

Il poeta sonoro Arrigo Lora Totino si racconta in "Baobab" 6 e altrove Interventi di Pasquale Fameli, Giovanni Fontana, Maurizio Spatola, Giuliano Zosi

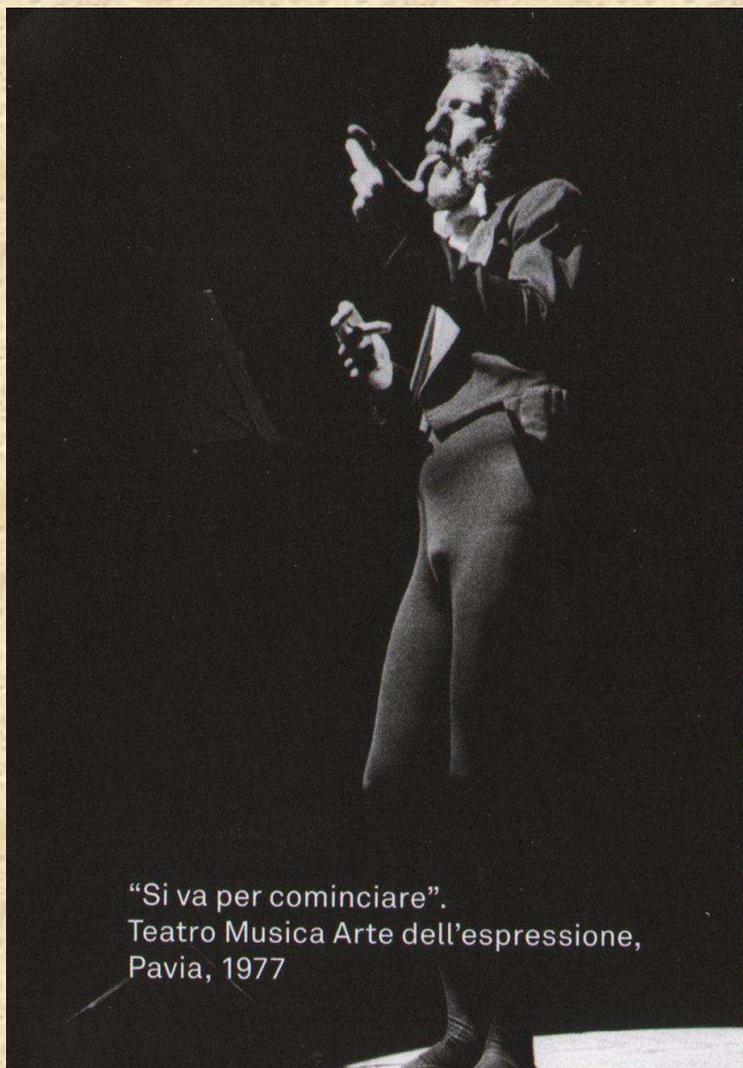
Nel corso di questi ultimi anni abbiamo assistito, talvolta partecipandovi, a numerose iniziative intese a celebrare l'opera dell'eccentrico poeta verbo-visivo e sonoro torinese Arrigo Lora Totino: esposizioni in varie città e pubblicazione di libri o cataloghi con interventi critici e testimonianze di vario spessore. Da alcuni di questi provengono gli scritti che completano questo documento imperniato per la parte testuale sul suo libro *Poesie sonore* (Autoedizione del 2004, con annesso CD) e per la parte sonora su 15 files audio selezionati dalla cassetta (digitalizzata) del numero 6 di "Baobab" a lui interamente dedicato. Sia nel libro sia nella registrazione Arrigo racconta e spiega dettagliatamente origini e obiettivi del suo lavoro di frammentazione del linguaggio vocale, rielaborato già negli Anni Sessanta tramite l'utilizzo dei primi strumenti elettronici: sei brani contenuti nel CD annesso a poesie sonore si possono ascoltare in questa stessa sezione del sito al punto 2.

Avendo deciso di dare qui spazio unicamente alla Poesia fonetica e sonora di Arrigo Lora Totino, si troveranno solo brevi accenni, fatta salva la nota biografica, alla sua attività di poeta verbovisivo e di divulgatore particolarmente nell'ambito della Poesia concreta, che fu tra i primi a introdurre in Italia, secondo solo a Carlo Belloli. Di questa parte del suo multiforme impegno ho però già dato conto nel sito, ad esempio con la riproduzione del primo numero della rivista "Antipiugìù" da lui fondata nel 1961 (sezione "Documenti storici", punto 11) e dell'antologia *Modulo* da lui curata nel 1966 (sezione "Archivio", punto 10). Gli interventi critici o teorici leggibili nelle pagine seguenti si riferiscono perciò essenzialmente alle sue invenzioni nel campo della poesia sonora, cui si è dedicato a partire dal 1962, come racconta egli stesso.

I testi che ho scelto sono firmati da Pasquale Fameli, Giovanni Fontana e Giuliano Zosi, quest'ultimo purtroppo recentemente scomparso: quello di Fameli proviene dal suo libro *Il corpo risonante* (Campanotto, Udine 2013); gli altri due e le fotografie dal volume *Arrigo Lora Totino, La Parola come Poesia Segno Suono Gesto, 1962-1982*, pubblicato a cura di Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini nel 2015 dalle Edizioni Montanari di Ravenna con la collaborazione della Fondazione Bonotto di Vicenza. Questo libro, ricco di immagini, comprende altri interventi critici e numerose testimonianze, tra le quali ho scelto, immodestamente, di inserire qui la mia, anche se breve, in quanto vi ricordo in particolare le esperienze di poeta sonoro e performer di Arrigo, che conosco da oltre mezzo secolo. Ho ripescato infine una deliziosa autointervista sull'argomento, intitolata *Poesia sonora e poesia da salotto: intervista di Harry Totino ad Arrigo Lora*, apparsa sul catalogo della rassegna *Spazio suono* organizzata a Viareggio nel 1984, a cura dello stesso Lora Totino con Luciano Caruso, Ubaldo Giacomucci, Lamberto Pignotti e Adriano Spatola.

In questi stessi giorni del 2011 mettevo in rete *Altri paesaggi*, raccolta di collage verbovisivi di Arrigo Lora Totino, autoedizione in 30 copie numerate e firmate da lui realizzata nel 2004: documento apparso nella sezione "Flash" al punto 3, cui abbiamo apportato recentemente un notevole restyling grafico. Nelle mie intenzioni era un regalo per i suoi 83 anni, compiuti il 3 agosto. Questo ampio documento sulla sua intensa attività di poeta sonoro e inimitabile performer vede la luce in occasione dei suoi 88 anni, raggiunti mentre si trova da diverso tempo in condizioni di salute molto difficili: a maggior ragione perciò, si presenta come un affettuoso e corposo omaggio all'amico di una vita e al Maestro. Forza Arrigo!

Maurizio Spatola



"Si va per cominciare".
Teatro Musica Arte dell'espressione,
Pavia, 1977



"Performance". 1978

BAOBAB 6

informazioni fonetiche di poesia
phonetic informations of poetry

redazione: adriano spatola

ARRIGO LORA-TOTINO

edizioni publiart bazar
via s. pietro martire 9
42100 reggio emilia - italy

ARRIGO LORA - TOTINO

SIDE A musica liquida • fonemi: prosa; baci-sopore;
moderato cantabile • intonazioni: se si; isso abbasso •
trio prosodico n. 2: primo tempo, velocità; secondo tempo,
malinconia; terzo tempo, preghiera •

SIDE B trio prosodico n. 2: quarto tempo, si se no;
quinto tempo, corale • audiotettura solo-tutti • poesia
tra parentesi •

Lit. 5.000 (4.386)

Poesia sonora e poesia da salotto

Intervista di
Harry Totino ad Arrigo Lora

Domanda: Sulla quarta pagina di copertina del terzo quaderno di *Stilb, Letture in Versilia* (Roma 1984) leggo: "Dalla lettura pubblica alla riflessione sulla poesia di oggi. Il testo recitato e il testo scritto. Oltre il labirinto dei segnali, la ricerca di panorami sulla liricità" e così via. Poiché mi risulta che Lei stia preparando una nota sulla poesia sonora per il catalogo della prossima mostra viaregina a Palazzo Paolina, mostra dal titolo *Parola fra spazio e suono: situazione italiana '84*, mi potrebbe anticipare qualche considerazione sul testo recitato in lettura pubblica ovvero sulla poesia sonora?

Risposta: Malvolentieri, se Lei ha tempo da perdere.

Domanda: Mi dica, mi dica...

Risposta: Anzitutto Lei confonde la poesia sonora con la lettura pubblica d'un testo poetico.

Domanda: Perché? Non è la stessa cosa?

Risposta: Per niente. La poesia sonora non ha nulla a che fare con la pura e semplice recitazione d'un poema. Per tale specifica e modesta bisogna basta affittare a prezzo modico un dicitore qualsiasi e s'avranno quei risultati che s'ottenevano dai declamatori professionisti ottocenteschi. Mi permetta di citarle un passo dal manifesto del 1916 di Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*: "Questa declamazione passatista, anche quando è sorretta dai più meravigliosi organi vocali e dai temperamenti più forti, si riduce sempre ad un'inevitabile monotonia di alti e bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteramente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze... Ciò che caratterizza il declamatore passatista è l'immobilità delle sue gambe, mentre l'agitazione eccessiva della parte superiore del suo corpo dà l'impressione d'un burattino affacciato a un teatrino di fiera e impugnato di sotto dal burattinaio... Le mani del declamatore devono manovrare i diversi strumenti rumoreggiatori. Non le vedremo più rempeggiare spasmodicamente nel cervello torbido dell'uditorio. Non avremo più delle gesticolazioni da direttore d'orchestra che cadenzi le frasi, nè la gesticolazioni del tribuno, più o meno decorative, nè quelle languide d'una prostituta sul corpo di un amante stanco. Mani che accarezzano o fanno merletti, mani che supplicano, mani di nostalgia o di sentimentalismo".

Domanda: Tuttavia, in questi ultimi anni, i poeti si sono autorecitati...

Risposta: Sì sì, han voluto farsi parlautori, saltando a piè pari la preparazione che l'oratore il fine dicitore del buon tempo antico dovevano acquistarsi. Ed è stato un bel salto al buio, un bel tonfo, con effetti esilaranti tipo comica finale. Si son visti, e purtroppo uditi, poeti blesi scilinguati o con l'erre moscia ciancicare baldi e babuassi come tonti tartaglioni e biasciottoni, e goffe poetesse sparutelle stentare falsetti fiochi, strangolare i fiati, strascicare gli accenti: una folla, in breve, di termiti bibliofaghe ch'io non credevo che morte tanta n'aves-

se disfatta; esalava sospiri brevi e radi e ognuno fissava gli occhi ai piedi. In questo modo la poesia lineare finisce, non con un rombo, ma con un lamento.

Domanda: Mi scusi, ma nella succitata antologia *Lecture in Versilia*, Antonio Barbuto, che, secondo Rodolfo Di Biaso, è uno specialista in materia d'oralità poetica — ha scritto infatti nell'81 il libro *Da Narciso a Castelporziano* — afferma che manca, da noi in Italia, una tradizione consolidata di letture pubbliche di poesia e "secondariamente", ma conditio sine qua non, il materiale offerto agli uditori (e non più lettori) era di solito privo di alcune peculiarità tipiche (e indispensabili) dell'oralità della poesia"...

Risposta: Appunto. Bisogna riconoscere che Barbuto è uno specialista di tutto rispetto, per la precisione è uno specialista della forma recitativa della poesia da salotto. Egli ha registrato e fissato il breve momento nel quale la poesia lineare, quella in versi più o meno liberi oppure prigionieri delle catene metriche, ha tentato la sortita delle letture pubbliche, illudendosi, ipso facto, d'apparire meno avvizzita, ma, ahimè, viziosa salottiera per nascita e riprovevoli costumi, s'è ritrovata d'un tratto, con tutte le rughe crudelmente evidenziate dalle luci della ribalta, dinnanzi alla rocciosa imbecillità d'un pubblico che agognava spasmodicamente allo "skissa skissa" degli Scarafaggi o al rimbombo delle Pietre Rotolanti, il che si sarebbe potuto pur ben ottenere con una declamazione marionettiana tipo quella fatta a Londra nell'aprile 1914 alla Doré Gallery, così come ce la descrive lo stesso autore: "Sulla tavola davanti a me erano disposti un'apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli appositi, che mi permettevano d'imitare gli ordini del generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici. In tre punti della sala erano preparate tre lavagne alle quali mi avvicinavo alternativamente, camminando o correndo, per disegnarvi in modo effimero, col gesso, un'analogia. Gli ascoltatori voltandosi continuamente per seguirmi in tutte le mie evoluzioni, partecipavano con tutto il corpo acceso di emozioni agli effetti di violenza della battaglia descritta colle mie parole in libertà. In una sala lontana erano disposti due grandi tamburi, dai quali il pittore Nevinson, che mi coadiuvava, traeva il rombo del cannone, quando io glielo indicavo con segnali telefonici".

Domanda: Tuttavia, per tornare ad oggi, il poeta Dario Bellezza ha detto che "Solo le letture potevano risolvere tutto, i poeti non le hanno saputo gestire. Siamo tornati al libro".

Risposta: Per la verità, l'ipotesi della poesia sonora è tema che trascende l'orizzonte mentale di Bellezza, tipico lineare. Infatti c'è Bellezza e c'è Beltà. Ma a Bellezza agevolmente risponde Barbuto: "...non si era mai usciti dal libro, nonostante le apparenze truffaldine pervicacemente segnalassero il contrario".

Domanda: Allora ha ragione Barbuto là dove afferma che "Castelporziano racchiude emblematicamente il simbolo delle speranze e dei fallimenti non solo delle ragioni e dei torti di un'idea della poesia e di alcune generazioni di poeti,

ma anche e soprattutto della pretesa riappropriazione della poesia da parte del cosiddetto destinatario collettivo”.

Risposta: Per quanto attiene alla poesia tradizionale e lineare, che oggi mi par si riduca a mera poesia da salotto per il modo di concepire la poesia come “una specie di cucina dove gli ingredienti sono sempre i medesimi”, per citare Renato Barilli (*Viaggio al termine della parola, Feltrinelli, Milano 1981*), certo Barbuto ha ragione da vendere. Senonché egli affetta con solerzia enigmatica una incompetenza a superare la soglia delle consuetudini letterarie per raffrontarsi con l’ipotesi della poesia sonora, che è una realtà, non una utopia, almeno a partire dalle avanguardie storiche.

Domanda: Forse ciò dipende dalla specifica condizione della poesia italiana contemporanea. Voglio dire che probabilmente l’alternativa d’una poesia sonora non è stata introdotta nel nostro ambiente letterario.

Risposta: Nulla di più errato di ciò! E non s’azzardi a ripetermelo, almeno in mia presenza! In primo luogo, la nascita della poesia sonora coincide con la declamazione dinamica delle parole in libertà futuriste e col simultaneismo francese teorizzato da Henri Martin Barzun; siamo negli anni 1912–13. È appunto nelle ben note serate futuriste che s’avvera la poesia sonora. Ciò non mancherà d’influire prepotentemente sulla poesia fonetica dadaista di Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters e pure sui surrealisti. Poi, nel secondo dopoguerra, sul Lettrismo francese e in seguito sul movimento Fluxus, che rivisiterà con precisi e attenti studi critici — ad esempio quello di Michael Kirby, *Futurist Performance* (New York, 1971) — il proto-happening sonoro futurista. Il secondo momento è quello attuale, che si può far risalire persino al 1949, nel qual anno il pittore Mimmo Rotella declamò poemi “epistaltici”, in una galleria romana. La poesia sonora, nata dall’avanguardia storica, rinasce nella cultura underground polemicamente controcorrente del dopoguerra. Contatti col Lettrismo determinano l’insorgere di interessi verso l’oralità poetica presso il gruppo *Linea–Sud* e *Continuum* di Napoli, verso il 1958 (Stelio Maria Martini, Luciano Caruso ed altri), o nel gruppo 70 fiorentino (Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini: 1962), o nel gruppo 63 (Patrizia Vicinelli, 1963) o nel gruppo intorno alla rivista *Tam–Tam* (Adriano Spatola, Giulia Niccolai: 1966), per non parlare del sottoscritto che inaugurerò coi *Fonemi* del 1964 una indagine sul microcosmo infraverbale e che nel 1978 curò per la casa discografica Cramps Records di Milano, una collana di ben sette dischi Lp, *Futura, poesia sonora* che costituisce il primo e sinora unico esempio di sistemazione critico–storica della materia a partire dalle avanguardie sino alle più recenti esperienze internazionali. Per giunta, nel 1979, costituimmo, con Spatola e Giovanni Fontana, un gruppo di autori sonori italiani, scegliendo come appellativo quello de *Il dolce stil suono*. E posso citare altri poeti sonori attivi oggi, come Agostino Contò, Sergio Cena, Milli Graffi, Enzo Minarelli, Pietro Porta,

Luciana Arbizzani, Giuliano Zosi, Maurizio Nannucci ed altri ancora.

Domanda: Ma insomma, in che cosa consiste poi la poesia sonora e come si distingue da quella che Lei chiama poesia da salotto recitata?

Risposta: Il poeta sonoro non si propone di eseguire (=declamare) un poema che abbia precedentemente composto con la metrica tradizionale o in versi liberi. In un testo siffatto difettano, né potranno mai essere evidenziati valori quali l'intonazione del parlato, una intonazione che è "musica naturale" del discorso, o il timbro vocale — ad esempio: nasale o gutturale o normale ecc. —, o il ritmo che non sarà quello "aulico" che la prosodia impone, ma un ritmo "in tempo reale" d'accelerazioni velocità indugi e pause, o ancora i toni concreti dell'eloquio e la simultaneità di più voci fra di loro dissoni, tutte qualità che la consuetudine poetica aveva tralasciato, scordandosi che musica e poesia furono confuse alla loro genesi. Si potrebbe sinanche parlare d'un ritorno sui generis, si badi, alla metrica quantitativa classica, che modulava la frase in battute brevi lunghe o circonlesse, ripristinando la scissione tra accento e ictus, che è l'accento grammaticale del vocabolo isolato. Nella frase l'intonazione determina il cromatismo atonale della dizione nelle macrostrutture del discorso, mentre contemporaneamente il poeta può sbizzarrirsi sulle microstrutture infraverbali: le allitterazioni, soprattutto.

Ma, in sintesi, ciò che cambia è l'oggetto stesso della poesia: non più tanto, o non più del tutto, emozioni desideri sentimenti lugubri o malinconiche visioni della vita, bensì giuochi sui significanti del discorso, ludi ginnici nello spazio dinamico d'un "teatro della parola" ove il poeta-istrione mima gli equivoci e il calembours sino a rischiare il varietà o, se vuole, un cabarè d'avanguardia.

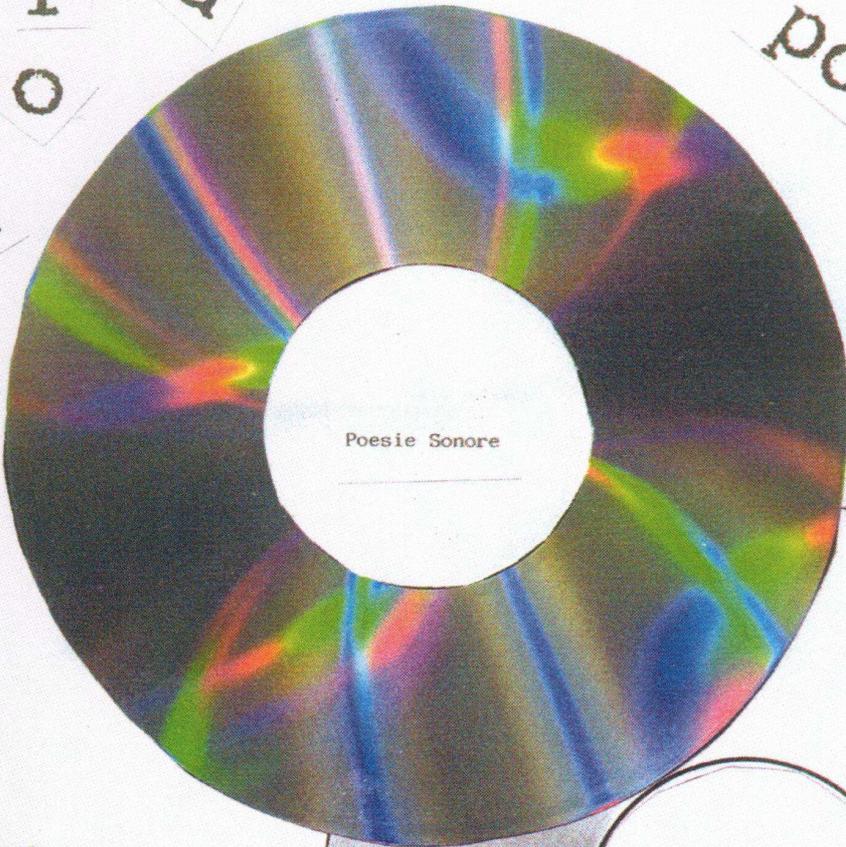
Domanda: Bello! Sembra gustoso! Ma, mi permetta, e il testo?

Risposta: Il testo? Il testo sarà da tastare con orecchi ed occhi, chè nel contesto la parola si fa gesto. Parlo del testo reale, quello che si ascolta o si registra su disco o nastro magnetico. Il testo scritto vien declassato a semplice spartito, sia pure pregevole, talvolta, visualmente, o come uso spesso dire, optofonicamente, come lo erano sovente e superlativamente le tavole parolibere futuriste o il poème-affiches dadaisti. Oppure si ridurrà a sintetica annotazione per un'improvvisazione verbale. Così, finalmente, la poesia esce dal libro, oltreché dal verso, per andare a cercare un pubblico diverso, ed in questa ricerca, beh, lasciateci divertire!

Intervistatore: Ma Le pare? S'accomodi!

l
o
r
a

poesie
sonore



o

g

i

r

r

a



o



n

i

t

o

t

Arrigo Lora-Totino

Poesie Sonore 1966 - 2002

autoedizione in 80 copie

numerate e firmate

CD incluso

Torino, gennaio 2004

copia n° 56/80

A
di Maurizio Spada
a vite voce

suono viene subito va
precipitevolissimevolmente
honorificabilitudinitadibus
comme la claque du claque dents
die Lerch trierieret ihr Tiretilier
es binken die Finken den Buhlen allhier
teevo, cheevo, cheevio chee:
o where, what can that be ?
nato di vanità svanisce in nulla
e trasforma una lingua in mille lingue
quito, quito, quito, quito
quitò, quito quitò

les dent, la bouche, les dents la bouchent
l'aidant la bouche, l'aides en la bouche
die Frösche coaxen und wachsen in Lachen
recrecken, mit Strecken sich lustiger machen
come or tronca, or la torce, or scema, or piena
zizizizizi zizizi
quoror tiu zquà pipiquè
or la mormora grave, or l'assottiglia
or fa di dolci groppi ampia catena
l'aide en la bouche, laid dans la bouche
lait dans la bouche, l'est dam à bouche

weedio – weedio: there again!
so tiny a trickle of song-strain
e poi ch'alquanto si sostiene e folce
precipitosa a piombo al fin si cala
es kimmert und wimmert der Nachtigall Kind
sie pfeifet und schleifet mit künstlichen Wind
forma di trilli un contrappunto doppio
rapida rota o turbine veloce
abolit bilelot d'inanité sonore
nato di vanità svanisce in nulla
suono viene subito va

Prologo

Ho iniziato ad occuparmi di poesia sonora negli anni 1962-63. A quell'epoca avevo già aderito allo stile della poesia concreta e ben presto m'avvidi che alcuni autori concreti coi quali ero entrato in contatto – anche per pubblicarli sulla rivista “antipiugiù” che allora dirigevo – erano pure sonori, come i tedeschi Franz Mon e Ferdinand Kriwet, l'austriaco Ernst Jandl, l'inglese Bob Cobbing, l'americano Jacson McLow. Questa non è una coincidenza casuale perché chi si impegna nella poesia visuale, coglie soprattutto l'aspetto iconico della parola, a detrimento di quello sonoro, ma appunto per questo, non può non avvertire tale deprivazione ed è portato a coltivare pure il versante opposto del verbo, quello sonoro. Ma poiché si tratta d'una netta opposizione, egli sarà indotto a radicalizzare l'esperienza sonora verso la pura risonanza acustica, saltando a piè pari la millenaria tradizione metrica.

Frattanto avevo conosciuto Henri Chopin, che allora dirigeva la piccola galleria parigina Riquelme e la rivista “Cinquième Saison”, la prima al mondo ad occuparsi di poesia sonora; avevo poi incontrato Pierre Garnier, uno dei padri della poesia concreta, che proprio allora (1963) aveva composto il “Souffle Manifeste”, sul respiro.

Qualche tempo dopo, nel 1964, aprii col musicista elettronico Enore Zaffiri e il pittore Sandro De Alexandris, lo “Studio di informazione estetica” a Torino, studio il cui scopo era quello di condurre una serie di esperienze sulle interrelazioni tra musica, plastica e poesia, mirando ad una loro integrazione. Fu appunto nello studio di musica elettronica di Zaffiri, collegato con lo studio di informazione estetica, che scoprii un apparecchio detto “generatore di impulsi” col quale feci le prime prove sui fonemi.

Ben presto rivisitai per mio conto l'avanguardia futurista, la declamazione dinamica e sinottica di Marinetti, tramite, devo dirlo, una serata alla galleria Martano, nel corso della quale il pittore futurista Tullio Crali declamò parte del poema marinettiano “Zang Tumb Tumb” con una tecnica di recitazione vicina a quella dell'autore. A poco a poco mi specializzai nell'interpretazione non solo degli autori futuristi – Marinetti, Cangiullo, Balla, Depero ecc.-, ma pure dei cubofuturisti russi, dadaisti, surrealisti sino ai lettristi e ai concreti. Tale esperienza mi fu poi utile allorchè nel 1978, per conto della casa discografica Cramps Records di Milano, curai “Futura, poesia sonora”, antologia in sette dischi LP, con presentazione storico critica di testi dal Futurismo italiano e russo, Espressionismo, Dadaismo, Surrealismo, Lettrismo, Concretismo, e altre tendenze contemporanee.

Nel corso degli anni, dal 1966 ad oggi, ho aperto una serie di indagini sui rapporti tra parola e suono, dai “Fonemi” (1966-67) alle “Audiotetture” (“Messaggio” – “Solo-tutti”, 1966), dalle “Intonazioni” (“Essere o non essere”, 1974, “Ah!” 1977, ecc.) alle “Improvvisazioni” (“Fanfara” 1977, “Dialogo tra due extraterrestri” 1978), alla integrazione tra gesto e parola (“Composizione” 1990), operazione questa che è affine alla serie di “Poesie Ginniche” che iniziai nel 1972.

Per uno studio più attento sull'argomento della poesia sonora, consiglio di leggere di Giovanni Fontana “La voce il movimento: vocalità, scrittura e struttura intermediali nella sperimentazione poetico sonora”, Edizione Harta Performing – Momo, Monza, 2003.

Colgo infine questa occasione per segnalare che nella primavera 2004 sarà pubblicato un CD di miei poemi sonori per conto della casa “Art et Lectures” (3, rue George Gershwin – 75012 Paris – tel. 0144670142).

Prologue

I started to be involved in Sound Poetry during the years 1962-63. At that time I was already working in the field of Concrete Poetry and very soon I realized that some concrete poets whom I was in touch--also to publish them in the magazine "antipiugiù" that I edited--were sound poets too, like the German Franz Mon and Ferdinand Kriwet, the Austrian Ernst Jandl, the English Bob Cobbing, the American Jackson McLow. This is not an accidental coincidence because all the artists involved in Visual Poetry grasp above all the iconic aspect of the word to the detriment of the sound, but it's exactly because of this reason that they can't avoid to perceive this deprivation, and so they are inclined to cultivate also the opposite side of the word, its sound. But since it is a clear opposition, each artist will be lead to radicalize the sound experience toward the pure acoustic sonority, skipping the millenary metrical tradition.

In the meantime I had met Henri Chopin who at the time was in charge of the little parisian gallery "Riquelme" and was editing the magazine "Cinquième Saison", the first magazine in the world interested in Sound Poetry; I also met Pierre Garnier, one of the fathers of Concrete Poetry, who at that time (1963) had written the "Souffle Manifeste" about breath.

After some time, in 1964, I opened in Torino, with the musician specialized in electronic music Enore Zaffiri and the painter Sandro De Alexandris, the "Studio di informazione estetica". The aim of the Studio was to carry out a series of experiments about the interrelationship among music, plastic art and poetry, aiming at their integration. It was at Zaffiri's studio of electronic music - connected with the "Studio di informazione estetica" - that I found out an apparatus called 'pulse generator' that I used for my first experiments with phonemes.

Very soon I personally re-examined the Futurist avant-garde, Marinetti's dynamic and synoptic declamation through, I have to say it, a performance at Martano's gallery where the futurist painter Tullio Crali recited a part of the poem by Marinetti "Zang Tumb Tumb", using a recitation technique close to the one used by Marinetti. Little by little I specialized in the interpretation of not only the futurist authors (Marinetti, Cangiullo, Balla, Depero etc.), but also of the Russian Cubofuturists, Dadaists, Surrealists arriving to the Lettrists and the concrete poets. Such an experience was very useful to me when in 1978 the 'Cramps Records' of Milano asked me to edit "Futura, Poesia Sonora", an anthology on seven LP with an historical and critical presentation of texts of the Italian and Russian Futurism, Expressionism, Dadaism, Surrealism, Lettrism, Concretism and other contemporary expression in the art field.

Over the years, since 1966 up today, I have carried out a series of researches about the relations between the word and the sound, from the "Fonemi" (1966-67) to the "Audiotecture" ("Messaggio" - "Solo-tutti", 1966), from the "Intonazioni" ("Essere o non essere", 1974, "Ah!" 1977, etc.) to the "Improvvisazioni" ("Fanfara" 1977, "Dialogo tra due extraterrestri" 1978), and to the integration between the word and the sound ("Composizione" 1990), an operation which is similar to the series of "Poesie Ginniche" that I started to do in 1972.

I also take this opportunity to announce that next Summer 'Art et Lectures' will print a CD of my sound poems ('Art et Lectures' 3, rue George Gershwin - 75012 Paris - phone 01 44 67 01 42).

For a complete information concerning Sound Poetry, please see:

Giovanni Fontana, "La voce in movimento: vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora", Harta Performing & Momo, Monza, 2003 (via Ortigara, 17 - 20052 Monza - tel. 039 2000033).

Arrigo Lora-Totino, Poemi Sonori

Indice

1- dai "Fonemi" (1966-67)	"Prosa"	5'17"
2- "	"eé"	2'27"
3- dalle "Audiotetture" (1966)	"Messaggio"	4'15"
4 - "	"Solo-tutti"	3'03"
5- "Essere o non essere" (1974)		8'47"
6- "Fanfara" (1977)		1'31"
7- "Ah!" (1977)		1'47"
8- "Dialogo tra due extraterrestri" (1978)		2'52"
9- "Sussurli" (1978)		1'01"
10- "Vado dove vedo" (1984)		2'11"
11- "CH" (1985)		5'03"
12- "Composizione" (1990)		5'50"
13- "Musica, duetto" (1991)		4'54"
14- "Sconcerto d'olè" (1991)		9'13"
15- "Errando" (2000)		5'20"
16- "Toccata Vocale" (2002)		3'30"
tempo totale		67'02"

Dai "Fonemi": "Prosa" (5'17") – "eè" (2'27")

I "Fonemi" furono composti presso lo Studio di Musica Elettronica di Enore Zaffiri, a Torino, nel 1965-66. Nello studio avevo notato che un apparecchio detto 'generatore d'impulsi' poteva frammentare in particelle sonore un evento parlato precedentemente registrato su nastro magnetico, e che la frammentazione poteva essere graduata in segmentazioni variabili. M'accorsi dunque che potevo evidenziare i grani sonori che sono la materia della voce, alcuni già significanti, altri non ancora, i fonemi, appunto. Per dare maggiore risalto all'operazione, nei due testi che ora presento – ma pure in altri – ho variato di continuo lo spessore temporale dei frammenti così da trascorrere senza posa da pure entità sonore insignificanti ad altre già di fatto comprensibili perché alcuni anche minimi eventi del parlato lo sono pur sempre, ad esempio le vocali.

Il ricorso a questo modo di parcellizzare il parlato in fonemi, ritornerà in ulteriori testi, come la "Poesia tra parentesi" o "Solo-tutti". Altre volte ho voluto provare analoghi effetti con la sola voce, senza l'ausilio di congegni elettronici: ciò l'ottengo con vocalizzazioni esplosive, pronunciando le vocali –queste soprattutto- nel mentre che le faccio crepitare nell'ugola in tensione. E' il caso di "Toccata vocale" o di "Sconcerto d'olè".

Alcuni fonemi sono già stati pubblicati su disco nell'antologia "Futura, poesia sonora" (Cramps Records, Milano, 1978) e buona parte di essi su disco "alga marghen" (Milano, 2001). I "Fonemi n° 4" furono pubblicati su disco "Phonetische Poesie" (Luchterhand-Schallplatte, Neuwied am Rhein, 1971) a cura di Franz Mon. Gli "English Phonemes" su disco "Source, music of the avant garde", (issue n° 9, Sacramento, California, 1971).

The "Fonemi" were composed in 1956-66 at Enore Zaffiri's Studio in Torino. There I noticed that an apparatus called 'pulse generator' could split up into sound particles a spoken event previously recorded on magnetic tape, and that the fragmentation could be graduated in variable segmentations. So, I realized that I could highlight the sound grains which are the substance of the voice, some already significant, others not yet, namely the phonemes. In order to emphasize the operation, in the two texts that I present here (but also in others) I continuously changed the temporal depth of the fragments so to pass incessantly from mere in-significant sound entities to others already understandable, because it's still true that some however minimal events of the language are understandable, for example the vowels.

The use of this way of fragmenting the language into phonemes will appear in other texts like the "Poesia tra parentesi" or "Solo-tutti". On other occasions I decided to obtain similar results only using the voice, without the help of electronic devices. I obtain this with plosive vocalizations, uttering above all the vowels while I have them to crackle in the uvula in tension. This happens in "Toccata vocale" or in "Sconcerto d'olè".

Some phonemes have already been published on disc in the anthology "Futura, poesia sonora" (Cramps Records, Milano, 1978) and a large part of them on a "alga marghen" disc (Milano, 2001). The "Fonemi n° 4" were published on the disc "Phonetische Poesie" (Luchterhand-Schallplatte, Neuwied am Rhein, 1971) edited by F. Mon. The "English Phonemes" on the disc "Source, music of the avant garde", (issue n° 9, Sacramento, California, 1971).

“Messaggio” (4’ 15”)

“Messaggio”, audiotettura. Per “audiotetture” intendo composizioni ove parole e silenzi cadono ad intervalli esattamente correlati, quasi si trattasse d’una architettura temporale. La struttura di “Messaggio” è formata da tre parti. Nella prima la parola ‘messaggio’ è ripetuta sei volte variandone l’intensità dal forte al piano e al contempo sottovoce si da creare uno sfondo sonoro quasi ad effetto eco. La terza parte è identica alla prima, ma registrata al contrario. La parte seconda è formata da dieci variazioni d’intensità delle seguenti parole: ‘messaggio così solo ora e o ma se tutto anche ancora senza qualche’ e al contempo le parole ‘risposta domanda’ sono scisse in fonemi collo stesso procedimento già usato per i “Fonemi.”

Realizzazione presso lo Studio di Musica Elettronica di Enore Zaffiri a Torino nel 1966. Inedito.

“Messaggio”, audiotettura. With “Audiotetture” I mean compositions where the words and the silences fall with precisely correlated intervals almost like in a temporal architecture. The structure of “Messaggio” is made up of three parts. In the first one the word ‘messaggio’ is repeated six times, changing its intensity from loud to piano and at the same time in a low voice so to create a sound background almost with an echo effect. The third part it’s exactly alike the first one but with a reverse recording. The second part is made up of ten variations of intensity of the following words: ‘messaggio così solo ora e o ma se tutto anche ancora senza qualche’ and at the same time the words ‘risposta domanda’ are fragmented into phonemes with the same method already used for the “Fonemi”.

Realized in 1966 at Enore Zaffiri’s Studio. Unpublished.

“Solo-tutti ” (3' 03”)

Per questa audiotettura penso sia sufficiente osservare, qui riprodotto, il disegno a triangolo isoscele. Alla base del triangolo, la parola ‘solo’ viene ripetuta sette volte, una ogni 27 secondi. Così pure, per sette volte, sono ripetute le altre parole – ‘io o tu e lui noi voi essi tutti’ -, ma ciascuna in tempi sempre più brevi, essendo situate in segmenti paralleli alla base ma in direzione del vertice. In teoria la parola ‘tutti’ situata al vertice del triangolo, dovrebbe ripetersi sette volte nello stesso istante, in quanto, considerata ogni parola come un punto, tra punto e punto si pone il silenzio.

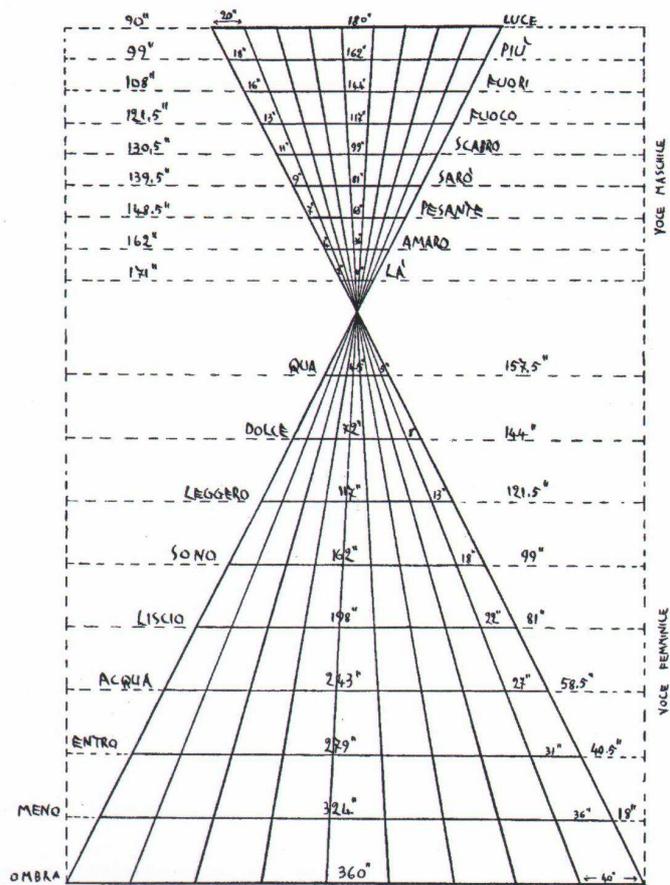
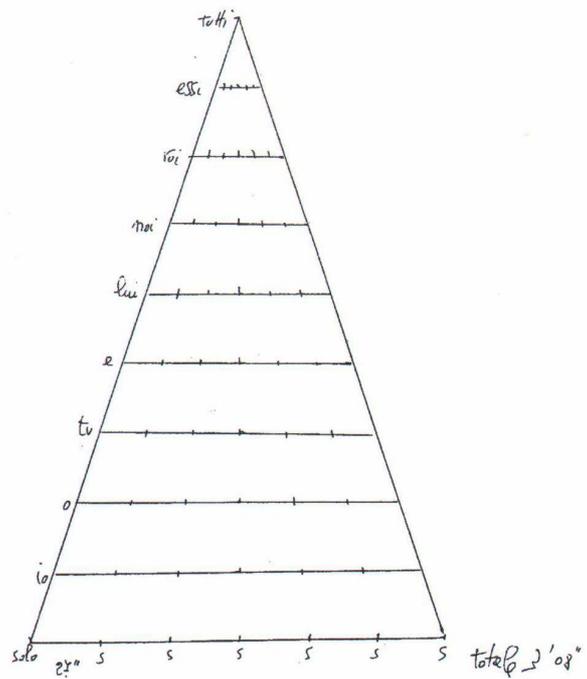
Questo testo sonoro fa il paio col successivo “Clessidrogramma”, del quale riproduco in calce lo schema, composto presso lo Studio di musica elettronica di Stoccolma, in occasione del secondo festival Fylkingen di poesia sonora, tenutosi al Moderna Museet nel marzo-aprile 1970.

Realizzato allo Studio di Musica Elettronica di E. Zaffiri nel 1966 e pubblicato nella cassetta n° 6 Baobab (edizioni Publiart, Reggio Emilia, 1981).

For this ‘audiotettura’ I think it’s enough to watch the drawing in form of isosceles-triangle here reproduced. On the base of the triangle the word ‘solo’ is repeated seven times, once each 27 seconds. The other words are also repeated seven times (‘io o tu e lui noi voi essi tutti’), but each one with shorter and shorter times, being situated on segments parallel to the base but towards the vertex. Theoretically the word ‘tutti’, situated at the vertex of the triangle, should be repeated seven times in the same instant as, if we consider each word like a point, between each point and the other we have the silence.

On the same line we have the following “Clessidrogramma”--you'll find its scheme below-- which was composed at the Studio of Electronic Music in Stockholm for the second Fylkingen Festival of Sound Poetry at the Moderna Museet in March-April 1970.

This piece was composed at Zaffiri’s Studio in 1966 and published on Baobab n° 6 (audiocassette), Edizioni Publiart, Reggio Emilia, 1981.



CLESSIDROGRAMMA ARRIGO LINA-TOTINO, STOCOLMA, APRILE 1970 6'20"

“Essere o non essere” (8’47”)

Composto nel dicembre 1974 presso lo Studio di Musica Elettronica di Roberto Musto a Torino, fa il paio col più tardo “To be or not to be”, realizzato nel 1977 presso lo Studio GV di Torino. Entrambi fanno parte della serie “Intonazioni”, con le quali ho voluto evidenziare la ‘melodia naturale’ del parlato, distinguendola dalla ‘melodia artificiale’ del canto, cioè porre in risalto la funzione della inflessione del parlato come possibilità di creare inediti risultati semantici, anzi, una vera e propria grammatica della dizione. E’ ovvio che qui si invade il campo proprio dell’attore, che attua una analoga operazione interpretando il testo. La differenza sta tutta nell’intenzione di rendere manifesta la musicalità ‘atonale’ del parlato, quasi astraendola dal contesto verbale.

Sia nella versione italiana che in quella inglese, ho disposto una serie di permutazioni delle parole del tema, che vengono declamate in quattro dizioni differenti e sovrapposte: a toni, parola per parola, nella prima e seconda dizione, in tono retorico nella terza e logico nella quarta.

Publicato su “Baobab n° 3” (cassetta) (Publiart, Reggio Emilia, 1978). In versione inglese su “Breathing-Space 79” (cassetta) (Sound Poetry, ed. P. Vangelisti, The Watershed Foundation, Washington, 1979). Molte esecuzioni con intervento di voce in diretta a microfono: Treviso, Besançon, Montpellier, Padova, ecc.)

Composed in December 1974 at Roberto Musto’s Studio of electronic music in Torino. It matches with the later “To be or not to be” realized in 1977 at the GS Studio in Torino. Both these pieces are part of the series of the “Intonazioni” where I intended to point out the ‘natural melody’ of the spoken language distinguishing it from the ‘artificial melody’ of the singing, that is to emphasize the function of the inflexion of the spoken language as an opportunity to create new semantic results or even better a real grammar of the diction. It’s evident that here we invade the field peculiar to the actor who carries out a similar operation playing the text. The difference is in the intent to make clear the ‘atonal’ musicality of the spoken language, almost abstracting it from the verbal contest.

Both in the Italian version and the English one, I arranged a series of permutations of the words of the theme which are declaimed in accordance with different and superimposed recitations: in the first and in the second recitation using tones for each word, with a rethorical tone in the third one and with a logical tone in the fourth.

Published on “Baobab n° 3” (Publiart, Reggio Emilia, 1978). The English version in “Breathing-Space 79” (audiocassetta) Sound Poetry, ed. P. Vangelisti, The Watershed Foundation, Washington, 1979. Many performances with voice and microphone: Treviso, Besançon, Montpellier, Padova, ecc.

modo primo 4' 33" modo quarto 4' 8"
 modo secondo 5' 53" modo terzo 3' 21"
 modo quinto (debut) 2' 22"

modo primo a toni nella parola (4' 33")

essere o non essere questo è il problema
 o il problema è questo essere non essere
 questo non essere o essere il problema è
 o questo non il problema essere essere è
 non essere questo essere problema o è il
 non problema il questo essere è essere o
 non o è essere il problema questo essere
 essere il non problema essere o è questo
 è questo problema non il essere o essere
 è non questo il problema essere o essere
 o essere il non essere questo problema è
 questo il è essere o non essere problema
 non essere problema questo il è essere o
 è non essere o essere il problema questo
 questo problema è il non essere o essere
 questo è il problema non essere è essere
 questo non è il problema essere o essere

modo secondo a toni nella parola (5' 53")

essere o non essere questo è il problema
 o il problema è questo essere non essere
 questo non essere o essere il problema è
 o questo non il problema essere essere è
 non essere questo essere problema o è il
 non problema il questo essere è essere o
 non o è essere il problema questo essere
 essere il non problema essere o è questo
 è questo problema non il essere o essere
 è non questo il problema essere o essere
 o essere il non essere questo problema è
 questo il è essere o non essere problema
 non essere problema questo il è essere o
 è non essere o essere il problema questo
 questo problema è il non essere o essere
 questo è il problema non essere è essere
 questo non è il problema essere o essere

staccato *difficilissimo* *condizione* *non* *staccato* *intermittente* *difficilissimo*

modo terzo a toni nella frase (3' 21")

(essere o non essere) questo è il problema
 (o il problema è questo essere non essere)
 (questo non essere) (e essere) (il problema è
 o questo) (non il problema essere) (essere è
 non essere) (questo essere problema) (è il
 non problema) (il questo essere è essere) (o
 non) (è essere) (il problema questo essere)
 (essere il non problema) (essere o) (è questo
 è questo problema) (non il essere o essere)
 (è non questo il problema) (essere o essere
 o essere il non essere) (questo problema è)
 (questo il è essere) (o non essere problema)
 (non essere problema questo) (il è essere) (o
 è non essere) (o essere il problema questo
 questo problema è il non essere o essere)
 (questo) (è il problema non essere è essere)
 (questo non è il problema) (essere o essere)

modo quarto a toni nella frase (4' 8")

(essere) (o non essere) (questo) (è il problema
 o) (il problema) (è questo essere non essere)
 (questo) (non essere o essere) (il problema è
 o questo non) (il problema essere essere è
 non essere questo essere problema) (o è) (il
 non problema) (il questo essere) (è essere o
 non o è essere) (il problema) (questo essere
 essere il non problema) (essere) (o è questo
 è questo problema) (non il essere) (o essere
 è non) (questo il problema) (essere) (o essere
 o essere il non essere) (questo problema è
 questo) (il è essere o non essere) (problema)
 (non essere) (problema questo il è) (essere) (o
 è non essere) (o essere il problema) (questo
 questo problema è il non essere) (o essere)
 (questo) (è il problema non essere è essere)
 (questo non è il problema) (essere o essere)

“Fanfara” (1’ 31”)

Lettura della poesia omonima, qui stampata in calce. Esecuzione a due voci, di Sergio Cena e mia, con intervento di trombe – quelle delle auto degli anni eroici del motore a scoppio – più pernacchie di pura marca partenopea. Perché no? Forse che non si fanno pernacchie suonando la tromba? Vedi Armstrong il grande pernacchiatore.

Registrazione presso lo Studio GV di Torino nel 1977. Inedito.

Reading of the poem printed below. Performance with two voices, Sergio Cena’s and mine, with the presence of horns (the ones of the cars of the heroic years of the internal-combustion engine) plus raspberries of pure Neapolitan brand. Why not? Don’t do they blow raspberries playing the trumpet? See Armstrong the great raspberry blower.

Recording at the GV Studio, Torino, 1977. Unpublished.

fanfara
fanfan farà fanfan farà fanfan farà
a fànfara a vànvera affaffari
fanfara
affannare arraffaffari
fanfara
fo fai fa fai
fa fo fa fo fai
fa fai fo fai
fo fa fo fa fai
fanfara
fànfano fanfarone fanfaluca
fanfara
afra afosa afrodisiaca afrodite
fanfara (intermezzo di pernacchie e trombe)
efelide efebo ineffabile
fanfara
affatto efficace efficiente
fanfara
affetto effervescente
fanfara effusione efflorescente fluorescente
fanfara offesa affè
fanfara
ufficiosa ufficiale
fanfara fanfara fanfara
(intermezzo di pernacchie e trombe)
uffa affatto FFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFFF
(pernacchia lunghissima)

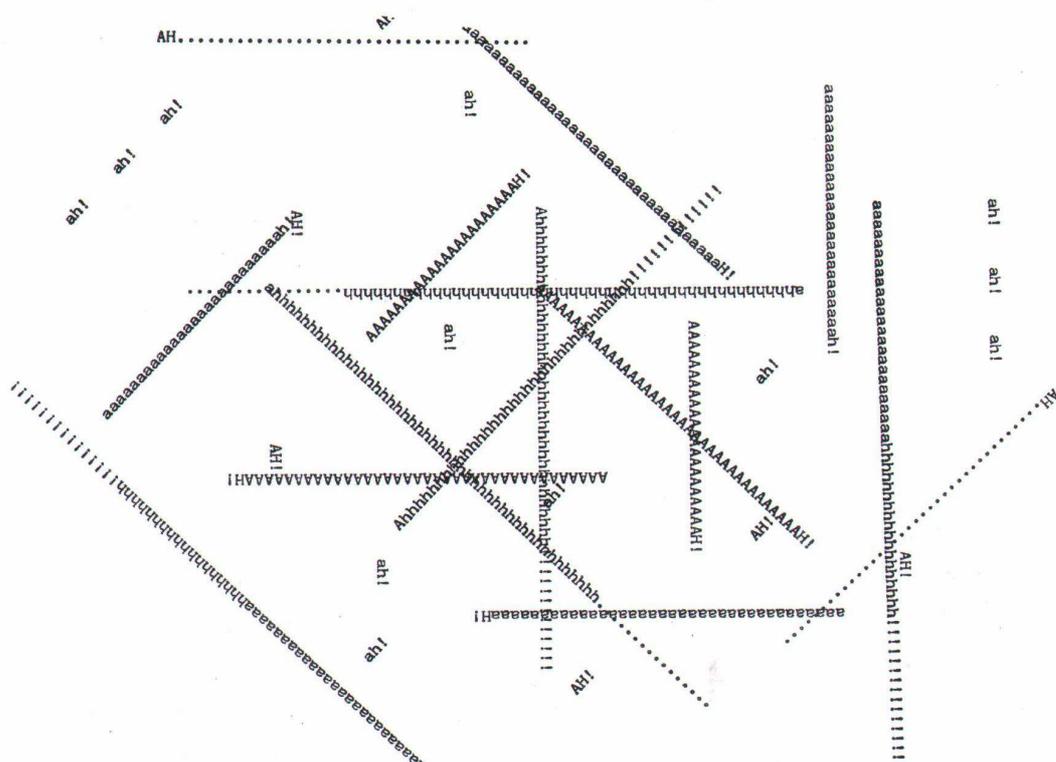
“Ah” (1’ 47”)

Dalla serie delle “Intonazioni”, anzi, ne è la risoluzione al limite. Considerando il ruolo essenziale dell’inflessione orale nel conferire mutazioni o alterazioni espressive al linguaggio, ho pensato di comporre una sorta di discorso usando esclusivamente la vocale ‘a’, pronunciata in vari toni, ciascuno dei quali le assegnasse un significativo differente, come, ad esempio, ‘a’ sbadiglio o strascicata, espressione di noia o di lamento, o come grido di dolore o di stupore o di rabbia o come risata e così via. Si evidenzia una grammatica dell’inflessione orale che mi pare analoga a quella musicale e a questa collaterale. Il testo qui presentato su CD, ovviamente una improvvisazione, andrebbe al contempo visto, osservando la dinamica mimica di chi lo pronuncia, poiché inflessione e gestualità sono elementi strettamente correlati.

Registrato allo Studio GV di Torino nel 1977. Pubblicato su “Baobab n° 1” (Publiart, Reggio Emilia, 1978). Numerose esecuzioni in Italia e all’estero.

From the series of the “Intonazioni”, or better it is its resolution at the edge. Considering the primary role of the oral inflexion in giving expressive mutations or alterations to the language, I have thought to compose a sort of conversation using only the vowel ‘a’ uttered in different tones each of them conveying a different meaning as, for example, yawning or drawling ‘a’, expression of boredom or lament, or like a cry of grief or astonishment or rage, like a laugh and so on. All this points out a grammar of the oral inflexion that I think is like the musical one and collateral to the latter. The text presented here is obviously an improvisation and it should be watched by the listener in order he could observe the mimic dynamics of the performer, since the inflexion and the gestural expressiveness are strictly connected elements.

Recorded in 1977 at the GV Studio in Torino. Published on “Baobab n° 1” (Publiart, Reggio Emilia, 1978). Many performances in Italy and abroad.



“Dialogo tra due extraterrestri” (2’ 52”)

Nell'estate del 1978 registrai casualmente una discussione tra due alieni, scesi da due distinti ufo nei pressi di Cherasco, frazione di S. Bartolomeo. Uno era piccoletto, grassoccio con un che di conciliante, l'altro spilungone, magro, segaligno. Costui s'esprimeva a suoni gutturali e urla trattenute, l'altro invece esclusivamente con consonanti avulsive come, ad esempio la dentale avulsiva /K generalmente scritta 'tsk' esprimente moderata disapprovazione, oppure l'avulsiva laterale //K, usata per spronare i cavalli o richiamare cani e gatti, o ancora l'avulsiva retroflessa 'K' usata per simulare il suono d'una bottiglia che viene stappata. Tali suoni, nelle lingue Khoisan (Africa del sud), non hanno funzione imitativa, ma sono consonanti ordinarie che si combinano con altre consonanti per formare le parole. L'autore qui conferma l'accaduto e qui lo smentisce. La registrazione fu poi filtrata presso lo studio GV di Torino nello stesso anno. Pubblicato su cassetta Baobab n° 1 (Publiart, Reggio Emilia, 1978) col titolo “Discussione del duemila”.

In the summer of 1978 I recorded by chance a discussion between two aliens come down from two different UFOs near Cherasco, S. Bartolomeo hamlet. One of them was a short creature a little fat and with conciliatory manners, the other a lanky one, slim and wiry. This fellow expressed himself with guttural sounds and restrained shouts, the other, instead, exclusively with click consonants such as, for example, the dental click '/K' usually written 'tsk' expressing a moderate disapproval, or the lateral click '//K', used to spur a horse or to call back cats and dogs, or also the retroflected click 'K' used to feign the sound of a bottle when it is uncorked. Such sounds, in the Khoisan languages (South Africa), haven't an imitative function, but are normal consonants that combine with other consonants to form words. Here the author at the same time confirms and denies the event.

The recording was later filtered at GV Studio in Torino in the same year. Published in “Baobab n° 1” (Publiart, Reggio Emilia, 1978) with the title “Discussione del duemila”.

“Sussurli” (1' 01”)

Brano diviso in due parti. Nella prima, quattro voci sincrone scandiscono sottovoce le parole ‘sussurro somnesso’. La seconda parte, sempre a quattro voci, è composta da vocalizzazioni urlate a squarciagola. Questo lavoro può considerarsi l’esteriorizzazione sonora del poema concreto che dò in calce.

Registrato nel 1978 allo Studio GV di Torino. Pubblicato su CD “Fümms bö wö tää zää Uuù” allegato all’antologia “Stimmen und klinge der Lautpoesie”(a cura C. Scholz e U. Engeler, Urs Engeler editor, Obermichelbach, Germany).

A piece in two parts. In the first one, four synchronous voices articulate softly the words ‘sussurro somnesso’. The seconds part, always with four voices, is made up of vocalizations yelled at the top of one’s voice. This work can be considered the sound externalization of the concrete poem printed below.

Recorded in 1978 at GV Studio in Torino. Published on the CD “Fümms bö wö tää zää Uuù” enclosed with the anthology “Stimmen und klinge der Lautpoesie” (edited by C. Scholz and U. Engeler, Urs Engeler editor, Obermichelbach, Germany).

Sussurli

SOMNESSO

SOLOSSONOSSUNO

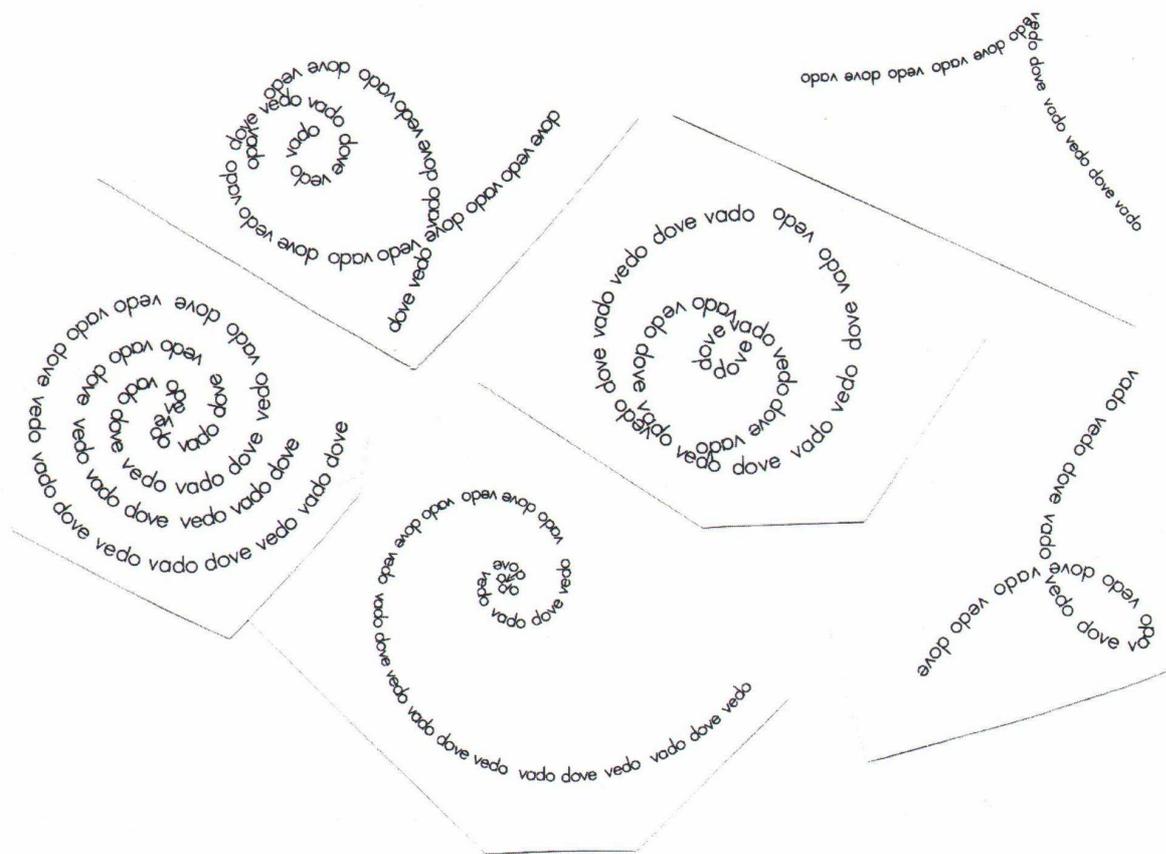
“Vado dove vedo” (2’11”)

Il tema di questo poema sonoro è costituito da una serie di poesie visuali in forma di curve regolari, ove le tre parole della frase ‘vedo dove vado’ sono continuamente permutate. Nella costruzione della forma sonora le permutazioni sono sovrapposte in simultanea a più voci, si da ottenere un intricato labirintico percorso sonoro.

Registrato nel 1984 presso lo studio Dynamo di Torino. Pubblicato su “Anthologie 2002” (Revue Son (a) art, Paris, 2002).

The theme of this Sound Poem is made up of the series of Visual Poems in the shape of regular curves where the three words of the sentence ‘vedo dove vado’ (= I go where I see) are continuously exchanged. In the creation of the sound form the permutations are simultaneously superimposed with several voices, so to obtain an intricate and maze-like sound path.

Recorded in Torino at the Dynamo Studio in 1984. Published in “Anthologie 2002” (Revue Son (a) art, Paris, 2002).



“CH” (5' 03”)

E' la lettura d'un poema in lingua tedesca che ho confezionato raccogliendo quante più potevo di parole che recassero l'aspirata 'ch'. Un testo che consiglio ad ogni tedesco di declamare ad alta voce di primo mattino in bagno, per liberare i bronchi da raucedini e catarri. Infatti è stato pubblicato sul disco “Lautpoesie eine anthologie” (Christian and Gertrud Scholz Verlag, Obermichelbach, 1987).

Ne dò l'originale in tedesco con versione in italiano. Registrato allo studio Dynamo di Torino nel 1985.

It's the reading of a poem in German that I have written assembling the largest amount of words I could find with the aspirated 'ch'. A text I suggest every German to recite in a loud voice in the morning in his bathroom to free his bronchi of hoarseness and catarrh. I give here the original text in German and the Italian version.

Published in “Lautpoesie, eine anthologie”, an LP by Christian und Gertrud Scholz Verlag, Obermichelbach, 1987. Recorded at the Dynamo Studio, Torino, 1985.

CH gedicht

ich dich mich nach und nach
dicht dabei, noch, noch nicht
sachte! sachte! langsam und doch
echt ehelich töchterlich
sich sicherlich sichtlich
dick, dick backig das Blech
über und über voll
wie ein Klüchen Handtuch
wie? es ist wirklich Pech!
kichern kochen kriechen
fächeln fechten flechten
ach! das fehlte auch noch!

ich dich mich nach und nach
dicht dabei, noch, noch nicht
sachte! sachte! langsam und doch
die Luft das Loch das Licht
die Frucht hecht blau hecht grau
Fläche Flucht Volk-Vogel
das Reich das Pferd der Pfahl
stechen stochern streichen
streicheln schwächtigt züchtig
gleich und gleich leicht fasslich
Sprache sprechen Spruch Weise
ach! der Schlag Schach und Matt!

ich dich mich nach und nach
dicht dabei, noch, noch nicht
sachte! sachte! langsam und doch
aus nichts wird nichts nicht doch!

wirken durch nichthandeln
auch sich davon schleichen
doch noch das Loch das Hoch
der Krach der Bruch der Rauch
branchen trachten lechzen
schwach wachen auch lachen
fluchen flüchten bleichen
nach Rauch riechen pochen
der Knöchel der Knochen
ach! der Schlag Schach nicht doch!
wie? es ist wirklich Pech!
ach! das fehlte auch noch!

Frucht früh frisch frei die Frau
der Bach die Eiche Schicht Stroh
Pracht Himmel und Schimmel
die Nacht heimlich bricht ein
das Lied Liederlicht frech
die Wolken brechen sich
der Drache durchsuchen
Stich Strich Zeichen seicht hoch
Juchhei! die Milch der Bauch
nicht möglich! Schach und Matt!
wie? es ist wirklich Pech!
ach! das fehlte auch noch!

io te me a poco e ancora
il vicinissimo, ancora, non ancora
piano! piano! oppure lentamente
puro puro coniugale filiale
sè sè sicuramente visibile
grasso, paffuto la lamiera
rigurgitante
un asciugamano da cucina ancora
come? è una disdetta!
come sorridere cucinare strisciare
come tirare di scherma sventolare intrecciare
ah! non ci mancherebbe altro!

io te me a poco e ancora
il vicinissimo, ancora, non ancora
piano! piano! oppure lentamente
la luce il buco l'aria
il frutto turchino grigio
superficie uccello del popolo fuga
l'impero il cavallo il palo
come pungere lisciare stuzzicare
come accarezzare sottilmente bramosamente
facile da capire uguale e uguale
lingua parlare proverbio scaturire
ah! che colpo scacco matto!

io te me a poco e ancora
il vicinissimo, ancora, non ancora
piano! piano! oppure lentamente
zero via zero fa zero ma no!
come operare mediante il non-agire
come pure svignarsela
oppure ancora il buco il cuoco
lo scoppio la rottura il fumo
come aver bisogno cercare languire di sete
come debole vegliare pure ridere
come intrecciare fuggire maledire
come saper di fumo bussare
come la nocca l'osso
ah! che colpo scacco matto!
come? è una disdetta!
ah! non ci mancherebbe altro!

frutto mattutino fresco libero la donna
il ruscello la quercia strato di paglia
muffa e cielo magnificenza
la notte segretamente cade
la canzone dissoluta sfacciata
le nuvole si diradano
il drago cercare oggi
punto linea alto segno basso
evviva! il latte il ventre
impossibile! scacco matto!
come? è una disdetta!
ah! non ci mancherebbe altro!

“Composizione” (5’ 50”)

Si tratta d’un brano sonoro e al contempo mimico, che sviluppa il tema della seguente poesia:

pensiero andare
andare venire
distanza durata
pensiero immagine
immagine durata
durata distanza
immagine pensiero
venire andare
andare immagine
pensiero immagine
andare venire
distanza durata
durata pensiero

pensiero venire
venire andare
immagine pensiero
durata distanza
distanza immagine
pensiero immagine
distanza durata
andare venire
venire immagine
durata distanza
venire andare
immagine pensiero
pensiero distanza

La poesia viene recitata prima ad una voce, poi a due voci simultanee ma non unisone e infine a tre voci parimenti sincrone. Nell’esecuzione pubblica il mimo dovrà trascorrere gradatamente da una gestualità geometrizzante ad altra che esprima una successione di stati del pensiero man mano dissociati, mentre riflette paratatticamente sul coordinamento spazio-temporale.

Registrato allo studio Dynamo di Torino nel 1990. Pubblicato su cassetta Radio Nacional de España in occasione del II Festival Internacional Radio Art, Madrid 1990. Esecuzioni pubbliche: Milano, Parigi, Biella.

It’s a sound and at the same time mimic piece that develops the theme of the above-mentioned poem. It is recited first using a single voice, then two simultaneous but non unisonant voices and then three synchronous voices. During the performance the mime will have to pass by degrees from a geometrizing gestural expressiveness to another that could express a succession of frames of mind, little by little dissociated, while he is reflecting paratactically on the space-time coordination.

Recorded in Torino at the Dynamo Studio in 1990. Published on cassette Radio Nacional de España for the Festival Internacional Radio Art, Madrid, 1990. Performances: Milano, Paris, Biella.

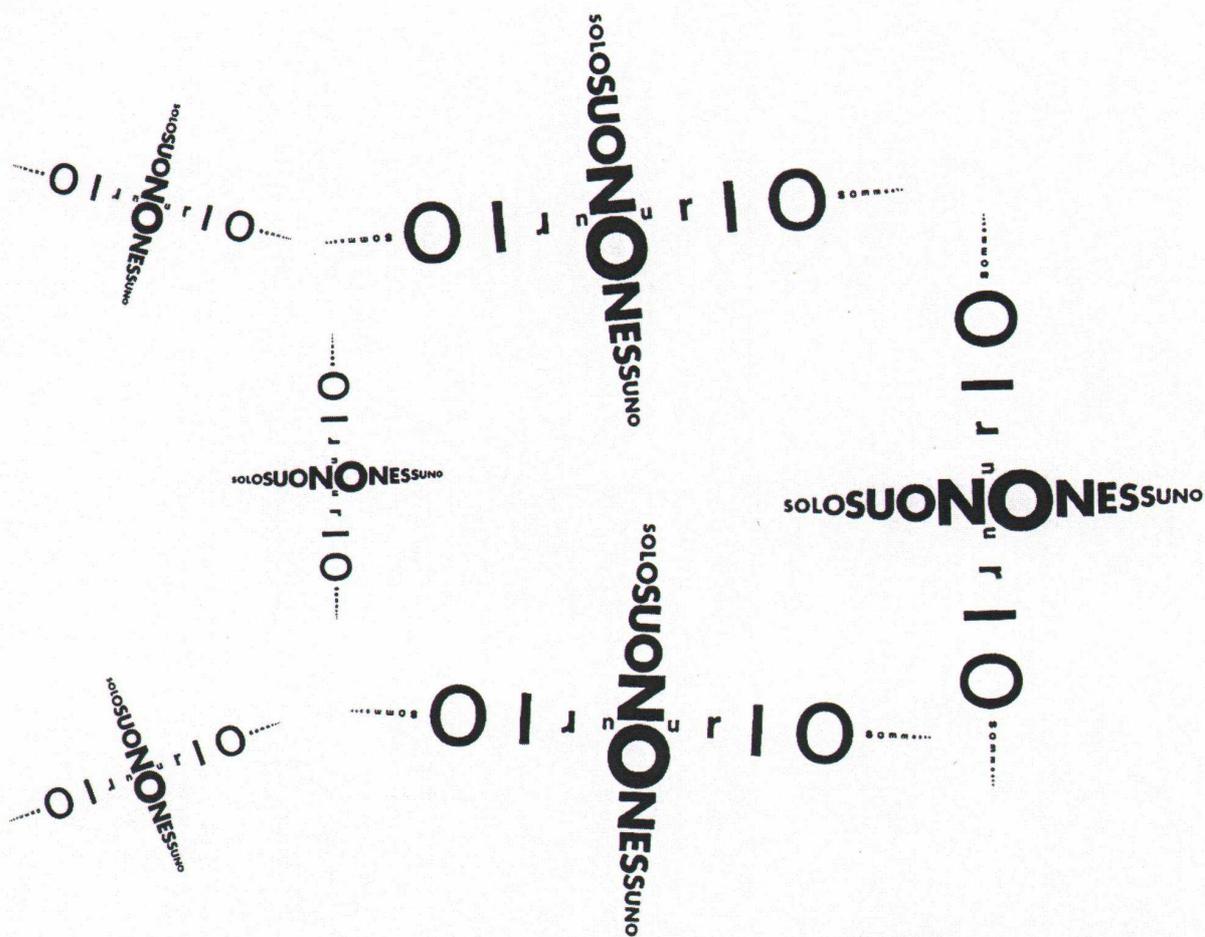
“Musica, duetto” (4’ 54”)

Questo pezzo fa il paio col precedente “Sussurli” e si basa sulla stesso tema, ma lo sviluppo delle variazioni è alquanto più complesso e così pure la durata.

Registrato allo studio Dynamo di Torino nel 1991. Inedito.

This piece is on the same line of the previous “Sussurli” and is based on the same theme but the development of the variations is a bit more complex and its length, too.

Recorded in Torino at the Dynamo Studio, 1991. Unpublished.



“Sconcerto d’olè” (9’ 13”)

E’ un lavoro ove ho usato a piene mani le vocalizzazioni esplosive, create facendo crepitare le vocali nell’ugola in tensione. Su tali parcellizzazioni, che potrei chiamare puntillismo vocalico, sovrappongo vocali ‘tenute’. Segue una serie di esclamazioni che devono essere molto espressive. Poi all’improvviso, un ‘fortissimo’ di urla a più sovrapposizioni ma non all’unisono. Poi ancora, sottovoce, vocali ‘tenute’ e modulate in crescendo. Segue un’altra serie di esclamazioni espressive in simultanea. Infine si ritorna alle vocalizzazioni esplosive dell’inizio con finale ‘olè’. Il pezzo ha molto in comune con la successiva “Toccata Vocale”.

Registrato allo studio Dynamo di Torino, dicembre 1991. Pubblicato su CD “An International Anthology of Sound Poetry” a cura di D. Bulatov (The National Center of Contemporary Art, Kaliningrad Branch) e su “Alles Lalula, von der Beat-Generation bis heute” (lido 2003, der Hörbuchverlag von Eichborn, Frankfurt-Main, 2003).

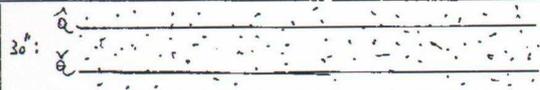
It’s a work where I have largely used the plosive vocalizations having them to crackle in the uvula in tension. On these fragmentations, that I could call vocalic pointillism, I add ‘held’ vowels. There follow a series of exclamations which must be very expressive. Then, suddenly, a ‘fortissimo’ of shouts with several superimpositions but not in unison. Then, again, softly ‘held’ vowels modulated in crescendo. After that another series of simultaneous expressive exclamations. Finally I return to the plosive vocalizations of the beginning with finale ‘olè!’. The piece is very near to the following “Toccata Vocale”.

Recorded in Torino at the Dynamo Studio, December 1991. Published on the CD “An International Anthology of Sound Poetry” edited by D. Bulatov (The National Center of Contemporary Art, Kaliningrad Branch) and on “Alles Lalula von der Beat-Generation bis heute” (lido 2003, der Hörbuchverlag von Eichborn, Frankfurt-Main, 2003).

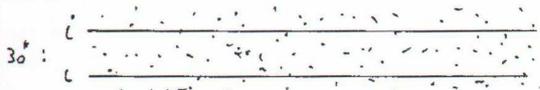
A 1991, dicembre

Sconcerto d'olè

(::: ::::: la vocale a = e/e' i, o, ö, u, ü secco di gola) (p.e. si fonde la c. taca) (la linea continua indica piano di vocali fonde) (di tonalto & tonobasso)

30" 

30" 

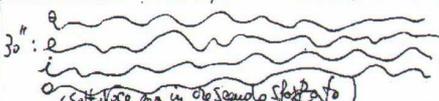
30" 

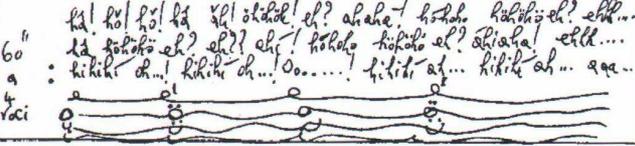
30"  O secco di gola

20" : ah... eh... oh... öh... chi! eh! ah! oh! a!!! ah!!! (molto affetto) (= i' caso di gola)

60" *fortissimo* *uolto ritmato* *come uolo del folle* : 

80" 

30"  (sott. voce ma in un secondo spinto)

60" *faci*  *la! ho! po! la! x! okok! eh? ahah! hohoh hohoh eh? eh!...*
la hohoh eh? eh? eh! hohoh hohoh eh? ahah! eh!...
kiki! ah! kiki! ah! Oo... hih! ah! hih! ah! qqa...

60"  (tutti) *aeioüö* *tutti di gola*

olè!

FINE

“Errando” (5’ 20”)

Una composizione verbofonica a tre voci, talvolta isolate, il più spesso a due o tre sincrone ma non all’unisono. La parte iniziale si richiama in certo qual modo alla dinamica sonora dell’Ars Antiqua, vale a dire allo stile di Perotinus. Segue una divagazione melodica libera inframmezzata da variazioni a voce singola che, nello svolgimento volutamente indolente, può ricordare alla lontana certe situazioni liriche dell’Ars Nova, così vicine al disegno filigranato del ‘gothique flamboyant’.

Composto allo studio Dynamo di Torino nel marzo 2000. Inedito. Ne dò qui lo spartito.

A verbophonic composition with three voices, sometimes isolated, but more often two or three synchronous but not in unison. The opening part refers in some way to the sound dynamics of the Ars Antiqua, that is to Perotinus’ style. After that a free melodic digression alternated with single voice variations that, in their intentionally and indolent execution, can slightly remind of some lyrical situations of the Ars Nova so near to the filigreed drawing of the ‘gothique flamboyant’.

Composed in March 2000 at the Dynamo Studio, Torino. Unpublished. I give here the score.

Arrigo Lora-Totino
"Errando" poema sonoro
5'14"
Torino, marzo 2000

!! errare !! !! errore !!

(a 3 voci) prima voce, legato di seguito: "eeeeeeeeeee" - "aaaaaaa"

seconda voce: ritmato: "e e e e e" "a a a a a"

terza voce, con intonazioni variate ed espressive: "errare errore
errare errore errare errore errare errore....."

(voce sola) erramondo, quale aberrante errore !

errore per orrore !

(a 2 voci) prima voce: legato di seguito: "oooooooooooo"

seconda voce, espressivo vibrato: "dall'orrore del rumore al rumore
dell'orrore

(voce sola) che orrido rumore !

(molto lento) "nei meandri delle eresie"

(a 2 voci)

prima voce: "meeeeeeeeeandri"

seconda voce: "errabondo erramondo" (ripetere)

ma poi erro ? io ?

(a 3 voci) prima voce: "errabondo andavo errando in quella proprio
in quella selva oscura delle eresie"

seconda voce: "andaiandrò vado e se andassi e ch'io vada"

terza voce ritmata: "bon don bon don bon don" (ripetere)

(voce sola) ma c'è errore ed errore

u r r a h !!! che io erri !!!

(a 2 voci) tono annoiato

prima voce: "mi svago e mi svago e deviando diiiiivago devio e divagan-
do mi svago diiiiivago e svagandomi deeeevio dalla retta via sviando
svagato e d i v e n g o"

seconda voce: come la prima ma partendo dal fondo, cioè da "svagato"

"e d i v e n g o"

(a 2 voci) prima voce, decisa: "vai via ! vai via !" (ripetere)

seconda voce, più morbida: "svia e vai, devia e svaga quivi, quivi
in via di svago, vai via ! le vie le vie, sì, le vie sviiiiinii"

(a 3 voci fra di loro sfasate: "e vieni e vai e vai e vieni" (ripetere)

(voce sola) e tra via e via t'en vaiiiiiii"

O V V I A !!

(voce sola) "e vai via, vai via, vai via vai via" (ripetere ma sempre più sommesso)
e il vago vagheggio

(voce sola) a vista di svista

(veloce) "avolto coinvolto involto rivolto svolto stravolto voltandomi"

tutto
voce
sola
(abbastanza veloce ma distinguendo bene le parole: "m'arrabatto
m'arrapo m'arrampico m'arrangio m'arrogio m'arredo m'arresto
e arretro l'arringa arriccio poi arrivo e m'arrocco nell'arro-

sto arrochito arrossisco e m'arroto m'arrovello m'arruffo
l'arraffo

irragionevole irrancidisco irrazionale ma irridente irrefrena-
bile ma irregolare irrelato ma irremovibile irreparabile ma irre-
peribile irrequieto e irresoluto irresponsabile ma irrigidito

irrimediabile ma irripetibile irritabile e irruento

irto qual masso erratico

(a 3 voci, con alone)

!!! U R R A H !!!

(con voce bassa) "errata corrige, errata corrige, errata corrige"

(fine)

“Toccata Vocale” (3’ 30”)

Composizione in quattro parti. La prima, durata un minuto, è una consonanza di vocalizzazioni esplosive. La seconda parte s’apre con passaggi da vocali aperte a chiuse e viceversa:

e.....è	e.....è
o.....ö	ö.....o
u.....ü	ü.....u
ì.....i

(la ... vocale chiusa come nell’inglese ‘colour’ o ‘surprise’). Questa parte termina con un breve coro a cànone di vocali. La terza parte è una densa consonanza di grida concitate e rabbiose, durata un minuto. La parte finale è composta da consonanze di risate in crescendo, durata un minuto.

Registrato allo studio Dynamo di Torino aprile 2002. Esecuzioni con voce simultanea in diretta a microfono: Montpellier, Parigi, Besançon, Treviso, Napoli, Padova. Inedito.

A composition in four parts. The first one (one minute length) is a consonance of plosive vocalizations. The second part opens with shifts from open vowels to closed ones and viceversa:

e.....è	e.....è
o.....ö	ö.....o
u.....ü	ü.....u
ì.....i

(the close vowel like in the English ‘colour’ or ‘surprise’). This part ends with a short chorus in form of vowels canon. The third part is a dense consonance of excited and angry shouts (one minute). The final part is composed of consonances of laughs in crescendo (one minute).

Recorded in Torino at the Dynamo Studio, April 2002. Performances with voice and microphone on the base: Montpellier, Paris, Besançon, Treviso, Naples, Padova. Unpublished.

Publicazioni di poesie sonore

- (disco) "Fonemi n°4", "Phonetische Poesie", Luchterhand Schallplatte, Neuwied am Rhein, 1971
- (disco) "English Phonemes", "Source, music of the avant garde", issue n°9, Sacramento, California, 1971
- (disco) "Chiacchere", "Text-Sound Festival 10 years Fylkingen Records", Stockholm, 1977
- (cassetta) "Tre poemi sonori", Baobab n° 1, Publiart, Reggio Emilia, 1978
- (cassetta) "Essere o non essere", Baobab n° 3, ibidem, 1978
- (disco) "Cinque poemi sonori" e "Sinfonia in 4 materie", "Futura, poesia sonora", disco VII, Cramps Records, Milano, 1978
- (cassetta) "To be or not to be", "Breathing Space 79", P. Vangelisti, editor, Washington, 1979
- (cassetta) "Poema sonoro", "La nouvelle revue d'art moderne", Paris 1980
- (cassetta) "Smoke Words for H. Chopin", "Poésie Sonore Internationale" J.M. Place, Paris, 1980
- (cassetta) "Trio Prosodico n° 2", Baobab n° 4, ibidem, 1981
- (cassetta) "Solo-tutti" Baobab n° 6, ibidem, 1981
- (cassetta) "Trio Prosodico n° 1", S Press Tonbandverlag M. Köhler, München, 1978
- (disco) "Rumore d'ombra", 3Vitre n° 1, E. Minarelli, Cento, 1983
- (cassetta) "Poema sonoro", "Area Condizionata", Vitacchio-Bertola, Torino, 1983
- (cassetta) "Poema sonoro", "Paté de voix", Vitacchio -Bertola, Torino 1985
- (disco) "CH", "Lautpoesie, eine antologie", (C. und G. Scholz Verlag, Obermichelbach, 1987)
- (cassetta) "Poema sonoro", Slowsan, 1988
- (cassetta) "Storia della poesia sonora in cassette", a cura di Arrigo Lora-Totino, Baobab, Publiart, Reggio Emilia, maggio 1989
- (cassetta) "Composizione", Radio Nacional de España, II Festival Internacional Radio Art, Madrid, 1990
- (cassetta) "Poema sonoro", Baobab Italia 1991, ibidem, 1991
- (disco) "Fonemi 1965-66", Alga Marghen 01, Milano, 2001
- (CD) "Sconcerto d'olé", "An international anthology of sound poetry, D. Bulatov, The national center for contemporary Art, Kalingrad-Branch, 2001
- (CD) "Sconcerto d'olé", "Fümms bö wö tää zää Uu, Stimmen und Klänge der lautpoesie", C. Scholz – U. Engeler Editor, Basel 2002
- (CD) "Marina" e "Vado dove vedo", Anthologie 2002, revue Son (a) Art 031, Paris, 2002
- (CD) "Sconcerto d'olé", "Alles Lalula, vom der Beat Generation bis heute", (Lido 2003, der Hörbuch verlag von Eichborn, Frankfurt/Main, 2003)

Saggi e interventi sul tema della poesia sonora

- "Poesia da ascoltare" in "Poesia Concreta", catalogo, Biennale di Venezia, Ca' Giustinian, 25.8.1969
- "Poesia orale: la componente fonica nella poesia d'avanguardia", in "Arte e Poesia" n° 11-14, Bulzoni, Roma, dicembre 1971
- "Cos'è poesia sonora", in "Futura poesia sonora", antologia storico-critica in 7 dischi LP, a cura di A. Lora-Totino, Cramps Records, Milano, 1978
- "Henri Chopin, poeta da ascoltare e da vedere", catalogo, Studio Sant'Andrea, Milano, giugno 1979
- "La poesia di Francesco Cangiullo", catalogo, galleria Martano, Torino, 1979
- "Poesia sonora e poesia da salotto", catalogo-antologia "SpazioSuono", Palazzo Paolina, Viareggio, novembre-dicembre 1984
- "L'Orphéide, epopea della simultaneità" e "Futurismo e simultaneità poetica", in "Simultanéisme", Quaderni del Novecento Francese n°10, Bulzoni, Roma, 1987
- "Le carte del gioco, per l'appunto", in "Le carte del gioco", Martano Editore, Torino 2001
- "Poesia concreta, tendenze e sviluppi" in "Alfabeto in sogno, dal carne figurato alla poesia concreta" a cura di C. Parmiggiani, Reggio Emilia, 2002
- "Poesia concreta", antologia a cura di ALT, editoriale Sometti, Mantova, 2002

Performances
di poesia sonora , poesia ginnica e liquida: circa 250,

tra le quali:

- 5° convegno Gruppo 63, Fano, 1967 (presentazione dei "Fonemi")
- "Parole sui muri", anno secondo, Fiumalbo, agosto 1968 (Poesia Liquida)
- II Festival Fylkingen, Moderna Museet, Stockholm, marzo-aprile 1970
- Gruppo Nuove Proposte, Martina Franca, luglio 1974 (Poesia Ginnica)
- Tekst in Gelluid, Stedelijk Museum, Amsterdam, aprile 1977
- Settimana della performance, Galleria d'arte moderna, Bologna, giugno 1977
- "Si va per cominciare", V rassegna di teatro musica arte dell'espressione, Aula Magna Università di Pavia, settembre 1977
- "Rumori di fondo", Aula Magna Università di Pavia, aprile 1978
- II Settimana della Performance, Palazzo dei Congressi, Bologna, giugno 1978
- XI Festival di poesia sonora, St. Lawrence Center Town Hall, Toronto, ottobre 1978
- IX Festival des Musique Expérimentales, Bourges, maggio 1979
- Rencontres Internationales 1980 de poésie sonore, Le Havre – Rennes
- Paris Centre Beaubourg, gennaio-febbraio 1980
- "Il colpo di glottide", Teatro Affratellamento. Firenze, aprile 1980
- X Festival des Musiques Expérimentales, Bourges, giugno 1980
- Secondo Festival dei poeti, piazza di Siena, Roma, luglio 1980
- Setmana d'accions poetiques, Sala Parpallò, Valencia, marzo 1982
- "Futura, poesia sonora" (ALT, Valeria Magli), Teatro Gerolamo, Milano, 1.2.1982
- "Figura 3 Zyklen", Leipzig, maggio 1982
- "Polyphonix 4", Petite Salle, Centre Pompidou, Paris, 24-28.6.82
- I° semana de musica y poesia contemporanea, Boabab, Ciudad de S. Cruz, Tenerife, novembre 1982
- "Foné: la voce e la traccia: Futura, poesia sonora" (ALT, V. Magli), Teatro Rondò di Bacco, Firenze, 17.12.1982
- "Arte Italiana 1960-82", ICA, Londra, 20-22.10.82
- "Internationale Festival Phonetische Poesie", Szene Wien, Wien 4-6.2.83
- "Polyphonix 5 Italia": "Soirée Dada", Teatro Carcano, (ALT, Patrizia Costa), Milano, giugno 1983
- "Soirée autour de F.T. Marinetti", Centre Pompidou, Petite Salle, Paris, 15.10.84
- "Futura, poesia sonora", Gasteig, München, 27-29.10.84
- "Il teatro della parola" (ALT, Consuelo Lupo), Villa Pantelleria, Intergruppo-Singlossie, Palermo, 23.2.85
- Festival de poésie et musique, Polyphonix, Centre Pompidou, giugno 1985
- "Futurballa & Company", (ALT, Sergio Cena), "Novembre Futurista a Rovereto", Teatro Zandonai, 28.11.86
- "Poesia Ginnica, Liquida e Teatro della Parola", "Malas Arte, encontro de poesia experimental", Universidad Menendez Palayo, La Coruña, 26-27.7.88
- "Poesia Ginnica e Liquida e Il Teatro della Parola", "6 Dias di Poesia y Accion en Canarias", Casa de Cultura, Santa Cruz de Tenerife; Teatro Guinguada de Las Palmas, dicembre 1988
- "Poesia Liquida e Ginnica", "Voci nell'acqua" rassegna di poesia sonora, Fonti del Clitunno, Festival dei due Mondi, Spoleto, 1.7.89
- "Futurism on Stage", "Symposium, insight and inspiration: the italian presence in American Art: 1860-1920", Fordham University at Lincoln Center, New York, 17-18.11.89
- "Hej Tatta Gôrem", "International Text-Ljud Festival", Fylkingen, Stockholm, 6-8.5.93
- "Bobeobi Internationale Festival der Poesie Sonore", Palais Luette Amygdale, Berlin, 30.9 – 2.10.94
- "Lautpoesie", Sound Box, Toi Teatro, Salzburg, 14.11.96
- "Poetisch-Musikalische Interaktionen", "Dead or Alive K. Schwitters", Pasinger Fabrik, München, 25.3.98
- "La guerra" in "L'ombelico del mondo, un viaggio nella poesia" a cura di N. Balestrini e L. Voce, RAI-TV, 30.10.2000
- "Voix de la Méditerranée", Lodève, 20-27.7.2001
- "Proposta, festival internacional de poesies", centre de cultura contemporanea, Barcelona, 11-15.12.2001
- "Vingt ans pas vain temps", "Marché de la poésie", Paris, 20-23.6.2002
- "EuropVideoKunts, ACCWeimar, Das Haus am Burgplatz, Weimar, 30.1-5.2.2003
- "Poésie 2003" (A.J. Chaton), Montpellier 13.3 e Besançon, 15.3.2003
- "L'occhio, l'orecchio, la lingua: la poesia italiana contemporanea tra segno e suono", Liceo Artistico, Treviso, 10.2.2003
- "Living Theatre, labirinti dell'immaginazione", Castel Sant'Elmo, Napoli, 21.7.2003

Nota biografica

Arrigo Lora-Totino, nato nel 1928 a Torino ove risiede. Nel 1959 fonda con amici "antipiugù", rivista di letteratura sperimentale, che dirige per quattro anni complessivi sino al 1966. In quell'anno fonda e dirige "Modulo", rivista di cultura contemporanea, il cui primo numero cura come antologia internazionale di poesia concreta (Genova, 1966). Col musicista Enore Zaffiri e il pittore Sandro de Alexandris fonda nel 1964 lo "Studio di informazione estetica" per ricerche di interrelazione fra poesia visuale e sonora, plastica e musica elettronica e per la diffusione delle tendenze costruttiviste. Nel 1966 cura l'esposizione di poesia visuale presso la Facoltà di Architettura di Torino (confer: "Il Compasso" n° 1, ottobre 1966, Torino). Nel 1969 cura con Dietrich Mahlow l'esposizione di poesia concreta a Ca' Giustinian, nell'ambito della Biennale di Venezia (settembre-ottobre 1969). Nel 1978 pubblica per conto della casa discografica Cramps Records di Milano, "Futura, poesia sonora", antologia in 7 dischi LP, con presentazione storico-critica dal Futurismo agli eventi contemporanei. Dal 1974 elabora ed intraprende una serie di performances di "Poesia Ginnica" e di "Poesia Liquida" e dal 1976 pure una serie di mimodeclamazioni di testi dell'avanguardia storica, dal Futurismo allo 'zaum russo, al Dadaismo, Espressionismo, Surrealismo, Lettrismo e Concretismo, serie giunta sinora a circa 250 performances. E sempre nel 1980 gira con l'attrice-mimo Valeria Magli il video "Poesia Sonora", regia di Maurizio Cascavilla, messo in onda nella rubrica "Nero su Bianco" su II rete RAI-TV. Nel 1980 cura per la rete II RAI la serie "Il colpo di glottide" in 13 puntate sulla poesia sonora. Nel 1978 crea lo spettacolo "Futura", regia di Lorenzo Vitalone, con l'attrice-mimo Valeria Magli: numerose performances in Italia e all'estero. Nel 1986 con Sergio Cena crea lo spettacolo "Trilluci di scena" (Riva del Garda, Teatro Esposizioni, 5.7.86 e Teatro Zandonai, Rovereto, novembre 1986. Numerose pubblicazioni di poesia sonora e concreta.

Arrigo Lora-Totino, born 1928 Torino (Italy), where he lives.

Founder and director of "antipiugù", review of experimental poetry (4 issues from 1959 to 1966). Director of "Modulo", review of contemporary culture: the first issue was an international anthology of concrete poetry (Genova 1966). With Enore Zaffiri and Sandro de Alexandris founded the "studio di informazione estetica" (Torino 1964) for interaction between many artistic forms: visual and sound poetry, electronic music and plastic art. In this studio he organized many exhibitions of constructive art. In 1966 he was the organizer of visual poetry section of art near Faculty of Architecture of Torino (see: "Il Compasso" issue n° 1, 1966). In 1969, with Dietrich Mahlow, he was the curator of the concrete poetry exhibition at Venice Biennale (Ca' Giustinian, september-october 1969).

Lora-Totino sound poems were broadcasted from many radio in Europe, and his works are present in many sound poetry records in the world. Lora-Totino was the curator of the first critical and historical anthology of sound poetry, "Futura, poesia sonora" (Cramps Records, Milano 1978): seven records LP with historical essay in two languages, Italian and English.

Lora-Totino visual poems were published by many international anthologies. Number 250 performances of Sound and Liquid and Athletic poetry in Italy, France, Sweden, Canada, German, Hollan, Spanish, England, Mexico. Many publications of visual poetry from 1967 and object-books.

See, also:

Pierre Garnier, "Spatialisme et poésie concrète", Gallimard, Paris 1968
Adriano Spatola, "Verso la poesia totale", Rumma, Salerno 1969
Henri Chopin, "Poésie sonore internationale", J.M. Place, Paris 1979



P a s q u a l e F a m e l i

IL CORPO RISONANTE

Vocalità e gestualità nel Novecento

C a m p a n o t t o E d i t o r e

3.7. IL REVIVAL FUTURISTA DI ARRIGO LORA TOTINO

Se la ricerca poetica di Rotella si profila come una giunzione di elementi futuristi e lettristi, la proteiforme attività del torinese Arrigo Lora Totino (1928) è invece nettamente sbilanciata su un puntuale e coerente recupero del Futurismo italiano in tutte le sue sfaccettature. Il suo esordio "sonoro" avviene nel 1966 con i *Fonemi*, incisioni frasali frammentate, spezzettate in unità minime attraverso un generatore a impulsi, vicine alle operazioni concrete di certo fonetismo mitteleuropeo: nel brano *L'esperienza*, una frase priva di nessi sintattici viene ripetuta ed esposta a una graduale corrosione che ne lascia solo detriti minimi, esattamente come in *Prosa* dove una regolare ripetizione di parole si risolve in una loro progressiva e inesorabile deflagrazione. L'interesse per la ritmicità fonetica si rileva anche nelle successive *Audiotecture*, basate su partiture di un geometrismo neo-costruttivista realizzate con elementi grammaticali minimi (pronomi, avverbi, congiunzioni) e interpretate come affastellamenti simultaneisti a densità variabile. Il registro delle soluzioni totiniane conosce in breve un'ampia variegatura che lo conduce verso un'eclettica condensazione di più soluzioni (analogia, onomatopea, fonetismo, *flatus vocis*, etc.), coerentemente con il clima più colorito, ironico e disinvolto che sarà tipico della poesia sonora italiana da quegli anni in avanti. Tra il 1972 e il 1974 Lora Totino avvia una ricerca sulle variazioni tonali, intese quali inflessioni melodiche naturali del parlato: in *Lo stato sono io* e in *Essere o non essere* il lavoro sulle variazioni tonali si coniuga al gioco della permutazione mentre in *Intonazione Cromatica*, più registrazioni delle stesse frasi, debitrice dell'analogia marinettiana e pronunciate in toni ogni volta diversi, sono organizzate in sfasate sovrapposizioni con interessanti inserti onomatopeici. In *Se sì* come in *Isso Abbasso* le allitterazioni vengono sottoposte a dilatazioni e accorciamenti, come in riproduzioni velocizzate o rallentate di un nastro, mentre in *Toccata in A*, la vocale del titolo viene pronunciata secondo tutte quelle varianti tonali che la caratterizzano come interiezione, in un susseguirsi di tutti i possibili atteggiamenti emotivi che il parlante può esprimere pronunciandola: rabbia, stupore, angoscia, terrore, felicità. La variazione tonale caratterizza anche la curiosa *Poesia tra parentesi* dove l'articolazione cede però il posto all'onomatopea e al rumore buccale. Tutti questi brani, a differenza dei precedenti, producono un effetto comico che conquisterà sempre più un ruolo centrale nella poetica dell'artista torinese e contengono elementi tipici della ricerca poetica futurista, ora riabilitati in una nuova chiave espressiva. L'attenzione per le Avanguardie storiche, e in particolare per il Futurismo italiano, porta inoltre Lora Totino a comprendere come la disgregazione del linguaggio ordinario possa compiersi non solo attraverso la tecnologia elettronica, ma anche attraverso mezzi rudimentali, valorizzando oltretutto la sua presenza fisica, la flagranza della sua azione in tempo reale. *La declamazione dinamica e sinottica* marinettiana diventa per l'artista torinese un'irrinunciabile e preziosa fonte teorica cui si possono ricondurre due tra le più importanti invenzioni performative di Lora Totino. La prima è quella della *Poesia Liquida*³⁰ (1968): ricorrendo all'uso di un bizzarro corno metallico pieno d'acqua

noto come Idromegafono³¹, Lora Totino trasforma le parole in informi gorgoglii (non sfuggiti a Russolo³², che infatti li classificava nella terza *famiglia di rumori* dell'orchestra futurista), assecondando così l'ammonizione marinettiana di "liquefare" la voce:

vverbo liquido
 testo pesce
 pesc pesc
 pesco parole d'acqua
 parole d'olio petrolio aglio
 grasso grosso
 gorgoglio
 nuoto
 galleggio
 sguazzo
 mm'immergo
 giù
 mai
 più
 spazio azzurro
 verde
 scuro
 fondo
 sssssssssssù

Le onde sonore attraversano il corno metallico e vengono filtrate dall'acqua; le parole "affogano", si inabissano, e la loro articolazione si disperde in gorgheggi indefiniti.

La seconda invenzione è quella della *Poesia Ginnica* (1974), pratica performativa in cui la retorica del gesto amplifica il valore semantico della parola per poi sovvertirlo secondo rovesciamenti ironici e giocosi, nel pieno spirito della provocazione futurista. Dal nutrito repertorio dei brevissimi e divertenti sketch ginnici si possono riportare come esempi *Monumento in piazza*, dove la sillabazione della parola "monumento" viene associata a un alternarsi di pose ieratiche e pose intimidite, per concludersi con un ridicolizzante crollo del "monumento" sulla parola "monotonia", oppure *Gloria*, dove un crescendo della voce accompagna un gesto di celebrazione e innalzamento, posizione dalla quale il poeta-performer si accascia fingendo un'improvvisa tristezza per cui la "a" finale della tanto decantata "gloria" si trasforma in un lamento di dolore, o ancora *Rito prurito*, in cui la declamazione di una stucchevole ode d'amore si accompagna a una sempre crescente e disturbante necessità di grattarsi. Le mimodeclamazioni totiniane, protese sempre più verso uno spiccato uso dell'analogia e dell'onomatopea giocate attraverso una gestualità ironica e scattante, mostrano inoltre una particolare vicinanza alle soluzioni voco-performative di Giacomo Balla, con cui il performer condivide, del resto, la città natale. Ne sono esempi lampanti *Dialogo tra due extraterrestri*, dove due ipotetici alieni con-

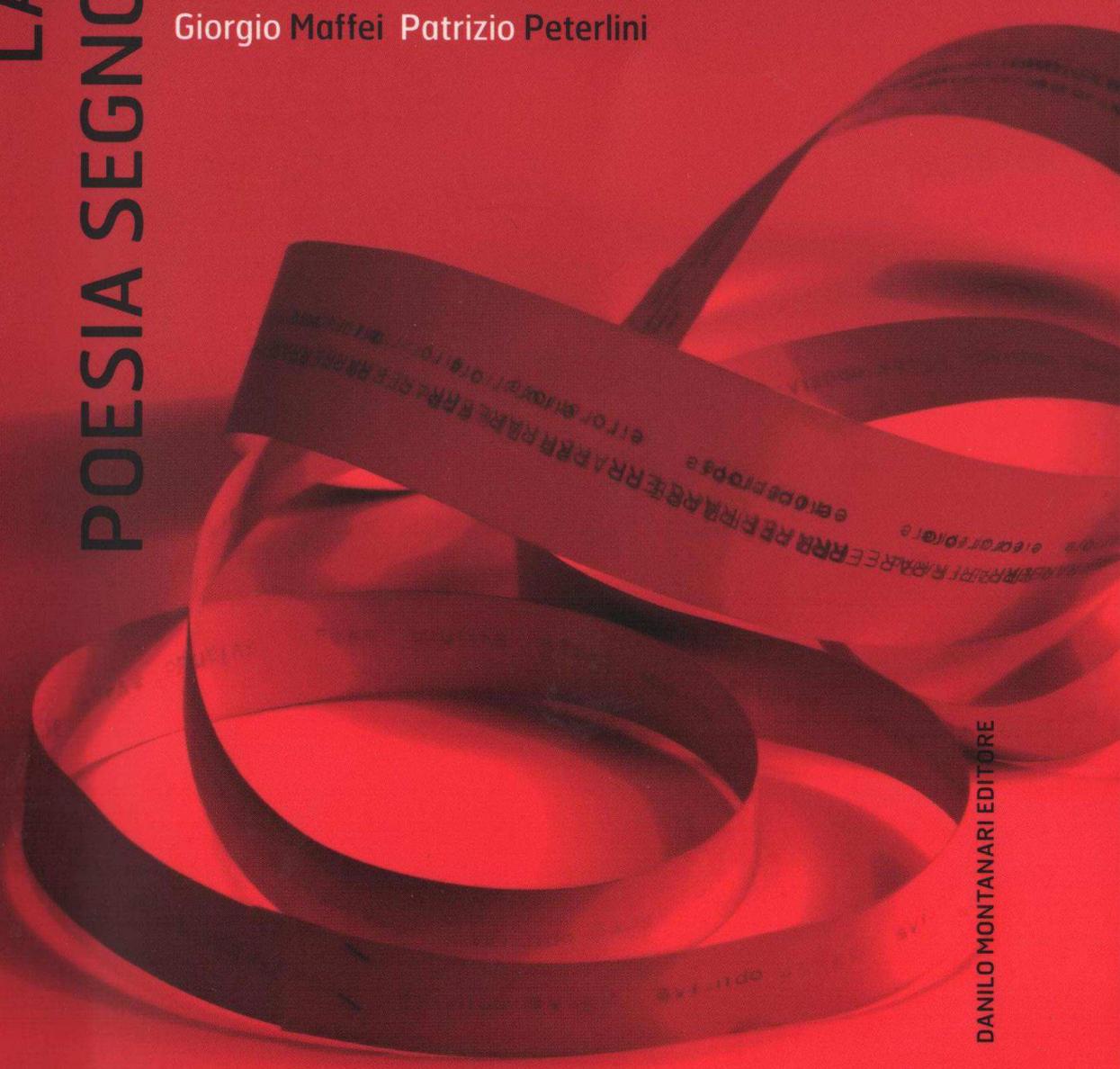
versano a colpi di gargarismi, pernacchie, starnuti e colpi di tosse (quasi una rivisitazione voco-rumoristica del *Dialogo tra due critici sudanesi intorno al Futurismo* dello stesso Balla), oppure *Il critico*, parodia dell'intellettuale che formula incomprensibili elucubrazioni sull'arte, o ancora le sintesi sonoro-paesaggistiche di *Padania*, *Dune* e *Foresta*, in cui l'allitterazione e la paronomasia favoriscono l'organizzazione ritmica delle parole.

La ricerca gestuale totiniana conosce anche una breve ma interessante deriva musicale con la formazione del Concerto Prosodico e con la realizzazione della *Sinfonia in quattro materie* (1976), opera suddivisa in sette movimenti caratterizzati dall'uso musicale di oggetti e materiali comuni, sempre secondo i precetti dinamico-sinottici marinettiani: percussioni di oggetti metallici su vetro come molle, tubi, martelli, coltelli, rumori di sassolini, sfregamenti su legno, sordi battuti di tamburo, ma anche fonazioni astratte di stampo primitivista e ritmi percussivi di consonanti occlusive, per una performance globalizzante di puro rumorismo mondano. La poliedrica e costante attività di Lora Totino si protenderà sempre più al recupero del Futurismo italiano non solo nelle sue forme verbo-visuali e sonore, ma anche in quelle plastiche, fotodinamiche, poli-materiche e persino culinarie³³, poste però sempre in un vivificante rapporto con la parola che le irrorà di un nuovo ed espanso valore poetico.

LA PAROLA COME
POESIA SEGNO SUONO GESTO
1962 1982

ARRIGO LORA TOTINO

Giorgio Maffei Patrizio Peterlini



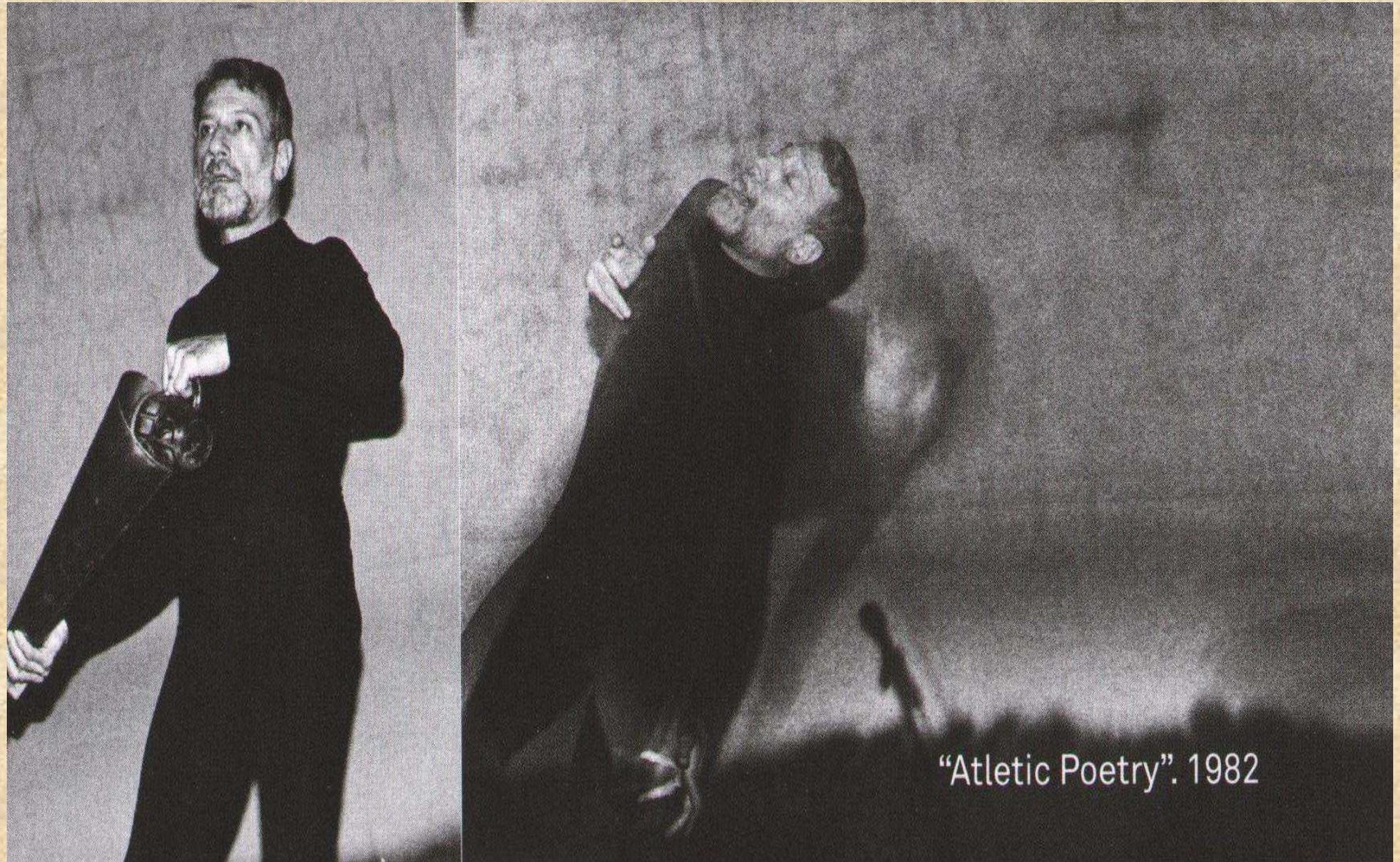
DANILO MONTANARI EDITORE

▲ “Dinamiche simultanee per ironie interattive” di Giovanni Fontana

Dando alle stampe “La voce in movimento” (lavoro che delinea i differenti percorsi della voce nella sperimentazione poetica del Novecento) non ebbi alcuna esitazione nella scelta della copertina. Quello spazio spettava, di fatto e di diritto, ad Arrigo Lora Totino. Gli spettava per il ruolo fondamentale svolto nell’ambito della ricerca verbo-sonora italiana e internazionale, per il significato del suo lavoro teorico e creativo, per le sue decise convinzioni circa la necessità di porre in stretta relazione, sul piano poetico, i differenti ambiti disciplinari. Arrigo è stato tra i primi, quando a Torino lo “Studio di Informazione Estetica” ancora non era nato, ad impegnarsi in ricerche sulle interrelazioni tra poesia visuale e fonica, tra linguaggi plastico-figurali e movimento. Non ha mai smesso di muoversi tra parola, suono e immagine, vocalità, corporeità, gestualità, perlustrando ogni territorio con estrema curiosità, verificandone i livelli di comunicazione sul piano sinestetico e dimostrandone in pratica tutta l’efficacia sul piano performativo. Ha sperimentato incessantemente le più disparate tecniche compositive, passando dalla poesia concreta alla poesia sonora, smontando parole o ricucendo fonemi, inventando fonie e polifonie, prosodie e cromofonemi, progettando verbotette, escogitando scenari di poesia ginnica, mimodeclamazioni e mimogrammi, a forza di colpi di glottide e colpi di reni, sperimentando concerti bruitisti, poesia e musica liquida e, addirittura, confezionando “pappapoemi” per i palati eccentrici. I suoi procedimenti poetici sono stati sempre caratterizzati dall’estrema libertà. Ha utilizzato la geometria in chiave sintattica e individuato nuovi spazi acustici attraverso le tecniche di montaggio, in analogia con quanto avveniva nelle arti visive (collage e décollage); ma ciò che ha caratterizzato particolarmente la sua attività poetica è stato il linguaggio del corpo, la gestualità, che, pur nella tradizione dell’avanguardia, egli ha sempre amato collegare alle atmosfere del cabaret sperimentale, dove il principio dell’ironia era una costante irriducibile, ribadendo, però, che la mimodeclamazione costituiva uno degli aspetti essenziali della performance sonora: dimensione, questa, alla quale non ha mai smesso di connettere i suoi testi lineari, che, da studioso della poesia giocosa e, in particolare, del barocco, arricchisce di allitterazioni e di assonanze, per poi lanciaarli nello spazio acustico, cimentandosi spesso con effetti di contrappunto ottenuti organizzando la melodia del parlato su differenti piani spazio-temporali. Il gioco delle stratificazioni sonore avviene tramite la regolazione dei ritmi, dei timbri, dei volumi, dei registri e delle cadenze recitative, perfino attraverso l’uso di lingue diverse, sia su nastro, sia dal vivo, in concerto con gruppi “polifonici”. Era il 1976 quando crea le sue “fotodinamiche simultanee”, riaprendo in chiave poetica, dopo sessantacinque lunghi anni, il discorso introdotto nel 1911 da Anton Giulio Bragaglia con il suo “Fotodinamismo futurista”. Arrigo risollecita l’attenzione sul complesso rapporto corpo/spazio/movimento; riassume in un unico nodo le relazioni che intercorrono tra il dinamismo del corpo nello spazio e la loro rappresentazione bidimensionale, ma anche tra la costruzione scenica dell’immagine e il suo ritmo, il senso del gesto e la sua teatralità; tra l’elemento narrativo e la sua scansione temporale; tra l’interattività delle componenti dell’opera e la loro resa sul piano

poetico. Ma c'è di più, perché tutta la problematica bragagliana, imperniata sul movimentismo e sulla traiettoria, intesa come “sintesi di movimento” e come “spirito del gesto”, sull’“essenza del moto” e sulla “significazione del tempo”, esaltata da una condizione nuova di “ultrasensibilità”, qui viene mutuata a fini poetici in un’ottica intercodificata. Del resto lo stesso Bragaglia aveva scritto: “[...] abbiamo cento voci in noi e cento visioni ‘ottiche cerebrali e sentimentali’, che si mescolano, si compenetrano, si unificano con quella reale dell’attimo presente”. Arrigo provvede ad asservire il gioco fotodinamico all’esigenza di far scattare molle intermediali, in funzione del collegamento con i dati verbali, che egli inserisce in basso a mo’ di didascalia, ma che sollecitano, invece, l’attenzione sul parallelismo delle progressioni metamorfiche dell’immagine e della parola stessa, che si sostengono reciprocamente in una sorta di traslazione significativa che riassume tutto il senso dell’opera. Si tratta di un modo di collegare dinamicamente parola e immagine scegliendo di affidarsi all’attraversamento mediatico: performance gestuale, fotografia, scrittura verbo-visuale: un processo costruttivo che riassume e fonde tempi e modi, corpi e luoghi in una teoria di azioni che slittano l’una sull’altra in un “divertissement” che si fonda sull’ironia delle correlazioni. Ciò risulta evidente sul piano dell’immagine per gli effetti vibranti delle compenetrazioni e delle trasparenze; ma con altrettanta evidenza si manifesta sul piano verbale per i giochi allitterativi che rilanciano in primo piano il ruolo di una sonorità tipograficamente compressa, esaltandone gli effetti in un contrappunto amplificato sinesteticamente da oscillazioni e fremiti figurali. Un lavoro, dunque, che sintetizza magistralmente tutti i livelli del suo gesto creativo, ma che nello stesso tempo si fa emblema delle ricerche poetiche intermediali del secondo Novecento. Quella copertina doveva essere sua.

Luglio 2015



"Athletic Poetry". 1982

▲ “Arrigo Lora Totino, maestro e amico. (Il suo insegnamento e la sua poetica)” di Giuliano Zosi

Comunemente si può pensare che un musicista che collabora con un poeta, possa essere visto come qualcosa di abbastanza casuale, e nel caso mio, è facile pensarlo dal momento che ho avuto, nella mia vita di musicista e poeta sonoro, relazioni artistiche con quasi cento poeti. Ma nel caso specifico del mio incontro con Arrigo Lora Totino, tengo a precisare che non si è mai trattato di una collaborazione dettata dal momento o da marginali intenti, ma da un forte impegno a relazionarmi intellettualmente con il suo livello di originalità lasciandomi influenzare passo passo nel mio emergere, da compositore di musica a poeta sonoro. Il fatto è che Totino era divenuto l'uomo primariamente stimolante del mio ingresso nella disciplina poetico-sonora, maestro, e spesso compagno, nelle scorribande poetiche nei teatri e gallerie italiane. In taluni casi egli si sentiva attratto dalla materia musicale di cui era curioso e profondo conoscitore, e questo fatto certamente lo attirava verso di me. Ed io, ero ben felice di vivere questa collaborazione affettuosa, perché, da sempre, in quanto compositore, mi trovavo a vivere e sperimentare la poesia sonora, campo che sentivo appartenermi per indole, non da poeta ma da musicista. Riconoscevo nell'estroso poeta, gli intenti costruttivi che mi affascinavano, l'acuto critico, la libertà e fantasia creativa, la precisione comportamentale, la capacità operativa di rendere razionale l'irrazionale. In altre parole Arrigo Lora Totino fu il mio unico maestro nella pratica della poesia sonora, e colui che, più di ogni altro, mi incoraggiò non solo ad eseguirla ma anche a produrla.

Durante una performance da me effettuata al Teatro Out-off di Milano, per la Rassegna "Dada ieri e Dada oggi" il 6-7 Maggio 1979, ebbi il piacere di conoscere il poeta, sopraggiunto in quel teatro accompagnato dal compianto Gianni Sassi. Totino si mostrò molto interessato al programma del concerto, alla fine venne nel camerino e mi chiese se, oltre ad essere musicista, fossi anche poeta sonoro. Una domanda che mi sorprese non poco! Allora sapevo della poesia sonora solo per informazione, in quanto ero unico esecutore italiano della "Ursonate" (1923-33) di Kurt Schwitters; decisi pertanto di andare a trovarlo a Torino per saperne di più. Una volta nella sua abitazione Totino fu generosissimo di esemplificazioni e ne fui fortemente preso ed emozionato. Dalla sua viva voce egli elargiva una gamma di suoni davvero inusitati e una pratica straordinaria nell'eseguire le opere di Ball, Schwitters, Hausmann per non parlare dei futuristi italiani, e il suo modo di mostrare le sue doti erano invero un incoraggiamento ad entrare in prima persona nel suo campo. Tornato a Milano, immediatamente mi misi al lavoro e scrissi la mia prima opera di poesia sonora, il "Phonos 1" del 1980. Dopo la prima esecuzione del poema, Totino mi prese sotto la sua ala, ero il suo allievo. Mi fu sempre accanto nelle mie ricerche con ogni sorta di consiglio e di stimolo. Sempre in quel fatidico anno, il poeta aveva scritto il "Poema in A", che trattasi di una partiturizzazione in tre tempi a guisa di composizione musicale, da lui realizzata, appositamente per la mia voce, sopra un precedente canovaccio per un'improvvisazione su di un unico materiale fonetico, la lettera 'a', articolata in tutte le sue modulazioni caratteriali ed emotive. La struttura fonetica incentrata su la lettera 'a' era però sostituibile, secondo l'autore, con ulteriori realizzazioni, con altre vocali dell'alfabeto (e-o, ecc.): In ciascun tempo, la vocale veniva, per così dire teatralizzata, accentuando nella recitazione, il suo contenuto semantico; perché di espressioni semantiche qui si parla; affidando ad ogni gestualità vocale della lettera precisi significati. Dunque la scrittura poetica poteva entrare in un meccanismo temporale e produrre delle varianti: cosa che non avevo notato nei testi di altri

poeti sonori (Spatola, Pasotelli, ecc.). Così Totino mi trasmise un'idea costruttiva che pensavo fosse solo originaria, in poesia, della famosa "Ursonate", e dimensione fondamentale nella musica. Il "Poema in A" fu da me eseguito in varie città d'Italia, di cui ricordo in particolare il mio concerto all'Auditorium del Foro italico a Roma in occasione di un Festival di Nuova Consonanza dedicata alla voce dove io e Totino facemmo un'esecuzione del suo poema a due voci, e alla Sala Collombe di Lyon (Francia) il 27 Gennaio del 1982. Da quel momento io e Arrigo pensammo insieme alla creazione del Gruppo dei poeti sonori italiani "Baobab", legato alla Rivista di Ivano Burani di Reggio Emilia, con performances in Italia, a Firenze, Roma, Milano, Nola, Moncalieri, Torino, Pescara, Montegrosso (Asti), e anche in Germania, a Monaco di Baviera in occasione del Festival "Schwitters Dead or Alive" nel marzo 1998. Come Gruppo Baobab, camminammo insieme ad altri poeti sonori e poeti lineari come Tomaso Binga, Gianni Fontana, Luigi Pasotelli, Enzo Minarelli, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, il critico e poeta Gio Ferri, il poeta Corrado Costa, ai quali si aggiunsero altri giovani valenti. Quasi tutti i poeti citati lavoravano su una linea rappresentativa che era la forma su cui nasceva l'idea poetica: la parola era catalizzatrice di un'espressione rappresentativa, mentre Gianni Fontana era particolarmente interessato all'aspetto elettroacustico. L'unico che operava, in un certo senso, molto vicino al musicista, cioè dedicandosi all'esercizio dell'invenzione e della catalogazione dei suoni vocali era, Arrigo Lora Totino, la cui vera comunicazione era l'operazione in se stessa della materia, la costruzione vera e propria sulle parole e sui fonemi, partendo dalla tradizione dadaista e lettrista. Ma là dove il testo di Arrigo si accompagnava ad una rappresentazione mimica, i movimenti del corpo di Arrigo, non avevano niente di meccanico, non erano da considerarsi sul fronte geometrico del movimento futurista, semmai più vicini alla purezza poetica di Marcel Marceau, o alla fantasia caratteriale di Jaques Lecoq che diceva: "Sulla scena non basta credere e identificarsi, bisogna giocare", e quel senso del gioco o pizzico di ironia dadaista erano tipiche di Arrigo Lora Totino. Poi nelle composizioni che si basavano su pluri-montaggi registrati di suoni vocali, opere realizzate in studio, l'ironia del poeta è sempre presente, ma soprattutto, erano basate sull'essenza indiscutibile della costruzione fonetica, la ripetizione e il sovramontaggio delle parole, così come possiamo vedere nelle sue crittografie di poesia visuale. Le parole segmentandosi e incontrandosi tra loro, nel tragitto grafico, fuggono verso la comunicazione di altri significati casuali, inconsci, le parole camminano. Si rende palese, pertanto, il sogno di Klee, di rendere visibile ciò che è nascosto, sconosciuto e pur così vicino. Il poeta, dunque, pone la parola e il suo fermentare, o il suo segmentarsi in una posizione di elaborazione temporale. Il tempo diviene fondamentalmente produttore di variabili che proiettano la parola alla ricerca di altri reconditi significati: un gioco di parole porta all'intuizione del risultato di quel gioco, un'altra o più parole. Questo è un procedimento tipicamente musicale se consideriamo gli incisi tematici alle parole. Nel 1983 Arrigo Lora Totino fu mio compagno di esperienza nell'esecuzione della mia Cantata musicale "Alba linpha maledica, per due voci recitanti (io ed Arrigo), due cori, gruppo di strumenti a fiato, sintetizzatore Roland e nastro magnetico, rappresentata, l'8 Settembre, nella splendida scenografia della Piazza dei Priori, a Volterra. La scrittura poetica dei testi di un religioso volterrano medioevale, padre Panzera, un monaco fuori schemi che legava inscindibilmente la preghiera alla danza, era chiaramente, da me, annotata con una notazione di tipo musicale dove spesso le voci si muovevano come strumenti in perfetto sincrono. Totino, durante le prove e durante l'esecuzione, fu estremamente attento a operare le sue caratteristiche di poeta sonoro su tale scrittura, inserendosi con una propria oculata libertà accanto alle mie vocalità, e creando così uno scarto ritmico inaspettato. In relazione agli ingressi degli strumenti musicali, il poeta, che avrebbe potuto sentirsi intimidito dalla potenza sonora espressa dal coro e dall'orchestra, si esprimeva con la libertà esecutiva

che gli veniva dalla prassi performantica, articolando, in modo personale e alquanto dinamicamente il tessuto vocale della partitura. Il gioco riusciva bene e la piazza di Volterra era estremamente eccitata durante la rappresentazione in atto. E il tutto finì con l'arrivo degli sbandieratori volterrani, al completo, in un tripudio di frenesia e di libagioni, al grido "il vino apre la mente e noi non siamo frati!", in risposta al detto latino medioevale, presente nella cantata, "Vinum linphatum conturbat viscera fratrum". A fine della esecuzione della cantata arrivò generosamente sul palco un fiasco di quel misterioso vino, che i volterrani tengono nascosto come qualcosa di assai pregiato. In questo senso ribadisco che la mia amicizia e stima per Arrigo Lora Totino andava ben oltre il comune cammino artistico, ma navigava viepiù anche sui fatti umani, alcuni dei quali indimenticabili, come quando, per errore, lo chiusi per un giorno intero a chiave nella mia casa di Via Vasto a Milano, assieme a mia figlia, costringendoli a cercare fortuna fra i tetti; o come quando non riuscimmo che dopo una disperata ricerca a trovare la strada del luogo dove dovevamo fare la performance. Il nostro rapporto, fra il buono e il cattivo tempo umorale, si era sviluppato nella convinzione di muoverci sulla medesima linea di impostazione di ricerca, considerando soprattutto la poesia sonora un'operazione elaborativa di un testo di suoni, sia esso costituito da fonemi, sia da monemi. Totino era una bandiera di quest'idea. Di fatto anche là dove sembrava improvvisare sulla scena, il testo era assolutamente pensato e strutturato.

Intanto il Gruppo di poeti sonori italiani, Baobab, si era fatto conoscere nazionalmente e fu presente in varie città, tra cui l'agguerritissima "Associazione Culturale Espace", Centro Universitario di Pescara, presidiato dal Prof. Gabriele, Aldo Bertozzi, che si ergeva, negli anni Novanta, a centro organizzato della sperimentazione sulla parola, con addentellati notevoli con il Lettrismo di Henry Chopin. L'invito ai loro congressi era il dialogare con i critici francesi invitati. Henry Chopin frattanto, aveva abbandonato la parola per dedicarsi al suono puro. Ma ad occhio esperto ci si poteva accorgere che anche Totino era inconsciamente attratto dal campo musicale. Continuamente mi accennava che in Mozart l'essenza del cantato, gli appariva molto simile alle intonazioni naturali del parlato. Impegno costante era servirsi della tradizione dadaista del "Simultaneismo", per mimare partiturizzazioni di tipo musicale di un tessuto esclusivo su parole dello stesso ritmo a consonanze similari, come avviene nel suo "Trio Prosodico" (1976). In altre parole Totino amava passare dall'impulso vivo dell'improvvisazione all'uso di una vera e propria partitura, che confesso, fu, per me, assai stimolante, nell'intento di trovare l'assetto grafico corretto, di una mia partitura, che Totino ebbe in grande considerazione, la "Urfuge" (1990) scritta tra me e lui, a quattro mani. Totino immaginò un vasto materiale fonetico formato di assembramenti di consonanti e vocali formati senza un senso apparentemente razionale, molto simili a dei rumori, che servì per costruire il soggetto, prettamente declamato, di una fuga vocale seicentesca a tre voci; materiale che elaborai sulla caratteristica contrappuntistica della forma storica, con tanto di esposizione tematica, divertimenti, riprese e stretti: lavoro da compositore incallito nell'articolare ed elaborare la struttura formale delle varie parti con un siffatto soggetto, vestito unicamente di rumori. In questo caso trattasi di una situazione completamente nuova e originale, in quanto, pur attingendo la libertà esecutiva ed intonativa da poema simultaneo dadaista, il tessuto si articolava immaginando piuttosto i madrigali seicenteschi di Banchieri, dove la forma intrinseca del 'fugato' era comunque sempre presente. Non nego che quest'opera influenzò fortemente futuri miei lavori degli anni 2014-15. L'esecuzione di questa singolare composizione avvenne al Parco di Pratolino, il 19 Luglio del 1987, e fu affidata, oltre che a me e Totino anche alla poetessa sonora, torinese, Carla Bertola. Il passaggio alla "Urfuge", partendo dall'esperienza di Totino nel suo "Trio Prosodico" fu legato al fatto che in quest'ultima partitura, le voci si muovono sincronicamente sulla connessione

ritmica di un tritico di parole con un altro, ma senza tener conto delle altezze intonative; mentre nella "Urfuge", oltre allo spazio temporale avevo considerato anche lo spazio delle altezze; il che fa individuare immediatamente la mia specificità di musicista. Questo fatto però aveva esaltato Totino all'idea di prendere parte all'esecuzione di una fuga musicale, con tanto di leggit per ciascun esecutore, prove a dismisura e assetto concertistico, e si arrabbiò moltissimo nell'apprendere che l'unica registrazione effettuata di quest'opera, a Parma, non era venuta particolarmente bene, e quindi non fruibile su disco. Tale esperienza prova che Totino non si accontentava di fermarsi alla scrittura prettamente grafico-poetica, ma si esaltava all'idea di prendere contatto coscientemente con una scrittura che da quella andava oltre. Io credo che Totino fu forse l'unico poeta sonoro italiano degli anni Settanta-Novanta, a porsi il problema, non solo di scrivere un poema in una veste grafica adeguata (una forma di partitura), ma anche di superare lo spazio prettamente poetico, per entrare nel campo mimico e musicale. Totino, ho detto, era, un vulcano di stimoli, specialmente davanti ad una buona e sana bottiglia. Ricordo uno strano scherzo che facevamo e che lo divertiva: farci credere sbronzi prima della recita. Totino era indubbiamente un animale da palcoscenico, lo spazio circostante, lo spazio teatrale, doveva quadrare a pieno con il suo impulso mimico; bastava poco e andava in escandescenze; la sua recitazione partiva da una forte purezza dinamica, poi esaltata dalla sua immancabile tuta nera; la gestualità estremamente dinoccolata, trasmetteva quel necessario movimento energetico che serviva da letto alla forte implicazione semantica delle sue parole: anche qui, non escludo possa essere presente un'individuazione di tipo contrappuntistico tra la sua voce e la sua gestualità. Ma il poeta preferiva discutere di linguaggio verbale. Durante i nostri giri artistici, discutemmo animatamente del 'metalinguaggio', delle 'interiezioni', dei puri suoni vocali: emissioni della voce come suoni di un nuovo e diverso linguaggio da codificare ed elaborare. Quanto all'idea di lavorare sulle interiezioni, conversazione che avvenne la prima volta in treno, ricordo che l'idea in verità, fu intuita precedentemente da altri letterati; in particolare Queneau, nei suoi mirabili "Esercizi di stile". La strada da compiere era svilupparsi dalla pura intuizione verso un'adeguata ricerca dei codici di linguaggi inusitati, sconosciuti: ciò che ancora non è annotato. Da quella conversazione nacquero i miei "Sei brevi poemi" (1996). Sono opere che mi provengono direttamente dall'insegnamento di Totino, instancabile nel cercare qualcos'altro, nel far fermentare una situazione nello stimolare ad entrare nei meandri di una ricerca che ancora risultava inafferrabile al linguaggio comune, e che partendo dalle parole si addentrava in un mondo di suoni non codificato, dove l'assetto grafico annotativo era ancora tutto da ricercare e studiare: ad esempio, tutte le intonazioni semantiche del linguaggio umano corrente su una sola vocale, formavano un primo copione teatrale, come nelle sue grafiche, tutte le combinazioni spaziali ad evoluzione di un unico segno. In tal senso il mio rapporto con Arrigo Lora Totino, l'averlo vissuto, nella prassi artistica, ma anche nella vita quotidiana, portò ad un incontro unico e insostituibile, non scevro, spesso, è vero, da litigi e scazzature fra noi, ma anche fra noi ed altri, quasi come fosse un gioco comune. Un incontro che rimane certamente un punto essenziale ed inequivocabile del percorso della mia vita di artista, e una ridda di straordinarie esperienze e ricordi, peraltro generatore di alcune mie opere musicali e fonetiche fra le più significative.

Giugno 2015



"Liquimofono a fiato". 1970

▲ “Che cosa dire...” di Maurizio Spatola

Che cosa dire in poche righe di un personaggio quale Arrigo Lora Totino, l'eccentrico e funambolico poeta visuale torinese che conosco da quasi mezzo secolo? Lo incontrai la prima volta, nel 1966, nel suo attico dove allora viveva al fondo di via Galliari a Torino, con vista sul parco del Valentino. In quell'occasione vi accompagnai mio fratello Adriano, ma in seguito ebbi modo di conoscervi protagonisti dello sperimentalismo poetico internazionale come Timm Ulrichs, Ladislav Novak, Bernard Heidsieck e molti altri. Già l'anno dopo eravamo insieme all'Incontro internazionale di poesia “Parole sui muri”, in quel di Fiumalbo sull'Appennino modenese, di cui Arrigo fu tra i protagonisti: una kermesse che si trasformò in un grande happening coinvolgente gli oltre cento giovani poeti e artisti presenti, che occuparono festosamente e provocatoriamente il piccolo paese. Dopo, scrisse qualcuno, “niente fu più come prima”: una piccola Woodstock nostrana, insomma.

In seguito Arrigo mi ha ricordato sovente i suoi esordi di pittore, fra astrattismo e informale, nell'atelier che aveva in comune con Mario Merz. L'incontro con la poesia concreta attorno al '58 fu come un colpo di fulmine: in poco tempo fondò con alcuni amici la rivista “Antipiugiù”, organizzò con Adriano Spatola e Franco Verdi le prime rassegne di poesia visuale nel Nord Italia e pubblicò l'antologia di poesia concreta “Modulo”. Intanto cresceva il suo interesse per la poesia sonora, che culminò nella realizzazione nel 1978 della storica raccolta in sette dischi “Futura”: un lavoro durato anni che riunisce brani dai precursori futuristi (anche russi) e dadaisti, ai letteristi francesi del periodo postbellico sino ai performers degli Anni 60 e 70, compresa l'inimitabile voce di quell'incredibile meteora che fu Demetrio Stratos.

Intanto proseguiva instancabile la multiforme attività di poeta visuale ed artista di Arrigo, protagonista anche sui palcoscenici dei teatri e nelle piazze, mettendo a frutto il proprio carattere estroverso e istrionico, con una originalità che lo ha condotto a partecipare ai più importanti Festival di poesia in Europa e Nord America. La sua insaziabile curiosità, spaziante dall'arte alla letteratura, dalla musica alla filosofia, dalla storia alla scienza con vari excursus nella enogastronomia (abilissimo ai fornelli), lo ha portato a elaborare, oltre a centinaia di collage e oggetti verbovisuali e a decine di poemi sonori, una serie di gags fra metafisica e satira, alcune delle quali veramente esilaranti, a volte in coppia con Sergio Cena, altro abile scomicchiatore di parole. Ricordo solo qualche titolo: “Bollito di poesia” (con danza rituale attorno a un paiolo fumante), “Après-midi d'un phon”, “Lora di Cena da Totino”, “Pappapoemi” (di sapore futurista, recitato nella Torino del mitico ristorante “Santopalato”), sino a quel capolavoro filosofico che, incrociando Cartesio ed Esistenzialismo, recita: “Cogito ergo ... (indice puntato alla tempia)...Pum!”

Luglio 2015



arrigo iora - torino **selfportrait 1976**
via caboto 35 - 10129 torino - Italia

“Selfportrait”.
Stampe fotografiche su carta a collage.
Torino, 1976