

Adriano Spatola, autobiobibliografia in (Campanotto, Udine 1986)

Correva l'anno 1986 quando mio fratello Adriano, giunto all'età di 45 anni, decise di catalogare in due pubblicazioni il frutto di oltre un ventennio di attività letteraria ed editoriale. Per quest'ultima prese lo spunto dalla coincidenza con i quindici anni di vita della rivista "Tam Tam", da lui fondata, con Giulia Niccolai, nel 1971, progettando e realizzando un numero quadruplo speciale, il 45/48, in un inedito formato ad album orizzontale (cm 30x21,5), che intitolò, dopo un vivace confronto con il sottoscritto a Sant'Ilario d'Enza (dove si era da poco trasferito), *Tautologia*: in quel numero infatti la rivista avrebbe raccontato la storia propria e quella delle Edizioni Geiger che l'avevano generata, elaborando un articolato riassunto di se stessa, appunto. Di questo numero, costruito artigianalmente anche con collages e interventi manuali si presenta qui solo la bella copertina, disegnata da Giuliano Della Casa, nell'ultima pagina di questo documento.

Il compendio della propria attività poetica e artistica, qui di seguito integralmente riprodotto venne invece affidato da Adriano all'amico udinese Carlo Marcello Conti che con le sue Edizioni Campanotto (cognome della moglie Franca, sua preziosa collaboratrice, recentemente scomparsa) offriva ampio spazio alla ricerca letteraria, impegno cui si dedica tuttora. Nel 1962 Carlo, all'epoca studente universitario a Bologna, aveva partecipato alla redazione di "Bab Ilu", la prima rivista poetica di Adriano. In uno smilzo libretto di 48 pagine formato 17x24, intitolato semplicemente con la propria firma, mio fratello elenca minuziosamente, dopo la biografia, le esposizioni personali e collettive di poesia concreta e visuale, gli happenings, le performances e gli incontri di poesia sonora, le riviste da lui dirette o a cui ha collaborato, le raccolte poetiche e i saggi pubblicati, i riferimenti critici e così via in una esaustiva autobiobibliografia in cui mancano ovviamente gli eventi che lo hanno visto protagonista nei rimanenti due anni della sua vita.

Una corposa elencazione completata e arricchita da numerose fotografie, in cui compaiono vari compagni di strada di quella straordinaria stagione e dagli interventi critici di Giorgio Celli e Sandro Sproccati, ruotanti entrambi attorno agli Zeroglifici e a quella parte della produzione poetica di Adriano legata alla poesia concreta. Giorgio Celli, l'entomologo poeta e scrittore di teatro e di gialli (scomparso nel giugno 2011), aveva preso parte anch'egli al progetto di "Bab Ilu" e soprattutto era stato con Adriano, Corrado Costa e Antonio Porta tra i fondatori di "Malebolge", la rivista reggiana nata sull'onda del Gruppo '63, nei confronti del quale aveva esercitato un ruolo critico e pungolatore. Sandro Sproccati, nel 1986 fresco di laurea, è attualmente docente di Storia del cinema e Semiotica dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

A completare, sia pure parzialmente, il quadro ho aggiunto un testo dello stesso Adriano scritto nel 1988 pochi mesi prima della morte (una sorta di testamento spirituale, spero inconscio), in cui l'autore ripercorre le tappe che lo hanno condotto all'attività editoriale, prima con le Edizioni Geiger e poi con la rivista "Tam Tam", di cui chiarisce le ragioni di vita, illustrando al contempo il ruolo della poesia in tutte le sue forme, anche quelle più radicali e contaminate dagli altri linguaggi artistici, come artefice e al tempo stesso schiava dei mutamenti sociali e tecnologici. Mi è parso altresì utile alla comprensione del complesso personaggio che fu mio fratello nell'ambito del rinnovamento, per certi aspetti rivoluzionario, della letteratura non solo italiana del secondo dopoguerra, riprodurre qui anche l'intervento di Giovanni Fontana apparso sul numero 12 del 1991 della rivista "Testuale", dedicato ad Adriano Spatola ed Antonio Porta, anch'egli precocemente mancato nel 1989, pochi mesi dopo l'amico (vedi in questa stessa sezione al punto precedente). Intervento, quello di Fontana, che porta un titolo appropriato e significativo: *Un'inquietudine irrimediabile*.

Maurizio Spatola

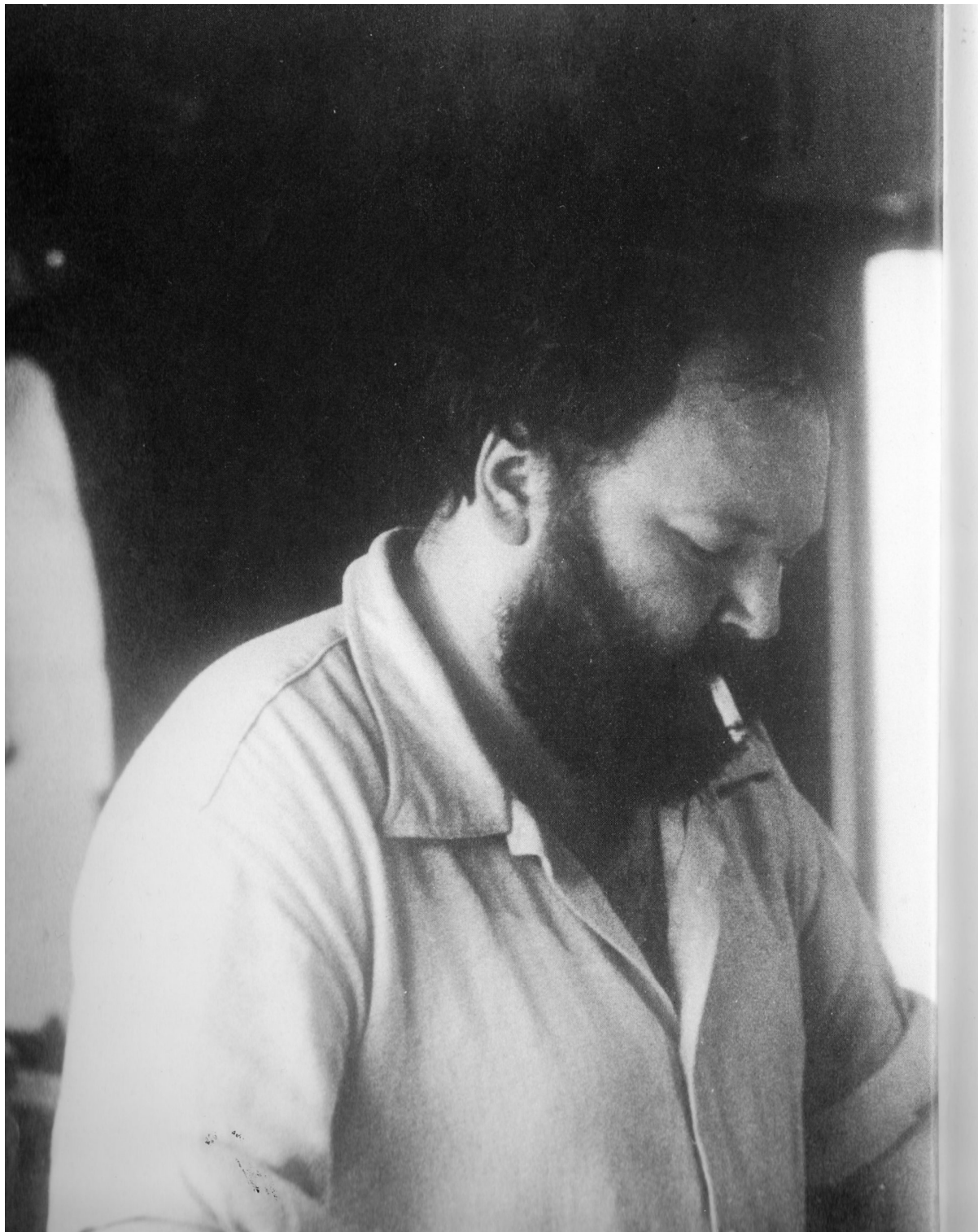
ADRIANO SPATOLA

X. Spatola

CAMPANOTTO EDITORE

ADRIANO SPATOLA

* | spatola



GERALD BISINGER

Für Adriano Spatola

Gestrüpp zum Gebälk stillisiert aufs
Papier hingeworfene Buchstaben-
teile erinnern an Architektur aus
dem Flugzeug gesehen von sehr hoch
aus über der Erdoberfläche ange-
schnitten oder ganz des Narren Null
der unversehens Poesie entspringt
sie gleich zweimal drin im Ortsnamen
dort von San Polo d'Enza bei zehn
Grad unter Null in Berlin Adriano
gedenke ich Deiner fragmentarisch
muß Poesie sein offen für des Lesers
Assoziationen des Hörers und doch
kompakt dabei in der Form Beliebig-
keiten vernennend o zero zero del matto

O Zergoglifico

Berlin, den 23. Februar 1986



1985, cm 10,5x18,5.

GIORGIO CELLI
UNA NOTA PER ADRIANO SPATOLA

Una delle più importanti scoperte neurologiche della seconda metà del nostro secolo è stata, probabilmente, quella che ha messo a fuoco una diversa specializzazione dei due emisferi cerebrali dell'uomo. Semplificando all'estremo il discorso, sembra che l'emisfero di destra, che comanda l'occhio e la mano a sinistra, sia delegato alla percezione delle forme, e alla gestione, per dir così, dell'emozione e del sogno, mentre l'emisfero di sinistra, che si occupa dell'occhio e della mano a destra, avrebbe il compito di lavorare sul linguaggio, e di mirare alla logica e alla ragione. Naturalmente, non sarà mai ripetuto abbastanza, nell'uomo normale questi due emisferi sono mantenuti in comunicazione da un mediatore anatomico, il corpo calloso, che **rimescola le carte**, ma le due competenze suddette ci consentono di fare qualche importante considerazione, anche in ambito estetico. La poesia concreta, se così è giusto chiamarla, si presenta a noi come un tipo di scrittura ipertrofica, in cui i segni alfabetici si gonfiano al di là delle loro funzioni, aspirando a una forma a sé. L'alchimia di questa pratica, che muta l'alfabeto in figure, le parole in immagini, non operando per analogie, ma dando spazio visivo ai segni, presuppone una mobilitazione in parallelo, o in convergenza, delle due competenze emisferiche, chiamando in causa **insieme**, durante la lettura, la parte destra e la parte sinistra del cervello. Proprio come accade, secondo Tsunoda, per i giapponesi. Difatti, la scrittura degli uomini del **sol levante**, a quanto sembra, è formata da due sistemi combinati, uno ideografico e uno alfabetico, che convivono nella pagina. La cosa, ha scritto Tsunoda alcuni anni fa, comporta una **novità** di non poco momento: il giapponese, quando legge, deve impiegare non solo l'emisfero di sinistra, come facciamo noi, uomini di Gutenberg, ma, per appropriarsi delle icone e delle immagini, fa uso anche dell'emisfero di destra. La scrittura giapponese sarebbe così una sorta di poesia visiva naturale, e dato che gli ideogrammi sono fortemente

astratti, un paleoprototipo di poesia concreta. Non si incorra in equivoci: la poesia, da noi, come ars alfabetica, almeno a livello molecolare, viene letta dall'emisfero di sinistra, e come ritmo, e supporto di emozione, vissuta dall'emisfero di destra, ma la poesia concreta pone una pregiudiziale cronologica. Una poesia di parole-parole si fa totale nella mente **dopo** la lettura, una poesia di parole-immagini, al pari della scrittura giapponese, risulta già neurologicamente totale nel momento stesso della lettura. E' sempre stato evidente come la poesia concreta miri a una regressione che porti al prima dell'etimologico, alle radici dello scrivere, tenda a mettere sotto analisi semantica le parole perché svelino, o si reinventino, gli ideogrammi rimossi. Se la scrittura nasce da una emancipazione concettuale dalla pittura, la poesia concreta chiude all'inverso il circolo e riconsegna le parole alle forme. Adriano Spatola ha cominciato, con i suoi zeroglifici, poco più di vent'anni fa, ad assolvere questo mandato praticando il **cubismo** della scrittura. Spatola ha sempre pensato che le parole abbiano un davanti e un dietro, un dritto e un rovescio e si è dato a dissezionarle per bene, Braque del linguaggio, per mostrarle a tutto tondo, suggerendo che per lui, come per i cubisti storici, il frammento è più **totale** dell'intero, e i tacenti alfabetici rappresentano più **in grande** delle proposizioni. Ridiamo le parole all'occhio, è uno dei suoi intenti, e per questo dissolve i versi in grandi puzzle chirurgici, per restituirceli sotto specie geometrica, o fa abdicare le parole dal loro significato per rimetterle in circolo come congegni ottici. Un vero programma per infrazioni, o compromessi neurologici alla giapponese o per scritture-pitture à rebours. Ma se l'alfabeto fenicio ha smarrito la memoria dei suoi fantasmi visuali, se ha cancellato, nelle parole, i ricordi dell'occhio? Non importa, ci si può sempre inventare di sana pianta un passato. Spatola, così, trova l'icona scomparsa nella forma stessa delle parole. Privo della pittura prima della scrittura, scopre la pittura nella scrittura. Punta, a fondo, sul virtuale eidetico delle lettere. Com'è bella a vedersi una O! Che meraviglia una C! Jean-Arthur Rimbaud non è lontano. Nei suoi ultimi zeroglifici, Spatola mette

in atto, accanto alla dissezione, la disintegrazione e l'esplosione, impiegate con un gusto più evidente per il gioco. Una vis ludica che diventa subito tensione compositiva, attenzione per il campo percettivo del quadro, in cui fluttuano sovente, con la soave persuasione dei moti browniani, o dei war-game con l'entropia, i frammenti minimi di un immenso poema naufragato in immagini. Forse, un *De rerum cultura* scritto per l'occhio.



Serigrafia, 1966, cm 38,5x36, tiratura 108 esemplari.

SANDRO SPROCCATI
ZEROGLIFICO, IPOTESI PER UN "SUPREMATISMO" GRAFEMATICO

"Mi sono trasmutato nello zero delle forme,
e mi sono sottratto al vortice di ciarpame
dell'arte accademica".

(Malevič, 1915)

1.

In un intervento teorico del 1969, facendo riferimento alla cruciale *Anthology of Concrete Poetry* di Emmett Williams (pubblicata a New York due anni prima), Franz Mon tenta di disegnare una mappa della poesia concreta e, paradossalmente?, evita o dimentica di contemplare in essa la "discesa" oltre il limite del grafema verbale, vero sottosuolo minerario del continente, ossia non si pronuncia circa la possibilità di una scomposizione (o decostruzione o deroga all'identità globale) della singola lettera tipografica: quasi che con tale discesa venisse meno la pertinenza della categoria operativa di cui egli si occupa. In effetti, tutti i teorici della poesia concreta concordano nell'ammettere che i suoi testi si servono puntualmente di materiale tipografico; sicché Mon può prevedere tutt'al più "il cumulo di una quantità (eventualmente indeterminata) di segni linguistici su di un piano. La loro distribuzione può essere di densità variabile, cosicché appaiono sovrapposizioni e passaggi da una leggibilità a una illeggibilità" (1). Ho detto, all'inizio, "paradossalmente", ma avrei potuto dire "conseguentemente", dato che, se a prima vista proprio i testi-collages di Mon sembrano presentare la dissoluzione del grafema in un materiale sub-letterale indefinito, di fatto l'operazione da essi indicata rientra nell'ipotesi limite di cui sopra, e dunque risponde a un'idea di accumulo che viene data come la sola soluzione "concreta" che si rifiuti di garantire del tutto la (si direbbe sacra) leggibilità del significante verbale. E, del resto, a osservare con attenzione i testi, ci si può tranquillizzare circa



Collage, 1986, cm 13x20,5.

l'assoluta riconoscibilità dei segni alfabetici, solo parzialmente negati dall'inflazione dei tagli d'intervento, dove l'omogeneità (tipografica) del materiale impiegato e la sua rigorosa disposizione seriale/ortogonale contribuiscono al mantenimento della lettura tradizionale. L'occhio non subisce alcuno choc, e il "passaggio da una leggibilità a una illeggibilità" compete, semmai, a livelli superiori a quello del grafema: riguarda le parole, i morfemi... (In tal senso, nell'ipotesi del "cumulo di una quantità di segni linguistici" potrebbero rientrare anche, per esempio, le operazioni di un Clemente Padin oppure di un Hansjörg Mayer). Non meraviglia allora, sia detto per puntiglio, che le altre otto ipotesi di Mon prevedano tutte, sostanzialmente, l'integrità dell'unità minima di significato: la parola.

Tutto ciò, cavilli a parte, non è di secondario rilievo: la definizione di Mon permette di cogliere, ritagliandola in negativo (e dunque grazie alla propria insufficienza), la posizione davvero originale di Adriano Spatola; la cui scrittura visuale è stata spesso (e a torto, credo) avvicinata a quella dello stesso Mon. Ora, il problema posto in gioco dalla "barriera" del grafema, e perciò dalla minore o maggiore riconoscibilità del materiale di partenza, risulta centrale rispetto a una possibile critica radicale del concretismo, delle sue finalità e dei mezzi impiegati per conseguirle. La prima serie di Zeroglifico (2), resa nota da Spatola nel 1966, già evidenziava il superamento di quella barriera, già si basava su una rivoluzionaria scomposizione (metaforicamente: distruzione) del segno alfabetico, con pregiudizio disinvoltamente accettato e accertabile della sua stessa riconoscibilità: la quale, occorre aggiungere, poteva essere restaurata solo simbolicamente, per via intuitiva: talora grazie alla forza propria di un segno mantenuto al "limite" (i cui tratti, cioè, trattenevano qualcosa della forza del grafema), altrove per associazione di idee o per induzione critica (3). E tuttavia l'appartenenza di Spatola (più specificamente degli zeroglifici) all'ambito della poesia concreta è fuori discussione, dato che il materiale che egli impiega è sempre rigorosamente verbale, e ancor più è sempre rigorosamente tipogra-



Collage, 1985, cm 13,5x18,5.

fico. E tuttavia, non di meno, tale materiale (o meglio il segno testuale da esso ricavato) rinuncia non solo alle possibilità semantiche che deteneva, ma anche a quella "leggibilità" immediata (traducibilità sonora?) che è prerogativa della lettera alfabetica. Inevitabile corre (o soccorre) alla mente la distinzione di Hjelmslev tra "forma dell'espressione" e "materia dell'espressione", laddove, accogliendo il suggerimento dei neo-retorici del Gruppo μ (4), sia possibile adattare tale articolazione implicata dal piano del significante fonico allo specifico campo della lingua scritta: le pre-forme di cui sono fatti i testi di Spatola (anche se il poeta vi giunge attraverso un processo a ritroso, a partire cioè dalle forme ritagliate, mutilate e quindi dissolte) stanno alle lettere concluse come tracce indeterminate del campo fonetico stanno ai segnali sonori strutturati in "fonemi". Sempre che, appunto, istanze relative al piano orale siano trasponibili, in parallelismo, su quello grafico: ma è evidente che solo una simile trasposizione può asseverare lo statuto linguistico-verbale degli **zeroglifici**, i quali, in tal modo, si fanno portatori di una metaforicità non solo (genericamente) scritturale, ma più precisamente fonetica. In essi il suono (la vocalizzazione) è negato dall'assenza di unità minime riconoscibili, e ciò non di meno è riaffermato dall'appartenenza dei tratti grafici alla "materia dell'espressione", un campo esemplificabile come totalità di segni (rette e curve di diverso spessore, sempre rapportabili a un "disegno" tipografico plausibile, spaziature di nero su bianco) con i quali si possono costruire grafemi, e quindi, per definizione, fonemi. In altre parole, nella misura in cui il proto-segno, il "segnale" zeroglifico, ammette la propria origine grafematica (scritturale, tipografica) determina anche, metaforicamente, la presenza di una lettura negata, solo allusa, balbettata. Non a caso Spatola ha potuto parlare di "mosaico di frammenti decontestualizzati (che) si costruisce nello spazio bidimensionale come fraseggio, nel senso che si dà in musica a questo termine" (5), e Arrigo Lora ha aggiunto che esso "potrebbe essere 'letto' foneticamente, come traccia ovvero ombra di lettere alfabetiche o di spezzoni di frase" (6).

Condivido l'idea che il termine "poesia concreta" possa legittimamente applicarsi quando elementi di origine verboscritturale vengono utilizzati per creare partiture visuali, con rifiuto delle loro tradizionali prerogative semantiche ed evidenziazione dei loro valori percettivi: in modo tale che essi acquisiscano una "grafematica o vettoriale o pittografica autosufficienza". Luigi Ballerini, che fa risalire una simile posizione a Carlo Belloli, ritiene che essa presupponga una precisa nozione di "lingua in sé", alla quale si contrapporrebbero "poeti come Adriano Spatola", nei quali "la fiducia in una 'lingua in sé' (...) è invece sottoposta (...) a una cospicua opera di erosione (...) che tende a smembrare elementi grammaticali e sintattici per poi ricomporli in stupiti equilibri" (7). Non so se tutto ciò abbia senso; ma credo che si tratti di una contrapposizione più apparente che reale, giacché, a parte ogni altra considerazione, mi pare che la necessità di raggiungere una "grafematica o vettoriale o pittografica autosufficienza" sia proprio ciò che sostiene gli **zeroglifici** di Spatola: nella loro prima e semplificata veste degli anni sessanta, e ancor più negli sviluppi successivi. La seconda serie, ovvero le sei tavole inedite del volumetto Red Hill Press (1977), allude già (particolarmente nell'ultimo testo) alla rottura di ulteriori parametri semantici residuali (per esempio la disposizione ortogonale dei ritagli) e prelude a quell'ingresso del colore, impiegato dal poeta negli **zeroglifici** più recenti, che segna il definitivo raggiungimento dell'autonomia visuale del "tratto", dove la "scrittura" (il suo materiale disgregato ed eversivamente ricomposto) è ormai solo immagine assoluta, autoreferenziale, non strumentale. Nell'ipostasi del segno svincolato e redento, nell'esibizione di un corpo greco della scrittura, si ha così il compimento delle presumibili finalità estreme del concretismo, se è vero che esse riprendono (assolutizzandola) la metastorica tendenza della poesia a stabilire una preponderanza del significante a tutto discapito (e con prevaricazione) dei significati. L'ipotesi è che Spatola abbia intuito a cosa può condurre una coe-

rente e disinibita analisi dei principi della poesia concreta: "Fare in modo che il significato della parola si annulli nell'immagine", con "una paradossale operazione di **realizzazione** della scrittura", che determina "il passaggio dalla labilità della parola alla oggettività dell'immagine" (8). Il suo gesto risulta assimilabile (sia pure tenendo conto del notevole scarto cronologico) alle ineffabili liturgie celebrate da Malevic nel campo della pittura. E se lo scarto è ovvia conseguenza delle diversità strutturali tra codici linguistici disparati, ciò nonostante appare opportuno applicare agli ultimi zerglifici nozioni e teorie di indubbia derivazione pittorica, e ancor più storicamente correlate alla rivoluzione suprematista del 1915: tra tutte propendo per quella di *faktura*, che designa "il carattere concreto della superficie, al di là delle linee di congiunzione dell'opera con la realtà" (Burljuk), e anche "l'elaborazione del materiale che consente di attuarne le forme intrinseche" (Markov: Matvéjs), e infine "l'organizzazione degli elementi dell'opera, provvista di una logica interna espressa dal legame logico delle parti" (Tarabukin). Com'è noto, un simile concetto rovescia il vetusto retaggio della nozione di realismo nell'opera, dichiarando che esso sprigiona dalla "realizzazione" delle potenzialità del materiale, ritenuto autoespressivo, e dunque dal conseguimento di una *res* artistica autonoma, separata (per definizione) da ogni altro polo di realtà. Pertanto la realizzazione della scrittura si attua attraverso l'annullamento del livello semantico, e nell'ipostasi (o metaforica epifania) della sua "immagine" oggettiva, racchiusa e già tutta implicata nel materiale di cui la scrittura si serve. La dissoluzione globale del senso, la sua riduzione al grado "zero", è condizione imprescindibile all'autonomia del segno: il che dimostra la parziale efficacia di tanta parte della tradizione poetico-visuale, e riduce a preistoria del concretismo le operazioni dei pionieri (Gomringer, i De Campos, lo stesso Belloli), senza per altro che nulla sia tolto all'insostituibilità del loro ruolo. Se, infatti, si accondiscende all'idea che la "normale" predominanza del significante in poesia (penso, tanto per dire, al Mallarmé dei tardi sonetti) non sia bastato a determinare l'autonomia della



Collage, 1985, cm 13x16.

scrittura, e dunque se si accetta il presupposto di fondo da cui nasce la poesia concreta, allora, si dovrà per forza riconoscere che la funzione semantica, pressoché inestirpabile, ancora si annida nei singoli nuclei letterali non disgregati: come elemento residuale, certo, e non di meno capace di sgradevoli interferenze. E, a maggior ragione, che essa imbriglia le unità lessematiche, le parole non destrutturate, anche prive di legami logico-sintattici, anche avulse da abitudini impaginative e gabbie discorsive; così come appaiono, insomma, negli storici (e ormai archeologici) esperimenti "noigandres & co."

3.

Negli ultimi zeroglifici il materiale ritagliato si organizza in tavole monocrome, con privilegio del carminio, e talora del verde o del violetto, oppure - caso raro - in tentate policromie dal difficile equilibrio, sempre in calibratissime fatture: secondo leggi che si direbbero gravitazionali, per cui i frammenti si attinano tra loro o si disperdono in geometrie cerimoniali, e spesso (nei testi di piccolo formato, ad esempio) come eterogenea limatura di ferro sotto l'azione di un occulto e policentrico magnete. Spatola manovra le forbici con inconsueta competenza, con occhio distaccato e fraudolenta ingenuità, con indiscutibile magistero: e pesca il "verbo" giusto per dimensioni, forma, figura, spessore, tonalità, in un ricco vivaio di elementi tipografici, la riserva personale dei rotocalchi rutilanti di parole in caratteri di ogni formato e specie. Il testo alligna per aggiunta assidua di frammenti, per occultamento progressivo, per obnubilazione delle tracce di percorso, e cerca i propri punti di sostegno nelle straordinarie situazioni di statico o dinamico assestamento a cui, quasi per incanto, perviene: pittografiche e leratiche e iconiche manifestazioni di una parola esplosa e stabilitasi in immagine, campi vettoriali dalla tensione mai sopita, fiammate di linguaggio che una mano artigiana ed expertissima ha acceso sulla carta...

Difficile, eppure necessario, è cogliere la coincidenza profonda (che sola dà ragione ad impressioni altrimenti inesplicabili) sussistente tra questa caparbia polverizzazione della scrittura e la ricerca di "aree di senso" più diffuso, indeterminato e ricco, sulle quali pare aprirsi il segno poetico deflagrato. Il che, tra l'altro, permetterebbe di risolvere la splendida aporia rappresentata dalla duplice attività dello scrittore: da un lato la distruzione della parola e fin anche degli elementi che la costituiscono, dall'altro una poesia (per la quale Spatola non è meno noto) in versi e apparato metrico-sonoro. Occorre dire, allora, che entrambe le esperienze si muovono nella prospettiva di un'incalzante demolizione dell'univoco linguistico, e perciò più sulle tracce di Mallarmé e di Joyce che non su quelle, preziose al concretismo delle origini, di Ezra Pound. In altre parole, si ha qui la dimostrazione implicita di una possibile continuità tra assoluto trionfo della polisemia poetica e opzione inderogata per l'autonomia del segno. L'azzeramento dei processi significanti abituali (zero-glifico) diviene conseguente e parallelo all'infinita apertura delle reti multidirezionali di accensione, dissipazione e dirottamento del significato. Si tratterà di giungere, per ambedue le strade, al gesto grallante di una poesia eversiva, che si pone in colluttazione con il senso predeterminato, e quindi di applicare in ogni caso (rinnovando un modello ideologico che procede dalle intenzioni del surrealismo) diversi accorgimenti per l'abolizione della realtà.

Nel suprematismo grafematico la scrittura s'addensa in un opaco schermo visivo, e quest'ultimo stabilisce con l'unità grafemica un rapporto non dissimile a quello che il suprematismo pittorico intratteneva con l'icona (ossia con l'unità minima di figurazione), facendosi forte di una condizione trans-liminale: lo zeroglifico è pratica del limite incessantemente trasgredito, è movimento di immersione ed emersione (9) grazie al quale l'immagine rimane scritturale e la scrittura trascolora in immagine: il materiale attua così le proprie "forme intrinseche", e il linguaggio diviene, in certo senso, per la prima volta assolutamente tale - pur senza rinunciare (ma anzi pro-

prio iniziando) a essere corpo, materia, segno denso, compatto, omogeneo.

1986

NOTE

(1) F.Mon, Sulla poesia concreta, in Cat. Mostra di poesia concreta, La Biennale di Venezia, Ca' Giustinian, Venezia 1969. Cfr. anche E.Williams, Anthology of Concrete Poetry, Something Else Press, New York 1967.

(2) A.Spatola, Zeroglifico, Sampietro, Bologna 1966. Ristampato senza variazioni per le edizioni Geiger nel 1975 (Torino) e, con l'aggiunta di sei testi inediti, per The Red Hill Press, Los Angeles & Fairfax 1977.

(3) Si vedano a tal proposito le utilissime distinzioni interpretative proposte da Giulia Niccolai nella sua introduzione alla seconda edizione (Torino 1975). Qui osserverò, di sfuggita, che i testi 5, 6, e forse anche 3 (tranne che per i frammenti di cifre arabe, segni per altro solo "pseudografemati-ci") non presentano alcun indizio per il riconoscimento dell'origine scritturale delle forme.

(4) Cfr. Gruppo μ , Retorica generale. Le figure della comunicazione, Bompiani, Milano 1976, p.74; L.Hjelmslev, I fondamenti della teoria del linguaggio, Einaudi, Torino 1968, pp.52-65.

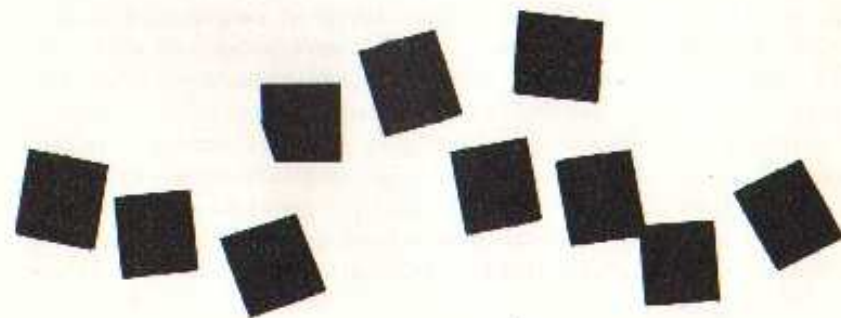
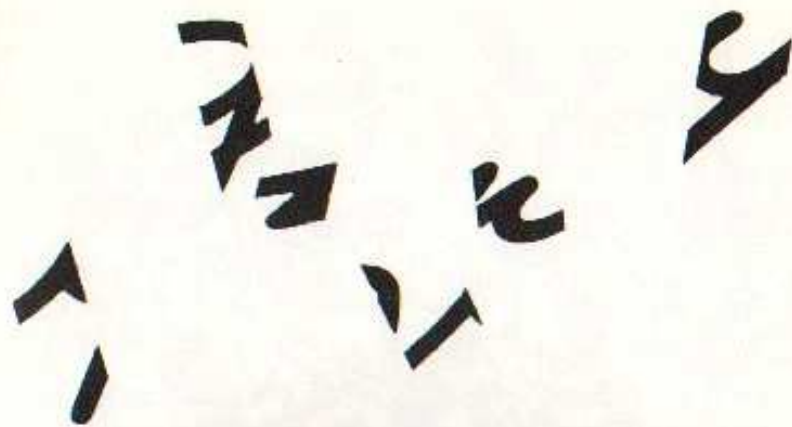
(5) Citato da G.Niccolai, introduzione a Zeroglifico, 1975.

(6) A.Lora-Totino, Cat. mostra Worksandwordsandworlds, Galleria L.V., Verona 1967.

(7) L.Ballerini, Poesia concreta in Italia, in La piramide capovolta, Marsilio, Venezia 1975, pp.77-82.

(8) A.Spatola, Nota in Cat. mostra Testuale. Le parole e le immagini, a cura di Flavio Caroli e Luciano Caramel, Rotonda di Via Besana, Milano 1979.

(9) Utilizzo una metafora di R.Barilli, A proposito di "Zeroglifico", in "Il Verri", n.2, 1978.



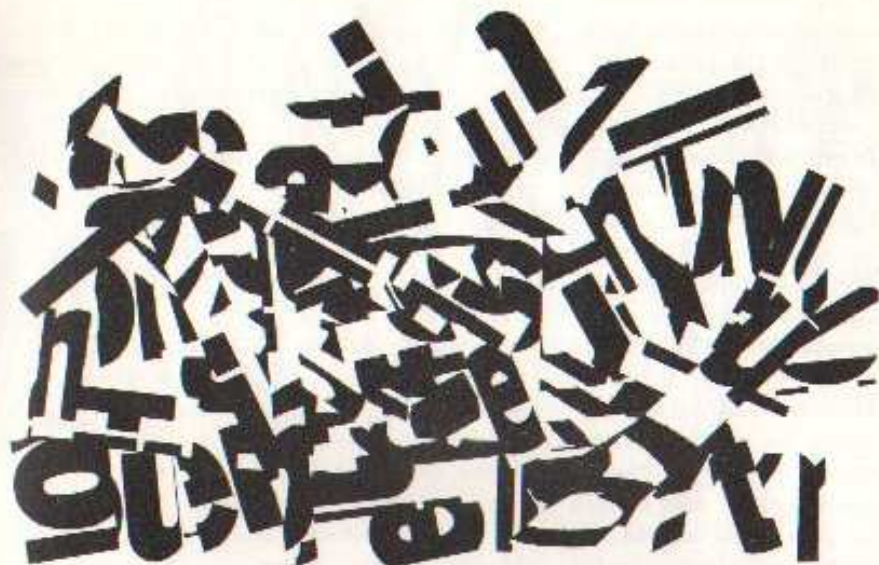
Adriano Spatola è nato a Sappone nel 1941. Vive a San Polo d'Enza (Reggio Emilia). Negli anni sessanta è stato critico di poesia della rivista *Il Verri*, diretta da Luciano Anceschi, redattore di *Malebolge* (con Vincenzo Accame, Giorgio Gelli, Antonio Porta, Giovanni Anceschi, Corrado Costa, Paolo Carta, Ennio Scolari) e infine della pubblicazione del "Gruppo 63" *Quindici*. Agli inizi degli anni settanta ha fondato con Giulia Niccolai la rivista internazionale di "poesia totale" *Tam Tam*, ora al n.45. Dirige l'audiorevista *Baobab* (informazioni fonetiche di poesia). Ha diretto *Cervo volante*. È redattore, dalla fondazione, di *Boc(k)s*, la rivista di poesia visuale diretta da Julien Blaine.

Ha curato con Paul Vangelisti l'antologia *Italian Poetry 1960-1980: from neo to post avant-garde* (Red Hill Press, San Francisco & Los Angeles, 1982) di testi lineari e visuali.

Nel 1964 ha pubblicato il romanzo *L'Oblò* (Feltrinelli). Opere di poesia lineare sono: *L'ebreo negro* (Scheiwiller, 1966); *Majakovskiiiiiiiij* (Geiger, 1971); *Diversi accorgimenti* (Geiger, 1975); *La composizione del testo* (Cooperativa scrittori, 1978); *La piegatura del foglio* (Guida, 1983).

Poesie inedite sono apparse nel libretto-catalogo di Tommaso Cascella *Animagia* (Maurizio Corrsini, Mantova, 1985). Giuliano Della Casa ha disegnato e illustrato il volume *Cacciatore di mosche* (Telsi del Bernini, Modena, 1980).

È molto attivo nel campo delle performances di poesia sonora e recentemente in teatro, impersonando Ubu Roi in *Ubu nel monastero* (Produzione Koinè, Teatro San Geminiano, Modena, 1985). Ha scritto Ornella Volta: "Previdente e lungimirante, nonché priva di scrupoli, la Koinè si è servita già da molti anni dei suoi poteri occulti per sonorizzare progressivamente il poeta - un tempo silenzioso - Adriano Spatola, incitandolo a quotidiani esercizi di ventriloquia per sviluppargli opportunamente la giduglia onde potere poi subdolamente sostituire - in occasione del centenario della creazione dell'opera di Jarry - la personalità di Ubu a quella di Spatola" (Documenti a cura della Koinè, *Linguaggi per lo spettacolo*, Novi di Modena, 1985).



Collage, 1985, cm 13.5x9.

ESPOSIZIONI PERSONALI

- Galleria Alpha, Modena, 1967.
- Galleria civica, Modena, 1976.
- Studio Santandrea, Milano, 1978.
- Galleria Multimedia, Brescia, 1981.
- Galleria Pantha Arte, Como, 1981.
- Galleria Il Punto, Velletri, 1985.

ESPOSIZIONI DI GRUPPO

- Puzzle poems*, Libreria Feltrinelli, Bologna, '65, con Parmiggiani.
- Zeroglifico*, Galleria Saia di Cultura, Modena, 1965, con Carlo Cremaschi e Claudio Parmiggiani.
- Poesia concreta*, Galleria Bigoni, Ferrara, 1966, con F. Verdi.
- Zeroglifico*, Galleria La Carabaga, Genova, 1967, con Cremaschi e Parmiggiani.

Worksandwordssandworlds, Galleria L.V., Verona, 1967, con Giuliano Della Casa.

In concreto, ASA, Tokyo, 1968, con Blaine, Gerz, Bory, Ulrichs, Arias-Misson, Niikuni e altri.

Idem, Galleria Stummer & Hubshmid, Zurigo, 1968.

Idem, Galleria Gräber, Freiburg I. Br., 1968.

Misura, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1972, con C. Cremaschi, G. Della Casa, F. Guerzoni.

Scripta manent, Studio della Quaglia, Verona, 1977, con Verdi, F. Tiziano, Blaine, G. Niccolai, C.A. Sitta.

Poesia concreta, Studio Santandrea, Milano, 1977, con G. Sandri, A. Lora-Totino, M. Bentivoglio.

Visuale concomitante, Università di Pavia, Collegio Cairoli, 1978, con Giulia Niccolai e Arrigo Lora-Totino.

Visual Poetry & The End of the Game, L.A. Louver Gallery, Venice, Los Angeles, con Giulia Niccolai e Paul Vangelisti.

La scrittura negata. Lo zero semantico, Mercato del Sale, Milano, 1979, con Blank, Comini, Algardi, Danon, Xerra.

Immagine scrittura, Galleria Il Punto, Velletri, 1984, con Giovanni Fontana e William Xerra.

Small Packet / Petit Paquet, Galleria Le Lieu, Québec, 1984, intervento con Julien Blaine.

ora bo ita
ita igli
w e pired

22 Serigrafia, 1966, cm 54,5x40,5, tiratura 108 esemplari.



Serigrafia, 1976, cm 25x16, tiratura 12 esemplari.

ESPOSIZIONI COLLETTIVE

1966

Arlington-One, Arlington.

Galleria Juana Mordo, Madrid.

Poesia sperimentale, Casa del Mantegna, Mantova.

Idem, Galleria della Sala di Cultura, Modena.

Galleria Barandiaran, San Sebastian.

La lettura del linguaggio visivo, Castello del Valentino, Torino.

Exposition spatialiste, Librairie Galerie Anglaise, Parigi.

1967

Cinquième Biennale des Jeunes Artistes, Parigi.

Galleria Denise Davy, Parigi.

Poesia concreta, Club Turati, Milano.

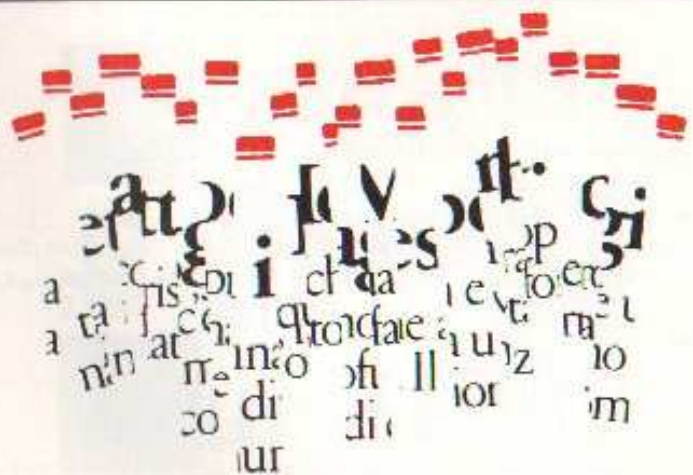
Segni nello spazio, Castello di San Giusto, Trieste.

Ipotesi linguistiche intersoggettive, Libreria Feltrinelli,

Firenze; La Nuova Loggia, Bologna; Modern Art Agency, Napoli;

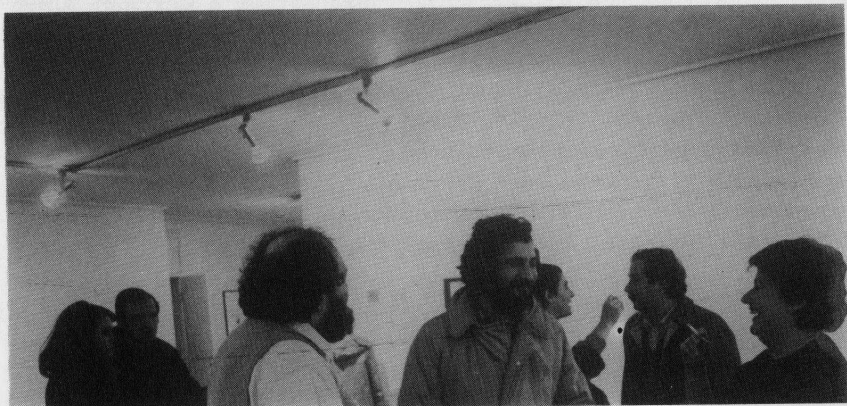
Studio d'informazione estetica, Torino.

Poesia concreta & musica elettronica, Studio 2B, Bergamo.
 Concordancia de Artes, Exposicion-Rotor Internacional, Festivales de Espana: Valladolid, San Sebastian, Cuenca, Cordoba, Sevilla, Bilbao, Santander, Barcelona, Valencia, Madrid.
 Signo y Forma, Valladolid.
 Spatialist Exhibition, Saint Peter's College, Oxford.
 1968
 Km 149.000.000, Palazzo dei Diamanti, Ferrara.
 La poesia nella civiltà delle macchine, Italsider, Taranto.
 Ausstellung und Dokumentation Visueller Poesie, Galerie Nächst St. Stephan, Vienna.
 Idem, 24. Internationale Hochschulwochen des Osterreich, College, Alpbach.
 Idem, Galerie im Taxispalais, Innsbruck.
 Permanentna Umetnost, Galerija 212, Belgrado.
 Oltre l'avanguardia, Palazzo del Broletto, Novara.
 Arte sperimentale, Teatro Regio, Parma.
 Poésie de recherche, Les Vagants, Nizza.
 1969
 Poesia concreta, Goethe Institut, Roma.
 C.R.E.E.R., a cura di Arthur Petronio, La Croix-des-Oiseaux.
 Galleria Artivisive, Roma.



Serigrafia, cm 10,5x7, 1980, tiratura 100 esemplari.
 24 (Mercato del Sale, Milano).

Action Poetry / Il gesto poetico, documentazione internazionale a cura di Emilio Villa, Civitanova Marche.
 Jornadas de documentacion "poesia de vanguardia", Saragozza.
 Visuelle Poesie, Westfälischer Kunstverein, Münster.
 Tool Etc., Oblastni Galerie, Brno.
 Mostra di poesia concreta, a cura di D.Mahlow e A.Lore-Totino, La Biennale di Venezia, Ca' Giustinian, Venezia.
 Mixed Media, Environments, Dokumentation, etc., Fürth.
 Intermedia, Objekte, Environments, etc., Heidelberg.
 1970
 Festival International du Livre, Nizza.
 Poesia internacional de vanguardia, Galleria Danse, Madrid.
 Concrete Poetry & Spatialismo, ASA, Tokyo.
 Exempla, Castello di Marciana (Pisa).
 Konkretna vizuelna signalistička typoezija, Likovni Salon Tribine Mladih, Novi Sad.
 Los limites de la escritura, Centro cultural de los E.U., Madrid.
 Konkrete Poëzie?, Stedelijk Museum, Amsterdam.
 1971
 Konkrete poesie?, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg.
 Concrete Poetry?, Museum of Modern Art, Oxford.
 Konkrete Poesie?, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg.
 Concrete Poetry?, Museum of Modern Art, Oxford.
 Konkrete Poesie?, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.
 Concrete Poetry?, Walker Art Center, Liverpool.
 2° Kunstmarkt, Göttingen.
 Galleria Ti.Zero, Torino.
 1972
 Concrete Poetry?, Ulster Museum, Belfast.
 Italian Visual Poetry 1912/1972, Finch College Museum & Istituto italiano di cultura, New York (a cura di Luigi Ballerini).
 I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro, a cura di Daniela Palazzoli, Galleria l'uomo e l'arte, Milano.
 3° Kunstmarkt, Göttingen.
 Il libro come luogo di ricerca, a cura di R.Barilli e D.Palazzoli, XXXVI Biennale di Venezia.
 1973
 Experimenta, Galleria Daniel, Madrid.
 Hors Langage, Nizza.
 Per una collocazione della poesia concreta e visuale, Galleria Piccolo, Livorno.



Da sinistra a destra: Sandra Gaido, Franco Vaccari, Adriano Spatola, Davide Benati, Milli Graffi, Giuliano Della Casa, Giulia Niccolai. In occasione della personale allo Studio Santandrea, Milano, 1978.

Szövegek texts, Pécs, Ungheria.

Scrittura visuale in Italia 1912-1972, Galleria civica d'arte moderna, Torino.

EINA, Barcellona.

Los limites de la escritura, Madrid.

Contemporanea, sezione poesia visiva e concreta a cura di Mario Diacono, Parcheggio di Villa Borghese, Roma.

Signos Espacio Arte, Centro universitario, Madrid.

Verso una terza dimensione della scrittura, a cura di Ugo Carrega, Galleria La Bertesca, Genova.

1974

Kep/vers, Budapest.

Poesia visiva in Italia, a cura di Luciano Caruso, Studio d'arte Meridione, Catanzaro.

Prospettiva, Museo d'arte contemporanea, San Paolo del Brasile.
1975

La escritura en libertad, Alicante.

Recycling, Israel Museum, Gerusalemme.

Visual Poetry International, Galleria De Doelen, Rotterdam.

26 **Idem**, Centrum 'T Hoogt, Utrecht.

Oltre la parola, Galleria Il Salotto, Como.

La visione fluttuante, Galleria Unimedia, Genova.

Visuele Poëzie, Van Gogh Museum, Amsterdam.

Poesia concreta, Centre d'Art Contemporain, Ginevra.

Un'idea per volare, Galleria Etrusculudens, Roma.

1976

Poezja wizualna, Galleria Sztuki Najnowszoj, Wroclaw.

Grafica delle arti sperimentali, a cura di G.F.Arlandi, Galleria civica, Monza.

La scrittura, a cura di F.Menna, I.Mussa, L.Pignotti, Galleria d'arte Seconda Scala, Roma.

Idem, Studio Santandrea, Milano.

Grafica delle arti sperimentali, Palazzo Strozzi, Firenze.

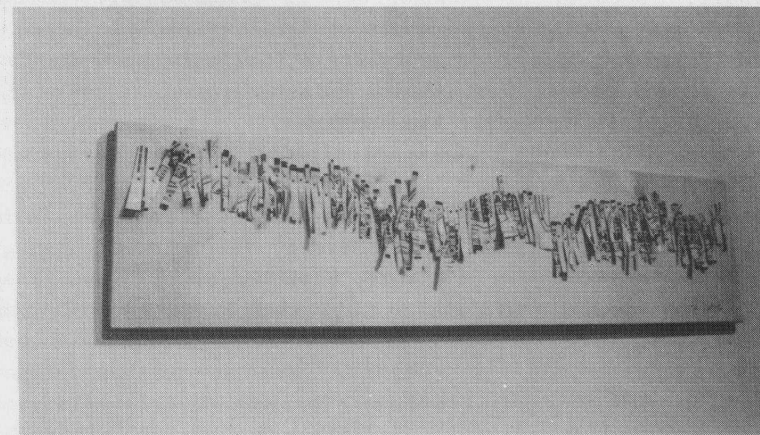
Parola immagine oggetto, a cura di Mirella Bentivoglio, Istituto italiano di cultura, Tokyo.

1977

Poéticas visuais, Museo d'arte contemporanea, San Paolo del Brasile.

La forma della scrittura, Galleria d'arte moderna, Bologna.

Poesia totale, Galleria del Centro, Udine.



Scultura, cm 96x30, Studio Santandrea, Milano, 1978.

1978

Parola immagine scrittura, a cura di Matteo D'Ambrosio, Collegio Raffaello, Urbino.

VI Biennale internazionale della Grafica d'Arte. La spirale dei nuovi strumenti, la sezione "nuova scrittura" è a cura di Eugenio Miccini, Palazzo Strozzi, Firenze.

Concreto & Visuale, University of Sydney.

Formato Lib(&)ro, a cura di L.Caruso, E.Miccini, M.Nannucci, Fortezza da Basso, Firenze.

Concreto & Visuale, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Artwords and Bookworks, a cura di Judith A.Hoffberg e Joan Hugo, Los Angeles Institute of Contemporary Art.

Idem, Artists' Space, New York.

Idem, Herron School of Art, Indianapolis.

Idem, New Orleans Contemporary Art Center.

Concreto & Visuale, Associazione artistica, Centro Cantoni, Legnano.

Raccolta italiana di nuova scrittura, a cura di Vittorio Fagnano, Mercato del Sale, Milano.

Nei segni, a cura di M.Perfetti, Galleria Ipermedia, Ferrara.

Parola immagine scrittura, a cura di Matteo D'Ambrosio, Centro Numerosette, Napoli.

1979

Originali, raccolta di manoscritti di poeti d'oggi, a cura di L.Pignotti, Biblioteca comunale centrale, Firenze.

One World Poetry, Visual Works by Poets, Galleria A, Amsterdam.

Il chiodo mancante, Galleria Multimedia, Brescia.

Numbers, Galleria Nuova 13, Alessandria.

Il potere dell'immagine come disciplina visiva, a cura di E.Miccini, Pontassieve.

Testuale. Le parole e le immagini, a cura di Flavio Caroli e Luciano Caramel, Rotonda di Via Besana, Milano.

Festa de la Letra, Galleria Ciento, Barcellona.

Oggi poesia domani, a cura di Giovanni Fontana, Biblioteca comunale, Fiuggi.

1980

Arte e dintorni, Galleria Studio G7, Bologna.

Scrittura attiva, Rondottanta, Sesto San Giovanni.

Multigrafie, a cura di L.Pignotti, Pinacoteca comunale, Ravenna.

28 Progettazione poetica, Mercato del Sale, Milano.

Objetos, Galleria Ambito, Madrid.

Nuova scrittura, Museo progressivo d'arte contemporanea, Livorno.

Vom Aussehen der Wörter, a cura di Michael Erlhoff e Bernhard Holeczek, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel.

Informazione 60-80, a cura di R.Barilli, Comune di Cento, Comune di Piacenza, Comune di Pieve di Cento.

Se poesia e(') immagin e, a cura di Giovanni Fontana, Liceo artistico, Frosinone.

1981

Un artista al giorno. 365 disegni per il 1981, Galleria Il Salotto, Como.

Poesia ottica, Galleria 3, Atene.

Llibres d'artista, Galleria Metrònom, Barcellona.

Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980, a cura di Nello Ponente, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

1982

La catastrofe e l'effimero, per una collezione di libri d'artista, a cura di L.Caruso, Agenzia Binaudi, Firenze.

Monografie di Zeta, Auditorium, Pescara.

Idem, Centro Verifica, Mestre.

Inseguendo la parola, a cura di C.M.Conti, Rocca medioevale, Reggiolo.

Scrittura attiva, a cura di Ugo Carrega, Galleria d'arte contemporanea, Suzzara.

In-comunicabile/inter-comunicavel, Museo d'arte contemporanea, San Paolo del Brasile.

Figura/Partitura, a cura di G.Fontana, Laboratorio di poesia, Novoli (Lecce).

Poesia experimental, Sala Parpalló, Valencia.

1983

Amici miei, Galleria Pantha Arte, Como.

Figura/Partitura, Centro culturale di Mompiano, Brescia.

Idem, Lavatoio contumaciale, Roma.

Idem, Centro culturale Sant'Agostino, Crema.

Idem, Artestudio, Ponte Nossa (Bergamo).

Fragile, Auditorium Zanon, Udine.

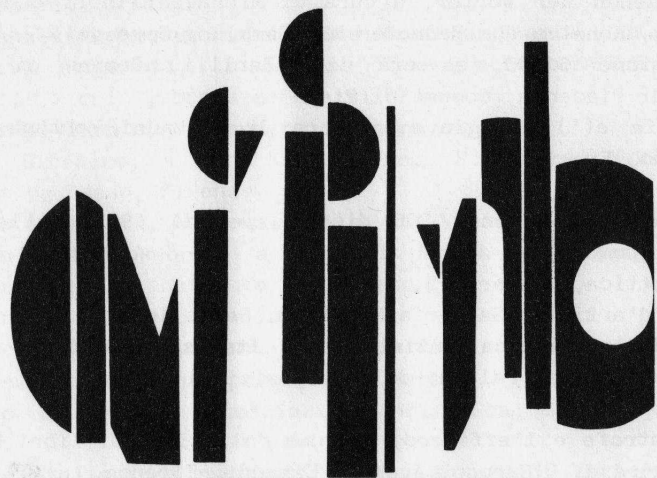
Monografie di Zeta, Galleria d'arte moderna, Udine.

Mediar(t)e, Scuola Duchessa di Galliera, Genova.

Il Verri, mostra documentaria, Biblioteca cantonale, Lugano.

Idem, Università di Zurigo.

Da **Zeroglyphics**, The Red Hill Press, Los Angeles & Fairfax, 1977.



1984

Spazio Suono, parola tra spazio e suono, situazione italiana, Palazzo Paolina, Viareggio.

Il Verri, mostra documentaria, Palazzo Pepoli Campogrande, Bologna.

Idem, Palazzo dell'Artigianato, Sassari.

Idem, Biblioteca comunale, Palazzo Sormani, Milano.

T-Shirt / T-Show, storia e nuovi stili nella T-shirt, a cura di Dario Fiori, Studio Marconi, Milano.

Gabinetto della Grafica, 2, Galleria d'arte moderna, Bologna.

Informazione 60-80, a cura di Renato Barilli, Comune di Cento, Comune di Piacenza, Comune di Pieve di Cento.

Il fascino della carta, Reggio Emilia e Cavriago.

1985

Il Verri, mostra documentaria, Instituut voor Kunstgeschiedenis, Rijksuniversiteit, Groningen.

Luxson 2, a cura di Enzo Minarelli, Rocca Possente, Stellata di Bondeno (Ferrara).

Tam Tam, mostra documentaria, Biblioteca cantonale, Lugano.

La scrittura visuale in Italia: inizi, presenza, orientamenti, 30 1960-70, Studio Morra, Napoli.



Con Julien Blaine alla Chartreuse di Villeneuve-lez-Avignon, luglio 1978.

MAIL ART

Nuova Galleria del Teatro, Parma, 1978.

Lightworks Envelope Show, Ann Arbor Public Library, 1978.

Mantua Mail, Casa del Mantegna, Mantova, 1978.

Istituto italiano di cultura, Kyoto, 1979.

International Fair, Galleria Lara Vincy, Parigi, 1979.
Galleria civica, Monza.

Metrònom, Centre Documentaciò d'Art Actual, Barcellona, 1980.

Italian Spring Festival, Perth, 1980.

Festival 2000, Teatro Martin, Madrid, 1980.

Italienska Kulturinstitutet, Stoccolma, 1981.

Arte Postal, XVI Biennale di San Paolo del Brasile, 1981.

Kwan Hoon Museum of Fine Art, Seoul, 1982.

The Magic Show, Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, 1982.

Doc(k)s Special Carte Postale, La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, 1983.

L'objet culturel, Centre Culturel des Prémontrés, Pont-à-Mousson, 1984.

HAPPENINGS & PERFORMANCES

1967

Primo incontro internazionale, Fiumalbo (Modena).

1969

Karnhoval, Rieti.

Arte* Registered, Mentana (Roma).

1977

Teoria e pratica dell'Apoesia, Aula Magna dell'Università, Pavia.

La città favolosa, Mantova.

P77, Magazzini del Sale, Venezia.

1978

The End of the Game, con G.Niccolai e P.Vangelisti, L.A.Louver Gallery, Venice, Los Angeles.

Idem, University of California, Berkeley.



Alla "Seconda settimana internazionale della performance",
32 Palazzo dei Congressi, Bologna, 1978 (con G.D'Adda).

Doc(k)s, La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon.

Cabaret Voltaire, Torino (con Filippo Destrieri al pianoforte e Gianfranco D'Adda alle percussioni).

Orlando al Dosso, Mantova.

Poetry, Ned Kelly Tavern, Sydney.

Idem, Università di Melbourne.

Seconda settimana internazionale della performance, Palazzo dei Congressi, Bologna.

1979

La musica e la performance, Teatro civico, La Spezia.

Circolo Garibaldi, Parma.

Grand Mixage & Doc(k)s, Studio Theatre d'En Face, Parigi.

Ambiguazioni, Palazzo dei Principi, Correggio.

Oggi poesia domani, Fiuggi.

Il giusto verso, Frascati.

Incontri con la poesia, Autunno Musicale di Como.

One World Poetry, Amsterdam.

Idem, Utrecht.

Poésie sonore, Villeneuve-lez-Avignon.

1980

Città e poesia, Imola.

The 12th International Sound Poetry Festival, Washington Square Church, New York (con Florence Lambert).

Poesia della voce e del corpo, Castel dell'Ovo, Napoli.

Doc(k)s, Musée Cantini, Marsiglia.

La nuit parcourt le ciel. Poésie à la limite du son, a cura di Francis Edeline, Liegi.

Incontri di poesia, Teatro del Falcone, Genova.

Teatro musica poesia, Teatro dell'Arsenale, Milano.

Rencontres Internationales de Poésie sonore, Maison de la Culture, Le Havre.

Idem, Maison de la Culture, Rennes.

Idem, Beaubourg, Parigi.

Poetry International, Rotterdam.

Secondo Festival internazionale dei poeti, Piazza di Siena, Roma.

1981

Agorà, Circolo nautico, Giulianova.

Teatro comunale, Alessandria.

Doc(k)s, Galleria La Passerelle, Parigi.

Poesia, Palazzo Trisi, Lugo.

concreto & visuale

contemporary italian poetry
as form & image

arranged & presented by adriano spatola & giulia niccolai

war memorial gallery
science road, university of sydney
28 august-13 september
monday-friday, 10 a.m.-6 p.m.

national gallery of victoria
st kilda road, melbourne
20 september-8 october

supported by the literature board of the australia council
in conjunction with the first australian conference on
italian culture and italy today

1978

Galleria Faanha Arte, Como.
Centro Humor Nide, Firenze.
Galleria Multimedia, Brescia.

1982

Setmana d'Accions poetiques, Sala Parpalió, Valencia.

I sentieri del tempo, Como.

Arte italiana 1960-1982, sezione "performance, nuova spettacolarità, immagine sonora" a cura di Renato Barilli e Vittorio Fagone, Londra.

Libreria Coop, Cremona.

Doc(k)s, Beaubourg, Parigi.

1983

Festa dell'aria, Cavriago.

Poesia tu' Poesia eu, Librairie La Marge, Ajaccio.

La piazza luogo d'incontri, Concordia Sagittaria (Venexia).

Inseguendo la parola, Galleria d'arte moderna, Udine.

Ein Gedicht und sein Autor, a cura del Literarisches Colloquium, Akademie der Künste, Berlino.

Polyphonix 5, American Center, Parigi.

Polyphonix 5 Italia, Teatro Carcano, Milano.

1984

De l'Italie, Maison de la Culture, Reims.

Académie de Deux Cafés, Reims.

Evenement poésie sonore directe expérimentale, Cégep de Sainte-Foy, Québec.

"La Radio des Imaginaires", CKRL, Québec (con Julien Blaine).

Poésies sonores, Café Chez l'Bedeau, Jonquière, Québec.

Ethyl Séricux, con J.Blaine, Robert Gelinas, Michel Tremblay, André Thomas e Pierre Prevost, Espace Global, Montréal.

Premières Rencontres Internationales de Poésie Contemporaine, Cogolin.

1985

Milano Poesia, Rotonda della Besana, Milano.

Primer Festival Internacional de Poesia, Barcellona.

Punto d'inerzia, Teatro San Geminiano, Modena.

Contr/azione, Perugia.

Euroclub, Frosinone.

Luxon 2, Rocca Possente, Stellata di Bondeno (Ferrara).

1986

Di versi in versi, Teatro Due, Parma.

RIFERIMENTI CRITICI

- G.Ruggieri, Libertà e silenzio, "Carlino Sera", Bologna, 28/3/66.
 A.Lora-Totino, Poesia concreta, "Graphicus", n.12, Torino, 1966.
 R.Margonari, Alla galleria Bigoni, "Gazzetta di Mantova", 19/6/66.
 E.Isgrò, Cronache di poesia, "Il Gazzettino", Venezia, 18/10/66.
 A.Lora-Totino, Catalogo Galleria L.V., Verona, 1967.
 V.Accame, La poesia concreta, "Uomini e Idee", n.9/12, Napoli, 1967.
 J.C.Lambert, Langage roifié, "Opus International", n.3, Parigi, 1967.
 P.Buttitta, Neoavanguardia: nuove tecniche poetiche, "Almanacco letterario Bompiani", Milano, 1968.
 P.Garnier, Spatialisme et poésie concrète, Gallimard, Parigi, 1968.
 P.De Vroe, Poëzie in fusie, De Bladen Voor de Poëzie, Llugi, 1968.
 M.E.Solt, Concrete Poetry. A World View, Indiana University Press, Bloomington, 1968.
 L.Novak, Konkretní poezie v Itálii, "Impuls", n.9, Praga, 1968.
 A.Bonito Oliva, Zeroglifico metonimico, "Geiger", n.3, Torino, 1969.
 F.Guerrieri, Zeroglifici e altro, "Geiger", n.3, Torino, 1969.
 L.Pignotti, Se l'arte muore non muore sola, "Paese Sera", Roma, 20/3/1970.
 Verso la poesia totale, "L'Espresso", Roma, 3/5/1970.
 M.Perfetti, Verso la poesia totale, "Corriere del Giorno", Taranto, 22/1/1970.
 S.Turconi, Verso la poesia totale, "La Battana", n.24, Belgrado, 1970.
 C.Altarocca, Quando la poesia va fuori dal libro, "Il Resto del Carlino", Bologna, 6/1/1970.
 G.Gramigna, Poesia per gli occhi, "Corriere della Sera", Milano, 19/2/1970.
 A.Lora-Totino, Dalla cosa pubblica delle lettere al laboratorio della lingua, "Arte e Poesia", n.11/14, Roma, 1971.
 J.Blaire, La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet, "Robho", n.5/6, Parigi, 1971.
 S.J.Schmidt, Konkretedichtung, Bayerischer Schulbuch Verlag, München, 1972.
 U.Carrega, Cronistoria della poesia grafica in Italia, "Il Bimestre", n.18/19, Firenze, 1972.
 L.Vergine, Gli anni 60-70: poesia visiva e concreta, "NAC", n.5, Milano, 1973.
 36 B.Basile, La poesia contemporanea, Sansoni, Firenze, 1973.
 AA.VV., La créativité en noir et blanc, NEP, Parigi, 1973.
 M.Machiedo, Orientamenti ideologico-estetici della poesia italiana del dopoguerra, Filozofski Fakultet, Zagabria, 1973.
 P.Favari, Strumenti verbali e iconici nella scrittura poetica italiana, "D'Ars", n.70, Milano, 1974.
 A.Stussi, Lingua, dialetto e letteratura, "Storia d'Italia", volume 1°, Einaudi, Torino, 1974.
 G.Niccolai, Introduzione a Zeroglifico, Ed.Geiger, Torino, 1975.
 L.Ballerini, La piramide capovolta, Marsilio, Venezia, 1975.
 M.Graffi, Algoritmo, "Tam Tam", n.6/8, Molino di Bazzano, 1975.
 C.Padin, De la représentation à l'action, NEP, Parigi, 1975.
 F.Millan & J.G.Sanchez, La escritura en libertad, Alianza Editorial, Madrid, 1975.
 L.Anceschi, La poesia elementare, 6 risposte a C.A.Sitta, "Tam Tam", n.10/12, Molino di Bazzano, 1975.
 G.J.De Rook, Historische Anthologie Visuele Poëzie, Rijkscentrum Hoger Kunstonderwijs, Brussel, 1976.
 C.A.Sitta, Catalogo "I generi e il gesto" (Avanguardia e sperimentazione) Galleria civica, Modena, 1976.
 R.Barilli, A proposito di Zeroglifico, "Il Verri", n.2, Bologna, 1976.
 L.Vergine, Dall'Informale alla Body Art, Studio Forma, Torino, 1976.
 L.Nanni, Lo sperimentalismo poetico novecentesco e la crisi della "aesthetica" borghese, nel volume Estetica e società tecnologica, a cura di R.Barilli, Il Mulino, Bologna, 1976.
 V.Accame, Il segno poetico, Munt Press, Samedan, 1977.
 G.Albanesi, "Si va per cominciare 77: le cinque serate della Apoesia, foto di Giovanni Giovannetti, "Bollettino per Biblioteche", n.12/14, Pavia, 1977.
 M.D'Ambrosio, Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia (visiva, visuale, concreta e fonetica), Bulzoni, Roma, 1977.
 M.Bentivoglio, Catalogo "Poesia concreta", Studio Santandrea, Milano, 1977.
 R.Barilli, Introduzione a Futura, antologia storico-critica della poesia sonora, a cura di A.Lora-Totino, 7 dischi, Grams Records, Milano, 1978.
 F.De Bartoli, Zeroglifici allo Studio Santandrea, "Corriere d'informazione", Milano, 20/12/1978.

L.Vetri, *Verso la poesia totale*, "Il Verri", n.10, Bologna, 1978.
 AA.VV., *La poesia è un luogo*, In de Knipschoor, Haarlem, 1978.
 M.D'Ambrosio, *Verso la poesia totale*, "ES", n.11, Napoli, 1979.
 F.Piemontese, *Poesia: il silenzio punto d'arrivo*, "Paese Sera",
 Roma, 1979.
 V.Guarracino, *Poesia visiva di Spatola*, "La Provincia", Como,
 25/2/1979.
 P.Gigli, *Come leggono i poeti*, "Il Verri", n.13/16, Bologna, 1978.
 H.Chopin, *Poésie sonore*, J.M.Placé Ed., Parigi, 1979.
 L.Pignotti & S.Stofanelli, *La scrittura verbosivaiva*, L'Espresso/
 Strumenti, Roma, 1980.
 Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, *Regesto, ricerca
 artistica in Emilia Romagna 1970-80*, Bologna, 1981.
 R.Barilli, *Viaggio al termine della parola*, Feltrinelli, Mila-
 no, 1981.
 B.Ferrando, *Hacia una poesia del hacer*, "Cimal", n.11/12,
 Valencia, 1981.
 G.Pantaloni, *La pagina come lavoro*, Cooptip, Modena, 1982.
 J.Pintó, *La poesia experimental*, Universidad de los Andes,
 Merida, Venezuela, 1983.
 E.Minarelli, *Visioni Violazioni Vivisezioni, segni & suoni
 della poesia contemporanea*, Bondeno (Ferrara), 1983.
 C.Costa, *Introduzione a Z di Zeroglifico*, Campanotto Editore,
 Udine, 1983.
 F.Janicot, *Poésie en Action*, Ed. Loques/Népe, Parigi, 1984.
 V.Conte, *Nuovi segnali*, Maggioli Ed., Rimini, 1984.
 G.Fontana, *Appunti per una poesia pre-testuale*, "Dismisura",
 n.67/73, Frosinone, 1984.
 F.Edeline, *Manipulations du graphème chez les poètes concrets*,
 "Art & Fact", n.3, Liegi, 1984.

●
 LE INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE SONO LIMITATE ALLA POESIA SONORA
 38 E VISUALE, ALLA GRAFICA E ALLA MAIL ART.



ADRIANO SPATOLA & GIULIA NICCOLAI: "VISUAL POETRY," L.A. LOUVER GALLERY
 55 N. VENICE BLVD., VENICE, CA., MARCH 1-4, 12-5 PM 396-6633.

"THE END OF THE GAME:" POETRY IN PERFORMANCE, GIULIA NICCOLAI, ADRIANO
 SPATOLA & PAUL VANGELISTI, SOUND & VISUALS. L.A. LOUVER, MARCH 1, 8 PM.

1978

LIBRI

Poesia da montare, Sampietro, Bologna, 1965.
Zeroglifico, Sampietro, Bologna, 1966.
Parole sui muri, antologia curata con Claudio Parmiggiani,
 Geiger, Torino, 1968.
Verso la poesia totale, Rumma, Salerno, 1969.
Algoritmo, Geiger, Torino, 1973.
Zeroglifico, Introduzione di G.Niccolai, Geiger, Torino, 1975.
Zeroglyphics, note critiche di Renato Barilli e Giulia Nicco-
 lai, Red Hill Press, Los Angeles & Fairfax, 1977.
Verso la poesia totale, seconda edizione aumentata e aggiornata,
 Paravia, Torino, 1978.
La panoplie, Ed.Manicle, Aix-en-Provence, 1983.

NELLE RIVISTE

Ex, n.2, Roma, 1964.
Linea Sud, n.2, Napoli, 1965.
Tool, n.1, Milano, 1965.
De Tafelronde, n.2/3, Antwerpen, 1966.
Approches, n.2, Parigi, 1966.
Chelsea, n.18/19, New York, 1966.
Vers Univers, n.4, Rotterdam, 1967.
Malebolge, quaderno n.1, Reggio Emilia, 1967.
Chicago Review, vol.19, n.4, Chicago, 1967.
La Battana, n.12, Belgrado, 1967.
Schöngest-Bel Esprit, n.10, Bremen, 1967.
Les Lettres, n.35, Parigi, 1967.
ASA Review, n.3, Tokyo, 1968.
Uomini e Idee, n.18, Napoli, 1968.
Approches, n.3, Parigi, 1968.
Carte secrete, n.10, Roma, 1969.
Uomini e Idee, n.18, Napoli, 1969.
Polja, n.140/141, Novi Sad, 1970.
Ovum 10, n.2, Montevideo, 1970.
Signal, n.1, Belgrado, 1970.
Problemi Magazin, n.105, Lubiana, 1971.
Subvers, n.1, Ijmuiden, 1971.
Problemi Magazin, n.108, Lubiana, 1971.
Pianeta, n.42, Torino, 1971.
Carte secrete, n.20, Roma, 1972.
ASA Review, vol.6, n.6, Tokyo, 1972.
Problemi Magazin, n.1/2, Lubiana, 1975.
Delo, n.3, Belgrado, 1975.
Problemi Magazin, n.6/7, Lubiana, 1975.
Problemi Magazin, n.8/9, Lubiana, 1975.
Doc(k)s, Le Moulin de Ventabren, 1976-1986.
Mêla, n.1, Marciana, 1976.
Aperti in squarci, n.5, Verona, 1977.
Povis, n.4/5, Alecrim, Brasile, 1977.
Abracadabra, n.2, Lussemburgo, 1977.
Impasses, n.7, Gourdon, 1977.
Scade il, n.2, Reggio Emilia, 1977.
Invisible City, n.21/22, Los Angeles & Fairfax, 1977.

Mandala, n.7, Amsterdam, 1978.
Abracadabra, n.3, Lussemburgo, 1978.
Lettera, n.16, Cardiff, 1978.
Progetto, n.6, Milano, 1979.
Problemi Magazin, n.188, Lubiana, 1979.
Abracadabra, n.4, Lussemburgo, 1979.
Delo, anno XXVI, n.2, Belgrado, 1980.
In'hui, n.11, Amiens, 1980.
Abracadabra, n.5, Lussemburgo, 1981.
Delo, anno XXVIII, n.4, Belgrado, 1982.
Dismisura, n.57/60, Frosinone, 1982.
Dismisura, n.63/66, Frosinone, 1983 (con G.Fontana).
L'immaginazione, n.11, Lecce, 1984.
Intervention, n.24, Québec, 1984.
L'immaginazione, n.10, Lecce, 1985.



Gianfranco Bellora, Vincenzo Accame e Adriano Spatola, in occasione della personale allo Studio Santandrea, 1978.



A.Spatola con Steve Lacy, durante "Teoria e pratica dell' Apoesia", Aula Magna dell'Università di Pavia, 1977.

GRAFICA

- In **OU**, a cura di Henri Chopin, n.28/29, Parigi, 1967.
 In **Führ 4 für Vier**, a cura di J.Brenner, Stuttgart, 1969.
 In **Templa**, a cura di Maurizio Nannucci, Firenze, 1970.
 In **40+1+3 Gioco delle Carte**, a cura di R.Chiessi, C.Costa e M.Ferrari, Pari Editori & Dispari, Reggio Emilia, 1973.
Cantico delle creature, Tau/ma, n.4, Bologna, 1977.
 In **Scrittura attiva**, a cura di Ugo Carrega, 100 esemplari, Mercato del Sale, Milano, 1980.
 In **Trisegno**, n.1, a cura di William Xerra, Piacenza, 1982.
Z di Zeroglifico, cartella, nota critica di C.Costa, 100 esemplari, Campanotto Editore, Udine, 1983.



Registrazione di un testo sonoro in occasione del Secondo Festival di Poesia contemporanea di Cogolin, 1985.

POESIA SONORA

- Musica della poesia**, Autunno musicale, Como, 1973.
 In **Baobab**, n.1, Reggio Emilia, 1978.
Audioart, Galleria Apropos, Luzern, 1978.
 In **Baobab**, n.2, Reggio Emilia, 1978.
Poesia sonora, a cura di Matteo D'Ambrosio, Teatro Spazio Libero, Napoli, 1979.
 In **Baobab**, n.3, numero speciale "Oggi poesia domani", Reggio Emilia, 1979.
 In **Breathing Space 79**, a cura di Paul Vangelisti, Washington, 1979.
Multi Media Festival, Musikhochschule, Würzburg, 1980.
 In **Baobab**, n.4, numero speciale "Il dolce stil suono", Reggio Emilia, 1980.
 In **La nouvelle revue d'art moderne**, Special 2, numero speciale per "Rencontres internationales de poésie sonore Le Havre, Rennes, Paris", a cura di B.Heidsieck, Parigi, 1980.
 In **Vooxing Pooôtre**, a cura di E.Minarelli, Bondeno, 1982.
Audio, a cura di P.R.Meyer, Moderna Museet, Stoccolma, 1983.
Il teatro della parola, a cura di A.Lora-Totino, Teatro Sociale, Omegna, 1985.



Collage, 1985, cm 11,5x5.

ADDENDA 1

Riferimenti critici

L.Pignotti, *Antologia della poesia visiva*, Sampietro, Bologna, 1965.

E.Williams, *Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York, 1967.

J.Hirsal & B.Grogerova, *Experimentalni Poezie*, Odeon, Praga, 1967.

E.Gribaudo, *Il peso del concreto*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1968.

J.F.Bory, *Once again*, New Directions, New York, 1968.

E.Miccini, *Archivio di poesia visiva*, Techne, Firenze, 1970.

W.Aue, *Projecte Concepte & Actionen*, Du Mont Verlag, Köln, 1971.

K.P.Dencker, *Text-Bilder*, Du Mont Verlag, Köln, 1972.

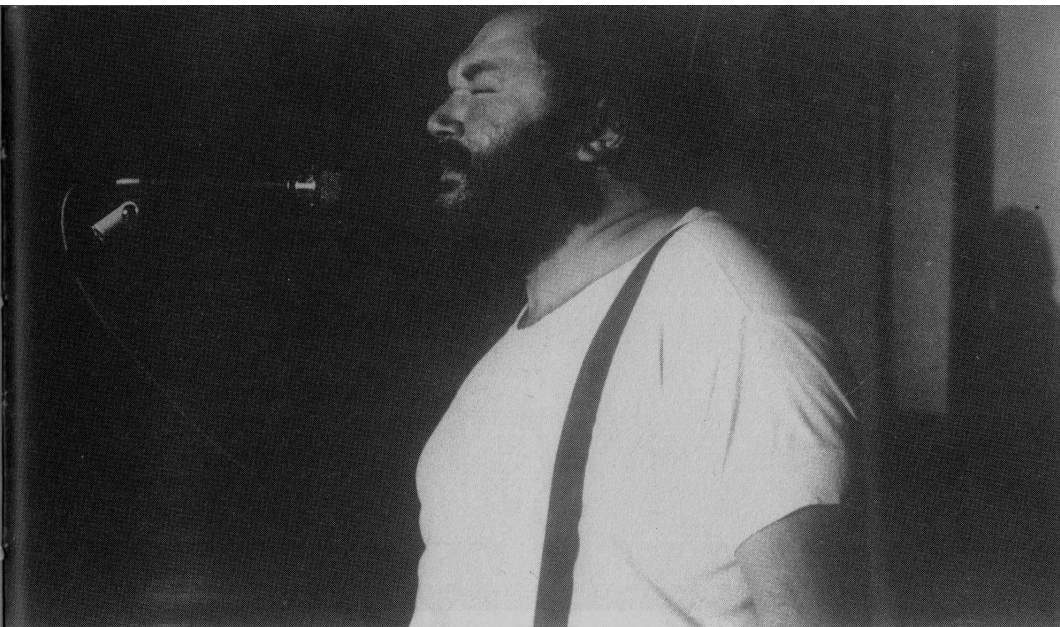
U.Carrega, *Raccolta italiana di nuova scrittura*, Mercato del Sale, Milano, 1977.

O.G., *Il poeta in bretelle gioca con le parole*, "La Stampa", Torino, 18/6/1978.

U.Carrega, *Scrittura attiva*, Zanichelli, Bologna, 1980.

E.Miccini, Sarenco, F.Verdi, *Liber*, pratica internazionale del libro d'artista, Factotumbook, Verona, 1980.

44 *Distance(s)*, Le Lumen, Hermes, 1981.



"Grand Mixage & Doc(k)s", Studio Théâtre d'En Face, Parigi, 1979.

Esposizioni collettive

Incontri, a cura del Gruppo Alea, Pamplona, 1972.

Hors Langage, Théâtre de Nice, Nizza, 1973.

In Kleinem Rahmen, a cura di J.O.Olbrich, Galerie für Junge Künstler, Mannheim, 1980.

Un'idea per T-Shirts, Associazione artistica, Centro Cantoni, Legnano, 1984.

Poesia visuale italiana / gli anni sessanta, adesso, Mercato del Sale, Milano, 1984.

Performances

Beyond Baroque, in The Old Venice City Hall, Venice, Los Angeles, 1980 (con J.Blaine, F.Tiziano, P.Vangelisti).

Di versi in versi diversi, Colorno, 1982.

Di versi in versi, a cura di Daniela Rossi, Teatro Due, Parma, 1984.



"Karnhoval", Rieti, 1969.

ADDENDA 2

Grafica

Omaggio a Cangiullo, in 50 esemplari, Studio Morra, Napoli, 1985.

Esposizioni di gruppo

L.A.Box, con J.Blaine, R.Crosson, P.Vangelisti, Chatterton's Bookstore, Los Angeles, 1980.

Nelle riviste

Opus International, n.58, Parigi, 1976.

Il Verri, n.10, Bologna, 1978 (immagine di copertina).

Riferimenti critici

F.Menna, **Fotografia analitica, Narrative Art, Nuova Scrittura**, "L'Arte Moderna", n.111, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975.

Westeast, a cura di F.Zagoricnik, Lubiana, 1978.

46 C.Lubrano, **Il di-segno poetico**, Poetry Market, Quarto, 1985.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Dino Majellaro, pag. 2, 26, 27, 41.

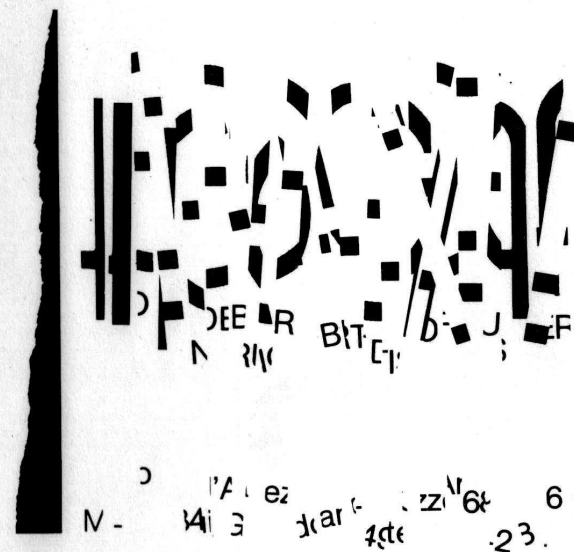
Stefano Masotti, pag. 32.

Giovanni Giovannetti, pag. 42.

Marie-Hélène Dhénin, pag. 43.

Christophe Schimmel, pag. 45.

Giulia Niccolai, pag. 46.



Da **Z di Zeroglifico**, Campanotto Editore, Udine, 1983
(cm 23x23).

RIFILI

collana di

cataloghi

brevi saggi

mode

nuovi fenomeni culturali

a cura della rivista internazionale di poesia

Zeta



Finito di stampare presso le Grafiche Piratello
nel mese di Maggio 1986 in Pasian di Prato (Udine) Italia
per conto di Campanotto Editore

Campanotto Editore

via Michelini 1 - 33100 Udine Tel. 0432-31514

via Marano - 33037 Pasian di Prato (Udine) Tel.0432-699390

In "Doc(k)s" n. 5, autumne 1989 pp. 3-7

Quando ho cominciato a fare libri ho fatto nell'estate del 1967 l'**Antologia Geiger n. 1** con i miei fratelli Maurizio e Tiziano, che vivevano a Torino. Per me Geiger era il contatore geiger per la rilevazione della radioattività. L'antologia venne costruita sul tavolo della sala da pranzo falso impero mettendo insieme (oggi si dice "assemblare") migliaia di pagine stampate inviate in regalo da poeti e artisti di tutto il mondo. I buchi dell'impaginazione venivano riempiti con foglietti battuti a macchina da Tiziano (che aveva 15 anni) in una serie infinita di ripetizioni. Rilegavamo il tutto con una grossa cucitrice da ufficio, in 300 copie. Poi incollavamo 300 copertine usando come pressa due pesantissime lastre di ferro 35 x 70 recuperate da un'officina. Questo è stile.

L'idea funzionava. Franco Grignani, creatore di marchi leggendari come quello della Lana Vergine, mi regalò la copertina del secondo numero dell'antologia, spiazandomi così in pochi mesi da una forma claustrale a uno spazio dove ogni disastro era possibile. Intanto però organizzavamo l'incontro internazionale d'avanguardia **Parole sui muri** a Fiumalbo, un paesino dell'Appennino modenese, con "scandalo", "disordine", ecc. ecc. La mia tesi era che il libro fosse finito e che bisognasse scrivere solo nelle strade e nelle piazze. Appena tornato a casa, naturalmente, per amore tradito, cominciai a organizzarmi come "piccolo editore di poesia", altro tema da convegno che già allora cominciava a fustigarmi nei miei costumi dispersivi.

Come sono diventato un "piccolo ed. di poesia"? Intanto io leggo **tutte** le poesie che mi capita di vedere. Per dirla con una frase che dovrebbe diventare celebre, ogni poesia firmata è un'autodenuncia, un verbale di polizai. Contrariamente a quello che si pensa generalmente, le poesie degli autori esordienti sono molto diverse fra loro. Il mio archivio è nella mia memoria, e questo mi obbliga a riconoscere gli stili anche più modesti. D'altra parte sono convinto che una poesia è "buona" solo se stampata. Ricevo molti testi manoscritti la cui grafia illeggibile mi porterebbe a pubblicarli per il puro piacere del ghirigoro. Non si può fare, perché il poeta che c'è dietro crede al significato dei caratteri da stampa, e non alla stampa **in sé**, alla stampa dell'immagine della scrittura, araba per es.

Io non sono più un "piccolo ed. di poesia". Oggi pubblico una rivista di poesia, TAM TAM, che ha dei supplementi, che sono in effetti libri di poesia. Parlo da burocrate perché la burocrazia mi ha sforato per decenni con unghiette d'acciaio. Lo lavoro quasi esclusivamente per posta, e tutte le informazioni sulle modificazioni delle tariffe postali mi vengono fornite dal Rag. L. Ciuffoli di Rimini con un Prontuario plastificato di costo modestissimo, e che finora in ogni controversia con gli impiegati degli Uffici Postali si è rivelato vincente. Questo è stile.

Se questa fosse un'intervista, vorrei dirle, mi scusi, che la pazzia dei poeti è stanca, ma perseverante. Quando con Giulia Niccolai abbiamo fatto (nel 1971) TAM TAM, abbiamo calcolato un po' alla buona i costi di questa impresa. Il marchio l'ha fatto Giovanni Anceschi, figlio del Prof. Luciano, direttore della rivista **Il Verri**, a questa rivista collaboravo negli anni sessanta come critico di poesia. Un marchio **perfetto**, cui devo un apprendistato o una specie di chiave dell'impaginazione ecc. Naturalmente il marchio è il medesimo anche oggi.

Questo è stile, direi. TAM TAM l'abbiamo fatta a Molino di Bazzano senza telefono, isolati spesso d'inverno per la neve, una volta alluvionati per il fiume in piena che faceva urlare e gemere e poi spaccava rovesciandoli dalle radici alberi alti 12 metri. Il nostro tipografo di Montecchio qualche giorno dopo scivolando sul fango sporcava di melma quasi tutte le copie del libro che ci portava. Parlo di Walter, oggi Testimone di Geova.

Nel "piccolo ed. di poesia" tutto viene intrecciato. Con Giulia decidemmo di acquistare delle macchine da stampa. Com'era il servizio postale a Molino di Bazzano? **Meraviglioso.** I postini o le postine scendevano per consegnare la posta con qualsiasi tempo, anche su strade ghiacciate molto scivolose, e poi accettavano la posta affrancata da spedire. Mi ero però anche fatto un traffico (per i pacchi di libri pesanti) dall'altra parte del ponte. C'era una corriera, io odio le corriere perché i tornanti mi fanno vomitare. Io poi veramente amavo molto andare a pescare.

Per queste macchine da stampa c'era bisogno di qualcuno che le sapesse usare. E di uno spazio dove collocarle. La modesta fama delle nostre edizioni cresceva. Mi ero infilato la testa nella poesia, la poesia la poesia, e capivo che funzionava al limite dell'ulcera. Perché, sì, ero quasi sempre ubriaco. Questo è stile. Ho i testimoni.

Qualche anno dopo ho capito che mi piacevano le poesie concrete perché erano brevi, brevissime, e si potevano fare con la macchina da scrivere su un foglio bianco di carta. In quel luogo l'idea di una fotocopiatrice era remota, perché mi sentivo abbastanza TIPOGRAFO.

Usavo una macchina compositrice design fine anni '50 che mi è stata recentemente chiesta per una stand sullo sviluppo tecnologico della stampa, e ho rifiutato. E' mia, ha una sua musica, è riattivabile. Non ha nessuna componente elettronica. Perfino io una volta l'ho aggiustata con un cacciavite, ha battuto circa il 60% della mia produzione di "piccolo ed. di poesia". Assomiglia a una macchina da cucire e si chiama Varityper.

Con le macchine da stampa sono cominciati i guai. Usavamo una offset molto piccola, e un apparecchio che serviva per preparare le "lastre" direttamente dagli originali.

Ogni originale era costituito da 4 pagine di libro, impaginate in modo da essere predisposte per la legatura, unitamente alle 4 pagine che venivano stampate sul verso del foglio. Lo schema era semplicissimo, ma bisognava controllarlo decine di volte per evitare di mandare in legatoria pacchi e pacchi di fogli stampati recto-verso con un errore. Una volta abbiamo dovuto rifare un intero libro, con rabbia per i costi raddoppiati, e molta umiliazione. Ho poi saputo che anche nella storia di ogni tipografo "vero" c'è almeno un episodio di questo genere.

Il guaio principale era il riscaldamento. Queste piccole macchine hanno bisogno di una temperatura uniforme verso i 22 gradi, per l'inchiostro, l'umidità della carta, il processo fotografico per la preparazione delle lastre ecc. Altrimenti non funziona niente. La nostra "tipografia" era in uno stanzone a pianterreno di una casa appena costruita (anzi, ai piani superiori mancavano ancora gli infissi, però c'era il tetto). Provammo a riscaldare con una stufa a cherosene, ma quando il vento era molto forte la stufa s'ingolfava ed emetteva impalpabili nuvole di polvere nera, che naturalmente sporcava soprattutto la carta. Così passammo a una stufa a legna. Tiziano si occupava della faccenda, e a volte lavorava due ore soltanto per raggiungere una temperatura accettabile.

L'unica giustificazione per questo lavoro è che in campagna avevamo molto tempo, e che i costi del materiale erano ancora molto bassi. Oggi non sarebbe più possibile. In effetti l'esperimento durò alcuni anni, poi ebbe termine perché divenne più conveniente tornare a lavorare con un tipografo esterno. Il difetto delle piccole offset è che bisogna essere espertissimi per usarle senza sprechi. Per diventare espertissimi ci vogliono anni, e alla fine di questo lunghissimo apprendistato uno ne ha la nausea, delle piccole offset. Inoltre le ditte che producono queste macchine producono anche tutti gli accessori, e tutti i pezzettini di ricambio, e tutte le viti e le rotelle immaginabili, e forniscono l'assistenza ai prezzi da loro stabiliti. Un inferno.

Avevamo stabilito che gli autori dovessero aiutarci acquistando un certo numero di copie del libro. La formula era molto ampia, e dipendeva soprattutto dalla disponibilità dell'autore. Ci sembrava logico che un giovane studente usufruisse di sconti anche del 90% mentre a un professore di liceo potevamo fare sconti molto più modesti. La cosa era assai complicata, e cominciava sempre con una serie di domande indiscrete sulle condizioni economiche dell'autore, o dei suoi parenti, o su una valutazione del modello di auto con cui era arrivato fin lassù. C'erano anche momenti di soddisfazione, come quando autori giovanissimi (ne ricordo almeno tre) venivano aiutati dagli amici o dai compagni di scuola, che sottoscrivevano per cinque o sei copie a testa. Questo è il sistema che preferisco anche oggi, tanto più che, come rivista, TAM TAM può chiedere un certo numero di abbonamenti per coprire in parte le spese.

Com'è allora la mia attività? In primo luogo è un'attività a tempo pieno. Sono libero soltanto quando vengo invitato a qualche festival di poesia (adesso per esempio sto partendo per Budapest). Alle domeniche devo incontrare gli autori e gli amici che per il loro lavoro sono occupati durante la settimana. Negli altri giorni compongo e impagino i testi per la tipografia, sbrigo la corrispondenza, preparo i pacchi e i pacchetti di libri per gli abbonati, rispondo al telefono, faccio il cuoco (mi piace molto), scrivo le note introduttive ai libri, ecc. Per scrivere le mie poesie metto la sveglia alle 5.

I recenti festival di poesia sonora, basati su "performances" in cui gesto musica parola si integrano a vari livelli di organizzazione e di spettacolarità, ripropongono per contrasto la sostanziale importanza della integrazione tra parola e immagine. Dico "per contrasto" ma potrei anche dire "per necessità", poiché mai come oggi le prospettive di linguaggi onnicomprensivi sono state attuali, e poiché in tali linguaggi confluiscono direttamente o indirettamente quelli che potremmo definire i cinque sensi della comunicazione.

Parola e immagine, dunque, come progetto iniziale e costante di indagine su un rapporto essenziale di complementarità che da più decenni la poesia visuale porta avanti; ma anche come recupero e riutilizzazione di grandi idee dell'avanguardia storica, in primo luogo delle "parole in libertà" del Futurismo, dei giochi tipografici del Dadaismo, e del "poema-oggetto" surrealista.

Certo tutti questi suggerimenti per così dire "puri" vanno visti in un contesto più ampio, comprendente sia la grafica pubblicitaria che la grafica "di pronto intervento" del Futurismo russo, sia le scritte al neon che i graffiti urbani, e così via: ma con il passare del tempo parola e immagine riemergono come nucleo anche "astratto" o "metastorico" di una ricerca che si è allargata ormai in ogni direzione, distruggendo e ricreando a varie riprese l'antico e sacro concetto di poesia, e sostituendolo con il più agile concetto di scrittura visiva.

Una vera e propria Biblioteca di Babele si è formata intorno alla storia e alla cronaca della scrittura visiva, e il contributo delle esposizioni diventa indispensabile non soltanto per l'aggiornamento ma anche per la conferma di linee di ricerca che si sono date precise regole di comportamento nei confronti dei materiali linguistici circostanti, di uso più o meno diffuso, che il poeta e il lettore vivono in una dimensione comune; e l'area è talmente vasta che a una serie di distinzioni è preferibile forse sostituire un elenco di posizioni, salvaguardate dal momento stesso della presenza all'interno di un percorso certamente aperto a nuovi apporti: il che costituisce la base di ogni atteggiamento sperimentale verso il linguaggio.

Sullo sfondo sono comunque riconoscibili tendenze consolidate: la "poesia visiva", ad esempio, in cui l'importanza dell'immagine è spesso soverchiante; o, all'estremo opposto, la "poesia concreta", in cui è la parola stessa a farsi immagine. Ma tra queste due posizioni sarebbe possibile catalogarne innumerevoli altre, nate perlopiù da incroci complessi o da frazionamenti: così l'interessamento per l'immagine può portare tanto al collage fotografico quanto alla pittura-scrittura, mentre la passione per l'oggetto-parola può trasformarsi in esercizio stilistico sulle sillabe o addirittura sulle singole lettere.

Concludere con l'affermazione che si tratta di un terreno fertile è fin troppo facile, e prodotti nuovi nascono sovente da piccole modifiche tecniche apparentemente insignificanti. Senza disturbare, almeno per una volta, l'universo elettronico, possiamo notare come supporti tradizionali quali la carta o la tela siano in grado di offrirci lavori il cui meccanismo porta a un cambiamento della percezione, con movimenti di natura e intensità diversamente assimilabili dall'occhio e dalla mente, e con una "durata" che va oltre l'impressione retinica o il senso della lettura; e forse con l'intenzione di una memoria visiva finora trascurata dalle nostre abitudini frequenzioni del libro.

TAM TAM

Già nel titolo **Tam Tam** risponde a un'idea sopranazionale della poesia, e questa idea corrisponde alla necessità di mescolare poesia della parola e poesia dell'immagine, poesia scritta e poesia visuale.

La scrittura sperimentale contemporanea (anche "ipersperimentale") non ha perso il suo fascino, e per **Tam Tam** è una continua occasione di ricerca: dunque **ricerca permanente**.

Tam Tam non ha una "idea della letteratura" da divulgare o da difendere, ma un "progetto di lavoro" da costruire con il contributo dei vari redattori sempre sulla base della sperimentazione.

Dal primitivo riferimento all'area della neo-avanguardia e del **Gruppo 63** (la rivista **Quindici**) il lavoro di **Tam Tam** si è spostato verso la zona di crisi per eccellenza, cioè il rapporto della poesia con se stessa e con le proprie tecniche, intendendo che sono le tecniche della poesia a istituire l'unico rapporto possibile della poesia con la realtà.

In questa ottica deve essere visto ogni "gesto" di **Tam Tam**, come rivista internazionale aperta a modificazioni e a **spostamenti di contesto**.

Lo stesso spostamento di contesto può essere considerato una tecnica produttiva, insieme alla presentazione **sullo stesso piano di discorso** di testi la cui presenza a volte contraddittoria propone soprattutto un "modo di leggere".

In più di 15 anni di attività le **Edizioni Tam Tam** hanno ribadito comunque che le soluzioni del problema "poesia" possono essere trovate, accettate o rifiutate esclusivamente a livello delle tecniche di composizione.

Giovanni Fontana
Un'inquietudine irrimediabile

Quando Adriano Spatola lasciò il Mulino di Bazzano per trasferirsi nel condominio di San Polo d'Enza, dava a vedere di essere sereno e tranquillo. Ma quel passaggio segnava il tramonto definitivo di un periodo tanto avventuroso, quanto ricco ed importante sul piano letterario e umano. Questa coscienza lo rendeva inquieto; ma l'inquietudine la teneva per sé. La nascondeva a tutti dietro discorsi rassicuranti. Amava sottolineare che finalmente aveva una casa «civile», con tanto di termosifoni, e che, aveva finito di soffrire il freddo e l'umidità del Mulino sull'Enza, dove un po' di tepore era trattenuto solo dalle quattro spesse mura della cucina, che il grande camino rendeva comunque accogliente. Amava ricordare la fatica per il trasporto della legna da ardere ed altri simili inconvenienti. Del grosso tavolo che troneggiava al centro dell'ambiente, invece, che andava a pennello con la sua mole, così confortevole e confortante, sempre ingombro di bicchieri, di posta, di fogli di poesia, non parlava più. Percorreva e ripercorreva, con insistenza, gli oggetti che aveva intorno, oggetti tolti al loro spazio, per poterne meglio tratteggiare i contorni nei suoi testi, con autenticità e senza logica apparente, anzi, senza logica e basta, perché «i procedimenti logici, oggi, si applicano ormai soltanto alla soluzione di problemi d'interesse secondario». Il conforto è bretoniano, dal «Primo manifesto». Qui si trattava, infatti, di questioni fondamentali: di sopravvivenza.

Riuscire a far sopravvivere la poesia era sempre stato tanto difficile, quanto far sopravvivere il poeta, sin dalla fine degli anni 60, quando lo spazio dell'arte subiva costrizioni continue e progressive riduzioni, dietro la spinta della contestazione e di un impegno fin troppo miope. Certamente evitare la corrente e rifiutare il compromesso ha un costo; ma la soddisfazione del rifiuto riesce a rinvigorire l'entusiasmo e a proteggere l'innocenza dell'anarchia: una sfida per cui è facile rischiare l'isolamento. D'altra parte per la poesia sperimentale la «sensazione di isolamento ha indub-

biamente origine dallo strapotere dei mezzi di comunicazione e di persuasione di massa, e dalla coscienza del fatto che non ci si può illudere su una pretesa innocenza o neutralità di tali mezzi». Così scriveva Adriano Spatola nello studio, allora inedito, su barocco, surrealismo e poesia sperimentale, che, effettuato il trasloco dal Mulino, spuntò scomposto da un baule. Gustando un buon bicchiere di rosso, s'indagò fino in fondo al contenitore nel tentativo di ricomporlo, ma il dattiloscritto non veniva fuori completo. Convinsi Adriano ad accettare che pubblicassi quel materiale nonostante le mancanze. E così fu.

Quello scritto riemerso dal caos di carte illumina indirettamente la poesia di Spatola, in particolare trattando l'opposizione *vitalragione*, che vale il dualismo *immaginazione/logica*, dove *immaginazione* vale libertà e indipendenza e dove *logica* vale sottomissione e adattamento; dove l'*immaginazione* non è un dono, bensì un oggetto da conquistare. Spatola condivide la tesi di Breton nella teoria e nella pratica, guadagnando sui due fronti uno spazio in piena autonomia.

Partendo dalla definizione di surrealismo del «Primo manifesto», dove Breton scrive «Surrealismo, n. m. Automatismo psichico puro mediante il quale ci proponiamo di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero», Spatola sottolinea che la formula sarebbe scaduta a luogo comune senza l'accortezza di evidenziare «l'equivalenza tra le tre alternative proposte: la parola, la scrittura, la vita». Equivalenza su cui insiste Jean Louis Bedouin - secondo Spatola - «per deformare la nozione di poesia fino a farle raggiungere e distruggere i confini mentali con la vita». Ma se il surrealismo si prefigge il coinvolgimento «di tutte le zone della realtà», come d'altronde tutte le avanguardie storiche, la sperimentazione contemporanea ha un altro atteggiamento.

Adriano Spatola non ha mai negato la sua passione per il surrealismo. Egli è costantemente preoccupato, però, dal fantasma dell'Istituzionalizzazione. Il pericolo, per le schiere dell'avanguardia, di essere fagocitate dal sistema lo rende inquieto; come è deluso per le frange di amici assorbiti dalla burocrazia culturale.

Ma l'immaginazione costituisce pur sempre un asso nella manica, un valido passaporto per i territori situati oltre i confini del pregiudizio. Scriveva Breton: «Mi abbandono all'immaginazione senza paura di sbagliare». E per Adriano l'immaginazione è un po' come l'origine di due semiassi cartesiane positive, dove sulle ascisse procede l'energia vitale e sulle ordinate la volontà di dissiparla, essendo nel punto $0=(0;0)$ i due elementi condensati in potenza. Le coordinate individuano sul piano graduato la *poesia*: ha, più o meno, l'andamento di una retta orientata a 45° , quando è *lineare*,

perché l'energia prodotta è pari alla voglia di dissiparla; o di una retta tendente a sovrapporsi al semiasse delle «X», quando è *visuale*, perché gli «zeroglifici», sorta di cristallizzazioni, di cariche fredde, tendono a conservare energia celando i sentimenti, gli spessori del senso, le pulsioni dei sensi, nella loro indecifrabilità intrigante, che vale come richiesta di adozione di nuove chiavi di decodificazione (il massimo d'imponderabilità che si fa appello); o di una retta tendente a porsi parallelamente all'asse delle «Y», quando è *performativa*, perché il corpo del poeta che si offre completamente al suo pubblico segna il massimo di dissipazione, dove dissipazione vale anche liberazione, dove dissipazione è un aspetto del linguaggio, un modo di entrare in contatto con l'universo. E qui è vicino alle tesi letteriste. Ma la dissipazione di Spatola non è quella trionfante di un'avanguardia istituzionalizzata, ricca e protetta; è più che altro un'offerta di sé, avendo scelto una strada di povertà, piuttosto rigorosa, ma tutt'altro che ingenua, sicuramente provocatoria in questo contraddittorio occidente dell'elettronica, paradossalmente eccessiva, certamente rischiosa.

Parlavamo di isolamento, prima. Adriano aveva sempre pensato che, nonostante tutto, era necessario andare avanti, procedere secondo quelle direzioni individuate con Giulia Niccolai al momento della fondazione di *Tam Tam*; ma con la precisa coscienza di rimanere tagliato fuori dai principali canali di comunicazione, con i quali, tuttavia, aveva rapporti di amore/odio. Ma, di fatto, se i punti di partenza erano chiari nel 1972, i traguardi si erano fatti piuttosto nebulosi nel tempo.

Forse ad Adriano non interessava sapere perfettamente a cosa avrebbe condotto la strada accidentata della poesia; aveva invece la certezza della positività del procedere, contando sull'autenticità della scrittura, che si faceva testimonianza indiretta, non dichiarata, di una scelta di vita che sfuggiva a contorsioni ideologiche, così come evitava ogni allineamento vantaggioso sul piano dei poteri. La poesia per Spatola è una cosa seria; tanto seria da non dover contare nulla.

In effetti ben presto si sgancia dalle avanguardie che superano il turno e si consolidano nell'ufficialità, per insistere su una linea ipersperimentale a margine, che non accetta, quindi, compromessi di potere, che si riconosce acutamente nella semplicità del vivere da poeta; una linea tanto povera quanto libera, quasi «francescana»; tanto povera e libera da condurre l'artista a disporre del suo corpo per alimentarla, caricandola così di quella necessaria dose di *humour noir* e di autoironia che lo spingerà più tardi a vestire i panni di Ubu. Spatola giunge ad una poesia della disponibilità totale che si proietta in quel «sistema aperto» che egli, citando Anceschi, sottolineava come fondamento della nozione di barocco. Ma, al di là di tutti i possibili fili di congiunzione tra barocco, appunto, surrealismo e poesia sperimentale (per i quali si rimanda alle tesi spatoliane), sembra

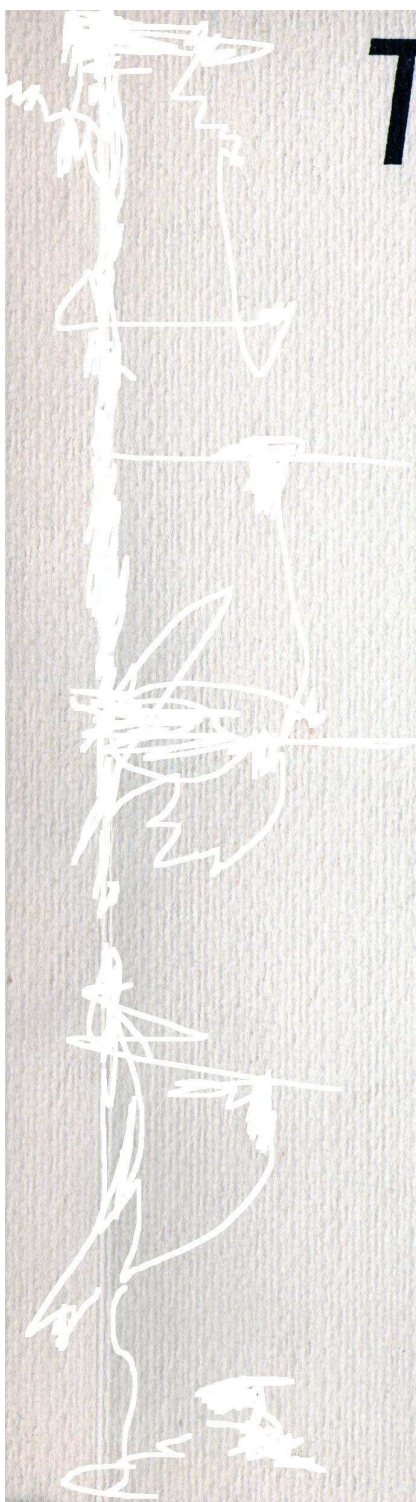
che, a parte gli ulteriori eventuali agganci all'opera del poeta, un elemento sia incontestabilmente comune: la tendenza spiccata del binomio poesia-vita a fondersi in un unicum non più divisibile.

Il trasloco a San Polo d'Enza, pur se a pochi chilometri dal Mulino, segna un momento di divaricazione tra la poesia e la vita di Adriano Spatola: è occasione di sconcerto. Bisognerà ricostituire l'equilibrio spezzato. La speranza è alimentata dalla determinazione. Ma l'inquietudine, forse, persisterà. D'altra parte Breton aveva scritto dell'irrimediabilità dell'inquietudine umana.

Tutte le citazioni sono tratte dalla tesi scomposta di Adriano Spatola «Barocco, surrealismo e poesia sperimentale», da me pubblicata, in un poster giallo, come supplemento al n° 63/66-1983 di «Dismisura».

In "Testuale" n. 12, Maggio 1991, pp. 81-84

TAUTOLOGIA '86



TAMTAM
TAMTAM