

# 25.tam tam.rivista internazionale di poesia apoesia e poesia totale

## TAM TAM 25

Giulia Niccolai *Quiproquo - A tit for tat poem*  
Gerald Bisinger *Provate a immaginare*  
Corrado Costa *L'lkarioth*  
Claudia Salaris *Storie dipinte*  
Marie-Louise Lentengre *Sempre interrogando*  
Hart Broudy *Visual poem*  
Nino Majellaro da «I viaggiatori X & Y»  
Chiara Colli *In un tempo fuori*  
Pia M.Perotti *Un ritmo strutturale*  
Luigi Fontanella *Di fronte all'apparente*  
Scott Helmes *Visual poem*  
Adriano Spatola *All'ombra di Leonardo*  
Massimo Gualtieri *Pagina d'albergo*  
*Il concerto*  
Luigi Fontanella *Hermaphrodito*  
Lucio Klobas *Cronaca bianca*  
Richard Milazzo *Lo specchio brusco*  
Peter Carravetta *Segnali del corpo-poesia*  
Adriano Spatola *La poetica del signalismo*  
Giacomo Bergamini *Poesie*  
Fabio Doplicher *Teatrino dell'alchimista*  
Milli Graffi *Frasi-verso e altre tecniche*  
Adriano Spatola *Dattilopoemi e altro*

Alessandro Ceni *Nuovamente una volta*  
Vladan Radovanovic *In the future I shall try it again*  
Adriano Spatola *Traduzione di una passeggiata quasi promenade*  
Guido Savio *Una poesia*  
Franco Tagliafierro *Vi si trovano gli innocenti*  
Luciana Arbizzani *Vita*

Vladan Radovanovic *For four gongs* ▶

gngs gong 4. solo  
*p*

gngs gong 3. solo

gngs gong 2. solo

gngs gong 1. solo  
*f*

tutti 1-4.

# tamtam 25

TAM TAM rivista internazionale di poesia

direzione

A.Spatola & G.Niccolai

43020 Mulino di Bazzano (Parma)

redazione

Gerald Bisinger, Julien Blaine, Giorgio Celli, Corrado Costa, Giovanni Fontana, F.Tiziano, Massimo Gualtieri, Lucio Klobas, Nino Majellaro, Pia M.Perotti, Mario Ramous, Paul Vangelisti.

amministrazione

Bruno Spatola codice fiscale

SPT BRN 41E04 Z118G

responsabile

Valerio Miroglio. Autorizzazione del Tribunale di Torino n. 2151 del 22/3/1971

marchio di copertina

Giovanni Anceschi

i manoscritti inviati alla rivista non si restituiscono

pubblicità inferiore al 70 per cento

printed in Italy

numero 25 finito di stampare nel gennaio 1981

Associata all'Unione Stampa Periodica Italiana



## tam

Caro amico, finalmente dopo un periodo piuttosto lungo di crisi, *Tam Tam* esce di nuovo in un formato diverso, tecnicamente più agevole per noi.

Ogni anno usciranno 4 numeri affiancati da 4 supplementi monografici: di critica, poesia, poesia visuale, arte.

Nel 1981 usciranno nella *prima serie* i numeri 25, 26, 27 e 28; nella *seconda serie* i numeri 25/a, 26/a, 27/a e 28/a.

L'abbonamento alla *prima serie* costa L. 10.000.

L'abbonamento alla *seconda serie* costa L. 20.000.

## tam

*Dear friend, at last after a rather long period of crisis, Tam Tam comes out again in a new format, technically easier for us.*

*Every year will be published 4 numbers followed by 4 monographic supplements of poetry criticism, poetry, visual poetry, art.*

*During the 1981 will be published the numbers 25, 26, 27 and 28 in the first series, and the numbers 25/a, 26/a, 27/a and 28/a in the second series.*

*The prize for the first series subscription is 14 dollars (air mail included).*

*The prize for the second series subscription is 28 dollars (air mail included).*

I

Due poeti/ due amici poeti/ due poeti amici/ amici miei/rela-  
tivamente amici tra loro/ e dunque/ da quel punto di vista/ n  
on due/ ma uno e uno/ un poeta cioè/ e un altro poeta/ ma pur  
sempre gli stessi/ i due di prima/ (ci mancherebbe altro/ che  
dopo tutte queste precisazioni/ ne spuntassero fuori degli al-  
tri)/ due poeti -dicevo-/ mi hanno chiesto separatamente/all  
'insaputa l'uno dell'altro/ in due diversi momenti/ ma a me/  
a me che ero pur sempre la stessa (o quasi)/ in due diversi m-  
omenti/ di dedicare loro una ballata/ cioè due ballate/ una b-  
allata per uno/ una ballata per l'altro./ Bene./ Signori io c-  
on le ballate ho chiuso./ Le mie ballate sono ormai pubbliche  
e pubblicate./ Ma questa/ che è pur sempre una poesia/ anche  
se non è una ballata/ viene da me dedicata a entrambi./ Entra-  
mbi sanno di essere i destinatari di questa poesia/ perché ve-  
rosimilmente/ entrambi ricordano di avermi chiesto/ di dedica-  
re loro una ballata./ O l'hanno invece rimosso e dimenticato?  
/ L'hanno dimenticato entrambi/ o l'ha dimenticato uno solo/  
o nessuno dei due?/ Nel primo caso la ballata/ non risulterà  
più dedicata a nessuno/ nel secondo sarà dedicata a uno solo/  
nel terzo a entrambi/ come si diceva sopra./ Lo sanno loro e  
lo so io/ che questa poesia/ è a loro dedicata./ Ora lo sanno  
anche i terzi./ I terzi sanno ora/ che questa poesia è dedica-  
ta a due poeti/ e questo gli basta./ Non gli interessa di sap-  
ere/ chi siano i due poeti/ anche perché/ non conoscono nomi  
di poeti/ conoscono nomi/ ma non sanno se sono di poeti./ San-  
no chi è poeta tra loro/ anche se nessuno di loro scrive./ Im-  
porta solo ad altri poeti che scrivono/ sapere chi siano i du-  
e poeti a cui dedico questa ballata/ ma questi poeti che scri-  
vono/ possono venirlo a sapere/ senza che io glielo dica./ E  
si divertiranno a farlo./ Ai terzi/ intendo i lettori di Torr-  
e d'Isola/ non interessa saperlo/ essendo Torre d'Isola/ una  
località senza torre che non è un'isola./ A Torre d'Isola/ Br-  
una gestisce la trattoria *Casa Bianca*./ A Torre d'Isola/ si va  
in pellegrinaggio/ il 10 l'11 e il 12 luglio/ per celebrare l-  
a *Sabbia* con cui è scritto il Verbo/ di Sant'Aglio Santa Vacc-  
a e San Leonardo/ «Non nascondere la testa nella sabbia/ nasc-  
ondi la sabbia nella testa./ Don't stick your head in the san-  
d/ stick the sand in your head.»/

POEMA

(1).

Ma tornando a questa poesia/ nel titolo/ questa poesia è in ve-  
ce dedicata a Carlo Ferrario./ Carlo Ferrario è più musicista  
che poeta/ più noto come musicista che come poeta/ ma altrett-

anto poeta che musicista./ Spero comunque/ che si sia potuto  
capire/ che Carlo Ferrario/ non è uno dei due poeti a cui de-  
dico questa poesia/ (i due non sono musicisti)./ But is this  
poem becoming a musical rubber-band/ Len Cohen?/ Che ci sia p-  
er Carlo la dedica nel titolo/ lo sa lui il perché/ e questo  
basta./ A lui a me agli altri due poeti/ ai lettori di Torre  
d'Isola./ Bruna c'è il dolce?/  
Gâteau c'est patisserie en Français/ et chat en Italien./ Ma  
non è di questo che volevo parlare.

(1) Sì sì c'era anche un cane.

II

Conosco Aldo Tagliaferri (1) scrittore e critico/ conosco Aldo  
Tagliaferro pittore/ conosco Franco Tagliaferro/ che un temp-  
o si chiamava/ si è chiamato/ Tagliaferro./ Fino all'età di s-  
ei anni/ per essere precisi/ e così suo padre/ ovviamente/ fi-  
no all'età che aveva lui/ quando suo figlio aveva sei anni./  
La zia nubile di Tagliaferro/ si chiama tuttora Tagliaferro.  
/ Il padre di Franco invece/ e lo stesso Franco/ e sua madre  
e sua sorella e suo fratello/ sono stati tutti trasformati in  
Tagliaferro/ perché al padre fu imposto dall'anagrafe/ duran-  
te il fascismo/ di aggiungere una *i* al proprio cognome./ Il p-  
erché di questo/ non l'ha mai saputo nessuno./ Nessuno della  
famiglia/ per lo meno./ Ma l'anagrafe l'avrà saputo?/ Avrà sa-  
puto perché l'ha fatto?/ Secondo voi perché?/ Oggi come oggi  
Franco vorrebbe fare ricorso/ e pratiche burocratiche/ per to-  
mare all'originale Tagliaferro./ Ma ci si può imbarcare/ in  
una simile impresa/ per una *i*?/ Anche se insensatamente/ impo-  
sta d'autorità?/ Proprio perché tale/ lo vorrebbe fare/ ma qu-  
anto gli costerebbe/ questa pressoché insensata operazione/  
contro l'autorità?/ (L'anagrafe ti ha regalato una *i* Franco/  
prendila così)./  
Cadeau c'est présent en Français/ et je tombe en Italien./ Ma  
non è di questo che volevo parlare.

(1) N.B. Nato il 21 dicembre.

III

*Fuori uno/* mia nonna paterna prima di sposare Nicolò Niccolai  
si chiamava Negri.  
*Fuori due/* io mi chiamo Niccolai.  
*Fuori tre/* sono nata il 21 dicembre.  
*Fuori quattro/* conosco da più di vent'anni Fioroni (Giosetta).  
*Fuori cinque/* il mio dentista si chiama Lazagna.  
*Fuori sei/* ho convissuto per dodici anni con Spatola (Adriano  
) che ha due fratelli (Maurizio e Tiziano). Altri tre fratell-  
i Spatola sono Rosario Vincenzo e Antonino.



Provate a immaginare adesso  
 da una distanza cosmica  
 visto fotografato è una fetta azzurra  
 la Terra una sfera un pianeta azzurro lontano  
 provate a immaginare  
 voi  
 che mi state ascoltando  
 che ho scritto questa poesia  
 in  
 un dato momento precedente  
 su un tavolo  
 seduto su una sedia  
 solo  
 non pensavo  
 a voi tuttavia  
 stavo pensando  
 di essere in piedi davanti a voi  
 allora  
 adesso  
 ve lo sto  
 dicendo  
 provate a immaginare  
 tutto che si consuma nel fuoco  
 e anche voi  
 la scienza é a questo punto  
 da molto tempo  
 la tecnica é così progredita  
 può consumarsi nel fuoco questa Terra  
 (pianeta azzurro)  
 se pochi uomini corrono il rischio  
 di consumarne nel fuoco solo una parte  
 voi  
 provate a immaginare  
 quelli che decidono sono uomini  
 uomini come  
 voi  
 come te  
 te e me  
 decidono  
 se questa Terra sarà consumata totalmente nel fuoco  
 nessuno  
 prende decisioni totali  
 in un istante e  
 completamente solo  
 questa possibilità é il pericolo  
 io sono in piedi davanti a voi  
 io chiedo a voi  
 CHI

si oppone a ciò.

(Mangalia - Nord/Neptun, 24 agosto 1979)

CORRADO COSTA  
 L'IKARIOTH

(Il significato e l'etimologia del termine sono incerti. Alcuni lo fanno derivare dal villaggio giudaico di Kerrioth. Altri dalla forma greca Ikario - dal latino Icarium «uomo con la daga» «aaino» - nome dato nei tempi neo-tetamentari ai fuorilegge che uccidono patriottismo e banditismo).

Il Monti raccomandò al Manzoni, morendo, la sua fama. La richiesta appare assolutamente incomprensibile, così come appare incomprensibile al Manzoni, che replicò: «Che altro posso, che recitare i versi?». La situazione nella quale, per destino di attività, muore il poeta è una situazione estremamente colta. Monti, in effetti, chiede al Manzoni di tenere aperto un discorso culturale. Possiamo dunque immaginare la morte del poeta, che mantiene la sua professionalità fino alla fine, come la caduta di Icaro nei due quadri di Bruegel, «Paesaggio con la caduta di Icaro». Icaro è dipinto, in un angolo, immerso nell'acqua, dalla quale sporgono solo le gambe. Il pescatore e il marinaio continuano lo sfruttamento del mare, l'aratore continua indisturbato il suo lavoro, la coltura della terra, e il gregge pascola tranquillo. Il pastore è immoto; nella lontana città si immaginano traffici, contratti, scambi di merci, costituzione di società, telex. Questo atteggiamento del mondo sembra descritto da un proverbio tedesco, noto nel 1600, che dice che «non si ferma un aratro per un uomo che muore» e che alla stregua di quello che capitò al Monti morente si può tradurre: «non si ferma una cultura per un poeta che muore». Il paesaggio in cui cade Icaro è un paesaggio colto. Ben colto, coltivato in ogni suo angolo, e proprio per questo nessuno si accorge della tragica caduta del figlio di Dedalo. L'immagine del paesaggio colto è turbata dal titolo. Dalla notizia. Ma il titolo e la notizia riguardano solo lo spettatore, chi va a vedere il quadro, non interessano certamente al pescatore, al pastore e all'aratore che portano avanti il loro lavoro. Come la morte di un poeta in attività interessa al recensore, al critico, al giornalista che

porta avanti il proprio lavoro e in genere, non interessa a chi assiste dall'esterno allo spettacolo della Letteratura. Dal punto di vista di Icaro, si nota che il navigatore aereo precipita e muore in un elemento che non è il suo. Si sarebbe tentati di dire che il volo della poesia avviene al di sopra e al di fuori di un mondo, di una situazione culturale e che questo volo si interrompe, con la morte della poesia, quando il poeta precipita nel mondo e nella situazione culturale. Icaro vola nell'elemento aria e precipita nell'elemento acqua. Specularmente l'acqua riflette l'immagine del cielo e per Dedalo che è presente solo nell'edizione americana del quadro di Bruegel, Icaro non precipita nel mare, ma sparisce fuori dalla volta celeste. Parlando di Rimbaud, allora già ammalato, Verlaine lo paragona nell'antologia dei Poeti Maledetti a un'aquila. Il poeta, che attribuisce una collocazione culturale alla poesia, svolge il suo lavoro come l'aratore e il pescatore e non si interessa alla caduta dell'icar(i)ota. In questo senso il mondo reale è la poesia, vista come una sottile pellicola che ricopra un abisso. Icaro cade nella sottile pellicola che copre il mondo colto e Dedalo in alto a sinistra nel cielo del quadro lo vede salire oltre, per via dell'effetto specchio. Dal punto di vista di Icaro, un uomo nudo ha perduto le ali e non sa dove va a sbattere. La sua provenienza è da un cielo deserto (nell'edizione belga del quadro di Bruegel Dedalo è già andato via) nel quale tramonta il sole. Parleremo fra poco di questo tramonto e diremo perchè il sole tramonta. Si è tentati di dire che Dedalo e Icaro provengano da un'altra realtà e precipitino in una realtà diversa. A meglio vedere si dovrebbe dire che nella realtà colta, così come viene descritta, un uomo nudo, senza le ali, non ce la fa a volare. Fuori da questa cultura, dice il mondo «qui e ora non c'è poesia». E se c'è, il volo della poesia è destinato a durare poco e ad essere tranquillamente riassorbito. Perché in acqua? Sappiamo dalla letteratura alchemica che il Sulphur philosophorum è acqua-aquila. In questo senso Icaro è la goccia d'acqua che ritorna al mare. La pietra è acqua, anima, olio, sole, aquila e in effetti la opera e la sostanza dell'opera non sono altro che acqua e il suo trattamento avviene

solo nell'acqua. Dicendo che Icaro è la pietra che si dissolve in acqua di mare (acqua philosophica) non si dice gran che, come se dicessi che il vapore acqueo ritorna in mare. Ma dico qualcosa di più, se dico che l'acqua filosofica (semplice e composta) è la materia prima e la sua soluzione. Il sole che tramonta, l'acqua che torna in mare indicano che il quadro rappresenta la SOL/utio. Il sole che muore indica il crepuscolo e in alchimia il crepuscolo è l'albedo. Tutti i colori del pavone si lavano nella tintura alba e il colore unico è il bianco. L'opera è al bianco quando Icaro cade. Questo è l'altro versante della realtà. Il lavoro su tutti i colori del pavone, il lavoro in nero, il lavoro su tutti i suoni della parola non esiste più. Bisogna dire, a questo punto, che il cosiddetto «volo di Icaro» è un salto nel vuoto e l'esperienza del vuoto appare come una non-esperienza. In proposito si potrebbero fare molti esempi sul tema che l'esperienza di ciò che appare non è mai l'esperienza di ciò che è. Questa esperienza è impossibile e si traduce in un salto nel vuoto. Icaro compie così la propria esperienza impossibile cadendo. La poesia compie la propria esperienza impossibile dissolvendosi nel mondo della cultura. Recuperata. Dissolta. Lavorata. In questo senso si possono leggere le lettere di Rimbaud dall'Africa, come salvaguardia totale ed estrema della propria verità poetica nei confronti della ricezione culturale. Icarota ha lo stesso suono di Iscarota. Cadendo, Icaro ha tradito Dedalo. Rimbaud tradisce Verlaine, come si legge nelle righe piene di perdono dell'Antologia. Monti ha paura di essere tradito da Manzoni. Che venga rinnegata con la parola la esperienza della parola. In tutta la poesia di Rimbaud c'è una lunga tenuta verso il volo basso, a un pelo dall'acqua. Ogni verso sfiora una sostanza gravitazionale brutale, oscena, violenta. La parodia è a portata di mano. Non sai se è uno che vola o uno che si tuffa. Questa esperienza del mancare d'esperienza può essere di colpo derisa, dimenticata, consapevolmente abbandonata. C'è stata, ma non risulta, se non per mezzo di un altro. «E la letteratura? Non ci penso più.» Infatti ci pensa Verlaine. Verrebbe voglia di pensare al-

la bellezza del tradimento come estrema e ultima tutela del lavoro del poeta. Bisognerebbe fare un film e fare vedere la morte di Monti, che si rivolge a Manzoni, che gli chiede: «E la letteratura?». - Non ci penso più - risponde Monti. E così si tradisce.

Tradimento: tradire: dare: dare a un altro. affidargli se stessi.

#### CLAUDIA SALARIS STORIE DIPINTE

I  
la storia è questa dipinta tra le righe di un mantello o rive di cristallo e lo specchio rimanda l'immagine di lei il cui bel collo ha code di rondine nere che volano verso bianche cime di lettere notizie vanno bianche di cicogna/qui il rigogolo insegue portando sulle spalle il colore più triste è oro/qui il monte è divorato dalle onde spira un vento che distacca dai corpi pensieri diramati e disperde punti e ponti che dimenticano la terra/qui i corpi attraversano le nubi/qui non c'è più dimensione dove la scatola verticale si fa cristallina al vecchio poeta e la voce è lava d'argento se riempie un piatto ondulato di parole dall'interno delle rocce una voce/qui c'è chi non la vede/qui c'è ancora lo specchio/e qui si rompe/qui fa onde e onde/qui sulle onde ci scrive il pirata la sua storia col corallo/qui il suo libro depone le pagine e le lettere in forma d'anatre in volo/qui la navigazione/la narrazione/qui i solchi annodati di ideogrammi corsivi in corse di barche più piccole del punto/non c'è orizzonte che tenga le cime scomponendo/nella congiunzione i monti pellegrini galleggiano i cordi rivolti in alto/qui ritornano/qui neve cancella i tratti/qui riempie l'assenza e il distacco/qui il grigio attira e spegne i desideri/qui è dove il foglio torna bianco e solo una riga azzurra tra acqua e cielo.

Il  
è che scivola sempre  
per quanto i rituali ripetuti  
bei capellinubi e belrisofiorito  
nonché bellavesteiridata o belsenopiumato  
li resta appostato come un cibo freddo  
non vuole essere nominato  
losco su una riga si nasconde in margine  
d'occhio.

#### MARIE-LOUISE LENTENGRE SEMPRE INTERROGANDO (Rubina Giorgi, *Esercizi*, Feltrinelli)

Sottoporsi alle costrizioni di un codice verbale e mettersi alla prova, farsi esercitante: niente di sperimentale dunque, ma qualcosa di metafisico si va delineando per tentativi e interrogativi nel dialogo ad una voce tra la divinità e il suo servo, tra la lingua e il poeta. La domanda fondamentale non riguarda il come scrivere, ma il come trasmutare in feconda immagine «la nera turba regale della paura» che si confonde con il linguaggio - tutto questo sapiente ufficio semiotico - attraverso una metafora comune: chiusura e fluidità del «circulus oceanico». La referenza ostentata a Novalis sta a indicare come la riflessione del poeta sulla scrittura si stia spostando, in questi *Esercizi* di Rubina Giorgi, verso un piano di essenzialità dove la lingua sia già stata definita non più come strumento o luogo di operazioni pragmatiche, ma come entità sovrastante, immane, che va intuita e lasciata parlare perché possa innescarsi il processo della chiacchiera verità. Alla figura del poeta esploratore cosciente delle virtualità poetiche del linguaggio si sostituisce qui quella del «posseduto dalla lingua», chiamato a farsi necessariamente silenzioso, a tacere di se stesso e delle cose perché nel libero gioco di una parola gratuita possa esternarsi «l'anima del mondo». L'unica realtà che il poeta acconsente a svelare di sé è per l'appunto la sua paura che esorcizza coltivandola perché essa è il segno della «possessione». Paradossalmente, questa poesia che vorrebbe liberare una dimensione cosmica del linguaggio con e oltre quella delle cose («: uno stupore, una pietra, una colonna, un tempo, i templi/

i tempi, la piana sterminata, il TEMPO») si costruisce di pagina in pagina come una sapiente e spietata disamina dei vari concetti attraverso i quali si è cercato di fissare il «capriccio linguistico». Sempre interrogando, Rubina Giorgi ripercorre l'intera rete (termine anche questo inquisito) della problematica scrittura-lingua; il segno, il corpo linguistico, la cancellazione, la pagina bianca, il vuoto («desertum est oculus»), la trasparenza, l'immagine, la metafora, il fine («per esporre la paura ai monti diafani del tempo?»), l'oggetto, il rumore, i sensi, i nonsensi, l'alfabeto. Felicamente, la lingua gioca sulle «arti poesive? arti poevive?», e sulla utilità della «replicazione»: «lentamente, mente lenta dei passi nel tessuto del tempo/ mente perduta delle farfalle tra la menta/ delle colonne del tempio/ il passo è la farfalla del tessuto del tempo?». I concetti si trasmutano in immagini, in figure, in allegorie: dal bianco della pagina, al bianco del bianco, al bianco della luce, al bianco serafico dell'angelo. Il messaggero, il poeta forse, che «annuncia tacendo». Una poesia difficile, densa, anche colta. L'intertesto dichiarato nella «legenda» rimanda a Leibniz, Goethe, Nietzsche, Rilke, Mallarmé... Vi è anche un intertesto nascosto, percepito come reminiscenza o discreto rimando, come questi «violini in 'tromba marina'» che richiamano un celebre monostico. Una poesia talvolta «impoetica», che non si concede e non concede tregua: una poesia che va letta per piccoli passi.



CHIARA COLLI  
IN UN TEMPO FUORI  
(Lia Rondelli, *Tre giorni*, Geiger)

Lia Rondelli, Nancy Petry, Eddie Allen: tre persone, una casa (uno spazio), tre giorni (un tempo). Insieme in un tempo fuori del tempo quotidiano. Tutto quanto può accadere è lasciato al caso, o, più che al caso, alla naturale evoluzione dello stare insieme: quello che si fa, quello che si dice, quello che si pensa e quello che nasce dalla reciproca influenza di questi tre momenti.

Arte, o arte/ gioco, vissuta concretamente in piena libertà all'interno di uno spazio-tempo determinato e scelto da tre artisti che da tempo, in maniere diverse, talvolta interagendo, talora divergendo, cercano di instaurare, con l'arte e con il pubblico, un rapporto nuovo, da costruire ancora non si sa come e perciò spontaneo. Proprio per questo il loro porsi insieme consente di superare la tradizionale separazione tra fruitore e artista: ognuna delle tre persone coinvolte è nello stesso tempo attore e spettatore delle azioni che, da sola o con gli altri, va compiendo. La cronaca di questa esperienza, la registrazione delle interferenze di pensiero e di lavoro che l'hanno intessuta, espresse in modo visivo con sequenze fotografiche e in modo narrativo, sono raccolte in un volume pubblicato dalle edizioni Geiger nella collana «sperimentale», intitolato appunto *Tre giorni*. Questo esperimento è incentrato fondamentalmente su tre elementi: l'azione artistica come manifestazione spontanea e naturale finalizzata ad un arricchimento dell'esperienza interiore: «We had no interest in giving our work any 'official quality'. Only the experience remains - prefiguration, perception, rationalization, memory, detachment». L'azione artistica, limitata nel tempo, trova il suo significato all'interno di un universo definito, non in un eventuale futuro sviluppo: «The three days were 'out of time', taken out of everyday existence. There was a beginning and an ending, a limited time set aside for event». La scelta del materiale usato è improntata ad un criterio di massima libertà, rifuggendo da quegli elementi tradizionalmente

12 «artistici» che di per sé avrebbero comportato

l'obbedienza a schemi espressivi limitanti: «The materials were ephemeral; a few reeds in the fields, some streamers of coloured paper, a candle, a piece of chalk, the body». A rigore si potrebbe pensare che l'aver tradotto l'esperienza di quei tre giorni in un libro, oggetto concreto sottoposto a regole difficilmente eludibili e comunque cronaca e non elemento costitutivo di essa, costituisca in qualche modo una contraddizione. Utile però: infatti, inserendosi a pieno titolo nella ricerca che si va conducendo da qualche tempo di un'espressione artistica che sia soprattutto mezzo non estetizzante di comunicazione (si veda per esempio come nel libro vengono proposte le fotografie: non servizio fotografico per illustrare un esperimento, ma segni grafici che trovano significato nell'interazione con il testo scritto), *Tre giorni* consente a chi sappia coglierne la giusta chiave, di partecipare in qualche modo, suo specifico, ad un'azione espressiva tesa a conciliare la scissione tra momento artistico e momento esistenziale.

PIA M. PEROTTI  
UN RITMO STRUTTURALE  
(Gertrude Stein, *La storia geografica dell'America*, La Tartaruga)

La tecnica della ripetizione, in «Storia geografica dell'America», è chiaramente usata affinché il lettore giunga, attraverso graduali amplificazioni ed espansioni di una frase a partire da un nucleo iniziale che si mantiene fermo, alla conoscenza e alla comprensione di una scrittura che si disegna in un fluire continuo, come continuo è l'«actual present». Una continuità che non esclude la percezione della singolarità linguistica che viene di volta in volta riproposta. Non si deve perciò parlare per questo libro, come anche per altri libri della Stein, di «ripetitività ossessiva». Che sia necessario avvicinarsi alla scrittura della Stein con una preparazione, oltre che di ordine culturale, anche di ordine psicologico, è abbastanza pacifico: ma ciò fa parte ovviamente di quella disponibilità alla lettura di qualsiasi opera mediante

la quale sono possibili messe a fuoco e aggiustamenti di tiro magari impercettibili, ma sempre inevitabili. Per la Stein la traslazione focale richiede uno spostamento di parecchi gradi dell'angolo visuale normale (che siamo abituati a considerare normale), spostamento di cui diventiamo consapevoli perchè si accompagna a una richiesta di percezione e attenzione acustica quanto mai insolita, o almeno non generalizzata, nella lettura cosiddetta mentale. Se si utilizzano gli strumenti addati per un testo in cui la funzione del ritmo è parte strutturale fondamentale, la lettura di «Storia geografica dell'America» non presenta particolari difficoltà e porta realmente a quelle «gratificazioni», a quei «premi-tappa sbalorditivi» di cui parla Giulia Niccolai nella sua introduzione. La espressione della Niccolai non è iperbolica. Si deve soltanto lasciar cadere l'ostacolo fittizio di una lingua steiniana «dell'inconscio», anche se il suo disegno può apparire, o essere, «come» una mappa dell'inconscio, e si deve rispettare quanto la Stein in proposito diceva: «Scrivo un inglese puro, grammaticale come quello di qualunque altro scrittore, e spesso grammaticalmente più accurato... Non c'è una sola delle mie frasi che uno scolarotto non possa analizzare. Sono perfettamente semplici e dirette.» Se si usa la chiave giusta, davvero il libro può essere «percorso / in su e in giù da passeggeri / senza plausibili scuse.» La forma, intendo anche la forma visiva, della scrittura si sviluppa per aggregazioni sintagmatiche nelle quali un numero assai ridotto di gruppi nominali e verbali «ritorna» lungo una dimensione lineare per non permettere alle frasi di costruirsi in uno spessore verticale che non ne lascerebbe vedere gli elementi costitutivi interni. Quegli elementi che invece la scrittrice vuole che traspaiano, ciascuno nella sua individualità di fotogramma inserito in un insieme di fotogrammi altrettanto individualmente distinti che però lo completano e, mentre lo definiscono, si definiscono. Una scrittura che non vuole nascondere nulla, una casa di vetro dentro la quale si vedono accadere senza soluzione di continuità le operazioni di carico e scarico dei gruppi ricorrenti di paro-

le. L'ininterrotto movimento delle frasi sembra spezzarsi, contraddittoriamente, con la numerazione e intitolazione dei capitoli il cui disordine, però, ne annulla qualsiasi possibilità di appartenenza ad una gerarchia, anche soltanto cronologica. E come la mente sta per dire: non succede niente, se non la ripetizione, ecco che il vetro non è più trasparente. O lo è ancora? Quello che è certo è che il ritorno dà un taglio ritmico ad ogni capitolo, o pseudocapitolo; ad ogni pagina, a serie di pagine. Si provi a vedere, e ad ascoltare, le pagine 88-89, quelle del cuculo, magari sostituendo secondo l'indiretto consiglio della Niccolai, al vocabolo italiano il «cukoo» dell'inglese, uno strumento così sensibile e pieno di echi. «La storia geografica dell'America» è un libro di filosofia? E' certamente una lunga meditazione sullo «scrivere contemporaneo», una riflessione della scrittura che rimanda soltanto a se stessa come «Amleto (che) non era interessato a suo padre, era interessato a se stesso». Una meditazione costellata di provocazioni per il lettore che non può, non deve mai essere passivo di fronte alla scrittura della Stein: «Forse che chiunque dice che cosa è un capolavoro.

No nessuno lo fa.  
Così allora l'importante pensare letterario viene fatto.  
Chi lo fa.  
Io.  
Oh sì lo faccio io.»

LUIGI FONTANELLA  
DI FRONTE ALL'APPARENTE  
(M. Lunetta, *La presa di Palermo*, Lacaïta)

L'«abbondanza di cartelli segnaletici» - per riprendere una felice espressione dall'introduzione di Gramigna - riscontrabile ne *La presa di Palermo*, terza raccolta di poesie di Lunetta, dopo *Tredici falchi* (Geiger, 1970) e *Lo stuz-zicadenti di Jarry* (Lacaïta, 1972), dovrebbe, almeno a prima vista, avviare chi legge a cogliere in flagrante la meccanica dei significanti che sottendono

quei cartelli, e che egli, come «lector in fabula», può in larga misura fare suoi. Ma l'accumulo pluridirezionale, a volte determinato anche da ramificazioni prodotte dal cambio e rimando per concetto-immagine-anafresi, o perfino per semplice assonanza, se da una parte tende a fornire al lettore agganci a una daily life in cui egli può ritrovarsi agente e coagente, dall'altra quell'accumulo tende a «occultare» sotto l'apparente infinità del dire l'impossibilità di dire». La sintassi eteroclitica lunettiana, lacanianamente, tende a privilegiare il tic, il lapsus, la parola sfuggita, come referente dell'inconscio attraverso il rema. Non a caso il libro è dedicato a Buster Keaton: come il celebre e serissimo comico, Lunetta usa la dimensione privata per renderla pubblica, ma come spett/attore che vive, si mescola e si scontra in quel suo oggi «incerto» di fronte al «certo» del mondo. Se questo scriversi addosso porta a confrontare la propria solitudine di fronte all'apparente, socievole benessere di certa realtà, dalla altra esso può tradurre quella comicità in rovello, l'humor in consapevole amarezza, il desiderio in rivolta o in vuota astrazione. Ma Lunetta, invischiato completamente nel suo aritmico affabulio, non concede che il medesimo venga fagocitato da quel vuoto, anzi vi ironizza sopra, tra l'annoiato e il faceto, per cui a volte, come in «Lungo viaggio attraverso la tormentata vita di Buster Keaton», e in «Masaccio a piazza del popolo», può anche capitare di imbattersi in verità/intuizioni folgoranti, straordinarie, buttate giù apparentemente (volutamente) a caso, così come accadeva a Edward E. Cummings; ad esse, Lunetta, al pari del poeta americano, non sembra dar peso, né forse gli importa soffermarsi. Forse perché egli sa che quelle verità nascono da dati provvisori, contingenti, volanti; a volte di tipo familiar-casalingo, a volte di pura e immediata reattività a certa «raffinata servitù del potere».

Tuttavia, parallelamente, questo tono scanzonato-disincantato, trova un'adesione totale nella Stimmung lunettiana, ossia attraverso un soggetto (il poeta stesso) che opera contemporaneamente «dentro e fuori» le mille cronache situazionali, in cui egli è vittima e giudice impietoso a un tempo. Giustamente

Spatola mise in rilievo, fin dalla prima raccolta (*Tredici falchi*), questo aspetto: «Lunetta vorrebbe trasferire la trama del mondo direttamente sulla pagina, senza tuttavia riconoscerle una qualche specie di oggettività, anzi dichiarandosi parte di essa, confondendosi con essa, cercando a tutti i costi il contagio». Dove quest'ultimo, aggiungiamo, si realizza essenzialmente a livello linguistico: è lì che il dato contingente (espresso attraverso il consueto fuoco d'artificio verbale, virtuosismo, tuttavia, mai fine a se stesso) si fa politica e metastoria di una memoria vigile e onnipresente. Si veda in tal senso il denso poemetto «I suppose», in cui accanto alla dimensione voyeuristico-diaristico-turistico-dossografica, prende immediatamente corpo corpo e consapevolezza la realtà di una Grecia barbarizzata da truci baffetti di colonnelli (il poemetto prende spunto da un viaggio dell'autore nel '65), capaci di far regredire il tempo, così come metaforicamente avverrebbe in una clessidra rovesciata, e rendere il comportamento, paranoia inscatolata («...Penso/ talora che/ le cose che scrivo/ non sono che tatuaggi di carcerati o di marittimi, e/ si j'ai du gout, ce n'est guères/ que pour la terre et les pierres: Rimbaud./ In/ questa paranoia inscatolata, che odora/ di conchiglie e di stupri, alcuni/ ridono, con la faccia di gesso, le mani maramalde»). La tendenza dossografico-analitica del Self, amico/nemico di se stesso, se da un lato accentua la componente ipocondriaca, a tratti presente nella poesia di Lunetta, dall'altro proprio per quel suo carattere infinitesimale-associativo, trasforma, in ultima analisi, i poemetti lunettiani in altrettanti tableaux wittgensteiniani, significando cioè quella capacità della mente di «dire tutto ciò che si può in un dato momento, dove uno e doppio osservano (e si osservano) impietosamente affermandosi, negandosi, annientandosi e avvalorandosi, in un mobilissimo, agrodolce continuum.

SCOTT HELMES  
VISUAL POEM

I try  
 to fit  
 the world  
 into my  
 reality  
 but my  
 reality  
 doesn't  
 fit the  
 world.

ADRIANO SPATOLA  
ALL'OMBRA DI LEONARDO  
(Giuseppe Riso, *Cospaia*, Oolp)

Questo è un libro rappresentativo, oltre che della personalità dell'autore, anche della tendenza che la OOLP sta seguendo da anni nel campo della poesia lineare, con un rigore raro in questo periodo di confusione editoriale. Si tratta di una poesia tesa all'essenzialità (anche grafica) della parola, con minimi scarti rispetto a un nucleo di significati esaltati dal rapporto con la pagina. Riso elabora in questa zona di lavoro una «pratica dell'essenza» con un suo codice profondamente stratificato che il lettore è chiamato a interpretare secondo una struttura pre stabilita con estrema attenzione. Ed è proprio la struttura del libro a essere evidenziata da una serie di accorgimenti che sezioni come la III, la XIX e la XXVII rendono esemplarmente chiarificatori. Queste sezioni hanno titoli (corpi chiari) (in cielo) (ma quella notte) che rimandano a un vuoto assoluto, e la pagina resta non scritta, come per una premonizione di fine della scrittura. Tale premonizione è del resto una componente di non scarso peso in *Cospaia*, anche se in questi tre casi l'allusione si trasforma piuttosto in certezza. Quando Riso scrive «l'energia del segno (ma non è tutto)/una luce combusta» si rifa allo stesso principio, descrivendo un processo immediato di nullificazione. E' un processo che la poesia contemporanea conosce assai bene, in una sua storia fatta di fallimenti e di paure sull'orlo del mistero del linguaggio che sopravvive a se stesso, sfuggendosi e chiamandosi, in una liricità contorta e osceña. Forse per questo, pensiamo, il libro si chiude con un saggio di Luigi Ballerini sull'oscenità, un tema sconcertante e pericoloso trattato in modo da coinvolgere proprio il mito della parola. In una specie di allucinazione luminosa, poi, alcuni scritti di Leonardo da Vinci sembrano servire da commento «alto» - o almeno «alto» quanto lo è il linguaggio delle cose parlato da Leonardo nel suo stile drammatico e teatrale - non tanto al libro in sé quanto appunto al vuoto assoluto che sta prima del libro e dopo il libro, e questa impressione nasce nel lettore proprio dalla realissima realtà, corposa e tangibile, della scrittura dell'«omo senza let-

tere». Si vede dunque come i piani di lettura e interpretazione di *Cospaia* siano diversi tra loro e spesso difficili, mai però ambigui di quell'ambiguità negativa che si ottiene quando si vuole che la poesia dica «tutto», e magari subito.

MASSIMO GUALTIERI  
PAGINA D'ALBERGO

Né la fine del mondo forse  
forse alla fine di questo piccolo villaggio  
non ci si arriva verso la fine e nient'altro  
nient'altro infatti scrivo  
ma appunto troppo semplice all'inizio  
e tutto ha luogo intorno a un verbo  
il più risparmiato che già si sottrae alle  
misure  
di più nettamente ancora non ci sarebbe  
nulla  
di fronte e all'interno e dovunque fuori  
piuttosto rallentato intorno agli angoli  
tirando tende sopra tende sopra niente.

IL CONCERTO

per Rossella, mia vicina di  
casa

Come compierlo  
un unico dolore immobilizzato  
in figure di fabbriche  
in foreste  
nei pomeriggi neri  
tra le case percorribili  
in cumuli di zanzare  
l'acqua torna e l'aria il fuoco  
dell'intera città  
col tema e nelle varianti  
della composizione  
in schegge di pensieri  
a muoverne la sedia  
trascurando di rispondere  
o solo concedendo la tosse  
quasi fosse carie nel dente.

LUIGI FONTANELLA  
HERMAPHRODITO

(in omaggio a Savinio)

Per seguire questa regressione infinita  
tra sogno e allucinazione  
disgregato nello specchio leso del reale  
progetto e differenza come titoli di corridoio  
prima dell'esame in corso  
(destinato presto al mito), molto disponibile  
a cementare l'amico divisore senza voce  
per una vita bianca ed ermafrodita  
per seguire questa regressione  
in uno stato a metà, senza porte, sospeso  
tra sogno e allucinazione, si espandono  
le mie facoltà: stagiato davanti  
a una finestra aperta alla notte,  
figura il quadro il murale d'aria  
grottesco ed erratico il mio desiderio  
sessuale personaggio riformato da cadenze  
espressive

pazzi attori alla ricerca del palcoscenico  
s'aggirano come profili,  
sono due uomini dai vaghi contorni,  
non parlano, aleggiano nel vuoto,

SI MANIFESTANO:

il calvo è il padre, l'uomo giallo è mosso  
da un dio amore e c'è Daisy, la madre di  
pietra

che rimuove di colpo ogni tenda del tempo,  
appaiono gli altri desideri  
nel fruscio delle statue che cominciano  
a muoversi,  
geme l'uomo giallo, bersaglio dei girasoli che  
offrirà

alla sua donna morta, alle sue mani  
ai suoi lunghi capelli, gli hanno detto  
che dopo la danza ucciderà sua madre,  
vendetta e disperazione per la doppia  
mancanza  
simile a queste due candele accese  
a questi due occhi spenti,  
che gemono oltre il buio della finestra.

Canto la notte la morte a metà,  
avevo un corpo pietra speranza  
le mie mani si rammollivano nel volerti  
afferrare,

non c'è vento su queste vaste spiagge  
dove corre ancora qualche patetico desiderio  
dell'ultima ora, per me, angelo morto,

stradivario, ceppo di molle sfilacciate.

Raggiunge la bocca multilingue nella testa  
che dorme, gioioso carosello trasparente,  
le mie idee, sono le mie idee al galoppo,  
freschi sorrisi dell'addio.  
Un piccolo rifugio di nome pamplona  
e un suono di flauto nel giardino attiguo:  
è già l'atassia il lenzuolo la spirale,  
la stella futile della mia assenza.

LUCIO KLOBAS  
CRONACA BIANCA

Una volta raggiunto un certo grado  
di conoscenza, tutti gli uomini,  
quando devono esprimersi, dicono  
le stesse sciocchezze.

Samuel Beckett

\*

I migliori films comici sono americani,  
quelli italiani al loro confronto fanno ride-  
re.

\*

E' inutile dire che non c'è nessuno dal-  
l'altra parte del telefono.

\*

Press'a poco i verdi si assomigliano tutti.

\*

Le necessità del serpente sono limitate  
alla sua lunghezza.

\*

500.000 anni fa era inimmaginabile sco-  
prire il fuoco.

\*

Al concerto: movimento lieve delle mani  
con bastonatura finale.

\*

Le infiltrazioni di umidità negli Appenni-  
ni, hanno uno scopo ben preciso, quello  
di rendermi intrattabile.

\*

Basta guardarmi in faccia per vedere la  
faccia che ho.

\*

Ho caricato il mio orologio a salve.

\*

Gli ordini religiosi hanno ramificazioni  
dappertutto, anche sugli alberi.

\*

Tempi duri per le sciocchezze!

RICHARD MILAZZO  
LO SPECCHIO BRUSCO (1979)

si potrebbe benissimo dire che se  
i cavalli del cielo facessero due  
passi consecutivi al mondo non  
resterebbe per loro posto alcuno.

Longino, IX. 6

spasimo di allegoria  
o se l'Essere di un limite sia veglia del bosco

ubiqua  
la sembianza lentamente la terra  
un nugolo di frecce bianche

profilo dell'anacoluta  
serpente  
spirale di preghiera

nel solco  
l'inclinare dell'improvviso

scagliare calato in colonne di aria  
ostinato aperto  
attore,

bianco mietere  
scarabocchiato  
tra due cose l'altro  
è l'omissione impossibile del punto  
dallo specchio

pronome  
corda, quasi del sorgente

piegare su di un fianco  
scagliato nella rabbia del non coincidere

bianca indelebile bilancia  
dadi infestati dall'impulso del divino

drappo del corpo  
la tazza cieca si toglie dallo specchio  
diffondendo la freccia del grado

(In versioni leggermente diverse questi  
18 testi vennero letti per la prima volta al fe-

stival «Donna me prega»: la poesia moderna  
e il suo contesto, Università di Chicago,  
2 aprile 1979.)

Traduzione di Luigi Ballerini.

PETER CARRAVETTA  
SEGNALI DEL CORPO-POESIA  
(Mario Rondi, *Corpo e poesia*, Geiger)

Delle quattro parti in cui si suddivide il libro di Rondi, il titolo della prima, poesia nel corpo, è forse l'unico indizio per una lettura 'significazionale' in quanto che parlare/scrivere - col testo sottomano - vuol dire tentare di enucleare una linea, griglia o modello di lettura che possa avere qualcosa in comune sui generis col referente, i.e.: le poesie medesime. Diciamo che si ha l'impressione di assistere ad un continuo crepito di lemmi *provenienti* dall'esterno del testo - cioè dalla realtà, dalla mente del poeta, magari dalla mente Assoluta, del lettore: e perchè no? - che sembrano costituirsi come sigilli di una tensione che non si preoccupa minimamente di ri-costituirsi in...corpo, ma in non-corpo. Meglio: corpo vale ente in cui le minutissime parti e zone semiche non si mescolano fluidamente in un insieme compatto e coerente, e benchè sembrino non a caso rannicchiarsi nell'angolino superiore sinistro della pagina, come a voler sfuggire, appunto, dal corpo bianco e limitatore, ciò nonostante ci si trova un po' scombuscolati a ponderare alcuni termini essenziali: il fuori dal (dentro; ellittica allotropia; sincretico tratteggio; parentesi (vuote; : dirai fatti; etc. Sono invece le particelle preponderatamente «minori» a provocare, all'interno del testo, tutta una smania di incertezze e indecisioni (oltre al largo uso di parentesi e barrette, acquistano forza, sempre crescente nell'intero decorso del libro, i «forse», «se», «già», «tra», etc.) e ne costituiscono un vuoto caratterizzato dai predominanti silenzi galvanizzati così erogati. Il testo poetico, comunque, nasce nel corpo, quindi dal corpo, e tutto è assolto al compito, con tutte le conseguenze imprevedibili o

meno che ne derivano. La seconda parte, il corpo della poesia, approssima quindi una dialettica portante del binomio corpo/parola: ma è il corpo (l'insieme, il dominio, la realtà, magari l'ipotesi di corpo) che vorrebbe costituire la poesia e non attiene a una sua identità se non slabbrandosi non tanto nella polisemia - del resto inevitabile - quanto nell'indefinito e indefinibile formicolio delle opposizioni/negazioni che continuano quell'involuta psicoinsufficienza e spesso alludono all'enigma. Troncamenti e *closure* danno doppi risvolti, il corpo non può divenire poesia - o meglio, la poesia non può soffrire la tramutazione in corpo - se non a costo di estremi, eterni tormenti scritturali e ontologici:

parla (ti) - tu silenzio  
dentro (il respiro - parole  
spezza (ti) - muto  
il vuoto - parla (ci)  
immobile (o azione - tu

I vari orizzonti cognitivi/significanti che si producono sono così costretti ad esistere come campi, indipendenti e autoreferenziali, col loro proprio spazio costituito dagli incerti accozzi adombrati dalle varie particelle: onde non sai se il richiamo e/o rimando - ciò che costituirebbe una fase verso la fusione ente (corpo) ed essenza (poesia) - dev'essere costituito dal concetto di «soggetto» (o meglio, in fase tetica: «oggetto») oppure da «spazio» come involucro entro il quale la parola può avere una sua realtà, o corpo essenziale. I suggerimenti rimangono quegli spazi che volta volta vengono creati e sono altri da quelli creati dalla parola in sé, per cui fra corpi (le parole) e corpi (spazi assoluti) si frammentano senso e posizione, promulgando una smemorazione massacrante e aleatoria. Nella terza parte, equilibrio dei corpi, le tracce di questi accostamenti/sfasamenti si accentuano fino a proporsi come «tipi» di questi artifici coesistenziali, implacabilmente in dubbio. Il linguaggio non può più costituirsi perchè il momento in cui ostenta un rassicurante definibile stadio (equilibrante, indi mediatorio) c'è la tentazione da una parte e dall'altra di sbattere - distruggendola - la propria essenzialità con-

tro il corpo - ente - del susseguente seme-  
ma; quest'ultimo, come per soddisfare gli  
inferi di una cancellazione prediletta di  
significazione, è sempre *altro*: o negazio-  
ne o contrapposizione *quasi* dialettica, o  
incoerenza semantica: onde ogni liberazio-  
ne deve definirsi ossia significarsi in virtù  
della propria presenza come testo/corpo  
IPOTETICO e la lettura procede nei vuoti  
circostanti creati: la poesia diviene intran-  
sitabile, si dissolvono tutti i nessi, lacerati  
sono i bagliori di pensiero che vorrebbe-  
ro mappare i cosiddetti sensi significanti  
di questa follia testuale. Solo nella quarta  
sezione, corpi di poesia (di nuovo il titolo  
diviene sintomatico di un'ipotesi di  
lettura), come a premiare le strategie fru-  
stranti degli equilibri, si arriva a delle  
tensioni che agiscono, finalmente, al livello  
di parole e sintagmi. Il senso, qui, annaspa  
e stride, e dunque non è concesso - e lo sa-  
rà mai? - che poesia e *meaning* coesistano  
pacificamente. In realtà la tecnica di spi-  
azzamento da un verso all'altro, come la  
chiama Lucio Koblas nella sua nota criti-  
ca introduttiva al volumetto, non è inedita,  
ma risulta comunque fruttuosa e stimolan-  
te questa nevrosi della poesia la quale  
nel momento in cui si erge a unità di si-  
gnificazione viene stroncata da ciò che  
non viene mai detto: siamo insomma in una  
zona che sta quasi per essere (corpo? poe-  
sia?), ma non è ancora, quasi fosse una  
lamentela dell'*in-sensato*, o l'*agonia* a non  
voler finirsi, o si trattasse di una specie  
di *zwiefalt* della disperazione, che sareb-  
be per Rondi, credo, quel divario fra testo  
poetico e realtà, fra corpo & poesia, ap-  
punto.

ADRIANO SPATOLA  
LA POETICA DEL SIGNALISMO  
(M. Todorovic, *Algol*, Rad, Belgrado)

Questo libro raccoglie materiale prodotto  
tra il 1967 e il 1971 ed è un'ottima occa-  
sione per rivisitare e rimeditare la poetica  
del signalismo, che Todorovic ha impianta-  
to come nucleo teorico intorno al quale  
fare ruotare molte altre idee e attività crea-  
tive. Poesia visuale, poesia da computer,  
poesia permutazionale, poesia-oggetto e  
poesia gestuale: dunque una vasta gamma 19

di esperienze che *Algol* riassume in una struttura che vuol essere significativa di per sé, non meramente cronologica o antologica. Infatti Todorovic pensa al signalismo come a una nuova forma di letteratura, con un retroterra culturale comprendente quelli che ormai possiamo considerare gli esempi «classici» di parola visiva, dalla antichità alle avanguardie storiche, ma con un'accentuata attenzione per i media della civiltà elettronica, e per le conseguenti realtà comunicative sia a livello di coinvolgimento privato che a livello planetario.

Forse negli aspetti gestuali del signalismo questo duplice coinvolgimento è più evidente, non soltanto in quanto spettacolo ma anche per una più diretta capacità di informazione. Soprattutto il «Poema metafisico con acqua, terra, aria e schede di computer» offre nella sua semplicità una precisa interpretazione del rapporto che il poeta può avere con l'ambiente mediante una serie di gesti essenziali. In effetti il motivo ricorrente del signalismo mi sembra proprio questa sua disposizione alla «dimostrazione con esempi», con effetti didattico-ironici - si veda in «Segnale lunare» la trasformazione di un segnale stradale di divieto d'accesso in supporto per una specie di ex-voto dedicato alle imprese spaziali. Sì, quella della dimostrazione con esempi è una chiave di lettura del signalismo che spiega molto bene il modo in cui Todorovic intende sostituire al linguaggio-parola il linguaggio-segno, in cerca di una oggettività legata all'esistenza o alla scoperta di nuovi simboli (nella poesia visuale) o di nuove sintassi (nella poesia da computer). Così anche il tema del labirinto diventa attuale partendo dalla constatazione che le parole in quanto agglomerati di lettere non hanno più senso (nemmeno metaforicamente) e che sono le lettere in sé, forse, a fare funzionare l'immaginazione. Lettere, simboli elettronici, cifre, fotografie, simboli grafici, segni ecc. costituiscono perciò un «altro» lessico, in equilibrio tra logica e intuizione in una visibilità ostentata del testo. Per il tema del labirinto Todorovic fa riferimento all'*Inferno* di Dante soprattutto, credo, perchè in tutta la poesia signalista il problema della costruzione è in primo piano; costruzione come realiz-

zazione pratica, sulla pagina, di collages o scenografie ma anche costruzione come progetto rigoroso di corrispondenza tra il lessico simbolico e l'impianto strutturale. L'intento semiologico non è mai in Todorovic un ovvio rimando al serbatoio di segnali che la civiltà di massa mette a disposizione del poeta (ma anche dell'uomo della strada): è invece volontà di creare un alfabeto diverso - si veda, appunto, «Alfabeto». Anche dove la cultura semiologica è soltanto sfiorata - quasi per scherzo - remoti e moderni segni producono una identificazione del testo con gli elementi visuali che lo costituiscono. Riferimenti al lettrismo e in certi casi alla poesia concreta sono indubbiamente possibili, ma direi che si potrebbe parlare di un lettrismo concreto o di un concetismo lettrista, dunque di una combinazione autenticamente signalista. La visualità della poesia di Todorovic è spesso un concentrato di esperienze diverse, quali il poema-narrazione o il poema pubblico: tuttavia la tensione rimane la stessa, è una tensione senza equivoci semantici, quella che Franz Mon potrebbe chiamare «una tensione di superficie». Ma torniamo per un momento al tema del labirinto che mi pare singolarmente efficace, perchè Todorovic ne ha fatto, non so quanto coscientemente, una specie di commento posticipato alle sue «regole di poesia»: regole che insistono sulla necessità di espandere i limiti del linguaggio esistente, di aumentarne l'energia, di modificarne il ruolo; ma tutto ciò in relazione al mondo, anzi nel mondo. Il testo e il mondo hanno la stessa struttura, e questa struttura è, mi pare, labirintica. Diventa perciò perfettamente comprensibile quanto scrive Umberto Eco: «A questo punto si incomincia a capire di cosa debba occuparsi un libro sul concetto di segno: di tutto» (*Segno*, ISEDI, 1973). Struttura labirintica per una civiltà post-gutemberghiana nella quale la combinatorietà non vale soltanto per gli elementi linguistici, come nelle poesie permutazionali, ma anche per i modelli di relazione sociale, standards sociologici manipolati dai mass media in quel «tutto» che sono i segni. Come ho già scritto altrove, il signalismo è coinvolto nell'idea di poesia totale attraverso i ritmi della lettera,

posso aggiungere che questi ritmi sono ora proposti da Todorovic come universali e in qualche modo utopistici. Forse labirinto e utopia hanno lo stesso andamento cosmico, non neopositivista né einsteiniano, ma asimoviano.

#### GIACOMO BERGAMINI POESIE

1  
questa resa collerica non contenuto  
lamento  
strappato spazio urla cencioso cielo  
arco che forza i confini e vuole essere  
cerchio  
cerchio che vive in se stesso il giro  
infinito  
del sogno fossile uomo che nuota dentro  
la pietra  
con atone grida tirate su corde di attesa

2  
- rincorreva mani in conflitto scorticava  
parole  
interrogava piume bosco decifrava  
linguaggio -  
ma scusa giorno restringiti raccogli la  
lingua  
raccogli pupille gettate oltre la porta  
forzala urtala squartala il disagio si vede  
cerca la bocca (non la trovi) è in bocca  
alla bocca  
sprofondano mani dentro le ossa insolenti  
fantasmi  
sconvolta traccia affonda stremata estrema  
forma

3  
clandestino si mostra  
al punto di chiamarsi  
porta bavaglio e lingua  
all'altezza delle orecchie  
infilare le parole all'abitudine

- cosa sta accadendo - riagguanta  
il fiato e mescola le trame  
una virgola gli cade nella fretta

clandestino non ha voce  
all'altezza delle orecchie  
non ha testa

4  
chiamino pure - rifiutati -  
lo st()  
si inceppa la parola  
corse sui dizionari  
aggiungano or() è inutile questo  
che le parole non escono

non agitarti chi fornisce gli ordini  
è responsabile  
il vuoto contiene spazio per corpi  
corse sui dizionari

non avere ritengo a comporre  
componi disfatto magari  
l'abisso stravolto

non agitarti sulla  
corsia gabbia  
prova a lacerarla  
dilatando la parola  
persa dai dizionari

5  
a convertire il messaggio  
ad infoltire i saluti  
più che  
descriverli  
si contenevano  
quasi  
ad investirli  
più che  
discolparli  
i rigraffi

a stabilire  
quasi  
di che pasta  
e a che livelli o piani  
a codificare il glande  
l'aggancio orale  
a confermare

6  
avranno quattro  
pollici  
esclusi a scapito  
e il modo noleggiato

risultano così  
per lo più  
mossi  
e in senso deteriore  
a ristabilire

purchessia appollaiata  
su processi  
imboccatura  
su elementi squisiti

non avendo  
riguardo chiede  
sceglie di cincinarsi  
(ricusa per questo)

poco prima nasconde  
l'apparato  
coniandosi  
e lo esige per  
sensibilità  
perché lei si dondolasse  
nella frase  
fletta che sfiora

lei dice  
riascoltandosi  
e si espone  
e riapre  
un perfetto squarciato

lei che intreccia  
per chissà chi  
sulla scena  
quali vagiti

per conciliarsi  
dice  
«è un divieto»  
e lo riafferma  
sparendo

#### FABIO DOPLICHER TEATRINO DELL'ALCHIMISTA

in corteo, manichini cappe-violette  
scendono nel pozzo  
slabbrato in una elica doppia di gradini,  
lucenti di plastica e lacca  
si bagnano sul fondo colmo di mercurio  
androgino.  
confrontano le generazioni,  
fissano imbambolati in un taglio di luna  
allo zenith  
l'acerba divisione che dirotta

sempre acqua nuova sulle ruote  
del mulino del pesatore d'oro.

nel tunnel dell'alchimista, una città  
diroccata  
dentro l'alambicco rivela  
uomini nuovi, vermicciattoli della terra  
grassa,  
insetti della carta del cemento.  
- confrontarci con quello? - i manichini  
mimano il disgusto. l'alchimista vestito  
di bianchi peli arricciati annuisce e li  
attira  
nell'enorme becco di vetro.nel bisogno di  
trasformare  
drizza la candida peluria,  
eccitato da un vecchissimo sogno.

nel buio le immagini inquiete  
ritoccano le proprie superfici, plasmano  
gesti,  
nel liquido calore accennano a dissolversi.  
da una grande corteccia i bachi portano  
fili di seta  
uomini e manichini tessono drappi, in un  
rosso ribollire  
si scrutano.

bambolina che respiri pulsando in armoniose  
bolle,  
inchiòdati sui seni rugginosi ferri di cavallo,  
misura la fortuna, schioda le tavole  
dell'urna galleggiante che ti separa da noi.  
argentea fra gocce di vetriolo  
l'alchimista la solleva e alla vista della  
bellezza  
uomini e manichini gemono.

radici di mandragola, dall'impasto cementato  
il vecchio li strappa urlanti.negli sguardi  
specchiati scommettono chi fu uomo chi  
manichino.  
confrontano i canoni, su mucchi di foglie  
cercano impronte mestruali, tastano  
pellicole e unghie di vernice.

alla torre-teatro sotterranea e capovolta  
l'alchimista li spinge, schizzando stille  
di sperma  
da ogni pelo eretto.li infetta di palpiti,  
di desideri,  
dell'amara morchia di ieri,del colorato  
liquido  
che coltiva le prove di questa stagione.

ai capi di una pertica oscillando  
uomini donne e manichini si pesano  
in fughe frettolose al polo che più li attira.  
l'alchimista ammira e batte i tre colpi  
rituali:la recita.  
in una gelida danza gli innamorati  
si separano al ponte dei suicidi,  
i vecchi polverosi dentro di sé  
cercano un peso cui reagisca la terra.  
- siete nati,siete nati per sempre,  
sui ponteggi sconnessi potete aspettare  
il risucchio del mare,ma siete nati,  
e sul muschio sono rimaste le orme  
vostre o di chi ha dovuto portare il peso.

silenziosi, tutti gli sradicati  
imitano i pupazzi dietro le vetrine,  
aspettano l'abito che dia valore e senso  
al presente.  
sugheri fra le alghe, l'alchimista li  
dispone ondeggianti  
sul palcoscenico,tenta infinite mosse di  
scacchi.  
ma nessun alfiere cade,nessun re è in  
pericolo,  
acquattati cercano tutti di sopprimere la  
propria presenza.

un ombretto di follia il vecchio spalma  
ciottoli risucchiati in un altro mare  
gli occhi dei recitanti che sillabando  
vanno  
la tavola di smeraldo.  
mimano l'origine, impossessati dalla  
bianca passione  
dell'alchimista,la cercano nei guizzi  
della salamandra montana.

in fiocchi di cotone si raccolgono  
sul proscenio,vinti da una cascata di  
candide pastiglie  
e il vecchio cresce,minaccioso fungo  
delle caverne,  
sghignazza brontola oscenità  
vuota secchiate d'asfalto trascina catene  
pianta nella terra vasi mortuari  
scopre carcasse calcinate di buoi  
strappa il pensiero all'ombelico dell'er-  
mafrodito,  
da quel trofeo misura le gocce stillanti  
del bene e del male.

bianchi cavalli lipizzani danzano valzer  
alti sugli zoccoli inalberano fluenti

criniere.

- quale è adesso l'ultimo stato,l'individuo-  
plancton  
che deve nutrire nella frana il prossimo  
tempo?  
- voi non siete - urla l'alchimista e si  
dilatata ancora:  
sulla candida prateria del suo corpo  
i cavalli ballano sognanti quadriglie.

#### MILLI GRAFFI FRASI-VERSO E ALTRE TECNICHE (Paolo Valesio, *Prose in poesia*, Società di poesia)

Un sommosso monologo interiore, un flusso  
di coscienza ininterrotto e sapiente che si  
snoda nella lunghezza della pagina carico  
di mille trucchi e ammiccamenti al lettore,  
una lettura che vuol essere fundamentalmen-  
te gradevole e ci riesce: questa è la prima  
impressione della poesia di Paolo Valesio.  
E' una poesia che è apparentemente ricca  
di contenuti: si accavallano, si incalzano,  
si rincorrono;si contraddicono,ma ridotti  
alla propria forma minimale, semplici ma-  
teriali da trattare con cura e con qualche  
perfidia, arabeschi suscettibili, fili leviga-  
ti destinati unicamente all'uso calligrafico:  
l'esperienza dello spinello nell'«Esame  
per l'ammissione alla scuola per terapeuti  
della riabilitazione» diventa pretesto per  
un monologo più incavato e tuttavia più  
etero; la discussione sull'arte in «Per-  
formance» è gioco del dibattito, balletto  
coreografico, mimesi di una partita a scac-  
chi; le implicazioni politiche di questo o  
di quel paese vengono vissute come abiti,  
maschere, ruoli forse intercambiabili o  
forse no. I contenuti sono stimoli cui l'au-  
tore si accosta, quasi curioso di provare  
quale tipo di scrittura, quale particolare  
venatura della sua scrittura si potrà svilup-  
pare da quel tale contenuto. La contamina-  
zione tra prosa e poesia, cui si allude  
nel titolo del libro, può consistere in parte  
in questo: nel riportare i materiali tipici  
della prosa dentro alla macina decalcifi-  
cante della poesia. Le frasi-verso sono pre-  
cise unità melodiche attentamente sostenute  
da un ritmo leggero, cauto, il ritmo del-  
la distensione della coscienza, sul quale

si punteggiano i piccoli guizzi, le impen-  
nate, il parlato messo tra virgolette, quel  
parlato da commedia brillante tipico della  
lezione eliotiana e sempre così carico di  
vibrazioni. Questa poesia narrativa (come  
si potrebbe tradurre dalla migliore dizione  
inglese «narrative poetry») si può permet-  
tere di riportare dentro alla poesia alcune as-  
sodate tecniche del romanzo e del cinema  
(la «Lettera veneziana» usa per esempio i  
flash-back dei film psicologici) e allora  
una scoperta almeno paga per tutto il lavoro  
fatto: in poesia tutto si riporta alla strut-  
turazione che viene data al linguaggio; ogni  
altro elemento diventa oggetto di manipo-  
lazione; e ciò che interessa è vedere ciò che  
rimane dell'oggetto, o come si trasforma do-  
po la manipolazione. In Valesio i contenuti  
perdono le valenze alternative, le aggressi-  
vità di parte, ciò che viene rilevata è un'im-  
pronta costante, parente prossima dell'ef-  
fimerio, un vizio esistenziale dei nostri attua-  
li processi conoscitivi che riconosciamo a  
vista e che aspetta di essere nominato.

ADRIANO SPATOLA  
DATTILOPOEMI E ALTRO  
(E. Calzavara, *Cembalo scrivano*, Scheiwi-  
ler, *Analfabeto*, Società di poesia)

Gli «esercizi per dattilogrammi» del *Cembalo  
scrivano* sono, in vari modi e con vari giochi,  
piccoli misteri linguistici di facile lettura  
un po' ermeneutica. Penso che Calzavara  
non conosca di prima mano la recente tradi-  
zione internazionale della poesia dattilogra-  
fica, legata a modelli di poesia concreta o  
letterista; direi che per lui si tratta piuttosto  
di una personale scoperta dell'uso della  
macchina da scrivere, con qualcosa di naïf  
dovuto al gusto, o, si potrebbe dire con a-  
lone barocco, alla «meraviglia» della ripeti-  
zione meccanica di segni meccanici signi-  
ficanti. Così l'ampio uso di titoli in veneto  
ha qualcosa di paradossale. Come se si  
trattasse di ricondurre a una dimensione lo-  
cale (non però provinciale) strutture segni-  
che fisse e in qualche modo statiche. Sap-  
piamo che dalla macchina da scrivere - co-  
me in seguito dal magnetofono - sono nate  
forme di poesia assolutamente originali e

prima inconcepibili. I titoli di Calzavara  
rendono a questi testi un loro valore epigram-  
matico e gnomico che la dattilopoesia ha  
piuttosto cercato di trasformare in dimensio-  
ne visiva, o quasi esclusivamente tale. La  
attenzione del lettore è coinvolta dai titoli  
anche in *Analfabeto*, direi per gli stessi  
motivi. Qui il problema della poesia dialet-  
tale è per ovvie ragioni di un'evidenza pla-  
teale, ma l'aura rimane la stessa. Il poeta  
in entrambi i casi parla di qualcosa di di-  
verso da quello che appare, non nel senso  
di una trascrizione oppure di una traduzio-  
ne, ma nel senso di una lingua quasi «pa-  
rallela». E' sempre sconcertante la duplici-  
tà di un testo «moderno» in dialetto, come se  
si trattasse di una contraddizione in ter-  
mini. Ora mi sembra che il *Cembalo scriva-  
no* sia propedeutico rispetto all'*Analfabeto*  
e che in un'analogia di titolazione si possa  
trovare la chiave giusta di lettura per en-  
trambi i libri. Rimane il fatto che gli «eser-  
cizi per dattilogrammi» sono di per sé, e  
per un lettore avvertito, un concentrato di  
istruzioni per l'uso del linguaggio «anche»  
dialettale.

ALESSANDRO CENI  
NUOVAMENTE UNA VOLTA

Ripeto: per chiudere frutto  
in separate doglie  
salgono scendendo un ponte  
verso una cuccia d'oro e  
una volontaria catena di carta,  
quando maniglia gira a volontà e il  
suo centro denaro preso  
da dietro immagina  
la paura emettere inchiostro fuggen-  
do tutte le tenebre pongono  
la testa all'ombra di un loro  
unico piede,  
che animali schiumano a notte erba a corrente  
con un orgasmo serio in fronte  
morbido come lievito e utile,  
recinto grande e anch'io  
grande con lui, il maggior crumiro  
a lodarlo,  
domani, quando terra a vuoto sull'acqua  
più alta del livello del mare,  
pretenderà d'aver ragione  
della mia esca a piombò in un  
eccesso di sole.

VLADAN RADOVANOVIC  
IN THE FUTURE I SHALL TRY IT AGAIN



VLADAN RADOVANOVIC:



IN THE FUTURE...



...I SHALL...



...TRY IT...



...AGAIN

ADRIANO SPATOLA  
TRADUZIONE DI UNA PASSEGGIATA  
QUASI PROMENADE

per Fabio Bonzi

Logica e inattendibile la trave inquadrata  
incasellata in una sua porzione di tempo  
una presenza violenta di colore e di vento  
con venature in rilievo e magiche pose  
di panneggi che sono ritratti mimati  
sorridenti lascivi leggermente squartati  
o disposti con il pennello sull'orizzonte  
come segni sul muro della casa di fronte  
lei osserva sistemazione e particolari  
cammina con lui nella neve si tocca le mani  
è impacciata e furiosa vorrebbe gridare  
o piuttosto saltare fuggire dal quadro  
per passeggiare è meglio la primavera  
tra gonfi sacchetti di plastica nera

GUIDO SAVIO  
UNA POESIA

L'astuccio piatto quanto ombroso  
che tenesse dentro una mano  
gli anelli e i dazi e le diciture  
a rimpolpare come si fa per le seppie  
dal possibile al principio  
lo spioncino della camera e sabbia  
che svaga senza parere e la compera  
per il dopo prontissimo a ogni marasma  
pur fiutando delle ernie  
figurative e a mansalva sul letto  
stesi a chimificare sulle lenzuola  
per prevedere il comè e la coniazione  
chi dorme alla rinfusa  
e storpia e fa corpulenza e va  
con una mutilazione appena udita



MAIL ART '79  
ITALIA - GIAPPONE

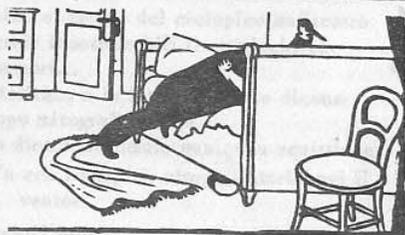
マイルアート イタリア - 日本 '79

Vittore Baroni/ Gianni Becciani/  
G.A.Cavellini/ Betty Danon/  
Ferruccio Dragoni/ Nicola Frangione/  
Alberto Galligani/ Maurizio Goldoni/  
Haruyama Kiyoshi/ Hayashi Myor/  
Horiike Tohei/ Imai Norio/  
Kakita Hisayoshi/ Kaneko Shoji/  
Kwak Duck Jun/ Guglielmo Lusignoli/  
Matsuda Junichiro/ Matsuzawa Yutaka/  
Plinio Mesciulam/ Eugenio Miccini/  
Mizukami Jun/ Mukai Shutaro/  
Nakaya Fujiko/ Giulia Niccolai/  
Luca Patella/ Romano Peli/  
Michele Perfetti/ Angelo Pretolani/  
Saito Toshinori/ Sarenco/ Sekido Rui/  
Shimizu Toshihiko/ Shiomi Mieko/  
Adriano Spatola/ Rino Tacchella/

Takahashi Shohachiro/ Stefano Tonelli/  
Michaela Versari/ Wakae Kanji/  
Yamamoto Keigo/ Yamamoto Minoru/  
Yamamoto Shigeki

Organizzazione: Istituto Italiano di Cultura  
di Kyoto/ Fain Nagoya/ C.D.O.  
Parma. Collaborazione: Centro Culturale  
Italo-giapponese di Kyoto.

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI  
KYOTO



zona / non profit art space  
via san niccolò 119 / box 1486 / firenze

BAOBAB  
4

informazioni fonetiche di poesia  
phonetic informations of poetry

redazione: adriano spatola

il dolce  
stil suono

edizioni pubbliart bozar  
via s.pietro martire 9  
42100 reggio emilia - italy

**SIDE A** adriano spatola «introduzione al dolce stil suono»  
«sergio cena «novo lai» «spazio tempo» «agostino conto»  
«per una forosetta» «canzona a ballo (tre voci)» «filo»  
«meridarse» «giovanni fontana «tarocco meccanico»  
«radio/ dramma 3» «radio/ dramma 64»

**SIDE B** milli grafii «giornata di primavera alle capannelle»  
«crisson d'amore» «giulia niccolai «perché lo faccio  
perché» «adriano spatola «traviata di giuseppe verdi,  
atto primo, atto secondo» (voci di a.s. e massimo gualtieri)  
«f.iziano «poesie urlate» «arrigo lora-tolino «trio  
prosodico n.2 - 1° tempo, elasticità 2° tempo, malinconia  
3° tempo, si se no»

Lit. 5.000 (4.386)

MERCATO  
DEL SALE

MILANO

SCRITTURA ATTIVA

Processi artistici di Scrittura in dodici dimo-  
strazioni ESpositive. (A cura di Ugo Carrega).

**1. Il segno libero della mano: il gesto, la traccia.  
Prima della Scrittura.**

Scanavino, Twombly, De Leonardis, Arosio, Pe-  
ricoli.

Inaugurazione: Lunedì 24 Settembre 1979, ore 18.

**2. Pathos & Magia d(n)ella Parola.**

Caruso, Diacono, S.M. Martini, E. Villa, Marocco,  
Brandolini.

Inaugurazione: Lunedì 15 Ottobre 1979, ore 18.

**3. Lo spartito sintattico: scrittura/testura.**

Belloli, Totino, Nannucci.

Inaugurazione: Lunedì 5 Novembre 1979, ore 18.

**4. L'Estetico calligrafico.**

Accame, Di Bello, Sanesi, Pavanello.

Inaugurazione: Lunedì 26 Novembre 1979, ore 18.

**5. La scrittura negata. Lo zero semantico.**

Blank, Comini, Algardi, Danon, Xerra, Spatola.

Inaugurazione: Lunedì 17 Dicembre 1979, ore 18.

**6. La parola giocata: diletto, ironia, sarcasmo.**

Munari, Franchi, Coppola, Dorna, Mondino, Ne-  
spolo.

Inaugurazione: Lunedì 14 Gennaio 1980, ore 18.

**7. L'inserito verbale. La parola contestuale.**

Baruchello, Pozzati, Mussio, Tadini, Macchione.

Inaugurazione: Lunedì 4 Febbraio 1980, ore 18.

**8. Una scrittura enunciativa; la parola didasca-  
lica.**

Altamira, Brunetti, Carpi, Vaccari, Castagnotto.

Inaugurazione: Lunedì 25 Febbraio 1980, ore 18.

**9. L'intervento pragmatico sulla scrittura. (Ten-  
sione ideologica).**

De Filippi, La Pietra, Miccini, Pignotti, Simonetti,

Sarenco, D'Ottavi.

Inaugurazione: Lunedì 17 Marzo 1980, ore 18.

**10. L'assenza Evocata. L'evocazione dell'Assen-  
za.**

Agnetti, Isgrò, Parmiggiani, Patella, Paolini.

Inaugurazione: Lunedì 14 Aprile 1980, ore 18.

**11. La scrittura come linguaggio: Segno, Ma-  
teria, Processo.**

Carrega, Oberto (OM), Ferrari, Finotti.

Inaugurazione: Lunedì 5 Maggio 1980, ore 18.

**12. Scrittura al femminile.**

A. Oberto, Niccolai, Izzo, Etlinger.

Inaugurazione: Lunedì 26 Maggio 1980, ore 18.

NUOVA CORRENTE 79-80 / 1979

AUSTRIA: LA FINE E DOPO

Premessa

- Claudio Magris, Dietro quest'infinito.  
Mara Gelsi, Peter Altenberg e la sacralità del quotidiano.  
Roberto Della Pietra, La concezione dell'eros in Otto Weininger.  
Anna Giubertoni, Un ignorato rapporto di Thomas Mann con la cultura austriaca. Il «Lied von der Erde» di Gustav Mahler come Traumwort nello «Zauberberg».  
Claudio Buonamore, Gustav Mahler: rimmemorazione e gioco nelle sinfonie n.5 e n.10.  
Enrico Sibour, Adolf Loos: un «Sebastiano nel sogno»?  
Franco Rella, Freud, Rilke e l'«amico silenzioso».  
Furio Jesi. Periferie, acrobati (Kraus, «Bekannte aus dem Variété»; Rilke, «Duineser Elegien», V)  
Giuseppe Farese, Richard Beer-Hofmann e il presentimento dell'«indicibile».  
Massimo Cacciari, Interno e esperienza. (Note su Loos, Roth e Wittgenstein)  
Luciano Zagari, Il «Wozzeck» di Berg nella storia del «Woyzeck» di Büchner.  
Vaclav Belohradsky, La fuga verso la legge e la crisi del sapere impersonale. Una introduzione alla civiltà mitteleuropea.  
Emilio Bonfatti, Gütersloh dalla Aktion alla Rettung.  
Silvana de Lugnani, «Il Tredici Febbraio» di Paul Celan.  
Luigi Forte, La trilogia dei commiati. Ipotesi sul «privato» in Thomas Bernhard.  
Maria P. Crisanaz Palin, Thomas Bernhard dal «mondo come rappresentazione» al «mondo come volontà».  
Isabella Berthier, Peter Handke: gli oggetti e il gesto.  
Hans Häler, Tradizione e attualità di un tema austriaco: linguaggio e corpo nel romanzo di Peter Handke «Die Stunde der wahren Empfindung».  
Laura Mancinelli, Peter Handke tra «montaggio» e retorica classica. Analisi della «Begrüßung des Aufsichtsrats».

Anton Reininger, La «Gränzer Gruppe» e il romanzo sperimentale.  
Giulio Schiavoni, Dalla provincia senza centro. Incontro con Wolfgang Bauer.  
Franco Ricciardella, Un libro su Egon Schiele.



**LA NUIT PARCOURT LE CIEL**  
**POESIE A LA LIMITE DU SON**  
**liege, 16 mai 1980**  
secrétariat:  
c/o l'editeur  
sur courriel  
B 4040 liff

**BARUCHELLO**

**Nella stalla della Sfinge**

**1980**

**Sabato 18 ottobre 1980 ore 18**

**GALLERIA LA MARGHERITA**

**Via Giulia 108 - Roma**

**MULTIGRAFIE**

**Loggetta Lombardesca**  
**19 luglio - 25 ottobre 1980**

**RAVENNA**

**Ugo Carrega**  
**Giuseppe Chiari**  
**Arrigo Lora-Totino**  
**Fabio Mauri**  
**Eugenio Miccini**  
**Giulia Nicolai**  
**Maurizio Osti**  
**Giulio Paolini**  
**Lamberto Pignotti**  
**Adriano Spatola**  
**Emilio Tadini**  
**Franco Vaccari**

**GIULIA NICCOLAI**  
**poèmes-objet & poèmes-trouvés**

MULTIMEDIA ARTE CONTEMPORANEA / 11 VIA ALEARDI / 25100 BRESCIA  
DAL 16 MAGGIO AL 12 GIUGNO 1980

TAMTAM  
TAMTAM  
TAMTAM

F. TIZIANO  
BEST JELLER

24

RIVISTA DI POESIA APOESIA E POESIA TOTALE

TAM-TAM #25  
gennaio 1981

Di questo file pdf è consentita la sola stampa a uso personale del lettore e non a scopo commerciale.

<[www.gianpaologuerini.it](http://www.gianpaologuerini.it)>