numero contiene poesie di Costa per ben 44 minuti di ascolto, opere sonore di Corrado Costa sono incise anche nei numeri 3 e 19.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ R. MAGRITTE, *Tutti gli scritti*, a cura di A. BLAVIER, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 556-57.

⁴² C. COSTA, *Eric Schliman e l'uomo invisibile*, in *Poesie*, in «Baobab», n. 21, cit.

⁴³ R. MAGRITTE, *Tutti gli scritti*, cit., p. 556-57.

⁴⁴ Patrizia Vicinelli (1943-1991) collabora a diverse riviste ed è presente in dischi di poesia fonetica e sonora (*a. a. A.*, in «Marcatré», 1966; *Futura*, a cura di A. LORA TOTINO, Milano, Cramps, 1978; «Baobab», n. 11, Reggio Emilia, Elytra, 1981). Nel campo della poesia visuale espone in varie parti del mondo; partecipa come *performer* in festival nazionali ed internazionali.

⁴⁵ P. VICINELLI, *à.a.A.*, in «Marcatré», n. 26/27/28/29, Milano, Lerici, 1966, p. 198 – testo che anticipa l'uscita del volume omonimo pubblicato dallo stesso editore nel gennaio del 1967.

⁴⁶ N. LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 135.

⁴⁷ A. SPATOLA, «Ça+Ça». *Un poema sonoro lungo due giorni*, in «La Taverna di Auerbach», n. 1, 1987, p. 103.

⁴⁸ Gian Paolo Roffi nasce a Bologna nel 1943, dove vive e lavora. Scrive testi per spettacoli musicali (*Con gli occhi di Simone*, cantata dedicata alla scrittrice e militante rivoluzionaria Simone Weil, 1978; *Ricordando Milly*, 1981). Pubblica nelle edizioni di «Tam Tam» le raccolte di poesia *Reattivi* (1984), *Madrigali* (1986) e *Perverba* (1988). Segue nel 1997 *Contesti* (Riccardi). Suoi testi sono apparsi su riviste italiane e straniere. Attivo nel campo della poesia sonora, è presente in antologie-cassetta, lp e cd in Italia e all'estero. È stato redattore delle riviste «Tam Tam», «Baobab», «Dopodomani», ha fatto parte del gruppo di poesia sonora *Baobab* e del gruppo d'intervento *I Metanetworker in Spirit*. Collabora a «Risvolti».

⁴⁹ E. MICCINI, *Poesia visiva e dintorni*, Firenze, Meta, 1995, p. 108.

⁵⁰ Luciana Arbizzani, nativa di Cento, è scomparsa nel 1990. Ha vissuto a Ferrara dove insegnava lingua e letteratura inglese. Del 1972 è la sua prima raccolta poetica, *In parti uguali*. Ha pubblicato inoltre *Argille d'esistenza* (1975), *Che la goccia sia sferica* (1979); l'audiopoema *Transuraniche*, in «Baobab», n. 7, Reggio Emilia, Elytra, s. d. Si è occupata di poesia visuale ed ha partecipato a numerose rassegne del settore. Ha collaborato a varie riviste, tra le quali «Tam Tam», «Abracadabra», «Aperti in squarci».

⁵¹ L. ARBIZZANI, *Transuraniche*, in «Tam Tam», 28/A, San Polo D'Enza, 1981.

⁵² G. NICCOLAI, *Prefazione* a L. ARBIZZANI, *Che la goccia sia sferica*, Torino, Geiger, 1979, pp. 5-6.

⁵³ L. ARBIZZANI, in *Visioni Violazioni Vivisezioni*, cit., p. 20.

⁵⁴ Carlo Alberto Sitta è nato a Medolla (Modena) nel 1940. Nel 1979 crea a Modena il *Laboratorio di poesia* e nel 1981 la rivista «Steve», che tuttora dirige. Tra le sue opere ricordiamo *In/finito* (Torino, Geiger, 1968), *Animazione* (Parma, Geiger, 1974), *La sesta terra* (Milano, Società di poesia, 1985), *Il principio errante* (Modena, Edizioni del Laboratorio, 1989) e *L'anima virtuale* (Castelmaggiore, Book editore, 2000). Il suo ultimo lavoro è *Museo degli astri* (Modena, Edizioni del Laboratorio, 2006).

⁵⁵ M. GUALTIERI, in *Visioni Violazioni Vivisezioni*, cit., p. 35. Gualtieri vanta una lunga collaborazione con Adriano Spatola, con «Tam Tam» pubblica *Rosso Stendhal* (1983) e *Grazie ci è caro. Uno e 2* (1984).

⁵⁶ Ginestra Calzolari nasce a Bologna nel 1945. Dal 1963 si dedica all'arte visiva partecipando a *performance* di artisti contemporanei in Italia e all'estero. Dagli Anni Settanta propone, sia con il gruppo *Originale radiofonico*, di cui è uno dei fondatori, sia con Carmen Esposito e musicisti contemporanei, un teatro di parola, gesto e musica in varie città italiane. Pubblica numerosi testi poetici e teatrali, tra i quali: *Melologo a due* (San Polo D'Enza, «Tam Tam», 1988); *Ocra Verde* (Udine, Campanotto, 1991); *Plagio e abuso, teatro possibile* (Verona, Anterem, 1993). I suoi lavori sonori si ascoltano in *Il canto dell'anello – melologo* («Baobab», n. 17, Reggio Emilia, Elytra, s. d.); *Italia 90-91* (*Ivi*, n. 21); *Italia 1995* (*Ivi*, n. 27); *Momo - Voci, suoni e rumori della poesia* (Frosinone, Rouge et Noir, 1996); *La voce in movimento* (a cura di G. FONTANA, Monza, Harta Performing & Momo, 2003).

⁵⁷ A. SPATOLA, *Introduzione* a G. CALZOLARI, *Melologo a due*, cit., p. 6.

⁵⁸ *Ivi*, p. 7. L'opera è stata eseguita per la prima volta il 18 dicembre 1985 al *Teatrino di San Salvatore* di Bologna, con Angela Cattelan e Aldo Jonata.

⁵⁹ Alberto Masala, nato nel 1950 in Sardegna, vive e lavora a Bologna. Di lingua madre logudorese (sardo dell'interno) punta sulla conoscenza delle lingue per esprimersi in un personale 'linguaggio di confine' che dà particolare fluidità ritmica ai suoi testi. Ha esperienze di radio, teatro, video. Per quattro anni direttore artistico del *nowall* di Bologna, ha diretto eventi come *d'art room* (Bologna '86-'87), *no-wall in berlin* (Berlino, Città europea della cultura '88). Nel suo lavoro poetico si rapporta spesso con artisti provenienti da settori diversi (poeti, musicisti, artisti visivi, ecc.). È promotore di *minores*, movimento poetico per la dignità delle minoranze 'dedicato a chi non ha voce o visibilità, a chi ancora oggi vede messa in discussione anche la possibilità di permanenza pacifica ed autonoma sulla propria terra, a tutti quelli a cui viene impedito di parlare liberamente la propria lingua'. Prende parte a rassegne e festival internazionali.

⁶⁰ A. MASALA, in R. BARBANTI, L. BOLOGNESI, A. MASALA, A. ROCA, *Per Joseph Beuys*, Bologna, Danilo Montanari, 1998, p. 19.

⁶¹ *Ibidem*.

- ⁶² Federica Manfredini, nata nel 1949 a Ferrara, è scomparsa tragicamente in Australia nel 1997 a causa di un incidente automobilistico.
- ⁶³ F. MANFREDINI, *dif-frazioni*, Frosinone, Dismisuratesti, 1985.
- ⁶⁴ ID., nota sulla copertina del disco 45 giri *Poesia sonora italiana*, «3ViTre», n. 6, Alatri, Hetea, 1985.
- ⁶⁵ Luca Gentilini nasce a Bologna nel 1956. Nel 1978 pubblica testi nell'antologia *Dieci poeti* (Roma, Fermenti). Prende parte a letture pubbliche e progetta interventi di poesia multimediali ma la prematura scomparsa gli impedisce di portarli a termine.
- ⁶⁶ L. GENTILINI, *Lacune*, con la collaborazione di E. SEROTTI, in *Poesia sonora italiana*, cit.
- ⁶⁷ *Ibidem*, copertina del 45 giri.
- ⁶⁸ *Luxson 2. Esperimenti di poesia tra luce e suono*, la manifestazione si è tenuta a Rocca Possente, Stellata di Bondeno (Ferrara) nel 1985.
- ⁶⁹ Enzo Minarelli nasce a Cento nel 1951. Si occupa di poesia lineare, visiva e sonora. Il suo libro d'esordio è *Obscuritas Obscenitas* (Torino, Geiger, 1979). Con le edizioni di Spatola pubblica anche *Multipoesie melogrammatiche* (1981). È senza dubbio tra i più attivi poeti sonori italiani. Conoscitore della situazione internazionale, pubblica con le edizioni Elytra di Ivano Burani *Vocalità & Poesia* (1995), indagine, in buona parte autoreferenziale, sugli sviluppi della poesia sonora nel Novecento. Dal 1982 pratica la 'videopoesia sonora'.
- ⁷⁰ E. MINARELLI, *Visioni, violazioni, vivisezioni*, cit., copertina del disco allegato al catalogo.
- ⁷¹ M. MALDINI, copertina del 45 giri *Poesia sonora italiana*, cit.
- ⁷² William Xerra, piacentino di adozione, nasce a Firenze nel 1937. Nel 1967 incontra la poesia visiva attraverso la frequentazione di Spatola, Villa, Totino, Costa, ecc. Si occupa di intermedialità, partendo dallo specifico visivo, attua contaminazioni linguistiche attraverso frequenti escursioni nei territori della parola, del gesto, del movimento. Tra le sue più importanti azioni (*happening & performance*): *Verifica del miracolo* (1973) e *Percorso rituale nei Sassi di Matera* (1979). Con le edizioni Geiger pubblica *All'altra estremità del campo* (1970), *Oltre l'immagine riflettente* (1973), *Vive* (1976), *Area di riporto* (1978). Tra le sue operazioni più recenti: *Io mento*, documentata nell'omonima pubblicazione (Milano, Artshow, 2003).
- ⁷³ P.V. TONDELLI, il testo è conservato nel *Centro di documentazione Pier Vittorio Tondelli*, presso la *Biblioteca Luigi Einaudi* di Correggio. Cit. in V. MASONI, *Tondelli e il suo borgo*, in «Panta» n. 20, Milano, Bompiani, 2003, numero monografico intitolato *Tondelli tour*, a cura di F. PANZER.
- ⁷⁴ ID., *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980, in *Titoli di coda*.
- ⁷⁵ Gian Ruggero Manzoni è nato a San Lorenzo di Lugo nel 1957. Poeta, narratore, teorico d'arte e pittore. Ha pubblicato numerosi libri di poesia. Ha prodotto testi per le musiche di Fernando Mencherini.
- ⁷⁶ Roberto Nanetti è nato ad Argelato (Bo) nel 1954. Vive a Bologna. Nel 1985 pubblica *Inezie & liturgie* per le edizioni di «Tam Tam».
- ⁷⁷ Mara Cini è nata a Lagune di Sasso Marconi, dove vive. Ha studiato al D.A.M.S. di Bologna, dove si è laureata in estetica. Si occupa dei vari aspetti della scrittura, dal lineare al visuale. Entra in contatto con Adriano Spatola per la pubblicazione del suo *La direzione della sosta* (San Polo D'Enza, «Tam Tam», 1982).
- ⁷⁸ Sandro Sproccati è nato a Ferrara nel 1954 e vive a Bologna. Insegna Storia dell'arte contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Pubblica le raccolte di poesie *Enterafasiche e altre di dubbiafasia* (San Polo D'Enza, «Tam Tam», 1983), *La via del solito impedimento* (Verona, Anterem, 1987), *Panpamphlet* (Bologna-Brescia, Autoedizioni Apnea, 1997), *Cum praesumpta creatura* (id., 2003) e diversi saggi di carattere critico-letterario.
- ⁷⁹ Maria Pia Quintavalla nasce a Parma nel 1952, ma vive a Milano. Il suo primo libro *Cantare semplice* esce nel 1984 per le edizioni di «Tam Tam».
- ⁸⁰ Gianni Actis Barone è nato a Bologna nel 1960. Si occupa di poesia, di narrativa e di teatro. Scrive per la scena e per lo spazio acustico. Tra le sue pièces, i radiodrammi *Omicidi dimostrativi* e *La pancia* (Premio Orione di Rai 3, 1990). Nel 1996-97 cura con la net-artist Manuela Corti la serie *Mercoledì in internet - Beat Generation on Line* presso *Il campo delle fragole* (C-Voltaire) di Bologna.
- ⁸¹ Giuseppe Caliceti nasce a Modena nel 1964, vive a Reggio Emilia, dove lavora come insegnante elementare e organizzatore culturale. Giovannissimo si occupa di forme sceniche di poesia. Nel 1981 rappresenta il monologo poetico *Helene* presso il *Teatrocinque* di Reggio Emilia. Conosce Adriano Spatola che lo inserisce nell'antologia di *Cervo Volante* dedicata ai poeti nati dopo il '50 e gli pubblica la prima raccolta di poesie, *La ragazza ladra* (San Polo D'Enza, «Tam Tam», 1983). Seguono diversi altri libri di poesia, tra cui, *Inserzioni a pagamento*, *Canto emiliano dei morti*, *Emilia Riden\$* e *Opa pro nobis - Litanie dei titoli azionari* (Reggio Emilia, Elytra, 1993, 1996, 1998, 2000) e *Ad alta voce. Poesie interattive* (Milano, Addicction, 2002). In prosa pubblica *Marocchino! Storie italiane di bambini stranieri* (Trieste, E.L., 1994), *Rachid, un bambino arabo in Italia* (Torino, Einaudi, 1995), *Fonderia Italghisa* e *Battito animale* (Venezia, Marsilio, 1996 e 2001). Tra i fondatori di *Ricercare. Laboratorio di nuove scritture*, con Nanni Balestrini e Renato Barilli cura l'antologia *Narrative Invaders - Narratori di Ricercare 1993-1999* (Torino, Testo&Immagine, 2000). Sul giornale in rete www.emilianet.it pubblica il diario on line da cui è ricavato il libro *Pubblico/Privato 0.1 - Diario on line dello scrittore inattivo* (Milano, Sironi, 2002). Ha diretto per le edizioni Elytra di Ivano Burani la collana di ricerca letteraria *Ipermarket Emilia Nord*.
- ⁸² M. PARENTE, *Il rumore dei libri*, programma del *II Festival Fabbrica Europa*, a cura della Fondazione Fabbrica Europa per le Arti Contemporanee, Stazione Leopolda, Firenze, 26 maggio 2006.
- ⁸³ A. SPATOLA, *La composizione del testo*, in *Majakovskiiiiiii*, cit., s. n.