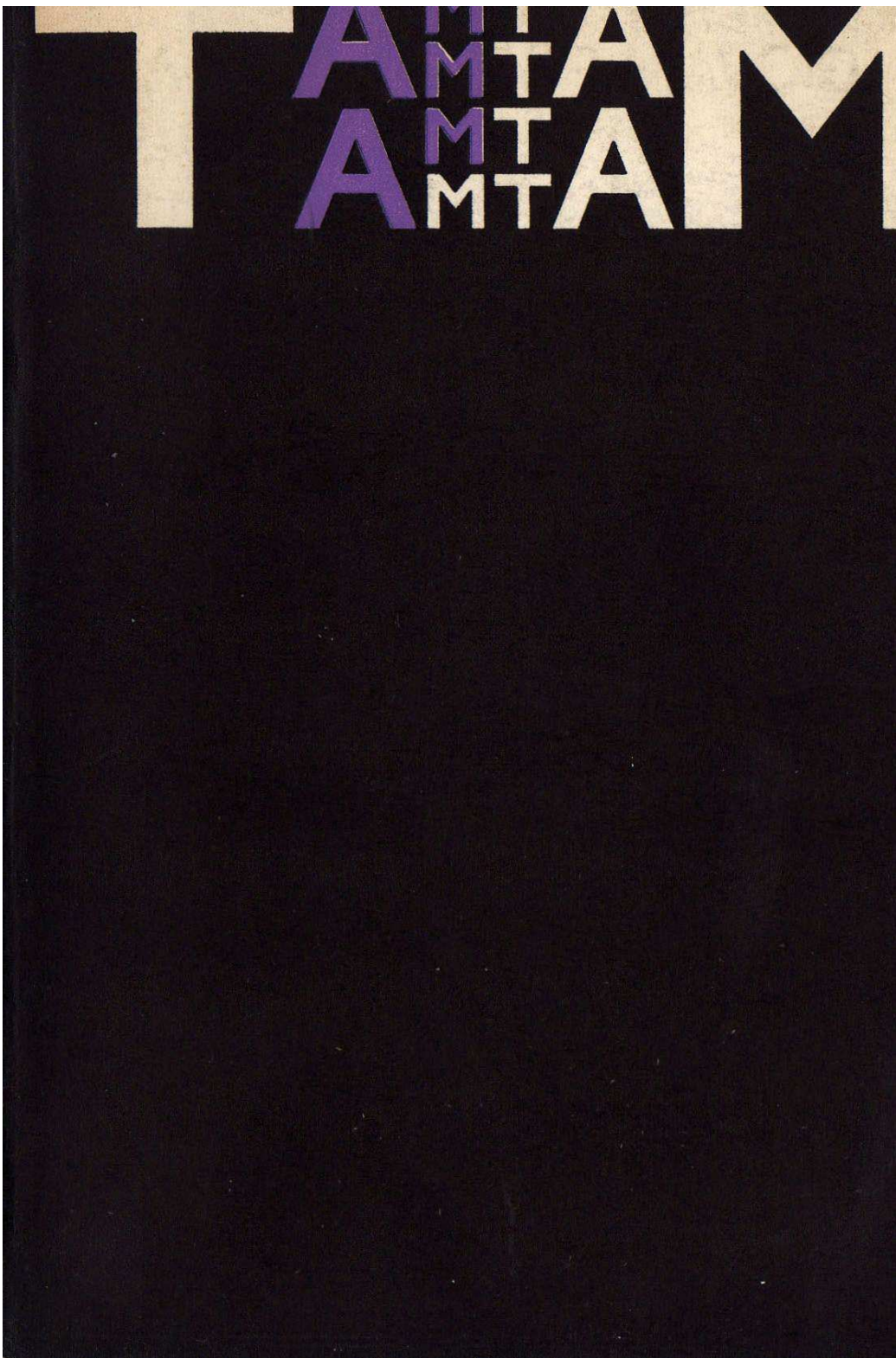


Qui di seguito è riprodotto integralmente il numero 5 di Tam Tam , pubblicato nell' autunno 1973 a Mulino di Bazzano (Parma). Il profilo di "Tam Tam" che segue venne redatto dal prof. Stefano Verdino per il volume Adriano Spatola poeta totale pubblicato dall' editore genovese Costa&Nolan nel 1992, a cura di Pier Luigi Ferro: vi ho aggiunto solo alcune informazioni di carattere giuridico; chiude la sequenza una foto "storica", scattata nel 1977 a Lussemburgo, davanti al Bar "TAM TAM": oltre i tre fratelli Spatola e a Giulia Niccolai, vi compaiono Marcello Angioni e una occasionale compagna di viaggio del minore dei fratelli, Tiziano.
M.S.

“Tam Tam”, fondata nei primi mesi del 1971 (autorizzazione del Tribunale di Torino n. 2151 del 22/3/1971, registrata come periodico di poesia delle Edizioni Geiger, titolare unico Maurizio Spatola, direttore responsabile Valerio Miroglio), inizia le pubblicazioni l’anno successivo con in redazione G. Niccolai e A.Spatola, i quali, dal n. 6/8, figureranno quali direttori e saranno affiancati da un comitato di redazione che avrà nel tempo defezioni e nuovi arrivi. A partire dal n.32 Spatola assumerà da solo la direzione, che terrà fino alla morte, sopravvenuta mentre stava lavorando all’impaginazione del n.53/56, fatto uscire da B.M. Bonazzi Spatola nel dicembre 1988. I fascicoli dal n. 1 al n. 5 (formato cm 11x15,6) hanno una copertina nera con in testata il marchio grafico di Giovanni Anceschi in bianco, che presenta un numero progressivo di lettere variamente colorate in corrispondenza al numero dei diversi fascicoli. Dal n. 6/8 (formato cm 11,5x16,5) fino al n. 22/23 l’aspetto grafico appare relativamente, impoverito, la copertina è bianca, col marchio sempre uniformemente nero. La rivista entra in crisi, anche ma non solo per motivi economici, crisi che è dimostrata dal lungo arco di mesi che separa i precedenti fascicoli dal 24, il quale non è propriamente un numero della rivista, ma raccolta di un unico autore, Tiziano Spatola (F. Tiziano): in quarta di copertina vi si annuncia che le Edizioni Geiger diventeranno “una sezione della rivista Tam Tam” (ma la formula della registrazione presso il Tribunale di Torino resta inalterata: titolare unico Maurizio Spatola, direttore responsabile Valerio Miroglio), “che uscirà con numeri alternati, monografici, antologici e d’informazione”, e che “il nuovo formato sarà 16x22”. Tale nuovo formato corrisponde a un nuovo tipo di legatura più economico e viene mantenuto per quattro fascicoli. Alla rivista, la cui copertina porta ora anche opere grafiche di diversa mano, si affiancano i fascicoli monografici, di un unico autore, contrassegnati dal numero del fascicolo di riferimento e da una lettera dell’alfabeto: dapprima solo quattro, poi via via in aumento. Dal n. 29 al n. 44 si torna al piccolo formato (cm 12x17) mantenendo la legatura a graffette metalliche. Il numero 45/48, celebrativo dei quindici anni di vita di “Tam Tam”, intitolato *Tautologia* e realizzato con tecniche da libro-oggetto, inaugura il formato ad album orizzontale (cm 30x21,5), mantenuto fino alla fine. Variano nel tempo anche le didascalie che definiscono “Tam Tam” dapprima semplicemente “rivista trimestrale di poesia”, poi “rivista internazionale di poesia” (1977-1978), quindi “rivista di poesia, apoesia e poesia totale” (1979-1981), per ritornare alla seconda dicitura e abbandonare infine ogni didascalia dal n. 36/37.



TAM TAM
rivista trimestrale di poesia
questo fascicolo lire 800

Amministrazione
Edizioni Geiger
Via Luisa del Carretto 44 - 10131 Torino
c.c.p. 2/27612

Direttore responsabile: Valerio Miroglio
Autorizzazione del Tribunale di Torino
N. 2151 del 22-3-1971

Spedizione in abbonamento postale (PR)
Gruppo IV
Numero 5
4° trimestre 1973
Pubblicità inferiore al 70%

Tipografia Rubatto (Pino Torinese)
Printed in Italy

Redazione
43020 Mulino di Bazzano (Parma)
Adriano Spatola e Giulia Niccolai

Design
Giovanni Anceschi

I manoscritti, anche se non pubblicati,
non si restituiscono. La rivista declina
ogni responsabilità.



Questa rivista è associata alla
Unione della Stampa Periodica Italiana

Adriano Spatola
Visibile mentale

Due recenti esposizioni - *Italian Visual Poetry 1912-1972* (Finch College Museum, New York) e *Scrittura visuale in Italia 1912-1972* (Galleria civica d'arte moderna, Torino) - realizzate da Luigi Ballerini, offrono una versione sistematica dell'itinerario seguito dalle forme visuali della poesia italiana dal Futurismo ad oggi, senza soluzione di continuità, a meno che non si voglia considerare tale l'anno 1940 posto a fare da spartiacque cronologico per motivi facilmente comprensibili. La fine dell'avanguardia storica coincide infatti da noi con la netta scomparsa di un radicalismo a volte pericoloso e a volte ingenuo, i cui risultati migliori vanno comunque depurati da una serie di confusi compromessi con i « valori » dell'ideologia dominante. Ma quello che Ballerini definisce « il collasso » dell'avanguardia storica non impedisce che il materiale esposto si organizzi « naturalmente » in categoria autonoma, accelerando la frequenza dei confronti e dei rimandi critici utili a una valutazione globale del fenomeno.

Non si tratta di una autonomia soprastorica, ma di una autonomia di « genere », e un discorso sulle forme visuali della poesia può, e non solo in prima approssimazione, essere spogliato da ogni « ovvia » polemica sui « contenuti », per una analisi oggettiva delle motivazioni strutturali del testo. Così la ripresa da parte di Arrigo Lora Totino di certe indicazioni futuriste si combina « storicamente » con l'interesse, tipico della poesia concreta, per il meccanismo della parola.

Tuttavia nemmeno questo metodo di analisi è immune da equivoci, soprattutto se si è intenzionati a trattarne sbrigativamente l'applicazione. Un esempio è la frase con cui Sanguineti si libera del problema nella sua *Poesia del Novecento* (Einaudi, 1969) quando a proposito di *Rarefazioni e parole*

in libertà di Govoni afferma che sono forse da considerare « come il solo documento autentico, e non per quegli anni semplicemente, di una realizzata poesia visiva ». In questo caso non dobbiamo rifiutare tanto il fatto che venga ignorata una prospettiva storica – il libro di Govoni è del 1915, mentre il termine « poesia visiva » è stato coniato agli inizi degli anni sessanta e non può in alcun modo essere legato al paroliberismo futurista – quanto il fatto che si parli di « documento autentico », proponendo così al lettore una formula d'antiquariato.

Infatti le forme visuali della poesia costituiscono un complesso di tecniche di composizione che accompagna e arricchisce la cronaca di gran parte della problematica di questo secolo (e non solo in Italia, come tutti sanno) dalla crisi del verso libero alla teorizzazione di una poesia « fatta per l'occhio ». Perciò prende rilievo la tesi di Ballerini che il fenomeno della scrittura visuale debba essere affrontato secondo due direttrici fondamentali, una « verticale » più precisamente descrittiva dello sviluppo storico delle varie componenti, e una « orizzontale » che affronti i modi in cui la poesia ha superato i confini specificamente letterari per interagire con le altre arti. E direi che questi due schemi possono sovrapporsi senza mai escludersi a vicenda, così da proporci una terza ipotesi che è quella di valutare secondo quali linee di sviluppo il linguaggio della poesia pervenga, partendo dalla negazione del modello lineare, a rendere visibili le proprie strutture. E' un teorema che ha trovato la sua più evidente affermazione nella poesia concreta (che anzi in certi casi si è identificata in esso) ma che potrebbe risultare vantaggioso anche per la chiarificazione delle altre tendenze.

Del resto le opere di pittori come Baruchello o Parmiggiani e di musicisti come Bussotti o Castaldi svelano un diverso contesto in cui il leit-motif della scrittura visuale può essere osservato prescindendo dalla dimensione della poesia, anzi im-

boccando decisamente la strada di un paralinguaggio acategoriale. Eccentrica qui può apparire la posizione di Chiari, che avendo abolito lo spartito e dunque qualsiasi problema di notazione va considerato piuttosto nell'ambito del discorso di *Fluxus*, insieme a Simonetti, la cui *mutica* (musica muta) diventa questione di esercizio mentale più che visivo: ma su *Fluxus* torneremo più avanti.

Si può comunque ora proporre uno spartiacque non tanto cronologico quanto enunciativo, stabilendo il momento in cui una operazione di « sventramento del linguaggio » (si pensi allo « sventramento della storia » di Balestrini) può risultare di una evidenza non compromessa, o snaturata, da condizionamenti di ordine « pratico » nei confronti di codici « comuni », quello vessatorio della pubblicità in primo luogo. E s'intende che alcune tendenze vistosamente « figurative » non sopportano che in minima parte il peso di tale ricerca, limitandosi a una riedizione « commentata » di certa pop art. Sono indubbiamente più « impegnati » gli esperimenti di oggettualità astratta predicati da un Diacono, soprattutto per l'adesione del segno grafico al gioco semantico elaborato in parte secondo le indicazioni del Joyce di *Finnegans Wake* e in parte, ultimamente, con un'accentuata tendenza all'ideogramma.

D'altra parte non è solo in questo caso che la distruzione del modello lineare non coincide con quella « rinuncia... a un compito di demistificazione ideologica » dei « mezzi di comunicazione pluridimensionale di massa » che Fausto Curi (*Metodo storia strutture*, Paravia, 1971) considera invece inevitabile. Una posizione di questo genere dimentica che le forme visuali della poesia possono essere valutate come un permanente elemento di crisi nel passaggio a fenomeni totalmente extraletterari, alla pittura (naturalmente), all'happening, e ora al comportamentismo e al videotape – cfr. *Circuito chiuso-aperto* (Acireale) – piuttosto che come deviazioni dalla norma

letteraria, la deviazione costituendosi come momento polemico di fondazione di un'alternativa, non come dato di fatto persistente.

Ecco come *An International Cyclopedia of Plans and Occurrences*, organizzata nel marzo-aprile '73 da Davi Det Hompson per la Virginia Commonwealth University di Richmond, è stata resa possibile solo grazie ai canali d'informazione alternativa di organizzazioni « fantasma » slegate da qualsiasi circuito d'informazione ufficiale: Fluxus West, New York Correspondence School, Image Bank e soprattutto la International Artist's Co-op.

Se l'interesse di Ballerini è soprattutto rivolto a una scrittura visuale « organica », dall'idea di una « écriture déchirée » nasce invece *Hors Langage*, una esposizione che Jacques Lepage ha organizzato al Théâtre de Nice come esemplificazione di quanto è oggi in movimento in quel territorio (ch'egli considera ancora da « inventare ») situato oltre i confini delle lingue nazionali. Sappiamo che uno dei primi obiettivi della poesia ipersperimentale – concreta, visuale o fonetica – è stato ed è quello di superare le dogane linguistiche per creare strumenti di comunicazione « universali ». È un'utopia perseguita rigorosamente da poeti impegnati nella creazione di « codici aperti » che presentano problemi inediti anche per la terminologia della linguistica.

L'*hors* di *Hors Langage* è dunque molto di più di un semplice invito a « espatriare », in quanto mette l'accento sulla situazione di un linguaggio « brisé par l'exploitation de ses virtualités ».

Nel testo introduttivo al catalogo Lepage condensa un certo numero di indicazioni che servono a collocare l'esposizione nella prospettiva di questa problematica. Uno dei casi estremi, ad esempio, è l'apparente inarticolabilità di testi costruiti con lettere isolate: ma « anche le lettere isolate – scrive Lepage – s'inseriscono in un corpus la cui semiologia è ancora da fare ».

A conforto di questa tesi Lepage cita uno studio di Yvan Fonagy – *Le langage phonétique: forme et fonction* – in cui vengono analizzate le metafore fonetiche (Yvan Fonagy ha dimostrato che lo stimolo dell'articolazione fa distinguere, anche ai ciechi e ai sordi, certe « particolarità » delle lettere alfabetiche: la *r* e la *k* hanno un suono più duro che la *l* e la *m*, e la *r* viene immaginata come un uomo, la *l* come una donna; la *i* ha un timbro femminile, la *u* maschile).

È un modo di oggettivare i segni in rapporto diretto con l'inconscio, e *Hors Langage* fa sua questa tesi per proporre alla poesia una strada che sfocia nel gesto (puro o concettualizzato) ed è chiaro che dal gesto (puro o concettualizzato) ci si può facilmente spostare verso la poesia-spettacolo, come è avvenuto a *Experimenta 2*, una manifestazione curata qualche mese fa da Francisco J. de Zabala (Galleria Daniel, Madrid). Per quanto riguarda in generale questa problematica, si può ora facilmente consultare *ccV TRE* (edizioni Flash Art & King Kong International). Si tratta del *reprint* della famosa rivista del gruppo *Fluxus*, pubblicata a New York dal 1964 al 1970 da George Brecht e George Maciunas. *ccV TRE* (il formato originale, qui naturalmente mantenuto, è di 43 x 57) può essere letta e apprezzata, a prima vista, come catalogo della Sears & Roebuck (la centrale americana delle vendite per posta), come bollettino parrocchiale, come album delle foto di famiglia, come guida pratica al *do-it-yourself*, o più in generale come affiche « fin de siècle » rovinata dalla polvere e dall'umidità.

Il motivo tecnico conduttore è il collage, un collage « freddo » ma non « sistematico » di elementi apparentemente discordanti (e spesso con una certa violenza) che si fondono poi in un modello di linguaggio che si pone come modello oltre il linguaggio stesso. La *non arte* e l'*arte totale* sono gli opposti ma complementari estremi del discorso di *Fluxus*, se per « arte » si intende un medium dotato di regole interne e adatte

al proprio funzionamento, una circolarità di proposizioni autosufficienti.

In questo senso dire che *Fluxus* parte da un rifiuto di un certo dadaismo – quello in cui l'opera d'arte mantiene le sue caratteristiche di oggetto fisico misurabile e commerciabile – per sceglierne il versante « assoluto » o « mentale » serve indubbiamente a leggere *ccV TRE* senza il paradossale equivoco di tentarne non dico una storia ma nemmeno un semplice riassunto. Certo un elenco di nomi – Ben Vautier, Higgins, La Monte Young, Filliou, Cage ecc. – può se non altro invitare il lettore a un approfondimento del problema *Fluxus*, se vogliamo considerare *Fluxus* un problema da risolvere e non, come mi pare più giusto, *una soluzione senza problema*. Dunque se l'arte come circolarità di proposizioni autosufficienti è « inutile » (Ben Vautier) restano a nostra disposizione soltanto i gesti, e subito dopo « l'idea allo stato puro ».

Ma diamo per scontato che « autosufficiente » equivale a « tautologico »? Lascieremo così aperto il problema della tautologia come problema dell'equiparabilità tra tautologia e discorso logico; e proviamo a chiederci fino a che punto, oggi, nella disponibilità del discorso logico e delle sue acquisizioni, si possano recuperare certezze pragmatiche: voglio dire certezze che abbiano, anche nel senso husserliano dell'immediatezza, una risposta nell'esistente.

E il collage è in *ccV TRE* diacronico e sincronico, e inoltre sottoposto alla prova della « idea allo stato puro », proprio perché questa immediatezza non ha bisogno di spiegazioni, è la realtà che scivola via da se stessa non appena alcuni mezzi meccanici di uso comune, la macchina tipografica o la macchina fotografica, ad esempio, ne hanno « immortalato » la mancanza di senso.

Joan Brossa
Viaggio



Da *Poemes per a una oda*.

Tim Longville

2 poesie

Bordata

per David Fletcher
Pensnett, Staffordshire

La notte in cui gli morì il padre il suo migliore amico lo portò ubriaco fradicio a casa dove in quel momento la moglie gli partoriva il primo figlio maschio. Qualche anno prima loro due (lui e il suo amico) avevano cercato di arruolarsi nella Legione Straniera ma a Dover persero l'orientamento e tornarono delusi. Stanotte ha un fratello minore che esce dopo quattro mesi per *aggressione* cioè per orgoglio da Winston Green e lui - cento chili di peso e uno e novanta d'altezza - con la birra che gli schiuma alla bocca che non si capisce una parola e spacca vetri muri la sua faccia un ragazzo lo fa piangere ma non lo tocca - *scusami*
Tim - potrei colpire te ma non lui - mi vergogno - non l'ho mai toccato - credimi - gli
credo - dice sul serio - e io e suo fratello fresco di galera con cinque sterline prestate nella tasca e un amico sfigurato dalle schegge di vetro lo portiamo fuori che è l'alba che il sidro e le sigarette non le molla per dormirci sopra (se siamo fortunati) nel parco. I suoi figli sono bellissimi dice - e lo sono - sua moglie non lo capisce dice - chissà in che modo - ma quel che vuol dire credo è che tutti i modi con cui hanno provato vanno bene ogni giorno ogni notte lo riducono

a niente (e con lui sua moglie solo che ancora lui non lo capisce) e suo fratello con gli occhi sbarrati è una traccia frenetica di ciò che lui è stato e il padre sprofondato nella bara e lui con tutta la sua rabbia non ha possibilità di scampo. La vita è un vetro e tutto congiura per romperlo. Che Dio ti aiuti David.

Lo spirito del potere, dell'amore e di un animo onesto

per Wayne e Lisa,
Tony Starr
e la signora Thing
Fowey, Cornwall

Lo slavo che sorrideva (un lettone?) sulla scala a pioli contro una casa isolata in un bosco ai margini di Bodmin Moor in Inghilterra, e stava dipingendo di bianco la facciata, con voce rotta dall'eccitazione cominciò a gridare nella sua lingua quando un cucciolo danese di sei m alto quasi un metro che aveva perso il controllo della crescita degli arti, tuffò la zampa sinistra anteriore in un barattolo di bianco lettone, e unendo la sua sorpresa a quella dello slavo - felicità - si mise a ballare in tondo come un matto agitando il barattolo, incastrato sulla zampa, guaiti in sincronia all'abbaiare slavo, a ogni schizzo di un tono più alto - tutt'intorno sul prato, sulla casa, sulla finestra, sopra di sé, la rapida discesa dello slavo, inginocchiato con le mani per terra vicino al cane, a singhiozzare, gli occhi un mulino a vento le braccia al cielo: una totale mutua incredulità: il cane (*sotto voce*)* abbaiò, e gli leccò la faccia

« Lo spirito del potere, dell'amore e di un animo onesto »
dice la lapide in memoria di Thomas Grylls, morto nel 18.

in alto a destra sulla facciata
della chiesa del villaggio - St. Meubred's.

Memorandum: per questa zona le carte geografiche non sono di alcuna utilità. Per es., il foglio numero 186 della carta topografica militare scala 1: 500. Dice che il sentiero esiste e s'inoltra in una landa. I simboli convenzionali (però) sono stampati su un foglio di numero diverso.

WOW !!

* In italiano nel testo.

Traduzione dall'inglese di Giulia Niccolai.

Ben Vautier
Ma honte

J'expose par la présente :

- 1) mon désir d'exposer pour la gloire
- 2) **Ma honte** d'exposer comme tout le monde pour la gloire
- 3) Mon désir qu'on sache que j'ai honte (parce que je crois que cela est nouveau)
- 4) Ma tristesse de savoir que cela est pour la gloire donc sans fin
- 5) Mon désir de changer
- 6) mon impuissance à le faire
- 7) ...
- 8) ...

dans Tam Tam.

Il programma che sta dietro l'impalcatura di *Poesia e non poesia* (*Ulisse*, n. 71, 1972) è di quelli che apparentemente non fanno correre rischi: invece di osare una qualche ipotesi di lavoro, cioè di organizzare il fascicolo intorno ad una idea precisa dell'oggetto in discussione, ci si è semplicemente affidati agli « esperti », trincerandocisi dietro il nome ed il pedigree dei convocati. In giuste dosi è stata messa avanti la componente « accademica » accanto a quella « militante », e senza voler dare l'impressione che l'origine dei vari critici e poeti – ideologica, ambientale, metodologica – avesse ad influenzare troppo il risultato finale. Il titolo poteva magari venire anche in seguito; l'importante era che le assise del parlamentino fossero rappresentate a destra e a sinistra e che alla fine nessuna delle varie tesi contrapposte avesse a prevalere troppo scopertamente sulle altre.

L'exkursus filologico dentro la poesia del secolo è così lasciato alla perizia dei più « anziani », mentre ai « giovani » si chiede doverosamente lo spunto polemico che aggiorni la situazione. Certo, ad invertire i ruoli molto non sarebbe cambiato, anche se, poniamo, Pignotti avesse analizzato i crepuscolari e Spagnoletti la poesia concreta: a tesi ovviamente ribaltate, sarebbe alla fine rimasto solo il discorso di fondo dell'uno e dell'altro. Ma lasciando così le cose nel loro ordine naturale, lo stacco di generazione riesce a positivizzare di volta in volta qualsivoglia operazione, salvo le più ardite, a giustificare grosso modo e in egual misura tutti i movimenti – s'intende con le cautele oggi consentite da strumenti di indagine aperti e raffinati, mai conclusivi ma solo allusivi – almeno fino a quelli più recenti, fino al secondo dopoguerra.

A questo punto il racconto si fa inaspettatamente concitato e anche farraginoso, la separazione degli interventi più netta; in mancanza di una effettiva problematizzazione si arriva a far concludere perentoriamente alcuni secoli di storia letteraria in qualche scarso emblema di poesia comportamentale.

Tutto era cominciato con un brillante intervento di Giorgio Agamben che, alla ricerca delle origini della poesia moderna, si toglie in certo senso d'impaccio – con l'eleganza delle cose dette seriamente – scambiando di ruolo Marx con Baudelaire e Freud con Oscar Wilde. Che poi, a distanza di circa un secolo da quelle « origini », il consumo culturale abbia spesso operato simili contaminazioni, a dispetto proprio delle sistemazioni ufficiali, è segno se non altro di quella libertà di movimento, di uso dei mezzi più eclettici, consentita a chi opera in poesia come a chi opera in qualunque altro settore.

Ma dopo tale promettente ed apertissimo incipit, con una secca fuga dai temi dell'ouverture, la rivista ripiega sui valori sicuri, dei quali si fa garante il tecnicismo e il rigore dell'indagine. Solo qua e là, fra un articolo e l'altro, apparentemente evasivi come una nota d'intrattenimento o la vignetta dopo il rebus complicato, appaiono brevi note lapidarie, citazioni più o meno celebri tratte con cura statistica dai più svariati ripostigli dell'editoria (che poi esista una *esoeditoria* di poeti è informazione da non darsi).

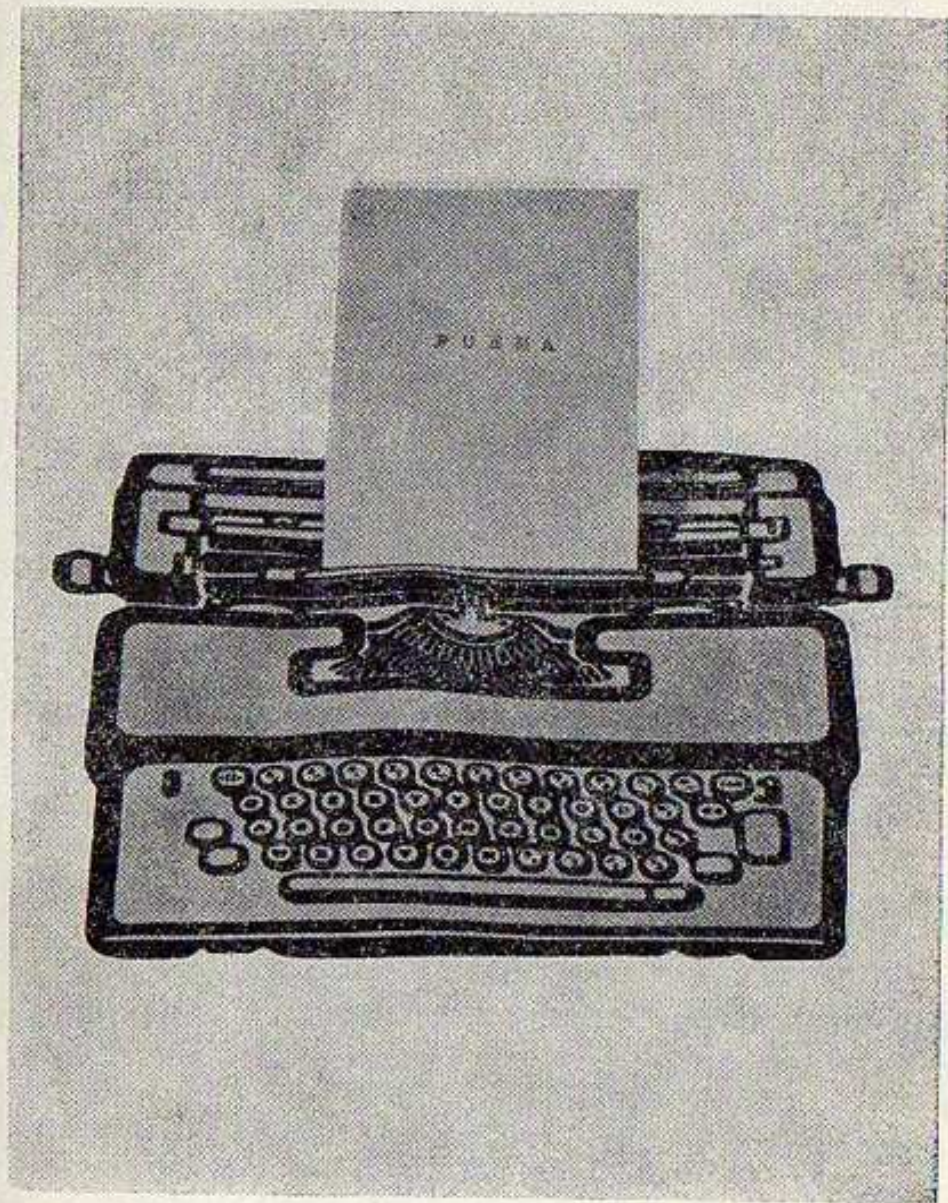
Qui comunque si azzardano tesi più nette e nient'affatto evasive – e il carattere tipografico gioca al risalto – come quando si afferma che Marinetti fu poeta in Francia e fascista in Italia, che « il fallimento marinettiano è un fallimento tipico della nostra natura », che, secondo D'Annunzio, « una rispondenza ideale tra le nostre anime e una qualche cosa terrena... assume quasi una figura di mistero », o che « la letteratura popolare ispirata ai motivi natalizi è ampia, ma piuttosto monotona ». Simili citazioni ed altre meno categoriche ma più precise, sembrano in effetti inserite più come una serie di ri-

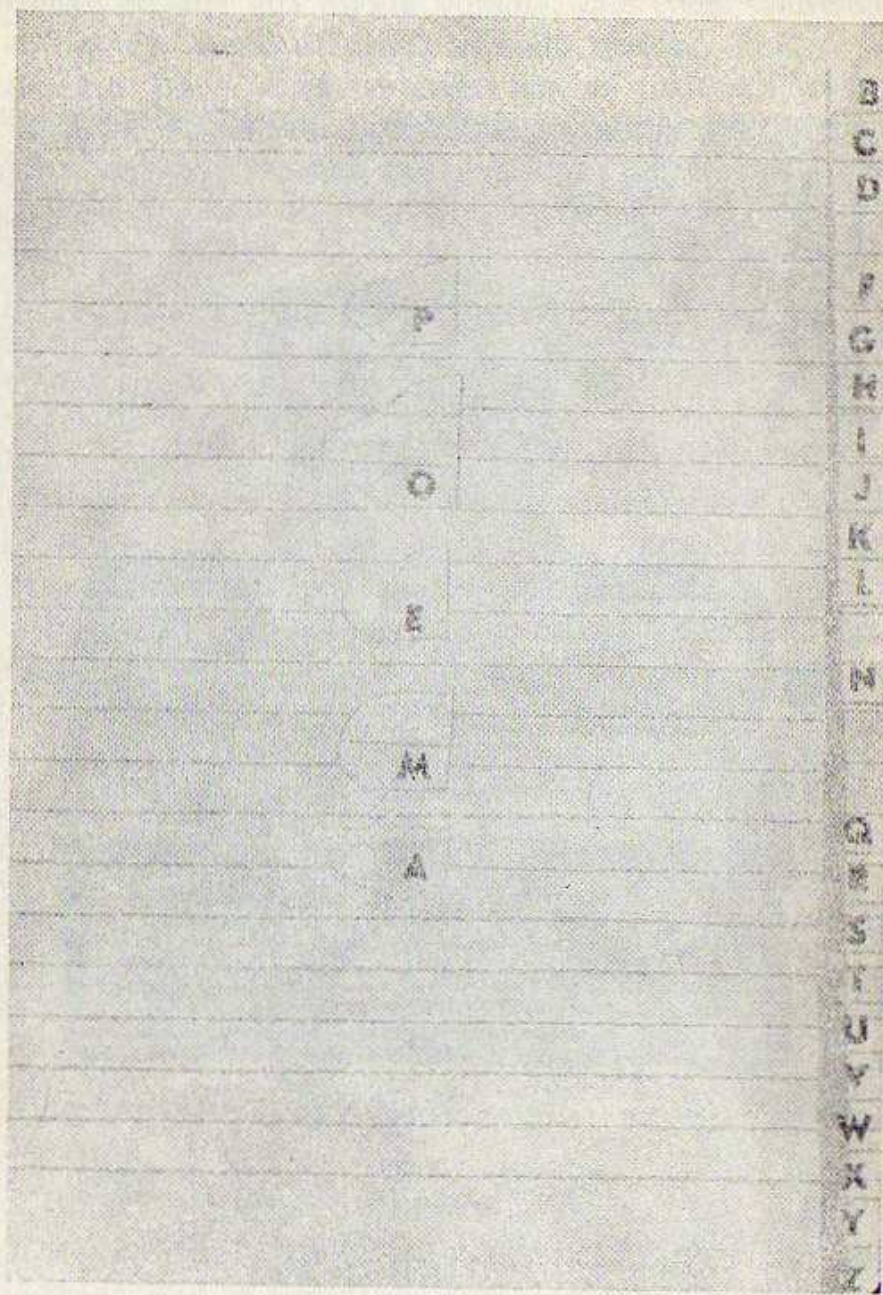
svolti al volume, come commento alla iniziativa editoriale della rivista ed alla sua buona volontà, che come individuazione di un vero nodo di problemi sulla poesia.

Naturalmente fra i tanti abbiamo anche materiali ottimi, cogliamo pure suggestioni stimolanti, riflessioni oggi particolarmente avvertite come non banali. Ma a considerare la composizione del numero nel suo insieme, malgrado certe mascherature, almeno una antipatia risulta scoperta, a proposito della poesia novissima e sperimentale; per la quale e contro la quale può servire sia la apparente inattaccabilità delle massime a piè di pagina, che il saggio di Pedullà, dove si fonda una nuova casistica del peccato letterario a procurare roghi ed autodafé in seno alla nuova avanguardia. Della quale, a non dir altro, sarebbe stato non inutile esaminare il travaglio non come una serie di errori gratuiti, ma come conseguenza della volontà di rinnovamento nel fare poesia.

Sicchè il solo intervento pulito che riguardi le più recenti operazioni è in fondo quello di Pignotti, che notoriamente non muove dagli stessi presupposti dei *Novissimi*, che insomma predica tutt'altro, proseguendo il proprio discorso radicato nello strutturalismo della teoria dell'informazione, della semiologia e delle tecniche di comunicazione. Così purtroppo l'unica alternativa, il solo dilemma possibile che emerge è proprio fra le « risposdenze ideali », le « figure di mistero » di cui parlava D'Annunzio, e lo scientismo di Pignotti, fra lo spirito e la materia, l'arte e la scienza. Allora aveva davvero ragione Croce, poesia e non poesia?

Giulia Niccolai
2 poesie-poema





Milli Graffi
Diario su quattro colonne

Con un titolo impronunciabile: *Foew&ombwhnw*, questo libro di Dick Higgins è un libro degli anni sessanta, e vi appartiene con tanta precisione e consapevolezza da diventare persino « tipico ». La prefazione dell'editore (e cioè Higgins stesso, proprietario della Something Else Press) suggerisce questa lettura di libro conclusivo di un periodo. Ma non è un sommario, né uno zibaldone. E' conclusivo perché porta avanti tutte le considerazioni, le tecniche, le innovazioni, gli entusiasmi e le scoperte di un periodo fino a quel momento critico in cui si vedono le cose in una prospettiva sufficiente a non esserci più completamente dentro senza consapevolezza, ma non ancora sufficientemente fuori da trasformarle in qualcosa di diverso. Così il titolo è ciò che è rimasto dell'originario *Freaked Out Electronic Wizerds & Other Marvelous Bartenders Who Have No Wings*, che l'autore riconosce come *helplessly hippy*, ma al quale è ancora abbastanza legato da tenerlo come guscio esterno, fossile da tramandare al decennio successivo. E tutto questo si concretizza ancora nell'immagine esterna tangibile del libro rilegato in finta pelle nera, con il bordo delle pagine dipinto di rosso e il nastro segnalibro nero, un libro che si presenta come messale o libro di preghiere, cioè ancora una volta involucro e guscio di un contenuto che non convince più. Mentre rimane a convincerti il gioco delle analogie e dei rimandi.

Del resto il gioco dell'analogia è ciò che fa da struttura portante all'intero libro. La lettura simultanea su quattro colonne che il lettore si trova davanti costringe e abitua a un costante esercizio di correlazioni, opposizioni, ammiccamenti, ecc. Essendo ogni colonna indipendente dalle altre, nel senso che un testo vi corre in forma lineare senza sbordare o spostarsi in

un'altra delle tre colonne rimanenti, teoricamente si potrebbe leggere ciascun testo indipendentemente dagli altri, ma la sola presenza visiva di ciò che si percepisce con la coda dell'occhio si impone come ausilio alla lettura, e mai come disturbo. Perché qualsiasi cosa aiuti a combattere la ormai ingombrante e fastidiosissima linearità del testo è un sollievo.

Il libro si presenta come topologia della mente dell'autore. Una mente che costruisce il suo atto creativo su una continua riflessione critica del momento e dei modi che lo interessano. *Intermedia, Games of Art, Against Movements, Intending* sono apparentemente dei saggi di critica, letteraria ed extraletteraria, e non sono solo scritti con l'intenzione del critico che aiutando l'artista a capire vuole collaborare con esso, ma in questo caso particolare, essendo l'artista e il critico una persona sola, abbiamo il caso di un critico che aiuta la parte di se stesso che è artista a capire il proprio atto creativo e che per fare questo vuole prima di tutto capire quello che fanno gli altri. Ci sono così atti e gesti che un critico accorto compirebbe solo con grande cautela e prudenza – gli entusiasmi, le visioni globali e complessive, la fede inflazionistica – ma che per l'artista-critico diventano invece importanti punti di riferimento, indispensabili coordinate della propria grammatica mentale.

Ma attenzione a non confondere questo con la testimonianza, con il documento. Come per Coleridge la *Biographia Literaria* è parte imprescindibile del suo opus creativo, così Higgins inserisce questi saggi, riflessioni critiche, nel suo libro perché l'opera d'arte a cui egli lavora è esattamente il proprio processo mentale.

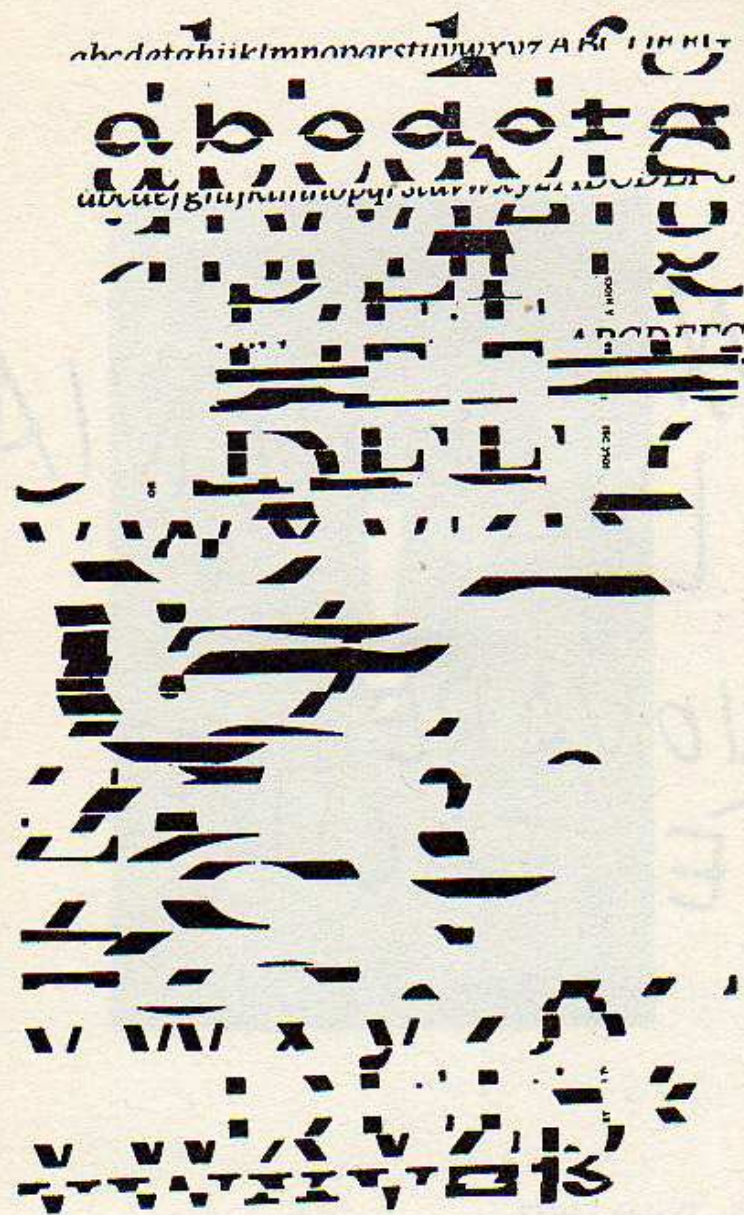
È un libro che va considerato più nel suo insieme, come somma di più parti, che non nelle singole parti, anche se ve ne sono alcune – soprattutto i pezzi teatrali – che eccellono sulle altre. Conta il processo di formazione delle varie tecniche, le scelte fatte a mano a mano, il compiacimento nel soffermarsi

su determinati elementi particolarmente felici. Conta la mano sicura di uno che pur continuando a lavorare nella sfera dello sperimentalismo ha ormai acquisito la sicurezza e la conoscenza di un professionista, e che sa trarre dall'una e dall'altra posizione i massimi vantaggi e contemporaneamente: si concede la possibilità di seguire due o più strade diverse, anche contrastanti tra loro, potrà in qualsiasi momento cercare nuovi sbocchi, non apparterrà mai a un *movement* (come dice in *Against Movements*), cioè riesce a sfuggire a facili etichette, ma riterrà sempre di tutto questo operare una chiara topografia delle direzioni, dei fini, degli orientamenti ecc.

Per fare un esempio: in questa opera si possono trovare almeno due o tre tipi di nonsense e Higgins si serve di ogni tipo con assoluta precisione, per quel tanto che gli serve senza mai lasciarsi prendere la mano, così che alla fine si ha la netta sensazione che egli abbia individuato alcuni strumenti e che ora li tenga in mano in attesa di qualsiasi futura, e forse più completa, utilizzazione. Ci sono poesie nelle quali il nonsense ha la funzione di sotto-trama sottesa al testo e della quale è reperibile solo una minima traccia, mentre il testo si svolge su un piano di immediata comunicatività (la serie degli *stephen*); in altre, nelle poesie combinatoriche, il nonsense ricopre ancora un ruolo strutturale direi quasi fondamentale, ma sembra più un mezzo per ottenere, che non, come nelle altre, il fine della ricerca (come lo è tradizionalmente per Lear e per Lewis Carroll); e infine nei pezzi teatrali (*Saint Joan de Beaurevoir*) c'è il nonsense che articola fonemi interni alla lingua, ma del tutto svincolati da un referente preciso, cioè cosiddetti « suoni puri » che nella pronuncia si caricano di intenzionalità ed esauriscono la funzione drammatica del testo (un'operazione che ha qualche punto di contatto, pur essendo stata usata con dei vettori completamente diversi, con l'ultimo lavoro della nostra Giulia Niccolai, *Greenwich*). Così

pure nei lavori di grafica (*Thunderboby's Book*, esperimento calligrafico) e *Notes on the Graphic Series* (esperimento fatto con la *mimeograph machine*) si possono individuare due momenti ben diversi che l'autore tiene accuratamente ben differenziati. Ma che poi appunto include insieme in questa sua specie di opera omnia di un certo periodo della sua vita. Sembrerebbe che l'isteria degli anni '50 e '60, come egli definisce il periodo, gli sia certo costata l'enorme fatica di procedere per esperimenti, ma che l'abbia fatto approdare a quel momento felice in cui può dire « *now baby I can work* ».

Adriano Spatola
Zeroglifico



M
L'ARMONIA
SUONARE
È FACILE



1.
un mormorio, uno spazio, un luogo, una sequenza,
una costellazione: parole, gesti, memoria
cercando di uscire, una spaltung, la ruvida
compattezza, incrinando, cercando cose, un
racconto

i fantasmi, l'orrido campo, ancora
parlando, costruendo, immaginando, un testo, uno
spazio

allungando la mano, sfiorando le cose, in-
contrando le cose, un volto, le mani, i capelli,
scomponendo, ricomponendo, « ed è ancora il testo
che continua e impone le sue leggi »

ancora cercando
affondando le mani, grigia materia uniforme gesti
parole fantasmi voci rumori, una mappa, una città,
costruendo allora un tracciato, un tragitto, scom-
ponendo, cercando (la storia: dentro questa contrad-
dizione)

costruire un discorso dentro questo discorso
un altro testo / la sua negazione

2.
« la parola piena si definisce, in effetti, attraver-
so la sua identità con ciò di cui essa parla », cioè
del reale « che è là, identico alla sua esistenza, ru-
more in cui si può sentire tutto »
avanzando allora parole, tentando un discorso, propo-
nendo allora uno spazio, individuando nel rumore
voce, gesti, parole

tessendo uno spazio, intreccian-
do parole, intrecciando gesti, segni, cercando que-
sta identità, cercando quindi una direzione,
trovando al fondo divisione, frattura, gesti
e parole divisi, case alberi suoni sogni

una dimensione allora, indirizzando messaggi, veri-
ficando un'impotenza « la divisione nel soggetto è
la divisione che è nello spazio storico politico,
che attraversa il soggetto e che produce il soggetto »
come possiamo parlare, allora, io e te, in questo spa-
zio, ma quale verità e quale senso dare alle nostre
parole
affondando, entrando nella contraddizione, affrontan-
do la negazione reperire il senso di ciò che ci at-
traversa, della tua verità

cercando
i tuoi fantasmi, nel mio corpo
un tracciato
nel tuo corpo la fenditura, entrando,
costruendo, producendo, un senso

3.
« il testo è uno spazio attraversato dalle contraddi-
zioni storico-sociali che lo producono e lo costitui-
scono »
« il testo produce conoscitivamente le contraddizioni:
lo storico, il sociale »
« attraverso le maglie del testo, il reale, la storia »
ma sentendo invece, avvertendo, le maglie del testo,
una città, una metropoli, una prigione, gesti, parole,
fantasmi, lo spazio chiuso, il tragitto, la ricerca,
alberi case, agendo, dentro il discorso, le parole,
rappresentando

« la rappresentazione è sempre una de-
formazione, uno spostamento, un occultamento, un delitto »
indagando, cercando, scoprire le tracce, deformando
il testo, la rappresentazione, spostando lo sposta-
mento, trovare le tracce, scoprire, cercare, agire
uscire dal testo, dal discorso, vagan-
do, girando, metropoli, fantasmi, le orme, le tracce,
il tragitto

la negazione apparente, negando, ancora,
allora

4.
negazione presunta, le tue parole allora, indagando
dentro le tue parole la fenditura, il passaggio
il tuo corpo, penetrando, la città, la metropoli, nello
spazio chiuso, sfiorando, il tuo corpo, dentro
il tuo corpo, le parole, i gesti, i segni, il rumore,
abbassando la testa, camminando

nominare le cose
« non esiste identità tra la parola piena e ciò di cui
essa parla: altrimenti la parola è una cosa, le parole
sono le cose, allora. L'identità allora diviene il do-
minio indiscusso dell'ideologia: allora l'ideologia è
la verità »

rifiutando, rigettando, nominando le cose, e ancora
camminando, sfiorando gli oggetti, alberi, case, ru-
mori, passi, mormorando

attraverso le ombre, cercando
attraverso i fantasmi, le vie, i percorsi possibili
indagando
la fenditura, la lacerazione

insieme

5.
moltiplicando i percorsi (le parole? i gesti?)
(scrivendo?) questo spazio (un elenco? una serie?)
scomponendo, analizzando
un intreccio, un'estensione,
percorrendo, sommando, costruendo

6.
affiorando attraverso le parole un profilo
tra le frasi, i gesti, i suoni, i rumori,
alberi, case, strade, un tragitto, la testa
abbassata, camminando, tra i passi, un profilo,
inseguendo, cercando

7.
in questo luogo allora la contraddizione, in questo
spazio la lacerazione, proiettando allora in
questo spazio, in questa città, in questa via,
queste cose, questi oggetti, enumerando, catalogando
rimuovendo queste cose, indagando, le tracce, guar-
dando allora, vedendo, tra queste cose una via
percorrendo allora, questi muri, queste case,
nominando le cose allora, guardando, cercando,
ancora

(cancellando, sottolineando)
allora

8.
camminando ancora, cercando, « nel gesto, l'andatura,
la posizione, il luogo, la distanza che prende il
corpo in rapporto ad altri corpi », dentro questo
spazio, ancora, enumerando, questi oggetti, case,
alberi, suoni, rumori,

costruendo un'immagine allora
un fantasma, una metropoli
dentro questo spazio la
lotta contraddizione
dentro questo luogo
attraversando
questo spazio,

precisamente
cercando un tragitto, la disseminazione, cercando
un percorso, cercando un senso preciso questo luogo
questo testo questo corpo

l'immagine, il fantasma
« l'immagine del corpo è contrassegnata da lacune,
falle tanto più difficili da circoscrivere in quanto
compromettono ogni organizzazione, ogni perimetro
che le limiti »

percorrendo ancora queste vie allora

9.

una grigia estensione, uniforme, ruvida macchia nera
abbagliante, percorrendo queste vie, un tragitto,
le tracce, case, alberi, passi, suoni, rumori « i tas-
selli conservano una loro realtà distinta, danno l'im-
pressione, l'illusione, di essere più che la somma
delle parti », enumerando allora, catalogando, costruendo,
un corpo, un'immagine, una rappresentazione
in questo spazio, in questo tessuto, nelle maglie del
testo la contraddizione

la voce silenziosa « la coscienza
del corpo si rivela soprattutto nella sua assenza »
all'interno di quest'assenza un senso, cercando

10.

« questa superficie è la proiezione corporea di una
superficie, essa stessa corporea »
questo intreccio, queste falle, queste presenze
« dentro questo spazio la contraddizione storico-so-
ciale che produce questo spazio » nel testo la contrad-
dizione che lo produce, in questi passi, in questi
gesti, in queste voci, in questi rumori
costruendo un tragitto allora, un percorso, una
rappresentazione

« un senso che occulta un altro senso »

una negazione

un delitto

una negazione che sopprime una negazione
tracciando un percorso, misurando un tragitto
in questa prigione, in questo corpo, in questa
città

in questa apparenza abbagliante, in questa
presenza

* La prima parte de *La negazione presunta* è apparsa sul n. 57-58
(1972) di *Nuova Corrente*.

Giulia Niccolai
Vietato strappare manifesti

Questo libro di Klaus Staeck e Ingeborg Karst, *Plakate abreisen verboten!* (Verlag Gerhard Steidl) ha avuto inizialmente la funzione di catalogo per una mostra che si è tenuta alla Kunsthalle di Düsseldorf nell'aprile del '73 e che è poi stata portata a Göttingen, a Ludwigshafen e in altre città della Repubblica Federale Tedesca.

Si tratta dell'analisi della propaganda per il voto nelle elezioni politiche della Germania Occidentale nel '72, incentrata sulla funzione sociale degli strumenti visuali (soprattutto i manifesti stradali) e sul problema delle comunicazioni di massa. I testi (non firmati individualmente) che analizzano questi aspetti della campagna elettorale dei vari partiti politici sono stati redatti, come avverte l'introduzione, da un'équipe formata, oltre che da Staeck e dalla Karst, da Johannes Eucker, Helga Kämpf-Jansen e Günter Kämpf. *Nessuno di loro, per il lavoro eseguito, ha percepito un compenso.*

Conoscendo Klaus Staeck come pittore politicamente impegnato che ha « militato » negli anni sessanta nelle diverse manifestazioni di quel fenomeno para-artistico che va sotto il nome di *intermedia*, non possiamo non supporre che per realizzare questo suo progetto estremamente complesso egli abbia avuto quali compagni di lavoro degli specialisti della ricerca sulla pubblicità. Come dire *art directors, marketing managers, copywriters* ecc. alla rovescia. Da un punto di vista, se vogliamo così, professionistico, il libro infatti nella sua documentazione non si presenta diversamente da come potrebbe essere presentato un progetto per una campagna elettorale al funzionario di partito addetto al *sales appeal* del candidato, da parte del direttore dell'agenzia pubblicitaria incaricata.

Il libro contiene: un esame della situazione politica, dunque

NICOLA
PANICCIA
OGGETTO
LINGUISTICO

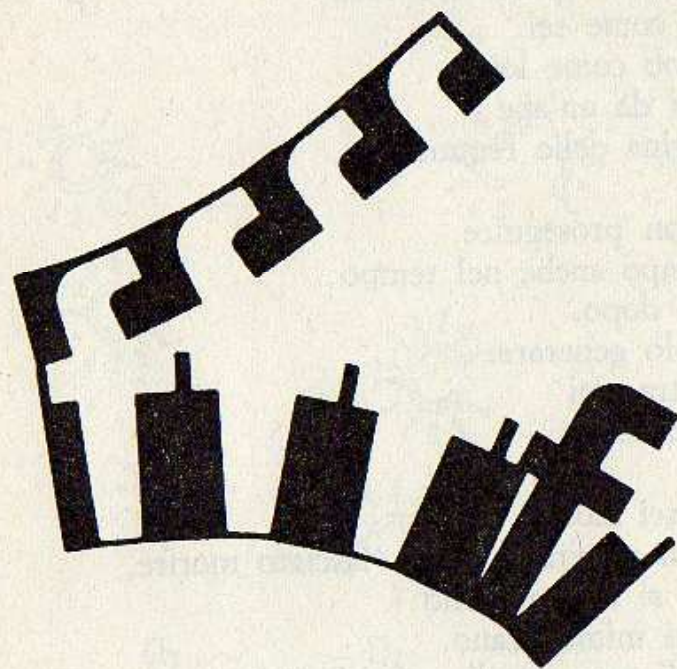
GEIGER

del momento nel quale si stanno svolgendo le elezioni; la constatazione successiva che il gruppo sociale particolarmente interessato è quello borghese; l'identificazione dei partiti politici in lizza con prodotti standard di mercato, accertando demoscopicamente che nella mentalità del cittadino medio questi stessi partiti politici non sono considerati beni di consumo di prima necessità, bensì bisogni indotti (è naturale che l'atto di voto venga paragonato all'atto d'acquisto); l'analisi dei manifesti stradali secondo la loro efficacia di comunicazione, il messaggio-massaggio, la convenzionalità o meno del *layout*, i modelli a cui si ispirano, i bersagli ideologici, ecc.

Ma *Plakate abreissen verboten!* offre anche un altro motivo di interesse, in quanto contiene una documentazione fotografica delle varie « profanazioni » subite dalle immagini dei candidati incollati *oversized* sui muri (strappi, scritte, deturpazioni di ogni genere). Vorremmo anzi aggiungere che una maggiore quantità di questo materiale veramente « popolare » (sia pure per negazione) avrebbe portato fino in fondo le intenzioni del libro: del resto, a parte il titolo, già di per sé evidente, gli autori e l'editore per la copertina hanno scelto un manifesto strappato.

Ora, come abbiamo già detto, i dati contenuti in questo libro potrebbero costituire il programma di base di qualsiasi operazione promozionale, divenendo in quanto tali il capitale sociale di una agenzia di pubblicità. Ma quel che conta è che sono *top secret* perchè svelano i retroscena dei meccanismi con cui si ottiene il risultato desiderato, contro quell'assoluta verità delle nostre relazioni sociali che è la « non credibilità ». L'operazione di *Plakate abreissen verboten!* non ha evidentemente niente a che fare con la partecipazione strumentale & strumentalizzata di Günter Grass alla campagna di Brandt, nonostante le buone ragioni « civili » del caso. Quello che ci interessa nella ricerca di questa équipe è la non-adesione alla mitologia della verità politica.

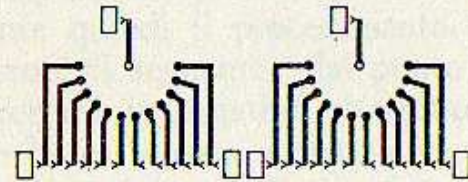
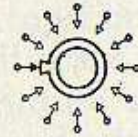
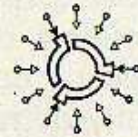
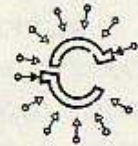
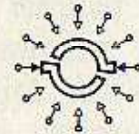
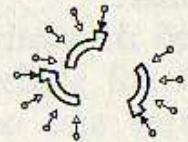
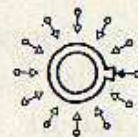
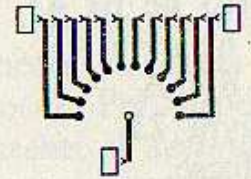
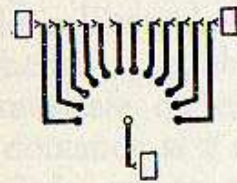
Fritz Lichtenauer
Poema



Spazio
di te di me non generati
nascere offende i non nati.
Volo senza stacchi nelle fessure
le piccole fenditure
iniziano le distruzioni.
La tua vanità svanisce con loro
ti vedono come sei
snob e snob come loro.
Succhiarmi da un'ape
perché regina delle femmine.

Peccato non proseguire.
C'è un tempo anche nel tempo
del giorno dopo.
Dopo è solo generare.
Né legge tra noi
né nove mesi.

Visto che sei morto
ucciso fatto morire e ucciso lasciato morire.
Le invidie si assomigliano
e gli odi si mimetizzano.
Chi parla di te come di un visionario
è un visionario e si sbaglia.
Dico per la tua fine.
Puoi vedere con i tuoi occhi
che le rivoluzioni si fanno da sole.



Quando sono nato
lui aveva vent'anni,
così adesso ne ha 43.
Quando ne avrò 43
ne avrò 63. A
53, ne avrò 73
o sarà, forse,
morto. Ancora abbastanza
giovane per amare,
quando ne avrò 33
ne avrò 53.
Il conto
torna.

Da *Three Years' Rings*, Elizabeth Press, 1972.
Traduzione di Franco Beltrametti.

La domanda è la seguente: cosa rende oggi possibile l'operazione poetica al di fuori della pratica riflessivo-sublimatoria che la poesia è andata sempre più consolidando? Ovvero: è possibile nell'attuale condizione storica una poesia « parlata » direttamente al pubblico, o meglio ancora elaborata in partitura musicale da eseguirsi con la voce? Per rispondere a questa domanda si è svolto a Como, durante il *Settimo autunno musicale*, un esperimento condotto per mezzo di testi registrati, *Musica della poesia*.

Elio Pagliarani con *Trittico e antitrittico di Nandi* svolge il suo discorso sulla base di alcune cellule fonetiche che, sviluppandosi in un fraseggio, formano una sorta di blues il cui sostrato ritmico è ripetuto costantemente in diverse accezioni semantiche, in modo da evidenziare la caratteristica di simultaneità dell'emozione poetica.

« Si tratta di variazioni sul tema – precisa Pagliarani – dove il tema è astratto, essenzialmente musicale, e le variazioni sono concrete o meglio tendono a riempire il testo di concretezza. Vi sono anche preoccupazioni di simultaneità, tanto che le varie parti costituenti il brano possono essere lette sia in struttura lineare sia in strutture alternate, ottenendo così nuove e molteplici smagliature di ritmo ».

Sostanzialmente quindi il procedimento con cui il *Trittico* è stato composto è il seguente: dal punto di vista compositivo esiste una prosodia in negativo altamente astratta che ricorda il farsi di un blues, questa struttura viene continuamente variata da alcune contingenze di significato che si oppongono al tessuto rigorosamente formale del poema e che si immanentizzano con rotture e discrepanze ritmiche. Questo modo di

procedere può anche essere verificato per mezzo della « musicalità », vi sono infatti dei frammenti sonori che nel corso dei versi mutano di sonorità, divengono *altro* soprattutto in concomitanza con le variazioni semantiche del testo. Vi sono inoltre parole-chiave per la lettura: parole come « rosso », « corpo », « lingua », « scienza », che non solo costituiscono la base dell'intreccio ritmico ma anche quella della problematica espressiva, sono di volta in volta riproposte in diverse accezioni musicali: ora in « appoggiatura » ora in « ritardo », così da riscoprirsi sempre come novità.

Diverso è l'intendimento di Adriano Spatola, il quale con *Passacaglia per Giulia* affronta l'ossessività dei rapporti umani. Il testo appare appunto strutturato come una passacaglia: un basso ostinato a cui si sovrappone una seconda voce con il compito dell'enunciazione tematica. La prima voce, quella di basso ostinato, dà, diremo così, « l'atmosfera ». A volte questa voce sembra farsi gesto, anzi opposizione ai gesti compiuti dalla seconda voce, la quale tenta così una dialettica ritmica con la prima.

Bene si addice questa struttura al contenuto, che per sua natura abbisogna di un ritmo generale molto lento continuamente stravolto all'interno del verso; l'argomento, dicevamo, è onirico-ossessivo, quasi teatrale, e la sua ambientazione viene proposta col suono degli oggetti, dei gesti, dei rapporti intersoggettivi, che insieme giungono a formare un dialogo frammentario. Il tempo come lo spazio appare dilatato, e se per Pagliarani si parlava di simultaneità, qui conviene appunto nominare la dilatazione, che da ritmica diviene semantica: lo scopo del testo è quello della reiterazione di una contestualità a priori dove la nozione di tempo è continuamente provocata con l'intento di volerle togliere il suo potere sul reale. Tutto ciò appartiene al testo, che mostra, attraverso la manipolazione dei versi, ogni sfumatura di ciò che accade: per

esempio lo stesso verso può essere ripetuto in un contesto diverso, cambiando così di tono e di timbro; il risultato mira ad una misurazione per eccesso dell'habitat mentale, tendente a trasformare il quieto mondo casalingo in un tribunale psichiatrico dove il tempo si espande unico giudice.

Con i suoi *Esercizi* Michelangelo Coviello tenta un discorso « scientifico ». Sono infatti esercizi di metrica e di ritmica, dove l'ispirazione è dettata da alcuni procedimenti matematici tratti dallo studio della metrica poetica e musicale. Dal punto di vista tecnico, lo sforzo del poeta è orientato verso una duplice direzione: la prima, quella melodica o del verso, è suggerita dal gioco dissonante sia dei significati sia della loro veste sonora; la seconda, anch'essa matematica, si volge alla creazione di modelli formali partendo dalla frammentaria struttura del singolo verso per poi svilupparla seguendo il corso semantico.

Latente proponimento è quello di arrivare all'unità di ritmo e di senso: come nella metrica classica e in quella medievale il ritmo costituiva la base semantica della poesia, così Coviello vuole proporre lo studio preliminare di una nuova metrica, singolare quanto soggettiva, dove il cadere di una unità ritmica segnala già al lettore il tipo di emozione che si vuole comunicare, e sulla cui base il gioco dissociativo o meglio contraddittorio delle parole tenta di assumere e suggerire nuove e molteplici espressioni poetiche.

Prologo alla descrizione di un oggetto silenzioso di Angelo Lumelli costituisce un poemetto il cui ritmo è dettato dal ritmo della respirazione. Un « parlare » fitto ed alternato che attraverso una struttura monodica propone un prologo alla descrizione di ciò che accade: al racconto.

Il brano si presenta in forma di recitativo, dove il ritmo sottolinea la assillante verifica di « ciò che potrebbe essere e non appare » o meglio di ciò che è sottratto. Si scopre, verso

la metà del poemetto, un ritmo rimbalzante da versetto bibico che serve a dare inizio a una serie di ipotesi immaginative sulla vita di quell'« oggetto silenzioso » che è l'autore, e sulla sua singolare vicenda, anzi non-vicenda. Il poema si conclude con la certezza di un fatto che, sebbene insignificante, viene caricato di speranza e verità, poiché è l'unico certo e già avvenuto. Ma siamo al prologo e nulla può accadere, e infatti il testo si regge ritmicamente e semanticamente sulla mancanza di avvenimenti (quindi di ritmi fissi) in cui ridimensionare la realtà. Tutto questo permette il farsi del poema come ricerca ritmica, anzi di una regola ritmica, che è anche esistenziale, e che appare solo alla fine distruggendo il poema. Solo di fronte all'evento cessa l'immaginazione.

Rimario di Antonio Porta rappresenta forse la condizione minima e necessaria affinché un testo possa considerarsi musicale. Il testo, come il titolo propone, richiama a sé tutto un gioco di rime e di pause che, intrecciandosi e scomponendosi, danno origine ad una fitta rete di sensazioni puramente musicali, dove la parola così elaborata perde inesorabilmente di senso per acquistare suono, ritmo. Le rime sono disposte in modo da apparire sempre impreviste, e le due voci maschili sottolineano questo gioco di improvvisazione musicale dove ritmi, pause e rime concorrono in un unico effetto di concretezza acustica. Inoltre il proponimento metrico dell'autore si adatta perfettamente alla scelta semantica delle parole: il risultato ironizzante è così raggiunto da due componenti, l'una puramente ritmica e l'altra semanticamente dissociativa. La struttura del testo è quindi di natura informale, sebbene appaiano a volte brevi schemi ritmici ripetuti o progressioni aritmetiche nella scelta dell'intreccio di rime e di pause; queste ultime costituiscono il sostrato ritmico che viene modulato attraverso un sapiente uso dei silenzi, i quali giocano

un ruolo decisivo per l'effetto di improvvisazione ritmica e semantica del testo.

La duplice condizione di poeta e musicista di Carlo Ferrario sembra suggerire all'autore un discorso che partendo dalla poesia « parlata » arriva alla musica. Lungo l'arco dei quattro componimenti proposti dall'autore si coglie il divenire musicale della parola, del verso, e infine della struttura stessa. Il primo lavoro è un recitativo a due voci con lettura multipla, il testo è infatti diviso in due colonne dove la lettura da lineare diventa alternata modificando così i rapporti semantici tra verso e verso. Il secondo lavoro consta di due operazioni sovrapposte e distinte; la prima, tipicamente musicale, costituisce il basso ostinato: sono infatti le sei rime che vengono ripetute periodicamente con l'ausilio di un « tabla » indiano; su questo primo strato musicale si sovrappone quello più esattamente poetico, che tuttavia ubbidisce, nella scelta delle rime, all'enunciazione del basso ostinato. Il terzo lavoro segue la progressione musicale, ed infatti è un canone che, partendo da dodici parole, si sviluppa in modo da travolgere continuamente la disposizione delle parole stesse. Il punto culminante è quello in cui le tre voci del canone si intrecciano dando così spunti ad incontri di significato e di ritmo affatto nuovi. L'ultimo lavoro di Ferrario prosegue oltre nella musicalizzazione: si tratta di una sorta di poesia fonetica dove tre voci si sovrappongono, vengono distorte, assumono forme melodiche impreviste, fino all'incomprensione totale del testo, che riappare a intermittenza con precise cariche semantiche. L'esperimento *Musica della poesia* ha così proposto queste soluzioni come risposta a una domanda nata dalla suggestione di una frase di Valery: « La poesia ha per limiti da una parte la musica e dall'altra la matematica ».

Intervento, su alcune difficoltà della letteratura

Solmi: Il gorgo centrale. *La Saison en enfer* di Arthur

Rimbaud

Lotman: Funzione modellizzante dei concetti di "fine" e di "inizio"

Anceschi: Modelli di metodo per una storiografia estetica

Gentili e Cerri: Strutture comunicative del discorso storico nel pensiero storiografico dei greci

Giuliani: Nuove poesie

Accame: Della ricerca poetica e del libro come luogo di ricerca

Barilli: Due mostre sulla "nuova oggettività" tedesca

Giuliani: Un'astuta parodia dell'impossibile

Hersant: L'economia del piacere

La Polla: America come trota

il verri

giugno 1973

rivista di letteratura
diretta
da Luciano Anceschi

edizioni del verri

Edoardo Sanguineti

Wirrwarr

Feltrinelli

Dal Testo di Appercezione Tematica al *Reisebilder*, dal protocollo al test psicotecnico, al capriccio — caos o finanche zibaldone — dell'insieme: *Wirrwarr*, ossia capriccio come dispersione, magma disciolto, nevrosi convalescente; ma anche intreccio di vicende ormai smagate, esplorazione dell'io polveroso in regioni senza più sorprese, ma solo banalmente illimitate di dati marcati dall'inautentico; e scrittura come *gestalt* provvisoria dove l'insieme è qualcosa di meno della somma delle singole parti.

La dilatazione analitica, inversa rispetto agli effetti di condensazione linguistica dell'antico *Laborintus*, non trova qui — ora — alcun punto fermo per un qualche sia pure impoetico « ubi consistam ». La negazione non ha finalmente più nulla su cui mordere, nemmeno se stessa; l'avanguardia che ipotizza il Museo nel quale essere sistemata preliminarmente e non con l'a-posteriori neutralizzante del recupero borghese, ha presunto forse troppo o troppo poco di se stessa. Ha magari spezzato sul nascere un rapporto normale con la storia, la struttura che sta dietro la costante possibilità del Museo stesso, ha affrettato la propria epifania o non ha saputo premunirsi in

tempo per scongelare gli schemi operativi dalle stagnazioni teoriche. La carica di vitalità espressa dalla prima operazione dei Novissimi nasceva anche dalla qualità del rifiuto, dalle ipoteche radicali o dalla mancanza di troppe alternative per la poesia: o quella rabbia, quello stravolgimento, o il silenzio. Ed era proprio quella rabbia ad avere senso, a costituirsi in paradigma operativo. Ma la malattia, che fornisce comunque un rapporto concreto con la realtà, sia pure sul versante negativo, se si trasforma in convalescenza, lungi dal positizzarsi, funziona come estraneazione lenitiva, come legame a modi rigidi — presunti autentici — di scrittura. Anche i gruppi, per Sanguineti unici autori di storia, rischiano di essere considerati in un congelamento monadico che rende di fatto impossibile un nuovo gesto di rottura, con la rinuncia al momento decisivo del salto di qualità e lo scivolamento della letteratura nel pratico-inerte. Non basta sottolineare, magari ancora a livello di deformazione psicotica, la precarietà della cultura borghese, prolungandone la lettura, istituzionalizzando il viaggio al suo interno come dilazione nella preistoria che grava su tutti. La letteratura rivisitata non manca mai, in Sanguineti, di offrire una strumentazione acutissima, di marcare la polivalenza del testo, di suggerire recuperi ed altri stravolgimenti, in condizioni praticamente di

illimitatezza; ma in *Wirrwarr* non si vede quali strumenti siano ancora in grado di essere operativi, non si sa bene a cosa siano finalizzati.

Il libro perlustra di fatto l'inesistenza di quella geografia letteraria europea che pure funziona, nominalisticamente, come la sola interlocutrice del poeta. Oltre il terreno delle avanguardie del Novecento, sul quale Sanguineti non ha mai amato indugiare, ritroviamo ancora il tenace legame col filtro crepuscolare, ripercorso « a rebours » ad infastidire un altro mito attivo tra la fine e l'inizio del secolo: oltre il Soffici di *Arcobaleno*, fino al Rimbaud di *Mauvais sang*, il viaggio « per tutta l'Europa » si è spogliato delle caratteristiche traumatiche, non stimola più fiammeggianti visitazioni. L'ipotetica crepuscolare riporta in clinica il poeta visionario, lo riduce all'albero genealogico dei suoi sintomi (« un fragile erotomane platonico, inibito pornografo: un poeta »). Il test si trasforma in documento, in pratica archiviata con tutti i dati a posto: sono dati e nomi talvolta da gigantografia pop, non da scrittura informale più o meno disincantata. Una sottile vena « comportamentistica » che attraversa il libro avrebbe potuto conoscere sviluppi più rigorosi, riallacciarsi appunto alla crisi, o alla revisione, dei modelli ultimi della poesia gestuale. Ma la crisi vera è di slancio vitale, o di utopia. [C.A. Sitta]

Franco Beltrametti
Un altro terremoto
Geiger

Che cosa diventa la poesia quando viene frantumata e sconvolta dai fatti della realtà quotidiana? Si salva dalla quotidianità o annega nel gioco di una aneddotica fine a se stessa? E c'è un'altra possibilità positiva e assoluta al di là di questo vuoto? È su queste domande che è costruita la poesia di Beltrametti, sospesa e isolata in un esercizio di decifrazione e di sfoltimento in direzione di un nucleo compatto che resista alla dispersione e all'usura. Da ciò, come ho già scritto sul n. 1 di *Tam Tam* a proposito della sua precedente raccolta di versi *Uno di quella gente condor*, l'adozione di un linguaggio « telegrammatico » usato come filtro ragionato per sensazioni e impressioni. Del resto questo termine è dell'autore stesso, in una dichiarazione di poetica in cui egli afferma, con il tono secco di chi non vuol essere infastidito da domande forse ovvie: « la poesia / (visto che me l'hai chiesto) / è una specie / di filosofia d'azione / cioè / telegrammatica ». Il testo-telegramma è o vuol essere un radar per « cose di grande astrazione » in un mondo vissuto *on the road*. Dove conta senza dubbio la tradizione underground americana con i suoi più recenti sviluppi: i « trucchi » di una missione didattica molto espli-

cita (verso gli altri) e di un esercizio spirituale molto implicito (verso se stessi). Ho usato la parola « trucchi » per indicare una precisa volontà di mestiere che si ramifica in innumerevoli esempi di abilità tecnica, simili agli effetti che si ottengono con la macchina da presa o modificando i fotogrammi. Beltrametti ha la convinzione che una « buona poesia » possa servire da antidoto all'aggressiva ingiustizia del mondo e che il messaggio si realizzi pienamente soltanto quando riesca ad arginare lo strapotere del linguaggio degli apparati burocratici e politici. Ne deriva una presa di posizione che è simbolicamente individualistica, tenuta a livello di diario personale, con precisi riferimenti a luoghi momenti cose che sintetizzano l'ideologia dell'autore e i suoi fortissimi *likes & dislikes*. Il lettore ha l'impressione che ogni testo-telegramma sia rivolto o « spedito » a un interlocutore scelto con cura, una sensazione che non è data soltanto dal fatto che molte poesie sono effettivamente dedicate ad personam ma che nasce anche dalla natura dei termini in cui viene trasmessa una verità che è il tono stesso del linguaggio parlato da conversazione in atto a rendere plausibile. È qui che il materiale della quotidianità viene trattato per immagini rapide e illuminanti che sostituiscono i concetti e la loro elaborazione in discorso logico. Siamo di fronte a

una serie di parabole concentrate che rivendicano l'autonomia del discorso poetico e la sua carica di indignazione civile. Le numerose citazioni di autori contemporanei e no legati all'itinerario culturale di Beltrametti servono a ottenere con il massimo della precisione la fissazione di un istante che è voler riproporre la voce ascoltata o la parola letta, senza però diventare mai evocazione puramente letteraria, *madeleine*. Le poesie di Beltrametti sono « voci » esatte di un personale dizionario, che non possono essere spiegate soltanto dall'esterno, come tappe appunto dell'itinerario culturale, ma che vanno interpretate come incroci di contrastanti percorsi di pensieri e di associazioni mentali. Sono la trascrizione di riferimenti privilegiati di cui ci vengono dati i termini come si possono dare i termini per la soluzione di un problema. Beltrametti pretende dal lettore lo svolgimento e il completamento emotivo del testo, dell'epifania testuale, la cui sintetica drammaticità è proiettata in parole-chiave che ripetute in vari contesti finiscono col costituire un codice di uso immediato per tradurre appunto la poesia frantumata e sconvolta dai fatti della realtà quotidiana in visione duratura e valida di per sé. [G. Niccolai]

Il tema dell'*Intervento* di Luciano Anceschi nel secondo numero del *Verri* è quello delle « difficoltà della letteratura » e di come essa si trovi a poter agire o a dover subire passivamente nell'attuale situazione. Questa situazione è difficile riassumerla in poche righe, andrebbero presi in considerazione troppi elementi ambigui e discordanti. D'altronde sono proprio l'ambiguità e la discordanza a costituire il bersaglio di Anceschi, che qui riprende e sviluppa anche gli argomenti dell'*Intervento* del primo numero, che verteva soprattutto sugli aspetti della *poetical scene*. È un complesso di condizioni che ha portato alla fondazione della quinta serie del *Verri* all'insegna di nuove angolazioni e nuovi rapporti e di « alcuni cambiamenti anche esterni »: *Il Verri* esce infatti ora per la prima volta in edizione propria, gestita autonomamente. Questi « cambiamenti anche esterni », ma naturalmente non solo « esterni », rientrano nella logica della difesa di alcuni valori non facilmente commerciabili in un ambiente sempre più *sales minded*, valori come *research for research's sake* e come libertà di immaginazione. Penso che per *Il Verri* questo sia la continuazione, forse più esplicita date le circostanze,

di una tesi perseguita sin dall'inizio. Alcune considerazioni di Michele Rak sui metodi di elaborazione del messaggio alternativo nelle società industriali, relative a *Tam Tam* e a altre riviste « sotterranee », possono adattarsi, con le dovute correzioni, anche al *Verri* (Michele Rak, « La fatica della parola: i circuiti alternativi all'informazione di massa », *Futuribili*, agosto-settembre 1972). È la difficoltà della creazione di un linguaggio in conflitto ormai aperto con il linguaggio dei mass media. E del resto il conflitto non resta circoscritto all'ambito della diffusione del messaggio ma investe il messaggio stesso, modificandone la natura. Il « nuovo » *Verri* affronta questo problema come problema fondamentale: « In un momento di incertezza e di attesa quale è, sembra, quello in cui viviamo è cosa facilissima, comoda, e in ogni modo agevolata contrabbandare anche nella cultura surrogati », avverte Anceschi. Così nel n. 1 le *Note di diario* di Elias Canetti diventano emblematiche non solo per un rifiuto del potere, come scrive Lea Ritter Santini, ma anche per una visione più generale incentrata sulla costante misurazione del peso specifico della parola (e del suo potersi anche svuotare di ogni significato di verità). Ma il *leit-motif* del primo numero sembra essere l'interesse per la scrittura *nonsensical*, con il saggio di Milli Graffi che non è solo una precisa analisi

del meccanismo impiegato da Lear ma anche inedito e eccitante nel parallelo tra il nonsense e l'opera di Magritte, e con *Il racconto di superficie* di Gianni Celati che insiste sulla differenza tra il nonsense come letteratura-gioco e la letteratura-letteratura, proponendo così un esame a chiave di certi « romanzi » contemporanei. Di questo secondo numero segnaliamo come emergenti il Rimbaud smitizzato di Sergio Solmi, i contributi a un dibattito sul fare storiografia dello stesso Anceschi e di Gentili e Cerri, e *Funzione modellizzante dei concetti di « fine » e « inizio »* di Jurij M. Lotman. Inoltre, un breve discorso sulla poesia post-novissima, con argomentazioni *one-track minded* di Alfredo Giuliani. [G. Niccolai]

C.A. Sitta
In/finito
Geiger

Il libro (è giusto chiamarlo così?) non va « letto » subito, impone prima di tutto di essere guardato. In un secondo momento si può passare alla decodificazione del testo. La prima cosa che colpisce è la scomposizione del verso e della parola in una nuova scansione. Il tutto è disposto e sentito come « pochi brividi di concreto » nel « néant-time che si dissolve », per raccontare i « padiglioni d'oro del

la tua fame »: ma va oltre il semplice capriccio formale. Il senso dell'in/finito si coglie nella particolare disposizione della scrittura, che sfrutta lo spazio senza limitazione. Noia, disperazione, nausea, si fondono plasticamente in una sorta di « continuum » — non privo di ironia — della parola scomposta e, insieme, nei cinque modelli « scalari » di Nannucci, inseriti ad intervalli. Abbiamo qui due tipi fondamentali di composizione, ripetuti due volte ciascuno in diverse formulazioni; grazie ad una particolare morbidezza di linee ed alla angolazione astratta del disegno, i cinque modelli scalari interagiscono all'interno della *opœt*ualità del libro e compongono il quadro percettivo entro cui si situa la lettura del testo. Ci si può naturalmente chiedere se questi disegni siano bianco su nero o viceversa, se il libro stesso sia disacrazione della parola e del verso o una sua formulazione in valori nuovi, per quel particolare isolamento e significato, particellare, dato da Sitta ad ogni parola. Ma in fondo non ha senso voler restituire un significato definitivo ad *In/finito*: esso fa parte dell'incompreso, o del comprensibile al limite della parola. Non è poesia concreta, né un discorso continuo, che avrebbe annoiato all'interno di un tessuto lessicale abnorme; siamo piuttosto sul piano di una fluidità della scrittura di tipo figurativo, da pagina a pagina. C'è so-

prattutto la sorpresa di una parola, se si vuole nuova, costruita come una variabile programmata, come una modulazione di nuove unità di ispirazione, verso uno stesso fine: il « risveglio » della poesia al gesto. [A. Morselli]

Ferdinando Albertazzi
Il mondo è insufficiente
Longo

Epico, enfatico, favolistico, oratorio, o sincopato come la radiocronaca di una partita di calcio, a seconda del tono dei racconti, che sono però come i capitoli di una unica storia trasmessa dagli ufo, il linguaggio di Albertazzi, più che mimare o parodiare ritmo e stile di questi generi letterari o d'eloquio, ne fa un calco parascientifico tecnicamente perfetto e aderente al modello ma nel contempo sottilmente diverso e autonomo. Il trucco consapevole con cui è ottenuto questo abbastanza inatteso risultato è stabilito *altrove* (per citare la parola-chiave, protagonista smascherata del libro) e *altrove* è qui, ora, lo spazio mentale verso il quale il lettore viene costantemente sospinto, anche se subito, già dalle prime righe, constata di esserci, di riconoscersi, e di trovarsi a suo agio, perché il libro non è certo — non è nemmeno — una personale esercitazione di funambolismo linguistico, un pezzo

di bravura insensato, è piuttosto una guida pratica all'*altrove*, fidata e prodiga di consigli come una aggiornata *Michelin*, un po' pedante, un po' svagata, e anche, a modo suo, materna: « il trucco è nelle vostre mani: scacciate i viceprofeti col tacco della festa... ». Non soltanto libere associazioni verbali o scanzonata scrittura automatica, il trucco parasurreale sta piuttosto nell'applicazione di una regola fissa: lavorando su una fitta trama di frasi fatte, di modi di dire, di modelli illustri (perfino la Costituzione italiana) e di altri stereotipi, ottenere per sfasamento l'*altrove*, un mondo sufficiente non più sussidiario del nostro insufficiente aristotelico mondo quotidiano. Il fascino principale di questa violazione di correlazione tra il sistema del mondo e il sistema della lingua sta nel fatto che il secondo si carica di maggiore veridicità del primo, è più convincente, meno ignoto e astruso, e soprattutto scorre « a getto libero » e « a ruota continua » immune dalla presenza ingombrante della realtà. [G. Niccolai]

Antonino Russo
Comunicazione
Geiger

Adoperando la dimensione inevitabilmente idiota dei mass media e insistendo in maniera particolare

sulle tecniche pubblicitarie, Russo ha voluto portare il linguaggio stereotipato dello slogan, ovviamente attraverso la « comunicazione », ad essere interpretabile come nucleo negativo. Perciò ogni poesia di *Comunicazione* assomiglia soltanto a se stessa, in quanto tutte utilizzano lo stesso meccanismo di autocreazione e autodistruzione, e se vogliamo qui c'è un enorme spreco di energie linguistiche. Ora, queste energie linguistiche in poesia vengono indirizzate a lettori specializzati che riescano a distinguere fra due realtà immediate proiettategli contro, pur consapevoli della diretta interdipendenza o « comunicazione » fra di esse. Sta naturalmente al lettore voler o meno decidere sul tipo di utilizzazione del testo che gli viene offerto (la passività totale è compresa nelle alternative) ma Russo tende ad evidenziare uno di questi aspetti, il più macroscopico, « da oggi in formato più grande », « usatelo al mattino e alla sera », « tutto ha sapore di genuinità », attento ad equilibrare, attraverso citazioni continue dell'una e dell'altra dimensione, una lettura piena di ostacoli superabili. Usando questo tipo di ginnastica lessicale è facile infatti ottenere dei risultati che non siano semplicemente quelli dell'ironia, del resto ormai automatica in queste occasioni (ma ben più difficile in contesti in cui la volgarità non sia così smaccata). Ed è anche facile rendersi

conto di una situazione di lavaggio del cervello: uscire da questa condizione è saper sfruttare gli elementi intercambiabili? Direi che la soluzione deve essere ancora inventata, poiché i dati da cui nasce la poesia del Russo sono continuamente rinnovabili, in quanto il materiale da cui attinge è inesauribile. La scelta è unica, o meglio non esiste, una delle due parti è indistruttibile, continua a porre alternative, mai soluzioni. [F. Tiziano]

Franco Ruffini
Analisi armoniche
Einaudi

La prima sostanziale e forse unica maniera di accostarsi a questo libro consiste nel sezionarlo secondo l'ideale linea tratteggiata proposta dall'autore stesso nell'indice. Si tratta di tre livelli divisi a loro volta in tre parti che s'immaginano equivalenti, anche se non si può fare a meno di pensare subito al processo triadico hegeliano, e dunque a quel ritmo dialettico nel quale la inevitabile superiorità della sintesi sulla tesi e l'antitesi è assicurata dalla logica stessa dei significati. D'altra parte anche la *Commedia* si svolge su tre livelli, e potremmo continuare all'infinito fino a discutere le implicazioni magiche ed esoteriche del numero 3. Ci basta invece suggerire al let-

tore, questa volta avvertito in anticipo delle possibili ambiguità, una chiave di lettura che potrebbe portarlo lontano (e molto lontano) senza forse aiutarlo a capire *Analisi armoniche*. Che vuol essere un condensatissimo manuale relativo alla parola — i tre livelli sono « Formazione di parole », « Narrazione per parole » e « Analisi su parole » — senza peraltro rinunciare alle suggestioni della *narratio*. E ciò naturalmente costringe Ruffini ad avvicinare all'occhio la filigrana della scrittura, con effetti di deformazione e degenerazione delle immagini, spostate dall'ambiente usuale verso la violenza di una macrofotografia. Questa visione quasi molecolare del corpo e dei gesti non è soltanto, come scrive acutamente Gian Carlo Roscioni nella nota editoriale, « un'elegante esercitazione di un ideale seminario di composizione letteraria », ma anche l'exasperazione di un modello illustre quale *l'école du regard* in direzione di una sua cosmica elefantiasi, un viaggio senza ritorno nel vuoto dell'iterazione descrittiva. Dunque la ipotesi di una triade dialettica va abbandonata in quanto il tessuto di queste *Analisi armoniche* è estendibile all'infinito senza smagliature. La « elegante esercitazione » si trasforma in una manovra militare sul linguaggio, e il lettore reagisce con sospetto, come deve essere. [A. Spatola]

William Xerra
All'altra estremità del campo
Geiger

Già dal titolo questo libro-oggetto ci propone e ci impone una « lettura » mediata (assolutamente non immediata). Cosa c'è, cosa si vede da qui, dal punto di partenza stabilito dall'autore all'altra estremità di tutto ciò che il libro è pronto a suggerire? Le pagine sono bianche, neutre, terra di nessuno. Il lettore può scegliere il suo punto di vista. Le pagine sono fustellate (su uno, due o tre lati) come solitamente sono fustellati i pezzi indecifrabili di un puzzle, e ai pezzi indecifrabili di un puzzle sono simili anche per la rigidità patinata del cartoncino usato. Smembrando e ricomponendo il libro si otterrebbero allora una serie di incastri perfetti di tutte le pagine? Risponderei di no, e soprattutto questa operazione non porterebbe alla comparsa di alcuna figura (visibile o invisibile). Il libro è soprattutto linea, tracciato che con le variazioni della fustellatura tiene conto di ipotetici ostacoli o *termini*. Il libro diventa il confine tra sé e un altro campo, o tra sé e un altro libro che non è « questo » e non è « qui », ma è l'immagine speculare del « questo » e del « qui ». Dunque l'autore non vuole che la sua operazione si completi e si racchiuda in se stessa, ma vuole che coincida con le im-

magini astratte o meglio i vuoti concetti che la nostra mente riesce a elaborare. Allora vediamo che le pagine possono essere luce o profili leggermente incisi che nascono dalla luce, netti e stagliati nelle loro volute tondeggianti e ironicamente barocche. Le pagine hanno un peso reale che le fa muovere lentamente: da verticali tornano orizzontali con il ritmo che hanno le pale di un mulino. Anche il peso è ironicamente barocco e costituisce il cinquanta per cento del messaggio, la prova della sua esistenza nello spazio racchiuso dai *termini*. [G. Niccolai]

Sebastiano Vassalli
Il millennio che muore
Einaudi

Questo libro che « comincia con due pagine bianche » perché « tutti i libri cominciano con due pagine bianche » postula nel lettore distratto una conoscenza pressoché sterminata (e tuttavia appena sufficiente) delle ricerche dei risultati e perfino degli umori non tanto dell'autore quanto dell'ambiente culturale nel quale l'autore si è formato, e dal quale ha tratto, magari per contrasto, certi veleni. L'ambiente può essere genericamente identificato con il *Gruppo 63* e con l'area di schematizzazioni che l'ha preceduto accompagnato e seguito fino a quella che si po-

trebbe definire la sua « diaspora », alla quale appunto Vassalli appartiene. Una Biblioteca di Babele in formato ridotto, un cumulo di ipotesi ancora da verificare, o almeno un vasto materiale linguistico sul quale esercitarsi senza mai venimento al postulato che la letteratura è la letteratura. Ma *Il millennio che muore* è davvero questo semplice esercizio o non ne vuol essere piuttosto la feroce parodia? Che la letteratura sia la letteratura, e il mondo il mondo, non è come a prima vista potrebbe sembrare la logica anzi tautologica conseguenza di un disimpegno totale, di una scepsti rigorosamente applicata ai cinque sensi, o di un gioco fine a se stesso sfuggito alle sue stesse regole. Vassalli ci ripete con ossessionante monotonia che « intorno al libro c'è il nulla » e che il *suo* libro è solo (può essere solo) un discorso sul libro, e dunque un logico anzi tautologico invito alla scrittura come iperscrittura. Così la « diaspora » del *Gruppo 63* ne altera irreversibilmente la fisionomia, eliminandone *post mortem* ogni residuo polemico sull'*engagement*, fino al Balestrini di *Vogliamo tutto* da una parte, e al Manganelli di *Agli dei ulteriori* dall'altra. La piccola Biblioteca di Babele rivela la sua natura profonda di cancro in espansione, corrodendo la struttura del corpo linguistico che la nutre e giustifica. Vassalli ammette che « l'esistenza

del libro è vita geologica», e in questa ammissione o resa davanti a una dimensione temporale opposta a quella umana noi possiamo ritrovare il nucleo del suo catastrofico omaggio a questa specie di divinità immortale. E in effetti «dal di dentro» *Il millennio che muore* può essere letto anche come raccolta di formule liturgiche in cui al linguaggio viene negata la possibilità di trasformarsi in metalinguaggio per non correre il rischio di perdere ogni efficacia. Tuttavia l'ombra dell'operazione metalinguistica viene allontanata solo per dare spazio verso la fine del libro (benché la soluzione sia prevedibile fin dal titolo di sapore «millenaristico») a una serie di profezie. Il rovesciamento delle intenzioni se non stilistiche certo ideologiche è evidente; «perché il libro cominci veramente a morire» è per Vassalli non la conclusione di una dichiarazione di poetica ma lo scioglimento di un *plot* in cui il personaggio principale — il libro, appunto — soffoca e annulla il libro come oggetto-veicolo di comunicazione, il libro che «comincia con due pagine bianche» perché «tutti i libri cominciano con due pagine bianche». Del resto Vassalli sembra cosciente di questo pericolo quando scrive: «nulla mi importa sapere di una parola chiamata il paladino orlando che rompe un'altra parola chiamata olifante sulla testa di una terza parola detta "un saraceno"»

oppure che dopo infinita sequenza di parole accessorie e complementari la parola renzo si sia unita in matrimonio legittimo con la parola lucia». Eppure la forza del LIBRO è tale che quello che nella nota editoriale Guido Davico Bonino definisce «pessimismo ilare e atroce (...) condensato in una gnome ancora più scettica» basta appena a salvare Vassalli dalle sue innumerevoli trappole.

[A. Spatola]

Lino Matti
U-Boot
Geiger

La poesia sperimentale ha assunto nel corso degli anni sessanta varie posizioni, autodistruggendosi o ristrutturandosi nello svolgersi di più situazioni. In *U-Boot* questo fenomeno di moltiplicazione viene reso esplicito in direzione dell'uso contemporaneo di parola ed immagine, in senso strumentale. Infatti Lino Matti ha partecipato al «laboratorio» di *Tool*, una rivista che «poneva l'accento sulla necessità di una ricerca di base per creare un nuovo strumentario a disposizione del poeta» (Ugo Carrega, «Cronistoria della poesia grafica in Italia», *Il Bimestre*, 18/19). In *U-Boot* la pagina funge da contenitore, temporaneo o sigillato, di una simbolizzazione frenata dall'evidenza inequivoco-

cabile del carattere tipografico; ed è attraverso questo contrappunto visivo («e leggere delicatamente il foglio in», pag. 21) che si apre uno sbocco per la reinvenzione controllata del linguaggio. Lino Matti ha usato quest'apertura come canale, e come base, di un discorso più ampio («ossia un interlinguaggio al quale partecipano con reciproca azione segni di diversi linguaggi», come dice Carrega) che comincia a muoversi soltanto al di là del libro stampato, pur dovendone conservare i modi di esecuzione: ciò che fa nascere due o più dimensioni (ecc.) è appunto il controllo e la continua modificazione dei tempi di questa esecuzione, secondo rapporti «simbiotici» in fase di distacco completo dagli schemi della pagina chiusa. La strada di *Tool* e della sua équipe (Matti, Carrega, Vitone, Accame, Mignani e Landi) ha comportato molta attenzione verso quelli che possono essere i rimbalzi e i tentativi di rientro tipici di ogni simbolizzazione, seppure giocata come cartastrumento. Del resto Carrega, nella «Cronistoria» già citata, sottolinea il fatto che ogni numero di *Tool* «aveva un testo programmatico» e che «il materiale veniva organizzato ad esemplificare quel tipo di ricerca». Ma l'uso continuo del segno prefabbricato colma solo in parte il distacco che si può verificare tra l'intenzione e la comunicazione. È un collega-

mento elastico fra i diversi modi di essere di questa poesia, fluttuante sulla propria realtà «visuale» ma sempre atteggiata «strumentalmente» verso un senso rotatorio, e quindi infinito, del meccanismo; come in *U-Boot*, nuove forme di intendere e vedere.

[F. Tiziano]

Opus demercificandi
a cura di Vincenzo Accame
Centro Tool
Milano, dicembre 1972

Questa esposizione applica con un rigore assoluto l'idea di sostituire al valore commerciale di un'opera d'arte un valore d'affezione in scandaloso contrasto con qualsiasi prezzo d'affezione immaginabile. Tutte le opere esposte infatti vengono regalate al pubblico, cui spetta soltanto l'onere della scelta. A prima vista, almeno, perché poi nella scheda di non-acquisto viene aggiunto il problema del «perché», un trauma forse evitabile. Del resto si nota nella maggioranza delle motivazioni richieste (e la motivazione si rivela «il prezzo convenuto») un certo malessere. Si parla di chiaroscuro di realtà di bellezza per opere facilmente interpretabili con il metro della poesia visuale del comportamento o della non-arte. Ma lasciamo a chi insegna storia dell'arte questi problemi. Chiedia-

moci invece quali sono dal nostro punto di vista gli aspetti positivi di *Opus demercificandi*. Non si tratta naturalmente del crollo di un mercato, quanto piuttosto del crollo (momentaneo e imprevedibile) di una mitologia bancaria. Nessuno di questi non-acquirenti racchiuderà il suo quadro troppo facilmente ottenuto in cassaforte. La motivazione della scelta — « il prezzo convenuto » — è risolta sbrigativamente, non lascia tracce. L'oggetto viene « asportato » o meglio « rubato » dalla galleria (« Se dovessi acquistarlo non avrei soldi », dice Carlo Invernizzi di Pavia) e così finisce nel limbo delle collezioni irrealizzabili, abortite, frustranti, l'album filatelico « completo » se non fosse per quei due o tre pezzi che non si possono « scambiare », che bisogna comprare ai prezzi voluti e imposti dal mercato. È qui che comincia il disprezzo: « Era l'ultimo rimasto grande », « Per una pirlata in meno », « Tra le poche rimanenti mi è sembrata la più simpatica ». Eppure, per quanto riguarda una interpretazione globale dell'esperienza, non si può non essere d'accordo con Accame su una sua sostanziale validità. Si tratta di una dimostrazione per assurdo, ma sembra convincente.

[A. Spatola]

Luciano Nanni
Canzone a quadro
Bologna

Nanni cerca in *Canzone a quadro* il confronto tra la nostra realtà e un passato lontano di « poesia », mediato a livello di una sorta di ragione istintiva. Se il terreno del confronto è questo passato mitico della parola, la ragione o la irragione del presente dovrà essere verificata attraverso l'esplorazione verbale di una sapienza, di sapore biblico, contaminata con le intrusioni caotiche del linguaggio orizzontale dell'oggi. Nella sua peregrinazione Nanni porta con sé i ferri del mestiere, pubblicizzando il frammento nascosto, il neologismo, la citazione erudita e riconducendo l'inserito in lingua straniera alla koiné della comunicazione interlinguistica. Se la « tentazione della memoria » punta a soffocare le parvenze del reale in cui il poeta è calato, spaesandolo in una calcolata « antistrofe epica », la successiva e definitiva « sistemazione della ragione », pur non abbandonando il terreno del mito, affronta di scorcio i temi caldi — scottanti talvolta — della esperienza quotidiana (politica). È in tale confronto tra memoria e ragione la causa — o il pretesto — delle migliori situazioni poetiche del libro. Anche se al termine del viaggio non può mancare il rischio del fallimento o del naufragio del-

la ragione stessa; né è forse sufficiente a redimerla la « disperazione » dell'intelletto, anche se questa disperazione « è troppo forte per non sperare ». In questo senso i residui dello sperimentalismo più noto vanno qui ricondotti alla funzione predicativa, sapienziale, interrotta e frenata continuamente sul terreno di una speranza che non nasconde la propria matrice nel misticismo tradizionale. Non sarà tanto allora l'adeguazione del mezzo espressivo al fine della connotazione di un qualche significato di rottura, quanto lo stesso significato, assunto come pre-testo, a mettere in crisi il valore e le possibili giustificazioni dello sperimentalismo stesso.

[Enrico Marchetti]

Claudio Parmiggiani
43
Geiger

Se il numero di scarpa che l'autore porta è il 43, allora tutto corrisponde. È già un'affermazione, una considerazione che funziona, che serve ad interpretare il libro, se usiamo uno schema fisso di lettura: 43 è il titolo del libro e deve anche essere il numero di scarpa dell'autore, inevitabilmente. Quando Agnetti nell'introduzione scrive che queste orme sono uguali, pensa probabilmente a un mondo in cui tutti i piedi siano

uguali (ma le orme sono anonime, solo Parmiggiani sa a chi appartengono). La banalità del prodotto, che giustamente secondo Agnetti è la riconferma dell'uniformità del tutto in una cosmologia poverissima ovvia e volgare, è determinata dall'impronta stessa, dal calco, che definisce esattamente ma con ripetibilità infinita la possibilità di deformazione che un'operazione di questo genere dà. È una contraddizione apparente in quanto voluta mediante il movimento grafico che è semplicemente un autoritratto da casellario, una scheda personale continuamente controllabile nel libro e nel suo decorso. Tuttavia ogni impronta mentre agisce nel libro lascia tracce simili e dissimili di quell'azione automatica che è il camminare. Infatti Agnetti cita Manzoni Segal o Warhol: nomi che fanno pensare immediatamente a una trasposizione statica del gesto. Non segno ma gesto le orme di Parmiggiani sono norme di lettura stampate su una superficie bianca asettica, un terreno nuovo da calpestare. Parmiggiani si ritaglia il suo rettangolo di spazio privilegiato e lo rende sacro isolandolo da qualsiasi contaminazione esterna al processo di creazione. Si ottiene un « lucido » che è decifrabile solo ricostruendo il mosaico nella direzione dettata dalla sequenza delle pagine fino a evadere oggettivamente dal libro. Parmiggiani non ci comunica sol-

tanto le sue tracce esplicite ma anche un codice implicito da analizzare come modello di comportamento. Qualsiasi boy-scout o detective saprebbe ricavarne molte informazioni, diamo quindi per scontato che 43 funziona anche verso l'autore, che come ogni autore si nasconde dietro il suo prodotto scaricando su di esso ogni responsabilità. [F. Tiziano]

Alberto Cappi
Alfabeto
Laboratorio delle Arti

La dispersione o disperazione sintattica è, anche esplicitamente a una prima lettura della pagina, il meccanismo di costruzione di questa poesia gridata. Alberto Cappi sembra deciso a fare entrare nel suo lavoro gli elementi più vistosi di quella lunga tradizione che la poesia d'avanguardia brucia periodicamente in uno sforzo di rinnovamento, elementi tenuti in uno stato di sospensione, e alludo qui a quella particolare condizione chimica in cui si viene a trovare un corpo che diviso in minutissime parti si mescola a una massa fluida senza dissolversi in essa. E il primo di questi appariscenti motivi conduttori è, appunto, il grido, con i suoi corollari inevitabili, dalla bestemmia alla maledizione, e con le altrettanto inevitabili cadute provocate dall'ec-

cessivo consumo di energia. E in effetti il libro di Cappi è cosparso di vuoti d'aria che rendono la lettura non soltanto frammentaria (effetto voluto e ricercato con cura) ma anche disordinata e slegata (effetti che si sommano in una involontaria abbondanza di metafore parasurrealiste). Direi quindi che *Alfabeto* va interpretato a due livelli fra loro abbastanza contrastanti, come se i punti di riferimento culturali che l'autore si è proposto a un certo momento si sovrapponessero confondendosi. Da un lato un tono « rabbioso » di derivazione underground, dall'altro le solide suggestioni dell'avanguardia storica europea. Naturalmente un'analisi del lessico conferma, si può dire a ogni verso, questa ipotesi. Alla quale mi sembra che alluda Gilberto Finzi quando nell'Introduzione afferma che « se la battaglia vera che il poeta conduce è una lunga rabbia esistenziale e sociopolitica, il vero tema della poesia è il linguaggio ». Il nodo della contraddizione va sciolto secondo modelli di maggiore tensione linguistica e non lasciato esistere nel suo inestricabile esserci quotidiano.

[A. Spatola]

STAR SCREWER

BP 2
84290 Montignac
Francia

Lia Drei
Iperipotenusa
Geiger

Se « letto » in spaccato questo libro si presenta con un quadrato rosso alla prima pagina e un cerchio rosso all'ultima. Ecco gli estremi del contenuto, o meglio della trama, di questo racconto visivo da sfogliare come serie di immagini elementari a prima vista autosufficienti ma il cui vero significato nasce dalla relazione. *Iperipotenusa* è un libro-oggetto o meglio un oggetto fruibile come libro, un oggetto colorato (le pagine sono bianche, blu e gialle; rosse la prima e l'ultima) e fustellato ritmicamente in una variazione tematica di rapporti. Il cerchio più piccolo aperto nella penultima pagina sull'ultima rossa fa da baricentro al vuoto dei quadrati e dei triangoli aperti a diverse altezze nelle pagine precedenti. Si tratta di una operazione rigorosa di condensazione ottica che porta queste figure emblematiche della geometria piana a produrre una terza dimensione estraendola da se stesse. Avendo sempre come punto fisso di riferimento il cerchio rosso finale, ogni pagina dunque si apre su uno spessore movimentato di colori e incastri che non sono più ripetibili. Siamo di fronte a un *work in progress* solidificato in uno schema obbligato di tensioni misura-

bili e prevedibili-imprevedibili come in un gioco di scatole cinesi. L'effetto che si percepisce è simile a quello ottenuto dal codice di comunicazione che usano tra loro le navi con le bandierine di segnalazione. Nel nostro caso con questo codice il libro trasmette soltanto se stesso, è una tavola di valori assoluti che non hanno alcun riferimento con un messaggio. È l'assenza stessa del messaggio a essere percepita come messaggio. Il contenuto, la trama del racconto visivo è la topologia stessa del meccanismo astratto della comunicazione. Ma anche, grazie appunto ai rapporti di vuoto e di pieno, l'occhio si addentra in un percorso organizzato, come un'automobile si addentra in un paesaggio urbano. Le pagine assumono la solidità che la mente attribuisce alle facciate delle case colte in velocità con la coda dell'occhio. Un'altra ipotesi di lettura, quindi: percorrere questo oggetto a forte velocità. L'occhio trasformato in macchina da presa attraversa il libro-tunnel in tutta la sua lunghezza. Il percorso organizzato coincide con una direzione privilegiata di lettura che però non annulla tutte le altre possibili o impossibili. [G. Niccolai]

Mirella Bentivoglio
and
Edizioni Galleria Schwarz

Il titolo è anche il testo della plaquette che va sfogliata velocemente per coglierne il movimento grafico-visuale. Scritta nella prima pagina in basso a sinistra, nelle seguenti la parola *and* va gradualmente alzandosi e spostandosi fino a trovarsi in alto sulla destra. All'ultima pagina, in basso a destra, l'unica e definitiva variazione: *end*. La Bentivoglio ottiene così un diagramma simbolico composto da due linee delle quali la prima indica ascesa, e la seconda caduta. Sotto questo aspetto il libro è dunque la rappresentazione grafica del corso di un meccanismo elementare che si risolve in due sole battute: portare il lettore « in alto » al solo scopo, diremmo, *of letting him down*. Linguisticamente, invece, il bisticcio *and/end* si presta ad una ulteriore parodia della struttura classica della scrittura lineare, perciò colui che legge non potrà non avere l'impressione di ritrovarsi per le mani una specie di riassunto liofilizzato di quella scrittura-a-braccio costituita quasi esclusivamente di fatti privi di interesse (accese una sigaretta, aprì la porta, cominciò a piovere ecc.). Qui viene smascherata la falsa suspense della trama, la sua ipnoticità: l'*end* finale è il colpo di grazia per l'apatito lettore. [G. Niccolai]

Fazit Rom
Das literarische Profil von Rom
Literarisches Colloquium

Fazit Rom (a cura di Gerald Bisinger & Walter Höllerer) è un *Profilo letterario di Roma*, un volume di documentazione pubblicato dal Literarisches Colloquium di Berlino Ovest. Gerald Bisinger, scrittore austriaco che vive a Berlino, ha trascorso parecchi mesi in Italia per raccogliere materiale per questo libro, il primo che informa direttamente il lettore di lingua tedesca sulla letteratura italiana attuale. Bisinger ha intervistato gli autori contemporanei — certo non tutti — per presentarli alla televisione tedesca nella serie *Profili letterari di città europee*, e a queste interviste ha poi aggiunto sue traduzioni di poesie e testi indicativi. Il libro ha dunque il pregio di non essere una mera critica o presentazione sommaria della letteratura italiana del dopoguerra, ma di far conoscere al pubblico tedesco gli autori italiani attraverso le loro parole. È evidente, nell'esposizione delle riflessioni critiche, o autocritiche, di questi scrittori, la capacità di comprensione dei curatori, intenzionati a spiegare ai loro lettori, tradizionalmente poco informati sulla cultura italiana di oggi, i problemi più scottanti che in essa si riflettono. Tuttavia il libro non mira tanto a trattare in maniera generica i problemi, quan-

to a tradurre gli atteggiamenti individuali degli autori: atteggiamenti che certo è necessario inquadrare con le brevi introduzioni che Bisinger e Höllerer hanno premesso a ognuno dei ritratti. Commentando le interviste a Alfredo Giuliani e Alberto Arbasino, i curatori ci dicono che questi due autori sono, in modo esemplare per il loro gruppo, in buoni rapporti con la generazione dei « nonni », ma non con quella dei « padri »: cioè che apprezzano i « grandi vecchi » (Gadda, Palazzeschi, Ungaretti) ma stimano poco gli scrittori neorealistici. Ma i « padri » poi sono rappresentati da Ignazio Silone che difende il neorealismo come uno dei pochissimi movimenti della letteratura italiana che si sia occupato delle angosce e delle esigenze degli uomini « normali » (anche Silone però osserva che il neorealismo è finito decadendo in manierismo). D'altra parte i « figli » soffrono di una crisi che si può considerare quasi una conseguenza del neorealismo: sono ormai divisi in difensori dell'estetica pura e in difensori dell'impegno politico. A causa di questa scissione, la rivista che ha dato origine al Gruppo 63, *Il Verri*, ha perso il suo significato originario, ed è scomparso *Quindici*, dopo un periodo di rivalità fra i due gruppi. Per il « gruppo » politico parla Nanni Balestrini, che annuncia un nuovo discorso, strumento della rivolu-

zione, dopo *Quindici*. La *raison d'être* più valida della sinistra è invece, secondo Pasolini, il problema del Terzo Mondo. Questo discorso, che riprende gli argomenti più nobili dei « padri », si riallaccia con l'intervista a Adriano Spatola, che vede la possibilità di trasformare la società con una poesia totalmente rinnovata in opposizione alla cultura borghese. Parla poi il grande modello di tanti esperimenti modernissimi, Aldo Palazzeschi. E Luigi Malerba ci offre l'esempio estremamente individualizzato di una tensione analizzata già da Manganelli, da Perilli e da altri nella rivista *Grammatica*: scrivere nel linguaggio di ogni giorno — compito « già » di Gadda. E così via. Dunque Bisinger e Höllerer mettono l'accento sui problemi che sono di interesse europeo e mondiale, e che danno alla letteratura italiana, anche se poco conosciuta, un posto di grande rilievo. [Tilman Tumlér]

LIBRI RICEVUTI

Lamberto Pignotti
Nuovi segni
Marsilio

Clemente Padin
Esquema: grado 13
Ediciones Ovum

Giannino di Lieto
Punto di inquieto arancione
Vallecchi

Haroldo Gonzales
Dibujo en 5 lecciones
Montevideo

Giuseppe Addamo
Ossimori & tautologie
Modena

Zvane Crnja
Soto el lodogno
Traduzione di Giacomo Scotti
Dometi

Paolo Badini
Calcestruzzo preconfezionato
Bologna

Saverio Vollero
La mummia sbagliata
I quaderni del « Caffé »

New Directions 25
An International Anthology
of Prose & Poetry
Edited by J. Laughlin
New York

Guido Gallori
Lavori in corso
Todariana editrice

Mladen Machiedo
Orientamenti ideologico-estetici
nella poesia italiana del
dopoguerra
Filozofski Fakultet
Zagreb

Geiger 5

A cura di A. e M. Spatola. Copertina di O. Cobb. 500 esemplari numerati (25 copie per l'archivio, 200 copie per gli autori, 275 copie per il pubblico), cm. 21,5 x 29,5, pp. 122. L. 7.000.

M. Knizak, G. Barucchello, Cristo, Gruppo Mev, D. Albrecht M. Ceroli, M. Broodthaers, W. Vostell, H. Distel, T. Ulrichs, K. Avril (pagina-oggetto firmata), G. Fioroni, A. R. Casamada, U. Eberle (serigrafia numerata e firmata), W. Xerra, C. F. Reutersward, I. H. Finlay, U. Locatelli, F. Kriwet, B. Radin, G. Chiari, Poly-Positionen, F. Beltrametti, M. Bentivoglio (pagina firmata), S. Trevale, G. Niccolai, G. d'Agostino (pagina-oggetto), M. Abramovic, V. Stojiljkovic, D. Higgins, A. Esposito, K. Staeck, L. O'Gallagher, J. Urban, J. Nadasdy, W. L. Sorensen, J. Kozlowski, G. Della Casa, P. Masi, C. Parmiggiani, L. Ori, A. Alloatti, F. Schwegler, L. Ferro, F. Tiziano (collage), A. Dainos, M. Osti, J. Gerz, G. J. De Rook, Ben Vautier, F. Guerzoni, M. Gastini (pagina-oggetto), B. Poznanovic, M. Spatola, D. M. Rosso, E. Andersen, E. Gut (pagina firmata), A. Spatola (pagina-oggetto), G. Bisinger, D. Cobb (pagina-oggetto), K. Groh.

EDIZIONI GEIGER

NUOVA CORRENTE 60/1973

Saggi

Alessandro Casiccia, *Psicanalisi e antropologia. La mediazione dell'inconscio.*

Fernando Trebbi, *Sotto il segno dello scorpione: le jeu du je.*

Note e discussioni

Giuseppe Conte, *A proposito del « Codice di Babele ».*

Schede

Giuseppe Sertoli: *István Mészáros, Lukàcs, Concept of Dialectic.*

Giorgio Terrone: *Emilio Garroni, Progetto di semiotica.*

Giorgio Terrone: *Giuseppe Conte, La metafora barocca.*

TUATARA 10

Summer 1973

Ronald Johnson
Franco Beltrametti
Adriano Spatola
Giulia Niccolai
Corrado Costa
Sante Notarnicola
Umberto Saba
Jean Mambrino
James Liddy
Kennetch Cox
Yves Bonnefoy
Robert Desnos
Rene Char
Cassiano Nunes
Robert Fox
Enrique Lihn
Friedrich Holderlin
John Riley
Tim Longville
Manuel Duran
David Swanson
D. S. Long

Editor: Mike Doyle
759 Helvetia Crescent
Victoria, B.C.
Canada



Galleria d'arte di Porta Ticinese

20123 Milano

Corso di Porta Ticinese 87

Telefono 83 94 374

campese

corrado costa

della casa

d'agostino

guerzoni

elio mariani

manigrasso

mariotti

miroglia

niccolai

rubino

xerra

geiger

novità autunno 73

- Guido Davico Bonino, *Prima cronaca generale*, poesie, 68 pagine, lire 1.800.
- Carlo Villa, *Gorba*, poesie, 70 pagine, lire 2.000.
- Giulia Niccolai, *Annulli 1 e 2*, serigrafie, cm 48 x 34, 80 copie numerate e firmate, lire 5.000 cadauna.
- Giuliano Della Casa, *Alfabeto*, disegni, 2 colori, lire 2.200.
- Leonardo Mancino, *Per struttura s'intende*, poesie, 32 pagine, lire 700.
- Nicola Paniccia, *Oggetto linguistico*, poesie, 64 pagine, lire 1.000.
- Adriano Spatola, *Zeroglifico n. 2*, serigrafia, cm 60 x 40, 108 copie numerate e firmate, lire 10.000.
- Mirella Bentivoglio, *Punto ambiguo*, libro-oggetto, cm 18 x 18, lire 1.000.
- William Xerra, *Oltre l'immagine riflettente*, con un oggetto speculare, cm 20 x 27, 42 pagine, 300 copie numerate, lire 3.000.
- Adriano Spatola, *Algoritmo*, poesie concrete, 64 pagine, lire 1.000.
- Franco Guerzoni, *Affreschi*, interventi su fotografie, cm 17 x 24, 36 pagine, 300 copie numerate, lire 4.000.

EDIZIONI GEIGER, VIA LUISA DEL CARRETTO 44, 10131 TORINO

ESPRESSO BAR
LE
TAM TAM

