

Il numero 3/4 di "Tam Tam" (1973)

Con un editoriale di Franco Beltrametti e una lettera di Antonio Porta

La sospirata riproduzione integrale di questo numero della prima serie di "Tam Tam" (penultimo di quelli con copertina nera e logo parzialmente a colori) è stata resa possibile dalla cortesia di un amico genovese, il poeta e scrittore Elio Grasso, che me ne ha inviato la scansione completa dopo aver letto le mie reiterate spiegazioni sui motivi che mi impedivano di farlo personalmente, pena la distruzione dell'unica copia in mio possesso di questo fascicolo. A lui vanno dunque i miei ringraziamenti. Nel fare questo lavoro per me, Elio è stato stimolato a rileggere le pagine di quel lontano numero di "Tam Tam", traendone ispirazione per un bell'intervento rievocativo di quell'atmosfera di ricerca letteraria innovativa, *Cronache di un passato futuro* (riprodotto in coda al documento), recentemente pubblicato sul numero 48 di "Steve", la rivista modenese diretta da oltre trentacinque anni da Carlo Alberto Sitta, poeta e scrittore a sua volta, che dal 1972 al 1979 fu, guarda caso, tra i redattori di "Tam Tam": *tout se tient*, insomma.

Non mi meraviglia che Elio Grasso abbia ritrovato in quel passato stimoli per esperienze future, considerata la vivace corposità di questo primo numero doppio della rivista fondata da Adriano Spatola e Giulia Niccolai: primo segnale (il raddoppio delle pagine) che la trimestralità indicata nel colophon, per chi lavorava nelle nostre condizioni, sarebbe stata difficile da rispettare, ma si sarebbe rivelata un'utopia, così da portare successivamente a numeri tripli e persino quadrupli. Con una certa emozione invito gli appassionati a leggere, o rileggere, attentamente l'editoriale di Franco Beltrametti intitolato *Poesia?* Il poeta giramondo ticinese (1937-1995) dà qui ennesima prova della sua capacità di tratteggiare in poche righe le problematiche e i dubbi di una poesia caparbiamente protesa a ritrovare se stessa, magari ricominciando dalle origini. Abituato alla scrittura degli *haiku* giapponesi (vedi qui le sue *3 poesie per un albero di canfora*), che in pochi versi concentrano tutta l'intensità di un pensiero o di un'immagine, Beltrametti riesce a descrivere con brevi fulminanti parole lo stile degli altri poeti presenti in questo numero di "Tam Tam" in cui compaiono anche testi di autori americani suoi amici, in buona parte eredi della *Beat Generation*, quali Gary Snyder, Cid Corman, Ted Enslin, Philip Whalen, James Koller, Mike Doyle.

Questo numero particolarmente denso raccoglie interventi critici e teorici, testi creativi di poesia lineare e visuale od opera di artisti (Gianfranco Baruchello, Pablo Echaurren, Claudio Parmiggiani, William Xerra, Marion Baruch) fino allo spartito musicale di un grande jazzman come Steve Lacy. Fra gli interventi teorico-critici merita particolare attenzione la *Lettera a Adriano Spatola* di Antonio Porta: ragionando sull'acceso dibattito sollevato negli ambienti della Neoavanguardia italiana, orfani del periodico del Gruppo 63 "Quindici", dalla comparsa sulla scena di "Tam Tam", il poeta milanese offre un suo intenso contributo per respingere le

accuse di “disimpegno” piovute sui redattori di “Tam Tam” ricordando come “a ogni mutazione corrisponda un’altra mutazione”, per la sopravvivenza e non la fine della poesia o dell’arte. In prosa anche gli interventi di Corrado Costa, Cid Corman (dei quali compaiono anche alcune poesie), James Koller, mentre in versi sono i contributi di Carlo Alberto Sitta, Milo De Angelis, Ted Enslin, Gregorio Scalise, F. Tiziano, Gary Snyder, V.S. Gaudio, Giovanni Valle, Philip Whalen, Nicola Panicia, Gerald Bisinger, Cesare Colangeli, Mike Doyle, Renzo Paris.

Parimenti ricca la sezione finale dedicata alle recensioni, firmate da redattori di “Tam Tam” in particolare Adriano Spatola e Giulia Niccolai o da collaboratori esterni, in questo caso Sebastiano Vassalli e Renzo Paris. Fra i cataloghi di mostre recensiti segnalo quelli su *I denti del drago*, esposizione sulle trasformazioni del linguaggio poetico a cura di Daniela Palazzoli e su *Jiří Kolář, l’arte come forma della libertà* a cura di Arturo Schwarz. Fra i libri le schede dedicate a *Il giovane Max* di Alfredo Giuliani, *Il ladro di talento* di Pierre Reverdy, *Il terzo incluso* di Giuliano Gramigna, *Processus de deculturatisation* di Julien Blaine, *Text-Bilder* di Klaus Peter Dencker, eccetera, eccetera. Buona consultazione.

Maurizio Spatola



Franco Beltrametti, Adriano Spatola e Giulia Niccolai davanti al casale di Mulino di Bazzano, sede storica della rivista “Tam Tam”

TAMTAM
TAMTAM

TAMTAM
TAMTAM

VLADIMIR MARKOV

STORIA DEL FUTURISMO RUSSO



EINAUDI

TAM TAM

3/4

-
- | | |
|----|---|
| 3 | Franco Beltrametti
Poesia? |
| 7 | Carlo A. Sitta
Come una rivista |
| 9 | Milo De Angelis
Lo stato conferito |
| 11 | William Xerra
Testo |
| 12 | Ted Enslin
4 poesie |
| 16 | Gregorio Scalise
Da « Segni » |
| 19 | James Koller
La mia poesia e il suo messaggio |
| 23 | Claudio Parmiggiani
Deiscrizione |
| 25 | Corrado Costa
Il territorio alle spalle |
| 31 | F. Tiziano
Ultimatum per un'azione |
| 32 | Gary Snyder
Corvi di Kamchatka |
| 34 | V. S. Gaudio
Una poesia |
| 35 | Giovanni Valle
Le origini delle fonti |
| 37 | Franco Beltrametti
3 poesie per un albero di canfora |
| 38 | Philip Whalen
Da « Scene di vita nella capitale » |
| 45 | Nicola Paniccia
Da « Oggetto linguistico » |
| 47 | Steve Lacy
Spartito |
| 48 | Gerald Bisinger
Poesia per il mio compleanno |
| 50 | Cesare Colangeli
2 poesie |
| 52 | Mike Doyle
Rileggendo, più volte |

- 57 Renzo Paris
3 poesie
- 59 Gianfranco Baruchello
Volete un disegno per Tam Tam?
- 60 Cid Corman
Una lettera e alcune poesie
- 66 Pablo Echaurren
Mulino di Bazzano, 14-1-73
- 67 Corrado Costa
2 poesie per Nuria
- 69 Marion Baruch
« Il Giorno »
- 70 Antonio Porta
Lettera a Adriano Spatola
- 75 *Schede*

TAM TAM
rivista trimestrale di poesia
questo fascicolo doppio lire 1.200

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 3/4
1° semestre 1973
Pubblicità inferiore al 70%

Tipo Fontanini (Montecchio Emilia)
Printed in Italy



Questa rivista è associata alla
Unione della Stampa Periodica Italiana

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

Design
Giovanni Anceschi

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

Le traduzioni, salvo indicazione contra-
ria, sono dei redattori.

Le *Schede* di questo numero sono a
cura dei redattori e di Renzo Paris, Carlo
A. Sitta, Sebastiano Vassalli, F. Tiziano.

Franco Beltrametti
Poesia?

Malgrado e contro il mondo che sta in piedi sull'organizzazio-
ne repressiva la poesia che facciamo vuole sfuggire alle regole
fisse. Allora diciamo, la poesia non offre meccanismi di solu-
zione ma esiste *in* e appartiene *a* questo *altro* mondo, il mon-
do delle sue ragioni. Dove ogni voce interroga direttamente la
vita senza mediazione.

I poeti che hanno avuto fondati motivi per non essere in rotta
con la società in cui vivevano sono stati i primitivi — la
poesia faceva parte del tutto, non doveva volersi autonoma
per esistere (resistere).

Un'autostrada lunga 2000 km per la poesia non è un'auto-
strada lunga 2000 km — come il tutto per la poesia non è
un tutto commensurabile, non è un tutto più la sua misura.
« Un linguaggio in grado di non lasciarsi sfuggire i sintomi
della realtà » chiede l'Editoriale del 2° n. di *Tam Tam*. Ma
quali sono i sintomi della realtà? Il telone del camion del
poeta James Koller sbatte nel vento.

La crudezza dei fatti è la realtà realizzabile in poesia.

La poesia: non cronaca, non solo notizia, ma in funzione di
verità. Come per Pound, la poesia è linguaggio condensato,
carico di significato. Un risultato proiettato in un processo
di intensificazione. Per Philip Whalen la poesia è mettere a
fuoco su un foglio di carta o « dentro la vostra testa ».
Tam Tam si è « arroccata » sulla poesia, e ha le sue ragioni
per farlo, senza confondere il fatto di arroccarsi sulla poesia
con una poesia arroccata sulla poesia. Elaborazione dell'ela-

borazione, non poesia della poesia. Dentro la vostra (la nostra) testa la poesia esiste ancora? « On a marked rock, following his orders, place my meat . . . tempt my new form » (Lew Welch). Ma si può davvero interrogare la vita senza mediazione? Tentare una nuova forma di vita non è forse la poesia?

Ho provato nel filone di questo discorso con *Montagna Rossa* a mettere assieme un inventario di esperienze di poesia. I sintomi della realtà per me sono stati i poeti a me più vicini, che abbiano vissuto 12 secoli fa in Cina, che siano scomparsi come Lew Welch due anni fa sulle montagne della Sierra Nevada in California, o che vivano come Tetsuo Nagasawa su un'isola vulcanica. Ciò che non hanno in comune è molto meno di ciò che hanno in comune. Eppure le situazioni sono diverse. E sono diversi i linguaggi, forse inconciliabili.

L'importante è che esista gente con le antenne. In che modo poi queste antenne riescano a trasmettere ciò che percepiscono, è un problema interno a ogni coerenza. La coerenza della poesia di Edoardo Cacciatore per es. nella sua apparente non attualità: un ciclo più ampio, un'attualità a ciclo più ampio. Con più passato, con più futuro.

Quanto ai poeti di *Tam Tam*, ciascuno su un suo fronte di ricerca, li vedo legati da una comune dimensione accanita del testo. Una dimensione in cui la logica della composizione non ammette sbavature. La poesia di Adriano Spatola si vuole ossessionata, un criticamente raffinato insistere ritmico verso su verso e strofa su strofa nella corposità del linguaggio. Corrado Costa manovra nell'infra reale con parole distaccate ed esatte. Giulia Nicolai esplora e manipola discorsi come biglie imprevedibili di ironici pallottolieri. « Dal paesaggio dell'esperienza quotidiana all'astrazione intellettuale », dunque.

La mia poesia è una sintesi di situazioni molto contingenti, e limitate-localizzate, compresse « dentro », con la speranza di riuscire a comprimere « dentro » di più, sempre di più, un concentrato di « parlato », o di « pensato ». L'unico modo in cui sono capace di fare poesia è questo. Mi chiedo se una tecnica di composizione venga compresa dal lettore come tale.

O se è importante che venga compresa come tale. Nei *Novissimi* ad es. la tecnica di composizione è la prima cosa che appare. Comprensibile sempre. Comunque ogni gioco è lecito. Ma la dimensione ultima della poesia è la profondità. O una carica di potenziale evocativo.

Se mai, la poesia è un arroccamento nella coerenza originale. E non un castello fatto di briciole del linguaggio dominante. La poesia dovrebbe essere fatta come un'avventura a tempo pieno, in modo da diventare essa stessa « sintomo della realtà ».

Ogni poesia per me è un viaggio mentale (o sciamanico), che si può percorrere e ripercorrere. Le parole sono casse di risonanza, percezioni, tracce, suoni. Le parole e le frasi hanno ossa carne pelle tendini nervi. Un'intelligenza interna, quasi biologica. Qualcosa come « imitazione della natura nel suo modo di operare » — per Ananda Coomaraswamy, sull'arte in generale contrapposta all'arte della pratica delle sensazioni.

Anche: la poesia è comunicazione ad altafrequenza: che fa saltar fuori dimensioni inaspettate, che crea nuovi spazi, *altre* distanze (o vicinanze). O frecce, vettori, lanciati sul bersaglio sempre nuovo della pagina bianca, colta di sorpresa.

EXEMPLA

exempla edizioni d'arte 50137 firenze via marsala 4 telefono 679378

exempla uno/agnetti ben chiari diacono furnival gastini gerz
griffa grossi kolar lecci mariotti masi nannucci ostrow parmiggiani
spatola superstudio ufo ulrichs

Carlo A. Sitta
Come una rivista

due
poesie
una dopo l'altra
quattro
poesie
come una casa ricordi
un controllo d'incendio
per quel che riguarda
i poeti
una indica l'altra
nella mappa geologica
di primavera
tre
poesie
il tè una marca di sigarette
il cappello di un altro
una
poesia
in tempo di prosa
due
varianti
in fusione
su scarto marrone a cerchi bianchi
nei colori bianco
verde mela
fuxia
rosso
un
contrappunto
per vocale

quattro
poesie
una specie d'intervento
le forbici sul titolo
il paesaggio
a cerchi concentrici
la moneta sulla tavola
tre
brevi poesie
due
in bella copia
sull'orlo della lettera
sei
poesie
dalla prosa novissima
due
testi affermati
e negati
e uno rotto alla sbarra
uno pseudoepigramma
fra le parole di
una
canzone
una maniera di luna piena
una maniera con dedica
un
madrigale
per il ventiquattro aprile
come un avviso
al lettore
una
fiducia in te
fuori dai margini

Milo De Angelis
Lo stato conferito

Che obiezioni: l'accordo era
di avvertire — chi capisse per primo.
Ci avevano messi nelle continuità, trattini d'unione
triadici. Comandano, senti, il superamento di sé.
Qui si veniva dalle crociate
indagando il sepolcro e il rompicapo della certezza, sensibile:
perché in una curva gigantesca
lo spirito avanzasse.
Ma il resto è già indovinato. Vogliono
l'unione, e non deve.
Dunque con giustizia
sei allontanata: recipiente
dovrai contenere senza esegesi. Sii
un elemento di separazione.
Vecchi giorni si conservano vicino al garage
e non esiste
fuori di me il termine di paragone.
Così un autocarro ha illuminato le stesse crepe
viste una sera: ma se lo dico, il tempo è tua proprietà
e di cosa
porsi soggetto, se passa da te
la risposta: e lo spasimo verso una storia: unisce
gli uomini, loro, servo e padrone
lottano calmi nel sacco di cellophane. Non c'entra
la propria presenza: ogni intervento è un oggetto
da niente, che ingoiano, e ridono.
Perciò via
dagli istanti confidati: bisogna provarti
che tu serva
altra coscienza, demarcazione.

Ted Enslin
4 poems

1.

In the morning
in the morning

after the rattle
of the first trucks

in for their lumber
the sound of them

gives to the sound of
the first trickle

of water — a rill
that fills up

a bucket for drinking
in just 7 minutes.

2.

how i could
delight in this
fresh morning washed
away from darkness
the broad edge
of the sun as bright as
new mown hay.

Ted Enslin
4 poesie

1.

La mattina
la mattina

dopo il fracasso
dei primi camion

che vengono per legna
il loro rumore

dà al suono del
primo gocciolio

d'acqua — un fluire
che riempie

un secchio per bere
proprio in 7 minuti.

2.

come potrei
godere di questa
fresca mattina lavata
via dall'oscurità
il bordo largo
del sole chiaro come
fieno appena falciato.

[...]
E' facile pensare che la luce
sia un espediente.
Ma devono crescere gli alberi.
Se solo ci fosse uno spazio.

[...]
La memoria colloca sotto la pelle
la nostra storia:
si impara presto che ogni cosa
è spietata, se è ridotta
alla dissolvenza dei segni.

[...]
La fantasia ha smesso di dare
spazio allo spazio, nomi ai nomi.

[...]
Ma ricominciare da un segno.
Nella notte, ad esempio, estrai dal sasso
l'idea.

[...]
Vorrei riavere i frammenti biologici
della casa dove ho trascorso l'esistenza.

[...]
Il niente diventa paesaggio.

[...]
Ma per le imboscate della follia,
devo ammettere che tutto è senza senso.
Vado dove il freddo è più freddo.
Il bambino nell'angolo, il lupo.
La sera comincia, apre un mondo,
non è detto che non sia reale.

[...]
Un alibi muove gli eserciti, gli
oggetti rubati.

[...]
Le fondamenta attraversate da spazi
rendono inerme il discorso
della paura: fra fiori bagnati
la mente scaccia il mostruoso,
per gli abitanti affinati c'è
l'esercizio della vita.
L'universo rende esatta ogni cosa.
Inutile terrorizzare la mente,
segni del caso solcano il vento.
La gente siede nell'ombra:
ma la coscienza impara quello che può
sopportare: è fiorita una primavera
gratuita, ed è chiarezza non servirsi
di un uomo.

[...]
Non avrei mai creduto
che il mondo fosse sempre lo stesso.

[...]



Annalisa Cima
Incontro Palazzeschi

dodici fotografie
di Sante Achilli e Alberto Lattuada
con cinque poesie
di Aldo Palazzeschi

Scheiwiller

James Koller
La mia poesia e il suo messaggio

Il segno è lo stimolo per la visione e il messaggio. Ciò che considero segno valido appartiene di solito alla categoria animale o vegetale, il segno si fissa nella mia mente per un certo tempo e accumula altri segni come un magnete che attira a sé il metallo. Questi segni collaborano alla creazione della visione. Quando scrivo su questa visione per prima cosa considero il messaggio che ricevo. Qualunque sia il messaggio che alla fine il testo poetico ha, è il messaggio che ho ricevuto. Non perché io parli del messaggio, ma perché faccio un'opera di collegamento dei segni, com'erano all'inizio o come si legano fra loro nel messaggio finale. Naturalmente ci sono segni che non provocano nessun particolare messaggio e nessuna visione, e vanno persi. In altre parole, nel testo poetico definitivo la visione deve essere generalizzata in messaggio.

Un esempio di segno: uno stormo di corvi vola in una certa direzione. Se non c'è una ragione apparente per questo volo o questa direzione, il fenomeno mi appare come segno. Segno di cosa? Non lo so, ma l'immagine sarà costante finché non si moltiplicherà in altre immagini. Se i corvi volavano verso nord, sarò intonato col nord: tutto ciò che venga dal nord o sia in relazione con il nord probabilmente verrà messo in correlazione dalla mia mente con l'immagine dei corvi. Le immagini si aggregheranno e infine avrò la consapevolezza di qualcosa che prima mi era sconosciuto. Scriverò questo qualcosa, quando lo vedrò scritto lo troverò generalizzato in un significato: questo significato diventa messaggio, diverso da qualsiasi segno. Sarà relativo al segno, ma nello stesso tempo andrà oltre i segni stessi.

Il comportamento spontaneo degli animali fa ovviamente parte dei segni che essi mi offrono. Non sto elaborando un messaggio, il messaggio è una evoluzione dello stimolo. Una evoluzione che progredisce finché ne sono consapevole. E' vero che spesso mi mancano le parole per definire esattamente il messaggio, ma sono convinto che le immagini che mi danno la sensazione di ricevere qualcosa diano questa sensazione anche agli altri. La mia opinione è che tra tutti gli esseri e le cose, anche di natura diversa, ci sia comunicazione. Gli uccelli possono comunicare con gli uomini. Tutti gli animali e specialmente gli animali selvatici possono farlo, e questa facoltà diventerà sempre più ampia. Anche i luoghi — conformazioni di rocce, piante e acqua — possiedono un'aura dotata di significato. E non si tratta di un significato casuale. Qualsiasi cosa dotata di un'aura *mana personae* che si presentano come le *personae* della gente che s'incontra.

Il significato del messaggio nasce dalla consapevolezza di queste *personae* e dalla possibilità di comunicazione che si stabilisce tra le *personae* e te stesso.

La natura di un animale resta sua. Le ali di un corvo, gli artigli di una civetta parlano dell'essenza della civetta e dell'essenza del corvo. Come ha detto Pound, un poeta è l'antenna della sua razza. Sono convinto che la poesia debba avere a che fare con gli dèi, di qualsiasi divinità si tratti. La buona poesia è un messaggio di qualche divinità. Quando scorgo i segni che mi vengono dalla natura — e sono di solito gli unici segni che riesco a scorgere — le divinità alle quali reagisco sono divinità naturali. (Forse non sono divinità, forse sono spiriti, forse sono fantasmi, forse erano persone che non sono più persone, ma persone-fantasmi o fantasmi-persone, o forse sono persone in delirio che rendono più reale la realtà. Sono esseri che possono offrirci messaggi).

Gli oggetti che l'uomo ha costruito con i prodotti della natura, o gli oggetti costruiti dall'uomo sui quali la natura ha poi lavorato, hanno un'anima. Qualsiasi oggetto ha un'anima se ha la volontà di farti sapere che esiste.

All'inizio di una poesia sono alla ricerca del messaggio, che è ciò che uno spirito ha da dirti. Quando ho compreso il tipo di messaggio, posso tentare di metterlo a fuoco.

Per me la poesia è celebrazione — celebrazione di tutto ciò che esiste, di tutto ciò che è vivo o è stato vivo (in ogni senso della parola). Una buona poesia deve contenere un numero di spiriti sufficienti a farmi sapere cosa sta succedendo, qual è il motivo della celebrazione. Sono gli spiriti ad informarmi su questo motivo. Ho visto una vacca con la placenta fuori e un vitello sdraiato per terra accanto ad essa. Nella loro solitudine erano la celebrazione del nascere. Sulla vacca e il vitello i falchi e i corvi giravano in cerchio. Con la morte che li sovrastava la vacca e il vitello sono diventati la celebrazione del tutto, il bilancio delicato dell'essenza della vita.

Io mostro ciò che mi è stato mostrato, poi riconosco ciò che ho trovato. Posso riconoscere dei segni, che rivelandosi si generalizzano, costruiscono una storia, un messaggio, storia o messaggio che un certo spirito vuole che sia raccontata. E' come se fosse una porta attraverso la quale passa uno spirito, o una bocca con la quale uno spirito parla. Si potrebbe dire che il mio ruolo di poeta non è diverso da quello di un naturalista: solo che lui vede piume e carne dove io vedo un'anima. Registro fenomeni che mi appaiono attraverso me stesso. Non ho alcun messaggio ma il messaggio si presenta mediante ciò che mi viene mostrato. Credo che qualsiasi messaggio si manifesti in questo modo. Se uno vuole consapevolmente

dire qualcosa a un altro, non è così. Interviene il poeta. Il poeta non permette che la cosa parli liberamente. Il poeta ha un'idea preconcepita ed è questa l'idea che egli vuole dimostrare. La sua idea è messaggio, qualsiasi immagine non fa che comprovare il suo punto di vista. Tutto sta nel come uno riceve il messaggio. Se si ha un'idea preconcepita il messaggio non ci sarà. Bisogna far posto a uno spirito. E' lui che deve parlare. Quando qualcuno vi racconta un avvenimento al quale ha assistito, ve ne fate un'idea, ma non sapete che cosa abbia veramente visto. Il messaggio che ricevete è solo quello che egli ha voluto dare. Lasciate spazio a qualche spirito, non alle vostre opinioni su di loro.

A volte si può andare oltre. Se uno spirito è con te e tu comprendi ciò che dice, puoi parlare con lui. Questa è la cosa più difficile, perché ti può accadere di perdere il contatto e di rimanere a mani vuote. Ma se riesci a capire quello che ti stanno dicendo e se riesci a parlare con loro e a trovarti insieme a loro, sei arrivato dove dovevi andare.

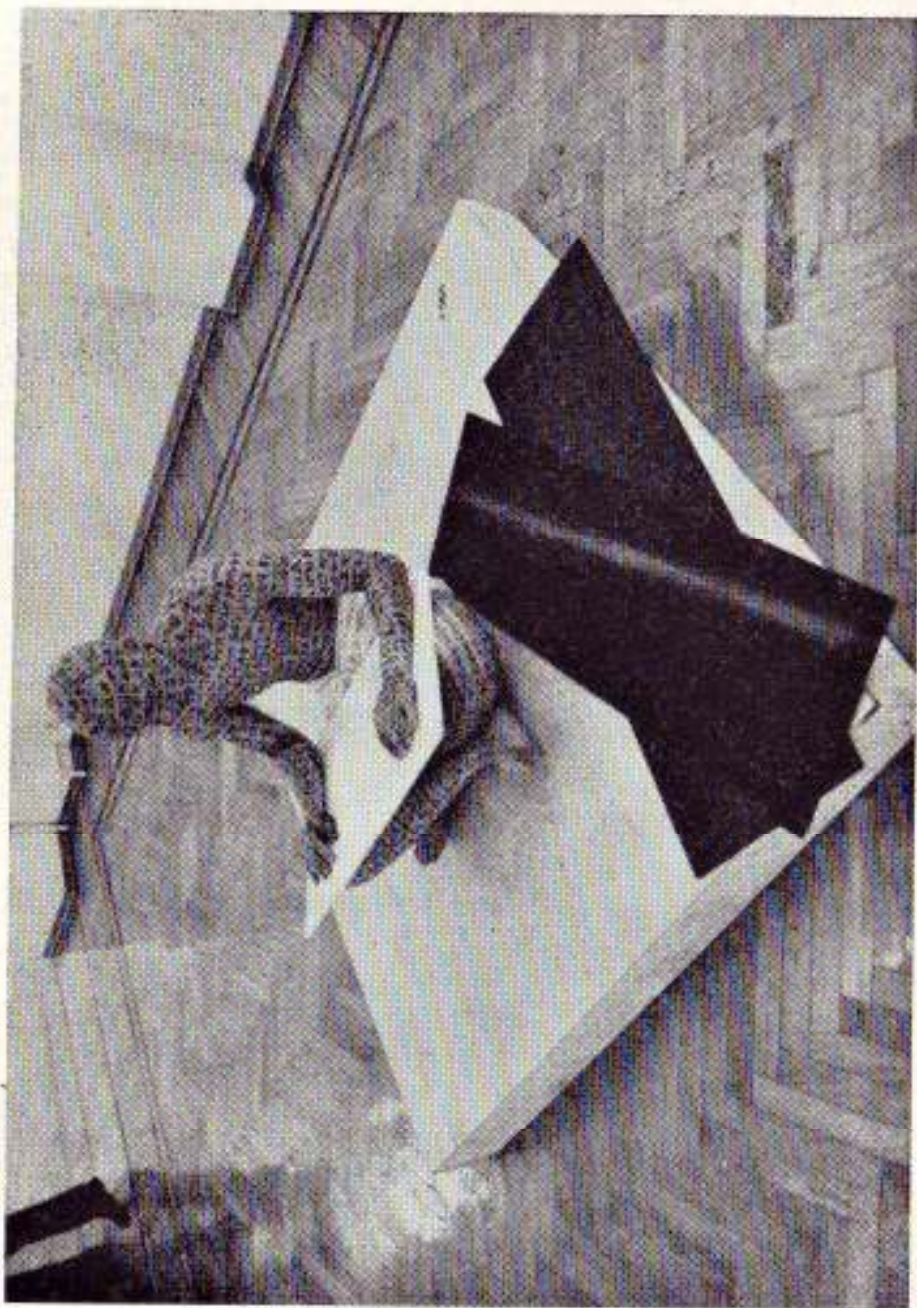
© Copyright 1972 James Koller

Claudio Parmiggiani

Descrizione

L'Uomo e l'Arte, Milano 6-12-72 ore 21,15





Corrado Costa
Il territorio alle spalle

1.

Sembra che non ci sia nessun'altra possibilità per parlare (in poesia), che parlare per mezzo di qualcosa che somiglia alle immagini. L'immagine degli imagisti (sensuale) l'immagine dei surrealisti (artificiale) la « deep image », ora, che si basa sulla percezione come strumento di visione. I poeti si costruiscono una coscienza basata sui cinque sensi, tesi fino ai limiti di rottura della percezione. Non ci sono indicazioni di oggetti, c'è solamente la costruzione dell'immagine e l'immagine non è mai sola. Essa è tutto ciò che c'è sopra sotto a destra a sinistra dell'immagine.

A chi mi chiedesse che dimensioni ci sono sopra sotto a destra a sinistra del territorio dell'immagine, risponderai una poesia-schermo, che mette in primo piano l'immagine, e più l'immagine viene avanti, più si spalanca territorio alle sue spalle (un fotogramma di Eisenstein o, ancora meno, di un film western). Si capisce così che il poeta ha più cose da dire di quante non ne stia raccontando. Per raccontare servono termini di riferimento, i termini di riferimento sono le immagini, ma le immagini sono in contraddizione con il loro territorio che è un territorio troppo vasto da occupare (le teorie di Fludd). Dire tutto quello che è possibile attorno all'immagine e poi nasconderla, buttarla via. Tutto quello che rimane dopo averla buttata via, è la poesia.

2.

Alcuni esempi per *Tam Tam*: Giulia Niccolai e la situazione alessandrina dei suoi testi *dai Novissimi*. La poesia è tutto

quello che rimane del commento che sta attorno alle immagini degli altri, precedenti e assenti, immagini gettate via. Questo esempio potrebbe fare pensare a un processo di svalutazione dell'oggetto, e si può in effetti pensare a questa operazione come all'ultima cosa che possiamo fare con ciò che rimane tra le mani. E' il caso della poesia di Adriano Spatola. L'iter attorno all'oggetto non ha praticamente un inizio e una fine ma tende a finire, a scomparire nell'apparizione di qualche cosa che non esiste.

3.

Siamo sicuri che il mondo c'è e le cose ci sono. Aristotelicamente hanno materia forma e non-essere. Dato che il non-essere è forma non attuata non c'è mondo che non renda probabile un mondo, mondi gremiti di forme non attuate (*Nadja* di André Breton). Parlare in poesia non significa accettare il nulla immanente in ogni cosa. Parlare in poesia non è un atteggiamento mistico, la poesia non ha interesse al nulla che non si forma (Cabbala), a un nulla immanente nelle cose. Parlare in poesia significa spingere ogni cosa verso la sua forma non attuata. In questo modo si parla di poesia come creazione di forma, la poesia descrive la forma non attuata delle cose. Contro la confusione della scrittura automatica, si deve dire che non si tratta di fare proliferare cose dalle cose o parole dalle parole o momenti di intelligibilità dalla inintelligibilità. L'immagine è inintelligibile e basta. Le parole non vengono usate per fornire spiegazioni o dare giustificazioni. Le parole ci sono già, sono attorno, e la poesia si serve di tutto quello che c'è attorno a queste immagini di oggetti non essenti di cui a mala pena rintracciamo il perimetro. Non si tratta di elencare immagini, non si tratta di isolare un'immagine segreta o profonda (deep image) si tratta semplice-

mente di non sapere di che immagine si parla. Individuare il posto che occupa e lo spazio che le sta attorno, anche se non c'è più (negazione dell'iper-realismo, e del realismo in genere; attenzione per il lavoro di alcuni giovani pittori: Claudio Parmiggiani, Giovanni d'Agostino, Franco Guerzoni, e altri).

4.

Majakovskiiiiij di Adriano Spatola è un esempio di poesia politica che si organizza attorno a un'immagine capace di articolare l'esigenza del mondo interiore e del mondo esteriore. L'immagine-Majakovskij, che non c'è, più viene in primo piano, più apre alla poesia spazio di esperienza politica. Si potrebbe dire che l'immagine occupa esattamente lo spazio che il poeta si è destinato, e il poeta, come soggetto del discorso, non si è destinato nessuno spazio nel testo poetico, anche se il testo poetico si ritma del suo respiro. A questo limite, oltre il quale arriviamo al soggetto, finisce tutta la storia del sogno del fantastico del surreale. Il limite è fra l'inconoscibilità del soggetto e tutto il mondo nella sua realtà.

Qui l'immagine non ha per sé nessun territorio, è un segno che non si sa dove scrivere, tutto il territorio è il territorio della realtà. L'immaginario non c'è. Questa affermazione significa che l'assenza viene registrata come mancanza, e ogni mancanza dà valore a una visione totale del mondo, così come i nomi veri delle città dei laghi dei fiumi compongono una geografia totale nei nonsense di Giulia Niccolai (*Greenwich*) attorno all'assenza del luogo immaginario. E gli itinerari precisi dei lunghi viaggi di Franco Beltrametti (*Nadamas*) compongono un unico paesaggio attorno all'assenza del paesaggio immaginario. Molti scarti, molti oggetti consumati riempiono questi testi. Non sono immagini di visioni ma indicazioni reali della mancanza di visione.

5.

Una qualsiasi linea che viene segnata sulla carta bianca non determina la propria forma. Determina due resti della superficie da cui essa stessa è determinata. L'immagine si può paragonare alla linea, essa risulta dall'incontro della superficie totale della realtà con tutte le altre possibili superfici totali della realtà. a) L'immagine più semplice è certamente una macchia nera su un foglio bianco: essa determina la propria forma e quella della superficie bianca. b) Altrettanto semplice è la macchia bianca sulla superficie nera; facendo riferimento ad *a* costruiamo così una dialettica del vero e del falso. c) L'immagine, bianca o nera, attraversa tutto lo spazio come ogni affermazione o negazione attraversa tutto lo spazio logico (Wittgenstein) creando una distinzione fra vero e falso. d) Un'immagine bianca su uno spazio bianco non determina più problemi di verità o falsità, non c'è nessuna dialettica. e) E la realtà ha il suo momento di espansione totale fino al limite di un'altra possibile superficie totale della realtà. f) Il che accade anche con un'immagine nera su una superficie nera. g) Il nonsense (*The Hunting of the Snark*):

Le altre mappe hanno sempre, si sa,
porti isole capi città.
Ma ringraziamo il capitano astuto
(la ciurma così griderebbe)
c'ha comprato quel che mai s'ebbe
un foglio bianco, totalmente vuoto!

Il poeta che lavora sull'immagine che determina un territorio politico non può costruire ipotesi di una dialettica del falso e del vero. Dovrebbe infatti costruire un'ipotesi di falsità radicale, presupposta da un'ipotesi di falsità comune che la precede, e così via fino al presupposto di una verità comune

preceduta da una verità radicale. Non è possibile un testo poetico col presupposto della verità, l'unico spazio della poesia è quello che appare alle spalle dell'immagine ed è quello che tutta la realtà occupa.

6.

Il discorso poetico non produce affermazioni di verità o di falsità su una mano un albero una foglia, è semplicemente tutto ciò che si può dire di una mano un albero una foglia, per esperienza. L'esperienza è l'essere altrimenti di ciò che ho visto e toccato. Parlare dell'essere altrimenti delle cose e parlare dell'essere altrimenti tout court, come se le cose non ci fossero, è poesia. Parlare per esperienza delle cose significa avere assistito alle cose dal di fuori. L'esperienza (la poesia) è dunque venir via dalle cose. Il soggetto, come l'immagine, tende a non occupare uno spazio nel mondo (si capisce perché, secondo la Midrash, Dio avrebbe concentrato tutto il suo potere in un punto solo del mondo. O ancora meglio, secondo la Cabbala, Dio non si concentrerebbe in un luogo, ma si ritirerebbe da ogni luogo. Nella creazione il mondo c'è se Dio si contrae. Se Dio è dovunque, il mondo non può esistere). Il poeta ripete la creazione. L'esperienza poetica è ripetere la creazione. La poesia è parlare per esperienza.

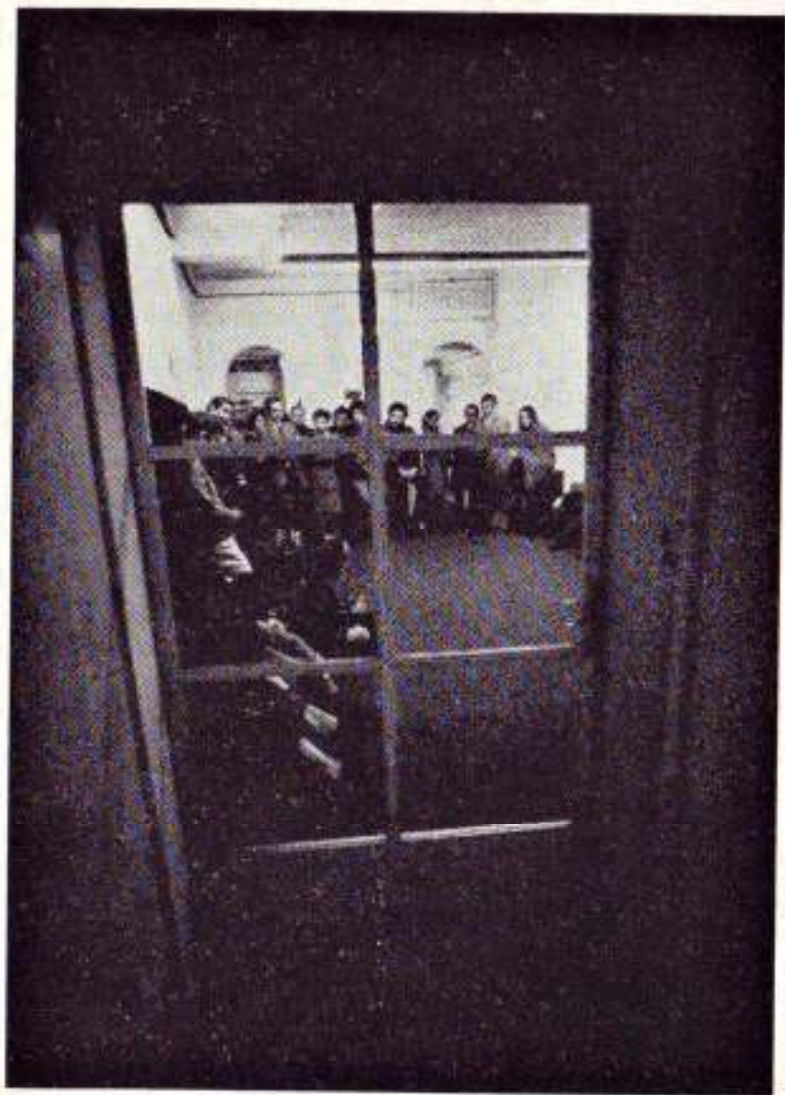


foto roberto mazzotti

**i libri delle edizioni geiger
galleria duemila
bologna febbraio 1973**

F. Tiziano
Ultimatum per un'azione

in una birreria
in dicembre

sostanze
decisioni

diverse o infinite
maniere di muoversi

prendere l'idea
di un personaggio

in posti da scegliere
e da scartare

una luce bianchissima
non abbagliante

un certo numero di sedie
una sequenza chiusa

l'attore dovrebbe avere
la mia faccia

Gary Snyder
Kamchatka Ravens

Kamchatka Ravens
Like a hole
In the green hill.
Eat beach puke
So glossy, a pair
Both yin and yang
In black.
They are the hole
In the face
Of this place.
A virgin
Forest
Is ancient, many-
Breasted,
Stable; at
Climax.

Gary Snyder
Corvi di Kamchatka

Corvi di Kamchatka
Come un buco
Nella collina verde.
Mangiano vomito di spiaggia
Così liscio, una coppia
Sia yin che yang
In nero.
Sono il buco
Nella faccia
Di questo posto.
Una foresta
Vergine
E' antica, con più
Seni,
Stabile; al
Culmine.

Traduzione di Franco Beltrametti

V. S. Gaudio
Una poesia

Posso vivere protoantropo,
o morire homo faber nell'ultima glaciazione:
non incontri in me raschiatoi e bulini, l'amigdala?
Possiamo fissare un'età, insieme
una vita tagliata ai margini,
oppure spaccare e bruciare ossa d'animali
ripararci sotto rocce sporgenti o in una grotta, al tocco del sole.
Posso vivere tuo stregone e puoi dipingermi di rosso con ocre
inumandomi tuo defunto, qui
con la pietra a vessarmi la testa morta...
La testa morta, troveranno la testa morta in ossa a frammenti
e mi creeranno un nuovo capo:
eccomi uomo cro-magnon per la piccola via deserta
con gli occhi felini plumbeati
tra gli arbusti e l'oleandro ingenuo, a una bracciata di mare.

(3 dicembre 1971)

Giovanni Valle
Le origini delle fonti

in appendice a storie naturali in risalita
per crepuscoli medianici rocce graffite e oleosi
ideogrammi bussando alla porta dei morti
ancora prima della fondazione della lingua
tra parlata gutturale di spirito
e disposizioni celesti verde umido di sepolture
o tufo o bruna asciutta
sabbia mesopotamica
in dissenterici tramonti di popoli e nelle
tarde poesie dell'inizio
primi semi e germinazioni sterili selvatiche filologie d'urbi
in pitture lichenoidi

IL VERRI

N. 39/40 RIVISTA DI LETTERATURA
DIRETTA DA LUCIANO ANCESCHI

BATAILLE NIETZSCHE E I FASCISTI **BLANCHOT** RIFLESSIONI SUL
NIHILISMO **COLLI MONTINARI** STATO DEI TESTI DI NIETZSCHE **DELEUZE**
SULLA VOLONTÀ DI POTENZA **FOUCAULT** NIETZSCHE LA GENEALOGIA
LA STORIA **KLOSSOWSKI** NIETZSCHE IL POLITEISMO E LA PARODIA
MONTINARI LOU O DELL'EGOISMO" **HOFMAN** LA SCRITTURA NIETZ

NIETZSCHE

SCHEANA **LACQUE-LABARTHE** NIETZSCHE E LA RETORICA **PAUTRAT** LA
VOCE E IL VELO **REY** IL NOME NELLA SCRITTURA **TRIAS** NIETZSCHE E LE
PRIME PAROLE DELLA CRITICA DELLA RAGION PURA **GRASSI** RIVOLUZIO
NE E REALTÀ DELL'ARTE

FELTRINELLI

Franco Beltrametti

3 poesie per un albero di canfora (su un'isola
in un altro continente

I

Dite, ora (è da scommetterci)
tutto è destinato

alla malora. Qualunque sia.
Dovunque vada.
Sembra la tendenza generale.
Che solo

tra anni 1000 o secondi 17 potrebbe
rovesciarsi — minima condizione
per non doversi muovere da sotto
un albero di canfora.

II

La brace si rifà
fuoco, l'introspezione scricchiola come pelle
tirata, sgargiante e dimessa, a mezzanotte
e mezza 50 km fuori città.
A mangiare mandarini.
Gente che manca — molta.

III

Una volta prendemmo
troppo di qualcosa,
qualsiasi fosse. Da allora restammo
lì — ragionammo in questo modo, muovendoci
solo su questo territorio.

23-12-72

Philip Whalen
from « Scenes of life at the Capital »

Kyoto 6 P.M. News:
Somebody left a pistol in a raincoat in a taxi on
Higashiyama (Eastern Mountain) Road

New York Buddha Law:
All sentient beings will be brought
To complete final perfect enlightenment
If you will write a letter to *The New York Times*
Condemning Ignorance Desire and Attachment.

Almost all Americans aged 4 to 100
Have the spiritual natures of Chicago policemen.
Scratch an American and find a cop. There is no
Generation gap.

I sit in the north room
Look out across the floor into the garden
12½ tatami mats the pleasure of contemplating them
They are beautiful and they aren't mine.
Present appearance of quiet neutral emptiness
Books, music, pictures, letters, jewels, machines
Buddha statues and other junk all hidden away
As if inside my head (think of the closets
As memory banks). Wooden ceilings pale orange
Floors the color of wheat straw, light-grey paper
Colored mountains near the bottom cover the fusuma
That divide rooms hide closets. Glass and white paper
Shoji screens two garden ends of the house north and south
Heavy floral designs of Michoacan
(Have you ever considered going THERE to live)

Philip Whalen
da « Scene di vita nella capitale »

Kyoto 6 p.m. Notizie:
Qualcuno lasciò una pistola in un impermeabile in un taxi sul
viale di Higashiyama (Montagna dell'Est)

La legge del Buddha a New York:
Tutti gli esseri sensibili saranno portati
Alla completa finale perfetta illuminazione
Se scriverete una lettera al *New York Times*
Condannando Ignoranza, Desiderio e Attaccamento.

Quasi tutti gli americani dall'età 4 a 100
Hanno le nature spirituali da poliziotti di Chicago.
Gratta un americano e trovi un poliziotto. Non c'è
Conflitto di generazioni.

Seduto nella stanza nord
Guardo fuori attraverso il pavimento nel giardino
12½ stuoie tatami il piacere di contemplarle
Sono belle e non sono le mie.
Presente apparizione di un quieto neutrale vuoto
Libri, musica, quadri, lettere, gioielli, macchine
Statue del Buddha e altre baracche tutte nascoste via
Come se dentro la mia testa (pensa agli armadi
Come banche di memoria). Soffitti in legno arancione pallido
Pavimenti color paglia di frumento, carta grigio chiaro
Montagne colorate vicino al basso coprono i fusuma
Che dividono stanze nascondono armadi. Vetro e carta bianca
Schermi shoji due giardini fine della casa nord e sud
Pesanti disegni floreali del Michoacan
(Hai mai considerato di andarCI a vivere)

O flowers more lovely than wine
Adonis and/or Dionysus . . .
« . . . only one note and it a flat one . . . »
« Only a rose

For you. » (That was a long time ago.)
(unique abyss)
« I'll go along
With a smile & a song
For anyone . . . » all this was

Copyrighted maybe 1911 « ONLY A ROSE

FOR YOU! »

So long ago I was a prisoner still and other people
Made everything happen good bad & indifferent
« Control yourself! » they said

To survive continuous neural bombardment
Meningeal bubbles twenty years after —

Now I make things happen
These thin brass domes and birds of ice
Cheap fruity cries pop
There's your tricycle (from Jimmy Broughton's movie,
Mother's Day)

tricycle from the Isle of Man

Three legs running
« The Shinto emblem showing three comma-shaped figures
in a whirl symbolizes the triad of the dynamic movements
of *musubi* . . . » — Jean Herbert

Athenian abyss Tarquin Old Stairs off the steep
edge of town Delphi something else
a friend writes from Eleusis: « nothing here
but a vacant lot . . . factories in the distance »

« Those caves of ice »

O fiori più gentili del vino
Adone e/o Dioniso . . .
« . . . solo una nota una stonata . . . »

« Solo una rosa
Per te. » (Quello successe molto tempo fa.)
(unico abisso)

« Andrò ingiro
Con un sorriso & una canzone
Per ciascuno . . . » tutto questo fu

Copyrighted forse nel 1911 « SOLO UNA ROSA

PER TE! »

Così tempo fa ero ancora prigioniero e altra gente
Faceva succedere tutto bene & male & indifferente
« Controllati! » dicevano

Per sopravvivere al continuo bombardamento neurale
Bolle meningeae vent'anni dopo —

Ora faccio succedere cose
Questi sottili duomi d'ottone e uccelli di ghiaccio
Frutta a buon mercato grida papà
Ecco il tuo triciclo (dal film di Jimmy Broughton
Giorno della Mamma)

triciclo dall'Isola di Man

Tre gambe corrono
« L'emblema Shinto che mostra tre figure formate a virgola
In un mulinello simbolizza la triade dei movimenti dinamici
del *musubi* . . . » — Jean Herbert

Abisso ateniese Vecchie scale di Tarquinia fuori dal ripido
margine della città Delfi qualcosa d'altro
scrive un amico da Eleusi: « Niente qui
salvo un lotto vuoto . . . fabbriche in lontananza »

« Quelle caverne di ghiaccio »

(large comma)

« JA! » Mr. C. Olson used to say so the word
Had a big walrus mustache laden with fresh beer foam

Flowers have great medicinal virtue

.....

(grande virgola)

« JA! » il sig. C. Olson così usava dire la parola
Aveva un grande baffo da tricheco coperto da schiuma
di birra fresca

I fiori hanno una grande virtù medicinale

.....

da: Scenes of Life at the Capital
Grey Fox Press
Bolinás, 1971

traduzione: Franco Beltrametti



Grammatica KOMBINAT JOEY

LE RAGIONI: La prima, la più importante: la verifica di un lavoro collettivo, che trova la sua origine in precedenti esperienze, ma non ancora espressa in termini creativi. Poi la ricerca delle possibilità di un lavoro interdisciplinare che si ponga come fine la realizzazione di un'operazione creativa complessa. Tale non già di essere la somma dei vari parametri linguistici bensì la loro fusione fino a determinare una struttura linguistica nuova e diversa. E da questo la persuasione che solo nel

4

Nicola Paniccia
da « Oggetto linguistico »

Analogia: nesso, relazione, per lo più di somiglianza

Analogia

Procedimento analogico Linguistico Diagonale A
proiezione doppia Politico-culturale

Proiezione connessa

Linguismo

connesso Interoggettivo Interdisciplinare Concreto

Concretismo

analogico A circuito critico Mentale Cinematografico

Cinematografia

stellare Cellulare A convertitore di frequenza A saldatura
psichica Metallica Oggettuale

Saldatura analogica di frequenza

Saldatura di fusione

Fusione a raggio di pressione A rete

Cortocircuito

della rete Cortocircuito verbale Mentale Cortocircuito

complesso Ad alta frequenza Ad impulso intermittente

Circuito

intermittente Circuito interconnettivo Di interconnessione

analogica Interdisciplinare

Connessione interdisciplinare della

rete

Rete a maglie Ad alta frequenza

Rotore verbale di alta

frequenza

Pool del rotore Pool genico Politico-coscienziale

Pool mnemonico Critico

Escrezione critica del pool Escrezione

mnemonica A potenzialità bisessuale Psichica Extraintestinale
Linguistica Risolutiva

Preformismo risolutivo Uditivo Verbale
A rigidità dielettrica Rifratta

Riflettori rifratti Della psiche
Riflettori verbali A riempimento cellulare Polmonare In
pellicola timpanica Impressa

Striscia linguistica impressa
Striscia del pene

Penetranza del pene Della lingua Del campo
comunicativo Del pensiero moderno Della percezione politica
Nel periodo di virulenza Rivoluzionario D'ebollizione
intestinale

Ebollizione mentale Analogica Stellare A catena
A procedimento ipofisario A piattaforma psichica Metallica
Ossea A velocità induttiva Di fase Di gruppo In propagazione
d'onda In vasca sociale Elettrolitica Generazionale Espansa

Steve Lacy
Spartito

(SLOWLY) **THE OWL** G. APOLLINAIRE

MON PAUVRE
COEUR
EST UN HIBOU QU'ON

CLOUE, QU'ON DECLEUE,
QU'ON RECLEUE. DE

SANG, D'ARDEUR, IL EST À BOUT.

TOUS CEUX QUI M'AIMENT,
JE LES LOUE.

(FOR IRÈNE ON HER BIRTHDAY)

STEVE LACY
ZURICH, 27 JULY
© 92

Gerald Bisinger
Geburtstagsgedicht (Venedig, den 8. Juni 1972)

Grad aß ich polipi trink weißen Wein
acqua minerale dazu lese in BILD das
ich am Campo di Santo Stefano gekauft
hab von der Verhaftung Gudrun Ensslins
kurz hab ich sie mal gesehen vor Jahren
unpolitisch noch und in Berlin in der
inzwischen schon sagenhaft gewordenen
Wohnung in der auch H. C. sein Zimmer-
chen hatte Kleiststraße soundsoviel je-
denfalls überm Kleistkasino im dritten
Stock ich les den Bericht jetzt aus
Hamburg dieser Boutique am Jungfernstieg
hier in Venedig bin ich heut 36 sah Wie-
land Schmied Pierre Restany gestern den
Monsignore Mauer mit Lothar Romain sprach
ich aus Baden-Baden über die Kunst und
die Freiheit was ist das am Markusplatz
staunen die ersten Touristen über die Tau-
ben wie über die Schaumstoffräume zum
Nachtisch nehme ich Gorgonzola hab Schmer-
zen psychosomatisch im Herz sitz hier und
esse trink rezipiere Kunst wie man so sagt
muß drüber berichten für den Süddeutschen
Rundfunk ich lebe in Freiheit was ist das
unglücklich leb ich bequem vertraue nur
noch den Freudschen Methoden ahm Ungaretti
nach Gott hab ihn selig von dem ich las
daß er zum Geburtstag sich wieder und wie-
der so ein Gedicht verfaßt hat ich mach es
wieder und frag mich wozu und ich mach es

Gerald Bisinger
Poesia per il mio compleanno (Venezia, 8 giugno 1972)

Finiti i polipi bevo vino bianco mezzo
bicchiere d'acqua minerale leggo nel BILD
comprato in Campo Santo Stefano la storia
di Gudrun Ensslin l'ho incontrata una
volta un momento anni fa non ancora poli-
ticizzata e a Berlino nel già mitico
appartamento nel quale anche H.C.
aveva la sua cameretta Kleiststrasse
numero tal dei tali comunque sopra
il Kleistkasino al terzo piano leggo
adesso la notizia da Amburgo quella
boutique nella Jungfernstieg oggi
a Venezia compio 36 anni ho visto
Wieland Schmied Pierre Restany ieri
Monsignor Mauer ho parlato con Lothar
Romain di Baden-Baden di arte e di
libertà ma che cos'è in Piazza San Marco
i primi turisti ammirano i colombi
e i bozzoli di cartapesta come for-
maggio prendo gorgonzola sento un
dolore psicosomatico al cuore sono
qui seduto mangio bevo e come si dice
fruisco arte ho da fare un servizio
per la Süddeutscher Rundfunk vivo in
libertà ma che cos'è infelice vivo comoda-
mente credo in Freud faccio come Unga-
retti Dio l'abbia in gloria ho letto
che il giorno del suo compleanno si è
sempre scritto una poesia me la voglio scri-
vere anch'io non so perché ma la scrivo

1.

pongo l'ipotesi di consistere in poche parole
(l'obliqua luce d'un bianco profilo) anna karina
separata ad esempio in intimi istanti dal fotografico
occhio di bruno o anche la gradinata (che in essa discopro
il rigore dell'idea) nel mediterraneo mare (il senso stesso
d'una marmorea progressione) oppure peripatetici conversari
di bianco-vestiti fra suppurazioni escrescenti
(metafora per dire che il mondo ha in sé un senso
per cui si rinvia alla cronaca) o le possibilità d'una finestra
magari le sue metamorfosi segrete (si può ascoltare volendo
valery che ascolta il silenzio battuto da un semplice colpo
[di vanga

nell'innevato spazio curtense o la visione fiamminga
(gl'interni/esterni di vermeer) o la forza sensuale
d'una brutta poesia
riflesso nell'orecchio della conchiglia pensando anche
all'eco remota d'un ventre o camminare appesi ai fili
di questa pioggia tenace
oppure — al di là — l'antitesi esatta «la sosta circostanziale»
dell'ironia indispensabile a ridimensionare insomma
questo fatto di prendersi troppo sul serio o
di rischiare di negarsi troppo seriamente (anche)

2.

io sono diventato la morte
(disse oppenheimer passeggiando nel cortile)

forse in questa stessa luce
nella pregiudiziale asserzione che avrebbe fatto di noi
occhi ripetuti nell'alba
mentr'io diceva
« intorno all'opportunità di mettere al mondo figli »
(in questa stessa luce)
il silenzio penetra questo mio trarre poesia per forza di scrittura
(tu ripetevi chaplin che s'allontana sulla strada)
sempre più se stesso (dicevi)
(volgendo le spalle ad un coro di risa)
« oggi è un bel giorno per morire »
(specie in quest'autunno di chimiche defoliazioni)
speculavi sulla figura del clown come espressione d'una cultura
[repressiva
(da un punto di vista antropico) dissi
citando a questo vuoto nella luce nel rimorso nella nullificazione
(il clamore gestuale del vecchio leoncavallo)

Mike Doyle
On reading, many times over

ON READING, MANY TIMES OVER,
GARY SNYDER'S MILTON BY FIRELIGHT

A year or two
scanned half-
a-dozen times without
notice

Today
it hit me really
HIT ME
for the first time

& I thought of my
grandfather dead
these few years who
kept a houseful of finches
in the palm of his hand &
knew more birds than any
man in Ireland

who read a book truly
painfully over
a long
time with a broken
sunglass

Mike Doyle
Rileggendo, più volte

RILEGGENDO, PIU' VOLTE,
MILTON ALLA LUCE DEL FUOCO DI GARY SNYDER

Scrutata un anno o
due mezza
dozzina di volte senza
accorgermene

Oggi
davvero mi colpisce
MI COLPISCE
per la prima volta

& pensai a mio
nonno morto
questi pochi anni che
teneva una covata di fringuelli
nel palmo della mano &
conosceva più uccelli lui di ogni
uomo in Irlanda

che leggeva un libro davvero
penosamente per
un lungo
tempo con occhiali da sole
rotti

who knew
the vein and cleavage
in the very guts of rock
Williams' saxifrage
old Adam
love

che sapeva
la vena e la falda
proprio nel ventre della roccia
la sassifraga di Williams
vecchio Adam
amore

Traduzione di Franco Beltrametti

PARI EDITORI & DISPARI

direzione: via emilia s. stefano, 3 - 42100 reggio emilia - tel. 47.360

PROPONGONO 40 + 1 + 3

edizione composta da 44 artisti che hanno interpretato liberamente
le carte da gioco « piacentine »

tiratura: 150, cm. 7x11

tecnica: litografia



g.dova c.hsiao r.aricò e.vedova e.innocente p.echaurren
a.cavaliere c.pozzati n.carrino g.alviani g.bizzarri
r.crippa a.bonalumi s.monachesi l.del pezzo g.harloff m.merz
v.agnetti p.gallina r.alberti g.falzone g.niccolai f.vaccari g.desiato
c.parmiggiani f.pardi a.spatola b.di bello m.gastini u.mastroianni
w.xerra g.baruchello e.mattiacci p.restany g.turcato m.nannucci
c.costa e.villa a.calderara m.mochetti m.mariotti g.rubino e.mariani

Renzo Paris

3 poesie

In difesa di Amelia

Se non ti pieghi un poco alle pupille
di lei che ti attende dentro il letto,
fredda più della morte avrai l'anima.
Se non ti metti a fare la penitenza
anche tu che hai le orecchie sporche.
Se non lasci perdere la buona Amelia
e non la smetti di battere a quest'ora
che tutti dormono, poesia non avrai più.
Sarà pronta ad accecarti come una donna
bugiarda. Per questo quell'uomo che ho
sognato non ha avuto esitazioni e l'arca
mi ha indicato di quel grande che poi era
se stesso e che un giorno cadde in malo
modo nel fango della società. Per questo
ho creduto di scrivere ancora. Se permetti
questa chiusa che non chiosa altro che nulla,
alle fontane di piazza navona non ci potrai
più bere. E nella stanza di via dei giubbonari
verrà l'angelo a vibrarti l'asta dei sogni
mai sognati. La poesia ha ben altro per la testa.

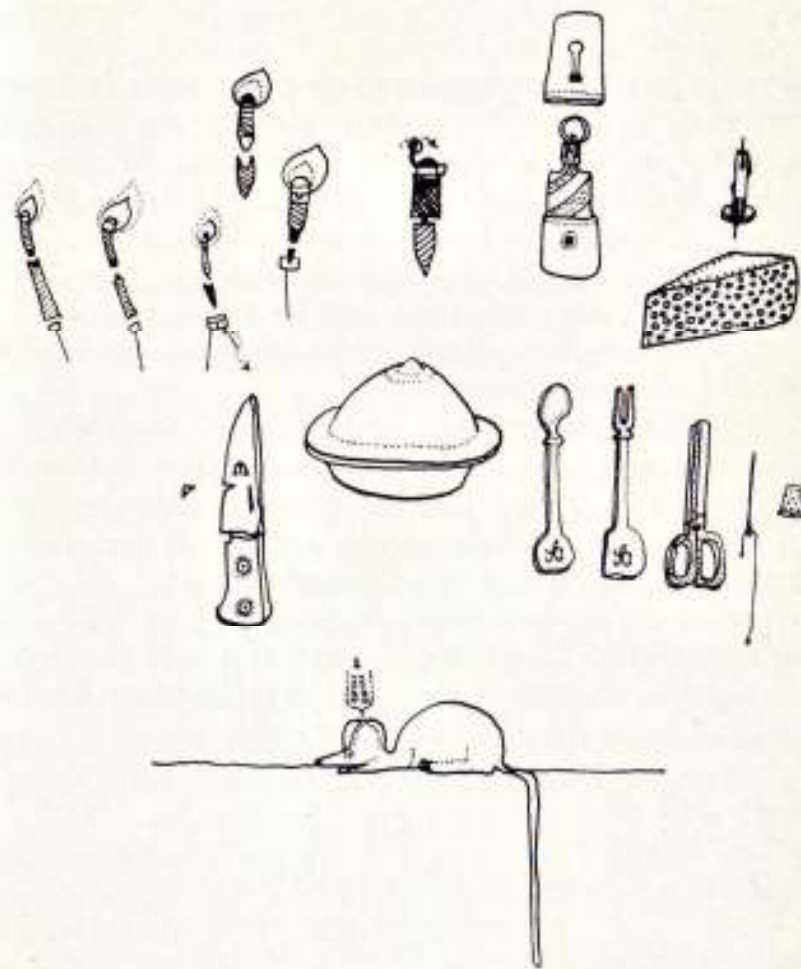
per Adriano

Quella di una volta aveva un orto di rose
e dentro una vieta simbologia ci stava bene,
nemmeno se n'accorgeva. Quella di adesso vuole
che stia zitto. La sento. Prendimi l'acqua, dice,
l'acqua della cucina. A guardarla sa d'urina.

Rue Racine

Disorientato si accomiatò dai beneamati libri dei buchinisti di Parigi. Ma dentro era immobile, come la foglia, tremulo. Lande sonore si distribuirono nella sua testa ossimora. La foresta nera non aveva più sotterfugi. Cambiava spesso espressione. Un giorno cambiò esistenza e gli spuntarono le ali. Telefonò al suo amore lontano, ma lo trovò che dormiva pieno di pioggia.

Gianfranco Baruchello
Volete un disegno per Tam Tam?



Cid Corman
A letter and some poems

Utano, 3rd June 1972

dear F.,

.....
Poetry is not the answer or even an answer. It answers to no question. It is response. And offering. An institution, by definition, per sé, is obsolete. It isn't the beaten track that is fatal, but the paved-over track. Ford is already experimenting with automatic transit systems for cities. And no doubt they are needed in the face of what there is — but it means more and more that we will be tangled in our own automated webs. And expected to fit into the machines or be eliminated as non-citizens.

We found a parakeet, lost and starving, near Ninnaji a week ago on an evening walk. As a result, since we couldn't leave it alone, it has two new companions and we have a twittering livingroom to add to the silence of our two fat fish (Nixon and Johnson: a great comedy team).

My poems are never « new » in terms of date. The poems in books are often 5-15 years old. And this will continue to be the case. I like them to ripen like pickles or wine. Or fruit. I let them fall from the tree and rot a little.

Winds pull at
the few leaves
remaining

dead - nothing
to get a
way with - now.

Cid Corman
Una lettera e alcune poesie

Utano, 3 giugno 1972

caro F.,

.....
La poesia non è la risposta o nemmeno una risposta. Non risponde a nessuna domanda. E' una replica. E un'offerta. Un'istituzione, per definizione, per sé, è superata. Non è la strada battuta che è fatale, ma la strada pavimentata. Ford sta già sperimentando sistemi automatici per il traffico in città. E sono senza dubbio necessari rispetto a quel che c'è — ma significa che saremo ancora più aggrovigliati nelle nostre proprie reti automatizzate. E richiesti di adattarci alle macchine o essere eliminati come non-cittadini.

Abbiamo trovato un cocorito affamato e perso, vicino a Ninnaji una settimana fa durante una passeggiata serale. Risultato, siccome non lo potevamo lasciare solo, ha due nuovi compagni e abbiamo un soggiorno cinguettante che si somma al silenzio dei nostri due grassi pesci (Nixon e Johnson: un grande duetto da commedia).

Le mie poesie non sono mai « nuove » in termini di data. Le poesie pubblicate in libri hanno spesso 5-15 anni. E continuerà a essere così. Mi piace che maturino come sottaceti o vino. O frutta. Le lascio cadere dall'albero e marcire un po'.

Venti strappano
le poche foglie
che stanno

morte - niente
da portarsi
via - ora.

Words heavy
on branches

The arm twists
up, fingers

grasp and pull
one free and

suddenly
the whole tree

collapses
like a thread.

2 kaki
left
on 1 of
2 trees.

No way
out of it
yet

yet
out of it
we come.

Parole pesanti
su rami

Il braccio si torce
su, dita ne

afferrano e
liberano una e

improvvisamente
l'intero albero

ha un collasso
come un filo.

2 cachi
lasciati
su 1 dei
2 alberi.

Nessun modo
di uscirne
eppure

eppure
fuori ne
usciamo.

Beyond the dying
what is there to do?

O uguisu I'm
trying to sing too.

The contradiction

To be there's
never to be here,
yet here we

are, heading
nowhere fast. As if
the speed were

somehow in
the road, somehow past
arriving

at, beyond
all explanation
and so clear.

Word

Nothing
Shit
Is
that
all?

Oltre morire
che c'è da fare?

O uguisu anch'io
tento di cantare.

La contraddizione

Essere lì non è
mai essere qui,
eppure eccoci

qui, diretti
svelti da nessuna parte. Come se
la velocità fosse

in qualche modo nella
strada, in qualche modo dopo
l'arrivo

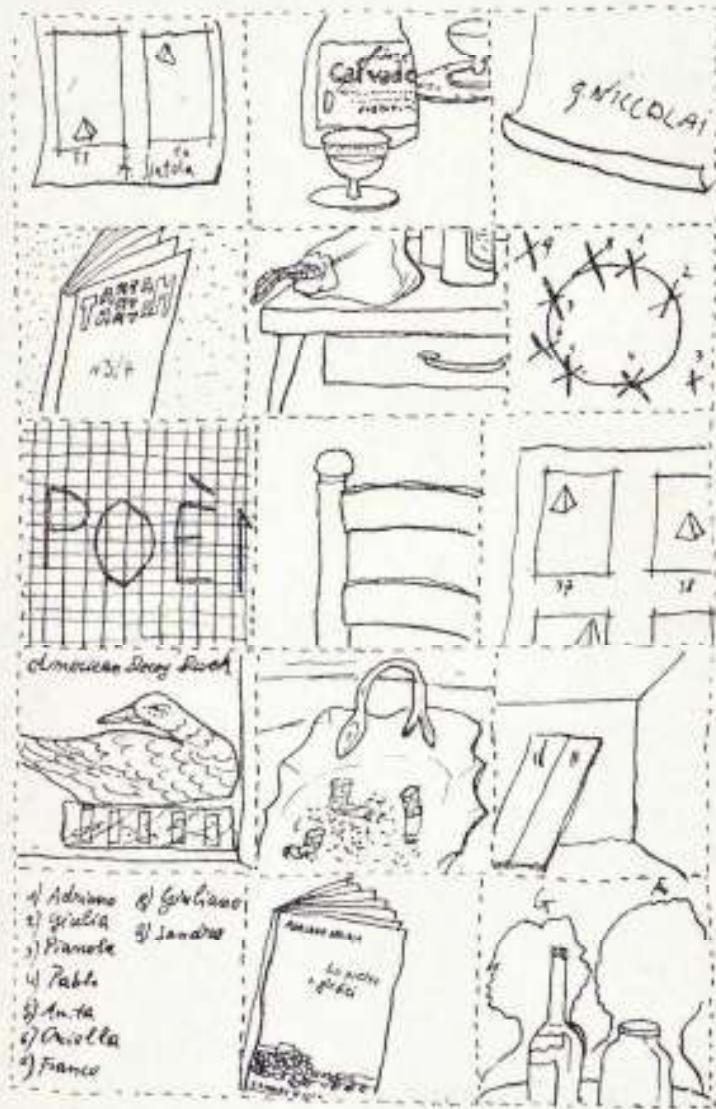
a, oltre
ogni spiegazione
e così chiara.

Parola

Niente
Merda
E'
tutto
qui?

Traduzione di Franco Beltrametti

Pablo Echaurren
Mulino di Bazzano, 14-1-73



Corrado Costa
2 poesie per Nuria

Differenze fra due disegni uguali

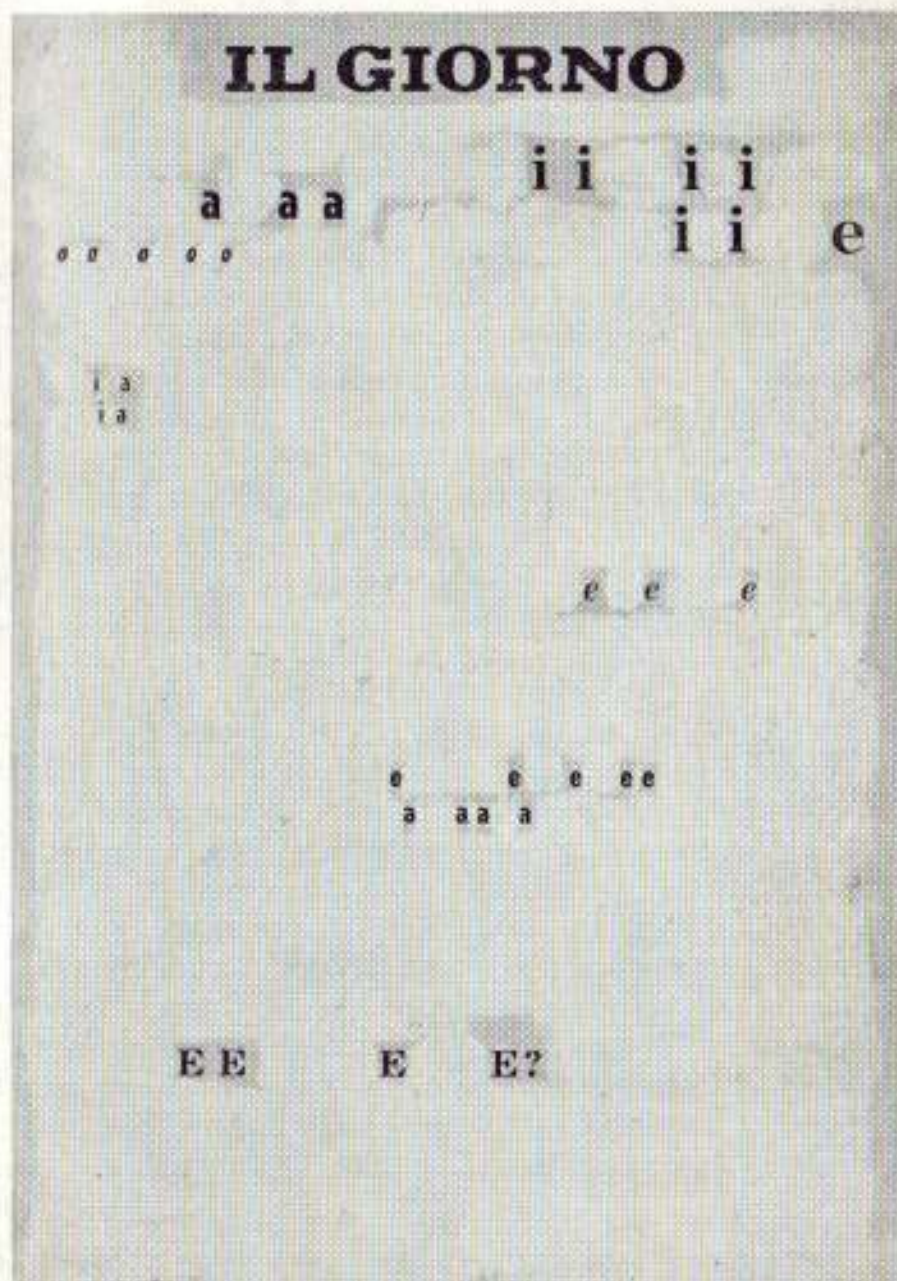
in alto
manca l'ultimo gabbiano
a destra
in alto
manca la parete destra
della casa
manca il fumo
della casa
in alto
manca
il bottone del soldato
al polsino sinistro
in basso
sotto il fucile
manca l'erba
in alto
manca il mare
manca il primo
manca anche l'altro
dei due gabbiani
in alto
manca il bambino
in basso
chi non
c'è
più
ora
grida

Sì o no

è un segno sulla superficie del mare?
c'è subito? prima di toccare la superficie?
segue la collocazione dello sguardo?
è molto nuvoloso?
il suo colore ha a che fare con il colore?
è un antico strumento con una corda?
bagna se stesso?
gira attorno a un anello?
è attribuito all'immaginazione?
lanciava in mare un anello d'oro
per festeggiarlo?

Cadaquès, 7-9/9/72

Marion Baruch
« Il Giorno »



18.9.1972

Carissimo,

ho appena letto il secondo editoriale di *Tam Tam* che mi stimola a riflettere ancora una volta sui tuoi e i miei problemi di poesia. Voglio dirti che mi paiono assai rilevanti le proposizioni di Maria Corti pubblicate su *Strumenti critici*: « I generi letterari in prospettiva semiologica ». Come tu sai la semiologia per la Corti non è un *fine*, non una religione e neppure una metafisica, ma uno strumento molto efficace, di sondaggio e verifica: per questo le sue deduzioni sono così attuali e dal campo scientifico scendono ad agire anche in quello delle *poetiche*. Ecco come, a mio parere, e dal *come* si capirà il notevole grado di integrazione, sempre nel campo dell'operare poetico, col tuo editoriale.

E' indubitabile che l'istituzione letteraria, diciamo anche in quanto *macrosegno*, sia da tempo in crisi: dentro questa crisi generale della comunicazione letteraria si individuano due filoni. Il primo è quello della letteratura di consumo che usa i segni tradizionali, il codice tradizionale, per es. quello romanzesco, e perciò viene decodificata chiaramente e facilmente consumata dal pubblico. Gli scrittori che praticano questo artigianato hanno cura che venga sempre accompagnato da un certo tipo di aggiornamento in modo che il prodotto possa parere moderno: a questo scopo utilizzano quanto della vera cultura viene filtrato e falsificato dai mass media che hanno provveduto a inserire il recepito nel codice ovvio. Tale lavoro non è inutile: serve a tenere in vita l'istituzione a livello

« massa » senza alcuna altra ambizione che il successo di pubblico, senza il quale un simile scrittore deve dichiararsi fallito. Contiguo a questo lavoro continua quello vero, quello che denuncia la crisi, quello che è per se stesso in crisi per il motivo fondamentale che è svolto sulle *mutazioni*.

I poeti e gli scrittori così impegnati sono indifferenti al successo di pubblico perché il loro scopo è solo quello di avvicinarsi ad un'opera letteraria in cui tutti i rapporti, interni ed esterni, siano mutati: l'opera che gli artisti di ogni tempo hanno voluto. Anzi è la definizione, se si vuole, dell'opera d'arte.

Se vengono a involontari compromessi con il codice ovvio questo non basta al successo e si rivela sempre un errore perché allontana dall'opera. Si tratta in genere di errori veniali: in realtà l'artista lavora per l'istituzione concepita solo come luogo di modificazione dei rapporti e dunque mai come strumento di comunicazioni banali. Si può evidentemente ipotizzare l'espulsione dell'istituzione letteraria dalla cultura dell'uomo ma ciò non è di stretta pertinenza di un artista che dovrà, allora, semplicemente accettare di non essere o meglio non vi sarà più e basta. Non è in suo potere mutare la realtà né piegare la forza della storia: lascia ad altri questo compito se pure questi « altri » lo hanno o solo dicono di averlo.

Se tale espulsione non vi sarà, tutto il lavoro fatto durante la crisi si rivelerà prezioso, anzi indispensabile: *dopo* si vedrà benissimo come il codice generale è stato modificato e i nuovi utenti potranno usufruirne senza fatica, allo stesso modo in cui gli utenti della crisi ne usufruiscono *oggi* senza fatica a livello di chiarezza del reale.

Al limite, a giustificare la vita di un artista basta una sola variante al codice, una sola novità, se le sue forze sono poche.

Parlare di disimpegno, in questo caso, è pura follia o divagazione di chi non ha nulla da fare. Occorre ancora sottolineare che ad ogni *mutazione* dell'istituzione letteraria corrispondono infinite mutazioni nell'istituzione sociale? Mi pare anche ozioso sostenere che l'arte è l'isola dove si salva la borghesia. Se la borghesia si salva è per ben altri motivi e comunque essa utilizza solo artisti borghesi cioè ovvii, dunque solo rassicuranti, ecc. con cui contrasta la nuova, l'altra cultura, come si è servita dei gesuiti per screditare Darwin, per esempio.

A presto, tuo

Antonio Porta

Agli abbonati

Con questo fascicolo doppio di TAM TAM (3/4) scadono gli abbonamenti effettuati dal primo numero. Per rinnovare l'abbonamento inviare un vaglia postale di L. 3.000 sul c.c.p. 2/27612 intestato a EDIZIONI GEIGER - VIA LUISA DEL CARRETTO 44 - 10131 TORINO.

To the Subscribers

With this double issue of TAM TAM (3/4) the subscriptions dating from the first number expire. To renew your subscription, please send an international postal money order of 7 dollars, addressing it to EDIZIONI GEIGER - VIA LUISA DEL CARRETTO 44 - 10131 TORINO - ITALY.



**Giulia Niccolai
Greenwich**

Una geografia « nonsensical »

Introduzione di Giorgio Manganelli
Disegni di Giosetta Fioroni

edizioni geiger

I denti del drago
a cura di Daniela Palazzoli
Galleria « L'uomo e l'arte »
Milano, giugno-luglio 1972

L'esposizione riguarda « le trasformazioni della pagina e del libro » attuate dall'avanguardia storica in poi, fino alla poesia concreta e visuale, e nell'era post-gutenberghiana che stiamo vivendo o subendo come alternativa irreversibile. E' la copertina stessa del catalogo, con il suo strato di naftalina, a imporre l'idea di un libro-oggetto (o oggetto-libro) da toccare e annusare. Ma l'odore acuto della naftalina non può non richiamare alla memoria le cassapanche della nonna, e quindi l'antiquariato, il museo, la biblioteca in disfacimento. Irritante metafora tattile e olfattiva aperta a molte interpretazioni, ma soprattutto a quella di una dimensione culturale privilegiata offesa nella sua essenza dai mass media. L'esposizione vuole dunque essere una consapevole sfida al museo? Mi sembra che la Palazzoli abbia evitato questo problema in quanto irrilevante, risolvendolo poi come pseudo-problema in una offerta simbolica: il catalogo e la sua copertina, appunto. Del resto non è il solo merito dell'esposizione, che fa piazza pulita di un certo numero di equivoci legati alla recente fossilizzazione delle polemiche. Si è ottenuta la condensazione di una intera area su « una delle struttu-

re più istituzionalizzate della comunicazione », il libro. E' in riferimento proprio alla pagina-tavola e all'oggetto-libro che la situazione post-gutenberghiana pone tuttavia uno dei suoi interrogativi più sottili. Mi riferisco alla confezione di esemplari unici e irripetibili che ripropongono l'interessante questione della giustificabilità ideologica del prodotto di élite, e della sua sopravvivenza. Non a caso l'exkursus di Gianni Emilio Simonetti sulla protostoria del libro come « dono » indaga su una preziosità che ha l'apparenza dell'evasione. Certo *Fluxus* ha proposto una strada meno rigida, il suo uso dell'oggetto-libro è quasi sempre un « esserci » di collaborazione a più voci, dove anche la tiratura in più esemplari assicura quell'orizzonte di varianti casuali o predisposte che solo sembra poterne suggerire una « lettura » non emblematica, meno suggestiva forse ma indubbiamente più ampia e libera, più curiosa e disponibile all'invenzione. Comunque l'emblematicità di opere come quelle di Claudio Parmiggiani o Vincenzo Agnetti è ovviamente un pretesto per la metamorfosi dell'oggetto-libro in documento di silenzio, e di crisi della maieutica propria di *Fluxus*. Per l'oggetto-libro e per la pagina-tavola si può affermare allora che tecniche ben collaudate non possono non provocare una problematica interna al loro stesso esistere. E la Palazzoli parlandone come di « un modello di percezione inclusiva » ri-

badisce, penso, una specie di insostituibile monopolio nei confronti dei mass media. Un mondo autonomo e autosufficiente, almeno per eccesso. Se non vuol essere una sfida al museo, questa esposizione può diventare una sfida assoluta, alla cultura tecnologica in primo luogo. Se l'emblematicità si configura come rifiuto (ma è solo un'ipotesi) un'intera gamma di valori viene posta in forse nella negatività e nella positività, si riapre il discorso su Wittgenstein e sulle sue dichiarazioni sulla mancanza di senso di proposizioni date per fondamentali, e sul ricorso alla tautologia. In effetti l'oggetto-libro e la pagina-tavola non fanno che sfiorare il paradosso, nella propria configurazione di linguaggio indimostrabile, rimandando a una globalità parallela alla globalità (presunta) della poesia intesa come tensione verso la totalità della conoscenza. Al contrario qualsiasi asserzione esclusivamente portata sul medium rivela una mancanza di duttilità che i tempi forse giustificano, ma che la esistenza di una tradizione moderna imperniata su Duchamp rende impensabile. Così le opere di Gianfranco Baruchello, di George Brecht, di Jiri Kolar mettono in moto una rete di significati che « mostrano » la realtà senza « dirla », per citare ancora Wittgenstein, e che ne derivano una concentrazione mentale efficacissima, aliena da ogni metafisica, eppure allusiva a un « mistero » proponibile come alternativa, e rin-

venibile nelle cose di tutti i giorni, prima del museo e prima dei mass media, o dopo. Non è la poetica del ready-made, il « mostrare » senza « dire » non è una operazione di linguaggio ma un imperativo dell'esperienza. E così *Il libro come luogo di ricerca*, sezione curata dalla Palazzoli e da Renato Barilli alla XXXVI Biennale di Venezia, può apparire davvero allargamento della tematica delle mostre dedicate al comportamento. Una gestualità ritualizzante non vuole altro, il suo ruolo nell'equazione azione - conoscenza non ha bisogno di essere spiegato, è un'ambizione autentica di per sé, e ancora più autentica se si realizza come superamento dei confini tra arte e vita (cfr. Udo Kultermann, *Vita e Arte*, Görlich Editore, Milano 1972); in questa realizzazione responsabile di un organismo stilistico globale, l'oggetto-libro sembra destinato a salvare una sua programmatica individualità, nell'isolato universo delle sue varie perfezioni. [A.S.]

CARTE SEGRETE

rivista trimestrale
di lettere e arti

Piazza d'Aracoeli, 6
00186 Roma

Alfredo Giuliani
Il giovane Max
Adelphi

Dopo *Il Tautofono*, « un test psicologico, l'equivalente auditivo delle macchie di Rorschach », con questo romanzo-poema in prosa, « le parole dovevano strisciare atone », Giuliani gioca la sua nuova partita di asso-piglia-tutto con il linguaggio, questa specie di astuto instancabile pagliaccio e baro di professione o *trickster* dall'inesauribile *box full of tricks*. Le pagine de *Il giovane Max* sono pagine di diario, foglietti con le due colonne dei punti, sui quali l'autore registra ogni mossa dell'avversario, gli imprevedibili casi e gli imprevedibili modi in cui il *Jack in the box* del linguaggio scatta sotto i suoi occhi o gli colpisce l'orecchio. Per Giuliani il rapporto con il linguaggio diventa così una serie continua di soprassalti. Dunque, un lavoro vigile e paziente, trama e ordito, petit-point. Qualcosa di simile all'ostinazione di chi per tutta la vita si esercita con se stesso alla roulette tenendo conto di ogni combinazione, perseguendo IL SISTEMA, quel sistema che gli permetterà di sbancare il casinò. L'ostinazione tautologica dà come risultato un quaderno fitto di pagine parlanti in un codice privato dove il numero delle combinazioni si complica all'infinito sostituendo a poco a poco alla realtà del gioco la

finzione del gioco. E' appunto così che Giuliani combatte contro il linguaggio, l'unico avversario, cercando di esorcizzarlo impiegando per eccesso le sue stesse armi. Lasciandosi ad esempio scivolare mollemente nell'idiozia dello sproloquio e contagiare passivamente, fino a ritrovarsi tra le mani persino « freddure » la cui volgarità scotta come una patata bollente. Combinando magari il nonsenso con l'arietta pucciniana, la frase fatta con la citazione erudita. Le parole aumentano per inflorescenza, invadono il libro e la mente del lettore, si dispongono una accanto all'altra secondo regole misteriose che fanno pensare a quelle della scrittura automatica ma che in realtà ne differiscono per una puntigliosità da microscopio. Appaite, in gruppo di cinque o di sei, scandite dalla tessera bianca del punto, della lineetta o delle virgolette, esse « cambiano espressione » con la velocità dei volti nei cartoni animati o dei simboli atmosferici in fila sotto le vignette delle previsioni del tempo nei quotidiani. Fin dall'inizio Giuliani avverte « COMPRO TUTTO, SI VUOTANO CANTINE » e si premunisce affermando che la sua è una « attenzione involontaria », probabilmente il risultato di una estenuazione del materiale stesso: « avevo deciso di usare forze che mi vennero meno ». O forse il ricorso a una legge di natura, il rvescio di un calcolo, una « terapia omeopatica », *similia similibus curantur*.

L'operazione di Giuliani ci sembra in fondo di segno uguale e contrario rispetto a quella effettuata da Giorgio Manganelli con *Agli dèi ulteriori* (Einaudi, 1972) in cui « il meccanismo mistificatorio funziona con la naturalezza d'un organismo vivente » secondo le intenzioni di una onnivora megalomania linguistica. Mentre Giuliani si lascia masticare da ciò che egli stesso definisce l'ingordigia della chiacchiera quotidiana. Il parallelo tra i due autori si spezza nell'opposizione tra il romanzo-poema in prosa di Giuliani e il metaromanzo di Manganelli: denominatore comune può essere considerata la tautologia che d'altra parte si rivela perfettamente circolare e priva di residui nel secondo e corrosiva e corruttibile nel primo. Ovviamente in questa sede *Il giovane Max* — « appunti per un trattato di fonomanzia, registrazioni, distruzione, disarticolazioni, paralisi applicata, nomenclature » — interessa particolarmente per la sua natura di « poesia senza versi », di narrazione inenarrabile, di raccolta di « immagini di repertorio » scelte con esprit de finesse, non con esprit de geometrie, anche se: « Lo faccio adesso perché m'è diventato più difficile, i sentimenti devono passare attraverso la tecnica ». Ma penso anche a Porta che in *Metropolis* (Feltrinelli, 1971) con l'efficienza e la freddezza di un chirurgo elenca i reperti estratti dal corpo malato della chiacchiera quotidiana (la

stessa) con, a operazione compiuta, l'eliminazione di qualsiasi compiacimento. In effetti, come ho già detto nel 1° numero di *Tam Tam*, la sensazione che Porta vuole suscitare nel lettore è un moto di repulsione verso il linguaggio da lui utilizzato, invece in Giuliani, persino nelle frasi-campione più esplicitamente mondane, persiste un'emozione che vien voglia di paragonare alla passione di un collezionista. E ho già notato a proposito di *Metropolis* il rischio calcolato di una selezione meccanica assiomatica del linguaggio che inevitabilmente conduce il testo a scontrarsi, anche se a disagio, con i giochi di società. Pensiamo pure a una negazione del cicaleccio attraverso il cicaleccio stesso, questa può essere un'operazione di passaggio, una cauterizzazione lessicale, una valida sospensione di ogni prospettiva per la poesia? [G.N.]

P.A. Jannini
Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire
Bulzoni

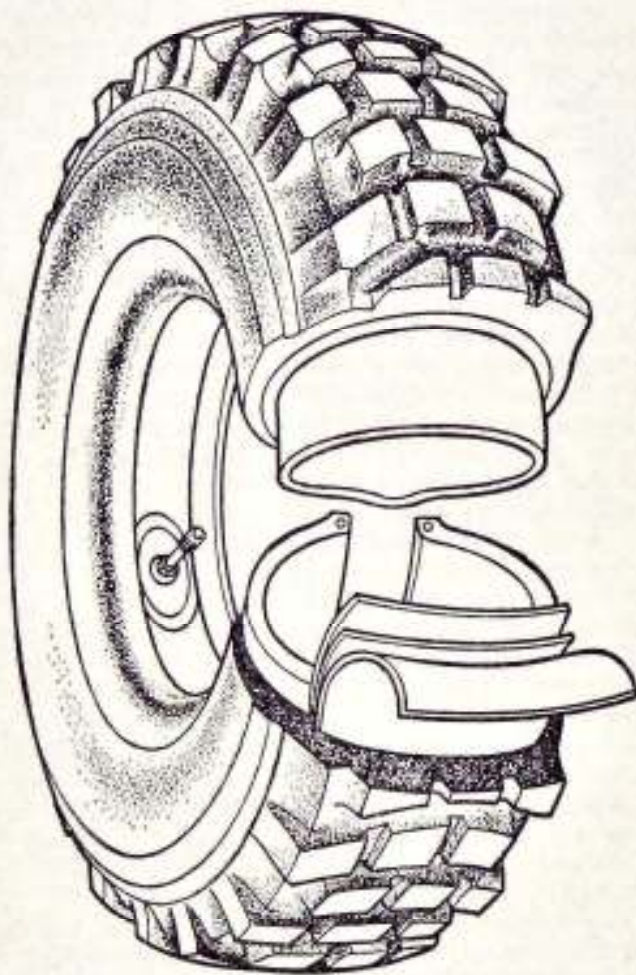
Qual è la linea poetica tracciata da Apollinaire durante la sua vita, quali sono i maestri contestati, quali i movimenti letterari d'avanguardia da cui si è lasciato influenzare, che senso ha infine la tradizione e che senso ha l'avanguardia? A queste domande ri-

sponde, con dovizia di note e contronote, il libro di P.A. Jannini: *Le avanguardie letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire*, Bulzoni, Roma, 1971. Il libro parte dall'idea che tutte le scelte di Apollinaire, di poetica e di critica, sono caratterizzate dalla sua disponibilità al nuovo e dall'ambiguità con cui si avvicina alle avanguardie del suo tempo. Ecco che allora il suo atteggiamento nei confronti dei maestri simbolisti se si fa certamente critico, nella misura in cui apprezza poeti come Vielé-Griffin, Saint-Georges de Bouhélier, Fernand Gregh, René Ghil, Moréas (inventori di movimenti quali: *Naturisme, Humanisme, Instrumentisme, Ecole Romane, Unanimisme* ecc.) d'altra parte non sfugge a un rapporto di tipo odio-amore. Contestando Verlaine, Mallarmé e Baudelaire, Apollinaire vorrebbe sentirsi lontano da poeti che pure, come Rimbaud, gli hanno insegnato molto, sia nel campo del lirismo che nel campo delle sperimentazioni grafiche e tipografiche, nella stessa ricerca del nuovo, dell'*esprit nouveau*, che sarà l'ultimo suo manifesto di poetica. Se non possiamo non essere d'accordo con Jannini quando inserisce il rifiuto di Baudelaire nel quadro di un rifiuto della « malattia », del Decadentismo, bisogna però riconoscere che anche nei confronti dell'autore delle *Fleurs du mal* Apollinaire si rivela disponibile e ambiguo. « Nous voulons, tant ce feu nous brule le cerveau, / Plonger au fond du

gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! » *L'esprit nouveau* non affonda le sue radici anche in questi versi famosissimi? Il pezzo forte del libro di Jannini è poi il rapporto Apollinaire-Futurismo, dove il critico ricostruisce la complicata trama di influenze e snobbamenti dall'una parte e dall'altra, le strumentalizzazioni eleganti che Apollinaire fa di Marinetti e compagni. Su questa scia di influenze e controinfluenze, Jannini esamina il primo calligramma di Apollinaire, la famosa *Lettre-Océan*, riproducendone, assieme alla copia stampata, anche la redazione manoscritta. Tutto il libro in questione, nell'esame dei rapporti tra Apollinaire e le avanguardie letterarie, fino all'*esprit nouveau*, si fonda su due poli della poetica apollinairiana, quello dell'ordine e quello dell'avventura, quello della tradizione e quello dell'antitradizione. Apollinaire verrebbe a situarsi quindi al centro di ogni movimento sperimentatore del suo tempo e ad esercitare la funzione sì di stimolatore di esperienze nuove, ma anche quella di mediatore e di sublimatore delle esperienze del passato, e del presente. Se ne trae una immagine di perfetto assimilatore di sperimentazioni aspre e violente, sempre di altri, attraverso il forte spessore di tutta una cultura letteraria che si sarebbe voluta neoclassica, nel momento stesso in cui la rivoluzione industriale aveva ormai scardinato l'ordine e il disordine an-

Franco Beltrametti

Nadamas



geiger

tico, sia nella grammatica sia nella sintassi. Sorge a questo punto una domanda più che legittima. Da dove scaturiscono questo desiderio dell'ordine, sia pure di un nuovo ordine, e la classicità stessa di Apollinaire?

E la domanda resterebbe vana se non fosse rivolta più che a un poeta solitario, a una vera e propria istituzione letteraria, come quella che Apollinaire immaginava di voler creare, sotto il nome di Spirito Nuovo. Un'ipotesi si può formulare su cui si dovrebbe lavorare con l'aiuto di mezzi di critica non soltanto letteraria, ma storica, politica e psicanalitica insieme. Dopo la messa in discussione definitiva e ultima della letteratura e di ogni suo possibile valore fatta da due grandissimi scrittori dell'Ottocento francese, Lautréamont e Corbière, attraverso il tempo dell'angoscia di Apollinaire, l'angoscia della fine di ogni istituzione letteraria, che si spinge fino ai surrealisti che furono i primi a capire globalmente sia Lautréamont sia Corbière e il loro profondo carattere eversivo, si è voluto sublimare quest'ultimo disordine, si è voluto ridare vita a un'impalcatura che si era mostrata ormai marcescente, si è voluto infine mediare, nella sfera più alta di mediazione che ci è data di poter immaginare, la lacerazione, il terremoto. Dopo i poeti dell'eversione, la letteratura aveva una sola possibilità di rinascere sulle sue ceneri e cioè attraverso la creazione di gruppi, di situazioni collettive

nuove, di « partiti » che ne amministrassero l'ordine e il disordine. In tal senso Apollinaire e più innanzi i surrealisti, rifacendosi a Sade e alla linea di critica del linguaggio poetico e di tutta la letteratura, verrebbero ad avere la funzione di « propagandisti » di un terremoto che aveva avuto già da tempo la sua fine e il suo tempio. Lo stesso Savinio che pure fu additato da Breton come uno dei precursori del surrealismo e che ebbe a « influenzare » Apollinaire, nei suoi *Chants de la mi-mort*, immaginando di sceneggiare l'assassinio più cruento che in letteratura sia mai stato immaginato, cioè quello della madre da parte del figlio, ricorre alla mediazione sublimante, allo spesso vetro della letteratura che ormai ha solo una funzione repressiva. Comunque, intendiamoci, di questo carattere repressivo della letteratura oggi noi possiamo discorrere proprio perché Apollinaire, ma con maggior sicurezza i surrealisti, ci hanno dato modo di farlo. La letteratura del Novecento, fino a oggi, si muove attorno ai due poli dell'ordine e dell'avventura, intorno alla contraddizione della distruzione e della costruzione, intorno ai temi della tradizione e dell'avanguardia. Perciò lo studio di Apollinaire e dei surrealisti e di tutte le avanguardie non solo francesi del nostro secolo, risulta necessario e imprescindibile. Che senso ha poi, dal punto di vista storico-politico, il ritorno alla letteratura, la sublimazione degli atti più cruenti del

recente passato letterario, che si compie all'inizio del Novecento, anche questo è tutto da spiegare. Il libro di Jannini risulta utile anche per la nostra ipotesi, per la ricchezza delle fonti e per l'individuazione di quell'ambiguità e disponibilità apollinairiana che non nasce soltanto da esigenze tecniche di rinnovamento ma dal pozzo profondo della letteratura. La *ri-scrittura* apollinairiana ha esempi classici nella letteratura latina e greca e si spinge, anche se ormai « esplosa », sia in Foscolo che in D'Annunzio. Attraverso un esame della specifica riscrittura apollinairiana, condannata come plagio o al massimo descritta come « influenza », si può individuare il tentativo di rinnovare tutta una letteratura in metaletteratura, sublimando il disordine, non solo letterario, creato da Lautréamont e da Corbière. Ecco che allora l'operazione metaletteraria verrebbe ad avere i colori di una restaurazione sublimante, da cui poi scaturirà la volontà paraletteraria dei surrealisti, dei dadaisti e degli stessi espressionisti, fino ai situazionisti di oggi; una volontà, si badi bene, ancora intesa a « restaurare » più che a « instaurare ». Una profonda revisione di tutta la linea dell'estrema sinistra letteraria del nostro tempo: Lautréamont, Corbière, Apollinaire, Breton, avanguardie degli anni sessanta, porterà inevitabilmente a ridimensionamenti e a nuove scoperte. [R.P.]

Adriano Spatola
Majakovskiiiiiiiij
Geiger

La composizione del testo, La prossima malattia, Il poema Stalin: tre sezioni / indicazioni per Majakovskiiiiiiiij: Majakovskiiiiiiiij perno e funzione intermedia di questa raccolta di poesie. Un supplemento di indicazione nel nome alterato, visuale e sonoro, che funge da titolo: grido esorcizzante la cattiva prassi che ha creato l'impraticabilità del poeta russo e l'impraticabilità della rivoluzione proletaria ridotta a correlato mitico della letteratura. Se di una pratica esorcistica qui si tratta, essa impone comunque il controllo e l'affinamento degli impulsi nel momento in cui tende a suscitargli, opera il riscatto e la riattivazione dei termini obsoleti del discorso, rompe le catene sovrapposte alla cultura alternativa, punta a non banalizzare il mito e i sentimenti, toglie spazio alle voci fioche ed inutili liberando nitidezza di espressione nella instaurata dimensione del silenzio. L'esorcismo di Spatola altro non è che coscienza svincolata dal grigiore, dalla immobilità dei significati nella prassi poetica, aderenza alla realtà culturale di fronte alla quale si misura oggi l'operatività del testo. La dimensione del silenzio è così la risultante dei dati purificati dentro l'attività selettiva della coscienza poetica, risolto pratico della

negazione totale, registro su cui la realtà può essere parlata, tonalità di fondo che dà risalto al grido.

Il logocentrismo di Spatola non ha pretese sul piano di quella sapienza che tende ad instaurare l'identità di parola e verità, dell'assoluto metafisico ed espressivo, non tenta di uscire dalla storia ma vuole dispiegarsi in essa nel più profondo, cioè nel più aspro del rapporto esistenziale, dove violenza e rabbia compongono il dramma del tempo. Di qui la parzialità, necessaria, di questa poesia, opposta alla cattiva totalità di chi cerca la soluzione riduttiva del dramma stesso, servendosi di una dialettica unilaterale; la poesia nasce invece come nasce la realtà, nè ammansita nè radicalizzata dentro l'ottica solo autonoma e solo eteronoma, ma dolce e radicale, evidente e nascosta, silenziosa e ritmata, ispida e melodica, mediata e immediata, colta ed innocente; per tante coppie regolari/irregolari unite nella sintesi dei termini contrapposti e dalla concretezza di senso globale che fanno di essa uno strumento acuminato per incidere sul tessuto degli accadimenti, uso funzionale di "parole che parlano", scelta lucida del significato alternativo, corrosivo, delle cose. Logocentrismo elevato a strumento e parola che si staglia, figurativamente e foneticamente: *Majakovskiiiiiiiij* si scosta, fin nel supplemento d'indicazione del titolo, dalle affinità tipografiche di vecchi esperimenti

paroliberistici e protoconcreti, per l'esattezza della suggestione pragmatica e strumentale. Soprattutto è nell'intero libro, la lingua italiana a caratterizzarsi come tale, parzializzandosi come scelta che rompe il cerchio della impersonalità e come rinuncia al piano puramente metodologico / tautologico dentro il quale operare la sperimentazione linguistica. Risulta così sanzionato con maggiore efficacia il distacco dalle operazioni dell'avanguardia agli inizi degli anni sessanta, anche se, a ben guardare, la precedente scrittura di Spatola — già nel volume *L'ebreo negro* edito da Scheiwiller nel 1966 — è stata fin dai suoi inizi abbastanza difforme rispetto al modello, o ai modelli, di sperimentazione offerti dai Novissimi e da altri del Gruppo 63. In questo senso Spatola non ha compiuto alcuna essenziale metamorfosi o rovesciamento di posizione, almeno rispetto a se stesso, ma oggi si trova piuttosto sulla linea di uno sviluppo necessario e coerente delle proprie premesse, sia riducendo quanto di datato poteva esserci nel repertorio lessicale de *L'ebreo negro*, in ispecie l'exasperata predilezione per certi squisiti cadaveri, sia elaborando un inedito chimismo plastico su cui fa scorrere una discorsività non più spezzata da sistematiche interruzioni di senso, ma dentro la quale l'innovazione linguistica si ricompone, recuperandosi anche sul piano logico e non solo analogico e paralogico. E' questo, naturalmente, qualcosa

di più di un sintomo occasionale o di una impressione suggerita dal lavoro di Spatola, si tratta piuttosto di una tendenza che obbedisce ad una ragione storica precisa che qui non vale ripetere; sembra in ogni caso di essere giunti al punto in cui è possibile ritorcere nuovamente — nei fatti, cioè nei testi — l'accusa, mossa alla poesia d'avanguardia, di sterilità puramente distruttiva, di gioco fine a se stesso, di rinuncia alla esteticità o di "semplice obbedienza a regole retoriche" (*Nuovi Argomenti*, gennaio-febbraio 1972). Non da oggi il rinvigorismento della esteticità e della "ragione" poetica, che in quanto valori eterni e collocati trovano da sempre difensori d'ufficio nei cultori della reazione, passa per la strada maledetta della negazione e della rottura. Oggi tuttavia il metro di valutazione per ogni proposta autentica di poesia sembra istituirsi piuttosto sul crinale su cui si sta chiudendo, in uno sfacelo di formule, il ciclo delle avanguardie storiche, nel recupero che ne è stato fatto negli anni sessanta. Da qui la necessità di ridefinire "le ragioni autonome della poesia", fin dalla "composizione del testo", prima della "prossima malattia", senza osare apporre mai come limite "l'ingiuria del punto fermo". Ora, se le intenzioni di Spatola in poesia si pongono dichiaratamente verso una "metamorfose oggettiva" del reale, specchiandosi sul contesto attuale, il discorso critico è ob-

bligato a misurarsi su questo piano, nella definizione del livello di presenza dell'opera. Vi è tuttavia, inscindibile, un livello diverso, di profondità e densità, che la critica può anche rinunciare a definire, ma che impone una lettura più segreta, interiorizzata. Il problema dell'efficacia poetica di *Majakovskiiiiiij* si situa fra questi due livelli, fra lo spazio chiuso delle istituzioni e quello aperto del testo, fra tempi brevi e tempi lunghi: per fare agire il silenzio. [C.A.S.]

Pierre Reverdy
Il ladro di talento
Einaudi

Romanzo a chiave, autoritratto o ritratto del Mago Abel (Max Jacob), questo testo del 1917 unisce una straordinaria attualità a un notevolissimo interesse, dal punto di vista della tecnica di composizione e da quello di una documentazione spesso lacunosa delle origini "eroiche" dell'avanguardia storica, documentazione sempre disponibile a un arricchimento sia in notizie storiche che in aneddotica. Anche se per esplicita dichiarazione di Reverdy l'aneddoto non deve essere considerato essenziale al testo, "l'aneddoto resiste", come scrive nell'introduzione Maurice Sallet, e diviene anzi per il lettore motivo di curiosità e di divertisse-

ment culturale, anche per le difficoltà stilistiche che si oppongono alla sua ricostruzione sotto il fitto strato di travestimenti e di funambolismi sulla natura dei personaggi, che del resto si rivelano "personaggi" solo in controtela, soprattutto perchè oltre la pseudo-narrazione *Il ladro di talento* si risolve sulla pagina in un luminoso poema.

E' solo dunque per una convenzione voluta da Reverdy stesso, e non si sa fino a che punto dettata da una situazione personale abbastanza difficile (di nuovo l'aneddotica), che *Il ladro di talento* ci appare come dotato addirittura di una sia pur evanescente e impalpabile trama, che si condensa in un incontro, o meglio ancora in un gesto. Il resto è entusiasmo paesaggistico, attenzione quasi morbosa all'atmosfera, quotidianità esaltata a visione e a sogno, linguaggio su cui la scarna misura poetica di Reverdy si applica con estremo rigore, in una dispersione ragionata dei blocchi sintattici, in una tensione tempo-spazio al limite della rottura. [A.S.]

TUATARA

Edited by Mike Doyle
759 Helvetia Crescent
Victoria, B.C., Canada

PERIODO IPOTETICO

Direttore: Elio Pagliarani

sommario del n. 6

Angelo Guglielmi
Una favola primitiva
Gianni Celati
Al bivio della letteratura fantastica
Franco Cordelli
Di una letteratura senza qualità
Giorgio Patrizi
Il corpo e la parola nelle «Storie naturali»
Paolo Valesio
Storia della lingua e storia dei linguaggi
Alberto Gozzi
Il frutto e il fiore
Rossana Ombres
Filastrocca su nove strofe
Nel segno del sagittario
Salvatore Mannuzzi
Da Extra Strong - III
Bruno Garofalo
Minime didascalie faustiane
Loretta Capponi
La lotta del Fronte di Liberazione in Eritrea
Francesco e Lois Mauro
Alcuni aspetti della situazione delle minoranze etniche negli Stati Uniti

Marsilio Editori
Piazza De Gasperi, 41
35100 Padova

maurizio osti

oppure paesaggi

geiger

Maurizio Osti Oppure paesaggi

Disegni

Con una introduzione
di Paolo Fossati

cm. 21 x 21, pp. 90, lire 3.000

edizioni geiger

Giuliano Gramigna
Il terzo incluso
Edizioni IPL

Il volume raccoglie i risultati di più di quindici anni di lavoro, un discorso in versi che ha preso le mosse da una situazione di post-ermetismo in via di sparizione (e corretto da espliciti avvertimenti "moralì" alla Leopardi) per approdare alle recenti proposte legate alle ricerche della neo-avanguardia. Un itinerario basato sempre sulla concretezza della parola, sulla presenza della realtà. Non giochi di specchi ma diretta appercezione dell'esistente, dal sistema di lettura di *La pazienza* (1956-1959) e di *Du côté de chez Swann* (1959-1966), prima e seconda parte del libro, all'apertura catastrofica e paradossale della terza parte, gli *Esercizi di decomposizione* (1967-1971), sui quali per ovvia applicazione di metodo è meglio soffermarsi. Gli *Esercizi di decomposizione* sono dunque in primo luogo un volontario cedimento al caos, al vuoto totale, all'indicibile; affollamento di immagini evanescenti, di personaggi "non soggetti ma oggetti di storia senza l'esse maiuscola", di cose aureolate di un alone morboso, pronto tuttavia a dissolversi per restituircele morte e pesanti, come "questa sfoglia di carta granulosa un po' silicea con macchioline di lebbra / ma definita la pagina bianca dove l'olivetti

batte l'assenza di linguaggio". E' dunque l'afasia, come mi è già capitato di notare, a costituire il centro, l'identità negativa di questa poesia: una impossibilità di comprendere con i sensi o con la ragione ciò che ha un nome, la galassia, "luce interplanetaria del neon", nella quale ci muoviamo, esaltandoci, con i sensi o con la ragione, appunto, in "deliri privati". L'ovvia applicazione del metodo suggerisce allora che gli *Esercizi di decomposizione* si autodefiniscono tali proprio per l'apparizione di un movimento di sfiducia non soltanto nei riguardi della concretezza della parola ma anche verso le forme della realtà, l'appercezione dell'esistente si fa sgretolata, "sbriciolata" e comunque disturbata quasi per eccessiva frequenza, alla visione umana si sostituisce una visione meccanica, impersonale. Una oggettività disumana calcolata sui ritmi tecnologici della nevrosi appare qui come la negazione della dialettica, il sentimento "descrittivo" dei rapporti interpersonali assume il volto di una ripetizione ciclica vivibile dall'interno e dall'esterno come assenza di linguaggio, appunto, e cioè come assenza di tragedia e di catarsi. Non è tanto un problema di non-comunicazione quanto un problema di sopravvivenza, di durata del gioco poesia-realtà, la scoperta e il rifiuto dell'arma preistorica della parola coincidono in una versificazione che si rimanda a ipotetiche e improbabili conclu-

sioni logiche, esatte. E' perciò naturale che Gramigna tenti di risolvere la contraddizione nella parte finale del libro con un *Romanzo in versi* in cui sia almeno pensabile la costruzione di una vicenda, con tutti gli obblighi stilistici che ne derivano, primo fra tutti, e indispensabile al ripensamento, il tono basso: "Sono le otto della mattina: chi va al lavoro / a passo svelto lungo la via Solferino . . ."

Altre suggestioni sembrano dunque prendere il posto di quella senza uscita rappresentata e rappresentabile dal e nel caos, in modi di chiara argomentazione "narrativa" solo a tratti attraversata da fratture: "Se la tua mano / vuole continuare a scrivere il diario la poesia ininterrotta / il cuore messo a nudo tagliala; se il tuo pronome / è la prima persona singolare eccetera. Essere alieni / (alienus a se) è dunque la ventura delle venture". Del resto la conclusione insieme del libro e del *Romanzo in versi* — "può continuare" — non è solo necessariamente modesta, è anche il segno di una passione che ha ora trovato o recuperato gli accorgimenti di uno sviluppo temporale, nella cronaca se la storia con "l'esse maiuscola" va alla deriva. [A.S.]

Felice Piemontese
Là-bas
Geiger

Piemontese — avverte il risvolto di copertina di questo libro — "ha fatto in tempo a partecipare alle ultime vicende del Gruppo 63, su posizioni fortemente polemiche". Questo è quanto di lui sanno i lettori del *Supplemento libri di Paese Sera*, che conoscono Piemontese per i suoi articoli acuti e intelligenti, mai vincolati alla routine promozionale che lega tra loro grandi editori e critici dei giornali d'informazione (fatto questo che non meriterebbe neppure di venir segnalato se non fosse più unico che raro, nel nostro paese). Ma è facile accorgersene anche leggendo le poesie di questo libro. Ed ecco allora di volta in volta affiorare un sospetto di Porta, una certezza ironica di Sanguineti, un non so che di struggente che richiama alla mente — senza possibilità d'equivoco — Balestrini; un narcisistico e sconsolato ripiegarsi e rispecchiarsi in quella "neo-avanguardia" che si può ormai obiettivamente definire luogo geometrico delle occasioni mancate della letteratura italiana nel Novecento. Dove tutto appare definitivamente morto, tutto è ridotto a frammento rettangolare ritagliato con tipografica precisione, cosa, oggetto patetico e inservibile. Un sospetto di Porta: "sulle

spalle, nel vecchio cinema, si avvengono / ridendo, davanti ai cancelli, poi è nuda, / inciampa, butta via la bottiglia, a colori, / è la prima volta, ce n'è uno in più" (da *In azione*). Una certezza ironica di Sanguineti: "che è un'opera bellissima, dice, con versi intercambiabili, / e il discorso di un matto, che la buttano via" e poi "che sono cattivissimi e perciò li mangia il leone, / un po' disperato, anche, il resto è nel taccuino" (da *Sul vuoto*). (E si noti proprio tutta la macabra ironia di quest'ultima annotazione, il grande ciarpame letterario agitato e appena smosso in superficie che però poi irrimediabilmente frana verso il taccuino, appunto; mentre ben altri erano stati gli esiti di un'operazione letteraria fondamentalmente analoga in Guido Gozzano). Un non so che di struggente che richiama alla mente Balestrini, quello tra i Novissimi cui Piemontese appare più legato da vincoli di amore-odio, e che riaffiora in tutto il libretto, ma soprattutto in *Che fare*: "un grande ritratto del Che, i microbi amichevoli, / i cani coi capelli rossi, le sue cosce di vetro, / il nome dell'uccello, le lettere anomale, / ma non è mimesi"; dove non solo è esplicito e diretto il richiamo al "non mima niente" di Balestrini in *Come si agisce*, ma anche affiorano continuamente e continuamente vengono annullati, corretti, cancellati, in una sorta di folle verifica, di ricerca nevrotica dell'errore,

stilemi e modi tra i più sintomatici e scoperti della poesia balestriniana.

Che cosa rimane di Piemontese in questo suo libro, al di là della verifica, sconsolata o stizzita e follemente lucida, della neoavanguardia? Indubbiamente molto. La grande matrice del surrealismo e delle avanguardie novecentesche (quelle senza noi) è sempre tangibile e dà respiro e incisività al discorso: ed è proprio in questo senso, io credo, che la ricerca va condotta avanti con determinazione e approfondita coracimento, perchè è proprio nel corpo a corpo con la parola, nel tentativo continuamente rinnovato di definire un linguaggio perfettamente levigato e maneggevole come un'arma che Piemontese consegue i suoi risultati più autentici. Magari proprio in vista di quella "pratica della trasgressione di cui la scrittura sia solo una componente, forse neppure essenziale" che sembra essere l'obiettivo più lontano, ma già esplicitamente dichiarato, di questa ricerca. [S.V.]

Nico Orengo
E accadde come figure
Marsilio

E' abbastanza probabile che un certo numero di luoghi comuni sul romanzo e sulla poesia si oppongano all'ancipite definizione

che vorrei proporre di *E accaddero come figure*: un poema in prosa "giallo", un "roman policier" scritto da un Baudelaire che rifiuta *Le Spleen de Paris* per concedersi una vacanza, e di una vacanza si tratta appunto nel libro di Orengo, per riversare in essa un certo malumore cinico, da cui "un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement". La citazione dotta non è sprecata, se è vero che il montaggio è in *E accaddero come figure* del tutto sganciato da ogni idea di collage, e piuttosto legato alla coscienza di una falsa-vera macchinazione ineluttabile dell'autore nei confronti del lettore, macchinazione che è poi quella di ogni genere letterario. E nonostante i travestimenti "parlati" del testo Orengo tende a darci un'onesta vivisezione del procedimento di composizione, senza dimenticare regole collaudate ai due estremi opposti della nostra cultura, il gioco della suspense e il gioco della catarsi, per es. Perciò direi che non è il caso nemmeno di paragonare il mistero del crimine con il mistero della creazione artistica, dell'ispirazione e così via, tanto questa interpretazione ci viene offerta su un piatto d'argento dall'autore stesso, come miraggio critico a portata di mano, e quindi improbabile quanto un assassino-maggiordomo travestito da Sklov-

skij. Ogni lettore di libri gialli "realmente accaduti" nello spazio della cultura di massa, non ignora che l'abisso tra l'immaginazione e la realtà deve essere conservato incolmabile. *E accaddero come figure* è dunque un poema in prosa "giallo" costruito sopra l'abisso, e nessuno potrebbe confondere la sua astratta leggibilità (anche piacevole) con l'illeggibilità di fondo, che risulta una proposta di non-soluzione, su tutti i piani. L'"alternativamente e reciprocamente" della citazione dotta serve poi anche a spiegare come il trucco degli incastri venga risolto da Orengo in vista di una circolarità latente, e in alcune pagine sfumata, imprevedibile. Il tutto senza mettere in crisi l'oggetto di cui non si sta parlando, l'arma del delitto. [A.S.]



Géranonymo

13, rue des petits-champs, parisi 1^{er}

Adriano Malavasi
O Babel
Geiger

Un tentativo di linguaggio inventato. I linguaggi inventati in poesia sono innumerevoli, ma Adriano Malavasi in *O Babel* usa una tecnica particolare, alternando le parole di cui sconvolge le sillabe. Il risultato, con il troppo evidente richiamo alle rime, è "divertente": forse anzi proprio per questo collegamento con "l'armonia di versi per l'identità della terminazione nelle parole finali, dalla vocale accentata alla fine" *O Babel* si rivela un libro da leggere. Nel senso di lettura vera e propria, al di fuori delle concezioni che evitano la lettura parlata. L'origine di questa poesia appare evidente dai risultati, ottenibili appunto attraverso la lettura, e trova il suo massimo sviluppo nell'interpretazione soggettiva del lettore o dei lettori, che possono creare a loro volta nuovi sub-linguaggi o super-linguaggi. Qui sta il centro del discorso creatività individuale-collettiva, uno dei risultati che si prefigge Malavasi, continuando la linea portata avanti dalla nuova poesia. E' chiaro che i mezzi possono essere i più svariati per scelta, come è giusto, ma è altrettanto chiaro che uno dei migliori livelli di sistemazione e di penetrazione a schemi ampi è di puntare sulla realtà e sul suo bla-bla.

Ora si tratta di riprendere il discorso sul linguaggio estremamente complesso impostato da Malavasi, tenendo conto della fonte da cui trae i suoi spunti. Le poesie di Malavasi sono tiriterie, filastrocche derivate, ad esempio, dalla nenia contadina. Obbligatorio anche il riferimento al nonsense. Un'altra chiave di interpretazione può essere il riferimento ai *carmina burana*: "Lorante / cavaliere errante, / sorendo lorno sullante pante / corendo corno perante mante, / ma linte trono / dellente cono, / salin de la ronte sonante nono, / Lorante sante, / tel morte sul nante fante, / se rinto del caro finto / perinto tante vinto. / Lorante dante, / pel nin fine morante: / se vento col mento lento / perinto spento". Il bla-bla è inventato ma tecnicamente perfetto. Un'altra lingua, un altro mondo, un'armonia basata sull'abolizione del significato. L'unica lettura è davvero la lettura parlata. [F.T.]

Julien Blaine
Processus de deculturatisation
Un itinéraire . . .
Nouvelles Editions Polaires

E' evidente sin dal titolo che con questo libro Blaine intende compiere un'operazione dissacratoria e di rovesciamento ideologico nei confronti delle tecniche e delle forme mediante le quali si è finora

attuato il linguaggio della poesia, o meglio della letteratura d'avanguardia. L'intera cultura viene messa in discussione sotto la spinta di una presa di posizione politica che va dalla simbologia di *Astrologico-nomie* al resoconto di un'azione « pirata » collettiva in *Clermont dans l'Oise* alla documentazione di un fatto di cronaca e delle sue implicazioni sociologiche con *Bruay en Artois*. Meno direttamente impegnate sulla realtà le altre tre parti del *Processus* svolgono tuttavia con estrema perizia il tema della dissoluzione ragionata del mito della poesia, un mito che a Blaine si presenta adulterato in tutte le sue componenti, dalla tradizione, *Contes-rendus sur le médiéval-matière*, all'atmosfera che circonda la lettura privata e privilegiata, *Quant à l'échec du livre*, fino alla frase, che in *Lili von Paradise* viene condannata a morte. Se consideriamo nel suo complesso il lavoro svolto da Blaine in questi anni, non possiamo non renderci conto che questa del *Processus* è una fase dichiaratamente al limite della rottura e della crisi, non sul piano personale ma sul piano delle condizioni di sopravvivenza nella nostra società dell'artista quale portatore di verità scomode e « illegali ». La polemica di Blaine è rivolta soprattutto contro lo artista che si serve del suo diritto all'espressione per porsi al servizio del potere, ma se in questo senso il *Processus* può essere vi-

sto come un pamphlet (e questa interpretazione è indubbiamente quella voluta dall'autore) in un senso più ampio si può affermare che si tratta di un'opera in cui il tema della sovversione si fonde con una critica per immagini non tanto del logos dell'avanguardia quanto dei suoi endemici cedimenti alle false prospettive di un irrazionalismo sistematico, e sistematicamente usato per eludere le responsabilità del rapporto con il mondo. Così *l'itinéraire* diventa per Blaine un metodo di controllo sulle possibilità effettive di futuro dell'immaginazione, e il futuro dell'immaginazione gli appare condizionato dall'instaurarsi di una tabula rasa preventiva, con un ricorso non solo al gioco — il « gioco degli scacchi » si trasforma in « scacco del libro » — ma anche alla negazione senza appello della parola. Bisognerà allora chiedersi quale delle direzioni offerte dal *Processus* sia da preferire, insomma dove *l'itinéraire* debba portare (oltre la sua ultima tappa). Benché una risposta a questa domanda si presti facilmente allo equivoco del giudizio di parte, naturalmente secondo le intenzioni di *Tam Tam* come si sono venute configurando, ci sembra utile affermare che i *Contes-rendus sur le médiéval-matière*, in cui la dissezione lessicale si esalta in una reinvenzione strutturale del testo, rappresentano un inevitabile punto di riferimento per la ricerca poetica attuale. [A.S.]

Luigi Ferro
Moltiplicazione
Geiger

Prodotti di una scomposizione del linguaggio questi « iconogrammi » di Luigi Ferro si realizzano graficamente come sequenza-narrazione.

Il linguaggio di *Moltiplicazione* è basato sullo sviluppo e sulla trasformazione di una forma elementare. Il meccanismo della scomposizione è basato su un gioco tipografico che tende attraverso la sua chiarezza a visualizzarsi. La poesia di Luigi Ferro quindi si identifica con una grammatica dell'immagine basata a sua volta su una dimensione razionale, impostata però secondo canoni casuali. C'è una contraddizione che si spiega automaticamente col contrasto tra modulo e operazione. Sequenza-narrazione, modulo-operazione. Che cosa si può dire allora dei risultati ottenuti tramite questa contraddizione.

Antilogia nata con la poesia concreta e certo non esauritasi nelle ultime ricerche della poesia visuale. Ricerche che nella maggior parte dei casi si svolgono a livello sperimentale pur non sconfiggendo nel qualunquismo, mantenendo anzi un rigore di scelte. Luigi Ferro si ricollega a queste scelte imprimendo con molta chiarezza il segno, con un indirizzo aperto alla segmentazione, facendo così un uso personale di questo

NUOVA CORRENTE 59/1972

saggi

Julia Kristeva, *Semanalisi: condizioni d'una semiotica scientifica.*

Tito Perlini, *Variazioni sul tema del vero nel falso.*

Maurizio Grande, *Per una condizione teorica della letteratura.*

Francesco Binni, « Esterno » e « Interno », nell'« Image Poetry » di Robert Bly e James Wright.

note e discussioni

Lorenzo Renzi, « Albero » e « diagramma » nelle scienze umane.

schede

Giuseppe Sertoli: *Silvano Sabadini, Una salvezza ambigua: Studio sulla prima poesia di T.S. Eliot.*

Giorgio Terrone: *U. Eco, Le forme del contenuto.*

Via Lattuada, 26
20135 Milano

tipo di lettura. Visualmente in *Moltiplicazione* questa lettura si ricomponne attraverso un interscambio dei simboli, in partenza impresso dall'autore ed in seguito sviluppatosi spontaneamente dal libro, caratteristica comune al gioco della poesia sperimentale. Come nella sperimentazione pura infatti il gioco si rivela come elemento fondamentale, così nella sperimentazione di Luigi Ferro la casualità si rivela sostenuta da un sottile calcolo, sempre naturalmente in termini di segno. Si può parlare di gioco, particolarmente riguardo alla sperimentazione pura, e diventa un rapporto reale con le situazioni quando lo si pone a confronto con la propria immaginazione, incanalandola così verso un momento più ampio. *Moltiplicazione* crea certamente un contatto a livello abbastanza ampio, riportandosi così sulla tesi di una poesia visuale ideale da tutti. [F.T.]

Luigi Ballerini
eccetera. E
Guanda

Dunque *eccetera* «sollecita una conclusione» mentre *E* «vuole immediatamente riaprire il discorso». Così Ballerini commenta quel punto fermo tra *l'eccetera* e *l'E* che ci appare in realtà il vero titolo del libro. Un punto fermo che indica una pausa lunga, lun-

ghissima, un silenzio alla Cage. Relativo al silenzio è anche il possibile esistere di una «lunghezza d'onda» plausibile, interpretabile. Scansione di vuoti e pieni situati appena al livello della coscienza. Ma con dietro e dentro la conoscenza della poesia, delle sue tecniche, dei suoi trucchi (anche ignobili), soprattutto delle sue equazioni sempre esatte e sempre indimostrabili tra il mondo e il linguaggio. Ballerini ovviamente non aspira a una matematica della poesia, a un teorema rigoroso, anche se *eccetera. E* è una formula algebrica, una speranza razionale. Il discorso da riaprire comincia nella credibilità per assurdo, in una situazione massicciamente negativa, e negativa da entrambi i lati della barricata, quando sarebbe più logico interpretare il senso della nuova poesia come scommessa sull'indicibile, come resa al disordine o al frastuono. Ma appunto la lunghezza d'onda plausibile, relativa al silenzio, è in un'interpretazione meno scontata di ciò che si può conoscere non dell'io che parla ma della necessità di «riprendere a fare poesia con la ... spazzatura di altre poesie». Un meccanismo che possa funzionare, dopo i *Novissimi*, dopo il Gruppo 63, ha bisogno di una tensione positiva, di una mappa incisa sulla pagina con tutti i particolari, allo scoperto, senza il sapore dolce della storia privata mescolata ai quiproquo di un diario, di una «avventura». Ballerini in

eccetera. E mi sembra riprendere con molta attenzione il filone di una poesia costruita e ragionata, bilanciata tra due pesi mentali, il «corpo ridotto zero» e la «situazione x», immagini di qualcosa che manca e che viene sottratto al parlare nel momento stesso in cui se ne parla. Spesso i testi di questo libro sembrano costruiti alla rovescia, da un accumulo iniziale a un progressivo depauperamento, dalla composizione alla scomposizione, dal già fatto al da fare. Anche il richiamo alla «autopsia» è rigorosamente mentale, rigorosamente proiettato su un linguaggio morto, applicato a un corpo solo per definizione ancora umano. E' qui che la credibilità per assurdo viene evidenziata da una serie di collegamenti-fratture, di traumi lessicali, incastri, combustioni sintattiche. E' il «cervello tra le mani» che rimanda a una situazione di autocontrollo, ma anche a una situazione di fisicità scomoda, irritante: la situazione x ... il centro, il punto di arrivo, probabilmente, di un certo numero di interferenze — ma non le «riaffioranti interferenze neocrepuscolari» che appunto Ballerini ripudia — tra i modelli di scrittura ancora da inventare o verificare in relazione alla scomparsa di un programma della neo-avanguardia.

Il che risulta dimostrabile ora, ma non solo pochi anni fa quando questo programma poteva costituire un luogo di partenza e

non una formula dubitativa, un laboratorio e non una porta volutamente chiusa. Si può allora pensare che per Ballerini *eccetera. E* sia in fondo un atto di presenza, un documento personale (anche se mi sembra che il vuoto determinato dalla crisi della poesia sperimentale non tolleri in questo momento una defezione). L'atto di presenza, il documento personale è invece in *eccetera. E* la lezione testuale, la verità e la rabbia della lezione testuale. Un luogo di partenza, il laboratorio. [A.S.]

Klaus Peter Dencker
Text-Bilder
Visuelle Poesie international
Du Mont

La prima questione che l'autore di questa antologia affronta è quella della terminologia relativa alla delimitazione del materiale trattato. Forse modificando la famosa definizione di Schwitters *Bildgedicht*, Dencker parla di *Textbild* e con questo termine intende comprendere tutte le varianti del fenomeno, dall'ellenismo ai carmina figurata alle poesie disegnate persiane o barocche, fino alle forme dadaiste e attuali. Dencker considera *Textbild* ogni superficie che possa essere guardata e letta con un risultato di integrazione fra i due procedimenti. E anzi, secondo Dencker, la

parte figurativa tende sempre, fin dalle origini, ad essere usata per rafforzare e chiarire il significato latente della parte scritta. L'antologia è divisa in tre sezioni: *Proben der Tradition, Proben der Gegenwart, Beispiele aus der Werbung*; dalla tradizione, alla poesia contemporanea, alla pubblicità. Per quanto riguarda la prima sezione abbiamo avuto in Italia qualche anno fa un notevole esempio di ricerca simile: la raccolta di poeti latini medievali a cura di Luciano Caruso e Giovanni Polara *Iuvenilia Loeti* (Lerici, 1969). L'antologia di Dencker fornisce in più, come abbiamo detto, numerosissimi esempi tratti dalla cultura orientale o mediterranea, alcuni dei quali noti già a un pubblico abbastanza vasto, altri invece sconosciuti o reperibili solo con estrema difficoltà in opere specializzate. Il valore e la quantità dei documenti che vengono messi a disposizione del lettore comune non hanno bisogno di commento. Per quanto riguarda gli aspetti odierni, Dencker opportunamente considera le differenze esistenti fra la poesia «concreta» e la poesia genericamente «visuale», ammettendo tuttavia che in molti casi una distinzione troppo netta non è possibile. Questa è anche la nostra opinione, benché un'analisi dei confini tra i vari settori sia in ogni caso utile — si veda a questo proposito: Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Rumma 1969. È importante anche naturalmente soffer-

marsi sulla internazionalità del materiale raccolto, dato che la sua «leggibilità» è insita in tecniche che tendono a superare ed annullare le barriere linguistiche. Dencker ha voluto evidentemente stabilire un punto fermo nei confronti della poesia concreta da considerarsi ormai come classica, per aprire l'antologia alle nuove esperienze e possibilità del *Textbild*, verso il quale sono naturalmente confluiti dall'area concreta moltissimi autori il cui lavoro si è già da qualche anno mosso in questa direzione. Anche la terza sezione è di grande interesse se si considerano le difficoltà obiettive dell'applicazione pratica delle formule poetiche più essenzializzate. Il nostro contesto sociale ci abitua facilmente a delle volgarizzazioni, mentre Dencker ha cercato di proporci un'idea globale degli strumenti grafici quando si sovrappongono a una struttura già positiva della visione. [G.N.]

Maurizio Osti
Oppure paesaggi
Geiger

«Forse questo libro è anche un poema», scrive Osti nella nota finale di *Oppure paesaggi*, e naturalmente a noi per prima cosa interessa analizzare il senso che può avere un'affermazione del genere per un testo composto esclusi-

sivamente di immagini. Direi che è proprio questa assoluta assenza della parola a permetterci di formulare una prima ipotesi di lettura, in quanto assistiamo alla sostituzione del segno linguistico per mezzo di un segno iconico elementare, primario. Ma questa sostituzione avviene all'ombra di un codice prestabilito, racchiuso nel termine «paesaggio» che non è solo un'allusione di comodo, ma una vera e propria indicazione sulle modalità possibili — o sull'unica modalità possibile? — di interpretazione. Del resto privilegiare il segno iconico elementare, primario, può condurre allo equivoco di travisarne il significato, equiparandolo per es. al graffito, mentre nel nostro caso si tratta piuttosto di un processo di semplificazione ed essenzializzazione: «A un certo punto», scrive Osti, «mi sono reso conto che i segni tolti dal contesto generale dei grafici di cui facevano parte assumevano inaspettati significati estetici». Opportunamente allora nella sua *Introduzione* Paolo Fossati ci fa notare che si tratta di un discorso su un «primario» mentale, dal quale derivano poi conseguenze necessarie, non casuali né provvisorie. Se Fossati vede *Oppure paesaggi* come un paradigma rigoroso, «giocabile sul filo della tautologia», noi possiamo aggiungere che questo paradigma si svolge dall'ampio e quasi inesauribile materiale di partenza, la rappresentazione mediante diagrammi, fino a un mo-

dello di comunicazione «chiuso» nel quale il codice combacia con se stesso, senza residui. Insomma: il libro si dipana pagina per pagina come un effettivo determinabile presentarsi all'occhio di una serie di «vedute», in cui il segno iconico, non più elementare né primario, rimanda, per negazione, ma ostensibilmente, a un genere pittorico ormai destituito di fondamento e sostituito a tutti i livelli dalla fotografia. Questa seconda ipotesi di lettura ha il merito di porre l'accento sulla concettualizzazione come opposta alla rappresentazione, e di situare *Oppure paesaggi* nel centro delle polemiche attuali nel campo delle arti figurative, e nello stesso tempo lascia aperta la porta a un tentativo di dichiarazione globale, nella quale il complesso dei segni iconici si presenti sì come codice, ma come codice da utilizzare per ulteriori operazioni di comunicazione, Osti ad es. parla del libro come di un possibile spartito. In ogni caso una terza ipotesi di lettura così concepita dovrebbe subito fare i conti con i problemi di una efficace visualizzazione di primo e secondo grado (notazione e partitura: usiamo questi termini per comodità) oltre il testo esistente, per l'attuazione del passaggio dal segno al suono. Comunque resta esatto parlare di *Oppure paesaggi* come di «una libera proposta di metodo» (Fossati) e anzi conviene insistere su questa dimensione, capace di situazioni «reali e virtuali», proprio

per evitare troppo facili schematizzazioni, sia sul piano ideologico che sul piano puramente tecnico. [A.S.]

Domenico Cara
Le proporzioni poetiche
Laboratorio delle arti

Luciano Cherchi
La situazione poetica
Edizioni del Naviglio

Si direbbe che a distanza di circa dieci anni dall'apparizione del *manifesto* del Gruppo 63, "quell'estremo, difficile e anche sempre un po' indiscreto esercizio critico che va sotto il nome di antologia" (Luciano Anceschi) sia oggi in crisi. A un'antologia si chiede di segnare in qualche modo una tappa importante nel lavoro di un certo numero di poeti, sotto la spinta del rigore di gruppo o della polemica, o almeno della vitalità di una situazione. La crisi non deve coincidere con la rinuncia a ogni prospettiva, né identificarsi con lo statu quo, ma può risolversi in un'occasione di verifica interna del linguaggio.

Le antologie di Cara e di Cherchi sono uscite in un momento difficile e tentano un bilancio in attivo nonostante la mancanza di garanzie, la prima accettando un equilibrio a priori, la seconda insistendo sui dati del panorama. Non si sono volute operare scel-

te, lo scopo era quello di fornire una serie la più ampia possibile di esempi. L'equilibrio di Cara e il panorama di Cherchi ricadono con maggiore o minore ampiezza nella stessa condizione.

Se esiste una situazione poetica, certo non esistono proporzioni poetiche pensabili in un tale momento di indifferenza. Si può solo sperare che questa indifferenza nasconda germi di rinnovamento, secondo indicazioni "contestative" o "magmatiche", forse, ma non "liriche" o "integrate". L'oltre di cui parla Cherchi risulta forse «alto», come per un atteggiamento di attesa non confortato dai fatti. All'interno dell'equilibrio e del panorama inevitabilmente, per confronto, i testi più interessanti si ritrovano isolati, e le due antologie assumono un significato di documentazione per negazione, una specie di propedeutica alla rovescia. Del resto il compito di isolare i testi più interessanti ricade sul lettore, e non tocca a me dire quanto questa responsabilità sia eccessiva. Fare alcuni nomi — Amelia Rosselli, Renato Pedio, Giorgio Barberi Squarotti, Cesare Vivaldi, Lamberto Pignotti, Franco Vaccari, Felice Piemontese, Rossana Ombres, Adriano Spatola, Gianni Toti, Carlo Villa, Andrea Zanzotto — serve solo a delimitare una zona di presenze attive, il cui ruolo appare tuttavia più soffocato che sottolineato da innumerevoli altri autori ancora impregnati di spirito neo-ermetico, con in più alcuni cedimen-

di tensione. Non voglio aprire una polemica sulle modalità di costruzione di queste antologie, mi accontento di constatare che l'immagine effettiva delle possibilità nuove della poesia spesso si dissolve in un generico catalogo. Ma si pensi al *Manuale di poesia sperimentale* di Guido Guglielmi e Elio Pagliarani (Mondadori, 1966) nel quale attraverso un itinerario complesso e ramificato veniva offerto un discorso ideologicamente unitario, consapevole e ragionato sui lavori in corso e sul loro retroterra. Questo procedimento ha segnato un modo di affrontare e interpretare la realtà della poesia ormai, nelle sue grandi linee, irrinunciabile: "Un tentativo di ordinare e di qualificare dei testi poetici comporta che si stabilisca un rapporto e si istituisca una mediazione tra la poesia e l'intero sistema culturale".

Meno soggetti a prese di posizione di questo genere sarebbero indubbiamente lavori basati sulla formulazione di una analisi verticale delle ipotesi di ricerca, dove anche le differenze generazionali vengono annullate in un progetto di punti di contatto tra le poetiche. Al di là dei nomi il vero problema è quello di una diagnosi oggettiva della cronaca della poesia, con rinunce spinose e programmi privi di una ambizione di totalità astratta dalle sue radici storiche. In poesia spesso la violenza critica, magari perpetrata a freddo o per partito preso, serve a mantenere fluidi i rapporti tra

il già fatto e la sperimentazione. [G.N.]

AA.VV.
Jiri Kolar, l'arte come forma della libertà
Galleria Schwarz

La mostra del marzo scorso alla Galleria Schwarz ha offerto l'occasione per questo libro su Jiri Kolar: appunti biografici — dice il sottotitolo — bibliografia e una antologia dei testi del poeta praghese. Il volume si giova di un ricco corredo fotografico, di contributi di Bela Kolarova, Vladimir Burda, Jindrich Chaloupecky e di un breve saggio introduttivo di Arturo Schwarz, sottilmente emotivo, appunto "l'arte come forma della libertà".

Qui Kolar è interamente assimilato al surrealismo classico, dietro l'egida bretoniana del "qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie", dove è proprio sul "pratiquer" che scivola il corsivo e l'accentuazione delle virtualità di una poesia capace di modellare, sia pure sul piano di un barocco fantastico, la realtà. Ma a parte la lettura di Schwarz, dove non sempre il gusto del lettore si ritrova nell'impressione di una assoluta coincidenza tra la suggestione di certi collages-pressati e l'immagine ormai adusata di versi fin troppo noti del surrealismo francese, il volume offre precise

indicazioni per una collocazione di Kolar all'interno di una cultura originale, mitteleuropea, con ascendenze puntuali ed esiti specifici. Il surrealismo praghese ha avuto una rilevanza notevole, sia per l'ampiezza e il vigore che il movimento prese negli anni trenta, sia per gli influssi che non ha mancato di esercitare anche dopo la svolta politica del '45; ma la sua connotazione caratteristica sta nel fatto del non avere alle spalle il dadaismo, ma la corrente autoctona del "poetismo" e di pari passo un contrastato rapporto sia con le avanguardie artistiche del Novecento, che con l'annosa mai risolta problematica del realismo contenutistico. Kolar stesso sottolinea il proprio interesse per il "folklore urbano", per i materiali esistenti a livello "povero" che la società industriale ha seminato come scorie e come in essi sia presente un "certo anonimato" che "turba" e al tempo stesso offre "nuove fonti d'ispirazione". La moltiplicazione delle scorie, illimitata, e soprattutto l'infinitudine della situazione di anonimato, sposta l'attività del poeta in direzione di una introvertita adattabilità a fornirsi di comportamenti e tecniche in vista di una trasformazione dell'oggetto stesso. L'introversione gioca soprattutto come sensibilità psichica a cogliere una realtà molteplice, ad osservare le cose da "mille e un angolo visuale", a "fare i conti con mille e una esperienza".

Come noterà anche Paolo Fosti, si tratta di "portare a galla di mettersi in contatto con una situazione collettiva molto puntuale e precisata, in cui le dimensioni urbane, i materiali di massa, la produzione, meccanizzata o no, hanno un ruolo decisivo. In stretto contatto con una visione più parcellare, più microscopica, più individuale" (P. Fossati: *Per Praga* 1972, in *N.A.C.*, n. 10 ott. '72).

Tale natura proteiforme della poesia — e del poeta — sorgerà in Kolar come lenta maturazione di una crisi che ha investito soprattutto la parola: "dalla comparazione della *Terra desolata* di Eliot — scrive — la poesia non ha progredito di un centimetro". Da questa sua evoluzione verso la poesia "evidente": inizialmente un tentativo di fare una poesia come lo scriverebbe un analfabeta, poi come lo scriverebbe un alienato mentale, un cieco. Poi saranno gli oggetti stessi a suggerire la tecnica giusta, a darsi nella loro materica possibilità: a questo punto risulta acquisito il passaggio a una poetica del profondo a quella dell'oggetto. Dalle mani di Kolar, intervento per intervento, nascono una nuova grammatica e nuove regole dispositive, compatte, positive, ordinarie. Muovendosi dalla de-staticizzazione del linguaggio verbale, la manipolazione dell'immagine iconica e degli oggetti utilizza le più svariate tecniche di collage e da sola costituisce un glossario complesso

giustificato di azioni: attraverso queste è lo stesso Kolar ad offendersi, a presentarsi stratificato, obliquizzato, trovato, interpretato, confrontato, pressato, narrato, annullato, chiasmato. Ma la vera natura delle sue metamorfosi attive si cela dietro una estetica in cui l'evidenza si sdoppia in trasparenza, come già nei *lied* composti nel 1959 e che egli chiamava poesie « vuote », poesie del silenzio ». Giustamente Chaubecky sottolinea quanto « l'estetica aggressiva degli happenings estranea » a Kolar; la dimensione ludica, non condizionata dall'urgenza e dall'approssimazione del pronto intervento sulla realtà, è in lui un riconoscere valore al gioco come gioco e per riflesso alla vita come vita, e all'arte come arte: anche sul piano della artificialità di cui quest'ultima è necessariamente intessuta. « Noi comprendiamo quindi — scrive — come l'arte moderna si avvii verso una migliore comprensione dell'uomo. La sofferenza, l'umiliazione, il desiderio di vivere rimangono troppo potenti perché sia possibile esprimerli altrimenti in modo chiaro ».

La matrice dell'attitudine sperimentale, in Kolar, presenta diverse affinità ed ha un suo debito riconosciuto — sia col futurismo che con la poesia concreta, anche su questo piano il libro è leggermente carente nella documentazione; il richiamo al surrealismo è tuttavia pienamente giustificato, in particolare per tut-

ta la serie di « magrittages » (collages distruttivi-costruttivi di paesaggi, farfalle, pesci, uccelli). È questo forse il momento più classico della sua produzione, con risultati di una bellezza sciolta da stagnazioni o gravi cadenze, segnata da una leggera allucinata illusorietà, da effetti di campi magnetici, quasi mutazioni biologiche specchiate sulla precarietà di icone culte. Altrove è la de-realizzazione dell'oggetto a produrre lancinanti ironie da spaesamento o effetti di franamento barocco, con un recupero di temi, una incisione nel vivo della cultura, estesi ad una fascia amplissima dell'arte contemporanea.

La suggestione globale che più acutamente risulta stimolante, che riporta a noi Kolar e la sua opera nella dimensione più accettata, sta forse proprio in questo tagliare per linee divergenti, per sezioni di praticabilità, la cultura contemporanea e, attraverso lo affinamento strumentale delle tecniche e delle forme, riporta al compito che sta di fronte, preliminarmente, alla poesia: la demistificazione del reale. [C.A.S.]

LIBRI RICEVUTI

A.M. Ripellino
Sinfonietta
Einaudi

Paolo Guzzi
Consumo pro capite
Trevi

Claudio Altarocca
Parise
La Nuova Italia

Paolo Cagnetta
Il punto morto
Rebellato

Giacomo Scotti
Gbe vojo ben al mar
Rijeka

Fabio Doplicher
La stanza del ghiaccio
De Luca

Bruno Conte
Spostamento verso il grigio
Edizioni La Nuova Foglio

F.C. Crispolti
Né capo né coda
Linea Umbra

Eugenio Baroncelli
L'Oceano Pacifico e dopo
Palermo

Giorgio Barberi Squarotti
Laberinto d'amore
Gianni Pisani
L'Onda
Edizioni Il Centro

Guillermo Deisler
Poesia Visual
Ediciones Mimbres

Aniello Amendola
Cavalli
Salerno

Stefano Lanuzza
Primavera maligna
Edizioni Calidarium

Franco Cavallo
Veroniche
Mario Persico
Le sedie dell'isterismo
Edizioni Il Centro

Andrée Appercelle
Aspect
Edit.ons Pierre Jean Oswald

Adriano Boni
Poesia a una dimensione
EDIM

Oreste Amato
1, 2, 3.
Edizioni Ant. Ed

Guido Davico Bonino
Gramsci e il teatro
Einaudi

Ernesto Grassi
Arte come antiarte
Paravia

Nanni Balestrini
Prendiamoci tutto
Feltrinelli

Massimo Grillandi
Papà sei un capitalista
Lacaita

geiger « poesia »

Giulia Niccolai
Humpty Dumpty

Lino Matti
U-Boot

F. Beltrametti
Uno di quella gente condor

Alberto Tessore
Frammenti per Ulrike

Mario Lunetta
Tredici falchi

F. Beltrametti
Un altro terremoto

Antonino Russo
Comunicazione

Gerald Bisinger
*7 Neue Gedichte / 7 nuove
poesie*

Adriano Spatola
Majakovskii(liliilil)

Felice Piemontese
Là-bas

ogni volume
formato cm. 11 x 15, pp. 32/48
lire 700/1.000

la serie completa
di 10 volumi
lire 5.000

MONTAGNA ROSSA 1971

*un inventario in 9 lingue
news from this other world
an inventory in 9 languages
notizie da questo altro mondo*

a cura di
Franco Beltrametti
&
Judith Danciger

testi di

James Koller
Franco Beltrametti
Lew Welch
Sante Notarnicola
Cid Corman
Tetsuo Nagasawa
Mao Tse Tung
Han Shan / Gary Snyder
Hitomaro / Cid Corman
Urban Gwerder
Anton Bruhin
Bubi Fiorenzi
Adriano Spatola
Allen Ginsberg
Harry Hoogstraten
Mario Ramous
Philip Whalen
Leonardo Zanier
Liliane Lijn
Giulia Niccolai
Guillaume Chpaltine
Jaime de Angulo

lire 1500

Edizioni Geiger

GEIGER 2

A cura di Maurizio Spatola. Copertina di Franco Grignani. 300 esemplari numerati, cm 21 x 19, pp. 116. L. 12.000.

Margherita De-Alexandris, Brian Lane, Arrigo Lora-Totino, Sandro De-Alexandris, Julien Blaine, Antonio Calderara (puntasecca), Hans Clavin (pagina-oggetto), Gianni Bertini (tre serigrafie e un oggetto), William Xerra, J. F. Bory, Jean-Claude Moineau, Georges Aperghis, Maurizio Spatola, Claude Portail, Yves Charney, Germana Arcelli (pagina-oggetto), Franco Grignani, G. R. Comini, Adriano Spatola (collage numerato e firmato), Ugo Locatelli (pagina-oggetto), Maurizio Osti, Arthur Petronio, Maurizio Nannucci, Michele Perfetti, Jochen Gerz, Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa, Adriano Malavasi, Luigi Ferro, Silvano Vescovi, Achille Bonito Oliva, Maureen Sandoe (pagina-oggetto), Luigi Gorra, Marco Gerra (linoleumgrafia), Carlo Severi (pagina firmata), C. A. Sitta, F. Tiziano, Sebastiano Vassalli,

in via di esaurimento

GEIGER 3

A cura di Maurizio Spatola. Copertina di F. Tiziano. 300 esemplari numerati, cm. 23 x 25, pp 116. L. 4000.

Marina Apollonio (pagina-oggetto), Jochen Gerz, Giulia Niccolai, Achille Bonito Oliva, Jiri Valoch (testo numerato e firmato), Franci Zagorcnik (testo numerato e firmato), Timm Ulrichs, J. C. Moineau, Christiane Frougny, Fernando Millan, Ketty La Rocca (pagina-oggetto), Sandro De-Alexandris (serigrafia «bianco su bianco»), J. F. Bory (pagina-oggetto), Luigi Ferro, Gianni Bertini (serigrafia), Massimo Pellegrini (pagina-oggetto firmata), Valerio Miroglio, Herman Damen (pagina-oggetto firmata), Sandro Beltramo, Julien Blaine, Franco Vaccari, Lia Drei, Rinaldo Nuzzolese (due serigrafie di cui una numerata e firmata), Arrigo Lora-Totino, Matjaz Hanzek, Tomaz Kralj, Robert Joseph, Marko Pogacnik, Giorgio Nelva, William Xerra, F. Tiziano, Francesco Guerrieri, Michele Perfetti (serigrafia), Adriano Spatola, Sebastiano Vassalli, Giorgio Fonio, Maurizio Spatola, Maurizio Nannucci, Mario Torchio, Hans Clavin.

GEIGER 4

A cura di Maurizio Spatola. Copertina di Maurizio Nannucci. 300 esemplari numerati, centimetri 22 x 22, pp. 114. L. 4000.

Mirella Bentivoglio (pagina-oggetto), Vittorio Cavicchioni, Szentjohy Tamas, Francesco Guerrieri, Jacques Lepage (pagina manoscritta), Piero Manzoni, Giulia Niccolai, Ketty La Rocca, Sandro Greco, Corrado Lorenzo, Claudio Parmiggiani, Gerald Bisinger, Franco Guerzoni, Clemente Padin, Sandro Beltramo, Franco Beltrametti, William Xerra, F. Tiziano (pagina-oggetto numerata e firmata), Lia Drei, Hans Clavin, Stanislav Demidjuk, Biljana Tomic, Carlo Villa, Felice Piemontese, Mirosljub Todorovic, Joan Brossa, Maurizio Spatola, Vittorio Del Piano (pagina-oggetto), Mario Mariotti (pagina-oggetto), Arrigo Lora-Totino, G. J. de Rook, Gianfranco Baruchello, Mario Ramous, Fernando Millan, Michele Perfetti, Alberto Tessore, Gianni Toti, Adriano Spatola (pagina-oggetto numerata e firmata), Giuliano Della Casa, Alfonso Lopez Gradoli, Robert Joseph (pagina firmata), D.M. Rosso (pagina numerata e firmata), Plinio Martelli, Rinaldo Nuzzolese (serigrafia).

GEIGER 5

A cura di A. e M. Spatola. Copertina di D. 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. Baruchello, Christo, Gruppo Mev, D. Albrecht, M. Ceroli, M. Broodthaers, W. Vostell, H. Distel, T. Ulrichs, K. Avri (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. Poznanovich, M. Spatola, D. M. Rosso, E. Andersen, E. Gut (pagina firmata), A. Spatola (pagina-oggetto), G. Bisinger, D. Cobb (pagina-oggetto), K. Groh.

Giorgio Celli
Il pesce gotico

Poesie

Con 10 disegni di Cesare Lazzarini
cm. 17 x 16, pp. 48, lire 1.000

Franco Vaccari
Atest

Un uso critico e assurdo dei testi
cm. 17 x 16, pp. 48, lire 3.000

in via di esaurimento

Adriano Malavasi
O Babel

Poesie

cm. 11 x 19, pp. 58, lire 1.000

Gregorio Scalise
A capo

Poesie

Con 5 disegni di William Xerra
cm. 17 x 17, pp. 34, lire 1.000

Mario Ramous
Interventi

Poesie

Testo critico di Gianni Scalia
con 10 disegni di Concetto Pozzati
cm. 21 x 21, pp. 72, lire 2.000

Claudio Parmiggiani
43

Impronte

Introduzione di Vincenzo Agnetti
350 copie numerate, in serigrafia
cm. 20 x 17, pp. 44, lire 10.000
in via di esaurimento

A. Spatola - C. Parmiggiani
Parole sui muri

Un documento sull'arte nelle strade
Materiale fotografico e critico

cm. 12 x 17, pp. 102, lire 1.500

Luigi Ferro
Moltiplicazione

Poesia concreta

cm. 15 x 15, pp. 48, lire 1.000

C.A. Sitta
In/finito

Poesie

Con 5 disegni di Maurizio Nannucci
cm. 17 x 17, pp. 58, lire 1.000

Adriano Spatola
1 Zeroglifico

Serigrafia, cm. 60 x 40
tiratura 108 copie numerate e firmate
Serigraphy, cm. 60 x 40
printed in 108 copies numbered
and signed
lire 10.000

EDIZIONI GEIGER

EDIZIONI GEIGER

Renzo Paris
Scongioro

Poesie

Con 7 disegni di Giordano Falzoni
cm. 15 x 15, pp. 30, lire 4.000
in via di esaurimento

Lia Drei
Iperipotenusa

Libro-oggetto

600 copie numerate
cm. 15 x 15, pp. 62, lire 7.500
in via di esaurimento

Mario Ramous
Quantità e qualità

Poesie

Testo critico di G. Barberi-Squarotti
con un disegno di Carlo Galani
cm. 21 x 21, pp. 60, lire 1.500

C. Cremaschi
G. Della Casa
Due scultori

Una serie di metamorfosi dell'oggetto
cm. 17 x 11, pp. 146, lire 1.200

D.M. Rosso
Poesia

Libro-oggetto
cm. 15 x 15, lire 500

EDIZIONI GEIGER

Julien Blaine
Dernière tentative
de l'individu

Libro-calendario

200 copie numerate
cm. 18 x 23, lire 10.000
in via di esaurimento

Franco Guerzoni
Allucinazione portatile

Al di là della geometria

Testi di
Adriano Malavasi
Sebastiano Vassalli
Adriano Spatola
10 serigrafie numerate e firmate
cm. 50 x 70, 150 copie, lire 40.000

Adriano Spatola
Miroglio: Qualcosa
di metafisico

Un discorso sul discorso
dello scultore Valerio Miroglio

Con interventi di
Ferdinando Albertazzi
Claudio Altarocca
Gerald Bisinger
Achille Bonito Oliva
Corrado Costa
Luigi Paolo Finizio
Paolo Fossati
Janus
Mario Ramous
Ettore Sottsass jr.

63 illustrazioni in b/n, 12 a colori
cm. 21 x 30, pp. 82, lire 4.000

EDIZIONI GEIGER

William Xerra
All'altra
estremità
del campo

*Un libro-oggetto in cui
la fustellazione ha il senso
del racconto*

Testi di

Ferdinando Albertazzi
Giorgio Celli
Arrigo Lora-Totino
Antonio Porta

450 copie numerate
cm. 21 x 21, pp. 32, lire 10.000
in via di esaurimento

Giuliano Della Casa
Motopoem

220 copie numerate
cm. 28 x 19, pp. 70, lire 9.000
in via di esaurimento

Franco Beltrametti
Nadamas

*Un romanzo la cui meta finale
è il Paese di Utopia*

lire 2.500

EDIZIONI GEIGER

Adriano Spatola
Quadri miraggi ritratti
di Francesco Guerrieri

*Dal rifiuto della soluzione
figurativa ai collages concreti
il lavoro di un pittore*

108 illustrazioni in b/n, 8 a colori
cm. 17 x 23, pp. 120, lire 3.500

Alla ricerca di un « alfabeto nitido,
logico, razionale », Guerrieri ha
impresso alla s a pittura il marchio
eccitante di una sperimentazione
aperta verso l'autenticità
espressiva, verso la scoperta di un
linguaggio storicamente garantito
ma ricco di soluzioni inedite.

In his search for a « neat, logical
and rational alphabet », Guerrieri
has produced in his paintings
the excitement of an experimentation
directed towards the discovery of
a language historically sound but rich
in new solutions.

Michele Perfetti
Ponctua(c)tion

Affiche

cm. 62 x 48, lire 350

EDIZIONI GEIGER
VIA LUISA DEL CARRETTO 44
10131 TORINO

una nuova collana
di letteratura
geiger

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz



1

Corrado Costa
Le nostre posizioni
poesie
68 pagine, lire 1.400

ELIO GRASSO
Cronache di un passato futuro

Ci sono predatori che attaccano, dopo aver imitato, la testa dei poeti staccandola dal corpo. Uccisione dopo uccisione la varietà dei corpi decapitati alimenta il corpo totale della poesia, quello che poi viene definito seguendo i passaggi dei decenni. Fino al compimento del secolo. Nel nostro caso, perlopiù ne avremo uno soltanto: il Novecento. Astruso, dittatoriale, nucleare, generatore di poetiche, ridondante, sanguinario, e via così. Se, come si diceva in passato, imitare è da mascalzoni ma copiare si deve, che altro si può dire dei primati che hanno alimentato la scena degli ultimi – per approssimazione – trent’anni? Se non che il peccato non sempre produce prodigi. Il repertorio è una valanga incontrollata, abbastanza letale, e ogni tentativo di riordino è stato, ed è, parecchio inefficace. Alcuni predatori hanno costruito protesi ma ne sono risultati libri stupidi. Quando andava bene, articoli con piccole protuberanze vegetative che non regalavano niente più che pochi schiocchi d’acume subito inghiottiti. Oggi siamo in debito verso il comune sentire, e definire la colpa è arduo. Almeno quanto addentrarsi in istituzioni, influssi e “arie del tempo”. Nemmeno mimetizzarsi può addurre a comprendere aree e testimonianze. Con qualche manovra, fra il curioso e l’angosciante, ci accostiamo a figure che si danno parola, sembrandoci questi ben lontani dalla svogliatezza inerme. Ignorando il resto, si riesce a trovare efficaci certi prodotti nella continuità degli stati mentali. Dunque, i libri.

Che certe opere, e qui il termine non passi inosservato, siano gli scoli di ciò che negli ultimi decenni del Novecento si andava disgregando, dobbiamo accoglierlo come coscienza formale di ciò che è venuto dopo. Aprire le pagine, senza omissioni morali, ci porta a vedere gli arnesi che gli organismi psichici hanno saputo e voluto creare. Niente di più di quel che il mondo popolato ha coltivato sulle parentele, i cui componenti morivano uno dietro l’altro. Siamo dentro a qualcosa di spezzato. E non basta il richiamo della conoscenza. Importa di più la boscaglia o coloro che la abitano? Estinti i vari ceppi, si sono aperti i cancelli alle masse, approfittando della schiuma elettronica ogni singolo atto è assurto a essere migliore. E i discendenti dimenticano di essere figli, nipoti, semplici conoscenti.

Lungo il 1973 nel numero 3/4 di “Tam Tam”, la rivista condotta da Adriano Spatola e Giulia Niccolai, si può ancora leggere una poesia di Milo De Angelis: *Lo stato conferito*. Sorprende non solo la presenza, ma la consonanza favorevole fra quel testo e ciò che lo stesso Spatola e gli altri autori lì presenti consideravano e producevano. Pensiamo alla distanza fra le due personalità, teoriche e pratiche, alle testimonianze successive. Eppure. Basta leggere uno stralcio di entrambi: “... Non c’entra / la propria presenza: ogni intervento è un oggetto / da niente, che ingoiano, e ridono. / Perciò via / dagli istanti confidati: bisogna provarti / che tu serva / alla coscienza, demarcazione. / Il madrigale che canti... “ (M. D. A.). “... con un po’ di fervore ma ancora variabile per confermare / il tutto per confermare lei che ama con insistenza / che vegeta ramificata

nel vuoto pneumatico del suo racconto...” (A. S.) Tralasciamo la punteggiatura, restano onore e onere della poesia. Identico per entrambi. Dunque non ci si sottrae alle occasioni date da quel periodo. De Angelis e Spatola, in quel preciso momento, potevano leggersi in un continuo oggi impensabile. Ecco cosa intendo per *passato futuro*, azioni e fenomeni che all’epoca lasciano il segno. A patto che si ricordino. *A patto che si ricordino*. Per questo oggi la depressione arriva, e arriva dalla smemoratezza. Nello stesso numero della rivista, Antonio Porta scriveva le sue riflessioni sui codici tradizionali, soprattutto della narrativa, destinati al pubblico di consumo e intrattenimento, e sulle mutazioni che altri scrittori mettono in campo sfidando i codici o attuando compromessi. Errori veniali dei secondi, precisava, per non pagare lo scotto della espulsione, e soprattutto per denunciare la crisi, ciò che giustamente si definiva *crisi*. E che fu dirompente, oltre ogni previsione, mezzo secolo dopo. E che scriveva, sempre lì, Franco Beltrametti? Ecco: “La crudezza dei fatti è la realtà realizzabile in poesia”.

Cosa resta sepolto dentro la fine del Novecento? Niente di esuberante, nomi già ampiamente descritti, conservati, piombati dentro le italice Piramidi. Ma all’esterno di queste costruzioni agiscono differenti esperienze, una composta piccola schiera di poeti il cui ingegno si proietta sulle sabbie desertiche. Anna Cascella, Nanni Cagnone, Biancamaria Frabotta, Mario Moroni, Carlo Alberto Sitta, Cesare Viviani. Nessun paradosso o tortuose vie di poetica da inventarsi, nessun atto predatorio da collocare nel secondo decennio degli anni Duemila. Certo che ho da ricordare, non da “raccolgere”, chi per un motivo chi per l’altro, coloro che mi aiutano a guardare in faccia e prendere per il bavero l’attualità. Un interesse, discorde o concorde che sia, da porre nell’esperienza presente, che serva pure a tirare fuori dall’impaccio del passato. Che incasella con torbida sufficienza, e fa innervosire alcuni. Ognuno di loro ha avuto a che fare anche con la prosa, e con la critica alle strutture poetiche ed epocali. Assidue raccolte di lavori preparati con dovizia d’intenti e studio. Approfittando di età pressoché simili (a parte Moroni, un poco più giovane) hanno pubblicato quelle opere che abitano la *Cronaca di un passato futuro* in un insieme molto stretto: fine anni ’80. Un caso? O la necessaria determinazione a cui, fin dalla giovinezza, non si sottraggono? Basta fare attenzione ai riferimenti temporali, rasando la nostalgia, e diventa facile comprenderne il valore. Ognuno di loro, nello stesso periodo pubblicò libri che presagivano l’epoca che sarebbe giunta poco dopo. E che a ben vedere già condivideva i semi dell’espansione digitale e del crollo mondiale.

La descrizione della vita ambigua, i colori rubricati dell’infanzia distrutta, l’incisione di tessere sull’arenaria che è diventata la pagina, sapendo bene che le discendenze familiari saranno ben presto sgretolate come certe rocce a picco sugli oceani o nel mezzo dei deserti (Cascella). Contro l’impoverimento della lingua, l’assillo del tempo, la denuncia delle istituzioni a favore dei canoni. Mandare a fottersi chi tenta di ridurre i grafici della poesia a mero copyright (Cagnone). Il dialogo fermo e ferreo della lingua con la natura, all’evidenza dei mutamenti, in cui storia e biologia sono un unico nucleo d’indagine. E tutti gli squilibri avvertiti nel maschile-femminile. La resistenza formale data in pasto alla tentazione manieristica (lo si avverte anche nelle opere estreme di Porta e Spatola, per esempio), che per un certo periodo è stato l’aura

dell'esaurirsi del Novecento (Frabotta). Lo studio entomologico della realtà e di come vi si compongono gli oggetti allo sguardo fermo dello scrittore. La distinzione fra le cose e le immagini, la fonetica al servizio del mondo. Come se una felice ritmica ne valutasse l'aspetto. L'ambiguità degli oggetti, la loro storia descritta come fosse un eterno romanzo sulle periferie poetiche (Moroni). La resa drammatica dell'esistere, la resistenza dell'amore, il viaggio dalla provincia ai continenti, errando come un principe usando parole barbare e raffinate torsioni che inchiodano il mondo alla visione attuale. Puntare la scabrosità dell'ingorgo mondiale, lottando contro la dissipazione del senso. Una lingua che sa battere i sentieri calcinati (Sitta). Ferma andatura verso la sorgente, scacciando gli attuali abusi della lingua, affrontare i nodi dell'albero dell'universo e il silenzio del creatore. Educazione al viaggio con il controllo e l'evoluzione della propria scrittura, dal frammento al poema. Dunque tecnica e ospitalità, sguardo rivolto alle pietre che si calpestano, non agli altari (Viviani).

La cognizione della temperie poetica deve dunque fare i conti con la villania degli invasori mediatici? Fosse soltanto questo l'ostacolo. La summa prima descritta, riguardante gli autori, basterebbe da sola ad annoverare anni di meditazione e molti numeri di "STEVE". Ma occorre, per modalità che ognuno sceglie a suo piacimento, viaggiare lungo la colonna orizzontale dei quasi 50 fascicoli per cogliere in flagrante alcune lucidità, impulsi critici, e finanche ossessioni. L'atteggiamento verso la spiritualità è stato alquanto laborioso. E teso al non convenuto. Desiderio che ci sia, che esista, nonostante lo scontro ineludibile, il muro, con le guerre psico-religiose in corso da qualche decennio. Riguardo poi a nuove e forti correnti artistiche, la loro latitanza si è riflessa in negativo sulle interazioni poesia/arte un tempo consuete. Mi rendo conto che ogni nostra frase o verso patisce una diversità sempre più angusta. Altrove non appaiono concrete possibilità, molti dei cosiddetti *sensibili* si rifugiano nella biografia spicciola senza neppure sapere un briciolo di come furono irretiti dall'indissolubile intreccio opere/vita molti poeti dell'avanguardia. E mentre qui si discute, si fruga e litiga sull'offerta delle nuove generazioni, proprio queste si assestano (mi sembra) sulla sbiadita incoerenza dei messaggi brevi, digitali, e sull'incontrollato assemblaggio di libelli che pretendono di esistere: opachi, ritardati, amnesici, invidiose ripetizioni di esistenze imitative dell'Industrial Light & Magic. Nella vischiosità, come possiamo individuare eventuali compagni di viaggio? Vorrei abbassare l'impazienza e lo stato esigente. Ma devo ammettere che entrambi sono cresciuti a dismisura negli ultimi due decenni. E con questo non prenoto nessuna riabilitazione. Probabile che un metodo sia quello di allontanarsi, cercare nei settori del passato prossimo (non consultare gli spiriti, ma gli archivi domestici) ciò che può implicare ancora oggi la nostra volontà – o almeno farne cronaca. (luglio 2016)

Letture: Anna Cascella, *Tesoro da nulla* (1990) / Nanni Cagnone, *Armi senza insegne* (1988) / Biancamaria Frabotta, *Il rumore bianco* (1982) / Mario Moroni, *La composizione del tempo* (1988) / Carlo Alberto Sitta, *Il principe errante* (1989) / Cesare Viviani, *Preghiera del nome* (1990)