

Ricomparso negli Usa *L'Oblò* dimenticato di Adriano Spatola

Per una curiosa ma forse significativa coincidenza *L'Oblò*, il primo e finora unico romanzo di Adriano Spatola (un secondo *Achille*, forse rimasto incompiuto, giace in qualche cassetto), pubblicato nelle *Comete* Feltrinelli nel 1964, è riapparso negli Stati Uniti in versione inglese 47 anni dopo: e 47 sono gli anni che il poeta aveva al momento della morte, avvenuta nel 1988.

Del romanzo si riproduce qui il primo capitolo sia nell'originale italiano che nella traduzione americana., a cura di Beppe Cavatorta e Polly Geller. Il primo è anche autore di un'incisiva postfazione. Il libro statunitense, di 112 pagine, è una coedizione Otis Books di Los Angeles e Seismicity Editions di New York, costa 12,95 dollari e può essere ordinato presso la Small Press Distribution (e-mail: orders@spdbooks.org).

La postfazione di Cavatorta è qui riprodotta nel testo inglese, ma dello stesso autore si può leggere, in italiano, l'articolo che pubblicò su "il verri" n. 25 del maggio 2004, intitolato *Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola*, da me citato a più riprese nel breve saggio apparso un anno fa sul n. 46 di "Testuale", che si riprometteva un po' ambiziosamente di delineare la poetica di Adriano e le sue connessioni etiche e filosofiche. Per non starmi a ripetere ho ritenuto opportuno ripubblicare qui in qualità di presentazione di questo capitolo, la parte di quel testo concernente appunto *L'Oblò*:

In un suo breve saggio pubblicato nel 2004 su "il verri", Beppe Cavatorta torna a parlare dell' "iper-romanzo" dimenticato di Adriano, quell'*Oblò* che 40 anni prima aveva suscitato reazioni contrastanti nella critica, fra calorosi incoraggiamenti e aspre stroncature.

Fra i suoi detrattori si distinsero Geno Pampaloni e soprattutto Giancarlo Vigorelli, che definiva l'autore uno "scrittore svitato" con il quale "il romanzo d'avanguardia ha toccato il fondo". Consensi vennero da Angelo Guglielmi e da Giuliano Gramigna, che sulle colonne del "Corriere" plaudiva al "tentativo di purificare il romanzo dalla mercificazione cui è stato ed è sottoposto", tramite l'uso ironico del linguaggio di "giornali, fumetti, televisione, radio, film dell'orrore, strip-tease, varietà, romanzi di fantascienza e neri, discorsi politici fatti sul sagrato o nei salotti per bene."

In precedenza anche Arbasino e Sanguineti, con loro prove narrative, avevano già dato una spallata allo stile neorealista: qual era dunque la novità nella scrittura di mio fratello? A giudizio di Cavatorta "Il romanzo si presenta come una struttura fluida in cui i materiali si muovono ignari di costrizioni di carattere spazio-temporale ... La facile

assunzione di trovarsi davanti a una mera operazione di collage risulta essere più ipotetica che reale: nonostante l'idea possa apparire plausibile, viste le sperimentazioni spatoliane nella sfera poetica, ci troviamo davanti a tutt'altro tipo di manipolazione del testo.” Adriano stesso, in una intervista del 1980, nel differenziare la struttura de *L'Oblò* da quella di un testo assimilabile (*Centuria* di Giorgio Manganelli, scrittore da lui stimatissimo) parla di “stratificazione” casuale di cinquanta romanzi intersecantisi, con “ *cose insensate di tipo rabelaisiano [...] insomma un pastiche letterario molto più denso e soprattutto non voluto; un pastiche letterario quasi violento*”. Aggiunge Beppe Cavatorta: “*l'ingrediente, non esplicitamente rilevato nell'elemento paratestuale, ma che dà vita alle singole parti del romanzo, riportandole a un'unità forte, ma che ancora non consente vita facile al lettore, è quel surrealismo a cui il primo Spatola si richiama continuamente ...*”

Al di là delle analisi filologiche e sui tecnicismi linguistici, il romanzo ripropone tematiche profondamente etiche, cui fa evidente riferimento la frase di Robert Musil posta in esergo: “*idealità e morale sono i mezzi migliori per colmare il gran buco che si chiama anima*”. Non a caso, a mio parere, Ulrich (il protagonista de *L'uomo senza qualità*) e Kowalski (l'adulto tornato adolescente del *Ferdydurke* di Witold Gombrowicz) osservano il mondo, lo scorrere degli avvenimenti e delle ideologie con lo stesso occhio a un tempo disincantato e angosciato del Guglielmo protagonista de *L'Oblò*. E Adriano aveva tratto forte ispirazione anche da questi due scrittori.

I temi etici in questione erano legati anche agli eventi storici politici e sociali dell'epoca, con le loro connessioni alla rapida e apparentemente incontrollata evoluzione scientifica. Adriano aveva già mandato evidenti segnali dei suoi dubbi, non di rado angosciosi, con poesie come *Una gita Spoon River* e *Alamogordo 1945* e anche in seguito insisterà su questo nodo per lui cruciale, in testi come *Sterilità in metamorfosi*, *L'Ebreo Negro* e *Il boomerang*. Ancora oggi trovo inquietanti queste parole, a pag. 139 de *L'Oblò*: “*E Fermi svenne due volte. Apocalisse, che strano pensiero in questa giornata di sole. Perché dovremmo avere paura? L'unica mia paura è di essere un profeta veritiero. E un tormento scrivere a macchina: la macchina da scrivere trema: tremano le mani: tremano i tasti su cui le mani battono con quattro tre due cinque tre quattro dita contemporaneamente: trema l'immacolato foglio che il sussultare della lampada copre di rapidissime ombre: tremano i vetri della serrata finestra. Perché dovremmo avere paura? Nel buio Guglielmo balbettava: 'In tutto questo c'è una cosa pienamente valida: l'unica mia paura è di essere un profeta veritiero. E se tremo tremo perché la terra mi trasmette il suo tremito'*”

Maurizio Spatola

Spatola L'Oblò

Le Comete 36

uno scrittore giovanissimo

un romanzo **Nuovo divertente**

tra *la tecnica* *d'assemblage*

e il **romanzo pop**

la *FANTASCIENZA*

dell'attualità

l'automatismo

dei **MASS**-media,

dalla **BIBBIA** in dispense

alla **dello strip**-tease

romanzo

eltrinelli

A mio fratello

Maurizio

questo obolo con
un buco nel mezzo

Adriano

Adriano Spatola

L'oblò

Feltrinelli Editore Milano



romanzo

RIASSUNTO DELLE PUNTATE PRECEDENTI

Sua madre stava facendo i conti della spesa, seduta sulla sedia, tenendo il gomito destro appoggiato al tavolo (matita tra i capelli), ripetendo le dodici cifre. Dall'alto verso il basso, dal basso verso l'alto: Totale. Dal basso verso l'alto, dall'alto verso il basso: Totale. Quando sfasciarono la porta ed entrarono. Sua madre l'uccisero lí e lui ancora non era nato. Suo padre poi l'attesero a lungo, prima che rientrasse: e lo uccisero in ritardo. Ma lui non era ancora nato.

Suo padre lavorava in quei tempi alla monta, dietro il cimitero vecchio, nel posto dove adesso passa la ferrovia, a un chilometro da dove adesso c'è il casello. E la figlia del custode ci stava, soprattutto durante gli allarmi, che allora spegnevano tutte le luci e suo padre correva a tener calmo il toro, mentre loro due badavano alle vacche.

Una notte piú fonda, durante un allarme piú lungo, Guglielmo-padre sbagliò buco. Suo figlio nacque dall'accoppiamento di un uomo e di una vacca. E nacque che la guerra era appena finita, nella confusione di quei giorni, per puro caso evitando uno statico destino in formalina. "Monstrum," gli dicevano i compagni per burlarlo.

Sua madre stava attraversando la strada correndo per non perdere il tram, quando la misero sotto. E lui non era ancora nato. E suo padre, allora guardiano di oche, fu fecondato da un corvo e depose un uovo contraffatto e deforme che un rospo covò. Dall'uovo, in primavera, dentro il fango del fosso fiorito, nacque Guglielmo, durante l'altra guerra, in tempo per vedere Caporetto. Palmipede, fu scartato, evitando così la difesa del Piave. E faceva i suoi bisogni accovacciandosi come le donne, ma schizzandoli all'indietro, in sospensione.

"Sono nato anch'io," racconta di sé. "Ho dovuto imparare a leggere e a scrivere praticamente da solo. Sono cresciuto solo, ribelle, solitario, sentimentale, introverso. Mio padre si rovinò con l'alcool, come mio nonno e come tutti i miei avi e discendenti. Per me, i precoci legami con le donne, gli amici, l'arte."

Nacque il nostro in una soffitta del XVIII secolo, buia e bassa, senza finestre, murata durante un restauro messo in atto per il provvidenziale inter-

vento della Soprintendenza. Là si formò a lume di candela, cibandosi di topi e tortorelle, avendo come unici compagni la letteratura e i ragni. Salvato dalla polvere e dall'abbandono mercé l'interessamento di un intenditore-antiquario, collezionista di statue di marmo, lo ritroviamo alcuni anni dopo esposto nella cantina di un carissimo ex compagno di studi. Di lui si sa poco o nulla: opera di scuola, certamente.

"Figlio di puttana," si lamenta. "Figlio di puttana, mi definiscono. Ma opera di scuola significa ben altro."

Suo padre allora faceva di mestiere l'invertito. E a sua madre piacevano le automobili, aveva una vera passione per le automobili. Fin da piccola. "Finirai per sposare un automobile e mettere al mondo un motoscooter," le diceva sempre sua madre (allora, automobile era ancora maschile, e si scriveva un automobile senza apostrofo). Degenerata in vizio, la passione fece sí che a centosessanta all'ora sua madre si facesse fecondare da un camion che sorpassava. E Guglielmo nacque così, casualmente, sul margine dell'autostrada, accanto alla parte destra della faccia sorridente di sua madre, avendo come levatrici gli agenti della stradale che prendevano le misure del disastro. E apparve il giorno seguente sul *Corriere della Sera* un pezzo intitolato

DALLA MORTE LA VITA

Sulle rovine un fiore rinasce nel sole

con fotografia. Battezzato con la benzina, Guglielmo si diede fuoco in piazza, per protesta contro la società, rimanendo orribilmente ustionato.

Quando nacque Guglielmo, i tempi non erano maturi. Precursore e innovatore, geniale inventore, Guglielmo patì in più di una occasione la fame, benché gli amici non l'abbiano mai abbandonato. Giocatore accanito, magnaccia, contrabbandiere, ladro: così lo insultavano i suoi peggiori nemici. Mangiava dove lo invitavano a pranzo, frequentando tutti gli ambienti.

Guglielmo nacque dall'incrocio tra un samoiedo e un pastore belga, in un'isola del mar morto. I rotoli recentemente ritrovati e tuttora in fase di trascrizione sembrano darne notizia. Si fece monaco per isolarsi dal mondo, ma i pochi intimi potevano vederlo scendere in guzzi tutti i lunedì a far provviste al villaggio, dove partecipava alle grandi manovre insieme ai profeti del deserto. Impalato a Costantinopoli, si vendicò facendosi stilita e scopando giù gli escrementi quando la folla era trabocchevole e pigiata.

Di Guglielmo, si sa soltanto che a guardarlo ci si rompe le pietre e che il suo sguardo brucia i pascoli.

Suo padre era certamente un demone in forma

di capra e sua madre una formica. Passò l'infanzia in un formicaio, aggrappato con gli occhi al suo buco del muro, che era il pertugio visibile in verticale dal fondo oscuro del pozzo, pertugio dal quale non gli era permesso di uscire sino alla maggiore età. E sua madre, per una disfunzione, ricreatasi sotto forma di lombrico venne da lui stesso smantellata nella sua prima spedizione di caccia. La si vedeva lunga e bianchiccia fremere le cuoia in spasimi sempre più tranquilli, sotto i duri colpi dei soldati comandati da suo figlio. La legge della natura non permetteva deroghe, scappatoie o appelli. Con le lacrime agli occhi, si accaniva Guglielmo sulla carcassa e fino alla fine dei suoi ultimi giorni non sopportò il ricordo.

Era Guglielmo ed è (se vive ancora) un corpo composto e vivente per forza unica d'adesione delle lettere che compongono il suo nome. Da dove si vede l'impossibilità di definirlo una volta per tutte e il suo tramutarsi di parola in parola. Non conosco nessun cane più affezionato di Guglielmo.

Il meno che si possa dire della nascita di Guglielmo è che non si trattò di un avvenimento occasionale, ma del raggiungimento di un obiettivo ben chiaro nella sua mente fin dalla formazione della morula.

"Si trattava," racconta, "si trattava, sí, di dover nascere. Mia madre m'aveva concepito senza aver

le idee chiare sul mio destino e tre aborti che sventai abilmente testimoniano della sua diffidenza. Non dico che si stesse male, là dentro. Per esser caldo, era caldo: un po' umido, magari. E mangiare in abbondanza. Sapevo bene che, fuori, la vita non sarebbe stata altrettanto facile. Ma dovevo decidermi, uscire, spezzare l'incantesimo e guardare in faccia la realtà. Non potevo proprio rischiare un quarto intervento, non si ha sempre fortuna, in queste cose."

Come diceva Guglielmo, che diceva: "Si trattava di dover nascere. Dal fondo del pozzo, appeso come una scimmia per i piedi, vedevo sotto di me il buco del muro. Il mondo scorreva come attraverso una lente d'ingrandimento, i suoi rumori sconnessi e non interpretabili si facevano oggetti e parole soltanto se visti in controluce attraverso la mia pergamena."

"Il gran giorno," racconta, "il gran giorno venne quasi inaspettato. Ero pronto da tempo, stavo all'erta. Ma, si sa, si crede d'aver previsto tutto e poi magari si nasce in tassí o in autobus o in treno. Viaggiando, è scomodo."

Come diceva Guglielmo, che diceva: "Aprii il portello, tagliai il cordone, unii i piedi, strinsi i denti e mi lanciai nel vuoto. La vidi allontanarsi nel cielo buio, sopra di me, verso nord, con le sue luci di posizione accese."

Era nato anche Guglielmo, dunque.

Guglielmo nacque dal mare — "come Venere," ama vantarsi. Nacque in un giorno d'agosto a Riccione, riviera adriatica (e poteva nascere sull'altra sponda, paese socialista). Apparve come un gatto bagnato tra i flutti a una cinquantina di metri dalla riva. Vedevo come in un miraggio la spiaggia popolata, le figurine di quelli che andavano e venivano o stavano immobili sotto il sole, la schiera ordinata e multicolore dei cappelloni con il manico, i profili luminosi dei grattacieli, le vele bianche alle sue spalle. Piangeva quasi, di gioia.

Naufrago d'un altro pianeta, era caduto lí dal nulla, materializzandosi al contatto duro dell'elemento acqua. Pesce avvolto in carta oleata, gambero rosso in salsa azzurra e verde, fetta di salame sul bordo di un piatto unto: veniva dunque al mondo cosí, sconvolto nelle linee essenziali del suo parallelismo naturale originario. Privo di braccia e di gambe, avvelenato dall'acqua marcia e fetida, canale in via di putrefazione. Bacillo di Eberth, acaro della scabbia, bacillo di Nicolaier.

I protagonisti di questo romanzo, quelli che si dividono la responsabilità di tenere il passo con gli sviluppi imprevedibili (fuori del principio di causalità) di una storia che, riproducendosi per partenogenesi, ruota vorticosamente su se stessa e tende, per una specie di forza centrifuga, a proiettarli nel limbo delle apparizioni non concrete; i protagonisti di questa commedia (spezzettata in decine e decine di scene) sono fondamentalmente tre: l'io narrante, Guglielmo (il suo alter ego) e il dott. Pietro. Manca, si direbbe, il quarto punto cardinale, l'autore. E infatti *L'oblò* è una carta geografica priva di uno dei lati, cosicché da una falla che si apre nella diga dell'ordinata rete di meridiani e paralleli (una rete, fra l'altro, che imprigiona il mondo) fuoriescono violentemente i materiali eterogenei che il fiume della storia ha raccolto e ingerito durante il suo corso.

Questi materiali fagocitati e risputati sono i contenuti dei *mass-media* che riflettono i sistemi di valore esistenti nella società nella quale hanno luogo, di modo che, con l'ostinazione cieca della macchina che messa in moto ripete all'infinito la serie dei medesimi gesti, i valori che la società esalta (o condanna, o tollera, o crea come bisogni artificiali) sono coinvolti in questa lotta dei personaggi tra loro per il dominio della storia (per la sua comprensione). Le pagine dedicate alla descrizione particolareggiata degli strip-tease, ad esempio, riflettono consciamente una realtà esteriore (meccanica, appunto) ma profondamente simbolica, di gesti: perché nei *mass-media* al livellamento dell'espressione corrisponde un livellamento macroscopico dei contenuti in quanto, indipendentemente dalla "forma" (sempre funzionale all'estremo), sono *i contenuti in sé* che servono le necessità socio-psicologiche di un pubblico.

Piú che naturale quindi un riferimento a certe recenti esperienze musicali (Cage, Schnebel, Kagel), alla pittura d'*assemblage* e, sotto certi aspetti, alla *pop-art*, la cui area sembra però ampliata fino a comprendere, oltre a descrizioni macabre e ripugnanti da film dell'orrore, situazioni erotiche di stampo fumettistico, ecc., anche, per esempio, certi toni biblici frammentari, quali può avere nell'orecchio il lettore disattento della Bibbia in dispense. I passaggi continui da una tecnica all'altra e l'uso contemporaneo, in una stessa pagina, di varie tecniche opposte, stanno alla base del sentimento di *dispersione* che pervade tutto il romanzo.

Beppe Cavatorta

Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola

La letteratura non è nata un giorno in cui un ragazzo, gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui. Non ha molta importanza che il poverino, per aver mentito troppo spesso, sia stato alla fine divorato da un lupo. L'importante è che tra il lupo del grande prato e il lupo della grande frottola c'è un magico intermediario: questo intermediario, questo prisma, è l'arte della letteratura. La letteratura è invenzione. La finzione è finzione. Definire una storia vera è un insulto all'arte e alla verità.

V. Nabokov, *Buoni lettori e buoni scrittori*

L'oblò di Adriano Spatola esce per le Comete di Feltrinelli nel 1964 (la stessa collana per cui era uscito il *Capriccio* di Edoardo Sanguineti) e suscita immediatamente reazioni diversissime. Da un lato è il vincitore del premio "Ferro di Cavallo" per il miglior romanzo scritto da un esordiente e viene sostenuto da recensioni positive di Gramigna¹,

1 — G. Gramigna, *L'oblò*, in "Fiera letteraria", 12.6.1964.

Celli² e Angelo Guglielmi³, dall'altro è tra i più colpiti dalla critica dell'*establishment*. Uno dei più accaniti partigiani dell'accusa è sicuramente Giancarlo Vigorelli che in un articolo intitolato *Uno scrittore svitato* e sottotitolato *La narrativa d'avanguardia ha toccato il fondo con "L'oblò", il pop-corner-romanzo di Spatola*, dopo un colpo di spugna sul romanzo sperimentale («appena l'avanguardia svolta l'angolo del romanzo, il crollo è clamoroso. [...] Ma sul romanzo, scommetto che gli stessi critici che teorizzano l'avanguardia, se sono onesti devono ammettere, per ora, che gli aborti più mostruosi si moltiplicano senza pietà»⁴), liquida il romanzo spatoliano affermando che «l'unica scusante è che Spatola è della classe del '41, e questo libro è infatti una scarlattina in ritardo».

Il testo, per certi versi, potrebbe essere meglio compreso se letto tenendo bene in mente la concezione di spazio e tempo che fin dagli Impressionisti aveva prevalso in campo pittorico secondo la quale, come ricorda Angelo Guglielmi, i due concetti venivano intesi «come elementi impermeabilizzabili e sordi, come isolanti tra le varie cose» e si era cercato di «abbatterli, avvicinando le figure umane e gli altri elementi naturali fino a incastrarli gli uni negli altri, instaurando tra essi nessi non più di natura storica». Spatola, infatti, agisce in «uno spazio antecedente a quello della chiarezza della Storia, in una zona dove la logica non è offesa dalla coesistenza dei contrari o delle incongruenze del pensiero»⁵.

L'oblò si presenta come una struttura fluida in cui i materiali si muovono ignari di costrizioni di carattere spazio-temporale: i 46 capitoli-scenette⁶ in cui si dividono le 144 pagine sono cellule a sé stanti; tutte precedute da titoli che sembrano presi, grazie all'utilizzo di un carattere tipografico da fumetto, ma soprattutto alla quasi impercettibile corrispondenza tra l'esca che essi rappresentano e il materiale che li segue, da un altro contesto e inseriti a caso sulle pagine. La facile assunzione di trovarsi davanti a una mera operazione di *collage* risulta essere più ipotetica che reale: nonostante l'idea possa apparire plausibile, viste le sperimentazioni spatoliane nella sfera poetica⁷, ci troviamo davanti a tutt'altro tipo di manipolazione del testo.

2 — G. Celli, rec. a *L'oblò*, in "Lavoro nuovo", 11.12.1965.

3 — A. Guglielmi, rec. a *L'oblò*, in *Vero e Falso*, Feltrinelli, Milano 1968.

4 — G. Vigorelli, *Uno scrittore svitato*, s.l., s.d.

5 — A. Guglielmi, rec. a *L'oblò*, in *Vero e Falso*, cit.

6 — Il conio del termine capitolo-scenetta per questo romanzo lo si deve a G. Gramigna nella recensione a *L'oblò*, cit. Oltre a suggerire un'evidente commistione di generi (narrativa-teatro), sottolinea le difficoltà che comporta l'analisi di questo romanzo quando ci si voglia avvalere della terminologia comune all'analisi della narrativa tradizionale.

7 — Si vuole fare qui riferimento a quelle sperimentazioni da iscriversi all'interno del fenomeno

L'operazione di Spatola s'inserisce in uno dei filoni più sfruttati dalla narrativa sperimentale ma, in questo caso, risulta evidente come l'autore si muova *iuxta propria principia*. Non il collage del linguaggio di quotidiani e telegiornali dei romanzi di Balestrini⁸ (o almeno non solo quello) e nemmeno l'incastrarsi di "citazioni" letterarie dei lavori d'Arbasino quanto piuttosto l'esplosione del linguaggio, come dice Gramigna, nel tentativo di purificarlo dalla mercificazione a cui è stato ed è sottoposto: «i contenuti dei giornali, dei fumetti, della televisione, della radio, del film dell'orrore, dello strip-tease, del varietà, dei romanzi di fantascienza e "neri", dei discorsi politici fatti sul sagrato o nei salotti bene etc.; fingiamo di credere sarcasticamente che siano i capolavori, non tanto della lingua italiana, ma di quel linguaggio pidgin valido in tutto il mondo: ecco precisamente quanto si spurga attraverso *L'oblò*».

Durante un'intervista del 1980, Spatola, tra le parentele proposte dall'intervistatore per il suo romanzo (Barbusse, Calvino, Manganelli) sceglie quella che gli appare meno inappropriata, quella cioè con *Centuria* di Manganelli, puntualizzando però che anche se l'idea portante dei due testi poteva apparire simile, c'era comunque una sostanziale differenza: «Nel mio caso si tratta di cinquanta romanzi che non sono allineati in ordine orizzontale ma sono stratificati; cioè ne comincia uno, poi comincia il secondo, poi comincia il settimo, poi riappare il primo; poi i personaggi si mescolano, eccetera. E poi ci sono cose insensate di tipo rabelaisiano. Insomma un pastiche letterario molto più denso e soprattutto non voluto; un pastiche letterario quasi violento»¹⁰. Un *pastiche* composto da quello che la copertina del romanzo già prometteva:

ni "poesia visuale" e "poesia concreta", dove il collage risulta la tecnica prediletta da Spatola. A. Spatola, *Poesia da montare*, Sampietro, Bologna 1965 e *Zeroglifico*, Sampietro, Bologna 1966. Per una precisa analisi degli *Zeroglifici* si veda S. Sproccati, *Zeroglifico, ipotesi per un "suprematismo" grafematico*, in AA. VV., *Adriano Spatola*, Campanotto, Udine 1986, 8-18.

8 — Faccio riferimento qui alla narrativa di Balestrini che ha un suo "inizio" con *La violenza illustrata* del 1974. *Tristano*, primo romanzo di Balestrini, sembra essere piuttosto un'opera di "scuola". Uscito nel 1966, si presenta con caratteristiche stilistiche troppo compromesse con il *Capriccio* di Sanguineti e completamente privo di quel suo peculiare procedere per blocchi di scrittura echeggianti l'un l'altro che, dopo il '74, faranno di Balestrini uno dei narratori più originali di quelli usciti dagli scontri/incontri del Gruppo 63. Fatto curioso visto che, in campo poetico, Balestrini nei primi anni '60 dimostrava già una chiara predilezione verso questa tecnica.

9 — G. Gramigna, op. cit.

10 — Una trascrizione fedele di questa intervista, concessa a Luigi Fontanella negli Stati Uniti, si trova ora in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, a cura di P. L. Ferro, Costa & Nolan, Genova 1992, 41-49.



uno scrittore giovanissimo
un romanzo nuovo divertente
tra la tecnica d'assemblage
e il romanzo pop
la fantascienza dell'attualità
l'automatismo dei mass media
dalla Bibbia in dispense
alla simbologia dello strip-tease
la deflagrazione della storia

Ma non solo: l'ingrediente, non esplicitamente rilevato nell'elemento paratestuale, ma che dà vita alle singole parti del romanzo, riportandole a un'unità forte, ma che ancora non consente vita facile al lettore, è quel surrealismo a cui il primo Spatola si richiama continuamente e che pone l'accento sui due strumenti che egli maneggia con autorità per dar vita a una scrittura che lo liberi dagli ostacoli posti dal genere in cui si muove, per arrivare soprattutto al superamento del lato edificante della narrativa italiana, ostacolo davanti al quale, anche il romanzo di Sanguineti, come suggerito dallo stesso Spatola e da Giuliani, aveva dovuto segnare il passo:

È solo mediante l'uso dell'ironia e del grottesco (mediante, cioè, la dissoluzione della categoria del patetico) che mi sembra in effetti possibile eliminare quello che Giuliani ha definito "il lato edificante" del romanzo, dato che, come Giuliani, anch'io ritrovo in molti dei romanzi sperimentali più recenti (compreso quello di Sanguineti)¹¹.

Le obiezioni mosse al *Capriccio* italiano trovavano la loro ragion d'essere nella sottostruttura finalistica del romanzo sanguinetiano che, di fondo, portava a «una educazione dei sentimenti, perseguita attraverso microavventure oniriche»¹².

Gli interventi di Spatola e Giuliani, arrivati circa alla metà del convegno organizzato dal Gruppo 63 proprio sul romanzo¹³ e che fino a quel momento non era riuscito a scostarsi molto dalla discussione nata intorno agli interventi di A. Guglielmi e Barilli,

11 — A. Spatola, *Dibattito*, in AA.VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1966, 89.

12 — A. Giuliani, *Dibattito*, cit., 71.

13 — Si tratta del terzo convegno del gruppo, svoltosi a Palermo dal 3 al 6 settembre del 1965.

poteva sembrare capace di aprire nuove prospettive. Invece, si riprende come se nulla fosse stato detto, si ritorna a mettere la testa nella sabbia, ai Robbe-Grillet, all'azione *autre e*, ad eccezione del *Capriccio* sanguinetiano, all'assoluta latitanza dei prodotti narrativi della neoavanguardia¹⁴.

Per chi conosca il percorso di Spatola questo fatto non dovrebbe sorprendere più di tanto; numerose e diverse sono, infatti, le ragioni plausibili che avrebbero potuto essere la causa scatenante della sua emarginazione sin dagli inizi. Aldilà delle numerose idiosincrasie attribuitegli dal fratello Maurizio¹⁵ che rivelano solo l'aspetto forse meno vero di un uomo che il più delle volte conquistava con il suo entusiasmo e la sua arguzia sottile, una possibile ragione dell'isolamento spatoliano sarà da ricollegare alla sua coerenza, fino alla fine, con le proprie scelte di vita, come dice appunto Maurizio Spatola: «il costante rifiuto dei compromessi, delle ipocrisie, in particolare nei rapporti con gli ambienti letterari "ufficiali" (dei quali anche le varie avanguardie sono state e sono facile preda), che ovviamente lo hanno sbrigativamente emarginato; ciò che, lungi dal preoccuparlo, lo confermava nella convinzione di essere dalla parte "giusta"»¹⁶.

Una convinzione che lo porterà a dissapori, per il rifiuto di cedere a ricatti di qualsiasi tipo, anche con quell'Emilio Villa che Spatola considerava il più grande poeta italiano vivente:

[...] Emilio Villa, che io considero, sempre nell'ambito dell'avanguardia, forse il più grande poeta italiano vivente, poeta-critico, legato al grande filone della pittura. [...] È stato il poeta che ha capito, con la sua maniera così allucinata ma sempre estremamente ironica, molto più di altri, quello che stava avvenendo nella cultura internazionale degli anni Cinquanta. Aveva contatti con tutti: dai post-surrealisti francesi a tutti gli altri. Il mio amore per Emilio Villa è stato ed è una delle costanti della mia vita, anche se abbiamo avuto spesso dei dissapori per ragioni varie, nel senso che lui non voleva che io frequentassi i Novissimi, e i Novissimi non tolleravano che io frequentassi Emilio Villa¹⁷.

14 — Questi i temi più battuti durante il convegno palermitano sul romanzo. L'incontro, avvenuto forse troppo a caldo, ristagnò su improbabili filiazioni del nuovo romanzo con l'*École du regard* e sul *Capriccio* di Sanguineti, mentre le voci a mio avviso più interessanti (tra tutti Giuliani e Pagliarini, ma anche il parasurrealismo di Celli e Spatola) non riescono a trovare lo spazio che avrebbero meritato.

15 — «Facile vittima dell'iracondia, tendente all'invettiva, allo sproloquio, al protagonismo, alla forzatura dialettica. [...] alla violenza, sempre verbale però, perché di quella fisica aveva orrore, come del sangue e della malattia». M. Spatola, *Mio fratello poeta*, in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, cit., 16.

16 — *Ibidem*.

17 — Intervista con Luigi Fontanella in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, cit., 47.

Marzio Pieri, offrendo un'altra chiave ai motivi dell'isolamento di Spatola, scriverà di lui come dell'«autore che amò il buio», della «talpa», dell'«emarginato in vita», di chi, volente o nolente, «fa presto a trovarsi solo»:

Spatola era subito sul binario giusto e quando noi leggiamo i documenti di una franchezza critica non esuberante, ma acuta e (nella capacità di scegliere ed orientare) anche elegante, sappiamo che dietro a quel poeta, travestito da altre cose, poi, compreso il non poeta, il poetino (mai però, e nemmeno per scherzo, il poetese che poi sarebbe tornato alle attuali fortune), c'era subito un critico. [...] Spatola cominciò presto, s'indovina dalla stessa non feconda continuazione di quella attività di osservatore autorizzato a distaccarsi da un certo tipo di neo-avanguardia trionfante, di "novità" ricca. Sceglie l'arte povera, sceglie la sua "poesia negra". Sceglie, cioè, "una" dimensione, si accosta a una morale, se vogliamo assai piccolo borghese, del "parecchio". Così fa alla svelta in quegli anni a trovarsi solo. [...] [A]llo stesso modo Spatola si rivolta all'idea ottimistica dell'esercizio poetico, all'umanesimo salottiero-comunicazionistico (bambini state buoni, la poesia rende il mondo migliore, "il corsaro nero piange..."), al frenetismo arcadico che occupa i poeti, a volte anche bravi e dotati, ma quanto soddisfatti e "laureati", dalla crisi degli anni Settanta. Quelli andavano e vanno nella luce. Lui fa la talpa, scava cunicoli, tiene piccole farmacie sotterranee¹⁸. [enfasi mia]

E sarà proprio negli alambicchi di una di queste farmacie che troverà gli ingredienti per creare quella miscela esplosiva che, come detto da Gramigna, è il linguaggio de *L'oblò*¹⁹. Un "romanzo" unico che, defilandosi da qualsiasi tentativo di categorizzazione anche quando letto in rapporto agli altri lavori dello sperimentalismo italiano coevo, finirà esiliato in patria, come il suo autore. Ma vediamo più da vicino la creatura spatoliana.

Se delinearne la trama è un'impresa impossibile, si potranno tuttavia identificare almeno due contesti, trattati peraltro in maniera allusiva, che ricorrono in tutto il testo: in primo luogo quello dei richiami letterari, che vanno da un dialogo vero e proprio con la commedia dantesca ad accenni, più o meno fugaci, a Kafka, Rabelais, Marinetti e D'Annunzio, solo per ricordare alcuni "interlocutori"; quindi quello della Resistenza, la lotta tra partigiani e tedeschi che tanta parte aveva avuto nella narrativa "ufficiale" dove è possibile ipotizzare l'intenzione di voler giocare con i materiali cari al neorealismo o,

18 — M. Pieri, *La talpa. A proposito di un autore che amò il buio*, in AA. VV., *Adriano Spatola poeta totale*, cit., 203-204.

19 — Definito a pag. 23.

comunque, alla letteratura *engagée*. Prima di procedere oltre sarà opportuno però rilevare alcuni moduli diegetici, che potremmo definire trasversali, tra cui, principalmente, il voyeurismo, suggerito anche dal titolo, e quello della confusività della commistione dei generi maschile-femminile (nel senso di una natura ermafrodita del protagonista).

Per quanto riguarda il primo, se è vero che non possiamo registrare la presenza della parola "oblò" al di là del titolo, l'idea di apertura sul mondo, di "occhio" che osserva e che l'immagine dell'oblò, appunto, richiama, riappare pagina dopo pagina sotto forma di «buco nel muro». Grazie ad esso

sarà possibile salvare se stessi da ciò che si dà per scontato perduto innominabile disperso proprio in questa molteplicità di strati, di caverne, di scavi, di città sedute una sopra l'altra come prosciutto e formaggio e insalata nel toast. Il buco nel muro è questa feritoia, questo sguardo verso e sopra la valle: dall'alto da dove si può precipitare giù, da dove nessuno dice che si può risalire, da dove la frana ha un inizio, colpa e suicidio, accettazione dello slittamento, incuria. (da *L'oblò*, 16-17)

Quindi uno spiraglio da cui osservare la realtà che ci circonda, come suggerito dallo stesso Spatola in un'intervista a un anno dall'uscita del romanzo:

Il titolo indica un modo particolare di "guardare" il mondo. Il mondo scorre davanti allo scrittore come davanti a una cinepresa. Lo scrittore deve fotografarne gli aspetti più sconcertanti, assurdi, o ripugnanti con l'intenzione magari di ricattarlo. Lo spia, per così dire. Gli ruba dei segreti molto importanti. Cerca le prove per poterlo mettere in stato d'accusa²⁰.

Con questa operazione, Spatola mira a mettersi al riparo dal pericolo di lasciarsi intrappolare dai significati socialmente dati al linguaggio, sirene alle quali è difficile sfuggire, attraverso il recupero di ciò che è andato perduto, di ciò che è *innominabile*. Egli, infatti, crede, in linea con alcune dichiarazioni di Elio Pagliarani²¹, che la letteratura abbia una precisa funzione sociale che sarebbe poi quella di mantenere in efficienza il linguaggio²². Per Spatola il potenziale semantico-espressivo del linguaggio potrà essere salvaguardato solo attraverso l'applicazione della lingua a ciò che è *innominabile*. Un'idea, del resto, che

20 — A. Spatola, *Che cosa bolle in pentola nel "Gruppo 63"*, intervista di C. Drapkin, *Gazzetta di Parma*, 7 ottobre 1965.

21 — E. Pagliarani, *Debatto*, in AA. VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, cit., 108.

22 — «Cioè, vuol dire che, se sia consapevole o no l'operatore, si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati [...]. La contestazione del

arriva da molto lontano e che costantemente si riaffaccia nel panorama letterario mondiale. Pagliarani si rifà esplicitamente a Ezra Pound («Mantenere in efficienza il linguaggio è altrettanto importante ai fini del pensiero quanto in chirurgia tener lontano dalle bende i bacilli del tetano»), ma prima di lui Ungaretti

Il merito consisterebbe nell'essere moderni ma non da manieristi come esserlo è troppo facile ed è inutile, ma disorientando ogni volta gli stessi propri seguaci, come se il linguaggio fosse da inventarsi ogni volta daccapo, e senza dubbio è da inventarsi sempre daccapo dovendo fargli incarnare l'ispirazione da esprimere nel modo più che si possa aderente ad essa²³

ed ancor prima Leopardi

[...] l'arte sua [del poeta] è di scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè tra loro convenientemente, disporre le cose divulgate ed adattate alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle, coll'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile; dar lume e nobiltà alle cose oscure ed ignobili; novità alle comuni; cambiar aspetto, quasi per magico incanto, a che che sia che gli venga alle mani [...]²⁴

erano stati portatori "illuminati" di questo messaggio, a testimonianza di una tradizione letteraria che si concentra su di una parola non ancora contaminata da interventi di natura riflessiva.

Sbirciando dal «buco nel muro», l'occhio spatoliano registra, unitamente alle cose e alle azioni del mondo che lo circonda, le «non-cose», le «non-azioni», provando a dare voce a quello di cui la lingua dispone in *potentia*, ma che tende a restare nascosto, non detto, segreto.

Per quanto riguarda, invece, la problematica della commistione dei generi maschile-femminile, i suoi effetti si possono cogliere sia nel protagonista, per cui uno dei capitoli-scena potrà titolarsi *Guglielmo ha le sue cose*, con chiaro riferimento al ciclo mestruale, sia nell'io autoriale, che in *Assassinio per procura* si scopre improvvisamente donna per poi concedere le sue grazie a Guglielmo («Lunga distesa sul letto aprii le gambe perché si rovesciasse fuori di me tutto quello che contenevo: e Guglielmo, sopra di me, con bianchi denti scoperti

significato presuppone la consapevolezza dell'originaria arbitrarietà del significato e delle successive incrostazioni e modifiche storiche: altro è il segno, altro è la cosa, altro quindi il significato, che è uno dei due elementi costitutivi del segno». In AA.VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, cit., 108.

23 — G. Ungaretti, *Difficoltà della poesia*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, (a cura di) M. Diacono, L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, 1794.

24 — G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, (a cura di) G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, 1690.

nello sforzo, pugnalava il mio corpo», 78). Si rendono qui necessarie almeno due considerazioni. Se da una parte questo procedere permette a Spatola di minare alle basi il rapporto di complicità tra scrittore e lettore e mettere in evidenza l'impossibilità del primo di controllare il linguaggio che prende forma nelle sue pagine, dall'altra dà strada a una lingua degerarchizzata che non asserisce ma dubita, che non occupa gli spazi di comunicazione del significato cercando, anzi, di liberarsi dalle etichette di referenzialità che le stratificazioni dell'uso le hanno imposto. Del resto il fascino per l'*Ermafrodito*, già figura chiave di Alberto Savinio la cui scrittura ricorda per certi versi quella di alcuni neoavanguardisti²⁵, ci riporta al discorso di una lingua che quando non è ermafrodita essa stessa, si presenta "castrata", incapace di esprimersi pienamente. Da Dossi («Il mio discorso è tutto a cancellature») a Savinio («la lettera appare, ma come nelle scritture sacre, lo spirito rimane indecifrabile»), da Manganelli («parole che nascondono altre parole») a Spatola («parola che si strappa»), la lingua diventa l'unico centro intorno a cui l'universo creativo di questi artisti si muove.

Tornando ora ai due contesti principali de *L'oblò*, quello dei riferimenti letterari e quello della resistenza partigiana, cerchiamo di vedere come questi si esplicitino nel romanzo.

Tra i primi, quelli di matrice classica vengono *purgati* da tutte le valenze "auliche" sia attraverso il continuo ricorso al nonsense sia grazie al linguaggio colloquiale che li circonda. Si veda per esempio il richiamo al mito di Pasife e del Minotauro legato a una delle presunte nascite di Guglielmo, inquadrato in una scena che presenta i due contesti incastrati l'uno nell'altro, a dimostrazione di una scrittura che può passare senza traumi da un avvenimento referenziale (la guerra) a un avvenimento di scrittura (l'eco letteraria):

Una notte più fonda, durante un allarme più lungo,
Guglielmo padre sbagliò buco. Suo figlio nacque dall'accoppiamento di un uomo e di una vacca [...] (8)

L'inversione dei ruoli rispetto al mito, per cui da una donna e un toro si passa all'uomo e alla vacca in Spatola, contribuisce a riportare tutto su un piano dove il significato viene rovesciato. Se a questo poi si aggiunge la chiusura in chiave comica della descrizione di questa nascita del protagonista

"Monstrum", gli dicevano i compagni per burlarlo (8)

si potrà intravedere come in questa realtà allucinatoria, l'operazio-

25 — Mi riferisco in particolar modo al rapporto con Sanguineti. Vedi B. Cavatorta, *Dal l'Ermafrodito al Laborintus: lasciti saviniani alla poesia della neoavanguardia*, in "Studi Novecenteschi", XXVI, 58, 1999, 333-355.

ne nonsensica permetta di ottenere quello scarto necessario a non restare intrappolati nelle incrostazioni di significati del mito da cui si erano prese le mosse.

Sullo stesso piano sarà da vedere un'altra delle nascite di Guglielmo:

Guglielmo nacque dal mare – "come Venere", ama vantarsi. (13)

Bastano, infatti, poche altre pennellate del nostro pseudo-Botticelli per capire che la «Venere-Guglielmo che nasce dalle acque» non ricalchi proprio l'opera a cui allude:

Nacque in un giorno d'agosto a Riccione, riviera adriatica (e poteva nascere sull'altra sponda, paese socialista). Apparve come un gatto bagnato tra i flutti a una cinquantina di metri dalla riva. [...] Pesce avvolto in carta oleata, gambero rosso in salsa azzurra e verde, fetta di salame sul bordo di un piatto unto... (13)

Non si tratta, si faccia attenzione, di furia iconoclasta nei confronti dei significati precostituiti, quanto piuttosto di un atteggiamento di contestazione nei confronti degli stessi e che presuppone il tentativo di progettarne dei nuovi. Non farlo, sarebbe contrario alla stessa idea di sperimentalismo, come puntualizzava Elio Pagliarani durante il convegno sul romanzo del Gruppo 63:

Progettazione di nuovi significati: non mi stancherò di insistere: è che non basta destituire i significati correnti: l'opposizione per essere efficace deve sempre risultare una contrapposizione: è che la negazione non basta, che distruggere non basta, e lo sapeva bene e lo disse esplicito, nella sua alta e particolare temperie, anche Tzara. Lo so di dire cose ovvie, come è ovvio che gli sbagli più grossi, le cadute più dure si possono fare allorché si cerca di saltare, allorché si progettano nuovi significati. Proprio per ciò, risulta comodo a qualcuno di noi non muoversi e ritenersi soddisfatto nella negazione: certo un atteggiamento del genere può anche risultare estremamente rigoroso e tipicamente intellettuale: ma lasciatemi dire che è il più antisperimentale che si possa immaginare²⁶.

Il recupero straniato della tradizione non si limita comunque agli antichi: dai classici si arriva alla *Commedia*, da questa a Kafka, al futurismo e via, fino al romanzo neorealista. Esempio del dialogare spatoliano con l'Alighieri è il capitolo-scena *Conto alla rovescia* dove la visione di una pseudo Beatrice su un colle di memoria dantesca, si trasforma a poco a poco in una scena da "soft-porn", con tanto di effetto luci:

Ed ecco presentarsi la vergine, triste in volto e assai preoccupata per la mia sorte. Mi chiamò dalla cima del colle [...] Meno sette. Scomparve la brezza: i suoi capelli ricaddero composti sulle sue spalle e la camicia da notte di nylon, tunica vaporosa, si adagiò in molli pieghe sui suoi piedi e sul suo seno. Il sole salendo dietro il colle fu visibile attraverso la tunica tra le sue gambe leggermente divaricate. [...] Meno cinque. Il sole saliva verso il cielo tempestoso e indorava la tunica di nylon, le gambe leggermente divaricate della mia donna: e salendo il sole indorò le cosce della mia donna e la tunica trasparente di nylon che avvolgeva le cosce della mia donna. (88-89)

Qui si sovrappongono due immagini chiaramente dantesche: Beatrice *in primis*, e, quindi, l'ascesa «al sommo del colle» della prima cantica della *Commedia*. L'amata di Dante viene ricostruita in un collage che ci riporta a tutte e tre le cantiche dantesche: dal resoconto virgiliano della richiesta di soccorso di una «triste [...] e preoccupata Beatrice» per il *pellegrino* respinto dalle fiere sul colle

Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lacrimando volse; (*Inferno* II, 117-118)

ad altre immagini sia purgatoriali sia paradisiache. Tra queste il primo vero incontro tra Dante e Beatrice di *Purgatorio* XXX

vidi la donna che pria m'apparìo,
velata sotto l'angelica festa
drizzar gli occhi vèr me di qua dal rio. (64-66)

dove l'aggettivo «velata» trapassa con significato traslato nelle trasparenze della veste/tunica in nylon della *madonna* spatoliana. Sarà anche interessante notare un'altra operazione lessicale redatta con materiale dantesco/medievale, e cioè la continua ripetizione di «mia donna» che se da una parte suggerisce, richiamandola etimologicamente, la figura di "madonna", dall'altra la priva delle valenze religiose o letterarie che il termine dantesco sottendeva.

Ma forse dove si rileva più esplicitamente il riecheggiare di questa visione moderna della Beatrice dantesca è nei giochi di luce e di sguardi del primo canto del *Paradiso* dove al sorgere del sole, Beatrice guarda nel sole che sorge, Dante in Beatrice:

Fatto avea di là mane e di qua sera
tal foce quasi: e tutto era là bianco
quello emisferio, e l'altra parte nera:
quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta, e riguardar nel sole.
Aquila sì non gli s'affisse unquanco.

E sì come secondo raggio suole
uscir del primo, e risalire in suso
pur come peregrin che tornar vuole;
così dell'atto suo, per gli occhi infuso
nell'immagine mia, il mio si fece;
e fissi gli occhi al sole oltre nostr'uso.
[...]

Beatrice tutta nell'eternite rote
fissa con gli occhi stava; ed io in lei
le luci fissi di lassù rimote.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei
qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba,
che 'l fe' consorte in mar delli altri dei.
(*Paradiso* I, 43-56, 64-69)

Anche ne *L'Oblò* ritroviamo, sia in questo sia nel capitoletto successivo (*Guglielmo ha le sue cose*), i giochi di luce e di sguardi del passo dantesco

al mio sguardo giungevano raggi improvvisi [...] I raggi sembravano a tratti disporsi ordinatamente intorno al corpo della mia donna, quasi che la mia donna, liberata dal peso della terra, non fosse sulla cima del colle ma su una nube ascendente: e dieci o undici erano i raggi del sole balenanti alla sua destra, dieci o undici erano i raggi del sole balenanti alla sua sinistra, tre o quattro quelli che balenavano intorno alle sue cosce ed intorno ai suoi piedi, cinque o sei quelli che circondavano la sua testa graziosamente reclinata sulla spalla sinistra. [...] [E] gli occhi che fissavano il sole e la figura della mia donna circonconfusa di sole faticavano a restare aperti (90)

attraversati naturalmente dalla volontà scardinante dell'autore il quale, grazie all'uso del grottesco, evita che tra il suo ed il testo dantesco si instaurino rapporti solo ed esclusivamente parodici. Si veda a proposito la straniante conclusione, nel testo spatoliano, del gioco di sguardi tra Madonna e Guglielmo:

Sollevo un lembo della tunica di nylon, e tenendolo tra il pollice e l'indice della mano sinistra mi guardò dritto negli occhi. Ma io guardavo il suo piede sinistro, nudo e rilevato dal lembo che lei sollevava. (92)

Se la presenza di alcuni lessemi, quali il costante e variato utilizzo del verbo *indorare* e dell'aggettivo *circonfusa*, contribuisce al riecheggiamento della terza cantica dantesca, lo stridore che nasce dall'inserimento di questi all'interno del linguaggio colloquiale che li circonda, rileva l'ibridazione qui fatta delle cantiche della *Commedia*, in cui la lingua dell'Alighieri s'adattava alla materia da trattare, come sottolineato nel I canto del *Paradiso*:

O buono Apollo a l'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso
Come dimandi a dar l'amato alloro!

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
Assai mi fu, ma or con amendue
M'è uopo intrar ne l'aringo rimaso. (vv. 13-18)

Il risultato dell'opera spatoliana è una lingua che crea e si ricrea continuamente, che non si nutre vampirescamente della tradizione ma che la rimette in gioco e, a suo modo, la rinnova. Nel romanzo, infatti, l'allusione non comporta semplicemente un effetto "comico" ma, ponendosi contro, oltre che a fianco del testo parodiato, permette alla verità seria dell'originale di ridere. Parodia intesa in senso strettamente etimologico (*pará* = contro o vicino, *vidē* = canto) non solo come "canto parallelo" ma anche come "contro-canto": per parodiare un testo, per poterlo ricostruire pezzo per pezzo dopo averlo smontato sarà necessario averlo amato, posseduto interamente, allo stesso modo del bambino che smonta il giocattolo preferito, alla ricerca dei meccanismi che gli danno vita.

I riferimenti alla *Commedia* non si fermano qui. Evidente il richiamo all'impossibilità della salita al «sommo colle»: solo che le tre fiere del canto d'apertura, che fanno perdere al protagonista «la speranza de l'altezza» e lo rispediscono «là dove 'l sol tace», saranno sostituite in Spatola dalla goffaggine stessa del protagonista che scivola e incespica continuamente nei propri zoccoli

Mi chiamò dalla cima del colle: scivolando con gli zoccoli ed incespicando mi provai a raggiungerla. [...] Gli zoccoli scivolavano e incespicavano, la cima del colle mi sorgeva davanti a non più di cento metri ma gli zoccoli incespicavano e scivolavano. [...] Allora gli zoccoli scivolavano incespicando, la cima del colle era sempre a non più di cento metri ma ora mi sembrava molto più lontana (88-90)

Numerosissimi sono i richiami a Kafka e alle metamorfosi o ai temi già cari a Rabelais o De Sade, bótti a cui hanno attinto con frequenza gli sperimentatori neoavanguardisti. Da non sottovalutare poi il fatto che le reminiscenze kafkiane e rabelaisiane rendono pienamente alcuni effetti simili a quelli dell'*humour noir* surrealista, pallino dello Spatola, in un incontro altamente esplosivo tra Eros e Thanatos:

Nel mezzo del campo di patate la spogliai. Quando fu nuda la feci sdraiare sulla terra bagnata. [...] Il corpo nudo si gonfiava così, la pelle cominciò a screpolarsi. Sul ventre si aprì con un rumore secco, tela strappata. La carne fermentava, nel gran calore di quella pioggia prima-

verile. Uscirono radici. Scesero dentro la terra. Le sue gambe divaricate misero radici, e misero radici le braccia aperte (braccia della tenera misericordia). E l'utero mise radici nella terra bagnata sotto la pioggia di primavera. Patata dissepolta, proliferante bianchi tentacoli gonfi di pus che cercano dove attaccarsi, nell'inquietudine del suo nome invocato ad alta voce. (44-45)

Che sia necessario parlare di surrealismo quando ci si voglia misurare con la scrittura di Spatola, lo suggeriscono sia la sua tesi di laurea²⁷, in cui si era occupato proprio dell'estetica di quell'avanguardia francese, sia il fatto che, in compagnia di Giorgio Celli e Corrado Costa, aveva dato vita nel 1964 alla rivista letteraria "Malebolge"²⁸, di cui uscirono quattro numeri tra il 1964 e il 1967, in cui tenteranno di dare vita e spazio a quello che essi stessi definiranno «surrealismo padano» o «parasurrealismo» e di cui si sentivano i naturali portavoce:

una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato sopra tutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica, e della psicoanalisi. Trattando insomma l'inconscio come metafora, in accordo, lo capimmo più tardi, con un certo Lacan e con la sua scuola. Ma di Lacan, allora, nessuno di noi sapeva nulla²⁹.

Ora mi sembra doveroso sottolineare il fatto che verificare punti di contatto tra il testo di Spatola con quelli di altri autori è un'operazione che può presentare numerose sorprese e che scoprire la presenza di una particolare eco in un dato passaggio non significa spesso esaurirne tutte le possibilità. Si veda per esempio l'ultima citazione fatta dal romanzo, quella che abbiamo catalogato come una reminiscenza kafkiana e rabelaisiana: mi sembra evidente che ci si possano trovare, infatti, i semi di tutta la tradizione letteraria delle "metamorfosi", da Ovidio al D'Annunzio panico de *La pioggia nel pineto*, così come, spostandoci così verso la saggistica e l'antropologia, il sapore delle ricerche di Uberto Pestalozza³⁰ risalenti a un decennio prima. L'antropologo aveva documentato le pratiche di certe tribù mediterranee che, nella creduta analogia donna-terra, ritualmente fecondavano i solchi segnati dal vomere:

27 — All'Università degli Studi di Bologna sotto la guida di Luciano Anceschi.

28 — Rivista creata e diretta da Spatola con Corrado Costa e Giorgio Celli (il comitato di redazione presenterà anche i nomi di V. Accame, G. Anceschi, A. Gozzi e A. Porta), si esaurirà nel giro di quattro numeri tra il 1964 e il 1967.

29 — G. Celli, *Prefazione*, in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, cit., 7.

30 — U. Pestalozza, *Eterno femminile mediterraneo*, Neri Pozza, Venezia 1934.

Fu allora che la donna di un aratore, a cui la vista della rigida lana frangente le zolle aveva suggerito un facile immediato raffronto, compì l'atto definitivo e supremo, che consacrava per sempre l'identità sostanziale, indistruttibile della Gran Madre comune e delle piccole madri costituenti il perno delle comunità ginecocratiche. Nuda e supina si distese in un solco e trasse a sé il suo uomo. I due corpi nell'atto divinamente magico, che propaga la vita, impregnava-no le zolle della loro virtù fecondante, alla loro volta penetrati e pervasi dalle misteriose potenze che, attraverso le vive ferite, la Terra sprigionava dall'immensa matrice. (15-16)

Il tutto a testimonianza di una tradizione letteraria, ma non esclusivamente narrativa e poetica, che ritorna in maniera ibrida, non più distinta per canonizzazioni e "santificazioni" varie: l'obiettivo era quello di immergersi in strade nuove, il più delle volte prive di un'uscita e per cui, proprio per questo, valeva e vale la pena combattere. Una scrittura, insomma, che non pretende di esaurire la propria missione, che non si arroga l'obiettivo di raggiungere il porto d'arrivo, ma che allo stesso tempo deve continuare un viaggio che tempeste e bonacce continuano a rendere pericoloso. Ritrovo in embrione, nella narrativa spatoliana, quelle stesse caratteristiche che avevo sottolineato in un saggio a proposito di *Uscita senza strada ovvero come sbrinare una bandiera rossa*³¹, raccolta poetica di Luigi Ballerini, dove la scrittura si palesa come «uscita verso il possibile e non verso il conosciuto, verso un qualcosa d'ancora indefinito e, forse, non raggiungibile, un'isola che non c'è alla Peter Pan, e che dovrà fare i conti con un linguaggio/sirena con il quale al poeta, da sempre, piace intrattenersi»³².

Tra i contatti con particolari movimenti artistici non poteva mancare ne *Loblò* quello con il futurismo. Se Spatola, in linea con la maggior parte dei nuovi sperimentatori, sembra preoccuparsi di prendere le distanze dal facile assioma di una neoavanguardia che si formi sulle ceneri delle sperimentazioni dell'avanguardia storica italiana, e quindi del futurismo, non lo fa con il rifiuto categorico caratteristico dei neoavanguardisti quanto attraverso un corto circuito analogico che, partendo dalle stesse strutture futuriste, ne inverte la carica. Ecco allora le parole "ibridate" sullo stampo del romanzo parolibertista marinettiano in cui l'innesto ironico-sarcastico porta, tra le tante creazioni sulla falsariga del futurista (*insenatura-carie, strumenti-tenaglie*), al passaggio dall'uomo-sottomarino di Marinetti al *sedere-periscopio spatoliano*. In-

31 — L. Ballerini, *Uscita senza strada ovvero come sbrinare una bandiera rossa*, Edizioni della Battaglia, Palermo 2000.

32 — B. Cavatorta, *Strade maestre e l'isola che non c'è: percorsi e acrobazie poetiche di Luigi Ballerini*, Libreria Antica e Moderna, Milano 2001, 6. La plaquette originaria stampata in 30 copie numerate con in copertina una serigrafia di Giuliano Della Casa, è ora reperibile nelle edizioni dei Pamphlets, Agincourt (New York 2002).

negabili sono del resto i debiti della neoavanguardia nei confronti di un movimento a cui tutta l'avanguardia riconosce di dovere qualcosa e Spatola, anziché trincerarsi dietro il solito discorso dell'ideologia, recupera il materiale futurista e lo rende proprio attraverso l'immersione ironica, svuotandolo, in altre parole di ogni scoria demagogica.

Passando ora al contesto della lotta partigiana, si sarebbe tentati di catalogarlo e ridurlo a spunto polemico contro il romanzo neorealista ma, anche se in questo ci fosse una piccola parte di verità, non si renderebbe giusto merito al *modus scribendi* di Spatola, guidato sempre dallo spirito curioso di *Eros* piuttosto che dalla voce grave ed irruente di *Polemos*. Della tradizione, identificata con il romanzo di stampo neorealista, ritroviamo diverse scorie ispirate ai temi cari alla letteratura resistenziale in cui però è impossibile raccapezzarsi, visto che la manicheistica visione del mondo che caratterizza la maggior parte di quegli scritti, e quindi le basi stesse di quel tipo di narrativa, va in frantumi. Guglielmo in una stessa scena è un soldato nazista che viene ucciso da un partigiano e un attimo dopo è quello stesso partigiano che sta per essere ucciso da soldati nazisti:

il partigiano che sta fra le rocce sotto il sole, immobile da più di tre ore nei suoi corti calzoni kaki, con i calzini di lana verde arrotolati sopra e le nude gambe pelose lorde di sabbia bagnata, con la camiciola rattoppata, nera di sudore come una carta geografica: aspetta e lo prende di mira cautamente, per non sbagliare e non sprecare il colpo. Guglielmo è un tedesco pieno di polvere che ha lasciato la motocicletta sulla spiaggia, all'ombra, per farsi un bagno in quel posto isolato, per godersi la sua razione di libertà [...] Guglielmo dà la testa all'indietro, contro il muro che non c'è. [...] Ma il colpo ha richiamato da poco lontano tre soldati tedeschi in cerca della casa di tolleranza. [...] E attirati dal rumore hanno guardato giù ed hanno visto il partigiano rialzarsi lentamente, ripulirsi al meglio dalla sabbia le ginocchia ed i gomiti, fa l'atto di scendere a recuperare le armi, i vestiti e la motocicletta. [...] Guglielmo adesso è il partigiano. (22-23)

La facile sovrapposizione autore-personaggio che occorre in buona parte di quel tipo di narrativa (Fenoglio-*Johnny*, Viganò-*Agnese* solo per elencare i più noti) viene elusa non solo per il continuo trasformarsi di Guglielmo ma anche per l'irrompere continuo in scena di una voce narrante scorporata che, dal suo punto privilegiato d'osservazione, dà voce agli eventi o rivela le ragioni di certe sue reticenze. Segnali, questi ultimi, della paura di poter cedere alle lusinghe che spesso quel tipo di letteratura offre (si ricordi il vituperato «lato edificante» della narrativa) e, quindi, di «tradire la causa» del tentativo di romanzo in corso:

La testa di Guglielmo è là, la si vede, là: faccio un buco nel muro con il pollice e l'indice come a fare o.k., applico l'occhio, lo guardo mentre si agita nei piedi. [...] ho aspettato ad avvertire Guglielmo nel dubbio atroce di tradire la causa per salvare un amico: non farò mai più in tempo. [...] Li distinguo benissimo. Guglielmo adesso è il partigiano che si dà da fare per togliersi le pinne, è il partigiano che raccoglie da terra qualche cosa, forse il sacco delle cozze, preferisco seguire i movimenti dei tre, Guglielmo lo sorveglio con la coda dell'occhio. (21-23)

In questo complicato *pastiche* non sarà, infine, da dimenticare lo scimmiettamento della verbosità vuota e stereotipata dei giornali³³, che si ripresenta a macchia d'olio e che rientra nel tentativo di creare un linguaggio continuamente in attrito con altri linguaggi, per non cadere nel rischio della fossilizzazione della parola, per continuare a tradirla e a salvaguardare la sopravvivenza della pagina stessa

ogni parola compresa è una parola tradita, ogni pagina catalogata è una pagina in punto di morte³⁴

Si veda cosa dice a proposito lo stesso Spatola in un'intervista del 1965:

L'ordine benpensante non è altro che l'ordine fittizio, falso, sempre sul punto di crollare, di chi non vuole "vedere" la realtà. L'ordine benpensante permette di ignorare i pericoli, di essere ciechi e tranquilli. L'ordine benpensante è un ordine che viene imposto alla realtà, come una maschera. *L'oblò* è un tentativo di togliere questa maschera. E badi che non faccio questione di politica, con questo discorso. Sono anzi convinto che questo tipo di burocrazia mentale si trovi dovunque. Tutto ciò dovrebbe provocare le ire dello scrittore, metterlo in agitazione, obbligarlo a scagliarsi contro ogni tipo di conformismo³⁵.

Il linguaggio dei giornali il più delle volte si presenta con le caratteristiche proprie della cronaca, nera o rosa non ha importanza, ma spoglio delle proprie valenze (resoconto di fatti in cui la parola non agisce ma, anzi, s'appiattisce, si logora ulteriormente, ecc.) sia grazie al contesto in cui è inserito sia per il nonsense che

33 — E in questo caso il testo spatoliano anticipa di parecchi anni la tecnica prediletta dal Balestrini dei romanzi. In quest'ultimo, infatti, dopo l'esordio in campo narrativo con *Tristano*, il testo si presenterà, soprattutto ne *La violenza illustrata* e ne *L'editore*, come un accurato montaggio della stessa notizia ripresa di volta in volta da telegiornali, radiogiornali e quotidiani, in grado di mimare quell'effetto di *tam tam* ideologico creato dai media "di regime" per violentarlo e renderlo inane attraverso questa esposizione circense.

34 — A. Spatola, *Scrittura come collaborazione*, in AA.VV., *André Breton, un uomo attento*, (a cura di) F. Albertazzi, Longo, Ravenna 1971; ora in A. Spatola, *Immaginazioni*, Tam Tam, Sant'Ilario d'Enza 1984, 65-70.

35 — A. Spatola, *Che cosa bolle in pentola nel "Gruppo 63"*, cit.

lo contraddistingue. Si veda qui un inserto dove l'asettica lingua dei giornali si intromette in un'ipotetica biografia del protagonista:

Nacque il nostro in una soffitta del XVIII secolo, buia e bassa, senza finestre, murata durante un restauro messo in atto per il provvidenziale intervento della Soprintendenza. Là si formò a lume di candela, cibandosi di topi e tortorelle, avendo come unici compagni la letteratura e i ragni. Salvato dalla polvere e dall'abbandono mercé l'interessamento di un intenditore-antiquario, collezionista di statue di marmo, lo ritroviamo alcuni anni dopo esposto nella cantina di un carissimo ex compagno di studi. Di lui si sa poco o nulla: opera di scuola certamente. [*enfasi mia*] (9)

Ma sarebbe troppo semplice esaurire il discorso linguistico su *L'oblò* limitandosi a trattarlo come un *pastiche* e a denunciare i richiami letterari che lo caratterizzano. L'asse cartesiano tracciato da Roland Barthes in *Le Degré zéro de l'écriture*³⁶, con cui si intende verificare se la lingua di un particolare scrittore tenda più verso la sfera poetica o verso quella del parlato, si rivela uno strumento utilissimo per dare un volto alla lingua spatoliana. Quella che si scopre, infatti, è una lingua impazzita, con sbalzi linguistici e stilistici tali che sarebbe necessario appunto un "sismografo" letterario per registrarne le continue oscillazioni. Cercare una chiave univoca alla decifrazione della lingua de *L'oblò*, sarebbe come tentare di raggiungere il Polo Nord con una bussola non sapendo di essere nel bel mezzo di un campo magnetico.

Al parlato, che si esplica soprattutto attraverso l'abbassamento di situazione o grazie a lessemi che rimandano a una gestualità colloquiale (si assiste, infatti, a un uso sovrabbondante degli avverbi di luogo "lì" e "là")³⁷, fa da contraltare un attento e costante richiamo ai nuclei retorici dominanti della produzione poetica spatoliana.

L'enorme preponderanza di stilemi implicanti ripetitività resta ad attestare che la scelta degli strumenti con cui lavorare era già stata fatta da Spatola agli inizi del suo percorso letterario: infatti, questi stilemi diventeranno il marchio dello Spatola poeta lineare, come notato da Pier Luigi Ferro³⁸ in una precisa analisi dello stile e della metrica della prima raccolta poetica spatoliana³⁹ già capace di suggerire le direzioni verso le quali la lingua del poeta si sarebbe spinta:

36 — R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Parigi 1953.

37 — Tecnica già utilizzata da Sanguineti nel *Capriccio italiano*.

38 — P. L. Ferro, *Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza*, in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, cit., 51-67.

39 — A. Spatola, *Le pietre e gli dei*, Tamani, Bologna 1961. Altre raccolte poetiche di Spatola in ordine cronologico: *L'ebreo negro*, Scheiwiller, Milano 1966; *Majakovskij*, Geiger, Torino 1971; *Diversi accorgimenti*, Geiger, Torino 1975; *La composizione del testo*, Cooperativa scrittori, Roma 1978; *La piegatura del foglio*, Guida, Napoli 1984; *La definizione del poeta*, Tam Tam,

Tali figure della ripetizione si concretizzano in *Le pietre e gli dei* con maggior frequenza nella forma dell'anadiplosi [...] ma si possono con facilità rinvenire anche esempi di *geminatio*, talvolta, [...] destinata ad essere iterata con variazioni a chiasmo nell'ordine dei singoli in cui è compresa ed associata contestualmente ancora ad anadiplosi, alla ripetizione di nessi correlativi, di versi interi usati come *refrain* o ad anafora. (52-53)

Ma non mancano neppure epanadiplosi, *repetitio* con funzione di amplificazione emotiva e/o di accentuazione ritmica, figure etimologiche e accusativi interni «primi segnali di quella poetica dell'ovvio che potremo riconoscere dall'uso sistematico della tautologia», e quindi di un vocabolario ridotto e ridondante al tempo stesso che diventerà parte integrante della poetica spatoliana matura:

Se negli anni sessanta la poesia della neoavanguardia vedeva il linguaggio stesso come istituzione la cui programmatica distruzione avrebbe infine portato alla invenzione di un terreno linguistico sostitutivo ma babelico o opportunamente irrealizzabile o relativamente ininterpretabile, la nostra scrittura poetica attuale sembra invece soltanto accettare le parole già dette, già comprese e scontate sino in fondo, per chiedersi cosa si nasconde dietro di esse. L'apparenza lessicale della nuova poesia è in effetti estremamente povera, e soltanto in alcuni casi la si arricchisce con una terminologia volutamente ridondante. Ma su questa apparenza insieme povera e ridondante [...] agisce, non soltanto attraverso il *nonsense*, l'impegno sulla partitura, ossia sulla collocazione esatta della parola povera e ridondante all'interno di una struttura prestabilita, quasi rigida. La sperimentazione linguistica si attua insomma verso l'interno, verso il nucleo attorno al quale ruotano i problemi di tonalità. Alla descrizione linguistica della catastrofe, si oppone l'accettazione di uno schema fisso della catastrofe, qualcosa di vichiano se si vuole, un modello cui il testo si adegua, come si è già detto, per salvare in primo luogo se stesso. Da questa salvezza del testo non dipende nient'altro che la salvezza del testo⁴⁰.

Una lingua e una tecnica facilmente ascrivibili alla prosa dello stesso. Agendo con la dovuta prudenza e mantenendo bene in vista le insidie che si presentano volendo mettere a confronto due generi diversi, per di più da un punto di vista stilistico e metrico, non mi sembra campata in aria l'idea che il romanzo di Spatola svolga la funzione di laboratorio per la sua poesia e che, in questo

S. Ilario D'Erna 1992.

40 — A. Spatola, *Storia già scritta*, in Id., *Impaginazioni*, cit., 1984, 82-83. Apparso precedentemente in AA.VV., *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta*, (a cura di) T. Kermény, C. Viviani, Dedalo, Bari 1979.

unicum letterario, il muro che spesso separa poesia e prosa vacilli.
L'assenza di un qualsiasi tipo di *consecutio*

nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore⁴¹

l'orrore davanti alla sola ipotesi di poter arrivare a uno scioglimento finale

fra poco nel testo avrà inizio la parte finale
catalogo di manierismi di stupri canzone e narcosi⁴²

ci erano serviti a verificare l'operazione distruttiva/decostruttiva sulla macrostruttura de *L'oblò*. Allo stesso modo, al livello minimo di struttura, cioè quello dei fonemi stessi, si osserva un'evoluzione antideterministica ottenuta grazie allo slittamento d'interesse dal contenuto a una lingua che si sottrae così alla gabbia del significato, al suo congelarsi nell'assolutezza di esso:

un poema Stalin dovrebbe essere scritto senza aggettivi
senza virgole né decimali senza opportune parentesi
l'esclamazione un veleno l'interrogazione una stanca
[orditura
ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto
[fermo⁴³

Quello che in poesia viene affidato ad accorgimenti strofici e metrici nella prosa di Spatola si attua attraverso la punteggiatura che non sarà da vedere quale apportatrice di chiarezza espositiva quanto piuttosto di scansione ritmica

Pioggia bianca calda e leggera che cade sugli impiccati,
nella strada male illuminata: non me ne andrò, se prima
non saprò: non me ne andrò se prima non saprò: lieve
vento della sera: piedi che battono: non me ne andrò:
piedi che battono: se prima non saprò: non me ne andrò,
se prima non saprò, non me ne andrò (*L'oblò*, 50)

facendo così sua la lezione di Gertrude Stein, nella poesia della quale

il punto, la cui funzione servile sarebbe quella di indicare un completamento, una chiusura, si emancipa *intervendendo*, scandendo il testo senza piegarsi alle sue coazioni sintattiche, e assecondandone invece, più o meno amabilmente, le predilezioni recitative⁴⁴.

41 — A. Spatola, *La composizione del testo*, in Id., *La composizione del testo*, cit., 54.

42 — A. Spatola, *La composizione del testo*, cit., 55.

43 — A. Spatola, *Il poema Stalin*, in Id., *La composizione del testo*, cit., 60.

44 — L. Ballerini, *Avvertimenti utili (si spera) per una ricognizione nella foresta di Arden*, in G. Stein, *La sacra Emilia e altre poesie*, (a cura di) L. Ballerini, Marsilio, Venezia 1998, 13-14.

Se l'epanafora⁴⁵ è una delle figure retoriche preferite dal giovane poeta Spatola

Nel bosco ora pulsano umori *nuovi*:
nuovi germogli coprono il sentiero
e giocano col sole. (*Le pietre e gli dei*, 9, 5-8)

Di sole sei calda
poiché la vita termina *una volta*,
una volta iniziata. (*Le pietre e gli dei*, 16, 6-7)

si noti come essa torna con frequenza nel romanzo, dando luogo a un effetto di ridondanza barocca all'insegna dell'insufficienza⁴⁶

L'acqua là, là in fondo (17)

Si gettava in acqua *a volte: a volte* invece nell'acqua si
[lasciava scivolare. (19)

Guglielmo con il suo *cavallo* (*cavallo* di pietra, narici di
[latte) (111)

o, forse, proprio perché più congeniale alla scrittura narrativa, sarà da considerare con attenzione il sovrabbondante utilizzo di epanallesi e anadiplosi in grado di creare una ritmica molto accentuata o a mettere in rilievo alcuni lessemi rispetto ad altri. Tra esse:

[...]di dar più risalto nella storia alla sua *figura*, una *figura* umana che sottintende problemi scottanti[...] (17)

"Quando il sole sorge, si ode una musica e si scorgono le forme dei *suoi cavalli*". I *suoi cavalli* si trascinavano per i campi tirandosi dietro le budella. (86)

Tra le sue mani pendeva *mezzo metro di lenza*, il *mezzo metro di lenza* ornato di ami e di *piombi*: e i *piombi* li sentivo pesare tra le sue mani, li sentivo tirare verso terra dalle sue mani la lenza. (96)

Il *primo giorno* di maggio, il *primo giorno* del mese della mia donna: *petali di rosa e petali di rosa* sulla pietra romana. (110)

E poi chiasmi (veri e propri e impuri)

45 — Per il Ferro in questo caso si tratterebbe di anadiplosi nonostante l'alternarsi fine verso-inizio verso.

46 — Guido Guglielmi riferendosi alla poesia di Spatola parla di «delirio verbale controllato, in cui sono parole svuotate, resti, frammenti o schegge di linguaggio». G. Guglielmi, *Introduzione*, in A. Spatola, *La piegatura del foglio*, cit., 5. Il ritornare ecclolico di certe parole sembra sottintendere un rituale quasi magico in grado di far loro ritrovare quella pienezza ormai persa.

Io, puro, senza peccato, pulito, non colpevole, io (41)

erano bombe, bombe erano (81)

no, non era solo: non era solo, no (107)

rapidissime ombre, ombre rapidissime (111)

repetitio (oltre all'ossessivo ritorno di alcune parole per ogni nuovo capitolo-scena)

Dall'alto verso il basso, dal basso verso l'alto: Totale. Dal basso verso l'alto, dall'alto verso il basso: Totale. (7)

epanadiplosi

esattamente per cinquanta giorni: *esattamente* (104)

e serie anastrofiche fino al rigetto (di cui riporto solo un esiguo numero di esempi della frase o della parola ripresa):

Canto il buco nel muro, affinché il buco del muro canti per me (10 volte pp. 28-30)

Dinanzi all'enorme specchio... (19 volte, pp. 58-59)

Ed essa si volse... (7 volte pp. 63-64)

C'era... (7 volte pp. 98-99)

Del resto non mancano nemmeno le divagazioni tautologiche di cui parlava Ferro:

[...] nei *concentrici cerchi*. (18)

Tutto il cielo era cielo, stelle e luna. (111)

Ma la corrispondenza tra scrittura romanzesca e poetica in Spatola non si ferma agli esordi. Nelle raccolte poetiche successive, infatti, pur continuando a utilizzare gli strumenti di cui sopra, la scrittura di Spatola si concentrerà soprattutto su quelle accumulazioni di materiali eterogenei che erano state una delle caratteristiche fondamentali de *L'oblò*. Pier Luigi Ferro, nell'analizzare le raccolte spatoliane successive al romanzo, parla anche di accumulazione nominale

pozzi ginestre inferriate soli lumache
(*La piegatura del foglio*, 20, 11)

o della ricerca di lessemi con funzione attributiva,

autolesionista insanguinato irritante
(*La piegatura del foglio*, 36, 10)

tecniche che Spatola aveva già scoperto e sperimentato nella sua scrittura narrativa. Si vedano alcune descrizioni di Guglielmo

Giocatore accanito, magnaccia, contrabbandiere, ladro (10)

Pesce avvolto in carta oleata, gambero rosso in salsa azzurra e verde, fetta di salame sul bordo di un piatto unto [...] Privo di braccia e di gambe, avvelenato dall'acqua marcia e fetida, canale in via di putrefazione. Bacillo di Eberth, acaro della scabbia, bacillo di Nicolaier (13)

e del soldato Franz, il tedesco nemico del Guglielmo partigiano,

[...] gemente olocausto alla fazione avversa, pagina strapata dal libro introvabile, frammento decorato di storie sacre e profane, kamikaze per scommessa, guardiano del faro che il mare sta sbriciolando per pura animosità, relitto in cerca di lavoro, martire nell'arena, cavallo del picador (30-31)

o il delirante gioco linguistico del capitolo scenetta *In lode del buco del muro*, dove si presenta il gusto del futuro poeta Spatola per l'*enumeración caótica*, ossia di un catalogo smisurato che si nutre voracemente di ogni possibile istigazione, sonora o semantica che sia:

Buco lucido e terso, buco panoramico tridimensionale, buco a colori. Buco col tergicristallo, buco con le tendine, spioncino dal quale si guarda il notturno visitatore. [...] Buco del monte Palomar, buco del giocatore di poker che piglia un piatto passato tre volte. Buco dell'uovo di gallina, attraverso il quale si succhia il pòlio della razza. Buco tondo, quadrato, buco a forma di fiore, buco seduto e in piedi, buco millimetrata. Buco liscio e col selz, buco con la panna, buco semifreddo, buco con lo zabaglione. [...] Buco a quattro cilindri e buco carrozzato da pinin farina: ma buco sulla pista di Monza, buco ferreo. Buco del pozzo di petrolio, buco del tubo che conduce il gas fino alla cucina. Buco nella testa, buco, buchi del naso. [...] Buco decameronico, buco del miracolo, buco dal quale salta fuori Lazzaro resuscitato, buco con le note, buco introdotto, buco in cento copie. Buco in contanti con lo sconto oppure a rate con l'aumento del tanto per cento, buco alla portata di tutti. Un buco tra i tanti⁴⁷ (28-29)

e avanti così per un'altra pagina.

47 — Sempre chiare risultano in questo passaggio le stimolazioni sonore che guidano la penna spatoliana. Di meno facile decodificazione quelle semantiche. Si noti tra le tante lo splendido passaggio dal buco nella pista di Monza al buco ferreo, ispirato dal fatto che nel duomo di Monza è conservata la corona ferrea.

Che il romanzo porti con sé i germi della futura produzione spatoliana lo rivelano anche le numerose riprese di temi e d'immagini. Penso all'incipit de *Il boomerang*

arma che torna contro se stessa (*L'ebreo negro*, 39, 1)

eco di

a scagliarmi contro me stesso come un arma (117)

del romanzo; o all'immagine del feto che chiude *Alamogordo 1945*

mentre batte al cristallo del vaso il feto dicefalo che ondeggia vibrando nell'alcool (*L'ebreo negro*, 28)

che era già comparso nel capitolo-scena *Cane animato*

All'encefalo conservato in un vaso d'alcool al museo Dupuytren. (40)

Sempre analogo all'immaginario di *Alamogordo 1945* ritroviamo nel romanzo l'immagine della mummia

io sono quella mummia del Louvre (radioattiva) vano sarà seminare il frumento nelle mie orbite o mangiare della mia carne [...] (28)

che anche nel romanzo si ricollegava attraverso numerosi indizi (bambino giapponese, cieco, con malattie della pelle, con un gemello siamese ancora attaccato ma mummificato) alla possibile catastrofe nucleare:

Apparve un ragazzino giapponese: brutta faccia, ROVINATA da qualche malattia della pelle. [...] Non degnò di uno sguardo la provocante padrona, sembrava cieco. [...] E allora mi avvidi di una sua strana particolarità: si era cieco: no, non era solo: non era solo, no: erano in due. Due teste, due corpi, quattro gambe, quattro braccia, quattro mani, quattro piedi, venti e venti quaranta dita, quattro immobili, bianchi, lattei occhi, due nasi, due bocche, sessantaquattro denti, due lingue. [...] Li guardai bene in faccia, uno per uno. E di nuovo rimasi sorpreso. Perché il secondo non era vivo, no: era ben conservato, una mummia di notevole pregio, un'imbalsamazione fatta a regola d'arte, ma appunto morto gli pendeva alle spalle, e il ragazzino se lo portava dietro, carne della sua carne, senza poter sciogliere il legame che li univa. (107-108)

Le citazioni potrebbero continuare, ma basterà ricordare che numerosissimi referenti tematici e metaforici del romanzo (l'olocausto, gli ebrei, pesci, ami, meduse, sanguisughe, cani, ecc.) saranno

ripescati regolarmente dal poeta Spatola.

Passando ora al trattamento del problema del ridimensionamento della voce autoriale che, secondo i dettami di gruppo, avrebbe dovuto tendere al progressivo annullamento, Spatola procede per due vie apparentemente in contraddizione tra loro, ma che contribuiscono al raggiungimento dell'effetto. In primo luogo rispondendo all'esigenza dell'eradicazione d'un autore onnisciente, il libro si apre con un capitolo spiazzante sia per quanto riguarda il titolo (*riassunto delle puntate precedenti*), sia per quanto riguarda il contenuto. Il lettore è smarrito e ogni tentativo verso la ricerca di una complicità con l'autore fallisce irrimediabilmente: il personaggio Guglielmo (se di personaggio si può parlare) è introdotto a più riprese, ma nemmeno alla fine del libro, se richiesti, saremmo in grado di darne una descrizione che si avvicini minimamente a un possibile originale. Nel primo capitolo, infatti, dove si parla della sua nascita, scopriamo a un ritmo incalzante che possibili decifrazioni testuali vengono continuamente smentite e rimesse in gioco, tanto da non permettere nemmeno di verificarne con sicurezza la nascita:

Sua madre l'uccisero lì e lui ancora non era nato. Suo padre poi l'attese a lungo, prima che rientrasse: e lo uccisero in ritardo. Ma lui non era ancora nato. [...] Una notte più fonda, durante un allarme più lungo, Guglielmo-padre sbagliò buco. Suo figlio nacque dall'accoppiamento di un uomo e di una vacca. [...] Sua madre stava attraversando la strada correndo per non perdere il tram, quando la misero sotto. E lui non era ancora nato. E suo padre, allora guardiano di oche, fu fecondato da un corvo e depose un uovo contraffatto e deforme che un rospo covò. Dall'uovo, in primavera, dentro il fango del fosso fiorito, nacque Guglielmo, durante l'altra guerra, in tempo per vedere Caporetto. [...] Nacque il nostro in una soffitta del XVIII secolo, buia e bassa, senza finestre, murata durante un restauro messo in atto per il provvidenziale intervento della Sovrintendenza. (...) Suo padre allora faceva l'invertito. E a sua madre piacevano le automobili, aveva una vera passione per le automobili. [...] Degenerata in vizio, la passione fece sì che a centosessanta all'ora sua madre si facesse fecondare da un camion che sorpassava. E Guglielmo nacque così, casualmente, sul margine dell'autostrada [...] Guglielmo nacque dall'incrocio di un samoiedo e un pastore belga [...] Guglielmo nacque dal mare - «come Venere» ama vantarsi⁴⁸. (*L'oblò*, 7-13)

48 — Che in questo caso ci sia una strizzatina d'occhio anche a *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* di Laurence Sterne, pubblicato per la prima volta tra il 1759 e il 1767, è una possibilità non troppo remota. Di quest'ultimo, infatti, oltre al problema della nascita del protagonista, si dovranno ricordare sia la propensione a una scrittura che ama imboccare inaspettatamente strade secondarie e che volentieri sfugge ai percorsi

D'altro canto lo stesso effetto di straniamento viene ottenuto quando la presenza dell'autore, anziché celarsi si rivela spudoratamente, per svelare i meccanismi che azionano il testo, puntando così nella direzione del meta-romanzo, del romanzo che svela tutti i suoi retroscena. Già nel capitolo d'apertura è possibile ravvisare la prima chiave a questo tipo di lettura: qui, infatti, al lettore storcicato dal metamorfico Guglielmo, è offerto uno spiraglio da cui poter intravedere le carte che sono messe in gioco

Era Guglielmo ed è (se vive ancora) un corpo composto e vivente per forza unica d'adesione delle lettere che compongono il suo nome. Da dove si vede l'impossibilità di definirlo una volta per tutte e il suo tramutarsi di parola in parola. (11)

Ed ancora nell'episodio pseudo-resistenziale che riappare qua e là nel testo, dove la voce narrante interviene a rendere palese non la capacità di poter modificare la storia a proprio piacere, quanto l'impossibilità di tale operazione. La lingua di Spatola è un organismo vivente che risponde a leggi biologiche, meccaniche piuttosto che alla volontà del Dio/autore conscio, in questo caso, di non poterla sempre modellare a proprio piacere. Spatola qui dimostra di aver imparato la lezione, filtrata da Lacan, di un "io" quale «produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un punto di fuga e non una realtà»⁴⁹. Il soggetto, l'"io" esce così di scena per lasciare il campo a una nuova figura, quella dell'organizzatore di significanti

ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi
è questo il momento che aspetti comincia a tagliare
guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare
è l'immatura anaconda si morde la coda strisciando
odore della palude odore coniato da fiato di fango
un libro un quaderno una penna un desiderio indolore
senza parole
(*La composizione del testo*, 53-54)

Sarà importante qui non cedere alla tentazione di voler vedere

di una facile lettura («I know there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are no readers at all, - who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of every thing which concerns you. It is in pure compliance with this humor of theirs, and from a backwardness in my nature to disappoint any one soul living, that I have been so very particular already», in *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Clarendon Press, Oxford 1983, 7) sia le chiare influenze rablaisiane, già sottolineate in Spatola.

49 — A. Zanotto, *Nei paraggi di Lacan*, in AA.VV., *Effetto Lacan*, (a cura di) A. D'Agostino, Lerici, Cosenza 1979; ora in A. Zanotto, *Scritti sulla letteratura*, Mondadori, Milano 2001, 171.

l'operazione spatoliana sulla falsariga di quello che poi verrà fatto da Calvino in *Se in una notte d'inverno un viaggiatore*. Ne *L'oblò*, infatti, è in gioco una continua contraddizione che implica sì, un autore che continuamente interviene, alternato però a passi dove la sua voce autoriale scompare completamente. In Spatola non c'è il gioco combinatorio di Calvino quanto piuttosto il gioco del non gioco; nello stesso momento in cui ci si pongono delle regole ci si affretta a non rispettarle: al "cervello binario" di Calvino si sostituisce quello disubbidiente di Spatola.

L'oblò resta un'esperienza unica sia per l'*opus* spatoliano sia dal punto di vista della sperimentazione di quegli anni. Possiamo concludere riaffermando che il disagio verso la forma romanzo, Spatola lo supera attraverso l'uso delle sue armi più congeniali, e cioè quelle dell'ironia e del grottesco, applicate non solo a livello di tessere testuali e a istanze ideologiche ma anche al genere romanzo stesso. I dettami di gruppo, se così si vogliono etichettare i pochi punti fermi che sembrano scaturire dal dibattito neoavanguardistico sul romanzo, soprattutto quello della neutralizzazione dell'io autoriale, vengono presi in considerazione e adottati, ma con soluzioni personalissime. Giorgio Celli nel suo intervento al convegno del Gruppo 63 sul romanzo aveva detto:

Il romanzo, oggi, ha per me due sole possibilità, ambedue autodistruttive: non preoccuparsi d'essere romanzo, o esserlo con estrema abilità, giocando a rimpiattino con se stesso. Nel primo caso il romanzo, al limite, cessa d'essere come tale e diviene un'altra cosa; nel secondo caso è fatalmente inserito nel metabolismo dei consumi e rapidamente consumato. Non riesco, per ora, a vedere una terza soluzione. (132)

Terza soluzione che in fondo è quella sottintesa da questa ricerca. Allora piuttosto di autodistruzione si dovrà parlare di una nuova categoria, di un nuovo genere che per tutto il XX secolo si è mantenuto in vita grazie a scrittori che, bisturi alla mano, hanno dissezionato la carcassa di una stanca narrativa rinvigorendone così i tessuti vitali e nervosi, facendola convergere con il loro interesse per una lingua conscia delle proprie potenzialità. Una narrativa capace di passare con disinvoltura da una situazione referenziale a una letteraria, attraverso una lingua che non s'impone ma che si lascia riplasmare, una lingua che diventa il vero personaggio principale di questi romanzieri eccentrici rispetto alla tradizione.

E allora sarà giusto chiudere con un passaggio de *L'oblò* di Spatola che richiama quell'impatto violento che il genere romanzo dovette subire per mano dell'autore. Un'immagine che forse vole-

va proprio richiamare alla mente l'autopsia o lo stupro che l'idea stessa di romanzo subiva mentre stava prendendo forma:

Esaminiamo il contenuto. La stanza era immersa nel silenzio più assoluto, sotto gli occhi degli uomini che affollavano i marciapiedi studiavo dentro di lui ciò che era accaduto, ricostruivo dentro di lui le cause del suo suicidio, prendevo appunti di quanto il suo contenuto poteva dirmi, entravo nel suo mondo chiuso e ostile frugando nelle sue tasche strappate, seppi che aveva appena cenato, rovistavo nei suoi cassetti con la mano coperta dal guanto di gomma, scompigliavo con calma deliberata l'intreccio dei fili, sbottonavo i suoi bottoni, sgualcivo i suoi fogli di carta, lo guardavo negli occhi, sconvolgevo la simmetria, scartavo le sue idee, impallidiva visibilmente man mano che il racconto proseguiva, stringevo le sue mascelle, soffiavo il suo naso, sputavo la sua saliva, riponevo accuratamente nell'armadio ciò che si era sparso, alla luce violenta della lampada accesa nel mezzo del soffitto [...] (35-36)

Sola o accompagnata da altre, l'operazione sul romanzo compiuta da Spatola non può, e non deve, essere sottovalutata a meno di non voler sottostare alla più grave di tutte le sconfitte.

Adriano Spatola

The Porthole

TRANSLATED *by* BEPPE CAVATORTA
and POLLY GELLER



EDITED *with an* AFTERWORD
by BEPPE CAVATORTA

Recap of Previous Installments

SITTING IN A CHAIR, her right elbow propped up on the table (pencil in her hair), his mother was tallying up the grocery bills, repeating all twelve numbers. From top to bottom, from bottom to top: Total. From bottom to top, from top to bottom: Total. That's when they broke down the door and entered. They killed his mother right there, and he hadn't been born yet. Next they waited a while for his father before he came back home: they killed him late. But he hadn't been born yet.

At the time, his father worked at the stud-farm behind the old cemetery, where the train now passes through, a little less than a mile from the tollbooth. And the daughter of the custodian was an easy lay, especially during the air raids, when they would turn off all the lights and her father ran to calm down the bull while the two of them would take care of the cows.

On an even darker night, during a longer air raid, Guglielmo Sr. chose the wrong hole. His son was born from the mating of a man and a cow. And he was born at the very end of the war, amid the confusion of those days, avoiding by sheer luck a static destiny of preservation in formaldehyde. "Monstrum," his classmates would say to mock him.

His mother was crossing the street running to catch the streetcar when she was run over. And he had not been born yet. And his father, by then keeper of geese, was impregnated by a crow and dropped a deformed and phony egg, which a toad decided to hatch. In the spring, from the egg in the mud of a flowering ditch, Guglielmo was born during the other war, just in time to see Caporetto.¹ Web-footed, he was turned down at the physical, thereby avoiding the defense on the Piave river.² He would relieve himself by squatting as women do, but spraying it out in mid-air.

"I, too, was born," he says about himself. "I had to learn how to read and write pretty much on my own. I grew up alone, a rebel, a loner, a sentimentalist, an introvert. My father destroyed himself with alcohol, as did my grandfather and all my ancestors and their descendants. For me, precocious encounters with women, friends, and art."

Our friend was born in an xviii century attic, dark and with a low-ceiling, without windows, walled up during a heaven-sent restoration required by the Board of Cultural Affairs. It was there that he grew up by candlelight, eating mice and turtle dove chicks, with literature and spiders as his sole companions. Saved by dust and neglect, thanks to the interest of a connoisseur of antiques and collector of marble statues, we bumped into him again a few years later, on display in the wine shop of an old dear classmate. We know little to nothing about him; certainly a work in the manner of.

"Son of a bitch," he moans. "Son of a bitch, they call me. But work in the manner of means something else."

At the time his father worked as a gay hustler. His mother liked cars. She truly had a passion for automobiles. Ever since she was a child, "You'll end up marrying a car and giving birth to a scooter," her mother would always tell her. (At the time *automobile* was still a masculine noun, and one would write *un'automobile* without the apostrophe). Her passion degenerated into vice such that at 100 miles per hour, his mother became impregnated by a passing truck. This was how Guglielmo was born, by accident on the side of the freeway to the right of his mother's smiling face, aided by patrol officers who acted as midwives and took stock of the disaster. The next day the following article appeared in the *Corriere della Sera*, complete with a photograph it read:

Out of Death Comes Life

AMONG RUINS, IN THE SUN, A FLOWER IS BORN AGAIN

Baptized with gasoline, Guglielmo set himself on fire in the piazza, protesting against society, remaining horribly burnt.

Guglielmo was born when times were not yet ripe. A precursor and an innovator, a genius of an inventor, Guglielmo starved on more than one occasion though his friends never abandoned him. A reckless gambler, a pimp, a smuggler, a thief: these were some of the insults thrown at him by his worst enemies. He would eat wherever he was invited to lunch, moving in all social circles.

Guglielmo was born from the crossbreeding of a Samoyed and a Belgian sheepdog on an island in the Dead Sea. The newly found scrolls, currently in the process of being transcribed, are a possible proof of this. He became a monk in order to isolate himself from the world; but the few who knew him well could see him go to the village on Mondays to buy groceries on his Guzzi motorcycle, where he took part in large-scale maneuvers with the prophets of the desert. Impaled in Constantinople, he took revenge by becoming a stylite and sweeping his excrement onto the large, jammed-together crowd below.

This is what we know about Guglielmo. Looking at him splits rocks and his stare burns pastures.

His father was, without a doubt, a demon in the shape of a goat and his mother an ant. He spent his childhood inside an anthill, his eyes fixated on the hole in the wall—a visible opening that could be seen by looking straight up from the dark bottom of the well—an opening through which he was not allowed to pass until he was of age. Because of a physical dysfunction, his mother had reproduced herself in the shape of an earthworm and was taken apart by him on his first hunting expedition. You could see her, long and whitish, trembling in decreasing spasms under the heavy hits by the soldiers under her son's command. Natural law didn't permit delays, shortcuts, or appeals. With tears in his eyes, Guglielmo was merciless with the carcass and, up until his last days, couldn't stand this memory.

This was Guglielmo. And he is (if he is still alive) a body, made up of and living solely by the unique force of adhesion of the letters that make up his name. Hence the impossibility of defining him

once and for all, and his transmutation from word to word. I don't know of a more affectionate dog than Guglielmo.

The least one could say about the birth of Guglielmo is that it wasn't an occasional event, rather the achievement of an objective that was clear in his mind since the morula had formed.

"It was all about," he says, "yes, indeed, it was all about needing to be born. My mother had conceived me without any clear ideas as to what my destiny might be and the three abortions, which I deftly thwarted, are further proof of her mistrust. I don't mean that it was uncomfortable in there. It was warm for sure: a little humid perhaps. And one sure could eat! I knew well that life on the outside wouldn't be this easy. But I had to make up my mind, get out, break the spell and face reality. I couldn't risk a fourth attempt as one isn't always fortunate in such matters."

As Guglielmo would say, he would say: "It was all about needing to be born. From the bottom of the well, hanging by my feet like a monkey, I could see beneath me the hole in the wall. The world passed by as if through a magnifying glass, its disconnected sounds, impossible to interpret, would become objects and words only if seen against the light through my vellum."

"The big day," he says, "the big day came almost unexpectedly. I had been ready for quite some time, I was on the alert. But as we know, we think we are ready for anything and then it happens that we are born in a cab, on a bus, or on a train. While traveling, it is troublesome."

As Guglielmo would say, he would say: "I opened the hatch, cut the cord, put my feet together, clenched my teeth and jumped into the abyss. I watched her become more and more distant in the dark sky above me, up north, with her spotlights turned on."

Hence, Guglielmo was also born.

Guglielmo was born of the sea—"like Venus," he loves to brag. He was born on an August day in Riccione on the Adriatic Riviera (and he could have been born on the other bank, a socialist country). He appeared like a wet cat among the waves some fifty yards from the shore. As if in a mirage, he could see the crowded beach, the

small shapes of those coming and going or motionless under the sun, the ordered and multicolored rows of the beach umbrellas, the shining silhouettes of the skyscrapers, the white sails to his back. He almost cried tears of joy.

Shipwrecked from another planet, he had landed there from nothingness, materializing upon the hard contact with the element of water. A fish wrapped in wax paper, a red shrimp in blue and green sauce, a slice of salami on the edge of a greasy plate: this is how he came into the world, split between the essential lines of his natural and original parallelism. Armless and legless, poisoned by rotten and fetid water, a canal on its way to putrefaction. Eberth's bacillus, itch mite, Nicolaier's bacillus.

Elephantiasis of the Hole in the Wall

FROM THIS SIDE OF THE HOLE IN THE WALL, there is no coral barrier which protects the islands of the fabulous southern seas in their artificial and mutilated infancy. There is no railroad crossing, no little Chinese slipper is forced onto the mind's free foot. All is because it can shatter and recombine, and not because it can immutably exist. All is, because it slides inside sealed top-secret envelopes, relationships are perfectly set, but beware not to forget the irreplaceable purpose of the postman. And herein lies the greatest risk we may incur. That is the special and unique pathology called elephantiasis of the hole in the wall.

It's useless to speak of the hole in the wall. We have to leave the hole in the wall alone so that it can feel stimulated to lose its usual opacity and allow us to see through it clearly. We must pretend to ignore it, walk nonchalantly by it as a youngster does on Sundays when he scopes out the crowd leaving high mass just to catch her eye as she stands between her mother and father, holding her little brother's hand who knows everything about the two of them.

Then the doors will open wide and without saying a word we will witness the celebration of the rite, a black mass during which



Recipient of the 1966 "Ferro di Cavallo" prize for a first novel, *L'Oblo* was a highly praised and controversial debut. Pulling together diverse elements from the musical experiments of Cage, Schnebel, and Kagel, the pictorial innovations of assemblage and pop-art, biblical fragments, x-rated comics, and dialogue from horror and World War II films, Spatola used these components to liberate his narrative from the stultifying edifice of Italian prose. *L'oblo* is a singular novel that evades any sort of categorization and remains even more important today for its remarkable achievement in that fertile period of Italian experimental literature.

Since coming on the scene at age 23, with the publication of his first book, *L'ebreo negro* (1964), Adriano Spatola was, until his death in 1988, at the forefront of neo-avant-garde and experimental writing worldwide. Spatola made his distinct contribution not only as a poet, but also as an editor and critic. Spatola left Rome and moved to the country outside Parma to found his own publishing house, Edizioni Geiger, in 1968, and the magazine *TamTam*, in 1970. After almost twenty years *TamTam* remains one of the leading magazines of new writing in Europe. In 2008, Spatola's *The Position of Things: Collected Poems, 1961-1992* appeared from Green Integer Books, as well as his groundbreaking study, *Toward Total Poetry*, from Otis Books/Seismicity Editions.



OTIS BOOKS / SEISMICITY EDITIONS
& AGINCOURT PRESS
\$12.95



Just A Matter Of Resisting

Every one of you is unfailingly certain to become a partisan in the end. I am not saying a good partisan because partisan like poet is an absolute word rejecting all gradations.

THE BOTTOM-LINE IS PRECISELY THIS: to resist.

To resist a publishing world by now incapable of daring, ever more firmly barricaded in its own fortress, seeming to respond only to the siren calls of profit (and here, one must grant me, *pecunia olet*) or to the repugnant *do ut des* of various factions and cliques when it comes to lowering the drawbridge and granting access.

To resist the indifference of an Academe that perpetually reserves its attention for certain authors, excluding those who have not taken sides or chosen schools, and are therefore difficult to label, and who have been deemed "taboo" so as not to risk offending the tastes of one of the many "pundits."

To publish Adriano Spatola's *The Porthole* in English for the first time is without a doubt to take sides; to say "no" loudly to a marketplace ethic that has nothing to do with literature. All who participated in this project, from the editors to the translators, have held firm to a fierce brotherhood, who won't give up because they believe absolutely in this project.

Spatola's novel, published in 1964 by Feltrinelli, the erstwhile "official" publishing house of the avant-garde novel, thanks to Gian Giacomo Feltrinelli's enthusiasm towards experimental narrative, has since become, like most such avant-garde novels, a *desaparecido*. Since it first appeared, the avant-garde narrative, especially as it was exemplified in the work of those writers most closely associated with the Gruppo '63, has been, with few exceptions, an object of mystery. Such has been the case for Edoardo Sanguineti's cumbersome *Capriccio italiano*,¹ "selected" by

1. Edoardo Sanguineti, *Capriccio italiano*. (Milano: Feltrinelli, 1963).

the Italian intelligentsia as the perfect prototype for the neo-avant-garde novel, thus taking and continuing to take the stage from other experimental writers who have ventured into this territory. The public response to these monster-novels has been minimal, thus crushing, except for those authors whose names shine in the literary firmament (Sanguineti, Porta, Balestrini), any hope of a possible reprint or of a new edition.

To work on *The Porthole*, then, necessarily means turning to its first and only edition. The neglect of Spatola is not limited to his sole attempt at narrative writing, as his work today, in Italy, is simply not to be found. His writings (self-published or otherwise) were always released with a minimal number of copies, and were never reprinted. Even his *The Composition of the Text*, a collection of his first three books of poetry, together with some previously uncollected work, is almost impossible to find.

But if the general Italian reluctance to come to terms with Spatola's work may even find some justification also in extra-literary factors, there can be no excuse for its neglect by literary critics. To call "minimal" the critical bibliography on Spatola's work would already be hyperbole. However, over the last twenty years, in a small-minded Italy ever more culturally prone to facile amnesia,² there have been some attempts to rescue the work of Spatola from the void. Noteworthy, however, is the lack of critical response between the first group of publications and events of the early 1990s in homage to his premature death, and the second group thirteen years later.

Spatola's fortunes in the American literary and critical panorama have been entirely different. In fact, with this publication of *The Porthole*, Spatola's complete works have largely become available. In 2008, on the twentieth anniversary of his death, Spatola was celebrated with an important conference in Los Angeles that resulted first in the publication of his work as poet (*The Position*

2. For instance, Alberto Moravia, who was the "star" of Italian literature before his death, now seems to have fallen into complete disregard.

of Things: Collected Poems 1961-1992)³ then, in the same year, in the publication of his most important work as a critic (*Toward Total Poetry*).⁴ Only the publication of his novel was missing to complete the cycle.

The idea of resistance, as earlier discussed, when seen in relation to Adriano Spatola, can only get richer as he himself made it one of his fundamental attitudes. For those familiar with Spatola, the reason for invoking Beppe Fenoglio's *Johnny the Partisan* at the start of this essay is the implication of what it means to be a partisan: poet, like partisan, is an absolute word, rejecting all gradations, epitomizing, in fact, who Adriano was and what he did. Absolute also was Spatola's resistance to shortcuts, to compromises,⁵ so much so that he had to create his own paradoxical "one-man gang," a concept beautifully depicted, years later, by the Sardinian poet Sergio Atzeni:

*Life is a war for gangs
no news there
and nothing wrong with it.*

3. *The Position of Things: Collected Poems 1961-1992*, trans. Paul Vangelisti, edited with an afterword by Beppe Cavatorta (Los Angeles: Green Integer, 2008). In this volume, which puts back into circulation the bilingual version of Spatola's linear poetry, Paul Vangelisti and I decided to exclude *Stones and Gods*, Spatola's first poetry collection. While some of the future characteristics of Spatola's poetry are palpable, the complete metabolization of the neo-avant-gardist experimentations, which will yield completely different results in *The Nigger Jew* and in all of his future poetic production, is not yet completed.

4. *Toward Total Poetry*, trans. Guy Bennett and Brendan Hennessey (Los Angeles: Otis Books/Seismicity Editions, 2008).

5. For his refusal to compromise and for his tumultuous relationship with *I Novissimi* (especially in regards to the enthusiasm he has always shown for Emilio Villa) see my *Scrivere contro. Viaggio nella narrativa sperimentale del XX secolo* (Piacenza: Scritture, 2010), p. 217-218.

*It becomes a condemnation
if they forbid you to do
for love and worship of the leaders
the solitary war,
the one-man gang.⁶*

In truth Adriano attempted to find a "gang" that would work for him, but when he realized that even *I Novissimi* were not what he was looking for, he was bound to a solo adventure.⁷ While he did not start his hermit-like life in Molino di Bazzano until 1969, prior to this he had already found it necessary to establish new journals that would respond to his artistic needs, to his ideas, such as *Babilu* and *Malebolge*, both of which resulted from his "malaise" and his continual inner struggle to find his own path. The choice of the Molino, followed the experience at Fiumalbo, of *Parole sui muri* ["Words on Walls"], with an entire town in the hands of artists and poets: those days were most likely the crucial moment in which Adriano convinced himself that a society of poetry was feasible. At Molino (and subsequently at Ca' Bianca), if only on a small scale, it was possible for him to recreate that situation, to install a "poetocracy." From these places, even during the years in which the label of poet appeared impractical and contradictory, Adriano continued his battle. With the idea of saving or changing the world through poetry having faded away, there remained a need for him to launch a rescue mission for poetry itself.

A hermitage which Spatola himself had probably already foreseen during his drafting of *The Porthole* and rendered in the novel in the figure of the stylite who sweeps the excrement onto the crowd below:

6. Sergio Atzeni, "xxiii," in *Versus* (Nuoro: Il maestrale, 2008), Sergio Atzeni, xxiii

7. It's true that the Molino experience began with the poet Giulia Niccolai but after she left Adriano was on his own.

He became a monk in order to isolate himself from the world [...]. Impaled in Constantinople, he took revenge by becoming a stylite and, sweeping his excrements onto the large, jammed-together crowd below.

It would seem almost oxymoronic, but not completely unfounded, to define Spatola's novel as a Resistance novel, a genre that has been well established in Italy since the end of World War II, and a genre against which the avant-garde declared war – if not as a whole, then at least for its ideological imperatives and the passivity demanded of its readers. It should be remembered, however, that one of the intertwining stories in *The Porthole* is set precisely during the Partisan struggle and the protagonist Guglielmo finds himself to be alternatively both a partisan and one of the German invaders.

This is Spatola's way to operate on the novel: to deconstruct in order to de-familiarize and to de-ideologize. And his novel does this without the easy shortcuts of readily revealing the rules of its own game. In this context, widely divergent notions of a presumptive neo-avanguardistic legacy of the French Nouveau Roman in Spatola and Sanguineti come to mind. Sanguineti, in his *Capriccio italiano*, seems to concede openly the role the French played as models and sources of inspiration:

So B. said we could also play the novel game, that is a game I learned two years ago, that I learned in France, that M., who's a doctor, said right away it's better than free association, and I find it much better for real.

In contrast, Spatola reinvents Robbe-Grillet, the Nouveau Roman "guru," in *The Porthole*, in such a way as to put the French influence back into play along with other sources:

"Rob," whispered Guglielmo. "Rob. Rob. The erasers, the jealousy. And you! Behind the door! Voyeur!"

The reference to the French novelist remains perfectly contextualized, limiting itself to the wink of an eye for the reader.

Spatola's novel belongs to that not so well-defined genre that goes by the name of neo-avant-garde fiction. It was the Sixties, when a group of writers, associated with the journal *Il Verri*, began to debate the nature of post-War Italian literature in general. This literature, slave to the notion of engagement, was characterized by a preoccupation with content and a disregard for form. But the Sixties were also the time of structuralism and semiotics. Expressions of intolerance toward a literature that was perceived as deprived of linguistic conscience, the *sine qua non* of any literary operation, can only be imagined.

At a conference held in Palermo by Gruppo '63, neo-avant-garde writers sought to examine experimentation within the novel and to try to verify which avenues were worth pursuing. Unfortunately, however, the debate that followed the opening remarks of the two critics who primarily dealt with the issue, Barilli e Guglielmi, followed too closely upon their footsteps, perceiving the experimental Italian novel as either the offspring of the French *Nouveau Roman* (Barilli) or as literature hearkening back to the legacy of Joyce and Kafka (Guglielmi). With regard to the Italian situation, it was often believed that Sanguineti's *Capriccio Italiano* should be considered archetypal of the new tendencies. To my mind, both the premises in which the debate was grounded, as well as the novel chosen to epitomize it do not do justice to the actual results experimental narrative forms could, and in fact, did achieve.

Spatola's *The Porthole* provoked an array of responses. On the one hand, it was the recipient of the "Ferro di Cavallo" ["Horseshoe"] prize for best novel written by a new author, and in turn was spoken highly of in reviews by such literary critics as Gramigna, Celli and Guglielmi. On the other hand, the text's reception was most severe among more mainstream reviewers. One of its fiercest critics was surely Giancarlo Vigorelli. In an article entitled "A deranged writer" and subtitled "Avant-garde narrative hits rock bottom with *The Porthole*, the pop-corner-novel by Spatola," Vigorelli demeans

the experimental novel in general and then proceeds to present Spatola's novel in the following terms:

(...) but where can the inane morals and the useless techniques of a so-called schizo-novel like *The Porthole* by Adriano Spatola take you? A novel that was recently honored with the prestigious horseshoe prize perhaps in order to note that the author must have been hit in the head by a horse shoe before he wrote it. The only excuse is that Spatola was born in '41, and when he wrote this book he lacked any real horse sense. ("Uno scrittore svitato")

The following observations aim at approaching *The Porthole* from a slightly different point of view, as well as analyzing its features in less ambiguous terms.

The book structure could be defined as "fluid": in it, in fact, material moves around unrestrained by spatial and temporal obligations. In its original Italian edition, the 144 pages of the novel are divided in 46 chapter-scenes, each self-standing and preceded by a title. Thanks to the utilization of a cartoon font and the fact that there are repeatedly undecipherable relations between them and the material that follows, the titles seem to be taken from another context, cut and pasted randomly onto the same page. This hypothetical-collage technique that recalls Spatola's experimentation in the visual poetry sphere is regularly deployed in *The Porthole*.

A literary pastiche composed, in part, of the ingredients listed on the book's cover: "A very young writer / a new funny novel / between the assemblage technique / and the pop novel / the science fiction of current events / the automatism of the media / from the bible in installments / to the symbolism of strip-tease / the deflagration of history." Not explicitly revealed in the para-textual elements, the glue that gives life to each part of the novel and unifies them stylistically is surrealism, or the particular version of it called "parasurrealism." It is this para-surrealism to which the early Spatola continually refers, primarily emphasizing two

components: irony and the grotesque. These components free him from the obstacles imposed by the genre in which he moves, to arrive, above all, at that which Sanguineti had surely failed to reach, that is of overcoming the edifying side of Italian prose:

Only through the use of irony and the grotesque (through the disintegration of the category of the pathetic) does it in fact seem to me possible to eliminate that which Giuliani has defined "the edifying side" of the novel, given that, like Giuliani, I too find it in many of the most recent experimental novels (including the work of Sanguineti).⁸

This statement by Spatola was delivered during the Gruppo '63 debate on the novel, which up to that point had strayed little from the parameters introduced by Guglielmi and Barilli. Yet nothing changed: the debate continued neglecting Spatola's contribution. Other interlocutors buried their heads in the sand, going back to where, all they could find were Robbe-Grillet and, once again, Sanguineti.

Spatola's "invisibility" should not surprise those who are familiar with his career. Marzio Pieri refers to Spatola as "the author who loves darkness," "the emarginated from life," who willy-nilly "easily finds himself alone" and who is "a mole that digs, burrows and has little, underground pharmacies." And it is precisely amongst the alembics of one of these pharmacies that he will find the ingredients for *The Porthole's* language, later defined by Gramigna as "detonated." A singular novel that evades any sort of attempt at categorization even when read in relation to other contemporary experimental Italian works. Text and author are both exiled in a domain they have helped define.

If the attempt to delineate the plot is an impossible undertaking, one could however outline two reoccurring contexts: firstly that of

8. "Dibattito," *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, ed. Renato Barilli (Milano: Feltrinelli, 1966), p. 89.

literary allusions that appear in the form of an outright dialogue with Dante's *Divine Comedy*, as well as with fleeting allusions to Kafka, Rabelais, Marinetti, D'Annunzio, and many others. The second is the Resistance through which Spatola tries to play with the materials dear to neo-realism or, if not neo-realism, then to engaged or committed literature. Before analyzing these contexts, it would be appropriate to consider some diegetic modes which can be defined as transversal, among which chiefly we find voyeurism, suggested by the title itself and, of course, the problem of "degenderizing."

Concerning the first mode, if it is true that we cannot find the word "porthole" anywhere in the text, the idea of an opening to the world, the "seeing" eye that the image of the porthole alludes to, reappears page after page in the form of "hole in the wall," through which

it is possible to save oneself from that which we take for granted, consider lost, unnamable, or dispersed in this very multiplicity of layers, caves, digs, cities sitting one on top of each other like ham, cheese, and lettuce on toast. [...] The hole in the wall is this opening, this glance toward and above the valley: from up above, from where one can fall down, from where no one says it is possible to climb back up, from where the landslide has a beginning, guilt and suicide, acceptance of the slide, neglect.

Spatola himself comments on his work with the following statement:

The title indicates a particular mode of "viewing" the world. The world passes before the writer much like it would in front of a camera. The writer must capture the most disconcerting, absurd, or repugnant aspects with the hope of recovering them. In a matter of speaking, he spies on these aspects. He steals their most important secrets and searches for the tests that can put these situations on trial.⁹

9. "Che cosa bolle in pentola nel "Gruppo '63," *Gazzetta di Parma*, October 7, 1965.

Scanning from the "hole in the wall," the Spatolian eye simultaneously records the things and the actions of the world that surround it, as well as "non-things," "non-actions." He tries to give a voice to those things that language has *in potentia*, but which are predisposed to remain hidden and unexpressed.

As for "degenderizing," its effects can be experienced in both the protagonist (one of the chapter-scenes could be entitled "Guglielmo Gets His Period," with a clear reference to a masculine menstrual cycle) and the "I" for the narrator. In "Assassination by Proxy" the narrator suddenly discovers himself to be a woman, at which point he/she bestows his/her graces upon Guglielmo. On the one hand, this technique permits Spatola to destroy the usual complicity between writer and reader, and reveal the impossibility for the writer of controlling the language that takes shape on the page; while, on the other hand, it allows language to relexicalize itself by revisiting the distance between enunciation and assertion. A language that rather than asserting casts doubts, that doesn't occupy the word space of communication but attempts to free itself from labels of referentiality which stratified use has imposed upon it.

What's more, the fascination with the theme of the hermaphrodite, dear to Alberto Savinio whose writing in some cases anticipates the work of the neo-avant-gardes, takes us back to the discussion of how a non-hermaphroditic language is a castrated one incapable of full expression. From Dossi ("To write, I erase") to Savinio, from Manganelli ("words that hide other words") to Spatola, language is the only center around which the world revolves.

Turning back now to the two central contexts in *The Porthole*, let us consider the treatment of inherited literature and the dialogue between *The Porthole* and the *Divine Comedy*. In these dialogues classical allusions are purged, stripped of their lofty and oppressive power to signify, and turned loose on the land of common mortals. An allusion, for example, is made to the myth of Pasiphaë and the Minotaur with reference to the birth of Guglielmo ("His son was born from the mating of a man and a cow"). Here, thanks to the

inversion, the signifier does not correspond to a sign charged with the traditional: in fact, "cow" imports the negative connotations that *vacca* or cow has in Italian, that is, of a whore or slut. Gentle parody and sarcasm alternate to revile the echo of the original myth ("'Monstrum,' his classmates would say to mock him"; or "Guglielmo was born of the sea—'like Venus,' he loves to brag"). Only a few more strokes by our pseudo-Botticelli are needed to understand that this "Venus-Guglielmo born of the sea" does not exactly imitate the masterpiece to which he alludes:

He was born on an August day in Riccione on the Adriatic Riviera (and he could have been born on the other bank, a socialist country). He appeared like a wet cat among the waves some fifty yards from the shore. [...] A fish wrapped in wax paper, a red shrimp in blue and green sauce, a slice of salami on the edge of a greasy plate....

The chapter-scene "Count Down" is exemplary of the allusions to the *Divine Comedy*. Here, the vision of a pseudo-Beatrice on a Dantean-like hill is slowly transformed into a soft porn scene full of special lighting effects:

Here comes the virgin, her face sad and rather concerned about my fate. She called to me from the hilltop [...] Minus seven. The breeze disappeared: her hair fell back neatly on her shoulders and her nylon nightie, filmy tunic, subsided in soft folds on her feet and breast. The sun rising behind the hill was visible through the tunic between her slightly spread legs. [...] Minus five. The sun rose up into the stormy sky and gilded the nylon tunic, my lady's slightly spread legs. And rising up the sun gilded my lady's thighs and the transparent nylon tunic wrapped around my lady's thighs.

Here two clearly Dantean references overlap: first, Beatrice, and hence, the ascent to the top of the hill found in the first canto of *The Comedy*. Dante's love is captivated and re-signified through allusions, from the second canto of the first canticle

After she thus had spoken unto me,
Weeping, her shining eyes she turned away; (117-118)

to Purgatory xxx

I saw the Lady, who erewhile appeared
Veiled underneath the angelic festival,
Direct her eyes to me across the river. (65-68)

where the adjective "veiled" comes across with a different meaning in the transparency of the nylon tunic of the Spatolian Madonna.

But the clearest re-echoing of this modern vision of Dante's Beatrice is in the play of light and gaze in the first canto of Paradise, where at the rising of the sun, Beatrice looks at the sun itself; Dante, instead, at Beatrice:

With eyes upon the everlasting wheels
Stood Beatrice all intent, and I, on her
Fixing my vision from above removed,
Such at her aspect inwardly became
As Glaucus, tasting of the herb that made him
Peer of the other gods beneath the sea. (*Paradiso* I, 64-69)

The Porthole reenacts this play of lights and gazes:

[...] sudden rays from the clouds beyond the dark body, which covered up the sun, met my gaze Minus three. At intervals, the rays appeared to clearly place themselves around my lady's body, as if my lady, freed from the weight of the earth, wasn't on the hilltop of but on an ascending cloud; maybe there were ten or eleven sunrays flashing to her right, and ten or eleven sunrays flashing to her left, three or four of which flashed between her thighs and around her feet, five or six of which surrounded her graciously tilted head over her left shoulder. [...] [And my eyes gazing fixedly at the sun and at the shape of my lady circumfused by sun struggled to remain open.

Spatola grotesque precludes every mimetic possibility between his text and that of Dante. Here is how Spatola concludes his exchange of gazes:

She lifted up the edge of her nylon tunic, and holding it between her thumb and the index of her left hand, she looked me straight in the eyes. But I was looking at her right foot, naked and revealed under the uplifted edge.

Moreover, the presence of some words, such as the constant and varied use of the verb "to guild" and of the adjective "circumfused," clash with the general tone of Spatola's language that obtains at a comic rather than tragic level, and its reveling in the author's desire to play with the different languages of Dante's canticles. The result is a language that continuously creates and recreates itself, one that does not leach off of tradition but a language that puts tradition into play, renewing it in its own manner.

The allusions to *The Divine Comedy* do not end here. In reference to the impossibility of reaching the peak of the hill, in order to make Spatola's protagonist lose "the hope for loftiness" and to send him "over there, where the sun is silent" what will substitute the Dantean obstacle of the three beasts blocking the path is the very clumsiness that leads the protagonist to slip and constantly stumble in his clogs.

She called to me from the hilltop. Slipping and tripping in my clogs, I tried to reach her. [...] The clogs slipped and tripped, the hilltop stood in front of me, not more than 100 yards before me. But the clogs tripped and slipped. [...] Then: the clogs slipped trippingly, the hilltop was still not more than 100 yards away, but now it seemed much farther...

It would be too simple, however, to confine linguistic discourse concerning *The Porthole* to a pastiche of the literary allusions that characterize it. What is in fact discovered is an insane

language whose linguistic and stylistic leaps would need a literary "seismograph" to record its continuous oscillations. Searching for a single key to decipher the language of *The Porthole* is like trying to reach the North Pole with a compass and not knowing that you're smack in the middle of a magnetic field.

Spoken language counterbalances an attentive and constant allusion to dominating rhetorical figures. As Pier Luigi Ferro notes in a careful analysis of the style and meter of Spatola's earliest poetic works, the preponderance of techniques using repetition already present in these works will become one of Spatola's favorite tools in the subsequent writing of his poetry. In the *Stone and the Gods*, his first small book of poems, we can readily find a large number of anadiplosis, geminations, anadiplosis, and anaphoras.

But even epanadiplosis, *repetitio* with the function of emotional amplification and/or rhythmic accentuation, etymological figures and inside accusatives are early signals of the poetics of the obvious, also inherent in the systemic use of tautologies. Hence a reduced and redundant vocabulary that will become a fundamental part of the mature Spatolian poetics.

A language and technique that can easily be found is his prose: moving with the necessary caution and maintaining a close watch on the snares that present themselves when attempting to combine two different genres, most of all from a stylistic and metrical point of view. In carrying out the function of a laboratory for his poetry, this literary *unicum*, the wall that often separates poetry from prose, may be seen to vacillate.

At the macro-structural level, the disruptive operation has already been underlined. At the level of microstructure we see an anti-deterministic evolution caused by the shifting of interest towards language rather than to the denouement of the plot, what Spatola calls "catalogue of mannerisms/of rapes."

That which is generally entrusted to strophic and metric devices is, in Spatola's poetry, realized through punctuation that rather than playing the role of explanatory clarifier serves as the bearer of rhythmic scansion. If the epanaphora, with its redundant, baroque

effects revealing insufficiency, is one of the young poet's favorite rhetorical devices

Now in the forest beat humors that are new:
New sprouts cover the path
While playing with the sun¹⁰

we find in the novel, among many others

Guglielmo with his *horse* (stone horse, flared nostrils).

We also see, perhaps because more congenial to the novel, the excessive use of epanalepsis and anadiplosis that are able to create a very strong rhythm and emphasize certain words over others. Among these we find the following:

"When the sun rises, one hears a music and discerns the silhouettes of its horses." Its horses dragged themselves through fields pulling their guts behind them.

Last but not least we have a good number of chiasms ("they were bombs, bombs they were," and "very quick shadows, shadows very quick"), cases of lexicon repetition ("From top to bottom, from bottom to top: Total. From bottom to top, from top to bottom: Total"), and the tautological digressions described by Ferro (... its concentric circles," and "The entire sky was sky, stars and moon").

But the correspondence between fictional writing and poetics in Spatola doesn't end with his first set of poems. Spatola's poetic works written after *The Porthole* will deploy what Pier Luigi Ferro calls nominal accumulations ("wells broom grill-work suns snails"),¹¹ and a lexicon with an attributive function ("self-inflicted bloody

10. *Stones and Gods*. Bologna, Tamani, 1961, p. 9.

11. See *The Position of Things*, p. 243. From this point on all the poetry quotations will come from this volume.

irritating") that have an embryonic precedent in the novel, where Guglielmo is "a reckless gambler, a pimp, a smuggler, a thief"; or

A fish wrapped in wax paper, a red shrimp in blue and green sauce, a slice of salami on the edge of a greasy plate [...]. Armless and legless, poisoned by rotten and fetid water, a canal on its way to putrefaction. Erbeth's bacillus, itch mite, Nicolaier's bacillus.

and Franz, the German soldier, enemy of Guglielmo the partisan, is

[...] wailing holocaust to the enemy, page torn from a book that cannot be found, fragment decorated by sacred and profane stories, kamikaze because of a bet, lighthouse keeper that the sea is consuming out of sheer animosity, wreckage in search of work, martyr in the arena, horse of the picador.

Most rewarding might be a close-up view of the delirious linguistic game in the chapter-scene entitled "In praise of the hole in the wall," where the early Spatola's fascination with chaotic enumeration is evident.

The novel with its numerous thematic repetitions reveals that the seeds of Spatola's future literary production have been sown. In the incipit of his poem "The Boomerang," we read, "Weapon that turns against itself," echoing, in the novel, "hurling against myself like a weapon." Or, in the concluding image of the fetus in "Alamogordo 1945," we find "the two-headed fetus floats knocking against the crystal vase vibrating in alcohol," which he had already made appear in the "Animated Dog" chapter-scene: "To the encephalon preserved in a jar of alcohol at the museum Dupuytren." Though many other quotations might be highlighted, it is enough to remember that the novel's numerous leit-motifs (the holocaust, Jews, hooks, fish, jellyfish, leaches, dogs etc) are later taken up again in Spatola's poetry.

In attempting to scale back the author's voice, which, according to Gruppo '63, should tend towards a progressive annulment,

Spatola offers two options. Firstly, responding to the demand for the eradication of an omniscient author, the book opens with an inevitably challenging chapter titled "Recap of the previous installments." The reader finds himself lost and every attempt to reach complicity with the author irremediably fails. Guglielmo, the main character (if such a thing exists in Spatola's fiction), is introduced time and again but not even by the end of the book will we be able to describe him in a way that comes close to actual depiction. In fact, in the first chapter, when Guglielmo's birth is described, we quickly discover that it is impossible to rely on assumptions and even less to verify whether the birth of the protagonist has taken place:

They killed his mother right there, and he hadn't been born yet. Next they waited a while for his father before he came back home: they killed him late. But he hadn't been born yet. [...] On an even darker night, during a longer air raid, Guglielmo Sr. chose the wrong hole. His son was born from the mating of a man and a cow. [...] His mother was crossing the street running to catch the streetcar when she was run over. And he hadn't been born yet. And his father, by then keeper of geese, was impregnated by a crow and dropped a deformed and phony egg, which a toad decided to hatch. In the spring, from the egg in the mud of a flowery ditch, Guglielmo was born during the other war, just in time to see Caporetto [...] Our friend was born in an XVIII century attic, dark and with a low ceiling, without windows, walled up during a haven-sent restoration required by the Board of Cultural Affairs. [...] His mother liked cars. She truly had a passion for automobiles. [...] Her passion degenerated into vice such that at 100 miles per hour, his mother became impregnated by a passing truck. This was how Guglielmo was born, by accident on the side of the freeway [...]. Guglielmo was born thanks to the crossbreeding of a Samoyed, and a Belgian sheepdog [...] Guglielmo was born of the sea - "like Venus," he loves to brag.

The same result, on the other hand, is obtained when the authorial presence conversely and shamelessly reveals itself in order to disclose the underlying mechanism of the text, pointing towards a meta-novel where all the tricks of the trade are deliberately shown. It is once again possible to recognize the key to this type of reading in the first chapter where thanks to the metamorphic Guglielmo, the dazed reader is offered a small hole, a porthole, from which the author's metaphorical playing cards can be spied:

This was Guglielmo. And he is (if he is still alive) a body, made up of and living solely by the unique force of adhesion of the letters that make up his name. Hence the impossibility to define him once and for all, and his transformation from word to word.

And once more in one of the episodes of pseudo-resistance, where the narrative voice intervenes to clarify not so much the author's ability to modify the story to his liking, but his own impossibility.

It is important that we do not give in to the temptation to read Spatola's operation as we would Calvino's *On a Winter's Night a Traveler*. Here we have a game in which the author's intervening voice in some passages is balanced by others in which his voice disappears completely. In Spatola, we do not see the combinatorial game that is evident in Calvino; rather we see the game of the non-game in which, at the same time, rules are set down and purposefully violated. Spatola's disobedient brain replaces Calvino's "binary" one.

It is Spatola's natural choice of surrealism, at this juncture in time no longer popular or fashionable, that isolates him from the rest of the movement. It is in the praises formulated by at least one friendly review that the first "distinctions" are noticed:

It seems to me that not very convincing means, because of their somehow narcissistic nature, have been used. The epic of idiocy, of existence that purges and submerges the bourgeois order assumes paradoxically, at least in great works, almost always an ideology,

an intentionality in the abandonment of the abnormal crowding of things. Even the game becomes slave of this ideology, but in that moment it has already ceased being a game, it has become an instrument. Or it is obvious that every technique is as new as it is old, but in certain "plastic frames" of *The Porthole*, there is the risk of aestheticism not cauterized by irony.

In a review entitled "The Composition of the Text," Giuliani states that Spatola, even newer than *I Novissimi*, continues to believe in his work and from this belief finds the stimulus, the life blood, if you will, for his future linear poetry. As progressive isolation is imposed on him and his work, a clear refusal of the surrounding artistic world grows in him. The small poetic islands created by him, first in Molino di Bazzano, then in Sant'Ilario d'Enza, serve as testimony to an isolation that is ultimately a personal choice. Not a total isolation, but one assuaged by the presence of those who, like him, do not surrender to the allure of the public and the establishment, and by the numerous poetic happenings regularly organized through literary journals, such as his own *Tam Tam*, which came to an end only after his death in 1988.

The Porthole remains a unique experience in Spatola's opus as well as among all literary productions of an experimental nature during those years. The author gets past his discomfort with the format of the novel by means of his most congenial tools, those being irony and the grotesque applied not only to the textual level and ideological instances but also to the genre itself of the novel. During his talk at the Gruppo '63 conference on the novel Giorgio Celli stated:

Today the novel has only two possibilities for me, both self-destructive: to not worry about being a novel or to overly worry about it, playing hide-and-seek with itself. In the first case, the novel basically ceases to be a novel and becomes something else; in the second case, it is fatally inserted in the metabolism of consumed goods and quickly consumed. I am not yet able to see a third solution.

I would like to conclude that the hope of a third solution has inspired my research. And so, rather than speak of self-destruction, we should talk about a resistant aesthetic that survived the twentieth century thanks to writers who, scalpels in hand, dissected the carcass of a dying narrative, instilling new life into its vital tissue, and made it respond to their concern for a language conscious of its potentiality. Alone or accompanied by others, Spatola's work cannot be overlooked without experiencing the greatest loss.

Beppe Cavatorta