

Adriano Spatola, Arrigo Lora Totino, Laura Castagno, Leonardo Mosso, Sandro De Alexandris
“Maison Poétique”, utopico progetto rimasto sulla carta, 1966-1967
mostra a Torino e un articolo di Giovanni Fontana in “il verri” n. 58

Considero tuttora il fantapoetico progetto della *Maison Poétique*, elaborato oltre mezzo secolo fa e rimasto a fluttuare nell’empireo delle idee utopistiche, un ‘Work in Progress’, in attesa di realizzazione: di qui la scelta di inserirne la documentazione nella sezione *Worksandwordsandworlds* destinata per definizione ad accogliere “lavori in corso” artistici e poetici noncurante di posizionare il cartello “stiamo lavorando per voi” a scusante dell’eventuale disturbo arrecato. Come accadde in quegli anni lontani per due eventi poetico-editoriali, quelli sì realizzati (la nascita delle Edizioni Geiger fra il 1966 e il 1968 e della rivista di poesia sonora “Baobab” nel 1978), ero fisicamente presente all’incontro che diede vita a questo progetto e quindi posso dire la mia.

Devo però confessare che l’approfondita ricerca di Giovanni Fontana sull’argomento, sfociata nell’articolo apparso nel 2015 sul numero 58 de “il verri” (fra l’altro interamente dedicato a Spatola) e qui integralmente riportato, ha arricchito molto i miei ricordi in merito, anche grazie alle testimonianze di Laura Castagno e Claudio Parmiggiani. Da una lettera scritta a quest’ultimo da Adriano Spatola il 27 dicembre 1965 ho appreso, fra l’altro, che l’idea della *Maison Poétique* frullava nella testa di mio fratello circa un anno prima che se ne discutesse con gli amici torinesi nel corso della serata a casa degli architetti Laura e Leonardo Mosso in cui credevo l’idea fosse germogliata per la prima volta.

In quei movimentati giorni di ottobre ’66 avevo accompagnato mio fratello, nella sua visita torinese, a conoscere per la prima volta Arrigo Lora Totino, dopo tanti contatti epistolari. In sua compagnia, cercammo poi il Castello del Valentino, sede della Facoltà di Architettura, per vedere la mostra in cui il docente Leonardo Mosso illustrava il suo progetto di “Cappella per la Messa dell’Artista”, ispirato alle teorie dell’architetto finlandese Alvar Aalto, suo Maestro. Forse fu il fascino di quell’installazione e del modo in cui luce e spazio si suddividevano e sovrapponevano, a convincere Adriano, a proporre ai nuovi amici, quella sera stessa, la sua idea di *Maison Poétique*, suscitando emozione, interesse e diverse proposte operative, anche da parte del pittore Sandro De Alexandris, cofondatore l’anno prima con Lora Totino e il musicista elettronico Enore Zaffiri dello Studio di Informazione Estetica (vedi nel sito, sezione Archivio, punto 22).

Occorre precisare che quei sognatori non avevano in mente una “Casa della Poesia” aperta a letture, dibattiti, mostre ma un polivalente “terreno” in cui seminare, far germogliare, coltivare e diffondere idee e suggestioni legate a ogni genere di espressione artistica in senso lato (poesia, prosa, arti visive e plastiche, musica, gestualità, ecc.). Mentre però gli artisti torinesi coinvolti pensavano a un luogo fisico, concreto, magari fatto di travi e mattoni, secondo l’attenta disamina di

Giovanni Fontana, quello ipotizzato da mio fratello Adriano era piuttosto uno spazio mentale, anche se negli schizzi e appunti lasciati in custodia a Claudio Parmiggiani esiste più di un accenno a un luogo fisico dalle particolari caratteristiche, mutuato dalle *kivas* degli Indios nordamericani Anasazi: per un'analisi più approfondita di questo tema rimando al citato articolo di Fontana che apre questo documento. Ringrazio Fontana per l'accenno alle possibili radici husserliane del progetto di Adriano, che aveva preso sul serio anche gli studi filosofici: aggiungerei solo, alla base dei ragionamenti di mio fratello, i suoi solidi legami letterari con personaggi come Rabelais, Rimbaud e Breton.

Il 13 gennaio 2017 la Galleria d'Arte Moderna di Torino ha ospitato un incontro, promosso dalla scrittore Nanni Balestrini e dalla Fondazione Luigi Bonotto, in ricordo di Arrigo Lora Totino, il pioniere della poesia visuale e sonora italiana scomparso a 88 anni pochi mesi prima. Con Balestrini e Patrizio Peterlini, direttore della Fondazione veneta, erano presenti sul palco la vedova di Arrigo, Luciana Braghin, il sottoscritto e gli amici Carla Bertola, Alberto Vitacchio e Sandro De Alexandris. Quest'ultimo, parlando del comune impegno dello Studio di Informazione Estetica, ha rievocato il progetto *Maison Poétique*. Tra il folto pubblico che ghermiva la sala, vi era anche il gallerista torinese Alessandro Toppino: colpito da questo antico progetto ha deciso di allestire presso la sua Galleria, Rocca Tre, una piccola mostra rievocativa, che si è svolta fra il 25 maggio e il 30 giugno successivi, grazie alla collaborazione dello stesso De Alexandris e in piccola misura anche mio. Vi erano esposte opere dei protagonisti del progetto e di altri artisti le cui opere avevano qualche attinenza con la *Maison Poétique*: Irma Blank, Angelo Candiano, Giorgio De Silva, Giuliano Della Casa, Marco Gastini, Gino Gorza, Emilio Isgrò, Jiří Kolář, Ugo La Pietra, Bice Lazzari, Piero Rambaudi, Claudio Rotta Loria, Marina Sasso, Mario Surbone, William Xerra, Enore Zaffiri. Il relativo catalogo, a cura e con introduzione di Francesco Poli, è interamente riprodotto qui.

Buona visita alla *Maison Poétique*!

Maurizio Spatola

N.B.: questo documento è il primo di una serie dedicata, in toto o in parte, ad Adriano Spatola che verrà messa in rete, con assoluta irregolarità, nell'arco del 2018, in cui ricorre il trentesimo anniversario della sua scomparsa, avvenuta il 23 novembre 1988, a 47 anni.



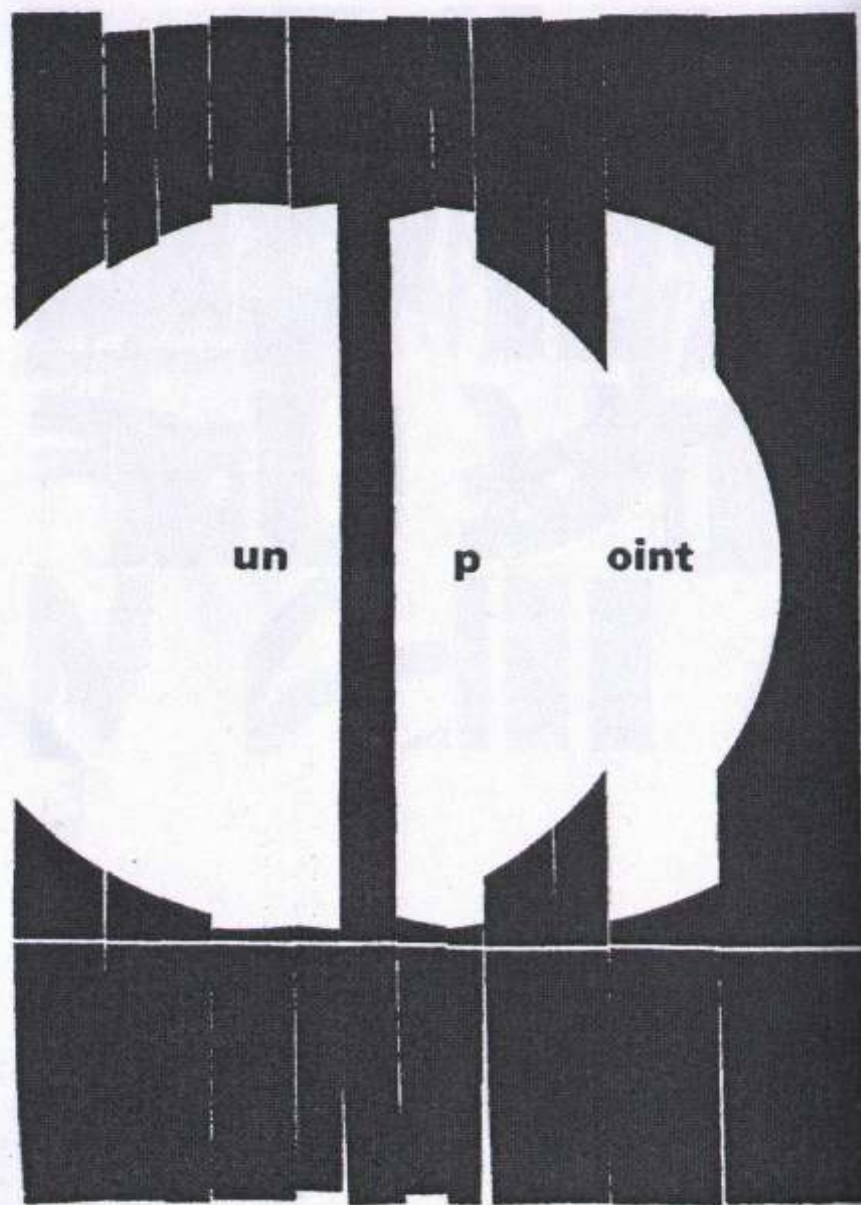
totale Adriano
il verri *Spatola*

Rivista
fondata da
Luciano Anceschi
anno LIX

n. 58 - giugno 2015 - € 15,00
edizioni del verri
18° Compasso d'oro
Segnalazione speciale



*Balestrini
Giovannetti
Xerra
Graffi
Vangelisti
Grosser
Nicolai
Arcari
Gazzola
Fontana
Della Casa
Blaine
Roffi
D'Amico*



Adriano Spatola, esempio di *Zeroglifico*, da *Zeroglifici*, Sampietro, Bologna 1966.

Giovanni Fontana

Adriano Spatola e La Maison Poétique Architetture mentali e strategie reali

«Adriano non ha mai vissuto a Torino, ci veniva saltuariamente quando si trattava di assemblare le Antologie GEIGER [...]. Poi i difficili rapporti con nostro padre si fecero impossibili e non venne più»¹. Così ricorda Maurizio Spatola. Il progetto GEIGER comincia a prendere corpo nel '66 e trova la sua realizzazione nella prima antologia, pubblicata a Torino nel 1967².

In quegli anni la città è interessata da dinamiche culturali legate alla rete delle neoavanguardie europee, con caratteri di spiccata originalità. Un ruolo importante è svolto da gruppi di ricerca che lasciano tracce significative nell'ambito della sperimentazione artistica degli anni successivi. Tra questi svolge un ruolo di rilievo lo *Studio di Musica Elettronica* (SMET), fondato da Enore Zaffiri, dove vengono elaborati progetti che collegano il suono alla geometria e alla matematica. Zaffiri promuove processi di sintesi intervenendo sull'organizzazione sintattica di modelli musicali, visivi e poetici, aprendo all'elettronica orizzonti pluridisciplinari e individuando, così, percorsi del tutto nuovi. La piega interdisciplinare dello SMET genera nel 1966 lo *Studio di Informazione Estetica*,

1 — E-mail di Maurizio Spatola a Giovanni Fontana del 09 aprile 2015.

2 — Gli appuntamenti torinesi per il lavoro di allestimento si protrassero fino al 1972, anno in cui uscì il n. 5.

nell'ambito del quale operano un nucleo di poesia fonetica (che vede come protagonista il poeta Arrigo Lora Totino), uno studio di ricerche plastico-visive (affidato a Sandro De Alexandris) e un laboratorio dedicato all'architettura contemporanea curato da Laura Castagno e da suo marito Leonardo Mosso.

La molla era scattata nel mese di settembre di quell'anno, quando Castagno e Mosso incontravano all'inaugurazione della mostra *La lettura del linguaggio visivo*, allestita presso la Facoltà di Architettura, Lora Totino e De Alexandris, cui faceva seguito il sodalizio con Zaffiri. Il gruppo iniziava a collaborare immediatamente³.

Queste realtà, tutte pervase da un lucido interesse per l'interdisciplinarietà, si muovono tessendo rapporti molto stretti. Gli interessi dello *Studio di Informazione Estetica* si aprono anche verso dimensioni internazionali, investigando in ambienti diversi e muovendosi tra semiologia e teoria dell'informazione, tra costruttivismo e strutturalismo, tra GRAV e Arte programmata, tra Scuola di Ulm e Politecnico di Torino.

Alla metà degli anni '60 sono al centro dell'attenzione i traguardi dell'elettronica. Fortemente interessati e motivati, Laura Castagno e Leonardo Mosso chiedono un contributo al CNR per avviare ricerche per l'applicazione del computer in architettura e per interventi operativi di Computer Art. Gli studi condurranno nel 1968-69 alla *Città territorio programmata e autogestibile* e al *Modello di progettazione automatica globale per l'autoprogrammazione della comunità*, con tavole in bianco e nero realizzate con il grande calcolatore Univac del Politecnico di Milano. Tutte queste sperimentazioni, condotte a diversi livelli di sinergia, appassionano gli artisti del gruppo e favoriscono una fertile comunione di intenti con diversi operatori esterni. Lo *Studio di Informazione Estetica* è un luogo "fisico" (la prima sede è in corso Vittorio Emanuele), ma principalmente costituisce un cerchio solidale in cui l'interesse culturale e l'amicizia favoriscono un clima particolarmente adatto alle proiezioni utopiche, tanto che nell'ottobre del 1966 viene promossa la creazione di una "Maison poétique", con l'obiettivo di mettere a punto un progetto che possa accogliere e sviluppare un piano di collaborazione fra le arti. Scrive Laura Castagno in una recente nota, che il 18 ottobre 1966 è indetta a tale scopo una riunione nella casa Castagno/Mosso. Sono presenti Adriano e Maurizio Spatola, Arrigo Lora Totino, Sandro De Alexandris, Tino Magnaghi, Laura Castagno e Leonardo Mosso. «Questa avventura del pensiero e di lavoro comune attorno al progetto di collaborazione

3 — Testimonianza di Laura Castagno rilasciata a Giovanni Fontana il 28 aprile 2015.

tra campi artistici diversi, inizia con grande entusiasmo»⁴. Gli incontri durano circa due anni e si diradano nel tempo. «Rimangono le sue tracce in alcuni fogli stesi a più mani, che segnalano una grande intensità di ricerca»⁵. Del resto il termine "ricerca" era ampiamente condiviso e sembrava ben qualificare il lavoro di tutti, considerata la necessità di affrontare temi poco noti e di praticare territori di indagine impervi. «Certo indicativo è anche il termine 'maison' che proviene dall'architettura, che indica un riparo, un habitat in cui possono estrinsecarsi e collaborare serenamente e al meglio tutte le arti, non solo la poesia (come indica l'aggettivo 'poétique'), ma ritrovando ciascuna arte nella 'maison' il proprio fondamento poetico e di utopia»⁶. Laura Castagno ricorda anche la «fondamentale presenza operativa-editoriale e critica», seppure occasionale, dell'editore Scheiwiller «che da allora sarà non solo nostro grande amico e sodale ma anche l'editore della grande cartella di trenta serigrafie originali»⁷ di Leonardo Mosso sull'architettura programmata [1969]⁸. Con Scheiwiller, Spatola pubblica invece "L'ebreo negro" [1966]⁹.

Il lavoro, condotto all'insegna dell'interazione e dell'integrazione tra le arti, si materializza in vario modo, caratterizzandosi per i rapporti più o meno forti, ma costanti, con le discipline geometriche e matematiche. Adriano Spatola, pur acquisendo punti di riferimento concreti, pur attraversando realtà materiali e analizzando modelli funzionali, vagheggia un'idea di "maison poétique" del tutto personale, orientata verso un'abitabilità mentale, passando per la riflessione filosofica e utilizzando per la sua ricerca, da una parte, modelli architettonici, dall'altra schemi geometrici e paramatematici.

A testimoniare le convergenze e le divergenze degli interessi artistici e culturali tra Spatola e lo *Studio di Informazione Estetica* ci rimane un manoscritto articolato intorno all'idea della "maison poétique", che scaturisce, più in generale, dal rapporto con Laura Castagno e Leonardo Mosso a Torino, e, nel particolare, con Claudio Parmiggiani a Modena.¹⁰

Il manoscritto è costituito da sessantacinque pagine+1 [contraddi-

4 — *Ibidem*.

5 — *Ibidem*.

6 — *Ibidem*.

7 — *Ibidem*.

8 — Leonardo Mosso, *Architettura programmata*, Studio di Informazione Estetica e Vanni Scheiwiller, Torino-Milano 1969.

9 — Adriano Spatola, *L'ebreo negro*, All'insegna del pesce d'oro, Vanni Scheiwiller, Milano 1966.

10 — Il carteggio, tuttora inedito, è conservato presso l'archivio di Claudio Parmiggiani. Nel 2008 è stato esposto per la prima volta alla Biblioteca Poletti di Modena in occasione della mostra *I libri di Adriano Spatola*. Alcune pagine sono state pubblicate nel catalogo *Io*

stinte con una numerazione da A/1 ad A/65], in parte scritte a mano, in parte dattiloscritte, che includono schizzi esemplificativi, quadri operativi, grafici geometrici e alcune lettere a/di Claudio Parmiggiani. I testi, esposti per lo più in forma di appunti sintetici, si articolano in chiave problematica e presuppongono certamente ampie discussioni dirette, sia con i membri dello *Studio di Informazione Estetica*, sia con Parmiggiani e il gruppo degli amici emiliani. Ciò rende il materiale alquanto enigmatico in alcuni passaggi¹¹.

Ma cos'era la "maison poétique"? Come interpretare questo progetto? Cosa ruotava intorno a questa idea?

Laura Castagno colloca l'operazione, rimarcandone il carattere interdisciplinare e l'intenzione totalizzante, in un clima di respiro internazionale, sottolineando l'ideazione del percorso comune di ricerca orientato verso un'"opera totale" che sarebbe stata denominata "maison poétique"¹². Adriano Spatola, già interessato al concetto di "opera totale"¹³, «dà il titolo e l'idea della 'maison poétique', ne promuove l'inizio, coagulando le forze torinesi dell'arte geometrico-costruttiva e della poesia visiva: il suo entusiasmo trascinatele mette in moto e coinvolge tutti nella ricerca di un'opera totale comune»¹⁴.

La Castagno evidenzia il carattere laboratoriale, la collegialità e il metodo del confronto adottato nella conduzione del progetto:

La 'maison poétique' va datata tra l'autunno 1966 e l'autunno 1967. Molte occasioni ci hanno visti riuniti intorno allo stesso tavolo a discutere, a tracciare disegni e prendere note, oppure ciascuno di noi elaborava un suo pezzo e poi lo passava agli altri per informazione e correzione. /

forma di libro. I libri di Adriano Spatola (a cura di Giovanni Fontana), Ed. Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti, Modena 2008.

11 — Il manoscritto meriterebbe di essere riletto alla luce di ulteriori testimonianze dirette, al momento non disponibili.

12 — Laura Castagno così si esprime: "È necessario collocare questa operazione di interdisciplinarietà nel clima generale degli anni Sessanta, di particolare vivacità a Torino. Quindi in un desiderio di colleganza tra le arti, dell'operare senza distinzione di confini disciplinari, di opera totale che d'altra parte era già presente nell'idea stessa dello Studio di Informazione Estetica. Ricordo precisamente riunioni fino a tarda sera, discussioni a non finire, in un clima un po' carbonaro, la tensione a conoscere altre realtà in Italia e in Europa e a collegarvisi. Il verbale della riunione indica l'interesse verso una iniziativa editoriale comune tra Spatola e i torinesi sulle 'scuole di ricerca' in Europa, volta a censire le 'punte più avanzate'. Per Torino si fa riferimento allo Studio di Informazione Estetica e al corso di Plastica tenuto da Leonardo Mosso alla Facoltà di Architettura di Torino. Il termine 'ricerca' sembra essere dominante e ritorna in varie pagine. Insieme c'è il passaggio alla ideazione di un percorso comune di ricerca per un' 'opera totale' che porta il nome di 'maison poétique'. Testimonianza di Laura Castagno dell'08 ottobre 2007, rilasciata nella fase di preparazione della mostra *In forma di libro. I libri di Adriano Spatola*, cit.

13 — Spatola pubblicherà il suo fondamentale *Verso la poesia totale* nel 1969 presso l'editore salernitano Rumma.

14 — Testimonianza di Laura Castagno dell'08 ottobre 2007.

La 'maison poétique' è stato un lavoro comune che si affianca ad un'attività di collaborazione culturale, a reciproche informazioni, e al lavoro di tutti per contattare e portare a Torino protagonisti di quest'arte di tendenza. / La 'maison poétique' era al contempo una metodologia creativa di operatori in campi artistici diversi per fare insieme poesia visiva, musica, arte e architettura, e nello stesso tempo prefigurava uno spazio-ambiente con quelle stesse caratteristiche poetiche e geometriche. / Nei fogli di archivio ora ritrovati si riconosce questa tensione di ricerca, per esempio nei disegni che inseguono sul piano e nello spazio lo sviluppo di un punto sino a formare una linea, un piano, un volume. E altrettanto nelle indicazioni di geometria dello spazio, dove questo punto — in movimento ed in espansione da una dimensione ad un'altra — diventa segno/luogo di un grafema alfabetico e sonoro, di superficie o di volume costruttivo¹⁵.

Ma il doppio carattere della "maison" (quello fisico e quello metodologico), nel progetto spatoliano prende altre direzioni. Per Spatola la "maison" è intesa come «obiettivazione di uno spazio mentale»¹⁶ e «come costruzione astratta di un'abitabilità ipotetica»¹⁷. La "maison" è un oggetto intenzionale da destinare a un uso "poietico", ma anche un atto creativo in sé, un progetto utopisticamente connesso a una libera funzione abitativa che possa coniugare l'*originalità* dell'idea all'*originarietà* dell'azione specifica, non intesa come gesto morale di rifiuto, ma come ri-creazione amorale di un gioco positivo¹⁸.

La "maison" si pone come un'intuizione eidetica proveniente dall'analisi dei *kivas*, le costruzioni degli Anasazi (indiani della comunità Pueblo) tra Arizona e New Mexico¹⁹, tra Utah e Colorado, perfettamente circolari, scavate nel terreno, attrezzate e disposte con finalità sacrali secondo misteriosi orientamenti astrali. In questo vasto territorio gli Anasazi, pur condividendo alcuni elementi culturali, non conobbero una unità né politica, né linguistica.

15 — *Ibidem*.

16 — Adriano Spatola, *Maison poétique*, manoscritto, Archivio Claudio Parmiggiani, Modena, s.d., foglio A/1.

17 — *Ivi*.

18 — Adriano Spatola, *Maison poétique*, cit. In A/8 l'autore scrive: «progetto come 'creazione libera' / spogliare il progetto della sua destinazione alla realizzabilità / progetto come non progetto / realizzabilità del progetto come rifiuto del progetto / integrabilità infinita del progetto / progetto come non percorso verso una stasi / dinamicità infinita del progetto».

19 — I resti dei più importanti insediamenti degli Anasazi si trovano nel New Mexico, nel Chaco Culture National Historical Park, ricchissimo parco nazionale coincidente con l'area del Chaco Canyon, scavato da processi di erosione durati milioni di anni nel cuore del bacino del San Juan River, un'area desertica in cui le acque di superficie sono estremamente scarse e irregolari.

stica. Sembra che parlassero sei lingue differenti. Ma stranamente il denominatore comune era la loro tradizione architettonica, probabilmente dettata da ragioni tecnico-funzionali imposte dalle caratteristiche del territorio, geologia, clima, ecc.²⁰

Nella tavola A/7 del manoscritto spatoliano è rappresentato in sezione un vano interrato con un'indicazione bibliografica: V. Chiaia, "I pueblos", Bari 1962. Si tratta di uno dei primi studi sui Pueblos, affrontato e documentato dall'architetto Vittorio Chiaia [1927-2003] dopo un lungo soggiorno americano. Il disegno rappresenta una *pitthouse*, casa a pozzo tipica di quel popolo.

Generalmente di forma circolare e seminterrata, sfruttava l'inerzia termica del suolo determinando un microclima interno più confortevole. Si accedeva dall'alto attraverso un buco aperto nel soffitto, utilizzando una scala a pioli²¹. Non dissimile dal *kiva*, spazio per cerimonie che Adriano Spatola rappresenta nella tavola A/10, riportandone la sezione con il medesimo riferimento bibliografico, e annotando: «cfr. A/7 – il *kiva* – edificio di culto – realizza lo 'spazio sacro' il quale (come si vede) non si differenzia affatto – come struttura – dallo 'spazio quotidiano'»²².

Nella tavola A/11 scrive: «la sacralizzazione dello spazio come sua abitabilità – rifiuto del 'monumentale' – rifiuto delle ALLEGORIE architettoniche – vedi gotico – dal romanico al *kiva* – non 'presenza' del sacro, ma 'abitabilità' del sacro – la sacralizzazione come oggettivazione implicita del quotidiano»²³.

Il *kiva*, essendo parzialmente interrato, non ha finestre, tranne l'apertura in alto che consente l'accesso, ma presenta spesso un'apertura al centro del pavimento che costituisce lo sbocco di un tunnel sotterraneo, che offriva allo sciamano, conduttore delle cerimonie, di effettuare ingressi e sortite a sorpresa che evidentemente generavano effetti spettacolari sugli astanti. Si tratta di costruzioni che nella loro semplicità formale richiedevano comunque perizia tecnica e molta forza lavoro; erano piuttosto impegnative²⁴ per un popolo seminomade, soggetto all'ostilità di quel territorio arido e dif-

20 — Il Chaco Canyon è lungo circa 30 Km e si estende per oltre 13.000 ettari. Si tratta di territorio tormentato da un'escursione termica che va dai +40°C estivi ai -30°C invernali, che comprende circa 240 siti archeologici, alcuni dei quali particolarmente sorprendenti per l'organizzazione e la conformazione degli insediamenti.

21 — Più fresche di giorno, quando all'esterno il sole arroventava la terra e più calde di notte, quando l'escursione termica faceva precipitare le temperature.

L'ingresso era consentito attraverso un buco praticato nel soffitto, che permetteva anche l'uscita del fumo del focolare centrale. La struttura era lignea, le murature erano in mattoni di paglia e argilla essiccata al sole, l'intonaco di canne e argilla.

22 — Adriano Spatola, *Maison poétique*, cit., foglio A/10.

23 — *Ibidem*, foglio A/11.

24 — Le dimensioni dei *kiva* sono piuttosto ampie. Si tratta di stanze circolari di 15/20 metri di diametro che presentano in genere quattro pilastri interni a supporto della copertura lignea.

ficile per la scarsità di risorse; per questa ragione il *kiva* doveva rivestire un'importanza fondamentale per la collettività, sul piano etico e religioso. Non si tratta, perciò, di un mero luogo di aggregazione, ma di uno spazio di alto valore simbolico sotto il profilo culturale, legato alla sacralità in ragione delle sue relazioni con i punti cardinali e i cicli stagionali e astronomici. Ecco probabilmente uno dei motivi della scelta di Adriano Spatola, cui si aggiungono ragioni legate alla semplicità formale del *kiva* e ad alcune valenze simboliche insite nella circolarità, nella struttura ipogea, nell'assenza di finestre, nell'apertura verso l'alto, nel percorso sotterraneo.

Leonardo Mosso, nel 1961, aveva progettato e costruito a Torino la "Cappella per la Messa dell'Artista", prima architettura/scultura programmata "abitabile" che suscitò enorme interesse in molte esposizioni e pubblicazioni. Giò Ponti, che la presenta sulla rivista "domus", scrive: «L'ambiente destinato ad una cappella, in pieno centro di Torino, per la messa agli artisti, un locale sotterraneo senza finestre, ha suggerito a Leonardo Mosso, uno dei nostri architetti più sensibili e colti, questa soluzione, espressa nel creare uno spazio poetico, più allusivo che reale, cioè per la meditazione e la preghiera»²⁵. Certamente questo ambiente sotterraneo e "poetico" non fu ignorato nel dibattito che impegnava lo *Studio di Informazione Estetica*.

Del resto anche l'idea dello "scavo" sembrava rappresentare un interesse comune, tant'è che Laura Castagno revisionando i materiali raccolti nella cartella denominata "maison poétique"²⁶ cita «otto fogli di disegni su carta da schizzi stesi da Laura Castagno e Leonardo Mosso con vari tracciati a reticolo e disegni di un cubo con interventi di 'scavo' a tre dimensioni sulle varie facce» e «due fogli di carta ciclostile tracciati da Mosso dove compare il cubo scavato (che sembra essere l'ipotesi di lavoro a quel punto accettata) e dove compaiono i nomi scritti di Zaffiri, Lora Totino, Adriano Spatola, De Alexandris e Mosso»²⁷.

Ma in realtà Adriano Spatola è poco interessato allo "scavo" plastico, più che altro gli interessa quello simbolico. In ogni caso va al di là del costruito e dell'edificabile; egli intende la "maison poétique" come «'costruzione astratta' di un'abitabilità ipotetica – la progettazione come progettazione di un'infinità di progetti – la 'maison poétique' non come azione morale (di rifiuto), ma come

25 — Gio Ponti, *Una "cappella simbolica" nel centro di Torino*, in "domus", n. 419, ottobre 1964.

26 — Cartella conservata nello studio degli architetti Laura Castagno e Leonardo Mosso, citata nella testimonianza di Laura Castagno dell'08 ottobre 2007.

27 — *Ibidem*.

attività positiva (amorale) di gioco – la 'maison poétique' e i suoi progetti si identificano»²⁸. In A/1, pertanto, viene espresso un concetto di progettazione permanente, mentre in A/13 si legge: «Progetto di una 'maison poétique' come realizzabilità e non realizzabilità»²⁹. In realtà il progetto è inteso come gioco *poietico*. Oggetto e progetto si identificano. Ciò che conta è l'azione individuata sul versante ludico. Essenzialmente creativo. Lo spazio è principalmente spazio mentale, non architettonico³⁰, purificato, privo di ogni tipo di residuo. Si fa riferimento a una geometria come scienza delle idealità pure, applicata al mondo dell'esperienza sensibile.

In questo senso figurano evidenti analogie con l'opera di Eno Zaffiri, che in quegli anni organizza, come già ricordato, successioni di suoni su basi geometriche e collabora con artisti visivi operando su strutture matematiche, tanto che nel 1967 arriverà a concepire *pattern* di natura geometrica per la generazione del suono. Zaffiri costruisce figure geometriche piane da cui ricavare le relazioni necessarie per organizzare elementi sonori semplici:

Alla figura geometrica si può giungere attraverso un'equazione matematica, oppure dalla figura si estrae una struttura grafica che avrà l'unica funzione di fornire relazioni e dati per la ricerca. In ogni caso, e questo è essenziale, la figura non è una partitura, ma uno schema di organizzazione, elemento grafico che ha una funzione puramente strutturale. Quando si parla di lettura della figura, si intende estrarre la chiave delle relazioni che essa fornisce. È una struttura che stabilisce il divenire degli eventi. È uno strumento nelle mani dell'operatore e non un determinismo assoluto, infatti può suggerire infinite possibilità di elaborazione. La figura fornisce una logica che comporta un massimo rigore, ma non deve essere considerata altro che un mezzo per tessere la trama di elementi linguistici³¹.

Ma la geometria come scienza delle idealità pure, applicata al mondo dell'esperienza sensibile, conduce Adriano Spatola a riflettere in chiave fenomenologica su scienza e crisi della scienza che lo portano a riferirsi a Husserl. Nella pagina A/3 annota, infatti, un passo tratto da *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia*

28 — Foglio A/1

29 — Foglio A/13

30 — Foglio A/2

31 — *Musica di ricerca: proposta per una metodologia Operazionale*, relazione letta al Convegno promosso dal Sindacato Nazionale Musicisti a Milano nel maggio 1967, in Eno Zaffiri, *Raccolta di articoli* (1964-2003), a cura di Marco Ligabue, "Musica/Tecnologia", 1 (2007), issn print 1974-0042, issn online 1974-0050, isbn 978-88-8453-570-2, 133-181, 2007 Firenze University Press e Fondazione Ezio Franceschini.

trascendentale, opera in cui il filosofo e matematico austriaco offre un'interpretazione di Galileo e della scienza moderna, che matematizza la natura, senza trattare in modo specifico i presupposti dell'operazione, cioè il mondo dell'esperienza, ambito da cui scaturisce l'idealizzazione matematica e deriva la sua legittimità: «Ma com'era possibile questa matematizzazione se non a condizione che il metodo della misurazione raggiungesse, mediante approssimazioni e determinazioni costruttive, tutte le proprietà reali e le relazioni reali-casuali del mondo intuitivo, tutto ciò che è esperibile nell'esperienza particolare? E com'era possibile soddisfare a questa anticipazione generale e come poteva diventare un metodo praticabile nella conoscenza concreta della natura? La difficoltà sta nel fatto che appunto quei *plena*³² materiali che integrano concretamente i momenti spazio-temporali delle forme del mondo corporeo – le 'specifiche' qualità di senso – nelle loro gradualità proprie non possono venir trattati direttamente come forme stesse»³³. In A/12 Spatola si riaggancia a questo passo di Husserl e scrive: «In A/3 il grande problema della trattazione dei 'plena' / essi non possono venire trattati DIRETTAMENTE come le forme ideali / è il problema del passaggio dallo spazio come progetto alla forma ideale della 'maison poétique'»³⁴. E ancora, in A/13: «[...] il problema della possibile identificazione di forme ideali e 'plena' in Husserl – linguaggio non verbale assunto nella sua espressività diretta – L'OGGETTO – passaggio da una 'maison poétique' abitabile a una 'maison poétique' non abitabile – e viceversa – passaggio dall'idea dello spazio-ambiente all'idea pura dello spazio – l'abitabilità originaria – non architettura utopistica ma rifiuto dell'architettura come differenziazione specialistica nell'ambito delle tecniche umane – 'il fare'»³⁵.

In A/4 appare uno schema che individua uno spazio caratterizzato dinamicamente da due indicazioni di moto circolare, l'una opposta all'altra. Lo spazio è completamente vuoto. La "maison poétique" esige una «semplice struttura murale» con «assenza di arredamento», dove «SPAZIO=SPAZIO (senza residui)»³⁶. La forma circolare è intesa come «praticabilità infinita»³⁷. Il percorso può essere iterato a oltranza in una sorta di processo di sublimazione che trasforma la fisica del movimento in simbolo di unità e di per-

32 — Corsivo aggiunto.

33 — Edmund Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, prefazione di Enzo Puci, Il Saggiatore, Milano 1961.

34 — Foglio A/12

35 — Foglio A/13

36 — Foglio A/4

37 — Ivi

fezione. È come se l'energia fisica potesse trasformarsi in energia mentale, in un processo armonico di rotazione. Sia pure con altro valore e altro scopo, non può non venire in mente la danza dei dervisci roteanti. Del resto il movimento circolare è l'archetipo della perfezione e dell'immutabilità, tanto da rappresentare in un *unicum* ideale sia lo spazio che il tempo, che diventa così sequenza senza inizio né fine, in cui una teoria di punti geometricamente indistinguibile si trasforma in successione continua ed invariabile di istanti. Ciò costituisce uno dei fondamenti culturali delle popolazioni nomadi, che vedono nella geometria della tenda a pianta circolare la proiezione del cosmo e nella pertica centrale di sostegno l'*axis mundi*. Questo è vero anche per i Pueblos. Nel *kiwa*, la scala verticale d'ingresso è asse del mondo. Ma questa praticabilità infinita si realizza nella libertà, conduce alla libertà, la implica o la considera un traguardo? Questa praticabilità infinita è una risorsa o un vincolo? Adriano appunta: «il problema della libertà innestato nella concezione circolare del tempo»³⁸.

In A/5 ritorna su quanto espresso in A/4 riprendendo «l'idea di uno SPAZIO MENTALE (interno) come 'rappresentazione fisica' dello spazio mentale esterno – la struttura murale come ORIZZONTE – l'assenza di arredamento, ecc. come RICREAZIONE ORIGINALE dell'ABITABILITÀ ORIGINARIA del mondo»³⁹. Appunti che sembrano specchiarsi direttamente sulle riflessioni di Husserl quando scrive che

l'ideale della perfezione si sposta sempre avanti. E perciò abbiamo sempre di fronte a noi un orizzonte aperto, la possibilità di un miglioramento *pensabile* che va promosso oltre. Senza voler penetrare più profondamente questi nessi essenziali (ciò che non è mai stato fatto sistematicamente e che del resto non è facile), siamo già in grado di comprendere come sulla base della prassi del perfezionamento, nella libera penetrazione negli orizzonti di un perfezionamento *pensabile*, nel 'sempre di nuovo' (*immer wieder*), si delineino continuamente, *forme limite*, verso cui tende, come a un polo invariabile e insieme irraggiungibile, qualsiasi serie di perfezionamenti. In quanto ci interessiamo di queste forme ideali e ci impegniamo conseguentemente a determinarle e a costruirne di nuove sulla base di quelle che già sono state costruite, noi siamo 'geometri'. Così, in una sfera ulteriore che include anche la dimensione tempo, siamo matematici delle forme 'pure', e la loro forma universale è la forma spazio-temporale a sua volta idealizzata⁴⁰.

38 — Foglio A/4

39 — Foglio A/5

Nel manoscritto sono affrontati anche altri modelli. Claudio Parmiggiani ne propone uno sferico in doppia versione, fuori terra e interrata («casa mentale – cosa mentale»)⁴¹; mentre in A/49 Spatola schizza un progetto di «maison poétique» sferica, non abitabile, ma in movimento; in A/50 propone una tipologia sferica interrata per metà, secondo il modello pueblo, e in A/51 un progetto di interrimento totale su due piani.

In tutti i modelli considerati si ravvisa anche l'architettura visionaria di Boullée o di Ledoux, dove la forma chiusa, nella perfezione della sfera, allude a un universo simbolico che si pone come fulcro dell'universo reale e di quello possibile, illuministicamente fondato sulla centralità della ragione. Spatola indica perfino l'idea di «un'abitazione al centro della terra»⁴² e, come abbiamo sottolineato, sostiene la forma circolare nel nome di una «praticabilità infinita»⁴³ che richiama una concezione circolare del tempo alla quale innesta il tema della libertà.

In realtà la «maison» si identifica con i suoi progetti stessi, perché in essa si verifica l'annullamento delle distanze mentali tra progetto e sua realizzazione. Ci si trova di fronte a «uno spazio mentale (interno) come 'rappresentazione fisica' dello spazio mentale esterno»⁴⁴; la struttura murale ne costituisce solo l'orizzonte, un orizzonte che, però, si fa sempre più ideale nel percorso di messa a punto del progetto. L'approfondimento implica addirittura uno «spazio sonoro abitabile»⁴⁵ che si sovrappone allo spazio fisico fino a sostituirlo. E qui Spatola esprime la sua passione sinestetica quasi con mentalità da musicista interessato alla spazializzazione del suono. Individua, infatti, un gioco di sponde virtuali in vibrazione, secondo le quali la percezione acustica suggerisce la tangibilità di uno spazio geometrico. Tanto reale quanto illusorio⁴⁶. L'oggetto si mostra nella sua essenza, al di là di qualsiasi ipotesi progettuale in senso architettonico. Si infittiscono le tavole paramatematiche e compaiono chiasmi algoritmici⁴⁷. Ciò conferma l'interesse per un'apertura totale verso un mondo nuovo abitabile mentalmente⁴⁸. Insomma, al di là delle sue stesse ipotesi formali, formulate per lo più in chiave ideogrammatica, Spatola auspica una tensione verso una pura forma mentale o «per dirla con

40 — Husserl, cit.

41 — Foglio A/1 [bis]. Esiste un doppio foglio A/1.

42 — Foglio A/9

43 — Foglio A/4

44 — Foglio A/5

45 — A/19

46 — In questo Spatola anticipa idealmente alcuni interessanti traguardi sonori degli ultimi anni.

47 — Chiasmi che ritroviamo in *Algoritmo*, Geiger, Torino, 1973.

Husserl, verso la possibilità di una misurazione della forma pura mentale»⁴⁹.

Nel dicembre del '65 Spatola scrive a Parmiggiani, che evidentemente ha espresso qualche perplessità sull'oggetto architettonico: «anche a me il progetto della 'maison poétique' sembra insensato. È il problema della realizzabilità che ci dà fastidio. Forniamo un progetto REALIZZABILE? E a chi? La maison ha tutta l'aria di essere un'utopia»⁵⁰; tuttavia ritiene possibile «identificare [...] il progetto con la sua realizzabilità»: spogliare il progetto della sua «destinazione alla realizzabilità»⁵¹ favorendo invece «il rifiuto di una gestualità storica»⁵². I miti in via di trasformazione «non fanno che ripetere un certo numero di strade già indicate – no all'azione mitopoietica»⁵³. In una lettera di qualche giorno dopo⁵⁴ Spatola scriverà: «Io rifiuto completamente l'azione mitopoietica, e la vedo, appunto, non come una museificazione ma come una 'mummificazione' dell'avanguardia».

In A/45 si rivolge ancora a Parmiggiani e scrive, a conclusione del lungo e articolato percorso di analisi, rivedendo le originarie posizioni: «La casa come 'interramento' – tipica dei Pueblos – credo che a noi non possa servire [...] Fra qualche giorno verrò a Modena, discuteremo di tutto». A Spatola interessa l'azione.

In A/43, cita ancora un brandello di Husserl: «...la possibilità pratica di una nuova filosofia: di una filosofia che va attuata attraverso l'azione».

Dietro l'idea di "poesia totale", che non offre al lettore un prodotto precostituito, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, si affaccia finalmente il progetto utopico del superamento della scissione tra soggetto e oggetto e tra teoria e prassi. Non si tratta soltanto di dilatare i campi espressivi o di moltiplicare il potere di significazione, si tratta quasi di rifare il mondo, quel mondo che agli occhi di Debord⁵⁵ appariva frammentato e illusoriamente ricomposto nello spettacolo globale. Se il mondo appare incongruo, forse c'è speranza di ricomposizione dell'uomo totale anche attraverso la prassi della poesia. La passività del lettore tradizionale è superata da un gesto totale che si lega all'«interesse per il materiale fisico con il quale il testo viene costruito»⁵⁶. Con *Poesia da montare*, ideato come congegno poetico rimaneggiabile, ogni conven-

48 — Cfr. fogli A/25, A/26.

49 — *Maison poétique*, cit.

50 — *Maison poétique*, cit. A/28, lettera del 27/12/1965 a Claudio Parmiggiani.

51 — Lettera del 27/12/1965, cit.

52 — A/38

53 — A/38

54 — *Maison poétique*, cit., A/42, lettera del 07/01/1966 a Claudio Parmiggiani.

55 — Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, Paris 1967.

zione di carattere grammaticale e sintattico è superata in chiave ludica.

Del resto nella nota critica apparsa nel volume *I ragionamenti di Pietro Aretino*⁵⁷ (ripubblicato con il titolo "Iperspazio linguistico" in *Impaginazioni*⁵⁸), Spatola scriveva:

«Ci sono scrittori che le abitudini linguistiche di un'epoca costringono a rifare il mondo, e che vivono in un tale perenne stato di soffocamento, che non sanno reagire se non portando alle estreme conseguenze i contenuti e le forme di un apparato verbale.

Per scrittori di questo genere, la realtà non è un dato di fatto limpidamente osservabile, ma un insieme di voci dissonanti che gridano contemporaneamente nel deserto. L'alternativa a questa musica così male orchestrata è il silenzio, e provare a raggiungere quello che c'è dietro questa barriera di rumori senza affrontarla di petto, cercando magari di aggirare l'ostacolo, non ha senso, si rischia di trovarsi nel vuoto più assoluto, o, peggio ancora, nell'agglomerato stabilmente fondato di tutti i luoghi comuni di una cultura.

Sono scrittori come l'Aretino, per i quali, appunto, il mondo non è lì a portata di mano, ma è di là da venire, è un obiettivo da raggiungere e non una linea di partenza. L'Aretino rifà il mondo da capo perché questa operazione è la garanzia della libertà linguistica e il presupposto dell'invenzione linguistica, ma anche perché soltanto in questo modo gli è possibile dare via libera dal chiuso della propria coscienza ai demoni familiari (sesso, denaro, ambizione) coi quali è costretto a coabitare. Le virtù e i vizi del mondo dell'Aretino sono le virtù e i vizi del suo linguaggio, e, alla lettera, il mondo dell'Aretino è fondato interamente sul linguaggio, nasce dal linguaggio, trova nel linguaggio tutte le sue giustificazioni».

Nella sua veste di manipolatore di segni Spatola dichiarerà più volte la sua «abilità artigianale di rimettere in questione le parole – e attraverso le parole – una filosofia del mondo»⁵⁹.

Più volte accenna a un iperspazio come *continuum* multidimensionale, entro il quale accede solo chi è capace di abbandonare gli esigui ambienti dell'istituzionalità, del corrente, del precostituito, per costruire un mondo da contrapporre a quello dato. «Rifare il mondo – egli scrive – vuol dire creare in laboratorio il linguaggio del mondo in concorrenza col mondo, vuol dire entrare nella

56 — Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno 1969.

57 — Bologna, Sampietro Editore, 1965.

58 — *Impaginazioni*, San Polo d'Enza, Ed. Tam Tam, 1984.

59 — *Parola tra spazio e suono*, a cura di L. Caruso, U. Giacomucci, A. Lora Totino, L. Pignotti, A. Spatola, Palazzo Paolina, Viareggio 1984.

quarta dimensione, che è la dimensione del rifiuto della pura e semplice registrazione lessicale»⁶⁰. E, infatti, ecco che tutto il lavoro intorno alle Edizioni Geiger e a "Tam Tam"⁶¹, rivista che prende corpo dopo la spaccatura di "Quindici", è teso alla ricerca di un nuovo linguaggio poetico che sia il più possibile trasgressivo nei confronti delle consuetudini e dei gesti istituzionalizzati e, quindi, del tutto liberatorio: un linguaggio che metta continuamente in crisi se stesso attraverso contaminazioni e dilatazioni imprevedibili, ma anche attraverso l'utilizzazione di segni funzionali all'abbattimento delle barriere linguistiche. Emblematici saranno i testi visuali e le *pièce* sonore.

Sul piano della strategia Spatola sostiene sulle pagine di "Quindici" che: «il pensiero deve farsi clandestino: il pensiero che circola liberamente è un pensiero venduto, nel momento stesso in cui gli si concede libertà di circolazione gli si dà una patente, una carta d'identità, un passaporto, uno stipendio, e un valore in moneta, un prezzo: bisognerà riuscire ad abolire la proprietà privata del pensiero, e a metterne in crisi il mercato internazionale [...], creando dei focolai rivoluzionari dovunque si mettono in vendita idee; il pensiero dovrebbe diventare un bene collettivo, ed esistere, un giorno, come creazione collettiva pura»⁶².

La sostituzione del "pensiero-merce" con il "pensiero-sogno", l'opposizione alla reificazione, al mercato brutale, ma anche la volontà di arrestare «il processo di sclerosi del mondo» o di contrastare «il mito negativo della civiltà come progresso»⁶³, sono tutti elementi che confluiscono in un progetto di «liberazione della poesia da se stessa»⁶⁴ attraverso la pura tensione poetica: «Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l'unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di un'utopia anarchicamente garantita, quell'esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa»⁶⁵. Ecco allora che il progetto di "maison poétique" perde la sua connotazione utopica in ragione del sostegno richiesto dall'esigenza assoluta di autonomia della poesia. La poesia ha bisogno di

60 — *Iperspazio linguistico*, in *Impaginazioni*, cit.; già apparso come nota critica al volume di Pietro Aretino, *I ragionamenti*, cit.

61 — La rivista veniva fondata da Spatola e da Giulia Niccolai e nei primi mesi del 1971, ma il primo numero fu pubblicato l'anno successivo.

62 — *Va' pensiero (oro)*, in "Quindici", n. 13 (nuova serie), novembre 1968; oggi in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di Nanni Balestrini, con un saggio di Andrea Cortellessa, Feltrinelli, Milano 2008.

63 — *Ibidem*.

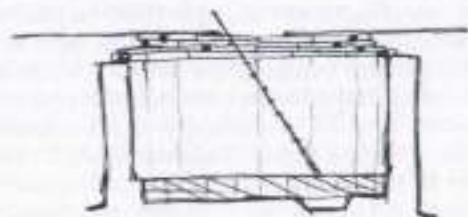
64 — *Poesia apoetia e poesia totale*, in "Quindici", n. 16, marzo 1969; ripubblicato in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano 1976; oggi in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, cit.; raccolto da Spatola in *Impaginazioni*, cit.

un luogo, di uno spazio reale entro il quale i poeti possano lavorare in piena libertà, ha bisogno di un laboratorio, di una tipografia; la poesia sceglie la sua nuova sede: il Mulino di Bazzano, dove la rivista "Tam Tam" prende corpo.

Com'era prevedibile, le critiche a questo modo di procedere non vengono risparmiate né a Spatola, né ai poeti dell'area di "Tam Tam", mentre le pratiche visuali, sonore e performative vanno infittendo sempre di più una rete di relazioni già ampia ed articolata. Il Mulino di Bazzano, in Val d'Enza, prima sede redazionale della rivista, si trasforma ben presto in un vero e proprio faro per poeti nomadi. Da lì Adriano Spatola e Giulia Niccolai segnalano, coordinano e organizzano, accanto alle iniziative editoriali, rassegne, mostre e festival. Gli echi del *tam tam* raggiungono ogni angolo del mondo con risultati sorprendenti non solo sul piano artistico, ma anche su quello socio-culturale ed umano.

65 — *Poesia apoetia e poesia totale*, cit.

il KIVA dei fuablos *



(100 cm)

cf. A/7 - il Kiva - edificio
di culto - saliva lo "spazio sacro"
il quale (come si vede) non si
differenzia affatto - come struttura -
dallo "spazio quotidiano"

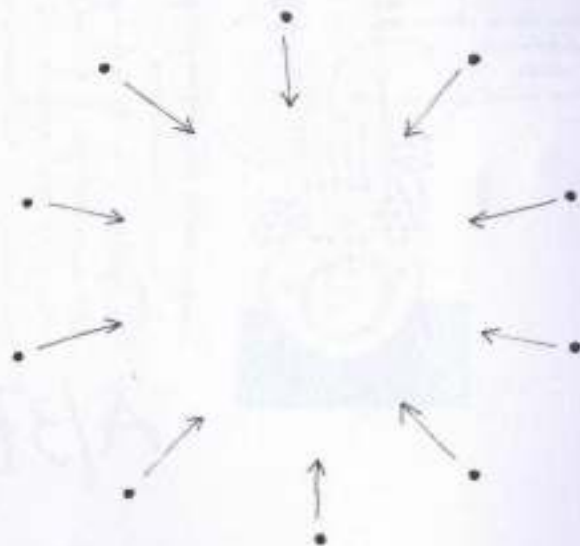
* V. Clivio, "I fuablos", Bari, 1962 - Kiva vedere intorno

A/10

Disegni dall'archivio della Maison Poétique.

versione nello spazio esterno di
uno spazio nuovo abitabile
eliminazione di qualsiasi struttura
architettonica

• = fonte sonora



A/19

La presenza di fonti estremamente instabile: fronte interno a S e
 1) della differenza di ordine
 2) spg. effett. dell'ordine
 3) della spg. instabile interna (C)
 sulla spg. instabile pura

Le braccia tra B₁ e B₂ rappresentano l'intervallo principale della trasformazione di C in S -

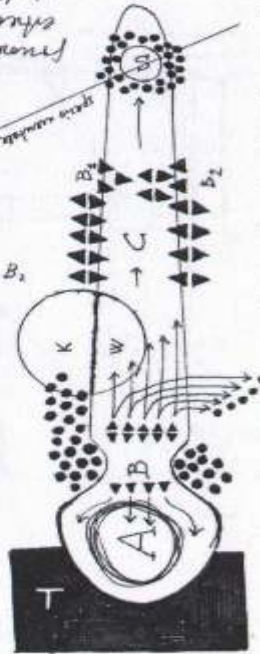
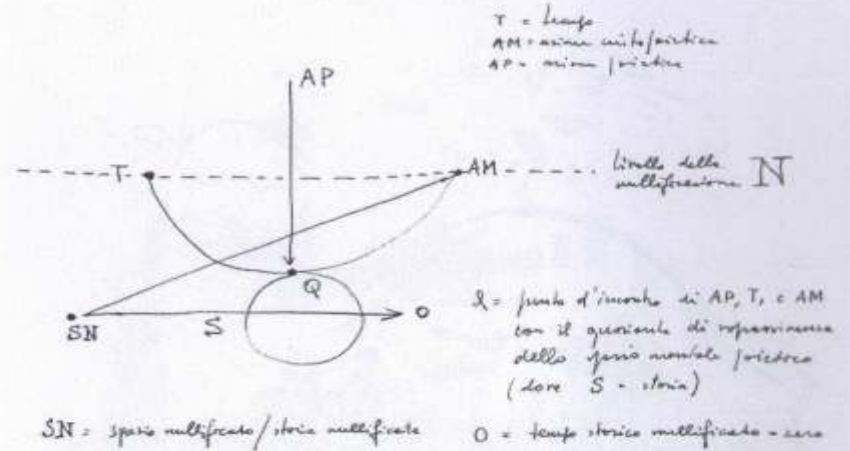


immagine mentale della "maison poétique" - in A lo spazio mentale interno -
 in B abbiamo la struttura formale - in C lo spazio mentale INTERIORIZATO
 (McGyprato) - in S lo spazio mentale puro - come forma ideale
 della "maison poétique" - K è una parte di spazio interno isolato - W è la
 parte di spazio esterno aggregata a C - Le fonti stesse (*) non soltanto
 costituiscono in B alle origini della struttura formale, ma esistono in
 controllo, in K, con lo spazio esterno isolato - T è il tempo - la natura
 la fonte identica formale di A con il Kiva - [dove T = tempo storico]

A/37



A/41

La Galleria Rocca Tre si trasforma in una Maison Poétique e ritrova la Torino Sperimentale.

Collettiva ricercata e di ricerca quella messa in scena dalla Galleria Rocca Tre che con spirito di archeologia estetica ritrova un segmento prezioso e trascurato in cui si sono incrociate la storia dell'arte e della città.

La mostra intitolata "Intorno alla Maison Poétique" si sviluppa a partire da alcuni documenti (appunti, disegni), che riportano alla memoria un episodio della Torino Sperimentale negli anni 1966/67.

Un progetto a più voci proposto dal poeta Adriano Spatola nei suoi soggiorni torinesi e a cui presero parte: Arrigo Lora Totino, Enore Zaffiri, Leonardo Mosso, Laura Castagno, Sandro De Alexandris.

Maison Poétique era l'idea di uno spazio in cui i linguaggi delle arti (dalla poesia alla musica, dall'architettura alle arti plastiche, dal teatro alla danza) si sarebbero incontrati, e nei loro sconfinamenti avrebbero dato vita, in una continua trasformazione, a un'opera che sarebbe stata opera totale.

Proprio da queste riflessioni, Adriano Spatola iniziò a sviluppare l'idea di "poesia totale", analizzata e teorizzata nel suo fondamentale testo "Verso la poesia totale" (Rumma, Salerno 1969, Paravia, Torino 1978).

La Galleria Rocca Tre propone una riflessione su questo momento dell'arte di ricerca, con alcune opere storiche dei protagonisti di quegli incontri (quelli torinesi e quelli avvenuti in seguito a Modena), a cui unisce, nello spirito di quei colloqui, che era spirito inclusivo, opere di artisti il cui lavoro rivela una sintonia con i temi proposti e affrontati allora.

Questi gli artisti coinvolti ed esposti.

Irma Blank – Angelo Candiano – Laura Castagno – Sandro De Alexandris – Giorgio De Silva – Giuliano Della Casa – Marco Gastini – Gino Gorza – Emilio Isgro' – Jiří Kolář – Ugo La Pietra – Bice Lazzari – Arrigo Lora Totino – Leonardo Mosso – Claudio Parmiggiani – Piero Rambaudi – Claudio Rotta Loria – Marina Sasso – Adriano Spatola – Mario Surbone – William Xerra – Enore Zaffiri

Da <http://www.exibart.com/>

Intorno alla Maison Poétique



Irma Blank

Angelo Candiano

Laura Castagno

Sandro De Alexandris

Giorgio De Silva

Giuliano Della Casa

Marco Gastini

Gino Gorza

Emilio Isgrò

Jiří Kolář

Ugo La Pietra

Bice Lazzari

Arrigo Lora Totino

Leonardo Mosso

Claudio Parmiggiani

Piero Rambaudi

Claudio Rotta Loria

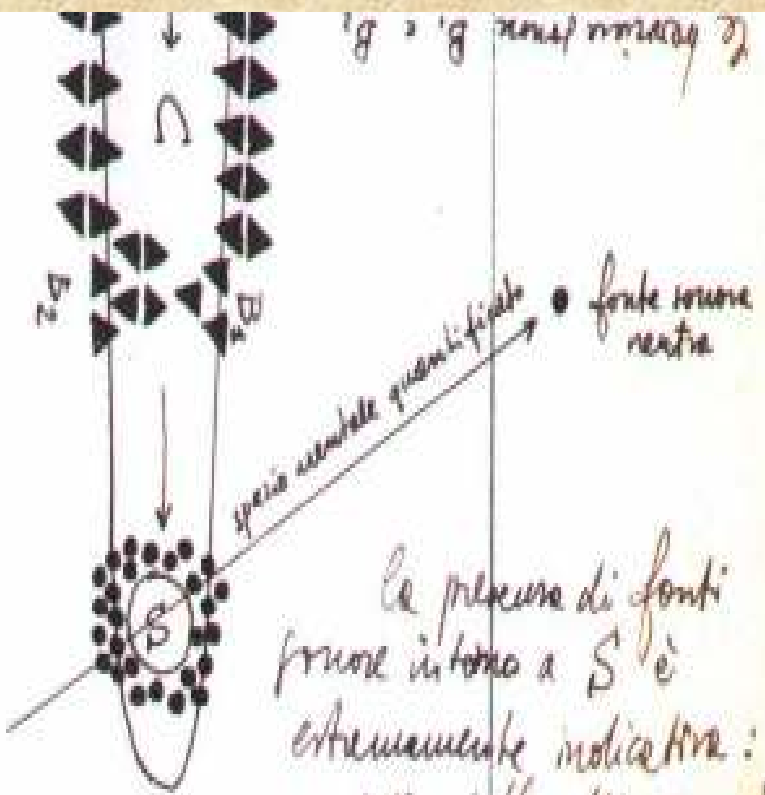
Marina Sasso

Adriano Spatola

Mario Surbone

William Xerra

Enore Zaffiri



La presenza di fonti
 sonore intorno a S è
 estremamente indicativa:

- 1) della difficoltà di entrata
 dello spazio mentale puro, e
- 2) degli effetti dell'azione
 dello spazio mentale interstuziale (C)
 sullo spazio mentale puro

"Kigue" - in A lo spazio mentale interstuziale -
 in C lo spazio mentale INTERSUZZIALE
 o mentale puro - come forma ideale
 una presenza di spazio odore ideale - B e C
 C - E fonti sonore (•) non soltanto
 e della tecnica sonora, ma estraneo in
 - istato - T è il tempo - la natura
 con il Kima - [dove T = tempo iperico]

Intorno alla Maison Poétique

Francesco Poli

A caratterizzare la scena artistica torinese degli anni Sessanta, dopo il declino della lunga stagione informale, sono (in linea con il clima artistico internazionale) le tendenze neodadaiste e pop, e in minor misura, quelle di area neocostruttiva e programmata. È a partire dal 1966-67 che incominciano a imporsi le ricerche processuali e concettuali dei protagonisti dell'Arte Povera, e poi, nel campo della pittura, quelle analitiche minimaliste.

Questo, grosso modo, era il panorama dominante del decennio. Ma in quegli anni a Torino ci sono state anche molte vitalissime esperienze di punta con specifiche valenze interdisciplinari (teatro, musica, poesia, cinema, architettura). Tra queste c'è un episodio sperimentale, di breve durata, quasi dimenticato, ma singolarmente significativo. Si tratta dell'esperienza collettiva di un piccolo gruppo di artisti, poeti, musicisti e architetti che nel 1966-67 danno vita all'utopico progetto della *Maison Poétique*.

Questo progetto nasce come sviluppo dell'attività dello Studio di Informazione Estetica che si costituisce nel 1966 attraverso la collaborazione fra il musicista Enore Zaffiri (fondatore dello Studio di Musica Elettronica, SMET, in cui vengono elaborati processi di sintesi fra modelli musicali, visivi e poetici); poeti fonetici e visivi come Arrigo Lora Totino e Adriano Spatola; un gruppo di ricerche plastico-visive coordinato da Sandro De Alexandris; e un laboratorio di progettazione architettonica diretto da Leonardo Mosso e Laura Castagno. Come scrive Giovanni Fontana (in un suo documentato testo su queste vicende), gli interessi interdisciplinari dello Studio di Informazione Estetica si aprono verso dimen-

sioni internazionali, investigando in ambiti diversi che vanno da quello teorico della semiologia, della cibernetica e dello strutturalismo, alle ricerche funzionaliste, costruttiviste, e dell'arte programmata.

Nel campo dell'architettura Mosso e Castagno utilizzano il computer per modelli ideali di progettazione programmata della città e del territorio. Nell'ottobre 1966, viene delineata l'idea di lavoro collettivo per la creazione del progetto multidisciplinare della *Maison Poétique*.

Si tratta di una prospettiva teorica e operativa tesa alla realizzazione di una sorta di "opera totale", di un work in progress che avrebbe dovuto svilupparsi attraverso la sinergia di ricerche geometrico-costruttive, verbo-visive, progetti architettonici sperimentali aperti, e elaborazioni musicali elettroniche. Il tutto animato da una visionaria concezione rivoluzionaria della società.

"La Maison Poétique - questa la testimonianza di Laura Castagno - era al contempo una metodologia creativa di operatori nei campi artistici diversi per fare insieme poesia visiva, musica, arte e architettura, e nello stesso tempo prefigurava uno spazio-ambiente con quelle stesse caratteristiche poetiche e geometriche".

Questo, grosso modo, era il panorama dominante del decennio. Ma in quegli anni a Torino ci sono state anche molte vitalissime esperienze di punta con specifiche valenze interdisciplinari (teatro, musica, poesia, cinema, architettura). Tra queste c'è un episodio sperimentale, di breve durata, quasi dimenticato, ma singolarmente significativo. Si tratta dell'esperienza collettiva di un piccolo gruppo di artisti, poeti, musicisti e architetti che nel 1966-67 danno vita all'utopico progetto della *Maison Poétique*.

Questo progetto nasce come sviluppo dell'attività dello Studio di Informazione Estetica che si costituisce nel 1966 attraverso la collaborazione fra il musicista Enore Zaffiri (fondatore dello Studio di Musica Elettronica, SMET, in cui vengono elaborati processi di sintesi fra modelli musicali, visivi e poetici); poeti fonetici e visivi come Arrigo Lora Totino e Adriano Spatola; un gruppo di ricerche plastico-visive coordinato da Sandro De Alexandris; e un laboratorio di progettazione architettonica diretto da Leonardo Mosso e Laura Castagno. Come scrive Giovanni Fontana (in un suo documentato testo su queste vicende), gli interessi interdisciplinari dello Studio di Informazione Estetica si aprono verso dimen-

sioni internazionali, investigando in ambiti diversi che vanno da quello teorico della semiologia, della cibernetica e dello strutturalismo, alle ricerche funzionaliste, costruttiviste, e dell'arte programmata.

Nel campo dell'architettura Mosso e Castagno utilizzano il computer per modelli ideali di progettazione programmata della città e del territorio. Nell'ottobre 1966, viene delineata l'idea di lavoro collettivo per la creazione del progetto multidisciplinare della *Maison Poétique*.

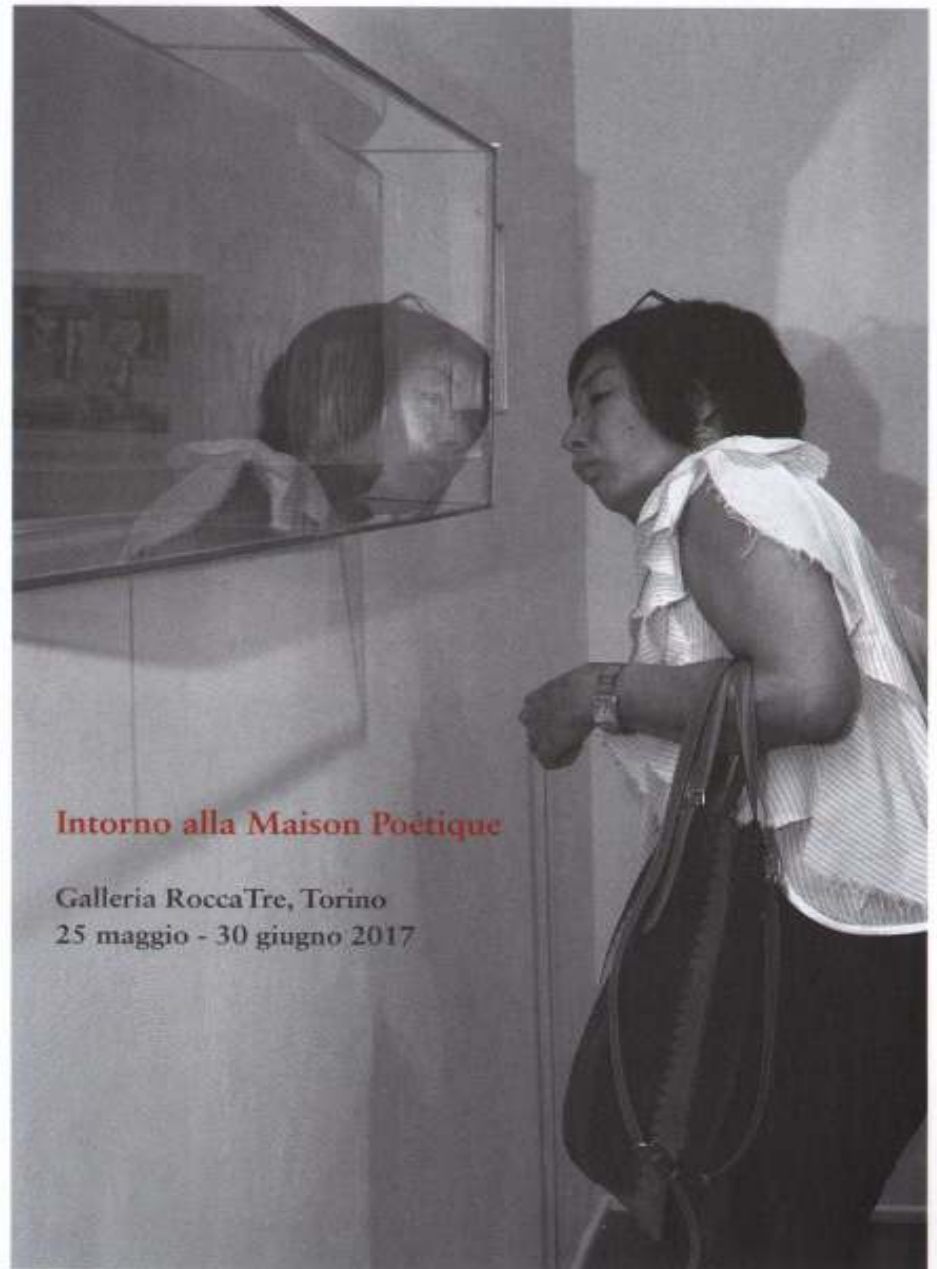
Si tratta di una prospettiva teorica e operativa tesa alla realizzazione di una sorta di "opera totale", di un work in progress che avrebbe dovuto svilupparsi attraverso la sinergia di ricerche geometrico-costruttive, verbo-visive, progetti architettonici sperimentali aperti, e elaborazioni musicali elettroniche. Il tutto animato da una visionaria concezione rivoluzionaria della società.

"La Maison Poétique - questa la testimonianza di Laura Castagno - era al contempo una metodologia creativa di operatori nei campi artistici diversi per fare insieme poesia visiva, musica, arte e architettura, e nello stesso tempo prefigurava uno spazio-ambiente con quelle stesse caratteristiche poetiche e geometriche".

Adriano Spatola, in un suo complesso e fondamentale testo teorico, elabora un'idea di "Maison Poétique" che prende in considerazione modelli spazialmente realizzabili (con suggestivi riferimenti a forme d'abitazioni primarie come i kivas ipogei e circolari degli Anazi, una popolazione nativa americana), ma che è prefigurata piuttosto come una "obiettivazione di uno spazio mentale", e "come costruzione astratta di un'abitabilità ipotetica".

In altri termini, per tutti gli esponenti del gruppo (tutti insieme e ciascuno dalla propria prospettiva specifica) la "Maison Poétique" è soprattutto una metafora delle condizioni ideali per la nascita e lo sviluppo di una dimensione di vita all'insegna della libertà creativa.

Questa mostra intende, nei suoi limiti, rievocare in qualche modo quell'irripetibile clima di effervescenza visionaria, proponendo documenti e lavori dei protagonisti storici di quell'avventura, ma anche opere di altri artisti di generazioni successive che in qualche modo possono essere considerati in sintonia con lo spirito libero e aperto di una *Maison Poétique* attuale.



Intorno alla Maison Poétique

Galleria RoccaTre, Torino
25 maggio - 30 giugno 2017





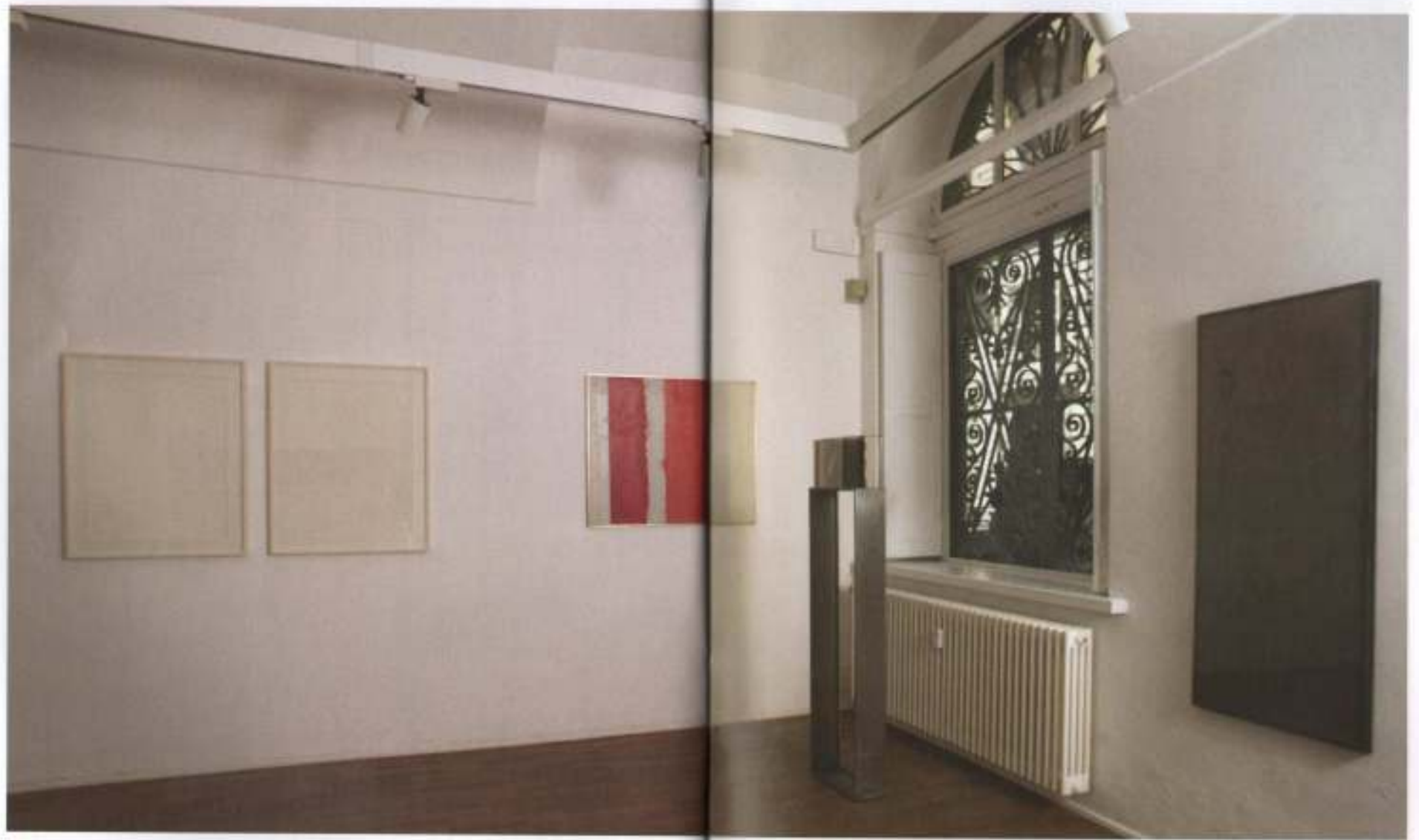








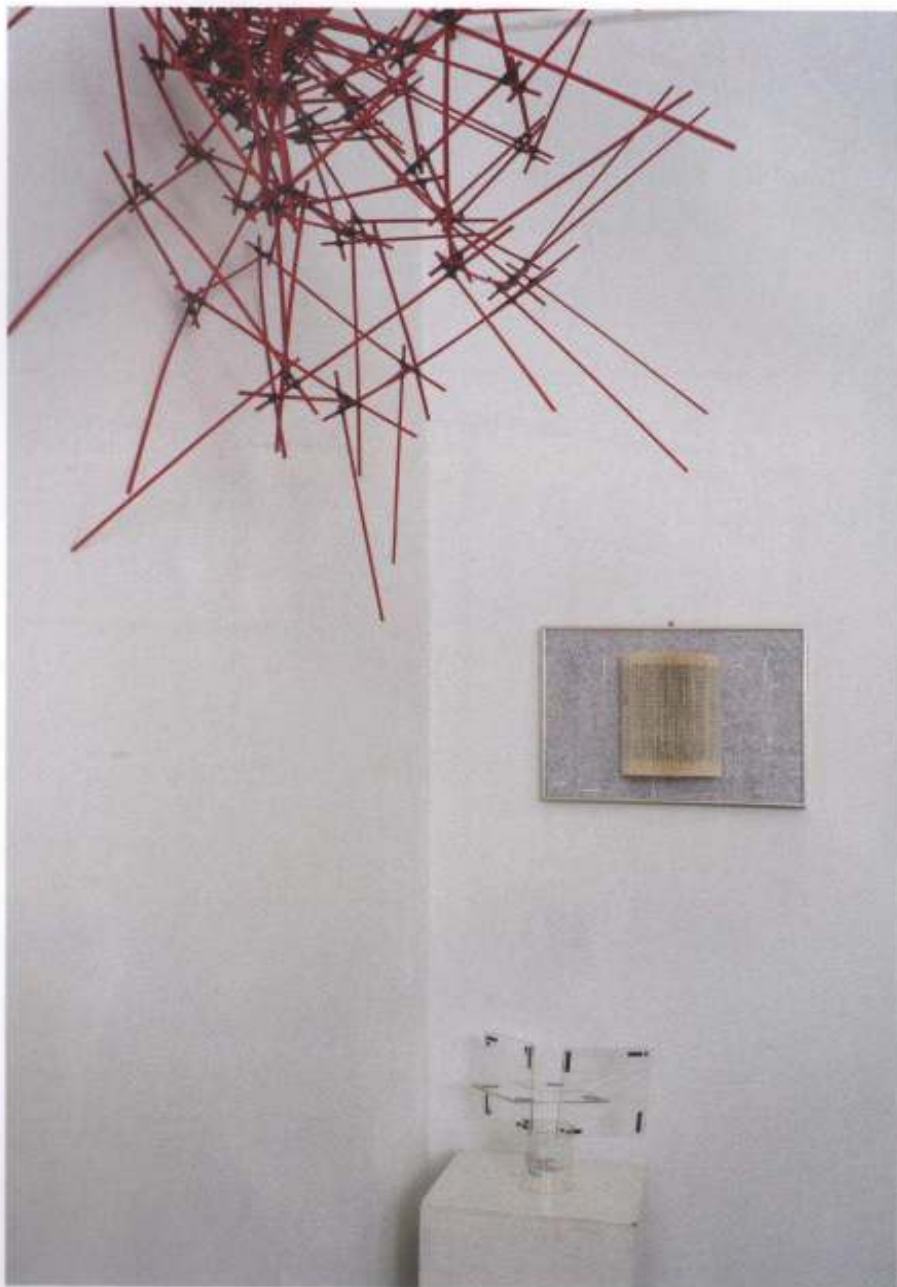












Intorno alla Maison Poétique

25 maggio - 30 giugno 2017

inaugurazione_ giovedì 25 maggio, ore 18

a cura di_ *Francesco Poli*

fotografie_ *Giuseppe Maria Comazzi*

grafica_ *Leandro Agostini*

stampa_ *A4 Servizi Grafici, Chivasso*

pag 1 e 32 appunti di_ *Adriano Spatola*

si ringraziano per la preziosa collaborazione:

Sandro De Alexandris, Giovanni Fontana e Maurizio Spatola

ROCCATRE

Galleria d'Arte -Torino

Via della Rocca, 3/b - 10123 Torino

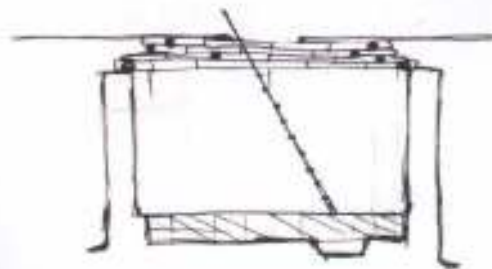
tel. e fax (+39) 011836765

cell. (+39) 338/9734550

roccatre@gmail.com

www.galleriaroccatre.com

il KIVA dei prelatos *



(continua)

cf. A/7 - il Kiva - edificio
di culto - esprime lo "spazio sacro"
(quale (come si vede) non si
differenzia affatto - come struttura -
dallo "spazio quotidiano")

* V. Utrini, "I prelatos", Bari, 1962 - Kiva circolare intornata

