

Una «finzione consapevole» nell'«impossibilità di essere surrealisti»: «Malebolge» e il parasurrealismo

Gianluca Pirolò
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The essay summarizes the history of parasurrealism, theorized in the periodical «Malebolge» in the mid-Sixties as a critical and cold recovery of Surrealism absorbed by mass culture. The theoretical writings, especially those of Spatola and Celli, are analyzed in order to identify the fundamental traits, such as the fiction of automatic writing, the *humour noir* and the grotesque use of cultural materials. Eventually, some texts by the authors related to «Malebolge» are examined with the aim to understand how they respond to theoretical reflection and to prove, beyond the undoubted heterogeneity of individual manifestations, the presence of some constants that allow us to identify a collective textual parasurrealism.

Keywords – Celli; Malebolge; Neo-avant-garde; parasurrealism; Spatola.

Abstract – Il saggio ricostruisce la storia del parasurrealismo, teorizzato sulle pagine della rivista «Malebolge» alla metà degli anni Sessanta come recupero critico e freddo del Surrealismo assorbito dalla cultura di massa. Si analizzano gli scritti teorici, quelli di Spatola e Celli soprattutto, al fine individuare i tratti fondamentali, come la finzione della scrittura automatica, lo *humour noir* e l'impiego grottesco dei materiali culturali. Infine, si sondano alcuni testi dei diversi autori legati alla rivista, allo scopo di comprendere in che modo essi reagiscono con la riflessione teorica e di dimostrare, al di là della indubbia eterogeneità delle declinazioni individuali, la presenza di alcune costanti che consentono di identificare un parasurrealismo testuale collettivo.

Parole chiave – Celli; Malebolge; Neoavanguardia; parasurrealismo; Spatola.

Pirolò, Gianluca, *Una «finzione consapevole» nell'«impossibilità di essere surrealisti»: «Malebolge» e il parasurrealismo*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 77-94.

gianluca.pirolò@studio.unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24872>

finzioni.unibo.it

1. *Lo spettro surrealista e la Neoavanguardia*

Nel 1967, Edoardo Sanguineti scrive che il Surrealismo è «il fantasma che giustamente perseguita ogni avanguardia ulteriore, e le nega pacifico sonno», in quanto è stato capace di affrontare, pur fallendo, i due nodi cruciali dell'«uscire fuori dalla letteratura» e del mettersi «al servizio della rivoluzione»¹. Nel 1977, per Alfredo Giuliani, sebbene sia considerato «morto» e le sue «pratiche [...] siano oggi roba da museo», il Surrealismo è «pur sempre tra noi, con un bel carico di 'perturbante' freudiano e di contraddizioni da decifrare»². Analogamente, l'autore di *Laborintus*, riprendendo la questione un anno dopo, si esprimerà nei termini di uno «spettro che oggi si aggira e ci inquieta», «la parola spettro gli si applica particolarmente bene, perché oggi viviamo come Kitsch il surrealismo stesso» e, pertanto, rispetto ad esso non si può che «procedere in questo rapporto al quadrato, al cubo, eccetera» al modo della Pop art³. Tali dichiarazioni suggeriscono la possibilità, poco esplorata dalla critica⁴, di indagare l'influenza spettrale del Surrealismo sulla Neoavanguardia italiana. In questa sede, si analizzerà il caso più eccezionale e manifesto: il parasurrealismo⁵, ovvero «manierismo del surrealismo»⁶ o «surrealismo al quadrato»⁷, teorizzato tra il 1964 e il 1967 sulle pagine di «Malebolge», rivista fondata a Reggio Emilia dall'ala parasurrealista del Gruppo 63 che includeva Adriano Spatola, Giorgio Celli, Corrado Costa, Antonio Porta ed Ennio Scolari e a cui si unirono, dopo breve tempo, Paolo Carta, Gian Pio Torricelli e Ferdinando Albertazzi⁸.

¹ E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, «Quindici», 1, 1967, p. 1.

² A. Giuliani, *Sventure del gusto moderno*, in *Autunno del novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 12-15: 12-13.

³ E. Sanguineti, *Il surrealismo ha scoperto il Kitsch*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 207-214: 214.

⁴ Per Sanguineti cfr. M. Manganelli, *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, in «Studi Urbinati, B. Scienze umane e sociali», 65, 1992, pp. 259-288.

⁵ Si segnalano sul tema B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007; M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia: The project of Malebolge*, in P. Chirumbolo, M. Moroni, L. Somigli (a cura di), *Neoavanguardia. Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, pp. 74-95; F. Gritti, *Neoavanguardia e surrealismo*, in F. Gritti, P. Koprda (a cura di), *La responsabilità sociale degli intellettuali tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del XX secolo: lo scrittore, la società e la creazione di un sensus communis*, Atti della conferenza scientifica interdisciplinare con partecipazione internazionale, tenutasi presso l'UKF di Nitra il 2 giugno 2011, Nitra (SK), UKF, 2012, pp. 53-66; F. Gritti, *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 31-61; E. La Rosa, *Adriano Spatola, Malebolge e la proposta di un parasurrealismo*, «Verbum Analecta Neolatina», XIV, 1-2, 2013, pp. 134-143; C. Portesine, *Il parasurrealismo di "Malebolge" tra rivoluzione e bluff*, in D. Isaia (a cura di), *Surrealismi da De Chirico a Gaetano Pesce*, Rovereto, Mart-Sagep, 2024, pp. 69-73.

⁶ G. Celli, *Prefazione*, in P.L. Ferro (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 5-10: 7.

⁷ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, «Marcatré», IV, 26-27-28-29, 1966, pp. 248-251: 250.

⁸ Per la ricostruzione della fondazione cfr. G. Celli, *Prefazione*, cit., pp. 5-10; ID., *Giorgio Celli presenta Adriano Spatola, Corrado Costa e se stesso*, in F. Curi, N. Lorenzini, R. Barilli (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 69-74; ID., *Malebolge mezzo secolo dopo*, in E. Gazzola (a cura di), *Malebolge. L'altra rivista delle avanguardie*, Reggio Emilia, Diabasis, 2011, pp. 399-402.

Prima di analizzare i testi teorici e letterari del parasurrealismo, è utile comprendere la natura spettrale del Surrealismo. Lo spettro è, con Fisher, «ciò che *non è più*, ma che *rimane* efficace sotto forma di virtualità (la “coazione a ripetere” traumatica, un modello fatale)», oppure «ciò che *non è ancora* avvenuto, ma che è *già* efficace nella sfera virtuale (un attrattore, un’aspettativa che modella il comportamento attuale)»⁹. Per quanto riguarda il Surrealismo alla metà degli anni Sessanta in Italia, entrambe le possibilità sembrano valide e si può considerare una doppia spettralità. Da un lato, *non era più* perché il movimento guidato da Breton nel secondo dopoguerra «sopravviveva soltanto come un fantasma» in uno stato di crisi progressiva che si consumò definitivamente nel 1969, pochi anni dopo la morte del suo fondatore nel 1966¹⁰. Prima ancora di quel momento faticoso, tuttavia, le dichiarazioni di morte del Surrealismo si susseguirono e quella, forse, più pesante fu la tesi dell’«*amère victoire du surrealisme*» esposta dal Situazionismo nel 1958: «*le surréalisme a réussi*» ma «*cette réussite retourne contre le surréalisme*» poiché «*tout ce qui a constitué pur le surréalisme une marge de liberté s’es trouvé recouvert et utilisé par le monde répressif que les surréalistes avaient combattu*»¹¹. Il capitalismo e la società spettacolare, che conservano «l’antica cultura» ma ne fanno «dimenticare la storia»¹², avrebbero neutralizzato e rovesciato il potere eversivo del Surrealismo, assorbendone le tecniche e rendendole pratica di massa, ad esempio nella pubblicità, in una «forma annacquata» che «possiede tutti i gusti dell’epoca surrealista e nessuna delle sue idee»¹³. La posizione parasurrealista, espressa da Spatola, non è dissimile: il Surrealismo «ha visto la conferma e la distruzione di sé nell’uso che ne hanno saputo fare le élite tecnologiche» e, in altri termini, il «tradimento del surrealismo» è stato l’«adattamento al gusto collettivo medio» causato dalla «prostituzione mercantile», che, citando Carlo Munari, ne ha svuotato e adattato il linguaggio e le tecniche «ai fini della propaganda merceologica»¹⁴. A partire da tali presupposti, nell’ambiente di «Malebolge» si constatava l’«impossibilità di essere surrealisti» in senso proprio, a meno di non volere una «esibizione di fossili» o una «operazione da epigoni di epigoni»¹⁵, ma, al contempo, la necessità di saldare il debito con quello spettro ingombrante, proponendo qualcosa di diverso, attualizzato, che consentisse al Surrealismo di uscire dal «bagno nella cultura di massa»¹⁶: il parasurrealismo.

Tuttavia, come si scriveva, il Surrealismo può essere considerato uno spettro anche perché *non era ancora* avvenuto. Da un lato, come sostiene Sanguineti, l’avanguardia francese ha posto

⁹ M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, Minimum Fax, 2019, pp. 33-34.

¹⁰ G. Celli, *Malebolge mezzo secolo dopo*, cit., p. 400. Per la storia del movimento bretoniano cfr. P.D. Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Milano, Mondadori, 2007.

¹¹ *Amère victoire du surrealisme*, in «Internationale situationniste», 1, 1958, pp. 3-4.

¹² G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2013, tesi 192, p. 167.

¹³ ID., *Rapporto sulla costruzione delle situazioni e sulle condizioni dell’organizzazione e dell’azione della tendenza situazionista internazionale, Parigi 1957*, in Aa.Vv., *I situazionisti*, Roma, Manifestolibri, 1991, p. 72.

¹⁴ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

¹⁵ G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 7.

¹⁶ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

dei «problemi» che «non sono stati risolti» e permangono non «placati»: uscire dalla letteratura e mettersi al servizio della rivoluzione¹⁷. In tal senso, il Surrealismo conservava il carattere spettrale di un'utopia da realizzare. Dall'altro lato, nello specifico italiano il Surrealismo non vi è a tutti gli effetti mai stato, perché ostracizzato dal fascismo ma anche dal cattolicesimo, l'idealismo crociano e il comunismo. Si può individuare, con Contini, un paradossale «surreale senza surrealismo» italiano ma pochissimi autori che abbiano avuto un reale rapporto, anche critico, con il movimento bretoniano, i fratelli de Chirico e Delfini tra i più noti, e sicuramente non un gruppo surrealista italiano¹⁸. Per tale ragione, i parassurrealisti potevano legittimamente affermare che l'Italia avesse «saltato a piè pari» l'esperienza surrealista e il suo recupero manteneva un grado di eversione che non avrebbe mai avuto, ad esempio, in Francia¹⁹. Tanto più che pure i Novissimi «sembrava si vergognassero di denunciare qualsiasi ascendenza» surrealista, come ritenendola «squalificante o disonorevole», «salvo poi contrabbandare certe tecniche, la scrittura automatica, o il collage linguistico, come se non derivassero da un ben riconosciuto e preciso ambito storico»²⁰. Quest'ultimo è un punto cruciale per capire come quella di «Malebolge» non sia stata una vera e propria scissione dal Gruppo 63 o dai Novissimi ma una scelta di campo che tentava di radicalizzarne tali tendenze in una direzione più esplicitamente surrealista, al fine di «spezzare qualsiasi rapporto con la cultura ufficiale» e «prolungare la guerriglia contro di essa»²¹.

2. L'elaborazione teorica parasurrealista

In linea con le abitudini della Neoavanguardia e in contrapposizione con quelle delle avanguardie storiche, agli esordi di «Malebolge» manca un manifesto di lancio del parasurrealismo e per poterne leggere uno vero e proprio è necessario aspettare il 1966. Nei primi due numeri,

¹⁷ E. Sanguineti, *Il surrealismo ha scoperto il Kitsch*, cit., p. 209.

¹⁸ G. Contini, *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988. Per la complicata ricezione del Surrealismo in Italia e il canone del cosiddetto surrealismo italiano cfr. L. Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983; B. Sica, *Poesia surrealista italiana*, cit.; A. Biondi, *Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010.

¹⁹ G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 6.

²⁰ Ivi, pp. 6-7. Si noti che Giuliani legava la scrittura «*presqu'automatique*» di Delfini proprio a un «recupero che la neoavanguardia, ancora occulta, stava operando del *collage* e dei metodi surrealisti», «una riproposta creativa e patafisica del *collage*, anzi del *collage* e del *pastiche* nel discorso poetico» (A. Giuliani, *Le "Poesie della fine del mondo"*, in *Autunno del Novecento*, cit., pp. 42-54: 48). Lo stesso Sanguineti dichiarò che qualcuno potrebbe definire «parasurrealista o ipersurrealista» la sua scrittura in *Laborintus (Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti)*, «Critica del testo», 1, 2003, pp. 609-618: 613). Tuttavia, Sanguineti aveva una «posizione negativa» nei confronti della linea parasurrealista di «Malebolge», pur considerandola degna di attenzione per la riflessione su problemi fino a quel momento marginalizzati (cfr. *Gruppo 63. Reggio Emilia, 1-2-3-4 novembre 1964*, «Malebolge», I, 2, 1964, p. 87). Per l'affinità di Celli e Spatola con Sanguineti cfr. C. Portesine, *Giorgio Celli, un parafossile novissimo*, in A. Carta, E. Ceresi (a cura di), *Il Gruppo 63 60 anni dopo*, Bari, Les Flâneurs, 2025, pp. 257-278 ed E. La Rosa, *Les objets à réaction poétique. Materiali per un confronto fra Edoardo Sanguineti ed Adriano Spatola*, «Testuale. Critica della poesia contemporanea», 59, 2017, pp. 17-29.

²¹ Lettera di Spatola citata in F. Albertazzi, *Du surréalisme al parasurrealismo*, «Pianeta», 40, 1971, pp. 75-82: 81.

entrambi del '64, vengono, tuttavia, poste le basi dell'elaborazione teorica, in particolare attorno ai due poli della scrittura automatica e dello *humour noir*, e si dimostra tutta la profondità di una riflessione lontana da ingenui epigonismi. Nel primo numero, in *Surrealismo sì e no*, ibrido tra una recensione e un manifesto sotto mentite spoglie, Spatola coglie l'occasione della recente uscita per Gallimard dell'edizione completa dei *Manifestes du Surréalisme* di Breton, allo scopo di produrre alcune riflessioni attorno al Surrealismo²². Tre sono gli aspetti più interessanti: in primo luogo, citando l'ostilità di Sartre, le espulsioni, la diffusione periodica della notizia di morte del Surrealismo e la rivista «La Brèche», si prova l'acuta conoscenza della crisi del movimento bretoniano; di conseguenza, si sostiene la possibilità di un «recupero critico» del Surrealismo interpretandolo non come «movimento definitivo in tutte le sue possibilità» ma come una «struttura aperta», come, cioè, un insieme di materiali e tecniche riutilizzabili e atualizzabili analogamente a ciò che stava già avvenendo nelle arti figurative o in autori come Heller e Aichinger²³; infine, servendosi dell'argomentazione bretoniana sulla differenza tra la scrittura automatica, operazione autentica e non controllata che fa sgorgare la pura materia inconscia, e il monologo interiore joyciano, operazione artificiosa, conscia e mimetica, si immagina «l'ipotesi paradossale ma eccitante di un innesto del monologo interiore sul tronco dell'automatismo psichico»²⁴.

Nel numero successivo di «Malebolge», è Celli, in *A proposito del surrealismo*, a chiarire la suggestiva proposta spatoliana. A partire dallo stesso scritto di Breton discusso da Spatola, *Del surrealismo nelle sue opere vive*, l'autore sostiene, infatti, la necessità di un'«utilizzazione in chiave ironica dei dati forniti dall'inconscio» mirando alla «pressoché completa eliminazione della scrittura automatica [...] attraverso la sempre vigile mediazione del giuoco»²⁵. Ironia che, spiega, dev'essere sempre «programmaticamente eversiva» e

collocabile al 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 del suo divenire, quanto del “suo farsi”²⁶.

Si tratta, con le parole del Celli del '92, di un «manierismo del surrealismo, surrealismo freddo, elevato alla seconda potenza» che mette in atto un «uso intenzionale e retorico della

²² Spatola vantava una formazione filosurrealista e nel 1962 aveva diretto la rivista «Bab Ilu», in cui si pubblicava uno scritto di Jouffroy su Matta, approfondimenti su Césaire e si esortava: «LEGGETE Lautreamont Jacob Jarry Vaché Breton Roussel Char Tardieu Artaud Césaire Tzara Rigaud Queneau Reverdy. Naturalmente anche Apollinaire» (cfr. «Bab Ilu», 2, 1962, p. 36). I due numeri di «Bab Ilu» sono consultabili su: https://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00007.pdf (ultima consultazione: 29 gennaio 2026). Per la ricostruzione della formazione di Spatola cfr. L. Fontanella, *Conversazione con Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., pp. 41-49: 42; M. Spatola, *Mio fratello poeta*, in *ivi*, pp. 15-27.

²³ A. Spatola, *Surrealismo sì e no*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 56-57: 56.

²⁴ *Ivi*, p. 57. Cfr. A. Breton, *Del Surrealismo nelle sue opere vive*, in *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 229-235: 230.

²⁵ G. Celli, *A proposito del surrealismo*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 54-57: 56.

²⁶ *Ibidem*.

scrittura automatica, e della psicoanalisi»²⁷. Una «finzione consapevole del surrealismo» che al «caso come promotore estetico» sostituisce «un qualche algoritmo che rende fittizia tutta l'operazione»²⁸. L'innesto spatoliano del monologo interiore joyciano sulla scrittura automatica si spiega, così, come innesto manifesto del razionale sull'irrazionale e della tecnica sull'inconscio. Il procedimento non si limita, tuttavia, soltanto alla scrittura automatica ma si estende anche ad altre tecniche come il *collage* o il *fold-in*. Porta, infatti, spiega di aver realizzato alcuni collage visivi, ritagliando frammenti da titoli di giornale e riassembleandoli tra loro, e di averne successivamente ricavato le poesie lineari di *L'enigma naturale*, cercando razionalmente di «sorprendere gli accostamenti necessari, i nessi tenuti nascosti e le analogie sostanziali» e ottenere la «deformazione dell'informazione»²⁹. Carta, analogamente, rivela di aver scritto il testo *Fold-in 1* assemblando, tramite la tecnica omonima, testi di Céline, Miller e di una rivista di letteratura con pagine scritte da lui, producendo «accostamenti imprevedibili, benché entro certi limiti “calcolati”» attraverso «infinite cancellature correzioni modifiche trascrizioni»³⁰. La via intrapresa dai membri di «Malebolge» non pare, dunque, dissimile da quella dell'automatismo controllato che, all'incirca negli stessi anni, rappresentò una delle modalità di ricezione e rielaborazione del Surrealismo nelle arti figurative italiane³¹.

Accanto a tale ironia tecnica, attraverso cui ci si distanzia dall'inconscio e dalla scrittura automatica e quindi dal Surrealismo puro, l'ironia viene proposta anche come atteggiamento del poeta. Fin dai primi numeri di «Malebolge», Spatola rivisita la nozione bretoniana di *humour noir* come «metodo» che consente di «attingere dal vastissimo repertorio dei più vietati luoghi comuni senza compromettere la propria libertà» e usufruire di una «gamma pressoché inesauribile di stati d'animo e un numero ancora più grande di possibilità di crearne, per assonanza o dissonanza, o mediante opportuni incroci, di inediti»³². Se lo *humour noir* di Breton si configurava come «rivolta superiore dello spirito»³³ che, secondo Celati, a causa di un «grosso pasticcio» aspirando al sublime perdeva il comico in favore del meraviglioso³⁴, quello di Spatola è, invece, fagocitante e deformante e mira a una «poetica del grottesco», intesa come «ironia del patetico» che costituisce la «dimensione usuale dei mass media»³⁵. Il grottesco e il correlato *humour noir*

²⁷ G. Celli, *Prefazione*, cit., p. 7.

²⁸ ID., *Malebolge, mezzo secolo dopo*, cit., p. 400.

²⁹ A. Porta, *Con riferimento a “L'enigma naturale”*, «Malebolge», I, 1, 1964, p. 61. Sul tema dei collage visivi, *Cronache e Senza parole*, e lineari, gli epigrammi, di Porta cfr. A. Porta, *Poesie visive*, a cura di V. Accame, «Avanguardia», 12, 1999, pp. 5-29; M. Carlotti, «Verso una grande scoperta»: *poesia, collages e voce nel teatro di Antonio Porta*, in *Antonio Porta nel fare poesia*, «Il Verrì», n. 74, 2020, pp. 67-82; C. Portesine, *Poems in the Shape of Collage: The case of Antonio Porta*, «Italia», XCIX, 4, 2022, pp. 505-522.

³⁰ P. Carta, *Con riferimento a “Fold-in 1”*, «Malebolge», I, 1, 1964, p. 60.

³¹ Cfr. G. Di Natale, *Le vie dell'automatismo nell'arte italiana del secondo dopoguerra e le loro premesse*, «Predella. Journal of visual arts», 49 e 1/2, 2021, pp. 35-45.

³² A. Spatola, *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 48-50: 48.

³³ A. Breton, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1977, p. 12.

³⁴ G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 55-110: 55-61.

³⁵ A. Spatola, *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 51-53.

servono, cioè, a generare «inquietudine ideologica» attraverso «immagini di una disarmonia radicale, di una ambiguità critica in atto, e, al limite, di una condizione di schizofrenia calcolata»³⁶. Ecco, qui, emergere nuovamente il calcolo paradossale di uno stato apparentemente irrazionale, come quello schizofrenico o del Surrealismo puro, che sta alla base dell'ambizioso programma parasurrealista di «rivolta logica contro “la logica” pseudoumana di cui si sostanzia, oggi, la Storia», al fine di mettere in crisi «la geometria euclidea» e il «diritto di esistenza delle Istituzioni quali sono» e dell'«assetto politico-sociale quale è»³⁷.

Il termine 'parasurrealismo' appare per la prima volta nel secondo numero: Spatola propone una «interpolazione parasurrealista», come «revisione critica non soltanto dei modelli tecnico formali, ma anche di quelli ideologici» del Surrealismo, invece di un passivo «recupero non controllato di istanze valide quarant'anni fa»³⁸. Inoltre Scolari, in *Progetto di lavoro*, riflette sulla necessità di «evitare il rischio di un graduale assorbimento della post-avanguardia entro gli schemi intellettuali della civiltà neocapitalista»³⁹. A tal scopo è necessario, scrive, riuscire a sfruttare criticamente «alcuni aspetti dell'esperienza surrealista» che offrono gli strumenti e i materiali per rinnovare il linguaggio, contendendolo ai mass media, ed evitare il «condizionamento funzionale» imposto all'arte dal neocapitalismo⁴⁰. All'interno di questa riflessione, Scolari chiama quello di Spatola e Celli proprio «parasurrealismo rettificato da filtri di natura ideologica»⁴¹. Dunque, il concetto di parasurrealismo circola fin dal '64 e lo dimostra anche la serie di manifesti politici e anticoloniali scritti da Spatola e illustrati dal pittore Giuseppe Landini tra il '64 e il '65 per il Vietnam, il Congo e il Venezuela⁴². Tra tali manifesti, appesi per le strade di Bologna e Reggio Emilia, vi è anche *Proposta per un manifesto politico* in cui si dichiara di voler utilizzare «in forma ironica, divertente e grottesca le più ovvie tecniche dei mass media» contro la «sfera del patetico», l'«adesione passiva», l'«indifferenza» e l'«apatia ideologica»⁴³. A tali scopi, si spiega, si perviene attraverso una «ripresa criticamente controllata» del Surrealismo che rappresenta l'unico mezzo per un «intervento attivo non patetico ma violento e rivoluzionario sul mondo del quotidiano assurdo, anormale nella sua anormalità»⁴⁴. Sempre nel manifesto, Spatola chiarisce: «credo che parlare di “parasurrealismo” sia estremamente esatto, almeno nel senso che il rapporto con il surrealismo storico deve essere considerato molteplice, pluridirezionale, attento proprio alle complicate relazioni con la burocratizzata ideologia del tempo»⁴⁵.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. Scolari, *Progetto di lavoro*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 73-74: 74.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Pubblicati in A. Giuliani, A. Spatola, L. Tola, G. Ziveri, *Poesie visive*, a cura di L. Pignotti, Bologna, Sampietro, 1965.

⁴³ A. Spatola, *Proposta per un manifesto politico*, pubblicato in F. Albertazzi, *Du surréalisme al parasurrealismo*, cit., pp. 78-79.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

L'occasione, ormai matura, del lancio ufficiale del parasurrealismo arriva con la realizzazione del manifesto pieghevole per la mostra *Oggetti parasurrealisti* di Claudio Parmiggiani e *Puzzle poems* di Parmiggiani e Spatola, ospitata nell'ottobre '65 presso la Libreria Feltrinelli di Bologna. Su un lato del pieghevole campeggia, infatti, la parola 'PARASURREALISMO' delimitata da testi in prosa e in versi dei firmatari, in alto Spatola, Celli e Vaccari e in basso Costa, Albertazzi e Torricelli⁴⁶. Sull'altro lato, assieme alle immagini di alcune opere della mostra, viene riportato il commento-presentazione di Spatola. Tale contributo, poi riproposto con il titolo *Oggetti parasurrealisti e puzzle-poems* su «Malebolge», risulta particolarmente interessante poiché l'autore espone una delle funzioni fondamentali del grottesco e, quindi, dello *humour noir*:

C'è un punto nel quale l'azione continuata del grottesco sui simboli finisce col distruggere i legami che essi hanno col sistema cui appartengono, Questa distruzione crea una zona neutra, priva di risonanza, all'interno della quale i simboli cessano di essere simboli di qualche cosa, senza per questo cessare di essere simboli. Il fatto è che essi si ripiegano su se stessi, si immobilizzano, escono dalla storia, diventano fetici. È questa autonomia assurda che li rende inquietanti.⁴⁷

Sebbene qui il riferimento siano gli oggetti di Parmiggiani, tale è anche il procedimento attraverso cui Spatola e compagni rielaborano i materiali della cosiddetta cultura alta dei classici, di quella bassa dei generi pop, dei mass media e persino del Surrealismo stesso. Se, come ha scritto Gabellone, «la decontestualizzazione dell'oggetto e la sua iscrizione in un altro contesto sono i termini della più elementare operazione surrealista sui materiali culturali esistenti»⁴⁸, lo scarto operato dal grottesco parasurrealista consiste nella deformazione degli stessi materiali decontestualizzati. Il testo esemplare di questo procedimento è sicuramente *L'oblò*, a-romanzo di Spatola del '64, che qui non si ha modo di analizzare a fondo ma che giustamente è stato definito da Guglielmi una «macchina impastatrice [...] capace tanto di assorbire quei contenuti, di alimentarsene, quanto di digerirli e di sputarli»⁴⁹ e, più recentemente, da Portesine un «criptato juke-box di citazioni», il cui narratore sembra «letteralmente attraversato dalle frasi oracolari di una Sfinge postmoderna che sbobina»⁵⁰.

Dopo i primi due anni di attività parasurrealista, in cui si è visto che la riflessione teorica si trova ad uno stadio tutt'altro che embrionale, si giunge al '66 e al fatidico numero speciale di «Malebolge», pubblicato con il titolo *Surrealismo e parasurrealismo* come inserto di «Marcatré». Il

⁴⁶ Si noti, inoltre, che la 'o' finale di parasurrealismo è sostituita da una riproduzione dell'oggetto parasurrealista *Deserto*, costituito da un paio di scarpe posizionate all'interno di un mappamondo tagliato a metà, di Parmiggiani che, così, a suo modo, firma il manifesto. Una riproduzione di quest'ultimo è stata pubblicata recentemente in C. Portesine, *Giorgio Celli, un parafossile novissimo*, cit., pp. 260.

⁴⁷ A. Spatola, *Oggetti parasurrealisti e puzzle-poems*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 251.

⁴⁸ L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 22.

⁴⁹ A. Guglielmi, *L'oblò*, in A. Spatola, *L'oblò*, a cura di G. Fontana, D. Poletti, Viareggio, Diaforia, 2022, pp. 198-201: 199.

⁵⁰ C. Portesine, *Lenti, macchine fotografiche e voyeurismo intertestuale: il buco dello sguardo nell'«Oblò» di Adriano Spatola*, in *ivi*, pp. 46-62: 55-56.

momento della pubblicazione è alquanto peculiare: siamo nel dicembre del '66 e Breton è appena mancato il 28 settembre. Non deve, tuttavia, sorprendere che i testi non sembrino risentire di tale evento dal momento che l'ideazione del numero va retrodatata almeno ai primi mesi del '65, come testimonia una lettera inviata da Spatola a Lamberto Pignotti⁵¹. Resta, in ogni caso, che la crisi all'interno del movimento surrealista era già in atto ben prima della morte del suo fondatore e, quindi, la riflessione di «Malebolge» va pienamente inserita in tale contesto. Non casualmente, la prima parte del numero è costituita dall'*Antologia minima della giovane poesia surrealista*, composta da testi di Fernando Arrabal, Jean-Claude Barbè, Jean-Louis Bédouin, Pierre Dhainaut, Albert Fanjeaud, Radovan Ivšić, Joyce Mansour, Jean Schuster e Jean-Claude Silbermann. Presenze, si noti in particolare quella di Schuster, che testimoniano l'attenzione per i risultati più recenti del Surrealismo e l'esistenza di contatti in atto, che Spatola confermò nel 1980: «avevo conosciuto il gruppo dei giovani surrealisti, avevamo anche litigato perché loro volevano un surrealista puro, mentre io ero troppo critico nei confronti del surrealismo per essere un surrealista puro»⁵². Una distanza che si riflette anche nel numero di «Malebolge» di cui ci stiamo occupando. Dopo l'*Antologia*, infatti, si pubblicano, una sezione di *Testi parasurrealisti italiani* e una lunga serie di contributi, *Pretesti*, che, firmati sia da membri della redazione che da invitati esterni, producono una vera e propria discussione collettiva sull'attualità del Surrealismo e sulle possibilità di un eventuale parasurrealismo. Tra le posizioni più interessanti vi sono quelle di Albertazzi che si allinea al parasurrealismo come «surrealismo posto in stato d'assedio» e «revisione degli schemi ideologici» e «tecnico-formali»⁵³, Matta, intervistato da Costa, che auspica non tanto una «diffusione» del Surrealismo quanto un «compito di interpretazione» che valorizzi l'elemento marxista⁵⁴, Renato Pedio che riflette sulle possibilità di «controllo dell'anticontróllo» surrealista⁵⁵, Lamberto Pignotti che evidenzia che si può essere ancora surrealisti «solo coi volumi della teoria della comunicazione e dello strutturalismo sotto il braccio»⁵⁶ e Guido Ziveri che sostiene la necessità di un recupero guidato dall'«intenzionalità» e dall'«ironia intesa come sintesi metodologica di un'operazione critica disalienata»⁵⁷. Pareri favorevoli a un recupero critico del Surrealismo arrivano, tra gli altri, anche da Vittorio Bodini, Gillo Dorfles, Giuliano Scabia e Paolo Carta ma non mancano nemmeno voci contrarie come quelle di Francesco Leonetti e Gastone Novelli o la diffidenza di Stelio Maria Martini.

L'intervento più corposo e denso è quello di Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, che si configura come vero e proprio manifesto parasurrealista. Cercando di rispondere alle domande «che fine ha fatto il surrealismo? È morto o è vivo?», l'autore dell'*Oblò* afferma che «non è

⁵¹A. Spatola, *Lettera a Pignotti*, 8 marzo 1965, pubblicata su http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00250.pdf (ultima consultazione: 9 novembre 2025).

⁵²L. Fontanella, *Conversazione con Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 46.

⁵³F. Albertazzi, *In relazione a "PAESAGGIO MIRACOLOSO"*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 238.

⁵⁴Matta risponde sul Surrealismo, in *Marcatré/Malebolge*, cit., pp. 245-246: 245.

⁵⁵R. Pedio, *Surrealismo e parasurrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., pp. 246-247: 246.

⁵⁶L. Pignotti, *Un rilancio del surrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 247.

⁵⁷G. Ziveri, *A proposito di parasurrealismo*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 252.

morto né moribondo, non è un luogo comune, non è un'utopia invecchiata troppo in fretta» a patto di analizzarlo come una «“struttura di poetiche” [...] e non come poetica tout court»⁵⁸. Viene, così, riproposta, di fatto, l'idea di un Surrealismo come struttura aperta già sostenuta nel '64. Si permetta, ora, di tentare di spiegare Spatola attraverso la sua tesi di laurea. In quegli stessi anni, l'autore si sarebbe dovuto laureare in Lettere e Filosofia a Bologna, relatore Luciano Anceschi, con una tesi su Surrealismo, Barocco e poesia sperimentale. Del dattiloscritto preparatorio di quella tesi, che sarà completata e discussa soltanto nel 1982, sono stati pubblicati, grazie a Giovanni Fontana, degli estratti su «Avanguardia». Fin dalla sezione introduttiva, Spatola dichiara di volersi occupare dei «punti di contatto esistenti», come il ricorso comune al «paralogismo» e la «continua tensione» tra autonomia ed eteronomia, tra il Barocco, il Surrealismo e la poesia sperimentale⁵⁹. A tal fine, riprende la nozione anceschiana di Barocco come «sistema aperto» che gli permette di distinguere tra il Barocco come «fenomeno soprastorico» e la sua «specificazione storica» sotto forma di Barocco seicentesco, Surrealismo o poesia sperimentale⁶⁰. Entrare nel merito di tale discussione sul Barocco non rientra ora nei nostri scopi ma la nostra ipotesi è che negli scritti pubblicati su «Malebolge» il Surrealismo venga considerato, analogamente, un fenomeno soprastorico, una «struttura aperta» o «struttura di poetiche», di cui sia il movimento bretoniano che il tentativo di un parasurrealismo sarebbero delle specificazioni storiche. Tornando al testo del '66, si sottolinea, infatti, la capacità di «metamorfosi del surrealismo sulla base di una tradizione consolidata»⁶¹ e si propone il parasurrealismo come «surrealismo al quadrato» che esce dal già citato «bagno nella cultura di massa» in cui il Surrealismo «ha visto la conferma e la distruzione di sé»⁶². Ne consegue la necessità di una nuova e attualizzante specificazione storica del Surrealismo che tenga conto, inglobandoli con finalità contestativa, dei linguaggi extrapoetici, tecnologici e scientifici, e dei mass media.

L'altro sconvolgimento che il parasurrealismo non può ignorare è, come notato da Moroni, la bomba atomica⁶³: «oggi noi siamo sospesi sul vuoto, [...] la storia è ogni giorno sul punto di finire, [...] vi invito ad avere paura»⁶⁴. Il tema dell'ordigno nucleare, quasi ossessivo nella produzione di Spatola e compagni in quegli anni, è, come ha scritto Celli, cruciale perché, da quando è diventata concreta la possibilità dell'apocalisse fino ad allora improbabile, è stata minata «alla base la macchina ideologica del vecchio surrealismo storico»⁶⁵. L'«improvvisa inserzione dell'incubo nel quotidiano» e la «paranoia elevata a stabile condizione dell'esistenza» hanno reso «sempre più difficile discriminare se un evento sia pertinente al sogno o alla veglia, al funzionamento normale o anormale del pensiero»⁶⁶. Venuta meno la differenza

⁵⁸ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., pp. 248-249.

⁵⁹ ID., *Barocco, surrealismo e poesia sperimentale*, «Avanguardia», 29, 2005, pp. 10-25: 10-11.

⁶⁰ Ivi, pp. 10-18.

⁶¹ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., pp. 249-250.

⁶² Ivi, p. 250.

⁶³ Cfr. M. Moroni, *Parasurrealism and Technological Utopia*, cit., pp. 82-83.

⁶⁴ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 250.

⁶⁵ G. Celli, «L'ebreo negro» di Adriano Spatola, «Malebolge», quaderno 1, 1967, pp. 53-56: 53.

⁶⁶ Ivi, pp. 53-54.

tra il conscio e l'inconscio, la scrittura automatica non può più servire, come nel Surrealismo, all'emersione pura dell'inconscio e diviene, nel parasurrealismo, «scrittura meccanica, registrazione fredda, esatta compilazione di un catalogo»⁶⁷. La cultura di massa, il neocapitalismo e la bomba atomica si configurano, così, come le ragioni sia dell'impossibilità di essere surrealisti in senso puro che della necessità del parasurrealismo. Una rielaborazione delle forme e delle tecniche surrealiste che era stata di fatto suggerita, seppur non con queste finalità, dallo stesso Breton, quando aveva constatato che la «malattia che il mondo manifesta oggi, differisce da quella manifestata durante gli anni venti [...] penso all'antagonismo dei due "blocchi", ai metodi totalitari, alla bomba atomica» e, dunque, che, pur rimanendo validi i principi surrealisti, erano richieste ai giovani «reazioni diverse» e il ripensamento, «in funzione di dati completamente nuovi», del «problema sociale»⁶⁸. In tale contesto da «apocalisse psicopatologica» demartiniana⁶⁹, il parasurrealismo viene proposto da Spatola, citando Breton, come poetica per «dare alle nostre opere il senso che vorremmo che avessero le nostre azioni»⁷⁰. Forse è l'inseguimento dell'utopia spettrale del surrealismo ma, come aveva scritto Costa due anni prima, di fronte alla «possibilità di un crepuscolo definitivo», «avere un'utopia significa ribellarsi al fatto che non si possa più credere a nessuna utopia, vivendo in condizione di mero strumentalismo»⁷¹.

3. *La pratica testuale: un parasurrealismo o tanti parasurrealismi?*

Delineati i fondamenti teorici e le ragioni del parasurrealismo, resta da verificare come essi si traducano nella produzione testuale. Premessa ineludibile è quella di definire il perimetro effettivo del parasurrealismo. L'abitudine, principalmente di Spatola, di utilizzare il termine parasurrealismo anche per descrivere le opere di artisti dell'area emiliana come Claudio Parmigiani e Renzo Margonari o, nella forma di «parasurrealismo latente», per certi aspetti della Pop art e, in particolare, per artisti come George Segal, Paul Van Hoeydonck, George Cohen e James Rosenquist ha, infatti, generato qualche confusione⁷². Dall'ampiezza del campo di applicazione deriva, cioè, la sensazione di una nozione aleatoria che, come ha scritto Portesine, mal si presta al «ricatto pacificatorio delle definizioni», a tal punto che persino all'interno dell'ambiente della rivista forse esistono «tanti parasurrealismi quanti sono i redattori di "Malebolge"»⁷³. Limitandoci a tale contesto ristretto, una certa eterogeneità è innegabile ed è in parte giustificata dall'ampiezza dell'area surrealista cui fanno riferimento i singoli autori: «una specie

⁶⁷ Ivi, p. 54.

⁶⁸ A. Breton, *Storia del surrealismo 1919-1945*, Milano, Schwarz, 1960, p. 197.

⁶⁹ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, p. 80.

⁷⁰ A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 251.

⁷¹ C. Costa, *Poesia e utopia*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 49-51: 50-51.

⁷² Cfr. A. Spatola, *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p. 249.

⁷³ C. Portesine, *Il parasurrealismo di "Malebolge"*, cit., p. 70.

di Centauro: metà impastoiato in bestia, nelle membra vili, nei vizi, nei rimorsi: metà collaudatore di ali, che sale sulla scala degli angeli, proteso ai sentimenti superiori, all'utopia, ai misteri, ai punti d'incontro, alla purezza totale»⁷⁴. Lo spettro di riferimenti parasurrealista comprende, cioè, tanto la linea ortodossa bretoniana quanto quella eretica di Artaud e Bataille e si estende anche a Dada e a illustri numi tutelari come Lautréamont, Jarry, Sade o mediatori italiani come Delfini, Villa e i Novissimi stessi. La conseguenza non può che essere l'apparente varietà dei parasurrealismi: nero e grottesco in Spatola, mitico-biologico in Celli, sadico-politico in Costa o artaudianamente crudele in Porta⁷⁵. Il parasurrealismo va inteso, dunque, non come poetica monolitica e omogenea ma, come il Surrealismo, quale struttura di poetiche plurali, benché ciò non impedisca di individuare nella pratica testuale alcune costanti condivise che segnano lo scarto rispetto all'avanguardia storica.

In primo luogo, si può osservare la ripresa sistematica di un certo immaginario tipicamente surrealista, di cui è emblematico il cortometraggio *Un chien andalou* della coppia Dalí-Bunuel del '29, caratterizzato da ferimenti e deformazioni oculari. Si legga un passaggio dell'*Oblò* di Spatola:

Il quinto amo entrò nell'occhio del muro, rovistò nell'occhio del muro: la lenza dava strappi sempre più violenti, dava strappi sempre più violenti, e premeva i cinque pulsanti dei cinque polpastrelli: la mano si chiuse.

[...]

Dentro il fiume, l'occhio che il pescatore tirava a riva. L'occhio fisso che il pescatore tirava a riva. E quando fu sulla riva, l'occhio fissò il pescatore e lo riconobbe. [...] Le sensibili dita del pescatore accarezzarono l'occhio: il pollice e l'indice della mano destra del pescatore strinsero l'occhio, il viscido bulbo, fino a farne poltiglia. L'occhio ridotto a poltiglia lo gettò nel fiume: e i pesci se ne cibano.⁷⁶

Oppure si pensi alla prosa gemella di Celli, *Il parafossile*, del '67:

Tacque. Sognava, forse? Si addormentò, poi? Nella luce delle lampade chirurgiche orizzontali. Gli nasceva, all'angolo degli occhi, una ruga, delicata, un segno di matita, una sutura, una cicatrice, io credo, il solco di un bisturi, rimarginato, colorato di rosa, a percorso curvilineo, qua e là tratteggiato. Confluente in un livido pallido, un'aureola violacea, sopra il padiglione auricolare.⁷⁷

⁷⁴ C. Costa, *Il grande animale. Critica del II manifesto surrealista*, in *Inferno provvisorio*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 9-23: 9.

⁷⁵ La posizione di Porta, che necessiterebbe di un'analisi specifica qui non possibile, è molto atipica, non dichiarandosi mai esplicitamente come parasurrealista e non firmando i manifesti. Tuttavia, le affinità esistono ed è stata più volte notata l'attenzione di Porta tanto per il Surrealismo, in particolare quello eretico di Artaud e Daumal, quanto per i suoi numi tutelari, Lautréamont e Sade. A tal punto che uno dei suoi maggiori esegeti, Fausto Curi, scrisse di un «neosurrealismo» di Porta in cui l'«arbitrarietà non esclude l'omogeneità e la continuità»: non una rinuncia all'automatismo per il «cedimento alla razionalità» ma un «Io [...] che, per quanto gli è possibile, disciplina le incandescenze dell'inconscio», alle volte, non escludendo il calcolo e la retorica (cfr. F. Curi, *Una soggettività senza soggetto? Su «Quanto ho da dirvi» di Antonio Porta*, in *Antonio Porta il progetto infinito*, «Il Verrì», 41, 2009, pp. 8-19: 17-18).

⁷⁶ A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 152.

⁷⁷ G. Celli, *Il parafossile*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 12.

O, ancora, al Porta in versi dell'emblematica *La palpebra rovesciata* o di *Quadro sinottico*, in cui «i vermi si torcono | nel cunicolo molle | i vermi continuano | nell'orbita del marcio | nel seme lacerato | nell'iride stupefatta | nel bulbo vanificato»⁷⁸, ma anche in prosa di *Partita*:

dando l'impressione che non riesca più nemmeno a chiuderli, gli occhi, che le palpebre siano rimaste paralizzate, sopra e sotto, che i cristallini si siano irrigiditi, le iridi marmorizzate, che dentro non può riflettere più niente, forse molto sfuocato, ancora per poco, pensiamo, se continua così, se non ha un moto di difesa contro quel sonno che lo stringe senza possibilità di difesa, divenendo i bulbi come bulbi di fiore dissotterrati fuori stagione, attaccati dalla ruggine.⁷⁹

E, infine, anche a «gli occhi strappati a forza dalle orbite» di Carta⁸⁰ e al «per chi assiste con gli occhi attraversati | da spille, da monili, alla luce dei fatti | in fila, nella stanza nuziale» di Costa⁸¹. Sono soltanto alcuni esempi di quella «golosità cannibale»⁸², caratteristica dello squarcio oculare surrealista, che vengono disseminati nei testi parasurrealisti, mettendo in crisi il primato percettivo e conoscitivo del visivo.

Se fin qui la dimensione è quella dell'affinità di immaginario in una sorta di neosurrealismo, il rapporto muta quando intervengono lo *humour noir* e il grottesco. Si consideri questo estratto dal testo fondativo della scrittura automatica *I campi magnetici* di Breton e Soupault:

Fissò tutta la notte questo specchio che solidificava i più aspri pensieri. La sua testa era popolata d'insetti muscolosi che percorrevano con un volo i meandri dei suoi emisferi cerebrali. Graziose cavallette d'aceto. Egli cercava questa luce rossa che spariva regolarmente. Il colore oblungo di questo fuoco impallidiva e diveniva il sangue chiaro, che mescolato a quest'acido giallo di cui si ignora il nome, scorreva nelle sue vene. Una grande risata scosse quest'uomo, che se ne stava in piedi, con gli occhi chiusi, dinanzi al suo specchio. Il pallore del suo viso era insolito e i rospi avrebbero urlato di paura vedendo questa scena più bianca dell'aria.⁸³

E si legga ora *L'oblò*:

Se avevo sognato, non ricordavo nulla: chiudendo gli occhi rivedevo e rivivevo: ma non avevo sognato, certamente: qualche cosa s'arrampicava sopra la corteccia del mio cervello, in fretta, muovendo le zampe vellutate freneticamente, con le antenne vigili e frementi. Sapevo di che cosa si trattava, non potevo fare altro che starlo a guardare. Non c'è sofferenza in questo genere di cose, soltanto (spesso) pazienza, un po' di pazienza: [...] aspettare che venga il momento nel quale ritiene opportuno piantare l'aculeo e cominciare a succhiare materia cerebrale. Ma non ero più al cinema, no: ero nel mio letto, se avevo sognato (ma non ricordavo).

Non ero più al cinema. Steso sul mio letto giallo di vomito li guardavo correre sul soffitto, enormi scarafaggi. [...] Uno mi cadde sulla faccia, con un tonfo: urlai per il terrore mentre esso cercava di

⁷⁸ A. Porta, *Quadro sinottico*, in *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, p. 101.

⁷⁹ ID., *Partita*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 43.

⁸⁰ P. Carta, *L'avvenimento*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 29-34: 33.

⁸¹ C. Costa, *Per chi assiste a una prova*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 235.

⁸² Definizione che Bataille mutua da Stevenson per spiegare la contemporanea attrazione e repulsione percepita di fronte al taglio oculare in G. Bataille, *Occhio*, in *Documents*, Bari, Dedalo, 1974, pp. 181-182: 181.

⁸³ A. Breton, P. Soupault, *I campi magnetici*, Roma, Newton Compton, 1979, pp. 67-69.

evitare il mio urlo allontanandosi freneticamente dalla mia bocca e infilandosi nella narice. Ero perduto. Raggiunse le bozze frontali, si riprodusse. [...] «Insetticida,» disse Guglielmo.⁸⁴

La situazione di partenza con gli insetti nel cervello ricorda evidentemente il testo surrealista ma Spatola inizia a rovesciarla prima insinuando il dubbio del cinema e poi trasformandola, come suggerì Celli, in una sorta di «sequenza cinematografica, è vero, ma pubblicitaria» grottescamente comica di un insetticida⁸⁵: il comprimario della voce narrante, Guglielmo, spruzza l'insetticida dentro le narici del narratore, gli rompe la testa, estrae con le pinzette gli scarafaggi, lava il cervello con un insetticida alla nicotina, lo mette ad asciugare e, infine, lo stira. La sensazione è che Spatola stia dimostrando come l'inconscio, che emergeva grazie alla scrittura automatica, venga ora utilizzato pateticamente dal linguaggio pubblicitario a fini commerciali e, dunque, come sia necessario intervenire attraverso il grottesco e il gioco al fine di riappropriarsene e recuperarne il potere eversivo.

Il citato esercizio dello *humour noir* parasurrealista non agisce, tuttavia, soltanto sulle citazioni ma anche sui simboli, compresi quelli surrealisti. A tal proposito, è esemplare un passaggio dalle prime pagine dell'*Oblò*:

una notte più fonda, durante un allarme più lungo, Guglielmo-padre sbagliò buco. Suo figlio nacque dall'accoppiamento di un uomo e di una vacca, E nacque che la guerra era appena finita, nella confusione di quei giorni, per puro caso evitando uno statico destino in formalina. «Monstrum,» gli dicevano i compagni per burlarlo.⁸⁶

Com'è stato ovviamente più volte notato, Spatola rovescia il mito classico del Minotauro ma l'aspetto che non è stato sottolineato è la centralità del Minotauro, e del suo labirinto, nell'estetica surrealista, basti pensare alla rivista «Minotaure», in qualità di simbolo del primitivo e dell'inconscio. Si potrebbe, forse, affermare che lo scarto rispetto al mito rappresenti quello tra Surrealismo e parasurrealismo: se il Surrealismo si associa al Minotauro, il parasurrealismo allora ad un Minotauro falsato. Allo stesso modo, infatti, anche la scrittura automatica parasurrealista si presenta come una manifesta finzione retorica che non provoca l'emersione pura del materiale inconscio ma rielabora, pur mantenendo un certo paralogismo nelle associazioni, materiali culturali preesistenti: «tra la tecnica dell'assemblage | e il romanzo pop | : la fantascienza dell'attualità | l'automatismo dei mass-media, | dalla bibbia in dispense | alla simbologia dello

⁸⁴ A. Spatola, *L'oblò*, cit., pp. 101-102.

⁸⁵ G. Celli, *Il romanzo di Spatola*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 70-72: 71. Interessante notare che anche nel *Parafossile* si assiste a una scena simile: «Quella notte mi alzai dal letto con solennità, la mia faccia era indurita e pallida. [...] Alzai gli occhi verso il soffitto, ansioso di vedervi erompere il sole, ma lo vidi (il soffitto?) giallastro, concavo, pieno di nere radici di capelli. Un animale sarcofago scavava ampie gallerie trofiche nei seni frontali deponendo uova aguzze che esplodevano. Avevo paura. Ma disse la Sibilla "Conosci (te stesso?) (oh!)"» in ID., *Il parafossile*, cit. p. 71.

⁸⁶ A. Spatola, *L'oblò*, cit., p. 70. L'azione del grottesco è verificabile anche sul materiale dantesco che trasforma l'ascesa al colle con tanto di Beatrice-vergine, in tunica di nylon, in una sorta di lancio di un razzo spaziale in ivi, pp. 135-137, cfr. B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati: l'iper-romanzo di Adriano Spatola*, in ivi, pp. 215-251: 223-229.

strip-tease | la deflagrazione della storia»⁸⁷. A scopo dimostrativo, affidiamoci questa volta al *Parafossile* celliano in cui, in un contesto di finta scrittura automatica tra il surreale e il fantascientifico, si rielaborano grottescamente materiali mitici e biblici accanto a messaggi pseudo-pubblicitari:

E veniva dal mare una candida nuvola in forma di colomba. Una nuvola (H!) [...] guardavamo, scendeva una pleiade: *Lavatrice lux – che al candore vi condux*. Mi diceva “Goditi la vita!” [...] E mi gridava “Fino ad oggi sei stato solo un persuaso! Farò di te un persuasore di uomini” Gridavo “Lazzaro, oh Lazzaro!” (svenendo) (non farò più brutti sogni, dottore?). Sognavo che mi piaceva il dentifricio spalmato sopra il pane. *Pneumatici erebo*: c’era scritto sul muro del pianto. *Vertigo / mi dà il frigo*: scendevano, abbaglianti, altre pleiadi. [...] Il mio piccolo gemello subumano, carne da lanciafiamme e da forno crematorio! Il naufrago degli oceani amniotici, dove l’ontogenesi ripete la filogenesi! L’argonauta dei diluvi ancestrali della mia nascita, delle vostre nascite, signori, il nostro cloritico Dioscuero mortale! [...] e sul livido fosforo del neon, contro le pareti della cattedrale, si accendevano abbaglianti altre pleiadi: *Bava / lava: pelli lisce / pulisce*. [...] Non ero forse tornato dalla guerra? Ero un eroe o comunque un uomo rappresentativo. Dicevo: *Bevete Golcondo / il bitter del mondo!* E mi pagavano. [...] Per il cuore-che-se-si-ferma-ci-pensa-un-transistor-incorporato-a-riattivarlo “Benedicimi insomma” [...] “Deus Sabaoth,” [...] “Ho obbedito soltanto agli ordini”.⁸⁸

Similmente la «schizofrenia calcolata»⁸⁹ del Torricelli di *Dunque Cavallo* produce un *pastiche* di citazioni colte in latino, versi puramente onirici, linguaggio giornalistico, anglismi, giochi linguistici e neolalie:

Ventotto i morti nel rogo della petrolifera
le spine conficcate nelle scaglie del gufo impagliato
oppure i parabellum (si vis pacem) della mass-vaccinazione
oppure see-saw in sediziosa collocazione
(self defence self-controll self-command) delle taratarighe
d’un poema qui scritto e folaga volare
quam olim Abrahe promisti⁹⁰

Lo scarto tra Surrealismo e parasurrealismo non si limita soltanto al materiale di partenza cui attingere, un «inconscio sociologico» in cui le parole e i simboli «sono destituiti della loro esatta collocazione semantica» al posto dell’inconscio puro quasi freudiano surrealista⁹¹, ma coinvolge anche le modalità di composizione di quel materiale. Se la scrittura automatica, almeno a livello teorico, lasciava sgorgare il linguaggio liberamente, ciò non accade nel

⁸⁷ Parole tratte dal collage di copertina della prima edizione dell’*Oblò* di Spatola che funge da sorta di manifesto (A. Spatola, *L’oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964).

⁸⁸ G. Celli, *Il parafossile*, cit., p. 47.

⁸⁹ A. Spatola, *Un poeta parasurrealista*, in G.P. Torricelli, *Dunque Cavallo*, Bologna, Sampietro, 1965.

⁹⁰ G.P. Torricelli, *Dalla preistoria a Giustiniano*, in *Dunque Cavallo*, cit., p. 13. Per Torricelli cfr. ID., *Parasurrealismo e psicopatologia del linguaggio*, «Marcatré», IV, 23-24-25, 1966, p. 79; R. Boglione, *Torricelli: Coazione a sperimentare*, «Steve», 38, 2010, pp. 44-49.

⁹¹ G. Celli, «*L’ebreo negro*» di Adriano Spatola, cit., pp. 54-55.

parasurrealismo. Testi come quelli di Celli e Torricelli, ma anche di Porta, Spatola e Carta, si presentano, come si è visto, spesso sotto forma di collage o pseudo-collage calcolato di citazioni e frammenti testuali eterogenei preesistenti. Inoltre, un'altra modalità compositiva tipicamente parasurrealista consiste nella ripetizione, variazione e ricombinazione di un numero ristretto di elementi testuali, quella che Fontanella ha definito «funzione autogenerativa della poesia»⁹². Ciò è particolarmente evidente in alcune pagine dell'*Oblò* e del *Parafossile* ma anche, e soprattutto, in alcune poesie dell'*Ebreo negro*, raccolta poetica spatoliana del '66, come *Sterilità in metamorfosi* o *La fossa delle Filippine*. Prendiamo in esame quest'ultima e, in particolare, la sezione 8:

celenterati appesi per i piedi o pipistrelli con la clorofilla
 adesso sono nel corpo devastato gli alcolizzati agitati dal vento
 sono membrane fluorescenti di pesci neri ubriachi nell'acqua
 con i feroci abitanti dell'occhio nel cranio tempestato di spilli
 che cadono piangendo sul cadavere sventrato trasportato dal vento
 mentre risale dal pozzo la faccia che è il nido dei parassiti⁹³

Apparentemente potrebbe sembrare di leggere un testo surrealista prodotto dalla scrittura automatica e a livello di immaginario non si sarebbe nel torto ma se si considera l'intera poesia ci si rende conto che il contesto è tutt'altro che automatico. Il primo verso, infatti, fonde il verso «celenterati appesi per i piedi che succhiano la goccia», ripetuto nelle sezioni 6 e 7, e «al pipistrello con la clorofilla che agita le dita» della sezione 7. Nel secondo verso, il segmento «gli alcolizzati agitati dal vento» proviene dalle sezioni 1 e 4 e il «corpo devastato» sarà ripreso nella sezione 11 in cui si legge «sulla membrana fluorescente del corpo devastato agitato dal vento», verso a sua volta ripetuto nella sezione 12 con l'unica sostituzione di «sventrato» al posto di «devastato». Il terzo verso riprende, invece, «il pesce nero ubriaco annegato nel sogno dell'acqua» delle sezioni 3 e 6 che a loro volta rielaboravano «i pesci supini nel sogno dell'acqua» della prima sezione. E così via, tutto il testo si presenta come una continua variazione su un numero ridotto di immagini oniriche rivelando in modo palese il gioco che finge soltanto la scrittura automatica⁹⁴.

Un meccanismo affine di trattamento quasi «atomistico»⁹⁵ della parola e dei sintagmi è osservabile anche nel Costa di *Prove per una messa in italiano* in cui una scrittura di stampo surrealista pare iterata per quattro sezioni, a loro volta dense di ripetizioni e variazioni interne, ma in realtà è incrinata da leggeri slittamenti e tradimenti. Ad esempio, la prima lassa

⁹² L. Fontanella, *Gli esordi poetici di Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 37.

⁹³ A. Spatola, *La fossa delle Filippine*, in *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966, pp. 64-76: 72.

⁹⁴ Per un'analisi analoga di *Sterilità in metamorfosi* cfr. E. La Rosa, *Adriano Spatola, Malebolge e la proposta di un parasurrealismo*, cit., pp. 138-140; G.M. Annovi, *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008, pp. 216-217.

⁹⁵ L. Vetri, *Letteratura e caos. Poetiche della neo-avanguardia italiana degli anni Sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri, 1986, p. 271.

dietro il buco dell'erba che viene via coi morsi con la
lingua retrattile infissa sotto terra sotto i cardini dietro
nessuna direzione dietro il buco nell'erba infisso sotto i
cardini con le mani col becco con i lacci da scarpe murati
nella spiaggia

diventa nell'ultima sezione:

dietro la bocca che viene via coi morsi con la lingua
dentro la foglia infissa sotto terra sotto i cardini dietro
nessuna direzione con le mani con il becco murato
nella spiaggia dietro nessuno scheletro che grida⁹⁶

Sulla stessa linea di ricerca ma con un grado di profondità ulteriore agisce il Porta dei *Movimenti*:

Si è messo a correre l'armadio non si apre
non svelle le sue cornici inchioda l'armadio
che non si apre ma è questo l'armadio si
domanda l'orologio che fa il rumore l'orologio
non lo trova quelle lancette lentamente che si spostano
sono ore si domanda le braccia come cresce quella peluria
[...]
Dentro le sue cornici non svelle
quell'armadio non lo apre
se questo è l'armadio si domanda
l'orologio fa il rumore della polvere
non lo trova spostando le lancette
lentamente scoprendosi le braccia
come si fora buttandosi dall'alto
[...]⁹⁷

In apparenza, come in Spatola e Costa, si tratta di un'operazione interna al testo di montaggio e variazione su un numero limitato di sintagmi. Tuttavia, tale è soltanto il primo livello perché quei sintagmi, a loro volta, costituiscono una «nuova strutturazione» della sezione XI del precedente *Rapporti N. 2*⁹⁸:

Nell'armadio che non si apre, l'orologio
continua a far rumore, dentro le cornici,

⁹⁶ C. Costa, *Prove per una messa in italiano*, «Malebolge», quaderno 1, 1967, pp. 10-11. In Costa procedimenti analoghi anche in ID., *I due passanti*, in *Pseudobaudelaire*, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 15 e ID., *Ripetibile*, «Nuova corrente», 44, 1967, pp. 380-385. Cfr. la definizione di Portesine di «strutturazione a tasselli mobili, variamente iterati e impaginati a collage nelle diverse stanze» in C. Portesine, *Poesie extravaganti: una breve mappatura*, in C. Costa, *Poesie edite e inedite (1947-1991)*, Ancona, Argolibri, 2021, p. 396.

⁹⁷ A. Porta, *Movimenti*, in *Tutte le poesie*, cit. p. 157.

⁹⁸ Una «nuova strutturazione, ottenuta mutuando articolazioni interne di testi che precedono sino a trasformare la fisionomia: come capita al testo XI di *Rapporti N. 2*, che si dissemina tra I e II di *Movimenti*, o al XII in III e IV, al XIII in V» (N. Lorenzini, «Bucare la pagina»: il progetto della poesia, in A. Porta, *Tutte le poesie*, cit., pp. 5-51: 27).

è questo l'armadio, si domanda, l'orologio
che non si trova, spostando le lancette,
[...]
gocciola, in una nuvola di tarme, l'orologio
di polvere, fa il rumore del tarlo, non
[...]⁹⁹

Dunque, nella scrittura parasurrealista è individuabile la presenza dell'«eversione immaginativa»¹⁰⁰ ma essa tende a essere sottoposta al novissimo «primato della struttura» sempre «esibita»¹⁰¹, tanto in versi quanto nelle prose lunghe come *L'oblio*¹⁰² o brevi come *Paesaggio miracoloso* di Albertazzi che specialmente nella prima parte ruota tutta attorno a pochi elementi:

I fiori si passano le pastiglie lasciate cadere dal vento. Pastiglia contro la polvere [...]. Le penne cadono dal cielo [...]. I fiori decidono di gettare le pastiglie nel macero. Il vento getta nel macero gli scheletri delle penne [...]. Le pastiglie annegano nel macero [...]. Le pietre del macero aspettano il vento del nord, spiano le api [...]. Le api non possono aspettare il vento del nord. [...] Le api non conoscono le pastiglie che i fiori stranano per assorbire l'acqua dello stagno. Le api sono le pastiglie cadute sul cielo: le zampe-acqua del macero rigenerano le antenne scoperte dei fiori. Le api non vanno al macero.¹⁰³

Tale pratica algoritmico-combinatoria parasurrealista sottrae il lettore dalla dimensione patetica del linguaggio della comunicazione e lo costringe all'esercizio critico. A tale obiettivo non si sarebbe giunti riproponendo passivamente l'automatismo psichico puro bretoniano che viene, quindi, inserito all'interno di un gioco metodologico. La «poiesis è una funzione ludica», scrive Spatola, e il gioco costituisce «l'ultima speranza perché la poesia aspira a spezzare la ripetizione dei gesti comandati, e vuol farsi proposta di disgregazione della "routine" e del conformismo»¹⁰⁴.

Quella che abbiamo qui riportato va intesa, per ovvie ragioni, come una rassegna che non esaurisce le possibilità e le strategie del parasurrealismo, ma consente di individuare quegli elementi, quali la finzione della scrittura automatica o del collage linguistico, la deformazione grottesca dei simboli e dei materiali della tradizione culturale alta e bassa, il paralogismo, l'assorbimento contestativo dei linguaggi extrapoetici e dei mass-media, che contraddistinguono, seppur in gradi diversi, tutta l'area di «Malebolge», dimostrando l'esistenza testuale, non soltanto teorica, di un parasurrealismo collettivo.

⁹⁹ ID., *Rapporti N. 2*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 141.

¹⁰⁰ F. Muzzioli, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1981, p. 190.

¹⁰¹ A. Giuliani, *Prefazione alla presente edizione*, in ID. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 5-14: 14.

¹⁰² Per un'analisi dell'«enorme preponderanza di stilemi implicanti ripetitività» cfr. B. Cavatorta, *Rinnegato tra i rinnegati*, cit., pp. 235-240.

¹⁰³ F. Albertazzi, *Paesaggio miracoloso*, in *Marcatré/Malebolge*, cit., p. 230. Per Albertazzi è pregnante la definizione di «surrealismo fiorito» (A. Spatola, *Prefazione*, in F. Albertazzi, *Botanybotanybay*, Bologna, Sampietro, 1965).

¹⁰⁴ A. Spatola, *Oggetti parasurreali e puzzle-poems*, cit., p. 251.