

ADRIANO SPATOLA, *MALEBOLGE* E LA PROPOSTA DI UN PARASURREALISMO

EMANUELE LA ROSA

Universität Ruprecht-Karls Heidelberg
larosa.emanuele@alice.it

Abstract: The paper discusses Adriano Spatola’s proposal of a “Parasurrealism” through a short review of *Malebolge*. Together with other writers (especially Giorgio Celli), Spatola suggested that a retake of the processes of French Surrealism was a possible way to rejuvenate Italian neo-avantgarde poetry. Here we analyze the theoretical interventions of the authors, plus one of Spatola’s poetic texts, with the intent to explain the purpose of this operation.

Keywords: Adriano Spatola; Malebolge; Neo-avantgarde; Parasurrealism

Nel marzo del 1964 alcuni poeti che avevano partecipato l’autunno precedente al congresso fondativo del Gruppo 63 a Palermo, decisero di dare vita ad una rivista che si potesse inserire a metà strada tra le intenzioni poetiche dei Novissimi e la visione estetica dell’anceschiano *il verri*. Adriano Spatola, Giorgio Celli, Corrado Costa, Ennio Scolari ed Antonio Porta, esponente proprio del Gruppo 63, fondarono così a Reggio Emilia *Malebolge*, con l’intento polemico di dare uno scossone significativo allo stagnante panorama poetico italiano degli anni Sessanta, ancora invischiato tra Neoermetismo, Postcrepuscolarismo ed afflati neorealisti.¹

La rivista, suddivisa in “Testi” e “Pretesti” (dove in questa seconda sezione venivano pubblicati gli interventi teorici e critici), uscì—dopo un cambio d’editore da Mursia a Scheiwiller—fino all’estate del 1967, anno in cui fu fondato l’organo ufficiale del Gruppo 63, *Quindici*, che accolse anche alcuni superstiti della redazione di *Malebolge*.

¹ Cfr. G. Celli: ‘Malebolge, mezzo secolo dopo’, in: E. Gazzola (a cura di): *Malebolge. L’altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia: Diabasis, 2011: 399–402, pp. 399–400.

Per i poeti della rivista emiliana si trattava, in prima istanza, di prendere atto di una situazione comune alla sola poesia italiana e, cioè, il totale rifiuto dell'esperienza surrealista francese e di quella di coloro che in Italia potevano essere identificati surrealisti. Diversi anni dopo la fine di *Malebolge*, Celli scriverà che

Il nostro Paese, avevamo diagnosticato, ha saltato a piè pari l'esperienza surrealista etichettando De Chirico come un metafisico, e rimuovendo — allora — quasi del tutto la pittura, e la produzione letteraria di Savinio. Curiosamente, si era continuato nel Dopoguerra a confermare l'ostracismo fascista per Breton e soci, e i poeti dei *Novissimi* [...] sembrava si vergognassero di denunciare qualsiasi ascendenza surrealista considerandola [...] squalificante o disonorevole.²

Lo scopo del progetto era quindi quello di denunciare indirettamente i debiti di una parte della contemporanea poesia italiana nei confronti del Surrealismo e proporre programmaticamente una ripresa degli esiti poetici del movimento francese, promuovendo una “rivoluzione linguistica, il passaggio di un paradigma di scrittura ormai esaurito a un altro, aperto a tutte le avventure lessicali e sintattiche?”³ Si trattava di ripresentare il Surrealismo, ma attraverso una lettura critica che desse conto di tutto ciò che era successo all'interno della costellazione poetica italiana del secondo dopoguerra, evitando un epigonismo anacronistico. Come sottolinea ancora Celli,

Nell'impossibilità di essere surrealisti, avevamo optato per il *parasurrealismo*, [il quale] sarebbe stato una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato sopra tutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica. [...] Molti dei *Novissimi* avevano fatto qualcosa di simile: impiegato un finto automatismo con dei materiali non di origine primaria, inconscia, ma di ‘cultura alta’, ergo libresca, o dei mass-media.⁴

Nei primi due numeri di *Malebolge*, sebbene il gruppo di redattori non parli ancora esplicitamente di Parasurrealismo, risulta chiaro che il movimento francese fondato da Breton sia una delle costanti del dibattito poetico avviato dalla rivista. Nel fascicolo di debutto Spatola pubblica due interventi teorici, *Poesia a tutti i costi* e *Surrealismo sì e no*, più un significativo testo poetico,

² G. Celli: ‘Prefazione’, in: P. L. Ferro (a cura di): *Adriano Spatola poeta totale: materiali critici e documenti*, Genova: Costa & Nolan, 1992: 5-10, p. 6.

³ G. Celli: ‘Malebolge, mezzo secolo dopo’, *op.cit.*: 400.

⁴ G. Celli: ‘Prefazione’, *op.cit.*: 7.

Sterilità in metamorfosi, in cui emergono molto chiaramente strutture formali ed ideologiche derivanti dal Surrealismo.

In *Poesia a tutti i costi*, Spatola evidenzia come la sopravvivenza della poesia nel mondo contemporaneo sia messa in gioco dal livello di controllo che essa ha sulla realtà in relazione con il campo d'azione del poeta nella storia, cioè con il linguaggio. Qualora questi dovesse perdere contatto con il linguaggio della società contemporanea, e quindi con la realtà, non ci sarebbe modo di fare poesia o, peggio, si continuerebbe a produrre una poesia sterile ed anacronistica, inadatta alle nuove necessità di comunicazione. Il problema su cui Spatola pone l'accento è l'incapacità del poeta del secondo dopoguerra di rinnovare il linguaggio della poesia, di attingere da una realtà che non è più quella del neorealismo (e da qui deriva la sua avversione per Pasolini, ad esempio),⁵ bensì una tecnologica, dominata dai mass-media. In altre parole, si tratta di contaminare il codice della poesia attraverso i linguaggi extrapoetici.

È vero infatti che Eliot diceva che al poeta è affidato il compito di rinnovare il linguaggio della tribù, ma credo che in una situazione come la nostra [...] il compito del poeta consista oggi in un'operazione di adeguamento del linguaggio della poesia al linguaggio della tribù. [...] Che questa operazione di adeguamento sia necessaria, nessun dubbio, dato lo stato d'inferiorità in cui il poeta si trova nei confronti delle componenti tecniche, scientifiche, della cultura.⁶

Nel secondo intervento teorico, *Surrealismo sì e no*, pur senza accennare ancora ad un'idea di Parasurrealismo, Spatola fornisce una risposta ai quesiti aperti in precedenza chiamando in causa direttamente il movimento di Breton. Premesso che all'interno del mondo tecnologico esistano ampie zone in cui linguaggi poetici e dei mass-media si intersecano fino a sfumare i loro confini, ne consegue che queste zone, ancora inesplorate, possano potenzialmente costituire terreno fertile per il poeta che ha la capacità di scandagliarle. Per Spatola, l'unica possibilità che si ha per poter trasformare in poesia tale enorme, infinito materiale che altrimenti resterebbe inerte fluttuando

⁵ Spatola critica a più riprese le scelte linguistiche di Pasolini, ed in particolare quella per il dialetto, già dall'inizio degli anni Sessanta. "Pasolini [che] ripropone la soluzione del dialetto, crede di avere scoperto il mezzo che porta direttamente con una semplice operazione di superficie alla verità e dedica la sua attenzione soprattutto a questa verità superficiale: il suo è costantemente un problema di forma" (A. Spatola: 'La letteratura impiegata', *Il Mulino* 5, ottobre 1960: 381-387, p. 385). Cfr. anche Idem: 'La poesia è inquieta', *Il Mulino* 11, novembre-dicembre 1962: 1153-1162, pp. 1156-1157.

⁶ A. Spatola: 'Poesia a tutti i costi', *Malebolge* 1, 1964: 48-50, p. 50.

tra le varie zone di confine, è quella di un recupero critico e studiato del Surrealismo storico nelle sue strutture formali. Il movimento francese ha dalla sua la peculiarità di essere una “struttura aperta” e questa definizione ci richiama (non per assonanza ma per una vera e propria somiglianza di condizione) il clima culturale di questi ultimi anni.⁷ Non si tratta di rifarsi ad una poetica già fissata, ma di utilizzare l’ampio ventaglio di possibilità che il Surrealismo offre per rendere poesia ciò che ancora non lo è (i segni della lingua dei mass-media e della società tecnologica). È in questo senso che va letto il recupero della nozione di scrittura automatica, a cui Spatola propone di affiancare il monologo interiore di matrice joyciana.

Nel secondo numero di *Malebolge*, nell’intervento intitolato *A proposito del Surrealismo*, Celli approfondisce il discorso sulla scrittura automatica surrealista in chiave però mistico-psicologica, riallacciandosi al pensiero di Freud e Jung. Per lo scrittore ed entomologo veronese, alla base dell’atto creativo vi è la presa di coscienza dell’esistenza di due realtà: una esperibile attraverso i sensi ed una superiore, esperibile attraverso un’esperienza mistica. Se, da un lato, l’eredità simbolista⁸ contenuta nel Surrealismo viene da Celli incamerata come dato di fatto all’interno di una potenziale poesia parasurrealista, dall’altra parte le *conseguenze* junghiane di una simile operazione di indagine dell’ultrareale spostano l’attenzione sul ruolo del poeta come voce della comunità o, come dichiarato più avanti da Spatola, dello sciamano come voce e maestro della tribù. Secondo quanto espresso da Celli, si può quindi affermare che “l’edificio teorico surrealista è fondato sull’inconscio freudiano e trova nella psicanalisi non soltanto una ipotesi di base per teorizzare, ma nella tecnica analitica dell’associazione un concreto modello operativo”⁹.

Una volta recuperate le immagini dall’inconscio, sia esso individuale o collettivo—e, quindi, condiviso dalla *tribù*—, al poeta-sciamano resta solo da decidere come trasformare questo materiale in poesia. Per Celli è l’uso dell’ironia la chiave di volta della questione, seppur essa non sia da intendere

⁷ A. Spatola: ‘Surrealismo sì e no’, *Malebolge* 1, 1964: 56–57, p. 56.

⁸ Celli cita esplicitamente il sonetto di Baudelaire *Correspondances* (La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers). Lo scrittore precisa d’altra canto che “mentre l’operazione simbolista è sempre un movimento centralizzante, centripeto, di condensazione simbolica, la scrittura automatica surrealista si sviluppa centrifugamente, nella direzione di un ‘allargamento’, secondo una dinamica pluridirezionale e probabilistica”. (G. Celli: ‘A proposito del surrealismo’, *Malebolge* 2, 1964: 54–57, p. 54).

⁹ *Ibid.*: 55.

nel senso stretto del termine, ma come esercizio metapoetico che denunci esplicitamente contenuto e struttura della stessa poesia:

L'ironia cui ci si riferisce non va certo intesa nel senso della 'disposizione auto-commiserante' del poeta romantico che, constata l'inadempienza dell'opera ad esprimere il suo *élan* cosmologico sentimentale, la 'distruggeva' ridendo-fra-le-lagrima. L'ironia di cui parliamo è invece collocabile a livello della 'tecnica', nel senso che l'opera deve rivelare continuamente la sua cinematica interna, il suo 'gioco metodologico', mostrando sempre, come in trasparenza, il meccanismo non tanto nel suo divenire, quanto nel 'suo farsi'.¹⁰

L'uso dell'ironia come elemento che denuncia la struttura interna della poesia e il "suo farsi", cioè la progressione dei versi e delle sezioni una dopo l'altra, costituisce l'impalcatura metodologica esplicita di *Sterilità in metamorfosi*,¹¹ pubblicata da Spatola, come detto, nel primo numero di *Malebolge*. Nell'ossimorico titolo la "sterilità" indica improduttività, arresto, devitalizzazione, e "metamorfosi" indica cambiamento di stato, movimento, temporalità:¹² sembrerebbe quindi che dallo stato di non-possibilità di generare nasca paradossalmente il movimento, la vita. In realtà la metamorfosi si rivela, nelle sue diverse forme, improduttiva: si mostra cioè solo per quello che è, *gioco* di mutamenti e passaggi (dal vegetale all'animale, dall'umano al sub-umano) che non conduce a nulla se non ad una sterile sequenza di versi (o di sintagmi) che si ripropongono metapoeticamente attraverso diverse varianti all'interno del testo.

Si prenda come esempio la prima sezione della poesia:

persino è della pietra far vermi questa notte
dentro la pietra sono i suoi capelli
grumo nero impastato con bianchissima calce
e la roccia sta nel mezzo del lago
le sue dita irte di radici sono formiche
grumi neri impastati con bianchissima calce
le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva
perché persino la pietra fa vermi questa notte
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
è lama di coltello che taglia tra le dita

¹⁰ *Ibid.* : 56.

¹¹ La poesia diventerà una sezione autonoma della seconda raccolta poetica di Spatola: *Lebreo negro*, Milano: Scheiwiller, 1966 : 45-62.

¹² G. Guglielmi: 'Il foglio piegato di Spatola', *il verri* 4, dicembre 1991 : 49-56, p. 49.

Ad eccezione del quinto verso, in cui però le dita e le radici si ripresentano già nel settimo, tutti gli altri sono ripresi nelle sezioni successive, a volte in forma di citazione completa, altre con delle varianti più o meno significative:

persino è della pietra far vermi questa notte

VI, XII (due volte)

dentro la pietra sono i suoi capelli

III, IX [e dentro qui questa pietra capelli di questa colei]

grumo nero impastato con bianchissima calce

III [grumi neri], VII, XII

e la roccia sta nel mezzo del lago

II, VI e VII [la roccia nel mezzo del lago si carica d'acqua]

le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva

II [e il mondo che si solleva chiudendosi a pugno]
 III, VIII [perché il mondo che si solleva si chiude a pugno]
 IV [e il mondo che si solleva si chiude a pugno]
 IX [mondo che si solleva nel chiudersi a pugno]
 XI, XII [cinque dita cinque radici nel mondo che si solleva]
 XV [cinque radici nel mondo che si solleva chiudendosi a pugno]

fondamento del quale purtroppo qui non è luogo

XVI (due volte)

radice comune dalla quale rampollano essi stanotte

VIII, XVI (tre volte)

è lama di coltello che taglia tra le dita

II (due volte) [è lama di coltello che fende la tua mano]
 XII [è lama di coltello che fende la mia mano]

Da questa campionaria indagine emerge in maniera chiara il metodo compositivo parasurrealista di Spatola: dato un primo verso, esso potrà essere riproposto nelle successive sezioni della composizione attraverso una tecnica di montaggio e smontaggio che ricorda il “collage o [l’]assemblaggio di ascendenza dada-surrealistica”.¹³ È del resto grazie a questo espediente che si “garantisce [...] la maggior *visibilità* o evidenza delle simmetrie e delle asimmetrie introdotte nel testo”.¹⁴

La sterilità in metamorfosi non è altro che un atto di auto(ri)produzione che non conduce a nulla,¹⁵ se non alla poesia stessa intesa *parasurrealisticamente* come ironica radiografia della propria struttura.

Dopo una pausa di due anni, nel 1966 *Malebolge* esce con un numero speciale interamente dedicato al Parasurrealismo in qualità di inserto de *Il Marcatré*, rivista vicina alle posizioni del Gruppo 63. Preceduta da una scelta di giovani poeti surrealisti contemporanei, perlopiù francesi, la sezione “Testi” accoglie poesie e prose di autori italiani anche esterni al gruppo di *Malebolge* che però si mostrano sensibili alle tematiche parassurrealiste (ad esempio Ferdinando Albertazzi, Vittorio Bodini e Lamberto Pignotti).

Nella sezione “Pretesti” vengono raccolte testimonianze e pareri di diversi poeti e critici sulla necessità/possibilità di una ripresa critica del Surrealismo all’interno del panorama letterario italiano. Da un lato vi è chi si dimostra favorevole ad una tale operazione—pur avanzando alcune riserve—(come Vincenzo Accame, per cui un Parasurrealismo può esistere solo in qualità di movimento eversivo che rifiuti senza compromessi la cultura borghese e l’accademia),¹⁶ dall’altro si trova chi, come Gillo Dorfles, sembra sposare un’idea di Parasurrealismo che—passando per le ricerche in quegli anni avviate da Lamberto Pignotti—si riallaccia perfettamente a quanto enunciato precedentemente e in questo stesso numero da Spatola. Per Dorfles, infatti, una ripresa dei modelli del Surrealismo è auspicabile nella misura in cui essi possano essere utilizzati come mezzo che consenta al poeta di inserirsi all’interno dei linguaggi tecnologici dei mass-media, prelevare quell’enorme materiale tra letteratura e pubblicità e riutilizzarlo per la creazione

¹³ P.L. Ferro: ‘Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza’, in: *Adriano Spatola poeta totale, op.cit.* : 51–73, p. 55.

¹⁴ *Ibid.* 54.

¹⁵ È quella che Fontanella ha chiamato “*funzione autogenerativa della poesia*”. (L. Fontanella: ‘Gli esordi poetici di Adriano Spatola’, in: *Adriano Spatola poeta totale, op.cit.* : 29–40, p. 37).

¹⁶ Cfr. V. Accame: ‘Parasurrealismo e avanguardie’, *Malebolge. Surrealismo e Parasurrealismo*, inserto speciale de *Il Marcatré* 26, 1966 : 238.

di un prodotto con finalità estetiche. Ogni tipo di onirismo junghiano, di discesa nel subconscio o nell'ultra-reale, come invece aveva proposto Celli, è da rifiutare.¹⁷

Il lungo saggio di Spatola, intitolato *Surrealismo e parasurrealismo*,¹⁸ costituisce il punto più alto di riflessione dell'autore, e di tutto il gruppo di *Malebolge*, sulla questione del recupero degli esiti poetici ed ideologici del movimento francese.¹⁹ Tale operazione è giustificata, secondo Spatola, da due fattori: a) "la qualificazione surrealista di un'opera non dipende da nessun criterio formale", essendo l'artista surrealista "il creatore di forme nuove, l'esploratore del mai visto", da cui deriva b) la possibilità di leggere il Surrealismo non come poetica univoca, ma come "struttura di poetiche". Su questa base è quindi possibile parlare non di una "resurrezione",²⁰ ma di una "metamorfosi del surrealismo sulla base del rispetto di una tradizione già consolidata"; ovverossia, come detto in precedenza, un utilizzo metapoetico ed *ironico* di quelle istanze tecniche ed ideologiche su un corpus testuale che Spatola definisce *parasurrealista latente*. Questo materiale, che si può individuare nei prodotti della cultura di massa quali film, pubblicità ecc., deve essere usato per "attuare il ricambio degli strumenti linguistici" della letteratura, italiana e straniera.

Attraverso le parole di Carlo Munari, Spatola afferma che

Il surrealismo, che aveva investito ogni attività creativa, doveva condizionare in misura incredibilmente vasta la pubblicità. E la pubblicità, in quanto espressione necessariamente rapportata a un gusto medio collettivo, doveva dimostrare a sua volta la vastità della diffusione del surrealismo. [...] Lo choc su cui avevano puntato i surrealisti si dimostrava, così, proficuo ai fini della propaganda merceologica.

Si tratta quindi di attuare un processo di riconquista e nuovo utilizzo di quei segni che, provenienti originariamente dal Surrealismo e dall'avanguardia

¹⁷ Cfr. G. Dorflès: 'Parasurrealismo', *ibid.* : 244.

¹⁸ A. Spatola: 'Surrealismo e parasurrealismo', *ibid.* : 248-251.

¹⁹ Sul secondo numero della rivista Spatola aveva del resto esplicitamente affermato che "il riferimento a una *interpolazione parasurrealista* prevede una revisione critica non soltanto dei modelli tecnico-formali, ma anche di quelli ideologici" (A. Spatola: 'Poesia a tutti i costi', *Malebolge* 2, 1964 : 51-53, p. 53).

²⁰ "Eravamo perfettamente coscienti che sarebbe stato ridicolo, e forse addirittura un po' macabro, esumare il cadavere di un movimento che alla fine della seconda guerra mondiale si era già estinto [...]. Per cui ci riproponemmo non di fare gli zombi o i redivivi del surrealismo storico, ma di dar vita ad una sua nuova versione possibile, che decidemmo di definire *parasurrealista*." (G. Celli: 'Malebolge, mezzo secolo dopo', *op.cit.* : 400).

storica in generale, erano stati usati dalle élite tecnologiche per fini extraletterari. Come avrebbe scritto alcuni anni più tardi in un suo famoso volume sulla poesia concreta, “il poeta oggi si trova di fronte a una realtà già ‘scritta’, a un mondo coperto di segni, e la poesia consiste ormai quasi soltanto nell’utilizzazione a fini estetici di questo repertorio illimitato”²¹

Attraverso il cambio di segno, il poeta parasurrealista si pone come scopo la “creazione di *nuovi miti* da sostituire ai vecchi” (denaro, successo, Stato: i valori propagandati dalla società borghese) e si propone come maestro, educatore, colui che indica la strada alla comunità. In altre parole, il poeta diventa lo sciamano della tribù, la voce rivoluzionaria che si oppone “alla funzione sciamanica standardizzata e conservatrice svolta dalle élites tecnologiche”. In qualità di maestro, la sua opera assurge al valore di *exemplum* tangibile²² attraverso cui passare il testimone ai discepoli affinché possa essere portata avanti la rivoluzione permanente²³ contro la massificazione del pensiero e dell’agire. La qual cosa è possibile raggiungere per mezzo di una stretta collaborazione tra artista e fruitore, attraverso l’espedito del gioco visto come rituale magico e ritorno alla *poiesis*, cioè all’atto ludico come atto creativo. È così che nasce *Poesia da montare*²⁴ in cui Spatola pone davanti al fruitore i *puzzle-poem*, primigenio esercizio di quella poesia concreta a cui da lì a poco si sarebbe quasi completamente dedicato:

Si tratta di una scatola con un gioco di lettere e frammenti di lettere riportati su cubi da comporre e ri-comporre, che implicano il diretto intervento del fruitore. A ciascuna fase di montaggio corrisponde una differente ‘lettura’. Per l’autore, questo momento costruttivo, questo coinvolgimento, è l’essenziale. Il ruolo del lettore, ovviamente già attivo, viene qui arricchito da un compito tecnico-pratico; si richiede una gestualità che sappia individuare equilibri di volta in volta differenti e che crei incidenti di lettura in una prospettiva di forme dinamiche indipendenti dalla volontà dell’autore.²⁵

²¹ A. Spatola: *Verso la poesia totale*, Torino: Paravia, 1978² : 101.

²² Citando Breton, Spatola scrive: “Non ci resta che tentare di dare alle nostre opere quel senso che vorremmo avessero le nostre azioni”

²³ “La poesia non può presentarsi che sotto l’aspetto di una *rivolta sistematica*, ed è inevitabile che il suo metodo finisca per identificarsi con quello della rivoluzione permanente” (A. Spatola: ‘Poesia a tutti i costi’, *Malebolge* 2, *op.cit.* : 51). E ancora, citando Majakovskij, poeta a lui molto caro: “Senza una forma rivoluzionaria non può esistere un’arte rivoluzionaria” (A. Spatola: *Verso la poesia totale*, *op.cit.* : 104).

²⁴ A. Spatola: *Poesia da montare*, Bologna: Sampietro, 1965.

²⁵ G. Fontana: ‘Libro & libri. Un itinerario tra scritture totali’, consultabile presso l’indirizzo: http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_protagonisti/P00013.pdf.

In questo modo il fruitore non è più su una posizione passiva e subordinata rispetto all'artista, ma anzi "diventa apprendista stregone, per finire col sostituire lo stregone della tribù". Il poeta-sciamano si sacrifica per la comunità, abbandona il suo ruolo e perde i propri privilegi, ma attraverso questa operazione garantisce l'avvio della *rivoluzione permanente* contro la società borghese e tecnologica.