

Publicato su La Fusta, Journal of Liberature and Culture, Volume VIII, n. 1, pag. 97.

INCONTRO CON IGNAZIO APOLLONI

Dagli anni Sessanta Ignazio Apolloni svolge un'attività contestataria verso l'arte ufficiale, ed è diventato uno degli esponenti del movimento letterario siciliano "Antigruppo" (dal quale nacque la rivista *Intergruppo*). I suoi contributi più importanti sono nel campo delle teorie critiche e della poesia. Andando oltre gli sperimentalismi del futurismo e della neo-avanguardia, egli crea una poesia visiva originale. Apolloni ha pubblicato diverse raccolte di favole e di poesie. La nostra intervista si concentra sulla sua ultima opera: *Poesie impossibili* (Palermo: Intergruppo, 1983).

ZANGRILLI. *Tu hai appena pubblicato le Poesie impossibili. Da che cosa nasce questa tua operazione?*

APOLLONI. Devo premettere che tra il 1961 e il 1965 ho vissuto in America fra New York e Los Angeles. Gli States allora, al di là della facile retorica legata alla *way of life* erano per me, soprattutto, un sistema di segni, e come tali li guardavo subendone il fascino.

Non la frenetica ricerca dei paradisi artificiali costituiti dal successo economico o sociale ma la creazione e distribuzione sul territorio di elementi architettonici, o semplicemente toponomastici, stimolavano la mia fantasia. La lettura poi di quei segni, cifrati da una scrittura ancora da me poco conosciuta, e moltiplicati dai caratteri mobili di cui già allora si faceva un notevole uso, tanto in città come sulle autostrade, era un esercizio logico-algebrico che fungeva da *brain washing* in un modo eccitante.

Mentre intanto andava perdendo di peso tutto ciò che di archeologico e fossile era in me europeo, il lento rifiuto di classicità e romanticismo mi poneva problemi di assetto psicologico.

Quando sono tornato in Italia convivevano ancora dentro di me il passato e il futuro. È stato con il '68 che ho rifiutato definitivamente la nostra tradizionale cultura aristocratica ed alto borghese per riconoscermi in quella proletaria e studentesca emergente. Del dato politico-culturale di quel momento ormai è rimasto quasi nulla; del lato emozionale, semiologico ed etico invece è ricco il patrimonio degli intellettuali della nostra generazione.

Z. *Capisco il tuo escursus storico-ideologico-fantastico. Io però chiedevo da che cosa nasce questo tuo bisogno di parlare in una forma insolita alla poesia.*

A. Come qualsiasi altro scrittore ho cominciato anch'io con la poesia lineare, ma la *Grandezza dell'uomo* (una silloge pubblicata dalle edizioni Tèchne di Eugenio Miccini) più che altro fu una prova (di autore) destinata a demistificare un paradigma fondato sull'egoclastia. Nel '68 non mi interessava già più la "ricerca della felicità nella sapienza" mentre mi cominciava a lievitare dentro una ecografia coscienziale che

aveva bisogno di utopia. Fu perciò nel '69-'70 che sperimentando forme di conoscenza e di pratica linguistica "altra" (come la rivisitazione del futurismo e del dada, o il viaggio verso l'inconscio dei poeti e dei narratori della beat generation) scrissi *Niusia*, un protoromanzo ludico-visionario in cui l'io narrante insegue una donna mito che a sua volta sogna un rapporto di immedesimazione-quiete con la città simbolo di Gerusalemme o con lo stato-monade di Israele.

Intanto però avevamo dato vita all' "Antigruppo" a seguito di una manifestazione di poesia murale da me, quale presidente dell'A.R.C.I., organizzata nell'isola di Ustica. Finita la susseguente esperienza di poesia in piazza (con letture-recital nelle fabbriche o nelle scuole occupate) per effetto del calo di tensione sociale; e pacificate le classi con la conquista di significativi traguardi sul piano politico (legge sul voto ai diciottenni, sulla parità, sul divorzio, e poi sull'aborto) fummo un po' tutti svuotati di quella rabbia (proletaria o intellettuale) che aveva alimentato il nostro *poiein*. La conseguente scissione dei membri dell' "Antigruppo" mi portò a dirigere la rivista *Intergruppo* nella quale, mentre Terminelli curava la sezione poesia, io andavo pubblicando quelle che poi, raccolte in volume, divennero le *Favole per adulti*. Entrambi i due redattori però guardavamo con sempre maggiore interesse agli esiti della sperimentazione visiva che aveva avuto, tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, autorevoli esponenti in Miccini, Pignotti, Perfetti, Spatola, Luciano Ori, la Marcucci, la Bentivoglio, la Niccolai e via via tanti altri. In un mondo sempre più ricco di messaggi che arrivavano attraverso i mezzi di comunicazione visiva sentivamo la prossima morte, per asfissia, della poesia lineare che intanto, con la scolarizzazione di massa, era entrata anch'essa nella spirale inflazionistica che cominciò ad affliggere l'Italia.

Fu l'incontro, soltanto epistolare, con l'Apicella e quello manuale-fattuale con Pietro Cerami che mi indussero prima a "sposare" la singlossia come poetica e poi a praticarne la realizzazione.

Z. È allora dall'enunciato Singlossia che nascono le Poesie impossibili?

A. No, la visione che Rossana Apicella aveva della Singlossia era asettica e puramente semiologica. Per lei l'universo era diventato un insieme inestricabile di segni: un plurilinguismo necessitato che dava origine alla Singlossia tutte le volte che il linguaggio verbale diventava complementare a quello visivo e viceversa. Fuori della Singlossia esistevano soltanto la monoglossia (unilinguismo) o la paraglossia (più linguaggi che stanno in rapporto di semplice concomitanza) con l'ovvia conseguenza che solo la singlossia era il linguaggio più complesso e ricco di rimandi alla cultura latente o vagante nelle sfere dell'inconscio individuale e collettivo.

Io, come ho detto, non soltanto ero nato "poeta" (con quel quid di mistico e mitico che sempre accompagna la figura dell'operatore di *poiesis* tanto quanto la *poiesis* stessa), ma avevo una visione della realtà fenomenica più complessa di chi i segni li ha semplicemente letti e non vissuti. Voglio dire che scendere nel ventre della sotterranea e incamerare per flash i graffiti tracciati liberamente e voluttuosamente da quello zoo artistico che vive nella megalopoli New York, ma che si dinamizza soltanto nell'inarrestabile flutto di vapori per decomposizione organica, di umori animali animali, di bande fluido-magnetiche che scorrono velocemente sotto gli occhi con i

vagoni incrociati per direzioni opposte, non è come leggere il catalogo di una mostra o un libro-rivista fotografico. Già guardare la insegne dei negozi, sfogliare le pagine pubblicitarie del New York Times, scorrere il menù di un ristorante tipico affascina il gusto più di quanto non riescano a fare gli altri sensi (che anzi, e per la verità, sono assai mortificati).

D'altronde già prima di conoscere l'Apicella avevo realizzato le *Advertisement poems* in cui, per *understatements* poetici, privilegiavo il *lettering*.

Z. *Quale fu allora l'occasione, lo stimolo, che ti fece concepire queste Poesie impossibili, e in che rapporto esse si collocano con tutta l'esperienza poetico-visiva italiana?*

A. Dicevo poco fa che sebbene la mia prima prova come "visivo" l'abbia fatta già prima dell'incontro con l'Apicella debbo aggiungere però che le *Sketch poems* sono sicuramente nate dalla piena adesione al suo postulato secondo il quale la pubblicità (ma io aggiungo l'arredamento di negozi e uffici, l'esposizione dei prodotti, le sigle dei programmi televisivi: in una parola, tutto ciò che veicola un messaggio subliminale, senza essere quindi diretto con carattere di immediatezza al consumo) sono una delle forme più consistenti dell'arte moderna: senza dubbio quella nella quale più gente si riconosce e alla quale più gente dà vita.

È per questo che, mentre l'Apicella le andò organizzando nel Nord Italia, tra cui Brescia e Milano, io organizzai quattro mostre di Singlossia qui in Sicilia, ed esattamente a Palermo, nella discoteca dell'Opera Universitaria, a Enna nella galleria d'arte contemporanea 3/A, a Caltanissetta nel Palazzo Moncada, a Selinunte nel Circolo Nautico.

Quel 1980 vide riuniti tantissimi operatori visuali (quelli che per dirla con Michele Perfetti, stanno al di qua della parola, al di là dell'immagine) già volti alla ricerca di uno spazio espressivo che non fosse il retorico post-moderno o il cadaverico verbale. Di quel magmatico momento esistenziale oggi rivive un aspetto emblematico nella recente antologia *Nuovi segnali*, curata da Vitaldo Conte per l'editore Maggioli di Rimini. Ma per andare alla tua domanda sul rapporto tra le *Poesie impossibili* e il filone poetico-visuale che, nato col marinettismo si è andato evolvendo verso forme di sempre nuova scrittura, ti dirò che lungi dal ritenermi un "artista" (per un innato rifiuto del pomposo e del commerciale che sistematicamente connota tale espressione) mi sento un operatore orgiasticamente distruttivo di ogni velleità paranoica quale quella che prova colui che voglia comunque sedersi sul trono dell'universo. Mi sono detto: se il panorama umano (inteso come ideologia) fosse fatto solo di segni, e non di valori (e cioè se il mondo fosse dominato dalla semiotica e non dall'estetica) allora, in questo rapporto di non prevalenze, ci sarebbe posto per tutto.

Z. *Se ho ben capito, è il rifiuto della gerarchia, dell'assolutezza, che ha fatto esplodere la tua "lucida follia".*

A. Eesatto. Diciamo più semplicemente che è la logica della democrazia che mi ha fatto rivisitare, praticare e "nobilitare" i generi minori come il fumetto, la favola, la cartellonistica, la locandina cinematografica, il rotocalco, le figurine, le strips, i giochi

infantili, le vignette umoristiche ecc., ed è stato ubbidendo allo stesso bisogno di denobilitazione che ho stigmatizzato i grandi generi (l'artistico, il letterario, il teatrale, il politico-ideologico, ecc.) in queste 100 poesie impossibili.

Z. *Perché "impossibili"?*

A. Perché c'è sempre qualcuno che tenta di definire la poesia o un suo genere. La poesia invece ha bisogno dell'infinito anzi dell'indefinito, per esistere. Deve, cioè, potersi sentire "in privato" e solo mediatamente trasmettersi, in parte, nel "pubblico." Ecco, si può definire quel poco o quel molto che trasmette negli altri, che entra nel corpus mentale del fruitore-attante. L'altra parte, la più gran parte, aleggia semplicemente come il polline dei fiori a primavera. Spetterà alle api, o insetti nobili, gli insetti con le ali, trasmetterne gli umori nell'humus adatto alla fecondazione. Lasciamo dunque che la procreazione avvenga anche ad opera di altri, e questo sì che è "possibile". Forse ne soffrirà l'egotismo ma ne ricaverà un benefico effetto la *poesia*.

City University of New York

FRANCO ZANGRILLI