

Chiara Portesine

La continuazione degli occhi

Ecfrasi e forma-*Galeria* nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)

Studi

978-88-7642-778-7

Indice

I. Introduzione

1. Premessa metodologica e periodizzazione (1956-1979)
2. Una definizione di ecfrasi novissima
3. Gli esordi figurativi del Gruppo 63
4. Le riviste come vettore privilegiato d'intersemiosi: dalla «Parrucca» a «Linea Sud»
5. Il salotto interdisciplinare di «Marcatrè» e «Grammatica»
6. Altre occasioni di editoria verbo-visiva
7. Il palcoscenico dell'interdisciplinarietà: brevi appunti su teatro e musica d'avanguardia
8. Appendice. Elenco delle poesie pubblicate su riviste d'arte

II. La forma-*Galeria*

1. (Anti)canzonieri per immagini: ordinare i testi dopo la sparizione dell'io lirico
2. Nanni Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra* (1964-1968)
3. Cesare Vivaldi, *Le occasioni dell'arte* (1964-1972)
4. Adriano Spatola, *L'abolizione della realtà* (1975)

III. La critica d'arte andando a capo: Cesare Vivaldi

1. Una prassi generazionale
2. Le dediche agli artisti nelle raccolte giovanili
3. Un «Apollinaire 60»: la poesia come risarcimento novissimo dalla critica

IV. La funzione-Baruchello

1. «Fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo»: una mappatura bibliografica
2. Baruchello, Balestrini ed Echaurren: il ripostiglio iconografico della *Signorina Richmond* (1977)
3. *Inchiesta* (1975) e *Dix villes* (1979)

V. Sanguineti e Baruchello: storia di un *giuoco* pericoloso

1. *Limbeantipouvoir* (1967) e *T.A.T.* (1968): una cronologia ragionata
2. Il *T.A.T.* di Baruchello
3. «I nostri GIUOCHI»: un *Giuoco dell'Oca* a quattro mani
4. L'ecfrasi per interposta poesia: il *Giuoco* del *T.A.T.*
5. Il tabellone del *Giuoco dell'Oca*, una verifica certa
6. *Traumdeutung* cancellato: storia di un progetto inedito
7. L'ecfrasi come occasione culturale: *La Descrizione del Gran Paese* di Sanguineti, Gelmetti e Baruchello (1967)

VI. L'icono-militanza emiliana

1. Una «geografia di progetti» e di occasioni collettive
2. Diversi accorgimenti ecfrastici
3. Il 'caso Parmigiani', tra Niccolai, Costa, Balestrini, Vivaldi e Guido Guglielmi

VII. Aperture

1. Atlanti interrotti
2. C'è un lettore per questi (iper)testi?

Bibliografia

Sigle

Cerco nella disciplina una
prospettiva scoscesa
(A. ANEDDA, *L'inizio è spesso
un dettaglio*, 2021, p. 131)

Ringraziamenti

Questo libro è nato nel pieno della pandemia ed è paradossale per una ricerca che racconta del periodo di scambi e incontri forse più 'fisico' della nostra recente storia letteraria. Nella chiusura dei confini e nell'impossibilità di raggiungere gli archivi – perché il dottorato, ci ha insegnato la crisi sanitaria, non è considerato un lavoro e, dunque, non gode dei suoi diritti e dei suoi doveri – il supporto delle biblioteche è stato indispensabile. Pertanto, desidero ricordare con particolare riconoscenza la Biblioteca della Scuola Normale, quelle dell'Università di Pisa e di Genova, la Fondazione Baruchello, la Fondazione Ragghianti, la Fondazione Mario Novaro e la Biblioteca Panizzi.

Per evitare di trasformare l'isolamento in autarchia, è stato per me fondamentale il dialogo con colleghi e professori, tra cui ricordo i nomi di Marco Berisso, Corrado Bologna, Stefano Carrai, Barbara Cinelli, Stefano Colangelo, Andrea Cortellessa, Federico Francucci, Henning Hufnagel, Raffaella Perna, Tommaso Pomilio, Erminio Riso, Massimo Stella, Carla Subrizi, Andrea Torre e Luigi Weber. Per avermi iniziata, ormai nove anni fa, alla deliziosa croce degli studi di filologia visiva, desidero ringraziare Flavio Fergonzi. Per aver custodito la mia coscienza villiana, ringrazio, invece, l'intelligente affetto di Aldo Tagliaferri. A Marcello Ciccuto va tutta la mia gratitudine per essere stato un autentico maestro d'ecfrasi.

Numerose fonti identificate in questo lavoro non sarebbero mai venute alla luce senza l'aiuto diretto di artisti, eredi e archivisti. È a loro – e, soprattutto, alle storie, agli aneddoti e al tempo che hanno voluto dedicarmi – che devo l'accuratezza filologica di queste pagine.

Per l'altrettanto importante confronto umano, desidero ringraziare, infine, gli amici del circolo pisano; perché sono i rapporti, più delle scoperte, a fare i libri. A Ilaria, Andrea, Bruna, Lorenzo e Marco, per l'incrollabile ascolto; a Marinella e Sandro, per le distrazioni; ad Alessandro, per aver cercato sempre di boicottare il mio amore per l'avanguardia con le forze della realtà; a Marika, Giuseppe, Carlo e Giovanni, per essere diventati la mia quotidiana continuazione.

Gli ultimissimi ringraziamenti vanno a Teresa Lorito e all'Ospedale San Martino di Genova, per essere stato un imprevisto luogo di studio e un laboratorio di umana salvezza.

I. Introduzione

1. Premessa metodologica e periodizzazione (1956-1979)

Spezzare le immagini è sempre stato il compito del pensiero critico (G. GUGLIELMI, *Ironia e negazione*, 1973, p. 201)

Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita (A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, 2000, p. 132)

L'incidenza delle arti figurative sulle scritture della Neoavanguardia è un argomento che rischia di incepparsi, da un lato, sulla ripetizione meccanica di stereotipi (ad esempio, il rapporto Sanguineti-Baj, Novissimi-Informale, Novissimi-Nuclearismo, Novissimi-Nuova Figurazione), dall'altro, di favorire un'interpretazione che miri a intessere vaghe quanto arbitrarie 'affinità elettive' piuttosto che a stabilire delle corrispondenze reali tra testi, contesti e immagini¹. La metodologia adottata in questo lavoro si pone, al contrario, come orgogliosamente autoptica: una ricerca sostanziata di un lungo e itinerante spoglio archivistico tra fondazioni pubbliche e private, interviste con i testimoni e scavi precocemente archeologici per riportare alla luce un tesoretto di «microlibri introvabili, illeggibili, inutilizzabili»². Una simile scelta non è esente, tuttavia, da alcune potenziali criticità d'impianto. Intanto, il rischio di avvicinarsi così tanto all'oggetto da 'spezzare' con lo sguardo ciò che si sta osservando. Il confronto serrato con i testi non consente poi l'adozione di strumenti d'analisi uniformi. I palinsesti enciclopedici di Edoardo Sanguineti, ad esempio, esigono un commento che affronti linguaggi di derivazione eterogenea, da Stendhal alla cronaca sportiva. Qui l'ecfrasi rappresenta soltanto *una* delle possibili declinazioni di un citazionismo³ che trasforma la poesia in un'Esposizione universale contesa tra museo e biblioteca, tra mercato delle pulci e società dei consumi. Nel caso di Cesare Vivaldi, invece, le «occasioni dell'arte» compenseranno l'esercizio ufficiale della critica, mentre per Nanni Balestrini l'ecfrasi sarà piuttosto un pretesto per valutare un presenzialismo

¹ Come ha puntualizzato Cristina Demaria, un'immagine dev'essere sempre interpretata «rispetto al modo in cui una cultura non solo si rappresenta visivamente, bensì concepisce la rappresentazione stessa, regolandola e rendendola così possibile e praticabile [...]. Nella cultura visuale un quadro diventa allora un oggetto che circola entro un'economia che nasce dall'articolazione di sistemi di rappresentazione, immagini effettive e soggetti che tali immagini producono e fruiscono. Il quadro diviene un sistema testuale e, in quanto tale, un oggetto culturale regolato da specifici meccanismi della visione» (cit. in COGLITORE, MAZZARA 2004, p. 151).

² L'espressione è stata formulata da Eugenio Montale a proposito delle Edizioni Scheiwiller (cit. in NEGRI 1983).

³ In questo senso, vale per Sanguineti la definizione radicalizzata da W.J.T. Mitchell: «Ekphrastic poems speak to, for, or about words of visual art in the way that texts in general speak about anything else. There is nothing to distinguish grammatically a description of a painting from a description of a kumquat or a baseball game [...]. When vases talk, they speak our language» (MITCHELL 1991, p. 159).

multimediale e tecnologico più ampio⁴. Per scrittori come Corrado Costa, Giulia Niccolai e Adriano Spatola, infine, fiancheggiare gli artisti di area emiliana significherà soprattutto aderire a un progetto di militanza estetica, calato in determinate logiche di politica territoriale. Specchi ustori dell'io e delle sue ideologie, le immagini diventano, insomma, i poster ideali con cui tappezzare la cameretta editoriale dei Novissimi e il loro presunto 'laboratorio d'avorio'.

L'obiettivo di questa ricerca consiste nel verificare come una moda generazionale, istituzionalizzata e quasi fomentata dalle nuove riviste interdisciplinari, venga di volta in volta rimodulata dagli esponenti del Gruppo 63. L'occasione efrastica si colloca al crocevia di diverse istanze, dalle richieste (più o meno pressanti) avanzate dagli amici pittori alla necessità di rinfacciare ai colleghi letterati una patente anti-lirica, ricorrendo a un'interdisciplinarietà *absolument moderne*⁵. Un gioco di società culturale, insomma, a cui ogni poeta partecipa introducendo le regole della propria variabile soggettiva. Se è possibile, e anzi doveroso, proporre una definizione di efrasi valida per la fase cronologica in esame, si dovrà scongiurare il rischio di ricorrere a delle categorie asfittiche e astrattamente rassicuranti⁶. Nel tenere insieme la triade di testi, contesti e materiali d'archivio (perlopiù inediti), la scrittura tenterà di rendere ragione di ciascun caso di studio, senza piegare l'argomentazione a pericolosi principî di unitarietà. Non sacrificare, sull'altare di una presunta armonia editoriale, la coerenza delle singole osservazioni significa accettare una sproporzione quantitativa tra i diversi capitoli o paragrafi. Le sezioni di questo lavoro, pertanto, non avranno una lunghezza standardizzata e presenteranno alcune evidenti dissimmetrie – prima fra tutte, la scelta di orientare la focalizzazione alternativamente dalla prospettiva dei poeti oppure, nel caso di Gianfranco Baruchello, da quella di un artista. La fedeltà al documento motiva anche il dislivello tra un primo blocco storico-speculativo e un corpo centrale articolato come un catalogo ragionato di *case studies*. Il repertorio delle collaborazioni qui inventariate assume un valore meramente indicale e orientativo, a fronte di altri esempi che, per ragioni di spazio e di reperibilità materiale, si è scelto di escludere dal presente lavoro⁷.

⁴ Balestrini sarà sempre 'all'avanguardia della neoavanguardia' «nell'uso delle tecnologie più avanzate», «in anticipo sui tempi» e sempre attento ad «applicare processi combinatori a immagini in movimento» (BELLO MINCIACCHI 2015, p. 227).

⁵ Come ricorda Sanguineti, «la vera novità in fondo è che proprio allora cominciava a nascere un tipo di intellettuale diverso, che oggi ormai è abbastanza comune: vale a dire un intellettuale che non è più confinato nel proprio specialismo, ma è capace di lavorare davvero in modo interdisciplinare», riuscendo a «connettere e far funzionare insieme prospettive diverse» (SANGUINETI 1993, p. 100).

⁶ Come ha scritto Enrico Fantini a proposito, però, degli anni 1930-1956, l'interdisciplinarietà funziona spesso come un «coacervo di strategie di medio periodo che esorta a sottoscrivere alleanze, sciogliere legami pregressi e formarne di nuovi [...]. Si tratta di un confronto tra oggetti (media e generi) dotati di statuti se non rigidi certamente non troppo fluidi, che accettano l'ibridazione attraverso patti locali e limitati nel tempo, con la prospettiva poi di rientrare nelle proprie forme originali o accettare, se convenienti, nuove "mescole"» (FANTINI 2023, pp. 160-161).

⁷ Per ragioni editoriali, sono state espunte dall'architettura originaria di questo lavoro le sezioni su Pagliarani, Porta e Giuliani, confluite rispettivamente in PORTESINE 2021c, PORTESINE 2023a e 2023b. I tagli, necessari alla metamorfosi monografica di qualsiasi tesi di dottorato, potrebbero però falsare l'impostazione delle ricerche originarie, sbalzando la centralità di Cesare Vivaldi e limitando il ruolo – al contrario, essenziale – di Giulia Niccolai nel contesto sperimentale del Mulino di Bazzano.

Il primo criterio di selezione è stato, prevedibilmente, di ordine cronologico. Come ogni periodizzazione, la decisione arbitraria di isolare ai due estremi le date chiave del 1956 e del 1979 è il risultato di compromessi e di pericolose rinunce. Per quanto riguarda il momento iniziale, ho scelto di partire dal *corpus* di poesie scritte da alcuni dei futuri Novissimi e ospitate sui *Documenti d'arte d'oggi* del «MAC» (Movimento d'Arte Concreta) tra il 1956 e il 1957. L'idea che la Neoavanguardia abbia esordito su pagine d'arte mi pare un buon punto di partenza per avviare una ricognizione su spazi e contenitori editoriali co-gestiti⁸. Per alcuni poeti, come Porta, si trattava di un esordio assoluto, un debuttare sulla passerella letteraria entrando dalla porta di servizio delle arti plastiche.

Più difficoltoso si è rivelato, invece, fissare una conclusione storiograficamente significativa. Un primo spartiacque si può identificare in corrispondenza del 1968⁹, quando una divergente declinazione della militanza segnò la fine del Gruppo 63 come istituzione accreditata. Se la sclerotizzazione delle poetiche collettive era una catastrofe ampiamente annunciata, il Sessantotto ne ha simboleggiato il gran finale, messianico e confortevolmente eterodiretto. «Sì, l'avanguardia è finita», recita perentoriamente la prima riga del *Vero e falso*, la raccolta di saggi licenziata da Angelo Guglielmi proprio nel dicembre di quell'anno¹⁰. A dispetto di uno scioglimento ufficiale, i poeti della Neoavanguardia continueranno ad agire ufficiosamente 'come se' accordassero qualche fiducia a un manifesto di gruppo – sbiadito e riadattato personalisticamente, ma pur sempre operativo. L'esperienza di «Marcatrè» si concluse, in lieve differita, nel 1970, mentre il «verri» continuò a rappresentare un aggregatore di sperimentalismi, seppur con un comitato sempre meno vetero-neoavanguardista. In nome di questa agonia prolungata, ho scelto di posticipare il termine ultimo dell'indagine al 1979 – data apparentemente paradossale perché coincide con il tentativo opposto di rivitalizzare le macerie del Gruppo, attraverso la fondazione di «Alfabeta». Come sostiene Luigi Weber, tuttavia, il progetto non fece altro che «spettacularizzare la fine»¹¹: il revival rende esplicita la tardività, la resurrezione editoriale certifica per la prima volta l'avvenuto decesso.

Giustificata l'estensione cronografica del lavoro, è necessario sottolineare come la densità degli esperimenti ecfrastrici non si disponga con omogeneità lungo l'arco di questi ventitré anni. Dopo un picco iniziale, corrispondente alla nascita di riviste come «Azimuth» e «Documento Sud», nonché alla stagione dei «Concerti di Marcatrè» e del «Teatro Gruppo 63», l'entusiasmo degli esordi si tramuterà

⁸ Lo stesso Gillo Dorfles, in un paragrafo del *Divenire della critica* dedicato al *MAC milanese*, ricorderà come «tra i poeti invitati a partecipare a questi annuari si trovassero alcuni tra coloro che sarebbero divenuti in seguito i nomi più significativi della giovane poesia italiana», individuando un asse ideale tra nuovi indirizzi figurativi e letterari (DORFLES 1976, p. 66).

⁹ Per Pasolini la «fine dell'avanguardia» era già pienamente annunciata nel 1966: al massimo «ci sarà ancora qualche convegno, in cui dei giovanotti cretini e petulanti parleranno di antiromanzo come se parlassero di prosciutto di Parma. Poi la fine: e chi avrà qualche qualità, sia pure da abatino, potrà continuare, mentre sugli altri cadrà il meritato silenzio, come sui gruppi ingialliti di fotografie di poeti ermetici al caffè, o di squadristi» (PASOLINI 1972, pp. 136-137). Sul rapporto tra Pasolini e la Neoavanguardia, su cui ancora molto bisognerebbe aggiungere, cfr. almeno BERTONI 1997, LEVATO 2002 e GIOVANNUZZI 2013.

¹⁰ GUGLIELMI 1968, p. 11.

¹¹ WEBER 2016, p. 138.

rapidamente in prassi di lavoro, funzionale a predisporre piani quinquennali dello sperimentalismo o più venali edizioni a tiratura limitata. A eccezione del biennio 1966-1968, l'ecfrasi sembra subire una sensibile decrescita dopo gli anni caldi dei Novissimi. L'ibridazione disciplinare su cui aveva scommesso il nascente Gruppo, ispirandosi alla tradizione delle avanguardie storiche e a un certo «esperanto estetico» transnazionale¹², è destinata a convertirsi presto in manierismo. In questo senso, gli anni Settanta offrono una prospettiva privilegiata di osservazione almeno per tre ragioni: in primo luogo, per la maggiore visibilità di alcuni tic di scrittura, resi evidenti dall'epigonismo e da una certa standardizzazione procedurale. Il secondo aspetto su cui sarà interessante soffermarsi riguarda, invece, la tendenza a trasformare l'ecfrasi in un veicolo di impegno politico, in cui le collaborazioni tra artisti ideologicamente affini daranno vita a esperienze più o meno azzardate di *engagement* interdisciplinare¹³. Una terza caratteristica che connota la fase degli anni Settanta è legata, infine, all'insorgenza della «forma-Galeria»¹⁴. Se nel decennio precedente la parafrasi verbale di un quadro rispondeva a un'esigenza di fruibilità immediata (una *soirée*, il cataloghino da distribuire a una mostra, ecc.), con l'esaurirsi delle dinamiche collettive ciascun poeta deve pensare all'organizzazione macrostrutturale dei propri testi. Allestire le raccolte come se si trattasse di pinacoteche private è utile, come vedremo, a schivare l'annosa questione dell'io lirico¹⁵ e delle latenze canzonieristiche, garantendo al contempo un ordinamento coerente e non meramente giustappositivo ai versi.

La periodizzazione scelta, insomma, consente di sorvegliare il dilatarsi (e il contraddirsi) di una forma nata come soluzione a un'esigenza storica di aggiornamento e poi manipolata progressivamente fino a diventare il feticcio testamentario di un'intera generazione sperimentale.

2. Una definizione di ecfrasi novissima

gli oggetti che non si osservano
sono descrivibili (C. COSTA,
Invisibile pittura, 1973, p. 29)

Maneggiare categorie secolari è una scelta raramente aliena da ragioni strumentali, finalizzate a un 'guadagno' argomentativo e alla dimostrazione di una certa tesi. In questa sede proporrò quindi una definizione tendenziosa di ecfrasi, valida per una cronologia circoscritta e per un ambiente altamente

¹² RUSSI 1974, p. 11.

¹³ A questo proposito, si consideri soprattutto l'esperienza di «Lotta Poetica», su cui cfr. MAFFEI, PETERLINI 2005 e CARPI DE RESMINI 2017. Per un'idea della poesia visiva come «guerriglia», formulata da Eugenio Miccini nel 1971, cfr. ZANCHETTI 2015, p. 14.

¹⁴ Per evitare eccessive digressioni, ho scelto di non affrontare in questa sede la questione spinosamente nodale delle interferenze tra Barocco e Neobarocco d'avanguardia, di cui mi sono già parzialmente occupata in PORTESINE 2019 e che meriterà ulteriori approfondimenti, sulla scorta dei saggi storici di Anceschi, Calabrese e Guglielminetti.

¹⁵ Sulla questione, dalla prospettiva novissima, rimando in particolare a LORENZINI 2015b e TESTA 2015.

formalizzato come quello della Neoavanguardia italiana¹⁶. Dall'affollato panorama dei Visual Studies¹⁷ verranno qui isolate soltanto alcune suggestioni utili a ricavare un'approssimazione convincente, privilegiando l'osservazione diagnostica a quella ariosamente teorica.

Rispetto alla categoria classica di «notional ékphrasis», adottata per descrivere referenti immaginari (quadri, sculture o semplici oggetti istoriati dalla fantasia dell'artefice), la modernità si schiera perlopiù a favore dell'«actual ékphrasis»¹⁸. Questa seconda accezione non implica soltanto una sterzata empirica (dalle figurazioni inventate alla materialità di opere esistenti), ma soprattutto un diverso 'mandato' attribuito alle tecniche ecfraistiche. La penna dello scrittore non deve più contribuire a creare o dilatare immaginativamente il reale, ma si sforza di replicarne meccanicamente la corteccia esteriore, stabilendo una nuova relazione tra scrittura e mondo. Del resto l'ecfrasi, come suggerisce Barbara K. Fischer, ha valore anche (o soprattutto) «as a form of critical mediation», grazie alla quale «the poet in the museum approaches the visual arts from an angle of displacement that invites a mix of commentary, homage, resistance, argument and self-criticism»¹⁹. Una simile riduzione di campo (dall'esistente come totalità visualizzabile alle opere d'arte univocamente riconosciute come tali) è forse accettabile limitatamente alle scritture sperimentali, che spesso adoperano l'ecfrasi come un'alternativa, colorata e tridimensionale, alla citazione. Nel dominio della narrazione moderna o modernista restano ancora valide le osservazioni di Michele Cometa, che ha individuato nella contemporaneità un'espansione degli oggetti depositari di descrizioni ecfraistiche, con un'acquisizione di elementi appartenenti al «regno dei *naturalia*: pietre, gemme (più o meno incise), ali di farfalla e paesaggi», in virtù di un «indebolimento tutto novecentesco del confine tra artificiale e naturale»²⁰. A partire dal generale sospetto per qualsiasi forma di naturalezza maturato all'interno dei movimenti d'avanguardia, la poesia sperimentale sembra 'accontentarsi', per paradosso, di referenti più canonici e prescrittivi (le opere frutto di un processo creativo professionalizzato, dalla pennellata alla videoarte).

Spostando l'attenzione dai contenuti alle forme, lo specifico delle scritture 'di ricerca' coincide con la negazione del principio classico dell'*enàrgheia* e di qualsivoglia residuo romantico. All'ecfrasi non è richiesto di suscitare alcun «effetto sullo spettatore», attraverso un'impressione aumentata di «vividezza» che distingue gerarchicamente la semplice descrizione dall'ecfrasi vera e propria. Al pari di altri espedienti narrativi, dall'intertestualità alla parodia, l'ecfrasi sperimentale dovrà allenare il lettore a produrre giudizi critici sul reale, tagliando i ponti con qualunque incantesimo empatico-percettivo. Mentre le campionature tipologiche proposte da Cometa sembrano, a tutti gli effetti,

¹⁶ Per uno studio complementare, e soprattutto per un'analisi dell'ecfrasi neoavanguardista come dispositivo temporale, cfr. il recente lavoro di VERDONE 2023.

¹⁷ Un'efficace panoramica della disciplina si trova in COMETA 2020 – ma si veda anche la 'scettica introduzione' di ELKINS 2003.

¹⁸ Si veda l'imprecindibile HOLLANDER 1995.

¹⁹ FISCHER 2006, p. 3.

²⁰ COMETA 2012, pp. 21-22.

«riconquistare il posto» che l'ecfrasi rivestiva nell'antichità, in termini di descrizione-invenzione, i lavori sperimentali investono sulla parafrasi di oggetti panciutamente e insindacabilmente artistici, che spesso non lascia spazio a meccanismi di ri-creazione inventiva. La prospettiva postromantica di Cometa necessita un riadattamento, e una parziale rettifica, se si oltrepassano le barriere dell'avanguardia (neo- e storica). Se Cometa è ben consapevole dell'interdetto avanguardista che pesa sulle sue sistematizzazioni²¹, una saggistica più recente ha tentato, invece, di trasferire di peso le teorie dei Visual Studies sulle avanguardie, apportando un *maquillage* più retorico che sostanziale. Di fronte a queste scritture, categorie come interdisciplinarietà, *iconic turn*, ecfrasi e, addirittura, la generalissima 'descrizione' sono destinate a incepparsi, facendo percepire il rumore sordo degli ingranaggi che girano a vuoto. A differenza del post-modernismo o dell'iper-modernità, l'avanguardia non intrattiene alcuna forma di rapporto (funzionale o disfunzionale) con il moderno. Nessun edipismo, caricatura, mimesi o superfetazione: l'avanguardia fa semplicemente un piccolo passo laterale rispetto al corpo vivamente morto del moderno. La modernità viene espulsa dal ritratto di famiglia delle avanguardie, in termini di eredità verticale e di collateralità orizzontale: né una modernità-padre con cui lottare per rifiutare o accettare agonisticamente il testamento, né una modernità-patrigno da canzonare, mostrandone a dito le vesti lisamente autoritarie e ponendosi come alternativa giovanilistica. Nell'album identitario delle avanguardie, la modernità rappresenta ciò che l'obiettivo del fotografo non inquadra, per scelta e per necessità. Considerare lo sperimentalismo una costola indisciplinata e difettosa della modernità porta a studiarlo come una semplice variante sistemica, che esige l'adozione dei medesimi strumenti d'analisi semplicemente ritoccati qua e là. L'avanguardia, al contrario, chiede al fruitore e al critico l'invenzione di categorie nuove perché lo stesso mondo che ritaglia *a lato* della modernità è, di fatto, nuovo. Il territorio delle avanguardie è uno spazio, per certi versi, autistico, in cui la sospensione della legge funziona proprio perché si tratta di un'eccezione che non confermerà mai la regola. Tutto funziona, nel laboratorio delle scritture sperimentali, perché l'oggetto-*Frankenstein* che si sta creando non è il mondo descrivibile ma un mondo che, non esistendo ancora, è refrattario a qualsiasi test di realismo, di coerenza e di effettualità. Che senso potrà avere, dunque, parlare di *enargeia* o di 'effetto di vividezza' per scritture che sognano di evitare qualsiasi forma di *pathos* o di rispecchiamento tra il libro e il pubblico? E, radicalizzando la prospettiva: come si potrà parlare di 'descrizione' (non soltanto di opere d'arte ma di qualsiasi oggetto) per autori che guardano a un sistema che ancora non esiste e che potrà costituirsi soltanto attraverso un'alleanza critica con il lettore? Che cosa significa rendere *visibile* un universo che si progetta?

²¹ In un passaggio relativo ai rapporti tra ecfrasi antica e moderna, leggiamo infatti: «Sarà dunque opportuno porsi come limite della presente trattazione proprio queste trasformazioni imposte dalle esperienze artistiche dell'avanguardia e della post-avanguardia» (COMETA 2012, p. 22).

A dispetto di queste interrogazioni apodittiche, le categorie visuali della Neoavanguardia non vanno a collocarsi contro quelle moderniste ma in alternativa e in parallelo, risemantizzandone le funzionalità e i percorsi ideologici. Durante il secondo convegno del Gruppo 63 a Palermo, Angelo Guglielmi aveva rivendicato la matrice propriamente «descrittiva» del romanzo sperimentale, contrapponendo la «descrizione» ai gesti complementariamente inutili della «denuncia» o del «giudizio»²². L'«*approach* descrittivo», precisava Guglielmi, «rappresenta un angolo di visuale del tutto inedito che ci permette di vedere le cose senza la mediazione degli schemi interpretativi fin qui usati (e non più significanti), è la chiave di un nuovo possibile rapporto con il reale»²³. Il ricorso all'ecfrasi deve essere, dunque, contestualizzato entro un più generale paradigma trasformativo, una sorta di *descriptive turn* che si sostituisce a una descrizione neo-realista intesa come un *pamphlet* sentimentale dello sguardo. Nessun paternalismo sensibilistico della visione ma soltanto, per dirla con Sanguineti, «questo elementare scrivere- | descrivere (nel testo, un ovvio schreiben-beschreiben)» (*Reisebilder* XXIII)²⁴.

Coerentemente, nell'ecfrasi sperimentale sparisce il cliché competitivo della sfida tra letteratura e arte, l'una contro l'altra armate nella resa più accurata del mondo. Il sospetto nei confronti della nozione stessa di 'realtà', favorito da una frequentazione accanita (e talora modaiola) delle più aggiornate pubblicazioni psicanalitiche e sociologiche, rende superfluo chiedersi se, agli occhi del pubblico-uccello, sia più verosimile il grappolo d'uva dipinto da Zeusi, descritto dal poeta o direttamente offerto sulla tavola imbandita dalla società dei consumi. Come asserirà Hans Belting, a modificarsi è la stessa «prassi dello sguardo», giacché

I nuovi *media* attraggono lo sguardo insaziabile in ambiti che altrimenti sarebbero rimasti inviolati, gli suggeriscono di poter vedere qualcosa che in verità è sempre filtrato da un occhio meccanico e dunque per questo tradotto e straniato. [...] Il mondo delle immagini virtuali dell'era post-fotografica è stato creato con l'esplicita finalità di sottrarre lo spettatore ai limiti della realtà di cui per altri versi era tanto fanatico²⁵.

In un contesto d'avanguardia, in cui il dibattito sull'autenticità della visione vale soltanto come idolo polemico o rimosso collettivo da esorcizzare sotto forma di persistente vizio borghese, quale sarà la funzione dell'ecfrasi? Di fronte alle immagini, l'occhio del poeta sperimentale si comporta come un registratore deittico ad alta fedeltà, programmato per immagazzinare il maggior numero possibile di dettagli tecnici (le dimensioni, i materiali, i supporti), cromatici e verbali. Si tratta, per usare una definizione di Bernard Vouilloux, di una «description référentielle» che corrisponde a

²² Cit. in BALESTRINI 1966c, p. 27. Significativamente, per Guglielmi il neo-romanzo descrittivo si basa su tre «meccanismi di effrazione», vale a dire la «poetica dello sguardo» («in quanto capacità percettiva assolutamente indifferente e pura, cioè che agisce rifiutando mediazioni di sorta»), il «monologo interiore» e lo «strumento del sogno» (pp. 31-32).

²³ Cit. in BALESTRINI 1966c, p. 30.

²⁴ SANGUINETI 1982, p. 127.

²⁵ BELTING 2008, p. 6.

le degré zéro de la description. [...] Dérivée par rapport à l'original pictural, elle n'aspire qu'à le répéter et ne revendique pas d'autre statut pour elle-même que celui de doublet verbal du tableau, de simulacre linguistique de l'image peinte²⁶.

A dispetto del giudizio deprezzante di Vouilloux, la tendenza a produrre descrizioni copiative dell'immagine lascia al poeta un considerevole margine di libertà, un calcio ricreativo lontano dalla tautologia inautentica del «simulacro». All'osservazione cutanea dell'oggetto si accompagna spesso l'esibizione di una perizia nozionistica, tra cenni ad oscuri lavori giovanili e intere citazioni ritagliate dalla bibliografia critica²⁷. Nell'*Introduzione* a *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori di fronte all'immagine*, i tre curatori (Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo e Gianluigi Simonetti) parleranno proprio di una *renovatio* post-romantica dell'ecfrasi, in cui «i confini fra descrizione, saggio, memoria autobiografica, espansione lirica si fanno sempre più labili»²⁸.

Dove l'aderenza alle caratteristiche materiali del manufatto appare più sfumata (in particolare, di fronte ai quadri informali o astratti), la nominazione del pittore o la partecipazione a una pubblicazione collettiva vale spesso come presa di posizione *in sé*, come sottoscrizione di un implicito manifesto estetico. Questa seconda forma di avvicinamento laterale non potrà considerarsi «ecfrasi» ma verrà comunque censita in alcuni passaggi di questo volume, giacché rappresenta l'altra (e insopprimibile) faccia della medaglia interdisciplinare. In questo caso i testi funzioneranno quasi come scritti referendari *pro* avanguardia, in cui il poeta proverà a conciliare il proprio soggettivismo con qualche allusione (più o meno pretestuosa) allo stile del pittore²⁹, accostato in virtù di una specifica circostanza evenemenziale – una committenza pubblica o privata, un numero monografico di rivista, e così via.

'Hyper-actual ékphrasis'³⁰, da un lato, e tributo d'occasione, dall'altro, costituiranno, dunque, gli oggetti prioritari della mia indagine. Sgomberato il campo dai possibili fraintendimenti terminologici, è necessario inserire un'ulteriore avvertenza legata alla bibliografia critica. Sebbene negli ultimi anni

²⁶ VOUILLOUX 1994, p. 66.

²⁷ Per una trattazione della scrittura iper-deittica dell'ecfrasi neoavanguardista, cfr. PORTESINE 2020b. Essendomi occupata anche negli ultimi mesi dei funzionamenti teorico-estetici dell'ecfrasi (PORTESINE 2023d), ho scelto di dare maggiore spazio, in questo libro, alle analisi testuali; pertanto, la sezione sull'*Ecfrasi novissima* (in parte completata dalle osservazioni disseminate nel primo paragrafo sulla forma-*Galeria*) deve considerarsi una semplice premessa, scorciata e riassuntiva, ai capitoli centrali.

²⁸ BERTONI, FUSILLO, SIMONETTI 2014, p. XIV. Su questo volume collettaneo, cfr. TORTI 2023, pp. 130-156.

²⁹ «Quando pubblicai le prime poesie su “Numero”», racconta Sanguineti a colloquio con Gambaro, «diedi una spiegazione molto semplificata del mio lavoro con riferimenti all'astrattismo e alla dodecafonia, accompagnando i testi con riproduzioni di Klee e Kandinskij. Era un modo per dichiarare a quale tradizione facevo riferimento e per rendere in qualche modo accessibile un qualche rapporto con quel lavoro. In pratica, invitavo i possibili lettori a leggere quei testi con la stessa disposizione con cui si guarda un quadro astratto o si ascolta una composizione dodecafonica: di fronte a un quadro astratto, infatti, non ci si interroga su che cosa rappresenti; di fronte alla musica dodecafonica non si cerca una melodia o un'armonia, si cerca semmai di cogliere intellettualmente i rapporti tra i suoni» (SANGUINETI 1993, p. 30).

³⁰ Lavinia Torti ha proposto recentemente il concetto di «*ekphrasis-didascalìa*» o «*ekphrasis indicale*», per alludere a «una descrizione che prevede la presenza dell'immagine, almeno nella sua riproduzione fotografica» (TORTI 2023, p. 135; ma si veda in generale tutto il paragrafo dedicato a *Ekphrasis-didascalìa e contro-descrizione, da Talbot a Tabucchi*, pp. 128-156).

gli studi sulla verbo-visualità abbiano visto moltiplicare esponenzialmente i loro adepti, è bene tenere distinto il discorso sulle somiglianze generiche tra pittori e letterati dalle ricerche orientate ad approfondire forme di relazionalità filologicamente dimostrabili. Un vezzo vuotamente interdisciplinare comporta il rischio di filtrare tutti processi poetici *sub specie êkphrasis*, basandosi sull'impressionismo di una (non meglio precisata) lessicalità pittorica prestata alla poesia o su altrettanto pretestuosi appigli tematici comuni.

Dal pericolo di cadere nelle malie di una definizione generalista di ecfraresi non sono esenti anche saggi meticolosi come quello di Federico Fastelli dedicato al passaggio *Dalla «Prefigurazione» alla «Nuova Figurazione»* nella produzione dei Novissimi. Dopo aver giustamente ricordato che il testo sanguinetiano di *Eidos notturno*, dedicato al filosofo Enzo Paci, comparve per la prima volta sul quinto numero di «Documento Sud» (1960), il critico si sbilancia proponendo un curioso quanto inverificabile referente ecfrastrico: *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Albrecht Dürer «che, forse su suggestione husserliana, potrebbe rappresentare il cammino della stessa fenomenologia»³¹. Se la passione per il pittore tedesco verrà celebrata, ad esempio, nel senile *Omaggio a Dürer*, poi confluito in *Varie ed eventuali*³², non sussistono, tuttavia, sufficienti evidenze testuali per stabilire un'influenza diretta dell'incisione di Dürer su questo testo. Eccezion fatta per l'evocazione iterata di un «cavallo» (di pietra, di calce e di legno), non ci sono altri elementi che possano eventualmente alludere alla tavola (il cane, il cavaliere, il teschio), né tantomeno alle annotazioni husserliane del § 111 di *Ideen I*. Per accedere al contenuto di *Eidos notturno* è più produttivo dismettere temporaneamente gli strumenti dell'ecfresi per tornare alla vecchia attrezzatura intertestuale. Gli intarsi latini disseminati nelle cinque stanze del testo («cum solem... intuemur», «falluntur homines», «se liberos» ed «esse putant»)³³ provengono, infatti, dall'*Ethica* di Spinoza, come si può desumere dalla seguente citazione:

Nempe, *falluntur homines*, quod *se liberos esse putant*, quae opinio in hoc solo consistit, quod suarum actionum sint conscii [...]. Sic *cum solem intuemur*, eum ducentos circiter pedes a nobis distare imaginamur³⁴.

Grazie al referente spinoziano, già ampiamente operativo nel tessuto di *Laborintus*³⁵, è possibile interpretare anche il titolo unitario di *Opus Ethicum* con cui i frammenti ritagliati da *Eidos notturno* e dalla *Dolce vita* furono presentati ai lettori di «Documento Sud». L'intitolazione non dipende, pertanto, da una generica «disposizione etica»³⁶ ma, più semplicemente, dal referente diretto dell'opera di Spinoza. Del resto, era abbastanza prevedibile trovare dei termini spinoziani in una

³¹ FASTELLI 2018, p. 221.

³² SANGUINETI 2010b, pp. 111-126.

³³ SANGUINETI 2021, p. 366.

³⁴ Eth. 150; i corsivi sono miei.

³⁵ Come ha già acutamente dimostrato Erminio Riso, nella sesta sezione di *Laborintus* si riconoscono alcuni prelievi dalla prima parte dell'*Ethica (De Deo)*, ossia i sintagmi latini «circulus quadratus» ed «existit» (vv. 6-7), «ratio seu causa» (v. 14), «dari debet» (v. 15), «cur existit» (v. 16) e «ratio seu causa dari debet cur existit» (v. 32) (RISO 2006, p. 119).

³⁶ FASTELLI 2018, pp. 220-221.

poesia dedicata a Paci, che aveva isolato e tradotto una serie di *Passi scelti* proprio dall'*Ethica*³⁷. La natura filosofica del citazionismo interno a *Eidos* è confermata, inoltre, dalla provenienza dei sintagmi francesi («nous pourrons toujours | trouver» e «rétrospectivement»)³⁸, ritagliati da una sezione di *Sense et non-sense* (1948) di Merleau-Ponty dal titolo *Le Doute de Cézanne*, in cui si legge: «Rétrospectivement, nous pourrons toujours trouver dans notre passé l'annonce de ce que nous sommes devenus»³⁹. Il libro era presumibilmente tra le letture privilegiate di Paci che, nel 1962, avrebbe scritto l'*Introduzione* all'edizione italiana⁴⁰. Senza addentrarci in un'analisi organica del testo, l'esempio valga in generale a scoraggiare da ogni abuso della strumentazione ecfrastica, che verrà qui adoperata soltanto se corredata da prove documentarie precise. Ai limiti della letteralità e della trasparenza, l'ecfrasi verrà intesa nel senso più noiosamente restrittivo, quasi come una filologia per interposto linguaggio.

3. Gli esordi figurativi dei Novissimi

Partiamo da un dato difficilmente confutabile: nel secondo Novecento l'ecfrasi torna al centro della prassi poetica italiana, in particolare nelle opere di autori sperimentali. Il recupero di una figura retorica tipica della classicità pre-tecnologica è motivato da precise contingenze storiche legate, in primo luogo, all'invasione di Media a dominante iconica. Il semiologo Francesco Antinucci ha parlato di una riattivazione della fusione «originale naturale tra la parola e l'immagine» nel momento in cui «parola e immagine, entrambe tecnologizzate, potranno riunirsi in una nuova splendida simbiosi [...]. Il cerchio si chiude: l'ultimo passo dell'evoluzione delle due tecnologie ci riporta all'inizio»⁴¹. Sul piano più strettamente letterario, Cometa preciserà che la «dissoluzione del paradigma mimetico-realistico non ha messo in crisi il genere dell'*ékphrasis*» ma, al contrario, «lo ha rilanciato e ripotenziato, tanto che la letteratura cosiddetta postmoderna non sembra poterne fare a meno»⁴².

In un paese economicamente e tecnologicamente arretrato come l'Italia, l'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione viene vissuto nei termini di un'autentica apocalisse culturale. Il dibattito sull'imbarbarimento delle masse ad opera dei programmi televisivi e dei fumetti d'importazione

³⁷ PACI 1938. Di Paci, peraltro, era stato allievo Enrico Filippini (cfr. FUCHS 2017, pp. 35-39) – amico e intimo corrispondente di Sanguineti. In un suo resoconto successivo leggiamo significativamente: «Così venni riassorbito dall'editoria [...] e dall'avventura della Neoavanguardia, in seno alla quale avevo trovato nuovi amici e nuove affinità, soprattutto con Edoardo Sanguineti, di cui a Parigi avevo letto le poesie e che in una "lettera in versi" dedicata a Paci aveva scritto "E sotto la pioggia"» (FILIPPINI 1986, p. 123).

³⁸ SANGUINETI 2021, p. 365.

³⁹ MERLEAU-PONTY 2010, pp. 1318-1319.

⁴⁰ PACI 1962.

⁴¹ ANTINUCCI 2011, pp. VI-VII. Su posizioni simili si muovevano già Carpenter e McLuhan nell'introdurre la raccolta di saggi sulla *Comunicazione di massa* (1966): «Paradossalmente, in questo momento della nostra civiltà, incontriamo di nuovo l'uomo non ancora formato dalle lettere, l'uomo 'pre-letterato'» (CARPENTER, MCLUHAN 1969, p. XXX).

⁴² COMETA 2010, pp. 192-193.

americana polarizza, com'è noto, l'opinione pubblica – basterà qui ricordare la scomunica di Nilde Iotti sulle pagine di «Rinascita», nel dicembre del 1951⁴³. Anche negli ambienti sperimentali il paradigma dell'«iconosfera»⁴⁴ è al centro di un'accesa polemica ideologica⁴⁵. L'interrogazione appassionata sulle sorti della «civiltà dell'immagine» attraversa come un ritornello demagogico tutte le riviste d'avanguardia, a cominciare dal primo numero di «Marcatrè», in cui viene ospitato un estratto da *Cultura e scuola* di Pietro Scarpellini sui possibili rimedi all'«inflazione delle immagini» in sede scolastica, nonché sulle facili «parentele e analogie tra l'arte contemporanea e i mezzi di diffusione visiva»⁴⁶. I Media vengono interpretati, per usare una definizione di Raymond Williams, come «pratiche sociali materiali»⁴⁷, da esplorare e da abitare per ripensare a una nuova forma di comunicazione imago-centrica. Gli autori della Neoavanguardia si dimostreranno particolarmente solleciti nel raccogliere questa sfida tecnologica⁴⁸, evidenziando la possibilità quasi 'catartica' dei nuovi Media di depurare il linguaggio tradizionale dalle scorie ermetiche e tardo-dannunziane. Nella sua divisione manichea tra *Apocalittici e integrati* (1964), Umberto Eco ipotizzava che «forse la TV ci sta portando soltanto a una nuova civiltà della visione come quella che vissero gli uomini del medioevo di fronte ai portali della cattedrale. Forse, come è stato suggerito, caricheremo gradatamente i nuovi stimoli visivi di funzioni simboliche, e ci avvieremo alla stabilizzazione di un linguaggio ideografico»⁴⁹.

Questa diffrazione impazzita di immagini⁵⁰ travalicherà presto dal dominio antropologico della società a quello, linguistico e ricreativo, della cultura. Uno stesso iconismo accomuna cartellonistica e

⁴³ La deputata comunista, polemizzando con Gianni Rodari, si scaglia contro la «decadenza, corruzione, delinquenza dei giovani» collegata quasi deterministicamente alla diffusione dei fumetti americani «cinici e fascisti» (IOTTI 1951, p. 583).

⁴⁴ COHEN-SÉAT 1959.

⁴⁵ Sulla diatriba interna alla Neoavanguardia, cfr. RINALDI 2008, in particolare il paragrafo dedicato al *Dibattito estetico in Italia tra semiotica e teoria dell'informazione (1956-1964)*, pp. 17-30, e *Intorno all'Opera aperta: un'estetica per gli Anni Sessanta*, pp. 31-72.

⁴⁶ SCARPELLINI 1963, p. 76.

⁴⁷ WILLIAMS 1977, p. 158.

⁴⁸ Per rispondere all'interrogativo su «Che cosa significhi intellettuale organico» a metà degli anni Sessanta, Guido Guglielmi asserirà che il vero operatore culturale «sarà colui che saprà adoperare i mezzi che la scienza e la tecnologia contemporanea gli offrono in funzione di questa ideologia, e la sua azione non risulterà intellettualistica e astratta», giacché le tesi del materialismo storico «esigono sempre nuove verifiche e quindi riformulazioni nuove» (GUGLIELMI 1967b, p. 22).

⁴⁹ ECO 2013, p. 345. Lo stesso ottimismo tecnologico si ritrova in Sanguineti: «Io sono di quelli che dicono “menomale che c'è la televisione”, per pessimi che possano essere i programmi, dato che comunque essa favorisce un tipo di informazione, di comunicazione, di allenamento alla decifrazione dell'immagine e del linguaggio che ancora cinquant'anni fa era assolutamente impensabile» (SANGUINETI 1993, p. 178).

⁵⁰ L'apocalittico Günther Anders parlerà di un'«odierna inondazione globale di immagini» affermando che, mentre la dispersione di tele-immagini consente apparentemente all'uomo di «ficcare lo sguardo negli ingranaggi del mondo», in realtà lo riduce a un mero *voyeur* del potere: «le immagini comportano sempre il pericolo, e tanto più se invadono il mondo, di diventare strumenti di rimbacillimento, perché, per principio, in quanto immagini – a differenza dei testi – non fanno vedere i nessi ma sempre soltanto avulsi brandelli di mondo: quindi, mentre mostrano il mondo, lo nascondono» (ANDERS 1963, p. 13). A partire da una diagnosi comune sui rapporti tra iconosfera e potere, i protagonisti della Neoavanguardia sceglieranno, invece, di accogliere gli stimoli estetici provenienti dai Media, per trasformare i fantasmi in pratiche di resistenza. Come osserva Clodina Gubbiotti a proposito degli artisti nucleari, però, rispetto alla «modernolatria futurista» questi intellettuali «si pongono di fronte alle potenzialità aperte dalle innovazioni scientifiche contemporanee con un atteggiamento di fondamentale ambivalenza: l'entusiasmo per una possibile appropriazione estetica, gioiosamente patafisica, della scoperta scientifica è temperato da preoccupazioni di natura etica e politica» (GUBBIOTTI 2009, p. 41).

poesia visiva⁵¹ – che emula, per risemantizzarla, l’ipertrofia visuale del mondo dei consumi⁵². Come ricorda Sanguineti in una lunga intervista a Tommaso Lisa, se da un lato «l’avvento tecnologico, fotografia, cinema, televisione sopraffà la tradizionale esperienza artistica», spingendo alcuni pittori verso l’iconoclastia dell’astrattismo non figurativo, dall’altro incentiva altri operatori a conferire all’immagine «un ruolo fortissimo perché la pittura tende ad emulare in quale modo l’efficacia dell’iconografia tecnica e gareggia con tutte le forme di riproduzione»⁵³.

La coesistenza simultanea tra parola e icona tipica dei nuovi Media verrà riproposta mimeticamente dalle riviste d’avanguardia⁵⁴, che sfrutteranno la possibilità di riprodurre un numero progressivamente più alto di illustrazioni per impostare di volta in volta un rapporto dialettico, analogico o antagonistico tra testi e fotografie. Bisogna, tuttavia, distinguere tra una corrispondenza verbo-visiva che riguarda la sfera percettiva della fruizione, veicolata dall’impaginazione di questi nuovi contenitori (riviste iper-illustrate, antologie e cataloghi in cui le poesie novissime vengono presentate al lettore assieme a quadri più o meno compatibili) e i contenuti effettivamente interdisciplinari che questi stessi supporti riescono a propagandare. A un format tipografico ibrido corrisponde spesso un protagonismo dell’argomento-intermedialità, sfruttato come certificato semiotico d’innovazione. Non si tratta tanto o soltanto di un redivivo *Gesamtkunstwerk*, ma piuttosto dell’attestazione di una comune genealogia di poetiche che troverà nell’*Opera aperta* di Eco un vero e proprio libretto rosso estetologico. Lo stesso Theodor Adorno, intervistato durante la sua permanenza a Palermo nel marzo del 1961, nell’ambito di due serate promosse dal GUNM⁵⁵, asseriva che «si può parlare oggi di una integrazione delle varie arti, non nel senso wagneriano, ma nella struttura interna»⁵⁶. Dibattito sulla cultura visuale e applicazione di un’editoria multimediale rappresentano le due anime del discorso ufficiale di una

⁵¹ Cfr. almeno gli scritti programmatici di Lamberto Pignotti raccolti all’interno di *Nuovi segni* (PIGNOTTI 1973) e del *Supernulla: ideologia e linguaggio della pubblicità* (PIGNOTTI 1974). Come ha sintetizzato efficacemente Barilli, «Pignotti ha fatto un passo che fino a quel momento non era avvenuto, ha correlato la parola all’immagine proprio perché ha preso atto che gli anni Sessanta erano gli anni della società affluente, mediatica, volta a produrre tante immagini. E allora mentre i Novissimi lavoravano sul deposito linguistico di questa mass-mediologia, Pignotti, e insieme a lui Eugenio Miccini con altri amici fiorentini, si sono detti: se noi tentassimo la correlazione diretta, parole più immagini? Ed è nato questo fenomeno straordinario detto della poesia visiva». Per un discorso più approfondito sulla «poesia tecnologica» del Gruppo 70, che pure dovrà essere inevitabilmente menzionato in alcuni luoghi dell’argomentazione, si rimanda ad altra sede.

⁵² Si vedano soprattutto i lavori di Max Bense, di cui Giovanni Anceschi tradurrà per Bompiani l’*Aesthetica* (BENSE 1974). Le sue teorie, discusse soprattutto negli ambienti verbo-visivi del Mulino di Bazzano, si ritrovano sintetizzate in *Verso la poesia totale* (SPATOLA 1968). Alcune pagine di Bense verranno antologizzate anche da Eco in una raccolta di scritti di *Estetica e teoria dell’informazione* (ECO 1972).

⁵³ LISA 2004, p. 93.

⁵⁴ «Una dannazione, per gli intellettuali del Novecento, questa ricerca della rivista perfetta [...]. Una dannazione e una coazione a ripetere, in particolare, per coloro che avevano scelto l’avanguardia come campo di lavoro. Per costoro, la forma-rivista ha rappresentato il luogo del possibile, dell’ipotesi, del progetto» (GAZZOLA 2011, p. 17). Per Gazzola, in particolare «Malebolge» si sarebbe distinta nel cesellare tipograficamente «scritture disgreganti e pagine ordite sul crinale tra parola e immagine», imponendosi come la rivista «più radicale nella pratica, ma anche la più “aperta” nel metodo – vale a dire la più sensibile a un’ibridazione naturale tra linguaggi diversi; alla sostanziale ambiguità della parola e dell’immagine» (p. 18).

⁵⁵ Cfr. VIOLANTE 2013.

⁵⁶ TITONE 1961, poi in TESSITORE 2003b, pp. 63-64.

Neoavanguardia che si sognava più volentieri come un opificio extra-artistico che come un aggiornamento sperimentale dello scrittoio letterario⁵⁷.

L'investimento sul coefficiente interdisciplinare, da parte di una poesia che «si vuole inglobante, agglutinante, poco selettiva»⁵⁸, comporterà un'insistenza sui parallelismi tra la Neoavanguardia e i pittori della stessa generazione, in una simbiosi stilistica caldeggiata soprattutto dagli scritti di Maurizio Fagiolo dell'Arco, su cui avrò modo di soffermarmi tra poco⁵⁹. Paradigmatico è il caso del numero monografico del «verri» dedicato alle tendenze «dopo l'Informale», che si ostinerà a stabilire una correlazione biunivoca tra letteratura e figurazione⁶⁰.

I critici d'arte, del resto, parteciperanno attivamente alla costruzione di una poetica di gruppo, valida per quella comunità allargata e fluida che è stata la Neoavanguardia italiana a seguito della diaspora post-Novissimi. Proprio la militanza iconografica è sembrata spesso la chiave vincente per motivare un effettivo aggiornamento rispetto alle avanguardie storiche. Se poeti come Sanguineti recidono il cordone ombelicale con la tradizione, dichiarando di non avere padri letterari ma soltanto fratelestri concepiti da madri disciplinarmente diverse (dalla musica alla pittura), anche le diagnosi critiche collaborano alla creazione di un mito dell'interdisciplinarietà – che talora agisce a posteriori come innesco creativo o come giustificazione d'intenti (per il singolo e per il Gruppo), soprattutto nelle fasi più delicate dell'autonarrazione pubblica. Intervistato da Eugenio Battisti sulle pagine di «Marcatrè» a proposito della riunione reggiana del 1965, Gillo Dorfles affermò che, per uscire da un'evidente impasse, causata anche dal crescente apporto della poesia visiva e dalla doppia scissione del Mulino di Bazzano e del Gruppo 70, la soluzione era da ricercarsi ancora una volta nel *deus ex machina* interdisciplinare:

Nel '65 si potrebbe affrontare un argomento di interrelazione tra le arti, cioè mettere a contatto diretto pittori, letterati e musicisti, come si era fatto solo embrionalmente a Palermo, in modo da vedere se si possono avere delle reciproche critiche in vivo sia sulle opere pittoriche che su quelle letterarie, poetiche e musicali. Siccome questo incontro molto spesso manca, trovo che sarebbe opportuno vedere fino a che punto il pittore vibra, diciamo così, di fronte al componimento poetico, ed il poeta di fronte al componimento pittorico, invece di assistere sempre ad una mischia tra i rappresentanti delle singole arti⁶¹.

⁵⁷ Un'avvisaglia della potenziale contrapposizione tra scrittori votati alla 'letteratura-letteratura' e tuttofare neoavanguardisti si vide proprio sulle pagine di «Marcatrè», in un resoconto sulla riunione fondativa di Palermo – durante la quale si sarebbe generato un acceso dibattito tra Moravia e Sanguineti «intorno alla legittimità di un possibile raffronto tra l'evoluzione del linguaggio letterario (e segnatamente poetico) e l'evoluzione del linguaggio musicale e pittorico» (SANGUINETI 1963, p. 12).

⁵⁸ GIOVANNETTI 2005, p. 147.

⁵⁹ La convergenza tra esiti pittorici e poetici in chiave novissima diventerà una costante storiografica per interpretare anche successivamente alcuni pittori che gravitarono nell'orbita del Gruppo 63. Pia Vivarelli, ad esempio, scriverà a proposito di Gastone Novelli che «gli strumenti operativi usati in pittura da Novelli – frantumazione dei segni linguistici e visivi e montaggio arbitrario di tali segni, con un'assoluta eliminazione dei consueti legami sintattici – appaiono in questo periodo un esatto equivalente figurativo di quanto vanno sperimentando in letteratura le neoavanguardie italiane» (VIVARELLI 1999, p. 20). Per i mutui parallelismi tra arte e poesia nel dibattito generazionale, cfr. anche GUGLIELMI 1964 (soprattutto il saggio intitolato *Contro il labirinto Don Chisciotte combatte l'ultima battaglia*, pp. 63-74).

⁶⁰ Su questo aspetto, cfr. CORTELLESA 2012, FASTELLI 2017 e LO MONACO 2020.

⁶¹ In BATTISTI 1965, p. 42.

Questo «argomento di interrelazione» verrà ribadito anche per spiegare processi storici più generali, all'insegna di una convergenza quasi deterministica tra le due discipline. Nello stesso dossier curato da Battisti, ad esempio, Renato Barilli asseriva che «certo noi sappiamo bene, tu ed io, che sotto questo aspetto [*il ritorno alla figurazione*] c'è un rapporto con quanto avviene in pittura, in cui la fase di puro assemblage di tipo informale oppure new-dada tende ad essere superata: si cercano dei centri di interesse, si ricostruisce l'oggetto, e questo appunto avviene anche nel romanzo, ed avviene in poesia»⁶². Il parallelismo tra ritorno alla figurazione e recupero della trama narrativa è destinato presto a diventare un comodo *passe-partout* diagnostico. In generale, le interviste raccolte dopo il convegno di Reggio Emilia confermano il bisogno di costruire il miraggio di una palingenesi interdisciplinare per richiamare all'ordine gli esodati del Gruppo. Anche Pagliarani definiva il «richiamo alle arti figurative» un espediente «molto utile» per radiografare un letterario in crisi, «perché mi sembra che vi appaiono più evidenti alcuni equivoci che si fanno, anche in letteratura, fra la nozione di struttura, quella di sovrastruttura, e fino a quella di programmazione»⁶³. Grazie all'«autonomia artigianale» del mezzo, secondo Sanguineti, gli artisti rimangono sostanzialmente dei «produttori di merci»⁶⁴, conservando un'immunità tendenziale dalle logiche del mercato e dall'orizzonte d'attesa del pubblico – in linea con l'analisi di Pierre Bourdieu sulla divisione tra scrittori come «produttori di metadiscorsi» e artisti come «produttori di oggetti» in grado di «portare la rivoluzione simbolica alla sua piena realizzazione»⁶⁵.

Oltre alle idealizzazioni teoriche, il consolidarsi di un quotidiano intermediale dipenderà, poi, dall'esistenza di circuiti ristretti (gallerie, musei, redazioni di riviste) dove gli intellettuali condividevano materialmente il proprio tempo libero e professionale. Come ricorda Sanguineti in un'intervista a Claudio Zambianchi, rievocando le collaborazioni con Carol Rama,

I rapporti all'inizio erano, come capita spesso con i pittori, legati da un lato alla pittura, dall'altro all'incontro di una certa società, di un certo ambiente: non c'erano i salotti [...] e accadeva allora di ritrovarsi – pittori, giornalisti, critici, persone del mondo culturale, gli appassionati di pittura, di musica, di letteratura – allo stesso modo al cineclub come alle vernici delle mostre, all'opera o ai concerti; ai dibattiti. Le opere erano così un modo di stabilire contatti; questi avevano, però, più importanza nel rapporto di confronto sui problemi della cultura che non, più specificamente, come parte di un lavoro: l'aspetto di godimento e d'integrazione di esperienze che si incontravano era forse più importante⁶⁶.

Per scoperchiare le radici di un mutamento stilistico in atto (e, parallelamente, per auspicare un più generale rivolgimento sociale) si cerca, insomma, un'alleanza con i saperi limitrofi. Il discorso sull'interdisciplinarietà diventa, da questa prospettiva, tanto l'accertamento di processi reali (attivi a

⁶² BATTISTI 1965, p. 38.

⁶³ BATTISTI 1965, p. 48.

⁶⁴ SANGUINETI 1993, p. 26.

⁶⁵ BOURDIEU 2013, pp. 202-203.

⁶⁶ RAMA, SANGUINETI 2002, p. 15.

partire almeno dalla metà degli anni Cinquanta) quanto una macro-categoria astratta per tentare di addomesticare l'ecllettismo crescente di poetiche individuali altrimenti inconciliabili.

4. *Le riviste come vettore privilegiato di intersemiosi: dalla «Parrucca» a «Linea Sud»*

La Neoavanguardia inizia a funzionare presto come un contenitore di istanze contestative, un rifiuto collettivo dei dogmi sedimentatisi in ciascuna branca dell'estetica secondo-novecentesca. A questa altezza cronologica, l'unica possibilità di instaurare un confronto intersoggettivo sembra risiedere nel dialogo con gli esponenti più radicali delle discipline limitrofe – i poeti per gli artisti, i registi teatrali per i musicisti, e così via. A colloquio con Fabio Gambaro, Sanguineti ricorderà di essersi sentito

sempre poco legato all'ambiente letterario e intellettuale, fatta eccezione per i complici dell'avventura dell'avanguardia. Ancora oggi mi sembra che con molti dei letterati miei contemporanei non avrei niente da dire. [...] Avevo conosciuto Baj tramite gli amici pittori fin dall'inizio degli anni Cinquanta e con lui nacque subito una forte amicizia e una buona collaborazione. Berio, invece, lo conobbi all'inizio degli anni Sessanta. In fondo, nella musica di Berio e nella pittura di Baj trovavo l'equivalente di quello che cercavo io nella poesia⁶⁷.

Il ricircolo intersemiotico, insomma, garantisce alle arti una benefica ossigenazione esterna, in un aggiornamento che si costruisce grazie all'alterità settoriale. Come osserva Niva Lorenzini, l'«orizzonte problematico» entro cui si articola e si dibatte la neo-poesia è profondamente «segnato dallo sviluppo di teorie nuove (dalla rivoluzione informatica ai sistemi della biologia)» che, in sinergia con l'espansione sperimentale dei campi tradizionalmente artistici, va «definendo una realtà, appunto, interdisciplinare o, come è stato detto, transdisciplinare»⁶⁸. Il potenziale di simili sconfinamenti viene intercettato tanto dai letterati quanto dai pittori, come testimonia uno dei resoconti 'automitobiografici' di Baj, dove l'artista ricorda la sua prima esperienza parigina del 1957, in un «contesto culturale e letterario in senso vasto» che «contò moltissimo» per il suo percorso di

⁶⁷ SANGUINETI 1993, p. 87. Analogamente, in un resoconto sulla *Poesia italiana alla Biennale di Parigi*, comparso anonimo su «Marcatré» – ma redatto probabilmente dallo stesso Sanguineti – viene riferito che, in un'intervista con il gallerista Yvon Lambert, il poeta genovese aveva «illustrato le origini e il significato del lavoro dei “Novissimi”, [...] sottolineando in particolare le strette affinità che collegano questa esperienza letteraria alle contemporanee esperienze musicali e pittoriche di altri nostri artisti: dopo l'esempio di Berio, riusciva efficace l'impiego di quadri di Baj come elementi scenografici nella recitazione dei quadri» («Marcatré», 2, 1964, p. 47). Anche sul «Giorno» (17 ottobre 1963) viene pubblicato un trafiletto anonimo sul *Successo-choc dei «Novissimi» alla Biennale*, in cui si legge che Sanguineti, «capo indiscusso del gruppo», aveva presentato brevemente «le opere dei suoi amici, interpretate da recitanti francesi con l'appoggio di elementi scenici: un robot per le “Combinazioni elettroniche” di Nanni Balestrini, una maschera di Baj per un poema di Alfredo Giuliani, una porta attraverso la quale lo sguardo impassibile di Antonio Porta fissa e scompone il paesaggio [...]. Sottolineando come gli “scontri semantici” provocati da questi poemi corrispondono agli scontri visuali delle “pitture oggetto” e dei “collages”, il settimanale “Arts” dà per acquisito l'obiettivo dei Novissimi: questa manifestazione dimostra – scrive – come “in Italia il linguaggio poetico sia veramente contemporaneo alle altre arti”».

⁶⁸ LORENZINI 1991, p. 16.

formazione. «Per cominciare», chiarisce Baj, «me la intendo con loro [*i poeti*] molto di più che con i pittori, che spesso hanno la tendenza a parlare solo di quadri, di mercanti e di collezionisti. Il letterato deve al contrario occuparsi di molte cose, che possono andare dal giornalismo al dramma, alla poesia, alla lingua usata in senso ludico e combinatorio e scandita in matrici»⁶⁹.

Nel contesto di una ridefinizione del campo culturale, pubblicare materiali letterari (perdipiù inediti) su riviste di pertinenza artistica non era affatto un'operazione neutrale⁷⁰. Nello spazio di questo paragrafo viene proposta una mappatura il più possibile esaustiva del fenomeno, che costituisce il retroterra ideale di questa stagione ecfrastica. Pur non prevedendo spesso una relazionalità biunivoca tra testi e immagini, simili avventure tipografiche faciliteranno la creazione di una rete di contatti diretti, destinati poi a sfociare in forme più compiute di cooperazione meticcata. Prima di orientare il mirino analitico verso «Marcatrè», una sorta di *Doppelgänger* figurativo del «verri», è opportuno accennare alla preistoria editoriale entro cui mossero i primi passi i poeti della futura Neoavanguardia. Non è questa la sede per fornire una disamina integrale delle riviste, di cui si propone qui una rassegna ragionata, trattando i periodici ibridi come contenitori altamente significativi, in termini di sociologia del campo letterario⁷¹.

Nell'ambito di una bibliografia di settore che sembra considerare la Neoavanguardia nata già con la camicia del «verri» e la cravatta di «Marcatrè», un preambolo ingiustamente dimenticato riguarda la rivista milanese «La Parrucca»⁷². Fondata all'insegna di un revanscismo delle avanguardie storiche temperato da una riqualificazione del passato letterario («siamo solidali col Futurismo» ma «non condividiamo l'odio per la tradizione, per i libri, per le Biblioteche, per i Musei», recita il *Programma parrucchista* uscito sul terzo numero del novembre 1953)⁷³, la rivista diventa presto un crocevia delle esperienze ideologiche e disciplinari più disparate. Inizialmente le copie venivano lasciate al Giamaica, lo storico locale di via Brera frequentato da artisti, fotografi e scrittori immortalati negli

⁶⁹ Cit. in CAPRILE 1997, pp. 84-85. A questo proposito, si veda anche una pagina delle *Invettive* di Guido Biasi, pubblicata su «Documento Sud» nel 1960, in cui l'artista contrapponeva ai «(mille?) scrittori italiani contemporanei», riprodotti serialmente dalla fabbrica dell'editoria nazionale, quelle «voci isolate, che altri chiamano *sperimentali*» e che si qualificano, invece, come i «veri poeti» della sua generazione, nonché gli alleati ideali dei pittori d'avanguardia (BIASI 1960). A proposito del nuovo romanzo sperimentale, inoltre, Barilli sentenziava che «solo presso le ricerche delle arti figurative è forse dato di ritrovare oggi qualche effetto di pari potenza: il montaggio di pezzi anatomici non ben congruenti tra loro cui ricorre Bacon; le monumentali celebrazioni del sandwich, del tostapane, del telefono erette da Oldenburg» (BALESTRINI 1966c, p. 16).

⁷⁰ Nell'ambito del crescente panorama dei *Magazine studies*, desidero ricordare il lavoro collettaneo di CINELLI, FERGONZI, MESSINA, NEGRI 2013 che, pur muovendo da una direzione opposta (il tracciamento di contenuti artistici all'interno di «periodici non di settore, cioè non specificamente di storia dell'arte e di critica d'arte», p. V), rappresenta una prospettiva di osservazione complementare, ugualmente finalizzata a campionare e a commentare criticamente il valore di messaggi «alieni» entro un codice *altro* (nel nostro caso, i contenuti letterari su riviste ibride o specificamente artistiche).

⁷¹ Per un esempio della crescente produttività di questa impostazione, rimando al lavoro di BALDINI 2023.

⁷² Un'ampia ricostruzione della vita culturale della «Parrucca» si trova nella monografia di STRADA 2005, corredata di un preziosissimo apparato di *Indici*, in particolare, quello dei *Poeti in ordine di pubblicazione* (pp. 229-230) e degli *Autori di disegni o quadri apparsi in copertina* (pp. 231-232).

⁷³ Del resto, il primo numero della rivista, uscito il 15 settembre del 1953, constava di otto pagine stampate sul cliché del «Foglio» di Giovanni Papini, a cui Mossotti aveva presentato lo stesso anno il prospetto di una nuova rivista che avrebbe dovuto raccogliere le proposte di giovani intellettuali dell'asse Pavia-Milano.

anni dall'obiettivo di Ugo Mulas – che, peraltro, pubblicò una poesia (*Il Pilloliere*) sul primo numero della rivista⁷⁴. A partire dal secondo numero, la redazione si spostò dalla casa dell'attrice Niki de Fernex a Pavia, pur continuando ad aggregare parte dell'intelligenza milanese. L'attenzione del direttore (Alessandro Mossotti) per il punto di vista dei giovani motiverà l'avvicinamento progressivo di alcuni poeti poco più che adolescenti, come il ventiduenne Giovanni Raboni, che pubblicherà *I giorni della Terra Santa* sul quarto numero uscito il 22 giugno del 1954⁷⁵, e il diciannovenne Emilio Isgrò, che comincerà a gravitare nella redazione l'anno seguente⁷⁶.

Il primo Novissimo a esordire sulle pagine del periodico milanese fu Balestrini, che sulla «Parrucca» pubblicò la prima poesia in assoluto della sua carriera (intitolata *Verde-azzurro*), mai confluita nelle successive riproposizioni antologiche⁷⁷. Attraverso la mediazione di Balestrini si accostarono alla rivista anche Leo Paolazzi e Luciano Anceschi, di cui venne ospitato un saggio (*Decisione della forma*) nel terzo numero del 1955⁷⁸. Dopo l'ingresso di Anceschi, nello stesso anno apparvero alcuni protagonisti del futuro Gruppo 63, come si può verificare dal seguente elenco ragionato:

(II, 20 marzo 1954) Balestrini, *Verde-azzurro* (p. 3); (III, 18 maggio 1955) Anceschi, *Decisione della forma* (p. 31); Giuliani, *Ezra Pound e i colori della tavolozza e Dai Literary Essays di Ezra Pound* (pp. 32-33); (IV, 30 giugno 1955) Balestrini, recensione a *Ritratto del giovane artista di Dylan Thomas* (p. 55); Aldo Tagliaferri, *Kean di Dumas riadattato da Sartre* (p. 57); (V, 1° agosto 1955) Giuseppe Guglielmi, *Fine d'anno* (p. 72); Giuliani, *Compleanno* (p. 72)⁷⁹; Tagliaferri, *La casa di Bernarda Alba* (p. 74); (VI, 30 settembre 1955) Giuliani, *Immagini e maniere. Saggio su Luciano Anceschi e la linea lombarda* (pp. 80-81); poesie di Ezra Pound tradotte da Giorgio Manganelli (le prime cinque composizioni di *Hugh Selwyn Mauberley*) e aforismi, sempre di Pound, tradotti da Giuliani (p. 86);

⁷⁴ 15 settembre 1953, p. 7. Un'altra poesia di Mulas, intitolata *Finestre finte*, fu pubblicata il 31 ottobre 1953 (p. 3)

⁷⁵ Anche nel numero successivo comparirà una poesia di Raboni (*Pioggia*, V, 22 luglio 1954, p. 8). Tra gli articoli dei letterati si segnalano soprattutto un saggio di Giuseppe Prezzolini (*Le piaghe di New York*, III, 30 novembre 1953, p. 4), i racconti brevi di Emilio Cecchi (*D'un bambino, d'una vecchia, d'un soldato*, V, <inserire giorno?> febbraio 1954, p. 2), un contributo di Giovanni Papini (*I tre libri di una città*, II, 20 marzo 1954, p. 3) e, infine, due poesie inedite (*I sonni e La saponetta*, I, 15 dicembre 1962, p. 320), una sceneggiatura (*Sceneggiatura inedita scritta con A. Pigna*, III, 28 febbraio 1963, p. 364) e un altro componimento in versi di Dino Buzzati (*Chi siamo?*, IV, 15 maggio 1963, p. 389).

⁷⁶ Come si legge nell'*Autocurriculum*, fu il poeta Basilio Reale a introdurre Isgrò nella redazione, dove ebbe modo di frequentare «letterati e poeti come Goffredo Parise, Giuliano Gramigna, Nico Naldini, Alberto Arbasino, Giorgio Simonotti Manacorda [...]. A parte le evidenti, inevitabili divergenze politico-letterarie, della «Parrucca» non ho un cattivo ricordo, perché fu in quella redazione allocata in una vecchia scuderia di Via Gesù [...] che cominciai a conoscere la mia forza e i miei limiti» (ISGRÒ 2017, p. 37). Non sarà un caso se, poco dopo, Luciano Anceschi pubblicherà tre poesie di Isgrò «sulla rivista «Il Verri», certamente la rivista più prestigiosa di quel periodo» (p. 38).

⁷⁷ Sarebbe interessante porre il testo a confronto con i versi delle coeve *Osservazioni sul volo degli uccelli (1954-1956)*, le «primissime poesie, scritte negli anni Cinquanta» e raccolte soltanto nel 1988 in una silloge dedicata ad Anceschi (BALESTRINI 2015, p. 378). Mentre le poesie estravaganti dei *Documenti d'arte d'oggi* e quelle pubblicate sul «Gesto» e su «Azimuth» verranno accolte in questa sede, *Verde-azzurro* sarà esclusa – forse in virtù della permanenza di un registro ancora attardato sulla tradizione lirica primo-novecentesca, ben visibile, ad esempio, nell'immagine degli alberi mossi dal vento come «ignudo dondolo nella rada» (v. 6). Pier Luigi Ferro ha parlato di un'influenza da Anceschi «screziata da imprestiti dal poetese» (FERRO 2012, p. 50). Al saggio di Ferro rimando per un'analisi più compiuta di questo testo e, più in generale, della produzione giovanile di Balestrini.

⁷⁸ Già nel maggio del 1954 era uscita una recensione, firmata da Rossana Apicella, sul saggio anceschiano *Del Barocco* (p. 10). Apicella diventerà poi una delle fiancheggiatrici più fedeli della poesia visiva esodata dal Gruppo 70 alle pagine di «Lotta poetica».

⁷⁹ La poesia poi verrà inclusa in *Povera Juliet* (GIULIANI 1965, pp. 15-16).

Balestrini, *Tre osservazioni (Manalive, Mongolfiera, Conchiglia*, p. 87)⁸⁰; (VII, 30 ottobre 1955) Tagliaferri, *Dubbio e contemplazione nell'opera di Dostoevskij* (p. 100); Sanguineti, *Italia-Francia. Mostra torinese* (p. 112); (I, 31 gennaio 1956) poesie di Emily Dickinson tradotte da Giuliani (p. 120); Alberto Arbasino, *Il conte Eugenio* (p. 124); (II, 29 febbraio 1956) Giuliani, *Cecco d'Ascoli di Mario Alessandrini* (p. 158); (I, 15 febbraio 1957) Tagliaferri, *Ivan Karamazov* (p. 220); Leo Paolazzi, *Musica e colore in un rapporto Pascoli-Campana* (I) (p. 221); (II, 30 aprile 1957) Paolazzi, *Pascoli-Campana* (II) (p. 248); (III, 15 novembre 1957) Tagliaferri, *Alla ricerca della ragione perduta* (p. 273).

Questo primo censimento sembra confermare le rivendicazioni storiografiche del direttore Mossotti: in effetti, «il movimento, Anceschi lo ha trovato da noi»⁸¹. A rincarare la dose interviene lo stesso Giuliani, dichiarando provocatoriamente che «prima di fondare “Il Verri”, Anceschi cercò di colonizzare una rivistina che faceva a Milano un giovin signore di nome Mossotti»⁸². Se, a livello di presenze nominali, la «Parrucca» si propone, dunque, come una sorta di paleo-«verri» degli anni Cinquanta, la rivista resterà priva di quel collante estetico – e, soprattutto, ideologico – che connoterà le riviste anceschiane degli anni Sessanta. L'identikit politico del direttore (un liberale anti-comunista e codino)⁸³ rendeva talora imbarazzante la collaborazione dei giovani intellettuali di sinistra, in una discrasia sostanziale che motiverà probabilmente la successiva rimozione storiografica di questa tappa editoriale dal *Bildungsroman* della Neoavanguardia⁸⁴. Intervistato da Strada l'8 luglio del 1975, Porta ricordava, a proposito dell'esperienza della «Parrucca»:

Alla “Parrucca” ci sono entrato perché Nanni pubblicava delle poesie e fu lui a dirmi: ma perché non vieni anche tu, perché non scrivi qualcosa? Ci incontravamo a Brera dove negli anni '50 c'erano tutti, Piero Manzoni, Balestrini, Baj [...]. L'animatore di questa attività era Nanni [...]. Noi eravamo dei borghesi, dei giovani borghesi colti che si occupavano di poesia. D'altra parte non c'era un'altra cultura al di fuori di quella della borghesia colta⁸⁵.

Il Gruppo 63 proverà poco dopo a inverare l'utopia di quell'«altra cultura», seppur con altrettante contraddizioni ideologiche. A prescindere dall'accertamento materiale delle occorrenze novissime⁸⁶, è

⁸⁰ Il primo dei tre testi balestriniani (*Manalive*) verrà ripubblicato sui *Documenti d'arte d'oggi*, nel secondo numero del 1955-1956 (p. 35). Tutti e tre i componimenti confluiranno poi nelle *Osservazioni sul volo degli uccelli* (BALESTRINI 2015, pp. 379-381). A giudizio di Anceschi, si trattava già di «cose ormai mature, di una delicata prepotenza, e con quella intensità strana e ricca, poi, che porta dentro di sé cose venture» (ANCESCHI 1963, p. 55).

⁸¹ Cit. in STRADA 2005, p. 36. Lo stesso Strada commenta opportunamente che «senza “La Parrucca” non ci sarebbe stato il “Verri”, l'organizzazione logistica che ha poi prodotto il “Verri”» (STRADA 2005, p. 62).

⁸² GIULIANI 1997, p. 219.

⁸³ Basti pensare al fatto che, nel numero uscito il 22 giugno 1954, comparve anche un articolo di Indro Montanelli (*Risposta a Gomez con lettera indirizzata a Mossotti*, IV, p. 2).

⁸⁴ Come ricorda giustamente Strada, non si registrò alcuna cesura netta e improvvisa tra le due riviste, dal momento che «mentre usciva il “Verri” alla fine del '56, tutto il suo gruppo continuò tranquillamente a frequentare via Gesù per l'intero 1957, come testimoniano i saggi e le poesie di Paolazzi, Gramigna, Tagliaferri» (STRADA 2005, pp. 72-73). Nel settembre del 1963, sulle pagine della «Parrucca» uscirà anche una recensione a *Capriccio italiano* di Sanguineti, a firma di Ennio Emili (VI, 10 settembre 1963, p. 452).

⁸⁵ Cit. in STRADA 2005, pp. 38 e 64.

⁸⁶ L'inventario assume anche una rilevanza documentaria dal momento che diverse poesie e racconti non verranno mai ripubblicati nelle successive raccolte o antologie degli scrittori. È il destino, ad esempio, del racconto di Arbasino (*Il conte Eugenio*), omissso dal Meridiano di *Romanzi e racconti*. Il personaggio del conte Eugenio, peraltro, è il direttore di un fantomatico «Sodalizio di Storia Cittadina» che finanzia attività di scavo e ricerche antiquarie, assumendosi poi l'onere di sovrintendere alla «realizzazione di mostre illustranti la rinascita della nostra zona in ogni sua attività agricola industriale e

interessante rilevare un progressivo intensificarsi dell'apporto interdisciplinare. A partire dal numero del 20 marzo 1954, intanto, la rivista si doterà di copertine d'artista, arrivando a sfoggiare, nel maggio del 1954, un disegno originale di Giacomo Manzù. Scorrendo gli indici è impossibile non notare un crescente sconfinamento settoriale delle rubriche, con una nutrita rappresentanza di articoli (o intere sezioni) dedicate alla musica, al teatro e alle arti figurative⁸⁷. Lo stesso Sanguineti si occupò di critica d'arte nel già citato saggio *Italia-Francia. Mostra torinese (1955)*⁸⁸, inaugurando quella tendenza alla *connoisseurship* cerebralmente figurativa che caratterizzerà il suo intero percorso⁸⁹.

Dopo il preambolo della «Parrucca», i poeti della generazione sperimentale si troveranno di nuovo affiancati sulle pagine di una rivista, stavolta, compiutamente artistica. Come è stato più volte messo in evidenza dalla critica⁹⁰, le pubblicazioni del Movimento d'Arte Concreta hanno ospitato, negli anni Cinquanta, un nutrito numero di versi a firma di Balestrini, Giuliani, Sanguineti, Pagliarani e Porta⁹¹. All'interno dei *Documenti d'arte d'oggi (1956-1957)* comparvero, infatti, diverse opere destinate a diventare fondative per il nascente Gruppo 63 – dai frammenti di *Laborintus* alla *Ragazza Carla*. La presenza di questa 'colonia neoavanguardista' è imputabile al fatto che la sezione letteraria dei *Documenti* fosse stata affidata a Luciano Anceschi, il padrino putativo dei Novissimi⁹². Riporto un breve elenco delle poesie dei futuri neoavanguardisti apparse in questa sede:

commerciale». Il conte rappresenta una gustosa parodia della figura del collezionista-*parvenu*, un aristocratico decaduto che costruisce la propria pinacoteca «frugando le sacrestie del contado e i ripostigli dei falegnami», mentre «scova suppellettili e allaccia rapporti con le anziane proprietarie che ne ignorano il valore» per poi rivendere avori e bronzi di pessimo gusto al parentame nobiliare (cit. in STRADA 2005, p. 151).

⁸⁷ Si vedano almeno i seguenti contributi: (II, 31 ottobre 1953) Mossotti, *Pablo Picasso espone a Milano (pensierini)* (p. 4); (II, 20 marzo 1954) Franco Aceti, *Georges Rouault* (p. 8); Bruno Cristiano Morrica, *Un secolo di pittura* (p. 9); (IV, 22 giugno 1954) Mossotti, *Picasso e noi* (p. 8); (V, 22 luglio 1954) Bruno Boglioni, *Venezia, biennale d'arte* (p. 6); (I, 31 gennaio 1955) Rossana Apicella, *Salvador Dali* <(p. ?)>; (III, 38 febbraio 1963) Enzo Fabiani, *Su Giovanni Paganin, scultore* (p. 370); Vittorio Franchini, *Jazz e architettura* (p. 372).

⁸⁸ Il saggio, incentrato sulla mostra allestita a Palazzo Madama nel settembre-ottobre del 1955 e oggi ripubblicato in SANGUINETI 2009, pp. 234-238, dedica un ingente spazio ad Atanasio Soldati, «pittore particolarmente amato da Anceschi», come sottolinea anche Ferro (FERRO 2012, p. 53). Significativa mi pare anche l'alta considerazione espressa per l'operato di Sergio Saroni, pittore torinese «appena ventenne» ma «già degno di un risentito allarme», a cui Sanguineti dedicherà una brevissima nota in occasione della XIII Mostra Nazionale di Pittura Golfo di La Spezia nel 1965. Il trafiletto, conservato presso l'Archivio della famiglia Saroni (dossier autobiografico n. 7), mi è stato inviato dalla dott.ssa Rebecca Sabidussi, che ringrazio per la segnalazione.

⁸⁹ Già l'anno precedente un contributo sanguinetiano di argomento artistico era apparso nel catalogo della *V Mostra d'Arte Moderna* allestita presso l'Art Club di Torino tra il 21 agosto e il 3 settembre del 1954 (SANGUINETI 1954). Per il ritrovamento di questo scritto, mai citato nelle bibliografie critiche ufficiali (ma d'importanza cruciale, giacché vi compaiono già alcune riflessioni singolari sul rapporto tra oggetto, coscienza soggettiva ed esperienze «non-figurative»), desidero ringraziare nuovamente la dott.ssa Sabidussi.

⁹⁰ In modo particolare, si veda l'attenta ricognizione di MILONE 2013.

⁹¹ Dorflies ricorderà di aver agito come intermediario tra i Novissimi e il «MAC», sui cui fascicoli vennero pubblicate, appunto, «le primissime poesie (scelte da me) di Balestrini, di Sanguineti, di Pagliarani, di Erba [...] che avevano trovato una delle primissime pubblicazioni disponibili, ancora quasi manuale, nei quaderni del "Movimento d'arte concreta" che erano dedicati naturalmente all'arte, alla pittura astratta, al disegno industriale e alla poesia proprio a coloro che sarebbero stati i protagonisti del Gruppo 63» (cit. in BARILLI, CURI, LORENZINI 2005, p. 122).

⁹² Sul protettorato di Anceschi sui Novissimi, cfr. almeno LISA 2007, NASI 2011 e CURI 2014.

SANGUINETI: *Laszo Varga*, MAC 1954, p. 75, poi in *Laborintus*, XX⁹³; *Erotopaegnia*, I e II, MAC 1956-1957, p. 132⁹⁴; *Erotopaegnia*, V e VI, MAC 1958, p. 140⁹⁵.

BALESTRINI: *Manalive*, 2, MAC 1955-1956, p. 35 (già pubblicata su «La Parrucca», settembre 1955), poi in *Osservazioni sul volo degli uccelli*⁹⁶; *Cristallizzazione*, MAC 1956-1957, p. 24; *Nonostante i colchici*, MAC 1958, p. 12, poi in *Osservazioni sul volo degli uccelli*⁹⁷.

GIULIANI: *Arabesco di eros e luna*, MAC 1955-1956, p. 66.

PORTA: *Senza titolo* (incipit: «una parola vuol dire la cosa»), MAC 1958, p. 84.

PAGLIARANI: *Come si trasferiscono valute*, 1958, p. 70 poi in *La ragazza Carla*⁹⁸.

Nel caso di Sanguineti, non si tratta di un autentico battesimo editoriale, dal momento che aveva già pubblicato cinque poesie su «Numero», la rivista d'arte fiorentina diretta dalla gallerista Fiamma Vigo⁹⁹. L'incontro era stato propiziato dal pittore pisano Gianni Bertini, che Sanguineti aveva conosciuto nello studio di Albino Galvano – artista, critico d'arte nonché insegnante di filosofia di Sanguineti al Liceo classico D'Azeglio di Torino¹⁰⁰. L'influenza metodologica di Galvano e la sua concreta opera di mediazione con i pittori di area piemontese meriterebbero di essere approfondite in relazione ai primi passi sanguinetiani nel territorio del figurativo¹⁰¹.

Per evitare di perdersi nelle diramazioni dei singoli percorsi poetici, mi limito a rilevare come, in generale, le pubblicazioni ospitate dal MAC rappresentino un esempio parlante di tipografia *engagé*, in cui l'impaginazione non riveste unicamente una funzione decorativa, di marketing illustrativo. Al contrario, la crescente co-abitazione di parola e immagine diventa l'esplicitazione grafica di una certa idea di cultura – internazionale, libera, plurale e d'avanguardia. Come nota Giorgio Maffei, la «forma-

⁹³ SANGUINETI 2021, p. 40. Il testo di *Laszo Varga* si trova anche nel ventiquattresimo numero di «Arte concreta: bollettino del Movimento Arte Concreta» del giugno 1954 (come si apprende da una lettera inviata ad Anceschi il 6 giugno 1954, in cui Sanguineti spedisce «come d'accordo, la poesia per 'ARTE CONCRETA' [...]; e a Baj, per Sua comodità, invio un'altra copia di questa stessa poesia», SANGUINETI 2009, p. 19). Per le questioni relative al passaggio dai testi dei *Documenti a Laborintus*, cfr. soprattutto BRAVACCIO 2021.

⁹⁴ SANGUINETI 2021, pp. 51-52.

⁹⁵ SANGUINETI 2021, pp. 55-56.

⁹⁶ BALESTRINI 2015, p. 379.

⁹⁷ BALESTRINI 2015, p. 394. Come giustamente notato in MILONE 2013, p. 69, i versi di *Nonostante i colchici* compariranno anche in un capitolo del saggio di Dorflès dedicato al *Divenire delle arti*, citati in una nota a piè di pagina (DORFLES 1959a, p. 236 nota).

⁹⁸ PAGLIARANI 2019, p. 129.

⁹⁹ Per una panoramica delle mostre organizzate negli anni Sessanta alla Galleria Numero, cfr. RAGIONIERI 2003 (in particolare l'esautiva bibliografia riportata a p. 89, nota 49). Per un affondo specifico sui rapporti tra Fiamma Vigo e i letterati, si veda invece MANGHETTI 2003. Vigo era solita affidare le pagine introduttive dei cataloghi a letterati o a critici letterari. Sanguineti, ad esempio, fu incaricato di scrivere la presentazione di Oreste Borri (BORRI 1954), di Pier Luigi Rinaldi (RINALDI 1962), del Gruppo Studio genovese (GRUPPO STUDIO 1966) e di Carol Rama (RAMA 1967), nonché la co-presentazione, firmata «Fiamma Vigo e Edoardo Sanguineti», del catalogo sulla *Grafica di Antonio Bueno* (BUENO 1964).

¹⁰⁰ «Al contrario [dell'ambiente chiuso di Einaudi], nel mondo dei pittori c'era molto movimento, anche forse per una certa tradizione bohémienne: nei loro studi ci si trovava, si beveva, si discuteva senza orari. I pittori importanti nella città erano Casorati e Menzio, che però vivevano appartati. Dietro di loro c'erano numerosi giovani con cui gli scambi furono intensi e proficui. Per me, ad esempio, fu molto importante Albino Galvano, un pittore che scrisse anche di critica d'arte e di filosofia, e fu mio insegnante di filosofia [...]: fu un'amicizia di grandissimo rilievo per me, che facilitò il mio contatto con il mondo dei pittori» (SANGUINETI 1993, p. 11).

¹⁰¹ Sanguineti, peraltro, presenterà la pittura di Galvano nel catalogo di una personale tenutasi alla Galleria d'arte Il Canale di Venezia dal 1° ottobre del 1960 (GALVANO 1960). Due opere di Galvano (un *Senza titolo* del 1954 e *Floralismus* del 1960) sono state esposte alla mostra sulla 'galleria privata' di Sanguineti, curata presso la GAM di Torino da Clara Allasia e Federico Sanguineti (ALLASIA, SANGUINETI 2023, pp. 78-81; cfr. anche il saggio di Ada Patrizia Fiorillo pubblicato nello stesso catalogo: FIORILLO 2023, soprattutto pp. 17-18).

rivista» si trasforma, a partire dagli anni Cinquanta, in un affidabile «testimone dell'evolversi degli avvenimenti del secolo, sottratta alle mani colte ma tradizionali dei critici e degli storici dell'arte» per divenire essa stessa un «luogo di invenzione» creativa¹⁰². Una simile corrispondenza tra contenitore e contenuto viene puntualmente notata dagli stessi operatori estetici immersi nel processo storico. Nel recensire per il «verri» i *Documenti*, nella primavera del 1957, Sanguineti rimarcava come «una suggestione particolare nascesse dall'incontro libero di modi d'arte diversi e tuttavia concordi in un aperto discorso generale», agevolato dal fatto che il volume accostasse «ad alcune riproduzioni di opere di Baj (del '55 e del '56) una tavola della Levi Montalcini, [...] ad alcune raffinate pagine di Dangelo [...] una composizione poetica di Guglielmi»¹⁰³, e così via. La pratica di abbinare versi e tavole (incongrue o complanari) diventa quindi il veicolo privilegiato di una certa idea di arte, che scommette sull'interdisciplinarietà come forma di eversione a più livelli (testuale, editoriale, discorsivo, identitario, anti-provinciale e anti-accademico).

Dopo l'avventura eccentrica e, per certi versi, accidentale della «Parrucca» e le pubblicazioni sui *Documenti d'arte d'oggi*, le riviste che si imporranno nel panorama nazionale saranno gestite inizialmente da artisti, come avverrà per «Il Gesto», «Azimuth» e «Documento Sud». Per quanto riguarda il «Gesto», il periodico del «Movimento Arte Nucleare» fondato nel giugno del 1955 da Enrico Baj, Sergio Dangelo e Piero Manzoni, l'ingresso di un contingente novissimo risale al terzo numero, stampato nel settembre del 1958. Qui verranno pubblicati, sotto il titolo di *passi passaggi*¹⁰⁴, tre frammenti degli *Erotopaegnia* sanguinetiani (XIII, XIV e XV)¹⁰⁵, accostati a una fotografia di Duchamp immortalato di fronte al *Grande Vetro* e a un disegno di Picabia del 1917. Nello stesso numero, accanto a un *Achrome* di Manzoni e a una *Composizione astratta* di Guido Strazza (entrambi del 1958), troviamo una lirica in tre tempi di Balestrini raccolta sotto il nome-*calembour* di *l'uovo vive di incontri*. Pagando il fio di una variantistica tormentata, il testo verrà accolto poi in *Come si agisce* con il titolo normalizzato *L'invasione*¹⁰⁶.

Entrambi i testi si muovono entro una dimensione para-onirica, indulgendo volentieri a immagini che intrattengono con il reale un rapporto di sospensione paradossale. Sanguineti replica e dilata la segmentazione sintattica di *Laborintus*, immettendovi una serie di contrassegni di matrice surrealista (le «guaste labbra», il «molle delfino»)¹⁰⁷ e uno stordente spezzettamento interpuntivo – «oh vieni (in quella nebbia) bestia! oh lei confusa! indecisa! corrotta!», recita ad esempio l'ultimo verso di

¹⁰² MAFFEI 2003, p. 33.

¹⁰³ SANGUINETI 1957, p. 120.

¹⁰⁴ Così avrebbe dovuto originariamente chiamarsi la seconda raccolta sanguinetiana, come apprendiamo da una lettera inviata ad Anceschi il 29 gennaio 1958 (SANGUINETI 2005, p. 152). Curioso constatare come la titolazione, venuta a cadere nel passaggio alla raccolta del 1964, diventerà il titolo della silloge licenziata da Porta nel 1980 con il nome, per l'appunto, di *Passi passaggi*.

¹⁰⁵ SANGUINETI 2021, pp. 63-65.

¹⁰⁶ BALESTRINI 2015, pp. 53-54.

¹⁰⁷ SANGUINETI 2021, p. 64.

Erotopaegnia, XIV. Analogamente, Balestrini allinea alcune figurazioni, dalla «cerniera lampo nella nuca» (I, v. 2) al «pescespada [*che*] ha tagliato il tubo d'aria» (I, v. 9), perfettamente in linea con il recupero di certe avanguardie storiche (dadaismo e surrealismo, in particolare) promosso dalla nascente Neoavanguardia. Nel primo numero del «Gesto», Roberto Sanesi aveva sottolineato come, sin dalla prima mostra allestita da Baj e Dangelo alla Galleria San Fedele di Milano, si registrasse proprio un'aperta rivalorizzazione di «alcune forme dell'automatismo psichico surrealista», sostituendo alla negazione del soggetto di area informale una figurazione in grado di coniugare «il perpetuo valore della fantasia» a un atomismo degli oggetti d'ispirazione lucreziana¹⁰⁸.

Nell'ultimo numero del «Gesto», stampato nel settembre del 1959, il manifesto per l'*Arte interplanetaria* recherà le firme, oltre che di artisti come Baj, Biasi, Persico, Del Pezzo e Fergola, anche di due poeti ormai pienamente integrati nel clima nucleare delle arti figurative, ossia Balestrini e Porta (ancora Leo Paolazzi). Nel transito editoriale dei Novissimi dalle pagine del «Gesto» a quelle di «Azimuth», bisogna segnalare, per Balestrini e Sanguineti, una tappa intermedia – seppur cursoria e legata a un unico numero – su «Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia d'avanguardia», diretta da Riccardo e Federico Mondadori e legata ancora al Movimento nucleare. Come ricorda Pier Luigi Ferro, sul primo dei tre numeri totali della rivista, uscito nel dicembre del 1958, comparve il testo *Or va' su tu* di Balestrini (mai ripubblicato) e la quinta sezione di *Laborintus*, già edita in raccolta. Sulle pagine di «Direzioni» gravitavano grossomodo gli stessi artisti e critici del «Gesto», da Baj a Manzoni¹⁰⁹, in una riproposizione dislocata del medesimo entourage intellettuale.

In quanto ad «Azimuth», invece, la rivista fondata da Enrico Castellani e Piero Manzoni nel settembre del 1959 non necessita di presentazioni critiche, considerata l'ingente mole di studi sulla sua storia¹¹⁰. Il primo numero prevedeva già un assembramento di Novissimi, con estratti da Porta, Balestrini e Pagliarani – i cui *Frammenti dal Narciso* verranno impaginati assieme a *Monogram* di Rauschenberg (1955), in un memorabile capolavoro di straniamento tipografico¹¹¹. Porta compare, invece, con una selezione di versi da *Europa cavalca un toro nero*, abbinati a un dettaglio di *Successioni del tempo* di Arnaldo Pomodoro (1959), mentre il testo balestriniano di *Innumerevoli ma limitate* (titolo poi soppresso nel passaggio a *Corpi in moto e corpi in equilibrio*)¹¹² era associato a una *Composizione astratta* di Heinz Mack (s.d.). Le poesie della triade novissima vengono adottate come accompagnamento esplicativo ai manufatti giudicati più rivoluzionari nel panorama

¹⁰⁸ SANESI 1955.

¹⁰⁹ Cfr. FERRO 2012, p. 61.

¹¹⁰ Cfr. almeno MENEGUZZO 1984, CRISTALLINI 1989, GUALDONI 1998 e BARBERO 2015.

¹¹¹ Nel memoriale intitolato *Fino all'utopia*, Pagliarani ricorda di aver provato sempre «soggezione» nei confronti di Manzoni, «fino da trovare strano un suo interesse per il mio lavoro, mi ricordo proprio che una volta gli dissi le parole precise: Non rivolgerti a me, rivolgiti a Sanguineti (cercava versi per *Azimuth*). Ma gli piaceva “l'uomo è l'unico animale...” e io ero contento e lusingato che una poesia vecchia di una decina d'anni piacesse a questo estremo matto dell'avanguardia» (MANZONI 1967).

¹¹² BALESTRINI 2015, p. 33.

internazionale delle arti, nell'ottica di presentare al lettore un'Esposizione universale di merci sperimentali.

Per quanto riguarda il percorso specifico di Sanguineti, merita una menzione particolare anche «Documento Sud», la rivista fondata a Napoli nel 1959 da Luca (Luigi Castellano), subito affiancato dagli artisti del Gruppo 58¹¹³. Proprio i versi dedicati da Sanguineti al pittore Guido Biasi (ritagliati da *Il palombaro e la sua amante*)¹¹⁴ vengono ospitati sul primo numero della rivista, a sancire un legame prioritario tra il poeta genovese e il settore campano dell'avanguardia. Il testo, impaginato assieme a una tavola *Senza titolo* dell'artista, inaugurò una lunga alleanza interdisciplinare, cementificata da un'iper-produzione di plaquette e progetti a quattro mani¹¹⁵. Altre insorgenze sanguinetiane si trovano nel terzo numero (1960), dove il poeta pubblica (con il titolo di *Alphabetum*) il primo componimento del futuro *Purgatorio de l'Inferno* (1964), e nel quinto numero dello stesso anno, che accoglierà due frammenti dal dittico di *Opus ethicum – La dolce vita ed Eidos notturno*.

Esauritasi l'esperienza di «Documento Sud», il testimone dello sperimentalismo napoletano passerà a «Linea Sud», fondata nel maggio del 1963 dallo stesso Castellano coadiuvato da un'équipe pressoché interamente esportata dalla rivista precedente (da Mario Persico a Stelio Maria Martini)¹¹⁶. Pur riscontrando una sostanziale assenza dei letterati neoavanguardisti, il periodico acquisirà un'importanza strutturale per il cantiere della poesia visiva coltivato parallelamente (e, a tratti, clandestinamente) da alcuni Novissimi (tra cui Balestrini, Porta e Giuliani), com'è dimostrato dalla sezione speciale di *Poiorama* pubblicata sul numero dell'aprile del 1965, di cui mi occuperò in seguito.

5. *Il salotto interdisciplinare di «Marcatrè» e «Grammatica»*

Una simile «sete di interdisciplinarietà», per usare le parole di Mario Spinella¹¹⁷, troverà la sua espressione più compiuta nella costituzione di «Marcatrè», la rivista fondata a Genova da Eugenio Battisti nel 1963 e presto tramutatasi nel cantiere intersemiotico del Gruppo 63. Sebbene un'interdisciplinarietà congenita avesse caratterizzato il «verri» già dalla sua fondazione (1956), al

¹¹³ Per una ricognizione relativa all'attività della rivista, cfr. DI NATALE 2013 e BACCI 2016.

¹¹⁴ SANGUINETI 2021, p. 357.

¹¹⁵ Si vedano, ad esempio, i testi sanguinetiani pubblicati nei cataloghi di BIASI 1963 e 1964. Nell'*Inchiesta sulla cultura a Napoli* curata da Lea Vergine per i nn. 14-15 di «Marcatrè» (1965), apprendiamo che Sanguineti aveva parlato di *Rivoluzione e restaurazione* di Guido Biasi alla Libreria Guida di Napoli, nell'ambito di un ciclo di letture e conferenze tenute assieme a Umberto Eco.

¹¹⁶ Per le esperienze di «Documento Sud» e «Linea Sud», cfr. MARTINI 1986. Altre riviste meno direttamente riconducibili alla Neoavanguardia, ma altrettanto interessanti sul piano interdisciplinare, come «Senzamargine» e «La città di Riga», distribuite rispettivamente dal 1968 e dal 1972 grazie all'impegno editoriale di Alberto Boatto, dovranno essere escluse da questa indagine; rimando almeno a CHIODI 2022 per una panoramica sulla figura-chiave di Boatto.

¹¹⁷ Cit. in BALESTRINI 1966c, p. 122.

punto da essere definito da Mastropietro «il periodico pluridisciplinare di più ‘antica’ nascita»¹¹⁸, l’attenzione per i fenomeni plastici, architettonici e cinematografici si configurava ancora come un vezzo eclettico. Una «polytropa rinascimentale»¹¹⁹, insomma, sfoderata per riattivare e restituire a una comunità versatile di lettori l’ipotesi di un attivismo più culturale che rigidamente letterario¹²⁰.

Con «Marcatrè», invece, viene istituito un autentico cantiere della comunicazione, in cui le discipline non si giustappongono come appendici posticce ma interagiscono *prima e contemporaneamente* alla prassi di ciascun operatore. Come rilevarono Guglielmi e Pagliarani nel licenziare il proprio *Manuale di poesia sperimentale* (1966), «l’istituto dell’interdisciplinarietà e il lavoro d’équipe consentono questa circolazione della cultura in una forma che da un lato si oppone all’atomismo della ricerca e, dall’altro, preserva dalle generalizzazioni incontrollate e mitologiche»¹²¹.

Benché tra il «verri» e «Marcatrè» si registri una circuitazione delle stesse personalità, che daranno vita a una «vera e propria staffetta tra le due testate»¹²², diverso è il grado di compartecipazione disciplinare. Lo scarto è visibile fin dalla confezione tipografica, la cui eccentricità diventa un parametro istantaneo di «distinzione». «L’impaginazione del “Marcatrè” turba tutti», scrive Sanguineti a Porta in una lettera del 26 settembre del 1964¹²³. Ancora nel 1968 Sanguineti sentenzia che «il Marcatrè è il regno della libertà (nell’impaginazione): godo che tu sappia sopportare con animo forte» (15 febbraio)¹²⁴. L’effetto disturbante del design era conforme al tentativo di corrispondere graficamente allo sguardo di un nuovo lettore: il consumatore «di trasmissioni radiofoniche e televisive» che, «invece di avere un’esperienza diretta del mondo», è condannato a

¹¹⁸ MASTROPIETRO 2020, p. 146. Vetri distinguerà, nel cantiere del «verri», un impegno «di scelta» e un impegno «di comprensione». Il primo si concretizza in una «esplorazione aderente e articolata della vita di relazione (mobile sistema di nessi interni e interdisciplinari) cui la letteratura partecipa, in cui si dà e soltanto si fa comprensibile nelle sue determinazioni reali, cioè nella sua varietà di direzioni» (VETRI 1992, p. 72), osservando giustamente come l’interdisciplinarietà rappresenti uno degli ingredienti alternativi di una più generale attenzione per la comunicazione. Si legga a questo proposito un passaggio dell’intervista rilasciata da Sanguineti a Giuliano Galletta: «Io non credo che la poesia abbia una natura specifica e particolare; è un modo della comunicazione in cui può stare tutto [...]. Per me, che non credo ad un’essenza della poesia né ad una “natura” di poeta – immagini che mi appaiono alquanto logore e inattendibili – bisogna optare, semmai, per un’idea di poesia non così entusiastica ed enfatica ma piuttosto per un “fare poesia” come comunicazione critica. E questo lo si può fare in versi, in prosa, con la musica, il cinema, la stessa televisione» (SANGUINETI 2005, p. 13).

¹¹⁹ Mi servo dell’espressione formulata da Carapezza nel presentare Brandi come acuto osservatore dei fenomeni musicali, oltre che critico d’arte (cit. in TESSITORE 2003b, p. 228).

¹²⁰ In un resoconto a posteriori sull’esperienza del «verri», Sanguineti ricorderà come «con “il verri” gli elementi di una cultura interdisciplinare – quindi non solo umanistica – si fondessero in una proposta che cercava di rispondere alle esigenze del tempo. E questo era il sentimento comune che ci animava. Così si teneva conto dell’architettura come dell’antropologia, della psicanalisi come della filosofia, riuscendo a rompere il vecchio orizzonte angustamente letterario» (SANGUINETI 1993a, p. 46). Ribadisco, tuttavia, che – a livello di strumentazione, di grafica e di concreto lavoro di gruppo – soltanto con «Marcatrè» il Gruppo 63 riuscirà a raccogliere e incanalare organicamente simili «esigenze del tempo».

¹²¹ GUGLIELMI, PAGLIARANI 1966, p. 9.

¹²² GALLO 2016, p. 422.

¹²³ Nell’epistola, conservata presso il Centro APICE di Milano, Sanguineti ribadisce, invece, la propria sostanziale imperturbabilità («io, invece, sono impassibile»).

¹²⁴ Ancora nella scheda che Giorgio Luti realizzerà per «Marcatrè» nel 1986, si legge che «l’impostazione d’avanguardia del M. risulta vistosamente espressa anche al livello dell’organizzazione tipografica della pagina, con imprevedibili ricorsi ai caratteri cubitali, introduzione estemporanea di immagini, impiego efficacemente violento del colore» (LUTI 1986, p. 194).

«lasciarsi nutrire di fantasmi» e iconismi¹²⁵. Proprio su questo adattamento darwinistico all'habitat tecnologico si è giocata, di fatto, la sfida estetica della rivista. In un editoriale della rubrica «Problemi di comunicazione», Umberto Eco esordisce sostenendo che «una rivista come “Marcatrè” deve saper adattare non solo i propri temi ma la sua stessa struttura alle evoluzioni dei problemi e delle discussioni»¹²⁶, promuovendo l'immagine di una redazione dinamica e auscultatrice della modernità¹²⁷.

Oltre a questa forma di straniamento tipografico, sarà il programma stesso della rivista a imporsi come rivoluzionario. Per gestire un traffico di materiali eterogenei e potenzialmente digressivi, gli articoli venivano suddivisi in rubriche gestite da un responsabile esperto (Sanguineti per la sezione di «Letteratura»¹²⁸, Eco per «Cultura di massa», Gelmetti per il settore musicale, e così via). L'etica collettivistica di «Marcatrè» veniva rivendicata da Battisti già nella presentazione inaugurale. Qui il direttore, enfatizzando la dimensione di «compartecipazione, di dialettica e di socialità che si sta facendo sempre più prevalente», paragonava il periodico alla «tavolata durante i congressi, o il fumoir del teatro (ma non certo il salotto letterario, dove tutto giunge di seconda mano e adulterato)»¹²⁹.

Fin dal primo numero, lo spazio letterario viene a coincidere quasi integralmente con la letteratura della Neoavanguardia, ospitando un resoconto accurato del *Gruppo '63 a Palermo*¹³⁰. «Marcatrè» diventa subito una delle vetrine privilegiate per la divulgazione delle poesie edite e inedite dei Novissimi¹³¹, nonché la cornice ideale in cui ribadire una consanguineità con la famiglia allargata delle altre discipline. Ancor più significativi si rivelano, dunque, gli affioramenti propriamente

¹²⁵ ANDERS 1963, p. 11.

¹²⁶ ECO 1965a, p. 42.

¹²⁷ Come si legge nella *Teoria testuale della poesia* di Bense, «poesia e letteratura sono prodotti del linguaggio, e sarebbe assurdo che ciò che è prodotto dal linguaggio restasse indietro rispetto alle possibilità costruttive del linguaggio. Se c'è un concetto progressivo della poesia, è [...] l'ampliamento del concetto di letteratura, sia nel senso della sua funzione creativa come in quello della sua funzione comunicativa» (BENSE 1969, p. 14). L'edizione citata, peraltro, presenta una *Nota introduttiva* di Arrigo Lora Totino, che nel 1966 aveva partecipato a una sezione (piuttosto bensiana) di «Marcatrè» intitolata *Costitutivismo del grafico in poesia* (IV, 19-20-21-22, pp. 363-372), con poesie visive, tra gli altri, di Balestrini, Porta, Giuliani-Scialoja e Vicinelli. Sulle poesie-collage di Giuliani, rimando al recentissimo MILONE 2023, pp. 57-62, mentre sul rapporto Giuliani-Nonnis, cfr. FARINA 2023.

¹²⁸ A questo proposito, si vedano i testi ripubblicati recentemente da Gian Luca Picconi ed Erminio Risso in SANGUINETI 2017a, pp. 119-204. Grazie alla bibliografia compilata da Sanguineti stesso per l'*Annuario dei docenti dell'Università di Torino*, infatti, i due studiosi sono riusciti ad attribuire al poeta anche alcuni contributi anonimi (perlopiù recensioni) comparsi nella «Rassegna letteraria» di «Marcatrè». L'investimento organizzativo di Sanguineti nella costituzione della rivista risulta ben visibile, inoltre, dagli scambi epistolari con gli altri Novissimi, costellati dalla pressante richiesta sanguinetiana di inediti da riversare nel nuovo periodico.

¹²⁹ BATTISTI 1963, p. 2. Anche in un'intervista rilasciata a Tommaso Lisa il 10 agosto 2004, Sanguineti rievcherà il clima degli anni Cinquanta e Sessanta nei termini di una «trama solidale» di scrittori e pittori (LISA 2004, p. 7).

¹³⁰ Questa cronaca in presa diretta sugli incontri del Gruppo 63 proseguirà nel secondo numero, con il testo dedicato da Fausto Curi alla *Situazione della poesia «dal Convegno del Verri a Reggio Emilia»* (CURI 1964a). Rilevanti anche le interviste agli *Amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia* (III, 11-12-13, 1965, pp. 36-53), in cui le dichiarazioni di Sanguineti, Giuliani e Pagliarani saranno accompagnate da un servizio fotografico di Giulia Niccolai. Su *Giulia Niccolai fotografa* si veda il recente contributo di BELPOLITI 2022.

¹³¹ Oltre alle pièce teatrali e agli scritti di poetica, tralascio qui l'analisi dei trafiletti di critica d'arte confluiti nella sezione «Calendario e antologia». Si tratta di saggi inediti oppure ripubblicati su «Marcatrè» a partire da cataloghi o plaquette precedenti, tra cui segnalo almeno: ECO 1963, 1964, 1965a, 1965b, 1965c; SANGUINETI 1964d e i brani poi trascritti in SANGUINETI 1974 e in RAMA, SANGUINETI 2002. All'*Inchiesta sulla cultura a Napoli*, pubblicata nel maggio del 1965 (nn. 14-15), parteciperanno proprio Eco (p. 24) e Sanguineti (pp. 26-27), parlando della loro frequentazione con i pittori locali.

ecfrastici: nei nn. 4-5 del 1964 troviamo una *Tavola-ricordo* di Sanguineti dedicata a Lucio Del Pezzo¹³², seguita immediatamente dai versi di Giuliani «a Gastone Novelli»¹³³. Sanguineti sarà un *habitué* di una simile tendenza a sfruttare le pagine di «Marcatrè» come magazzino ecfrastico, pubblicandovi una serie di poesie, dalla *Ballata della controverità (per Mario Persico)*¹³⁴ al *Palombaro e la sua amante (dedicato a Guido Biasi)*¹³⁵, comparse o destinate a comparire sui cataloghi d'arte degli amici pittori¹³⁶. Questa prassi d'occasione verrà disciplinata nella costruzione di macrostrutture figurative (le *Galerie* novissime), in cui saranno incanalati i versi scaturiti da singole situazioni collaborative. In particolare per Sanguineti, tuttavia, le riviste d'arte funzionavano già come enti aggregatori capaci di smistare il sopravanzo ecfrastico della scrittura – sebbene con alcuni deficit legati al nuovo contesto editoriale. Sulle pagine di «Marcatrè», infatti, le poesie venivano perlopiù accostate a un'opera grafica realizzata sì dal dedicatario, ma che non coincideva con l'ipotesto originario dell'ecfrasi – ad eccezione, ad esempio, della poesia di Balestrini dal titolo *Ceroli, la scala*¹³⁷, impaginata assieme all'effettiva *Scala* (1965).

Tra la fine del 1965 e l'inizio del 1966 il presenzialismo dei neoavanguardisti si dirada, lasciando il testimone al teatro e al cinema – nonché, tra il 1968 e il 1969, ad una più asciutta e de-culturalizzata militanza politica. Ai Novissimi si avvicinano progressivamente i poeti visivi, concreti, cinetici (da Nanni Cagnone al nucleo fiorentino del Gruppo 70), mentre l'afflato rivoluzionario comporta uno stravolgimento totale della grafica e una marginalizzazione netta del dato poetico. Sebbene il mutamento fosse già in incubazione almeno da due anni, la cesura più netta avverrà con il passaggio editoriale di «Marcatrè» da Lerici a EnnEsse – con l'urgenza di affermare, nel primo numero del 1970, la volontà di «assumere una funzione essenziale nell'ambito della cultura contemporanea, nel tentativo di trovare uno spazio operativo più ampio», alla ricerca di un «nuovo impegno» che coincida con un generico quanto formulare inno all'«INVENZIONE»¹³⁸. Significativamente, l'unico dei Novissimi a comparire in questo nuovo corso sarà il solo a non essere mai stato pubblicato sulle pagine della rivista nel decennio precedente, ossia Pagliarani – qui presente con il *Trittico di Nandi*¹³⁹. Sarebbe improprio sostenere che negli anni Settanta «Marcatrè» esaurisca il proprio afflato interdisciplinare; semplicemente, lo converte in una forma *altra* di visività, di fronte alla quale i codici semiotici della Neoavanguardia si connotano come oggetti precocemente desueti. Nel nuovo decennio

¹³² SANGUINETI 1964a.

¹³³ GIULIANI 1964.

¹³⁴ SANGUINETI 1964b.

¹³⁵ SANGUINETI 1964c.

¹³⁶ «Quando ero giovane la collaborazione con i pittori, e quindi anche con Carol, si presentava nel modo più frequente come presentazione in catalogo: era la forma più diffusa, anche se per me è legata a un periodo breve» (RAMA, SANGUINETI 2002, p. 14).

¹³⁷ BALESTRINI 1966.

¹³⁸ GROSSO 1970.

¹³⁹ PAGLIARANI 1970.

gli ex Novissimi dovranno fare i conti con i fantasmi del proprio passato verbo-visivo, ripetendo (e talora sclerotizzando) le abitudini di un Gruppo ormai felicemente divorziato.

Riavvolgendo il nastro della cronologia, è necessario tornare al novembre del 1964, con l'uscita del primo numero di «Grammatica». Nella fondazione di questa rivista romanocentrica, oltre alla naturale prosecuzione di un'interdiscorsività (teatrale ed editoriale) che già legava i futuri redattori (Giuliani, Manganelli, Novelli e Perilli)¹⁴⁰, giocherà un ruolo fondamentale l'avventura recente dell'«Esperienza Moderna». Il periodico, fondato nel 1957 da Perilli e Novelli, era costitutivamente votato alla causa interdisciplinare, con un'attenzione spiccata per il panorama internazionale, dalle avanguardie europee alla scrittura ideografica orientale¹⁴¹. La diade Novelli-Perilli rappresenta uno snodo nevralgico per comprendere il divenire della sperimentazione poetica di alcuni neoavanguardisti all'altezza dei primi anni Sessanta. Nelle celebrazioni nostalgiche di quegli anni, entrambi gli artisti tenderanno a candidarsi come dei 'Novissimi *ad honorem*'. Perilli ricorda, ad esempio, quei «pomeriggi e serate dedicate al nascere e al costituirsi dei “novissimi” con discussioni e polemiche e contrapposizioni», dichiarando di aver trovato «per la prima volta» uno spazio in cui dar voce a «quel coincidere, che da sempre sentivo necessario, dove il ragionare non si limitava al proprio e ristretto codice linguistico, ma si allargava ad una sorta di ricognizione [...] verso quanto ci veniva dallo sperimentare, in un accumularsi di esperienze e di curiosità»¹⁴². Novelli, dal canto suo, aveva realizzato la prima copertina dell'antologia Feltrinelli del *Gruppo 63*¹⁴³, mentre esiste una copia dei *Novissimi*, ad oggi introvabile sul mercato del collezionismo, in cui ciascun poeta era stato fedelmente 'scarabocchiato' da un artista, attraverso uno «sfarfallare di firme e scarabocchi (disegnetti, tracce di parole)» impressi sull'esemplare che circolava presso la Libreria Ferro di Cavallo¹⁴⁴. A distanza di più di quarant'anni, la gallerista Agnese De Donato rievcherà questo episodio di happening illustrativo riferendo che

Gastone Novelli prima di andare a scuola, il Liceo Artistico dove insegnava come assistente di Afro, passava in libreria a prendere un libro [...]. Una mattina si portò una novità, *I Novissimi* prima edizione, [...] che a Roma praticamente vendevo solo io, e a fine mattinata me lo riportò. Ma per ammazzare la noia si era messo a “scarabochiarne” tutti gli spazi liberi: i frontespizi, i bordi delle pagine, e in particolare aveva privilegiato le poesie di Alfredo Giuliani! Lo misi via contrariata pensando che non avrei potuto certamente venderlo. Rimase lì per un po' di tempo, finché un giorno, parlandone con Achille Perilli, lui se lo prese e me lo riportò qualche giorno dopo con un disegno a colori stupendo sul frontespizio di Pagliarani. La cosa cominciava a intrigarmi. Detti il libro a Toti Scialoja il quale mi fece un'altra magnifica *gouache* sulle due pagine libere di Balestrini. E poi fu la volta di Giuseppe Capogrossi: altre due pagine a colori, per onorare Sanguineti, preziosissime con dedica. Piaceva anche a loro questa storia. Una specie di competizione. Si portò a studio il libro anche il grande Afro: e mi fece un vero gioiello sulla pagina libera di Porta. [...] Anche Burri mi fece una magnifica “bruciatura”

¹⁴⁰ Attraverso il filtro di Manganelli, Andrea Cortellessa ha recentemente riattraversato la temperie di «Grammatica» in una mostra allestita presso il Museo di Roma in Trastevere (*Illustrazioni per libri inesistenti. Artisti con Manganelli*, 22 settembre 2023-7 gennaio 2024), di cui è stato pubblicato un omonimo catalogo (CORTELLESSA 2023).

¹⁴¹ Cfr. il resoconto memoriale di PERILLI 1999.

¹⁴² PERILLI 1994, p. 101.

¹⁴³ BALESTRINI, GIULIANI 1964.

¹⁴⁴ GIULIANI 2005, p. 10.

nell'ultima pagina: i poeti erano terminati e anche le pagine vuote, non me la firmò, non so perché, forse per non farmi un dono troppo grande fu il mio maligno pensiero¹⁴⁵.

Questa improvvisazione collettiva viene a colmare, a tutti gli effetti, il vuoto paratestuale di un'antologia in cui manca sorprendentemente «una parte iconografica, né proposta né prevista in fase di progettazione»¹⁴⁶, come ha osservato Federico Milone.

A Novelli si deve, inoltre, la curatela di uno zibaldone verbo-visivo (*l'Antologia del possibile*)¹⁴⁷ pubblicato da Scheiwiller nel 1962, che può essere considerato l'anticamera ideale a «Grammatica» – sebbene con alcune vistose differenze soprattutto nella relazionalità tra parola e immagine. Nell'*Antologia*, infatti, la dimensione prevalente della partecipazione novissima è quella della poesia visiva, come testimoniano i due collage di Giuliani e quello di Balestrini riprodotti in volume¹⁴⁸. Fuori dal campionario di esempi internazionali (da Jean-Jacques Lebel ad Alejandra Pizarnik) e dalla ricognizione fotografica delle attività performative o teatrali¹⁴⁹, l'unico esempio di versificazione lineare è dato da *Altre notizie* di Pagliarani¹⁵⁰. La complanarità di vedute con il nascente Gruppo 63 viene sottolineata dallo stesso Novelli a colloquio con Enrico Crispolti, nell'estate del 1964, in occasione della sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia:

Oggi nella letteratura italiana, per la prima volta da duecento anni, esiste un gruppo di gente che lavora in un modo, diciamo, non provinciale, più aperto, e, quindi, vicino a quella che è la nostra pittura. Fino ad oggi siamo rimasti sempre un po' isolati e a me il dialogo fra letteratura, pittura, musica sembra necessario¹⁵¹.

Per tornare a «Grammatica», l'idea di costituire un'équipe plurale viene inverata già a partire dal primo numero, con la pubblicazione del manifesto a dodici mani *La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*, alla cui stesura parteciperanno, oltre ai redattori ufficiali, anche Balestrini e Pagliarani. Il prologo assume le sembianze di un centone di frasi pronunciate dai diversi operatori e spezzettate in un *continuum* testuale – sebbene le voci, che pure dovrebbero amalgamarsi impersonalmente, rimangano piuttosto connotate. In un'intervista rilasciata a Eugenio Battisti nel

¹⁴⁵ DE DONATO 2005, pp. 76-77 e 80. Sui rapporti tra Novelli e gli scrittori del Gruppo 63, cfr. anche VIVARELLI 1988, pp. 12-13, laddove la critica asserisce che le due coordinate fondamentali per comprendere la produzione di Novelli negli anni Sessanta sono il filone «dada-surrealista», da un lato, e, dall'altro, il «panorama letterario d'avanguardia italiano, quale viene definendosi tra fine anni Cinquanta, con gli articoli della rivista "Verri", e l'inizio degli anni Sessanta, con la pubblicazione dell'antologia dei *Novissimi* a cura di Alfredo Giuliani e il formarsi del "Gruppo 63" [...]. Frantumazione, eliminazione dei legami sintattici, citazione, montaggio: sono tutti strumenti operativi che Novelli condivide con gli amici poeti, allo scopo di offrire uno specchio del disordine verbale e visivo, riconosciuto come effetto di una società agli inizi del benessere».

¹⁴⁶ MILONE 2015, p. 32.

¹⁴⁷ Per l'analisi di questo manufatto rimando a RINALDI 2011, p. 57 e RINALDI 2012, pp. 27-34.

¹⁴⁸ NOVELLI 1962, pp. 34-35 e 49.

¹⁴⁹ Segnalo in particolare le fotografie di *Collage*, l'«azione musicale» di Aldo Clementi su «materiale visivo» di Perilli, rappresentata la prima volta al Teatro Eliseo il 14 maggio del 1961.

¹⁵⁰ NOVELLI 1962, p. 65.

¹⁵¹ NOVELLI 2019, p. 171.

1965, Pagliarani offrirà un interessante resoconto della propria partecipazione lateralmente solidale al primo numero:

Ti dirò che avrei dovuto e voluto far parte della redazione di «Grammatica». Come avrai visto la rivista si apre con un dialogo a più voci cui ho partecipato anch'io: la registrazione di questo dialogo è stata riassunta e ridotta dei due terzi circa, ovviamente soprattutto perché se fosse stata riprodotta integralmente sarebbe risultata eccessivamente prolissa. In ogni caso il risultato rispecchia abbastanza fedelmente l'andamento del dibattito: vi prevalgono le tesi del Manganelli, che parla di universi linguistici a se stanti, di organizzazione linguistica che «non è assolutamente un significato, non comunica mica niente» [...]. Questo è il motivo per cui, nonostante la grande stima e amicizia che mi lega ai redattori, non ho ritenuto di poter far parte della redazione [...]. Naturalmente, la posizione di «Grammatica» ha anche un aspetto «viscerale» che mi interessa molto, può scatenare la fantasia come indica Giuliani [...] e preme anche a me [...]. Ma io non posso e non voglio assumermi la corresponsabilità di alcunché che possa essere definito metafisico¹⁵².

L'esperienza dei cinque numeri di «Grammatica» (1964-1976), usciti con una cadenza irregolare¹⁵³ e con un inquadramento metodologico, contenutistico e formale difficilmente riducibile a una sintesi organica, s'interseca con questo lavoro soltanto per quanto riguarda l'uscita esordiale. Il secondo e il quarto numero, infatti, sono riservati al teatro, nel terzo vengono accolti principalmente testi di respiro internazionale mentre il quinto raccoglie scritti di e su Novelli, in un tributo collettaneo alla sua memoria. Come ha notato Manganelli, «Grammatica» fu dunque «per qualche numero suddivisa tra scrittori e pittori, poi passò tutta ai pittori»¹⁵⁴. Tra i componimenti in versi ospitati nel primo numero bisogna ricordare almeno le cinque sezioni di *Adagio con moto* di Antonio Porta, affiancate a un *Disegno* di Lorenzo Taiuti, e *La coscienza infelice* di Giuseppe Guglielmi, impaginata assieme a due disegni di Paolo Cotani e Marcello Aste.

Una più cospicua presenza dei Novissimi si registra, paradossalmente, nel contesto performativo di *Grammatica No Stop Teatro 12 ore*, l'evento ospitato dalla Libreria Feltrinelli di Roma il 2 marzo 1967 per festeggiare l'uscita del secondo numero della rivista in concomitanza con la fondazione dell'aniconica «Quindici», nata nel giugno dello stesso anno¹⁵⁵. Nel variegato programma di performance, proiezioni di film sperimentali ed esecuzioni elettroacustiche c'è spazio anche per le letture del Gruppo 63 – tra cui, ad esempio, Giuliani che «legge-teatralizza un suo testo»¹⁵⁶ intitolato *Io ho una bella pera, e tu cos'hai?*, confluito poi nelle *Poesie di teatro*¹⁵⁷.

¹⁵² BATTISTI 1965, p. 49.

¹⁵³ I cinque numeri escono, rispettivamente, nel novembre del 1964 (I), nel gennaio del 1967 (II), nel luglio del 1969 (III), nel settembre del 1972 (IV) e nel maggio del 1976 (V). Come ha ricordato Agnese De Donato, la nuova rivista in cui «si mescolavano musica, pittura, poesia, letteratura con una grafica elegantissima» si arenerà per problemi finanziari («purtroppo, non per mancanza di idee ma di quattrini, ne uscirono solo pochi, ma bellissimi, numeri», DE DONATO 2005, p. 80).

¹⁵⁴ Cit. in CORTELLESA 2020, p. 195.

¹⁵⁵ L'esperienza di «Quindici» (1967-1969), infatti, è quella di un periodico culturale in senso ampio, in cui le tensioni localmente interdisciplinari (in realtà minoritarie rispetto a questioni di matrice etica o sociologica) non avranno mai delle ripercussioni grafiche sull'impostazione della testata.

¹⁵⁶ MASTROPIETRO 2020, p. 99. Sull'happening multimediale di *Grammatica No Stop*, cfr. anche BERNARDI 2014, p. 13. Al suo studio rimando soprattutto per un'analisi del *Teatro delle mostre*, una rassegna organizzata da Plinio De Martiis

Pur esulando dalla direttrice centrale del lavoro, è necessario segnalare alcuni casi di illustrazione creativa dei testi novissimi confezionati da Novelli. Si tratta di due delle *Poesie per il teatro* di Giuliani, *Nel cieco spazio* (1964) e *L'acqua alle piante (Storie di Eva)* (1967), di cui Novelli si appropria graficamente attraverso una sequenzializzazione fumettistica delle scene che anticipa alcune soluzioni poi ufficializzate nei *Viaggi di Brek* (1967)¹⁵⁸. Interessante si rivela anche il caso di *Come alla luna l'alone*, la poesia dedicata da Pagliarani «ad Achille Perilli» e riprodotta sul primo numero di «Grammatica», con un disegno dello stesso Perilli, in una chilificazione editoriale degli stessi contenuti.

È curioso constatare come la rivista più appariscente sotto il profilo interdisciplinare si riveli, tuttavia, una delle più scarse in quanto a ricadute propriamente ecfrastriche. Sarà soltanto nel contesto dei cataloghi, dei libri d'artista e delle plaquette che quegli stessi redattori troveranno la 'grammatica' di un'effettiva collaborazione. Se le riviste sembrano funzionare, insomma, come vistose vetrine d'interdisciplinarietà, bisogna riconoscere il ruolo tutto sommato sussidiario della loro aura intersemiotica. I versi 'appesi' alla bacheca di «Marcatrè» o «Grammatica» risultano spesso confezionati per altri contesti, perlopiù di ridotta circolazione, riservati agli addetti ai lavori, agli altri artisti o ai collezionisti. Le riviste acquistano così la funzione di cinghie di trasmissione tra un'interdisciplinarietà d'occasione (esistente, sì, ma congiunturale) e il pubblico degli anni Sessanta. Se è vero che, come sentenza Philippe Hamon, a una «realtà satura di immagini» deve corrispondere una «letteratura a sua volta satura di immagini descritte, scritte, rievocate, sognate, nominate»¹⁵⁹, l'editoria dovrà farsi il garante empirico e immediatamente certificabile di questo *iconic turn*¹⁶⁰.

Nel passaggio al decennio successivo – e, ancor più, con l'ingresso negli anni Ottanta – si assiste a una perdita progressiva della radioattività interdisciplinare, tanto sul piano editoriale quanto su quello operativo. In un'intervista a Pietro Buttita, Battisti retrodatterà un simile riflusso verbo-visivo contrapponendo la riunione di Palermo a quella di Reggio Emilia ed evidenziando come

a Palermo ci fosse un maggior rapporto con il lavoro delle altre arti, che non era solo di tipo occasionale: cioè a Palermo è accaduto che la riunione si svolgesse contemporaneamente ad una serie di spettacoli teatrali, ma soprattutto fosse simpaticamente iscritta nell'ambito della Settimana Musicale. Cioè a Palermo di rimbalzo giungevano, nella sala di dibattito del Gruppo 63, contributi o comunque problemi nati nell'attività di altri settori culturali¹⁶¹.

Sebbene il termine finale della periodizzazione sia fissato al 1979, bisogna almeno accennare al programma di «Alfabeta», fondata in quello stesso anno da Balestrini con la collaborazione di alcuni

presso la Galleria La Tartaruga nella primavera del 1968, a cui presero parte Balestrini (con *I muri della Sorbona*) e alcuni artisti vicini al Gruppo 63, da Fioroni a Ceroli.

¹⁵⁷ GIULIANI 1986, pp. 68-74.

¹⁵⁸ Su questi aspetti, cfr. la ricca nota critica di PERNA 2021.

¹⁵⁹ HAMON 2008, p. 64.

¹⁶⁰ Per la definizione, cfr. l'ormai classico saggio di BOEHM 2009.

¹⁶¹ BATTISTI 1965, p. 41.

reduci del Gruppo 63, da Umberto Eco ad Antonio Porta. Se l'interdisciplinarietà di «Marcatrè» era subordinata a un preciso progetto estetico e politico, fin dal primo editoriale di «Alfabeta» si coglie, invece, uno stordente generalismo. Il giornale si riprometteva di pubblicare perlopiù recensioni ma «in senso lato: si recensiranno libri, ma anche articoli, documenti, film, eventi teatrali, mostre». Il lettore ideale, spiegano i redattori, appartiene alla generazione «postsessantottesca»: è un autodidatta brillante, abituato a «letture disordinate e personali, in cui ciascuno si rimette a fare i conti col sapere, sia esso la produzione poetica, la filosofia, gli studi storici, la psicoanalisi o quanto vorrete»¹⁶². Manca un'ideologia comune nonché una qualsivoglia etica di gruppo («per ragioni non casuali, anche se ancora poco chiare, i redattori di *Alfabeta* si sono incontrati e hanno deciso di fare questo giornale proprio ora. Non formano un gruppo omogeneo»). Insomma, la rivista nata nel 1979 segna forse il momento in cui la Neoavanguardia cede il passo al postmoderno. Come racconta Sanguineti, perlopiù estraneo alla nuova avventura editoriale,

«Alfabeta» farà quello che «Quindici» avrebbe fatto, se avesse superato il trauma della politica: cioè un giornale di buona informazione culturale in una prospettiva di nuovo enciclopedismo aggiornato ed evoluto che offre il meglio della cultura di un'epoca, senza però esprimere alcuna tendenza precisa, e senza più volontà di vera contestazione [...]. Quando il gruppo finisce non c'è più la copertura collettiva e ognuno esiste solo per se stesso; quindi appaiono meglio tutte le caratteristiche individuali, mentre prima ognuno era guardato, volente o nolente, come rappresentante di tutta la neoavanguardia [...]. I dati decisivi erano ancora quelli degli anni Cinquanta e Sessanta; [...] è rimasta una buona rivista culturale a livello internazionale. Ma nulla di più¹⁶³.

Per quanto riguarda il tentativo di mantenere una parvenza interdisciplinare, nel quinto numero di «Alfabeta», a colloquio con il pittore Claudio Olivieri, Porta afferma che i redattori stavano operosamente «cercando di ricostituire un'interazione tra poesia e pittura, anche in senso critico»¹⁶⁴, sebbene il versante figurativo fosse ormai mescolato a un più generale discorso sui costumi. Ancora una volta sarà Sanguineti ad accertare la morte di questa sinergia tra le arti, anticipando le date del decesso al «1976-1978»:

Le nozze del poetico e del pittorico sono da dissolversi, e sono di fatto dissolte, non per un mutamento del gusto, ma per oggettivo approfondimento della situazione [...]. Da un lato, un uso figurale delle parole, o dei semplici caratteri alfabetici, pare riassorbito definitivamente in ambito figurativo e pittorico. Dal lato contrario, si coglie sempre meglio [...] il valore musicale-orale della sperimentazione grafica, in sede letteraria¹⁶⁵.

¹⁶² I, maggio 1979, p. 2.

¹⁶³ SANGUINETI 1993, pp. 127 e 170. Ancor più estrema sarà la posizione di Umberto Eco, per il quale «“Quindici” nasce come un giornale autoritario di un gruppo di potere culturale che vuole diffondere il proprio “messaggio”. Proprio nel momento in cui come gruppo non ha più alcun messaggio» (ECO 1969, p. 3).

¹⁶⁴ PORTA 1979. A Olivieri, peraltro, Porta dedicherà due poesie: *Uno e due* (PORTA 2009, p. 165), confluita nella prima parte di *Cara*, e una delle *Brevi lettere di Passi passaggi* (p. 297). Presso l'Archivio Olivieri è conservato, inoltre, uno scritto (*Pittura: Claudio Olivieri*) datato 17 maggio 1978, in cui Porta affronta l'impasse di una pittura contemporanea che «per essere se stessa [...] deve cancellarsi, deve diventare così trasparente da non poter più essere appesa».

¹⁶⁵ SANGUINETI 1985a, p. 149.

Se forse «Alfabeta» non è stata, come sostenuto apoditticamente da Luperini, «l'ultima rivista del Novecento italiano»¹⁶⁶, senz'altro sarà l'ultima rivista della Neoavanguardia interdisciplinare – o, meglio, la sua prima celebrazione prematuramente postuma.

6. Altre occasioni di editoria verbo-visiva

Un discorso a parte meritano quei supporti editoriali che, seppur esulando dal novero delle riviste, ne estendono idealmente la missione estetica¹⁶⁷, come avviene per l'antologia *Disegni e Parole* (1963). Oltre al critico Luigi Carluccio e all'artista ed editore d'arte Ezio Gribaudo, tra i curatori figura il nome di Edoardo Sanguineti, in un'apertura disciplinare dei comitati di redazione che contraddistingue numerose pubblicazioni sperimentali degli anni Sessanta¹⁶⁸. In questa raccolta stampata per le Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo si alternano pagine di critica d'arte, poesie del Gruppo 63¹⁶⁹ e riproduzioni fotografiche di quadri (da Novelli a Del Pezzo), senza alcuna suddivisione interna a garantire una coerenza di fondo. Ai percorsi tematici viene preferito, infatti, l'ordine alfabetico degli autori, soprassedendo addirittura sui titoli delle opere riprodotte. Il fruitore, pertanto, si trova costretto a inventare una storia o un paradigma di lettura che giustifichi, ad esempio, la coesistenza straniante di Pistoletto e Pagliarani, di Porta e Pozzati, depositati sulla stessa pagina senza l'ausilio orientativo di una cornice.

Leggiamo, a questo proposito, alcuni passaggi dell'*Introduzione* di Sanguineti:

Un incontro di segni e parole è occasione che già indica per sé stessa l'orizzonte possibile della scelta, e implica una naturale tendenziosità per l'intera operazione antologica. Chi scrive ha in qualche modo posto, tra i fondamenti primi della propria poetica, [...] il problema di una constatata disarmonia, presso di noi almeno, tra le ricerche delle diverse arti: ed è ben comprensibile che oggi, a giusta distanza di tempo, e in un contesto culturale profondamente mutato per tanti riguardi, e segnatamente per questo aspetto, ritorni volentieri a una verifica più larga e soddisfatta,

¹⁶⁶ LUPERINI 2005, p. 615.

¹⁶⁷ Questo paragrafo non vuole analizzare esaurientemente tutti gli esempi di editoria ibrida tentati all'inizio degli anni Sessanta, ma offrire una chiave di lettura che, nel campionare alcuni esiti effettivamente interdisciplinari, al contempo ne decostruisca l'effettiva praticabilità. Per questo motivo mi soffermerò su due esempi piuttosto celebri, trascurando altre pubblicazioni di minore impatto (mediatico e storiografico). Tra le plaquette sommerse nell'ipertrofia della pubblicistica secondo-novecentesca, mi sembra tuttavia utile ricordare almeno il volume di *Parole e immagini*, in cui le riproduzioni di opere realizzate da artisti come Vittorio Basaglia o Paolo Giordani venivano accompagnate dai testi di due scrittori gravitanti attorno al Gruppo 63 (Eco e Filippini), un musicista (Luigi Nono) e un musicologo (Luigi Pestalozza) (PI 1963).

¹⁶⁸ Nel presentare il progetto, Carluccio nomina come modello d'ispirazione un libro pubblicato quindici anni prima da Orfeo Tamburi e Mario Scamperle, dedicato al *Disegno italiano contemporaneo* (SCAMPERLE, TAMBURI 1947). Lì, tuttavia, il poeta (Leonardo Sinisgalli) «dovette semplicemente scrivere una divagazione sull'idea del disegno, come introduzione al libro» (p. 1), mentre in *Disegni e parole* la collaborazione tra scrittori e artisti sarà assolutamente paritaria.

¹⁶⁹ Oltre ai nomi canonici della Neoavanguardia (Balestrini, Pagliarani, Porta, Vivaldi) e a quelli, altrettanto canonici, degli sperimentalisti laterali (come Diacono), si trovano alcune interessanti eccezioni, come la presenza di Antonio Delfini – selezionato da Sanguineti probabilmente perché, come scriverà nella breve nota introduttiva a *Venite a prendermi di corsa e Strade d'amor deserte sul vostro cuore*, «resta, insieme ai libri di Savinio e Landolfi, uno dei pochissimi contributi italiani al movimento "surrealista" e forse l'unico esempio in Italia di scrittura automatica» (p. 72). Meno direttamente ascrivibile alle scuderie sperimentali risulta, infine, il nome di Luciano Erba, i cui rapporti con la Neoavanguardia meriterebbero in futuro di essere approfonditi. Erba, infatti, sarà tra i primi recensori del giovane Pagliarani (ERBA 1954), nonché docente di francese di Balestrini presso il Liceo scientifico Vittorio Veneto di Milano. Per una prima esplorazione delle convergenze tra Erba e le esperienze paleo-novissime, cfr. PRANDI 2015.

accogliendo un numero certamente limitato, ma non veramente scarso [...] di positive testimonianze. E questo incontro, che ancora non molti anni or sono sarebbe riuscito in gran parte esterno e accidentale, suggerisce ora invece, in maniera abbastanza pacifica e nitida, tutto un sistema di analogie e di convergenze [...]. Da questa zona di riflessioni procede, ad ogni modo, gran parte del colore della selezione proposta: che è colore di inquieta ricerca, privilegiatamente, e di franca sperimentazione; e se si appoggia in misura eminente sopra il gruppo dei novissimi, ciò non accade davvero per amore di parte, ma perché è ovvio cercare ciò che si desidera là appunto dove può ritrovarsi¹⁷⁰.

Il «sistema di analogie e convergenze» rivendicato dai Novissimi appare oggi più sfumato rispetto alla «simmetria espressiva» quotidianamente reclamizzata in quegli anni. L'antologia del 1963 funziona, dunque, da «album-ricordo» di una generazione¹⁷¹ piuttosto che come verifica ragionata delle corrispondenze tra i due codici. Del resto, nella *Premessa* al volume Carluccio profetizzava la responsabilità storiografica (se non messianica) di questo «documento»: restituire, ai lettori che lo sfoglieranno tra «un lustro o un decennio», il *re-enactment* fedele del «profumo del tempo, tra segno e parola, [...] tra disegni e poesia»¹⁷².

Per quanto riguarda il versante letterario, la selezione dei versi risulta alquanto approssimativa e demandata all'arbitrio del singolo poeta – come si può appurare, ad esempio, da un'epistola inviata da Sanguineti a Vivaldi, con la richiesta di trasmettere «subito 2 (due) poesie inedite (o, almeno, non edite in volume) [...] per un libro di poesie e disegni che esce qui a Torino tra 20 giorni»¹⁷³. La partecipazione non comporta l'effettiva adesione a una comune ideologia della forma, ma un semplice certificato di presenza, asetticamente nominale. Anche sul piano figurativo si riscontra una diffusa confusione assemblativa, in un'accozzaglia di 'dinosauri' stilistici, compromessi riformisti e autentiche rivoluzioni dello sguardo. In una recensione comparsa sull'«Avanti» il 26 marzo 1965, Fagiolo dell'Arco definiva l'antologia una «splendida occasione perduta», dal momento che i disegni scelti a corredo di quella che, di fatto, può essere considerata una versione illustrata dei Novissimi si dimostravano perlopiù «vecchi e disutili»¹⁷⁴. La sezione monografica sul disegno, come ricorda Enrico Crispolti, verrà poi «spostata in blocco prefabbricato» all'interno del catalogo di *Alternative Attuali*¹⁷⁵, la mostra aquilana organizzata nell'estate del 1962 – forse per conseguire un riconoscimento (ufficiale ma postumo) all'ambiziosa cretomania passata in sordina nella vetrina editoriale di quei mesi¹⁷⁶.

¹⁷⁰ CARLUCCIO, GRIBAUDO, SANGUINETI 1963, pp. 11-12.

¹⁷¹ CARLUCCIO, GRIBAUDO, SANGUINETI 1963, p. 1.

¹⁷² CARLUCCIO, GRIBAUDO, SANGUINETI 1963, p. 4.

¹⁷³ Archivio Vivaldi (d'ora in poi «AV»), fasc. Edoardo Sanguineti.

¹⁷⁴ FAGIOLO DELL'ARCO 1965b. Anche la recensione anonima apparsa su «D'Ars Agency» (4, 1963, p. 94) conferma le perplessità su un esperimento che, accanto all'«ottimo livello delle riproduzioni e la nitida stampa», vi affiancava una certa «discutibilità del contenuto», determinata dalla mancanza di chiarezza nell'accostamento dei dati figurativi e poetici. Artisti e letterati venivano allineati «senza operare discriminazione di generazioni e rispettando il più stretto ordine alfabetico, [...] con note critiche o semplici dati biografici, [...] con disegni e versi forse particolarmente significativi».

¹⁷⁵ CRISPOLTI 1963, p. 74.

¹⁷⁶ Per una ricostruzione di questa «mostra-saggio», cfr. NICOLETTI 2015.

Un'analoga giustapposizione di versi, quadri e stralci di critica d'arte si trova in *13 pittori a Roma*, il catalogo della mostra inaugurata alla Galleria La Tartaruga il 9 febbraio 1963¹⁷⁷. Accanto alla riproduzione fotografica di tredici opere, realizzate da artisti come Fioroni, Kounellis, Novelli, Perilli, Rotella e Twombly, il lettore poteva leggere, in apertura, una pagina di Dorfles, tratta da *Civiltà e inciviltà dell'immagine*¹⁷⁸, uno stralcio dell'*Opera aperta* di Eco, e, nell'appendice conclusiva, l'intervento di Vivaldi sul *Realismo di «massa»*, pubblicato nel mese di gennaio su «Tempo presente». Al centro di questa cornice critica che contorna i due confini estremi del catalogo veniva poi inserito un *corpus* di sette poesie, scritte da Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti¹⁷⁹ e inframmezzate da riquadri figurativi. Gli accostamenti *trouvés* si dimostreranno, a tratti, meno arbitrari di quanto si potrebbe immaginare. Ad esempio, la prossimità tra la *Canzonetta infantile* e la tavola di Cy Twombly riprodotta contestualmente suggeriva al lettore un certo atteggiamento culturalisticamente regressivo, riscontrabile tanto nella filastrocca sanguinetiana quanto negli «scarabocchi» dell'artista statunitense. Come ricorda Dorfles in un articolo pubblicato su «Metro» nel 1962, «quando apparvero in Italia – attorno al 1957-58 – le prime scritture di Twombly, molti pensarono a uno scherzo», dal momento che quei segni «parvero ai più un semplice sfogo infantile: proprio come le scritte che i bambini si divertono a incidere sull'intonaco dei muri»¹⁸⁰.

Pagliarani, invece, aveva scelto una poesia, *Un'attesa 1946 (Per amici pittori)*, appartenente al genere tutt'altro che novissimo delle liriche scritte per emulare la plasticità dei quadri. La ripresa archeologica di un testo giovanile testimonia la volontà di includere un componimento dedicato a pittori a discapito, tuttavia, della coerenza formale complessiva, dal momento che il registro si rivela dissonantemente attardato su moduli pre-sperimentali. Per effetto dell'impaginazione sinestetica, il disegno sottostante di Novelli pare comunque rispondere alla descrizione poetica, in cui si allude all'«attesa di un solo colore quasi ragno | attesa monocroma ragno stanco | quale in un foglio bianco fili | fili di tela sapiente di ragno sottili». I tratti «sottili» abbozzati a penna da Novelli dialogano con le suggestioni percettive di Pagliarani, in una corrispondenza superficiale (ma commercialmente vincente) tra due esercizi irrelati.

Se *Un'attesa* non figurerà in nessuna antologia successiva di Pagliarani, i primi versi verranno imprevedibilmente riadattati nella pièce intitolata *Bestia di porpora*, composta tra il 1963 e il 1964 e poi rimaneggiata quattro anni dopo, come possiamo riscontrare nella seguente tabella comparativa:

¹⁷⁷ Per un'analisi della mostra, rimando all'approfondito saggio di CINELLI 2014, pp. 53-64.

¹⁷⁸ DORFLES 1963a.

¹⁷⁹ *Canzonetta infantile* di Sanguineti diventerà la decima sezione, senza titolo, di *Purgatorio de l'Inferno* (SANGUINETI 2021, p. 83); *C I* di Balestrini appartiene a *Frammenti del sasso appeso* (BALESTRINI 2015, p. 80). *Aprire* di Porta costituisce la prima di sette sezioni che scandiscono lo stesso componimento pubblicato all'interno dei *Rapporti (1958-1964)* (PORTA 2009, pp. 123-125) – raccolta da cui sono tratti anche i versi dei *Rapporti umani* impaginati assieme a un *décollage* di Mimmo Rotella (p. 129). I quattro versi di *Predilezioni* di Giuliani, infine, sono collocati al centro della prima parte dell'omonima poesia (GIULIANI 1986, p. 38), mentre *È dopo* viene recuperata dall'inizio di una composizione dedicata al compositore Franco Evangelisti (p. 47).

¹⁸⁰ DORFLES 1962, p. 64.

Un'attesa 1946 (per amici pittori)

Attesa di un solo colore quasi ragno
attesa monocroma ragno stanco
quale in un foglio bianco fili.

Bestia di porpora

VOCE DI ALESSANDRO: Attesa di un solo
colore, quasi ragno, attesa monocroma, telaragna.

Questa forma di riciclo d'autore ci consente già di notare una riproposizione endemica degli stessi frammenti tra copioni, versi e pagine romanzesche, tipica di una produzione nata in contesti d'occasione e, dunque, più duttile nel recepire successivi adattamenti e riconversioni di genere.

Per tornare al catalogo, ancor più didascalico risulta l'abbinamento tra una finestra di Tano Festa e *Aprire* di Porta, il cui incipit recita: «di là, stringe la maniglia, verso, | non c'è, né certezza, né uscita, sulla parete, | l'orecchio, poi aprire, un'incerta, non si apre» (vv. 1-3). Il rapporto tra attesa della visione e nulla spaziale su cui aggettano gli infissi di Festa viene esplicitato fin troppo scopertamente dai versi di Porta, in un tentativo macchinoso di appaiare in forma binaria testi e immagini. Curioso come l'iconografia di Festa influenzi, invece, un altro novissimo (Giuliani), che in una cronistoria nostalgica sulla Roma anni Sessanta ricorderà che

Una persiana verde esposta da Tano Festa in una mostra recente m'aveva suggerito la riflessione-immagine della finestra, ma l'avevo subito agganciata alla riflessione seguente trascinata dalla musica quasi inavvertita (osco, osto, osco), che definisce lo "spazio" evocato sopra, il nostro spazio estetico, vissuto quotidianamente. Spazio non recluso, identificato in un "posto" e nei pensieri-oltre che lo avvolgono. Così andavano le cose al tempo delle sperimentazioni¹⁸¹.

Il testo a cui allude Giuliani coincide, con ogni probabilità, con la prima delle *Nuove predilezioni (1963-1964)*, in cui leggiamo:

non puoi trovarlo fuori, nella pelle dell'elefante, nell'a-
mico
che si screpola, la finestra così comune appesa al muro è
spazio
che mai coincide con i pensieri, conosco il posto, mi co-
noscono¹⁸²

Ritroviamo qui l'immagine della finestra «appesa al muro», seguita dai riferimenti allo «spazio» e al «posto», nonché la «musica quasi inavvertita» delle assonanze in «osco» e «osto» (*posto... conoscono*) rievocata nel bilancio memorialistico del 2005.

Nel catalogo dei *13 pittori*, invece, comparivano ben due poesie di Giuliani (*Predilezioni* ed *È dopo*), il cui rispecchiamento con le tavole abbinate – *Lunedì, martedì, mercoledì* di Kounellis (1963) e *Gli amori di Cleopatra* di Perilli (1961) – sarebbe impossibile da avvalorare senza ricorrere a

¹⁸¹ GIULIANI 2005, pp. 10-11.

¹⁸² GIULIANI 1973, p. 105.

impressionismi acrobatici e poco dimostrabili. Probabilmente, esauriti i parallelismi tematici più elementari, tavole e versi erano stati associati seguendo un principio puramente catastale oppure, al massimo, in virtù di una consonanza operativa (come per l'«endiadi» Perilli-Novelli, oppure nel caso di Tacchi e Mambor, allineati sbrigativamente accanto al saggio di Vivaldi). Gli sforzi tipografici si riducono sostanzialmente alla confezione di dittici superficiali o alla conferma di sottogruppi già assodati. La plaquette della Tartaruga si rivela, così, l'esempio perfetto di un contenitore apparentemente eversivo e interdisciplinare ma, in sostanza, confermativo di alcuni giudizi accoppiamenti pregressi. Quella stessa caratteristica che avrebbe potuto introdurre un autentico scarto differenziale (il dialogo sintonico tra poesia e pittura) avviene in differita, quasi per una questione decorativa che trascende la vicinanza delle poetiche, elemosinata attraverso accostamenti semplicistici di parole-chiave. Entrambi gli esempi qui citati (*Disegni e parole* e *13 pittori*) funzionano come (dis)conferma del grado di effettiva intersemiosi raggiunto dalle operazioni culturalmente pubblicitarie «lanciate» negli anni Sessanta. Se la Neoavanguardia è stata, a tutti gli effetti, un emporio di contrattazioni disciplinari, sarà utile tenere separato il dominio del mercato da quello effettivo degli oggetti prodotti, isolando, quindi, un uso propagandistico della verbo-visività come griffe dal campionario delle effettive sperimentazioni meticciate.

Un monito conclusivo: l'impostazione inventariale di questi due paragrafi (corredati di una tabella riepilogativa riprodotta in appendice al presente capitolo) non deve essere scambiata per un sintomo di incuria analitica. L'esame delle specifiche intersezioni tra poeti e artisti è semplicemente demandato alle sezioni monografiche, in cui ciascuna collaborazione potrà essere raccontata sì in virtù di questa stessa discorsività interdisciplinare, ma calata, al contempo, nella prassi di lavoro di ciascun operatore. Questi primi paragrafi funzionano anche come esortazione a estendere l'indagine sulle riviste, promossa dal crescente successo dei «Periodical Studies», anche all'appendice più sperimentale della nostra storia editoriale¹⁸³.

7. Il palcoscenico dell'interdisciplinarietà: brevi appunti su teatro e musica d'avanguardia

Volevo proseguire nel dipingere
suoni, armonizzare poemi,
provocando eventi (S.
BUSSOTTI, *Disordine alfabetico*,
2002, p. 100)

L'unico modo per avvicinarsi
alle idee è il teatro (C. COSTA,
intervista a L. Gabbi, «La

¹⁸³ Sul versante francese, è di particolare interesse il lavoro effettuato da Niilo Kauppi su «Tel Quel» (KAUPPI 1994). Per quanto riguarda la ricostruzione del panorama editoriale secondo-novecentesco, segnalo il volume curato da LUPO 2006.

Rispetto alla saggistica accumulatasi sulle poesie e sui romanzi della Neoavanguardia, che si sostanzia spesso di approfondimenti sordamente monografici, il teatro dei Novissimi gode di un'imprevista fortuna critica in qualità di fenomeno socio-culturale 'espanso'¹⁸⁴. La co-operazione disciplinare sembra qui connaturata allo stesso genere performativo¹⁸⁵ che, soprattutto negli anni Sessanta, diventerà lo *speculum principis* di una classe intellettuale che viveva la cultura come un perpetuo spettacolo interartistico. Il palcoscenico non rappresenta, naturalmente, il correlativo oggettivo del salotto borghese ibseniano, ma piuttosto la sineddoche di quella rete di salette, librerie-gallerie, cantine e neo-redazioni di riviste che avevano già trasformato la trasmissione del messaggio artistico in un happening collettivo. Un esempio parossistico si può individuare nella già citata *Grammatica No Stop teatro 12 ore*, l'evento organizzato da Balestrini e Perilli presso la Libreria Feltrinelli di via del Babuino, a Roma, il 2 marzo 1967¹⁸⁶. Per la durata, per l'appunto, di dodici ore si avvicendarono negli spazi della Libreria letture poetiche, spezzoni recitati dai copioni neoavanguardisti, playlist musicali montate dal pubblico stesso (convertitosi per l'occasione in un improvvisato dj)¹⁸⁷. In questo episodio, il travaso diretto dallo spazio editoriale delle riviste a quello performativo della recitazione è reso istantaneamente visibile dal fatto che si trattasse di un'appendice 'tridimensionale' di «Grammatica», con una coincidenza perfetta dei nomi dei protagonisti, coadiuvati dai musicisti vicini al Gruppo 63 e alla rubrica tenuta da Gelmetti su «Marcatrè». La Neoavanguardia, insomma, si impegna a trasferire sulla scena quell'accumulazione caotica di competenze meticciate, restituendole al luogo per eccellenza dei rituali da *Gesamtkunstwerk*¹⁸⁸. Potremmo domandarci se si tratti di una restaurazione dell'ordine costituito, in cui il testimone dell'interdisciplinarietà torni al luogo deputato all'arte totale, almeno dai tempi di Bayreuth. A modificarsi sensibilmente, tuttavia,

¹⁸⁴ Si vedano, in particolare, i lavori di VISONI 2010, FASTELLI 2011, VALENTINI 2013 e 2015, LO MONACO 2019, RIZZO 2020b e MASTROPIETRO 2017 e 2020. Sulla nozione di «expanded poetry», aggiornata al contesto italiano, cfr. CORTELLESA 2019 – che recentemente ha aggiornato la categoria a «scritture aumentate», in una relazione tenuta al convegno sul *Gruppo 63 sessant'anni dopo* (Palermo, 26-27 ottobre 2023), in pubblicazione in CARTA, CERESI 2024.

¹⁸⁵ Sull'incontro tra «pratiche performative» e «poesia visiva» italiana degli anni Sessanta e Settanta, con affondi specifici su Spatola, Miccini e Villa, cfr. ZANCHETTI, COLOMBO, GIURANNA, SEM 2014 e SPIGNOLI 2020.

¹⁸⁶ Per un'analisi di questo happening, cfr. BERNARDI 2014 e FERRARESI 2022.

¹⁸⁷ Si veda a questo proposito la «Bio-Filmografia» pubblicata sul sito di Alberto Grifi, in cui il regista racconta di come «la colonna sonora (svezzamento per background)» fosse stata «messa insieme dalla folla, ricomponendo, senza ascoltarli, pezzi di pellicola magnetica che erano stati distribuiti in giro» – al cospetto di «quasi tutti i pittori, i registi e gli attori dell'avanguardia romana»: <http://www.albertogrifi.com/105?testo=26>.

¹⁸⁸ Si potrebbe anche citare la XIII Triennale di Milano dedicata al tema del tempo libero: Vittorio Gregotti, che nell'autunno del 1963 era stato incaricato di occuparsi della sezione introduttiva, racconta di aver «potuto così chiamare a collaborare al progetto alcuni amici come Eco, Berio, sua moglie Cathy, Colombo, Balestrini, Tinto Brass [...] e molti altri artisti visivi vicini al Gruppo. La XIII Triennale è diventata, credo, l'episodio figurativo-teatrale più rilevante espresso dal Gruppo 63. Si sono cominciate a provare in un progetto anche una nuova forma di impegno politico e nello stesso tempo temi come la multimedialità, la cultura "pop" e dei "comics" e l'idea dell'ambiente totale» (cit. in BARILLI, CURI, LORENZINI 2005, p. 125). Gregotti, peraltro, aveva curato su «Marcatrè» la rubrica di «Architettura» assieme a Paolo Portoghesi.

sarà il rapporto con il fruitore: non più una contrapposizione dogmatica tra sacerdote della regia e adepti della platea in attesa di ricevere la grazia di uno spettacolo, ma il tentativo di costruire una forma di corresponsabilità nell'esecuzione teatrale. Rotte le quarte e le quinte pareti, il pubblico sognato dal Gruppo 63 somiglia a un osservatore iper-«competente» che scruta dallo spioncino tagliato sul sipario il farsi stesso del dibattito neoavanguardista, il dietro le quinte dell'opera. In questo laboratorio di progettazione multimediale del mondo, l'evento rappresenta, infatti, il risultato accidentale (talvolta innecessario) di un rimuginare collettivo: non il quadro ma l'allestimento della mostra, non lo spettacolo ma il manifesto ciclostilato il giorno della prima. L'anticipazione del significato dall'esecuzione al suo training preparatorio ci consente di comprendere meglio l'autoreferenzialità di certe scritture neoavanguardiste. Tanto nei libri quanto nei copioni sperimentali, non è raro trovare dei veri e propri occholini testuali rivolti all'amico artista che escludono dalla decifrazione anche gli interpreti-guardoni più meticolosi. Aprire ai fruitori il *backstage* della propria riflessione estetica sui linguaggi (e, talvolta, trasformare quella stessa rimasticazione teorica nella trama dello spettacolo) può comportare, per paradosso, una sordità respingente da parte del pubblico. Se già il citazionismo intertestuale rendeva accidentato il percorso di decodifica, questi piccoli omaggi cifrati sembrano vanificare alla radice l'impegno di un ascoltatore che voglia, enciclopedia (illustrata) alla mano, accedere al significato primario delle singole frasi. Ammettere il pubblico al dibattito che precede e informa la creazione significa accettare, in qualche modo, di sacrificare un quanto di comprensibilità, scommettendo su una velleitaria «rinnovata esperienza fruitiva»¹⁸⁹. Come vedremo scoperchiando il rimosso delle corrispondenze epistolari, la testualità della Neoavanguardia non è immune da un certo elitismo amicale e di gruppo, che antepone l'urgenza di legittimarsi di fronte alla platea consorziata degli intellettuali piuttosto che piacere a quella 'pagante' degli spettatori.

Per tornare alla questione interdisciplinare, la prima ricaduta di questi scambi verbo-visivi si osserva nella circolazione degli stessi nomi tra riviste, libri d'artista e, per l'appunto, palcoscenici. Come suggerito da De Marinis, l'«incontro tra avanguardia letteraria e avanguardia teatrale» fu favorito inizialmente dalle «Settimane palermitane della Nuova Musica»¹⁹⁰, con un'iniezione congiunturale di stimoli – e, più concretamente, di luoghi fisici e istituzionali – adatti a incanalare una ricerca teatrale già latente nella produzione di alcuni Novissimi. Ai copioni chiusi nei cassette della Neoavanguardia verrà offerta la possibilità non soltanto di diventare parola recitata (e addirittura musicata) ma anche di contaminarsi con i presupposti e le soluzioni che il teatro sperimentale stava parallelamente formalizzando. Oltre ad agire sul genere degli spettacoli, con la proliferazione di eventi di teatro-poesia, i cartelloni e i programmi di sala novissimi ostentano subito la mediazione di uno staff interdisciplinare. Intanto, i riferimenti alle arti plastiche interferiscono attivamente in questo

¹⁸⁹ MASTROPIETRO 2020, p. 61.

¹⁹⁰ DE MARINIS 1987, p. 158.

palinsesto allargato, come se le metafore e il lessico della pittura servissero per corroborare un progetto estetico generazionale. Giuliani, ad esempio, presenterà *Povera Juliet* nei termini di una «breve commedia di poesia» simile, in un certo senso, a una «partitura informale»¹⁹¹. Inoltre, alcuni pittori ‘adottati’ dalla Neoavanguardia prenderanno materialmente parte agli allestimenti dei Novissimi, realizzando le scenografie o i costumi degli attori. Ad esempio, per la rappresentazione di *Povera Juliet* presso il Teatro Parioli di Roma, il 3 giugno 1965, la regia sarà affidata a Toti Scialoja¹⁹², mentre il fondale e gli abiti di scena a Gastone Novelli, in un’interessante triangolazione creativa tra Giuliani e due futuri dedicatari d’ecfrasi. Questa forma di muto assistenzialismo disciplinare – pittori che confezionano scenografie o illustrazioni per registi e scrittori e, parallelamente, poeti che confezionano scritture d’occasione per mostre o libri d’artista – diventerà una delle chiavi decisive per accedere al significato stesso di una stagione teatrale che, se privata del dialogismo culturale, rischia di restare confinata nel perimetro angusto dell’autarchia intellettualistica. Per fare un secondo esempio, anche il libretto balestriniano di *Mutazioni* verrà rappresentato lo stesso anno alla Scala con scene, costumi e proiezioni di Achille Perilli¹⁹³, a conferma dell’attivismo della coppia Perilli-Novelli nell’orbita creativa del Gruppo 63. Perilli, peraltro, curerà le scenografie integrali della sessione di *Teatro Gruppo 63*, organizzata il 3 ottobre del 1963 durante il primo convegno del Gruppo, con un succedersi eteroclita di testi (da *Imitazione* di Balestrini a *Iperipotesi* di Manganeli, passando per *K.* di Sanguineti e *La prosopopea* di Leonetti)¹⁹⁴. A Scialoja, invece, verranno affidate le scenografie di due spettacoli di Novissimi in tournée (Sanguineti e Giuliani), che avevano presentato rispettivamente *Traumdeutung* e *Povera Juliet* al Literarisches Colloquium di Berlino il 24 novembre del 1964¹⁹⁵. L’elenco potrebbe proseguire a lungo¹⁹⁶, estendendosi

¹⁹¹ GIULIANI 1977a, p. 350.

¹⁹² A Scialoja verrà affidata anche la regia della *Merce esclusa* di Pagliarani, rappresentata sempre il 3 giugno al Teatro Parioli (cfr. LO MONACO 2019, pp. 400-405). In questo contesto Scialoja ricomparirà come costumista e scenografo per *L’occhio* di Giordano Falzoni e *Improvvisazione* di Balestrini, in un approccio orgogliosamente politropo all’evento teatrale.

¹⁹³ A proposito del Perilli teatrale, nell’approfondito resoconto documentario di Mastropietro troviamo, inoltre, il riferimento a un «fantomatico convegno» informale, tenutosi presso la villa di Mario Peragallo, «sulla ricerca musicale e sulla “possibilità della creazione di una nuova forma di spettacolo, frutto della collaborazione tra le varie arti”», a cui presero parte Clementi, Calvino, Sanguineti, Ripellino, Nono e Maderna, nel giugno del 1960, come testimoniato da una lettera inviata da Perilli a Clementi il 1° maggio dello stesso anno; cit. in TORTORA 2003, p. 272. Cfr. anche MASTROPIETRO 2020, p. 105 nota e, per una scheda accurata di *Mutazioni*, LO MONACO 2019, p. 399.

¹⁹⁴ Per la bibliografia relativa a questo primo spettacolo collettivo, rimando alla scheda di LO MONACO 2019, pp. 400-401.

¹⁹⁵ Sull’attività di Scialoja come scenografo teatrale, cfr. soprattutto MANCINI 1990.

¹⁹⁶ Per una ricognizione futura espressamente dedicata al teatro, mi limito a segnalare *Pelle d’asino*, il «grottesco per musica» scritto a quattro mani da Giuliani e Pagliarani e messo in scena al Teatro delle Orsoline di Mario Ricci (nel febbraio del 1965) con materiali scenici realizzati da Novelli (cfr. PERILLI 2017, p. 111). I disegni novelliani avevano già accompagnato la pubblicazione cartacea del copione, nel 1964 (GIULIANI, NOVELLI, PAGLIARANI 1964). Per quanto riguarda la figura di Sanguineti, già a partire da *Passaggio* (co-realizzato assieme a Luciano Berio e rappresentato alla Piccola Scala di Milano il 7 maggio del 1963) la scenografia era stata affidata a Enrico Baj e Felice Canonico (cfr. BAJ 2018, p. 73), mentre per il successivo *Laborintus II* (sempre con musiche di Berio e regia di Carlo Quartucci, presso il Teatro Margherita di Genova, il 31 marzo del 1971) le scene e i costumi saranno confezionati da Giulio Paolini (cit. in QUADRI 1977, p. 194). Due anni dopo, il testo verrà messo in scena alla Piccola Scala di Milano con scene e costumi di Mario Persico (cfr. LO MONACO 2019, p. 398).

produttivamente al Gruppo 70¹⁹⁷, ma porterebbe l'argomentazione ad allontanarsi dal focus ecfrastico. Qui ci interessa ribadire soltanto come una «diffusa *attitudine interdisciplinare*» connaturata alla categoria stessa di avanguardia «si potenzi e si moltiplichi quando la disciplina di turno si cala nel campo ontologicamente interdisciplinare del teatro»¹⁹⁸. Come e più delle riviste, insomma, il palcoscenico si rivela un fusore di competenze extrasettoriali, una sorta di 'genere narrativo aumentato' in cui l'eterno differimento e la tracimazione dagli argini dello specialismo trovano un punto di equilibrio dinamico.

8. Appendice. Elenco delle poesie pubblicate su riviste d'arte

In coda al primo capitolo, si offre uno specchietto riassuntivo¹⁹⁹ dei testi (esclusivamente poetici) apparsi *prima* dell'antologia novissima su riviste di argomento figurativo o d'ispirazione interdisciplinare – segnalando, nella terza colonna, l'eventuale collocazione successiva all'interno di più compiute raccolte o progetti macrotestuali. Verranno trascurate eventuali altre sedi editoriali intermedie di cui si è già dato conto nel testo.

Nanni Balestrini

«La Parrucca»	II, 1954	<i>Verde-azzurro</i> (p. 3)	
	IV, 1955	<i>Tre osservazioni (Manalive, Mongolfiera, Conchiglia)</i> (p. 87)	<i>Osservazioni sul volo degli uccelli (1954-1956)</i> (BALESTRINI 2015, pp. 379, 380 e 381)
MAC	1955-1956	<i>Manalive</i> (p. 35)	<i>Osservazioni sul volo degli uccelli (1954-1956)</i> (BALESTRINI 2015, p. 379)
MAC	1956-1957	<i>Cristallizzazione</i> (p. 24)	
MAC	1958	<i>Nonostante i colchici</i> (p. 11)	<i>Osservazioni sul volo degli uccelli (1954-1956)</i> (BALESTRINI 2015, p. 392)
«Il Gesto»	III, 1958	<i>l'uovo vive d'incontri</i>	<i>L'invasione, in Come si agisce e altri procedimenti (1954-1969)</i> (BALESTRINI 2015, 53-54)
«Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia d'avanguardia»	I, 1958	<i>Or va' su tu</i>	
«Azimuth»	I, 1959	<i>Innumerevoli ma limitate</i>	<i>Corpi in moto e corpi in equilibrio, in Come si agisce e altri procedimenti (1954-1969)</i> (BALESTRINI 2015, p. 31)

¹⁹⁷ In un dibattito sulla poesia visiva ospitato nella rubrica «Dopotutto», curata sulle pagine di «Letteratura» da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, quest'ultimo si sofferma diffusamente sulle caratteristiche salienti del terzo festival del Gruppo 70, durante il quale era stata presentata anche la prima antologia di poesia visiva italiana (con tavole, tra gli altri, di Balestrini, Giuliani, Porta e Spatola). Alcuni di questi collage verbali erano stati «proiettati in una sala diapositive» e, precisa Pignotti, «ciò ha costituito sostanzialmente il primo esperimento di una *nuova forma di spettacolo* che nel futuro pensiamo possa diventare abituale [...]. *Poesia come spettacolo* (e non solo quella visiva: basterà ricordare l'esperimento di *Poesie e no* da noi fatto l'anno scorso, prima al Gabinetto Vieusseux di Firenze e poi al Piccolo Teatro di Livorno che prevedeva rapporti a più livelli con altre arti, e in particolar modo con la musica, e con alcuni aspetti delle comunicazioni di massa)» (p. 165).

¹⁹⁸ MASTROPIETRO 2020, p. 63.

¹⁹⁹ Dove non viene indicato il numero di pagina, le riviste devono considerarsi con le pp. nn.

Alfredo Giuliani

«La Parrucca»	V, 1955	<i>Compleanno</i> (p. 72)	<i>Povera Juliet</i> (GIULIANI 1965, pp. 15-16)
---------------	---------	---------------------------	---

Giuseppe Guglielmi

«La Parrucca»	V, 1955	<i>Fine d'anno</i> (p. 72)	
MAC	1956-1957	<i>Essai sur le vuide</i>	
MAC	1958	<i>Non ipotetico ritratto</i>	

Elio Pagliarani

MAC	1958	<i>Come si trasferiscono valute</i> (p. 70)	<i>La ragazza Carla</i> (II, 4) (PAGLIARANI 2019, pp. 129-130)
«Azimuth»	I, 1959	<i>Frammenti dal Narciso</i>	<i>Narcissus Pseudonarcissus</i> , in <i>Cronache e altre poesie</i> (PAGLIARANI 2019, p. 84)

Antonio Porta

MAC	1958	[<i>Una parola vuol dire la cosa</i>]	
«Azimuth»	I, 1959	<i>Europa cavalca un toro nero</i>	<i>Europa cavalca un toro nero</i> (I, II e X), in <i>I rapporti (1958-1964)</i> (PORTA 2009, pp. 77 e 80-81)

Edoardo Sanguineti

«Numero»	1951-1952 (III, 5)	<i>Laszo Varga</i> (pp. 18-19)	<i>Laborintus</i> (IV, VI, VIII, IX e XV) (SANGUINETI 2021, pp. 17, 19-20, 23, 24 e 33-34)
	1953 (V, 4-5)	<i>Laszo Varga</i> (pp. 17-19)	<i>Laborintus</i> (X, XI, XII, XIII e XIV) (SANGUINETI 2021, pp. 25-26, 27, 28-29, 30 e 31)
MAC	1954	<i>Laszo Varga</i> (p. 75)	<i>Laborintus</i> (XX) (SANGUINETI 2021, p. 40)
MAC	1956-1957	<i>Erotopaegnia</i>	<i>Erotopaegnia</i> (I e II) (SANGUINETI 2021, pp. 51 e 52)
«Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia d'avanguardia»	I, 1958	<i>Laborintus V</i>	<i>Laborintus</i> (V) (SANGUINETI 2021, p. 33)
«Il Gesto»	III, 1958	<i>passi passaggi</i>	<i>Erotopaegnia</i> (XIII, XIV e XV) (SANGUINETI 2021, pp. 63, 64 e 65)
«Documento Sud»	I, 1959	<i>Il palombaro e la sua amante</i>	<i>Il palombaro e la sua amante</i> , in <i>Fuori catalogo</i> (SANGUINETI 2021, p. 357)
	III, 1960	<i>Alphabetum</i>	<i>Purgatorio de l'Inferno</i> (I) (SANGUINETI 2021, p. 71)
	V, 1960	<i>Opus ethicum (La dolce vita ed Eidos notturno)</i>	<i>La dolce vita ed Eidos notturno</i> , in <i>Fuori catalogo</i> (SANGUINETI 2021, pp. 362-364 e 365-366)

Si riporta, infine, un elenco ragionato delle poesie ospitate su riviste d'arte *dopo* la pubblicazione dell'antologia del 1962 (relativo, esclusivamente, alle liriche citate nei paragrafi precedenti).

Nanni Balestrini

«Marcatrè»	3, 1964	<i>Senza titolo (poesia visiva)</i>	p. 41	
	11-12-13, 1965	<i>Ma noi facciamone un'altra</i>	pp. 12-13	<i>Ma noi (Ma noi facciamone un'altra)</i> (BALESTRINI 2015, pp.

				66-69)
	11-12-13, 1965	<i>Figura blu; En plein air (quadro per la primavera); Particolare della pubblicità</i>	pp. 314, 316 e 318	
	19-20-21-22, 1966	<i>Ceroli, la scala</i>	p. 319	
	37-38-39-40, 1968	<i>Invece della Rivoluzione</i>	pp. 128-131	<i>Ma noi facciamone un'altra</i> (BALESTRINI 2015, pp. 300-306)

Alfredo Giuliani

«Marcatrè»	4-5, 1964	<i>A Gastone Novelli</i>	p. 8	<i>Le radici dei segni (Scherzi critici su pitture)</i> (GIULIANI 1986, pp. 95-96)
	16-17-18, 1965	<i>Piperitmo. Yè-yé coglino</i>	p. 113	<i>Chi l'avrebbe detto</i> (GIULIANI 1986, p. 100) ²⁰⁰
«Grammatica»	1, 1964	<i>Nel cieco spazio (testo di Alfredo Giuliani disegnato da Novelli)</i>	pp. 10-12	<i>Poesie di teatro</i> (GIULIANI 1986, 79-81)
	1, 1964	<i>Chi l'avrebbe detto, Morte e amore</i>	p. 13	<i>Chi l'avrebbe detto</i> (GIULIANI 1986, p. 101); <i>Nuove predilezioni 1963-1964, VII</i> (GIULIANI 1986, p. 86)
	2, 1967	<i>L'acqua alle piante</i>		<i>Poesie di teatro</i> (GIULIANI 1986, pp. 75-78)

Giuseppe Guglielmi

«Grammatica»	1, 1964	<i>La coscienza infelice</i>	pp. 46-48	<i>Panglosse blandimentis oramentis coeteris meretriciis</i> (GUGLIELMI 1967a, pp. 33-36)
--------------	---------	------------------------------	-----------	---

Elio Pagliarani

«Marcatrè»	58-59-50, 3-4-5, 1970	<i>Trittico di Nandi (a, b, c)</i>	pp. 110-111	<i>Rosso corpo lingua oro pope-papa scienza. Doppio trittico di Nandi. I Parte</i> (PAGLIARANI 2019, pp. 206-210).
«Grammatica»	1, 1964	<i>Come alla luna l'alone</i>	pp. 19-20	<i>Lezione di fisica & Fecaloro</i> (PAGLIARANI 2019, pp. 162-166).

Edoardo Sanguineti

«Marcatrè»	4-5, 1964	<i>Tavola-ricordo (per Lucio Del Pezzo)</i>	p. 7	<i>Fuori catalogo</i> (SANGUINETI 2021, pp. 369-370)
	6-7, 1964	<i>Ballata delle controversità (per Mario Persico)</i>	p. 22	<i>Fuori catalogo</i> (SANGUINETI 2021, p. 367)
	7-8, 1964	<i>Per il palombaro e la sua amante (dedicato a Guido Biasi)</i>	p. 88	<i>Fuori catalogo</i> (SANGUINETI 2021, p. 357)

Antonio Porta

«Marcatrè»	1, 1963	<i>Zero</i>	p. 49	<i>Zero</i> (PORTA 1963)
	11-12-13, 1964	<i>Rapporti umani (XXI e XXII)</i>	p. 14	<i>Rapporti umani</i> (PORTA 2009, pp. 136-137)
	V, 30-31-32-33,	<i>Agente in pubblico (a, aa,</i>	pp. 82-86	<i>Cara</i> (PORTA 2009, pp. 183-

²⁰⁰ Nella raccolta viene indicata la data «1966», sebbene il testo fosse già comparso nel luglio del 1965 su «Marcatrè».

	1967	a ¹ , aa ¹ , b, bb, b ¹ , bb ¹ , c)		188)
«Grammatica»	1, 1964	<i>Adagio con moto</i>	pp. 8-9	<i>I rapporti</i> (PORTA 2009, pp. 144-146)

Cesare Vivaldi

«Marcatrè»	6-7, 1964	<i>Il fiume</i>	pp. 68-69	
------------	-----------	-----------------	-----------	--

II. La forma-*Galeria*

1. (Anti)canzonieri per immagini: ordinare i testi dopo la sparizione dell'io lirico

Ma i papà ripetevano allora, sdegnati: passando tanto tempo con le cameriere, cresceranno con una mentalità da cameriera. E le mamme, gelide: si istupidiscono con i Canzonieri, si sa che i Canzonieri istupidiscono (A. ARBASINO, *Matinée. Un concerto di poesia*, 2010, p. 1226)

Il depositarsi progressivo di materiali d'occasione, confezionati per rispondere alle esigenze degli amici artisti o di quei promotori culturali impegnati nella creazione di un calendario interdisciplinare, comporta un'accumulazione generalizzata di poesie extravaganti, simile, in un certo senso, ai fenomeni precocemente centrifughi delle *Rime* di Tasso o delle raccolte di Marino, dalla *Lira* alla *Galeria*¹. Esauritasi la circostanza ambientale, ciascun poeta sarà chiamato a inventare un *packing* macrotestuale per accogliere i sedimenti affastellatisi negli anni (o decenni) precedenti. Come anticipava Gian Pietro Lucini, una parte della tradizione italiana, del resto, è «impostata, se non sulla antologia, almeno sopra il mosaico: scheggie, pietrine, perline vetrini, ciottoletti, lumachine, conchigliuzze, miserie di ogni stile, colore, prestigio, fluorescenza, inganno»². La costruzione di vere e proprie *Galerie* novissime³, in cui si avvicendano le descrizioni di quadri o sculture, è senza dubbio rapportabile a una necessità di ordinamento a posteriori⁴. Il recupero dell'archetipo mariniano, tuttavia, non si risolve meccanicamente nel soddisfare una necessità organizzativa⁵, ma si trasforma presto in una fuga dai vicoli ciechi della teoresi novecentesca – in particolare, dal problema dell'io

¹ Sebbene sia riduttivo pensare di 'liquidare', in una nota bibliografica, la questione dei macrotesti post-petrarcheschi tra Cinquecento e Seicento, rimando almeno ai saggi di MARTINI 1984 e 2002 (utile anche per una rassegna puntuale della relativa bibliografia cinque-seicentesca).

² LUCINI 1971, p. 33.

³ Per una ripresa della forma-*Galeria* nella poesia iper-contemporanea, rimando a PORTESINE 2024a.

⁴ Diverso è il caso di alcune pinacoteche del decennio precedente, come *Pietra e colore* di Mario Rivosecchi (1954), in cui i componimenti dedicati ai pittori (da *Cimabue* a *Giotto*) o a singole opere (*La «Pietà» di Niccolò dell'Arca*, il «*Compianto sul corpo dell'uomo*» [A. Pollaiuolo, Gall. Wallace, Londra]) si alternano a cammei dannunziani di città o monumenti (*Venezia, Ravenna, Castel Sant'Angelo, San Miniato al Monte*) (RIVOSECCHI 1954). Una sezione-*Galeria* si trova anche nel *Due di briscola* di Renzo Modesti, uscito nello stesso anno (MODESTI 1954, pp. 43-49). Sotto la dicitura di *Polittico* si trovano cinque testi dedicati a Sernesi, Modigliani, Mondrian, Carrà e De Chirico. In entrambi i casi, tuttavia, tanto la scelta di un canone già vidimato dall'accademia quanto l'uso di espressioni topiche o astrattamente plastiche non consente di stabilire una reale familiarità con gli esperimenti degli anni Sessanta e Settanta.

⁵ Di un'«ordinata progettazione del disordine» a proposito delle strutture comunicative della Neoavanguardia parlerà CURI 2015.

lirico e dall'influenza angosciosa di Petrarca. Per motivare la scelta di adottare le categorie di forma-*Galeria* e di forma-*catalogo*⁶ in alternativa (se non in opposizione ideologica) a una forma-*Canzoniere* variamente rimodulata in salsa petrarchesca, è necessario chiarire alcuni presupposti metodologici. In primo luogo, non si può prescindere dalla *querelle* «libro di poesia» vs «canzoniere» (o «macrotesto» vs «canzoniere»)⁷ che ha animato il dibattito critico degli ultimi decenni. A differenza di autori come Saba, Montale e Sereni, che tentarono di dimostrare la sopravvivenza della forma-*Canzoniere* mediante pratiche di costante ossigenazione e rianimazione (talora rivoluzionaria e contestativa, ma comunque tesa alla salvaguardia di alcune sue funzionalità organiche)⁸, la sfida di alcuni Novissimi consiste nello staccare la spina a un dispositivo-*Canzoniere* avvertito come terminale. Dal momento che, come ammonisce Remo Ceserani, le forme «di per sé non sono significanti»⁹ se isolate dal contesto e dalla storia complessiva in cui si strutturano i loro specifici tratti stilistici, retorici o metrici, occorre puntualizzare quali aspetti dell'anti-modello petrarchesco venissero rifiutati dalla Neoavanguardia e quali fossero gli eventuali paradigmi alternativi al *Rvf* (anche e soprattutto di natura extra-letteraria). Come scriveva beffardamente Giuliani nel recensire *Laborintus*, nessun neoavanguardista «e forse neppure Sanguineti [...] potrà mettersi a scrivere in “laborintico” o in babelico, fosse anche persuaso che la lingua poetica contemporanea non abbia altra scelta che il petrarchismo o la catastrofe. Deve esserci un'altra soluzione»¹⁰.

Se nell'accezione meno generalista di *Canzoniere* risulta «imprescindibile» la presenza di una «figura deuteragonistica» (la donna amata, presente o assente, in salute o in malattia), nonché la storia dell'evoluzione interiore del protagonista¹¹, si misura subito una prima frattura inconciliabile rispetto ad alcune ricerche secondo-novecentesche. Per quanto già a partire dall'inizio del Novecento, con l'introduzione delle teorie psicoanalitiche in campo letterario ed estetico, il soggetto tradizionale 'a una dimensione' venga soppiantato da una nuova soggettività polimorfa, permane sempre una voce a dire 'io sono uno, nessuno, centomila', il padrone di un'individualità frammentaria. La dissociazione della personalità viene vissuta come un evento traumatico che necessita di una narrativizzazione esorcistica affidata al soggetto stesso dell'enunciazione – che sia il pirandelliano Vitangelo Moscarda oppure il sartriano Antoine Roquentin poco importa. In movimenti a dominante sociologica o linguistica (come il Gruppo 63 o l'Oulipo francese), invece, gli scrittori rigettano la crisi dell'identità anche come

⁶ Cfr. ad esempio la testimonianza di Sanguineti: «Quando ero giovane la collaborazione con i pittori, e quindi anche con Carol [Rama], si presentava nel modo più frequente come presentazione in catalogo: era la forma più diffusa, anche se per me è legata a un periodo breve» (SANGUINETI 2002, p. 14).

⁷ All'interno della nutrita bibliografia sul tema, cfr. soprattutto QUONDAM, SANTAGATA 1989, TESTA 1983, GIOVANNETTI 2005, pp. 65-71, SCAFFAI 2005.

⁸ Come scrive Martini, del resto, già per Marino bisogna considerare il «rapporto diretto con il modello petrarchesco, che anche la sua progressiva dissoluzione richiede» (MARTINI 2002, p. 202).

⁹ CESERANI 1999, p. 352.

¹⁰ GIULIANI 1965b, p. 87. Del resto, come ha suggerito Milone, per Giuliani «la misura perfetta del discorso critico è la recensione» (MILONE 2023, p. 11).

¹¹ Riprendo le categorie e la loro problematizzazione storica e stilistica dall'*Introduzione* di Niccolò Scaffai a *Il poeta e il suo libro* (SCAFFAI 2005, pp. 1-11).

argomento letterario, riducendo al minimo qualsiasi spazio di introspezione, per quanto anti-tradizionale e psicoanaliticamente aggiornato. Nel teorizzare la *Funzione semantica della poesia*, Guido Guglielmi dichiarava apoditticamente che «considerare l'opera come espressione di sentimenti o di emozioni equivarrebbe ad uguagliare l'eufonia, che è fenomeno linguistico, all'onomatopea, dato che questa avesse un fondamento extralinguistico, e non fosse invece anch'essa linguisticamente determinata»¹² – sopprimendo dall'atto di ricezione qualsiasi velleità empatica esterna alla nuda funzione fatica¹³.

Tra i neoavanguardisti più politicizzati (Sanguineti, Balestrini e Pagliarani) il rifiuto di una progressione teleologica e tendenzialmente morale viene compensato da un surplus collettivistico, in virtù del quale al cammino di un'anima si sostituiscono i destini generali di un gruppo sociale. Si assiste così alla costruzione di personaggi-tipo, che riassumono i caratteri di una classe sociale o, comunque, di un insieme antropologicamente distinto. Secondo Francesco Roncen, nella poesia contemporanea accade spesso che «questo o quell'individuo lasci il posto alla descrizione delle masse cittadine, fatte di “tipi” più che di persone; in altre parole la prospettiva si fa più ampia come se l'autore si distanziasse dalle storie dei singoli per trarre una visione d'insieme del suo affresco vivente»¹⁴. Se una simile tendenza viene letta da Roncen in parallelo alla proliferazione dei «romanzi in versi», non sarà casuale che i Novissimi si battano per un abbassamento della poesia a quel grado zero del lirismo in cui prosa e poesia costituiscono ancora un'entità indifferenziata (se non già sbilanciata verso il romanzesco)¹⁵. Attraverso il personaggio-sineddoche (che *sta* per il tutto sociale), l'aneddoto privato può ambire a disvelare l'inconscio collettivo. Il momento in cui il «tratto individuale» si converte in un «significato oggettivamente sociale» rappresenta il nuovo «orizzonte della letteratura», l'autentico campo d'applicazione dell'ideologia, come sosterrà Sanguineti nel saggio intitolato *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* (1976)¹⁶.

Oltre a un decentramento etico (dal soggetto-individuo al soggetto-massa), un'altra modalità di distinzione riguarda il soggetto come puro osservatore e punto prospettico di visione. Per Porta, ad esempio, lo sguardo del poeta deve passare da un'ottica unifocale a una multifocale, estendendosi «in tutte le direzioni possibili, mettendosi in agguato da molti punti di vista, rifiutando l'univocità», in una strenua «opposizione alle ostentazioni dell'io»¹⁷. Porta abiura il paradigma di un'individualità

¹² GUGLIELMI 1967b, p. 9.

¹³ «Se la poesia è intesa come qualcosa che tende all'immagine, all'emozione, al coinvolgimento del lettore», affermava lo stesso Sanguineti, «io cercavo invece di procedere in direzione esattamente opposta» (SANGUINETI 1993, pp. 81-82).

¹⁴ RONCEN 2016, p. 61.

¹⁵ Si veda, ad esempio, la lettera inviata da Sanguineti a Giuliani il 25 agosto del 1960: «Ora, Laszo Varga “sono io” (nel senso della Bovary flaubertiana). Mi spiego: l'*Opus metricum* non è un libro ‘lirico’. È un ‘romanzo’. C'è il ‘personaggio che dice io’. Ma Laszo Varga è meno Edoardo Sanguineti di quanto Marcel nella Recherche non sia Proust» (cit. in MILONE 2015, p. 117). Sulla «poesia antilirica» di Sanguineti e Spatola, cfr. GRITTI 2019.

¹⁶ SANGUINETI 2010a, p. 187.

¹⁷ Cit. in BARILLI, GUGLIELMI 1976, p. 79. Precedentemente, il contributo era apparso sulla «Fiera Letteraria», il 10 luglio del 1960.

monosemica, impostata da intere generazioni di letterati da un'unica e dogmatica traiettoria angolare. Il soggetto diventa un problema di sguardo piuttosto che un'istanza lirica – coscienziale o esistenziale, di matrice petrarchesca oppure attanziale (il pronome-io di area formalista e narratologica). Naturalmente, a una «crisi del soggetto» tipicamente secondo-novecentesca si accompagnerà necessariamente una crisi delle strutture entro cui quello stesso soggetto aveva trovato fino a quel momento ospitalità, tutela e avallo estetico. «È come se la definizione di un'architettura complessiva», scriverà Paolo Giovannetti a proposito del *Libro di poesia* contemporaneo, «andasse continuamente incontro a sgretolamenti indotti dall'instabilità dell'enunciazione»¹⁸.

Per sondare un ultimo aspetto di questo «decentrarsi dell'io lirico»¹⁹, alla questione dello sguardo si lega l'assist spersonalizzante fornito dalla scrittura efrastica. Il rifiuto del *Canzoniere* come grata coercitiva implica la deviazione da un *itinerarium mentis in Ego* lineare e progressivo. Come scrive Guido Guglielmi, «il vecchio rapporto per cui un antecedente spiegava un susseguente non c'è più. La storia è annegata, non è nemmeno un pretesto: una serie di quadri irrelati si giustappongono»²⁰. Una delle alternative 'forti' alla dispersione centrifuga dei macrotesti è data, dunque, da questa pinacoteca antologica, in cui la giuntura efrastica garantisce una patente di organicità a testi di derivazione eteroclita. Descrivere un quadro significa, intanto, affidare (parzialmente o integralmente) la costruzione della trama a un copione figurativo preesistente, a cui la versificazione dovrà adeguarsi in forme imitative o ricreative ma comunque guidate. Il poeta si servirà di spunti 'trovati' (dai colori ai personaggi, dal paesaggio alle suggestioni fornite da titoli e didascalie), scambiando una dose di *contrainte* con l'agognata emancipazione dall'io lirico. Nella *mise en abyme* efrastica tutto può tornare soggettivo perché tutto, paradossalmente, è mediato, preso a prestito, esteriormente preordinato da un altro artefice. La griglia del figurativo, depistando la focalizzazione dal mondo alla sua rappresentazione incorniciata, consente agli autori sperimentali di dire 'io' entro un recinto protetto, senza bisogno di sussidi meta-testuali, postmodernismi ironici o derive informali verso il *nonsensical*. Per citare ancora Guglielmi, il fatto che nella scrittura sperimentale «sia privilegiato il senso della vista» non significa altro se non che

gli oggetti sono immagini, delle pure figure o icone che permettono non soltanto la loro interscambiabilità, i montaggi più liberi, slegati dal principio della non contraddittorietà e della verosimiglianza, ma anche una pluralità di sensi che non ineriscono tanto ad uno spessore di oggetti quanto a una loro disponibilità. Meglio: le cose non si determinano univocamente non perché interessi loro la plurideterminazione su uno sfondo di mondo, ma perché si intende contestare tali determinazioni come false o inadeguate, senza tuttavia irrigidire il rifiuto in una metafisica²¹.

¹⁸ GIOVANNETTI 2005, p. 67.

¹⁹ LORENZINI 1999, p. 10.

²⁰ GUGLIELMI 1967b, p. 96.

²¹ GUGLIELMI 1967b, p. 95.

Nell'attuale panorama critico prevale l'ipotesi storiografica che, a una soppressione del soggetto, la Neoavanguardia reagisca spostando l'investimento sulle poetiche dell'oggetto²²; un'interpretazione indubbiamente valida e ben documentata, a partire dalle stesse pagine introduttive di Giuliani all'antologia novissima²³, ma che non esaurisce il discorso sulle strategie di legittimazione narrativa del Gruppo 63. All'elaborazione del lutto del soggetto non corrisponde soltanto la sostituzione proiettiva e lo spostamento esorcistico su un nuovo feticcio (l'oggetto), rivestito delle funzioni precedentemente assolute dall'io lirico. In questo lavoro si cercherà di prospettare, invece, una soluzione fondata sull'*exit strategy* ecfrastrica, intesa come un modo innovativo di pensare e abitare le raccolte in versi. Mentre la corrente della poesia visiva teorizza una negazione dell'oggetto-libro in quanto tale, attraverso la «fuga» del materiale narrativo verso la dimensione del foglio grafico o della tela, la Neoavanguardia tende piuttosto a delocalizzare il contenitore (ad esempio, con lo spostamento dal volume tradizionale alla plaquette illustrata) o a riformare dall'interno l'architettura della raccolta antologica. In questa seconda opzione, che spesso subentra come momento successivo e complementare a una prima pubblicazione in sedi effimere e a tiratura limitatissima, si può inquadrare la forma-*Galeria*. Questa struttura, che prevede la compattazione organica di una serie di testi esplicitamente consacrati a un artista o a un movimento pittorico, può interessare l'intera silloge oppure specifiche partizioni interdisciplinari che vengono a costituire le diverse 'stanze' di raccolte contese, ad esempio, tra musica, cinema e arti figurative. Anche al di fuori della specifica questione macrotestuale, numerosi componimenti prima concepiti come poesie d'occasione confluiranno poi all'interno di sillogi 'maggiori', con un'incidenza statisticamente rilevante nella produzione degli autori qui isolati. Sebbene alcuni critici siano portati a considerare la disseminazione disciplinare del libro-«satura» come un elemento di criticità o di cagionevolezza macrostrutturale – Giovannetti, ad esempio, parla di un contenitore «altamente eclettico» ma «debole strutturalmente, forse»²⁴ –, la «tendenza a “farcire” il testo di poesia» con iniezioni di schemi e testualità *autres* rappresenta il tentativo più solido per uscire dalla trappola cieca di un *Canzoniere* ormai esausto, ridotto al ruolo scaramantico-perbenista di quelle Bibbie conservate nei cassetti polverosi degli alberghi.

In un dibattito animato dal «Giorno» sul tema *La letteratura si trasforma. Cosa diventerà?*, Pietro Citati asseriva che, tra i Novissimi, era in atto il «tentativo di confezionare questo tipo di scrittore», ossia un prototipo di intellettuale capace di far coesistere «forma chiusa e forma aperta nel modo più

²² Su una letteratura che «va a prendere lezioni di fantasia dalle cose», mentre il poeta «dimette la demiurgia e si fa cronista di oggetti» (GIULIANI 1965, p. 33), cfr. soprattutto LISA 2007, al cui lavoro rimando anche per la bibliografia secondaria.

²³ «La “riduzione dell'io” è la mia ultima possibilità storica di esprimermi soggettivamente [...]. Ora, però, dalla parte dell'oggetto, che è ancora penetrabile e pronunciabile senza falsità, si svolge una poesia che, secondo la “qualità dei tempi”, cerca l'unità di visione e quindi il recupero di quel medesimo io prima ridotto metodicamente» (GIULIANI 2003, p. XXVI).

²⁴ GIOVANNETTI 2005, p. 70.

naturale»²⁵. La Neoavanguardia funziona, in effetti, come un cantiere estremamente avanzato per la revisione dei generi narrativi; a un nuovo posizionamento nel campo accademico, letterario e culturale corrisponde un nuovo modo di pensare le forme. Dopo i primissimi esiti informali, il ribellismo contestatorio e l'ostentazione pubblicitaria delle macerie (linguistiche e macrostrutturali) lasciano il posto a una fase di assestamento ricostruttivo.

Che caratteristiche dovrà esibire, però, un «libro di poesia» sperimentale? Se i poeti visivi e concreti rifiutano il libro inteso come supporto cartaceo di scrittura, i neoavanguardisti tenderanno piuttosto di sfuggire al Libro (il *Canzoniere*) e ai suoi meccanismi di funzionamento. Nella carriera di uno stesso scrittore, tuttavia, possono coesistere entrambe le modalità di «fuga», dal momento che non soltanto il conclamato collagista Balestrini ma anche autori come Porta e Giuliani hanno all'attivo, a metà degli anni Sessanta, una produzione tutt'altro che 'minore' di opere verbo-grafiche. Nel 1964, in una sezione speciale di «Linea Sud» intitolata *Poiorama*, verranno ospitati i contributi di alcuni poeti visivi (Miccini, Pignotti, Tola) e di tre Novissimi (Balestrini, Giuliani e Porta), nell'ambito di un dibattito generale sul ripensamento della «forma-libro». Per approfondire un tema accennato ma non svolto durante il convegno del Gruppo 63 che si tenne a Reggio Emilia nel mese di novembre, ossia lo stato di obsolescenza del contenitore cartaceo, ciascun poeta aveva a disposizione un trafiletto teorico, impaginato al centro del foglio, mentre il margine superiore e/o inferiore era occupato da una tavola di poesia visiva realizzata dallo stesso autore della nota critica²⁶. Si possono mettere a confronto gli interventi-campione di Miccini e Porta, isolandoli come due alternative sintomatiche di eversione, fuori e dentro al regime strettamente poetico:

(MICCINI) Il poeta pensa ancora, come ultima destinazione dei suoi versi – destinazione «fisica», direi – al libro, seppure a un libro che sia presentato con caratteristiche di scrittura che possano accompagnarsi come materiale figurale, non linguistico. La poesia «visiva» – come ormai si dice impropriamente – punta su una sede, un luogo diverso di fruizione, quindi anche su un diverso pubblico: quello, ad esempio, che predilige il concerto o la pittura, che insomma non frequenta abitualmente il libro di poesia. [...] L'incontro, l'interazione, la convergenza di aree semantiche diverse potranno aprire numerose breccie sul geloso universo della poesia, come sta accadendo, del resto, anche per la musica e per la pittura. Ecco perché appendo al muro o proietto sullo schermo le mie poesie, non per bizzarria, cioè, ma perché all'intimazione di questa civiltà dell'immagine voglio rispondere con un'altra intimazione, di uguali strumenti ma di significato del tutto opposto (p. 10).

(PORTA) Vorrei fosse chiaro che, nei casi che qui si presentano, si tratta di poesia *anche* visiva e cioè: a) si tratta di epigrammi che ho trascritto, tali per la *velocità* degli accostamenti, la presa diretta sulla realtà come è presentata dalla stampa quotidiana, l'angolo vitalizzante di visuale, ecc.; un modo, insomma, di scrivere (invece che con la macchina, poniamo); b) si tratta inoltre di poesie scritte prima, i cui versi sono stati inseriti in un discorso di pittura *grafica*, di scrittura-pittura, dal mio amico Romano Ragazzi. In nessuno dei due casi, però, si può parlare di un *genere* di poesia, ma del tentativo *pratico* di rendere la

²⁵ CITATI 1965.

²⁶ Le composizioni verbo-visive pubblicate a corredo dei brevi testi programmatici sono: Adriano Spatola – Nino Squarza, *Paso doble* (1965); Nanni Balestrini, *Ritratto* (1964) e *Commento* (1964); Eugenio Miccini, *Che tempo fa* e *Il poeta e la musa* (s.d.); Alfredo Giuliani – Toti Scialoja, *Il carcere* (1964) e *Il giardino* (1964); Antonio Porta – Romano Ragazzi, *Sono biglie di vetro* (1964); Antonio Porta, *Epigrammi* (1964). Sulla collaborazione Porta-Ragazzi, cfr. MORO 2023.

poesia leggibile anche al di fuori *dell'usuale spazio della pagina del libro: poesia da appendere alle pareti, incorniciata, se si vuole* (p. 12).

Per Miccini e, in generale, per gli autori del Gruppo 70, la civiltà dell'immagine rende necessario un adeguamento socio-estetico del fruitore alle sollecitazioni dei nuovi Media. In un mondo a dominante iconica, la parola deve liberarsi dalla griglia alfabetica modificando canali e sedi di divulgazione – non più i libri o i taccuini, poco reattivi di fronte alla crescente esigenza di sconfinamenti verso altri settori della comunicazione, ma i muri, gli schermi, la tela. Porta sottolinea, invece, come la sua sperimentazione creativa possa essere definita «*anche visiva*», senza appiattirsi univocamente sul dato figurativo. Non importa che le piattaforme editoriali siano di natura extra-letteraria (si può appendere alle pareti o incorniciarla, «se si vuole»). Gli stimoli provenienti dall'iconicità dei cartelloni pubblicitari o della televisione non incidono sulla resa tipografica della parola, ma agiscono sull'origine stessa dell'ispirazione. Porta parla di una variazione nell'«angolo vitalizzante di visuale» che interessa il modo di guardare (e dunque lo stile e il contenuto della poesia) ma che non comporta un sovvertimento del significante grafico.

A una rivoluzione *dal* libro si contrappone una rivoluzione *del* libro e dei percorsi dello sguardo che regolano il rapporto tra soggetto e mondo. Questa seconda opzione si rivelerà maggioritaria tra gli autori del Gruppo 63, concentrati sul versante estetico-sociologico e non su quello calligrafico: «c'è un nuovo modo di percezione oggi, di costellazioni di immagini, che interessa tutti, non solo operatori e registi, perché ci sono domande sociali che passano attraverso di esso»²⁷. Tra i Novissimi coinvolti in *Poiorama* farà eccezione Balestrini, promuovendo non soltanto un *restyling* del Libro ma una «fuga dal libro» in quanto contenitore «divenuto ormai inospitale e limitante per la poesia, e soltanto per consuetudine [...] ancora usato dai poeti». Balestrini propone di sostituire l'oggetto-libro convenzionale con un «concetto di strutturazione visiva del poema», che abbandoni l'andamento lineare e statico per esondare nello «spazio a due dimensioni», a conferma di un'identità autoriale dimidiata tra collage e versi 'libreschi'.

La forma-*Galeria* consente, dunque, un'uscita dal Libro restando nel dominio del libro, di cui si tenta di disattivare la centralina interna con gli strumenti della manomissione ecfrastica²⁸. Il *Canzoniere*, ricorda Silvano Longhi, è «un sistema chiuso, i cui elementi sono reciprocamente relazionati secondo un modello che riflette le motivazioni ideologiche dell'autore» e che segue una «successione lineare» congegnata in modo tale da obbligare il fruitore a una lettura che segua l'«ordine in cui l'autore ha disposto [i testi], secondo un percorso obbligatorio che va dal primo all'ultimo componimento»²⁹. Al contrario, la *Galeria* consente un'accumulazione eterogenea e non

²⁷ SANGUINETI 1984, p. 125.

²⁸ Del resto, come ricorda Testa, il macrotesto poetico «si definisce anche in base ai rapporti di riferimento che intrattiene con altri testi e con altri modelli», musicali o artistici (TESTA 1983, p. 103).

²⁹ LONGHI 1979, p. 265.

posizionalmente orientata. In una lettera inviata a Fausto Curi il 30 luglio del 1986, parlando del *Fuori Catalogo*³⁰ Sanguineti spiega che

Il ‘catalogo’ non è una specie di ‘canone’: è un libro unitario e, per così dire, ‘perpetuo’; molto semplicemente, diciamo che è un unico romanzo, nel tempo, intorno al quale ruotano (esenti da responsabilità ‘architettoniche’) libere novelle; libere da che? Da quella ‘struttura’ non preordinata, ma progressivamente definita, che organizza, appunto nel tempo, quell’‘opus metricum’; dunque, non vi è differenza, a priori, di poetica o di rilievo, ma di ‘organizzazione’³¹.

La *Galeria* funziona esattamente come il catalogo sanguinetiano, incentivando una dialettica produttiva tra «unitarietà» e «libertà». Lo scarto decisivo rispetto al *Canzoniere* pertiene al campo dell’«organizzazione», con il rifiuto di un’architettura preordinata a favore di un processo di edificazione *in progress* della cornice. Rispetto alle analisi macrotestuali sistematizzate da Enrico Testa, nella forma-*Galeria* viene a mancare soprattutto la dialettica di «implicazione-esplicazione», giacché i testi non implicano necessariamente il macrotesto «per acquistare un senso» (e viceversa). La sola menzione di un quadro o dell’artista sarebbe sufficiente a chiarire la derivazione figurativa di una fonte, anche in un regime di lettura separato dal raccoglitore macrostrutturale. Non soltanto sul piano della diegesi, dunque, ma anche su quello della storia intratestuale non c’è alcuna «progressione»; piuttosto, la *Galeria* rappresenta un’ideologia dei macrotesti, una dichiarazione di poetica interdisciplinare che, per essere legittimata, ha bisogno *anche* di una vidimazione architettonica. Potremmo dire, dunque, che la forma-*Galeria* è una macrostruttura e non un macrotesto: più forte di un mero allineamento di *pattern* tematici ma più debole di un modello dotato di vincoli «implicativi» stringenti.

Nei testi ecfrastrici che vedremo sfogliando esemplificativamente alcune *Galerie*, la focalizzazione rimbalza tra diversi attanti, che coincidono con i visitatori della pinacoteca oppure con i personaggi disegnati o scolpiti dall’artista³². Prestanomi che l’autore si limita a scegliere da un campionario circoscritto, i personaggi ecfrastrici perdono la propria «rotondità» dimensionale, riducendosi a tessere «piatte», prive di passato o futuro e condannate a vivere il tempo eternamente presente dello sguardo. Le comparse pittoriche assomigliano ai *flat characters* forsteriani «costruiti intorno a un’unica idea o qualità»³³ che coincide, in questo caso, con la coazione a descrivere un mondo in cui sono stati ‘gettati’ dall’artista-demiurgo. Il portato coscienziale dell’io diventa irrilevante; l’occhio e la relazione

³⁰ Dall’inventario dei possibili esempi ho scelto di escludere le raccolte extravaganti di Sanguineti (da *Ecfrasi a Fanerografie*). Rispetto ad altri casi qui analizzati, infatti, esiste già una nutrita bibliografia di studi, a partire dall’ormai paradigmatico saggio di Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia*, in cui si analizza esaustivamente il «“tradimento” della forma-libro» e la necessità di indagare le «stravaganti» figurative anche – e soprattutto – da una prospettiva macrotestuale (WEBER 2004, p. 14). Per evitare analoghe sovrapposizioni, ho trascurato anche gli *Scherzi critici su pitture (1964-1965)* di Giuliani, di cui mi sono occupata in PORTESINE 2023b, e *Nell’ambiente dell’arte* di Leonetti, che necessiterà di un approfondimento specifico.

³¹ SANGUINETI 2017, p. 79.

³² Cfr. le osservazioni di COMETA 2012 sul «dispositivo-galleria» e il «dispositivo-museo» (soprattutto pp. 71-74).

³³ FORSTER 1991, p. 76.

reciproca tra gli elementi guardati rappresentano gli unici poli dell'attenzione neoavanguardista. Può capitare che la gestione dell'azione non sia affidata a un io lirico unitario e ricorrente da un testo all'altro, ma che la vita del soggetto si giochi interamente in una sola scena pittorica: una sagoma che prende vita e si assume le responsabilità di un singolo atto di 'enunciazione visiva', per poi sparire sostituita o contraddetta dalla voce successiva. Questa strategia attanziale assottiglia ulteriormente il peso del soggetto, declassato a un intermediario mutevole e impersonale, che sembra trovarsi per caso sotto i riflettori diegetici. La presenza di questi personaggi-osservatori intercambiabili richiede al lettore una radicale presa di distanza da qualsiasi forma di identificazione e di meccanismo proiettivo. La prima persona pronominale riduce il suo compito a una mera stenografia del contesto in cui viene a trovarsi, senza che si possa avanzare alcuna ipotesi sulla cornice temporale (un *prima* e un *dopo* rispetto all'azione descritta)³⁴ o esistenziale (la realtà biografica del protagonista fuori dal setting ecfrastico). L'ecfrasi novissima sviluppa una tendenza 'immersiva': la telecamera scende dentro i confini dell'immagine, imponendosi non come uno sguardo identitario *sull'*opera ma come uno sguardo *dell'*opera sul mondo, a differenza di quanto sostenuto da Pier Vincenzo Mengaldo. Secondo il critico, «in tutti i casi, la descrizione verbale non mima l'opera, ma lo sguardo che percorre l'opera»³⁵, insistendo, ancora una volta, su un'appropriazione soggettiva dell'immagine tutt'altro che obbligatoria nella prassi degli anni Sessanta.

Di fronte alle trame figurative approntate dai pittori, gli autori della Neoavanguardia si muovono assecondando essenzialmente tre orientamenti: a) la completa reinvenzione verbale – a partire da un accidente del quadro, il poeta allestisce un plot autonomo, sfruttando la fonte come alibi iniziale; b) la rilettura guidata del manufatto, in cui il lirismo del poeta viene bilanciato da alcuni riferimenti alla matrice plastica, intermittenti ma strutturali nella creazione di un nuovo significato narrativo; c) la descrizione patologicamente minuziosa del supporto – l'oggetto viene refertato citando tutti i suoi costituenti (il colore, i materiali di fabbricazione, eventuali scritte disseminate sulla sua superficie, ecc.).

Salvatore Battaglia ha osservato lucidamente come, alle soglie dell'età moderna, il personaggio tendesse a farsi testimone di un quotidiano socializzato e ad acquisire così un'«enciclopedia dell'esperienza»³⁶. I poeti del Gruppo 63 cercano, invece, nell'atlante illustrato la riattivazione di un'esperienza individuale *in quanto* collettiva, e collettiva *in quanto* già mediata dall'immagine. Come precisa Cometa, la galleria si rivela un «dispositivo parecchio moderno» perché consente di

³⁴ Al contrario, il *Canzoniere* mette in scena una storia «inserita nel tempo umano [...] che, già quando Petrarca scriveva le sue rime, si cominciava a misurare con i nuovi strumenti inventati dagli scienziati di allora: gli orologi. Il tempo che scandisce l'*iter* erotico e conoscitivo dell'io viene contato in anni, mesi, giorni e ore» (PICONE 2004, p. 89; cfr. anche CAPPELLO 1998, pp. 183-232).

³⁵ MENGALDO 2005, p. 38.

³⁶ BATTAGLIA 1968, p. 67.

impostare un canone personalissimo, ad uso e consumo di ciascun operatore o gruppo³⁷. Disattese le genealogie letterarie e museali, i poeti hanno bisogno di riconoscersi almeno nelle poetiche degli stessi artisti. Le collaborazioni con la diade Perilli-Novelli, ad esempio, assumeranno le sembianze di un'autentica *griffe* novissima, così come l'operato di Baruchello diventerà fondamentale per decodificare gli esiti trasformativi dello sperimentalismo di Sanguineti e Balestrini, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

A essere accolti nelle pinacoteche neoavanguardiste, però, non saranno soltanto gli amici pittori. Talvolta vengono recuperati anche singoli maestri distanti sul piano biografico, diacronico o geografico eppure altrettanto decisivi nella formattazione aurorale del Gruppo 63. Si consideri, ad esempio, la figura di Piero Manzoni, a cui tutti i poeti antologizzati da Giuliani dedicarono almeno un contributo critico o in versi³⁸, eleggendolo a modello transdisciplinare di libertà compositiva. Nel passaggio dal testo al macrotesto, la selezione nominale degli artisti, esposti (e rivendicati) in successione, assume l'aspetto di un vero e proprio *schema* extra-letterario, contrapposto a quello prescrittivo del canone. La trasgressione neoavanguardista non prevede, infatti, una rifunzionalizzazione (per quanto agonistica e provocatoria) del letterario, un gioco al rialzo sul grado di accettabilità di alcuni moduli sperimentali variamente latenti, nel canone stesso, fin dalla letteratura delle origini. Il Gruppo 63 prova a sbaragliare il campo culturale coevo gettando sul tavolo la carta della de-territorializzazione spregiudicata dei saperi.

La categoria di forma-*Galeria* qui proposta manterrà la propria operatività anche (o soprattutto) nel decennio successivo, quando si affaccerà con maggiore impellenza il bisogno di disciplinare l'eredità delle avanguardie, ricavandone un patrimonio spendibile per le nuove generazioni di poeti (oppure per gli ex neoavanguardisti posti di fronte a un'impasse ideologico-testuale). A titolo di esempio, si possono segnalare le auto-antologizzazioni ecfrastiche di Sanguineti, a partire da *Mauritshuis* (1986)³⁹, definita dallo stesso Sanguineti una «mini-galleria»⁴⁰, e quelle postreme di Valentino

³⁷ COMETA 2012, p. 77.

³⁸ Com'è ormai noto grazie agli studi di CORTELLESA 2014 e di NINNI 2013, i testi dedicati a Manzoni costituiscono un raggruppamento strutturale tra gli omaggi artistici allestiti collettivamente dai poeti della Neoavanguardia. Ricordiamo, ad esempio, *Fino all'utopia*, il saggio critico di Pagliarani apparso nella miscellanea manzoniana edita da Scheiwiller nel 1967 – assieme ai testi e alle opere di Vincenzo Agnetti, Franco Angeli e un altro novissimo (Balestrini), che pubblicherà in questa sede i versi della *Gioia di vivere* («per Piero Manzoni») (BALESTRINI 2015, pp. 307-309). Le ricerche sul 'manzonismo' dei poeti sperimentali meriterebbero di includere, in futuro, anche agli autori del Mulino di Bazzano. Mi limito qui a segnalare l'*Omaggio a Piero Manzoni* previsto nel fitto calendario artistico del Festival di Fiumalbo l'8 agosto del 1967, durante il quale gli artisti presenti «hanno reso omaggio alla figura e all'opera di Piero Manzoni [...], inventore di nuove operazioni d'avanguardia» (COSTA, MOLINARI, PARMIGGIANI, SPATOLA 1968). Su Porta e Manzoni, si veda il recente intervento di Alessandro Moro, «*Il significato illimitato di uno spazio totale*»: *Antonio Porta, Piero Manzoni e la poetica dell'azzeramento*, discusso durante il convegno *Il Gruppo 63 e le arti* (Università di Berna, 16-17 novembre 2023).

³⁹ La silloge dei sette componimenti, pubblicata nell'agosto del 1986 su commissione dell'omonimo Museo dell'Aia, ospiterà infatti una serie di tributi a pittori fiamminghi facilmente individuabili grazie alle titolature parlanti (*Rembrandt van Rijn, Joachim Wtewael, Pieter Claesz*, e così via) e alla possibilità di raffrontare direttamente indice della plaquette e inventario del museo. Sulla raccolta, cfr. VERDONE 2021 e il capitolo che Riccardo Donati riserva alla «satira ad arte» di Sanguineti, in DONATI 2014, pp. 177-190. Cfr. anche il contributo di CONDE MUÑOZ 2020, con l'apparato visivo in coda al

Zeichen (dalla *Pinacoteca* del 1983 al *Museo interiore* di 1987). L'esaurirsi dell'età dell'oro transcodice si può retrodatare, con ogni probabilità, alla fine degli anni Sessanta, con lo smorzarsi di un'ideologia di gruppo e il diradarsi di una certa regolarità nel calendario delle occasioni culturali miste. Come ricorda con nostalgia Porta, «questi contatti con la pittura non ci sono più stati dopo gli anni '60. Ognuno ha fatto per conto suo ed è stato un peccato perché allora c'era più interazione tra la pittura e la poesia»⁴¹. La *Galeria* diviene così un recipiente mortuario: nell'immaginare un deposito di stoccaggio del proprio passato interdisciplinare, in fondo, gli autori della Neoavanguardia stavano costruendo una bara macrotestuale per custodire le spoglie di un vitalismo verbo-visivo di cui commemorare l'esaurimento storico.

2. Nanni Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra* (1964-1968)

Insistere sulla poliedricità di Balestrini è un'operazione, da un lato, storiograficamente banale e, dall'altro, piuttosto accidentata, se si prova a incasellare il suo procedere polimorfo tra tecniche, generi e icono-scritture⁴². In questa sede mi limiterò a esaminare una piccola *Galeria* che compare all'interno di *Ma noi facciamone un'altra* (1964-1968), la seconda raccolta licenziata da Balestrini nel 1968. In questo cantiere multidisciplinare si possono individuare ben nove poesie destinate ad artisti – di cui sei formeranno il nucleo dei *Perimetri*⁴³, dedicati rispettivamente a Giosetta Fioroni, Enrico Baj, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Giovanni Anceschi e Mimmo Rotella⁴⁴. Nelle tre liriche eccedenti la cornice dei *Perimetri* (*A colori*, *Disegno della* e *La gioia di vivere*) s'incontrano, invece, i nomi di Mario Schifano, Gastone Novelli e Piero Manzoni, che intervengono a dilatare questa saletta da Biennale versificata. I componimenti qui radunati provengono tutti da occasioni culturali pregresse, poi riversate entro un sottoinsieme unitario capace di legittimarle a livello macrostrutturale. La sezione pittorica si accorda armoniosamente con l'ecosistema di *Ma noi facciamone un'altra*, raccolta incline, per statuto, agli intrecci disciplinari – come testimonia l'inserimento del *Contrappunto*

testo (*Appendice. Il "rebus" di Mauritshuis. Le tele che ispirano le liriche*, pp. 171-172). I quadri, tuttavia, erano già stati pubblicati assieme alle poesie sanguinetiane in una scheda apparsa otto anni prima su «Nazione Indiana» (PUECHER 2012).

⁴⁰ SANGUINETI 2002, p. 7.

⁴¹ PORTA 1987, p. 118.

⁴² Utile, ma pericolosamente mimetica, si rivela a questo proposito l'edizione di *Nanni Balestrini – millepiani* (BIANCHI 2022), in cui si è tentato di dare voce a «Balestrini uomo-rete», impegnato in un «infaticabile lavoro culturale» tra collage, teatro, editoria e musica.

⁴³ BALESTRINI 2015, pp. 286-297. Fuori dall'arco cronologico del presente lavoro si colloca, invece, l'esperimento dei *Maestri del colore* (2012), sette testi dedicati rispettivamente a Paolo Uccello, Léger, Veronese, Delacroix, Rubens e, coralmemente, a «tutti» i pittori che avvertano la «necessità di dominare il visibile» (BALESTRINI 2018, pp. 261-273). La mini-*Galeria* è stata pubblicata per la prima volta, come libro d'artista, dalla Galleria Mazzoli di Modena (BALESTRINI 2012).

⁴⁴ Per una rassegna generale dei versi balestriniani comparsi su riviste d'arte o cataloghi, cfr. CASERO 2017, p. 33 nota.

dialettico alla mente (dedicato all'omonima «opera di Luigi Nono, 1968»)⁴⁵, nonché la scelta di includere *Illuminazioni/Finale*, costruito a partire dalla messinscena di Mario Ricci per il Teatro La Ringhiera («Roma, 1967»). In posizione incipitaria, Balestrini monta un breve elenco di *Istruzioni* poetiche per accedere alla raccolta, divertendosi a sminuzzare sintagmi o titoli provenienti dai testi successivi («i funerali di Togliatti», «la gioia di vivere», «illuminazione finale», e così via)⁴⁶. Il centone epigrafico agisce come il disvelamento perfetto di una tecnica (quella del prelievo e dello smontaggio del già scritto)⁴⁷ che si manterrà operativa nell'arco dell'intera raccolta, dove Balestrini immette lunghi frammenti tratti da manuali scientifici o settoriali – come avverrà, del resto, anche nelle *Avventure complete della signorina Richmond* e nel *Tristano*. In una recensione alle *Ballate* apparsa sul «Corriere della Sera» nove anni dopo, Dorfles evidenziava come l'archetipo delle scritture di Balestrini restasse invariabilmente quello del «collage letterario», a prescindere dal supporto e dal trattamento tipografico delle singole tessere. Il «sistema della citazione» intagliata dalla comunicazione reale e l'«innesto dei brani altrui», funzionale a «trasportare fuori dal contesto originario la frase, il periodo, il brano completo, per provocare nuove valenze inedite e sorprendenti»⁴⁸, sarà al centro anche dei *Perimetri* qui campionati.

Seguendo l'indice generale, *A colori* è il primo testo ecfrastico, comparso sul catalogo della mostra di Schifano allestita presso la Galleria Odyssia tra il 16 novembre e il 12 dicembre 1964. Le dodici sezioni in cui si articola la poesia, separate da spazi bianchi nell'edizione più recente⁴⁹, erano originariamente inserite in una specie di piano inclinato calligrafico, con il carattere grassetto che isolava i titoli ripresi dai quadri di Schifano. Tre poesie (*albero / quadro per l'autunno, figura blu e en plein air / quadro per la primavera*) verranno poi riprodotte in un articolo di Fagiolo dell'Arco dedicato alla *Figurazione "novissima"*, pubblicato nel febbraio del 1965 su «Marcatrè»⁵⁰, mentre tutti e dodici i testi erano già apparsi nel secondo numero di «Malebolge», con il titolo *A colori di Nanni Balestrini. Per dodici quadri di Mario Schifano / 1964*⁵¹. Il saggio di Fagiolo dell'Arco rappresenta il tentativo più vistoso di parificare esiti figurativi e poetici all'insegna di una convergenza procedurale. Trascrivo il passaggio iniziale per inquadrare la strategia associativa messa in campo dal critico:

I due giovani pittori [Schifano e Angeli], come i poeti del «gruppo 63», sono saliti alla ribalta in questi anni Sessanta, di avanguardia difficile ma integrata [...]. Non è difficile verificare come tutti i «caratteri

⁴⁵ Per approfondire il rapporto Nono-Balestrini, si consulti l'impeccabile scheda disponibile sul sito della «Fondazione Archivio Luigi Nono»: <https://www.luiginono.it/opere/contrappunto-dialettico-alla-mente/#tab-id-1>.

⁴⁶ BALESTRINI 2015, pp. 251-255. Peraltro, i frammenti prelevati dai diversi componimenti non rispettano affatto l'indice progressivo della raccolta ma vengono redistribuiti per dotare di significato la nuova trama assemblata.

⁴⁷ Sulla questione del montaggio, cfr. CORTELLESA 2008, BORELLI 2009, RENELLO 2010 e, per i testi più recenti, BELLO MINCIACCHI 2012 (il quarto capitolo, *Distruzione e liberazione. La violenza illustrata da Balestrini*, pp. 109-132) e 2019. Su «montaggio e straniamento» nella poesia di Pagliarani, cfr. invece MUZZIOLI 2004.

⁴⁸ DORFLES 1977.

⁴⁹ BALESTRINI 2015, pp. 260-263.

⁵⁰ FAGIOLO DELL'ARCO 1965, pp. 309, 314 e 316.

⁵¹ BALESTRINI 1964, pp. 19-22.

tipici» enucleati da Alfredo Giuliani, «novissimo» e teorico, per caratterizzare lo «schizomorfo» poeta moderno, siano presenti nell'opera di questi due giovani pittori⁵².

Citando l'antologia di Giuliani, Fagiolo Dell'Arco applica ai due artisti sette caratteristiche denotative della poesia novissima (isolate, rispetto al testo, dall'uso del grassetto): la «discontinuità del processo immaginativo», l'«asintattismo», la «violenza operata sui segni», la «giustapposizione e compresenza di vari ordini di discorso», la «scomposizione e ricomposizione della struttura sintattica», la «semanticità della frase sospesa o interrotta dal premere di altre frasi» e l'«asprezza o l'atonalismo del metro». Mentre le prime due proprietà venivano indicate da Giuliani come «tipici caratteri» di quella «visione “schizomorfa” con cui la poesia contemporanea prende possesso di sé e della vita presente»⁵³, le quattro etichette successive non trovano una corrispondenza puntuale nell'*Introduzione* del 1961. Il critico accosta, dunque, a due citazioni esplicite quattro asserzioni 'liberamente ispirate' al testo di Giuliani. Curiosa, peraltro, l'elisione di alcuni *Leitmotive* centrali nella presentazione novissima – in particolare, la «riduzione dell'io»⁵⁴ e la «mescolanza degli stili o plurilinguismo»⁵⁵ –, a conferma di una rilettura (o dislettura) faziosa del manifesto. Un simile pamphlet, che Cortellessa giudica a ragione come «l'unico saggio organico che in quegli anni tiri un bilancio pressoché *live* della stagione in corso»⁵⁶, verrà poi ampliato e fortemente manipolato in *Rapporto '60*, la monografia di Fagiolo Dell'Arco uscita l'anno successivo come assemblaggio e ripensamento di alcuni interventi pregressi. Nella seconda redazione del testo, oltre a una maggiorazione nominale dei pittori⁵⁷, diventa più marcata la polemica contro la «nuova figurazione», con un passaggio sintomatico dalla neutrale «vecchia categoria di “nuova figurazione”»⁵⁸ a «quella malfamata “nuova figurazione” che sta diventando [...] un secondo “Novecento”»⁵⁹. La prospettiva letteraria conquista ulteriore spazio, inglobando un breve bignami propedeutico alla lettura della cinquina novissima («Pensiamo alla poesia *collage* di Balestrini, alla poesia racconto di Giuliani, alla poesia romanzo di Pagliarani, alla poesia fisica di Porta, alla poesia fiume di Sanguineti»). Inoltre, viene innestata *ex novo* una lunga comparazione con la Pop Art americana che, a partire dalle prime righe dell'articolo⁶⁰, venerà l'intera argomentazione, incastrandosi (letteralmente) tra le maglie della redazione originaria. Alle categorie di Giuliani si sostituiscono adesso due nuove ripartizioni (*Il*

⁵² FAGIOLO DELL'ARCO 1965, p. 306.

⁵³ GIULIANI 2003, p. XXV.

⁵⁴ Cfr. ad esempio VETRI 1981.

⁵⁵ GIULIANI 2003, pp. XXVI-XXVII.

⁵⁶ CORTELESSA 2016, p. 78.

⁵⁷ Accanto a Schifano e Angeli, infatti, compaiono artisti come Adami, Aricò, Ceroli, Del Pezzo, Mondino, Novelli, Perilli, Rotella e Pascali.

⁵⁸ FAGIOLO DELL'ARCO, 1965a, p. 306.

⁵⁹ FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 21.

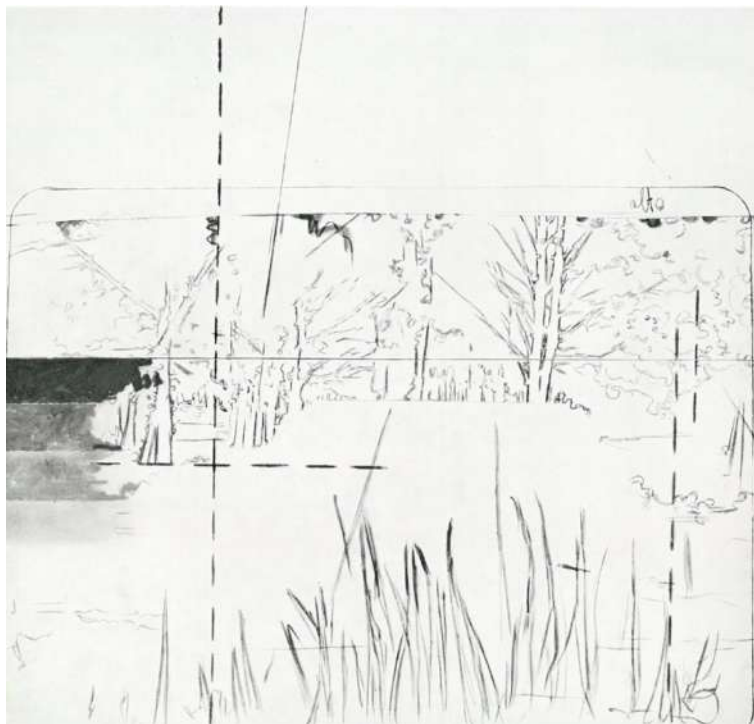
⁶⁰ L'incipit di questa *Figurazione “novissima”* rivisitata recita, infatti: «Si imposta negli anni Sessanta un nuovo rapporto con la realtà. Il *New-Dada*, con Rauschenberg, Johns e altri, è una ri-disposizione delle cose del mondo [...]. *Pop-art* (termine coniato nel '61) indica un rapporto più stretto tra l'artista e i mass-media, una prospettiva sociale» (FAGIOLO DELL'ARCO 1966, p. 20).

rapporto con la realtà e Il rapporto con l'opera) che permettono al critico di insistere sul filtro dei Mass Media – e, dunque, ancora una volta, sull'apporto dei pittori americani⁶¹.

Per tornare alle pagine di «Marcatrè», Fagiolo Dell'Arco menzionava tra i «casi di vicinanza» più esemplificativi della convergenza novissima la presentazione di Schifano alla Galleria Odyssia «scritta in righe di poesia da Nanni Balestrini»⁶². È significativo notare come, nella pure raffinatissima calibratura tipografica della rivista, non fosse stata rispettata la simmetria tra poesie e quadri descritti, ad eccezione di *particolare della pubblicità*, correttamente impaginato sotto alla fonte. Accanto ai versi di *en plein air / quadro per la primavera* non viene riprodotta l'opera omonima di Schifano – che pure appariva tra le tavole del catalogo romano – bensì un *Senza titolo* 'botanico' (a cui era dedicato, invece, il testo iniziale della plaquette, ossia *albero / quadro per l'autunno*, erroneamente accostato, su «Marcatrè», a *Indicazione + en plein air*). Il mancato allineamento tra testi e riproduzioni fotografiche non consente di apprezzare appieno il bilanciamento balestriniano tra l'adesione amorevolmente filologica alle superfici di Schifano e un'autonoma reinvenzione letteraria. Vediamo, ad esempio, la parafrasi in versi di *En plein air, quadro per la primavera* (1964)⁶³ [fig. 1]:

en plein air / quadro per la primavera

le linee tratteggiate
per mutare figure e situazioni
l'erba è davanti
cosa succede
e i piedi sull'erba
sullo schermo bianco
ma il futuro può essere inventato



1. MARIO SCHIFANO, *En plein air, quadro per la primavera* (olio, 200 x 200 cm, 1964).

⁶¹ Se, apparentemente, il punto di partenza è sempre costituito dai Novissimi («Questi pittori cercano un'arte che, come quella dei "novissimi", sia fedele al mondo oggettivo e intanto pronta a registrare quanto avviene "dentro"»), il prosieguo del ragionamento è interamente occupato da un confronto con gli artisti pop d'oltreoceano («Il rapporto col mondo non è diretto ma c'è la mediazione dei mass-media [...]. I nuovi strumenti dei pittori Usa sono appunto strumenti: sta all'artista accettarli criticamente»), p. 21).

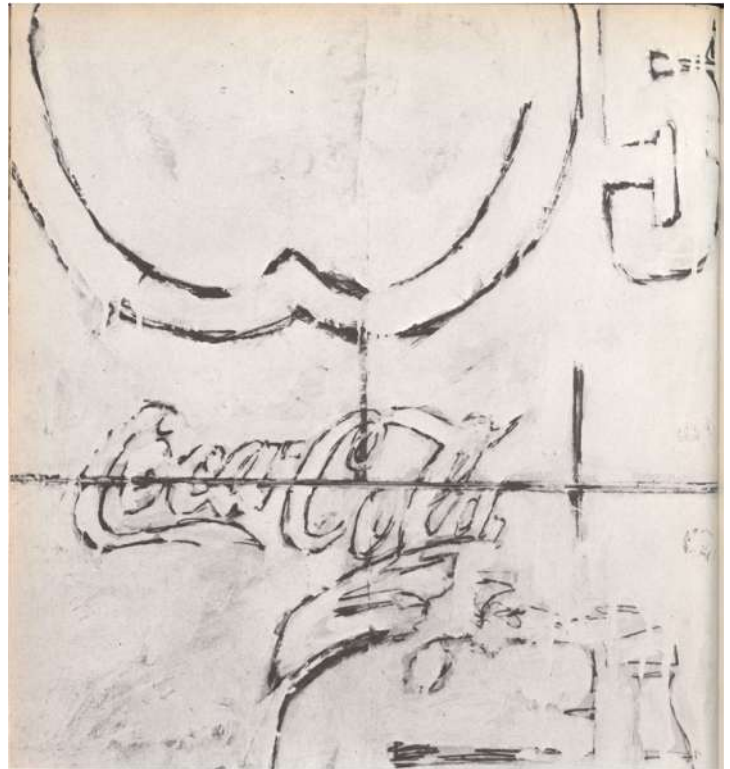
⁶² FAGIOLO DELL'ARCO 1965a, p. 306.

⁶³ BALESTRINI 2019, p. 263.

Qui Balestrini isola alcuni aspetti caratterizzanti del disegno di Schifano – dalle «linee tratteggiate» all’«erba» posizionata «davanti», in primo piano (vv. 1 e 3) – a cui unisce altrettanti versi non immediatamente referenziali (in particolare, la conclusione-proclama «ma il futuro può essere inventato», v. 7, che sigilla, con un invito alla speranza ideologica, l’intera plaquette). Analogamente, il doppio binario della fedeltà e dell’evasione si ritrova in *Particolare della pubblicità*, come possiamo verificare scorrendo i sette versi:

particolare della pubblicità

a coprire la superficie
dei suoi comportamenti e delle sue abitudini
un documento truccato
per vederci meglio
ogni elemento è alterato da
cosa cola
in due rettangoli accostati



2. MARIO SCHIFANO, *Particolare di propaganda*
(olio, 140,7 x 180 cm, 1964).

Balestrini ancora la propria libertà scrittoria ad alcuni elementi immediatamente riconducibili al lavoro di Schifano (la «cosa cola» tagliata a metà dai «due rettangoli accostati» nello spazio, vv. 6-7). Ritengo una forzatura ermeneutica la proposta, avanzata da Carlotta Vacchelli, di interpretare i due «rettangoli» come un ammiccamento alla «disposizione della cocaina» consumata abitualmente dal pittore⁶⁴. Nell’ambito di dodici testi strutturati per tocchi efrastici puntuali, il rimando alla griglia di *Propaganda* [fig. 2] non ha bisogno di sovra-letture esterne al dialogo pittorico con Schifano. Piuttosto che chiamare in causa un crocicchio di «riferimenti alla personalità e alla biografia dell’artista, in virtù della stringente oscillazione tra la componente biografica e la lettura dei modi della pittura di Schifano» congetturati da Vacchelli⁶⁵, è più prudente attestarsi sul versante linearmente descrittivo del componimento. Laddove i versi si discosteranno maggiormente dalla

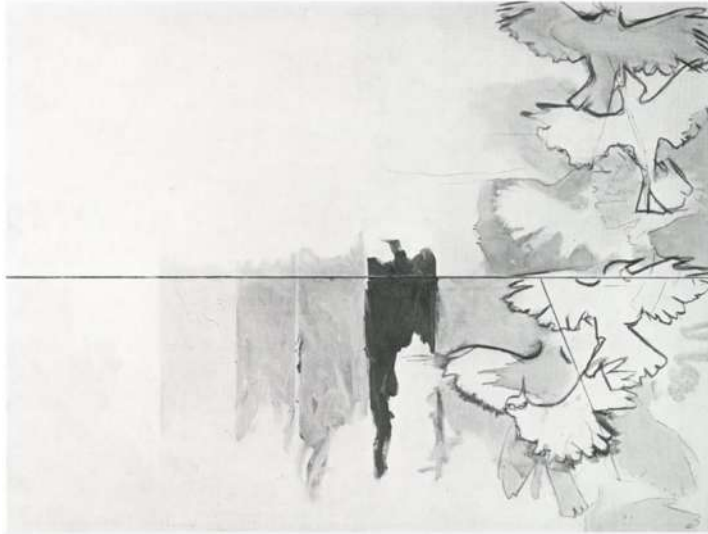
⁶⁴ VACCHELLI 2021, pp. 18-19.

⁶⁵ VACCHELLI 2021, pp. 17-18.

letteralità della fonte (come accade nel *quadro per il volo felice*) [fig. 3], la compensazione non si realizza tramite un'iniezione di dati biografici ma, al contrario, virando verso un lirismo astraente⁶⁶:

quadro per il volo felice

abbiamo azione quando abbiamo
l'immagine di una azione
senza vento senza angoscia
in alto non c'è niente
e allora si appoggia sulla tela
ciò che sta avvenendo
cominciò a muoversi più veloce



3. MARIO SCHIFANO, *Quadro per il volo felice*
(olio, 140 x 180 cm, 1964).

I dettagli centrali del quadro (gli uccelli) vengono completamente espunti dal referto balestriniano, riducendosi alla generica segnalazione di un rettangolo superiore vuoto («in alto non c'è niente», v. 4). Per il resto, la scrittura si sforza di imitare il dinamismo di Schifano, a sua volta debitore di quello di Giacomo Balla⁶⁷ («abbiamo azione quando abbiamo | l'immagine di una azione», vv. 1-2), escludendo qualsiasi corpo estraneo tratto dalla vita privata o dalla carriera ufficiale dell'artista. Per citare un ultimo esempio dalla plaquette romana, leggiamo infine il quinto testo⁶⁸:

⁶⁶ BALESTRINI 2019, p. 262.

⁶⁷ Proprio nel 1964 Schifano intitolerà una delle proprie opere *When I Remember Giacomo Balla* (1964).

⁶⁸ BALESTRINI 2019, p. 261.

l'amico g. f.

blu / il pavimento della pittura
marrone / e i passi necessari
azzurro / dove stiamo andando
bianco / guardando bene
rosso / poi viene nero
grigio / non c'è più nessuno
giallo / un'altra immagine



4. MARIO SCHIFANO, *L'amico G. F. (a Pablo Picasso)*
(olio, 180 x 140 cm, 1964).

L'istantanea del quadro, intitolato, per l'appunto, *Ultimo autunno (L'amico G. F.)* (1964) [fig. 4], non è inclusa tra le sette fotografie riprodotte nel catalogo della Galleria Odyssia, mentre apparirà su «Marcatrè» con la dicitura *L'amico G. F. (a Pablo Picasso)*⁶⁹. La puntigliosità referenziale diventa apprezzabile guardando l'opera a colori, dal momento che lo sguardo di Balestrini enuncia à la *Rimbaud* le otto sfumature cromatiche in cui l'osservatore s'imbatte procedendo dall'alto verso il basso lungo la palette di Schifano⁷⁰.

Proseguendo nella campionatura di *Ma noi facciamone un'altra*, incontriamo il *Disegno della*⁷¹, consacrato «a Gastone Novelli e al suo Viaggio in Grecia» (1966) – che aveva già attirato l'attenzione di Giuliani e in cui, peraltro, compaiono svariate allusioni agli scrittori del Gruppo 63⁷². Non mi soffermo sul testo del *Viaggio* che non rivela, allo stato attuale dei lavori, una base ecfraistica dimostrabile, al di là dei vaghi accenni alla questione del linguaggio, al centro della coeva esperienza di «Grammatica»⁷³.

⁶⁹ FAGIOLO DELL'ARCO 1965a, p. 311. La sigla «G.F.», come giustamente notato da Vacchelli, nasconde con ogni probabilità il nome di Giorgio Franchetti, storico collezionista di Schifano. Un'altra proposta interpretativa è che si tratti di una dedica a Tano (Gaetano) Festa (cfr. VACCHELLI 2021, p. 18 nota).

⁷⁰ Un gioco simile verrà ripreso da Corrado Costa in *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (COSTA 2021, pp. 134-138).

⁷¹ BALESTRINI 2015, pp. 264-265.

⁷² Si vedano almeno i seguenti esempi: «Elio Pagliarani dice: “quando mangio divento lascivo”» e «(Qui vi rimando alla chiosa sulla donna infedele, alla Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli)» (NOVELLI 1999, p. 47).

⁷³ Ringrazio la pazienza e la competenza di Marco Rinaldi per la verifica incrociata dei dati. Nel contesto di un ipotetico dialogo con il *Viaggio in Grecia*, Rinaldi ha brillantemente suggerito un possibile riferimento al parto di Leto sull'isola di Delo, mediato da Kerény, e un'allusione al bagno di Diana nel verso «la storia di una nascita uscì dal bagno» (v. 22) – siccome Novelli aveva illustrato l'edizione tedesca dell'opera omonima di Pierre Klossowski uscita nel 1965.

Prima di analizzare i veri e propri *Perimetri*, è opportuno soffermarsi su un ultimo testo (*La gioia di vivere*) dedicato a Piero Manzoni⁷⁴ – che, peraltro, era stato compagno di scuola di Balestrini (assieme a Vanni Scheiwiller) all’Istituto Leone XIII, il collegio milanese gestito dai Gesuiti. Come avremo modo di osservare anche a proposito dei calligrammi per Castellani, Rotella o Giovanni Anceschi, non si tratta qui di scritture ecfrastriche quanto, piuttosto, di un assemblaggio di fonti extra-pittoriche. Per fare un esempio, è possibile identificare alcuni brandelli del *Mito della malattia mentale. Fondamenti per una teoria del comportamento* di Thomas S. Szasz (1966), eterodosso psichiatra ungherese naturalizzato statunitense che aveva maturato una critica radicale nei confronti del concetto di «madness» contrapposto a una (presunta) normalità psichica. Nella seguente tabella ho accostato le citazioni spezzettate da Balestrini ai passi effettivi del saggio di Szasz⁷⁵:

ognuno reagirà in maniera diversa pensa quante
 si vedrà essi *insomma sono ingannati*
 [...] *applichiamo queste considerazioni*
sono ingannati che la necessità
 per una comoda osservazione
 il gioco
tra questa situazione i tentativi
 [...] per cui le nozioni qual è l’elemento
considerare tutte le forme a volte
 [...] *che permettono di giudicare*
accanto
accanto ai criteri empirici
 in definitiva è solo di costi
 come di un sintomo *accanto*
 di un sintomo *accanto ai criteri*
 durante il periodo stabilito
 ne derivano soltanto colui
che permettono di giudicare
 [...] con attenzione abbiamo dunque
operato una scelta
 abbiamo⁷⁶

Applichiamo queste considerazioni al problema
 dell’isterismo [...] ⁷⁷.
Essi insomma sono ingannati. Qual è l’elemento
 comune tra questa situazione e l’isterismo? [...] ⁷⁸
 Estraneo e parente, nemico e amico, medico non –
 psichiatra e psicoanalista – *ognuno reagirà in*
maniera diversa [...] ⁷⁸.
Accanto ai criteri empirici che permettono di
giudicare reale o falsa una malattia, ha importanza
 decisiva l’impostazione sociologica di chi è
 incaricato di formulare tali giudizi⁷⁹.
 [...] Il medico non psichiatra tende a trattare tutte le
 forme di invalidità come veri e propri oggetti, non
 già alla stregua di rappresentazioni. In altre parole,
 a *considerare tutte le forme* di invalidità quali
 malattie o potenziali malattie⁸⁰.
 [...] È vero che egli può anche non essere conscio
 di aver *operato una scelta* tra coercizione e altri
 valori umani⁸¹.

L’impostazione della pagina come una bacheca di inserzioni citazionistiche⁸² acquista una propria dignità estetica per la scansione che Balestrini riesce a impartire ai materiali preesistenti. Come

⁷⁴ I versi di Balestrini erano già stati pubblicati nella monografia curata proprio da Scheiwiller nel 1967 (MANZONI 1967).

⁷⁵ Sebbene si tratti di echi troppo irrelati e locali per fornire una prova documentaria paragonabile ai sintagmi trascritti nella tabella a testo, ritengo che anche parole come «sintomo» e «gioco», sparpagliate e ripetute nel componimento di Balestrini, possano provenire dal medesimo saggio di Szasz.

⁷⁶ BALESTRINI 2015, pp. 307 e 309.

⁷⁷ SZASZ 1966, p. 62.

⁷⁸ SZASZ 1966, p. 63.

⁷⁹ SZASZ 1966, p. 14.

⁸⁰ SZASZ 1966, p. 63.

⁸¹ SZASZ 1966, p. 345.

scriverà Umberto Eco in una recensione alla *Violenza illustrata* apparsa sul «Corriere della Sera» il 7 marzo 1976, interrogando una testualità che «apparentemente è solo una serie di brani di giornali, uno accanto all'altro», si può cogliere «un ritmo, una tecnica dell'accumulazione» fortemente originale⁸³. Nel ripercorrere il «romanzo-collage» di Balestrini una decina di giorni dopo, in risposta a una polemica iniziata da Goffredo Parise sulle pagine di «Tempo», Eco ribadirà che il poeta era stato in grado di «far consistere il suo stile nel modo di mettere a contatto gli stili altrui, che pertanto si illuminano a vicenda», proponendo implicitamente l'idea di una scrittura come verifica di un «patrimonio di “narratività” (e quindi di “stile”) che circola in modo brado» nella memoria involontaria di una comunità⁸⁴.

Passiamo ora alla sezione degli effettivi *Perimetri*, un sottoinsieme tematico di *Ma noi facciamone un'altra* entro cui Balestrini raccoglie sei poesie dedicate a pittori. La quartina inaugurale offerta a Giosetta Fioroni non era stata scritta, come si legge invece nell'indice delle *Poesie complete*, in occasione di una mostra allestita alla «Galleria La Tartaruga nel 1964»⁸⁵. La personale dell'artista presso la galleria romana si tenne, infatti, nel gennaio dell'anno successivo – sebbene i dipinti esposti fossero stati realizzati nel 1964 (a motivare, plausibilmente, la confusione cronologica delle date)⁸⁶. Il testo di Balestrini compare per la prima volta su *Catalogo 2* nel marzo del 1965, con il titolo *Una quartina per Giosetta*⁸⁷, espunto poi nel passaggio ai *Perimetri*. Nello stesso mese, peraltro, uscirà su «La botte e il violino» – la rivista diretta da Leonardo Sinisgalli⁸⁸ – una breve prosa di Balestrini (*Tutt'a un tratto una ragazza*) illustrata proprio da Fioroni. Bisogna ricordare, infine, che già nel 1963 l'artista aveva pubblicato sul «verri» alcuni disegni elaborati «ispirandosi al poema *Frammenti di un sasso appeso* di Nanni Balestrini»⁸⁹, in uno scambio a cadenza quasi mensile di omaggi incrociati. Come dichiarerà Fioroni in un'intervista, «il primo incontro con un poeta del Gruppo '63, Nanni Balestrini, è appunto del 1963, quando la rivista IL VERRI pubblicò i disegni che io avevo realizzato

⁸² Marco Berisso ha scritto acutamente che nei lavori di Balestrini «ogni frammento è da intendere insomma come una specie di *ready-made*, non fosse che, diversamente da Duchamp, esso non ha una funzione in sé ma solo in relazione ad altri frammenti/*ready-made*» (BERISSO 2024b, p. 15).

⁸³ ECO 1976a. Come ha scritto Cecilia Bello Minciocchi, «uno 'stile-Balestrini' esiste ed è ben riconoscibile», anzi: «a un risultato originale e inedito si arriva da cellule comuni, da espressioni trite, la cui nuova articolazione [...] lascia aperte sospensioni della frase e del senso» (BELLO MINCIACCHI 2013, p. 234).

⁸⁴ ECO 1976b.

⁸⁵ BALESTRINI 2015, p. 250. Per un'analisi accurata di questa *Quartina*, rimando all'intervento di BELLO MINCIACCHI (*Tutt'a un tratto l'alba di Tristano. Balestrini verso il romanzo sperimentale*) recentemente discusso durante il convegno palermitano sul *Gruppo 63 sessant'anni dopo* (CARTA, CERESI 2024).

⁸⁶ Nel marzo del 1964 la Tartaruga aveva ospitato, invece, una mostra collettiva di Angeli, Bignardi, Festa, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi e Fioroni.

⁸⁷ BALESTRINI 1965.

⁸⁸ Ringrazio la Fondazione Leonardo Sinisgalli e Biagio Russo per avermi fornito le scansioni del numero. Per un'analisi dell'«iconotesto» apparso sulla rivista di Sinisgalli, rimando a PERNA 2016 e FELICE 2018.

⁸⁹ FIORONI 2009, p. 16.

ispirandomi al poema “Frammenti di un sasso appeso”. Questo “gemellaggio” poeta/pittore è stato per me una delle prime esperienze in proposito»⁹⁰.

Tornando all’occasione dei *Perimetri*, la personale inaugurata il 30 gennaio 1965 fotografa l’interesse per «una certa narrazione legata ad una immagine cinematografica che si ripete»⁹¹, in un approfondimento sullo «sviluppo ‘filmico’» delle figurazioni che, come giustamente osservato da Perna, avrà delle ripercussioni sull’allestimento stesso delle sale, dominate da un’iterazione parietale di quadri raffiguranti lo stesso soggetto leggermente variato⁹². Balestrini sembra recuperare un simile schema replicativo, impostando le quattro sezioni della poesia sulla riverberazione di alcuni sintagmi modulari. «Sulla spiaggia», ad esempio, ricorre ben nove volte e porterebbe a ipotizzare che i versi descrivano l’opera intitolata, per l’appunto, *La ragazza sulla spiaggia* (1965)⁹³ – oppure la variante semi-gemellare *La ragazza della spiaggia* (1963-1964)⁹⁴ [fig. 5], come si può riscontrare affiancando i versi del primo blocco testuale al disegno di Fioroni:

e intanto che si muove sulla spiaggia che si alza sulla spiaggia seduta sulla spiaggia ritagliata e che cammina col gomito sulla pelle sollevata alzando e la spalla intanto la testa girata dall’altra parte sulla spiaggia bianca che si ferma e muovendosi intorno sulla pelle bianca e guardandola mentre seduta il gomito sollevato sulla spiaggia in questo modo si creano delle ombre e sulla⁹⁵



5. GIOSETTA FIORONI, *La ragazza della spiaggia* (dipinto, 163 x 206 cm, 1963-1964).

La fonte indicata da Felice, tuttavia, sembra valida soltanto per il frammento iniziale, dal momento che in quelli successivi compaiono alcuni elementi discrepanti e rapportabili piuttosto ad altri lavori esposti alla Tartaruga. Il particolare degli «occhiali», ad esempio, potrebbe rimandare a una delle

⁹⁰ La citazione dell’*Intervista*, realizzata da S. Pochini per la sua tesi di laurea (*Giosetta Fioroni. Segno – disegno – scrittura*), è citata in CELANT 2009, p. 111.

⁹¹ FIORONI 1964, p. 235.

⁹² PERNA 2016, p. 16. Si veda anche CORTELLESSA 2018.

⁹³ Cfr. FELICE 2018, p. 62. L’immagine verrà riprodotta poi in un articolo di Bruno Alfieri (*Giosetta Fioroni, di Roma*) pubblicato su «Metro» nel giugno del 1966, come terza tavola di una «serie di dipinti recenti di Giosetta Fioroni (1965-1966) ispirati ad immagini convenzionali» (ALFIERI 1966, p. 74).

⁹⁴ Una riproduzione dell’opera è disponibile nella banca dati del «Catalogo del Sistema Museale dell’Università di Parma»: http://samha207.unipr.it/samirafe/loadcard.do?id_card=4276.

⁹⁵ BALESTRINI 2015, p. 286.

opere del ciclo *Ragazza con occhiali* (1965)⁹⁶, mentre la terza sezione sembra alludere a uno dei dipinti più famosi presentati alla personale romana – ossia la serie di *Liberty* (1964) [fig. 6]:

e nasconde il mento sulla spalla ritagliata
restando ferma mentre guarda ancora e intorno è tutta
bianca la spiaggia che si muove intorno agli occhi alzati
che si muovono nascosti e guardando allora in modo da
formare un netto stacco un leggero liquido colorato sulla
pelle per farli apparire più profondi e intanto che stavano
fermi⁹⁷



6. GIOIETTA FIORONI, *Liberty*
(matita e smalti su tela, 146 x 113,5 cm, 1964).

Il gesto di «nascondere il mento sulla spalla ritagliata», infatti, non appartiene alla postura della *Ragazza sulla spiaggia* ma ricalca il profilo scorciato che caratterizza questa seconda fonte – che, peraltro, figurerà come copertina della prima edizione del *Tristano*⁹⁸. Del resto, l'idea di inserire degli squarci figurativi su una superficie bianca, da riproporre in forma lievemente modificata lungo la stessa parete-diapositiva, incontrava alcune linee di ricerca portate avanti parallelamente dallo stesso Balestrini. La raccolta licenziata nel 1968, infatti, si costruisce attraverso un sapiente montaggio di particelle descrittive variamente replicate in aggregati di scrittura «che si presentano come rombi o rettangoli sfondati, punteggiati da parole dai margini ritagliati, raddensate o sospese su spazi bianchi»⁹⁹. Rispetto al protagonismo di artisti come Novelli e Perilli, la figura di Fioroni esercita un'influenza rilevante ma discreta su alcuni autori del Gruppo 63¹⁰⁰. Il suo ascendente in sordina

⁹⁶ Nel già citato numero di «Metro» troviamo un'altra opera di Fioroni che raffigura una silhouette femminile con un paio di occhiali da sole e con i «capelli sciolti | sulle spalle» come la protagonista dei versi balestriniani (BALESTRINI 2015, p. 286). La figura ricomparirà poi nelle illustrazioni alla prosa di Balestrini pubblicata su «La botte e il vino», a sancire una certa circolarità tra le opere del biennio 1964-1965.

⁹⁷ BALESTRINI 2015, p. 287.

⁹⁸ BALESTRINI 1966a.

⁹⁹ LORENZINI 2015a, pp. 22-23.

¹⁰⁰ Interessante anche il caso di Arbasino che, oltre ad aver coinvolto Fioroni per i costumi di una *Carmen* andata in scena al Teatro Comunale di Bologna nel 1967 su testo dello stesso Arbasino, scriverà poi una poesia (*Pronto, Gioietta*) in occasione della personale della pittrice alla Galleria L'Indiano, inaugurata il 7 marzo 1970. Sulle pagine dell'invito, assieme alla riproduzione dell'opera *Obbedienza*, si trovavano soltanto una breve nota biografica e i versi di Arbasino. La poesia prende avvio dall'espedito retorico di una telefonata all'artista, passando attraverso l'amicizia personale per arrivare a un bilancio scherzosamente critico sugli anni Sessanta (FIORONI 1970). L'anno successivo, anche Manganelli dedicherà a Fioroni uno scritto d'arte, in occasione di una mostra allestita presso la Galleria milanese del Naviglio dal 17 marzo al 4 aprile 1971 (ora in MANGANELLI 2023, p. 209).

agiva entro i confini di quella stessa romanità culturale in cui, come ha ricordato nostalgicamente Fioroni, «i pittori e gli scrittori sperimentavano e interagivano tra loro»¹⁰¹.

Più difficile identificare le matrici plastiche del secondo «perimetro», genericamente «dedicato a Enrico Baj», senza alcun appiglio bibliografico riconducibile a una mostra o a un anno di composizione. La conoscenza con il pittore risaliva agli anni milanesi, come ha riferito Balestrini in un'intervista del 2015, rievocando le serate trascorse al bar Giamaica «frequentato dagli artisti (Gianni Dova, Roberto Crippa, Enrico Baj, Arnaldo Pomodoro...)»¹⁰². Lo stesso Baj nomina Balestrini nella propria *Automitobiografia*, tanto per la collaborazione con «Il Gesto» quanto per la comunanza di poetiche e di cantieri verbo-visivi: «Per fortuna mi vedevo anche con più giovani poeti, scrittori e artisti: in quel periodo frequentavo Edoardo Sanguineti, Roberto Sanesi e Nanni Balestrini [...]. Si progettavano spesso edizioni in comune e così decorai di incisioni *L'Intérieur* di Sanguineti e *Alterego* di Sanesi»¹⁰³. Si potrebbe quasi azzardare che i versi di Balestrini fossero originariamente destinati a un libro d'artista analogo a quelli ideati con Sanguineti e Sanesi, sebbene non siano rimaste tracce documentarie di questa cooperazione editoriale.

Basandosi sulla datazione tendenzialmente concomitante dei *Perimetri* (e sulla geolocalizzazione romana degli eventi artistici frequentati da Balestrini in questi anni), si può ipotizzare che il testo fosse stato scritto nel 1966, in occasione di una personale di Baj inaugurata alla Galleria Odyssea il 5 aprile¹⁰⁴. La poesia si compone assemblando pezzi di discorsi distribuiti nello spazio tipografico a righe alternate. Il denominatore comune è dato dall'allusione costante alla procedura stessa dell'accumulazione: Balestrini importa sulla pagina un «mucchio» di «oggetti» (vv. 1-2), anzi di veri e propri «rifiuti» (v. 7), «resti luccicanti e inutili» della società dei consumi (v. 36), dalle «mollette per biciclette» (v. 7) alle «reti per farfalle» (v. 44)¹⁰⁵. Questo assortimento di cocci somiglia da vicino alla «fissione a catena» di «oggetti e oggettini» in cui, come sottolinea Fagiolo Dell'Arco nel catalogo della mostra collettiva *Metafora 66* (allestita presso la Galleria Il Canale di Venezia nello stesso anno), i materiali non vengono montati da Baj per ottenere una nuova figurazione coerente, poiché «resta sempre uno sfasamento tra i pezzi iniziali e il personaggio finale (quasi come nel doppiaggio d'un film, tra immagini e parlato)»¹⁰⁶. Anche Balestrini mantiene visibile la rottura, lo stacco cesareo tra i sintagmi tagliati con violenza dal tessuto originario. Alcuni di questi oggetti 'predati', poi, sembrano sottintendere un richiamo esplicito ai manufatti di Baj; ad esempio, i «fiori artificiali» (v. 9)

¹⁰¹ FIORONI 2021.

¹⁰² DI PIETRANTONIO 2015. Si veda anche la fotografia scattata nel settembre del 1959 assieme a Farfa, Angelo Verga, Leo Paolazzi, Enrico Baj e, per l'appunto, Balestrini, riprodotta in DEMORI 2018. Peraltro, Balestrini, assieme a Sanguineti e Porta, era stato tra i firmatari del secondo manifesto del Gruppo 58, nel gennaio dello stesso anno.

¹⁰³ BAJ 2018, p. 177.

¹⁰⁴ BAJ 1966.

¹⁰⁵ BALESTRINI 2015, pp. 288-289.

¹⁰⁶ Met. 1966.

che ricordano il grande fiore sintetico incollato sul volto di *Diana di Poitier, favorita di Enrico II* (1966)¹⁰⁷ – immagine selezionata, peraltro, come copertina del catalogo romano [fig. 7].



7. ENRICO BAJ, *Diana di Poitier, favorita di Enrico II* (collage, 55 x 46 cm, 1966).

Analogamente, il «luccicante orpello» dell'incipit (v. 2) rievoca i medaglieri ostentati dai *Generali* di Baj a partire dagli anni Sessanta, così come il cenno post-umano ai «padroni di robot» potrebbe ammiccare alle prime sculture in meccano, definite da Dorfles «totem-robots privi delle connotazioni macabre e metafisiche [...] della fantascienza»¹⁰⁸ ma comunque compromessi con l'aura tecnofobica che circondava i primi automi. Anche in questo caso l'omaggio offerto all'artista si rivela un amalgama di riferimenti più o meno puntuali ai lavori coevi, accompagnato dallo sforzo simmetrico di mutuarne le procedure di funzionamento. Per Balestrini – interessato, più di tutti gli altri Novissimi, all'aspetto concretista dell'impaginazione – la fonte plastica esiste sì come bersaglio efrastico ma, al contempo, agisce come modello strettamente tipografico. Balestrini elabora una versificazione dotata di una «natura intermedia» tra letterarietà e visività: «sono *pagine tridimensionali*», scriverà Franco Purini, «realità plastico-grafiche che rivelano la volontà della scrittura, nella sua dimensione figurale, di fuoriuscire dal foglio di carta per divenire *corpo* e visivamente *peso*»¹⁰⁹. Del resto, la tecnica

¹⁰⁷ Per l'autorizzazione a riprodurre l'opera e per la consueta gentilezza, desidero ringraziare Roberta Cerini Baj.

¹⁰⁸ DORFLES 1964a, p. 106.

¹⁰⁹ PURINI 2006, p. 21.

adottata nei *Perimetri* è perfettamente assimilabile a quella dei più tradizionali collage realizzati in parallelo dal ‘Balestrini-artista’ – ad esempio, la serie dei *Rombi 1-7* (1966)¹¹⁰.

Nel segmento per Enrico Castellani¹¹¹, invece, la disposizione tipografica corrisponde a quella di una prosa breve, senza alcuna direzionalità verticale o marcatore lirico che intervenga per avvertire il lettore di trovarsi al cospetto di una poesia. Si tratta, probabilmente, di materiali estratti da un manuale di fisica – per la precisione, da un capitolo sulla rifrazione della luce, considerando l’insistenza sui «raggi incidenti e riflessi» (v. 3). Un simile riciclo non è affatto insolito per un autore che «di suo non ha mai scritto una sola parola e ha soltanto ricomposto brandelli di testi altrui»¹¹². Il punto di raccordo tra le dispense scientifiche e i lavori dell’artista è dato dall’effettiva attenzione di Castellani per le tensioni luministiche che i supporti, adeguatamente forati o manipolati, vengono a veicolare, in un «susseguirsi di istanti accentuati nel senso della luce e di istanti accentuati nel senso dell’ombra», come suggeriva Carla Lonzi a proposito delle opere esposte alla Galleria Notizie di Torino nella primavera del 1964¹¹³. La connessione tra le leggi ottiche e le superfici di Castellani era stata esplicitata, tra gli altri, da Dorfles, in un articolo apparso su «Metro» nel gennaio del 1963, dove leggiamo:

Ed è proprio d’un effetto chiaroscurale che si può parlare per la formazione di zone più luminose e più oscure, per il formarsi di punti introflessi in cui la spazialità è negativizzata al massimo e per il formarsi di punti “positivi” in cui l’estroflessione porta al suo acme l’elemento luminoso e tensivo della superficie, creando, per l’incidenza della luce, curiosi ed ambigui giochi prospettici¹¹⁴.

Pertanto, a Balestrini interessa notificare un aspetto delle ricerche di Castellani già approfondito dalla critica coeva, senza un impegno ulteriore di adesione circostanziata alla fonte.

Un caso analogo si riscontra nel quarto «perimetro», che reca la dedica apparentemente generica «a Lucio Fontana»¹¹⁵. Balestrini inserisce qui un componimento scritto non per un semplice catalogo ma per un vero e proprio multiplo d’artista, un *Concetto spaziale* in plastica rossa confezionato per le Edizioni di Achille Mauri nel 1968¹¹⁶. Il curioso manufatto veniva venduto in una scatola di cartone assieme a un libricino contenente alcune fotografie di Ugo Mulas e «due poesie di Nanni Balestrini» – in realtà la stessa lirica (riprodotta con carattere nero su sfondo bianco e, viceversa, con carattere bianco su sfondo nero), poi accolta nei *Perimetri*. Dalla riproduzione di questo piccolo cahier¹¹⁷ si

¹¹⁰ BALESTRINI 2006, pp. 154-157.

¹¹¹ BALESTRINI 2015, pp. 290-291. A distanza di quasi trent’anni, Balestrini dedicherà all’artista anche uno degli *Asonetti*, intitolato *Enrico Castellani: superficie infinita* (BALESTRINI 2018, pp. 73-74).

¹¹² ECO 2006, p. 31.

¹¹³ CASTELLANI 1964.

¹¹⁴ DORFLES 1963b, p. 35.

¹¹⁵ BALESTRINI 2015, p. 292.

¹¹⁶ Il multiplo è citato anche in FONTANA 2007, p. 163.

¹¹⁷ Nell’edizione delle *Poesie complete*, invece, i margini del testo risultano meno tondeggianti, per l’ovvia difficoltà di rendere l’assetto tipografico originario (BALESTRINI 2015, p. 292).

vede come la struttura calligrafica dei versi fosse stata programmata da Balestrini a imitazione dei fori tondeggianti dei *Buchi*, fotografati da Mulas e riprodotti nella pagina precedente¹¹⁸. Se «la scrittura nasce come atto visivo», sentenzierà Balestrini illustrando le proprie senili *Colonne verbali*¹¹⁹, il processo creativo messo in campo nei *Perimetri* sembra letteralmente sdoppiarsi tra un interesse per la gestazione grafica della pagina e un'indagine sulle modalità linguistiche con cui restituire la poetica (o la pragmatica) di uno specifico artista senza cadere nel ricatto della descrizione didascalica.

Per quanto riguarda il contenuto dei versi, Balestrini sembra riproporre, invece, la stessa intertestualità scientifica adottata per Castellani, attingendo, stavolta, a un trattato di embriologia (considerati i riferimenti alla «blastula» e allo «spermatozoo fecondante», vv. 5 e 7). Il taglio di Fontana sancisce «la prima divisione in due cellule dell'uovo» (v. 9), in una replica genitale delle superfici bucate dall'artista – con il parallelismo tra buchi e ovuli tutt'altro che estraneo ad alcune interpretazioni psicanalitiche sedimentatesi nella bibliografia dell'artista. I *Concetti spaziali* di Fontana vengono spesso letti come supporti biologici che riflettono «tutto quanto attiene al fenomeno della vita, della cellula, dell'embrione, allo scambio energetico che trasporta la vita»¹²⁰. Come nel caso di Castellani, anche qui Balestrini inserisce dei tecnicismi saccheggianti dalle discipline 'dure': rifrazione luminosa ed embriologia restituivano, infatti, l'immaginario scientifico di due artisti che ricorrevano volentieri a leggi di funzionamento esterne a quelle della pittura.

Il quinto perimetro è dedicato, infine, a Giovanni Anceschi¹²¹, artista tutt'altro che estraneo ai radar della Neoavanguardia, anche grazie all'attivismo novissimo del padre. Oltre a comparire tra i firmatari del manifesto per l'*Arte interplanetaria* sottoscritto, nel gennaio del 1959, da Balestrini e Porta, la sua presenza negli ambienti del Gruppo 63 porterà ad alcuni risultati editoriali documentabili, tra cui ricordo *en passant* le illustrazioni per il *Combestiario* di Giuseppe Guglielmi¹²². Le tangenze con Balestrini proseguiranno con la comune partecipazione alla rivista «Potere operaio», pubblicata a partire dal settembre del 1969 con una grafica «impostata da Trevisani e seguita dal suo allievo Giovanni Anceschi»¹²³. In questo *Perimetro* (così come nel successivo, dedicato a Rotella), la sfida di associare le briciole grammaticali a una fonte o a un ambito preciso d'importazione diventa rischiosa, trattandosi di cellule minime e piuttosto sommarie (da verbi neutri come «decidere» o «stabilire» a vocaboli altrettanto indefiniti – «figura», «problema da fronteggiare», e così via).

Per concludere questo primo campionamento balestriniano, l'ultima poesia dei *Perimetri* reca la dedica «a Mimmo Rotella»¹²⁴. La distribuzione dei versi imita i manifesti lacerati da Rotella nei primi anni Sessanta, lasciando alcune voragini bianche che interrompono la sequenza logica delle frasi, la

¹¹⁸ FONTANA 1968.

¹¹⁹ BALESTRINI 2006, p. 59.

¹²⁰ DE SANNA 1996, p. 38.

¹²¹ BALESTRINI 2015, pp. 293-294.

¹²² GUGLIELMI 1975.

¹²³ Cfr. PANELLA 2021.

¹²⁴ BALESTRINI 2015, pp. 295-297.

cui semantica è legata all'iterazione di parole-chiave come «vetro», «comuni specchi», «rettangolo» e «copertura» – non immediatamente riconducibili, come già anticipato, a uno specifico manuale o settore extrartistico. Balestrini assembla le tessere poetiche come Rotella aveva «“elaborato” con strappi e incollature» quelle «frasi incoerenti» razziate dal mondo di Cinecittà o della cartellonistica pubblicitaria¹²⁵. In questo senso, Balestrini è stato forse l'unico tra i Novissimi a recuperare l'idea classico-rinascimentale dell'ecfrasi come agone plastico con il figurativo, programmando i propri testi per funzionare come omaggi mimetici alle tipografie creative dei singoli artisti.

3. Cesare Vivaldi, *Le occasioni dell'arte (1964-1972)*

L'annessione neoavanguardista di Cesare Vivaldi non deve sembrare faziosa e impropria, se calata adeguatamente nel contesto coevo. La configurazione dell'ecosistema novissimo, fatta di ripescaggi e rinunce dell'ultimo minuto, presenta al lettore di oggi un'immagine meno statica e più trasformativa della rosa finale degli eletti. Grazie alle ricerche d'archivio condotte da Federico Milone – e, in particolare, al regesto delle corrispondenze tra i giovani poeti e Giuliani – si sono finalmente chiariti alcuni snodi finora problematici, come l'estromissione *in extremis* di Edoardo Cacciatore e, per l'appunto, dello stesso Vivaldi. Il rifiuto definitivo del poeta imperiese verrà ratificato da Balestrini, in una lettera inviata a Giuliani il 5 gennaio 1961¹²⁶. Dopo essersi fatto inviare «con grande urgenza» il poemetto su Burri, il responso giungerà perentorio tre giorni dopo. Nel raccomandare l'inclusione di Majorino, stilisticamente simile a Pagliarani («e questo servirebbe a non isolare troppo l'Elio»), Balestrini aggiunge lapidario: «Vivaldi invece no». A partire da questo momento, l'ipotesi di un suo inserimento scompare dai carteggi conservati presso l'Archivio Giuliani. In un'altra lettera di Balestrini viene poi specificato che «Vivaldi e Majorino erano stati prospettati solo nel caso che fosse venuto a mancare Cacciatore»¹²⁷, a sua volta depennato in una fase più avanzata dell'antologia.

Al contrario, dall'epistolario raccolto presso la Fondazione Novaro¹²⁸ non traspare alcuna rottura o disistima da parte dell'artefice del «gran rifiuto». Dopo aver espresso l'intenzione di pubblicare «sul n. 1/61 [*del verri*] il “Burri”» (5 novembre 1960)¹²⁹, gli scambi tra Balestrini e Vivaldi diventano,

¹²⁵ ALFIERI 1962, p. 98.

¹²⁶ MILONE 2016, p. 103.

¹²⁷ MILONE 2016, p. 104.

¹²⁸ AV, fasc. Nanni Balestrini. L'epistolario di Vivaldi, conservato presso la Fondazione Mario Novaro di Genova e ancora oggi inedito, meriterebbe urgentemente una pubblicazione, per le preziose informazioni culturali qui raccolte. Numerose e degne di nota si rivelano, soprattutto, le lettere di Sanguineti, di cui torneremo a dare conto nel prosieguo del nostro lavoro. Ringrazio la disponibilità della dott.ssa Alice D'Albis, che ha seguito e supportato le ricerche vivaldiane degli ultimi quattro anni.

¹²⁹ La prima lettera risale al 9 agosto 1960. Balestrini invita l'«Egregio Dr. Vivaldi», anche a nome di Luciano Anceschi, a spedire alla redazione del «verri» alcuni testi inediti, giacché «ci interessano in modo particolare le Sue poesie». La curiosità per la figura di Vivaldi nasceva dalla recensione pubblicata su «Tempo Presente» all'*Opus Metricum* di Sanguineti, per la quale il critico viene ringraziato proprio al termine di questa epistola.

anzi, frequenti e amichevoli. In una lettera datata 9 agosto 1961 (successiva, dunque, all'esclusione formalizzata il 5 gennaio), Balestrini si augura di rivedere a Roma Vivaldi per parlare «con Giuliani, dei "Novissimi '62" in cui vogliamo comprendere tue poesie»¹³⁰. Forse per mantenere un contatto con la redazione di «Tempo Presente» (alla quale Balestrini invierà, proprio tramite Vivaldi, alcune poesie)¹³¹, forse in nome di un generico bon ton letterario, Balestrini tace sulla precedente estromissione dai «Novissimi '61». Addirittura il 9 maggio 1962 definisce la poesia vivaldiana per il «verri» «molto bella e funzionante», sebbene fosse valsa al poeta l'ostracismo dall'antologia einaudiana.

In un saggio comparso sul primo numero di «Malebolge» (*Ancora sulla giovane poesia*), Curi parlerà proprio del curioso *status* pseudo-novissimo di Vivaldi:

Ora, in sede di poetica, Vivaldi si è collocato su posizioni vicinissime a quelle di Giuliani e di Sanguineti. Un gesto velleitario e nient'altro? Sembra proprio di no, se è vero, come è vero, che certe sperimentazioni combinatorie vivaldiane hanno anticipato e in qualche modo stimolato alcune analoghe operazioni dei più giovani fra i «Novissimi». Rimane, è vero, il sospetto di una disponibilità troppo pronta e aperta. Se da un lato esso pare trovare alimento in echi montaliani e neocrepuscolari [...], dall'altro vi è motivo di credere che l'interessante direzione «materica» che Vivaldi ha ultimamente imboccato, oltre a non essere effimera, si offra come la più adatta a estinguere definitivamente quegli echi¹³².

L'oscillazione nell'assetto conclusivo dell'antologia (e, soprattutto, la continuità dei rapporti con i Novissimi) ci consentono, dunque, di includere la produzione di Vivaldi in questo lavoro. Mentre di alcune poesie extravaganti mi occuperò nel prossimo capitolo, l'attenzione verrà ora indirizzata a una delle cinque sezioni della raccolta *A caldi occhi (1964-1972)*, intitolata *Le occasioni dell'arte*¹³³. A differenza di altri casi presi in esame, nella *Galeria* di Vivaldi tutti e ventidue i dedicatari appartengono alla temperie generazionale del poeta. L'amicizia personale e la frequentazione degli stessi ambienti culturali, più che la costruzione a posteriori di un canone fai-da-te, motivano la selezione dei nomi che si succedono in questa raccolta. Alla matrice occasionale, dichiarata sin dal titolo, corrisponde un'eterogeneità delle destinazioni editoriali. Vivaldi allinea qui testi inediti accanto a poesie precedentemente apparse in catalogo, a cui viene aggiunto un titolo che sostituisce l'originaria formula «per + nome dell'artista», talvolta con lievissimi scarti variantistici nei versi¹³⁴. In

¹³⁰ Sul progetto di una «seconda puntata» dei *Novissimi* nel 1962, non sono ancora stati ritrovati documenti sufficienti a formulare un'ipotesi convincente.

¹³¹ Si veda, ad esempio, la lettera inviata da Balestrini il 6 dicembre del 1962, in cui il poeta spediva a Vivaldi «una nuova poesia, da cui mi distacco abbastanza soddisfatto; te la mando, ricordando il tuo invito a collaborare a Tempo Presente». Ancora il 25 febbraio del 1963 Balestrini indirizzava altre poesie a «Tempo Presente», mentre il 17 aprile informerà Vivaldi dell'imminente uscita del suo nuovo libro (*Come si agisce*), previsto «per la fine di giugno – così ti puoi regolare per Tempo Pr.». Il posticipo della stampa verrà segnalato da Balestrini esattamente un mese dopo (il 17 maggio), affinché il critico potesse «regolarsi per le cose che ti ho dato per Tempo Presente».

¹³² CURI 1964b, p. 43.

¹³³ VIVALDI 1973, pp. 57-98.

¹³⁴ Le poesie verranno perlopiù riversate nella raccolta licenziata nel 1973; fa eccezione il testo sul *Dondolio del vento*, dedicato a Carlo Lorenzetti (VIVALDI 1973, p. 74), in cui viene eliminato un verso prima isolato dal carattere maiuscolo («UNA FASE DELLA MAREA»). La sezione immediatamente successiva («Il più semplice dei poligoni | si spicca dal

generale, il grado di aderenza descrittiva ai quadri risulta estremamente variabile; si oscilla tra una poesia come *Verranno nuove mattine*¹³⁵, in cui le frasi in corsivo ricalcano pedissequamente i titoli delle serigrafie di Primo Conti, a liriche come *La casa metafisica* e *Un camion e un tram* che, come asserisce lo stesso Vivaldi nella *Nota* ai testi, «sono state composte unendo assieme frammenti strappati a mie prose (progetto di romanzo mai condotto a compimento) del 1964»¹³⁶ – interpolati, tuttavia, a precisi spunti visuali. *A caldi occhi*, peraltro, verrà presentato in concomitanza di una mostra collettiva allestita presso la Galleria Flori di Firenze nel gennaio del 1974¹³⁷. Nel catalogo è riportato un elenco di artisti (tra cui Baj, Buscioni, Conte, Lorenzetti, Nativi, Ruffi, Sanfilippo, Scanavino, Turcato e Verna) che corrisponde perfettamente all'indirizzario ecfrastico di Vivaldi. La scelta di presentare un libro di poesia in un contesto di operatori plastici è di per sé sintomatico di una carriera intellettuale in bilico tra il consenso grato (e in parte 'interessato') dei pittori e il riconoscimento della comunità accademica e letteraria.

Già a partire dal titolo della raccolta, Vivaldi denuncia un «primario bisogno visivo»¹³⁸, una necessità di investire sullo sguardo che trova il suo naturale completamento nelle scritture ecfrastiche. Come afferma il poeta stesso, esprimendosi in terza persona in un ritratto pubblicato nell'*Autodizionario degli scrittori italiani*,

il dato più immediatamente evidente della poesia di Vivaldi è l'intensa visività, affinata da decenni di esercizio della professione di critico d'arte. Una visività che a volte sembra distendersi pienamente nella scansione di un paesaggio mentre, in realtà, ha sempre la vivida e inquietante rarefazione di certa pittura metafisica [...]. Basta, a rivelarlo, la minuzia con la quale un particolare è messo esageratamente a fuoco, il senso di *dépaysement* che può avere una figura entro uno scenario familiare improvvisamente fattosi estraneo, i salti di logica negli accostamenti di immagini e nelle metafore. Questo dato visivo è costante, ed egualmente costante è la tendenza a considerare la parola come un oggetto, un corpo solido quanto è solida la struttura della frase¹³⁹.

Da un punto di vista stilistico, il registro di *A caldi occhi* cerca di coniugare alcune aperture sperimentali con un tradizionalismo di fondo mai completamente abiurato. In una lettera spedita il 6 novembre del 1973 da Pieve di Soligo, Andrea Zanzotto commenterà proprio questa raccolta nei termini di «un discorso che non contesta troppo il linguaggio pur essendo sempre inquieto»¹⁴⁰.

Per quanto riguarda *Le occasioni dell'arte*, leggendo in sovrimpressioni alcune pagine di critica d'arte rivolte agli stessi dedicatari delle poesie, è spesso possibile convertire una prima impressione di lirismo a-referenziale in un'adesione più profonda alla poetica del singolo artista. Ad esempio, il testo

trampolino della fantasia, | svanisce nell'aria come l'etere») sarà poi modulata per accogliere una rielaborazione di questo inserto iniziale («Il più semplice dei poligoni | si spicca dal trampolino della fantasia, | s'abbandona alla fase estrema della marea | per svanire nell'aria come l'etere...», vv. 16-19).

¹³⁵ VIVALDI 1973, pp. 87-88.

¹³⁶ VIVALDI 1973, p. 125.

¹³⁷ SACCÀ 2010, p. 131.

¹³⁸ VERDINO 1999, p. 15.

¹³⁹ Cit. in PIEMONTESE 1990, p. 363.

¹⁴⁰ AV, fasc. Andrea Zanzotto.

incipitario (*L'ombra*) indirizzato a Emilio Scanavino presenta diversi punti di tangenza con i saggi vivaldiani – non immediatamente deducibili da una lettura superficiale della lirica, strutturata attorno a una serie di imperativi con cui il poeta si rivolge al pittore («lega l'ombra alla terra [...]. *Ritenta, lega ancora, congiungi* ciò che è spezzato», ecc.)¹⁴¹. Se lo analizziamo in parallelo alla conferenza scritta da Vivaldi alla morte dell'artista, possiamo riscontrare, invece, diverse affinità di ordine tematico e lessicale:

Lega l'ombra alla terra! Ma l'ombra ti sfugge,
pallone che s'inabissa a perdita d'occhi nel cielo,
seppia che sbava il suo inchiostro in una nuvola

[d'acqua.

[...]

Metti in opera tutte le trappole:

il rosso del sangue e del vino, le lampare, il fumo

[*Una morte*] spaventosa specie per chi conosceva
[...] il terrore che della morte aveva Emilio: e
sapeva come egli si sforzasse di esorcizzarla
*sbavando i suoi quadri di nero di seppia e di rosso
di sangue*¹⁴².

In questo caso, con un processo contrario, è come se Vivaldi 'ripescasse' alcune immagini cristallizzatesi nella poesia scritta vent'anni prima per abbozzare un ritratto in morte dell'artista. La restituzione del significato plastico delle opere di Scanavino transita attraverso la sua rielaborazione lirica, sancendo l'importanza della versificazione come fase ragionativa autonoma e, spesso, anticipatoria.

Assieme a Scanavino, peraltro, Vivaldi aveva confezionato un libro d'artista pubblicato per le Edizioni d'Arte della Pergola nel 1970, in cui comparivano sei poesie (*Per Emilio Scanavino, Ritorno dal Vietnam, L'estate, La saliva dei bimbi, Una alle spalle e Amo Milano*) e cinque incisioni a colori del pittore¹⁴³. Il primo componimento (intitolato ancora genericamente *Per Emilio Scanavino*) coincide proprio con il testo dell'*Ombra*, forse già approntato per un precedente progetto editoriale di Giorgio Upiglio. In una lettera del 19 giugno del 1967, infatti, Scanavino raccontava a Vivaldi di aver «parlato per telefono con Upiglio, il quale sarebbe contento di pubblicare una tua poesia lunga insieme a due o tre acqueforti mie in una edizione che va facendo da tempo di dimensioni ridotte (più o meno come le vecchie edizioni di Scheiwiller)»¹⁴⁴.

Per tornare all'*Ombra*, oltre a una relazionalità diretta con le pagine critiche dedicate al pittore – si pensi, ad esempio, alla presentazione per la personale organizzata alla Galleria del Naviglio nel marzo del 1968¹⁴⁵ –, emergono alcuni rimandi citazionistici alle titolature di Scanavino. L'allusione al «rosso del sangue e del vino» (v. 9), ad esempio, è riferibile alla *Colatura rosso sangue* del 1963, così come

¹⁴¹ VIVALDI 1973, pp. 59-60; i corsivi sono miei.

¹⁴² AV, *Critica d'arte*, «Testi per singoli artisti».

¹⁴³ SCANAVINO, VIVALDI 1970.

¹⁴⁴ AV, fasc. Emilio Scanavino.

¹⁴⁵ SCANAVINO 1968. La proposta era già stata formulata in una lettera inviata da Scanavino il 19 giugno del 1967, in cui l'artista raccontava di aver appena incontrato il gallerista Cardazzo, notificando che avrebbe voluto «pubblicare lui le tue poesie nelle edizioni del Naviglio» (AV, fasc. Emilio Scanavino), alludendo forse a un progetto editoriale più corposo della singola poesia uscita sulla plaquette del 1968.

il «gomitolo» evocato al v. 18 corrisponde all'omonimo olio su tela del 1961, e, analogamente, il «nido» dell'ultimo verso ammicca al *Nido* del 1968. Infine, anche il titolo stesso della poesia (*L'ombra*) coincide con quello di un acrilico su cartone del 1967 [fig. 8]. Quest'ultimo, peraltro, sembra combaciare con alcuni tocchi descrittivi della poesia, dalla colorazione rossa alla «seppia» che «sbava il suo inchiostro in una nuvola» (v. 3). Vivaldi non dismetterà mai il proprio piglio da critico d'arte, in un faticoso tentativo di bilanciarne il gergo specialistico con l'iniezione di alcune immagini para-simboliste, dalla «nuvola d'acqua» alle «vocali dell'alba» (vv. 3 e 15).



8. EMILIO SCANAVINO, *L'ombra*
(acrilico su cartone, 76 x 57 cm, 1967). Courtesy Archivio Emilio Scanavino, Milano.

Il secondo testo della raccolta, *La casa metafisica. A Lucio Del Pezzo*¹⁴⁶, era già apparso nel pieghevole della mostra inaugurata il 14 maggio 1965 presso la Galleria Arco d'Alibert¹⁴⁷. In una

¹⁴⁶ VIVALDI 1973, p. 61.

¹⁴⁷ DEL PEZZO 1965. Presso la Fondazione Mario Novaro è conservata una lettera spedita da Parigi il 3 giugno 1965, in cui Del Pezzo ringrazia Vivaldi «per la lettera che mi hai scritto, è magnifica; e così anche la poesia» (AV, fasc. Lucio Del Pezzo). Già il 21 maggio dello stesso anno, da Ginevra, l'artista aveva commentato il «catalogo della Mara [Coccia]» in cui compariva, per l'appunto, quel componimento in versi: «lo scritto che mi hai fatto [...] è meraviglioso! mi piace moltissimo, ed è straordinario che tu abbia così bene capito il mio lavoro nonostante la sporadicità dei nostri incontri». Due mesi prima Del Pezzo si era limitato a chiedere genericamente a Vivaldi un «breve scritto» per una «mostra di cose grafiche della Mara Coccia» (23 marzo 1965) – richiesta per la quale si impegnava a trasmettere subito «delle foto di

lettera inviata dall'artista il 21 aprile del 1966, apprendiamo che era in cantiere l'edizione di sei piccoli collage, stampati in fac-simile e a tiratura limitata, che Del Pezzo avrebbe voluto impaginare assieme a «quella tua poesia che mi dedicasti nel catalogo»¹⁴⁸. L'editore, Gabriele Mazzotta (figlio del celebre collezionista milanese), avrebbe poi presentato il volume presso la galleria di Cardazzo, in occasione della trentatreesima Biennale di Venezia, a cui Del Pezzo prese parte esponendo diverse opere del biennio 1965-1966. Il volume (*Sei plastigrafie di Lucio Del Pezzo*) verrà effettivamente pubblicato da Mazzotta in concomitanza con una mostra presso il Salone Annunciata di Milano, inaugurata il 23 novembre del 1966¹⁴⁹ – senza, tuttavia, la poesia di Vivaldi.

I versi ospitano una parafrasi accurata delle «case metafisiche» di Del Pezzo, in particolare gli *Interni* esposti da Schwarz nel maggio del 1963¹⁵⁰ e i *Casellari* realizzati dal 1964 come delle specie di alfabetieri geometrici. In queste «case di bambola per oggetti» l'artista ripone alcuni soprammobili ricorsivi (dai «bersagli» ai «birilli», v. 4), collocandoli in un reticolato di stanze bianche senza uscita («corridoi che non portano a nulla» e «porte che non conducono a nulla», vv. 5 e 16, inscritti in «una serie di stanze odorose di gesso», v. 1). Anche in questo caso non si può escludere un'accidentale invasione di campo del Vivaldi critico d'arte. La descrizione dello «spazio» metafisico di Del Pezzo come «bianca infinita distesa solenne in cui non penetra polvere» (v. 8) potrebbe nascondere, infatti, una risposta scherzosa a un saggio di Dorfles, che presentava le costruzioni di Del Pezzo come piani d'appoggio su cui «giocano egualmente le ombre portate, impresse dalla luce, e persino il velo sottile della polvere sugli oggetti»¹⁵¹. Del resto, la vicinanza ad alcuni stilemi codificati nella bibliografia critica appare evidente soprattutto per i ninnoli incastonati nelle stanze bianche delle «case» («biscotti dipinti, tiri al bersaglio, birilli», v. 4) – tutti elementi che, come ricorda Quintavalle in un saggio intitolato *Lucio Del Pezzo. Mondo come misura e dissoluzione*, funzionano anche come «citazioni» identitarie ma «contestuali» alla metafisica di De Chirico¹⁵². Nella riflessione di Quintavalle compare, peraltro, un piccolo «dizionario Del Pezzo» («un alfabeto, anzi, per l'esattezza, è da dire vocabolario, con quelle parole che più frequentemente tornano nel suo sistema di comunicare»), in cui vengono scolasticamente elencati gli amuleti del pittore – tra cui, per l'appunto, il «birillo», il

queste ultime cose». La scelta di scrivere in versi e non in prosa, pertanto, proviene liberamente da Vivaldi. Ancora il 23 settembre 1978 Del Pezzo ricorderà come «quella poesia che mi dedicasti per me resta una delle più belle». Sebbene nella più recente antologia curata da Stefano Verdino il testo sia stato incluso nella *Vita animale* (VIVALDI 1999, p. 84), che raccoglie le liriche datate 1960-1962, sono portata a ipotizzare qui una leggera imperizia cronologica (suffragata da altre documentabili imprecisioni nella datazione, come vedremo dopo a proposito di Pinot Gallizio).

¹⁴⁸ AV, fasc. Lucio Del Pezzo. L'edizione di una presunta plaquette intitolata proprio *La casa metafisica* viene menzionata nella scheda dell'artista approntata sulla piattaforma «Verba Picta», con la data sicuramente erronea del 1965 e senza alcuna informazione relativa al testo, alla tiratura o all'effettiva *facies* tipografica del libro fantasma, di cui non sono attualmente reperibili altri dettagli: <https://www.verbapicta.it/dati/autori/lucio-del-pezzo>.

¹⁴⁹ DEL PEZZO 1966b.

¹⁵⁰ DEL PEZZO 1963a.

¹⁵¹ DORFLES 1964b, p. 225; il corsivo è mio.

¹⁵² QUINTAVALLE 1970, p. 42.

«bersaglio» e il «biscotto»¹⁵³. L'accento al «piccione d'argilla» che si legge nel penultimo verso, invece, potrebbe sottintendere un rimando al «disegno di un piccione stampato in rosso»¹⁵⁴ nella scatola di legno del *Costruttore di quadri moderni* (1966), la cui superficie bianca rappresenta forse la fonte più vicina alla versificazione di Vivaldi¹⁵⁵, oppure al *Tiro al piccione* (1965) esposto presso la Galleria d'Alibert tra le opere a tecnica mista su cartone.

Se un poeta come Sanguineti prediligeva l'aspetto mortuario delle *Tavole-ricordo*¹⁵⁶, evidenziando come le scatole metafisiche somigliassero a bare di crioconservazione di una «memoria reificata», in cui l'oggetto viene ridotto a «cadavere» e a «rottame impraticabile»¹⁵⁷, Vivaldi riconduce gli interni di Del Pezzo a un microcosmo domestico gozzaniano, in cui i simboli diventano «chicchere» e «piattini messi a asciugare | su un invisibile acquaio» (vv. 13-14). Gli «sgabuzzini dipinti di fresco» (v. 18) assumono le sembianze di corridoi della casa-museo in cui «rintocca» il passo del tu lirico (l'artista stesso? Il visitatore della mostra?). La casa, dunque, come labirinto metafisico in cui gli accessori della vita borghese tintinnano con aggressiva inquietudine; le «buone cose di pessimo gusto» producono un «atroce tintinnio» (v. 12), abolendo qualsiasi coordinata spazio-temporale. «Senza un sospiro o un suono» (v. 11) si srotola un cronotopo vuoto in cui neppure «si ripercuotono | in minuti scricchiolii le imprese dei topi» (vv. 9-10).

Passiamo adesso alla *Fantasia per Giulio Turcato*¹⁵⁸. All'altezza del 1971, la cooperazione con l'artista era già un dato consolidato nella bibliografia del poeta. Nel 1960, infatti, era stato pubblicato *Il dialogo con l'ombra*, una sorta di raccoglitore testuale che comprendeva, oltre a cinque disegni di Turcato, tredici componimenti da *Apri la porta* (1957-1959) e otto da *Primavera* (1954-1956), in venticinque copie illustrate con una punta secca realizzata dall'artista¹⁵⁹. Nello stesso 1960, peraltro, uscirà per i «Documenti d'arte moderna» *Crack*, il «libro-album di Cesare Vivaldi» che contempla, tra gli otto «pittori in vetrina»¹⁶⁰, anche il nome di Turcato. Per tornare al *Dialogo con l'ombra*, in questa sede si potevano già individuare alcuni omaggi agli artisti – *A Toti Scialoja, Ad Achille Perilli*¹⁶¹ e, per l'appunto, *Western Giove della sete* dedicato «a Giulio Turcato». L'illustrazione del contenitore editoriale si converte qui in un tributo ecfrastrico, sebbene la coltre del citazionismo giovanile rischiasse di soffocare qualsiasi dialogo con i quadri. Tra i calchi surrettiziamente introdotti in

¹⁵³ QUINTAVALLE 1970, pp. 53-55.

¹⁵⁴ DEL PEZZO 1966a.

¹⁵⁵ Nel vocabolario di un affezionato seguace di Montale, non sarà casuale la scelta di descrivere gli «schiocchi» «secchi e rapidi» prodotti da una pallina da ping-pong che nulla ha a che vedere con le fonti plastiche di Del Pezzo (VIVALDI 1973, p. 62, vv. 22-23).

¹⁵⁶ A Del Pezzo Sanguineti dedicherà un testo poetico pubblicato su «Marcatrè» e intitolato, per l'appunto, *Tavola-ricordo* (SANGUINETI 1964a).

¹⁵⁷ DEL PEZZO 1963b.

¹⁵⁸ VIVALDI 1973, p. 63. Per le informazioni contenute in questa sezione desidero ringraziare l'Archivio Giulio Turcato e la persona di Ettore Caruso.

¹⁵⁹ VIVALDI 1960b.

¹⁶⁰ TRUCCHI 1960, p. 5.

¹⁶¹ Lo stesso anno, peraltro, Perilli aveva realizzato un'opera intitolata proprio *Dialogo con l'ombra* (1960) (in PERILLI 2019, p. 83, tav. 340).

Western Giove della sete troviamo, ad esempio, i «burrone infecchi» (v. 13), importati dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* («Di sotto a me le coste del monte sono spaccate in burrone infecchi fra i quali si vedono offuscarsi le ombre della sera»)¹⁶², nonché l'«arida cipolla» che si ritrova identica nella traduzione dell'*Odissea* curata da Paolo Maspero nel 1910 («Una tunica ancor gli vidi indosso | fina così, che d'arida cipolla | vincea la buccia», vv. 283-285) – probabile retaggio della vocazione traduttoria coltivata dallo stesso Vivaldi, che nel 1962 si misurerà con gli *Epigrammi* di Marziale e con l'*Eneide* di Virgilio.

Nella successiva *Fantasia per Giulio Turcato*, l'inflazione intertestuale verrà tenuta a bada dallo svecchiamento novissimo. Prima di confluire in *A caldi occhi*¹⁶³, il testo era stato stampato, assieme a un intervento critico di Elverio Maurizi e a tredici serigrafie di Turcato del periodo 1967-1969, in un libro edito per la collana «Serigrafia d'Arte» della Foglio Editrice, diretta da Giorgio Cegna¹⁶⁴. Sembra evidente che le serigrafie qui riprodotte non fornissero alcun appiglio compatibile con la *Fantasia* poetica di Vivaldi, che si limita a sfoderare una giustapposizione di titolature d'autore adoperate come pretesti per fabbricare, a posteriori, le trame narrative¹⁶⁵. Vivaldi si serve delle proprie conoscenze in ambito plastico come base per un esercizio letterario che filtra il reale attraverso schemi di volta in volta suggeriti dall'artista. Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, per Vivaldi le liriche indirizzate a un pittore assolvono a una duplice funzione: da un lato, rispondono tempestivamente alle richieste presentative degli amici, alternando sulle pagine dei cataloghi saggi in prosa e versi d'occasione, dall'altro rappresentano un alibi per sfogare una propria latenza poetica, che trova, dietro la legittimazione professionale, una propria originale autorevolezza.

Alcuni versi si presentano, però, in parziale controtendenza rispetto a questa pretestuosità ecfrastica; è il caso di *Un camion e un tram*, dedicato a Titina Maselli¹⁶⁶. Già a partire dal titolo, Vivaldi evidenzia la natura referenziale di un testo scritto per l'iper-dipinto (*Camion*) dell'artista romana, realizzato tra il 1960 e il 1965 e costituito da tre grandi pannelli, per una lunghezza complessiva di quattro metri e mezzo. La poesia è interamente strutturata sul malinteso giocoso tra un episodio di ordinaria viabilità (un camion in sosta sul viale con il guidatore che «sta fumando», v. 3) e

¹⁶² UL 73; i corsivi sono miei.

¹⁶³ Presso l'Archivio Giulio Turcato è conservata una copia della raccolta che reca la dedica «A Giulio e Vana con affetto e lunghe amicizia e stima, Cesare Vivaldi, Roma, 22/11/73».

¹⁶⁴ TURCATO 1971.

¹⁶⁵ Ricordo, ad esempio, la *Lucertola* (1952) per l'allusione alle «lucertole» del v. 19; i *Pesci* (1952) per il v. 14 («l'uccello prende un pesce alla volta») e *Gli insetti dell'epidemia* per i «pungiglioni di insetti» (v. 5).

¹⁶⁶ VIVALDI 1973, pp. 65-66. Ringrazio l'Archivio Titina Maselli e la dott.ssa Giulia Tulino per avermi fornito informazioni e documenti sull'artista. Presso l'Archivio Cesare Vivaldi si conserva un'unica lettera di Maselli inviata da Parigi il 18 gennaio 1975 (AV, fasc. Titina Maselli), in cui la pittrice chiede come «piacere incommensurabile» l'invio di un testo redatto «in un italiano da scrittore», da spedire entro il 20 marzo per poter essere incluso nel catalogo di un'esposizione personale presso il Musée d'Art Moderne di Parigi – stampato contestualmente dall'editore Pozzo Gros Monti. L'insistenza sulle tempistiche riscate – «Tutto in fretta come vedi, sperando che Gribaudo (Pozzo editore) non faccia storie per il tempo che si è molto accorciato» – motiva la promessa di ricambiare la committenza con un'opera d'arte («So di darti una fatica, la ricambierò con una mia “espressione” altrettanto faticata»). Nel catalogo della mostra parigina stampato effettivamente da Pozzo nel 1975, tuttavia, non compare alcun testo di Vivaldi ma soltanto l'introduzione di Gilles Aillaud (probabilmente a causa dell'insufficiente preavviso logistico).

il disegno dell'autocarro di Maselli. La divertita reversibilità tra le due situazioni viene suggerita in modo quasi didascalico dal parallelismo tra la strada 'dipinta' nella realtà, per disegnare le strisce pedonali (lo «sbattere dei pennelli nei secchi» e il «fruscio dei pennelli sull'asfalto», funzionali a tratteggiare «sul nero dell'umido asfalto» le «larghe strisce bianche» e «quasi fosforescenti», vv. 5-8) e il vagone «smaltato di verde e di rosa» di Maselli (v. 28), dal cui finestrino si intravedono, per l'appunto, le zebraure bianche [fig. 9].



9. TITINA MASELLI, *Camion*
(olio su tela, 202,5 x 253 cm, 1965 ca.).

Una simile indistinzione tra realtà e artificio pittorico si può forse spiegare rifacendosi alla presentazione firmata dallo stesso Vivaldi in occasione della personale di Titina Maselli, allestita presso la Galleria La Salita a partire dal 16 maggio 1963¹⁶⁷. Fin dall'incipit, il critico aveva avvertito l'urgenza di giustificare la propria vicinanza a una «pittrice esplicitamente “figurativa” come Titina Maselli», affermando che esistono «tanti modi d'essere figurativi quanti ce ne sono d'essere “non figurativi”». A prescindere dalla 'barricata' pittorica scelta da ciascun operatore, il «minimo denominatore comune» della «nuova pittura» consiste nell'«impietosità, o meglio la freddezza dello sguardo, l'assenza di ogni sbavatura sentimentale nella registrazione delle immagini». Le iconografie pubblicitarie, la segnaletica stradale, i *balloons* fumettistici si caricano di un nuovo valore simbolico

¹⁶⁷ MASELLI 1963.

che trasforma le città in un «universo convenzionale, di relazioni obbligate, di oggetti e figure equidistanti, di stereotipi». Il compito dei nuovi pittori risiede, secondo Vivaldi, nel riciclare creativamente le «scorie» consumistiche, obbligando la «“lingua” elementare» dei Mass Media a «diventare “linguaggio”». In questa riconversione generazionale degli stimoli pop, l’apporto specifico di Maselli coincide con un

particolarissimo modo di oggettivizzare la visione, di renderla emblematica [...] e insieme impassibile, distaccata, registrata con indifferenza. L’insignificante (il retro d’un camion per esempio) diventa significativo in quanto riassume, tipicamente e crudelmente, la banalità della vita quotidiana attraverso un occhio antipittorico, un «occhio fotografico» come avrebbe detto Dos Passos. Un camion è un camion è un camion; la Maselli non lo carica di pretesti letterari, non lo deforma espressionisticamente, addirittura pretende ch’esso non «esprima» nulla, sia quella pura presenza che campeggia nel vuoto sulla *superficie* della tela [...]. L’immobilità, e non il vecchio «dinamismo» dei futuristi, presiede ai quadri della Maselli. È troppo giusto. La macchina, l’aeroplano, la motocicletta, il treno, il tram non possiamo più vederli con lo sguardo di «chi rimane a terra»¹⁶⁸. Siamo troppo partecipi: siamo noi a viaggiare, a fruire dei nuovi mezzi di comunicazione e di visione, e sulla nostra retina (distratta e fatua in un mondo in moto sempre più vorticoso) non restano impressi che particolari, frammenti d’oggetti, simboli. Viaggiando su un treno del *Subway*, che cosa si può scorgere del convoglio che ci passa accanto, lanciato in direzione opposta? Null’altro che l’immagine impressionante e memorabile, percepita in un lampo (attimo di luce fra parentesi di buio), di una fila di bottoni verdi su una verde lamiera, e uno squarcio oscuro dardeggiato da ritagli d’oggetti.

Nel passaggio dalla critica ai versi, Vivaldi ribadisce ancora l’indistinzione straniante tra lo spazio della realtà e quello della pittura. Basterà pulire con «la manica» il finestrino appannato del vagone di Maselli per «vedere fuori i lampioni sfilare nitidamente» (vv. 30-31). La cornice poetica ratifica quella simmetria tra oggetto e sguardo oggettivante della pittura che Vivaldi aveva attribuito alle superfici di Maselli, in una rimasticazione lirica degli stessi temi.

Il confine indistinguibile tra verità e figurazione diventa presto il fulcro dell’ecfrasi di Vivaldi, come se il surplus della scrittura letteraria consistesse proprio nel rompere il vetro che separa la tela dal mondo, in una sorta di novissimo paradosso di Zeusi. Nella *Luce grida*, dedicata a Ettore Colla¹⁶⁹, il pittore stesso si tramuta in un «Re pastore» che conduce al pascolo il «gregge rugginoso» delle sue «pecorelle di ferro», «guidandole verso la vita» (vv. 32-35). Le scene mimate dalle sculture prendono vita, dinamizzando la stasi delle titolature – *Il re* (1954) e *Agreste* (1955) – in veri e propri *tableaux vivants*. Vivaldi, tuttavia, non rinuncia a un’intonazione più informativa, riscontrabile in particolare nell’insistenza sui materiali (il «ferro», i «metalli», i «legni», la «ghisa», ecc.) e nella rassegna pedantesca degli elementi che vengono a comporre le sculture di Colla (gli «attrezzi agricoli dentati», le «inferriate corrose», i «rastrelli», ecc.). A differenza di *Un camion e un tram*, Vivaldi torna qui a disseminare alcuni indizi sulla natura apertamente ecfrastica del componimento, rivolgendosi senza mediazioni all’artista (apostrofato come «costruttore paziente» in grado di «resuscitare [...] la vita»

¹⁶⁸ Anche ai montalismi disseminati nella critica d’arte di Vivaldi sarebbe opportuno, prima o poi, dedicare uno studio.

¹⁶⁹ VIVALDI 1973, pp. 67-68.

nelle estensioni metalliche delle sue creazioni, vv. 2 e 4). Il tono, inoltre, assume movenze didascalico-presentative, come se l'io lirico vestisse i panni di una guida museale, incaricata di scortare il visitatore alla scoperta delle sculture esposte («Vediamoli insieme i tuoi oggetti di famiglia», v. 11). Soltanto nella sezione finale viene introdotto il *détournement* che conduce dal manufatto artistico (l'attrezzatura agreste come materiale di costruzione della scultura) all'oggetto. Nelle strade del borgo «tranquille sfilano le pecore» (v. 27) e quasi si confondono con le «pecorelle di ferro» (v. 32) che l'artista-pastore deve plasmare e addomesticare nel suo antro demiurgico («la luce grida nella fucina del fabbro», v. 30)¹⁷⁰.

Dal momento che la poesia non sembra attestata in alcun catalogo, per la datazione è fondamentale una lettera di Colla conservata presso la Fondazione Novaro e risalente al 7 settembre 1966, in cui leggiamo: «Caro Vivaldi, ho letto la bellissima poesia che tanto simpaticamente hai voluto scrivere per me. Mi è piaciuta e mi piace molto. Con profonda emozione ti ringrazio e ti abbraccio»¹⁷¹. Come avverrà anche per Gastone Biggi, laddove non esiste una sede editoriale conclamata, i biglietti di ringraziamento costituiscono l'unico appiglio documentario per situare le poesie lungo l'asse cronologico esibito nel sottotitolo delle *Occasioni* (1964-1972). Una simile certificazione epistolare ci consente, inoltre, di aggiungere un tassello al 'come lavorava il Vivaldi': non soltanto testi su committenza o destinati a specifiche occasioni espositive, ma anche poesie nate dalla libera volontà ecfraistica del critico e poi inviate ai singoli pittori (con la speranza, forse, di essere successivamente incluse in cataloghi o libri d'artista, o di ricevere il consueto premio 'in forma di quadro').

Se il contrassegno identificativo delle *Occasioni* si situa, perlopiù, nella dialettica tra perizia specialistica ed esercizio di un'incontrollata fantasia, sopravvivono comunque altre modalità di omaggio al dedicatario. Nel caso del *Pittore e la città*, composto per il fiorentino Luigi Montanarini¹⁷², il lettore non si trova di fronte la glossa verbale di opere d'arte ma, piuttosto, l'ecfrasi di un intero ambiente culturale. In questa poesia, la più lunga dell'intera raccolta, i riferimenti circostanziati alle opere di Montanarini sono finalizzati a ritrarre la Roma del boom interdisciplinare, in un tributo all'amico che si converte in una serenata alla stagione intellettuale galeotta del loro incontro. La Capitale diventa l'eden pittorico in cui «qualcuno abbandona ogni pomeriggio il paradiso» della contemplazione estetica «per scendere nella vita | e prenderla per il collo» (vv. 13 e

¹⁷⁰ Curioso notare come, anche in questo caso, le immagini scelte in modo apparentemente casuale da Vivaldi si rivelino, in realtà, legate al lessico e all'immaginario critico costruito intorno all'artista negli stessi anni. Palma Bucarelli, nel presentare un gruppo di opere di Colla esposte a Foligno per la rassegna *Lo spazio dell'immagine*, aveva asserito che «la sua è una metallurgia elementare, da piccolo artigiano di sobborgo; il suo studio non assomiglia proprio alla fucina di Vulcano» (cit. in COLLA 1970, p. 5). La similarità antagonistica dell'immagine, se non venisse interpretata come pura coincidenza linguistica, potrebbe portarci a ipotizzare che Vivaldi sfruttasse lo spazio del verso per rispondere liricamente (e lateralmente) alle interpretazioni dei colleghi – entrando nel circolo ermeneutico 'da poeta'.

¹⁷¹ AV, fasc. Ettore Colla.

¹⁷² VIVALDI 1973, pp. 77-79. Desidero ringraziare l'Archivio Luigi Montanarini (e il nipote dell'artista, Simone Montanarini) per la disponibilità e per il supporto fornito a queste ricerche. La poesia dedicata al pittore fiorentino era stata pubblicata da Carte Segrete nel 1969, assieme a una presentazione di Enrico Crispolti e una testimonianza di Italo Mussa (MONTANARINI 1969).

14-15) – ossia, fuor di metafora, «per lacerare la tensione di una tela immacolata | e scendere nella pittura» (vv. 18-19). Vivaldi allestisce un diario in versi della metropoli e degli «incontri fortuiti» (v. 22) tra quei giovani e spregiudicati pittori che tentavano di ripristinare il motto avanguardista dell'*épater le bourgeois* («I colori schizzano via dai tubetti | per andarsene a spasso | felicemente, [...] | molestando i passanti, | destando vecchi risentimenti sul grigio dei marciapiedi», vv. 32-34 e 38-39). Questi versi cromatici servono, di fatto, per preparare un inserto simbolista, con il vento che «inciampa nelle vocali» mescolando sinesteticamente parole e immagini («stordito, confuso | attende un segnale d'arresto | per smetterla di rotolare | interminabilmente | attraverso le parole nella poesia, | e di filtrare tra una tinta e l'altra nei quadri», vv. 51-57). Nel tessuto del verso, Vivaldi affastella anche una serie di allusioni più puntuali alle tele di Montanarini; la «stufa» (v. 47), intanto, costituiva uno degli elementi caratterizzanti dello studio di via Margutta 51 (nonché il titolo di un olio su tela del 1949-1950). Alla raffigurazione del luogo di lavoro dell'artista è ascrivibile anche il richiamo al «cortile che s'ingolfa lentamente in ombra» (v. 63), che corrisponde al *Cortile del 51 via Margutta* dipinto da Montanarini nel 1944 [fig. 10].



10. LUIGI MONTANARINI, *Il cortile del 51 via Margutta*
(olio su tela, 60 x 50 cm, 1944).

Vivaldi restituisce l'atmosfera di una *societas* edenica di pittori che, «tra i giovani arbusti che salgono al Pincio» (v. 3), scommettono su una rinnovata alleanza tra pittura e paesaggio. In un reportage uscito sul «Quadrante» nel 1937, anche grazie alle fotografie che immortalavano una

vegetazione lussureggiante e il lavoro collettivo di questa Bauhaus bucolica, il clima di Via Margutta veniva commentato in questi termini: «Esterno d'uno studio d'artista, sulle pendici del Pincio. Giardini e vegetazione folta, quasi rara, una specie di serra cui non manca l'orto e qualche galletto mattutino. La tranquillità rafforza l'ambiente ideale nel quale l'artista può lavorare. [...]. Luigi Montanarini è il pittore più votato alla pittura fra tutti gli artisti. Eccolo nel cortile della casa al numero 51 mentre dipinge un paesaggio». Nel *Pittore e la città*, insomma, il cenno nominale alle opere di Montanarini serve soprattutto a ricreare, nella mente del visitatore e frequentatore affezionato, le atmosfere di quella piccola comune artistica 'resistente' nella campagna romana [fig. 11].



11. Luigi Montanarini nel suo studio e il cortile della Marguttina
(Archivio Luigi Montanarini, 1964-1968 ca.).

In alcune poesie, la contiguità linguistica e tematica con le caratteristiche attribuite, in sede teorica, allo stesso artista diventa quasi tautologica; è il caso, ad esempio, del *Canone infinito*, dedicato a Gastone Biggi¹⁷³. La consonanza tra i versi confluiti in *A caldi occhi* e la presentazione scritta per accompagnare alcune serigrafie stampate dalla Foglio Editrice di Macerata nel 1968 pare evidente, a partire dalla scelta di paragonare la disposizione dei punti sulle superfici di Biggi a un contrappunto

¹⁷³ VIVALDI 1973, pp. 85-86. Ringrazio la Fondazione Gastone Biggi e il suo presidente, Giorgio Kiaris, per il supporto e per l'invio delle preziose scansioni. Divertente il piccolo cammeo che l'artista dedicherà a Vivaldi nel suo scritto *Io, gli anni sessanta e il Gruppo 1*, ricordando come «Cesare Vivaldi, bellissimo poeta, tra l'altro, e grande amico di tutti» avesse «per primo certamente individuato molti di quei valori ora affermati ma allora sì e no appena emergenti. Certo la sua ferocissima ironia non teneva allegri, tanto più feroce quanto sapientemente nascosta da una spessa coltre di disponibilità, più che buona ma sorniona. Quando l'ineffabile Cesare affermava che in quell'artista c'era qualcosa, certo non molto, era come se avesse scritto per lo stesso il più mortale degli epitaffi» (cit. in BIGGI 2018, p. 415).

musicale. Se nella poesia ciascun colore viene equiparato a una «voce» che «s'insegue | nel canone infinito» di un'armonia cromatica (vv. 14-15), nelle pagine critiche la sfumatura dei grigi veniva descritta nei termini di una «tinta continua e misteriosa come un brusio che in sé contenga ed evidenzi molte voci»¹⁷⁴, mettendo in rilievo un'attenzione per la spaziatura del quadro-spartito che Biggi coltiverà nell'intero arco della stagione informale¹⁷⁵. Sono portata a considerare il testo poetico successivo alle serigrafie del 1968 per un ragionevole indizio cromatico: come sottolinea lo stesso Vivaldi nel catalogo della mostra tenutasi tre anni dopo alla Galleria Contini di Roma, la tavolozza di Biggi registra soltanto dal 1971 una timida apertura al colore rosso («la cromia, prima limitata ai bianchi, ai grigi e ai neri, si è arricchita d'un rosso»)¹⁷⁶. Nei versi del *Canone infinito* vengono segnalati ben quattro colori, attraverso la metafora musicale del «coro notturno» dei «grigi» (vv. 11 e 13) a cui risponde l'eco delle voci «bianca | o rossa o nera» (vv. 16-17). Il percorso in direzione della cromia ci consente di stabilire anche un *terminus ante quem* per la poesia vivaldiana, che dev'essere stata necessariamente composta entro il 1973, dal momento che, nel catalogo della mostra allestita dal 29 marzo al 18 aprile di quello stesso anno presso la Galleria Ferrari di Verona, Vivaldi parlerà della «recente evoluzione della pittura di Gastone Biggi da una cromia limitata [...] sino all'attuale policromia tanto sontuosa e ricca quanto fine e controllata»¹⁷⁷. Attraverso i poli opposti di una ipocromia e di una iper-cromia, insomma, è possibile collocare *Il canone infinito* al biennio 1971-1972. La datazione è suscettibile di un'ulteriore restrizione grazie a un'epistola inviata da Biggi il 4 luglio del 1971, in cui l'artista ringraziava Vivaldi «per la splendida poesia, che prima di ogni altra cosa rivela la poetica interpretazione delle mie cose unita ad una affettuosa analisi. E rivela inoltre come tra pittore e poeta possa instaurarsi una artistica convivenza al di là e al di fuori della giungla»¹⁷⁸. A questo punto, sembra plausibile ipotizzare che la prima sede editoriale di destinazione fosse *L'almanacco dei poeti* dove, come ricorda Biggi in un'intervista rilasciata ad Arturo Carlo Quintavalle nel 2004, «c'è un mio grande disegno riprodotto e una poesia di Cesare Vivaldi intitolata *Canone infinito*, ispirata alla mia pittura»¹⁷⁹ – in un'attestazione della poesia precedente all'uscita

¹⁷⁴ Cit. in BIGGI 2018, p. 519.

¹⁷⁵ Come ricorda Arturo Carlo Quintavalle, «nella biblioteca di Gastone Biggi, fra i diversi volumi e i moltissimi dischi, ha un posto significativo la grande monografia di Alberto Basso su Bach. Parlando con lui Biggi poneva l'accento sull'importanza della musica di Bach, ma anche di Mozart, e proprio questi autori apparivano per lui un preciso punto di riferimento [...]. In fondo, se si considera il piano della pittura come un pentagramma sul quale si dispongono i segni delle note, se si considera la loro astrazione e dunque la loro distanza da ogni forma tonale, si comprende una parte almeno delle scelte di Biggi, che sono certo astratte [...], ma sono sempre attente a mantenere una specie di basso continuo, una sonorità che tiene conto di un ritmo, anzi che si rappresenta come ritmo e come scansione di colori» (QUINTAVALLE 2018, p. 134). Già nella presentazione delle *Variabili* alla Galleria Il Bilico di Roma, il compositore Aldo Clementi aveva riconosciuto come «alla luce di un'indubbia affinità con alcuni fondamentali problemi musicali di oggi» diventasse «interessante per un musicista soffermarsi sui quadri di Gastone Biggi [...]: in qualche modo essi stessi sono una partitura» (cit. in BIGGI 1967, p. 3).

¹⁷⁶ BIGGI 1971.

¹⁷⁷ BIGGI 1973.

¹⁷⁸ AV, fasc. Gastone Biggi.

¹⁷⁹ Cit. in BIGGI 2018, p. 493.

editoriale di *A caldi occhi*¹⁸⁰. In realtà, per una svista dell'artista, l'*Almanacco* ospitava altri due testi (*La certezza e Il caso*, pp. 148-150), lasciando ancora aperta la questione dell'effettiva diacronia.

Ad ogni modo, possiamo constatare che, laddove la vicinanza cronologica tra pagine critiche e versificazione si fa più ridotta, i testi si possono leggere in una genuina corrispondenza interlineare. In aggiunta agli esempi di Maselli e Biggi, possiamo riportare il caso dei *Campi Elisi* dedicati a Umberto Buscioni¹⁸¹ – poesia che, oltre a testimoniare un legame di profonda amicizia, rivela una piena equivalenza tematica con la presentazione scritta da Vivaldi per la mostra inaugurata nel gennaio del 1969 allo Studio d'Arte Condotti di Roma¹⁸². Se il critico Vivaldi sostiene che gli oggetti disposti sulla tela («indumenti, bandiere, aquiloni, con in più qualche volta la conturbante presenza d'una motocicletta») vengono «riscattati dalla grazia della luce», in una «poetica del “quotidiano”» produttivamente contraddetta da una «scansione metafisica delle forme», il poeta Vivaldi conferma liricamente che la «carta vincente» nel «mazzo» di Buscioni è proprio quella «quotidiana scintilla | del sole» che accende il «rogo» cromatico delle sue tele (vv. 18-19 e 20-23). Anche in questo caso non è difficile rintracciare, nell'apparente trasparenza dei versi, un gioco citazionistico con i quadri di Buscioni. Ad esempio, le «cravatte» stese come «bandiere»¹⁸³ rimandano al quadro intitolato *Sul avanzale (ventaglio)* (1966-1969), in cui le colorate cravatte agganciate all'appendiabiti si stagliano sullo sfondo, per l'appunto, di un «cielo povero di nubi» (vv. 16-17)¹⁸⁴ [fig. 12].

¹⁸⁰ Presso la Fondazione Gastone Biggi è conservata una copia di *A caldi occhi* con la dedica «A Laura e Gastone, con cara amicizia. Roma, 16/10/73».

¹⁸¹ VIVALDI 1973, pp. 92-93. Ringrazio la generosissima disponibilità di Marta e Pietro Buscioni che mi hanno fornito i materiali preliminari per avviare l'indagine e hanno autorizzato la riproduzione dell'immagine.

¹⁸² BUSCIONI 1969.

¹⁸³ Si potrebbe ipotizzare anche una doppia allusione nominale, includendo nel gioco citazionistico anche i *Particolari di bandiere* (1966) o i *Dettagli di bandiere* (1967).

¹⁸⁴ Una cornice figurativa simile – anche se si tratta di una sola cravatta accostata a un paio di scarpe sportive – si ritrova in *Scarpe da tennis con cravatta e nuvola* (1967). In *Passano sul cielo grigio perla* (1966), invece, le cravatte sono appese assieme alle camicie ma il cielo si presenta tutt'altro che «povero di nubi». Per quanto riguarda altri possibili affioramenti, segnalo la «bottiglia di plastica» (v. 15) che si ritrova, scomposta con piglio quasi cubista, in *Bottiglie e nastri* (1969), oppure le «ruote leggere e lucenti | [...] in gara per un vello d'oro puramente simbolico» (vv. 3 e 8) che, sebbene vengano ricondotte all'«affanno puerile dei ciclisti» (v. 5), sembrerebbero descrivere piuttosto la serie dei dipinti realizzati sul tema della motocicletta (uno dei quali veniva riprodotto come copertina del catalogo presentato da Vivaldi nel 1969) (BUSCIONI 1969).



12. UMBERTO BUSCIONI, *Sul davanzale (ventaglio)*
(olio e smalto su tela, 100 x 75 cm, 1966-1969).

Altri dettagli possono essere forse integrati dalla lettura dell'epistolario tra Vivaldi e Buscioni. In una lettera inviata il 7 dicembre 1965, ad esempio, l'artista rievocava il primo passaggio pistoiese di Vivaldi («La tua visita a Pistoia ha significato tante cose, c'era una folata calda sotto la nostra pelle, avrei voluto dirtelo»), con un'insistenza cromatica sul dettaglio del cielo («un cielo più azzurro» e, poco dopo, le «colline cielo turchino») ¹⁸⁵ che ritorna fedelmente nei versi di Vivaldi, laddove si parla della capacità di Buscioni di «inventare ogni giorno una perla: | il colore azzurrino» (vv. 13-14).

Per evitare inutili ripetizioni, per i restanti testi mi limiterò ad alcune ricognizioni informative, utili a condurre, in futuro, approfondimenti mirati sui singoli artisti. Nel ricomporre la trafila editoriale antecedente all'organizzazione macrostrutturale di *A caldi occhi*, è curioso constatare, intanto, come un numero cospicuo di testi provenisse da cataloghi realizzati per la Galleria Flori – rispettivamente, per le mostre di Gianni Ruffi (dal 18 al 31 maggio 1967) ¹⁸⁶, di Gualtiero Nativi (nel gennaio del 1969) ¹⁸⁷, di Antonio Sanfilippo (dal 15 al 30 marzo 1969) ¹⁸⁸ e, nuovamente, di Gianni Ruffi (dal 24 al 10 maggio 1969) ¹⁸⁹. Il dato è ancor più significativo se letto in parallelo a una lettera firmata da Barni e Ruffi e spedita da Pistoia il 24 gennaio del 1967, in cui leggiamo:

Caro Vivaldi,

¹⁸⁵ SACCÀ 2010, p. 138.

¹⁸⁶ RUFFI 1967.

¹⁸⁷ NATIVI 1969.

¹⁸⁸ SANFILIPPO 1969.

¹⁸⁹ RUFFI 1969.

il proprietario della Galleria Flori di Montecatini nella quale abbiamo fatto la Mostra l'estate scorsa, avendo sentito da noi fare il tuo nome come il maggiore dei critici che si interessano di pittura moderna, ci ha chiesto se fosse possibile il tuo aiuto per quanto riguarda l'attività futura che lui vorrebbe tenere su d'un piano d'attualità. Tiene molto a noi ma vorrebbe anche altri pittori d'un certo livello per fare un calendario per la prossima stagione che inizierà a Marzo¹⁹⁰.

In effetti, nel triennio 1967-1969 le collaborazioni tra Vivaldi e la Galleria di Serafino Flori¹⁹¹ (presso la doppia sede di Firenze e di Montecatini) diventeranno una consuetudine statisticamente rilevante, che si sostanzierà non esclusivamente¹⁹² ma con una certa frequenza di contenuti in versi. Gli artisti lo consideravano l'ufficioso «direttore artistico» della Galleria¹⁹³, attribuendogli il merito di aver attirato l'attenzione di critici come Barilli e Crispolti e di aver operato come tramite tra Flori e la Galleria Marlborough.

Per concludere l'inventario, trascrivo titoli e sedi di pubblicazione delle poesie già comparse su plaquette preesistenti: *L'arte è una scienza esatta*, per Franco Cannilla, scritta per una cartella di serigrafie stampata dalla Galleria Rizzoli di Roma nel 1971¹⁹⁴; *Il dondolio del vento*, per Carlo Lorenzetti, redatto in occasione della mostra presso la Galleria Il Segnapassi di Pesaro, nel settembre del 1968¹⁹⁵; *Una mano di bianco*, per Riccardo Guarneri, pubblicata in italiano e in tedesco (*Eine weisse Hülle*) nel catalogo della mostra organizzata a Monaco nella primavera del 1972¹⁹⁶, e *Prefisso è il tempo*, per Michelangelo Conte, composto per la personale dell'artista alla Galleria Balza di Portofino nel 1971¹⁹⁷.

È curioso constatare come, nel dare forma a ventidue *Occasioni d'arte*, Vivaldi non abbia seguito un ordinamento prevedibilmente diacronico. A un assetto orientato per cronologie sembra sostituirsi una distribuzione che risponde a logiche squisitamente personali, irriducibili a un principio teleologico. Non una suddivisione manichea tra 'maggiori' e 'minori' (dal momento che un artista internazionalmente acclamato come Baj¹⁹⁸ è collocato tra i nomi meno popolari di Buscioni e Conte),

¹⁹⁰ Cit. in SACCÀ 2020, p. 141.

¹⁹¹ All'antiquario e gallerista di Montecatini Vivaldi dedicherà anche un epicedio, *In morte di Serafino Flori* (1994) (VIVALDI 1999, p. 144).

¹⁹² Nel gennaio del 1968, ad esempio, Vivaldi presenta a Firenze una personale di Piero Dorazio (DORAZIO 1968) e, nell'ottobre dello stesso anno, un'altra mostra di Spazzapan ubicata presso la medesima sede (SPAZZAPAN 1968).

¹⁹³ Cfr. SACCÀ 2010, p. 160.

¹⁹⁴ VIVALDI 1973, pp. 89-90; CANNILLA 1971. Assieme a Bucarelli, Argan e Cardazzo, peraltro, Vivaldi diventerà uno degli intellettuali 'rayographati' ed esposti da Cannilla nella mostra allestita presso la Galleria Il Fotogramma di Roma nel 1980. Un'immagine della fotografia cromaticamente manipolata in cui compare anche Vivaldi (e datata 1975) è riprodotta in CANNILLA, CANNILLA 2016.

¹⁹⁵ VIVALDI 1973, p. 81; LORENZETTI 1968.

¹⁹⁶ VIVALDI 1973, p. 81; GUARNERI 1972, p. 27. Per questa informazione e per l'invio delle scansioni relative al catalogo tedesco, desidero ringraziare la gentilezza di Riccardo Guarneri e della figlia Beatrice.

¹⁹⁷ VIVALDI 1973, pp. 96-97; CONTE 1971.

¹⁹⁸ I versi dedicati a Baj e al prevedibile tema del *Generale* (VIVALDI 1973, pp. 94-95) non compaiono in alcun catalogo esistente. Attraverso lo spoglio delle corrispondenze conservate presso la Fondazione Novaro si potrebbe tuttavia azzardare che si tratti di una poesia di ringraziamento e di 'compensazione' per l'invio di un disegno che Baj aveva spedito a Vivaldi il 16 maggio del 1972 («Caro Vivaldi, al momento non ho trovato niente per te eccetto un piccolo disegno che ti mando, a parte, con gioia. Non faccio più quadri, e mi considero in vacanza artistica per un lungo periodo. Spero che il disegnetto non ti dispiaccia. Non mi devi niente, CIAO», AV, fasc. Enrico Baj). Nella ricostruzione delle tappe allestitive

ma una pinacoteca governata da trame private. Una certa armonia nominale è garantita, piuttosto, dall'esistenza di sottogruppi coesi di artisti. È il caso della cosiddetta «Scuola di Pistoia», termine coniato dallo stesso Vivaldi sulle pagine della rivista «Collage» per raccogliere pittori come Barni, Buscioni e Ruffi, operativi nel capoluogo toscano a metà degli anni Sessanta e ben rappresentati nella *Galeria in versi*¹⁹⁹.

Limitandomi a indicare alcuni elementi ricorsivi, segnalo i casi in cui la figura biografica del pittore viene apostrofata direttamente nel corpo della poesia. In *Verranno nuove mattine*, dedicata a Primo Conti²⁰⁰, Vivaldi menziona tanto il luogo natio dell'artista (Fiesole, v. 18) quanto il nome proprio del pittore (che i «venti», intonando un verso simile a quello della gazza, «chiamano “Primo! Primo!”», v. 22). L'identificazione personale si scioglie poi in un cammeo digressivo: «Così il pittore si sveglia, | solleva una palpebra, poi l'altra, | lascia filare uno sguardo | che sorprende da quanto è giovane; | capisce tutto in un lampo, | si precipita a Firenze» (vv. 25-30). L'attaccamento a un pascoliano nido regionale, del resto, affiorava anche in alcune lettere di Conti conservate presso l'Archivio Vivaldi. Il 19 febbraio 1968, il pittore raccontava di aver provato un «senso di lieta sorpresa» alla notizia della fondazione di una succursale fiorentina della Galleria Flori al numero 4 di via di Martelli, giacché si trattava del «palazzo dove nacqui, dove si realizzarono i miei primi contatti col mondo della cultura e dell'arte e dove fiorirono, nel clima di “Lacerba” e de “La Voce”, le mie prime amicizie»²⁰¹. L'utopia di un 'Rinascimento novissimo' della Toscana pervade i versi e le prose critiche di Vivaldi, dove il poeta indugia sul carattere (quasi lombrosianamente) fiorentino di Conti. Si veda, a titolo di esempio, la presentazione scritta per la Biennale Internazionale della Grafica, nel 1968, dove l'artista veniva enfaticamente definito il «robusto cantore della vita popolare e persino plebea della sua Firenze»²⁰². Anche a proposito dell'*Ultimo Conti*, Vivaldi insiste sulla «sua razionalità occidentale, anzi fiorentina», confermando un ricorrente determinismo ambientale. Nella *Musa dell'astronomia*²⁰³, poi, il nome di Gualtiero Nativi viene accostato non alla città d'origine (Pistoia) ma a quella d'appartenenza professionale e ideologica (Firenze), dove aveva fondato il Gruppo Arte d'Oggi (1947), assieme ai pittori astratti Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini e Mario Nuti («Gualtiero, la tua pittura prepara fuochi artificiali | in quel giocattolo pieno di vento che è Firenze», vv. 25-26). Analogamente, il rimando a un Eden terreno localizzato lungo le rive

della Galleria Flori, Saccà riporta l'informazione di una mostra di Baj inaugurata il 2 gennaio del 1971 nella sede fiorentina (SACCÀ 2010, p. 117), che potrebbe aver costituito l'antecedente degli scambi tra Vivaldi e l'artista milanese.

¹⁹⁹ VIVALDI 1966. Vivaldi si pronuncerà a proposito della Scuola di Pistoia anche nel catalogo di *Barni, Buscioni, Ruffi: un'avanguardia in Toscana* (VIVALDI 1969) e in quello relativo alla mostra dei tre artisti allestita presso la Galleria del Cavallino dal 3 al 16 maggio del 1968 (BARNI, BUSCIONI, RUFFI 1968). Sull'argomento, cfr. ACOCELLA 2021. Barni definirà efficacemente Cesare Vivaldi l'«angelo custode» dei pittori pistoiesi (BARNI 2010, p. 29).

²⁰⁰ VIVALDI 1973, pp. 87-88.

²⁰¹ AV, fasc. Primo Conti.

²⁰² Cit. in VIVALDI 1971.

²⁰³ VIVALDI 1973, pp. 72-73.

dell'Ombrone nella poesia per Gianni Ruffi (v. 21)²⁰⁴ rappresenta un omaggio alla provenienza fiorentina dell'artista. In questi testi, dunque, Vivaldi sembra costruire una mappatura geocritica della Toscana che replica, in versi, quella stessa tendenza a identificare delle scuole locali (la Scuola di Pistoia, la Scuola di Firenze) che Vivaldi stava perseguendo nelle prose d'arte. In continuità con le *Poesie liguri*, insomma, è come se Vivaldi avesse sempre bisogno di stabilire uno 'spirito regionale' della pittura, individuandone le coordinate territoriali su un'ideale cartina delle poetiche.

Agli inserti quasi vasariani sulle vite dei pittori si accompagnano i calchi letterali dei titoli. Nel caso di Primo Conti, lo spoglio viene facilitato dall'indizio rivelatore del corsivo («Nel *labirinto umano* | la gallina si sperde, | la ritrova nientemeno che *il fiore dell'occhio* | bravo a saltar su e giù in uno strenuo *giuoco sulla verticale* | mentre il *porcellino d'India* simula una banda di chiocciole | ognuna incamminata a un *incontro d'amore*», vv. 1-6), a circoscrivere quei sintagmi che corrispondono in modo puntuale alle serigrafie realizzate nel 1970 dall'artista e pubblicate per le Edizioni Quadro di Firenze²⁰⁵.

Nella *Nuova età dell'oro*²⁰⁶, invece, i quadri di Ruffi vengono evocati per perifrasi e non citazionisticamente, a eccezione delle «tagliole e trappole» del v. 12, che corrispondono alla *Tagliola* e alle *Trappole* disegnate dall'artista tra il 1967 e il 1968. Il riferimento alle «onde marine» e all'«immensa distesa d'acqua salata» (vv. 8-9) è rapportabile a lavori come *Mare* (1965) e *Moto ondosso* (1967), mentre l'azione di «fabbricare museruole | per ruminanti enormi da non immaginarsi tranquilli» rinvia alle due tempere intitolate *Maneggio* (1966), in cui compare in primo piano il muso di un cavallo stretto, per l'appunto, da una museruola scura [fig. 13].

²⁰⁴ VIVALDI 1973, p. 83.

²⁰⁵ CONTI 1970, cit. in CONTI 1991, p. 76, tavv. 34-37.

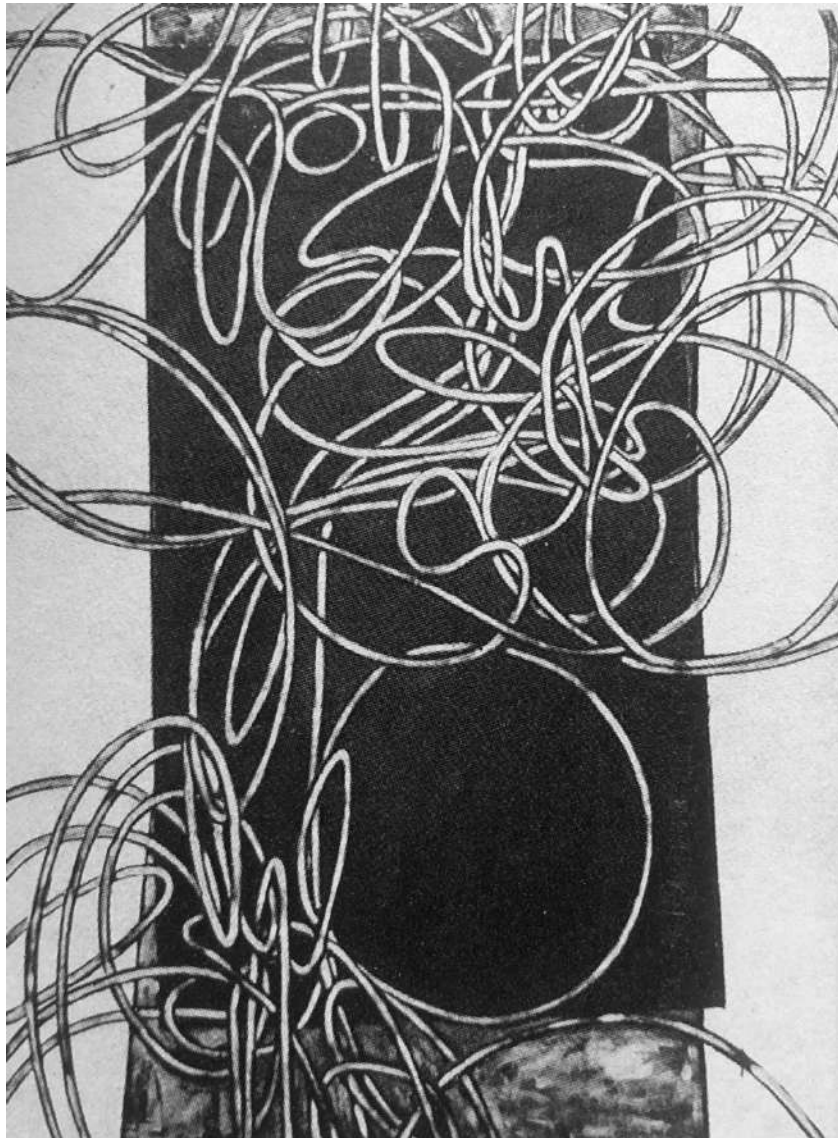
²⁰⁶ VIVALDI 1973, pp. 83-84.



13. GIANNI RUFFI, *Maneggio*
(tempera su legno sagomato applicato su tavola, 101 x 74 cm, 1966).

Per quanto riguarda la poesia dedicata a Roberto Barni²⁰⁷, l'immagine degli «arcipelaghi interiori» (v. 18) rimanda al tema figurativo dell'*Isola* (1965), sebbene la descrizione (e il cenno, nella titolatura, alla tecnica del minio) avvicininno i versi a un'opera come *Distanza* (1969), in cui l'agglutinarsi delle linee curve viene effettivamente a creare «dei «grovigli di materie fibrose e metalliche» (v. 17), disposte su uno sfondo nero simile a una «bolla di catrame e grafite» (v. 8) [fig. 14].

²⁰⁷ VIVALDI 1973, p. 69.



14. ROBERTO BARNI, *Distanza*
(minio su tela, 140 x 200 cm, 1969).

La referenzialità quasi claustrofobica del Vivaldi efrastico verrà riconosciuta anche da Eugenio Miccini, in una lettera inedita del 9 gennaio del 1974, in cui leggiamo:

Mi piace il tuo modo di giocare, di “citare” [...]. È un gioco, il tuo, che appena riesce a distogliere l’attenzione dal quotidiano, dal reperto, con i loro carichi desolanti, per rituffarli in un disegno sublime – geometrico-razionale – nel quale tutto prende forza di sottile metafora. Davvero un mestiere di poeta, il tuo, e un mestiere di uomo, se – come mi pare evidente – riesci a togliere alle circostanze [...] la precarietà che le aveva generate, per renderle presenti, per restituirle al riscatto, per ricomporle in una lingua (la “parole” saussuriana) in cui tu credi, una lingua che resista allo scempio delle ridondanze e del banale. È un gioco che affascina, credimi, vedere le “cose” che tu nomini sbandare dentro la griglia geometrica, incrociare chiasmi, prendere andamenti pendolari, sovrapporsi, deviare, sopportare dilatazioni di senso e incongruenze sintattiche, e tornare rigenerate sopra se stesse come un feedback. Così il conflitto eterno tra senso e ragione, portato con un sottile calcolo analogico sul terreno del bisticcio tra pathos ed ironia, diventa una struttura squisitamente “visibile”²⁰⁸.

²⁰⁸ AV, fasc. Eugenio Miccini.

Miccini riconduce questo «gioco» citazionistico a una deformazione professionale del critico d'arte, sottolineando, al contempo, uno scambio di strategie espressive tra i due mestieri, che meriterebbe di essere indagato anche dalla prospettiva opposta, ossia quella dei paragoni letterari disseminati nel saggismo di Vivaldi:

Non è certamente un caso se questa tua capacità di rendere plastiche – per itinerari semantici – certe figure rettoriche, insomma il linguaggio, rimanda il lettore alla tua lunga attività di critico d'arte. Ma vorrei dire – concludendo questa mia frettolosa lettura – anche il contrario: che, cioè, le tue identificazioni critiche sono, appunto, identificazioni: nascono in quella zona germinale e feconda nella quale la capacità di astrazione, prima ancora che una scelta stilistica, suscita la ragione stessa dell'artista e della poesia, che è ragione di uomo.

Per tornare alle *Occasioni*, anche negli ultimi componimenti Vivaldi insiste sull'incantesimo retorico della pittura che annulla i confini tra oggetto e artificio. Nella poesia per Primo Conti, ad esempio, il pittore si dirige verso Firenze «ruzzolando», mentre «perdendo via via tutti i loro colori | fiori, animali e strane creature | discendono anch'essi in città per posarsi sui fogli di carta, | ridotti a segni puri» (vv. 31-35). Nel finale, il consueto bisticcio tra realtà mimata e realtà effettuale deflagra nella profezia futura in cui «verranno nuove mattine | così frizzanti che nelle cartelle ove dormono | i segni si desteranno, | esploderanno in aria» (vv. 38-41). Anche in questo caso, a una prima sezione compendiosamente referenziale e a un corpo centrale di carattere biografico, si aggiunge una coda più astrattamente lirica, in un sistema a incastri caratteristico del Vivaldi poeta.

Non mancano, poi, gli omaggi letterali al patrimonio della tradizione, che Vivaldi dispensa con ridondante generosità, in un ipercorrettismo citazionistico motivato dal fatto di sentirsi un letterato 'mezzosangue' e, fuori dalle cerchie dei pittori, stimato più per il mestiere di critico d'arte che per il guizzo versificatorio. Ad esempio, in *Prefisso è il tempo*²⁰⁹ il «piovoso | equinozio di primavera» (vv. 8-9) è evidentemente debitore dell'«umida solstitia» virgiliana (*Georg.*, I, 100), già recuperata da D'Annunzio nell'«umido equinozio» della *Sabbia del Tempo* alcionia. È come se Vivaldi allegasse ai testi una coda di 'lirichese', indipendente e potenzialmente estraibile dal contesto del singolo *Witz* ecfrastrico. Vivaldi procede pedagogicamente dal micro- al macroscopico, con un allontanamento progressivo dall'oggetto d'arte verso un'utopia poetica in cui lo scrittore sembra riservarsi un 'cantuccio' dove stipare contenuti esistenziali, impressionismi paesaggistici e latenze intertestuali. L'ecfrasi si configura, ancora una volta, come un alibi per fare il poeta *nonostante e attraverso* il mestiere di critico d'arte.

Un ulteriore aspetto ricorsivo dei testi di Vivaldi riguarda la capacità delle opere d'arte di riscattare il futuro e di inaugurare un'età dell'oro post-tecnologica. I metalli di Franco Cannilla erigono «gli schemi di un avvenire | che dovrà realizzarsi» (vv. 21-22), indicando «ogni possibile rotta | tracciata

²⁰⁹ VIVALDI 1973, pp. 96-97.

verso il domani» (vv. 5-6)²¹⁰, così come le sculture di Ruffi preparano il terreno a una palingenesi della natura e del vivere associato: «Aspetteremo insieme la nuova età dell'oro. | Nella calura le bestie che prevedi pascoleranno insieme, | serene volpi, passerai, topi, bovi» (vv. 18-20)²¹¹. La redenzione dell'umano diventa uno scenario plausibile proprio grazie ai miracoli laici dell'estetica: «Prefisso è il tempo | in cui uomini incontaminati | abiteranno liberamente le costruzioni che immagini, | bucheranno il sale che si forma | sulle ferite infette della terra | trasformandolo in platino» (vv. 14-19), leggiamo nel testo dedicato a Conte²¹², che sigilla conclusivamente la raccolta. La polemica contro un'esistenza depauperata dal progresso vena nascostamente l'architettura delle *Occasioni* pittoriche. Claudio Verna²¹³, ad esempio, riesce a imprigionare sulle sue superfici una luce «che abita soltanto il vecchio continente» e che costituisce l'«ultimo scampolo di una pezza | di cielo arrotolata su necropoli e catacombe | ingorgate dal traffico» (vv. 6-9). L'arte assicura una protezione dalla vanità consumistica e la critica, lungi dall'identificarsi con un passatismo da *laudator temporis acti*, diviene uno strumento di propulsione e di scommessa ideologica sull'operato dei giovani pittori, unici sacerdoti di una possibile rivoluzione umanistica²¹⁴. Assemblare forme nuove significa collaborare

²¹⁰ VIVALDI 1973, pp. 89-90.

²¹¹ VIVALDI 1973, p. 96. Nel catalogo della mostra su *Barni, Buscioni e Ruffi*, allestita nel 1968 presso la Galleria del Cavallino, Vivaldi aveva evidenziato come i tre artisti fossero rimasti fedeli a una «condizione di vita non ancora completamente industrializzata e urbanizzata ma rimasta in equilibrio tra una campagna contadina assai evoluta e civile e la città: condizione di vita che permette ai nostri artisti di ricavare suggestioni dal mondo meccanico e dall'oggetto industriale in piena libertà», instaurando un «rapporto dialettico con la natura, [...] costruito per servire l'uomo e non per dominarlo e renderlo schiavo». I pittori della Scuola di Pistoia «ci parlano con intensità appassionata di come sia ancora e sempre bello vivere, di quanta gaiezza e di quanta libertà siano sottese agli aspetti anche più consueti e massificati dell'esistenza umana» (BARNI, BUSCIONI, RUFFI 1968), in una professione di fede ideologica compatibile con le aperture palingenetiche dei versi. Analogamente, nel catalogo per la personale di Ruffi organizzata l'anno successivo presso la Galleria Flori (stavolta nella sede di Montecatini), Vivaldi ribadirà, con parole quasi identiche, che le opere del pittore parlano al pubblico «di come sia bello vivere, di quanta gaiezza e quanta libertà siano sottese agli aspetti anche più consueti, massificati, serializzati (per dirla con Sartre) dell'esistenza umana, di quanta allegria siano ancora capaci la natura e gli uomini» (RUFFI 1969).

²¹² All'artista Vivaldi aveva già dedicato un articolo uscito su «Corrispondenza Socialista» il 27 aprile 1958 e, a distanza di più di dieci anni, la presentazione alla personale *50 opere dal 1965 al 1969* presso la Galleria Poliantea di Terni (CONTE 1969), nonché un saggio pubblicato sull'«Avanti!» l'8 dicembre 1970 – testi che precedono e che, di fatto, preparano l'anticamera ideale ai versi del 1971. Una fotografia di Conte e Vivaldi è riprodotta in CONTE 2003, p. 96. Anche in questo caso si assiste a una circolarità di temi tra prosa e poesia. Se nella presentazione del 1969 Vivaldi si soffermava sull'architettura dei metalli «interrotti da linee oblique» per «organizzare in uno spazio delle forze luminose di varia intensità: forze create dal diverso modo in cui i materiali di cui l'opera è composta reagiscono alla luce» (CONTE 1969, ripr. anche in GATT 1972), coerentemente nei versi del 1971 si parlerà di un «metallo ridotto a pezzetti» (v. 1), a «buchi e rilievi» nei quali l'artista «traccia un disegno entro il quale s'infiltrano | tumultuose correnti» di luce (vv. 5-7) (VIVALDI 1973, p. 96). Per l'afflato etico che muove il componimento si potrebbe ipotizzare un dialogo con le posizioni politiche assunte da Conte in quegli stessi anni. In uno scritto del 1969, ad esempio, il pittore sottolineava l'urgenza di spostare il discorso plastico «su un piano più generale» che, dal «carattere creativo» delle tele, sviluppasse un ragionamento «di ordine diverso da quello dell'artista» e relativo ai «valori necessari per essere partecipi di quel “bene” estetico che per l'“uomo” non è meno necessario di altri “beni” indispensabili per un vivere completo» (cit. in GATT 1972).

²¹³ Vivaldi riserverà a Verna anche un altro componimento (*Il clamore dell'estate*), raccolto nella *Vita quotidiana (1985-1992)* (VIVALDI 1999, p. 138).

²¹⁴ In quella sorta di autoritratto professionale che è *Qualcosa di simile a un critico*, Vivaldi inserisce una sintomatica *excusatio non petita*: «Non voglio passare per un esaltatore del passato, cosa sempre molto sospetta soprattutto quando tale passato coincide (ed è fatale che ciò avvenga) con la propria giovinezza. Certo, abbiamo conosciuto passioni per questo o quel modo di dipingere e vissuto polemiche, quali oggi non è dato vedere [...]. Dopo tutto, va dato almeno atto all'epoca presente di essere di gran lunga superiore a ogni altra epoca del passato per quanto riguarda la facilità e la comodità del vivere: non si soffre la fame, almeno nel mondo occidentale, ci si ripara dal freddo, i *circenses* sono garantiti dalle televisioni e dagli eventi sportivi e via discorrendo» (VIVALDI 1998, p. 25).

alla fondazione di un tempo nuovo; saranno i colori a «togliere la muffa | dai cuori» degli attuali viventi-consumatori della società capitalistica (vv. 22-23). Nel tessuto di una versificazione apparentemente lirica e disimpegnata, Vivaldi immette un messaggio etico sotterraneo ma risoluto²¹⁵. A differenza dei Novissimi più *engagés*, nelle cui scritture ecfastiche, tuttavia, raramente si intravedono dei presupposti rivoluzionari, il moderato Vivaldi sembra l'unico poeta del Gruppo capace di adoperare politicamente lo sguardo sulle arti, trasformando le *Occasioni dell'arte* in un'arte come occasione per riformare i processi storici.

In conclusione, è necessario sottolineare come la scommessa sui macrotesti figurativi non sia affatto un caso isolato nella produzione di Vivaldi. Nel 1984 uscirà, ad esempio, una raccolta dalla titolatura parlante, *Le parole e la forma: 12 poesie per 12 artisti*. Qui i testi vengono scortati non dall'effettiva fonte pittorica ma da una serie di tavole risalenti agli anni Ottanta (con ogni probabilità, richieste appositamente agli artisti per questa nuova sede editoriale). La *Premessa* d'autore può forse riassumere l'intera carriera ecfastica di Vivaldi:

Il rapporto tra me e il mondo delle arti visive, rapporto di "affinità elettive" man mano divenuto anche "professionale", oltre che nell'attività di critico militante e poi di storico si è sempre espresso in una partecipazione appassionata del lavoro del poeta a quello di pittori e scultori. Da oltre trent'anni dedico versi a amici artisti, sicché la piccola raccolta ora pubblicata è stata scelta su una messe ben più vasta²¹⁶.

Nella *Galeria* del 1984, precisa subito Vivaldi, sono confluiti testi già editi, selezionati «con l'unico criterio di preferire il meno noto al divulgato. Ho infatti messo qui insieme poesie edite solo in cataloghi o in cartelle di incisioni o riviste, o accolte in vecchie *plaquettes* e non più ristampate». Interessante si rivela, inoltre, l'ordinamento volutamente «inverso all'ordine cronologico: la prima è del 1983 mentre le ultime risalgono al 1964 [...]. Con la sola eccezione di *Sei O*, posta in fine di raccolta mentre la sua data dovrebbe occupare il terzultimo posto». A livello quantitativo, però, la maggior parte delle poesie qui antologizzate provengono dagli anni Sessanta e Settanta (ben nove testi su dodici): *In fondo alle cose*, a Mayo, *Sette movimenti in bianco e nero*, a Oscar Piattella, *Fiabe per grandi*, ad Antonio Corpora, *Il colore della speranza* di Vasco Bendini, *I più minuti labirinti*, a Luigi Boille, *Western Giove della sete*, a Giulio Turcato, *Celeste rosa e nero*, ad Achille Perilli, *Sei O*, a Ermanno Leinardi e *Il canone infinito*, a Gastone Biggi. Rispetto alla campionatura finora condotta, dunque, le nuove acquisizioni risultano piuttosto scarse, riducendosi a tre componimenti: *L'ombra degli alberi*, per il pittore Agapito Miniucchi, *Le mucche*, a Primo Tamagnini e *Il Gioco*, a Wladimiro Tulli. Senza addentrarmi in una raccolta che oltrepasserebbe la cronologia di questo lavoro, mi limito

²¹⁵ Il ricordo di questo raffinato *engagement* culturale si ritrova in una testimonianza di Mario Diacono che, nel rievocare la propria amicizia con Vivaldi, celebra la sua versatilità nel «mescolare il discorso politico, quello poetico e quello sull'arte d'avanguardia» (cit. in CALVESI, SILIGATO 1990, p. 342). Anche Antonio Porta, in una recensione a *Una mano di bianco* pubblicata sul «Corriere della Sera» l'8 ottobre 1978, notava come la poesia di Vivaldi si fosse progressivamente votata a interrogare un «presente ben vivo e con i piedi ben piantati negli eventi» (PORTA 1978).

²¹⁶ VIVALDI 1984, p. 7.

a concludere affermando che, per il ‘secondo’ Vivaldi, «le parole e la forma» verranno a plasmarsi sempre più come un binomio inestricabile tra le parole *sull’arte* e la forma che la pittura impartisce, utopicamente, al mondo.

4. Adriano Spatola, *L’abolizione della realtà* (1975)

Prima di commentare la (falsa) micro-*Galeria* di Spatola, è opportuno chiarire brevemente le motivazioni teoriche che hanno portato all’inclusione di poeti come Adriano Spatola e Giulia Niccolai in una ricerca incentrata in modo prioritario sui Novissimi²¹⁷. Le distinzioni manualistiche tra area palermitana e area emiliana della Neoavanguardia, se possiedono un’indiscussa valenza didattica, rischiano tuttavia di alimentare l’impressione di una sordità tra ‘vasi’ della cultura, in realtà, comunicantissimi²¹⁸. È sufficiente sfogliare gli Atti dei convegni ufficiali, nonché le corrispondenze private conservate presso gli archivi dei diversi scrittori, per vedersi costretti a problematizzare l’apparente isolazionismo tra le correnti²¹⁹. Se cercare il comun denominatore di un presunto ‘stile neoavanguardista’ è un gesto critico facilmente opinabile, pensare di poter stabilire che cosa non sia Neoavanguardia si trasforma in un *adynaton* metodologico. Insistere, ad esempio, sulla componente visiva o concretista di un autore come Spatola dovrebbe portare, per coerenza, a escludere anche gli esperimenti collagistici di tre esponenti della vecchia guardia come Balestrini, Giuliani e Porta, relegando a livello di ‘rimosso’ verbo-visivo quelle tensioni agli sconfinamenti multimediali che, in sostanza, furono osteggiate apertamente soltanto da Sanguineti (e guardate con noncuranza benevola da Pagliarani). A mio parere, le alternative a disposizione rimangono le seguenti: – far convergere la definizione di Gruppo 63 su quella di Novissimi (tradendo l’evolversi storiografico dei processi che condussero dall’antologia del 1961 al movimento culturale del 1963, in nome, però, di un’organicità, editoriale e ideologica, ‘oggettiva’); – accogliere nella categoria estesa di Neoavanguardia tutti quegli scrittori variegatamente sperimentali che si espressero negli spazi e nelle riviste del Gruppo, pur

²¹⁷ Sull’argomento tornerò comunque nel capitolo dedicato al Mulino di Bazzano e all’*Icono-militanza emiliana*.

²¹⁸ A questo proposito, si vedano le lungimiranti parole di Giorgio Barberi Squarotti nell’*Inchiesta sull’avanguardia* pubblicata in «Letteratura» nel 1965: «Mi si dice che esiste un’avanguardia “magmatica” e un’avanguardia tecnologica, razionalizzante: è possibile. Ma in realtà, le divisioni di questo genere mi fanno sempre sospettare la giovevole operazione esorcizzante del catalogo, della definizione, della distinzione che rendono innocuo, sezionandolo, il “mostro”. Se a distanza di pochissimi anni già si incominciano a costruire classificazioni, vuol proprio dire che il pericolo è grosso» (IA 52-53).

²¹⁹ Renato Barilli, ad esempio, segnalerà il «sorgere di “Grammatica” come punto di coagulo di una situazione “romana” decisa a procedere oltre la fenomenologia e a far trionfare le ragioni del formalismo, della presa del potere dei significanti sui significati» e, in parallelo, la redazione di «Malebolge» che «rappresenta un coagulo emiliano, o più propriamente reggiano [...]. Non è scissione, ma distacco in buona misura concordato. Infatti Anceschi, che continua a identificarsi nel “Verri”, in quel momento vorrebbe che la rivista ufficiale si liberasse da un terreno contingente e paludoso sia di polemiche, sia di sperimentazioni avanzate e ardite [...]. Da qui la licenza accordata alla colonia “reggiana” di sperimentare in proprio [...]. Con tutto ciò, “Malebolge” non costituisce affatto una scissione, un’“eresia”» (BARILLI 1995, pp. 266-267).

conservando (come fecero sempre anche i cinque Novissimi) la fedeltà a una propria poetica differenziale. I numerosi esempi di convivenza tipografica tra le due fazioni – basti pensare, come esempio più celebre, al riversamento integrale del numero di «Malebolge» dedicato a *Surrealismo e parasurrealismo* sulle pagine di «Marcatrè», nel 1966 – mi portano a privilegiare la seconda accezione allargata, che includa anche la fazione ‘scalza’ degli «outsiders»²²⁰.

In particolare, il nome di Spatola torna ad affacciarsi con una certa insistenza tanto nel palcoscenico diurno e ufficiale del Gruppo quanto nel retropalco epistolare dei carteggi. Rispettando l'impostazione monografica di questo capitolo, mi occuperò in modo esclusivo dell'*Abolizione della realtà*, una sezione dei *Diversi accorgimenti* (1975) che rientra (seppur in formato mignon) nella casistica delle raccolte-*Galerie*. Privata della cornice museale, questa pinacoteca miniaturizzata rispetta soltanto apparentemente il patto efrastico, pur conservando, nelle titolature, il classico schema «titolo + nome del pittore», esplicitato in modo ancor più vistoso dalla scelta di includervi la data di composizione del quadro²²¹. L'acribia didascalica con cui viene denotato il referente visivo, oltre a stabilire un discrimine immediatamente evidente rispetto alle altre poesie della raccolta, serve a compensare la scarsa referenzialità del linguaggio poetico²²². Piuttosto che descrivere realisticamente i soggetti delle tele, infatti, Spatola evoca suggestioni legate allo stile della rappresentazione o alle reazioni emotive suscitate nello spettatore. Ad esempio, nel primo componimento – *George Seurat, Pomeriggio domenicale all'isola della Grande Jatte (1884-1885)*²²³ – il poeta riassume il gesto della pittura puntinista nel sintagma che compare circolarmente al primo e all'ultimo verso («la meraviglia il senso degli oggetti laccati», v. 1). L'idea di un tocco a mosaico del pennello, illusionistico e artificiale, ritornerà in tutte le scelte lessicali di Spatola (gli oggetti «inchiavardati misurati truccati», v. 2, la parete «decorata e vuota», v. 7, il «gorgo smagliato secco smaltato gongorismo», v. 8, ecc.). Gli unici elementi referenziali a essere menzionati dal poeta sono «calzoni cappelli ombrelli e gonne e guanti» (v. 5), soggetti del tutto neutrali e non immediatamente riconducibili alla *Grande Jatte*²²⁴. Rispetto alle *Occasioni dell'arte* di Vivaldi, peraltro, i cinque

²²⁰ POLI 1975, p. 57.

²²¹ I cinque testi comparvero sul primo numero di «Tam Tam» con il titolo *Cinque accorgimenti per l'abolizione della realtà* (1972). Con «Diversi» al posto di «Cinque» le poesie verranno riproposte al pubblico in una raccolta uscita per le Edizioni Geiger nel 1975, con postfazione di Luciano Anceschi e un ritratto di Giuliano Della Casa (SPATOLA 1975a). Su questa breve *Galeria*, cfr. anche BOSELLI 1976, MINARELLI 1991 e PORTESINE 2019, pp. 264-265.

²²² Su questo aspetto, si veda BERTI 2018, p. 246, laddove asserisce che, a dispetto dell'eloquenza nominale dei titoli, «i testi non presentano alcuna connessione tematica con le opere citate. L'osservazione del dipinto, che sembra essere il motivo propulsivo della scrittura, diventa quindi un mero pretesto». In una lettera s.d. inviata a Luciano Anceschi nell'«inverno 1971-1972», pubblicata in un *corpus* di ventisei lettere raccolte da Maurizio Spatola nell'«Archivio» digitale dedicato al fratello, leggiamo: «Le accludo alcune poesie che usciranno nel primo numero di “Tam Tam”. Ne sono entusiasta anche se non hanno un senso?! [...]. Le ho scritte (e ne ho altre della stessa serie) pensando all'abolizione della realtà» (http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00107.pdf).

²²³ SPATOLA 2020, p. 293.

²²⁴ Peraltro, questa lirica ispirerà alcune «riflessioni pittoriche» di Simona Weller, confluite poi in una mostra, *Simona Weller: 'l'abolizione della realtà' (riflessioni pittoriche da una poesia di Adriano Spatola per un quadro di Seurat)*, allestita presso la Galleria Il Narciso di Roma dal 17 maggio al 12 giugno del 1980 (WELLER 1980).

componenti sono dedicati a pittori già canonizzati e ‘vintage’²²⁵, da Carlo Carrà a Jacques Villon – il quadro più recente è una *Natura morta con cactus* di Giorgio Morandi, datata 1917.

Da una lettura ingenua e letterale del penultimo testo, dedicato al *Ritratto di giovane donna* di Petrus Christus (1450)²²⁶, addirittura non si comprende che il soggetto coincide con una ragazza, dal momento che l’unica allusione a un essere vivente si limita all’espressione «per la voce la raganella inchiodata le labbra» (v. 6). Lo stesso Spatola, in un’intervista a Peter Carravetta del 1979, specificherà come, proprio a partire dai *Diversi accorgimenti*, avesse iniziato a

trattare esclusivamente del fare poesia. Ma intendo fare poesie ‘all’esterno’. Per esempio, poesie con titoli come ‘paesaggio’, ‘una stanza’, ecc. [...]. Gli ‘esterni’ infatti sono sempre pretesti, e hanno una corrispondenza speculare con gli ‘interni’; questa è la ragione per cui gli ‘interni’ si riferiscono quasi sempre a un dipinto, spesso scelto a caso [...]. Possono esserci dei pittori metafisici ai quali mi riferisco, ma questo fatto serve solo a illustrare la precisa differenza tra gli oggetti di cui parlo e il rapporto di questi oggetti con la realtà²²⁷.

Insomma, in questa forma di finzionalità ecfrastica il titolo manleva il poeta da qualsiasi schiavitù descrittiva, consentendogli di giocare sul piano della riappropriazione personale dell’immagine²²⁸. Spatola si serve qui dell’integrazione con «funzione sinestetica» che, secondo la definizione di Cometa, coinvolge tutti i sensi del lettore-spettatore, deviando l’attenzione dal mero riconoscimento iconografico all’attivazione di un bacino di «esperienze condivise» e «prove di realtà più efficaci di quelle offerte dalla vista»²²⁹. Questo esempio finale di una *Galeria* ridotta ai minimi termini – da un punto di vista quantitativo (essendo prosciugata a soli cinque componenti) e strutturale, siccome a un surplus di denotazione nominale corrisponde un minimo tasso di referenzialità – permette di verificare come lo schema che si è tentato di suggerire nella premessa si confermi, in qualche modo, latentemente attivo anche nelle sue metamorfosi più radicali.

²²⁵ Come ha scritto Anceschi nella *Nota* finale, in questo «discorso attivo» di metafore e libere associazioni, Spatola «ha ridato fiato a strumenti delicati che sembravano costretti per sempre al museo» (cit. in SPATOLA 1975a, p. 76).

²²⁶ SPATOLA 2020, p. 294.

²²⁷ CARRAVETTA 1979.

²²⁸ In una recensione apparsa su «La Battana», Sergio Turconi insiste giustamente sulle parentele tra i *Diversi accorgimenti* e le recenti esperienze di poesia concreta che Spatola «non sembra aver sconfessato»: piuttosto, la stessa «frantumazione dei materiali semantici» sperimentata in *Zeroglifico* «non è più esercitata sulla parola o sul segno puri e semplici» ma su una «realtà» linguistica «da ricostruire con sforzo» (TURCONI 1976, p. 132).

²²⁹ COMETA 2012, p. 116.

III. La critica d'arte andando a capo

1. *Una prassi generazionale*

Non dire mai 'attività critica'
ma entusiasmo, occhio,
poesia. I critici sono la merda
(E. VILLA, *Lettera*, cit. in
TAGLIAFERRI 2016, p. 106).

Una certa sfiducia nei confronti della postura (linguistica, ideologica e filosofica) del critico d'arte di professione, seppure con qualche avvisaglia nei tardi anni Cinquanta, arriverà a maturazione nel decennio successivo. I pittori delle nuove generazioni privilegeranno presto un accompagnamento poetico che agisca in senso complementare e non sostitutivo (o addirittura dirigistico) dei risultati presentati al pubblico. Una forma di collaborazione tra artista e poeta, dunque, che non pretenda di spiegare le opere ma che proponga un discorso estetico convergente.

Uno degli snodi più esemplificativi del discredito in cui era caduta la critica coincide con il XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, inaugurato il 26 settembre 1963 a Verucchio e presieduto da Giulio Carlo Argan. Al di là delle posizioni individuali o di gruppo assunte nel corso della discussione, a emergere con vigore è l'urgenza di un «ripensamento della metodologia critica», evidentemente «in affanno nella lettura delle sperimentazioni più recenti»¹. Gli strascichi della polemica emiliana verranno alimentati da un dibattito parallelamente accesi sulle pagine dell'«Avanti!», a partire da una lettera aperta (intitolata *Le tentazioni della critica*) inviata alla segreteria del Convegno e firmata da un manipolo di artisti prevalentemente romani (Novelli, Perilli, Sanfilippo, Santomaso, Turcato, Scialoja, Accardi, Consagra, Corpora, Dorazio e Mastroianni). Nella dichiarazione trasmessa alla redazione durante la seconda giornata di lavori, gli undici pittori affermavano di «non voler intervenire sui temi del Convegno ma di prendere posizione contro le ragioni del Convegno stesso», motivando la propria scomunica in questi termini:

Dichiariamo la nostra diffidenza e la nostra sfiducia verso un costume critico divenuto perentorio al punto da voler intervenire nel vivo dell'arte nel momento stesso del suo elaborarsi o progettarsi, per tracciare schemi sbrigativi e addirittura imporre direttive e programmazioni. Non vogliamo definire i limiti e la legittimità della critica d'arte militante, e stabilire in che senso possa configurarsi rispetto al

¹ BORAGINA 2017, p. 156; cfr. anche BORAGINA 2020.

lavoro creativo. È ovvio che critica non è solo registrazione e che interpretare vuol dire integrare e donare un senso. Ma affermiamo con assoluta certezza che in nessun caso la critica d'arte può imporre compiti, né tracciare programmi all'artista. È questa una tentazione cui la critica d'arte militante, in questi ultimi tempi, non ha saputo resistere. La tentazione di arrivare in anticipo sulla pittura e decretarne, già storicamente, i percorsi e i traguardi [...]. Noi artisti neghiamo che chiunque possa fare storia prima che storia sia fatta².

La comunicazione verrà poi ospitata su «Marcatrè» nel mese di novembre assieme a una replica di Ugo Spirito unanimemente sottoscritta dai partecipanti al Convegno, in cui veniva difeso il «diritto di libertà della critica d'arte, non soltanto sul piano del giudizio interpretativo e valutativo, ma anche nel senso di precisare programmi, direttive e previsioni»³. Alla chiusura ufficiale del Convegno, conclusosi il 20 ottobre, Nello Ponente inciterà operatori e critici a schierarsi liberamente sulle colonne dell'«Avanti!» in merito ai rapporti di potere tra le due fazioni. Il 2 novembre viene divulgato un primo documento, siglato dai firmatari della precedente lettera e da alcuni nuovi nomi (Afro, Angeli, Schifano, Testa, Rotella, Cascella, Leoncillo, Scordia, Sadun, Fioroni, Buggiani e Fazzini). Dopo un contributo inaugurale di Consagra, pubblicato lo stesso 2 novembre, verranno a succedersi i testi di Dorazio (*La libertà dell'arte*, 8 novembre), Novelli (*La tentazione di troppi critici*, 8 novembre), Scialoja (*Sezione di una scheda intitolata: "domani"*, 15 novembre), Santomaso (*Contro il dogmatismo*, 16 novembre), Sanfilippo (*Una diversa idea di gruppo*, 16 novembre), Accardi (*Siamo contro ogni super-potere*, 19 novembre), Corpora (*Crisi di sfiducia*, 23 novembre) e Perilli (*La critica non può imporre programmi*, 24 novembre). Tralasciando in questa sede le risposte dei critici di professione (tra cui Calvesi, Menna e Lonzi), il comun denominatore di queste nove posizioni è dato da una strenua difesa dell'indipendenza artistica rispetto a qualsiasi forma di condizionamento più o meno subdolo e ricattatorio. I pittori coinvolti nell'inchiesta rifiutano una vetero-critica che parli *in vece* degli artisti, in una sorta di ventriloquia che snatura ogni soluzione estetica filtrandola dalla prospettiva egoreferenziata dell'interprete. Novelli contesta con foga la tendenza di alcuni critici a imporre la propria visione «con il metodo della violenza e della profezia», mossi dall'ambizione predatoria di «partecipare alla creazione, di dirigerla anzi e di programmarla» schiacciando l'autonomia degli artisti⁴.

In questo libro non è prioritario ricostruire le diverse tappe storiografiche del disamore per il mestiere del critico, quanto piuttosto sottolineare l'implicito passaggio di consegne da una prosa avvertita come dogmatica e narcisistica a una poesia salutata, invece, come emancipazione creativa.

² TDC 27-28.

³ SPIRITO 1963.

⁴ NOVELLI 1963. In un'intervista rilasciata a Quintavalle, Gastone Biggi ricorderà che, durante un incontro organizzato alla Casa della Cultura di Roma in quegli stessi anni, Novelli «concluse il suo intervento dicendo: "Siete tutti merda". Era un dibattito sull'arte, sulla posizione degli artisti e critici, c'erano lotte spaventose tra arte e critica» (cit. in BIGGI 2018, p. 488).

A un'ostentazione ampollosa del pedigree bio-bibliografico dell'artista – e, per transfert, del critico suo scopritore – sembra sostituirsi l'idea di un'alleanza tra spiriti liberi, incoraggiata dal presupposto (forse ingenuo) che un'affinità della prassi potesse offrire al pubblico un'immagine più genuina del lavoro di un pittore. In uno scritto apparso sul «Ponte» nel numero dell'agosto-settembre del 1964, Novelli afferma risolutamente: «Lasciamo che quella mistificazione detta “Storia” sia il giocattolo degli archeologi, e, se proprio i critici sono necessari alla società in cui viviamo, speriamo che siano poeti»⁵. Già nel 1957, in uno scritto destinato ad apparire sull'«Esperienza moderna», Novelli aveva scritto che «la critica è fatta di parole, dovrebbe quindi essere un fatto poetico e non una autopsia meccanica»⁶.

Nella percezione di numerosi artisti, dunque, la lirica doveva ereditare teleologicamente il testimone della prosa d'arte. Non soltanto i poeti ma anche alcuni critici (ad esempio Umbrò Apollonio⁷ e lo stesso Achille Bonito Oliva⁸, per non citare quello che è stato, forse, il più ingombrante capostipite, ossia Emilio Villa)⁹ si diletteranno nell'alternare saggistica convenzionale e versi su plaquette a ridottissima circolazione. Non si può parlare però di un totale avvicendamento sostitutivo: se la poesia si impone subito come un convincente surrogato sperimentale, la prosa d'arte continua a essere espressamente commissionata per ragioni legate a un convenzionalismo di fondo del mercato collezionistico e alla maggiore spendibilità, anche in termini di prestigio internazionale, del 'bello stile'. A dispetto delle consuete presentazioni, i componimenti in versi offrono la possibilità di effettuare una selezione (anche spregiudicata) e un'omissione volontaria di tutte quelle opere che non rientrino nel dominio del gusto e del discorso puramente soggettivo del poeta che vi si pone di fronte. Alla letteratura non si chiede alcun bilancio valutativo e neppure l'attraversamento integrale di una mostra. La gerarchia allestitiva viene revocata da un ordinamento di secondo grado, disciplinato da nuove regole del tutto estrinseche all'oggetto di partenza – la metrica, la sonorità, l'opportunità di istituire dei *links* (lessicali e tematici) rispetto all'immaginario personale dello scrittore, e così via. Se, come sostiene Cesare Segre, ogni quadro presenta degli

⁵ Cit. in NOVELLI 2019, p. 179.

⁶ Cit. in NOVELLI 2019, p. 120. Alla pagina successiva, la polemica si precisa in un attacco contro «le vecchie parole usate, gli schemi falsi ed inutili che ci vogliono imporre»; la soluzione è che «critici e letterati smettano di urlare dalla finestra o dal buco della serratura, di cercare di sostituire un necessario intuito poetico con le parole scritte anziché usate» (p. 121).

⁷ Nel catalogo per l'esposizione di Arnaldo Pomodoro alla Galleria Marlborough, aperta dal 20 febbraio 1965, compare, ad esempio, una poesia di Apollonio (*Periodo*) poi riprodotta su «Marcatrè» (APOLLONIO 1965).

⁸ Su cui cfr. il saggio di CORTELLESA 2021.

⁹ Come ha osservato prudentemente Aldo Tagliaferri, tuttavia, «assegnare a Villa il titolo di antesignano, *honoris causa*, della neoavanguardia italiana, sotto certi profili è ragionevole, ma anche vago e ambiguo, perché se è vero che, già nella provincia italiana della cosiddetta era fascista, egli ha fatto del suo meglio per non perdere di vista le innovazioni succedutesi sullo scenario europeo e poi, in un clima culturale più disteso, si è impossessato di slancio di ogni novità e di ogni lingua a portata di mano e di orecchio, è vero anche che gli ha tenuto le distanze, sempre, da ogni avanguardia ufficiale, esposta al rischio della normalizzazione e dell'omologazione con i codici della critica accademica» (TAGLIAFERRI 2022, p. 41).

elementi (persone, animali, segni) «posti in una gerarchia prospettica» più o meno esplicitata dalla costruzione stessa dell'architettura e della cornice, la descrizione letteraria vi sovrappone poi una «data relazionalità (spaziale, causale, ecc.)» inaspettata e a tratti contraria alle previsioni dell'artefice¹⁰. La verbalizzazione ecfrastrica, dunque, comporta necessariamente alcune «scelte di gusto»: se, tuttavia, «chi guarda è un critico, alla fine di queste ispezioni potrà organizzare una sua strategia discorsiva» entro cui «tutti i linguaggi dispiegati nel testo artistico (quello delle forme e delle proporzioni e quello dei colori, quello della narrazione e quello dei simboli) potranno confluire in un discorso unilineare»¹¹. L'invenzione del poeta, invece, non alimenta nel fruitore un orizzonte di attesa votato al raggiungimento di una sintesi rassicurante, in quanto a coerenza o esaustività divulgativa. La buona riuscita di una lirica dedicata a un artista si misura, al contrario, nell'intensità delle analogie verbo-visive che vengono a depositarsi sulla pagina – e di cui ciascun lettore sarà chiamato, di volta in volta, a indovinare le libere corrispondenze o, viceversa, i riscontri studiati geometricamente a tavolino.

Rispetto alla prospettiva assunta nel secondo capitolo, il taglio dei successivi paragrafi consente di verificare come alcuni testi (perlopiù esclusi dal macrotesto della *Galleria*) riescano a subentrare produttivamente alla più tradizionale prosa d'arte. Lo spostamento dalla teoria alla prassi implica una serie di effetti stilistici stranianti – in particolare, laddove venga avvertita dal poeta l'urgenza di compensare liricamente quelle competenze e informazioni prima demandate all'analisi specialistica. In generale, all'interno del genere 'poesia da catalogo' è opportuno distinguere una prima (sebbene minoritaria) tipologia di scrittura del tutto autonoma rispetto ai contenuti della tela o della scultura che viene ad accompagnare. In questi casi, il testo diventa un sussidio felicemente complementare all'opera d'arte, senza alcuna corrispondenza tangibile tra parola e significante plastico. Nel primo sottoinsieme si possono collocare tanto quei componimenti riciclati per comparire accanto alle riproduzioni dei quadri (preconfezionati, dunque, in una totale indipendenza dall'occasione allestitiva) quanto i versi scritti per una precisa contingenza culturale ma volontariamente autarchici, sul piano dei temi e della forma. Per fare un solo esempio, la poesia *Le radici dei segni*, dedicata da Giuliani a Novelli, verrà riproposta come un *passe-partout* lirico in svariati cataloghi e riviste degli anni Sessanta¹², trasformandosi in un identikit versificato dell'artista.

¹⁰ SEGRE 2003, p. 18.

¹¹ SEGRE 2003, p. 87.

¹² Il testo, dalla plaquette confezionata in occasione dell'esposizione alla Galleria Il Segno nel febbraio-marzo del 1964 (NOVELLI 1964), rimbalzerà prima nel numero di «Marcatrè» pubblicato nel marzo dello stesso anno e poi nel catalogo della mostra allestita presso la Galleria Il Segno di Roma nel 1965 (NOVELLI 1965). Sulle *Radici dei segni* si è concentrato anche Luigi Ballerini nella recente miscellanea *Alfredo Giuliani. Poesia, critica, arti visive* curata da Ugo Perolino (BALLERINI 2023, soprattutto pp. 24-32).

Esiste, tuttavia, una seconda tipologia che, sebbene sostituisca materialmente il contributo critico, ne ricalca per via imitativa la sintassi e l'approccio descrittivo (se non nozionistico) ai quadri, come abbiamo già avuto modo di constatare attraversando le *Occasioni dell'arte* di Vivaldi. Si potrebbero adottare a questo proposito due categorie formalizzate da Bernard Vouilloux in un saggio incentrato sulle modalità semiotiche dell'enunciazione ecfraistica. In primo luogo, questa attitudine alla 'critica in versi' prende le mosse da una «description définie», inglobando l'insieme delle coordinate identificative di un oggetto d'arte (il titolo, le dimensioni, la tecnica utilizzata o la localizzazione conservativa). A questa prima determinazione si associa spesso anche l'«histoire de la production» (i dettagli che concernono la genesi dell'opera) oppure una sorta di scheda museale che orienti lo spettatore nel labirinto della storiografia e dei movimenti artistici pregressi e coevi, ricostruendo insomma la 'storia ragionata' del manufatto¹³.

I paragrafi seguenti sono occupati da alcuni affondi monografici che ci consentono di avviare una rassegna indiziaria di un fenomeno che meriterebbe, in futuro, ulteriori iniezioni di esempi, da estendere anche fuori dal perimetro dei Novissimi e del Gruppo 63¹⁴. Per alcuni poeti, il commento singolare diventerà il pretesto per una più approfondita ricognizione ecfraistica, volta a considerare il progressivo modellarsi della lingua sul lessico figurativo e sulle superfici via via cannibalizzate dalla scrittura letteraria. Il criterio della *variatio* (degli autori e delle cronologie) è funzionale a suggerire l'eterogeneità delle forme con cui viene a strutturarsi l'avvicinamento lirico all'opera d'arte, con un'aderenza e una fedeltà oscillante anche nella carriera di uno stesso poeta.

2. Le dediche agli artisti nella produzione giovanile di Cesare Vivaldi

Come già anticipato, Vivaldi sembra esportare solo parzialmente la professione di critico d'arte nel campo della versificazione, conservando, tuttavia, le tracce di un impianto ragionativo e di un gergo specialistico che cozzerà spesso con gli slanci iper-letterari del suo stile. Laureatosi in Lettere a Roma nel 1951 (con una tesi su Dino Campana discussa, peraltro, con Giuseppe Ungaretti), partecipa come giornalista alla vita editoriale di alcune riviste¹⁵, prima di diventare docente di

¹³ VOUILLOUX 2014, p. 104.

¹⁴ Penso, in particolare, alla generosa produzione di cammei ecfraistici realizzata da Angelo Maria Ripellino, il cui nome ritorna spesso nelle stesse sedi editoriali e artistiche frequentate dai neoavanguardisti – e sulla cui figura di ponte culturale tra diverse realtà romane sarebbe necessario indagare in modo sistematico. Segnalo soltanto il recentissimo lavoro di TRAINA 2023.

¹⁵ Vivaldi prende parte alla breve avventura della rivista «La strada» di Antonio Russi (1946-1947), prima di essere nominato capo dell'ufficio romano dell'«Ora» di Palermo all'inizio degli anni Cinquanta e di aver militato, dopo i fatti d'Ungheria, in settimanali come «Corrispondenza socialista» e «Italia domani». Più famose le collaborazioni con

Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Napoli (dal 1969) e poi di Roma (dal 1973)¹⁶. Vivaldi ha svolto un importante ruolo di critico militante, con all'attivo una produzione quasi fordista di articoli, pamphlet, prefazioni a cataloghi, recensioni e scritti d'occasione¹⁷. Nonostante il presenzialismo culturale instancabile¹⁸, Vivaldi è una figura pressoché dimenticata nell'attuale panorama critico e, ancor di più, nel canone dei poeti del secondo Novecento. Dopo un esordio nell'alveo della poesia dialettale ligure, con raccolte come *Otto poesie nel dialetto ligure di Imperia* (1951) e *Poesie liguri 1951-1954* (1960), a partire dagli anni Sessanta il suo stile si lascerà contagiare volentieri dalle sirene neoavanguardiste. L'adeguamento allo sperimentalismo metrico, lessicale e impaginativo viene comunque smorzato da un rapporto conciliativo con il canone, attraverso un montalismo¹⁹ sempre latente e una propensione alla comprensibilità del dettato poetico. Una simile patina tradizionalista è guardata con sospetto dalle frange più avanguardiste dei gruppi frequentati da Vivaldi. In una lettera del 20 settembre 1966, ad esempio, Eugenio Miccini manifestava una certa perplessità rispetto a uno stile conteso tra un lirismo «effabile» e la ricerca di una più sofferta «difficoltà della parola». Agli occhi di un esponente radicale del Gruppo 70, Vivaldi sembrava dibattersi «tra i corni di questo dilemma: innovazione-restaurazione»²⁰, puntando su un bilanciamento a tratti farraginoso. Anche il *Manuale di poesia sperimentale*, curato da Guido Guglielmi ed Elio Pagliarani, conferma questa percezione dissociativa dello stile di Vivaldi, la cui chiarezza terminologica e sintattica «costituisce, si può dire, pur nella sicurezza dell'esito "informale", una cerniera fra linguaggio dell'espressione e significanti»²¹.

Prima di passare alla fase 'para-novissima' di Vivaldi, è opportuno fare un piccolo passo indietro nella cronologia della sua carriera poetica. Nelle raccolte ante-1961, intanto, le liriche dedicate agli artisti o attraversate dallo spettro del figurativo sono numericamente esigue. Assumendo come base editoriale i *Dettagli*, le prime due sezioni, ossia i *Versi (1947-1960)* e le *Poesie liguri (1951-*

«Tempo Presente», di cui sarà redattore affezionato, e dell'«Avanti!», sulle cui pagine firmerà numerosi contributi di critica d'arte.

¹⁶ Per un'attenta ricostruzione della carriera professionale e biografica di Vivaldi, cfr. soprattutto la tesi di dottorato di BRANDINELLI 2021.

¹⁷ Dal momento che gli articoli di Vivaldi non sono stati finora raccolti in una pubblicazione unitaria, è difficile offrire una mappatura precisa dei suoi contributi di critica d'arte, dispersi tra plaquette, cataloghi e riviste. Per orientarsi nella produzione vivaldiana, rimando intanto a CINELLI 2017.

¹⁸ Per quanto riguarda gli ambienti interdisciplinari, oltre a una modesta collaborazione con «Marcatrè», è necessario segnalare la sua partecipazione al progetto multidisciplinare di «Collage», dove il suo nome appare nel secondo numero (marzo 1964) con due contributi (*Commento a Coplans* e *Tre mostre alla Tartaruga di Roma*) (TESSITORE 2003b, p. 310). Nel fascicolo uscito a dicembre, Vivaldi viene promosso al rango di redattore nella sezione di «Arti Visive», assieme a Calvesi, Ponente e Rubiu, firmando un articolo dedicato, stavolta, a *Piero Dorazio alla Marlborough* (p. 312). Nel quinto numero (settembre 1965), invece, scrive un saggio (*Una mostra di giovanissimi*) in qualità di corrispondente da *Revort 1* (p. 313) – prassi replicata nell'ottavo numero (dicembre 1968) per *Revort 2* (p. 317) –, mentre nel sesto si potrà leggere un approfondimento sulla *Scuola di Pistoia* (p. 314).

¹⁹ Sulla presenza di Montale nella poesia vivaldiana, cfr. soprattutto VERDINO 1999.

²⁰ AV, fasc. Eugenio Miccini.

²¹ GUGLIELMI, PAGLIARANI 1966, p. 16.

1954)²², delineano un clima piuttosto coerente di situazioni neorealiste fortemente connotate a livello ideologico, da un lato²³, e di testi a dominante descrittiva e paesaggistica, dall'altro²⁴. Mentre nel primo segmento non si identificano versi indirizzati a pittori, nelle *Poesie liguri*, scritte in dialetto imperiese, comparirà un solo componimento (*A Mafai*)²⁵. Qui l'impianto socialista non è esente da alcune ingenuità politico-immaginative, con il riferimento agli «uomini che tornano stanchi dal lavoro, le donne sui balconi che aspettano l'ora di mettere la pasta» e, nel finale, «lo zappatore» di leopardiana memoria che rimane a contemplare il campo arato «con in spalla il suo badile». La scena, di respiro millettiano, è nebulosamente ispirata ai dipinti di Mario Mafai: «e dopo tanto inverno, primavera nei tuoi quadri si posa, in silenzio. Una gran pace cala in me: ripenso le strade, le case tinte in rosa dalla sera» – probabilmente, la *Strada con casa rossa* (1938) oppure il ciclo dei *Tramonti* romani (1929), dove le architetture sono arrossate dal crepuscolo. Si crea così un cortocircuito tra la rammemorazione dei quadri e il *flashback* della casa contadina abitata dai genitori di Vivaldi, in una sorta di sovrimpressionazione cinematografica tra arte e infanzia rurale. Nella prima 'poesia per immagini', insomma, la pittura funziona come strumento di riattivazione della memoria, in una dialettica aperta tra il vissuto soggettivo e la sua universalizzazione attraverso l'esperienza figurativa. Nelle *Otto poesie dialettali* (1951)²⁶ troviamo un testo (*Il mare è verde*) dedicato a Giovanni Omiccioli, in cui l'accenno all'artista romano è orientato soltanto a costruire un bozzetto sul paesaggio ligure²⁷. Gli avvicinamenti giovanili alle arti sono segnati ancora da una cura impressionistica per il 'dettaglio', calato in una rete di suggestioni simboliste e sinestetiche di cui il manufatto rappresenta uno spunto per rendere una certa inclinazione di luce o una sfumatura tonale.

Nell'ultima sezione della raccolta (*Esercizi di scrittura 1960-1962*), l'investimento ecfrastico inizia a costituire, invece, un dato statisticamente rilevante: la lirica incipitaria (*Il cortile del tempo*) e i due componimenti successivi (*Impronta dopo impronta* e *Ansedonia/Inverno*) verranno offerti, rispettivamente, ad Alberto Burri, Toti Scialoja e Pietro Cascella. Peraltro, sono gli unici tre

²² Le otto *Poesie liguri* erano già state pubblicate, per le edizioni All'insegna del pesce d'oro, nel 1960 (VIVALDI 1960a). Le prime poesie dei *Versi*, invece, sono tratte da *Ode all'Europa ed altre poesie* (VIVALDI 1950).

²³ Per questo filone di militanza politica e di «realismo socialista» (come segnalato in copertina), cfr. testi come *A un soldato di Mao* (VIVALDI 1964, pp. 13-14), *A un operaio ucciso a Parma* (p. 15) e *I tranvai* (p. 17). Lo stesso Vivaldi riconoscerà di essere stato traghettato dalle letture giovanili verso «un engagement letterario-politico, romantico ed esaltante [...]: in tutto vedevo comunismo» (VIVALDI 1958, p. 723).

²⁴ In particolare, si leggano i versi legati al paesaggio ligure, come *Sosta a Genova* (p. 25), *Mattino a Oneglia* (p. 26) e tutta la sezione dialettale di *Poesie liguri (1951-1954)* (pp. 48-78). Per la componente più lirica e introspettiva, si vedano, ad esempio, *Ti chiamo* (p. 28) o *Telefono più radio* (p. 36).

²⁵ VIVALDI 1964, p. 59. In VIVALDI 1996, p. 21, la poesia a Mafai si intitola, invece, *La vita non finisce*.

²⁶ VIVALDI 1996, pp. 7-16.

²⁷ Riporto l'incipit 'bilingue' del componimento: «U ma u l'è verde cumu ti u dipinzi», «Il mare è verde come lo dipingi», [...] «Ti hai rasgiùn ti: e i pesci, e e barche e e cà, | e ancua a fatiga che a turmenta i scòggi, | u ventu d'a misèia u l'ha cargài | de curùì forti che i te sciappa i öggi», «Hai ragione tu: e i pesci, e le barche, e le case | e ancora la fatica che tormenta gli scogli, | il vento della miseria li ha caricati | di colori forti che spaccano gli occhi» (VIVALDI 1996, p. 13).

«esercizi» a esibire un'epigrafe dedicatoria mentre, nelle raccolte precedenti, compariva soltanto l'intitolazione letteraria «a Mario Luzi», in riferimento al *Taccuino maremmano*. A quest'altezza cronologica, dunque, i rari omaggi encomiastici sono quasi interamente rivolti a pittori e scultori piuttosto che a scrittori, poeti o semplici amici professionalmente neutri. Rinviando al prossimo paragrafo l'analisi del *Poemetto* su Burri, mi limito qui a osservare come nel testo per Cascella (uno dei nove nomi antologizzati in *Crack*) e in quello per Scialoja, Vivaldi non fosse affatto interessato, per paradosso, ai lavori plastici dei due artisti. In entrambi i casi la versificazione sembra inseguire temi e ritmi tutti endoletterari, in una evidente tensione all'aggiornamento (iper-)modernizzante del dettato che trascura un colloquio mirato con i dedicatari. Nel contesto di un'autodidassi neoavanguardista, ogni cellula lessicale o sintattica viene reiterata, come in un paranoico tema e variazioni. Si veda, a titolo d'esempio, l'inizio della prima e della terza sezione di *Impronta dopo impronta*²⁸, che si strutturano come una giustapposizione combinatoria degli stessi nuclei di senso:

1.

Orma su orma impronta dopo impronta. Una tenera muffa ruvidamente appassita che di nitriti rimbombi. Taglio secco di corda] che sbarra il sentiero. Arrivano i nostri schiantati dal trabocchetto] in un paesaggio geologico e sibila sibila la freccia indiana perduta] nel cuore.

3.

Impronta dopo impronta orma su orma. Corde ammuffite sbarranno il cuore perduto in un trabocchetto di nitriti. Una freccia] appassisce sul sentiero: geologia tenera tagliata dai nostri che] arrivano tra sibili e secchi rimbombi. Il paesaggio indiano è ruvidamente schiantato.

Vivaldi programma la propria macchina della ripetizione a partire da un rimando generale all'«impronta», un procedimento materico che Scialoja praticava dall'estate del 1957, descritto da Gabriella Drudi in questi termini:

Prendeva un foglio di carta leggera, oleata, su cui la materia cromatica avrebbe aderito, senza lasciarsi assorbire. Questo foglio duttile, sottile quanto una pelle, se lo accartocciava stretto, in fretta, come un fazzoletto, fra le mani. Steso di nuovo, a terra, e lisciato delle rughe più grossolane, lo riempiva di pennellate rapide, eloquenti. Poi lo rovesciava sulla tela, premendo, battendo, gridando, una due tre cinque volte, fino all'esaurirsi del colore, fino al margine della tela, fino al cedimento del supporto fragile²⁹.

Oltre all'«impronta», tuttavia, il poeta non aggiunge altri elementi denotativi del fare artistico di Scialoja né allusioni più puntuali ai lavori degli anni Cinquanta. Si potrebbe ipotizzare che almeno l'automatismo dell'iterazione dialoghi direttamente con l'artista, che in quegli anni aveva realizzato

²⁸ VIVALDI 1964, pp. 98-99.

²⁹ DRUDI 1984. Sulla tecnica dell'impronta in Scialoja, cfr. GUALDONI 2000.

opere come *Ripetizione sabbia* (1958), *Ripetizione argento* (1958) e *Rosso ripetuto* (1959), fondando sulla «ripetizione di elementi identici (anzi: analoghi)», disposti «a distanze topocronologiche discontinue», il ritmo delle proprie tele³⁰. In realtà, la stessa moltiplicazione delle parole-chiave caratterizzerà anche i testi dedicati a Burri e a Cascella, a indicare una generica urgenza di rinnovamento stilistico piuttosto che un'attenzione concretamente riservata a Scialoja. Questa 'ginnastica sperimentale' della voce verrà largamente ripagata: sulle pagine di «Malebolge», infatti, Spatola annetterà «l'ultima parte del volume di poesia di Cesare Vivaldi, *Dettagli*» alla fazione parasurrealista, sulla base di un pretestuoso «recupero della poetica surrealista del sogno negli *Esercizi di scrittura*»³¹. A questa altezza cronologica, dunque, Vivaldi, sta impegnando tutte le sue energie nel collaudare una sintassi franta e oniroide che possa valere la 'ricompensa' di un'agnizione neoavanguardista.

Per quanto riguarda il testo per Cascella, *Ansedonia* evoca il luogo in cui si erigeva la villa del pittore, vicino a Orbetello. Abolita qualsiasi ombra descrittiva, la poesia si rivela una pura esercitazione d'intertestualità, dal montaliano «grillo del focolare» (v. 5) al «furfantello dell'ovest» (v. 4), titolo di un'opera teatrale di John Millington Synge (1907). Vivaldi vanifica qualsiasi possibilità di confronto tanto con le pagine di *Crack*³² quanto con i quadri astratti di Cascella. Se, negli anni successivi, le richieste avanzate da artisti e gallerie verranno sfruttate dal poeta come occasioni per sfogare un lirismo rimosso dal mestiere di critico, in questa prima fase le immagini agivano perlopiù come meri indicatori paratestuali. I componimenti giovanili possono essere considerati alla stregua di un tirocinio linguistico e retorico entro cui Vivaldi inizia a inserire, a tentoni, alcuni appigli figurativi (spesso esclusivamente nominali), per sfuggire dalle malie di un canone inceppato sui grandi maestri liguri. È come se, 'professionalizzatosi' come critico d'arte ufficiale e «padrino di tanti debutti avvenuti negli anni Sessanta»³³, il primo Vivaldi riservasse lo spazio-nido della poesia alle proprie velleità creative, servendosi degli artisti con cui si trovava a lavorare per tenere in allenamento una vocazione lirica privata. Del resto, l'attitudine letteraria di Vivaldi era stata incoraggiata da alcuni giudizi d'eccezione, come quello di Montale, modello indiscusso delle sue esercitazioni giovanili e latenza ritmica mai superata anche negli esperimenti successivi. In un'epistola conservata presso la Fondazione Novaro e datata 16 luglio 1960, Montale ammetteva di non ricordare l'«imp(r)udente ragazzo» che lo «abbordò a Catania» (alludendo a un aneddoto riferito da Vivaldi nella lettera con cui lo aveva temerariamente contattato), ma di

³⁰ DORFLES 1959b.

³¹ SPATOLA 1964a, p. 57.

³² Cr. 9-10.

³³ LAMBARELLI 1996, p. 31.

conoscere e leggere cose tue (versi e prose) da anni, con crescente attenzione e stima. Con una stima che il suo recente libro di poesie ha considerevolmente rafforzata. Mi pare che lei riesca a distinguersi tra i moltissimi; cosa in sé quasi incredibile. In verità io pensavo che la grande macchina schiacciasassi non permettesse più ad alcuno la possibilità di farsi riconoscere. Mi auguro – e Le auguro – di essermi sbagliato e mi affretto a ringraziarla per il dubbio che ha saputo far nascere in me³⁴.

È lecito supporre che, per un montaliano della prima ora, una simile recensione privata avesse agito come impulso a non accantonare ma, al contrario, a potenziare la produzione in versi.

Resta da dipanare, infine, un dubbio relativo alla genesi delle ‘poesie-catalogo’, ossia se il genere poetico rispondesse a una decisione volontaria di Vivaldi oppure se rappresentasse l'adattamento a una pretesa (o supplica) proveniente dagli amici pittori. La conferma giunge, ancora una volta, dalle corrispondenze private con gli artisti. Rispetto a quanto si può desumere dalle vere e proprie ‘committenze’ epistolari ricevute da Sanguineti³⁵, qui l'idea di confezionare delle poesie e non degli articoli in prosa nasce dallo stesso Vivaldi³⁶, a volte provocando il disappunto seccato dei pittori, che avrebbero preferito una consacrazione più tradizionalmente saggistica. La scelta di scrivere *proprio* in versi, pertanto, risponde alla personale esigenza di mantenere uno sbocco letterario anche nella professione critica. Mentre altri poeti adotteranno il registro lirico per offrire un'interpretazione del quadro provocatoriamente controcorrente rispetto al gergo della prosa d'arte, le poesie di Vivaldi partono dal dato figurativo per poi deviare e concedersi un'oasi digressiva.

3. Un «Apollinaire 60»: la poesia come risarcimento novissimo dalla critica

Vivaldi si avvicina agli scrittori del nascente Gruppo 63 dopo aver conosciuto Giuliani (assiduo frequentatore delle gallerie d'arte romane, dalla Tartaruga al Ferro di Cavallo) e, attraverso di lui, nel 1961, Luciano Anceschi³⁷. Dall'incontro con il massimo promotore dei Novissimi prende avvio

³⁴ AV, fasc. Eugenio Montale.

³⁵ Si vedano, a questo proposito, gli scambi con artisti come Antonio Fomez o Antonio Bueno riprodotti in LISA 2004 (soprattutto pp. 114, 175 e 182). Sul rapporto Sanguineti-Bueno, cfr. ALLASIA, RISSO 2023.

³⁶ Naturalmente, nell'attività estremamente prolifica di Vivaldi si registrano alcune inevitabili eccezioni; è il caso della poesia comparsa sul catalogo della personale di Emilio Scanavino presso la Galleria Flori di Firenze (1968). Da una lettera dell'artista risalente al 19 giugno 1967 (AV, fasc. Emilio Scanavino) apprendiamo che l'idea di pubblicare una «poesia lunga» derivava da un progetto originariamente caldeggiato da Giorgio Upiglio, che aveva proposto di pubblicare i versi accanto a «due o tre acqueforti» di Scanavino. Un libro d'artista a quattro mani (*Immagini catturate*) vedrà la luce nel 1970, con cinque incisioni di Scanavino e sei poesie di Vivaldi (SCANAVINO, VIVALDI 1970), mentre nel catalogo del 1968 comparivano i versi probabilmente concordati nello scambio epistolare del 1967. Ringrazio l'Archivio Emilio Scanavino per l'aiuto e per la proficua collaborazione avviata con la Fondazione Novaro per ricostruire il carteggio integrale tra l'artista e il critico.

³⁷ Presso l'Archivio Vivaldi si conserva una lettera di Anceschi risalente al 15 aprile 1961, in cui si legge: «Caro Vivaldi, Giuliani mi scrive del Suo invito. Grazie. Venendo a Roma, la cercherò, e parleremo di tutto. Ha avuto i

una collaborazione con il «verri» dove, nell'aprile del 1961, Vivaldi pubblica i versi del *Poemetto per Alberto Burri* e, nel numero successivo, un celebre saggio (*Eredità dell'Informale*) in cui sostiene che la nuova pittura romana (da Schifano a Festa) trova «delle saldature interessanti con quel che avviene nel campo analogo della poesia, risultando vicina a quanto fanno giovani poeti come Sanguineti, Porta, Balestrini e (si licet) il sottoscritto»³⁸. L'adesione entusiastica degli esordi, tuttavia, non evolverà in una partecipazione regolare alla vita della rivista, in una riluttanza rimproveratagli dallo stesso Anceschi («Perché non collabora di più al *Verri*?»), leggiamo in una lettera dell'11 luglio 1961)³⁹. La relazione con i Novissimi è destinata a rimanere un nodo irrisolto nel percorso di Vivaldi. In un'epistola inviata a Porta il 9 ottobre 1978, nel ringraziarlo per un pezzo uscito sul «Corriere della Sera» a proposito di *Una mano di bianco*, Vivaldi ammette confidenzialmente: «ti confesserò che ho sempre pensato (evidentemente a torto) che anche tu, come molti dell'ex Gruppo 63, mi snobbassi»⁴⁰. In effetti, il desiderio di assimilazione vivaldiano era stato salutato dal sospetto e, poi, da un definitivo verdetto di esclusione formulato dagli esponenti ufficiali dell'antologia. In una lettera del 6 giugno 1960, Sanguineti commentava così le soluzioni stilistiche di Vivaldi:

Io ho letto con interesse i tuoi poemetti. Devo dire che, se ne ho compreso – credo – l'intenzione essenziale, non ho compreso – e non potevo – la loro intenzione – posso dire? – dinamica, cioè proprio la loro in-tenzione, il verso-dove? ma le poesie liguri e in lingua dei tuoi volumetti (le attendo con impazienza) mi illumineranno⁴¹.

Se Vivaldi sembrava (e sembra) un poeta piuttosto distante dal ribellismo formale della Neoavanguardia, a livello di ideologia, di poetica e di autorappresentazione non smetterà mai di sentirsi un novissimo acquisito⁴². Per quanto riguarda la prassi ecfrastica, poi, Vivaldi era

Novissimi, e il *Sasso appeso* del nostro Balestrini? La battaglia sarà dura contro, soprattutto, la noia e l'indifferenza usate come strumenti» (AV, fasc. Luciano Anceschi).

³⁸ VIVALDI 1961, p. 178.

³⁹ Ancora il 18 settembre Anceschi invita Vivaldi a «collaborare più che può» alla rivista, confermando una cordiale stima nei confronti del critico imperiese («Lei si ritenga davvero un amico») (AV, fasc. Luciano Anceschi). La fiducia accordata a Vivaldi venerà tutte le undici lettere conservate presso la Fondazione Novaro, portando Anceschi a esporsi apertamente con l'amico. Ad esempio, il 29 aprile 1961 il critico glosserà un proprio saggio comparso nel secondo numero del «verri» in questi termini: «Intanto, troverà nel *Verri* 2 un mio *Intervento* sulla poesia. Non è forse molto amabile. Ma questa è la situazione in cui la critica è affidata agli odontotecnici irritati, agli impiegati della Rinascenza, ai venditori di macchine da scrivere, agli pseudoletterati pseudointegrati, e a quanta altra brava gente che come tutti gli illetterati pretende di prestare alla poesia le proprie ragioni mediocri...».

⁴⁰ AP, *Corrispondenza*, b. 18.

⁴¹ AV, fasc. Edoardo Sanguineti.

⁴² In un saggio s.t. pubblicato nel catalogo della mostra *Scelte e proposte. Musica-poesia-pittura*, allestita al Castello Cinquecentesco dell'Aquila nell'estate del 1963, Giuseppe Gatt paragonerà ai più recenti esiti figurativi lo sperimentalismo dei Novissimi, includendo organicamente – assieme ai canonici cinque dell'antologia di Giuliani – anche il nome di Vivaldi (e, anzi, ponendolo quasi come co-leader assieme a Sanguineti). Dopo aver citato «la cronaca nera di Porta, l'*Homo neo-capitalisticus* di Balestrini, il senso sociale di Pagliarani, il neosimbolismo di Giuliani», infatti, Gatt menzionerà enfaticamente «la profonda urgenza stilistica e formale, dunque veramente moderna, che caratterizza l'opera di Vivaldi e, ancor più, del Sanguineti» (GATT 1963, pp. 4-5).

avvantaggiato dai rapporti di stima (e di potere) intrattenuti con gli artisti. I nomi dei dedicatari poetici coincidono spesso con quelli promossi mediaticamente dal Vivaldi saggista, in un traffico di saperi e di favori reciproci. A una conferenza per presentare il catalogo di *Lavori in corso 4*, il cui canovaccio è conservato in veste dattiloscritta presso la Fondazione Novaro, Vivaldi acclude una breve panoramica biografica che fotografa esattamente questa conversione dal letterario al figurativo:

Ho incominciato a considerarmi qualcosa di simile a un critico d'arte solo verso la metà degli anni Cinquanta, ma è dall'adolescenza che mi interesso al mondo artistico e ai suoi problemi, tanto da essere parecchie volte visitatore della Quadriennale del 1939 e uno dei più costanti *habitués* di quella del 1943, quando avevo diciassette anni. Il fatto è che tra il 1945 e il 1952-'53 ero intrappolato dalle idee correnti nel Partito Comunista e prevalentemente assorbito dai miei interessi letterari; sino a che proprio nelle arti figurative non ho trovato strette concordanze con la mia poetica personale, volta a un'astrazione immaginosa che non aveva quasi riscontri in letteratura, almeno in quel momento [...]. Due o tre volte mi sono trovato in coincidenza perfetta con eventi artistici⁴³.

Proprio l'«evento artistico» è al centro dei rapporti tra Vivaldi e i pittori che, di volta in volta, si trovava a fiancheggiare in veste di critico o di poeta-critico. Per adottare una definizione di Lorenza Trucchi, Vivaldi è stato «un po' l'Apollinaire 1960 di questa nuova banda di irregolari di Piazza del Popolo»⁴⁴. Rispetto al lirismo aereo dei versi giovanili *A Mafai*, la scelta degli artisti diventerà progressivamente più facile da storicizzare ricostruendo le frequentazioni culturali e l'avvicinarsi coevo delle mostre. Le poesie, infatti, iniziano ad accompagnare o a sostituire i contributi in prosa licenziati da Vivaldi per commentare le esposizioni di quei pittori, soprattutto romani, che via via lo elessero a loro 'protettore' intellettuale. Tra i dedicatari efrastici e le presenze di *Crack*⁴⁵, ad esempio, si registra una sostanziale simmetria di corrispondenze. Nel catalogo della mostra allestita presso la Galleria veneziana del Canale – sulla cui copertina, peraltro, il nome di Vivaldi viene inserito come se si trattasse un artista fra gli artisti – compaiono quasi tutti i pittori a cui era stato (o sarà) indirizzato un testo poetico, secondo una correlazione piuttosto semplice da tracciare: Pietro Cascella – *Ansedonia/Inverno*⁴⁶; Achille Perilli – *Ad Achille Perilli*⁴⁷; Giulio Turcato – *Fantasia per Giulio Turcato*⁴⁸, e così via. Nel caso della poesia scritta per Perilli, trattandosi di un componimento pressoché coevo a *Crack*, si possono forse azzardare alcune parziali consonanze tematiche; in particolare, l'insistenza sul materiale vetroso, in forma di «cristallo» e «strutture di

⁴³ La conferenza citata a testo coincide, grosso modo, con il testo redatto per la quarta mostra di *Lavori in corso*, organizzata tra il 6 luglio e il 27 settembre 1998 presso la Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma (VIVALDI 1998, p. 23).

⁴⁴ TRUCCHI 1960.

⁴⁵ Per un inquadramento generale di questo numero unico con cui Vivaldi si presenta, di fatto, alla società artistica del suo tempo, cfr. MESSINA 2011.

⁴⁶ VIVALDI 1964, p. 100.

⁴⁷ VIVALDI 1960b, p. 17.

⁴⁸ VIVALDI 1973, pp. 63-64.

sogni vitree» (vv. 14 e 17), nella poesia, e di semplice «bottiglia» e «vetro», nell'introduzione a *Crack*⁴⁹. In entrambi i testi si ritrova, inoltre, la contrapposizione tra un'entità mostruosa, una sorta di demone del razionalismo (il mostro «geometrico» e «gelido» della poesia, vv. 3 e 4, e il «diavoletto di Cartesio» nella prosa), e la realtà esterna alla tela, quel «fuori» che, nei versi, si identifica con i giardini e con la «vita in rigoglio» che «urge» sulla «scesa dirupata degli astri» (vv. 9, 15 e 19), mentre, nel manifesto, coincide con la «curva immortale degli astri» che «rimane al di fuori, lontana, stupefatta». Vivaldi sembra rimarcare la difficile conciliazione tra la quadratura matematizzante dei dipinti di Perilli, che circoscrive un equilibrio freddo di linee, colori e superfici, e l'ingombrante presenza del dato reale, rigettato da quelle geometrie mortuarie e poi risarcito, in qualche modo, dall'uso di titolature liriche⁵⁰.

La prossimità con gli ambienti figurativi porterà, poi, a una proliferazione di libri d'artista, come il già citato *Dialogo con l'ombra* (1960), con cinque illustrazioni di Turcato, oppure il più famoso *Disegni e poesie* (1966), in cui venti componimenti di Vivaldi sono affiancati da ventisette disegni di Osvaldo Licini⁵¹. Licini, peraltro, è un autore ingiustamente dimenticato nella bibliografia sui 'pittori dei Novissimi', se pensiamo addirittura che Porta, rievocando gli esordi giovanili, evidenziava come in *Europa cavalca un toro nero* fosse ravvisabile una strutturale «consonanza con la pittura di Osvaldo Licini, da cui esce l'altissimo angelo della seconda sezione»⁵². A differenza dei libri d'artista realizzati dal brand Sanguineti-Baj, in cui la sincronia progettuale impone di parlare di manufatti a quattro mani, nelle plaquette di Vivaldi gli artisti si limitano a illustrare (nel caso di Turcato, senza particolari sforzi mimetici) delle poesie preesistenti. Dall'impostazione di questa ricerca, dunque, vanno espunte simili tangenze 'esornative', recuperabili soltanto qualora il poeta avesse scelto a posteriori e fuori dal libro d'artista di occuparsi dello stesso pittore.

Meno scontata si rivela l'incidenza del figurativo sulla produzione esterna al genere codificato e commerciale del libro d'artista, ossia le descrizioni ecfrastriche confluite all'interno di raccolte 'neutrali' oppure nella vasta filiera di extravaganti disseminate tra inviti e brochure di mostre. La confezione di versi d'occasione costituisce un campo di sperimentazione singolare perché consente a Vivaldi di parlare di critica d'arte dismettendo i cliché retorici e gli stilemi propri del 'critichese',

⁴⁹ Cr. 13.

⁵⁰ Sulle titolature letterarie di Perilli, cfr. PORTESINE 2022a.

⁵¹ Tra le collaborazioni a quattro mani si segnalano, oltre alla giovanile *Ode all'Europa ed altre poesie. 1945-1952* (1952), con tre illustrazioni di Domenico Purificato (VIVALDI 1952), le *Immagini catturate* (1970), con cinque incisioni di Emilio Scanavino (SCANAVINO, VIVALDI 1970) e *Sei O* (1972), in cui una poesia di Vivaldi dialoga con sei serigrafie di Ermanno Leinardi. Quest'ultima plaquette, di cui si dà notizia tanto sul sito dell'artista (http://www.ermannoleinardi.com/Critiche_Testi_dentro_la_sezione/Cesare_Vivaldi_Sei_O_1972_Ermanno_Leinardi.html) quanto nella scheda di «Verba Picta» dedicata a Vivaldi (<https://www.verbapicta.it/dati/autori/cesare-vivaldi>), risulta ad oggi introvabile – e non è neppure possibile risalire alla tipografia o alla città d'edizione della cartella.

⁵² PORTA 1985, p. 9.

senza rinunciare, da un lato, alla refertazione dell'oggetto plastico e, dall'altro, a fornire un inquadramento complessivo dell'artista. Del resto, in una recensione all'antologia di *Disegni e parole* curata da Carluccio, Gribaudo e Sanguineti, Fagiolo dell'Arco ripercorrerà gli esperimenti poetici campionati in questa sede citando anche la «poesia-riflessione di Cesare Vivaldi, che è anche critico d'arte e appoggia gli artisti più avanzati»⁵³, dimostrando un'impossibilità generalizzata a scorporare la figura del critico da quella del poeta. Per comprendere il funzionamento dell'ecfrasi vivaldiana, però, è necessario affrontare concretamente alcuni casi di studio, qui disposti in ordine cronologico.

Inaugurare questa breve indagine con il «poemetto» per Burri (*Il cortile del tempo*)⁵⁴ sembrerebbe un gesto storiografico doveroso. Eppure il testo rappresenta, al contempo, il momento di massimo avvicinamento e il foglio di via dall'antologia novissima. L'inclusione di Vivaldi, proposta da Anceschi e respinta senza esitazioni da Balestrini⁵⁵, si era giocata proprio sui versi dedicati a Burri. La lirica, accolta risarcitivamente sul «verri»⁵⁶, verrà più volte ristampata nelle raccolte successive, come una sorta di viatico beneaugurante per uno sperimentalismo più avanzato. In un intervento scritto per *Un convegno alla Fondazione-Museo Burri a Città di Castello*, conservato in versione manoscritta presso la Fondazione Novaro, Vivaldi conclude il discorso ricordando le «influenze che Burri (in genere misconosciuto dai nostri letterati, così indifferenti alla ricchezza problematica e estetica dell'arte moderna) ha avuto in un poeta come Emilio Villa [...] e su qualche poeta del gruppo '63, tra i quali chi vi parla». Oltre a confermare la propria appartenenza auto-elettiva al Gruppo, Vivaldi, aggiungeva amaramente che a Burri la poesia «piacque tanto che mi promise un *collage* che poi non mi dette [*sic*] mai». In realtà, le sei sezioni in cui si articola il *Poemetto* sono scarsamente rilevanti sul piano ecfrastrico. Uscendo dalla soglia paratestuale, i lavori di Burri assumono subito le sembianze di generiche incorniciature entro cui si sviluppa un esperimento lirico autonomo, teso a coniugare la radiazione fossile della tradizione con alcune tecniche di montaggio combinatorio – la ripetizione ossessiva dei sintagmi, la sintassi spezzata, le frasi averbali, e così via. Come i già citati versi per Cascella e Scialoja, le sei stanze del *Cortile del tempo* si costruiscono, infatti, per iterazione modulare delle stesse immagini (la lampada, il cortile, le statue, le colombe), in un cantiere linguistico aggiornato mettendosi virtualmente 'a bottega' da

⁵³ FAGIOLO DELL'ARCO 1965b.

⁵⁴ VIVALDI 1961a. Presso la Fondazione Novaro è conservata soltanto una lettera di Alberto Burri (s.d., ma la busta reca il timbro del 28 ottobre 1972), di carattere eminentemente organizzativo («Caro Vivaldi, la bottiglia è stata trovata. Sarò a Roma dal sei novembre per una quindicina di giorni. Telefona così sarai sicuro di trovarmi a casa. A presto») (AV, fasc. Alberto Burri).

⁵⁵ Cfr. MILONE 2016, p. 16.

⁵⁶ In uno dei primi scambi epistolari con Balestrini (risalente al 5 novembre 1960), Vivaldi viene ringraziato per le poesie: «le ha viste anche il prof. Anceschi e pensiamo di pubblicare sul n. 1/61 il Burri» (AV, fasc. Nanni Balestrini).

autori come Balestrini, Porta e Costa. Sulle superfici erose delle *Combustioni* e dei *Sacchi*, Vivaldi proietta alcuni dei propri spettri lessicali (ad esempio, l'erosione del salnitro sui muri, già incastrata nella poesia per Del Pezzo del 1965), senza che sia possibile riconoscere un debito univoco nei confronti dell'immaginario di Burri.

Passiamo ora a uno degli esempi più noti e apprezzati dai contemporanei di Vivaldi: le poesie per Osvaldo Licini. In una lettera datata 11 dicembre 1966, Claudio Parmiggiani elogiava questi versi, oltre che per ragioni puramente sentimentali («è stata un'emozione violenta»), per la loro capacità di disvelare l'operazione intima dell'artista («è servito a chiarire molte cose anche a livello "pratico" del lavoro»)⁵⁷. Per quanto riguarda l'originaria sede di pubblicazione, una lirica di Vivaldi intitolata eloquentemente *Gli Angeli* era stata accolta nella brochure della mostra *30 disegni* di Licini, inaugurata l'8 giugno 1966 presso la Galleria Arco d'Alibert⁵⁸. Nell'ultima pagina è specificato che «in occasione della mostra verrà presentato un libro contenente la riproduzione di 27 disegni di Osvaldo Licini e 20 poesie inedite di Cesare Vivaldi», stampato lo stesso anno dalla Christen Tipografia-Offset in una tiratura di mille esemplari⁵⁹. Anche in questo caso, il referente agisce soltanto sul piano contenutistico: Vivaldi isola un macrotema tipico di Licini (gli angeli) a partire dal quale imbastisce un esercizio di stile squisitamente letterario. Se già il «mallo della noce» (v. 10) ci portava a identificare un registro 'in odor di D'Annunzio', tra gli epiteti attribuiti agli «angeli uccelli dalle dita palmate» troviamo anche la «cresta di spuma» (vv. 2-3), sintagma che proviene da un'osservazione di Luigi Capuana apparsa sul «Fanfulla della domenica» il 4 giugno 1882, a proposito del magistero cromatico esercitato dal pittore Michetti sulle descrizioni paesaggistiche dannunziane – in particolare, per la resa di distese d'acqua «più o meno trasparenti, verdognole, azzurrognole, mosse in onde regolari, con la loro *cresta di spuma*»⁶⁰.

I restanti diciannove componimenti della plaquette non intrattengono neppure un rapporto fortuito o piattamente nominale con i lavori di Licini. Per la verità, il volume arriva addirittura a ospitare poesie dedicate ad altri artisti, come i già citati versi per Titina Maselli (*Un camion e un tram*), ancora privi di un'epigrafe dedicatoria. Curiosa si rivela la presenza di una lirica, qui intitolata *Il padrone*⁶¹, che verrà poi convertita, nelle *Occasioni dell'arte*, in un omaggio a Enrico Baj (con il passaggio al titolo encomiastico *Il generale*)⁶². Considerata la natura citazionisticamente

⁵⁷ AV, fasc. Claudio Parmiggiani.

⁵⁸ LICINI 1966.

⁵⁹ Nella copia della brochure conservata presso la Fondazione Novaro (in cui viene riportato soltanto il testo degli *Angeli*) è presente, inoltre, una traduzione manoscritta in francese dei versi vivaldiani, datata «18/7/66» e firmata Michel S[ager?]. (AV, fasc. Osvaldo Licini).

⁶⁰ CAPUANA 1972, p. 208; i corsivi sono miei.

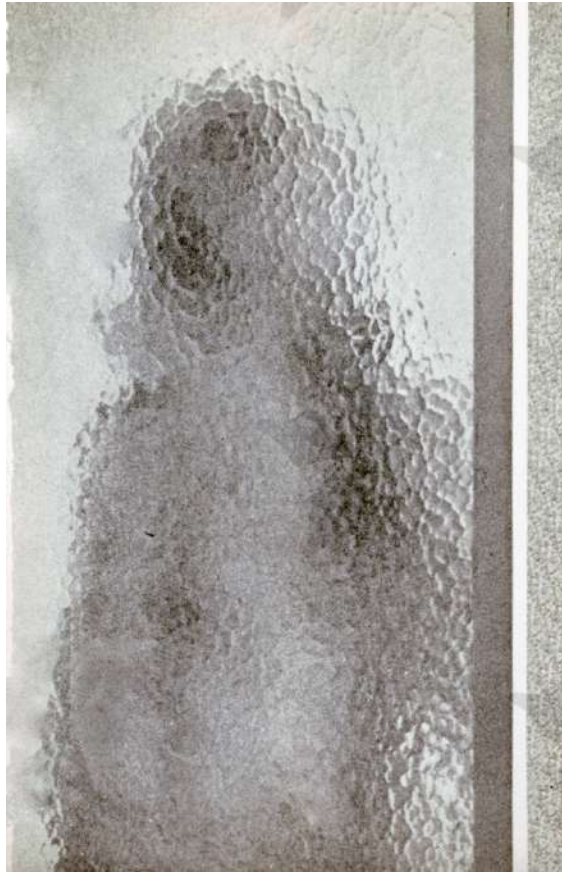
⁶¹ LICINI, VIVALDI 1966.

⁶² VIVALDI 1973, pp. 94-95.

sorda che il testo esibirà rispetto alla produzione di Baj, è plausibile ipotizzare la ‘riconversione’ di quella che, inizialmente, era la figura generica di un padrone, che detta la legge e «perseguita gli sfortunati» nel suo quartier generale (v. 4). Il lessico bellico e i riferimenti all’abbigliamento soldatesco semplificavano il travaso dal dominio puramente politico a un discorso ideologico ed ecfrastico, in una consacrazione dell’artista forse motivata anche, come abbiamo già anticipato, dall’invio di un disegno originale da parte di Baj (gesto che necessitava, in qualche modo, di un ringraziamento poetico).

Nello stesso anno, Vivaldi scrive un’altra poesia d’occasione per la mostra di Aldo Conti inaugurata alla Galleria La Salita il 28 aprile 1966⁶³. In questo caso, già a partire dal titolo (*Dietro i vetri*) Vivaldi instaura un dialogo puntuale con il genere delle opere esposte a Roma. Si tratta, per l’appunto, di otto vetrate, dietro le quali si percepiscono le silhouette sgranate e fuori fuoco di personaggi (perlopiù femminili) alternati a frammenti di paesaggio. In particolare, la figura che si intravede «nell’inquadratura cui ti ha costretto la finestra» (v. 16) assomiglia alla donna fantasmatica che si affaccia dalla prima delle lastre riprodotte in catalogo [**Imm. 15**]. Pur restando incagliata in alcune lungaggini letterarie, la scrittura di Vivaldi riesce a *vedere* il manufatto artistico prima di rivestirlo di immagini libresche e tardo-simboliste – dal «fiore tenero di colori» (v. 6) alla costellazione di «torbide stelle» (v. 15). Sebbene Vivaldi, per contingenza o per scelta, non dedicherà altri testi a Conti, la poesia ideata per l’esposizione romana assume una certa rilevanza programmatica, poiché il diaframma tra oggetto reale e immaginario viene finalmente ad assottigliarsi. I fiori, la donna, le stelle e la finestra sono, a tutti gli effetti, i protagonisti delle lastre di Conti, nonostante il consueto sovrappiù fumosamente letterario aggiunto dal poeta.

⁶³ CONTI 1966. Il testo non verrà mai pubblicato nelle successive raccolte di Vivaldi.



15. ALDO CONTI, *Senza titolo*
(vetro e acrilico entro struttura di legno dipinto, 72 x 62 cm, 1966).

Un ulteriore esempio risalente al 1966 – data cruciale nel percorso efrastico di Vivaldi – riguarda il catalogo dei *Monumenti inox* di Attilio Pierelli, esposti all’Obelisco di Roma dal 10 al 31 gennaio 1966⁶⁴. Nella plaquette i versi di Vivaldi erano accompagnati da un saggio di Giuseppe Gatt (*Illusione ottica e plasticismo spaziale*) e da una breve dichiarazione di Filiberto Menna (*La ragione e i sensi ingannati*). Come di consueto, Vivaldi inserisce grossomodo a metà un cenno esplicito all’artista-scienziato marchigiano («Ingegnere eresiarca | Pierelli | indispettisce gli interlocutori», vv. 14-16). L’agnizione nominale era stata preparata da un’anticamera riassuntiva dello stile e dei macrotemi privilegiati dall’artista, con rimandi ai materiali di costruzione (il «metallo» del v. 3) e ai moduli geometrizzanti di Pierelli (il «poligono con cinque lati» del v. 5). L’oscillazione tra *verve* encomiastica e parallela ricreazione letteraria rappresenta un dato ormai acquisito, arrivando qui a includere, addirittura, una citazione variata dalla *Commedia* dantesca, ossia l’«alta e selvaggia roccia» del v. 6. Pur di recuperare, invertendolo, il celeberrimo sintagma infernale della «selva selvaggia e aspra» (*Inf.* I 5), Vivaldi incastra nella trama un elemento del tutto irrelato, una misteriosa «roccia» che poco ha da spartire, sul piano della coerenza paesaggistica, con

⁶⁴ PIERELLI 1966.

le successive «insegne luminose» dai riflessi argentati (v. 8). Vivaldi dimostra, dunque, di poter (e voler) rinunciare a qualsiasi scrupolo referenziale pur d'incastare i soliti ammiccamenti intertestuali.

Avendo soltanto accennato brevemente alle liriche 'politiche' della giovinezza, potremmo domandarci, a questo punto, se l'anno caldo del 1968 abbia comportato un riallineamento su posizioni di militanza attiva da parte di un poeta che si autodefinirà, trent'anni dopo, come un chierico «intrappolato dalle idee correnti del Partito Comunista»⁶⁵. Una parziale risposta viene fornita, ancora una volta, da un catalogo – per la precisione, dalla plaquette delle *Opere recenti* di Renato Guttuso, in cui le tavole si avvicinano ai versi della *Lettera dal Vietnam* dedicata da Vivaldi «a Renato Guttuso, per un'amicizia ritrovata»⁶⁶. L'afflato politico, ostentato sin dal titolo, attraversa l'intero componimento, a partire da una sezione inaugurale concepita come una specie di cartolina poetica dal fronte, con un resoconto in versi del paesaggio paludoso (dove «stuoli d'insetti» guidano la marcia dei fanti «nell'acquitino», vv. 2 e 5) e della vita soldatesca (con l'immagine straziante dei commilitoni condannati a «scrivere con ansia nomi di donna sulla sabbia» prima di «morire senza saperlo | all'improvviso», vv. 7-9). L'ipertrofia militante revoca qualsiasi ipotesi di referenzialità pittorica; Guttuso viene scelto come interlocutore intellettuale e non direttamente come dedicatario efrastico. Se i rimandi alle tavole riprodotte contestualmente vengono azzerati, un unico appiglio iconografico si può individuare in una serie di opere di Guttuso realizzate nello stesso 1968 proprio sul tema scottante della guerra in Vietnam⁶⁷. Per l'Istituto Litografico Internazionale, ad esempio, era uscito un cofanetto (*Vietnam – Libertà*) contenente cinque acqueforti firmate da Ugo Attardi, Bruno Caruso, Renato Guttuso, Carlo Levi e Renzo Vespi gnani, assieme a un testo di Leonardo Sciascia⁶⁸. Per questa plaquette collettanea, Guttuso aveva ideato una scena di intonazione patetico-espressionistica, con un vietnamita tratteggiato come novello *David 1968* contro un Golia-milite occidentale dai tratti caricaturali. I corpi deformati dall'allegorismo e importati, con ogni probabilità, dal modello epico-grottesco di Otto Dix si

⁶⁵ VIVALDI 1998, p. 23.

⁶⁶ GUTTUSO 1968. La poesia si legge oggi nella sezione dei *Cruciverba* confluita in *A caldi occhi* (VIVALDI 1973, p. 49). Un riferimento alla pittura di Guttuso si trovava già nel saggio sui *Pittori siciliani e la crisi del realismo* (VIVALDI 1956, p. 3), in cui il quadro della *Spiaggia* veniva definito «nel complesso piuttosto brutto» e sgraziato.

⁶⁷ Sul sito dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico si può ascoltare, inoltre, la registrazione di un corteo contro la guerra in Vietnam organizzato a Mestre il 25 aprile del 1967, e chiuso da una fiaccolata notturna preceduta da un comizio di Renato Guttuso e Giorgio La Pira: http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600002445/22/manifestazione-contro-guerra-nel-vietnam-venezia-1967.html?startPage=0&idFondo=&jsonVal={%22jsonVal%22:%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:21,%22personeField%22:%22Guttuso,%20Renato%22}&jsonVal={%22jsonVal%22:%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:21,%22personeField%22:%22Guttuso,%20Renato%22}}. Sull'«arte rivoluzionaria» di Guttuso intorno al 1968, cfr. soprattutto CASTAGNOLI, CHRISTOV-BAKARGIEV, VOLPATO 2018.

⁶⁸ ATTARDI, CARUSO, GUTTUSO, LEVI, VESPIGNANI 1968.

fronteggiano in un agone simbolico disputato, non a caso, nella stessa ambientazione stagnante della poesia di Vivaldi. Al 1965 risalgono, invece, alcuni lavori più famosi sul versante pacifista, come il *Documentario sul Vietnam* (1965), nonché la partecipazione al cortometraggio di Antonio Bertini *Vietnam test* (1965), su testo di Gianni Toti e con interventi di Dario Fo, Eduardo De Filippo e Cesare Zavattini. Le registrazioni furono incise durante la veglia al Teatro Adriano di Roma, dove si esibirono, tra gli altri, Sergio Endrigo, il Duo di Piadena, Giovanna Daffini e le mondine⁶⁹. Vivaldi, dunque, compendierà in versi il pluriennale attivismo dell'artista, senza rinunciare a qualche saltuaria concessione libresca, ad esempio, i nugoli di insetti che «annerano» dantescaemente l'«aria morta» (v. 3) («tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta», *Inf.* I 17), oppure il sintagma «sieve di fuoco» (al v. 10) già impiegato da Vittorio Sereni nell'*Intervista a un suicida* pubblicata su «Palatina» nel numero del gennaio-marzo 1963⁷⁰. In questo testo degli *Strumenti umani*, peraltro, si rintracciano diversi lemmi legati a uno sfondo paludoso, dall'«acquitrino» del v. 9 a quella «polvere o fango | dove tutto sbiadiva» (vv. 30-31) che ricorda da vicino il vivaldiano «gas della palude» trasformatosi in una «voluta di fumo» (vv. 1 e 4). In un dattiloscritto inedito intitolato *Ermetismo e poesia nuova*, conservato presso la Fondazione Novaro, Vivaldi definiva Sereni «l'unico poeta vero di quegli anni», a testimonianza della stima (e della conseguente modellizzazione proiettiva) riservata all'autore lombardo⁷¹.

Il passaggio dalla singolarità del catalogo al macrotesto di *A caldi occhi* è sintomatico perché assistiamo qui all'espunzione del nome del pittore (da «Renato, le talpe scavano gallerie molto lunghe» a «Le talpe scavano gallerie molto lunghe», v. 17). Uno dei marker stilistici denotativi delle poesie-catalogo, ossia l'appellativo esplicito, viene così rimosso nell'atto stesso in cui Vivaldi 'eleva' il componimento dalla sede provvisoria della brochure a quella più tradizionale del libro di poesia. L'occasionalità delle scritture, privata di qualsiasi sospetto di artificio, si tramuta, al contrario, in un'opportunità per trovare forme più spontanee di intervento pubblico.

Superato il rigurgito ideologico del Sessantotto, nel decennio successivo Vivaldi torna a più moderati compromessi tra arti figurative e letteratura. Per includere un paio di esempi selezionati dalla produzione degli anni Settanta, mi concentrerò, infine, su *I più minuti labirinti*, dedicato «a

⁶⁹ Intervistato nel suo studio, con una serie di zoom della macchina da presa sui quadri politici realizzati in quei mesi, Guttuso asserirà che «il popolo vietnamita sta dando un esempio di eroismo straordinario e sta affrontando veramente come il piccolo David affrontò Golia questa lotta che sembrerebbe assurda e impari, ma nella quale è il popolo vietnamita a essere il più forte in quanto è dalla parte della ragione e del diritto» (00:18:19-00:18:37), in piena coerenza con l'archetipo visivo formalizzato nel 1968. Il breve documentario è visibile sul sito dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, all'indirizzo: <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8200001113/22/vietnam-test.html?startPage=0&idFondo=&multiSearch=true>.

⁷⁰ SERENI 2013, p. 213.

⁷¹ La trascrizione si trova in BRANDINELLI 2021, p. 292, a cui rimando, in generale, per approfondire l'epistolario tra Sereni e Vivaldi.

Luigi Boille» e uscito per la prima volta sul catalogo *Boille. Tempere sul tema: scuro-chiaro (10 dicembre 1975-20 gennaio 1976)*⁷². La prima occasione pubblica in cui Vivaldi si era confrontato con l'artista friulano risaliva al 1965, quando il critico aveva firmato la presentazione a una mostra organizzata presso la Galleria Pogliani di Roma⁷³. A quell'epoca Boille risiedeva a Parigi ma possedeva già uno studio a Roma, dove avvenne materialmente il primo incontro con Vivaldi. Da quel momento, la saggistica presentativa per Boille si arricchirà di altri cinque testi in prosa⁷⁴ e di un libro d'artista⁷⁵, prima di arrivare all'occasione lirica del 1975. *I più minuti labirinti* recupera e porta, per certi versi, al parossismo le caratteristiche salienti della poesia-catalogo, a partire dai cenni allocutori all'interlocutore (come rivela già l'incipit: «L'ombra, Luigi carissimo», v. 1). L'insistenza sull'aspetto luministico e sulla dialettica tra «tenebra» e «luce» rispecchia alcuni movimenti ragionativi sedimentatisi nelle pagine di critica. Nel catalogo per la Galleria Flori, ad esempio, Vivaldi ricordava come la carriera di Boille fosse stata inaugurata da «esperienze materiche (rapidamente abbandonate)» che già «tendevano a soluzioni luministiche» impartite da un segno che, graffiando la superficie, «apriva solchi e strade alla luce»⁷⁶. Il reticolo dei «minuti labirinti», in cui il colore separa «piani e quinte, svolgendo | un filo sempre eguale | e diverso» (vv. 17-19), rimanda direttamente alla *texture* di opere come *Dimensione libera* (1965) o *Risonanze immediate* (1965) [fig. 16].

⁷² BOILLE 1976. Il testo confluirà poi nella sezione intitolata *Il colore della speranza*, che ospita testi risalenti al periodo 1966-1972 (VIVALDI 1999, p. 96). Per l'invio di scansioni, memorie e informazioni puntuali, desidero ringraziare l'infinita disponibilità di Nicole Boille.

⁷³ BOILLE 1965.

⁷⁴ Si tratta, rispettivamente, di un testo accolto assieme a quello dello scrittore brasiliano Murilo Mendes in una plaquette stampata dalla Galerie Stadler di Parigi (BOILLE 1966); di un saggio sulla *Qualità di Boille* pubblicato su «Lineastruttura» l'anno successivo (VIVALDI 1967); di due contributi confezionati, rispettivamente, per una mostra allestita alla Galleria Flori di Firenze (BOILLE 1968, in cui ritroviamo una trascrizione di BOILLE 1966) e per un'altra esposizione presso la Galleria della Trinità di Roma (BOILLE 1972) – in questo caso, accanto ad alcune poesie di Guido Ballo. L'ultima occorrenza, invece, è legata a una riflessione miscellanea su *Ventiquattro presenze* plastiche ospitate dall'Istituto Latino-americano di Roma in una mostra curata dallo stesso Vivaldi (VIVALDI 1969).

⁷⁵ Faccio riferimento a *Ur*, la cartella a tiratura limitata (cento esemplari) che racchiude cinque poesie di Guido Ballo e cinque litografie di Luigi Boille presentate da Vivaldi (BOILLE 1971). Questi materiali verranno riversati, l'anno seguente, nel catalogo della già citata mostra romana presso la Galleria della Trinità.

⁷⁶ BOILLE 1968.



16. LUIGI BOILLE, *Risonanze immaginate*
(olio su tela, 92 x 65 cm, 1965).

Nel catalogo della Galleria Pogliani, infatti, Vivaldi introduce questo ciclo di esperimenti sottolineando la capacità del pennello di «dividere e creare ampi spazi», facendo somigliare le superfici a un «compatto tessuto di cellule spesso e vivo». Il pittore disciplina il caos cromatico per «raggelarne» la matericità e per «fermarlo nell'attimo in cui il moto vitale raggiunge il proprio limite», scontrandosi contro i muri di un labirinto che rappresenta, sì, un «marasma» confusivo ma anche una gabbia grafica tracciata «con assiduo rigore»⁷⁷. I rinvii allo stile di Boille vengono interpolati da un lessico bucolico e classicheggiante (la «luce che pascola | lungo i pendii», vv. 2-3, nonché il rimando di sapore pliniano alla «callosità della terra» e ai «cespi d'erba coi loro piccoli peli», vv. 5-6) e dai consueti intarsi citazionistici (ad esempio, quella «tenebra immota» che richiama un passaggio del primo atto del *Macbeth* di Verdi – «Tu, notte, ne avvolgi di tenebra immota»).

⁷⁷ BOILLE 1965.

Sei anni dopo, nel 1977, una lirica di Vivaldi verrà utilizzata per presentare «trenta acquarelli» di Vasco Bendini⁷⁸, esposti alla Galleria Bottega d'Arte di Acqui Terme tra il 26 novembre e il 10 dicembre 1977. In questo caso, l'urgenza di creare una deissi personale che coinvolga il pittore⁷⁹ si coniuga, nello spazio degli stessi versi, con la tensione contraria a evadere dalla referenzialità plastica, senza che i due momenti vengano separati ai capi opposti del componimento. Così il riferimento nominale all'artista viene calato direttamente in una clausola di stampo classico, recuperata dall'intertesto dei *Ricordi* di Marco Aurelio («Vasco Bendini che tanto vai perseguendo | di vita senza confini | convinto che la durata ne sia eterna») (vv. 25-27)⁸⁰.

Ancora negli anni Settanta, dunque, le occasioni dell'arte di Vivaldi si giocano in bilico tra ascolto citazionistico e proiezione di stimoli letterari avulsi dal destinatario. In una lettera inviata da Oscar Piattella il 27 marzo del 1977⁸¹, si coglie appieno questa sorta di bipolarismo lirico: l'artista racconta, infatti, di aver «letto le poesie che hai dedicato alle mie incisioni e non ti descrivo la gioia per la bellezza della loro autonomia e per l'esaltazione che aggiungono a quei “movimenti in bianco e nero”». La critica in versi di Vivaldi si sostanzia di una dialettica produttiva tra «autonomia» ed «esaltata amplificazione» di dettagli denotativi dell'oggetto di partenza. L'approccio strabico alla fonte rispecchia coerentemente quell'idea di una «critica d'arte intesa come azione d'appoggio alle tendenze di volta in volta coincidenti con ciò che mi proponevo come scrittore» che Vivaldi riconosceva come la componente di autentica «originalità» nella propria postura intellettuale⁸².

Questo affondo inventariale, abbozzato a scopo dimostrativo e con una funzione complementare rispetto agli esempi vivaldiani già campionati nelle *Occasioni dell'arte*, meriterebbe di essere dilatato includendo testi di cui mi limito a enunciare titolature e sedi editoriali, come promemoria per future ricerche: *Un nome*, «a Leoncillo», in *La vita animale (1960-1962)*⁸³; *I segugi*, «in memoria di Pinot Gallizio»⁸⁴; *Amabilmente disperato*, «a Arturo Bonfanti» – in *Il colore della*

⁷⁸ Ringrazio la disponibilità di Marcella Valentina Bendini per l'aiuto fornitomi nel rintracciare le presentazioni scritte da Vivaldi per l'artista. Vivaldi e Bendini erano legati da un rapporto di amicizia e di abituale frequentazione – addirittura il poeta e la moglie, Adriana Settini, saranno i testimoni di nozze del pittore a Narni, nell'agosto del 1993. Tra le prose dedicate a Bendini, ricordo quella stilata in occasione della mostra presso la Galleria La Giarina di Verona, nel dicembre del 1989 (BENDINI 1989).

⁷⁹ Potremmo ipotizzare altri rimandi locali a temi o titolature di Bendini, a partire dal «bosco» incipitario (v. 1), memore forse di un giovanile *Bosco (paesaggio)* (1953), oppure l'allusione al «colore violaceo» del cielo (v. 6), che ricorda le atmosfere cromatiche di opere come *Nell'ora viola e nera* (1956).

⁸⁰ BENDINI 1977.

⁸¹ AV, fasc. Oscar Piattella. L'artista marchigiano allude ai sette testi che verranno pubblicati nei *Movimenti in bianco e nero*, assieme a sette incisioni originali dell'artista (PIATTELLA 1977). Nel catalogo stampato per la mostra della Galleria d'arte Vinciana (dal 24 maggio al 14 giugno 1973), invece, si trova soltanto una prosa critica siglata sempre da Vivaldi (PIATTELLA 1973).

⁸² VIVALDI 1998, p. 23.

⁸³ VIVALDI 1999, p. 83.

⁸⁴ VIVALDI 1999, p. 85. Secondo il parere di Liliana Dematteis (che ringrazio per il prezioso aiuto), sarebbe stata Carla Lonzi a introdurre Pinot Gallizio a Vivaldi, che vide poi le sue opere alla Biennale di Venezia del 1964, scrivendone un dettagliato articolo su «Le Arti», nel settembre dello stesso anno.

speranza (1966-1972)⁸⁵ e il libro d'artista *Sei poesie per un romanzo. Con 3 incisioni di Carlo Nangeroni*⁸⁶. Un approfondimento a parte richiederebbero, infine, le poesie dedicate alla pittrice Simona Weller nei primi anni Settanta⁸⁷. Continuare a interrogarsi sui vettori di complementarità tra il versante della prosa lirica e quello della poesia critica consentirà un giorno di inquadrare meglio lo stile dimidiato e categorialmente sfuggente di uno scrittore troppo facile da liquidare come un minore onnipresente per difetto d'ispirazione.

⁸⁵ VIVALDI 1999, p. 97.

⁸⁶ VIVALDI 1976. In un catalogo pubblicato nello stesso anno, peraltro, si trova una poesia di Vivaldi (*Lettera a Carlo Nangeroni*) con il consueto incipit biografico («Carlo, amico veramente caro, tra i migliori | ch'io mi sia guadagnato», NANGERONI 1976, vv. 1-2), che acquisirà la forma di un'autentica 'patente' in versi («Così provo a ricostruire la vicenda | di Nangeroni Carlo, | nato a New York nel 1922, | residente a Milano in Via Monte Amiata 4, | coniugato con Mary D'Orazio, | con un figlio, Fabio, di sei anni; | alto un metro e ottanta circa, occhi azzurri, | senz'altri segni particolari | che la bontà di cuore e la modestia | di chi fa bene il suo lavoro», vv. 24-33). In questa *Lettera* troviamo, addirittura, un'allusione ecfrastica alla tela regalata al critico dall'artista («io pazzo | di passione per la pittura | sparpaglio le fotografie dei tuoi quadri sul tavolo, | scruto la tela che mi hai regalato interrogandone | la grana, studiando come riceva la traccia | leggera del pennello, come reagisca alla luce di Roma», vv. 15-21), a sancire definitivamente la dimensione encomiastico-amicale di certa produzione in versi di Vivaldi.

⁸⁷ Alla pittrice romana, compagna di Vivaldi per dodici anni, il critico dedicherà numerosi componimenti in versi; cito soltanto *Il fuoco per Simona Weller* (1972); *Acrostico* (1971) e *A Simona Weller* (1974), pubblicati rispettivamente in WELLER 1971, 1972 e 1974. Ho scelto di escludere dall'esemplificazione questi testi perché la forte componente affettiva rendeva la scrittura eccentrica rispetto alla prassi della poesia-catalogo finora campionata. Ringrazio comunque l'artista per il prezioso invio delle trascrizioni.

IV. La funzione-Baruchello nella poesia della Neoavanguardia

1. «Fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo»: una mappatura bibliografica

In un'intervista rilasciata al critico svizzero Hans Ulrich Obrist, Gianfranco Baruchello dichiarò che il suo percorso artistico era sempre stato influenzato dagli scrittori – inizialmente Alain Jouffroy e Italo Calvino, poi «l'incontro con Nanni Balestrini, Sanguineti, tutti gli altri, fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo»¹. Dalla proiezione del film *Verifica incerta* durante il secondo incontro del Gruppo 63 a Palermo (1965)², la frequentazione degli ambienti sperimentali di «Marcatrè»³ porterà a un addensamento di occasioni collettive databili, in particolare, al 1967. Durante l'ultimo convegno del Gruppo 63, organizzato a Fano nello stesso anno, Baruchello presenterà *La quindicesima riga*, un libro confezionato estraendo la quindicesima riga da quattrocento volumi e montandone i frammenti secondo una procedura combinatoria. Come racconta Baruchello,

L'intera operazione, (che assume il titolo al momento di essere pubblicata) di *La quindicesima riga*, era volta a produrre un gesto o una serie di gesti irriguardosi verso il mondo della poesia sperimentale nel quale sia pur come pittore ero arruolato di dentro come outsider. Il libro, o meglio parte o tutto il materiale raccolto – ed elaborato, per farlo – era destinato alla distribuzione gratuita da compiersi – e così fu – ai letterati del cosiddetto Gruppo '63, riuniti in un convegno a Fano, nel 1967 [...]. Invitato al raduno degli scrittori del “Gruppo '63”, ho dato lettura dell'atto notarile e ho distribuito agli scrittori presenti in sala 102 pagine (cioè un totale di 3060 righe) dell'unica copia esistente, invitandoli a farne il miglior uso [...]. Righe molte, lunghe o corte, simulano un prisma/dialogo non più comico... nel tormentare e nella cesura ripetuta a oltranza, non solo ma, poiché la poesia sperimentale più alta e seducente (penso soprattutto a Balestrini) ci ha abituati a interruzioni, riflessioni, accostamenti, godibili, queste altre righe mortificano invece il lettore per la loro totale non artisticità, la *reductio [sic]* al banale che cancella ogni stimolo di piacere.

Questo non vuol dire che l'autore vivente di fronte a una delle sue 15 righe palesate non possa affrettarsi a riconoscerla (come fece Calvino), poiché l'autore “citato” (per non dire copiato) non sarà mai nelle stesse condizioni di curiosa frustrazione in cui deve invece trovarsi – arguisco – un possibile lettore odierno di fronte a questa congerie di elementi/righe sconnessi e impaginati dal caso⁴.

¹ BARUCHELLO 2011, p. 100. Per una prima indagine della funzione-Baruchello nella produzione della Neoavanguardia, cfr. PORTESINE 2020a. Desidero ringraziare sin d'ora la disponibilità della prof.ssa Carla Subrizi e della Fondazione Baruchello per l'aiuto che mi hanno sempre fornito in questi quattro anni di ricerche. Tutte le riproduzioni presenti in questi due capitoli baruchelliani sono state autorizzate e gentilmente fornite dalla stessa Fondazione.

² Oltre all'imprescindibile volume curato da SUBRIZI 2004, segnalo la relazione tenuta da Roberta Coglitore (*Umberto Eco e Verifica incerta*) al già citato convegno sul *Gruppo 63 sessant'anni dopo* (CARTA, CERESI 2024).

³ Sul legame tra militanza e critica d'arte su «Marcatrè», cfr. il saggio di GALLO 2013.

⁴ BARUCHELLO 1968a.

Dalla prospettiva di Baruchello, la Neoavanguardia ha funzionato anche, o soprattutto, come una sorta di ‘verifica certa’ dei propri assunti di poetica, dall’etica dell’assemblage al rapporto stesso con un fruitore da «mortificare» in uno stato di «curiosa frustrazione». Oltre ad alcuni happening intermediali riconducibili a un più generale calendario della cultura (prevalentemente romana) del tempo, Baruchello diventerà presto il co-protagonista di una serie di progetti a doppia firma realizzati in sinergia con gli esponenti del Gruppo 63. Sotto l’egida di uno «scambio di procedimenti» paritario, che si istituisce per una «comunanza di poetica» piuttosto che per una velleitaria amplificazione illustrativa, è opportuno inquadrare il lavoro di Baruchello nell’orbita della Neoavanguardia. Lo stile ibrido della sua ‘pittura di parole’ diventerà, anzi, oggetto di interesse teoretico da parte di alcuni scrittori, come vedremo nel caso di Giorgio Manganelli, che dedicherà all’artista un esercizio di ermeneutica figurativa nel catalogo di *Uso e manutenzione*⁵. Non si tratta, dunque, di una semplice riqualificazione del montaggio d’avanguardia ma di un «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo»⁶ in cui la stratigrafia dei piani è inscindibile dalla militanza estetica e da una profonda riflessione sui funzionamenti della comunicazione.

2. Baruchello, Balestrini ed Echaurren: il ripostiglio iconografico della Signorina Richmond (1977)

Nell’ambito di una permutazione incrociata di tecniche narrative, il legame tra Baruchello e Balestrini⁷ attesta con chiarezza la vicinanza esistenzial-professionale tra il pittore romano e la Neoavanguardia. Se l’amicizia tra i due operatori è destinata a cristallizzarsi, a livello di senso comune, nelle copertine realizzate per la *Signorina Richmond*, alcune occorrenze ‘minori’ meritano di essere approfondite come veicoli di una più compiuta cooperazione interdisciplinare. Oltre a un misterioso *Ubu re progetto per un telefilm* («autori Nanni Balestrini e Gianfranco Baruchello»), di cui si conservano alcuni materiali (e un preventivo datato 5 novembre 1973) presso l’Archivio Balestrini⁸, si possono individuare almeno due nuclei di poesie derivanti dai disegni di Baruchello, ossia *Inchiesta* (1975) e *Dix villes* (1979).

⁵ BARUCHELLO 1965a; ora in MANGANELLI 2023, pp. 200-201.

⁶ BARUCHELLO 1975.

⁷ Per una mappatura generale delle collaborazioni, cfr. SIQUINI 2021.

⁸ BALESTRINI 1973. Chissà se il progetto veniva a intersecarsi con l’avvicinamento di Giuliani a *Ubu Roi*, per il quale il poeta scriverà poi una *Prefazione* all’edizione Adelphi nel 1977 (JARRY 1977), realizzandone una propria riscrittura, dal titolo *Nostro padre Ubu* (GIULIANI 1977b). Sulla funzione-Jarry nell’opera di Giuliani, rimando a RIZZO 2020a.

Sopraspedendo sul «commento visivo» di Baruchello alle *Ballate della signorina Richmond*⁹, non s'intende affatto marginalizzarne il peso nel bilancio delle inquietudini verbo-visive di Balestrini. Com'è noto, ben due sezioni della raccolta (la seconda e la sesta) sono occupate da componimenti 'sbobinati' da precedenti mostre d'arte. Nella *Nota* d'autore posposta alla raccolta leggiamo, infatti: «Raccolgo in questo *primo libro* sedici ballate scritte dal '74 al '77. Tutte queste sono già apparse altrove [...]; la II come testo in *Introduzione a Baruchello*, catalogo per la mostra (Milano, Galleria Schwarz, marzo-aprile '75) [...]; la VI come testo del catalogo per la mostra di Pablo Echaurren (Milano, Galleria Schwarz, marzo-aprile '75), poi in "Erba voglio" 24-25, febbraio-maggio '76»¹⁰. La coabitazione editoriale tra Echaurren e Baruchello¹¹ (su intercessione del mezzano Balestrini) si rivela tutt'altro che fortuita. L'appena ventenne Echaurren, infatti, aveva conosciuto Balestrini proprio «nello studio di Baruchello», nel 1971:

Loro erano davvero legati. Inseparabili. Nella poetica, nel portamento e nella politicizzazione. Li accomunava un fare sicuro ed elegante, quasi d'altri tempi. Nanni guardava con una sorta di distacco chiunque non fosse in sintonia con la sua visione politica, che coincideva con la vicinanza a Potere Operaio ed io ero più vicino a Lotta Continua e a lui questo non piaceva, avrebbe voluto cooptarmi. All'epoca ero davvero giovane, una specie di mascotte che muoveva i primi passi in un mondo sconosciuto e assai più adulto¹².

La triangolazione Balestrini-Baruchello-Echaurren rappresenta un'imprescindibile cartina al tornasole della temperie estetico-militante degli anni Settanta – o, quantomeno, dei suoi settori politicamente più avanzati. Per quanto riguarda il giovanissimo Echaurren¹³, i versi della sesta sezione (dal titolo *La signorina Richmond raccoglie informazioni sulla cerchia dei pretendenti*) traggono ispirazione, in particolare, da una tavola riprodotta nel catalogo della mostra milanese da

⁹ BALESTRINI 1977. L'analisi delle tavole di Baruchello non come illustrazioni ma come modalità di «appropriazione ed esemplificazione, a livello figurativo, del fare poetico balestriniano» è stata condotta per la prima volta da GUBBIOTTI 2007 e, con esaustività filologica ancora maggiore, da BERISSO 2024a. L'accuratezza del lavoro di Berisso non rende qui necessario un ri-atteveramento della seconda sezione della *Signorina Richmond* dedicata, per l'appunto, a Baruchello.

¹⁰ BALESTRINI 1977, p. 105.

¹¹ La figura di Baruchello assumerà un'importanza fondativa nei primi lavori di Echaurren. Nel catalogo di *Contropittura* pubblicato nel 2016, la sezione sui celebri «quadratini» (intitolata *Volevo fare l'entomologo*) si apre proprio con una china *Senza titolo* (1970) realizzata a quattro mani con Baruchello (ECHAURREN 2016, p. 43). Nel 1976 Echaurren e Baruchello inaugureranno una lunga fedeltà di collaborazioni pubbliche, esponendo insieme a Valeriano Trubbiani alla Galleria La Margherita di Roma, in una mostra dal titolo *L'ideologia, gli affetti, i giochi* (BARUCHELLO, ECHAURREN, TRUBBIANI 1976).

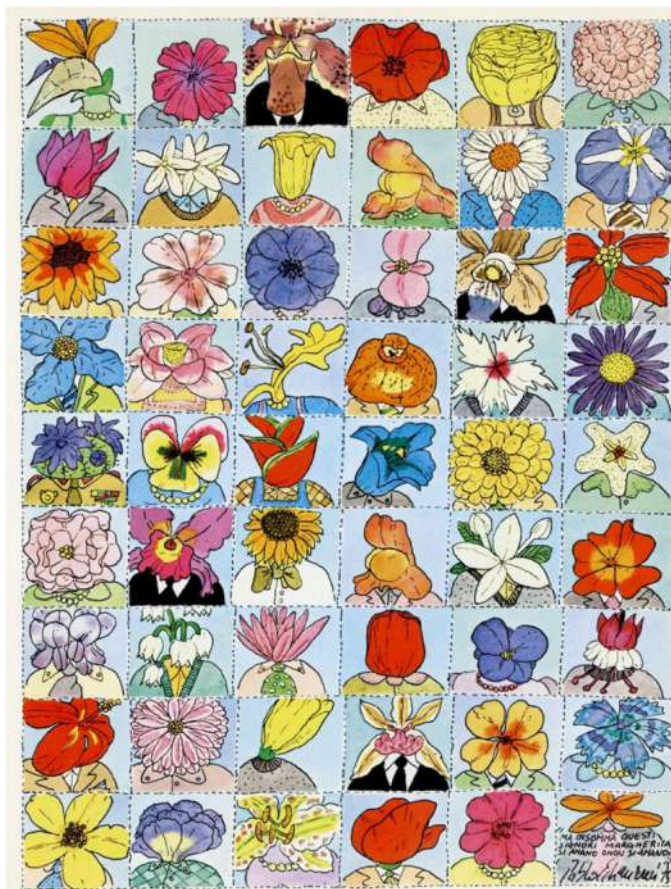
¹² Trascrivo la prima di otto risposte a un breve questionario che avevo inviato a Pablo Echaurren il 26 gennaio del 2022, ringraziando l'artista per la paziente ricostruzione memoriale. Anche le successive citazioni riportate a testo provengono dalla stessa comunicazione privata.

¹³ Sul lavoro di Echaurren, soprattutto in relazione alle «teratologie» politiche, segnalo il testo di GALIMBERTI 2020.

Massimo Valsecchi, come si può verificare accostando l'incipit di Balestrini¹⁴ alla china intitolata causticamente *Ma insomma questi signori margherita si amano o non si amano?* (1975) [fig. 17]:

perché i lavoratori della testa
non sono per la rivoluzione
domandò la signorina Richmond
perché di fronte alla rivoluzione

hanno paura che una cosa
dicono come potrebbe il fiore
in questo sistema di merda
che produce miseria



17. PABLO ECHAURREN, *Ma insomma questi signori margherita si amano o non si amano?* (acquerello e china su carta, 24 x 18 cm, 1975).

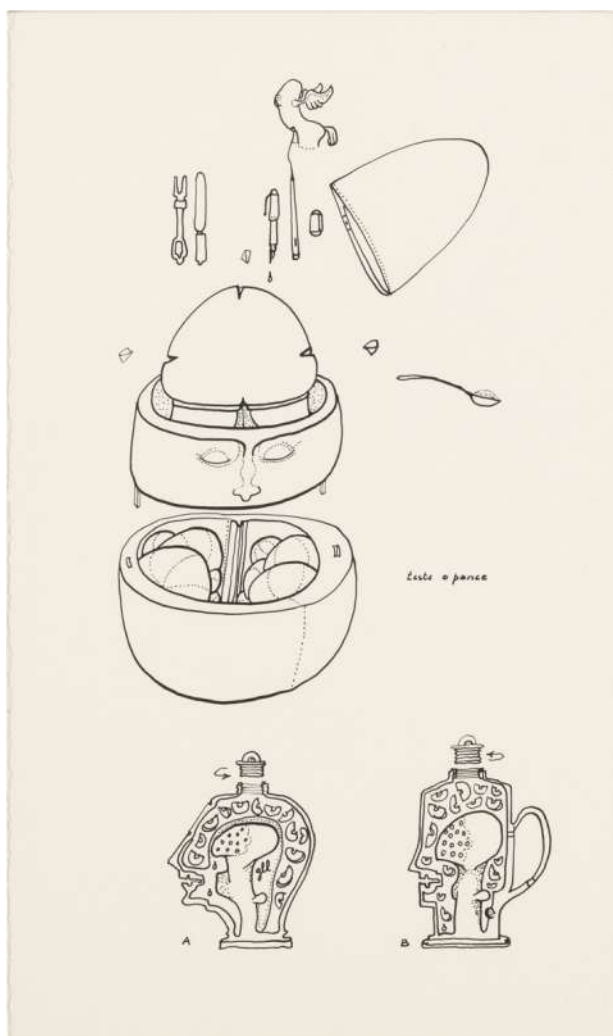
Balestrini isola il dettaglio del «fiore» che, nella tavola di Echaurren, veniva a sostituire la «testa» dei «lavoratori», rendendo il portfolio della fabbrica simile alla pagina sgargiante di un manuale di botanica. Le immagini-chiave (fiore, testa, lavoratori, oppressori, rivoluzione, merda, miseria) vengono moltiplicate da Balestrini in una serializzazione meccanica degli enunciati – «fiore» e «miseria» compaiono sette volte, «rivoluzione» cinque, «oppressori» tre, e così via. Balestrini manipola la sintassi per riprodurre mimeticamente l'alienazione del lavoratore-consumatore, come se le parole diventassero gli ingranaggi di un'industria della versificazione, in cui la riproducibilità tecnica è arrivata a espropriare anche il lessico poetico. Aggirando il più prevedibile dispositivo efrastico, Balestrini si serve del disegno di Echaurren per denunciare,

¹⁴ BALESTRINI 1977, pp. 37-38, vv. 1-8.

attraverso il rispecchiamento nello schizomorfismo sintattico, la schizofrenia del sistema produttivo. Scrive Echaurren a commento di questa ‘lotta poetica’ versificata:

Nella *Ballata della signorina Richmond* incentrata su alcuni miei acquerelli (in mostra alla Galleria di Massimo Valsecchi a Milano) [Balestrini] ha colto il nucleo del mio interrogarmi circa l’alienazione e lo spossamento come tratto fondamentale del nostro mondo, come nodo cruciale da superare, sia nel lavoro in generale che nell’arte in particolare. [...] Nanni era davvero sensibile all’azione diretta, a usare l’arte come un mezzo e non come un fine. Questo penso ci abbia legato anche se, come ho detto, ci trovavamo su posizioni differenti. Lui legato ad un concetto di “impegno totale” e io di “piacere”. Lui bisognoso di una “struttura” ideologica, per quanto flessibile e spontaneista, io votato al rifiuto di ogni dovere (dover essere, dover militare). Lui sospeso tra Lenin e d’Annunzio, tra forma partito ed estetica, io attratto dalla negazione di ogni dogma (capitalista quanto operaista). Tutti e due concentrati in una visione tanto marxista quanto avanguardista della trasformazione. Oltre la semplice raffigurazione, cioè.

Le parole-slogan di Balestrini verranno poi recuperate nella tavola approntata da Baruchello per questa sezione delle *Ballate*, dove la coppia «teste o pance» è accostata a un volto-matrioska scoperciato e a due disegni di crani, decapitati e riconvertiti in nastri trasportatori per produrre spicchi di mela [fig. 18].



18. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Delle teste etc.*
(china su cartone, 20,8 x 12,5 cm, 1977). Ph.: Ezio Gosti.

L'allegoria del ciclo vuotamente produttivo delle merci (e di quei linguaggi alienati che, inceppatisi nella ripetizione, finiscono per legittimare lo sfruttamento) caratterizza questa triade mediale formata dagli acquerelli di Echaurren, dai versi che Balestrini dedica alle opere di Echaurren e dalle 'illustrazioni' di Baruchello alla poesia echaurreniana di Balestrini.

Le intersezioni tra Balestrini ed Echaurren non si riducono, tuttavia, al palinsesto della *Signorina Richmond*. Nel 1976 l'artista disegnerà la copertina della prima edizione della *Violenza illustrata*, servendosi della tecnica del «quadrato» tipica dei lavori coevi¹⁵. Come ricorda Echaurren, fu Balestrini a proporgli di «disegnare qualcosa per il libro che doveva uscire di lì a poco. Buttò giù un elenco di ciò che avrebbe voluto vederci dentro, dentro la gabbia a quadratini che allora contraddistingueva le mie cose». Nonostante alcune controversie ideologiche sui simboli da incorniciare, i due riuscirono a trovare una «mediazione» all'insegna della divergenza («Arrivammo a una mediazione tra certe sue simpatie politiche che io non dividevo e che lui avrebbe voluto rappresentate nel disegno. Le nostre diverse posizioni in merito trovarono una loro formalizzazione proprio in quella copertina»). Al di là di dissapori e compromessi, sugli esordi di Echaurren come pittore 'per letterati' bisognerà tornare a riflettere seriamente. Ricordo, en passant, le frequenti collaborazioni con le Edizioni Geiger (nel ventennio 1977-1996), nate da un'amicizia diretta con i poeti del Mulino di Bazzano. Il primo libro pubblicato autonomamente da Echaurren uscì proprio per Geiger nel 1976, con una poesia (*La macchina cufica*) scritta da Spatola¹⁶. I versi insistono sulla microscopia di visione che i lavori di Echaurren impongono all'osservatore, costringendolo ad avvicinare l'occhio ai rettangoli-vetrini su cui l'artista ha disposto, con paziente sadismo, il rimosso iconografico degli anni Settanta. Il «tormento della decifrazione» (v. 12), frustrandosi sulla superficie del «vetro provvisorio dell'immagine» (v. 8), produce «enigmi endovenosi» (v. 15) perfettamente compatibili, del resto, con quella sorta di pitture rupestri-cellulari incasellate da Echaurren nel libro.

Per tornare e per concludere il discorso su Balestrini, è come se Echaurren rappresentasse, all'altezza della *Signorina Richmond*, la naturale estroflessione di una militanza condivisa: una versione più politicizzata delle superfici (apparentemente) diafane di Baruchello, in grado di

¹⁵ BALESTRINI 1976. Si veda, ad esempio, la copertina di *Porci con le ali. Diario sessuo-politico di due adolescenti* (1976), strutturata in un'analogica cornice visiva. Jacopo Galimberti vi individua opportunamente un'«eco delle griglie moderniste analizzate da Rosalind Krauss» (GALIMBERTI 2020, p. 23).

¹⁶ ECHAURREN 1976.

comunicare al lettore, grazie al paratesto-emblema delle copertine, un attivismo che si sostanziava di un quotidiano intreccio tra etica ed estetica.

3. Inchiesta (1975) e Dix villes (1979)

Prima di passare alle dieci 'catabasi urbane' del 1979, bisogna ricordare un'ultima costola dell'ingombrante corpo richmondiano. All'interno della monografia di Tommaso Trini (*Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*), pubblicata in occasione della personale di Baruchello alla Galleria Schwarz nei mesi di marzo e aprile del 1975, compare una lunga poesia (191 versi) di Balestrini dal titolo *Inchiesta*¹⁷. Il testo, con poche (ma significative) varianti, come lo scioglimento della sigla «D.» in «Duchamp» (v. 5) oppure il passaggio da «sono loro i trenta uccelli» a «sono loro l'uccello Richmond forse» (v. 102)¹⁸, verrà inglobato nel secondo capitolo delle *Ballate della signorina Richmond* (1974-1977), sotto la dicitura di *Inchiesta retrospettiva sulle figure attinenti la signorina Richmond*¹⁹. Il componimento era dedicato, per l'appunto, alle scatole realizzate da Baruchello (e riprodotte fotograficamente nel libro di Trini) tra il 1973 e il 1974²⁰. *Inchiesta* ospiterà alcune sezioni propriamente ecfrastriche, riconoscibili dall'uso di stilemi convenzionali del genere, dalla deissi²¹ al calco nominale dei titoli. La scelta si rivela minoritaria se non del tutto eccentrica rispetto alla tendenziale libertà descrittiva di Balestrini. Come abbiamo già riscontrato nei versi per Schifano, e come torneremo a ribadire per l'*Alfabeto* di Parmiggiani, Balestrini preferisce progettare dei testi non aderenti in modo piattamente derivativo ai manufatti osservati. Al contrario, il poeta isola per ciascun artista alcune coordinate stilistiche, da emulare poi con gli strumenti della scrittura o dell'impaginazione tipografica. Non descrizione, pertanto, ma re-invenzione creativa che nutre l'ambizione di restituire la matrice ideologica piuttosto che la superficie (informativa, materiale, visualizzabile) delle tele esposte.

¹⁷ BALESTRINI 1975.

¹⁸ Per una segnalazione più estesa delle modifiche intercorse tra le due redazioni, cfr. BERISSO 2024a.

¹⁹ BALESTRINI 1977, pp. 12-19. Nell'edizione integrale verrà esplicitato il nome di Baruchello, con una metamorfosi del titolo in *Posando per il ritratto la signorina Richmond ripercorre le figure di Baruchello inscatolate* (BALESTRINI 1999, pp. 8-12). Per un'analisi del rapporto Balestrini-Baruchello, limitatamente all'*Inchiesta retrospettiva sulle figure attinenti la signorina Richmond*, cfr. TOSATTI 2011, pp. 299-379.

²⁰ Considerato il legame di profonda amicizia tra Balestrini e Baruchello, è probabile che il poeta avesse avuto modo di vedere le scatole nello studio dell'artista già prima dell'esposizione milanese alla Galleria Schwarz.

²¹ Del resto, il rischio dello sguardo neoavanguardista è proprio quello di trasformare l'ecfrasi in «pura *deissi*, parola endeistica» (CARBONI 2018, p. 87), trasformando la descrizione in un attraversamento filologicamente orientato dell'oggetto d'arte.

Consideriamo, invece, i vv. 11-14 di *Inchiesta*²²:

c'è un grande cavallo e un piccolo

cavallo il grande cavallo legato
a questa storia il piccolo cavallo
che guarda dall'altra parte



19. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Cavalli marini che guardano altrove* (media diversi, legno, vetro, 20 x 30 x 10 cm, 1974). Ph.: Claudio Abate.

Come preannunciato dall'uso locativo di «c'è», che postula un atto di visione rivolto a uno specifico oggetto, i versi sono riferibili direttamente a una scatola di Baruchello intitolata *Cavalli marini che guardano altrove* (1974) [fig. 19]. In questo scrigno-collage riprodotto nella monografia di Trini, infatti, due cavalli di carta (uno «grande» e uno «piccolo») guardano ai capi opposti del campo visivo – azione che Balestrini importa in modo lineare nei versi. Un discorso analogo vale per due sezioni successive (vv. 15-18 e 23-27), dove leggiamo:

²² BALESTRINI 1975, p. 5.

il vecchio aeroplanino che si
chiama messaggero chimico
col carico di grano
e eau & gaz di D.

[...]

tutto questo che diventa il delta
del Nilo la formazione della
soluzione
dei problemi change
naturalmente tutto smontabile



20. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo* (media diversi, legno, vetro, 50 x 70 x 15,6 cm, 1974). Ph.: Claudio Abate.

Se, a una prima lettura, si individuano limpidamente due titoli di Baruchello, *Messaggero chimico in difficoltà sul lontano orizzonte del Tchad* (1974) e *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo* (1974) [fig. 20], il cenno a «eau & gaz» (v. 18) si coglie soltanto osservando la seconda tavola. Qui la copertina dell'omonimo libro-contenitore disegnato da Duchamp – che ospita al suo interno *Sur Marcel Duchamp* di Robert Lebel (1958) – è visibile sul lato sinistro, secondo quanto è già stato notato da Trini²³. L'insistenza sulla figura di Duchamp, evocato nominalmente ai vv. 5 e 18, è tesa a enfatizzarne il magistero esercitato sull'attività di Baruchello²⁴. Altre tangenze con le opere di Baruchello si segnalano ai vv. 48-51, con il riferimento a «questa idea del blu e del pantalone», riconducibile a *Déserteur de la Légion* (1974), dove lo spazio è occupato dal ritaglio di un paio di jeans impacchettati dalla cintura al ginocchio²⁵.

²³ Trini si concentra su «un altro assemblaggio, *Campo base della spedizione aerea di Duchamp alle sorgenti del Nilo*, dove viene ripreso questo stesso tema duchampiano: davanti al cartello *Eau & Gaz à tous les étages*, Baruchello alza una costruzione di più piani con cisterne e tubature; sul campo base, tra due figurine Roussel, si è posato un aeroplano carico di grano: è il “Messaggero chimico” di Baruchello, lo incontriamo spesso» (TRINI 1975, pp. 58-60).

²⁴ Nell'ottobre 2011 è uscito un numero monografico della rivista «Étant Donné Marcel Duchamp» intitolato *Marcel Duchamp&Gianfranco Baruchello*, in cui viene accuratamente documentato il rapporto di amicizia e di confronto artistico tra i due operatori, con la pubblicazione di lettere, fotografie e materiali risalenti agli anni 1962-1968 e conservati presso gli Archivi della Fondazione Baruchello. Oltre a numerosi disegni e opere in cui sono ravvisabili citazioni duchampiane, Baruchello ha dedicato alla sua figura un intero libro, *Perché Duchamp?* (BARUCHELLO 1985) e, prima, una sequenza cinematografica, *Filming Duchamp* (1964), confluita all'interno di *Verifica incerta* (cfr. SUBRIZI 2004). Si veda, infine, un intervento scritto dall'artista stesso, ossia *Marcel Duchamp e il possibile*, che era stato distribuito al pubblico presente ad una *Conversazione* tra Baruchello e Carlos Basualdo presso il Museo di Filadelfia il 1° novembre 2012 (poi pubblicata in BARUCHELLO 2013, pp. 97-102), e, soprattutto, le puntuali pagine di SUBRIZI 2013, pp. 149-172.

²⁵ Analogamente, le allusioni a «loplop» – personaggio-uccello che compare in diversi collage di Max Ernst, da *La Femme 100 Têtes* (1929) a *Une Semaine de Bonté* (1934) – e ai «bambini messi in fuga dall'usignolo» (vv. 55 e 60)

Balestrini non si limita a un resoconto storiografico della mostra milanese ma, inglobando lavori anteriori al 1974, confeziona un'autentica scatola votiva dell'intera carriera di Baruchello. Con il sintagma «limbo antipotere» (v. 153), ad esempio, il poeta allude alla mostra parigina di *Limbeantipouvoir* (1966) su cui mi soffermerò tra poco. Analogamente, al v. 69 la presenza di un «culone occhiuto» (che, precisa il poeta, appartiene a «un'altra storia») ammicca a *Fatti e atti di Culone occhiuto* (1974) – che viene catalogato, nella bibliografia finale, tra i *Libri, oggetti verbali, scritture, rapporti letterari con l'ES*, senza l'indicazione della casa editrice. L'*Inchiesta* di Balestrini, pertanto, non si esaurisce in un inventario dei manufatti esposti o in una correlazione pedissequa tra contenuti delle scatole e didascalia poetica, ma alterna sezioni propriamente ecfrastriche al commento dei processi a monte dell'atto creativo. La variabilità potenzialmente infinita delle scatole di Baruchello viene tematizzata ai vv. 27-32 («naturalmente tutto smontabile | come il discorso su cosa è un quadro | come si inquadra il discorso della | percezione e una parte del disegno | è dietro e non si vedrà mai più | ma si può smontarlo per vederlo»). Balestrini enuncia qui il problema della tridimensionalità degli elementi inscatolati da Baruchello, che nascondono la parte posteriore – a patto di escludere una manipolazione attiva del fruitore, che potrebbe sempre intervenire sull'opera «smontandola» e rivelandone il rovescio.

Balestrini prosegue in questo 'saggio di estetica versificato' concentrandosi sull'appropriazione baruchelliana di oggetti d'uso comune. Il pantalone ritagliato in *Déserteur de la Légion* (1974), ad esempio, «è legato a quel mondo che è un | mondo | tutto fatto di queste cose qua | riferimenti a fatti a cose della realtà | continuamente mescolati col sogno | con il recupero di un fatto culturale» (vv. 49-54). Il prelievo di un utensile e la sua collocazione entro un contesto straniante, abitato da altri scampoli di realtà (un'agenda, la tavola di un fumetto, un omino di carta, una copertina scura con la data «1964», ecc.), incoraggia lo spettatore a inventare nuove situazioni narrative 'imbeccate' da questo incontro onirico-surrealista. Ad esempio, le due scale appoggiate alla tela dei jeans, unite ad altrettante corde che collegano il pavimento alla cintura-vetta, suggeriscono l'azione imprevista di salire su una montagna. Il «sogno», tuttavia, rimane sempre un «fatto culturale», che viene «recuperato» da Baruchello inserendo, accanto ai nudi oggetti, anche fogli di giornale o fotografie di cronaca che connotano il sostrato psichico dell'osservatore come un inconscio propriamente politico.

sono attribuibili alle opere *Loplop, le supérieur des oiseaux, habite parmi nous* (1974) e *L'uccello direttore ha azionato in tempo il bottone di disinnesco* (1974). Un'altra consonanza con un titolo baruchelliano, *Lo spettacolo del circo di pietra interrotto dal lancio dei lacrimogeni* (1974), si trova ai vv. 65-67 («questa è | la torre del comando del | circo di pietra»). Una tangenza più piccola ma forse non trascurabile si può tracciare, infine, tra gli *Aggiornamenti avventuristi, timori palesi, minuziosi esorcismi* (1974) e i vv. 103-105 («questo è un altro è l'unione | di questa cosa qua che era stata fatta | con un significato di esorcismo»).

Balestrini valorizza, infatti, la dimensione ideologica delle figurazioni di Baruchello²⁶, che forniscono all'osservatore un bilancio storico 'per figure' («ci sono gli anni | sessanta rivissuti minuto per minuto», vv. 71-72). Le scatole di Baruchello non nascono tanto da «un'operazione di tipo estetico» (v. 132) ma sono «una cosa più vicina al gioco | un fatto collettivo» (vv. 137-138); letteralmente, un gioco di società le cui caselle sono costituite dagli *eidola* del mondo capitalistico. Il fare artistico non si esaurisce, tuttavia, nell'ostensione passiva e mitografica di un immaginario generazionale, quanto piuttosto nel tentativo di politicizzare il gesto creativo. La prospettiva è quella di un *golpe* estetico che, passando per le immagini (i residui di scarto dell'iconografia consumistica), inneschi una critica sociale attivatrice. Manipolare i contenuti delle scatole significa esercitare il proprio Es (personale e collettivo), stimolandolo a diventare coscienza e autocoscienza di classe. Come scrive Balestrini (vv. 147-159) a proposito del «personaggio» di carta che compare nei teatrini di Baruchello:

questo personaggio con alle spalle

una specie di coscienza piano
piano queste cose sono spoglie
che lui
lascia una serie di cose attraverso
cui passa l'espulsione degli anni

sessanta il limbo antipotere insomma
e c'è qui lo specchio per guardare
attraverso si vede quello che c'è
dietro
una serie di cose attraverso cui si passa

cercando di amplificare il sintomo

La polaroid del decennio appena trascorso si conclude con «un'espulsione degli anni sessanta», decostruiti in scatole sempre più simili a bare o a tavole operatorie. Lo «specchio» (inteso anche come *speculum* enciclopedico degli eventi storici) non serve a una rifrazione superficiale ma, piuttosto, ad «amplificare il sintomo», guardando «dietro una serie di cose attraverso cui si passa». L'intervento di Baruchello mira proprio a ribaltare l'orizzonte di visione, cogliendo il «sintomo»

²⁶ Il discorso politico trova comunque delle corrispondenze nelle titolature di Baruchello. Il riferimento al «discorso dell'utopia che | l'utopia è discesa gradualmente | fino a diventare l'ideologia» (vv. 73-75) potrebbe nascere, ad esempio, in parallelo a *Sindrome da utopia* (1974). Da un'allusione nominale, Balestrini ricava brevi riflessioni di carattere più generale, che non esulano dalle opere in mostra ma ne condividono, per sommi capi, il linguaggio.

che si nasconde «dietro» gli oggetti²⁷ – idea su cui insisterà Balestrini ai vv. 181-182 («nella pittura l'esplosione che ribalta | la pittura dall'altra parte»).

Infine, è interessante notare come la prima persona non corrisponda all'io lirico di Balestrini. Il poeta preferisce passare il testimone della voce a Baruchello, in una dislocazione della soggettività dal commentatore extradiegetico all'artefice stesso che inscatola i suoi oggetti. Una simile ventriloquia è suggerita, in primo luogo, dal cenno alla «fotografia di D. con me | a Bomarzo» (vv. 5-6). Non esiste, infatti, alcuna istantanea che ritragga Balestrini assieme a Duchamp, a dispetto, invece, dei famosi scatti baruchelliani. Questo equivoco trova conferma nella scelta di attribuire al soggetto azioni denotative dell'artista e non del poeta – ad esempio, «poi le ho tirate a sorte» (v. 64), «e allora le ho mescolate tutte» (v. 68), ecc. Lo spossamento enunciativo si coglie, in particolare, ai vv. 83-90, dove si legge:

qui dentro ci ho messo uno
di quei candelotti che puzzava tanto
l'ho preso l'ho messo qui e poi l'ho
chiuso non c'era niente dentro

e poi l'ho tolto e poi oggi
te lo faccio sentire senti
come è impregnato è tremendo vero
che questi anni abbiamo respirato

La sequenza dei gesti compiuti dal protagonista può essere ricondotta a due lavori intitolati *Summer day story* (1974) e *Sull'uso della Lampe Philosophique* (1974). Qui, infatti, si scorge un fiammifero incollato allo sfondo, che spiega la presenza di ustioni sugli oggetti-altari al centro di entrambe le opere. La bruciatura viene subito letta da Balestrini in chiave politica (l'odore «che questi anni abbiamo respirato»), in uno sconfinamento costante tra descrizione e risemantizzazione di secondo grado. Questo passaggio notarile di identità dallo scrittore al pittore, oltre a esplicitare una complanarità di poetiche (sottolineata anche dal frequente utilizzo della prima persona plurale), rende piuttosto farraginoso la cornice enunciativa. L'*Inchiesta* si trasforma, così, in un'auto-inchiesta per interposta persona, in cui sarà l'artista stesso a declamare finzionalmente al pubblico il proprio schema di lavoro.

Due anni dopo, per il progetto di *Dix villes* (1979), Balestrini sceglie di tornare a paradigmi anti-descrittivi, proponendo dieci poesie del tutto indipendenti dalle tavole di Baruchello. L'esperimento

²⁷ Questi versi si potrebbero leggere in parallelo alla poetica del «retro» di Corrado Costa (su cui rimando a GIOVENALE 2013). Un esempio dell'omonima poesia-performance, registrata a Brescia nel 1981 e pubblicata postuma e a cura di Spatola sulla rivista «Baobab», è disponibile su «YouTube» all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=XmA3caVDu5M>. Peraltro, i due artisti collaborarono nel 1977 per la realizzazione di un libro d'arte intitolato *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (COSTA 1979).

di ‘mappare’ linguisticamente delle città immaginarie²⁸, non così distante dal precedente delle *Città invisibili* di Calvino (1972)²⁹, è accompagnato da altrettanti tautogrammi di Balestrini, in cui le parole si distribuiscono in forma di elenchi a-verbali ‘gettati’ nello spazio tipografico. Questa specie di nenia allitterante estremizza il rifiuto di spiegare i meccanismi interni al disegno: la soggettività dell’autore non entra in scena neppure in forma di sguardo che impartisce azioni o correlazioni precise tra le diverse parti degli agglomerati urbani via via incontrati. L’ecfrasi si prosciuga in singoli rigagnoli citazionisti, in un dialogo meramente formale tra i nomi delle città e la trama di assonanze congegnate *ad hoc*³⁰.

Balestrini evita accuratamente di ripetere quei termini che il lettore avrebbe potuto leggere nelle didascalie che circondano le mappe. La sua riscrittura vuole porsi come creazione sornionamente indipendente, senza vicoli referenziali se non a una generica atmosfera evocata dal nome della città. A *Struggleborg*, ad esempio, Balestrini accosta parole come «armes», «combat», «révolution» e «violent», gettando le fondamenta letterarie di un autentico ‘borgo della lotta’, così come a *Storyville* la fantasia di Balestrini appenderà una serie di cartelli di matrice narratologica, da «fable» a «récit», mentre ad *Aix-la-Mujer* verranno associati i contrassegni erotici del «sexe», del «féminin» e del «passioné».

Pertanto, risulta difficile, e forse ozioso, stabilire se il poeta avesse visto dal vivo le planimetrie prima di scrivere i testi o se si fosse basato su un sommario canovaccio di lavoro (o addirittura un semplice indice dei nomi). Per proporre una conclusione provvisoria e, al contempo, anticipatoria di alcune linee d’analisi affrontate nei paragrafi successivi, tanto per Sanguineti quanto per Balestrini, l’approccio agli oggetti baruchelliani costituirà un efficace mezzo di contrasto delle rispettive scritture ecfrastriche: un’adesione iper-dettagliata alla fonte, nel caso di Sanguineti, e un’invenzione ‘liberamente ispirata’ al contenuto figurativo, per l’anarchico Balestrini.

²⁸ Sul «principio “cartografico”, o più precisamente “planimetrico”, che domina l’immaginario» di Baruchello, rimando al saggio di CORTELLESA 2017a.

²⁹ I rapporti tra Calvino e Baruchello meriterebbero di essere indagati al di fuori della personale newyorkese da Cordier & Ekstrom (1966), spesso citata nelle ricognizioni bibliografiche (e su cui cfr. il paragrafo 5.1). Una comparazione tra le *Città invisibili* e *Dix villes* potrebbe offrire un punto di partenza valido per riflettere sulle consonanze concettuali tra le due operazioni, entrambe tese a creare delle metropoli di linguaggi, allegorie e segni. Curiosa sarà, poi, la coincidenza nominale tra il quadro *Il grande effetto Palomar* (1963), esposto per la prima volta alla Tartaruga nel 1963 (e presente, significativamente, anche alla mostra americana del 1966), e il romanzo di Calvino pubblicato a distanza di vent’anni – ma già comparso, a puntate, sul «Corriere della Sera», dal 1° agosto del 1975. Per chiudere il cerchio delle influenze, nel 1974 Pablo Echaurren aveva inviato allo scrittore uno dei suoi proverbiali «quadrantini» (dedicato al tema delle onde), a cui Calvino risponderà con una lettera oggi riprodotta in ECHAUREN 2016, p. 9. Nel saggio introduttivo, Angelandrea Rorro individua una certa area di famiglia tra l’inizio del primo capitolo di *Palomar* (in cui viene descritto un «mare increspato» da «piccole onde») e l’opera spedita dal giovane artista (RORRO 2016, p. 10).

³⁰ BALESTRINI, BARUCHELLO 1979. Sulle corrispondenze lessicali con *Aix-la-Mujer* e *Thaï-la-Mort*, cfr. PORTESINE 2020a, pp. 138-139.

V. Sanguineti e Baruchello: storia di un giuoco pericoloso

1. *Limbeantipouvoir (1967) e T.A.T. (1968): una periodizzazione ragionata*

Il dialogo tra Baruchello e Sanguineti occupa quasi la metà di questo libro, per il numero, e l'impressionante complessità, delle collaborazioni verbo-visive che meritano ancora di essere indagate, a cominciare almeno dal *T.A.T.* In occasione della mostra *Limbeantipouvoir* presso la Galerie Yvon Lambert di Parigi nel novembre del 1967, Baruchello commissionò a Sanguineti una poesia per accompagnare le opere esposte¹. Per Baruchello, «più amico degli scrittori e dei poeti che dei critici»², la poesia interviene come sostituto di una prosa d'arte che si era ormai sclerotizzata nel doppio vicolo cieco del barocco e dell'ineffabilità. L'allergia a un certo convenzionalismo esegetico era già emersa ai tempi della seconda personale, allestita presso la prestigiosa Galleria Cordier & Ekstrom di New York nel 1966. In accordo con Italo Calvino, Baruchello aveva deciso di inserire un segmento narrativo (la prima *Cosmicomica*) che rimpiazzasse le astrazioni di una «presentazione tradizionale» con la concretezza di un'avventura letteraria autonoma:

Si va affermando in Italia un'atmosfera creativa basata su un nuovo rapporto tra spazio e immagine, tra teorema scientifico e giuoco, tra oggetto e ipotesi, tra enciclopedia e caso. Questo tipo di ricerca ha segnato un punto di incontro tra un pittore come Baruchello e uno scrittore come Italo Calvino nell'ultima fase delle loro rispettive esperienze. Per rappresentare quest'incontro, in luogo di una presentazione tradizionale, niente di meglio che dare un racconto di Calvino come esperienza letteraria parallela, lasciando agli altri di calcolare, se vogliono, il loro integrale³.

Nel caso di Sanguineti, i versi ideati per l'esposizione parigina possono essere considerati agli antipodi di un'«esperienza letteraria parallela». Non si tratta, infatti, di materiali progressi di cui i critici dovranno «calcolare, se vogliono, il loro integrale», stabilendo una serie di involontarie genealogie, ma di sette poesie che dipendono con meticolosità paranoide da una fonte reale⁴.

¹ Le sette poesie di *T.A.T.* verranno riproposte al pubblico in tutte le successive auto-antologie sanguinetiche, prima in *Wirrwarr* (1972) poi in *Catamerone* (1974) e infine in *Segnalibro* (1982) – senza alcuna menzione, però, del nome di Baruchello (cfr. SANGUINETI 2021, pp. 93-102). Per un inquadramento del *T.A.T.* cfr. RISSO 2023, pp. 29-31. Alle conversazioni quasi decennali con Erminio Riso sono debitrice per tante idee, espresse e inespresse, presenti in queste pagine.

² GANDINI 2012.

³ CALVINO 1966.

⁴ Del resto, lo stesso Sanguineti racconterà in un'intervista di aver scritto «una raccolta ispirata a Baruchello, *T.A.T.*» (cit. in Ó'CEALLACHÁIN 2011, p. 474).

La ricostruzione delle sale di *Limbeantipouvoir* si rivela, ad oggi, estremamente tormentata, per l'assenza di fotografie o registri integrali che attestino quali lavori fossero stati inviati dall'artista⁵. Nel catalogo viene riprodotta soltanto la seconda poesia del *T.A.T.*, accompagnata dalla riproduzione di un disegno di Baruchello e dal consueto elenco bio-bibliografico. Il componimento scritto per *Limbeantipouvoir* ricomparirà, assieme ad altri sei inediti, nell'elegante plaquette stampata per i torchi del Sommaruga l'anno successivo. Per sbrogliare la matassa editoriale della doppia destinazione (catalogo della mostra parigina e libro d'artista), è necessario effettuare una periodizzazione delle diverse tappe. Esaminando la corrispondenza conservata presso la Fondazione Baruchello, possiamo notare intanto come i testi e paratesti di *Limbeantipouvoir* fossero stati ultimati a ridosso della mostra novembrina⁶. Trascrivo parzialmente una lettera inviata da Baruchello il 21 settembre 1967:

Cher Ami,
ti mando certe mie righe che il Lambert (il mercante di Parigi) pubblicherà come mia dichiarazione sul catalogo della mostra⁷. È indispensabile che tu le legga e, non condividendole (?), tu possa ancora ritrarti dalla generosa offerta di partecipare al catalogo stesso con i tuoi versi.... Il catalogo avrà il formato 20 x 20 e devo (ahimè con urgenza) disegnarlo io. Non ritirandoti dunque dalla generosa offerta come sopra (e come spero) e se avrò la cosa prestino farò a tempo a mandarti il layout del catalogo per l'approvazione. Sai come fanno i mercanti, prima lasciano passare mesi e ora vogliono tutto in un giorno.

La risposta di Sanguineti replica ironicamente la struttura dell'epistola baruchelliana: «Mon Amour, ecco una poesia, diletta mia gioia, che solo tu puoi capire (in parte). È indispensabile che tu la legga e, non condividendola (?), tu possa ancora ritrarti dalla generosa offerta di parteciparla al tuo catalogo...» (26 settembre 1967). Si nota subito l'insistenza su un dialogo intimo e, a tratti, autoreferenziale tra i due operatori – Sanguineti parla di una poesia «che solo tu puoi capire (in parte)». Sfogliando il catalogo parigino, è facile riscontrare come non sussista alcuna corrispondenza tra i versi sanguinetiani e il disegno di Baruchello (ricevuto, del resto, soltanto

⁵ Sfortunatamente, nonostante le più ottimistiche aspettative, la decifrazione del *T.A.T.* sanguinetiano non consente alcun sussidio documentario alla ricostruzione della mostra *Limbeantipouvoir*, anzi si rivela un esperimento di ecfraresi contraffatta o, quantomeno, 'posticipata' rispetto al vero referente.

⁶ Il primo rimando esplicito al catalogo si ritrova, invece, in una lettera del 26 giugno, in cui Sanguineti scrive: «Intanto io medito già un: "Inno al G. B., da cantarsi in coro" (per il catalogo, dico)».

⁷ Si tratta del seguente testo francese, pubblicato sulla copertina del catalogo: «Limbeantipouvoir objet funèbre suprême parcellaire egolimbe thermonucle | cataclysme rentré limborgasme tentative limbosymptôme de nausée omission | désolée chuchotement athéologique limbosigne brouhaha perméable aux | grammaires idiots limbunicum aphone héritier de bruits de l'étage au-dessus | message en retour absorbé par orifices mécaniques devolus à l'enregistrement | à niveaux simultanés limboblanc changer de champ alternés induit à susciter | uniquement courants faibles fréquences limécritures à peine perceptibles | années-livre chargées de froid limbeantipouvoir». Tutti i testi citati in questo paragrafo, laddove non venga specificata una sede differente, provengono dall'Archivio della Fondazione Baruchello.

cinque giorni prima). Non è possibile, pertanto, postulare un rapporto derivativo tra la tavola e i versi riprodotti contestualmente che, come vedremo, provengono da tutt'altra matrice.

Passiamo adesso da *Limbeantipouvoir* al *T.A.T.* L'anno successivo, i versi di Sanguineti confluiscono in un libro d'artista, stampato da Renzo Sommaruga in centocinque esemplari, con quattro incisioni (due litografie e due acqueforti) realizzate dallo stesso Baruchello⁸. Il volume verrà dedicato a Duchamp, modello indiscusso dell'universo operativo di Baruchello⁹, all'insegna di una comune ricerca sulle potenzialità tecniche dell'«assemblaggio»¹⁰. Dallo scambio epistolare, tuttavia, emerge come la scelta del dedicatario provenisse inaspettatamente da Sanguineti – che, in una lettera spedita da Salerno il 22 settembre 1968, scriveva:

che ne diresti di dedicare il T.A.T. al Duchamp? forse gli reca gioia, che so io? se l'idea ti pare buona (io lo farei volentieri, per parte mia), dovresti (poiché lo puoi) telefonare al galoppo al Sommaruga, dicendo che la dedica: “per Marcel Duchamp” (con *p* minuscolo, così come sta scritto tra le virgolette) – che tu dovresti dettargli con cura, dicendogli poi di inviarmene bozza – dovrebbe essere posta a pag. 7, in caratteri *molto* piccoli sotto il titolo T.A.T., in corsivo.

La corrispondenza Baruchello-Sanguineti si rivela fondamentale per scoprire la genesi di questa *plaque*, così come un quaderno di appunti di *block-notes* e un nutrito carteggio con lo stesso Sommaruga, conservati presso la Fondazione Baruchello. È opportuno specificare, intanto, come la proposta iniziale di una collaborazione a quattro mani fosse stata formulata da Sanguineti, come apprendiamo da una lettera inviata a Baruchello il 24 aprile 1968:

Carissimo,

la lettera che allego ti dice tutto: si tratta di un'elegante edizione numerata di una serie di poesie T.A.T., 7 poesie per l'esattezza, compresa quella del tuo catalogo, per cui voglio, come è ovvio, la tua collaborazione.

il Sommaruga era partito chiedendo poesie per un libro da fare col Fontana, e accettai: in caso di sostituzione, mi disse, chiedere a Baj o a Vedova. io dissi di sì. poi il Fontana è malato, poveretto, e rinuncia. il Sommaruga mi chiese di scegliere tra Baj e Vedova. io risposi: scelgo Baruchello, in stretta relazione al quale questi versi nacquero nella mia alta mente. il Sommaruga mi dice: così sia. ma tu, anima mia, che dici?

⁸ SANGUINETI, BARUCHELLO, 1968. Le immagini delle incisioni sono riprodotte nell'omonima scheda di «Verba Picta» curata da F. Fastelli e disponibile all'indirizzo: <http://www.verbapicta.it/dati/opere/t.a.t>.

⁹ Ricordo cursoriamente che Duchamp era presente all'inaugurazione della mostra di Baruchello alla Tartaruga, il 20 maggio 1963. Per un approfondimento sulle fotografie conservate presso l'Archivio della Galleria, cfr. FRANCESCONI 2019, pp. 96-97.

¹⁰ Come rileva efficacemente Subrizi, «le ricerche sull'assemblaggio in Italia, tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta, definiscono un panorama storico-artistico in cui sia la parola (pensiamo a Edoardo Sanguineti, Emilio Villa, Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, per quanto riguarda la letteratura e la poesia) sia l'immagine (pensiamo agli artisti “duchampiani” [...] e soprattutto Baj, Dangelo e Baruchello) sono ripensate e non semplicemente superate formalmente dall'oggetto. [...] Non si trattava di restare su quel piano [il grado zero] ma di ricominciare a costruire nuovi termini e alfabeti» (SUBRIZI 2013, p. 154).

se la risposta tua, come *esigo*, è positiva, scrivi due espressi, o fai due telefonate, al Sommaruga [...] e a me.

Venuta a cadere l'idea iniziale di una *liaison* Sanguineti-Fontana – forse più promettente, dal punto di vista del ritorno economico e della visibilità istituzionale, ma decisamente fuori asse rispetto ai contenuti referenziali (e baruchellianissimi) dei sette testi –, il poeta si rivolge a Baruchello 'scartando' Baj e Vedova (artisti, del resto, già ampiamente presenti nel campionario ecfrastico di Sanguineti)¹¹. Nei mesi successivi lo scrittore si limiterà a monitorare a distanza l'avanzamento del progetto («lavori al nostro bel libretto al torchio?», 26 maggio), senza alcuna ingerenza estetica o volontà di orientare intrusivamente la libera creazione dell'artista.

All'inizio dell'estate si registra un momento di crisi nella lavorazione, determinato da alcuni problemi gestionali. In una lettera del 4 giugno 1968, Sommaruga, facendo riferimento a una comunicazione di Baruchello del 31 maggio, imputa al pittore la colpa di aver rischiato di «far crollare tutto il nostro bel castello» editoriale. I due disegni destinati al raffinato libro d'artista, infatti, non devono tassativamente

essere conservati ma distrutti (sotto gli occhi di noi due, s'intende). Per un motivo semplice: se fossero conservati (non importa dove e da chi), quelle del nostro libro, ovviamente, non sarebbero più delle stampe originali, bensì delle riproduzioni. Varrebbe quindi la pena ch'io mi dessi tanto da fare per incidere delle riproduzioni "croniche" all'acquaforte? Credo proprio di no. E già mi dispiace moltissimo che occhi indiscreti abbiano penetrato il nostro segreto tecnico.

In assenza di ulteriori informazioni è difficile ricostruire le dinamiche di questa fuga di notizie e le modalità con cui l'attrito è stato concretamente sanato. Gli ultimi aggiornamenti si trovano in una lettera in cui Sanguineti, appena trasferitosi a Salerno, racconta di aver «corretto le nuove bozze per il Sommaruga, che mi dice che uscirà a Natale: bene!» (22 settembre 1968).

Larga parte della corrispondenza pregressa, invece, era incentrata sull'esecuzione delle forme da incidere sui due linoleum. Dopo essersi augurato che i disegni annunciati per telefono da Baruchello non fossero «troppo piccoli né complicati» da realizzare, in una lettera del 23 maggio 1968 lo stesso Sommaruga annunciava di aver avuto «una bellissima idea all'ultimo momento», ossia di ridisegnare i sette «numeri tipografici nei titoli delle poesie» sanguinetiane – quasi una sorta di moderno capolettera miniato. Oltre alle precisazioni tecniche relative alle dimensioni (da calcolarsi

¹¹ Sul rapporto Baj-Sanguineti, cfr. SCHETTINO 2013, LISA 2004 (soprattutto pp. 55-83) e SANGUINETI 2023. Emilio Vedova sarà invece presente nella poesia *Omaggio a Emilio Vedova*, confluita nell'omonimo volume a tiratura limitata stampato per le Edizioni della Galleria Rizzardi in occasione della mostra di fogli grafici inaugurata il 14 ottobre 1974 a Milano (SANGUINETI, VEDOVA 1974). Il testo, s.t., corrisponde al quarto componimento di *Purgatorio de l'Inferno* (SANGUINETI 2021, p. 74). Cfr. la scheda su «Verba Picta» curata da F. Fastelli: <https://www.verbapicta.it/dati/opere/omaggio-a-emilio-vedova-fogli-grafici-69-74>.

«nella grandezza naturale di cm. 1,5»¹², Sommaruga inviò addirittura all'artista un esempio tipografico incollato su uno dei fogli spediti nella stessa busta, precisando poi che i numeri si sarebbero potuti «raggruppare insieme, capovolti e no, e ubicarli nello spazio vuoto del frontespizio». Presso la Fondazione Baruchello si conservano alcuni disegni preparatori in cui Baruchello ha abbozzato le sagome dei numeri riflettendo, contestualmente, sull'oggetto-libro nel suo complesso. L'effettivo invio postale delle cifre visualizzate – «un po' più grandi per ragioni tecniche mie (impossibilità di lavorare in modo pulitissimo al di sotto di certi formati, su superfici adatte alla china)»¹³ – viene notificato da Baruchello il 7 giugno, sebbene ancora il 20 luglio Sommaruga scrivesse di non aver ricevuto alcun corriere e di avere urgentemente bisogno dei numeri senza i quali «non si può iniziare la stampa del libro». La mancata ricezione dei capilettera comporterà un ritardo nella chiusura del volume, che uscirà alla fine del 1968 dopo un travaglio tipografico di nove mesi.

2. Il T.A.T. di Baruchello

Ristabilita la diacronia dei due progetti (settembre-novembre 1967 per *Limbeantipouvoir* e aprile-dicembre 1968 per *T.A.T.*), diventa prioritario interrogarsi sull'influenza delle immagini baruchelliane nella costruzione dei sette testi. Per quanto riguarda la raccolta del 1968, i criteri che regolamentano il vampirismo efrastico sono esplicitati a partire dal titolo stesso. Sanguineti, infatti, si rapporta ai disegni come se si trattasse di tavole da somministrare in un *T.A.T.*, il Test di Appercezione Tematica adoperato dai terapeuti per le indagini sulla personalità¹⁴. Se la mimesi dell'attività onirica prenderà forma soprattutto nei romanzi (*Capriccio italiano*, *Il Giuoco dell'Oca* e le brevi prose poi raccolte in *Smorfie*), nel *T.A.T.* la mostra parigina offriva un divertente alibi per allenare la scrittura proiettiva. L'io lirico assume la prospettiva straniante di un paziente che si

¹² Nella stessa lettera Sommaruga chiedeva il parere di Baruchello in merito alla confezione del frontespizio, asserendo che «Un titolo così corto sarebbe abbastanza facile “risolverlo” su una pagina di rivista, ma nel nostro caso si tratta di un volume di poesie, molto serio, e la cosa non è altrettanto facile. A me sembra, per esempio, che l'idea di mettere i due punti dopo i nomi sia coerente con la particolare punteggiatura delle poesie» – soluzione che non verrà poi applicata nel formato definitivo.

¹³ Pur privilegiando l'ipotesi di «lasciarli così», Baruchello consiglia a Sommaruga di ridurne eventualmente il formato, inviando, però, le diverse bozze «via via che le prepara», per ricevere l'approvazione definitiva. Presso la Fondazione Baruchello sono presenti anche alcune prove 'artigianali' realizzate dall'artista sovrapponendo un cartoncino con il numero sopra alle stampe dei componenti spediti da Sanguineti. I disegni per questo paratesto illustrativo si trovano attualmente in un faldone denominato *Numeri per le pagine di T.A.T.* e datato «6/1968».

¹⁴ Anche uno dei primi testi teatrali licenziati da Sanguineti, *Traumdeutung*, deve il suo titolo, e la trama generale, a Freud. Il copione, infatti, mette in scena quattro attori che raccontano i propri sogni, in un continuo gioco di sovrapposizioni, incoerenze logiche e fraintendimenti interpretativi che mimano la «costruzione di un sogno che fa lo spettatore» (SANGUINETI 2005, p. 96).

sforza di interpretare la giustapposizione di icone, ritagli e didascalie disseminate nei ‘test’ di Baruchello.

Una simile impostazione sembrerebbe cozzare con l’epigrafe adorniana apposta alla raccolta («Kunstwerke sind kein thematic apperception test ihres Urhebers»)¹⁵, il cui valore antifrastico verrà suggerito da Sanguineti stesso in un’intervista rilasciata a Éanna Ó’Ceallacháin:

Prima però nel volume esce una raccolta ispirata a Baruchello, T.A.T. Sono poesie molto oscure dove c’è quel gioco che è una citazione di Adorno: ‘Nessuna opera è un test di appercezione tematica del proprio autore’, cioè nega la legittimità di una interpretazione psicoanalitico-oggettiva. Adorno era un gran personaggio certamente, anche se io non ero d’accordo: il titolo voleva essere ironico¹⁶.

L’idea di confezionare testi che funzionassero anche (o soprattutto) come test di derivazione psicoanalitica non rimarrà un caso isolato nel cantiere della sperimentazione neoavanguardista. Basti pensare alle parole inaugurali del *Tautofono* di Giuliani (1966-1969), in cui il poeta-critico asseriva che

Il tautofono è un test psicologico, l’equivalente auditivo delle macchie di Rorschach: al paziente viene fatto ascoltare un disco che reca incisi simulacri di frasi, suoni che somigliano a sequenze di parole ma che non possiedono nessuna connotazione semantica. Come la macchia è indifferente all’interpretazione (può essere, poniamo, un pipistrello o una vulva), così la frase inintelligibile non può identificarsi in questo o quel significato [...]. Interpretando l’oracolo decifriamo noi stessi: il tautofono è il rumore che fa la nostra musica¹⁷.

In una recensione a *Capriccio italiano* firmata da Jean Gaugeard e comparsa su «Les Lettres françaises» nell’aprile del 1964, il primo romanzo di Sanguineti era stato paragonato proprio a «un T.A.T., le test familial à toutes les victimes – cobayes ou professionnels – des psychotechniques [...]. T.A.T. géant de cent onze planches que Sanguineti – alternativement cobaye et professionnel – a soigneusement brossées pour mieux s’y laisser prendre et que le lecteur – cobaye et professionnel – devra reconstituer à sa mesure, s’il entend s’y retrouver»¹⁸. Chissà se queste righe, citate da Sanguineti in una lettera inviata a Enrico Filippini il 19 aprile 1964¹⁹, possano aver agito come suggestione nominale per la successiva plaquette.

A prescindere dalla derivazione del titolo, la stratigrafia verbo-visiva dei disegni di Baruchello non viene dissezionata da Sanguineti secondo i moduli della critica d’arte o di qualsiasi altra forma di concatenazione logico-causale, ma viene decodificata come se si trattasse di un’effettiva

¹⁵ ADORNO 1970, p. 21. Sull’epigrafe adorniana, cfr. LORENZINI 2011, p. 91 nota e RISSO 2016, p. 49.

¹⁶ Ó’ CEALLACHÁIN 2011, p. 474.

¹⁷ GIULIANI 1969, p. 9.

¹⁸ GAUGEARD 1962, p. 3.

¹⁹ SANGUINETI, FILIPPINI 2018, pp. 68-69.

sbobinatura dell'inconscio. Il soggetto si identifica con un fruitore ingenuo che legge le tavole come supporti per oggettivare, attraverso il linguaggio, il proprio Es più profondo. Come suggerisce Sanguineti in un resoconto sull'*Esperienza dei Novissimi*, «le parole hanno la singolare virtù, anche le parole, di funzionare pur sempre, anche valutate a livello minimo, e cioè in condizioni di asintassia furibonda, come le troppo celebri tavole di Rorschach»²⁰. L'imitazione degli automatismi onirici pertiene, peraltro, anche ad alcune sperimentazioni parallelamente condotte dallo stesso Baruchello. A proposito dell'ottavo quadro del *Supericonoscio*, ad esempio, l'artista dichiarava che

Questo quadro ha le sue radici in una registrazione grafica del meccanismo del sogno. Inutile dirti che cosa significa per me la logica onirica: io cerco semplicemente di uniformarmi. In particolare qui mi intrigava la definizione (in senso televisivo) dell'immagine del sogno (ce n'è traccia nel quadrato più piccolo «ommatidi assortiti») e la capacità del raggio di lettura, lo *scanning beam* mentale che guarda le immagini del sogno, e se ci riesce le memorizza²¹.

Dal canto suo, Sanguineti non tenterà affatto di spiegare o di descrivere Baruchello. Le sette poesie di *T.A.T.* si strutturano, piuttosto, come una decifrazione onirica, da un lato, e, dall'altro, come la reintegrazione di una scrittura *altra* (terapeutica?). A partire dai materiali impartiti al soggetto come test di appercezione tematica, l'io costruisce la storia della propria interpretazione, mettendo in relazione quelle sezioni della tavola che innescano nella sua memoria una rete di associazioni libere. Peraltro, l'idea di una scrittura che proceda per costellazioni psico-visive risulta pienamente compatibile con la poetica di Baruchello, per il quale «il quadro o l'oggetto finiscono in realtà per raccontare quello che chi lo guarda vuole farsi raccontare»²², così come per Sanguineti le parole agivano da depositi di archetipi collettivi «dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra»²³.

La natura di ecfraresi proiettiva del *T.A.T.* si può desumere, intanto, allineando alcuni tic linguistici che avvisano il lettore dell'esistenza di un referente reale da scovare. In primo luogo, l'insistenza sulla posizione che gli oggetti vengono ad assumere rispetto al centro deittico – soprattutto nel secondo testo, dove l'ossessione per il legame reciproco tra gli elementi e la volontà di restituire, in versi, la complessa architettura della scena, determina un'eccedenza di marcatori spaziali: «in fondo» (v. 1), «e più in fondo, ancora, e sopra» (v. 2), «sopra due porte (sopra due torte)» (v. 8), «e in alto, sopra» (v. 10), «(in alto); e giù... in basso» (v. 11), «sotto» (v. 12), «laggiù

²⁰ SANGUINETI 2001, p. 98.

²¹ BARUCHELLO 1968b.

²² Cit. in LYOTARD 1982, p. 19. Si tratta della risposta baruchelliana alla domanda «Che vuol dire?», pubblicata in BARUCHELLO 1977.

²³ SANGUINETI 2001, p. 98.

(là, in mezzo ai | fiori)» (vv. 20-21)²⁴. Sanguineti accentua poi le difficoltà di una lettura boicottata dalla grafia anoressica di Baruchello²⁵, i cui «minuscoli corsivi quasi illeggibili, le piccole maiuscole, i grandi tracciati come delle letterine» funzionano non come appigli informativi ma come «“grandi magazzini” di storielle invisibili, appena udibili»²⁶.

Ma quali sono, in concreto, i disegni commentati da Sanguineti nel passaggio accrescitivo dalla singola poesia di *Limbeantipouvoir* ai sette testi del *T.A.T.*? Come sottolinea Giuseppe Carrara, la prima ipotesi è che si tratti della descrizione di quelle tavole «che accompagnavano (all’inizio e alla fine del volume) la prima edizione» del 1968²⁷. In effetti, almeno due poesie corrispondono esteriormente ad alcuni segni sparpagliati da Baruchello nelle incisioni pubblicate per Sommaruga. In particolare, il sesto testo sembra nascere dilatando una porzione del disegno che si trova in alto a sinistra nella prima incisione – ad eccezione del «CO SÌ» ai vv. 3-4, maiuscolo e impaginato in verticale, che replica l’omologa scritta situata in basso a destra della seconda tavola²⁸ [fig. 21].

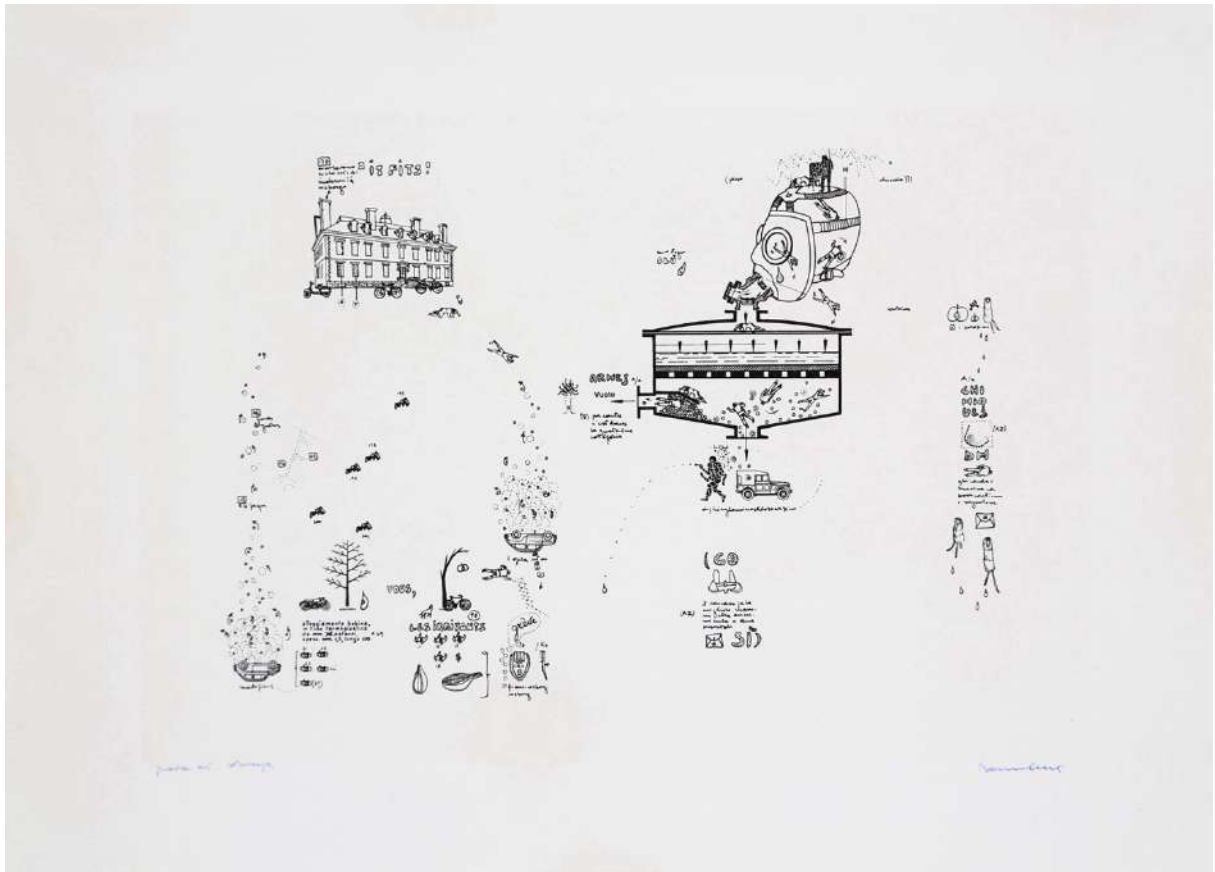
²⁴ Per gli altri componimenti di *T.A.T.*, si vedano anche i seguenti esempi: I, v. 9 «sopra», v. 12 «qui», v. 18 «e sopra... e sotto», v. 26 «qui», v. 32 «sopra»; III, v. 2 «di fianco; (là); sopra», v. 5 «(giù)», vv. 6-7 «verso | sinistra»; IV, vv. 3-4 «dentro...dentro», v. 13 «da quella parte», vv. 14-15 «da | quell’altra parte»; V, v. 3 «sta sotto», v. 4 «sopra», vv. 7-8 «a | sinistra», v. 14 «in basso»; VI, v. 2 «sopra...sotto»; VII, v. 5 «(lassù | laggiù!)»; vv. 13-14 «(lassù! | laggiù!)».

²⁵ Nelle interviste curate da Pierre Cabanne, Duchamp ricorda Baruchello come l’artista che realizzava «dei grandi quadri bianchi, con delle cose piccole piccole che bisogna guardare da vicino» (CABANNE 1967, p. 193; cit. in SUBRIZI 1963, p. 160).

²⁶ LYOTARD 1982, pp. 8 e 11.

²⁷ CARRARA 2021, p. 73.

²⁸ Proprio nel citare l’esempio del «CO | SÌ», scisso in «frammenti fonemati» che «non comunicano» se non «l’impossibilità a comunicare realtà univoche», Sica afferma che «i *T.A.T.*, lacerti poetici tematicamente disintegrati e forse percettivamente afferrabili solo per via psicoanalitica, finiscono per risolversi in ultima istanza in una dimensione esclusivamente affabulatoria e semanticamente afasica che procede per il piano inclinato del silenzio» (SICA 1975, pp. 49-50), ignorando, di fatto, la rete di puntigliose relazioni costruita da Sanguineti attorno ai disegni di Baruchello.



21. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Senza titolo*
(litografia, 19 x 28 cm, 1968). Ph.: Studio d'Arte Martini S.r.l.

Un simile pedinamento del contenitore artistico si ritrova nell'ultimo componimento, in cui alcune stringhe testuali – «come grida |: (l'anima); (come gridava)», vv. 4-5; «e: oh!», v. 7; «per vederla», v. 9; «les lettres d'amour», v. 12; «e per dire, poi (e anche)», v. 19 e «le harem n'est rien d'autre qu'une», v. 20 – verrebbero importate dalla superficie di Baruchello, seppure in forma vistosamente amputata.

In realtà, per sciogliere l'enigma delle mancate corrispondenze è sufficiente capovolgere la prospettiva e postulare un rapporto contrario di derivazione: sono i disegni di Baruchello a strutturarsi sui versi di Sanguineti, e non viceversa. L'epistolario conservato presso la Fondazione Baruchello certifica la ricezione, da parte di Sanguineti, delle «mirabili tavole» («bravo!!!») soltanto il 5 luglio del 1968 – e dunque *dopo* aver già scritto e recapitato all'artista le sette poesie. Questo dato è essenziale per confermare la genesi successiva dei disegni di Baruchello, che commentano (e non anticipano) i versi sanguinetiani, costruiti su ben altre radici iconografiche. Il gioco illusionistico tra originale e traduzione rende superfluo stabilire prelazioni o gerarchie tra il momento efrastico e quello visivo. Mi limiterò qui ad analizzare le tecniche della riconversione baruchelliana che, in questo caso, agiscono soprattutto sul piano del cannibalismo testuale e dello smontaggio miniaturizzante. In primo luogo, Baruchello elimina i rimandi alla pratica della scrittura

– «e per dire, poi (e anche [*per scrivere*])» (v. 19) – e le citazioni romanzesche, come si può vedere nella definizione conclusiva (e proustiana) di «harem», che Baruchello sceglie arbitrariamente di troncare («le harem n'est rien d'autre qu'une [*collection de femmes*]», v. 29)²⁹. L'artista, insomma, oblitera le tracce letterarie per sostituirvi una propria idea di iconotesto che reinventi gli stimoli verbali di partenza. Ad esempio, la moltiplicazione dei verbi di movimento («e si scende», v. 3; «noi scendiamo», v. 4; «noi che scendiamo», v. 6; «e noi, che, | con pudore, scendiamo», vv. 8-9; «quando risale [lassù! | laggiù!]», vv. 13-14)³⁰, con un'insistenza sul galleggiamento degli oggetti in assenza di gravità («galleggia», v. 5; «che galleggiano», v. 7), viene tradotta replicando le stesse figure umane in diverse zone del foglio, come se fluttuassero seguendo le traiettorie imposte dagli ostacoli incontrati. I riferimenti alla «fredda primavera» e al «freddo inverno» (vv. 10-11), invece, verranno compendati in due alberi scheletrici e senza foglie. Proprio ai vv. 9-11 la proposizione di un sintagma mutilo («per vederla [*nuda*])» sarà completata induttivamente da Baruchello collocando la frase sotto a un disegno di parti anatomiche femminili (senza vestiti, per l'appunto). L'artista gioca quasi a 'barrare' il testo reintegrandolo entro moduli visivi leggibili soltanto alla luce del componimento integro, in un sabotaggio dei versi di Sanguineti che, in realtà, finisce per confermarne l'organicità iniziale. Così, ad esempio, la «coppa di vetro, che galleggia» (v. 5) diventa un bicchiere da cocktail sospeso senza un piano d'appoggio, mentre le «lettres d'amour» (v. 12) si trasformeranno nelle buste postali disseminate in basso, a sinistra e a destra del margine inferiore.

Chiarita la natura derivativa dei disegni di Baruchello, per individuare l'origine autentica dei versi del *T.A.T.* bisogna ripartire da una cornice apparentemente decentrata e laterale tanto rispetto al libro del Sommaruga quanto al catalogo di Lambert: il tabellone del *Giuoco dell'Oca*.

3. «I nostri GIUOCHI»: un Giuoco dell'Oca a quattro mani

Per sbrogliare il meccanismo degli incastri efrastici, occorre fare un passo indietro recuperando un antecedente non ancora completamente liquidato all'altezza di *T.A.T.*, ossia il tabellone costruito da Baruchello per il secondo romanzo di Sanguineti, il *Giuoco dell'Oca*, pubblicato da Feltrinelli

²⁹ In corsivo le parole cassate da Baruchello. Per un'analisi delle occorrenze francesi presenti nel *T.A.T.*, da Proust a Stendhal, si veda PORTESINE 2023c.

³⁰ Una simile oscillazione tra movimenti diretti verso l'atto e verso il basso si ritrova anche in altri testi della raccolta, ad esempio: I, v. 5 («scendendo»), v. 11 («scendendo»); II, v. 13 («sale... e poi sale»), v. 19 («e poi sale»); III, v. 2 («cade»), v. 4 («cade»), v. 5 («cade»); IV, v. 21 («e adesso scendiamo»); V, v. 13 («poi discende»); VI, v. 5 («precipita giù»), v. 8 («ci precipitano»), ecc.

l'anno precedente (1967)³¹. L'artista aveva fabbricato un esemplare del gioco, presentato il 20 maggio 1967 presso la Libreria-Galleria d'Arte Guida di Napoli. Un facsimile rimpicciolito delle centoundici caselle comparirà, nella prima edizione, nel risguardo di copertina e in quello della quarta, mentre un particolare (relativo alle caselle 84, 85, 86 e 105) verrà isolato come copertina vera e propria nella riedizione del 1991.

L'investimento riservato dai due autori a questo progetto intermediale è documentato da un fitto scambio di epistole e materiali di lavoro, in un arco cronologico compreso tra il 3 gennaio 1966³² e il maggio 1967. In una lettera inviata a Baruchello il 4 aprile del 1967, Sanguineti, sulla scia dell'entusiasmo per la visione in anteprima del tabellone³³, parlerà dei «nostri GIUOCHI», alludendo significativamente alla dimensione plurale del lavoro. L'ombra lunga del *Giuoco dell'Oca* si proietterà anche sulla produzione successiva dei due autori, venendo a costituire un bacino potenzialmente inesauribile di ruminazione estetica. In un'intervista rilasciata ad Arturo

³¹ Il romanzo sarà scelto da Guido Crepax per realizzare una delle dieci 'recensioni a fumetti' pubblicate sulla «Fiera letteraria» a partire dal 6 luglio 1967. Le undici caselle, insistentemente erotizzate, potrebbero essere messe a confronto con il tabellone di Baruchello, in un curioso parallelismo di *Giuochi* ricreativi.

³² Nella prima lettera conservata presso la Fondazione Baruchello, Sanguineti si rapportava ossequiosamente a Baruchello – al quale, del resto, dava ancora del lei. Nell'agire come intermediario tra il Cineclub di Torino e l'artista («le ha scritto il Cine Club di Torino? volevano la Sua "verifica"»), il poeta esprimeva il primo apprezzamento per l'opera baruchelliana («non ho potuto vedere la Sua mostra, e mi è spiaciuto molto: a giudicare dal catalogo Lei fa cose 'altamente apprezzabili'»). Il riferimento, con ogni probabilità, è al già citato *Uso e manutenzione*, presentato alla Galleria Schwarz di Milano e introdotto da Manganelli (BARUCHELLO 1965a). Alcuni mesi dopo, il 25 aprile, il poeta procurerà a Baruchello un contatto con il direttore della cineteca belga (René Micha) per proiettare *Verifica incerta* nel cineclub locale. Presso la Fondazione Baruchello è conservata l'epistola, scritta in francese da Baruchello e inviata il 30 aprile da Roma, in cui l'artista forniva a Micha le informazioni tecniche della pellicola aggiungendo conclusivamente che «si la date que vous allez décider coincide avec mes programmes [...], je serai heureux d'être à Bruxelles au moment de la projection». Nella bio-bibliografia di Baruchello non compare, tuttavia, una tappa belga attestata in questo segmento cronologico, ed è prudente pensare che la proiezione non ebbe effettivamente luogo. Sempre al 1966 risale l'accenno a una mostra di Baruchello che si sarebbe dovuta organizzare alla Carabaga di Genova, su proposta di Sanguineti («oggi ho parlato per telefono con Ziveri: ti scriveranno presto per la mostra alla "Carabaga" genovese», 3 maggio 1966). Anche questo progetto, tuttavia, non andò in porto e oggi non resta alcuna attestazione di una personale presso gli spazi genovesi. Sanguineti sponsorizzava l'attività della Carabaga anche sul retro della busta contenente la stessa lettera del 3 maggio, in un postscriptum che recita: «Se capiti lì a Roma da "Numero" puoi vedere una mostra dei pittori genovesi della "Carabaga"».

³³ «Diobbono! che bellezza che è! Quello che la piccola fotografia lasciava indovinare, è superbamente bello: va là, che sei proprio bravo come dicevo io! Ieri è venuto il Riva a Torino [...] e ha riportato il tuo GIUOCO perché me lo ricontemplassi un po' (deve ancora fotografarlo per bene), e così anche la moglie e i figli sono caduti in trance in blocco per la meraviglia» (Torino, 4 aprile 1967). L'apprezzamento incondizionato per il tabellone raggiungerà il parossismo in una lettera del 21 marzo, quando il poeta arriverà addirittura a chiedere l'originale in dono: «Adesso mi faccio coraggio, e voglio chiederti una cosa: mi regaleresti, poi, l'originale del tuo "Giuoco dell'oca"? Capisco che è pretendere molto, ma per uno che si sogna il suo "monumentino" (vedi sempre capitolo XLIV), trovarselo tutto fatto così, da giocareci sopra, e fatto da te, capirai che cosa vuol dire». L'interesse per il collezionismo di opere d'arte diventerà una costante negli epistolari sanguinetiani con gli artisti. Nel caso di Baruchello, in una lettera del 25 aprile 1966 il pittore veniva ringraziato per «la promessa di un quadro: lo collocherò bene...». Il 10 agosto 1968 Sanguineti incalza nuovamente l'amico per l'invio di un'opera: «per il caso Sommaruga, non sapevo: ma i numeri buoni (o vecchi), io li voglio, si capisce, in "grazioso omaggio" (pioi [sic], cioè no, poi, voglio anche un tuo quadro, a rallegrarci la vita, la vi(s)ta nella città della scuola medica, secondo un'antica promessa: un grosso e bel quadro, sissignore che lo voglio: quando verrai a visitarmi sur plage, verrai con il cadeau, va bene?)». In una mostra sulla 'collezione Sanguineti' recentemente curata da Clara Allasia e Federico Sanguineti presso la GAM di Torino è stato esposto l'esemplare del *Giuoco dell'oca* baruchelliano di proprietà della famiglia Sanguineti – a conferma di un effettivo passaggio di proprietà dell'opera (ALLASIA, SANGUINETI 2023, p. 57).

Schwarz, Baruchello segnalava un affioramento del *Giuoco* all'interno di *Supericonoscio* (1968), con l'interpolazione di una citazione prelevata dal romanzo sanguinetiano:

Le pinze pronte a castrare te e me introducono invece due brandelli del disegno del giuoco dell'oca che – nello stesso periodo – ho fatto per l'Edoardo. Da qualche parte si legge: UOCO OC DICE S. CHE TROVARSI NELLA BARA... Tu hai letto questo formidabile libro dentro il quale mi sono immerso per un pezzo. Ero anch'io chiuso nella bara: forse mi sarei portato volentieri dietro solo *The Queen*, Venere adatta per l'oltretomba come un funebre *nécessaire*³⁴.

Il *Giuoco dell'Oca*, in effetti, funzionava come un comodo prontuario di riflessioni plastiche, essendo impostato come una pinacoteca di quadri prelevati tanto dal canone fai-da-te delle neoavanguardie (da Bosch al dadaismo) quanto dalle novità più dibattute nel panorama internazionale, accostando Fahlström a Ceroli, Adami a Rauschenberg, fino a fabbricare un caleidoscopio precocemente postumo dell'estetica anni Sessanta. Antonio Russi parlerà del romanzo come di un «insieme di “illuminazioni” tagliuzzate con le forbici» dall'icono-enciclopedia della società dei consumi, in cui anche l'apparente finale apocalittico (dove «la parola “fine” viene usata simbolicamente come la fine di tutto») è subito convertito in una «catastrofe da fumetti», una tragedia rotocalchistica³⁵.

È difficile immaginare che, in un romanzo presentato al pubblico come il portfolio visivo del suo tempo³⁶, Sanguineti non avesse previsto una casella destinata all'artista che stava parallelamente predisponendo una versione 'giocabile' del tabellone. E, in effetti, la prova ufficiale della presenza di Baruchello nel palinsesto citazionistico del *Giuoco* si trova in una lettera spedita da Sanguineti il 22 marzo del 1967, in cui leggiamo:

Carissimo,
ecco dunque il capitolo LX, che è un capitolo, come vedi, di “affiches”.
Quanto al XXII³⁷, sei proprio tu, in causa, si capisce, anche se ti faccio un po' fare certi./.,;././., ecc.,
che tu veramente non fai proprio così, pazienza...

Una qualche relazione con l'artista si poteva già supporre dalle indicazioni tecniche disseminate in questa casella («Ci sono tre strati di plexiglass [...]. Poi ci sono tutte le ombre di tutte le piccole cose del primo e del secondo strato di plexiglass. Sono ombre che si proiettano sopra il terzo strato

³⁴ BARUCHELLO 1968b.

³⁵ RUSSI 1974. p. 93.

³⁶ Per il campionario delle fonti pittoriche occultate nel *Giuoco*, segnalo in particolare i contributi di WCLASSICS 1979, pp. 9773-9807; GRAFFI 2005; BORRELLI 2013, pp. 207-221; SCHETTINO 2013, pp. 124-125; ANNOVI 2016; SOTGIU 2016; HUFNAGEL 2021 e PORTESINE 2021a e 2021b. Per le caselle cinematografiche, si veda, invece, ALLASIA 2017 (e, su Marilyn Monroe, DONATI 2022), mentre per gli affioramenti goethiani cfr. LORENZINI 1985 e DE MEIJER 1985. Su Berio e le ambientazioni teatrali del romanzo, infine, cfr. PORTESINE 2022a.

³⁷ In realtà, nell'assetto definitivo dell'indice, la citazione sanguinetiana si collocherà non nel XXII bensì nel XX capitolo (SANGUINETI 1967b, pp. 47-48).

[...]»), in piena conformità con le lastre di plexiglass di Baruchello e i loro giochi di ombre. Inoltre, le allusioni alle «tante altre piccole cose» disposte sopra i diversi strati («ometti neri», «aghi per iniezioni», «chiodi di garofano», «piccoli ombrelli», «funghi») si inseriscono appieno nel microcosmo oggettuale di Baruchello. Più macchinoso si rivela, invece, risalire allo specifico plexiglass descritto da Sanguineti, che sembra non corrispondere linearmente a nessuno dei lavori *ante-1968*³⁸. Un'ipotesi è che si tratti di un'opera («*Brief Sanguinetis an Baruchello, 72,5 x 53 cm*») realizzata proprio nel 1967 e attestata unicamente nel catalogo tedesco della mostra *Ars multiplicata*, allestita al Wallraf-Richartz Museum di Colonia tra il 13 gennaio e il 15 aprile 1968. Il plexiglass, di proprietà Feltrinelli, viene menzionato ma non riprodotto fotograficamente nel catalogo³⁹, e risulta ad oggi scomparso dagli inventari della casa editrice, non consentendo di suffragare la plausibilità dell'ipotesi – incoraggiata, però, dalla datazione, dalla tecnica («*Druck in Farben auf Papier*») e dall'eloquente dedica a Sanguineti. Come congettura alternativa, si potrebbe pensare che la ventesima casella ospiti una stratificazione di elementi ricavati da supporti baruchelliani eterogenei, una sorta di iper-plexiglass romanzesco che catalizzi in sospensione oggetti di diversa provenienza. Gli «aghi per iniezioni», ad esempio, si distinguono chiaramente in *Non si passa, ostacolo, fermatevi* (1965), così come delle piccole spade si intravedono in *I'm not in sugar* (1964), sebbene un simile spezzettamento dell'osservazione ecfrastica rappresenterebbe un unicum nel romanzo di Sanguineti.

La tiepida accoglienza riservata al *Giuoco* e giustificata, secondo Sanguineti, dal fatto che «un testo così non fosse ancora accettabile» per il pubblico (e per la società) che si affacciava al Sessantotto⁴⁰, non provocò l'esaurirsi dei progetti a quattro mani. L'insuccesso del libro, anzi, determinò «quasi una sorta di reazione euforica», al punto che, nello stesso *T.A.T.*, il fantasma dello sfortunato tabellone tornerà ad affacciarsi in una raffinatissima ecfrasi in differita.

4. *L'ecfrasi per interposta poesia: il Giuoco del T.A.T.*

Torniamo adesso alla raccolta del 1968. Se si accetta che i versi derivino dai disegni riprodotti nella plaquette di Sommaruga, si deve ripiegare su un'ipotesi d'incoerenza metodologica, sostenendo che alcuni testi funzionino a tutti gli effetti come ecfrasi nozionali e altri, invece,

³⁸ Per le verifiche incrociate nel database dell'artista, desidero ringraziare ancora una volta la pazienza di Carla Subrizi, Alice Leone e Giuditta Sciamanna che mi hanno aiutata nel setacciare moltissimi plexiglass schedati presso la Fondazione Baruchello.

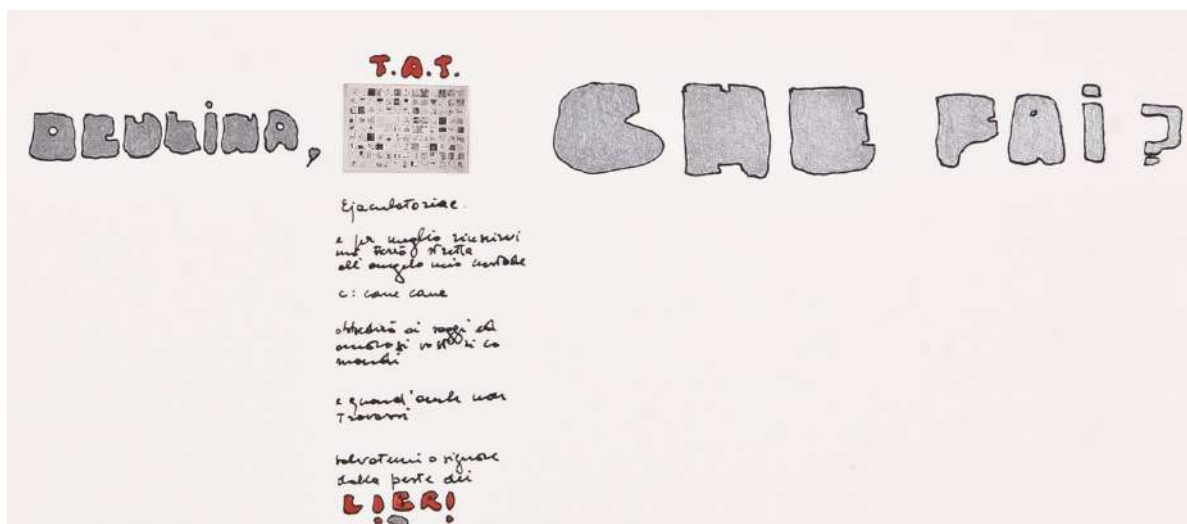
³⁹ Ars. 96, tav. 41. Nel catalogo della mostra torinese curata da Allasia e Sanguineti compare soltanto, oltre al tabellone del *Giuoco*, una seconda opera (*Primanouriture or ultimogeniture*, 1967) che non corrisponde né alla descrizione romanzesca né al plexiglas menzionato nel catalogo tedesco (ALLASIA, SANGUINETI 2023, p. 56). Con ogni probabilità, si tratta di un altro lavoro acquistato o donato successivamente dall'artista.

⁴⁰ SANGUINETI 1993, p. 86.

agiscano come costruzioni «pseudo-ecfrastiche»⁴¹. L'interruzione della corrente referenziale si spiega, in realtà, con una fonte apparentemente eccentrica ma che informerà l'ipotesto sommerso delle sette liriche: il tabellone del *Giuoco* confezionato l'anno precedente. Nella risposta a una studentessa modenese (Cecilia Barbieri) che stava scrivendo una tesi di laurea sui rapporti tra Sanguineti e le arti figurative⁴², Baruchello rievoca le centoundici caselle del *Giuoco* aggiungendovi un piccolo indizio. Dopo aver realizzato l'esemplare di gioco, avverte l'artista,

ci fu però un seguito al bizzarro gioco dell'oca: E.S. scrisse a partire da queste immagini un suo testo poetico (titolo TAT: *limbosigne*) per accompagnare una mia mostra nella bella galleria parigina di Yvon Lambert (novembre 1967). Titolo mostra: "LIMBEANTIPOUVOIR". Quanto al TAT edito da Sommaruga nel 1968, la genesi non è diversa dal "Gioco dell'oca" [sic], anche se non si tratta di collages ma di una raffinata grafica.

Una seconda avvisaglia si può individuare nell'opera *Oculina e l'angelo custode* (1967) [fig. 22], dove la sigla *T.A.T.* compare esattamente sopra a una versione miniaturizzata del tabellone del *Giuoco dell'Oca*, a stabilire un allacciamento diretto tra i due lavori⁴³.



22. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Oculina e l'angelo custode* (smalti industriali, china, ritagli di materiali a stampa, fotografie, cartone, 73 x 102 cm, 1967; dettaglio). Ph.: Ezio Gosti.

⁴¹ CARRARA 2021, p. 77.

⁴² Presso la Fondazione Baruchello è conservata una stampa dell'email (s. d.) di Cecilia Barbieri – articolata in cinque domande relative al *Giuoco dell'Oca* e al *T.A.T.* – e l'originale (manoscritto e a stampa) della risposta di Baruchello, datato «27/06/2006».

⁴³ Sotto la figurina del *Giuoco*, invece, si intravedono alcune frasi («E per meglio riuscirvi, mi terrò stretta al mio angelo custode», «Obbedirò ai saggi ed amorosi vostri comandi», «Quand'anche non trovassi» e «Salvatemi, o Signore, dalla peste dei libri») pronunciate dalla protagonista della *Pia giovanetta. Meditazioni col modo d'ascoltare la Santa Messa e l'apparecchio alla confessione e comunione*, stampate dalla Tipografia del Comitato diocesano di Milano nel 1856 (p. 177).

A questo punto, sarà necessario adoperare i testi del *T.A.T.* come (letterali) istruzioni di gioco, accostandole alle prime caselle adiacenti all'ipotetica partenza del lettore-giocatore. Tralasciando momentaneamente il componimento iniziale, il secondo testo, nonché l'unico a essere stato pubblicato nella plaquette della Galleria Lambert, si può interpretare come una parafrasi terapeutico-ecfrastica della prima casella del *Giucoco* di Baruchello [fig. 23]:

2.

è in fondo (“8,5 x 5,5 cms”), il cancello: è il
ALFAC *DECA-DRY*; con i
buchi; e più in fondo, ancora, e sopra, la torta:
che è la placenta, la
tavolozza; che è un serpente (è quello che tu vedi,
in trasparenza; che
è con i buchi);

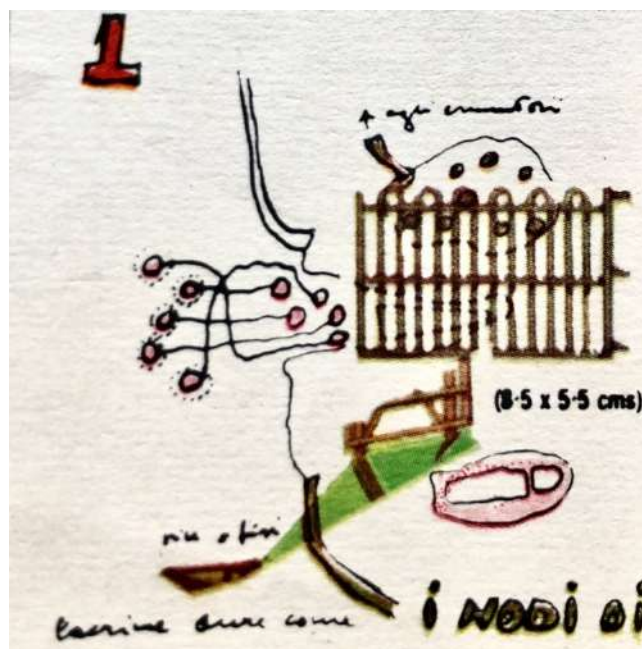
poi la città, che
è circondata da tante (mettete un foglio di carta)
foreste; (e se tu metti un
cerchio (sopra due porte (sopra due torte)), tu ci
puoi mettere, poi (“I NODI DI”)
due frecce):

e in alto, sopra (“agli crematorii”? “agli
scrematorii”? agli eremi-
tori-i”?); (in alto); e giù (“visi”? = “fisi”?), in
basso:

(e strofinatelo, sotto);
dalla “I” (maiuscola) sale a gomito, sale duro; e
poi sale, incerto; e poi si perde
in filamenti, che emana, in bacilli: e
in fibrille (che sono le rosee fibrille (e
uno stampo, come un'orma (umana)) fiorite); in
“*lacrime dure*”; dure “*come*” (un
piccolo tratto di prato verde? di parto roseo? un
frammento di sedia?);

e tu,
tu lo puoi strofinare, in fondo (e poi sale,
indipendente, e si duplica, e si
moltiplica); limbosigne, se tu vuoi, a(l)phone (...);
laggiù (là in mezzo ai
fiori, fioriti):

come un'orma (egiziana):



23. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 1*
(*Il Giucoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5
cm, 1967).

In questa casella⁴⁴ si ritrovano tutte le citazioni virgolettate da Sanguineti, dall'appunto dimensionale del primo verso («“8,5 x 5,5 cm”») al sintagma maiuscolo «“I NODI DI”» (v. 8). Ai vv. 10-11 il poeta propone, addirittura, diverse ipotesi di decifrazione per alcuni termini resi

⁴⁴ I crediti fotografici per tutte le riproduzioni dalla stampa del *Giucoco dell'Oca* sono della Fondazione Baruchello.

pressoché illeggibili dalla proverbiale microscopia baruchelliana: «(“agli crematorii”? “agli scrematorii”? agli eremitori-i”?)» e «“visi”? = “fisi”?»). L’esitazione non riguarda soltanto le parole miniaturizzate ma anche i disegni che riempiono la superficie rettangolare della casella. La voce si chiede, ad esempio, se l’elemento figurativo che compare in basso corrisponda a «un piccolo tratto di prato verde? di parto roseo? un frammento di sedia?» (v. 17), in una sorta di Rorschach deduttivo. Esibitamente freudiana è la lettura del tratto curvo che, dalla «I» iniziale della frase «I NODI DI», «sale a gomito, sale duro» (v. 13), dopo l’intimazione maliziosa rivolta al lettore («e strofinatelo, sotto», v. 12) ripetuta al v. 19 («tu lo puoi strofinare, in fondo [e poi sale]»). All’immaginario psicanalitico appartengono anche le identificazioni con la placenta (v. 3) e il «parto roseo» (v. 17), in un *Leitmotiv* della gravidanza già esplorato in *Capriccio italiano*.

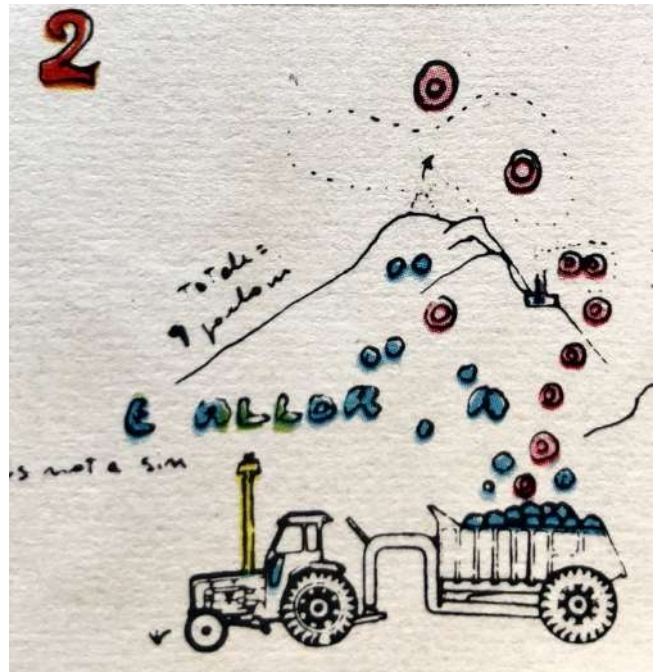
Sanguineti aggiunge poi alcuni rimandi referenziali alla mostra *Limbeantipouvoir*, in particolare il sintagma «limbosigne» (v. 20), riprodotto sulla copertina del catalogo parigino, così come il successivo «aphone» – «a(l)phone» nella cripto-citazione sanguinetiana. Del resto, il brano era stato inviato in anteprima al poeta (in una lettera del 21 settembre 1967) e poteva essere accolto, a buon diritto, nel retrobottega del *T.A.T.* L’affastellamento cervelletto⁴⁵ di questi materiali motiverà quel divertito ammiccamento a una «poesia, diletta mia gioia, che solo tu puoi capire» (26 settembre 1967) che accompagnava presumibilmente l’invio di questo secondo *T.A.T.* – considerato il cenno alla trasmissione di un testo da inserire nel catalogo di Lambert.

Con la terza poesia la pedina efrastica si sposta alla seconda casella [fig. 24], come viene palesato dal ritaglio maiuscolo «E ALLOR» al v. 1, che ripete l’analogia scritta baruchelliana in grassetto, e dall’evocazione di un «trattore che va» (v. 6). Rispetto all’esempio precedente, tuttavia, il divertissement referenziale si complica: la parafrasi dilata la propria focalizzazione inglobando anche la terza casella [fig. 25], al cui centro scorgiamo, per l’appunto, il «BZZ” azzurro» (v. 3) descritto poco dopo. Sanguineti mette provocatoriamente in relazione le due tessere, passando dalla citazione verbale della casella 2 (il sintagma «Totale = 9: | [palloni]», vv. 1-2) al conteggio dei puntini (nove anch’essi) che, nella casella 3, collegano la didascalia al «rettangolo (giallo)» sottostante (v. 5), in una trasformazione che culminerà nella mimesi tipografica degli stessi punti: «9: (palloni); (puntini); (.....)» (v. 3):

⁴⁵ Come scrive sarcasticamente Gianni Poli, con il *T.A.T.* «torna Sanguineti a scrivere per sé, per pochi intimi al massimo [...]. Diceva Giorgio Strehler, intervistato: “L’importante è che non mi importa di essere capito. Mi basta di essere ascoltato”. In questo desiderio, almeno, Sanguineti e le sue “anime gemelle” sono stati esauditi» (POLI 1975, pp. 30-31).

3.

it fits! (“URSUS HORRIBILIS”): *E ALLOR* per un *Totale* di = 9:
(*palloni*); e il decimo (già cade; di fianco; (là):
sopra le azzurre pietre;
verso un BZZ” azzurro; e con 9: (*palloni*);
(*puntini*); (.....): e con
la freccia (femminile); che cade, dunque,
(giù); sopra un rettangolo (giallo); cade
con le ciambelle, con il trattore che va (che sta); che
sta (che va); verso
sinistra; sopra un triangolo, con la trattrice:
e con una
successione di; (con fori circolari di); con 5 cm. di
diametro (e con 10 cm. di
profondità);
(s.d. ma 22/6): *et/je/me/sens/*;
e svuotato; svuotata; *et/tout(e)/transformé(e)/*; e con
una successione di ecc.; e disposti in
cerchio; e tu disposta; come il cavallo “Snippy”
(“HORRIBILIS”); svuotato; e io
ecc.; io svuotato; disposto; (a 30 km. da Alamosa);
tanto disposto ecc., adesso; e
tanto svuotato ecc.; (con un diametro di
23 m., adesso); (di 3 anni ecc.):
e con affettuosità (circolari), ormai,
a tutti voi, così; *e allor* ecc.: così, a presto:



24. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 2*
(*Il Giuoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5
cm, 1967).

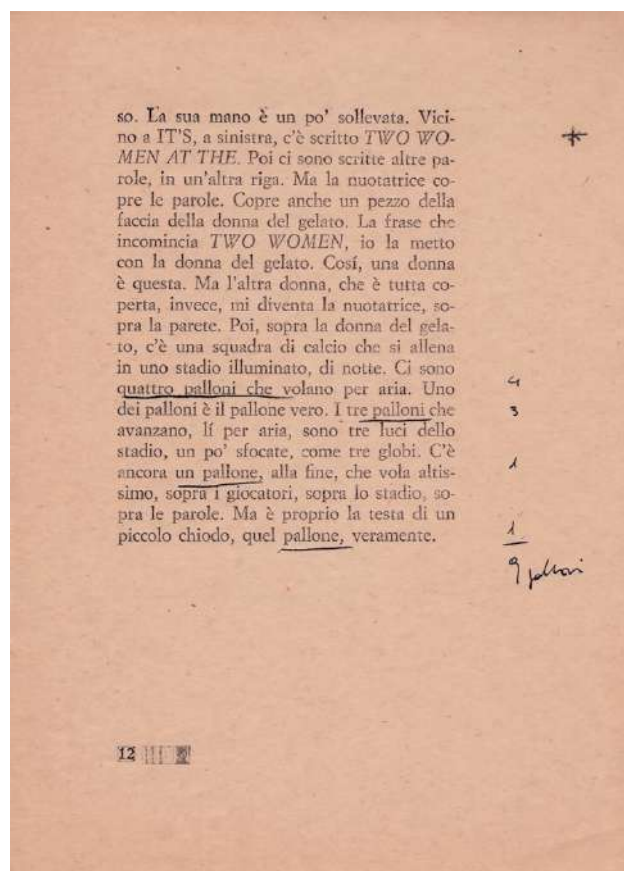


25. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 3*
(*Il Giuoco dell'Oca*, collage, 63 x 82,5 cm, 1967).

Il gioco tra «puntini» e «palloni» si rivela tutt'altro che peregrino dal momento che, nel cap. II, Sanguineti aveva a sua volta occultato efrasticamente la fotografia di uno stadio (appesa nello studio del pittore britannico Michael Andrews)⁴⁶ in cui, per l'appunto, «ci sono quattro palloni che

⁴⁶ Per l'analisi di questo capitolo e per la fotografia dello studio di Andrews, cfr. PORTESINE 2021a, pp. 34-40.

volano per aria. [...] I tre palloni che avanzano, lì per aria, sono tre luci. [...] C'è ancora un pallone, alla fine, che vola altissimo, sopra i giocatori»⁴⁷. Nella propria copia di lavoro, Baruchello sottolinea e trascrive accanto a queste righe i numeri «quattro...tre...uno...uno», completando algebricamente la somma con il risultato di «9 palloni» [fig. 26]. La presenza dei nove puntini nella terza casella, invece, non trova riscontro nel capitolo corrispondente del *Giuoco*, in cui si legge soltanto un riferimento a dei generici «puntini fitti, come i pori della pelle, ingranditi»⁴⁸. A partire da una coincidenza numerica e da una contiguità spaziale, Baruchello accorpa le due caselle non limitandosi, peraltro, a descrivere la nuda superficie ma aggiungendovi l'ipotesto romanzesco di partenza, in una sorta di polifagia ecfrastica.



26. Copia di lavoro BARUCHELLO (bozza del dattiloscritto di E. SANGUINETI, p. 12) per la realizzazione delle caselle del *Giuoco dell'oca*, 1967. Archivio Gianfranco Baruchello.

L'ecfrasi viene qui intercalata da un episodio paranormale risalente al 9 settembre 1967, quando nel sud del Colorado («a 30 km da Alamosa», v. 14) il ritrovamento della carcassa sventrata del «cavallo “Snippy”» (v. 14) fu interpretato come uno strano sacrificio ‘marziano’⁴⁹. Tutte le

⁴⁷ SANGUINETI 1967b, p. 12.

⁴⁸ SANGUINETI 1967b, pp. 13-14.

⁴⁹ Per approfondire i parallelismi tra articolo di cronaca e poesia, cfr. PORTESINE 2023c, pp. 58-59.

informazioni ricavabili dalle cronache del tempo confluiscono fedelmente nei versi di Sanguineti, dalle dimensioni dei «fori circolari» comparsi attorno al cadavere, «con 5 cm di diametro (e con 10 cm. di | profondità)» (vv. 9-10), all'età del cavallo («3 anni», v. 17). I palloni disegnati da Baruchello attivano un parallelismo istantaneo con i buchi «disposti in | cerchio» dagli alieni (vv. 13-14), in un travaso dall'ecfrasi pittorica all'ecfrasi di un ritaglio giornalistico.

Tornando al *T.A.T.*, il componimento successivo dialoga, prevedibilmente, con la quarta casella [fig. 27]:

4.

il 4 è blu, il pianoforte è a coda; (è rosso):

l'arpa è un girasole; le

labbra (their lips) non si toccavano; la girandola è dentro un giardino;

(è di plastica); la girandola si scioglie; è dentro; (è un plastico

di plastica): è con i fiumi; che colano; (oscene):

è to B., (to be); the

Father: è di panna montata (è il plastico), con una cannula (con

un cannellino); (rossa); (osceno); e cola; (quella goccia); (di

quel sangue); of all verse; è rossa:

è

quel profilo di donna, con la sagoma sola dell'anca; (rosso); (nuda); aujourd'hui

je rentre; ma sono quelle parole; (nudo); (che sono scritte); (e io); (nere); de

l'Hôpital; (sono capovolte); sono *imagination and*, da quella parte; (e ancora:);

(sono capovolto); (e io); ma da

quell'altra parte, sono

reality

un YES, WELL (...), adesso; ma non s'erano detti addio; e poi è

un Mark well, anche; la macchina scoperta correva veloce; correvano così,

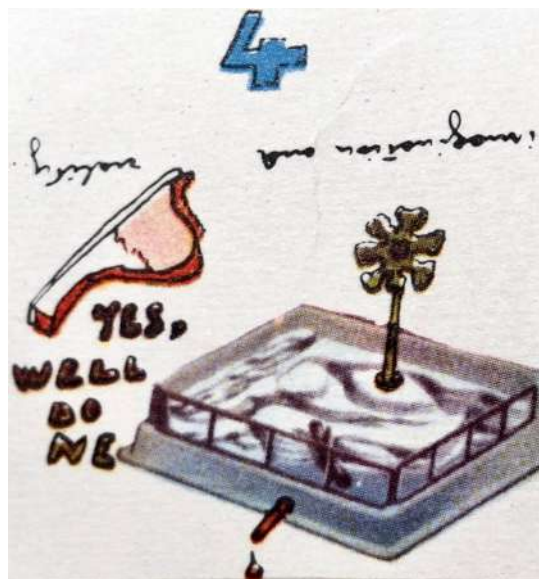
nel vento, nella notte,

nel sole (their lips); correvano; (e quell'orto è

un paradiso); (e adesso scendiamo); (è una clinica); (e si prosegue); correvano

(a rovescio); (a piedi):

et notre vie va commencer:



27. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 4* (*Il Giuoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

Nell'incipit, Sanguineti rimanda alla colorazione stessa del numero («il 4 è blu»), in un'ossessione cromatica che interesserà quasi tutti gli elementi via via registrati dall'io lirico: il pianoforte «è rosso» (v. 1), così come rosse saranno la «cannula» (v. 7) e la «goccia» di sangue che cola dal foro inferiore (vv. 8-9), nonché la «sagoma sola dell'anca» femminile che compare al v. 11

(una congettura alternativa dell'oggetto precedentemente schedato come pianoforte a coda). Come negli altri esempi, Sanguineti trascrive i frammenti leggibili mantenendo la formattazione originaria (maiuscola per «YES WELL», v. 17, corsiva per «*imagination and*» e «*reality*», vv. 13 e 16). In quest'ultimo caso il poeta segnala, inoltre, che le parole «sono capovolte» (v. 13) e si trovano ai due estremi del pianoforte-profilo di donna («da quella parte...quell'altra parte», vv. 14-15), trasformando la scrittura in un vero e proprio sismografo che intercetta le minime oscillazioni grafiche dell'immagine. Questa prossimità voyeuristica al lavoro di Baruchello era resa materialmente possibile dal fatto che Sanguineti avesse chiesto e ottenuto da Valerio Riva di «fotografare per bene» il tabellone per poterlo a lungo «ricontemplare», come apprendiamo da una lettera del 4 aprile 1967.

Autentico capolavoro di montaggio ecfrastico si rivelerà, poi, il quinto testo:

5.

il ritratto (la statua); (oh! la statua!...); di SHADOW WOMAN; (who died); j'ai pensé; à vous; aleph!

(che vale, anche: scientia); (che vale: heu!); che sta sotto;

(sotto un gancio: A): un animale giallo ci cammina sopra; un animale nero ci incrocia (2 volte);

perché varca un ponte; perché descrive un seno; e ritorna; (così: REFLECTO); (killed in a duel); perché fa una sua curva, a sinistra; (*Fe* è FERRO LAD); e ritorna; (che si può scandire così):

/ WHO GAVE / HIS

LIFE THAT / THE GALAXY /; (oppure così):

/ WHO GAVE HIS LIFE / THAT THE

GALAXY /; (e così, poi, in ogni caso):

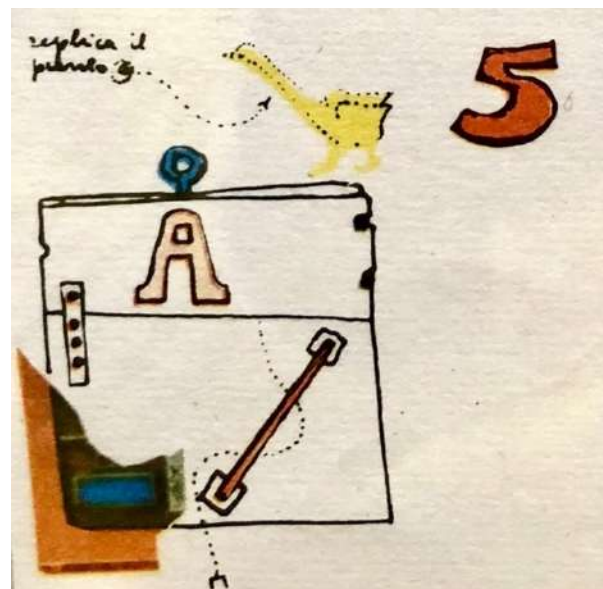
/ MIGHT LIVE /; poi discende diritto, ci

punge in basso (2 volte); (diretto); j'ai en vous; (replica); una confiance; il problema; (il punto); n. 10; e ritorna; (absolue); che dice: questa ragazza disse:

che

dice: mi dedico alla felicità; disse; (animum REFLECTENS): alla felicità; (di qualcuno); (così); (2 volte); (che vale, anche: la scrittura); che dice:

che amo:



28. GIANFRANCO BARUCHELLO,
Casella n. 5

(*Il Giuoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

Qui le parole isolate dalla quinta casella [Imm. 28] – la «A» maiuscola che si trova «sotto un gancio» (v. 4) e l'«animale giallo» che «ci cammina sopra» (v.4) – si mescolano a un'altra fonte extra-artistica, del tutto avulsa dal *Giuoco*. Si tratta, infatti, della copertina di un numero di

«Adventure Comics» (#354) uscito nel marzo del 1967 e intitolato *The Adult Legion*⁵⁰. Del resto, i fumetti americani sui supereroi erano già stati largamente citati da Sanguineti proprio nel *Giuoco dell'Oca*⁵¹, a riprova di un continuo zapping tra romanzo e apparato illustrativo. A differenza dei testi precedenti, non viene inserito alcun preavviso tipografico che segnali le citazioni. Neppure la frase di Baruchello («replica il punto») viene imbeccata attraverso le virgolette o il corsivo, ma semplicemente collocata tra parentesi e spezzettata tra due versi – «(replica)» (v. 14) e «(il punto)» (v. 15).

Nel prosieguo della raccolta si assiste a una graduale fusione delle fonti, tra residui pop e riferimenti colti, in una tendenza che, alla fine degli anni Sessanta, caratterizzava tanto la scrittura di Sanguineti quanto le superfici di Baruchello. Le poesie di *T.A.T.* erigono, dunque, un monumento seriamente ironico a un collettivo di operatori che, introiettando la lezione di Duchamp e delle avanguardie storiche, avevano fatto del montaggio il motore immobile della propria dialettica.

Procedendo nell'analisi, il sesto componimento sembra riassetarsi su un'unica fonte, la sesta casella [fig. 29]:

6.

scrivo: “così”; (così):

scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ

(sotto, dopo);

(così: CO

SÌ); e poi scrivo (ma la b è guasta): “boules de

lampe torche” (ma

la s è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù,

sopra una piccola sfera galleggiante:

giù, da una bocca di porco); e tanti cerchi

si allargano, allora; giù, concentrici; come in uno stagno

blu (se ci precipitano

le piccole pietre, dentro, giù); (le piccole sfere):

(così):



29. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 6* (*Il Giuoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

L'io lirico si sostituisce all'artista attribuendosi la responsabilità dei sintagmi iscritti sulla superficie, a cominciare dall'incipit («scrivo... scrivo», vv. 1-2). La mimesi dell'incolonnamento delle sillabe in «CO | SÌ» (vv. 3-4) fotografa una situazione ben diversa da quella proposta da Wlassics. Per il critico, infatti, Sanguineti «pare postulare una propria poesia visiva, consistente

⁵⁰ La vignetta è riprodotta in PORTESINE 2023c, pp. 61-62.

⁵¹ Per una prima analisi delle fonti fumettistiche interne al *Giuoco* (estrapolate da «Strange Adventures», «Batman», «Superboy», «Secret Hearts», «Action Comics» e «Wonder Woman») rimando a PORTESINE 2021b.

nella parola “così”, scarabocchiata su un foglio che nel processo pare acquistare vita⁵². Eppure, anche in assenza della fonte ecfrastrica, l’antipatia di Sanguineti per la poesia visiva⁵³ renderebbe comunque problematico postularne qui un’adozione tanto radicale quanto isolata.

L’azione dello scrivere, invece, viene replicata nei versi immediatamente successivi: «e poi scrivo (ma la *b* è guasta): “boules de lampe torche” (ma | la *s* è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù» (vv. 4-5). Qui Sanguineti registra la presenza di due ostacoli che rendono accidentato il processo di lettura (la *b* «guasta» e la *s* «trafitta» da un cerchio in caduta libera)⁵⁴. Tornano le virgolette a segnalare i *loci* intertestuali e a restaurare una più prevedibile traiettoria dalle figure alla loro immediata enunciazione – la «bocca di porco», i «cerchi | concentrici» che si disegnano sulla superficie dello «stagno blu» (vv. 7 e 8), quando vi «precipitano | le piccole pietre» (vv. 8-9). Gli oggetti, peraltro, vengono inventariati meccanicamente, senza alcuna oscillazione dubitativa o atto linguistico mancato, in una lealtà quasi cronachistica alla fonte – ben diversa da quelle «ricerche irritate e irritanti» a cui, secondo Wlassics, Sanguineti costringerebbe il lettore, allestendo un rebus non soltanto «immaginario e complicatissimo» ma che «si rivela sempre senza una soluzione finale, può essere qualsiasi stralcio di realtà, fortuito e assurdo»⁵⁵. A differenza delle interpretazioni in chiave *nonsensical* – Sica parlerà addirittura di una «irreversibile frattura tra segno e referente, tra parole e cose»⁵⁶ –, *T.A.T.* e *Giuoco dell’Oca* rappresentano, al contrario, l’exasperazione delle «cose» stesse, che vengono fagocitate dalla narrazione eliminando qualsiasi filtro estetico: il linguaggio diventa, letteralmente, la cosa.

Rispetto a questo meccanismo di sistole e diastole tra una prima modalità di descrizione lineare e una strategia opposta di sedimentazione eclettica (in cui rientra *anche* la parafrasi della fonte), il testo iniziale e quello conclusivo introducono due vistosi scarti. Per quanto riguarda la poesia incipitaria, si tratta, per i vv. 16-19 e 25-30, della dedica scarabocchiata da Baruchello sulla copia sanguinetiana di *Mi viene in mente* (1967) [fig. 30], conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova⁵⁷:

⁵² WCLASSICS 1979, p. 9786.

⁵³ Cfr. ad esempio LISA 2004, pp. 19-20: «Dico che la poesia visiva, la migliore l’han fatta i pittori, quando hanno iniziato a lavorare con l’alfabeto, con le scritte», mentre i poeti al massimo hanno «cercato di adeguarsi», salvo «casi molto rari, di capacità anfibia».

⁵⁴ Difficilmente dimostrabile mi pare, invece, la tesi di Valérie Thevenon, che interpreta i vv. 4-7 come «une description dynamique de sphères en mouvement qui pourrait être l’interprétation des formes d’une œuvre picturale abstraite, par exemple du *Tormento interiore* (1925) de Kandinskij» – ipotesi avvalorata unicamente dal fatto che l’autore fosse stato «cité lors d’un entretien avec Fabio Gambaro pour son *astrattismo*» (THÉVENON 2004, p. 2).

⁵⁵ WCLASSICS 1979, p. 9786.

⁵⁶ SICA 1975, p. 49.

⁵⁷ Per queste ricerche, desidero ringraziare la disponibilità del personale della Biblioteca Universitaria di Genova e, in particolare, di Claudio Riso. *Mi viene in mente* viene spesso citato allusivamente da Sanguineti nella corrispondenza con Baruchello, cfr. ad esempio la lettera del 21 marzo 1967.

scrisse: è del capricorno? è tornato (più ardente di prima); (era un frammento di conversazione); poi scrisse: nel caso che; e sopra: nel caso che LUI fosse (e: nel caso che LUI); e sotto: nel caso (e: nel; e: ne; e: n):

[...]

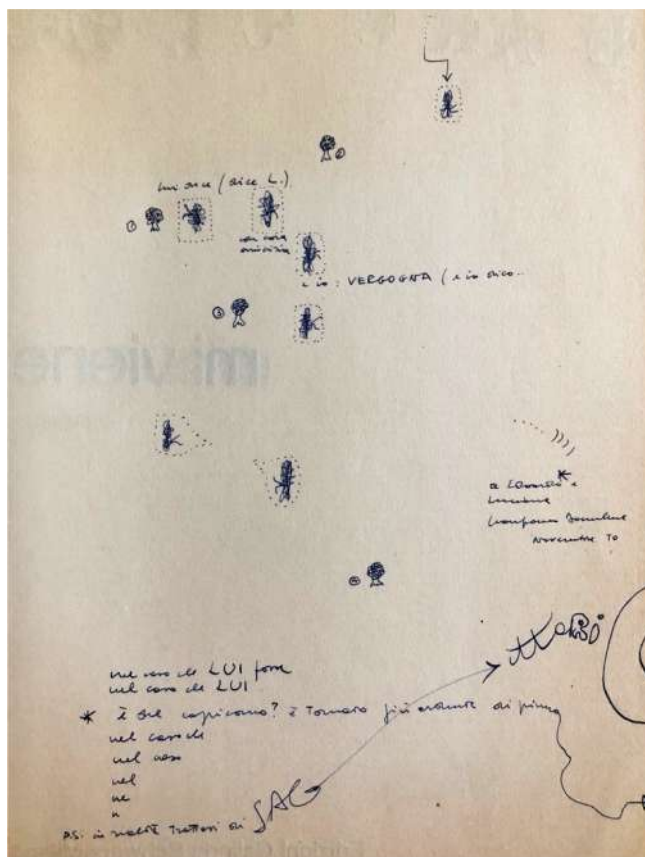
PS. in realtà trattasi di SAG

(e qui, eh! qui

segue una lunga linea, una freccia); (una lingua); (oscena);

ittari;

e: O (una ciambella deforme che termina nella pagina (oscena); nella pagina seguente);



30. Dedicata manoscritta di G. BARUCHELLO all'esemplare di *Mi viene in mente* di E. SANGUINETI, 1967, Biblioteca Universitaria di Genova.

A partire all'incirca dalla metà del testo, Sanguineti riversa la sezione appuntata da Baruchello sul margine inferiore del risguardo, assegnando stavolta la responsabilità enunciativa a un' indefinita terza persona («e scrisse», ai vv. 16 e 17). Ritroviamo per intero la clausola «nel caso che LUI fosse», riverberata da Baruchello in forme via via sottrattive («nel caso che LUI», «nel caso che», «nel caso», «nel», «ne», «n»). Sanguineti importa minuziosamente questa sorta di eco tipografica in dissolvenza, segnalando anche il posizionamento reciproco delle diverse occorrenze («e sopra», «e sotto», v. 18). La mappatura degli elementi diventa ancor più precisa nell'allusione alla «lunga linea, una freccia» (v. 27) che a tutti gli effetti, nello schizzo baruchelliano, suggeriva di voltare il foglio per completare la visione di quella «O (una ciambella deforme)» che «termina nella pagina [...]; nella pagina | seguente» (vv. 29-30)⁵⁸.

Se le altre frasi verranno dislocate nel testo in modo neutrale («PS. in realtà trattasi di SAG», v. 25, e il dialettismo «*ittari*», v. 28), ricopiando la frase «è del capricorno? è tornato più ardente di prima» Sanguineti vuole fornire al lettore una delucidazione contestuale («era un frammento di

⁵⁸ Girando pagina, nella copia conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova si trova, a tutti gli effetti, la prosecuzione del disegno di Baruchello.

conversazione», v. 17). Il colloquio verteva, con ogni probabilità, su questioni astrologiche – «sagittario» era il segno del dicembrino Sanguineti. Le uniche parole a non essere riportate sono quelle encomiastiche («a Edoardo e Luciana», «con cara amicizia» e «Novembre 10»), per allontanare l'eventualità (comunque remotissima) di svelare il rompicapo.

L'incipit di Sanguineti si costruisce, pertanto, trascrivendo una dedica privata. A differenza di tutte le altre fonti (accessibili, per quanto criptate, sciogliendo il rebus filologico), questo disegno era, di fatto, irreperibile per la comunità dei lettori e dei critici coevi. Questa autarchia amicale viene compensata da un citazionismo testuale ipertrofico rispetto agli altri testi del *T.A.T.*, con svariati affioramenti dalle *Corrispondenze* di Flaubert⁵⁹. Nella sezione centrale, Sanguineti si diverte a sbriciolare alcuni brani tratti dalle *Considerazioni al Tasso* di Galileo Galilei (1585-1595), dal «granchio petrificato» al «camaleonte secco» (vv. 1-2 e 7-8), fino ai vv. 23-24 («mosca, un ragno [in gelatina]; [in un pezzo, in | confusione, d'ambra];») ⁶⁰. Le chiose di Galileo miravano a dimostrare, in un'esplicita partigianeria ariostesca, la «strettezza di vena e la povertà di concetti» del Tasso rispetto al «magnifico» autore dell'*Orlando furioso* ⁶¹. Il poema tassiano somiglia a una «pittura intarsiata» dove lo sfondo si dispone caoticamente come un «accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente che non restino i lor confini taglienti e dalla diversità de' colori crudamente distinti», in una struttura da proto-associacionismo surrealista.

In un saggio del 1974 intitolato *La macchina narrativa dell'Ariosto* Sanguineti citava proprio le *Considerazioni* sottolineando come la disputa tra ariostisti e tassiani «non fu oziosa schermaglia di pedanti, come per lo più si crede, ma *teste Galileo*, il più grande dibattito ideologico della nostra storia letteraria, e in questo, come in pregnante emblema, della nostra storia culturale, in genere» ⁶². In occasione di un convegno su *Tasso, la Liberata e Genova* organizzato nel dicembre del 1995 nel Salone di Rappresentanza di Palazzo Tursi, Sanguineti si esprimerà poi in questi termini:

Nel pieno della nostra storia europea il confronto Ariosto-Tasso non è una questione di letterati: dietro ci sono i pedanti, ci sono i vaticanisti, c'è l'ira di Dio, ecco, che muove le acque. Non è un caso che un uomo come Galileo, per così dire, si perdesse, anzi s'inducesse a perdersi dietro ad una questione del genere. Il segreto potrebbe essere spiegabile con una riposta ancora in Panofsky; in un capitolo intitolato *Il cerchio e l'ellisse* egli affrontava un mistero [...]: il fatto che Galileo doveva conoscere le teorie sull'ellisse di Keplero ma non nomina mai Keplero. Se esiste eventualmente un'attualità della *querelle* Ariosto-Tasso è in una sua sovrapposizione alla polarità Galileo-Keplero, tra uomini del cerchio e uomini dell'ellisse [...]. Il Tasso è un poeta dell'ellisse e l'Ariosto un poeta del cerchio ⁶³.

⁵⁹ Le citazioni da Flaubert, così come le successive da Galileo, si trovano interamente in PORTESINE 2023c, pp. 53-55.

⁶⁰ CT 69.

⁶¹ CT 63.

⁶² SANGUINETI 2000, pp. 70-71.

⁶³ SANGUINETI 1996, p. 82.

Proseguendo nell'argomentazione, Sanguineti riporta il frammento saccheggiato trent'anni prima, ricordando che, ai tempi della sua formazione liceale, nelle antologie «era sempre pubblicato un passo delle *Considerazioni* di Galileo su Ariosto e Tasso» in cui venivano posti a confronto i due poeti: «Orbene, la più bella prosa di Torquato Tasso è stata scritta da Galileo quando parla male di Torquato Tasso. Non avrebbe potuto scriverla se non ci fosse stato Torquato Tasso a suggerirgliela»⁶⁴. Riprendendo l'opposizione tra il sontuoso palazzo immaginativo di Ariosto e la raccolta di «coselline» affastellate da Tasso, Sanguineti imposta una dialettica tra la disposizione tradizionale «di galleria e museo» e l'anti-struttura di «quella che i tedeschi chiamano la “Wunderkammer”, la camera delle meraviglie, la stanza dove si adunano le curiosità e dove si mescolano indissolubilmente (rappresentando una cultura di tipo magico, ermetico, alchemico) natura e arte. Non c'è distinzione: il camaleonte secco sta accanto al Parmigianino»⁶⁵. Nell'affrontare i rapporti tra *Sanguineti e Tasso*, Stefano Verdino contrappone all'ormai canonizzato ariostismo sanguinetiano-ronconiano⁶⁶ una flebile latenza tassiana, risalendo alle dispense universitarie del corso di Giovanni Getto sulla *Composizione della Gerusalemme* che il giovane assistente Sanguineti aveva curato per la casa editrice Viretto di Torino⁶⁷. L'articolo di Verdino, attestandosi sul versante saggistico e giovanile, fotografa il profilo di un «Sanguineti critico tassiano», scettico e distaccato⁶⁸ – postura che si evince anche dalla *Scheda* su Tasso pubblicata nell'antologia sul *Sonetto*, co-curata con lo stesso Getto nel 1957⁶⁹. Negli anni Sessanta, invece, il Tasso di Galilei viene promosso ad antenato ideale di una vocazione novissima alla Wunderkammer, che trasforma il reliquiario del canone in un *Marché aux débris*.

Tornando al testo del *T.A.T.*, il sintagma «nevrotico stigma» potrebbe nascondere un calco dal «neurotische Stigma» di Alfred Adler – l'espressione utilizzata in un capitolo del saggio *Über den nervösen Charakter* (1911) dedicato specificatamente ai *Nervöse Prinzipien*⁷⁰. I riferimenti ad Adler ricorrono spesso nei saggi di Sanguineti⁷¹, che non esiterà a dichiarare, in un'*Autorappresentazione* scritta nel 2001 in occasione del premio Musatti: «I miei rapporti con la

⁶⁴ SANGUINETI 1996, p. 191.

⁶⁵ SANGUINETI 1996, pp. 191-192.

⁶⁶ Sul tema, cfr. almeno LONGHI 2006.

⁶⁷ GETTO 1959.

⁶⁸ VERDINO 2020, p. 178.

⁶⁹ GETTO, SANGUINETI 1957, p. 564.

⁷⁰ ADLER 1922, p. 123.

⁷¹ In un articolo dell'8 dicembre 1977, commentando un numero della rivista «Atti dello psicodramma» uscito nel luglio dello stesso anno, Sanguineti prenderà le mosse proprio da un intervento di Adler (SANGUINETI 1979, pp. 339-340). A colloquio con Fabio Gambaro, Sanguineti preciserà che «non mi sono mai disteso sul lettino, dunque per me è sempre stato solo un interesse culturale. E comunque sempre con parecchi limiti, visto che mi sono fermato alla lettura dei grandi classici: Freud, Jung e Adler. Ho seguito molto meno gli sviluppi ulteriori: Lacan ad esempio non mi piaceva» (SANGUINETI 1993, p. 152).

psicoanalisi furono piuttosto precoci e risalgono a un'epoca dominata dalla trinità di Freud, Jung e Adler»⁷².

Insomma, il test psico-letterario agisce qui come un'ecfrasi espansa e, al contempo, come una radiografia clinica del soggetto poetico, il cui inconscio si esprime attraverso una logorrea patologica di citazioni. Sono le stesse fonti a porsi, in fondo, come grafie proiettive; come i quadri di Baruchello per Sanguineti, anche i destinatari di Flaubert e l'alter ego tassiano di Galilei funzionano come tavole psicanalitiche degli scrittori (e di quel narratore di terzo grado che è lo stesso Sanguineti).

Anche il testo conclusivo del *T.A.T.* partecipa della stessa febbre citazionistica e auto-citazionistica⁷³. Mentre *Purgatorio de l'Inferno* si chiudeva con un'ascesi dalla *palus* nucleare alla catarsi linguistica («ma vedi il fango che ci sta alle spalle», XVII, v. 22), qui ritorna il paradigma speculare della catabasi («noi scendiamo tra le selve, nel fango», v. 4). Oltre alla definizione proustiana di «harem», si possono identificare altre citazioni letterali tratte dal *Journal* di Stendhal⁷⁴. L'inserimento di intere sequenze francesi, peraltro, accomuna il *T.A.T.* ad alcuni lavori coevi di Baruchello. Si pensi soltanto a *Mi viene in mente* (1966) dove, a una serie di nomi che cominciano per «A» (Adolphe, Adèle, Adelaïde, Adonai, ecc.), l'artista allega una legenda di citazioni perlopiù in francese: «Adam, nom du premier homme (Bible)» oppure «Lambert-Sigisbert [Adam] sculpteur fr. né à Nancy, auteur d'œuvres distinguées (1700-1759)», in un'anticipazione grafica di *Dix villes*.

Per concludere l'analisi del *T.A.T.*, la decifrazione inconscia permette un'inedita organizzazione dei frammenti verbali, stabilendo una retorica alternativa alla descrizione realistica e alla rigidità dei binarismi (causa-effetto, azione-reazione). Come spiega Sanguineti a colloquio con Fabio Gambaro,

Per me l'onirico era piuttosto un problema di linguaggio, proprio perché mi pareva che il sogno rendesse possibile un immenso allargamento delle possibilità del discorso, della rappresentazione e della comunicazione [...]. Per me, in più, il sogno era un modo fecondo di accedere al reale stesso: attraverso lo straniamento del sogno o attraverso una maniera onirica di raffigurare personaggi ed eventi, il mondo emotivo otteneva effetti di intensificazione straordinaria⁷⁵.

A livello macrostrutturale, non è soltanto il collante di Baruchello a unire le sette poesie del *T.A.T.* Sanguineti immette nella raccolta alcuni tic ricorrenti; ad esempio, l'iterazione della parola chiave «osceno», variamente declinata a seconda dei contesti. A cadenzare la trama dei singoli

⁷² Cit. in SCHINAIA 2010.

⁷³ Si veda, ad esempio, «dormiva» al v.1, che riecheggia istantaneamente il primo verso di *Erotopaegnia*, IV («in te dormiva come un fibroma asciutto»). Anche il verbo «gridare» – «per ascoltarla, come grida | (l'anima); (come gridava)» (vv. 4-5) – rappresenta un *Leitmotiv* delle prime raccolte poetiche di Sanguineti, in particolare di *Purgatorio de l'Inferno* – «gridando» (V, v. 11); «gridava» (XIV, v. 16), ecc.

⁷⁴ Anche in questo caso, rimando a PORTESINE 2023c, pp. 57-58.

⁷⁵ SANGUINETI 1993, p. 84.

componenti interviene, poi, il riferimento assillante a una dimensione ‘discenditiva’ – dall’avverbio «laggiù» (II e VII) all’abuso di «scendere» (I e VII), dalla ripetizione di «in fondo» all’atto moltiplicato di «cadere» o «precipitare» (II, III e VI). Anche l’ostentazione di formule diaristiche, in particolare le date e i luoghi, serve a ricreare un’impressione di organicità, fondando le premesse di un lunario intellettuale, un’agenda di bordo materialista.

5. *Il tabellone del Giuoco dell’Oca, una verifica certa*

L’esemplare del tabellone realizzato da Baruchello nel 1967 merita un approfondimento autonomo, non riducendosi affatto a una parafrasi letterale delle centoundici caselle di Sanguineti. Al contrario, lo studio di questa trasposizione verbo-visiva mi consentirà di isolare alcune direttrici valide per impostare un discorso più generale sugli artisti ‘illustratori’ della Neoavanguardia. Presso la Fondazione Baruchello, inoltre, sono conservati alcuni prototipi delle caselle scartate dall’assetto definitivo del tabellone, di cui mi servirò occasionalmente per supportare l’argomentazione.

Nella già citata lettera a Cecilia Barbieri, Baruchello aveva commentato le collaborazioni degli anni Sessanta all’insegna di

un forte parallelismo tra la ricerca di E.S. nel dominio della parola con quella – la mia – nel dominio dell’immagine. Per una amicizia che dura da quarant’anni fu quello un momento felice e intenso [...]. Sfuggo all’idea di un’analisi dei perché “estetici o di forma” del mio gioco “non-tondo”. Si tratta in realtà di 111 (centoundici) piccoli collages che mi sono molto divertito a “montare” nient’affatto fedeli al testo ma al tempo stesso in sintonia col zigzagare sanguinetiano del suo discorso. C’è perfino (grafia minutissima propria del mio modo di allora) una illeggibile “spiegazione” manoscritta del gioco. Quanto al tema montaggio ricordo qui e sottolineo la passione critica per il cinema di E.S. che nel mio caso (v. film *La verifica incerta*) è stato tra i più profondi e appassionati commentatori di questa opera del lontano 1964 [...]. Non parliamo, per carità, di “comunicazione”. Le mie immagini non “comunicano” proprio, ma se ci riescono invitano chi le guarda a “entrare con me nel mio giuoco”. Così come allora E.S. e io più volte giocammo felicemente insieme.

Per comprendere il funzionamento del tabellone, bisogna precisare, intanto, che Baruchello riceveva i capitoli da ‘tradurre’ via via che Sanguineti formalizzava le diverse sezioni del romanzo. La trasmissione graduale del testo è documentata a partire dalla già citata lettera del 22 marzo 1967, in cui Sanguineti notificava l’invio di una casella appena conclusa («ecco dunque il capitolo LX»), accompagnata da un telegrafico riassunto («è un capitolo, come vedi, di “affiches”»). L’aspetto più seducente del carteggio riguarda la spedizione delle fotografie da appiccicare (letteralmente) sul tabellone. Vediamo un esempio relativo alla quarantaquattresima casella del *Giuoco* – il baricentro narrativo dell’intero romanzo, la casella da cui Sanguineti suggeriva all’amico Filippini di iniziare

la lettura⁷⁶. La descrizione si origina, per ammissione dello stesso Sanguineti, da un *combine painting* di Robert Rauschenberg del 1954, costruito «come un “monumentino”»⁷⁷ su cui l’artista pop aveva ammonticchiato una serie di oggetti *trouvés*, dalle riproduzioni di opere d’arte alle fotografie private⁷⁸. Sanguineti imita l’azione di incollare «tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie»⁷⁹, compreso un paio di «scarpe da tennis usate, lì al piano di sotto», replicando così l’architettura di Rauschenberg in cui era incastonato anche «a pair of painted leather shoes» (anzi, l’*Untitled* era conosciuto proprio come *Man with White Shoes*)⁸⁰. In particolare, a Sanguineti interessa la fruizione dell’*Untitled* come album di famiglia, «a veritable inventory of Rauschenberg’s life»⁸¹ in cui il pittore aveva collezionato alcune istantanee della moglie, Susan Weil, e del figlio Christopher. Nel proprio mausoleo romanzesco, Sanguineti decide di includere simmetricamente alcune immagini personali (nello specifico, della consorte):

Ci incollo qualche fotografia di mia moglie, lì, ancora. C’è quella dove lei è in bicicletta, da ragazzina, in campagna, davanti a un grande albero di mele, vicino a un paracarro, in una strada camionabile. In un’altra fotografia, invece, che deve essere dello stesso periodo, lei è seduta sopra un mucchio di pietre, al mare, abbracciata a un’amica. Poi ci sono le altre fotografie. Sono otto o nove. Sono quelle dove lei è più giovane ancora, grassa che ci scoppia, come era davvero grassa, lei, allora, quando era ancora bambina⁸².

Un simile assemblaggio è destinato a concretizzarsi, sul tabellone di Baruchello, includendo le fotografie ricevute per posta. Nella lettera inviata da Torino il 21 marzo 1967 leggiamo, infatti:

Carissimo,
ti spedisco subito queste due fotografie di mia moglie, di cui consiglio particolarmente l’uso per il capitolo XLIV. Puoi utilizzarle entrambe, se ti va, ritagliando come ti pare; se una delle due non ti serve, ti prego di rinviarmela, come reliquia memoriale⁸³.

Al di là della consueta libertà creativa («ritagliando come ti pare») invocata da Sanguineti in tutte le sue collaborazioni a quattro mani⁸⁴, troviamo qui la prova che la donna seduta su un

⁷⁶ «Quanto al giuoco, dunque, tieni fermo il XLIV (44): puoi partire di lì, credo, che vai bene» (SANGUINETI, FILIPPINI 2018, p. 171).

⁷⁷ LISA 2004, p. 21.

⁷⁸ Per l’individuazione di alcuni materiali figurativi presenti sulle pareti del *combine*, cfr. ad esempio JOSEPH 2003, pp. 141-142.

⁷⁹ SANGUINETI 1967b, p. 95.

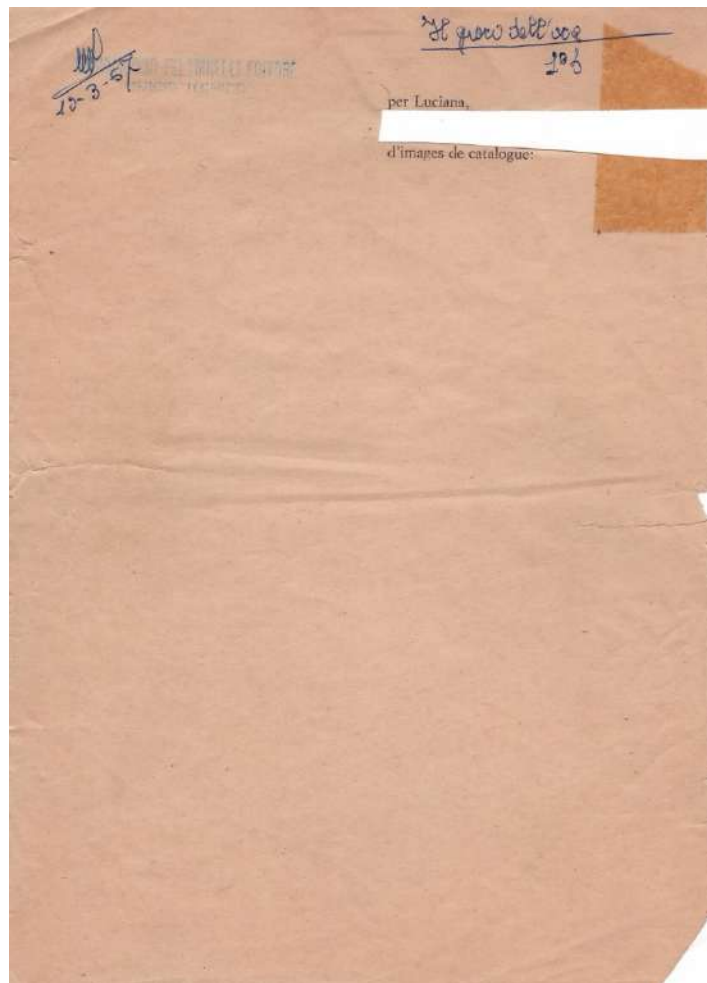
⁸⁰ Cfr. SOTGIU 2016, p. 150.

⁸¹ CRAFT 2012, p. 195.

⁸² SANGUINETI 1967b, p. 96.

⁸³ Nella lettera spedita il giorno successivo (22 marzo 1967), il poeta conclude i saluti con gli auguri per le festività pasquali e un’ulteriore allusione all’invio dei reperti autobiografici («Avrai avuto intanto il mio espresso con le fotografie della mia Gentile Signora»). Sulle bozze di lavoro, Baruchello scriverà, in corrispondenza del cap. XLIV: «aspettare Sang.» (promemoria poi barrato e corretto con «OK» dopo aver ricevuto l’espresso).

«mucchio di pietre» e abbracciata a un'amica nella quarantaquattresima casella di Baruchello sia effettivamente Luciana Sanguineti. Baruchello intercetta appieno il potenziale di questa casella, che funziona come una sorta di *mise en abyme* autobiografica. Per enfatizzarne il ruolo di 'secondo incipit', l'artista inserisce anche un frammento della dedica apposta al romanzo («perché ci giochi: ce n'est que») – ritaglio materialmente visibile nelle bozze del *Giuoco* scarabocchiate da Baruchello⁸⁵ [fig. 31].



31. Copia di lavoro BARUCHELLO (bozza del dattiloscritto di E. SANGUINETI, s.i.p.) per la realizzazione delle caselle del *Giuoco dell'Oca*, 1967. Archivio Gianfranco Baruchello.

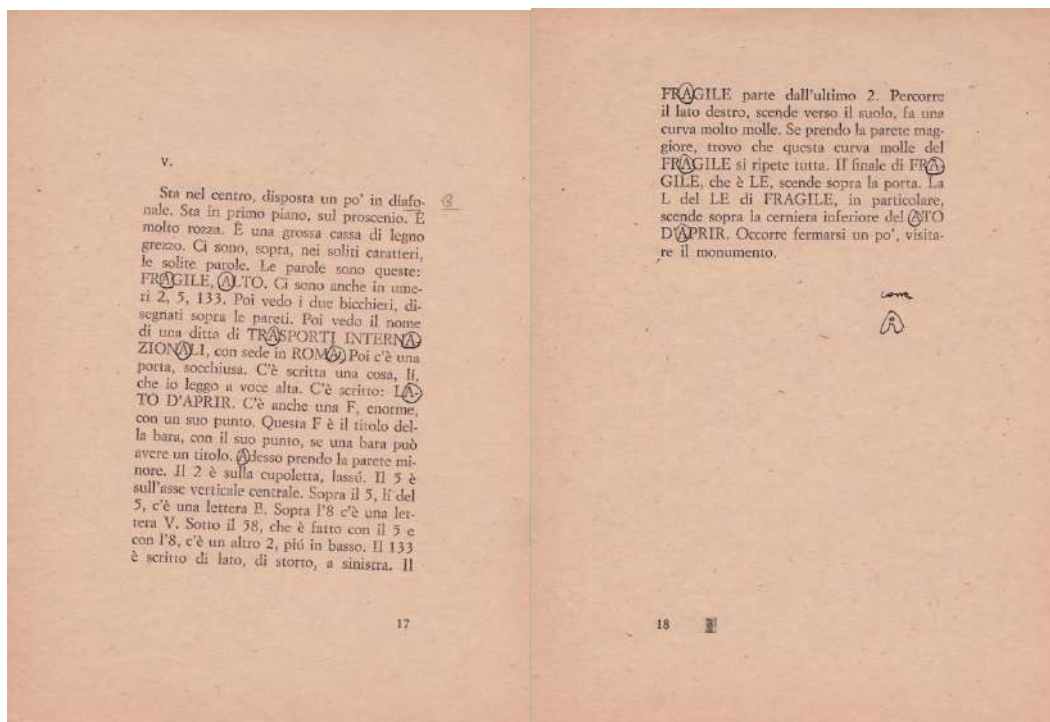
Sempre nella casella XLIV, Baruchello aggiunge una nuvoletta con l'indicazione «POP!» – forse per palesarne, agli occhi dell'osservatore-giocatore, la derivazione da Rauschenberg. In generale, l'artista si sforza di decrittare gli affioramenti ecfrastrici subodorati nei capitoli di Sanguineti, in un 'travestimento' visivo che, alla mimesi e alla dimensione illustrativa, alterna una risoluta volontà di decifrazione. Analogamente, nella casella LXII viene introdotta una didascalia («a portrait of J.F.

⁸⁴ L'invito a scomporre le poesie da mettere in musica, ad esempio, è una costante degli scambi tra Sanguineti e Berio. A proposito di *Tracce*, in una lettera del 9 gennaio 1964 il poeta sentenzierà: «qualche battuta di 3 può dirla anche B, e lascio che la scelga tu» (cit. in DE BENEDICTIS 2016, p. 237).

⁸⁵ Il documento di lavoro è datato «10-3-67» e reca il timbro dell'Ufficio tecnico della casa editrice Feltrinelli.

Kennedy by Bob Rauschenberg») che corrisponde alla fonte occulta del capitolo (*Buffalo II*, 1964). Qui Baruchello sovrappone alle sollecitazioni sanguinetiane un sovrasenso ulteriore, incollandovi un rettangolino di carta ritagliato da un manuale di antropologia. La citazione che si riesce a intravedere tra le mutilazioni tipografiche («gli Ovimbund[i] abolirono [via] via la poligamia [...] sacrif[ici] umani, il canniba[lismo]») genera un cortocircuito tra la fotografia della moglie di Sanguineti e un'allusione sarcastica alla poligamia, abolita dalla popolazione africana come (o a differenza del?) poeta genovese.

Consultare la copia di lavoro di Baruchello si rivela utile anche per sorvegliare le tecniche di smontaggio e ri-semantizzazione visiva a cui vengono sottoposti gli episodi sanguinetiani. Sui singoli fogli, infatti, Baruchello sottolinea alcune parole o espressioni memorabili da trasferire sul tabellone. Suggestivo il caso del cap. V, in cui l'artista cerchia la lettera «A» in una serie di sintagmi maiuscoli («FRAGILE», «ALTO», «TRASPORTI», «INTERNAZIONALI», «ROMA», «LATO», «APRIR») ⁸⁶ [fig. 32]. La scelta di rimarcare l'allitterazione involontaria viene confermata nella nota finale («come A»), in una misinterpretazione che si tradurrà visivamente in una gigantesca «A», collocata al centro del quadrato-parete.



32. Copia di lavoro BARUCHELLO (bozza del dattiloscritto di E. SANGUINETI, pp. 17-18) per la realizzazione delle caselle del *Giucoco dell'Oca*, 1967. Archivio Gianfranco Baruchello.

Ancor più sottile sarà l'espedito approntato per la casella XX. Rispetto alle bozze, alcune sottolineature («è una piccola» e «plexiglas») non verranno accolte nel tabellone, mentre la frase

⁸⁶ SANGUINETI 1967b, pp. 17-18.

più lunga («Poi ci sono tutte le ombre di tutte le piccole cose del primo e del secondo strato», accanto a cui l'artista aveva appuntato enfaticamente «questo») sarà trascritta sul margine sinistro del riquadro. Il «teschio giallo» isolato a penna non si trasforma, come sarebbe prevedibile, in un vero e proprio disegno, ma la segnatura avrà delle ripercussioni cromatiche (il colore giallo della scritta, appunto)⁸⁷. L'aspetto davvero sorprendente riguarda, però, la resa baruchelliana della 'propria' casella. Baruchello inserisce, infatti, un ritaglio auto-citazionistico (dall'*Enoncé impossible*, come vedremo più avanti), fomentando quel dialogo squisitamente confidenziale che connota tutti gli esercizi plurali dei due autori.

Per citare un altro tic ricorsivo, nelle caselle in cui Baruchello cerchia delle parole appartenenti alla sfera semantica della morte («teschio» e «mio teschio» nel cap. XXII⁸⁸, oppure «mia bara» nel cap. XXV)⁸⁹, vi scarabocchia accanto una svastica (tanto nel margine finale delle bozze quanto nella traslitterazione collagistica del tabellone), stabilendo una diretta correlazione tra morte e nazismo⁹⁰ [fig. 33].



33. Copia di lavoro BARUCHELLO (bozza del dattiloscritto di E. SANGUINETI, p. 52) per la realizzazione delle caselle del *Giuoco dell'Oca*, 1967. Archivio Gianfranco Baruchello; GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 22 (Il Giuoco dell'Oca)*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

Un esempio curioso si trova, poi, in corrispondenza del cap. IX. Qui Baruchello sottolinea due frasi («lui sono io» e «poi finisce che») e le trascrive, nello spazio bianco finale, disegnandovi al

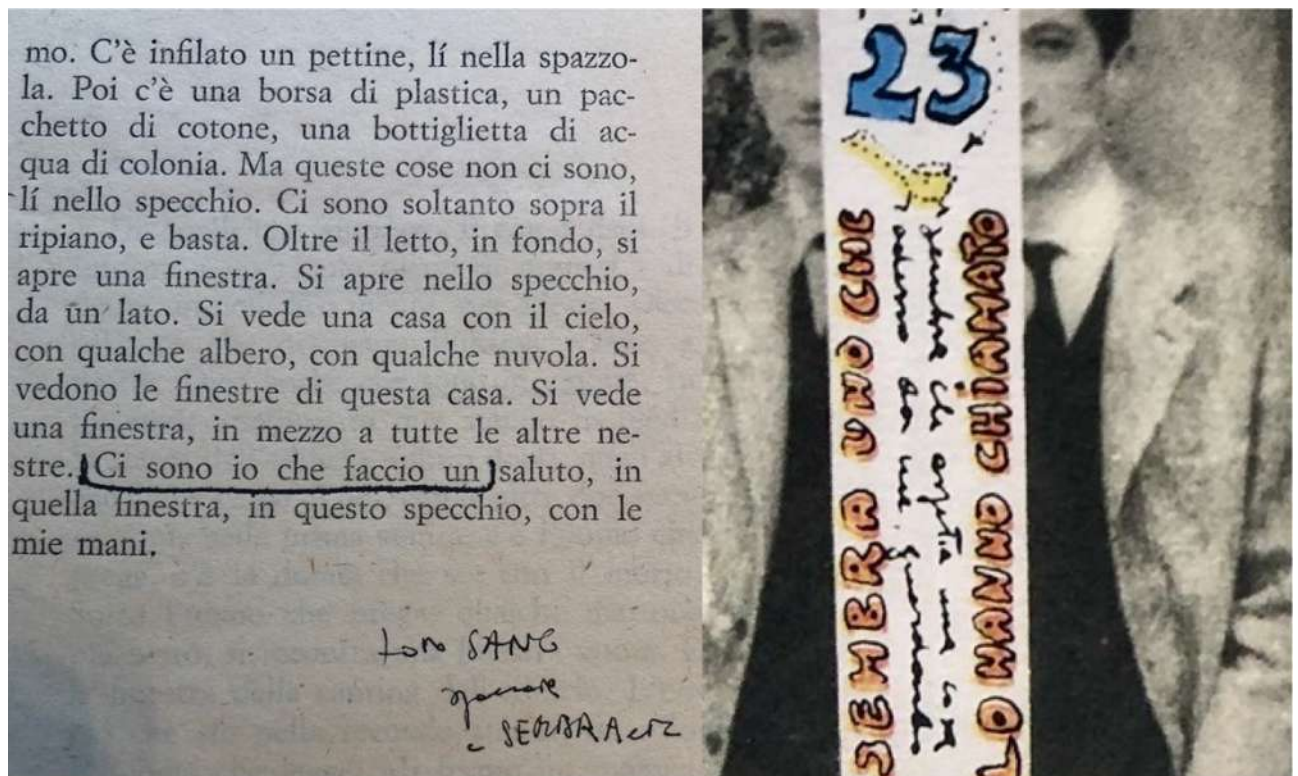
⁸⁷ SANGUINETI 1967b, pp. 47-48.

⁸⁸ SANGUINETI 1967b, pp. 51-52.

⁸⁹ SANGUINETI 1967b, pp. 57-58.

⁹⁰ Il correlativo oggettivo della morte riappare nel cap. LXXXII, dove tuttavia la «croce uncinata» era già stata citata due volte dal narratore (SANGUINETI 1967b, pp. 174-175).

centro un rettangolo con la scritta «portrait». Se passiamo a visualizzare il tabellone, ci rendiamo conto che i due sintagmi incorniciano un profilo nasuto riconducibile al volto iconico di Sanguineti. A conferma di questo travaso di materiali biografici si può menzionare anche la casella XXIII, dove si scorge distintamente un'istantanea di Sanguineti in giacca e cravatta. Anche in questo caso sarà la sottolineatura («ci sono io che faccio»)⁹¹ a giustificare l'inserimento della fotografia. Baruchello, infatti, attribuisce la proposizione all'amico, in una sovrapposizione tra autore reale e narratore finzionale. Sul margine delle bozze, l'artista ricopia quattro parole («loro», «e», «SEMBRA», «etc.»), aggiungendovi al centro la frase originale «SANG[ui]neti spaccato». Nel tabellone la fotografia originaria verrà, a tutti gli effetti, smembrata in due rettangoli, divisi da quello stesso cartiglio in cui compare, per l'appunto, la citazione letterale dal capitolo («sembra uno che lo hanno chiamato. Sembra uno che aspetta una cosa, adesso, da me, guardando») [fig. 34].



34. Copia di lavoro BARUCHELLO (bozza del dattiloscritto di E. SANGUINETI, p. 54) per la realizzazione delle caselle del *Giuoco dell'Oca*, 1967. Archivio Gianfranco Baruchello; GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 23 (Il Giuoco dell'Oca)*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

Degna di nota mi pare anche una seconda modalità di contaminazione (e quasi sovraesposizione mimetica dei ruoli) tra artista e scrittore. In dieci caselle del tabellone, infatti, Baruchello incolla alcune tessere provenienti non dal romanzo di Sanguineti ma dalla propria stessa produzione

⁹¹ SANGUINETI 1967b, p. 54.

creativa, come se tentasse di ‘baruchellizzare’, a posteriori, il *Giuoco*. In corrispondenza della frase «L’altro, quello che è lì con me, entrato lì con me, dopo, ha una faccia molto vol[gare]» (cap. XLVIII)⁹², Baruchello segna, ad esempio, il nome di «Cacciotti Rocco». Passando dalle bozze al collage, la trascrizione (maiuscola e in rosso) viene accostata a una fotografia che ritrae, per l’appunto, Rocco Cacciotti «da Carpineto Rom[ano]». La stessa figura era stata utilizzata da Baruchello per l’*Enoncé impossible* (1966-1967), in parte riprodotto su «Marcatrè» nel giugno del 1968⁹³. Aprendo il faldone contenente gli originali, troviamo quella stessa illustrazione (letteralmente) sforbiciata dal foglio che era stato predisposto dall’artista montando insieme immagini provenienti da dizionari, riviste e pagine di cronaca. In questo ‘centone visivo’ (simile, peraltro, a quello vedremo nelle tavole della *Descrizione del Gran Paese*), il volto di Cacciotti veniva accostato a quello di Angela Maria Battisti (che sarà poi ripreso nella casella LXI, con un ritocco a penna teso a ‘vampirizzarne’ in forme mostruose la fisionomia) [fig. 35].



35. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Caselle nn. 48 e 61*
(*Il Giuoco dell’Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

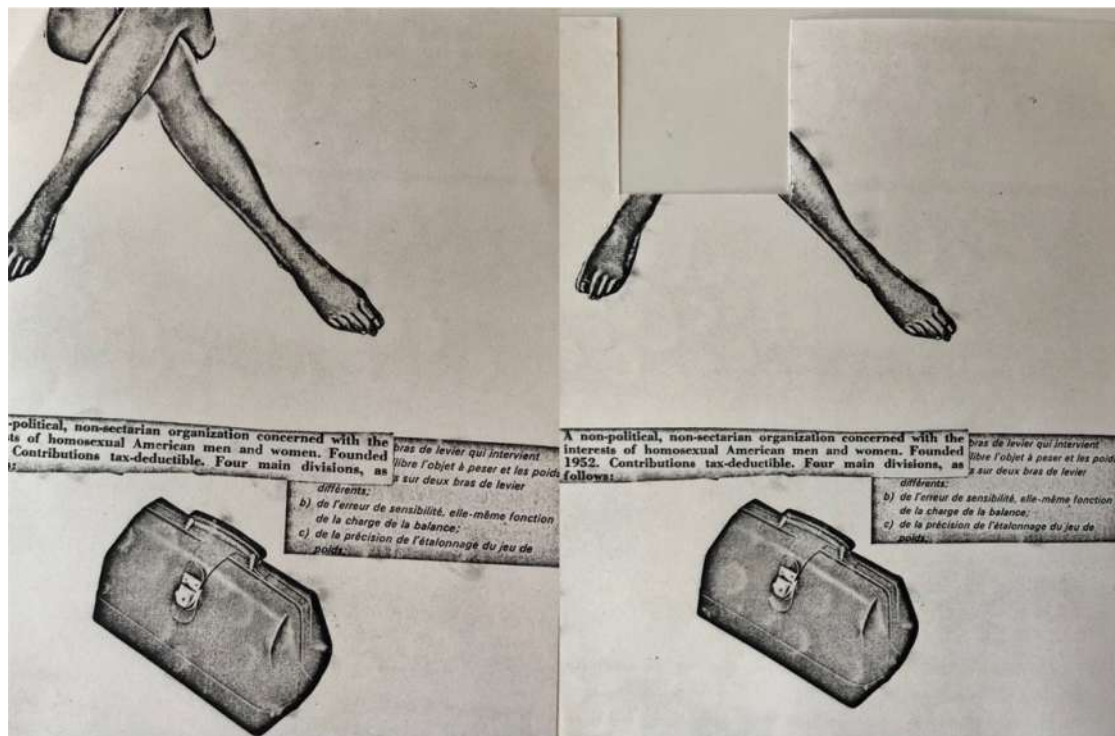
Il dittico Cacciotti-Battisti non rappresenta l’unica tappa documentabile del movimento dall’*Enoncé impossible* al tabellone del *Giuoco*. Pedinando le sforbiciature d’autore, infatti, riusciamo a censire un totale di dieci⁹⁴ ritagli destinati a confluire nel progetto sanguinetiano – rispettivamente, nelle caselle XX, XXII, XXVI, XXVIII, XXX, LXI, LXXVIII, XCIV (oltre alle già citate XLVIII e LXVI). Una serie di elementi disparati (dalle gambe femminili accavallate [figg.

⁹² SANGUINETI 1967b, p. 103.

⁹³ BARUCHELLO 1968c.

⁹⁴ Osservando i riquadri scartati da Baruchello si scopre, in realtà, un ulteriore affioramento dall’*Enoncé impossible*, in una casella (non numerata) sulla cui superficie si leggono due citazioni seminascolte dal colore: «Come si [filtra] l’urina nel fare la pr[ova de]ll’albumina con l’acido [ni]trico» e «TEMPERAMENTO BILIOSO-NERVOS[O]. – I nervosibili]ari si presentano gracili, di [statura mediocre c]on porta[m]ento altero e fision[omia espressiva, colorito della pelle scuro, capelli più o meno s]curi, ven[e s]ottocutanee ben [pronunziate]».

36 e 37] a uno scarafaggio kafkiano) vengono forzati a dialogare con le trascrizioni dei capitoli di Sanguineti, in un effetto di perturbante *mash-up*.



36. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Enoncé impossible*
(ritagli da materiale a stampa su cartone, 21,5 x 15,5 cm, Fondazione Gianfranco Baruchello, 1966-1967).



37. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 26*
(*Il Giuoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

Baruchello crea, insomma, un percorso orgogliosamente autonomo, che viene a coincidere, grosso modo, con tutte le caselle che includono una fotografia in bianco e nero. Per dissipare qualsiasi ipotesi di illustrazione decorativa (o di servizio) del romanzo, Baruchello vi incastona un

proprio giuoco parallelo. Il fatto che la scelta ricada sull'*Enoncé impossible* è di per sé sintomatica. L'opera, realizzata in tre versioni rimaste a lungo inedite, si mostra, infatti, come una specie di (foto-)fiction sperimentale in forma di ritagli e iconografie 'trovate'. L'*Enoncé impossible* rappresentava per Baruchello «una specie di romanzo» costituito dalla «trascrizione di sogni e da piccoli racconti illustrati da immagini che erano poco o affatto collegate alla scrittura»⁹⁵, secondo un procedimento estetico paragonabile a quello di *Verifica incerta* (1964), un *pastiche* di cine-tasselli «incollati l'uno all'altro con un criterio [...] affidato per di più all'estro dell'operatore di catena»⁹⁶. Nell'inserire un residuo fossile del proprio 'romanzo', Baruchello indicava la possibilità di leggere le due esperienze narrative (il *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti e l'*Enoncé impossible*) come portavoce di una stessa rivoluzione stilistica, rendendo l'opera un meta-tabellone di giochi molto più pericolosi di quello infantile mimato dalla cornice. Se l'intreccio tra onirismo e collage contraddistingueva già i primi due romanzi sanguinetiani, il tabellone di Baruchello diventa un pamphlet visivo attraverso cui rivendicare, dadi alla mano, una nuova stagione del romanzo sperimentale italiano.

Dopo l'analisi delle caselle legate all'*Enoncé impossible*, passiamo ad altre modalità di appropriazione più fedeli alla 'consegna' di Sanguineti. In alcuni casi, Baruchello accetta la sfida enigmistica lanciata dallo scrittore, svelando il referente effettivo (o presunto tale). Nel cap. LXXIV l'artista individua la matrice («Beatles») di un testo che si misurava realmente con una fotografia scattata a un gruppo di fan dei Beatles che reggevano degli striscioni. Qui i nomi dei musicisti, «GEORG[E] [Harrison]» e «PAU[L] [McCartney]», erano abbinati all'immancabile «[L]OVE Y[OU]», mentre altre *groupie* sfoggiavano le coccarde con la scritta «*In Case of an Emergency CALL RINGO [Starr]*»⁹⁷. Sul tabellone fanno dunque capolino le fotografie dei quattro esponenti del gruppo, in una corrispondenza quasi didascalica tra indovinello (verbale) e soluzione (visiva) del capitolo. Il dispositivo freudiano del «rebus», che Lyotard riconosce tra le matrici fondative dell'arte di Baruchello⁹⁸, accomuna i due *giuochi*, assimilandoli a dei test proiettivi in cui il lettore può intravedere, accanto alle proprie ossessioni private, i fantasmi psico-visivi che infestano la società dei consumi.

Baruchello si diverte ancor di più a emulare alcuni meccanismi stilistici interni al «romanzogame»⁹⁹. Come i capitoli di Sanguineti erano assemblati per insiemi lessicali o tematici di caselle, così Baruchello sparpaglia dei *Leitmotive* grafici che garantiscono unitarietà ad alcuni blocchi di

⁹⁵ BARUCHELLO 2015.

⁹⁶ BARBATO 1965.

⁹⁷ SANGUINETI 1967b, pp. 157-158.

⁹⁸ LYOTARD 1982, pp. 8-9.

⁹⁹ FASTELLI 2013, p. 186.

pannelli. La strategia più evidente consiste nell'impiegare la silhouette di un uccellino giallo¹⁰⁰ seguita dalla frase formulare «replica il punto», che ritorna nelle caselle V, IX, XIV, XVIII, XXIII, XXVII, XXXII, XXXVI, XLI, XLIV, L, LIV, LIX, LXIII, LXII, LXXVII, LXXXI, LXXXVI, XCI, CI e CVI. In uno dei quadrati scartati, la freccia segnaletica e il pennuto sono accompagnati dall'elenco dei primi otto pannelli («5, 9, 14, 18, 23, 26, 32, 36») in cui la coppia canarino-sintagma viene affiancata al motivo centrale del capitolo. Per enfatizzare l'importanza di questa ricorsività, Baruchello disegna al centro una sorta di micro-rappresentazione del tabellone in cui colora di arancione proprio le caselle investite di questo sovrasenso numerologico. Osservando con attenzione la nona casella, inoltre, si nota che Baruchello ha riportato in alto a destra un'addizione paradossale («5 + 4 = 59»). Scorrendo l'ultima riga del testo di Sanguineti, i personaggi del cap. IX (risultato della somma 5 + 4) entrano insieme proprio «nella sala LIX»¹⁰¹. Forse Baruchello ha voluto esplicitare la presenza di un passaggio segreto tra le due caselle¹⁰², come pare confermato dall'affiorare, nei due rettangoli, della solita figura-ponte dell'uccellino giallo. L'artista prende molto sul serio le regole sanguinetiane, costruendo uno spazio visivo in cui un ipotetico giocatore possa avanzare tra i riquadri come se pescasse le carte di un vero gioco di società.

La dimensione meta-finzionale di questi esperimenti, insomma, viene ostentata dai due autori attraverso la rivelazione quasi pedagogica delle norme di funzionamento. Se Zanzotto aveva invitato provocatoriamente i Novissimi (e in particolare il Sanguineti laborintico) a esibire le proprie «cartelle cliniche»¹⁰³, come attestazione di una schizofrenia non tanto sintattica quanto psichica, qui i romanzieri sperimentali rispondono esibendo piuttosto il manuale di istruzioni, il bugiardinato narrativo necessario ad avviare la partita.

In altri casi, infine, le caselle sembrano inaugurare le sale di un museo interno, allestito 'appendendo' autonomamente una selezione di quadri sul *white cube* del tabellone. Nella spaziatura in fondo al cap. XLI, Baruchello appunta l'indicazione «armadio Van Gogh occhiali»¹⁰⁴ e in effetti, accanto ai due elementi sottolineati (armadio e occhiali), si può riconoscere un esemplare dei *Girasoli* (1889) che non esaudisce alcun desiderio narrativo espresso dalla pagina di Sanguineti. Analogamente, in margine al cap. LI, Baruchello scarabocchia i nomi di «Fahlström e Bruegel», in corrispondenza dello «SPLASH!» fumettistico, che pare così 'pronunciato' dai due ritagli pittorici¹⁰⁵.

¹⁰⁰ Probabilmente si tratta del «passerotto» con il «corpo giallino» in SANGUINETI 1967b, p. 193.

¹⁰¹ SANGUINETI 1967b, p. 135.

¹⁰² Per i rimandi tra due riquadri, si veda anche la casella CIV, in cui leggiamo: «per fiamme ardenti [n.d.r. citazione del capitolo 104, ivi, p. 250] vedasi meglio il 96».

¹⁰³ ZANZOTTO 1999, p. 1108.

¹⁰⁴ SANGUINETI 1967b, pp. 89-90.

¹⁰⁵ In realtà, la fonte di Sanguineti è un collage *Senza titolo* di Mimmo Paladino (1966) (riprodotto in PORTESINE 2021a, p. 72).

Anche nella casella successiva, vicino alla battuta finale rivolta dal personaggio femminile allo zingaro («“Porco”»), Baruchello segna il nome di un pittore («Kandinsky») di cui viene importato un dettaglio accostandolo, stavolta, al profilo di Picchiarello (il protagonista dell'omonima serie di cortometraggi animati realizzati tra 1941 e 1972, nonché di fumetti tradotti in Italia dal 1956). Infine, accanto alla bambina che fa le bolle di sapone nel cap. LXII¹⁰⁶, Baruchello scrive «Mirò», riproducendo poi l'opera *Figuras y perro en frente del sol* (1949). Sulla superficie della casella, però, il cerchio tondo in rosso diventa una pallina da golf, mentre al profilo del personaggio viene sovrapposta una lunga pipa da cui escono, per l'appunto, le bolle di sapone evocate nel testo [fig. 38]. In queste tre caselle Baruchello mescola capolavori museali e icone pop, in una bloomiana «dislettura creativa» del romanzo di partenza¹⁰⁷.



38. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Caselle nn. 72 e 41*
(*Il Giuoco dell'Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967).

Questo differimento analogico si ritrova, ad esempio, nel cap. CVI¹⁰⁸, dove Baruchello trascrive il titolo dello spregiudicato fumetto americano (*The Adventures of Phoebe Zeit-geist*) di Michael O'Donogue e Frank Springer. Pubblicato dal gennaio del 1965 su «Evergreen Review», in Italia uscirà sul mensile erotico «Kent» e verrà tradotto per Feltrinelli nel 1968. L'introduzione critica è stata scritta probabilmente da un consulente letterario d'eccezione (Enrico Filippini), che ha definito il fumetto «un vero e proprio romanzo per immagini»¹⁰⁹. La vignetta ritagliata da Baruchello proviene da un numero di «Evergreen Review» del dicembre 1966. Mentre nell'originale la donna – seduta nuda su una poltrona, in un interno aristocratico – pronuncia la frase «THANK YOU!», nella rivisitazione baruchelliana verrà aggiunto un piccolo supplemento («THANK YOU!! ED») che

¹⁰⁶ SANGUINETI 1967b, pp. 153-154.

¹⁰⁷ BLOOM 1975.

¹⁰⁸ SANGUINETI 1967b, pp. 225-227.

¹⁰⁹ O'DONOGHUE, SPRINGER 1968.

ammicca al ‘committente’ Edoardo [fig. 39]. Peraltro, il titolo (*Le avventure di Phoebe Zeit-geist*) si rivela stranamente consonante con *Le avventure nell’armadio di plexiglass*, ideato nel 1966 e pubblicato da Feltrinelli nel 1968¹¹⁰.



39. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 106*
 (*Il Gioco dell’Oca*, stampa da originale, 63 x 82,5 cm, 1967);
The adventures of Phoebe Zeit-geist, «Evergreen Review», December 1966.

Attraversando il *giuoco* di Baruchello¹¹¹, insomma, il lettore di Sanguineti incontra una galleria di opere d’arte strutturalmente simile a quella del romanzo, sebbene prosciugata da quei referenti più quotati sul piano filologico. L’artista, infatti, ricalca l’impianto ecfrastrico della narrazione innestandovi all’interno un personalissimo atlante di immagini. La pratica dell’‘illustrazione’ sembra funzionare, per Baruchello, nei termini di una contraffazione ricostruttiva, che si appropria dello scheletro generale del modello ma vi sostituisce surrettiziamente il proprio genoma identitario, con un effetto straniante di duplicità (al contempo dialogica e autoreferenziale). Essere fedeli a un testo significa, per Baruchello, non tradire le proprie ossessioni plastiche e filosofiche, producendo un curioso centauro di ascolto mimetico e di anarchica abiura dell’altro.

¹¹⁰ BARUCHELLO 1968d.

¹¹¹ Per non appesantire l’argomentazione, mi limito a segnalare in nota le altre corrispondenze. Nel cap. X, di ascendenza goethiana (cfr. LORENZINI 1985), Baruchello evidenzia il finale («si spengono tutte le luci. Si incomincia sul serio, al buio») segnando accanto il commento «B/Nero. si incomincia sul serio» – frase che comparirà nel decimo tassello, sotto un quadrato per metà bianco e per metà nero. Nel cap. XXXVII, invece, Baruchello sottolinea la descrizione erotica del personaggio femminile («la donna nuda [...] ragazza pallida»), stavolta disegnando (e non appuntando verbalmente) l’immagine di una schiena femminile. Il pallore viene reso con una linea spezzata che perimetra una sezione della tessera bianca, privando il corpo di qualsiasi spessore. Altri esempi, infine, non meritano una trattazione diffusa perché si limitano al semplice rilievo di uno o più vocaboli.

6. Traumdeutung *cancellato*: storia di un progetto inedito

Consultando il carteggio tra Baruchello e Sanguineti, emergono alcuni cenni a una collaborazione fantasma incentrata sul *Traumdeutung*, titolatura freudiana di un copione di Sanguineti pubblicato sul «Menabò» nel gennaio del 1965¹¹² e poi incluso tra i quattro testi di *Teatro* editi da Feltrinelli nel 1969¹¹³. Nelle attuali sistematizzazioni critico-bibliografiche, il nome di Baruchello non viene mai menzionato in riferimento a questa pièce, sebbene il progetto a quattro mani avesse raggiunto una fase piuttosto avanzata (creativamente ed editorialmente) all'altezza del 1968. A conferma di questa gestazione semi-definitiva del libro si possono citare, intanto, due lettere. Nella prima, datata 21 marzo 1967, il poeta racconta di aver «incontrato lo Schwarz a Torino, or è qualche giorno. (dice che *il Traumdeutung* è proprio imminente: che bellezza!)», mentre nella seconda, spedita il 4 aprile, Sanguineti dice di aver fatto «un salto da Schwarz», prendendo visione delle «ultime bozze del TRAUM., belle belle». A un certo punto, però, il progetto si incrina per un'imprecisata 'colpa' di Arturo Schwarz, che inizia a comparire, in veste di antagonista, in un traffico serrato di missive scambiate tra il 24 aprile e il 26 giugno. Se nella prima lettera Sanguineti dichiarava con tono neutro di aver «scritto all'Arturo S., e ti riferirò», già il 20 giugno traspaiono le avvisaglie di una potenziale rottura («Amado mio, ricevo questa lettera del nostro caro Arturo, alla quale non rispondo, e che ti giro direttamente. vedi tu che cosa si può fare: e io attendo di conoscere le tue decisioni»). La lettera inviata da Sanguineti due giorni dopo (il 22 giugno) aiuta parzialmente a contestualizzare lo strappo:

Sono desolato per la nuova grana che fa il nostro. Come puoi ben capire non sono mai esistite lettere 'incrinanti' di qualsivoglia tipo. Sed: gli è passata la voglia di fare la cosa. Il mio "tentativo di incrinare" equivale all'incirca alla "trappola moscovita" in cui tapino ti lasciasti attrarre. Penso invece di fare una cosa: chiedere in restituzione il materiale e farmelo da me, sia pure in numero ristretto di copie. Ti va? Non è che il nome dell'editore (se così si può chiamare) conti tanto in questo genere di specialissime cose. Se però avessi altre idee e/o possibilità non farai che dirmelo ed io... Ciao vittima indiretta e amico de "i statisti arabi".

Non essendo ancora possibile consultare l'Archivio Arturo Schwarz, dal momento che non è stata ultimata la catalogazione dei documenti conservati dalla Sovrintendenza Archivistica e Bibliografica della Lombardia, risulta difficile stabilire la radice (e la plausibilità) del presunto boicottaggio sanguinetiano. L'ipotesi di un'autogestione del progetto è attestata in un'altra lettera,

¹¹² SANGUINETI 1965b.

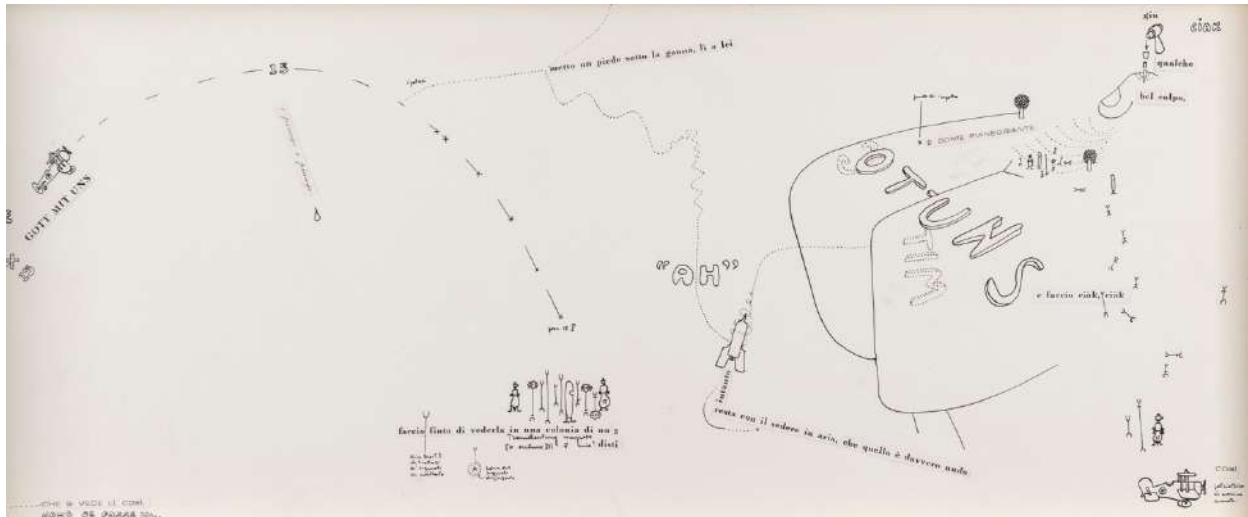
¹¹³ SANGUINETI 1969, pp. 51-64. Per un caso analogo di inediti 'pitto-teatrali', si può citare lo *Studio per "K" mai realizzato* di Gianni Emilio Simonetti (1966), di cui è riprodotto un *découpage* in ALLASIA, SANGUINETI 2023, pp. 110-111.

spedita da Sanguineti il 26 giugno, in cui il poeta aggiorna l'amico sul fatto di aver «telefonato al Riva, che si dice molto interessato, tanto più – dice – se si potessero avere i clichés, senza dover pagare il bioco A. S. spero di sì, gli ho detto io, basta che tu paghi, invece, il G. B. e l'E. S.». Allo stato attuale delle ricerche non si può rintracciare alcuna notizia della 'riconversione' editoriale caldeggiata dallo scrittore con l'ausilio di Valerio Riva, responsabile Feltrinelli per la letteratura straniera nonché amico di Sanguineti e Filippini. Ancora un anno dopo, il 24 aprile 1968, Sanguineti sonderà il terreno con Baruchello («come va *il Traumdeutung*? hai notizie?») ma, dopo quest'ultimo affioramento, le allusioni al libro scompaiono. Nella già citata lettera a Cecilia Barbieri, Baruchello fa un rapido cenno a questa operazione a quattro mani, ricollegandone il fallimento a una semplice mancanza di tempo: «Altri progetti in seguito sono caduti (uno era intorno al *Traumdeutung* freudiano) perché – credo – il tanto lavoro pur non allontanandoci non ci ha fatto trovare il tempo, la pazienza di ripartire».

Se, per quanto riguarda l'apporto di Sanguineti, possiamo congetturare una semplice riproposizione della pièce del 1965 (recuperata poi, in versione parcellizzata, nella *Descrizione del Gran Paese*), più interessante si prospetta l'indagine sul lavoro di Baruchello, ricostruibile grazie a una acquisizione recente della Fondazione, risalente all'estate del 2020¹¹⁴. All'interno di questa cartella, infatti, sono conservati alcuni disegni inediti (databili grossomodo tra il 1966 e l'inizio del 1967) in cui si leggono proprio le battute del *Traumdeutung*, tagliuzzate nei cartigli inseriti sulla superficie del foglio. Riporto nel seguente elenco la provenienza bibliografica di tutte le frasi qui incluse:

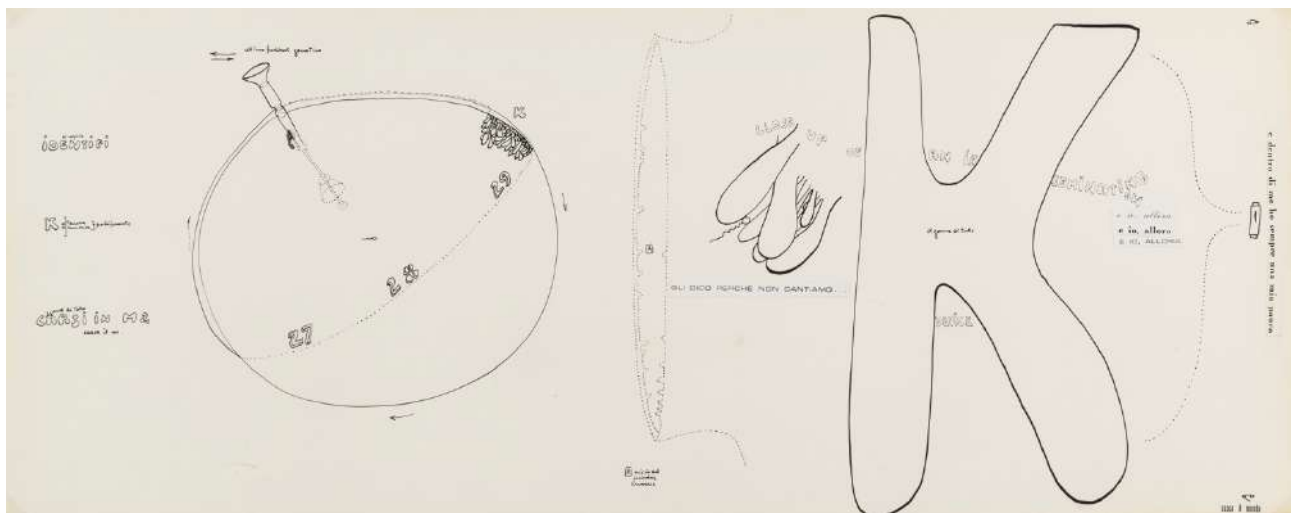
Traumdeutung 1 [fig. 40]: «faccio finta di vederla in una colonia di nu-distì», «che si vede lì, così», «e piango, e piango» (SANGUINETI 1969, p. 46); «metto un piede sotto la gonna, lì, a lei», «resta con il sedere in aria, che quello è davvero nudo», «è come pianeggiante», «giù qualche bel colpo», «e faccio ciàk ciàk» (p. 57); «“Ah”», «così» (p. 59); «GOTT MIT UNS» (p. 60).

¹¹⁴ I crediti fotografici per tutte le riproduzioni del *Traumdeutung* sono dello Studio d'Arte Martini S.r.l.



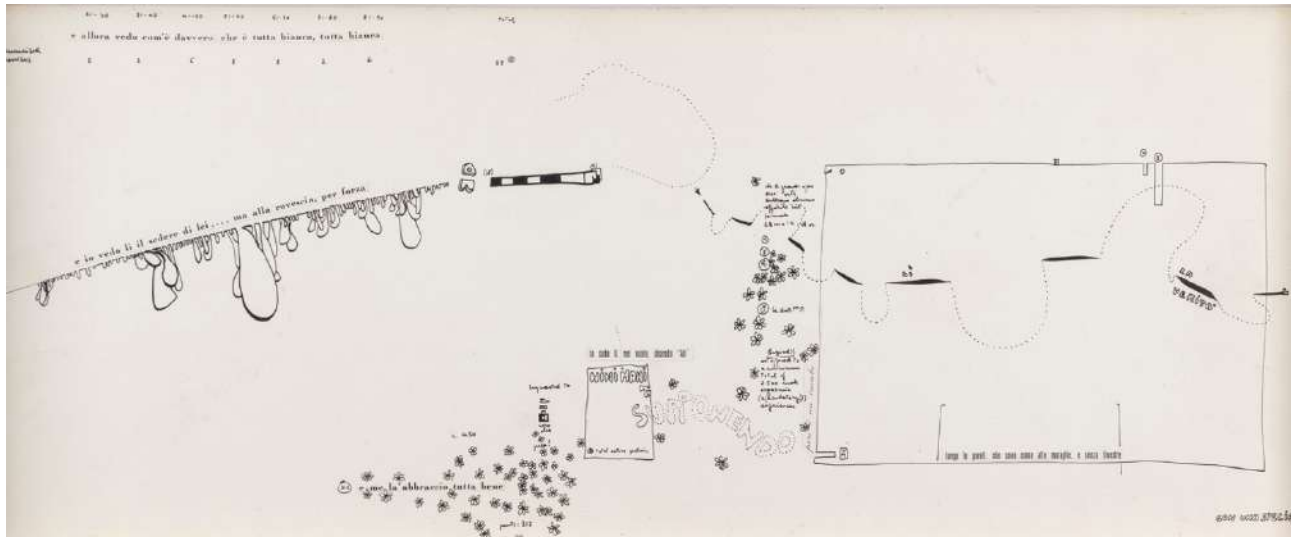
40. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 1*
(china, ritagli di materiali a stampa, cartone, 20,5 x 50,5 cm, 1967).

Traumdeutung 2 [fig. 41]: «e io, allora e io, allora e io, allora», «e dentro di me ho sempre una mia paura» (p. 63); «gli dico perché non cantiamo», «casca il mondo» (p. 64).



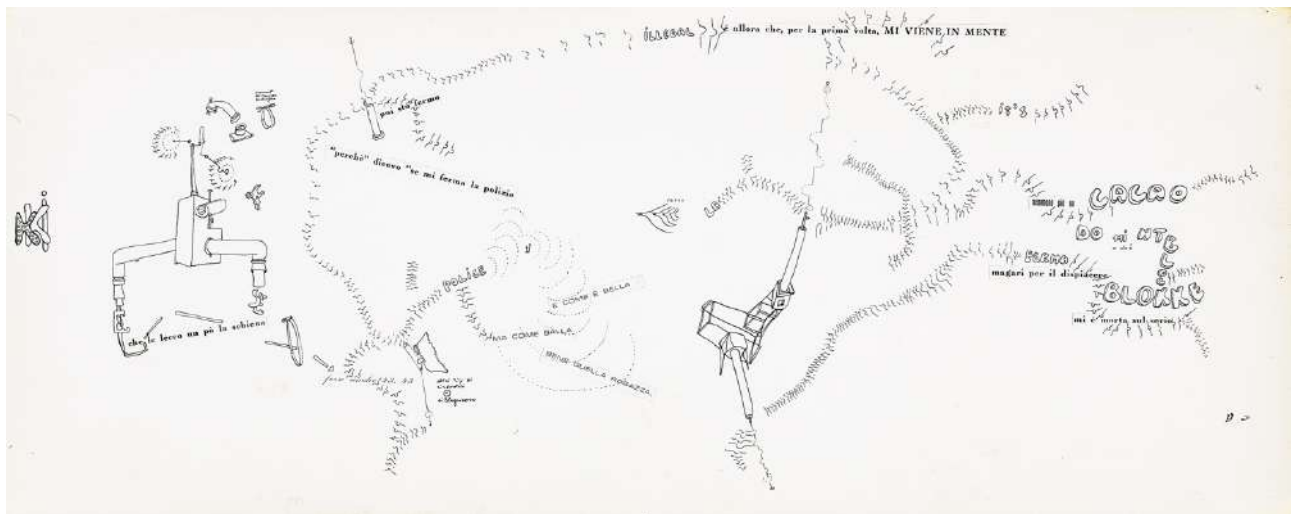
41. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 2*
(china, ritagli di materiali a stampa, cartone, 20,5 x 50,5 cm, 1967).

Traumdeutung 3 [fig. 42]: «e io vedo lì il sedere di lei...ma alla rovescia, per forza» (p. 58); «io cado lì, nel vuoto, dicendo: "Ah"», «lungo le pareti, che sono come alte muraglie, e senza finestre», «però è un incubo» (p. 59); «e me la abbraccio tutta bene» (p. 60); «e allora vedo com'è davvero, che è bianca, tutta bianca» (p. 61).



42. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 3*
(china, ritagli di materiali a stampa, cartone, 20,5 x 50,5 cm, 1967).

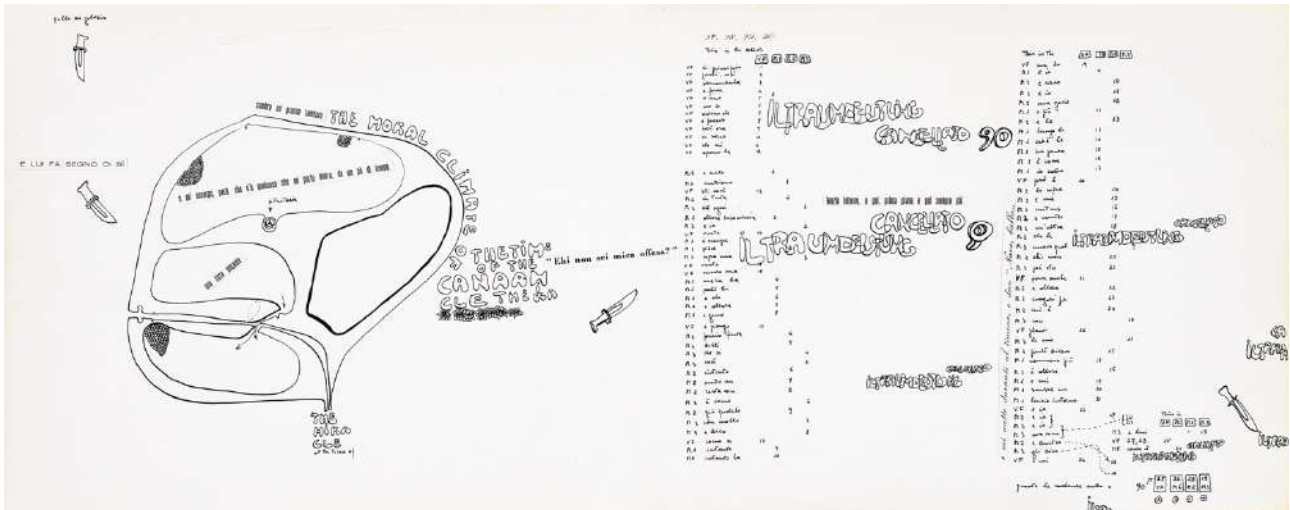
Traumdeutung 4 [fig. 43]: «che le lecco un po' la schiena» (p. 60); «magari per il dispiacere [...] mi è morta sul serio», «forse anche 43, 43» (p. 61); «“perché” dicevo “se mi ferma la polizia”» (p. 62); «è allora che, per la prima volta, MI VIENE IN MENTE», «ma come balla bene quella ragazza, e come è bella», «nemmeno più un» (p. 63).



43. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 4*
(china, ritagli di materiali a stampa, cartone, 20,5 x 50,5 cm, 1967).

Traumdeutung 5 [fig. 44]: «Ehi, non sei mica offesa?» (p. 61); «e mi accorgo, però, che c'è qualcosa che mi porto dietro, da un po' di tempo», «una cosa pesante», «sembra un grosso tamburo», «denzio intorno. E poi, prima piano e poi sempre più» (p. 63); «e lui fa segno di sì», «27, 28, 29, 30», «e mi metto davanti al timone, e dico “Nave, balla”» (p. 64)¹¹⁵.

¹¹⁵ Non tutte le frasi corrispondono, però, alla redazione definitiva del copione, differendo talvolta per piccole variazioni tipografiche o di punteggiatura. In un caso («è allora che, per la prima volta, MI VIENE IN MENTE»), l'uso della maiuscola serve forse a stabilire un rapporto con il romanzo omonimo pubblicato da Baruchello proprio nel 1966 (BARUCHELLO 1966).



44. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 5*
(china, ritagli di materiali a stampa, cartone, 20,5 x 50,5 cm, 1967).

Il riferimento alla fonte letteraria è svelato in un inserto a penna del *Traumdeutung 1*, a commento di alcuni simboli che rappresentano «segnali in entrata» e «in uscita». Accanto a questi ideogrammi psicoanalitici, che potrebbero illustrare metaforicamente la «colonia di nudisti» descritta nella frase sanguinetiana incollata sotto i loro piedi, troviamo l'eloquente dichiarazione «Traumdeutung compreso ((o escluso)))) il mio?». L'artista non si limita ad applicare sulla superficie i rettangolini di carta contenenti i sintagmi di Sanguineti. Se, da un lato, Baruchello interviene con piccole operazioni di esegesi visiva (ad esempio, la lacrima tratteggiata sotto la didascalia «e piango e piango»)¹¹⁶, dall'altro il confronto con il copione si estende all'intera pagina da cui è stata estrapolata la citazione. Nel motto nazista «GOTT MIT UNS» si riconosce una duplice forma di restituzione dell'intertesto sanguinetiano: sulla sinistra, il semplice rettangolo incollato sul supporto e, sulla destra, la parafrasi disegnativa dell'intero passo di *Traumdeutung* da cui è ricavata l'unità minima in tedesco. Leggiamo prima il monologo sanguinetiano:

VM2: disegni, faccio delle scritte, con il gesso, lì sopra il sedere di lei, e scrivo GOTT MIT UNS [...]. E allora mi giro piano piano, cercando di tenerla più ferma che posso con le mani, e me la abbraccio tutta bene, mettendomi lì stretto sopra di lei, tutto lungo. Però c'è anche che mi tengo anche un po' sollevato, e faccio un po' come un arco, lì sopra di lei, che con una mano continuo a scrivere sopra il sedere, a lei, GOTT MIT UNS, GOTT MIT UNS, e questa volta scrivo nel senso giusto, si capisce, che è il contrario della volta prima, perché siamo nel senso giusto, proprio, adesso, e con l'altra mano mi tengo su in equilibrio, per poter scrivere un po', così¹¹⁷.

¹¹⁶ Anche negli altri disegni è possibile campionare alcuni casi simili: nel primo, ad esempio, la frase «lungo le pareti, che sono come alte muraglie, e senza finestre» è circondata dalla rappresentazione stilizzata di un muro effettivamente privo di finestre.

¹¹⁷ SANGUINETI 1969, p. 60.

Osservando la tavola di Baruchello, si nota subito che la riproposizione della scritta, a penna e non più a collage¹¹⁸, è impressa a destra sul profilo di quelli che, grazie alla fonte sanguinetiana, possiamo chiaramente identificare come glutei femminili. Anche la doppia stesura, nel verso «giusto» e in quello «contrario», viene mantenuta da Baruchello nella duplicazione speculare delle parole tedesche, in una traduzione visivamente filologica del monologo di VM2¹¹⁹.

Una terza modalità di riuso consiste nella ri-semantizzazione del testo sanguinetiano, partendo dal nuovo significato che le frasi possono assumere se sottratte al contesto originario. Sempre nel *Traumdeutung* 1, in alto a destra decifriamo «giù qualche bel colpo», che accompagnava l'azione di sculacciare la ragazza («e io mi curvo lì, allora, e lì sul sedere, a lei, con la mano aperta, già qualche bel colpo, e faccio ciàk ciàk»)¹²⁰. Nella fantasia di Baruchello, invece, il gesto di infliggere «qualche bel colpo» viene affiancato a un martello che pianta il chiodo in un dito, in una divertita metamorfosi del significato d'impianto. In alcuni casi, le amplificazioni non comportano la costruzione di un'intera scena ma un semplice completamento degli spazi lasciati vuoti dal ritaglio; ad esempio, sotto al cartiglio «che si vede lì, così,» Baruchello inserisce a penna la scritta «kome se fosse una», assente nel testo.

Singolare si rivela il versante 'numerico' dei disegni baruchelliani, che sembrano imitare le sequenze algebriche presenti nelle ultime pagine del copione. Nel *Traumdeutung* 3, ad esempio, la frase «e allora vedo com'è davvero, che è tutta bianca, tutta bianca» è accompagnata da alcune cifre («21-30, 31-40», ecc.) che suddividono le parole in moduli fissi. In particolare poi, nel *Traumdeutung* 5, l'artista compilerà una vera e propria tabella distributiva, in cui sotto ai nomi dei quattro personaggi (VF, M1, M2, M3) si allineano in successione i numeri da 1 a 28, seguiti da una serie di sintagmi («in principio», «perché così», «e forse», ecc.) effettivamente pronunciati dai personaggi a cui viene associata la stringa numerica. Sopra al grafico era stato incollato il cartiglio «27, 28, 29, 30» che compare nell'ultima pagina di *Traumdeutung*, accoppiato alla precisazione manoscritta «this is the order» – a voler suggerire una chiave cifrata (e forse combinatoria) per la lettura del testo. Alla fine del tabulato, a ogni personaggio della pièce viene assegnato un numero («VF = 25, M1 = 22, M2 = 28, M3 = 15») la cui somma («= 90») è preceduta dalla scritta «queste le

¹¹⁸ L'espedito di riscrivere le parole incollate sulla superficie verrà praticato a più riprese da Baruchello. Ad esempio, nel *Traumdeutung* 1 troviamo, a penna, la riproduzione dell'onomatopea «ciak» (in alto a destra); in *Traumdeutung* 2, la scritta realizzata dall'artista sulla sinistra («casca il m.») proviene dal girotondo infantile che Sanguineti cita nelle stesse pagine (SANGUINETI 1969, p. 64). Sempre nel *Traumdeutung* 2 distinguiamo, inoltre, tre cifre – «27 28 29» – che appartengono all'ultima sequenza numerica riportata nel testo teatrale, qui disegnate sull'equatore tratteggiato di un mappamondo. In *Traumdeutung* 3, infine, il riferimento alla «polizia» contenuto in uno dei cartigli viene duplicato attraverso la riscrittura di «police», poco sotto.

¹¹⁹ Un caso analogo, nello stesso disegno, riguarda l'interiezione «ah», di cui si suggerisce la caduta grazie al percorso dei puntini. Il testo sanguinetiano, infatti, recitava: «io cado lì, nel vuoto, dicendo: “Ah”» (SANGUINETI 1969, p. 59) – espressione citata poi nel *Traumdeutung* 3 ma già 'mimata' graficamente in questa tavola.

¹²⁰ SANGUINETI 1969, p. 57.

cadenze entro». La cifra totale viene inclusa anche nel ‘titolo’ riportato in maiuscolo al centro dell’elenco («IL TRAUMDEUTUNG CANCELLATO 90»), che via via verrà letteralmente ‘cancellato’ perdendo, a ogni ripetizione, una porzione di testo («IL TRAUMDEUTUNG CANCELLATO 9», «IL TRAUMDEUTUNG CANCELLATO», IL TRAUM CA», «IL TRAU», «ILTRA»). Tutto concorre all’ipotesi di una lettura alternativa e crittografata delle battute, isolabili come unità minime di un secondo copione sotterraneo – forse ideato a quattro mani da Sanguineti e Baruchello, forse immaginato *ex post* dall’artista e condizionato da quel montaggio enigmistico a cui lo stile del poeta sembra costantemente rimandare. L’ultima tavola, dunque, non si pone soltanto come una riscrittura visiva ma diventa un’‘interpretazione critica per figure’. Nel confezionare una tabella di istruzioni, Baruchello suggerisce che il libro di Sanguineti, in fondo, si struttura come un intrattenimento a tasselli mobili, dove ogni blocco può essere ritagliato, sostituito o cancellato senza invalidare il significato complessivo.

A livello tematico, il rapporto con la fonte viene ribadito soprattutto dall’impiego di un lessico erotico che attraversa tutte le tavole, da «close up of inseminating» nel *Traumdeutung 2* (in cui si riconoscono anche l’organo sessuale maschile e uno spermatozoo) a «supposed a minimum total of 2.500 male orgasmic (ejaculatory) experiences» nel *Traumdeutung 3*. Le espressioni e i disegni che alludono al coito replicano quell’investimento su un onirismo perturbante già al centro dei lavori coevi di Sanguineti (e di Baruchello), in una sorta di efficacissimo bignami ideologico delle rispettive poetiche¹²¹.

In conclusione, questa campionatura mi consente, da un lato, di mappare archeologicamente alcune collaborazioni tra Baruchello e i protagonisti della Neoavanguardia, perlopiù trascurate dalle bibliografie ufficiali. Dall’altro, si tramuta in un osservatorio privilegiato per saggiare le diverse modalità con cui l’artista ‘commenta’ un testo letterario. Sebbene non sia possibile ricostruire ulteriormente la veste tipografica di questo *Traumdeutung* «cancellato», possiamo supporre che il risultato dovesse somigliare a quelli del *Giuoco* e del *T.A.T.* A prescindere dalle pressioni di Schwarz, il progetto forse naufragò anche per una certa ripetitività delle soluzioni verbo-visive, che stavano rischiando di impaludarsi in una maniera pericolosamente istituzionalizzata. Lo spartiacque del 1968 segnerà una cesura ideologica per la generazione delle Neoavanguardie, comportando, per Baruchello, una lievitante militanza ideologica *interna* agli oggetti artistici e, per Sanguineti, l’avvicinamento a una forma di diarismo culturale in grado di inglobare un «piccolo fatto vero» altamente socializzato anche se (o proprio in quanto) privato.

¹²¹ A questo proposito, si veda ad esempio il contributo di WCLASSICS 1973.

7. *L'ecfrasi come occasione culturale: La Descrizione del Gran Paese di Sanguineti, Gelmetti e Baruchello (1967)*

Nel luglio 1967, su quello che è stato definito «il fascicolo senz'altro più significativo per il teatro musicale sperimentale»¹²², viene pubblicato uno studio preparatorio a *La Descrizione del Gran Paese*, con testi di Edoardo Sanguineti, musiche di Vittorio Gelmetti, «scena» di Gianfranco Baruchello e «regia di gruppo»¹²³. È opportuno tenere ben distinti l'abbozzo preliminare di «Marcatrè» (considerabile alla stregua di una micro-pubblicazione autonoma, di cui mi occuperò in questa sede) e il concreto allestimento palermitano. Quest'ultimo, uno «short per soprano, attori, strumenti, proiettori e nastro magnetico su testo di Edoardo Sanguineti», andrà in scena il 27 dicembre 1968 nell'ambito della VI Settimana Internazionale di Nuova Musica¹²⁴. Un documento d'archivio scoperto da Alessandro Mastropietro rivela che l'happening multidisciplinare della *Descrizione* doveva inizialmente includere «un film di montaggio con immagini di repertorio» assemblate da Mauro Contini¹²⁵, per una durata complessiva di circa trentacinque minuti, nonché la partecipazione di un mimo, una cantante «leggera» (Maria Monti) e uno «speaker» (Carlo Cecchi). Da questo brogliaccio si ricava, inoltre, l'informazione che Mario Boudet si sarebbe dovuto occupare delle scene («trasparenti, diapositive; ecc.»), mentre le sculture erano state commissionate ad Attilio Pierelli. Per la rappresentazione del 1968 Baruchello aveva progettato, inoltre, un diorama (di cui si è conservato soltanto un piccolo prototipo), approntando anche alcune scenografie da proiettarvi sopra.

L'accoglienza del pubblico fu apertamente contestatoria. Nel resoconto di Sergio Buonadonna apparso sull'«Ora» del 28-29 dicembre si racconta che lo spettacolo fu interrotto prima da un dissidente di sinistra (contrario all'elitarismo della Neoavanguardia) poi dalla notizia della presenza in sala di presunti poliziotti in borghese. A seguito della sospensione forzata, Gelmetti, supportato

¹²² MASTROPIETRO 2020, p. 155. Oltre allo studio preparatorio alla *Descrizione*, infatti, verranno ospitati testi come *Géographie Française* di Aldo Braibanti e Sylvano Bussotti, *La folla solitaria* di Giuseppe Chiari, *Scene del potere* di Domenico Guaccero, *A(lter)A(ction)* di Mario Diacono, Sergio Tau, Franco Valobra e Egisto Macchi e una pagina della partitura di *Impersonation* di Frederic Rzewki.

¹²³ SANGUINETI 1967a, pp. 36-42.

¹²⁴ Come riportato in MASTROPIETRO 2020, p. 516, «anziché assegnare pienamente i rispettivi *credits*, scenografia visiva (Gianfranco Baruchello), cura tecnica per l'elettronica (Paolo Ketoff), film (Magdalo Mussio) e movimenti scenici (Carlo Quartucci), sono accreditati con una generica “collaborazione”». Per la visione di una rarissima immagine della messinscena palermitana, cfr. p. 522. La notizia del concerto palermitano (con la data, però, del 1969) è attestata anche alla voce «Vittorio Gelmetti» del portale «Archivi della musica», promosso dalla Direzione Generale Archivi (DGA) e consultabile all'indirizzo: <http://musica.san.beniculturali.it/protagonista/vittorio-gelmetti/>.

¹²⁵ MASTROPIETRO 2020, p. 517.

da Sylvano Bussotti, si rifiutò di proseguire, avviando un dibattito della durata di circa mezz'ora a cui prese parte anche Luigi Nono¹²⁶.

Per tornare all'esperimento di «Marcatrè», invece, la sezione si apre con un «ipertesto a strati» realizzato da Magdalo Mussio¹²⁷, ripartito dai numeri «1 2 3 4» disposti in verticale e in grassetto¹²⁸. Accanto al titolo viene inserita, a mo' di preambolo, una stele citazionistica. Il testo presenta ampie spaziature, che suggeriscono un'operazione di *cut-up* e ne disvelano, già a livello tipografico, la natura citazionistica. Larga parte dello scritto è occupata dalla prefazione (*Agli amici miei in Italia*) all'edizione parigina delle *Ballate e romanze* di Giovanni Berchet (1829), come si può verificare scorrendo la seguente tabella¹²⁹:

Ci sentiamo suggerita da taluno la convenienza di almeno

*ove noi ci si ostini a non
come a tal altro pareva
massime non occorrendo a noi, cose da dire
né vorremmo che si credesse che noi
come trovare quella pertinacia con cui
da una siffatta perplessità questa nostra
lettera: “la lampe merveilleuse qui chante
en silence” tocca al lettore
e ci sembra che un dilemma qui nasca dai corni*

A) F. è figlio di Spartacus? (segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale). B) cos'è poi un mondo in cui i problemi del contrappunto testimoniano già conflitti inconciliabili?

materia prometea gloria dei templi immune
roccia scolpita fino al dovere esigere dal
trombone una dimensione smisurata, un suono
sghembo?! acustico e paragonabile
un fanciulletto a cui le gambe dei pantaloni
appaiono enormi e la testa invece
opus imperfectum solo allora vi si può
congiungere la particella irrompente
vincolata per la vita e per la morte a quel
sennò, *vergogna!*

Erudizione che non costa uno zero!

Nell'atto di mandare allo stampatore la presente Romanza, mi sento suggerita da taluno la convenienza di farle precedere almeno qualche parola di prefazione; ov'io m'ostini a non volerla provvedere di note, come a tal altro pareva che bisognasse. E nondimeno mi sa male anche dello schiccherare una prefazione, massime non occorrendo a me cose da dire in essa che vagliano la carta su cui scriverle. [...] Né vorrei che si credesse ch'io attribuisi al poemetto più d'importanza che non gli si compete. [...] Come trovare quella pertinacia con cui resistiamo talvolta alle ragioni, trovarla, dico, per resistere al bisogno di parere creanzati?

A sbrigarmi in qualche modo da una siffatta perplessità, ho afferrato come buon ripiego un suggerimento dell'animo mio, quello [...] d'indirizzarvi, come fo, questa mia lettera tutta confidenziale.

[...] A me sembra che un dilemma qui nasca, dai corni del quale sia difficile di scappare. [...] Gli accidenti ch'io narro tocca al lettore di procurar d'intenderli.

[...] «Vergogna! Erudizione a proposito di nulla; erudizione che non costa uno zero; vanità da ragazzi, polvere per gli occhi»¹³¹.

¹²⁶ Cit. in TESSITORE 2003b, pp. 193-194.

¹²⁷ Peraltro, per la messinscena palermitana lo stesso Mussio confezionerà «un filmato di scena con immagini ‘graffiate’» (cfr. MASTROPIETRO 2020, p. 516).

¹²⁸ In MASTROPIETRO 2020, p. 517 si parla di un assemblaggio «dei materiali verbali (strati 1 e 3), musicali (2) e visivi (4)» con la precisazione che «l'ipertesto, organizzato visivamente in quattro strati sovrapposti, fu semplificato agli strati 1 e 1 (parte del testo di Sanguineti ed elenco delle musiche) alla pubblicazione in “Collage” n. 8, il programma di sala della 6^a Settimana Internazionale Nuova Musica; la limitazione al solo strato testuale n. 1 collima con l'esecuzione di Oslo per cui si può immaginare già a Palermo (rispetto alla formulazione del 1967) una semplificazione della stratigrafia del testo verbale» (p. 516).

¹²⁹ Ho segnalato in corsivo le sezioni prelevate da Berchet.

Vanità da! polvere per! l'opera,
abbandonata, tace e volge la sua civiltà verso
l'esterno¹³⁰.

L'unica innovazione rispetto a Berchet è data dall'uso della prima persona plurale al posto della prima singolare. Dal momento che, come ricorda la legenda iniziale, vige il collettivismo di una «regia di gruppo», è plausibile ipotizzare che Sanguineti avesse aggiunto un soggetto plurale per presentare al lettore una *Descrizione* a sei mani. Il poeta si serve di una premessa altrui e, manipolandola, ne ricava una specie di manifesto del citazionismo, pienamente compatibile con l'allusività spinta che connoterà le tre azioni.

Un'ulteriore fonte saccheggata in questa prima sequenza è ravvisabile nell'*Alcyone* di D'Annunzio. Nell'*Alpe sublime*, una lirica in cui gli dei antichi fanno capolino sulle cime delle Alpi Apuane suscitando l'estasi panica del poeta, si legge, infatti: «*materia prometèa | altitudine insonne, | alta, | [...] carne delle statue chiare, | gloria dei templi immuni*»¹³². Al dannunzianesimo latente nella Neoavanguardia sarà doveroso dedicare, prima o poi, un approfondimento specialistico¹³³. Del resto, come osserva acutamente Marcello Ciccuto, negli esiti più sperimentali di D'Annunzio «addirittura si anticipano o si avvertono sommoventi istanze da pop art, se non di autentico polimaterismo trasposto in parole»¹³⁴. Qui è sufficiente rilevare come l'estratto dannunziano contribuisca a creare un'atmosfera da centone novissimo – tipica, del resto, della prassi assemblativa in voga nei libretti e nei copioni del teatro musicale coevo. Si pensi, ad esempio, a *Scene del potere* di Domenico Guaccero in cui, accanto ai copioni originali realizzati dallo stesso Guaccero e da Franco Nonnis, venivano estratti dal cilindro letterario spezzoni riadattati da Balestrini, Borges, Bortolotto, Marx, Mao-Tse Tung, Novalis e Pascoli¹³⁵.

In questo caso, i protagonisti dello zibaldone citazionistico saranno proprio i due co-operatori della *Descrizione*. Ad esempio, il primo dei due «corni» del dilemma proposto ai lettori – «(A) F. è figlio di Spartacus? (Segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale)» – è ritagliato dal testo pubblicato nel catalogo baruchelliano di *Uso e manutenzione*. Il finale («l'opera, abbandonata, tace e volge la sua civiltà verso l'esterno») coincide, invece, con il titolo di una composizione per nastro magnetico di Gelmetti (*L'opera abbandonata tace e volge la sua cavità verso l'esterno*), che verrà incisa nel 1969 per lo Studio Sperimentale della Radio Polacca a

¹³¹ BERCHET 1901, pp. 4 e 6.

¹³⁰ BERCHET 1901, p. 36.

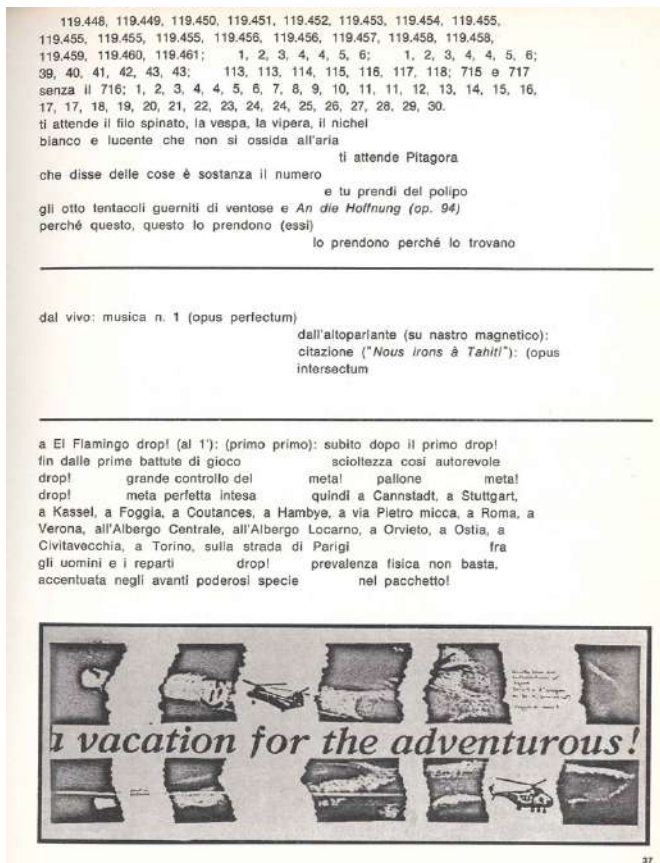
¹³² AL 204, vv. 47-52; i corsivi sono miei.

¹³³ L'unico contributo a interrogarsi in modo sistematico sulla questione (PETRUCCIANI 1972) mette in evidenza soltanto alcune affinità astratte di poetiche e di pensiero, non sempre vincolate all'analisi specifica dei versi.

¹³⁴ CICCUTO 2018, p. 55.

¹³⁵ Cfr. TESSITORE 2003b, p. 302.

Varsavia. L'unica variazione apportata da Sanguineti riguarda il passaggio 'politicizzante' da «cavità» a «civiltà». Nelle altre sezioni si alternano autocitazioni sanguinetiane riciclate da *Purgatorio de l'Inferno*, titoli delle composizioni di Gelmetti e collage *Senza titolo* di Baruchello. Per maggiore chiarezza, riporto la prima pagina dello «studio», indicando accanto i contesti di partenza [fig. 45]:



45. *La Descrizione del Gran Paese* («Marcatrè», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 37).

L'auto-bricolage messo in atto da Sanguineti è decisamente cervelotico: mentre le sequenze ricavate da *Purgatorio I* («ti attende il filo spinato»), X («questo è il gatto con gli stivali») e XV («al di là di quel purgatorio di giardini») vengono replicate con una fedeltà pressoché anastatica, le altre sezioni mescolano versi purgatoriali provenienti da poesie diverse. Le campionature riguardano i luoghi geografici in cui si svolge la trama, da Cerisy a Verona, da Kassel all'Albergo Locarno¹³⁷. I nomi delle città attraversate dal protagonista vengono estratti dai singoli componimenti e accostati, in forma di elenchi, nel nuovo ecosistema testuale. Qui, tuttavia, non

Sequenza numerica ritagliata da *Traumdeutung*¹³⁶.

Purgatorio de l'Inferno, I, vv. 1-8.

V. GELMETTI, *Nous irons à Tahiti* (1965).

Purgatorio de l'Inferno, I, vv. 11, 12, 17 e 21 («Cannstadt», «Stuttgart», «Kassel», «Foggia»); III, vv. 10, 8 e 39 («Hambye», «Coutances», «via Pietro Micca»); IV, vv. 7, 9 e 14 («Verona», «all'Albergo Centrale», «all'Albergo Locarno»); V, v. 7 («a Orvieto»); VI, vv. 12 e 22 («a Ostia», «a Civitavecchia...a Torino»); VII, v. 17 («sulla strada di Parigi»); *Laborintus*, VII, v. 24 («El Flamingo»).

¹³⁶ SANGUINETI 1969, pp. 60-64.

¹³⁷ Per un approfondimento sullo sguardo geografico e 'mappatorio' di Sanguineti, cfr. RISSO 2023, soprattutto pp. 71-89.

mantengono il proprio status di centri abitati ma diventano dei soggetti che prendono parte a un'ideale partita di rugby¹³⁸. Tanto le città quanto i protagonisti di *Laborintus* (Ruben e Laszo Varga) partecipano alle azioni descritte dal narratore-cronista («Laszo Varga di corsa al centro», «placcato duro portano fuori di poco Ruben», ecc.). Il linguaggio standardizzato suggerisce la derivazione dalla rubrica sportiva di qualche giornale coevo; Sanguineti deve aver ricopiato il resoconto di una partita di rugby ante-1967, plausibilmente disputata contro la Francia (per il riferimento alla «vittoria tanto più gradita e luminosa per il confronto con i maestri francesi»)¹³⁹.

Per quanto riguarda il versante gelmettiano, nel primo frammento troviamo un'allusione a *Nous irons à Tahiti* (1965), un esempio di collagismo musicale in cui si alternavano gorgheggi lirici, pezzi per pianoforte e canzoni. Nella seconda sezione, invece, vengono citate le *Intersezioni II e III* (1965), un brano per voce e nastro magnetico composto in memoria di Edgar Varèse e poi eseguito presso il Politeama Garibaldi durante la Quinta Settimana Internazionale Nuova Musica (1-6 settembre 1965), negli stessi giorni in cui i neoavanguardisti si azzuffavano sulle sorti del romanzo sperimentale.

Il 1967 segna una tappa cruciale nella collaborazione tra i due autori¹⁴⁰: è l'anno della prima di *Traumdeutung* alla Sala Casella dell'Accademia Filarmonica Romana (31 marzo 1967), nell'ambito del festival *Avanguardia Musicale II*¹⁴¹. Il brano di Gelmetti, per quattro voci amplificate e nastro magnetico, verrà riproposto lo stesso anno al Musée Rath di Ginevra (10 settembre 1967). Il 1° marzo 1967 a Roma, presso la St. Paul's American Church, il cartellone dei Concerti di Marcatrè sponsorizza l'*Organum quadruplum: "Questo è il gatto con gli stivali"*, per coro misto, organo e nastro magnetico – nuovamente su testo di Sanguineti e, in particolare, sulla quella stessa poesia che compariva alla fine della *Descrittione* (così come l'incipit di *Traumdeutung*), a suggerire un rilancio moltiplicativo degli stessi materiali.

Anche prescindendo da Sanguineti, la figura di Gelmetti non risultava affatto estranea alla biosfera neoavanguardista, soprattutto grazie alle occasioni interdisciplinari promosse dalle Settimane Internazionali Nuova Musica¹⁴². Il 3 settembre 1965, durante la rassegna *Teatro Gruppo 63* interna alla Quinta Settimana (la «più complessa e ricca» per la «completa rappresentanza di tutti i campi della cultura teoretica»)¹⁴³, la compagnia del Teatro della Ripresa diretta da Quartucci aveva messo in scena tre spettacoli (*I sigari di Juppiter* di Germano Lombardi, il *Giuoco con la*

¹³⁸ MASTROPIETRO 2020, p. 521 nota.

¹³⁹ Per un approfondimento del sottotesto sportivo, rimando a PORTESINE 2024b.

¹⁴⁰ Per una lista generale delle collaborazioni tra Sanguineti e i musicisti, in cui viene rievocata, seppure marginalmente, anche la *Descrittione*, si veda MELLACE 2012.

¹⁴¹ MASTROPIETRO 2020, p. 10.

¹⁴² Cfr. soprattutto TITONE 2001, ROMEO 2013 e TESSITORE 2013.

¹⁴³ CARAPEZZA 1966, cit. in TESSITORE 2003b, p. 244.

scimmia di Enrico Filippini e *I furfanti* di Gaetano Testa) musicati proprio da Gelmetti¹⁴⁴. Il giorno prima (2 settembre) al Cinema Smeraldo veniva proiettata significativamente *La verifica incerta* di Baruchello.

Sempre nell'anno chiave del 1967, Gelmetti e Baruchello avevano ideato un happening teatrale intitolato *PACCO DONO* («Concerto per pacco di Baruchello e nastri magnetici di V. Gelmetti»), nell'ambito dei Concerti di Marcatrè al Teatro dei Satiri di Roma (23-24 gennaio)¹⁴⁵. I manufatti di Baruchello, confezionati con strati di carta da pacchi e svariati oggetti stipati all'interno, erano progettati per suonare come strumenti musicali¹⁴⁶. Nel libretto di sala dei Concerti del Marcatrè, una performance simile («con pacchi di Baruchello distribuiti da Tony Di Mitri e Dario Comisso, abbigliati da Luciano Franzoni, e con voce e azione di Piero Panza») viene menzionata con il titolo di *Prossimamente*¹⁴⁷, in una probabile «preview» della *Descrizione*¹⁴⁸.

L'anno successivo, Baruchello realizzerà poi un quadro-diorama dello stesso «studio» a sei mani, intitolato *Fame, Morte, Esercito, Marina, Musica (La Descrizione del Gran Paese)* (1968) [fig. 47]. Qui, oltre all'allusione esplicita del paratesto, si leggono didascalie come «Su testi di E. Sanguineti, con la collaborazione di G. Baruchello, P. Ketoff, M. Mussio e C. Quartucci», «Sesta Settimana Internazionale Nuova Musica, Palermo, 27-31 dicembre 1968» e «Short per soprano, attori, strumenti, proiezioni e nastri magnetici di Vittorio Vittoriò iVittorio [*sic*] Gelmetti». Baruchello sembra confezionare una 'locandina dipinta' dell'happening, in cui ritornano alcuni temi figurativi (in particolare, i soldati e le armi) già usati nei collage della *Descrizione*.

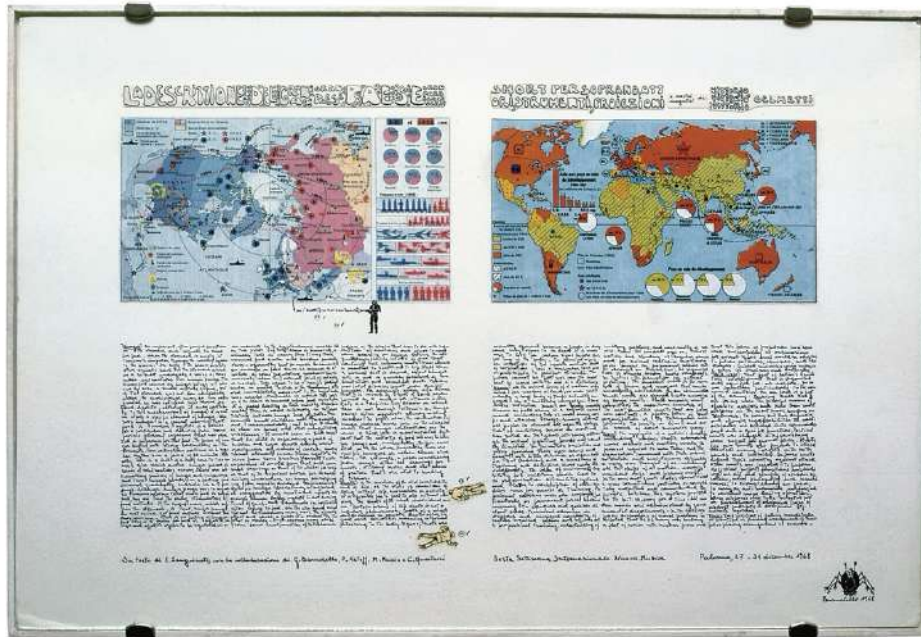
¹⁴⁴ MASTROPIETRO 2020, p. 8.

¹⁴⁵ Si veda la bibliografia dell'*Introduzione a Baruchello* di Trini, nella sezione dedicata alle opere *Vicino al teatro, in teatro* (TRINI 1975, p. 94).

¹⁴⁶ «L'azione prevedeva tre fasi: il *dono* del pacco al pubblico, lo scuotere il pacco per produrre il rumore provocato dai materiali interni, lo scartare i diversi strati di carta da pacchi. [...] I pacchi, agitati e scartati, producono rumore sovrapponendo la partecipazione sonora del pubblico alla proposta musicale» (BARUCHELLO 2011, p. 228).

¹⁴⁷ Mastropietro ha rintracciato un foglio (perlopiù dattiloscritto) in cui vengono riportate alcune informazioni generali «su *La descrizione del gran paese* di Gelmetti, di cui *Prossimamente* è un estratto» (MASTROPIETRO 2020, p. 181).

¹⁴⁸ MASTROPIETRO 2020, p. 517. Cfr. anche PIZZALEO 2014, pp. 28 e 31.



46. GIANFRANCO BARUCHELLO, *Fame, Morte, Esercito, Marina, Musica* (china, ritagli di materiali a stampa, trasferibili su cartone, 29,5 x 44 cm, 1968).

Le pagine di «Marcatrè» diventano, insomma, il parcheggio ideale dove dirigere un simile traffico di progetti. La rivista funziona come la bacheca divulgativa di una cultura d'avanguardia che si stava consolidando come post-disciplinare. I compositori di musica elettronica, in particolare, si trovavano di fronte ad alcuni problemi di ridefinizione teorica del proprio campo di applicazione, legati, in primo luogo, agli spazi di esecuzione. In merito ai nuovi oggetti sonori si registra l'urgenza che «essi abbandonino definitivamente i normali circuiti di diffusione della musica (ancora e forse inguaribilmente di tipo ottocentesco)»¹⁴⁹. Questa redistribuzione dei luoghi fisici e delle pratiche di ascolto ha comportato un avvicinamento fisiologico alle esperienze del teatro sperimentale. Come sottolinea Gelmetti in una *Nota su a(lter)a(ction)* di Egisto Macchi¹⁵⁰,

La tendenza della musica a situarsi più chiaramente in un'area teatrale, sospinta a ciò in larga misura dalle esperienze gestuali, si qualifica come l'attitudine più positiva d'oggi. Fare del teatro musicale è *in* come lo è il *gesto*, la *citazione*, il *programma*, l'*improvvisazione di gruppo* [...]. Si tende dunque, anche come atteggiamento di costume, alle contaminazioni di stili, di generi, di linguaggi¹⁵¹.

¹⁴⁹ GELMETTI 1965a, p. 220.

¹⁵⁰ Questa esperienza rappresenta un esempio paradigmatico di interrelazione tra le arti, dal momento che il testo di Mario Diacono, *AA (AlterAction, Action Autre, ma anche Antonin Artaud)*, ricavato da alcune lettere di Antonin Artaud, veniva recitato mentre un soprano e un tenore eseguivano la partitura musicale e un mimo «agiva sotto la pressione di due carabinieri-infermieri ed una troupe cinematografica riprendeva il tutto» (GELMETTI 1965a, p. 16). L'orchestra era composta da otto esecutori e quattro componenti di un'orchestrina di musica leggera, supportati da magnetofoni, giradischi e «una serie di giocattoli che imitavano vari tipi di uccelli», in una piena sinergia tra teatro, musica e cinema. Sotto il titolo di *Studio per a(lter)a(ction)*, pubblicato sempre su «Marcatrè» (MACCHI 1966, pp. 18-19), si trovano due riproduzioni fotografiche dell'allestimento, con i costumi di Jannis Kounellis.

¹⁵¹ GELMETTI 1966, p. 16.

L'onnivorismo del teatro d'avanguardia porterà i registi a includere nello spettacolo anche la pittura, intesa non più e non tanto come fondale scenografico, ma come ingrediente interno al processo creativo¹⁵². Si vedano, a titolo di esempio, le *Modulazioni per Michelangelo* (1964), un brano di Gelmetti per nastro magnetico composto per la mostra romana al Palazzo delle Esposizioni, in occasione del quarto centenario della morte dello scultore¹⁵³. Commentando questa installazione sonora su «Marcatrè», Gelmetti insiste sull'urgenza di un «coordinamento interdisciplinare delle ricerche sin qui condotte in campi specifici», siccome, peraltro, il brano ripeteva «alcuni modelli modulari impiegati dagli architetti Portoghesi ed Abruzzini e dal pittore De Vito per la realizzazione dei pannelli-parete»¹⁵⁴. Il dialogo con gli altri intellettuali non serve a stabilire una corrispondenza superficiale tra musica e ambiente di esecuzione, ma nasce da una «constatata convergenza di metodi operativi di progettazione». Sulle pagine di «Collage», nel presentare il numero dedicato al *Burri* di Cesare Brandi, Carapezza rileverà una «convergenza costituzionale di Nuova Musica ed arti visive contemporanee»¹⁵⁵.

In questo contesto si comprende meglio la genesi di collaborazioni che, prendendo avvio da caratteristiche della singola disciplina e della sua storiografia specifica, si interrogano su un comune denominatore stilistico e sociologico: non imitazione di strutture prestate dalle 'arti sorelle' ma una confluenza di domande sul linguaggio e sulla natura della comunicazione, per favorire l'inserimento dell'opera d'arte nel tessuto sociale¹⁵⁶. Nel caso della *Descrizione*, il punto di tangenza immediatamente riscontrabile tra poesia, pittura e musica riguarda la tecnica del collage e il significato che possono assumere dei frammenti isolati e chiamati improvvisamente a reagire in un nuovo regime di discorso. Per citare un'azzeccata definizione di Filippini, il punto di fuga tra i personalismi asintotici della Neoavanguardia si può identificare proprio in questa «metafisica del collage»¹⁵⁷. Come suggerisce opportunamente Mastropietro, il progenitore di queste sperimentazioni si può riconoscere proprio nella *Verifica incerta* di Baruchello e Grifi, un «ready-

¹⁵² A questo proposito, si veda quella memorabile cooperazione tra artisti e musicisti che fu «Collage. Dialoghi di cultura», il cui percorso editoriale, inaugurato nel gennaio del 1962, è stato approfonditamente ricostruito da TESSITORE 2003a. Il mensile dedicherà un intero numero alla poesia dei Novissimi, l'8 gennaio 1962 (p. 306). Sul tema dei rapporti tra *Musica e pittura*, cfr. anche il dibattito tra Dorazio, Falzoni, Grossi, Gelmetti, Rosselli, Bortolotti, Battisti e Di Vito pubblicato nel luglio del 1965 su «Marcatrè» (III, 16-17-18, 1965, pp. 225-230).

¹⁵³ L'opera di Gelmetti verrà eseguita durante l'inaugurazione della mostra, il 18 febbraio 1964. Per una contaminazione tra discorso musicale e discorso pittorico, si vedano anche le dichiarazioni di Gelmetti in *Musica e pittura* (GELMETTI 1965b, pp. 225-230).

¹⁵⁴ GELMETTI 1964, pp. 71-72.

¹⁵⁵ CARAPEZZA 1964, cit. in TESSITORE 2003b, p. 227. All'interno della stessa rivista (nel maggio del 1967) verrà pubblicata la traduzione italiana del saggio di Theodor Adorno intitolato *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* («Su alcune relazioni tra musica e pittura»), cit. in TESSITORE 2003b, p. 263.

¹⁵⁶ Di un «ritorno dell'intervento artistico nei processi della cultura» parlerà Maurizio Bonicatti in relazione ad alcune opere baruchelliane del 1962 (BONICATTI 1963, p. 68). Lo stesso Gelmetti evocava spesso la necessità, per il teatro musicale, di assumere «una funzione specifica, che è quanto dire una funzione sociale» (GELMETTI 1964, p. 71).

¹⁵⁷ FILIPPINI 1963, p. 10.

made cinematografico»¹⁵⁸ realizzato cucendo assieme spezzoni di film americani e poi manipolandoli attraverso ripetizioni, cesure e salti.

Nella nota di sala scritta da Gelmetti per presentare al pubblico *Prossimamente*, oltre a sbandierare un'esplicita correlazione tra la performance dei pacchi musicali di Baruchello e *La Descrizione del Gran Paese*, l'artista dichiarava che:

Dopo le esperienze di *Nous irons à Tahiti* e di *Intersezioni II e III* mi appariva chiaramente come la costituzione di un coacervo di frammenti citati venisse a porsi in qualità di contesto generale in cui i singoli frammenti (simili a oggetti "trovati") assumono, accanto alla originale semanticità [...], un significato "secondo" dovuto all'inconsueto angolo di incidenza ed alla violenza con cui entrano in collisione [...]. Assunta come ipotesi operativa nell'opera *La descrizione del gran paese* (su testo di Edoardo Sanguineti), accanto ad altre tecniche relative all'esecuzione "dal vivo", in questa sede *Prossimamente* esemplifica le tecniche su nastro magnetico nate dalla predetta ipotesi. L'azione concentra in un atto di distribuzione anche il futuro aspetto scenografico ed i distributori [...] svolgono una funzione iterativa. Si tratta dunque di un rinvio ad "altro", ad un "da venire" qui o altrove.

I brani selezionati per la *Descrizione* rispondono all'esigenza di dare forma a un «coacervo di frammenti citati»¹⁵⁹, all'insegna di una semanticità di secondo grado non prevedibile dalle singole cellule sonore attinte dai codici più disparati (dall'opera lirica alla canzonetta) e dalle schegge verbali offerte in dono-sacrificio da Sanguineti. Come ricorda Gelmetti in un'intervista rilasciata a Paolo Maurizi,

Ho realizzato nel 1968 *La Descrizione del Gran Paese* su testi di Edoardo Sanguineti con grandi brandelli e macerie di musica che viaggia su nastro. Su questo si inserisce l'azione del suonare fatta da alcuni esecutori con la presenza, ad un certo momento, di un filmino di Magdalo Mussio che gioca con vari elementi, graffiamenti sulla pellicola. [...] Il lavoro presenta la coesistenza di tre componenti: una in cui vi sono dei collages con larga trasformazione di elementi, un secondo piano con autocitazioni da mie composizioni preesistenti e da elementi prefabbricati in stile (mi interessa molto la citazione di stile) e poi c'è un livello in cui si opera dal vivo con voce e strumenti. [...] Tutto questo, messo in contatto con altri elementi e brandelli, genera un secondo piano, una sorta di metalinguaggio in cui questi brandelli finiscono non solo per evidenziare in maniera lampante le potenzialità espressive ma viene spesso messa in luce la banalità di certi materiali. Gli esecutori godono di margini di improvvisatività, di un'alea controllata, ma le loro varie combinazioni non mutano la sostanza dell'opera, perché con l'alea controllata è sufficientemente indifferente che quel frammento venga prima o dopo, l'importante è che si sovrapponga ad altri e crei cortocircuiti con essi. L'azione non esiste, è del tutto gestuale, è il suonare, lo scambiarsi i segnali, recitare piccoli frammenti di Sanguineti¹⁶⁰.

Proprio Sanguineti sfrutterà l'escamotage dell'autocitazione per interrogarsi sul valore straniante che possono veicolare quei «brandelli e macerie» esplosi dalle cattedrali del proprio

¹⁵⁸ BARUCHELLO 1965b, p. 367.

¹⁵⁹ Al contrario, la superfetazione dei materiali veniva (e viene ancora) interpretata dalla critica come un caos snobistico, «semplicemente un'antologia di frammenti radunati a caso», secondo Rubens Tedeschi, per «mezz'ora di spettacolo che non è tale, con musica che non è musica e pretese di intelletto che non intende» (cit. in TESSITORE 2003b, p. 196).

¹⁶⁰ MAURIZI 2004, pp. 53 e 55.

passato laborintico e purgatoriale. Dopo il *Giuoco dell'Oca*, l'occasione triplicemente intertestuale consentiva a Sanguineti di testare un equilibrio tra erudizione e pop, in quello che Gelmetti ha definito un viaggio epico vissuto «attraverso alcuni strumenti della cultura di massa»¹⁶¹. Dalle avventure di Nuova Consonanza si passa, 'grazie' alla morte del Gruppo 63, a una Consonanza Novissima, un terreno di mutua ispirazione in cui gli scrittori si avvalgono della musica elettronica più aggiornata¹⁶² e, viceversa, i compositori si ispirano alla ritmicità 'dodecafonica' dei versi neoavanguardisti – in particolare, nella confezione dei libretti di sala¹⁶³. Il prospetto della *Descrizione* pubblicato su «Marcatrè», dunque, non funzionava soltanto come taccuino di indicazioni da trasferire passivamente su una futura scena (reale o immaginaria), ma come esito estetico autonomo, nonché come copione sommerso di quel teatro più grande che è stato il palcoscenico dell'interdisciplinarietà sperimentale degli anni Sessanta.

¹⁶¹ GELMETTI 1968, p. 107.

¹⁶² Ricordo la presenza dei testi di Balestrini nel *Contrappunto dialettico alla mente* di Luigi Nono, eseguito durante la Settima Settimana della Nuova Musica a Palermo (cfr. TESSITORE 2003b, p. 195).

¹⁶³ È il caso, ad esempio, del libretto realizzato da Antonino Titone per *Anno Domini* di Egisto Macchi, rappresentato durante la Quinta Settimana Nuova Musica. Come scriverà Gioacchino Lanza Tomasi, infatti, «il libretto è plurilingue come si usa nella poesia italiana aggiornata di oggi», in un *pastiche*-pasticcio di «luoghi comuni e testi evangelici» (cit. in TESSITORE 2003b, p. 158) che potrebbe essere scambiato, a buon diritto, per una poesia novissima.

VI. L'icono-militanza emiliana

1. Una «geografia di progetti» e di occasioni collettive

Si è ciò che si guarda (I. BRODSKIJ, *Fondamenta degli incurabili*, 1991, p. 30).

Un affondo specifico meritano le poesie scritte dalla triade del Mulino di Bazzano (Corrado Costa, Giulia Niccolai e Adriano Spatola) per i cataloghi delle mostre organizzate da pittori e scultori emiliani. La frequentazione quasi quotidiana e la solidarietà (amicale, creativa e talvolta politica) con alcuni operatori locali motiverà, infatti, il fiorire di componimenti d'occasione legati a precise contingenze aggregative. Rispetto al Gruppo 63, per i poeti del Mulino questa consuetudine assume la forma di una cooperazione regionale fra artisti attivi in Emilia Romagna. Una simile militanza 'geolocalizzata' si sostanzierà presto di un fitto calendario di eventi culturali, in una «geografia di progetti»¹ capace di attirare l'attenzione di un pubblico nazionale e, addirittura, internazionale – dal Festival di Fiumalbo, nell'agosto del 1967², all'avventura editoriale di Geiger che, dopo un esordio torinese nel 1968, verrà trasferita al Mulino a partire dal 1970³.

Restringendo l'osservazione alle arti figurative, si possono citare diversi esempi di questo attivismo positivamente provinciale, in grado di tramutare una indistinta «particolarità emiliana» in una «particolarità che dà luogo anche a una certa atmosfera letteraria»⁴. Al 1965 risalgono, intanto, due mostre fondamentali, *Zeroglifico*⁵ e *Puzzle-poems*, allestite da Adriano Spatola e Claudio Parmiggiani presso la Galleria della Sala di Cultura di Modena e la Libreria Feltrinelli di Bologna, tra l'1 e il 10 febbraio del 1965⁶ e tra il 18 e il 28 ottobre dello stesso anno⁷. Del resto, come

¹ GAZZOLA 2008, p. 10.

² Per un approfondimento sul Festival di Fiumalbo, si vedano soprattutto GAZZOLA 2003 e ACOCELLA 2016.

³ Cfr. la ricostruzione di BAZZINI, MAFFEI 2002.

⁴ Cit. in GAZZOLA 2008, p. 15. Come scriverà Eugenio Gazzola, «a cavallo tra anni Sessanta e Settanta l'Emilia tornò a essere nuovamente un crocevia dell'avanguardia all'inizio di un decennio che ostinatamente guardava alle proprie spalle. In un certo qual modo, la regione accoglieva l'avanguardia rifugiata nelle sue città più protette, Reggio Emilia e Modena con Bologna capoluogo [...]. Nei pochi chilometri quadrati di provincia si formarono e crebbero le manifestazioni più coerenti dell'avanguardia letteraria italiana» (GAZZOLA 2008, p. 17).

⁵ Sugli «zeroglifici» e sul versante concretista della poesia di Spatola, rimando a GRECO 2020.

⁶ SPATOLA 1965.

⁷ Cit. in SPATOLA 1966a. Nell'introdurre l'edizione Geiger di *Zeroglifico*, Giulia Niccolai ne rievocerà l'originario aspetto ludico, quando «il termine zeroglifico era stato usato [...] proprio con il significato di puzzle. [...] Lo zeroglifico era in questo caso costituito da cubi di legno laccato identici ai cubetti dei giochi di pazienza per bambini.

sottolinea Giovanni Fontana nell'introduzione alla recente ristampa dell'*Opera* di Spatola, le ricerche di Parmiggiani e Cremaschi apriranno presto «la strada a quello che costituirà il fulcro del quadro teorico di *Verso la poesia totale*»⁸, il saggio-manifesto pubblicato nel 1968⁹. In questa fase, il lavoro di Cremaschi e Parmiggiani interessa al poeta come *analogon* visualizzato della propria sperimentazione concretista e visiva. A proposito della mostra bolognese, Spatola parlerà degli «oggetti parasurrealisti di Parmiggiani» alla stregua di «talismani negativi, suscitatori di sogni» feroci che il pittore realizza come «macabri *ex voto*» o come «memento mori» domestici per esorcizzare la realtà tragica del tardo-capitalismo. La «magia» dell'arte serve, quindi, a «identificare ironicamente» totem e tabù di questa società, convertendone i simboli svuotati in uno «sberleffo» attivatore¹⁰. Passando dai manufatti di Parmiggiani ai propri «puzzle-poems», Spatola insiste sulla dialettica tra «atto magico» e «gioco», letta come «l'ultima speranza» che la poesia ha a disposizione per affrancarsi da una codificazione merceologica del «fare» (estetico e linguistico in generale). Il fruitore viene promosso a co-artefice, giacché «non assiste più da spettatore alla cerimonia del fare (poesia), ma diventa apprendista stregone», anzi finisce provocatoriamente «col sostituire lo stregone della tribù», in un'inversione gerarchica dei ruoli tra sciamano-poeta e iniziato-lettore. «Il gioco rinuncia alla sacralità», conclude Spatola, trasformandosi in un «gioco dissacrato» – e, dunque, (finalmente) in un gioco sociale, un «divertimento collettivo» le cui regole andranno ridiscusse, ogni volta, assieme al pubblico. Sul retro della presentazione di Spatola, incorniciata da cinque fotografie dei lavori di Parmiggiani, vengono stampate quattro liriche (di Spatola, Costa, Celli e Torricelli), una breve prosa di Albertazzi e una poesia visiva di Vaccari, a suggerire un accerchiamento interdisciplinare e polifonico attorno all'opera di Parmiggiani – nonché all'etichetta stessa di «parasurrealismo», che campeggia al centro dell'impaginato. A eccezione del testo di Torricelli (che disvela, sin dall'epigrafe «per Claudio Parmiggiani», il debito contratto con l'artista), gli altri versi non erano stati confezionati appositamente per la mostra ma, piuttosto, riadattati da pubblicazioni pregresse o parallele, come si vede chiaramente in *Colombella del sud*¹¹, già apparsa su «Malebolge» nel 1964¹², oppure nella poesia spatoliana in alto a sinistra,

[...] Come nei puzzle per bambini, appunto, il gioco consisteva nel combinare fra di loro le varie facce dei cubi fino a ricostituire l'alfabeto» (in SPATOLA 1975b, p. 5).

⁸ FONTANA 2020, p. 18.

⁹ SPATOLA 1968.

¹⁰ SPATOLA 1966a.

¹¹ COSTA 2021, pp. 146-151.

¹² COSTA 1964.

ricopiata dalla prima sezione del *Catalogopoema*¹³ che inaugurava l'edizione Scheiwiller dell'*Ebreo negro* (1966)¹⁴.

Come spesso accade in un regime d'occasionalità, l'urgenza di pianificare un catalogo consente raramente agli scrittori di ideare un testo *ad hoc*. La partecipazione attraverso materiali di riuso permetteva di esibire, quantomeno, il cognome dell'amico letterato, in un circuito di presenzialismi puramente nominali tipico tanto della Neoavanguardia 'nazionale' quanto di quella emiliana.

Per fare un secondo esempio, Beltrametti, Spatola e Niccolai avevano firmato tre testi inseriti nel catalogo di altrettanti artisti modenesi (Cremaschi¹⁵, Della Casa¹⁶ e Guerzoni) esposti alla Galleria Flori di Firenze dal 27 novembre 1971¹⁷. In questo contesto presentativo, Spatola scrive un lungo componimento in versi (escluso poi dall'*Opera completa*) intitolato *Pensiero & Oggetto*, a cui forse si ispirerà, complice una comune matrice anceschiana, la dicitura scelta da Niccolai tre anni dopo per titolare il proprio *Poema & Oggetto*. Il testo è organizzato come una 'critica d'arte andando a capo', a partire dall'incipit provocatoriamente saggistico («Quanto sta accadendo nel campo delle arti | figurative sembra dimostrare ancora una | volta che la necessità di definire e cir- | coscrivere un'area culturale secondo un | formulario rigido e più o meno scontato è | l'unico dato di fatto incontrovertibile dei | momenti di crisi», vv. 1-7). Il piglio dimostrativo modellerà l'intera 'poesia', con il passaggio da un macro-discorso relativo all'abuso dell'aggettivo «nuovo» («libertà troppo spesso identifi- | cata con un “nuovo” ambigualmente retrodata- | bile, con una “sorpresa” sorprendentemente | già etichettata ed esaurita», vv. 12-15) alla valutazione circostanziata dei «tre

¹³ SPATOLA 2020, p. 170.

¹⁴ Per quanto riguarda il testo anepigrafico di Giorgio Celli, si tratta di una delle sezioni (la dodicesima) che verranno a costituire *Il pesce gotico*, pubblicato dalle Edizioni Geiger nel febbraio del 1968 (CELLI 1968). La versione riportata nel catalogo bolognese, tuttavia, presenta alcune vistose varianti. Il componimento inizia direttamente con il verso «(questa vita assediata da riproduzioni batteriche e crittogamiche)», che nell'edizione Geiger verrà a collocarsi dopo un preambolo di quattro versi («non ti dirò nulla ora che hai parlato di guadagno e di perdita | imponendo regressi contemplando l'insidia dell'ultima | persuasione tellurica aprendosi le cateratte e lo spasimo | volendo viverla»). Oltre ad alcuni spostamenti e a qualche piccola cassatura, il finale diverge completamente dalla redazione accolta nel libro, passando da una lunga coda di sette versi («rischio per cui vivendo mi è dovuta una parte di umidità | benché non rispondente all'odore al calore al colore all'anagrafico | testuale responso sibillino per eredità precluso ai cromosomi | di Pindaro per sempre relegato nell'area esplosa della sinagoga | tu tu tu suonava la tromba in qualche mattino di sole e di gloria | l'eroe si lustrava una bella medaglia sull'urlo e l'ustione | l'estuosa regressione») a una coda di quattro soli versi («la fissione nucleare nei sogni di oppie [sic] è divenuta astronomica | inchiodato sulla crosta terrestre dal golgota della gravità | newton poteva lo stesso credere in dio mio dio mio che cosa faremo | per cancellare dagli emisferi cerebrali le tracce di questi pantografi»). Celli trasforma, dunque, un bacino di immagini originariamente desunte dalla sfera mitico-sacrale (Pindaro e la sinagoga) in clausole scientifiche (Newton e l'astronomia).

¹⁵ A Cremaschi, peraltro, anche Sanguineti dedicherà una poesia (*Per C. C.*) (1985), confluita poi nella raccolta di *Ecfrasi* realizzate tra 1982 e 1990 (SANGUINETI 2010c, p. 152). Il cognome di Cremaschi verrà evocato esplicitamente al settimo verso («caro Cremaschi, colla di cotone»), a incrementare il consueto ping-pong ecfrastico tra Novissimi e Mulino di Bazzano.

¹⁶ Per Giuliano Della Casa, Niccolai scriverà anche una prosa critica (*Le storie parallele*), pubblicata nel catalogo di una mostra inaugurata il 19 settembre 1974 alla Galleria Etrusculudens di Roma, assieme a una poesia di Spatola (*La cornice nel muro. A Giuliano Della Casa*) (DELLA CASA 1974), in una perpetua inversione di ruoli tra Spatola e Niccolai nella gestione delle duplici mansioni di critici e di poeti.

¹⁷ CREMASCHI, DELLA CASA, GUERZONI 1971.

artisti qui presenti» (v. 25). Nella sezione centrale Spatola distribuisce una serie di categorie versificate, all'insegna di un rinnovato rapporto con il mondo («non un tuffo tra | le cose, ma l'estrazione di un midollo spina- | le [di un'essenza] da fuori», vv. 56-58) e di una «operazione neometafisica» (v. 62)¹⁸. L'obiettivo della nuova arte deve coincidere con la «rifles- | sione sulla possibilità di creare una realtà | alternativa rispetto alla realtà quotidiana» (vv. 26-28), in un tentativo di annettere la pittura dei tre artisti a quello stesso movimento parasurrealista che Spatola aveva lanciato sulle pagine del numero speciale di «Malebolge»/«Marcatrè» (1966). La vicinanza alle tesi del manifesto troverà riscontro, inoltre, nell'urgenza di fondare «una bar- | riera in opposizione al frenetico dilagare | del kitsch» (vv. 40-42). Spatola, infatti, aveva già promosso un surrealismo che uscisse «dal bagno nella cultura di massa», sostituendo al riuso passivo della Pop Art la «creazione di nuovi miti» collettivi¹⁹. Spatola si serve dello spazio poetico scassinandone dall'interno le convenzioni lessicali, per ribadire i nuclei fondativi della propria categoria di «parasurrealismo». Anche l'idea di un riscatto magico del (e dal) mondo attraverso il medium privilegiato dell'arte, che Spatola aveva enunciato nella presentazione per Claudio Parmiggiani²⁰, viene qui allusa nel rimando a «qualcosa di magico e | di tangibile nello stesso tempo» (vv. 91-92), una specie di incantesimo materialista per rivoluzionare la società.

Nel prosieguo della poesia-pamphlet, invece, Spatola passerà a illustrare, come una visionaria guida museale, tre opere riprodotte in catalogo – la *Lavagna* di Cremaschi, il *Tavolo* di Della Casa e il *Trapezio* di Guerzoni –, che funzioneranno come dimostrazioni scientifiche delle tassonomie proposte all'inizio. Anche questo avvicinamento referenziale, tuttavia, non è esente da un continuo rivestimento teoretico, che lascia la realtà materiale dei manufatti. Leggiamo, ad esempio, il passaggio sulla *Lavagna* di Cremaschi (vv. 70-87) [fig. 47]:

¹⁸ Lo stesso aggettivo verrà impiegato nella presentazione della mostra *Misura* (anonima ma scritta, con ogni probabilità, proprio da Spatola). Nell'introdurre l'operazione congiunta di Cremaschi, Della Casa, Guerzoni e Spatola stesso al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, leggiamo che «il bisogno di questa collocazione dell'opera d'arte in uno spazio che potremmo definire *neometafisico* nasce tanto dal rifiuto della casualità quanto dalla investigazione rivolta non verso *moduli* bensì verso unità di misura composte reperibili di volta in volta nella progettazione» (CREMASCHI, DELLA CASA, GUERZONI, SPATOLA 1972).

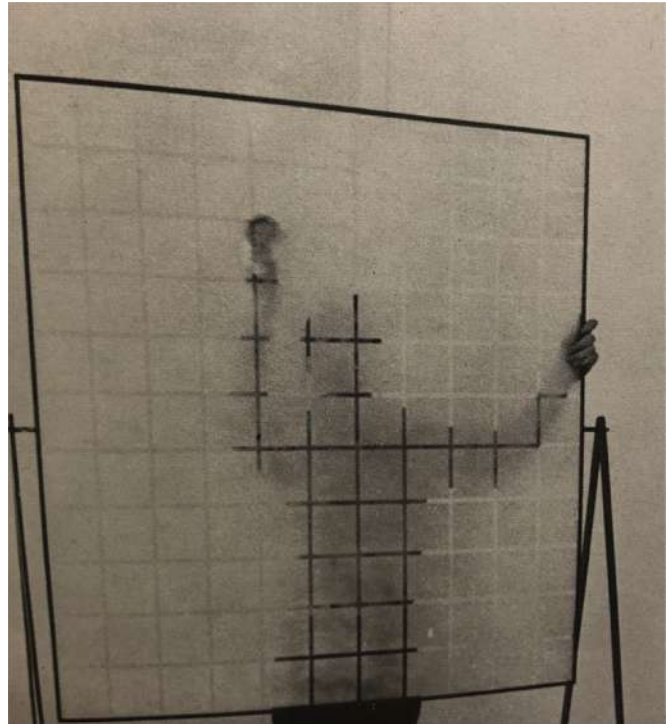
¹⁹ SPATOLA 1966c, p. 250.

²⁰ SPATOLA 1966a.

Per la «Lavagna» di Cremaschi, direi che il modello schematico si vuole schema artigianale, pensiero artigianale: dietro la «Lavagna» c'è *tutto*, e *tutto* è in qualche modo riducibile a concetto; ma nella riduzione è presente (con un senso di stupore) la coscienza del fatto che vedere il mondo attraverso uno schermo non assolve nessuno dalla propria coscienza.

La coscienza diventa dunque (in entrambi i casi) tentazione di totalità immaginativa, di annullamento della speranza nell'operare artistico, prima del quale e dopo il quale abbiamo esclusivamente – oggi – il nulla dell'essere in se stessi squallidamente spettatori.

La realtà, dice Cremaschi, è visibile, ma è visibile soltanto «prima».



47. CARLO CREMASCHI, *Lavagna* (1971).

L'oggetto empirico (la «lavagna») viene evocato nominalmente e subito riassorbito in una grammatica filosofica astratta, dove si avvicinano termini tecnici come «coscienza», «totalità» e «concetto». La stessa intonazione speculativa si ritrova nei versi destinati al *Tavolo* di Della Casa, che acquista il potere di «immettere gli oggetti nel circuito chiuso | della specularità, concepibile come assenza, o | come essenza-presenza» (vv. 89-91) – così come il *Trapezio* di Guerzoni, che porta l'osservatore a «concepire l'oggetto | come oggetto, il significato come significato» (vv. 120-121). Alla semantica filosofica Spatola sovrappone poi il lessico del neo-impegno, di matrice sociologica e sloganistica. Nel lavoro di Della Casa, ad esempio, «la rivalutazione dei signi- | ficati nascosti» deriva da un «miscuglio di gusto piccolo-borghese e di | elevazione (salvazione)» (vv. 92-95) – che, tuttavia, non deve essere interpretata come una «tranquilla | esaltazione del singolo, dell'individuo» (vv. 99-100) ma piuttosto come il «bisogno | di dare un nome alla crisi» (vv. 103-104) e di verificare «le ultime | possibilità di comunicazione» del vocabolario comune, ormai sclerotizzatosi in un gergo consumistico (vv. 106-107). La condizione anagrafica per cui Guerzoni era «il più giovane dei tre» (v. 115) comporta deterministicamente «una maggiore indifferenza allo | status ideologico della nozione di arte» (vv. 117-118), compensata in qualche modo da un surplus di investimento simbolico e formale.

Preso nella duplice morsa della fenomenologia e della politica, l'ecfrasi si assottiglia così al grado zero della sua funzionalità. Le opere d'arte vengono ridotte al rango di 'cose' (la lavagna, il

tavolo, il trapezio) che «non vogliono dire altro che la propria urgenza di | simboli» (vv. 113-114). In questa manomissione di un linguaggio apparentemente descrittivo piegato a significare l'invisibile ontologia delle cose, il pensiero diventa oggetto e viceversa.

Seppure in forma di 'ecfrasi diagnostica', la poesia di Spatola si presenta come l'unico tentativo di documentare la mostra del 1971. Con il testo successivo si torna nella spirale dei ricicli d'autore: Beltrametti recupera, infatti, la tredicesima sezione di *In Transitio*, senza interpolazioni o adeguamenti alla circostanza pittorica (come suggerisce anche la data orgogliosamente anteriore del «2/11/70»). Infine, la riproduzione del dattiloscritto di Niccolai compare per ultima, a conferma di una marginalizzazione (e auto-marginalizzazione) dell'autrice entro il discorso della Neoavanguardia, riscontrabile in diversi eventi collettivi²¹. L'esibizione delle coordinate spazio-temporali («Firenze, 27.11.71», ossia la data reale dell'inaugurazione) farebbe pensare a un testo d'occasione analogo a quello di Spatola. I versi, invece, appartengono al ciclo *Dai Novissimi*, un montaggio provocatorio di tasselli ritagliati dall'antologia del 1961²². Il patchwork accolto nel catalogo fiorentino rispecchia fedelmente la prima poesia della raccolta – e, con ogni probabilità, l'obliterazione a penna del numero «1» (ben visibile sul dattiloscritto) serviva a cancellare la provenienza dei versi da un contesto smaccatamente autonomo. Al contrario di Beltrametti, Niccolai occulta quella che si rivela essere, comunque, una prossimità da 'patrocinatori' della circostanza artistica piuttosto che da effettivi co-autori.

2. Diversi accorgimenti ecfrastici: Adriano Spatola e l'indistinzione tra poesia e critica d'arte

Per tutti e tre gli autori del Mulino, i testi dedicati ai pittori si inseriscono in una dinamica di voyeurismo figurativo più o meno latente sin dagli esordi. Per quanto riguarda Spatola, la prima raccolta di versi (*Le pietre e gli dei*) era stata pubblicata con sovraccoperta e cinque illustrazioni disegnate dall'amico bolognese Beppe Landini, a scandire visivamente le diverse sezioni²³. Quattro anni dopo, nel 1965, Spatola realizzò proprio con Landini alcuni *Manifesti* «sui movimenti rivoluzionari dell'America Latina» commissionati dal Comune di Bologna. Come ricorda Riccardo Spatola²⁴, i manifestini verranno poi inclusi nell'antologia di *Poesie visive* curata da Lamberto

²¹ Per l'occupazione niccolaiana dei territori editoriali e culturali, sempre da una prospettiva dislocata, ai margini e sui bordi del discorso ufficiale, cfr. GIAMMEI 2017.

²² NICCOLAI 2012, pp. 91-94.

²³ SPATOLA 1961.

²⁴ Nel ripubblicare digitalmente la plaquette delle *Pietre e gli dei*, Maurizio Spatola rievocava proprio questa stagione di 'pubblicistica d'artista': http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00056.pdf.

Pignotti²⁵. Nello stesso anno, Spatola presenterà Landini nel catalogo di una personale allestita presso la Galleria Il Girasole di Roma²⁶, a sancire, in sede critica, l'amicizia e la co-militanza culturale.

Oltre a questo battesimo editoriale illustrato, nella prima sezione delle *Pietre e gli dei (Esercizi sui sentimenti, 1959)*, un diciottenne Spatola (appena diplomatosi al liceo classico Galvani di Bologna) tratteggiava le figure di «delicati» angeli figurativi («Un pittore li inventa, scrive, | con colori pastello, | le ingenuie biografie senza storia», vv. 4-6)²⁷. Le allusioni sommarie all'arte riaffioreranno, a distanza di quindici anni, in una sezione dei *Diversi accorgimenti (1975)* intitolata *L'esistenza della descrizione* e inaugurata da un trittico eloquente di poesie (*Paesaggio, Interno e Paesaggio n. 2*). I tre titoli suggeriscono delle ambientazioni pittoriche verosimili, insistendo soprattutto sul luminismo del chiaroscuro o sulle tecniche proprie del mestiere (come i «colpi di scalpello» di *Interno*, v. 7).

Per passare da un immaginario generico alla descrizione di effettivi oggetti d'arte bisogna recuperare quelle forme di testualità volatile sedimentatesi in cataloghi, plaquette e libri d'artista semi-autoprodotti, ancora una volta, con artisti emiliani²⁸. Una prima emersione riguarda uno dei *Testi fonetici* «per Giuliano Della Casa», intitolato *Immaginazione / Solidificazione* e pubblicato per la prima volta dalle Edizioni Geiger nel 1967, a cura del fratello Maurizio²⁹. I rapporti con l'artista modenese segneranno l'intera cronistoria tipografico-creativa di Spatola, come testimonia, ad esempio, l'edizione della *Definizione del Prezzo*, illustrata dai disegni di Della Casa e stampata per le edizioni di «Tam Tam» nel 1992³⁰.

Per tornare ai «testi fonetici», *Immaginazione / Solidificazione* si costruisce smontando e ricombinando le due parole che formano il titolo, suddivise in sillabe e ripartite entro sei colonne combinatorie. Se, per la natura stessa del formato concretista, è sconsigliato impugnare qui la categoria di ecfraresi, diverso sarà il caso della *Cornice nel muro*, un'altra lirica dedicata a Della Casa e raccolta nella sezione *L'astensione dal vuoto* dei *Diversi accorgimenti (1975)*. La serigrafia realizzata dall'artista³¹ [fig. 48] si presenta come una meta-pittura appesa al muro blu cupo di un museo. Il nucleo effettivo dell'opera, perimetrato in una cornice trasparente che replica il blu della parete fittizia, sembra riprodurre un altro muro, in un costante differimento dell'immagine.

²⁵ PIGNOTTI 1965; ora in SPATOLA 2020, pp. 135-139.

²⁶ LANDINI 1965.

²⁷ SPATOLA 2020, p. 85.

²⁸ Per una panoramica degli artisti emiliani del tempo, cfr. CRETELLA 2007.

²⁹ SPATOLA 1967; ora in SPATOLA 2020, pp. 259-260.

³⁰ SPATOLA 1992.

³¹ SPATOLA 2020, p. 308. Il dettaglio centrale del quadro di Della Casa verrà poi scelto come copertina del «verri», nel numero uscito nel dicembre 1974. Per la fotografia dell'immagine e per l'aiuto, desidero ringraziare la disponibilità di Giuliano Della Casa e della figlia Virginia.



48. GIULIANO DELLA CASA, *La cornice nel muro* (serigrafia su tavola, 55 x 55 cm, 1973).

Scorrendo i versi di Spatola, il lettore rimane spaesato dalla totale sordità della poesia rispetto ai contenuti del quadro. Come spesso accade per l'onnivoro (e iper-citazionistico) Spatola³², la lirica viene a comporsi come un puzzle di prelievi letterari, a cominciare dall'incipit («la pietra *la generosa mitologia*»). La frase proviene infatti dal saggio su *Lectura y relectura* di Ortega y Gasset, pubblicato su «La Nación» il 23 maggio 1926, che si concludeva proprio con la frase «La lectura hecha a la temperatura tórrida de los veinte anos es mitología – incandescente, *generosa mitologia*»³³. Sebbene il layout incoraggi a cercare delle fonti visive, anche la poesia offerta a Della Casa si risolverà sostanzialmente in un buco nell'acqua efrastico.

Il penultimo testo della sezione (*L'apparizione*)³⁴ è dedicato a un altro pittore emiliano, William Xerra, nato a Firenze ma precocemente naturalizzato piacentino. Un lavoro di Xerra intitolato, per l'appunto, *Apparizione* compariva già nel settimo numero di «Geiger» (1977). Gli scrittori del Mulino optano, insomma, per un atlante figurativo fai-da-te, realizzando un bricolage autarchico di

³² Per una campionatura degli echi intertestuali relativi, stavolta, alla prosa dell'*Oblò*, cfr. PORTESINE 2022b.

³³ ORTEGA Y GASSET 2020, p. 28.

³⁴ SPATOLA 2020, p. 310.

quelle stesse immagini stampate dai torchi di loro proprietà. Nel caso di Xerra, i rimandi concreti al disegno (un foglio prevalentemente bianco sulla cui superficie si intravede la parola «apparizione» tracciata a matita e, in alto, la data timbrata in verde «12 SET. 1975», semi-cancellata e quasi illeggibile) risulteranno pressoché nulli – a eccezione, forse, della «mummificazione piuttosto recente» del primo verso, che sembra rinviare alla cancellatura subita ‘recentemente’, in quanto il testo risale, per l’appunto, allo stesso 1975.

Per rintracciare altre poesie esplicitamente offerte ad artisti (almeno nella parentesi cronologica degli anni Sessanta e Settanta), bisogna fare riferimento all’appendice di *Altri testi* confluiti nella riedizione dell’*Opera*, a cui si dovrà aggiungere qualche altro materiale d’occasione. La selezione dei versi extravaganti comincia con una lirica s.t. indirizzata al poeta visivo e artista Lino Matti³⁵, originariamente accolta nel libro *U-boot* stampato dalle Edizioni Geiger nel 1970. In questo caso, l’incipit di Spatola viene curiosamente a coincidere con le righe finali riportate nel retro di copertina, in cui si legge (i corsivi sono miei):

*una poesia in equilibrio
tra la parola e il segno
tra il segno e l’immagine
l’equilibrio è tensione
la tensione è invenzione
una poesia sperimentale
una nuova ottica
un linguaggio da guardare
un ritmo visivo
(vv. 1-9)³⁶.*

In *U-Boot* Lino Matti ci dà *una poesia in equilibrio perfetto tra la parola e la immagine*. Ed è dalla interazione tra questi due elementi che nasce un nuovo *ritmo*, un *ritmo* esclusivamente *visivo* che porta il «lettore» in una dimensione mentale inedita³⁷.

La reversibilità tra testo e paratesto ci consente di sottolineare, ancora una volta, l’interdipendenza tra lavoro editoriale e scrittura poetica, in un ‘riciclo’ determinato senza dubbio dalle scadenze di una fitta agenda culturale da rispettare.

Per proseguire con lo spoglio degli *Altri testi*, anche la seconda lirica, anepigrafica, è dedicata a un artista, il già citato Franco Guerzoni³⁸. Pubblicata sempre da Geiger in un libro d’artista (*Allucinazione portatile*)³⁹, la poesia sfoggia l’intero armamentario della retorica encomiastica, dalla menzione diretta del nome dell’artista («caro Franco», ripetuto ai vv. 7 e 28) a quella

³⁵ SPATOLA 2020, pp. 458-459.

³⁶ SPATOLA 2020, p. 458.

³⁷ MATTI 1970.

³⁸ SPATOLA 2020, pp. 460-461. Ringrazio la generosità di Franco Guerzoni che mi ha aiutata inviandomi le scansioni di questi cataloghi ormai introvabili.

³⁹ GUERZONI 1971. Il libro è stato stampato in centocinquanta esemplari numerati con dieci tavole serigrafiche originali firmate da Guerzoni e una lettera di Sebastiano Vassalli.

altrettanto esplicita del titolo («la geometria è geometria | di allucinazioni portatili», vv. 8-9) – senza, tuttavia, compromettersi troppo con le superfici scultoree di Guerzoni.

Per rimanere nel perimetro cronologico degli anni Sessanta e Settanta⁴⁰, bisogna ricordare che, a sostegno dell'autoeletta 'scuola emiliana', Spatola sarà attivo anche nei panni del critico d'arte militante, firmando una serie eterogenea di prose d'accompagnamento. Simili testi meriteranno di essere studiati come appendici o propaggini laterali della poetica di Spatola – che, nel promuovere con genuina ammirazione le creazioni altrui, ribadisce alcuni presupposti del proprio personalissimo posizionamento autoriale. Nell'edizione delle *Cinque serigrafie* di Vittorio Cavicchioni, ad esempio, Spatola descrive le sue «deliziose e macchinose donne» attraverso l'insistita mediazione di Bataille e Sade, autori spatoliani per eccellenza⁴¹.

Una simile ingerenza si ritrova poi nella monografia che Spatola dedica a Francesco Guerrieri (*Quadri miraggi ritratti*), pubblicata per le Edizioni Geiger nel 1972⁴². Lo scritto si articola in quattordici sezioni (di cui una sola in versi)⁴³ pervase dalle monomanie tipiche dello Spatola critico d'arte. Ad esempio, la sovrapposizione tra pensiero e oggetto, già analizzata nell'omonimo saggio del 1971, occupa interamente il quarto paragrafo: «questo modo di “fare” coincide, quasi al 100%, con un modo di “pensare”... a tal punto che il progetto del quadro non ha bisogno della realizzazione per esistere come opera finita, pronta per l'uso. Il quadro-pensiero ci sfida dall'interno [...], ci accompagna nel nostro viaggio tra le luci e le ombre del mondo circostante». La monografia su Guerrieri intercetta l'impostazione di questa ricerca almeno per due tangenze specifiche: in primo luogo, perché nel finale della quinta sezione Spatola inserisce di peso i sette versi della *Partito* 'majakovskiiiiiiijana'⁴⁴, uscita sempre per i torchi di Geiger nel 1971. La parificazione tra gli esiti figurativi degli amici pittori e la propria avventura poetica viene in questo modo certificata dallo stesso Spatola. Leggiamo il finale del quinto capitolo, riportando esclusivamente l'incipit

⁴⁰ Mi limito qui a inventariare i titoli di alcune poesie post-1979, rimandando l'analisi puntuale ad approfondimenti futuri: all'interno della *Piegatura del foglio* (1983) troviamo, intanto, *Tecniche di creazione* («a Giovanni D'Agostino», SPATOLA 2020, p. 350), *Scrittura* («a Davide Benati», p. 352), *Le chiavi dell'appartamento* («per Roberto Brocco», pp. 361-363) e *L'indagine lignea* («per Giuliana Pini», pp. 364-368). Passando alla *Definizione del prezzo* (1992), invece, segnalo *Animagia* («per Tommaso Cascella», pp. 405-408), *Il cerchio quadrato di Arp* (pp. 411-412), *Segno venduto* («per Maurizio Osti», pp. 415-416), *Cunicoli* («a Gian Ruggero Manzoni», pp. 425-426), *Disturbi visivi* («per Joan Brossa», pp. 431-432), *Solventi* («per Valerio Miroglio», p. 439), *Grande pioggia Velletri 1985* («per Claudio Marini», pp. 440-441), *Il sogno delle coordinate interiori* («per la pittura di Francesco Martani», pp. 443-445) e *Gobelin* («per Gian Polo Roffi», p. 453).

⁴¹ CAVICCHIONI 1971. Sul 'sadismo' di Spatola, si veda ad esempio l'edizione Sampietro dei *Crimini dell'amore* (1968), tradotta proprio da Spatola con un'introduzione di Giorgio Celli.

⁴² SPATOLA 1972.

⁴³ Tutte le sezioni verranno contestualmente tradotte in inglese da Giulia Niccolai.

⁴⁴ SPATOLA 2020, p. 268. Anche in questo caso, la comparazione tra catalogo e testo definitivo consente di scoprire alcune varianti: ad esempio, al v. 4, il passaggio da «il palmipede ossuto lo stimolo ligneo che l'agita negli strumenti» a «il palmipede ossuto lo stimolo ligneo che s'agita negli strumenti», con una sostituzione del soggetto reggente. Nel catalogo, inoltre, gli «animali» del verso finale venivano definiti «cauti» («degli animali braccati che scivolano cauti nella materia») – aggettivo destinato a cadere in *Majakovskiiiiiiij*.

della *Partitio*: «Questa curiosità illimitata è forse il dato più interessante della sua pittura: il suo lavoro gli si rivela nel rivelarsi a se stesso come momento finito di una strada infinita. Il bisturi non taglia carta o tela o legno o marmo, ma carne viva destinata a un allegro naufragio tra i pesci silenziosi: “Ogni singola parola è adesso una tempesta di gesti”».

Ancor più suggestiva si mostra, però, l’undicesima sezione, dove Spatola interrompe bruscamente la presentazione immettendovi *ex abrupto* trentasette versi inediti dedicati a Guerrieri. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un testo d’occasione, come renderà palese l’ammiccamento parentetico al pittore «(caro Francesco)» (v. 23). La poesia, esclusa da tutte le raccolte successive (postume o curate da Spatola), si presenta come una rimasticazione di alcune idee critiche disperse nelle pagine precedenti – selezionate, limate e ridistribuite ‘liricamente’ sul foglio. Se l’incipit insiste ancora sul rapporto tra arte e oggettivazione («la natura come oggetto, l’oggetto come natura, | questa straordinaria trasformazione della vita in vita fossile, | questa fossile straordinaria trasformazione dell’oggetto», vv. 1-3), la parte centrale è occupata dalle allusioni al mondo vegetale (dalle piante seminate «sulla terrazza» dell’artista alle «conifere ammalate [perfette] segate a livello del tronco», vv. 6 e 9-10). La scelta si spiega facilmente con le tematiche principali ‘coltivate’ in quegli stessi anni dall’artista, dagli *Alberi* (1958) alla *Selva* (1969), dal *Bosco* (1969) ai *Fiori* (1970). Alla matrice naturalistica Guerrieri fa corrispondere un antitetico abuso di materiali e vernici industriali, che restituiscono all’osservatore l’impressione di una «natura come equivoco» (v. 33), in una dialettica aperta tra «l’arte come natura» e la «natura (natura) come arte» (vv. 13-14). Spatola utilizza il ritmo del verso per rendere epigrammatico il paradosso insito nelle costruzioni di Guerrieri, che recuperano gli scarti provenienti dalla società dei consumi per trasformarli in arte e, dunque, in una natura rinnovata. Come si può desumere dalla sesta sezione,

I *Fiori* (1969) aprono la loro rigidità di fossili in corolle lignee cui la varietà splendente dei colori aggiunge il fascino del totem. Fascino ovvio ma terribile, che brucia le scorie patetiche in una fiammata di obbiettività: la natura che ci siamo abituati a considerare vivente è in punto di morte, [...] il giardino fiorisce per l’ultima volta. Le «preziose» reliquie abbandonate dalla società industriale stanno ormai assumendo il volto dell’albero, della foglia, della siepe. [...] Guerrieri adesso perfeziona la sua trama di riferimenti «ingenui» alla soggettività dell’oggetto. [...] Dunque, l’albero in fiore, la foglia non sono altro che simboli di una situazione umana.

Nei paragrafi in prosa si depositano, dunque, quegli stessi mattoni lessicali (dai «fossili» alla «natura» come «oggetto» d’arte) che Spatola riverserà poi nei versi, in un bizzarro miscuglio di «pensieri & oggetti». Descrivere un’opera d’arte significa, per Spatola, fare lo slalom tra i significanti del quadro (i contenuti, il messaggio, i temi, la crosta, insomma) per smascherare la

«radice chiara del segno | taglio | ultrasuono | visibile | zeta» – per concludere con i versi finali dell’acrostico confezionato per l’*Alfabeto* di Giuliano Della Casa (1973). L’ecfrasi in Spatola è proprio questa «radice chiara», ottenuta attraverso il cesareo del linguaggio; l’«invisibile» che soltanto la poesia riesce in qualche modo a smascherare.

3. Il ‘caso Parmiggiani’, tra Niccolai, Costa, Balestrini, Vivaldi e Guido Guglielmi

Per concludere questa breve rassegna sulle scritture ecfrastiche di area emiliana, bisogna ricordare come la figura di Claudio Parmiggiani si fosse precocemente trovata tra i fuochi delle due Neoavanguardie. La quantità dei tributi occasionali dedicati all’artista costringe a interrogarsi sulle cause di questo pedinamento incrociato. Parmiggiani si qualifica, intanto, come un instancabile promotore di eventi culturali, di respiro alternativamente regionale e internazionale. In primo luogo, l’idea del Festival di Fiumalbo è imputabile proprio a lui, come apprendiamo da una lettera inviata a Cesare Vivaldi il 26 marzo 1967. «L’idea della mostra sui muri che avevo avuto», leggiamo infatti nella comunicazione privata, «sembra stia per divenire molto bella, con musiche e oggetti per le strade, chiuse per l’occasione al traffico, e mostra di manifesti sui muri con la partecipazione di molti autori di altri paesi e di ottima qualità. Ho cominciato ora ad occuparmene, e si vedrà»⁴⁵. Il protagonismo organizzativo di Parmiggiani, tuttavia, non è sufficiente a giustificare l’esubero di dediche in versi e di progetti co-autoriali. Se anche altri pittori hanno funzionato come collettori di ecfrasi sperimentali (da Della Casa a Xerra)⁴⁶, i lavori di Parmiggiani riusciranno a trovare consensi anche fuori dalla cornice regionale del Mulino.

A motivare un simile interesse concorre, forse, l’aspetto ‘filosofeggiante’ dell’arte di Parmiggiani, nonché la percezione di trovarsi di fronte a degli oggetti che offrono innumerevoli spazi vuoti da riempire con la scrittura. Il «negativo della forma»⁴⁷, il solco (materiale o immateriale) che interrompe il significato, instilla la curiosità di raccontare il segreto amputato dal ritaglio. Lo stesso Parmiggiani avverte l’esigenza di un supporto verbale per ‘completare’ i buchi lasciati spalancati dalla propria tecnica. «Parola e immagine sono due mondi che si cercano, che hanno bisogno di stare vicini», sentenzierà Parmiggiani in un’intervista rilasciata a Valentina

⁴⁵ AV, fasc. Claudio Parmiggiani. Nel prosieguo della stessa lettera, Parmiggiani invita Vivaldi a partecipare all’iniziativa di Fiumalbo «ospitato dal Comune», ma non esistono tracce che attestino la sua effettiva presenza. Il Festival *Parole sui muri* verrà poi documentato (verbalmente e fotograficamente) in un libro uscito per le Edizioni Geiger nel 1968 (COSTA, MOLINARI, PARMIGGIANI, SPATOLA, 1968).

⁴⁶ Nella brochure di una mostra organizzata dal 9 al 25 giugno 1970 nello spazio milanese di Diagramma (XERRA 1970) viene riprodotto, ad esempio, *L’innesto* di Corrado Costa (COSTA 2020, p. 166) – l’unico testo presente assieme alla bio-bibliografia dell’artista. I riferimenti all’azione di «far aderire» e «far saldare, saldare in uno due di qualcosa di diverso» sembrano corrispondere puntualmente alle fotografie pubblicate nel cataloghino, in cui Xerra viene immortalato mentre assembla diverse parti di una cassa lignea.

⁴⁷ PARMIGGIANI 1993.

Castellani, giacché «c'è una necessità degli artisti di avere accanto la parola dei poeti per far sentire l'arte meno sola»⁴⁸.

È il caso di *Dis-location*, una poesia di Niccolai accolta tra i *Webster Poems* (1971-1977) e dedicata «a Claudio Parmiggiani»⁴⁹. L'opera a cui si fa riferimento (*Delocazione*, realizzata nel 1970 e ospitata, due anni più tardi, sul quinto numero di «Geiger») mette in scena una parete vuota, il *white cube* museale che nasconde un supporto (la tela) altrettanto assente («Complete lack of its usual | painted content», vv. 1-2). Come osserverà Christian Bernard, Parmiggiani aveva deciso di esporre «in un ambiente normalmente destinato a deposito», dove si trovavano «oggetti appoggiati ai muri e quadri appesi»⁵⁰. Nello spostarli per preparare l'allestimento, l'artista «vede la loro impronta lasciata sulle pareti» e «gli è sufficiente allora accentuare quelle tracce di polvere mediante il fuoco con fuliggine e fumo e aggiungerne di nuove sulle altre pareti» per ottenere la prima *Delocazione*. Il biancore di un'opera confiscata allo sguardo viene denunciato continuamente da Niccolai (dall'allusione all'«empty wall» del v. 5 al successivo «unoccupied wall from which | it has been removed | – the painting →», vv. 7-9), fino a maturare la consapevolezza paradossale che quella stessa sparizione rappresenti, in realtà, il significato della creazione artistica («essential meaning | of a product of painting», vv. 15-16) e, anzi, che la «visible image» (v. 18) debba necessariamente completarsi «with the lack | of its usual paintend content» (vv. 20-21). Nel commentare questo testo, Milli Graffi ha notato efficacemente che «il gioco dei segni del vuoto lasciati sulla parete dei quadri che vi erano stati appesi diventa nella ricostruzione verbale una sequenza dove il termine *painting* [...] costituisce da solo un intero verso, ripetuto, “appeso” tra i dettagli delle azioni in cui si esprime il *lack*»⁵¹.

Per quanto riguarda Costa, invece, il ‘doppio talento’ (triplo, se consideriamo anche la poesia visiva) consente fin troppo facilmente di indovinare il peso assunto dal figurativo nelle diverse fasi del suo percorso. Se un discorso organico sulle arti prenderà corpo soltanto nel saggio sull'*Invisibile*

⁴⁸ PARMIGGIANI 1998, p. 42.

⁴⁹ NICCOLAI 2012, p. 141. A distanza di oltre trent'anni, Niccolai tornerà a occuparsi dell'artista nella raccolta *Lunghe e brevi* (1988-2004), con un componimento dal titolo *Per Angelo di Claudio Parmiggiani*, impaginato assieme a un testo *Per Felice Casorati* (NICCOLAI 2012, pp. 320-321), a suggerire al lettore la misura di un dittico efrastico. L'*Angelo* a cui allude Niccolai coincide con il titolo di un'opera realizzata nel 1995 e presentata alla Biennale di Venezia nello stesso anno. La scultura, che interesserà anche lo psicanalista Massimo Recalcati, è formata da due scarpe di argilla esposte «in una teca di vetro cilindrica a grandezza d'uomo per mostrare l'evidenza invisibile di una presenza misteriosa. Non solo l'evocazione intensissima e struggente delle scarpe da contadino di Van Gogh – appesantite dal fango essiccato [...] – ma soprattutto la loro assoluta e nuda presenza che esalta la fragilità della vita umana» (RECALCATI 2017, p. 6). Analogamente, nell'incipit della poesia di Niccolai viene sottolineata la dimensione del citazionismo pittorico: «Sono un omaggio a Van Gogh quel paio di scarpe | ricoperte di fango grigio disseccato | racchiuse in una teca (una bara?) di Plexiglass» (NICCOLAI 2012, p. 320, vv. 1-3).

⁵⁰ BERNARD 1998, p. 52. Per un'analisi approfondita della *Delocazione*, si legga soprattutto il saggio di LAMBRECHT 1998.

⁵¹ GRAFFI 2012, p. 27.

pittura (1973)⁵², fin dagli esordi lo stile di Costa era segnato da un'inequivocabile latenza iconografica. Oltre a block-notes affollati di scarabocchi e schizzi variamente illustrativi, il lessico stesso era intriso di tecnicismi, paragoni e metafore tratte dalla pittura.

Per evitare digressioni fuorvianti, mi limito qui a esaminare il caso specifico delle poesie apparse nei cataloghi d'arte⁵³ di Parmiggiani. La prima attestazione d'interesse nei confronti del pittore risale al febbraio del 1966, quando ventitré versi di Costa, con il titolo di *Fold-in per Claudio Parmiggiani*, vengono pubblicati in un pieghevole della mostra allestita presso la Galleria della Sala della Cultura di Modena⁵⁴. Il «fold-in» è una tecnica di scrittura combinatoria largamente sperimentata da William S. Burroughs, che consiste nel piegare una pagina a metà e accostarla a un'altra per ottenere un nuovo testo. Costa sembra cercare nel *Fold-in* un effetto di disturbante asincronia, giustapponendo un repertorio para-dantesco («ch'io vidi l'un», vv. 1, 11, 19 e 20, «gittar la piega», v. 2, «non son io, né fui la preda», v. 21) a un lessico politico e cronachistico («per un ultimatum a 2 molti miliardi», v. 3, «inquadramento | sindacale», vv. 8-9, «è stato ucciso», v. 20, «non ci sono state risorse dopo», v. 22). A complicare il quadro interviene addirittura una rievocazione della battaglia navale di «Mylae» (Milazzo) («Referenze a Mjlae, sulle navi! | affollato alla nostra poppa», vv. 9-10), in cui la mediazione di Eliot è facilmente dimostrabile grazie all'allusione iterata al nome di «Stetson» («cosa vôi a Stetson | Steeetson», vv. 4-5, e «Stetson non son io», v. 21), che compare nella *Waste Land* proprio nei versi «Stetson! | You who were with me in the ships at Mylae!» (II, vv. 69-70)⁵⁵. Il pastiche, però, non mantiene aperto alcuno spiraglio sulla materialità dei quadri. Per un ascolto più puntuale dell'estetica di Parmiggiani bisognerà aspettare l'*Arcobaleno*⁵⁶, il componimento confluito nel catalogo della mostra torinese intitolata *Il*

⁵² COSTA 1973.

⁵³ Ricordo il caso delle «poesie a colori» ospitate in *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (COSTA 1979). Qui si tratta, tuttavia, di testi preesistenti, scritti in piena autonomia rispetto ai contenuti figurativi delle tavole – che rappresentano, rispettivamente, la traiettoria di atterraggio di un aeroplano, la vignetta illustrativa per l'utilizzo di un compressore ad aria, una mappa in latino dell'Egitto, la carta geologica di un vulcano, la tavola anatomica relativa ai muscoli posteriori e una «sezione che mostra la turbina Kaplan da 13.500 HP». La poesia di Costa, invece, si struttura come un calembour linguistico sulle lettere dell'alfabeto, debitore del precedente rimbaudiano di *Voyelles* (1883). Una fotografia del poeta francese in Abissinia, del resto, verrà riprodotta nella copertina del libro d'artista. Un altro componimento da menzionare è *Affinità per ulteriori affinità* (COSTA 2021, pp. 184-185), originariamente apparso nel catalogo della mostra di Omar Galliani allestita presso la Nuova Galleria del Teatro di Parma (GALLIANI 1978, pp. 3-4). Infine, il lungo componimento dal titolo *Il mandala chiamato 'le posizioni della luna'* (COSTA 2021, pp. 187-192) era stato pubblicato nel libro d'artista di Vittorio Cavicchioni *Cinque figure e una poesia*, stampato a Cavriago nello stesso 1978 (CAVICCHIONI, COSTA 1978). Spatola aveva scritto la premessa alle *Cinque serigrafie* di Cavicchioni pubblicate dalle Edizioni Arte Nuova Oggi nel 1971 (CAVICCHIONI 1971), confermando l'impressione di una circolazione ristretta degli stessi scrittori del Mulino nella promozione degli artisti locali. Il testo per Cavicchioni conclude la rassegna delle poesie edite nell'arco cronologico di questa ricerca, dal momento che l'haiku *Per Nicoletta Moncalieri* (COSTA 2021, p. 197) risale al 1980 e verrà pubblicato nel catalogo per la collettiva modenese intitolata *Arcipelago* (Ar. 22).

⁵⁴ PARMIGGIANI 1966a.

⁵⁵ Per la presenza di *Stetson in the Waste Land*, cfr. ad esempio CHILDS 1988.

⁵⁶ COSTA 2021, pp. 167-168.

*paradiso terrestre. Zoo geometrico di Claudio Parmiggiani*⁵⁷. Qui Costa paragona la silhouette dell'arcobaleno a quella del serpente «Sucuriju», un animale leggendario lungo oltre quaranta metri che abiterebbe le rive del Rio delle Amazzoni. Secondo una leggenda sudamericana riportata da Claude Lévi-Strauss nel *Crudo e il cotto* (1964), dopo l'uccisione del «serpente arcobaleno» gli animali della foresta si spartirono la sua pelle multicolore. Ogni specie ottenne, così, il proprio pelo o piumaggio caratteristico (in origine completamente bianco), ricavando da questo smembramento rituale anche una «voce» distintiva⁵⁸. Nel descrivere l'Arca di Noè di Parmiggiani⁵⁹, Costa si serve parassitariamente di questi resoconti antropologici, affascinato soprattutto dalla corrispondenza tra nascita del colore e origine della voce (non a caso, la fondazione del Logos, il «linguaggio», viene fatta rimare con «piumaggio»). Una simile impostazione si rivela pienamente consonante con i lavori di Parmiggiani, che stava inseguendo l'utopia di «un codice mentale e meditativo di rilettura del mondo in chiave di attualità del mito»⁶⁰.

Chiarito l'intertesto strutturalistico, come si lega concretamente questa 'antropologia in versi' agli oggetti di Parmiggiani? Dal catalogo apprendiamo che, nell'allestimento torinese della Galleria Christian Stein, era stato esposto un ciclo di opere realizzate nel 1969, tra le quali figuravano alcuni animali («tigre, giraffa, giaguaro, zebra, leopardo, tacchino, serpente»). Paolo Fossati racconta che l'artista aveva unito alla lettera in cui illustrava il progetto dello *Zoo* un «ritaglio di giornale con la notizia del ritrovamento della mitica arca sull'Ararat». Il gesto demiurgico di Parmiggiani 'reinventa' la natura, riducendo le bestie «a con, sfere e parallelepipedi». Convertita in suppellettile, la pelle di tigre assomiglia piuttosto alle «pellicette a piè del letto», agli «abiti e cappotti» in agguato nel nostro safari domestico. È la *mise en abyme* di una natura non soltanto addomesticata, come ci si aspetterebbe dalla cattività di un qualsiasi zoo, ma mercificata e assimilata ai beni di consumo. I cilindri zebrati o leopardati di Parmiggiani si rivelano iperrealistici dal momento che, nell'esperienza del cittadino-consumatore, il nome della 'tigre' evoca il tappeto, la borsetta o il trofeo di caccia prima e al posto dell'animale.

In questa tassidermia di belve geometriche, la presenza del «serpente» non sarebbe di per sé sufficiente a giustificare le acrobazie verbali di Costa. Nella prima pagina del catalogo, invece, viene riprodotto proprio un *Arcobaleno piumato*, una sorta di cilindro ricoperto di piume e sospeso

⁵⁷ PARMIGGIANI 1970a.

⁵⁸ LÉVI-STRAUSS 1966, p. 399. Per un'analisi più approfondita del componimento e dell'intertestualità antropologica, rimando alle pp. 397-401 della *Postfazione*.

⁵⁹ Angela Vettese riassumerà le componenti dello *Zoo geometrico* descrivendo «una sfera, tre piramidi, un cono, un cilindro e un parallelepipedo le cui superfici sono ricoperte con i *pattern* maculati tipici degli animali africani. Non per nulla l'artista la utilizzò in un simbolico guado, disponendone gli elementi su una chiatte per piccoli trasporti. I disegni che caratterizzano forme viventi, mobili, irregolari e nati dalla natura sono stati usati per foderare solidi che in natura non esistono, o che piuttosto esistono e si mostrano solo a uno sguardo profondo» (VETTESE 1998, p. 69).

⁶⁰ CALVESI 1998, p. 75.

tra gli alberi. Grazie alla lettura della poesia nel contesto figurativo d'origine, possiamo dunque ipotizzare che l'idea di riscrivere il mito mesoamericano fosse stata ispirata proprio dal titolo di Parmiggiani.

Nelle poesie-catalogo di Costa il lavoro artistico resta perlopiù sullo sfondo, come motore nominale e accessorio. Si potrebbe estendere all'ecfrasi la riflessione condotta da Simonetta Bondoni sulla poetica del «lapsus» in Costa, laddove la critica d'arte asseriva che «proprio di questa “cosa” assente egli si ostina a parlare; parlando, *in mancanza* di meglio, di tutto quello che “sta attorno”. [...] Egli opera dunque come il feticista classico che, avendo rimosso l'oggetto reale della propria ricerca, accumula oggetti che stanno “intorno” a esso, incapace di raggiungere il “centro”»⁶¹.

Passando adesso ai ‘parmiggianismi’ di Spatola⁶², è curioso constatare come anche l'ultimo componimento pubblicato postumo nella *Definizione del prezzo* (1992) fosse indirizzato a «un'opera del 1976 di Claudio Parmiggiani»⁶³, ossia l'eponima *Salita della memoria*. Come testo conclusivo (e inconsapevolmente testamentario) di Spatola, mi servirò di questa lettura per congedare il discorso sulla funzione-Parmiggiani nel ‘Bauhaus di Bazzano’. Sebbene la poesia fosse stata scritta verso la metà degli anni Ottanta, l'oggetto dello sguardo ecfrastico è un'opera, come recita la didascalia, del 1976, costituita da una scala appoggiata a un cielo stellato incorniciato da una struttura a dodecaedro [fig. 49].

⁶¹ BONDONI 1981, p. 20.

⁶² Cfr. anche le pagine di *Verso la poesia totale* dedicate a Parmiggiani, in particolare il seguente passo: «Quanto a Claudio Parmiggiani, la sua scrittura “analfabetica” [...] si serve di una diversa forma di presenza visuale, nella quale intervengono soprattutto vari elementi grafici che possono essere messi in relazione con una logologia astratta data come *dipendente* da scritture già perfettamente organizzate ai limiti della preistoria [...]. Perché anche la scrittura è soltanto la specularità segnica di se stessa dal momento che rinuncia a essere letta per leggersi» (SPATOLA 1968, pp. 95-96).

⁶³ SPATOLA 2020, p. 454.



49. CLAUDIO PARMIGGIANI, *La salita della memoria*
(cornice in legno, tela fotografica, pane, tela bianca, 1976).

La struttura dell'installazione di Parmiggiani viene restituita fedelmente ai vv. 12-14, dove si allude a un «firmamento | spasmo di stelle dipinte con scala a pioli | su intonaco intatto intoccabile da non toccare». L'evocazione realistica del manufatto è subito smentita (o meglio, integrata) da una coda immaginifica, in cui la volta stellata si trasfigura nelle «alghe del cielo adattate al cervello | educato a trarre sogni dal libro dei sogni» (vv. 17-18). Il congedo inconsapevole dal pubblico avviene, per Spatola, con un'ultima ecfraresi – ma, come accade in qualsiasi testo 'descrittivo' del poeta, la tecnica e il referente vengono poi manipolati per parlare di estetica, di surrealità e di linguaggio.

Uscendo fuori dal Mulino di Bazzano, sarebbe impossibile non citare il lungo carne di Balestrini dedicato all'*Alfabeto* di Parmiggiani, in mostra presso il Museo di Storia Naturale Lazzaro Spallanzani di Reggio Emilia nel 1974. Intanto, bisogna ricordare che una prima poesia per l'artista luzzarese era comparsa nello stesso catalogo dell'*Arcobaleno* di Costa⁶⁴. Qui, assieme ai saggi di Renato Barilli e Paolo Fossati, si trovano trentaquattro versi *Senza titolo* di Balestrini («per Claudio Parmiggiani»), in seguito trascurati da tutte le antologie dell'autore. Questo primo testo 'zoologico' rivela ancora una certa immaturità ecfraistica, articolandosi come una ripetizione sclerotizzata di

⁶⁴ PARMIGGIANI 1970a.

singoli sintagmi: «avanti vediamo quando cammina | cammina sembra che | quando cammina sembra che gli | sembra che gli abbiano | gli abbiano appena muovendo | abbiano appena», e così via⁶⁵. L'unica eco vaghissima dell'opera di Parmiggiani riprodotta accanto (*Tigre*) si può individuare, con discreto esercizio di fantasia, ai vv. 25-28 («compaiono tutt'intorno | cose gialle tendono tessute | tutt'intorno cose gialle | gialle tendono»), per l'allusione al colore del manto felino e al «tessuto».

Per tornare all'*Alfabeto*, invece, il componimento viene pubblicato per la prima volta assieme a una prefazione di Daniela Palazzoli⁶⁶, mentre l'anno successivo comparirà un secondo catalogo a tiratura limitata (cinquecento copie) contenente ventun fotografie scattate da Luigi Ghirri⁶⁷ in occasione della precedente mostra reggiana⁶⁸. Come suggerisce il titolo, Parmiggiani vuole proporre al lettore una sorta di nuovo abbecedario ottico in cui alle lettere vengano sostituite le immagini di un'ideale Wunderkammer, costruita emulando l'estetica del museo di scienze naturali, tra tassidermia e diorami. A Balestrini interessa lo straniamento determinato dal contatto tra fotografie di carcasse imbalsamate e temi politici. Nella prima 'stanza', ad esempio, gli unici sintagmi che potrebbero essere forzatamente ricollegati alla tavola co-impaginata (l'abbraccio predatorio tra una zebra e un grosso felino) coincidono con l'«aspetto | maculato a piccole chiazze» di un ente che, in realtà, sembra non appartenere al regno animale (vv. 8-9). Le frasi giustapposte, infatti, sono ricavate da un manuale di geologia o di chimica organica (come suggeriscono sintagmi come «il nucleo terrestre sia formato da mate[riali]», v. 5, «uscita del gas [...] | carbossigemoglocente», vv. 2 e 4, «due emisferi settentr[ionale] e merid[ionale]», v. 13, ecc.), in un sostanziale disinteresse per le tavole di Parmiggiani. Le diverse sezioni sono il risultato di un montaggio di tessere disciplinari che formano sottoinsiemi lessicalmente organici, tra cui possiamo identificare, ad esempio, la descrizione di un'eclisse («si ha eclisse l'intera superficie terrestre», XIV, v. 14). Con ogni probabilità, i blocchi tematicamente coerenti provengono da un'unica fonte (libri specialistici o articoli), sminuzzata e poi rimescolata agli altri intarsi settoriali. Questo avviene, ad esempio, per il *Manifesto contro la scienza e la tecnica* promosso dal Circolo Operaio R. Panzieri di Marghera in opposizione all'ottimismo tecnologico dilagante. Lo scritto, pubblicato il

⁶⁵ Curioso riscontrare, *en passant*, come il testo assomigli (a livello lessicale, sintattico e giustappositivo) alla fattura della *Scala* per Mario Ceroli nominata nel paragrafo 1.5 (BALESTRINI 1966b).

⁶⁶ BALESTRINI, PARMIGGIANI 1974.

⁶⁷ Sul presenzialismo di Luigi Ghirri in queste pubblicazioni d'arte, dopo aver conosciuto Franco Guerzoni (suo vicino di casa a Modena), cfr. BÉLPOLITI 2018.

⁶⁸ BALESTRINI, PARMIGGIANI 1975.

21 luglio 1969 (in concomitanza con lo sbarco lunare di Neil Armstrong), viene spezzettato da Balestrini nell'arco dei ventun testi di *Alfabeto*⁶⁹:

«ormai da tempo tutti i giornali la radio la televisione» (I, v. 6); «non fanno che parlare della conquista della luna» (I, v. 12); «di questa nuova conquista dell'umanità» (II, v. 5); «dunque su questa terra va tutto proprio bene?» (III, v. 4); «semberebbe di sì dal momento che è possibile spendere sedicimila» (III, v. 11); «miliardi per mandare tre uomini sulla luna» (IV, v. 4); «ma chi è questa umanità?» (VI, v. 3); «noi sappiamo soltanto che da quarant'anni siamo fermi alle otto ore» (VI, v. 13); «che poi diventano dieci se contiamo le ore che ci mettono le corriere per | percorrere qualche km» (VII, vv. 7-8); «mentre i padroni oggi sono in grado di mandare in soli quattro giorni tre | uomini sulla luna» (VII, vv. 14-15); «noi sappiamo che in fabbrica continuiamo a lavorare tra i gas in mezzo | alla polvere alle temperature più bestiali in condizioni di conti-» (VIII, vv. 12-13); «nua pericolosità» (IX, v. 1); «giorno dopo giorno ci uccidiamo per la fatica psichica e fisica» (IX, v. 8); «noi sappiamo soltanto che ogni progresso tecnico e scientifico che | abbiamo potuto toccare con mano» (X, v. 6); «ha portato per noi soltanto licenziamenti e aumento dei ritmi di lavoro» (XI, v. 1); «ed è questo che i padroni vogliono farci dimenticare» (XI, v. 13); «buttandoci sugli occhi il fumo della conquista dello spazio» (XII, v. 7); «che serve intanto per aumentare il loro potere e il nostro sfruttamento» (XII, v. 13); «nei riguardi di tutti coloro che cercano di liberarsi dal loro giogo» (XIV, v. 2); «tutti quei popoli che lottano per i | loro diritti» (XIV, vv. 8-9); «no noi non siamo contro la scienza» (XV, v. 6); «noi siamo contro il fatto che in questa società la scienza e la tecnica» (XV, v. 12); «è sempre al servizio dei padroni e dei loro interessi» (XV, v. 5); «noi siamo contro il fatto che mentre le possibilità tecniche e scienti- | fiche diventano sempre più grandi» (XVII, vv. 3-4); «le condizioni di vita e di lavoro delle masse lavoratrici diventano | sempre più pesanti» (XVII, vv. 11-12); «per eliminare la nocività e la pericolosità in fabbrica» (XVII, v. 3); «perché tutto è stato costruito sulle nostre spalle» (XVIII, v. 4); «perché il progresso come sempre finisce nelle tasche dei

Ormai da giorni tutti i giornali, la radio, la televisione non fanno che parlare della Conquista della Luna, di questa nuova conquista dell'umanità. Dunque su questa terra va tutto proprio bene? Sembrerebbe di sì, dal momento che il governo americano si permette il lusso di spendere [...] sedicimila miliardi [...] per mandare 3 uomini sulla Luna! [...] Ma chi è questa umanità? Noi sappiamo soltanto che da 40 anni siamo fermi alle otto ore, che poi diventano tranquillamente dieci se contiamo quanto ci mettono le corriere per percorrere qualche chilometro, [...] mentre i padroni sono in grado di mandare, in soli 4 giorni, 3 uomini sulla Luna. Noi sappiamo che in fabbrica continuiamo a lavorare, in mezzo alla polvere, alle temperature più bestiali, in condizioni di continua pericolosità giorno dopo giorno ci uccidiamo per la fatica psichica e fisica. [...] Noi sappiamo soltanto che ogni progresso tecnico e scientifico che abbiamo potuto toccare con mano ha portato per noi soltanto diminuzione degli organici e aumento dei ritmi ed è questo che i padroni vogliono farci dimenticare, buttandoci sugli occhi il fumo della conquista dello spazio. [...] La conquista della luna ha dimostrato [...] come il padrone si serva della scienza e della tecnica per aumentare il suo potere e il nostro sfruttamento. [...] (E il viaggio sulla Luna non è altro che l'esaltazione della sua forza e una minaccia nei riguardi di tutti coloro che cercano di liberarsi dal loro giogo). [...] Parlare di pace quando la pace non esiste, significa abbandonare a se stessi tutti quei popoli che lottano per i loro diritti. [...] No! noi non siamo contro la scienza: noi siamo contro il fatto che in questa società la scienza e la tecnica, tutto è al servizio del padrone e del suo interesse, [...] noi siamo contro il fatto che mentre le possibilità tecniche e scientifiche diventano sempre più grandi, le condizioni di vita e di lavoro delle masse lavoratrici diventano sempre più pesanti. Perché tutto è stato costruito sulle nostre spalle. [...] Il progresso, come sempre, è finito nelle tasche dei padroni. [...] La scienza e la tecnica devono invece essere veramente al servizio dell'uomo per liberarlo dalla servitù del lavoro, [...] aumentare

⁶⁹ Segnalo in nota che, nel passaggio dal catalogo del 1974 a quello del 1975, la ripartizione dei versi subirà delle profonde modifiche – ben visibili a partire dall'incipit, come si può verificare paragonando il passaggio, per il secondo segmento, da «di assestamento particolarmente note né raddoppiate ma il modello» a «piccole precipitose | che mostrano la tendenza a ripetere tratti indenpercettibile [sic] al» (collocato prima ai vv. 11-12). Nella tabella si è scelto di rendere conto della prima attestazione editoriale.

padroni» (XIX, v. 1); «per liberarlo dalla servitù del lavoro» (XIX, v. 13); «per eliminare lo sfruttamento in tutto il mondo» (XXI, v. 9). l'occupazione, eliminare la nocività e la pericolosità in fabbrica, per eliminare lo sfruttamento in tutto il mondo⁷⁰.

Gli unici interventi autoriali riguardano l'uso delle maiuscole e della punteggiatura, ad eccezione di alcune microvarianti di adattamento al contesto, come il passaggio da «ormai da giorni» a «ormai da tempo», oppure da «sembrerebbe di sì, dal momento che il governo americano si permette il lusso di spendere» al più indistinto «sembrerebbe di sì dal momento che è possibile spendere». Per il resto, Balestrini si limita a combinare i diversi reagenti citazionistici, in un fissaggio che arriverà a produrre alcune neoformazioni, come «seconprevalgono» (XI, v. 7) e «riapparaccidente» (XII, v. 8). Curioso che le tessere del *Manifesto contro la scienza e la tecnica* vengano impiantate nelle maglie di un discorso scientifico, sabotandone dall'interno la perentorietà⁷¹.

Mentre Parmiggiani aveva accarezzato il sogno di un «ALFABETO per gli occhi», ponendosi l'obiettivo di ristabilire «l'antico ed essenziale rapporto tra immagine e osservatore»⁷², Balestrini parte dalla neo-lingua dei gerghi tecnici per assemblare una nuova forma di poesia derivativa. Se già nella *Signorina Richmond* Balestrini si era divertito a trattare i repertori lessicali più disparati (dai manuali di cucina a «Linus»), il *Tristano* sintetizzerà infine «l'operazione semplice e meccanica» di «assumere, cogliendoli da contesti preesistenti, una certa quantità di materiali linguistici e quindi di combinarli tra loro così realizzando un progetto di struttura che è tanto più libera e aperta quanto più è controllata»⁷³.

Nell'*Alfabeto* si assiste, dunque, a un'ipertrofia del già detto (anzi, del già scientificamente postulato), con una completa manomissione dell'invenzione lirica. Del resto, i versi dell'*Alfabeto* erano già stati inseriti (identici ma senza essere spezzettati in ventun 'stanze') all'interno di *Atlante*, un libro d'artista pubblicato da Scheiwiller nel 1970, con sei fotografie delle opere di Parmiggiani scattate da Ghirri e un componimento verbo-visivo (*Le monde Frotté Foute*) di Emilio Villa⁷⁴. Qui le tavole mettevano in scena la tragedia simbolica di un mappamondo sgonfio e accartocciato sulle proprie stesse coordinate, rendendo (forse) vagamente più pertinenti i rimandi balestriniani alla geologia, dal «rapporto fra le terre e i mari» (II, v. 6) all'«attuale ripartizione delle terre emerse»

⁷⁰ COLLETTIVO CONTROINFORMAZIONE SCIENZA 1973, pp. 125-128.

⁷¹ Non sono completamente d'accordo con la disamina di Angelo Guglielmi sulle *Tecniche di Balestrini*, laddove il critico sosteneva che Balestrini «non cade nella trappola di scegliere testi comunque "forti" (manuali di filosofi impegnati, cronaca politica o nera, trattati di argomento sessuale, eccetera) [...] e s'indirizza verso testi qualunque, mettendo in atto un criterio di scelta che è tanto più messo in valore quanto meno è orientato e preciso» (GUGLIELMI 1968, pp. 138-139). A mio parere, invece, è proprio nella frizione tra manuale scolastico e contenuto «forte» che si consuma lo straniamento (nonché la «tecnica» stilisticamente più interessante) del Balestrini combinatorio.

⁷² BALESTRINI, PARMIGGIANI 1975, p. 15.

⁷³ GUGLIELMI 1968, p. 138.

⁷⁴ PARMIGGIANI 1970b.

(VI, v. 8). Il testo di Villa rivela una prossimità maggiore alle intuizioni di Parmiggiani, i cui aborti cartografici vengono sfruttati come innesco per avviare un calembour giocosamente tragico in francese. A partire dal titolo (*Le monde Frotté Foute*) e proseguendo con le allusioni a un globo in frantumi («Tel un dieulieu tel un adieu alieu, et le | Globe parut les chemins tendus | les champs | froissés | la sève des nations périmée dans l'éculme de l'Absurde»), Villa mantiene un legame con il pretesto editoriale e la persona di Parmiggiani, il cui nome viene insistentemente ripresentato all'attenzione del lettore («Et j'ai essayé de suivre alors Claudio (!) lorsque tétu et aphasie essayait d'inventer, par des véhéments coups des paumes, les | sillons rencontrés d'une Tesse: touche premier! son petit tout touche! touche-moi ça! bon. Claudio | condanné | à froisser | pendant toute sa vie | les toponymes», ecc.). Nella sua apparente abissalità, quasi una cantilena rituale costruita sulle macerie di un'Atlantide dei linguaggi, Villa conserva uno spazio di ascolto e di registrazione 'sismica' dell'artista con cui si trova di volta in volta a collaborare, in una dialettica irrisolta tra fedeltà all'oggetto descritto e vampirizzazione dei suoi presupposti per portare avanti un discorso autonomo sui segni e sulla *phoné*. Una simile impostazione, tra parassitismo e dedizione, ha forse influenzato all'origine le scritture efrastiche del Mulino. In Balestrini, invece, i ponti con il referente sono ormai saltati; la poesia si limita a ripetere eternamente un meccanismo di ipercitazione mortuaria, che lascia ben poco spazio alla descrizione o quantomeno alla riscrittura 'guidata' della fonte.

Diverso sarà il caso della *Piedra colectiva: canciones con movimiento*, il volume pubblicato da Exit nel 1978 in cui a una tavola originale di Parmiggiani si accompagnano trenta poesie di Balestrini e Costa⁷⁵. L'apporto dell'artista, tuttavia, interviene a posteriori, ponendosi come una componente tipografica accessoria per nobilitare il volume e renderlo una pregiata edizione limitata. Sottratto al dominio dell'avventura editoriale a quattro mani, l'avvicinamento di Balestrini a Parmiggiani si riduce al caso (stilisticamente eclatante ma isolato) dell'*Alfabeto*, in cui il collagismo sfrenato degli anni Settanta raggiunge uno dei propri vertici di automatismo e nevrosi.

Per quanto riguarda la figura di Cesare Vivaldi, invece, l'epistolario conservato presso la Fondazione Novaro aiuta a ricostruire l'anticamera progettuale di una poesia intitolata *Per Claudio Parmiggiani* (e pubblicata sulla cartolina d'invito alla mostra allestita presso la Galleria Duemila di Bologna, dal 15 al 25 gennaio 1967)⁷⁶. Nella prima lettera inviata l'11 dicembre 1966, Parmiggiani, in nome di un complimentoso 'colpo di fulmine' professionale («Ogni tanto capita, nella vita, di avere la sensazione che qualcosa "scatti". Ho avuto questa impressione conoscendoti e leggendo un

⁷⁵ BALESTRINI, COSTA 1978.

⁷⁶ PARMIGGIANI 1967.

poco del tuo lavoro)»⁷⁷, chiederà al critico un intervento da presentare a una mostra bolognese «dove esporrò il lavoro recente (gli ultimi quadri che hai visto da me, e piccole pitture cui sto lavorando, molto vicine come idee alla cosa ultima che ti ho dato»). Parmiggiani intima a Vivaldi di consegnare «entro la fine di dicembre» una pagina in prosa oppure «se credi, una tua poesia»⁷⁸. I versi, ricevuti da Parmiggiani il 23 dicembre, verranno salutati con una gratitudine tutto sommato tiepida («Caro Cesare, ho ricevuto ieri sera la tua poesia per me e la tua lettera. [...] La poesia è molto bella e *ancora più bello* l'amore per la poesia che c'è dentro») e poi con il dono di un'opera, spedita il 20 gennaio 1967⁷⁹.

Forse non pienamente appagato dal grado di aderenza dei versi alle opere esposte a Bologna, il 26 marzo Parmiggiani specificherà di volere «un testo» (critico) per una futura mostra prevista a Reggio Emilia dal 15 aprile⁸⁰. In effetti, il componimento di Vivaldi si rivelava poco attento alle opere esposte a Bologna, ricopiando intere clausole dalla settimana enigmistica. Ad esempio, «vulnerabile solo in una costola» (v. 21) è tradizionalmente Aiace, secondo una definizione ricorrente nelle parole crociate. Analogamente, i pessimisti «vedono tutto nero» (v. 16), così come «in mezzo ai bersagli» (v. 20) si trova la sillaba «sa» e a «*dormire* su un'unica gamba» (v. 19) sono le gru. Del resto, il registro 'giocosco' era stato adombrato dallo stesso Vivaldi, nell'allusione al fatto che «i piccoli lettori non dovranno inviare alcuna soluzione» (v. 14) (sottinteso: alla redazione della Settimana Enigmistica). Vivaldi sembrava così suggerire al visitatore una lettura dei simboli di Parmiggiani in chiave di rebus, in un'interpretazione contraria, con ogni probabilità, a una certa propensione auratica dell'artista, per il quale «l'Enigma tale vuole restare. Sempre volendo illustrarlo scade in enigmistica»⁸¹.

Gli ultimi scambi epistolari tra Vivaldi e Parmiggiani risalgono al 1968, in occasione della preparazione di un «libretto delle stelle», dal titolo *Astrazione*, pubblicato lo stesso anno da Scheiwiller⁸². Nel volume, curato da Vincenzo Agnetti e Corrado Costa, verrà poi riprodotta la lettera di Parmiggiani assieme alla risposta di Vivaldi, a sostituire la «prefazione» richiesta

⁷⁷ AV, fasc. Claudio Parmiggiani.

⁷⁸ Parmiggiani allude anche a un contributo di Mario Diacono che, tuttavia, non comparirà poi nella brochure bolognese.

⁷⁹ Nell'incipit della lettera leggiamo, infatti: «Caro Cesare, ti ho spedito in questi giorni una "tavola" della mostra a Bologna e spero che ti piaccia». In questa comunicazione e nelle precedenti troviamo il rimando ricorrente a una mostra da organizzare presso la Libreria Feltrinelli che avrebbe dovuto coinvolgere anche Balestrini ma che incontrava la contrarietà di Vivaldi («si potrebbe infine esporre alla "Feltrinelli", ma tu mi dicevi che era meglio lasciar perdere», si legge nell'epistola dell'11 dicembre). Il 26 marzo 1967, Parmiggiani rinuncerà definitivamente all'ipotesi feltrinelliana («Ti ho scritto solo ora perché pensavo che fosse possibile farla in Libreria alla Feltrinelli – non ho saputo più niente, sarà per un'altra occasione»).

⁸⁰ Nella stessa lettera, l'artista racconta a Vivaldi di aver «mandato alcune cose ad una rivista tedesca assieme alla tua poesia – ti darò notizie pure di questo». Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, non risulta che sia stata stampata una traduzione tedesca della poesia.

⁸¹ PARMIGGIANI 2010, p. 369.

⁸² PARMIGGIANI 1968.

dall'artista il 29 febbraio⁸³. Parmiggiani esprime ancora il desiderio di confrontarsi proiettualmente con Vivaldi («Vorrei che se ne parlasse insieme e che tu vedessi il materiale, si tratta di stelle, ma occorrerà discuterne insieme, l'idea mi preme molto»). Al prolungato silenzio di Vivaldi, l'artista risponde con insistenza querula fino al 29 maggio, quando scriverà con disperazione: «Ormai mi sento un poco il rompiballe della situazione e questo mi mette in imbarazzo ogni volta che ti scrivo, e siccome lo faccio con insistenza esasperante [...] la cosa diventa grave. Mi rendo bene conto che non è possibile chiederti un testo in questo modo, con 'violenza'; che occorre un po' più di calma e meno fretta ma devo veramente finirlo». Al termine di questa lamentazione, Parmiggiani suggerisce di adoperare «la lettera che ti ho inviato a proposito del lavoro (forse si potrebbe ricavarne un testo da quella)». La fretta è motivata dal fatto che Vanni Scheiwiller avrebbe voluto rilegare la plaquette entro la settimana successiva, per poter distribuire le copie «nei giorni della "vernice"» della Biennale di Venezia. La scelta ricadrà, appunto, sulla trascrizione del carteggio, sancendo così un'ultima occasione (mancata) nel dialogo tra artista e critico⁸⁴.

Infine, anche un poeta efrasticamente schivo come Giuseppe Guglielmi⁸⁵ scriverà un testo per Parmiggiani. Se manca ad oggi un'edizione unitaria delle poesie di Guglielmi⁸⁶, schiacciato alternativamente sul ruolo di teorico o di traduttore, non è comunque difficile accertare la pressoché totale assenza di testi dedicati ad artisti. Fa eccezione proprio l'*Antimerce*, pubblicata su «Malebolge» nell'autunno del 1966, con la dedica «a Claudio Parmiggiani»⁸⁷. Con ogni probabilità, il testo era stato confezionato per una mostra organizzata alla Carabaga di Genova in cui dovevano figurare «testi di Giuseppe Guglielmi e Adriano Spatola»⁸⁸. La scelta del titolo, mediata da Hans Magnus Enzensberger⁸⁹, si ricollega alle riflessioni maturate in parallelo dal «digrignante»⁹⁰ marxista Guglielmi sul rapporto tra merce e avanguardia⁹¹.

⁸³ AV, fasc. Claudio Parmiggiani.

⁸⁴ L'ultima lettera conservata presso la Fondazione Novaro di Genova, infatti, fa riferimento all'imminente uscita di *Astrazione* («dovrebbe essere in libreria presto, ho visto il Vanni giorni fa»).

⁸⁵ Una felice eccezione si trova nel testo eponimo di *Combestiario*, dedicato al pittore Luciano De Vita, definito, con impreso biblico, «il calpestatore del serpente | colui che getta e schiaccia | il segno | sotto il torchio» (GUGLIELMI 1980, p. 68, vv. 10-13). L'epigrafe condensa, in realtà, una collaborazione artistica più estesa, che comprende, ad esempio, *L'inverno del signor d'Aubigné*, con traduzioni di Guglielmi e tre acqueforti di De Vita (AUBIGNÉ 1960) e il libretto di Guglielmi *I provenzali*, pubblicato in centosei esemplari dall'editore Cappelli, con quattro incisioni fuori testo dell'artista (GUGLIELMI 1962).

⁸⁶ Alcune linee interpretative vengono suggerite nel breve saggio di ROVERSI 1999.

⁸⁷ GUGLIELMI 1966, p. 69.

⁸⁸ PARMIGGIANI 1966b. Di questo catalogo viene data notizia nella *Bibliografia* raccolta in PARMIGGIANI 1998, p. 226, ma non è stato possibile reperire il volume, assente tanto sull'Opac nazionale quanto nella rete di Archivi consultati.

⁸⁹ Per un'idea della ricezione italiana della categoria di Enzensberger, si veda almeno il saggio di Gianni Toti (*Lo strip-tease letterario di Enzensberger. La poesia anti-merce graffiata sui muri dov'è?*) pubblicata sul «Contemporaneo» nel 1964 (TOTI 1964).

⁹⁰ In un'intervista rilasciata ad Aldo Tagliaferri il 19 giugno 2005, Giuliani asserirà beffardamente: «Ecco, Giuseppe Guglielmi era uno stronzo. Non si può dire altrimenti, perché uno non si dovrebbe permettere di dire certe cose. Tanto più che Guglielmi stava lì dentro non perché fosse un poeta significativo, ma perché digrignava: era un poeta

Oltre agli affioramenti para-junghiani (e para-sanguinetiani), come la «nigredo» alchemica del v. 3, Guglielmi incastona nella poesia ben nove sintagmi in latino⁹², ideati dalla sua fantasia e non recuperati citazionisticamente, come era avvenuto in *Laborintus*. A questa altezza cronologica, le liriche di Guglielmi ancora «impressionano per la mobilità strutturale, per l'impasto lessicale e per la ricca invenzione ritmica», sebbene «troppo debitrice del plurilinguismo di Sanguineti»⁹³. Dal momento che, per Guglielmi, l'oggetto della poesia coincide millimetricamente con il linguaggio, al punto da spingere il lettore a domandarsi, come suggerisce Fausto Curi, se «in principio» vi fosse «la vita o la lingua»⁹⁴, sarebbe azzardato svestire la scrittura di Guglielmi della propria valenza glottologica per smascherare eventuali collegamenti tra manufatti artistici e 'descrizioni' poetiche.

In conclusione, il presenzialismo ubiquo di Parmiggiani nelle poesie sperimentali a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta si conferma pervasivo eppure, curiosamente, laconico se guardato dalla prospettiva rigorosa dell'ecfrasi. I lavori dell'artista sembrano suscitare in quegli osservatori privilegiati e faziosi che sono i poeti un misto di prossimità filosofica e di repulsione descrittiva, costruendo le premesse per un'autentica occasione mancata dell'ecfrasi.

digrignante e non ci stava male nel complesso dei Novissimi un poeta digrignante, ma ne potevamo fare a meno» (GIULIANI 2008, p. 31).

⁹¹ Si veda, a titolo di esempio, il saggio intitolato *Idea e ideologia della letteratura moderna* (GUGLIELMI 1967b, pp. 27-40, in particolare pp. 38-40). Anche in *Tecnica e letteratura*, Guglielmi insiste sull'intuizione di Lucien Goldmann di «porre una rigorosa omologia tra la merce marxiana e il genere romanzesco» (p. 52) e sull'«ipotesi di una lingua-merce» riformulata poi da Rossi-Landi (p. 55).

⁹² Le sequenze in latino recitano, rispettivamente: «quatenus etenim ego per ascensum» (v. 1); «aquam fetum per descensum» (v. 3); «si quis festinus amor» (v. 4); «lingimus!» (v. 8); «de hoc aesto [...] reputatio» (v. 13); «inter supradicta tria» (v. 15); «taepidum scrotum» (v. 17); «ungula unghiusta» (v. 18); «nos descendimus si in coitu miracula: globus rotundus» (v. 22). Nel volume di *Poesia del Novecento italiano* curato da Lorenzini, la scheda introduttiva insiste proprio sugli «improvvisi inserti in latino [...] i quali appaiono più cupi e inquietanti di quelli medievali di un Sanguineti», in un utilizzo «corrosivo, satirico, irridente» delle lingue morte riscattate di fronte al «vuoto che si nasconde dietro la risonanza dei gerghi contemporanei» (LORENZINI 2002, p. 131).

⁹³ PEDULLÀ 1967.

⁹⁴ CURI 1968, p. 4.

VII. Aperture

1. *Atlanti interrotti: alcune ipotesi per ampliamenti futuri*

Ma evocando così discipline diverse, e ormai integrabili, e invitandole a lavorare su queste fotografie, il nostro discorso non può che chiudersi, e cedere il passo. È a queste discipline, ormai, che conviene suggerire, in proposito, un giusto «saper vedere». Ma questo «saper vedere» non è rivolto al passato, che qui appare come a porte chiuse: è rivolto al nostro presente. Al 'non finito' del nostro tempo (E. SANGUINETI, «*Saper vedere*», *fra passato e presente*, 1978, p. 11).

Il metodo adottato in questa ricerca implica, per statuto, la rinuncia a qualsiasi ipotesi di compiutezza, definitiva e autoritaria. A imporre una resa aprioristica di fronte alla vastità del patrimonio documentario concorre, intanto, la forma stessa dell'argomentazione – una campionatura di esempi che, oltre a dimostrare la tenuta concreta di alcuni percorsi ecfrastrici, cerca di attribuire un significato e una contestualizzazione storico-estetica a ciascuna poesia, senza cadere nella trappola della digressione erudita. Piuttosto che fornire un inventario (integrale ma compilativo) delle 'occasioni dell'arte' che coinvolsero gli autori della Neoavanguardia, ho preferito allineare una selezione ragionata di testi, antepoendo l'urgenza di un commento critico alle ragioni (altrettanto valide e cogenti) di un elenco schiettamente archivistico. La ricostruzione qui proposta, dunque, è piena di lacune, di ferite e di compiti per il futuro. Alcune esclusioni sono state compiute rivolgendo lo sguardo alla comunità interpretativa e alle ricerche già parzialmente condotte da altri studiosi, per evitare inutili doppioni e per favorire idealmente un'alleanza tra colleghi piuttosto che una competizione tra agonisti. È il caso delle poesie-collage di Giuliani, in fase avanzata di studio e d'inventariatura da parte di Federico Milone presso il Centro Manoscritti di Pavia¹, oppure delle 'extravaganti' di Edoardo Sanguineti che, per gli anni Sessanta e Settanta, hanno già ricevuto un'approfondita sistematizzazione a opera di Luigi Weber². Si è scelto, poi, di procrastinare ogni indagine legata ad artisti come Mario Persico o Enrico Baj per lasciare spazio ad autori 'minori', finora trascurati dalla critica ecfrastrica e non. Ulteriori rinunce sono dovute, invece,

¹ Un articolo di Milone su *Alfredo Giuliani e la pratica del collage* è in corso di pubblicazione per «Letteratura&Arte» (MILONE 2024).

² Si veda soprattutto WEBER 2004.

a difficoltà contingenti nel reperire i materiali o nell'accedere a singole strutture, fondazioni e archivi³.

Il cantiere aperto in queste pagine, dunque, vuole presentarsi al lettore come il vernissage di una mostra, futura e collettiva, sulle relazioni tra arte e letteratura nel secondo Novecento. La prima (e più urgente) estensione di questa inchiesta dovrà prevedere l'uscita dallo spazio angusto della poesia. Nella produzione degli scrittori qui coinvolti bisognerà includere altri generi, dalla prosa al teatro, per verificare le analogie e le differenze che i codici di ciascuna disciplina impongono alla scrittura efrastica. In questo libro lo sconfinamento tra i generi è stato suggerito timidamente e a intermittenze, dal *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti (1967) alle *Avventure nell'armadio di plexiglass* di Baruchello (1968), trascurando romanzi centrali come *Il grande angolo* di Niccolai (1966) e *L'orizzonte* di Vasio (1966) fino ad arrivare al *Re del magazzino* di Porta (1978). Allo stesso modo, l'esplorazione dei copioni intersemiotici (di cui si è tentato di offrire un singolo esempio con *La Descrizione del Gran Paese*), nonché del cinema sperimentale, rappresenterà il completamento naturale di queste ricerche.

Oltre a chiudere l'inventario delle occorrenze legate ai Novissimi, un ulteriore arricchimento verrà da quegli scrittori finora trascurati per ragioni di tempo e di tenuta del discorso generale – ad esempio, alcuni esponenti del Gruppo 70, come Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini, oppure altri operatori che gravitarono attorno alle riviste e agli eventi-vetrina della Neoavanguardia, dai più 'integrati' Umberto Eco, Giorgio Celli e Carla Vasio a tiratori liberi come Angelo Maria Ripellino, Francesco Leonetti ed Enrico Filippini. Attraverso un paziente spoglio incrociato di «Marcatrè» e del «verri» si potrà riscoprire una 'Neoavanguardia collaterale', una periferia di collaborazioni artistiche in sordina eppure splendidamente operative rispetto al centro egemonico dei Novissimi⁴.

Sarebbe poi necessario riscoprire le poesie scritte da critici d'arte di professione, come Achille Bonito Oliva o Guido Ballo⁵, per verificare, sulla scia delle riflessioni maturate intorno alla figura di Cesare Vivaldi, la reciprocità complementare tra i due mestieri. Nel momento in cui l'ecfrasi si converte in un vezzo generazionale, nonché in una merce di scambio pregiata per catturare l'interesse (e l'approvazione non contestativa) dei pittori più giovani, anche i professionisti della

³ È il caso, ad esempio, del Fondo Nanni Balestrini, che non ho potuto consultare inizialmente per un corposo prestito di opere al Palau de la Virreina di Barcellona (con numerosi manoscritti e documenti in mostra fino al 25 maggio del 2021) e, in seguito, per problemi familiari e di salute della famiglia Campo. All'opposto, la presenza quantitativamente appariscente di Cesare Vivaldi dipende in parte da una presa di posizione critica, in parte da una banale contingenza di vita: nei mesi delle 'zone rosse' e delle chiusure pandemiche, il Fondo Vivaldi si trovava esattamente nel quartiere genovese dove risiedevo e in cui, da soggetto fragile, potevo e dovevo limitare i miei spostamenti.

⁴ Su *Centri e margini del Gruppo 63*, cfr. 2017.

⁵ Ricordo, ad esempio, i già citati versi confluiti nel catalogo di una mostra di Luigi Boille presentata da Guido Ballo presso la Galleria Trinità di Roma nell'aprile del 1972 (BOILLE 1972). Nel 1966, peraltro, Ballo pubblicherà una raccolta di poesie (*Posta per amici*) per le Edizioni del Cavallino (BALLO 1966a), nonché una plaquette con dieci incisioni d'artista, tra cui una di Achille Perilli (BALLO 1966b).

prosa d'arte indulgeranno a un 'poetese da catalogo', con esiti più o meno riusciti sul piano qualitativo.

L'espansione dell'orizzonte consentirà poi di accertare se, da un lato, la moda neoavanguardista abbia incentivato gli artisti stessi a proporre agli editori cataloghi auto-presentati da poesie, trasformandosi così in self-made man del proprio capitale simbolico. Dall'altro, se possa aver condizionato la prassi generazionale di scrittori cocciutamente estranei alla Neoavanguardia (soprattutto Andrea Zanzotto)⁶, alimentando una consuetudine diffusa che non orienta soltanto la descrizione di una singola immagine ma il gesto stesso di appropriarsi di un artista militando per interposto codice.

Infine, un ultimo suggerimento per ampliare il discorso riguarda l'eventualità di applicarne la metodologia agli anni Ottanta, trattando il nuovo decennio alla stregua di un magazzino di accumulazione e, quindi, alternativamente di iperplasia e di fraintendimento di quegli stessi presupposti ecfrastrici. Per fare soltanto un esempio, le raccolte di Valentino Zeichen⁷, in particolare, la *Pinacoteca* (1982), il *Museo interiore* (1987) e la *Piccola pinacoteca* (1997), ospiteranno una selezione fin troppo compatta e addomesticata di decine di quadri, descritti con un'acribia che rischierà di diventare una fotografia replicativa del reale, nonché il rifugio difensivo da un reale invischiato nel riflusso ideologico che seguì gli anni di piombo.

La prospettiva di questo moltiplicarsi esponenziale delle diramazioni (cronologiche e disciplinari) mi impone di affrontare una questione logistica centrale, vale a dire l'(im)possibilità di pianificare una pubblicazione che accolga, in un unico contenitore, un numero così alto di immagini. Gli elevati costi di riproduzione (incrementati dalla necessità, per alcune fotografie, di mantenere i colori originali) scoraggerebbero finanziariamente qualsiasi istituzione o singolo promotore. Per presentare al pubblico di oggi un movimento echianamente aperto (anzi, spalancato) agli sconfinamenti disciplinari, bisognerebbe predisporre una piattaforma virtuale⁸ che renda

⁶ Curioso constatare come lo stesso Perilli – artista neoavanguardista per eccellenza – finisca per realizzare quattro incisioni di accompagnamento a quattro poesie di Zanzotto, in un'edizione a tiratura limitata uscita nel 1992 per le Proposte d'Arte Colophon (PERILLI, ZANZOTTO 1992). Anche Giosetta Fioroni illustrerà, a partire dagli anni Novanta, diversi libri di Zanzotto (da *Meteo*, nel 1996, a un sonetto del *Galateo in Bosco*, nel 2001). Per una rassegna dei lavori zanzottiani realizzati da Fioroni, cfr. CORTELLESA 2017b. Un caso che meriterebbe di essere indagato separatamente – non in qualità di «illustrazione» ma di effettiva poesia-catalogo – riguarda, invece, alcuni versi di Zanzotto comparsi in una plaquette dell'artista Antonio Benetton nel 1960, in occasione dell'inaugurazione del Giardino Salomon a Solighetto Treviso (cfr. BENETTON 1960 e BENETTON 1991, p. 10). Nel catalogo del 1991 apparirà, poi, un breve saggio di Zanzotto (*Una lezione luminosa*) dedicato significativamente al rapporto tra Benetton e il paesaggio veneto.

⁷ Per un primo attraversamento ecfrastrico delle raccolte di Zeichen, segnalo il contributo di MAJERNA 2016 (soprattutto pp. 201-202). Il discorso sugli anni Ottanta meriterebbe ancora di essere esplorato in chiave intersemiotica, prescindendo dal caso specifico di Zeichen e inglobando, come mi ha suggerito Andrea Cortellessa (che ringrazio ancora per i preziosi contropeli a questo lavoro), «riviste neo-ingenue» come «Braci» e «Prato pagano», oltre alle collaborazioni tra poeti più o meno esordienti e artisti della Transavanguardia.

⁸ L'ipotesi di riversare i materiali raccolti all'interno di una cornice digitale che facilitasse e rendesse praticabile una visione integrale dell'apparato iconografico (qui presentato in forma esaustiva ma comunque incompleta, per ovvie

disponibile, attraverso un semplice click, l'avantesto visuale (e, perché no, ipertestuale) di ciascuna di queste poesie-palimpsesto. Di fronte a testi citazionisticamente densi e affollati di rebus iconografici, il lettore dovrebbe avere il diritto di orientarsi tra i corridoi di un labirinto pluridisciplinare che, altrimenti, continuerà a respingere anche il più volenteroso dei Tesei moderni. 'Programmare' un percorso sicuro (o, quantomeno, filologicamente pericoloso) nei dedali poetici della Neoavanguardia potrebbe diventare una delle nuove sfide della critica, per restituire un presente a dei libri, per ammissione dei loro stessi artefici, inattuali per eccesso di attualità⁹.

2. C'è un lettore per questi (iper)testi?

La poesia deve essere attiva, da «dire», e deve oscillare tra due poli: da una parte fotografie di figure in disfacimento, colte nell'attimo più doloroso, e più assurdo, della loro passione; dall'altra, una malignità compiaciuta e consapevole del poeta-fotografo, che colleziona istantanee compromettenti per ricattare il mondo (A. SPATOLA, *Poesia a tutti i costi*, 1964, p. 53).

Tutto ciò che agisce è crudeltà (A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, 2000, p. 200).

Al termine di un'avventura critica che ha richiesto il setaccio di decine di archivi, studi d'artista e istituzioni disseminate per l'Italia, ci si potrebbe domandare quale sia il senso, sul piano della comprensione e del puro godimento estetico, di un testo la cui decifrazione obbliga alla pazienza e all'ostinazione di un postillatore d'enciclopedie. Come se non bastasse, per arrivare a decodificare le unità minime, e spesso ancora parziali, di una singola poesia, il critico-enigmistica è tenuto a maneggiare strumenti provenienti dalla tradizione letteraria e dalle discipline collaterali, dall'antropologia alla musica, dalla sociologia alla filosofia¹⁰. Nella *Prefazione a Harry's bar*,

ragioni di stampa) era prevista come premessa iniziale, e obiettivo finale, del mio progetto di dottorato. Il periodo di scambio che avrei dovuto trascorrere presso l'«ITEM» di Parigi, tuttavia, è stato impedito dalle circostanze pandemiche e non è stato poi possibile recuperare i sei mesi di aggiornamento digitale, per l'ovvia priorità accordata alle perlustrazioni di archivi e fondazioni italiane. Segnalo comunque alcuni database universitari a cui il sito si sarebbe ispirato: «Capti» (<http://www.capti.it>), «Verba Picta» (<https://www.verbapicta.it>), «Circe» (<https://r.unitn.it/it/lett/circe>) e «Maconda» (<https://www.maconda.it/>).

⁹ Sull'inattuale attualità di Sanguineti si vedano, ad esempio, la recente intervista di RISSO 2022 e il saggio di POMILIO 2022.

¹⁰ Lo stesso Sanguineti ricorderà che «nel gruppo, insieme alla letteratura, si discuteva di molte altre cose e quindi le angolature di tipo linguistico, sociologico, psicanalitico, ecc. potevano dare l'impressione che non si fosse molto interessati alla produzione dei testi» (SANGUINETI 1993, p. 90).

Giorgio Manganelli parlerà di una «glossolalia» endemica come «disturbo d'avanguardia che consente di parlare una lingua ed essere compreso in trentatré»¹¹. L'accusa di elitismo intellettuale, camuffato da marxismo in giacca e cravatta, verrà spesso mossa agli autori della Neoavanguardia, in una semplificazione deterministica per cui la letteratura scritta da professori necessiterebbe *per forza* di un pubblico di docenti, universitari e maniaci dell'erudizione. Lo sperimentalismo viene così ridotto a un'accettazione passiva dello *status quo* culturale, rinunciando a sporcarsi le mani con il problema della ricezione e, anzi, procurando ai tecnici di laboratorio l'eccitazione perversa di non essere capiti dal 'popolo'¹². In una lettera scritta ad Angelo Guglielmi in risposta al saggio *Contro il labirinto Don Chisciotte combatte l'ultima battaglia*, Italo Calvino sottolineava la propria incomunicabile diversità rispetto alla Neoavanguardia a partire dalla «figura ideale di lettore che presupponiamo per la letteratura». Secondo Calvino, infatti, il Gruppo 63 postulerebbe un lettore che «del momento di scacco della razionalità [...] si compiace, perché trova un alibi, una vacanza, e crede che si possa attendere in pace la fine di tutti i vecchi valori»¹³. Al contrario, «come lettori ideali per la letteratura» Calvino pensa «alle uniche persone che per me contano, cioè quelle impegnate in progetti per il mondo futuro (cioè quelle per cui conta la reciproca influenza tra progettazione poetica e progettazione politica o tecnica o scientifica ecc.)», ripetendo, di fatto, il solito *refrain* sull'impoliticità dell'intellettuale neoavanguardista.

In realtà, una simile banalizzazione nasconde la portata effettiva del Gruppo 63 come occasione storica di 'rottamare' una specifica idea di ricezione, fondata sull'ossimoro di categorie emotive come l'empatia e il nudo piacere del testo¹⁴. L'oscurità semantica non funziona soltanto come provocazione cerebrale (e paternalistica) rivolta alla «razza di chi rimane» sulla battaglia di un analfabetismo poetico, già dato in partenza e imm modificabile. Insegnare al lettore a nuotare nel mare della complessità significa, per la spartana Neoavanguardia, calare direttamente il bambino nell'acqua alta, senza salvagenti o protezioni pedagogiche. Se il metodo può risultare discutibile sul piano educativo, è comunque sbagliato continuare a ripetere che l'intento della Neoavanguardia

¹¹ MANGANELLI 1981, p. 7.

¹² A titolo di esempio, possiamo leggere il parere severo di Marc Slonim negli Atti del convegno del Gruppo 63 organizzato a Reggio Emilia nel 1964: «Mi diceva oggi un poeta che ha letto le sue poesie nei giorni scorsi della necessità che sentiva di mettere tanto materiale esplosivo, nel suo poema, che il lettore faccia scoppiare la bomba. Io gli suggerivo di non dimenticare di mettere anche la miccia, [...] senza la quale l'esplosione non può avvenire, l'intento di chi scrive essendo anche quello di comunicare» (SLONIM 1964, p. 81).

¹³ Cit. in GUGLIELMI 1964, p. 88.

¹⁴ Senza entrare nel merito di una presunta 'qualità' oggettiva dei testi – concetto che la Neoavanguardia aborrisce più dei romanzi di Moravia e Bassani –, è assurdo negare la funzione del Gruppo 63 anche, o soprattutto, sugli autori esterni alla propria cerchia. La Neoavanguardia ha agito, infatti, come una verifica violenta degli stati generali della poesia di metà Novecento, costringendo gli scrittori più tradizionali a un brusco aggiornamento o a una conferma esasperata (e spesso difensiva) delle poetiche individuali. Insomma, non è una questione di qualità ma una formalità della storia letteraria che merita di essere ribadita, dimostrata e indagata. Mi piace ricordare l'interesse appassionato di almeno due tesiste (Alessandra Tomasi e Bianca Quassolo) che, studiando rispettivamente il Lotman di Niccolai e il Sanguineti di Zanzotto, mi hanno insegnato l'urgenza di studiare ancora la Neoavanguardia e il suo 'fuori'.

coincidesse *già a priori* con l'esclusione snobistica di qualsiasi lettore non specialista. Il Gruppo 63 ha coltivato, al contrario, l'illusione di costruire un futuro rivoluzionato per la lettura¹⁵, liberandola dai vincoli post-romantici del riconoscimento mimetico e della passività ricettiva. Fantascienza culturale o velleità materialistica, il fallimento storico di questa stagione rimane l'unico dato con cui il critico possa fare oggi i conti. A proposito dell'utopia della ricezione sognata da Sanguineti, Tagliaferri parlava di una

inversione masochistica per cui il dolore presente, secondo l'interpretazione di Reik, non può che essere una garanzia di felicità futura. E ricorda la analoga inversione che ha caratterizzato il messianismo ebraico: al posto di dio, è possibile scorgere un pubblico disposto a considerare merito l'autocostrizione e valore positivo l'esclusione degli altri valori sociali di un valore artistico riservato agli eterni fanciulli e ai momenti di ozio¹⁶.

La dialettica tra una fatica iniziale del concetto e la successiva redenzione ad opera della comprensione veniva rivendicata dallo stesso Sanguineti, come aspetto fondamentale di un rinnovato patto tra l'autore che scrive il testo e il co-autore che lo riscrive attraverso una lettura dinamica, al contempo filologica e trasformativa, ricostruttiva dei nessi mancanti e decostruttiva dei nessi ritrovati. Sanguineti si propone di costruire a tavolino una densità testuale che stimoli l'atteggiamento critico e non il rispecchiamento emozionale del lettore¹⁷, attivando un circuito sadico-virtuoso e un'«ambivalenza nel rapporto con il fruitore – ti dispiaccio piacendoti e ti piaccio dispiacendoti»¹⁸. In nome di questa rivoluzione pedagogica della lettura, gli scrittori della Neoavanguardia non mancheranno mai di seminare quegli indizi-briciole che potranno scortare il «lettore testardo»¹⁹ dentro la selva dei citazionismi e dei discorsi riportati. Del resto, come osservava acutamente Umberto Eco nel dibattito sul *Romanzo sperimentale*, «sarebbe pazzesco se un autore d'avanguardia scrivesse per non essere mai, mai, mai capito»²⁰. Come ha sostenuto il semiologo Aldo Nemesio, portando come esempio l'incipit del *Tristano* di Balestrini, «i testi sperimentali, provocando, possono rendere evidenti i procedimenti di lettura»²¹. Trovandosi di

¹⁵ Come scrive Giuliani nel saggio intitolato *La poesia, che cosa si può dire* (1962), «che la poesia chiami il lettore in causa e lo coinvolga in un lavoro di integrazione e di riferimento alla propria esperienza: anche questo è neo-contenuto, neo-comunicazione. Il lettore, anziché essere viziato con le parolette e i dolci ritmi, è trattato da adulto» (GIULIANI 1965, p. 149).

¹⁶ TAGLIAFERRI 1985, pp. 170-171.

¹⁷ Su questo aspetto, cfr. CARRARA 2017 (in particolare pp. 37-49). Per un'interrogazione intorno alla ricezione, contesa tra «lettore modello» e «lettore utopico» ma spostata sul versante romanzesco di *Capriccio italiano*, si veda il saggio di PAGHI 1992.

¹⁸ SANGUINETI 1993, p. 213.

¹⁹ Cito la definizione da una lettera inviata a Cesare Vivaldi il 26 luglio 1963, in cui Sanguineti, a proposito di *Capriccio italiano*, asseriva che la noia «è la tappa d'ingresso a quel giardino delle delizie che (se esiste) è il premio del lettore testardo» (AV, fasc. Edoardo Sanguineti).

²⁰ Cit. in BALESTRINI 1966c, p. 74.

²¹ NEMESIO 1995, p. 23.

fronte a «frasi che contraddicono l'interpretazione del testo faticosamente prodotta con la lettura della frase precedente», il lettore smette di aspettare l'intervento messianico dell'autore e accetta che il testo «non comunic*hi* qualcosa, ma ci *faccia* partecipare a un esperimento»²².

Il Gruppo 63 ha sognato, insomma, un laboratorio della ricezione consonante con l'idea dell'atto interpretativo di Wolfgang Iser, il cui obiettivo finale «non dovrebbe essere quello di spiegare un'opera, ma quello di rivelare le condizioni che producono i suoi vari possibili effetti»²³. Soltanto che, nel posto assegnato al critico, i neoavanguardisti hanno osato collocare il lettore comune, commettendo un atto di *hybris* ideologica spesso scambiato per un elitarismo anti-comunicativo se non «schizofrenico»²⁴. Lo stesso concetto di «opera aperta», come aveva notato in presa diretta Angelo Guglielmi, sarebbe da intendersi «dal punto di vista del pubblico-interprete, nel senso che diventa imprescindibile ai fini del completamento dell'*opera* l'intervento formativo di questo»²⁵.

Per quanto riguarda i testi propriamente ecfrastrici, l'inserimento di una crittografia segnaletica (dal nome dell'artista agli ammiccamenti letterali ai titoli dei quadri) rende ancor più chiaro l'invito implorante alla decodifica. La lettura di un componimento dedicato espressamente a un artista richiede, per sua natura, il «richiamo alle esperienze personali e culturali del destinatario»²⁶, che dovrà conoscere (o recuperare la conoscenza) dei fenomeni e degli oggetti artistici evocati. Colmare le lacune iconografiche sarà un gesto immediato (se le tavole vengono riprodotte contestualmente, sulle pagine del catalogo) oppure un 'compito per casa' da svolgere adoperando le solite riviste interdisciplinari. In effetti, l'enigma delle fonti neoavanguardiste potrebbe forse essere risolto, semplicemente, ri-sfogliando queste riviste e stabilendo una corrispondenza tra i nomi degli artisti citati sulle pagine del «verri» e di «Marcatrè» e i dedicatari delle poesie novissime. A dispetto di un

²² NEMESIO 1995, p. 24. Come ha scritto Giorgio Celli, del resto, la moderna opera sperimentale 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"» (CELLI 1964, p. 56).

²³ ISER 1987, p. 53.

²⁴ L'ormai manualistica definizione di Zanzotto verrà suffragata ancora da Giorgio Luti che, nel confezionare una scheda sintetica della Neoavanguardia, parlerà di un movimento «tutto giuocato all'insegna del principio dell'asintattismo realizzato attraverso l'abolizione dei segni, la tecnica del *collage*, [...] il tutto per dar vita a un scrittura informale, sostanzialmente indecifrabile che renda pertanto vano nel lettore il senso di una trama, di un iter logico che non sia quello della schizofrenia universale e dell'impotenza dell'uomo alla comunicazione» (LUTI 1986, p. 126).

²⁵ GUGLIELMI 1964, p. 46. A poche pagine di distanza, Guglielmi spiega da dove derivi «l'illeggibilità, nel senso tradizionale, del prodotto artistico moderno, il quale non offre un "discorso sul mondo" o la possibilità di infiniti discorsi, o la possibilità di infiniti discorsi (quanti sono gli interpreti), ma piuttosto "esempi" di realtà, elaborati allo stato neutro. E a un livello così elementare la realtà è tanto potente, drammatica e urgente quanto muta. E muti sono i quadri di Fautrier e di Pollock nel senso che non autorizzano la deduzione di un significato utile, estensibile ad altri fenomeni particolari o comunque tale da parafrasare un significato generale. [...] In questo senso piuttosto che parlare dell'illeggibilità dell'opera d'arte moderna si dovrebbe parlare dell'impossibilità di porre il problema della leggibilità» (GUGLIELMI 1964, p. 49).

²⁶ ECO 2002. Nel commentare le categorie di Eco, Michele Cometa ha osservato come in questa modalità di scrittura ecfrastrica entri in gioco «la capacità del destinatario, del fruitore, di colmare le lacune della descrizione, con l'immaginazione e con i sensi, o, molto più spesso, con le proprie preconoscenze artistiche e culturali» (COMETA 2005, p. 21).

iniziale terrorismo bibliofilo, l'enciclopedia della Neoavanguardia è, in fondo, 'esauribile'. Gli anni Sessanta e Settanta non sono ancora segnati dalla liquefazione dei metodi tradizionali di trasmissione dell'informazione, attraverso la Rete e la dispersione globalizzata di canoni e modelli interculturali. La vulgata intersemiotica da cui attingere era, dunque, un bacino esteso ma non infinito.

La missione attuale del critico che si occupi di avanguardie diventa, insomma, un lavoro di archeologia iper-moderna, che richiede certamente dei 'collettivi' interdisciplinari di esperti ma non è utopico – così come, forse, non era del tutto utopica l'avventura della ricezione critica sognata dalla Neoavanguardia.

Se inizierà a esistere un critico di questi iper-testi, potrà nascere anche una comunità di lettori che collaborino a rilanciare la sfida di una collettività interpretante e, dunque, politica. Un simile approccio consentirà anche di preservare la nostra disciplina da una lettura impressionistica dei testi, troppo spesso considerati come luoghi deputati alla performance narcisistica dello studioso – qui giustificata apparentemente dall'oscurità di poesie che, siccome potrebbero potenzialmente dire *tutto e niente*, vengono forzate a esprimere quel *troppo* che ciascun interprete vorrebbe arbitrariamente incollare negli spazi lasciati vacanti dall'immediatezza del significato. Il rebus della Neoavanguardia, è bene ribadirlo, non accetta una soluzione aperta e soggettivamente proiettiva. Trattare seriamente il materiale verbale di autori confinati dalle antologie in un'incomunicabilità di comodo significa dare loro la possibilità di difendersi, almeno a posteriori. Parallelamente, la scelta di riaprire le trattative secolari sui rapporti di potere che intercorrono tra autore e lettore potrà farci considerare di nuovo la letteratura non come uno specchio ma come un utensile per il lavoro più difficile: quello di decifrare i codici del reale e della storia, insieme (e non a dispetto) dei lettori futuri. Se queste 'aperture' prendevano avvio da una domanda provocatoriamente fisheriana («c'è un lettore per questi ipertesti?»), potremmo concludere dicendo che quel lettore esisterà soltanto quando l'aula della ricezione tornerà a essere la società stessa, con le sue contraddizioni e le sue lotte.

Bibliografia*

Testi, cataloghi e libri d'artista

- ALLASIA, SANGUINETI 2023: *Edoardo Sanguineti. Il volto del poeta (Torino, GAM, Wunderkammer, 7 dicembre 2022-19 marzo 2023)*, a cura di C. Allasia e F. Sanguineti, Milano 2023.
- ARBASINO 2009-2010: A. ARBASINO, *Romanzi e racconti*, 2 voll., a cura di R. Manica, Milano 2009-2010.
- ATTARDI, CARUSO, GUTTUSO, LEVI, VESPIGNANI 1968: *Vietnam-libertà*, cinque acquaforti di U. Attardi, B. Caruso, R. Guttuso, C. Levi e R. Vespignani, con un testo di L. Sciascia, Milano 1968.
- AUBIGNÉ 1960: T.A. D'AUBIGNÉ, *L'inverno del signor d'Aubigné*, traduzioni di G. Guglielmi; tre acqueforti di L. De Vita, Bologna 1960.
- BAJ 1966: *Enrico Baj: 5 aprile-30 aprile (Galleria Odyssia)*, Roma 1966.
- BAJ 2018: E. BAJ, *Automitobiografia*, Monza 2018.
- BALESTRINI 1964: N. BALESTRINI, *A colori di Nanni Balestrini. Per dodici quadri di Mario Schifano / 1964*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 19-22.
- BALESTRINI 1965: N. BALESTRINI, *Una quartina per Giosetta*, in *Catalogo 2*, Roma 1965.
- BALESTRINI 1966a: N. BALESTRINI, *Tristano*, Milano 1966.
- BALESTRINI 1966b: N. BALESTRINI, *Ceroli, la scala*, «Marcatrè», IV, 19-20-21-22, 1966, pp. 318-319.
- BALESTRINI 1966c: *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Milano 1966.
- BALESTRINI 1973: N. BALESTRINI, *Ubu Re progetto per un telefilm*, scritto con G. Baruchello, con preventivo per la realizzazione del film datato 5 novembre 1973; Archivio Nanni Balestrini, dattiloscritto, busta 12, c. 2.
- BALESTRINI 1975: N. BALESTRINI, *Inchiesta*, in TRINI 1975, pp. 5-12.
- BALESTRINI 1976: N. BALESTRINI, *La violenza illustrata*, Torino 1976.
- BALESTRINI 1977: N. BALESTRINI, *Le ballate della signorina Richmond. Commento visivo di Gianfranco Baruchello*, Roma 1977.
- BALESTRINI 1999: N. BALESTRINI, *Le avventure complete della signorina Richmond seguite dal Pubblico del Labirinto*, introduzione di O. Del Buono, disegni di G. Baruchello, Torino 1999.
- BALESTRINI 2006: N. BALESTRINI, *Con gli occhi del linguaggio*, Milano, 2006.
- BALESTRINI 2012: N. BALESTRINI, *I maestri del colore*, Modena 2012.
- BALESTRINI 2015: N. BALESTRINI, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*, Roma 2015.

* Per quanto riguarda la sitografia citata, l'ultimo accesso risale al 2 febbraio 2024. Laddove i riferimenti bibliografici riportati a testo risultassero privi dei numeri di pagina, i cataloghi e le pubblicazioni devono considerarsi originariamente sprovvisti di tale indicazione.

- BALESTRINI 2018: N. BALESTRINI, *Caosmogonia e altro. Poesie complete, volume terzo (1990-2017)*, Roma 2018.
- BALESTRINI, BARUCHELLO 1979: *Baruchello: dix Villes 1979 / les tableau sont commentes par le poème de Nanni Balestrini (Galerie Bama)*, Paris 1979.
- BALESTRINI, COSTA 1978: N. BALESTRINI, C. COSTA, *La piedra colectiva: canciones con movimiento*, con una tavola originale di C. Parmiggiani, Bologna 1978.
- BALESTRINI, FIORONI 1965: *Tutt'a un tratto una ragazza*, disegno di G. Fioroni e testo di N. Balestrini, «La botte e il violino», II, 2, 1965, pp. 57-59.
- BALESTRINI, GIULIANI 1964: *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Milano 1964.
- BALESTRINI, PARMIGGIANI 1974: *Claudio Parmiggiani: Alfabeto*, testo di N. Balestrini, prefazione di D. Palazzoli, Milano 1974.
- BALESTRINI, PARMIGGIANI 1975: *Claudio Parmiggiani: Alfabeto*, testo di N. Balestrini, fotografie di L. Ghirri, Reggio Emilia 1975.
- BALLO 1966a: G. BALLO, *Posta per gli amici*, Venezia 1966.
- BALLO 1966b: G. BALLO, *L'albero poeta*, introduzione di L. Cherchi, Milano 1966.
- BARNI 2010: R. BARNI, *Ciao Serafino*, in SACCÀ 2010, pp. 29-30.
- BARUCHELLO 1965a: G. BARUCHELLO, *Uso e manutenzione (Galleria Schwarz)*, Milano 1965.
- BARUCHELLO 1965b: G. BARUCHELLO, *Una verifica incerta*, «Marcatrè», III, 16-17-18, 1965, pp. 366-369.
- BARUCHELLO 1966: G. BARUCHELLO, *Mi viene in mente. Romanzo*, Milano 1966.
- BARUCHELLO 1968a: G. BARUCHELLO, *La quindicesima riga*, Roma 1968.
- BARUCHELLO 1968b: G. BARUCHELLO, *Baruchello (Galleria Schwarz, 3-30 aprile)*, Milano 1966.
- BARUCHELLO 1968c: G. BARUCHELLO, *Enoncé impossible*, «Marcatrè», VI, 41-42, 1968, pp. 114-117.
- BARUCHELLO 1968d: G. BARUCHELLO, *Avventure nell'armadio di plexiglass*, Milano 1968.
- BARUCHELLO 1975: G. BARUCHELLO, *Navigazione in solitario*, Roma 1975.
- BARUCHELLO 1977: G. BARUCHELLO, *Baruchello (Galleria La Margherita)*, testo di A. Jouffroy, Roma 1977.
- BARUCHELLO 1985: G. BARUCHELLO, *Why Duchamp: an essay on aesthetic impact / Gianfranco Baruchello & Henry Martin*, Kingston 1985.
- BARUCHELLO 2011: *Baruchello. Certe idee*, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano 2011.
- BARUCHELLO 2013: G. BARUCHELLO, *Marcel Duchamp e il possibile*, in COLTELLI, COSSU 2013, pp. 97-102.
- BARUCHELLO 2015: G. BARUCHELLO, *Mi chiedo: è cinema questo?*, «Flash Art», 13 luglio 2015: <https://flash---art.it/article/mi-chiedo-e-cinema-questo/>.
- BARUCHELLO, ECHAUREN, TRUBBIANI 1976: *L'ideologia, gli affetti, i giochi: Baruchello, Echaurren, Trubbiani (Galleria La Margherita, 10 gennaio-8 febbraio)*, a cura di G. Di Genova, Roma 1976.

BENDINI 1977: *Trenta acquarelli di Vasco Bendini e una poesia di Cesare Vivaldi* (Galleria Bottega d'Arte, 26 novembre-10 dicembre), Acqui Terme 1977.

BENDINI 1989: *Vasco Bendini* (Galleria La Giarina, dicembre 1989), testo di C. Vivaldi, Verona 1989.

BENETTON 1960: *Il Giardino Salomon. Per sculture e gruppi in ferro*, poesia di A. Zanzotto, Pieve di Soligo 1960.

BENETTON 1991: *Benetton: I – Il ferro*, a cura di F. Batacchi, Venezia 1991.

BIASI 1960: G. BIASI, *Invettive*, «Documento Sud», II, 5, 1960.

BIASI 1963: *Guido Biasi: mostra personale* (Galleria Il Punto), testi di E. Crispolti ed E. Sanguineti, Torino 1963.

BIASI 1964: *Guido Biasi* (Galleria d'arte Il Centro, 19 novembre-10 dicembre), Napoli 1964.

BIGGI 1977: *Gastone Biggi. Variabili* (Galleria Il Bilico, 18 aprile-3 maggio), testi di G.C. Argan, A. Clementi e P. Dorazio, Roma 1977.

BIGGI 1971: *Biggi* (Galleria Contini, dal 10 febbraio), testi di G.C. Argan, M. Mendes e C. Vivaldi, Roma 1971.

BIGGI 1973: *Gastone Biggi* (Galleria Ferrari, 29 marzo-18 aprile), testo di C. Vivaldi, Verona 1973.

BIGGI 2018: *Gastone Biggi: catalogo ragionato dei dipinti*, a cura di A. C. Quintavalle e G. Bianchino con saggi critici e testi di G. Biggi, Milano 2018.

BOILLE 1965: *Luigi Boille* (Galleria Pogliani), testo di C. Vivaldi, Roma 1965.

BOILLE 1966: *Luigi Boille: œuvres exposées a la 33. Exposition Biennale Internationale d'art: Venise 1966*, testi di C. Vivaldi e M. Mendes, Paris 1966.

BOILLE 1968: *Luigi Boille* (Galleria Flori, novembre 1968), Firenze 1968.

BOILLE 1971: *Ur*, cinque poesie di G. Ballo, cinque litografie di L. Boille e una presentazione di C. Vivaldi, New York 1971.

BOILLE 1972: *Sette quadri di Luigi Boille e la cartella UR* (Galleria della Trinità, 10-12 aprile), poesie di G. Ballo, presentazione di C. Vivaldi, Roma 1972.

BOILLE 1976: *Boille. Tempere sul tema: scuro-chiaro* (Galleria d'Arte Parametro, 10 dicembre 1975-20 gennaio 1976), Roma 1976.

BORRI 1954: *Oreste Borri* (Galleria Numero, 21 gennaio-3 febbraio), presentazione di E. Sanguineti, Firenze 1954.

BUENO 1964: *Grafica di Antonio Bueno* (Galleria Numero, 30 settembre), presentazioni di F. Vigo ed E. Sanguineti, Roma 1964.

BUSCIONI 1969: *Umberto Buscioni* (Studio d'Arte Condotti, 31 gennaio), testo di C. Vivaldi, Roma 1969.

CALVINO 1966: I. CALVINO, *The Universal point*, in Gianfranco Baruchello. *Recent works* (Cordier & Ekstrom Gallery), New York 1966.

CANNILLA 1971: F. CANNILLA, *Serigrafie* (Galleria Rizzoli), poesia di C. Vivaldi, Roma 1971.

CANNILLA, CANNILLA 2016: *Doppia esposizione. Franco Cannilla, Eugenio Cannilla*, a cura di P. Consorti e G. Cannilla, Roma 2016.

- CAPRILE 1997: L. CAPRILE, *Conversazioni con Enrico Baj: mezzo secolo di avanguardie*, Milano 1997.
- CAPUANA 1972: L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna 1972.
- CARBONI 2018: M. CARBONI, *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*, Milano 2018.
- CARLUCCIO, GRIBAUDDO, SANGUINETI 1963: *Disegni e parole*, a cura di L. Carluccio, E. Gribaudo, E. Sanguineti, Torino 1963.
- CASTAGNOLI, CHRISTOV-BAKARGIEV, VOLPATO 2018: *Renato Guttuso: l'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68 (GAM, 23 febbraio-24 giugno)*, a cura di P.G. Castagnoli, C. Christov-Bakargiev, E. Volpato, Cinisello Balsamo 2018.
- CASTELLANI 1964: *Castellani (Galleria Notizie, 12 marzo-10 aprile)*, Torino 1964.
- CAVICCHIONI 1971: *Cinque serigrafie di Vittorio Cavicchioni*, testo di A. Spatola, Milano 1971.
- CAVICCHIONI, COSTA 1978: V. CAVICCHIONI, C. COSTA, *Cinque figure e una poesia*, Cavriago 1978.
- CELANT 2009: G. CELANT, *Giosetta Fioroni*, Milano 2009.
- CELLI 1964: G. CELLI, *A proposito del surrealismo*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 54-57.
- CELLI 1968: G. CELLI, *Il pesce gotico*, con dieci disegni di C. Lazzarini, Bologna 1968.
- COLLA 1970: *Ettore Colla (1896-1968)*, Roma 1970.
- CONTE 1969: *Michelangelo Conte: 50 opere dal 1965 al 1969 (Galleria Poliantea, 6-18 dicembre)*, testo di C. Vivaldi, Terni 1969.
- CONTE 1971: *Michelangelo Conte (Galleria Balza)*, Portofino 1971.
- CONTE 2003: *Michelangelo Conte, poetica di un metodo. Opere dal 1931 al 1996 (Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 22 ottobre-22 novembre)*, a cura di E. Crispolti, Roma 2003.
- CONTI 1966: *Aldo Conti (Galleria La Salita, dal 28 aprile)*, poesia di C. Vivaldi, Roma 1966.
- CONTI 1970: *Primo Conti. Grafica 1970*, Firenze 1970.
- CONTI 1971: *Primo Conti*, testi critici e documentazione di E. Crispolti, L. Pignotti e C. Vivaldi, Firenze 1971.
- CONTI 1991: *Primo Conti. Catalogo generale della grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*, a cura di L. Faccioli, Milano 1991.
- COSTA 1964: C. COSTA, *Colombella del sud*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 25-30.
- COSTA 1973: C. COSTA, *Invisibile pittura*, Roma 1973.
- COSTA 1979: *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali; poesia a colori di Corrado Costa*, Ravenna 1979.
- COSTA 2021: C. COSTA, *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Ancona 2021.
- COSTA, MOLINARI, PARMIGGIANI, SPATOLA 1968: *Parole sui muri*, a cura di C. Costa, M. Molinari, C. Parmiggiani e A. Spatola, Torino 1968.
- CREMASCHI, DELLA CASA, GUERZONI 1971: *Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa, Franco Guerzoni (Galleria Flori)*, testi di F. Beltrametti, G. Niccolai e A. Spatola, Firenze 1971.

- CREMASCHI, DELLA CASA, GUERZONI, SPATOLA 1972: *Misura. Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa, Franco Guerzoni, Adriano Spatola (Palazzo dei Diamanti, 15 gennaio-6 febbraio)*, foto di F. Vaccari e L. Ghirri, Cento 1972.
- DELLA CASA 1974: *Giuliano Della Casa (Galleria Etrusculudens, 19 settembre)*, testo di G. Niccolai, Roma 1974.
- DEL PEZZO 1963a: *Lucio Del Pezzo (Galleria Schwarz, 4-24 maggio)*, Milano 1963.
- DEL PEZZO 1963b: *Lucio Del Pezzo (Galleria La Polena)*, testo di E. Sanguineti, Genova 1963.
- DEL PEZZO 1965: *Lucio Del Pezzo: tecniche miste su cartone (Galleria Arco d'Alibert)*, poesia di C. Vivaldi, Roma 1965.
- DEL PEZZO 1966a: *Lucio Del Pezzo (Galleria Il Deposito)*, testo di R. Sanesi, Genova 1966.
- DEL PEZZO 1966b: *Sei plastigrafie di Lucio Del Pezzo (Salone Annunciata, dal 23 novembre)*, Milano 1966.
- DORAZIO 1968: *Piero Dorazio (Galleria Flori, 15-31 gennaio)*, testo di C. Vivaldi, Firenze 1968.
- ECHAUREN 1976: P. ECHAUREN, *Perizia calligrafica*, Torino 1976.
- ECHAUREN 2016: *Pablo Echaurren. Contropittura (Galleria d'arte moderna e contemporanea, 20 novembre 2015-3 aprile 2016)*, a cura di A. Rorro, Cinisello Balsamo 2016.
- ECO 1963: U. ECO, *Il chiodo di Ziveri*, «Marcatrè», I, 1, 1963, pp. 90-92.
- ECO 1964: U. ECO, *Eugenio Carmi*, «Marcatrè», II, 6-7, 1964, p. 232.
- ECO 1965a: U. ECO, *Una mutazione genetica*, «Marcatrè», III, 16-17-18, 1965, pp. 42-43.
- ECO 1965b: U. ECO, *Che tu sia maledetto [Enrico Bugli]*, «Marcatrè», III, 16-17-18, 1965, p. 385.
- ECO 1965c: U. ECO, *Antonio Carena*, «Marcatrè», III, 11-12-13, 1965, pp. 355-356.
- ECO 1969: U. ECO, *Pesci rossi e tigri di carta*, «Quindici», 16, 1969, p. 3.
- ECO 1972: *Eстетica e teoria dell'informazione*, a cura di U. Eco, Milano 1972.
- ECO 1976a: U. ECO, *La violenza illustrante*, «Il Corriere della Sera», 7 marzo 1976.
- ECO 1976b: U. ECO, *Scrittori, ladri con lo stiletto*, «Il Corriere della Sera», 20 marzo 1976.
- ECO 2002: U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano 2002.
- ECO 2006: U. ECO, *Stele per Balestrini*, in BALESTRINI 2006, pp. 31-34.
- ECO 2013: U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano 2013 [1964].
- ELKINS 2003: J. ELKINS, *Visual studies: a skeptical introduction*, New York-London 2003.
- ERBA 1954: L. ERBA, *Ero nato sui mari*, «L'esperienza poetica», 2, 1954.
- FANTINI 2023: E. FANTINI, *La crisi e le forme. Come il 1945 ha cambiato la poesia italiana*, Macerata 2023.
- FARFA 1959: *Farfa il futurista (Galleria Blu)*, testi di A. Jorn ed E. Baj, Milano 1959.
- FILIPPINI 1963: E. FILIPPINI, *Il Gruppo 63 a Palermo*, «Marcatrè», I, 1, 1963, pp. 5-12.
- FILIPPINI 1986: E. FILIPPINI, *Ricordo di Enzo Paci*, «Nuovi Argomenti», 19, 1986, pp. 114-124.
- FIORILLO 2023: A.P. FIORILLO, *Edoardo Sanguineti: il contributo critico al dibattito sulle arti visive all'indomani del secondo dopoguerra*, in ALLASIA, SANGUINETI 2023, pp. 15-21.
- FIORONI 1964: G. FIORONI, *Intervista con i pittori*, a cura di M. Calvesi, «Marcatrè», II, 8-9-10, 1964, p. 235.

- FIORONI 2021: *Giosetta Fioroni racconta la sua carriera tra opere d'arte e incontri eccezionali*, a cura di A. Matarrese, «Harper's Bazaar», 23 marzo 2021: <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/arte/a35862234/giosetta-fioroni-opere/>.
- FIORONI 1970: *Giosetta Fioroni (Galleria L'Indiano, 7-17 marzo)*, Firenze 1970.
- FLAUBERT 1964: G. FLAUBERT, *Œuvres Complètes*, 2 voll., Paris 1964.
- FLAUBERT 1991: G. FLAUBERT, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris 1991.
- FONTANA 2007: *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni*, a cura di H. Ruhé e C. Rigo, Trento 2007.
- FRANCESCONI 2019: E. FRANCESCONI, *Da "Catalogo" all'archivio. Le fotografie dell'archivio della Tartaruga nelle pagine della rivista "Catalogo"*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, Interpretare, Inventare*, a cura di B. Cinelli e A. Frongia, Milano 2019, pp. 85-111.
- GALLIANI 1978: *Omar Galliani. Affinità iconologiche (Nuova Galleria del Teatro)*, Parma 1978.
- GALVANO 1960: *Albino Galvano (Galleria d'arte Il Canale, dal 1° ottobre)*, testo di E. Sanguineti, Venezia 1960.
- GATT 1963: G. GATT, *Senza titolo*, in *Scelte e proposte. Musica-poesia-pittura (Castello Cinquecentesco, L'Aquila, maggio-giugno 1963)*, Roma 1963, pp. 4-5.
- GATT 1972: G. GATT, *Michelangelo Conte: opere 1968-1971*, Pollenza 1972.
- GELMETTI 1964: V. GELMETTI, *Musica elettronica per la mostra di Michelangelo*, «Marcatrè», II, 4-5, 1964, pp. 71-72.
- GELMETTI 1965a: V. GELMETTI, *Oggetto sonoro*, «Marcatrè», III, 11-12-13, 1965, pp. 219-220.
- GELMETTI 1965b: V. GELMETTI, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, «Marcatrè», III, 16-17-18, 1965, pp. 225-230.
- GELMETTI 1966: V. GELMETTI, *Note su a(lter)a(ction)*, «Marcatrè», IV, 26-27-28-29, 1966, pp. 16-17.
- GELMETTI 1968: V. Gelmetti, *[Presentazione a] La descrizione del gran paese*, «Collage», 8, dicembre, pp. 107-108.
- GIULIANI 1964: A. GIULIANI, *A Gastone Novelli*, «Marcatrè», II, 4-5, 1964, p. 8.
- GIULIANI 1965: A. GIULIANI, *Immagini e maniere*, Milano 1965.
- GIULIANI 1969: A. GIULIANI, *Il tautofono (1966-1969)*, Feltrinelli 1969.
- GIULIANI 1973: A. GIULIANI, *Chi l'avrebbe detto*, Torino 1973.
- GIULIANI 1977a: A. GIULIANI, *Le droghe di Marsiglia*, Milano 1977.
- GIULIANI 1977b: A. GIULIANI, *Nostro Padre Ubu. Scenario in onore di Alfred Jarry (rispettosi adattamenti, traduzioni, manomissioni e cronistorie)*, Roma 1977.
- GIULIANI 1986: A. GIULIANI, *Versi e nonversi*, Milano 1986.
- GIULIANI 1997: A. GIULIANI, *Anceschi e la tradizione del nuovo*, in *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, a cura di R. Barilli et alii, Bologna 1997, pp. 217-222.
- GIULIANI 2003: *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino 2003 [1961].

- GIULIANI 2005: A. GIULIANI, *Pochi tenaci ricordi*, in DE DONATO 2005, pp. 9-11.
- GIULIANI 2008: *Alfredo Giuliani, 19 giugno 2005. Intervista di Aldo Tagliaferri*, con un saggio di L. Ballerini, Piacenza 2008.
- GIULIANI, PAGLIARANI, 1964: A. GIULIANI, E. PAGLIARANI, *Pelle d'asino*, disegni di G. Novelli, Milano 1964.
- GRUPPO STUDIO 1966: *Gruppo Studio di Genova (Galleria Numero, aprile 1966)*, presentazione di E. Sanguineti, Roma 1966.
- GUERZONI 1971: F. GUERZONI, *Allucinazione portatile*, poesia di A. Spatola, Torino 1971.
- GUGLIELMI 1962: G. [Giuseppe] GUGLIELMI, *I provenzali. Incisioni di Luciano De Vita*, Rocca San Casciano 1962.
- GUGLIELMI 1964: A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano 1964.
- GUGLIELMI 1968: A. GUGLIELMI, *Vero e falso*, Milano 1968.
- GUGLIELMI 1966: G. [Giuseppe] GUGLIELMI, *Antimerce*, «Malebolge», vol.?, 3-4, 1966, p. 69.
- GUGLIELMI 1975: G. [Giuseppe] GUGLIELMI, *Combestiario*, illustrazioni di G. Anceschi, Mantova 1975.
- GUGLIELMI 1967a: G. [Guido] GUGLIELMI, *Panglosse blandimentis oramentis coeteris meretriciis*, Milano 1967.
- GUGLIELMI 1967b: G. [Guido] GUGLIELMI, *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino 1967.
- GUGLIELMI 1980: G. [Giuseppe] GUGLIELMI, *Ipsometrie (le stasi del sublime)*, Milano 1980.
- GUGLIELMI, PAGLIARANI 1966: *Manuale di poesia sperimentale*, a cura di G. Guglielmi ed E. Pagliarani, Milano 1966.
- GUTTUSO 1968: *Renato Guttuso. Opere recenti (Galleria Christen, da lunedì 5 febbraio)*, con una poesia di C. Vivaldi, Roma 1968.
- ISGRÒ 2017: E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, Palermo 2017.
- LANDINI 1965: *Giuseppe Landini (Galleria Il Girasole)*, testo di A. Spatola, Roma 1965.
- LICINI 1966: *Oswaldo Licini. 30 disegni (Galleria Arco d'Alibert)*, poesia di C. Vivaldi, Roma 1966.
- LICINI, VIVALDI 1966: *Disegni e parole, 27 disegni di O. Licini e 20 poesie inedite di C. Vivaldi*, Roma 1966.
- LORENZETTI 1968: *Carlo Lorenzetti (Galleria Il Segnapassi, 14-30 settembre)*, poesia di C. Vivaldi, Pesaro 1968.
- LUCINI 1971: G. P. LUCINI, *Libri e cose scritte*, a cura di G. Viazzi, Napoli 1971.
- MANGANELLI 1981: G. MANGANELLI, *Prefazione*, in NICCOLAI 1981, pp. 7-13.
- MANGANELLI 2023: G. MANGANELLI, *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2023.
- MANZONI 1967: *Piero Manzoni*, Milano 1967.
- MARTINI 1986: S. M. MARTINI, *L'impassibile naufrago: le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, Napoli 1986.

- MASELLI 1963: *Titina Maselli (Galleria La Salita, dal 16 maggio)*, testi di F. Arcangeli e C. Vivaldi, Roma 1963.
- MATTI 1970: L. MATTI, *U-boot*, poesia di A. Spatola, Torino 1970.
- MITCHELL 1994: W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- MODESTI 1954: R. MODESTI, *Due di briscola*, con prefazione di A. Romanò, Varese 1954.
- MONTANARINI 1969: *Luigi Montanarini*, presentazione di E. Crispolti, testimonianze di I. Mussa e C. Vivaldi, Roma 1969.
- NANGERONI 1976: *Carlo Nangeroni*, poesia di C. Vivaldi, Milano 1976.
- NATIVI 1969: *Gualtiero Nativi (Galleria Flori)*, testo di C. Vivaldi, Firenze 1969.
- NICCOLAI 1981: G. NICCOLAI, *Harry's Bar e altre poesie (1969-1980)*, Milano 1981.
- NICCOLAI 2012: G. NICCOLAI, *Poemi & Oggetti*, a cura e con una introduzione di M. Graffi, prefazione di S. Bartezzaghi, Firenze 2012.
- NOVELLI 1962: *Antologia del possibile*, a cura di G. Novelli, Milano 1962.
- NOVELLI 1963: G. NOVELLI, *La tentazione di troppi critici*, «Avanti!», 8 novembre 1963.
- NOVELLI 1964: *Disegni di Gastone Novelli (Galleria Arco d'Alibert, 10 febbraio-10 marzo)*, poesia di C. Vivaldi, Roma 1964.
- NOVELLI 1965: *Gastone Novelli (Galleria Il Segno, dal 9 aprile)*, poesia di C. Vivaldi, Roma 1965.
- NOVELLI 1999: G. NOVELLI, *Histoire de l'œil: Hilarotragedia: Il viaggio in Grecia: con un inedito Quaderno di intenzioni*, nota introduttiva di A. Perilli, saggio critico di P. Castagnoli, Milano 1999.
- NOVELLI 2019: G. NOVELLI, *Scritti '43-'68*, a cura di P. Bonani, Roma 2019.
- O'DONOGHUE, SPRINGER 1968: M. O'DONOGHUE, F. SPRINGER, *Le avventure di Phoebe Zeit-Geist*, Milano 1968.
- ORTEGA Y GASSET 2020: J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Madrid 2020.
- PAGLIARANI 1970: E. PAGLIARANI, *Trittico di Nandi*, «Marcatré», VII, 58-59-60, 1970, pp. 110-111.
- PAGLIARANI 2019: E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2019.
- PERILLI 1994: A. PERILLI, *Il mio sodalizio con i poeti*, in *Forma 1 e il libro d'arte 1947-1994*, a cura di G. Appella, Roma 1994, p. 101.
- PARMIGGIANI 1966a: *Claudio Parmiggiani (Galleria della Sala della Cultura, 1-12 febbraio)*, poesia di C. Costa, testi di G. Celli *et alii*, Modena 1966.
- PARMIGGIANI 1966b: *Claudio Parmiggiani (La Carabaga Club d'Arte)*, testi di G. Guglielmi e A. Spatola, Genova 1966.
- PARMIGGIANI 1967: *Claudio Parmiggiani (Galleria Duemila, 15-25 gennaio)*, poesia di C. Vivaldi, Bologna 1967.
- PARMIGGIANI 1968: C. PARMIGGIANI, *Astrazione*, a cura di V. Agnetti e C. Costa, con una lettera di C. Parmiggiani a C. Vivaldi e la risposta di C. Vivaldi, Milano 1968.

- PARMIGGIANI 1970a: *Il paradiso terrestre. Zoo geometrico di Claudio Parmiggiani (Christian Stein, 21 maggio-15 giugno)*, poesia di C. Costa, testi di P. Fossati e R. Barilli, Torino 1970.
- PARMIGGIANI 1970b: C. PARMIGGIANI, *Atlante*, Milano 1970.
- PARMIGGIANI 1974: *Claudio Parmiggiani: Alfabeto. Testo di Nanni Balestrini*, Milano 1974.
- PARMIGGIANI 1993: *Une sculpture (1975-1991)*, textes de C. Parmiggiani, P. Hardy e H.-U. Obrist, Rennes 1993.
- PARMIGGIANI 2010: C. PARMIGGIANI, *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di J.-L. Nancy, Firenze 2010.
- PERILLI 1999: A. PERILLI, "L'esperienza moderna" (1957-1959), in NOVELLI 1999, pp. 41-42.
- PERILLI 2017: A. PERILLI, *Teatro astratto senza attori*, in *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro in Italia negli anni Settanta"*, a cura di E.G. Bargiacchi e R. Sacchetti, Corazzano 2017, p. 111.
- PERILLI 2019: *Achille Perilli. Catalogo generale dei dipinti e delle sculture 1945-2006*, a cura di G. Appella, Cinisello Balsamo 2019.
- PERILLI, ZANZOTTO 1992: A. PERILLI, A. ZANZOTTO, *Quattro poesie. Quattro incisioni*, Belluno 1992.
- PIATTELLA 1973: *Oscar Piattella (Galleria d'arte Vinciana, 24 maggio-14 giugno)*, testo di C. Vivaldi, Milano 1973.
- PIATTELLA 1977: *Movimenti in bianco e nero*, sette incisioni originali di O. Piattella e sette poesie di C. Vivaldi, Pollenza-Macerata 1977.
- PIERELLI 1966: *Attilio Pierelli (Galleria L'Obelisco, 10-31 gennaio)*, testi di G. Gatt e F. Menna, poesia di C. Vivaldi, Roma 1966.
- PIGNOTTI 1965: *Poesie visive. Giuliani, Spatola, Tola, Ziveri*, a cura di L. Pignotti, Bologna 1965.
- PIGNOTTI 1973: L. PIGNOTTI, *Nuovi segni. Catalogo di modelli culturali e artistici in trasformazione*, con un contributo di E. Mucci, Padova 1973.
- PIGNOTTI 1964: L. PIGNOTTI, *Il Supernulla*, Rimini-Firenze 1954.
- PORTA 1963: A. PORTA, *Zero*, edizione in tiratura limitata, stampata in proprio, Milano 1963.
- PORTA 1978: A. PORTA, *Parole condannate dalla letteratura* [recensione a VIVALDI 1978], «Il Corriere della Sera», 8 ottobre 1978.
- PORTA 1979: A. PORTA, *Colloquio con Claudio Olivieri*, «Alfabeta», 4 luglio 1979, p. 13.
- PORTA 1987: A. PORTA, *Antonio Porta est consequentia rei*, intervista a cura di L. Del Giudice, «Testuale», 7, 1987, pp. 117-126.
- PORTA 2009: A. PORTA, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Milano 2009.
- PROUST 1989: M. PROUST, *À la recherche du temps perdu I-IV*, Paris 1989.
- RAMA 1967: *Carol Rama (Galleria Numero, 6-19 dicembre)*, presentazione di E. Sanguineti, Roma 1967.
- RAMA, SANGUINETI 2002: *Edoardo Sanguineti Carol Rama*, a cura di L. Tozzato e C. Zambianchi, Torino 2002.
- RINALDI 1962: *Pier Luigi Rinaldi (Galleria Numero, 5-18 maggio)*, presentazione di E. Sanguineti, Firenze 1962.

- RIVOSACCHI 1954: M. RIVOSACCHI, *Pietra e colore*, Roma 1954.
- RUFFI 1967: *Gianni Ruffi (Galleria Flori, 18-31 maggio)*, Montecatini 1967.
- RUFFI 1969: *Gianni Ruffi (Galleria Flori, 24 maggio-19 giugno)*, poesia di C. Vivaldi, testo di A. Boatto, Firenze 1969.
- SACCÀ 2010: *Serafino Flori, Storia di una galleria*, a cura di L. Saccà, Milano 2010.
- SANFILIPPO 1969: *Antonio Sanfilippo (Galleria Flori, 15-30 marzo)*, poesia di C. Vivaldi, testo di N. Ponente, Firenze 1969.
- SANGUINETI 1954: E. SANGUINETI, *Senza titolo*, in *V Mostra d'arte moderna (Art Club, Torino, 21 agosto-3 settembre)*, Torre Pellice 1954.
- SANGUINETI 1957: E. SANGUINETI, *Segnalazione di «Documenti d'arte d'oggi» (1956-1957)*, «il verri», 3, 1957, pp. 120-121.
- SANGUINETI 1963: E. SANGUINETI, *Il Gruppo 63 a Palermo*, «Marcatrè», I, 1, 1963, pp. 5-13.
- SANGUINETI 1964a: E. SANGUINETI, *Tavola-ricordo*, «Marcatrè», II, 4-5, 1964, p. 7.
- SANGUINETI 1964b: E. SANGUINETI, *Ballata delle controversità*, «Marcatrè», II, 6-7, 1964, p. 367.
- SANGUINETI 1964c: E. SANGUINETI, *Il palombaro e la sua amante*, «Marcatrè», II, 8-9-10, 1964, p. 88.
- SANGUINETI 1964d: E. SANGUINETI, *Persico*, «Marcatrè», II, 6-7, 1964, pp. 228-229.
- SANGUINETI 1965a: E. SANGUINETI, *Fergola*, «Marcatrè», III, 14-15, 1965, p. 272.
- SANGUINETI 1965b: E. SANGUINETI, *Traumdeutung*, «Menabò», 8, 1965, pp. 37-49.
- SANGUINETI 1967a: E. SANGUINETI, *La descrizione del Gran Paese. Testi di Edoardo Sanguineti, musica di Vittorio Gelmetti, regia di gruppo, scena di Gianfranco Baruchello*, «Marcatrè», V, 30-31-32-33, 1967, pp. 36-42.
- SANGUINETI 1967b: E. SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca*, Milano 1967.
- SANGUINETI 1969: E. SANGUINETI, *Teatro. K., Passaggio, Traumdeutung, Protocolli*, Milano 1969.
- SANGUINETI 1972a: *Poesia italiana del Novecento*, 2 voll., a cura di E. Sanguineti, Torino 1972.
- SANGUINETI 1972b: E. SANGUINETI, *Wirrwarr*, Milano 1972.
- SANGUINETI 1974: E. SANGUINETI, *Antonio Bueno*, Milano 1974.
- SANGUINETI 1978: E. SANGUINETI, «*Saper vedere*», fra passato e presente, in *Liguria. Memoria del paesaggio nelle immagini degli archivi Alinari*, Firenze 1978, pp. 5-11.
- SANGUINETI 1979: E. SANGUINETI, *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino 1979.
- SANGUINETI 1984: *Scrittura poetica e comunicazione in versi. Conversazione con Edoardo Sanguineti – Genova, 1984*, in *Non ci sono sedie per tutti. Una ricerca sulla poesia italiana negli anni sessanta*, a cura di M. Calabria et alii, Roma 1984, pp. 104-125.
- SANGUINETI 1985a: E. SANGUINETI, *Scribilli*, Milano 1985.
- SANGUINETI 1985b: E. SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, Roma 1985, pp. 132-134.
- SANGUINETI 1988: E. SANGUINETI, *Ghirigori*, Genova 1988.
- SANGUINETI 1993: *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, a cura di F. Gambaro, Milano 1993.

- SANGUINETI 1996: E. SANGUINETI, *Memoria del Tasso*, «La Berio. Rivista semestrale di storia locale e di informazioni bibliografiche», XXXVI, 1, 1996, pp. 7-82.
- SANGUINETI 1999: E. SANGUINETI, *Autoanalisi in versi*, in *Atti del Corso di orientamento di Cortona (1-7 settembre)*, Pisa 1999, pp. 71-86.
- SANGUINETI 2000: E. SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Milano 2000.
- SANGUINETI 2001: E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano 2001 [1965].
- SANGUINETI 2002: *I viaggi del Novissimo. Edoardo Sanguineti, un'Europa mentale*, intervista radiofonica rilasciata a R. Andreotti e F. De Melis, «Alias Domenica», II, 31, 5 agosto 2002, pp. 4-7.
- SANGUINETI 2005: E. SANGUINETI, *Conversazione sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, Genova 2005.
- SANGUINETI 2009: E. SANGUINETI, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, Genova 2009.
- SANGUINETI 2010a: E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, Milano 2010.
- SANGUINETI 2010b: E. SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano 2010.
- SANGUINETI 2010c: E. SANGUINETI, *Il gatto lopesco. Poesie 1982-2001*, Milano 2010 [2002].
- SANGUINETI 2012: E. SANGUINETI, *Quattro passaggi con Luciano*, in DE BENEDICTIS 2012, pp. 49-60.
- SANGUINETI 2017a: E. SANGUINETI, *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965. Con un'appendice di contributi su Sanguineti critico*, a cura di G.L. Picconi ed E. Risso, Milano 2017.
- SANGUINETI 2017b: E. SANGUINETI, *Lettere a un compagno*, cura, introduzione e note di F. Curi, Milano-Udine 2017.
- SANGUINETI 2021: E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, prefazione di E. Risso, Milano 2021 [1982].
- SANGUINETI, FILIPPINI 2018: E. SANGUINETI, E. FILIPPINI, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Milano-Udine 2018.
- SANGUINETI, VEDOVA 1974: *Omaggio a Emilio Vedova*, poesia di E. Sanguineti, due fogli grafici di E. Vedova, Milano 1974.
- SCANAVINO 1968: *Emilio Scanavino (Galleria del Naviglio, 9-22 marzo)*, poesia di C. Vivaldi, Milano 1968.
- SCANAVINO, VIVALDI 1970: *Immagini catturate, cinque incisioni di E. Scanavino, sei poesie di C. Vivaldi*, Pesaro-Milano 1970.
- SCHIFANO 1964: *Mario Schifano. Poesie di Nanni Balestrini (Galleria Odyssia)*, Roma 1964.
- SERENI 2013: V. SERENI, *Poesie e prose*, Milano 2013.
- SPATOLA 1961: A. SPATOLA, *Le pietre e gli dei*, sovraccoperta e disegni di B. Landini, Bologna 1961.
- SPATOLA 1964a: A. SPATOLA, *Surrealismo sì e no*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 56-57.
- SPATOLA 1964b: A. SPATOLA, *Poesia a tutti i costi*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 51-53.
- SPATOLA 1965: A. SPATOLA, *Zeroglifico: Laboratorio / A Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola (Galleria della Sala di Cultura, 1-10 febbraio)*, Catalogo della mostra, Modena 1965.

- SPATOLA 1966a: A. SPATOLA, *Oggetti parasurreali e puzzle-poems*, «Marcatrè», III, 26-27-28-29, 1966, p. 251
- SPATOLA 1966b: A. SPATOLA, *Surrealismo e parasurrealismo*, «Marcatrè», III, 26-27-28-29, 1966, pp. 248-251.
- SPATOLA 1966c: A. SPATOLA, *Intervista a Renzo Margonari*, «La Gazzetta di Mantova», 19 marzo 1966.
- SPATOLA 1968: A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Salerno 1968.
- SPATOLA 1975a: A. SPATOLA, *Diversi accorgimenti*, nota critica di L. Anceschi, Torino 1975.
- SPATOLA 1975b: A. SPATOLA, *Zeroglifico*, introduzione di G. Niccolai, Torino 1975.
- SPATOLA 1992: A. SPATOLA, *La definizione del prezzo*, disegni di G. Della Casa, Vicenza 1992.
- SPATOLA 2020: A. SPATOLA, *Opera*, a cura di G. Fontana, Viareggio 2020.
- SPATOLA 1967: *Geiger. Antologia di testi sperimentali*, a cura di M. Spatola, Torino 1967.
- SPATOLA 1972: A. SPATOLA, *Quadri, miraggi, ritratti di Francesco Guerrieri*, Torino 1972.
- SPAZZAPAN 1968: *Luigi Spazzapan (Galleria Flori, ottobre 1968)*, testo di C. Vivaldi, Firenze 1968.
- TOTI 1964: G. TOTI, *Lo strip-tease letterario di Enzensberger. La poesia anti-merce graffiata sui muri dov'è?*, «Il Contemporaneo», 74, 1964, pp. 116-120.
- TRINI 1975: T. TRINI, *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano 1975.
- TURCATO 1971: *Giulio Turcato*, tredici serigrafie e una poesia di C. Vivaldi, Macerata 1971.
- VIVALDI 1952: C. VIVALDI, *Ode all'Europa ed altre poesie. 1945-1952*, con tre illustrazioni di D. Purificato, Roma 1952.
- VIVALDI 1956: C. VIVALDI, *I pittori siciliani e la crisi del realismo*, «L'Ora», 3 agosto 1956.
- VIVALDI 1958: C. VIVALDI, *Risposta all'inchiesta Perché ce ne siamo andati*, «Tempo Presente», III, 9-10, 1958, pp. 722-730.
- VIVALDI 1960a: C. VIVALDI, *Poesie liguri (1951-1954)*, Milano 1960.
- VIVALDI 1960b: C. VIVALDI, *Dialogo con l'ombra*, con 5 disegni di G. Turcato, Roma 1960.
- VIVALDI 1961: C. VIVALDI, *Eredità dell'informale*, «il verri», 3, 1961, pp. 176-178.
- VIVALDI 1962: C. VIVALDI, *Poemetto per Alberto Burri*, «il verri», 2, 1962, pp. 9-13.
- VIVALDI 1964: C. VIVALDI, *Dettagli*, Milano 1964.
- VIVALDI 1966: C. VIVALDI, *La scuola di Pistoia*, «Collage», 6, 1966, pp. 73-76.
- VIVALDI 1967: C. VIVALDI, *Qualità di Boille*, «Lineastruttura», 1-2, 1967.
- VIVALDI 1971: C. VIVALDI, *L'ultimo Conti*, in CONTI 1971.
- VIVALDI 1973: C. VIVALDI, *A caldi occhi (1964-1972)*, Milano 1973.
- VIVALDI 1976: C. VIVALDI, *Sei poesie per un romanzo*, con tre incisioni di C. Nangeroni, Roma 1976.
- VIVALDI 1984: C. VIVALDI, *Le parole e la forma: 12 poesie per 12 artisti*, Lanciano 1984.
- VIVALDI 1996: C. VIVALDI, *La vita sa di buono. Tutte le poesie in dialetto ligure (1951-1992)*, prefazione di S. Verdino, Roma 1996.

- VIVALDI 1998: C. VIVALDI, *Qualcosa di simile a un critico*, in *Arte contemporanea – Lavori in corso*, Napoli 1998, pp. 23-25.
- VIVALDI 1999: C. VIVALDI, *Il colore della speranza. Poesie 1951-1998*, introduzione di S. Verdino, Roma 1999.
- WELLER 1971: *Simona Weller (Galleria Flori, Firenze, dal 5 giugno)*, testo di C. Vivaldi, Roma 1971.
- WELLER 1972: *Simona Weller (Galleria Arti Visive)*, poesia di C. Vivaldi, Roma 1972.
- WELLER 1974: *Simona Weller (Galleria Studio, dal 9 ottobre)*, poesia di C. Vivaldi, Milano 1974.
- WELLER 1980: *Simona Weller: 'l'abolizione della realtà' (riflessioni pittoriche da una poesia di Adriano Spatola per un quadro di Seurat) (Galleria Il Narciso, 17 maggio-12 giugno)*, testo di L. Trucchi, Roma 1980.
- XERRA 1970: *William Xerra (Diagramma Arte Contemporanea, 9-25 giugno)*, poesia di C. Costa, Milano 1970.
- ZANZOTTO 1999: A. ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano 1999.

Saggi e studi

- ACOCELLA 2016: A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Macerata 2016.
- ACOCELLA 2021: A. ACOCELLA, *Traiettorie dell'avanguardia a Pistoia negli anni Sessanta, tra pittura, oggetti, azioni*, in *Pistoia Novecento. Sguardi sull'arte dal secondo dopoguerra*, a cura di A. Acocella, A. Iacuzzi e C. Toschi, Pistoia 2021, pp. 138-167.
- ADLER 1922: A. ADLER, *Über den nervösen Charakter. Grundzüge einer Vergleichenden Individualpsychologie und Psychotherapie*, Wien 1922 [1912].
- ADORNO 1970: T. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.
- ALFIERI 1962: B. ALFIERI, *L' "irrealismo" di Rotella*, «Metro», III, 6, 1962, p. 98.
- ALFIERI 1966: B. ALFIERI, *Giosetta Fioroni, di Roma*, «Metro», VI, 11, 1966, pp. 72-75.
- ALLASIA 2017: C. ALLASIA, *«La testa in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara 2017.
- ALLASIA, RISSO 2023: C. ALLASIA, E. RISSO, *Edoardo Sanguineti in equilibrio sulla chiarezza e onirica e razionale di Antonio Bueno: un rapporto che si fa paradigma*, in ALLASIA, SANGUINETI 2023, pp. 41-49.
- ANCESCHI 1963: L. ANCESCHI, *Pretesti*, «il verri», 9, 1963, pp. 54-57.
- ANDERS 1963: G. ANDERS, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di L. Dallapiccola, Milano 1963.
- ANNOVI 2016: G.M. ANNOVI, *«Nel cinematografo della mia mente»: Edoardo Sanguineti e il cinema*, in WEBER 2016, pp. 32-44.

- ANTINUCCI 2011: F. ANTINUCCI, *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Bari 2011.
- APOLLONIO 1965: U. APOLLONIO, *Periodo / per Arnaldo Pomodoro*, «Marcatré», III, 14-15, 1965, p. 285.
- BACCI 2016: G. BACCI, *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-1961) tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale*, «Palinsesti», 5, 2016: <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/72/91>.
- BALDINI 2023: A. BALDINI, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata 2023.
- BALLERINI 2023: L. BALLERINI, *Di Alfredo Giuliani o dei segni inconciliabili*, in *Alfredo Giuliani. Poesia, critica, arti figurative*, a cura di U. Perolino, Venezia 2023, pp. 13-30.
- BARBATO 1965: A. BARBATO, *L'avanguardia ricerca l'unità delle arti*, «Il Giorno», 3 settembre 1965.
- BARBERO 2015: *Azimut/h. Continuità e nuovo (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015)*, a cura di L.M. Barbero, Venezia 2015.
- BARILLI 1995: R. BARILLI, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna 1995.
- BARILLI, CURI, LORENZINI 2005: *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, a cura di R. Barilli, F. Curi e N. Lorenzini, Bologna 2005.
- BATTAGLIA 1968: S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano 1968.
- BATTISTI 1963: E. BATTISTI, *La tavolata e il fumoir*, «Marcatré», I, 1, 1963, p. 2.
- BATTISTI 1965: *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, a cura di E. Battisti, «Marcatré», III, 11-12-13, 1965, pp. 36-53.
- BAZZINI, MAFFEI 2002: *Geiger – Tèchne. Edizioni di poesia e arte*, a cura di M. Bazzini e G. Maffei, Pistoia 2002.
- BELLO MINCIACCHI 2012: C. BELLO MINCIACCHI, *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Salerno 2012.
- BELLO MINCIACCHI 2013: C. BELLO MINCIACCHI, *L'oggetto appeso, la parola incollata, il sasso. Su alcuni montaggi di Nanni Balestrini*, in *New Objectivists / Nouveaux Objectivistes / Nuovi Oggettivisti*, a cura di C. Giorcelli e L. Magno, Napoli 2013, pp. 235-248.
- BELLO MINCIACCHI 2015: C. BELLO MINCIACCHI, *Balestrini, nostro contemporaneo*, «Poetiche», XVII, 43, 2015, pp. 227-240.
- BELLO MINCIACCHI 2019: C. BELLO MINCIACCHI, *«Il montaggio vuol dire vedere la vita». La poesia di Nanni Balestrini dal Duemila a oggi*, «Avanguardia», 71, 2019, pp. 47-64.
- BELPOLITI 2018: M. BELPOLITI, *Luigi Ghirri: memoria e infanzia*, «Doppiozero», 16 gennaio 2018: <https://www.doppiozero.com/materiali/luigi-ghirri-memoria-e-infanzia>.
- BELPOLITI 2022: M. BELPOLITI, *Giulia Niccolai, fotografa*, «Riga», 45, 2023, pp. 437-457.
- BELTING 2008: H. BELTING, *Per una iconologia dello sguardo*, in *COGLITORE* 2008, pp. 6-25.
- BENSE 1969: M. BENSE, *Teoria testuale della poesia*, nota introduttiva di A. Lora Totino, Roma 1969.
- BENSE 1974: M. BENSE, *Estetica*, edizione italiana a cura di G. Anceschi, Milano 1974.

- BERCHET 1901: G. BERCHET, *Ballate e romanze*, Milano 1901.
- BERNARD 1998: C. BERNARD, *Sineddoche (nove commenti più uno)*, in PARMIGGIANI 1998, pp. 45-66.
- BERNARDI 2014: I. BERNARDI, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano 2014.
- BERTI 2018: L. BERTI, «*Per scrittura non s'intende soltanto pittura*». *Un filo rosso nell'attività artistica di Adriano Spatola*, in *Verba picta. Interrelazioni tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa 2018, pp. 235-249.
- BERTONI 1997: A. BERTONI, *Pasolini e l'avanguardia*, «Lettere Italiane», IL, 3, 1997, pp. 470-480.
- BERISSO, RISSO 2011: *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del convegno internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Riso, Firenze 2011.
- BERISSO 2024a: M. BERISSO, *Descrizione superficiale della nascita della signorina Richmond*, in *Letteratura e arte. Per Marcello Ciccutto*, a cura di R. Arques et alii, Pisa 2024; in corso di pubblicazione. Ora in BERISSO 2024b, pp. 49-70.
- BERISSO 2024b: M. BERISSO, *Documenti sulla Neoavanguardia. Balestrini Costa Sanguineti*, Milano 2024.
- BERTONI, FUSILLO, SIMONETTI 2014: *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine*, a cura di C. Bertoni, M. Fusillo e G. Simonetti, Roma 2014.
- BIANCHI 2022: *Nanni Balestrini – millepiani*, a cura di S. Bianchi, Roma 2022.
- BLOOM 1975: H. BLOOM, *A Map of Misreading*, New York 1975.
- BOEHM 2009: G. BOEHM, *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte e M. Di Monte, postfazione di T. Griffero, Roma 2009.
- BONDONI 1981: M. S. BONDONI, *Tacere e tra/dire. Sulla poesia di Corrado Costa*, supplemento a «Tam Tam», 26, 1981, pp. 3-26.
- BONICATTI 1963: M. BONICATTI, *Gianfranco Baruchello: prospettive e limiti di alcune tendenze dell'arte contemporanea*, «Metro», IV, 8, 1963, pp. 66-77.
- BORAGINA 2017: F. BORAGINA, *Il Convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea*, in *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 151-163.
- BORAGINA 2020: F. BORAGINA, *Critica 0. Il collasso della critica*, in *LUK. Studi e attività della fondazione Ragghianti*, Lucca 2020, pp. 128-136.
- BORELLI 2009: M. BORELLI, *Tristano di Nanni Balestrini: il montaggio come lavoro e come mercato*, «Poetiche», 2-3, 2009, pp. 361-372.
- BOSELLI 1976: M. BOSELLI, *Adriano Spatola*, Diversi accorgimenti, «Nuova Corrente», 70, 1976, pp. 193-197.
- BOURDIEU 2013: P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano 2013 [1992].
- BRANDINELLI 2021: G. BRANDINELLI, *Cesare Vivaldi pastore di parole (1925-1969)*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, tutor prof. S. Gallo, co-tutor prof.ssa Barbara Cinelli, XXXIII ciclo, a.a. 2020/2021.

- BRAVACCIO 2021: V. BRAVACCIO, *Da Laszo Varga a Laborintus: la genesi*, «Sinestesia», XXI, 2021, pp. 61-72.
- CABANNE 1967: P. CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967.
- CALVESI 1998: M. CALVESI, *Spiritualità e bellezza*, in PARMIGGIANI 1998, pp. 75-78.
- CALVESI, SILIGATO 1990: *Roma Anni '60. Al di là della pittura (Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991)*, a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Roma 1990.
- CAPPELLO 1985: G. CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna 1998.
- CARAPEZZA 1965: P. E. CARAPEZZA, *Verifica*, «Collage», 9, aprile 1964.
- CARAPEZZA 1966: P. E. CARAPEZZA, *Verifica pratica*, «Collage», 6, settembre 1966.
- CARAPEZZA 1980: P. E. CARAPEZZA, *Di Franco Evangelisti e alcuni snodi storici del tempo*, Roma 1980.
- CARPENTER, MCLUHAN 1969: *La comunicazione di massa*, a cura di E. Carpenter e M. McLuhan, Firenze 1969.
- CARPI DE RESMINI 2017: *Lotta poetica: il messaggio politico nella poesia visiva 1965-1978*, a cura di B. Carpi De Resmini, Guidonia Montecelio 2017.
- CARRARA 2017: G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano 2017.
- CARRARA 2021: G. CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, in *Ritratto di Sanguineti 1930-2021*, numero speciale a cura di C. Allasia, L. Resio, E. Risso e C. Tavella, «Sinestesia», XXI, 2021, pp. 73-86.
- CARRAVETTA 1979: P. CARAVETTA, *Intervista sulla poesia con Adriano Spatola*, «Archivio Maurizio Spatola», http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_protagonisti/P00018.pdf?a.
- CARTA, CERESI 2024: *Il Gruppo 63 sessant'anni dopo. Addizioni resti moltiplicazioni numeri primi*, a cura di A. Carta ed E. Ceresi, Bari 2024; in corso di pubblicazione.
- CASERO 2017: C. CASERO, *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, «piano b», II, 1, 2017, pp. 28-53.
- CESERANI 1999: R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari 1999.
- CHILDS 1988: D. J. CHILDS, *Stetson in The Waste Land*, «Essays in Criticism», XXXVIII, 2, 1988, pp. 131-148.
- CHIODI 2022: *Alberto Boatto. Lo sguardo dal di fuori*, a cura di S. Chiodi, Macerata 2022.
- CICCUTO 2018: M. CICCUTO, *Direttrici e orientamenti del dialogo poesia-pittura nel '900*, in SPIGNOLI 2018, pp. 53-63.
- CIGADA 1964: S. CIGADA, *Il pensiero estetico di Gustave Flaubert*, Milano 1964.
- CINELLI 2014: B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: tra quadri e poesie*, in *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, a cura di M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini e T. Spignoli, Pasian di Prato 2014, pp. 53-64.
- CINELLI 2017: B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 53-67.

- CINELLI, FERGONZI, MESSINA, NEGRI 2013: *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina e A. Negri, Milano 2013.
- CITATI 1965: *La letteratura si trasforma. Cosa diventerà?*, «Il Giorno», 12 novembre 1965.
- COGLITORE 2008: *Cultura visuale. Paradigmi a confronti*, a cura di R. Coglitore, Palermo 2008.
- COGLITORE, MAZZARA 2004: *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma 2004.
- COHEN-SEAT 1959: G. COHEN-SEAT, *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Paris 1959.
- COLLETTIVO CONTROINFORMAZIONE SCIENZA 1973: *La scienza contro i proletari*, a cura del Collettivo Controinformazione Scienza, Roma 1973.
- COLTELLI, COSSU 2013: *Duchamp. Re-made in Italy*, a cura di G. Coltelli e M. Cossu, Milano 2013.
- COMETA 2005: M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea», 3, 2005, pp. 15-29.
- COMETA 2010: M. COMETA, *Un'antropologia del falso: letteratura e pittura*, in *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, a cura di L. Scalabroni, Pisa 2010, pp. 189-208.
- COMETA 2012: M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012.
- COMETA 2020: M. COMETA, *Cultura visuale: una genealogia*, Milano 2020.
- CORTELLESA 2008: A. CORTELLESA, *La riscossa di Frenhofer*, «il verri», 38, 2008, pp. 12-29.
- CORTELLESA 2014: A. CORTELLESA, *Una violenta fiducia. I Novissimi con Piero Manzoni*, «alfabeta2», 4 maggio 2014: <https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/>.
- CORTELLESA 2016: A. CORTELLESA, *Luna di polistirolo su Colosseo di plastica*, in *Roma Pop City 60-67 (MACRO, 13 luglio-27 novembre)*, a cura di C. Crescentini, C. D'Orazio e F. Pirani, Imola 2016, pp. 75-83.
- CORTELLESA 2017a: A. CORTELLESA, *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, «Doppiozero», 5 marzo 2017: <https://www.doppiozero.com/materiali/gianfranco-baruchello-i-paesaggi-invisibili>.
- CORTELLESA 2017b: A. CORTELLESA, *Giosetta Fioroni, attraversare le stanze della morte*, «Doppiozero», 9 gennaio 2017: <https://www.doppiozero.com/materiali/giosetta-fioroni-attraversare-le-stanze-della-morte>.
- CORTELLESA 2018: A. CORTELLESA, *Giosetta, la spia di se stessa*, «Doppiozero», 28 aprile 2018: <https://www.doppiozero.com/materiali/giosetta-fioroni-la-spia-di-se-stessa>.
- CORTELLESA 2019: A. CORTELLESA, *Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018*, in *Ends of Poetry. Forty Italian poets and their ends*, «California Italian Studies», VIII, 1, 2019, pp. 1-18.
- CORTELLESA 2020: A. CORTELLESA, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Roma 2020.
- CORTELLESA 2021: A. CORTELLESA, *A.B. origine (materiali per un'archeologia)*, in *A.B.O. teatro. L'arte o la Vita. Art or Life*, a cura di A. Viliani, Milano 2021, pp. 88-101.
- CORTELLESA 2023: *Illustrazioni per libri inesistenti. Artisti con Manganelli*, a cura di A. Cortellessa, Milano 2023.
- CRAFT 2012: C. CRAFT, *In need of repair: the early exhibition history of Robert Rauschenberg's Combines*, «The Burlington Magazine», 154, 2012, pp. 191-197.

- CRETELLA 2007: C. CRETELLA, *Esperienze di poesia verbo-visuale in Emilia Romagna*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna, 1968-2007*, I, a cura di P. Pieri e C. Cretella, Bologna 2007, pp. 9-42.
- CRISPOLTI 1963: E. CRISPOLTI, *Un invito alla mobilità*, «Marcatrè», I, 1, 1963, pp. 69-75.
- CRISTALLINI 1989: E. CRISTALLINI, *Azimuth. Oltre la pittura*, «La Tartaruga», 5-6, 1989, pp. 146-155.
- CROUZET 1981: M. CROUZET, *Sur le grotesque triste dans Bouvard et Pécuchet*, in *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Paris 1981, pp. 49-74.
- CURI 1964a: F. CURI, *Situazione della poesia*, «Marcatrè», II, 2, 1964, pp. 10-17.
- CURI 1964b: F. CURI, *Ancora sulla giovane poesia*, «Malebolge», I, 1, 1964, pp. 42-45.
- CURI 1968: F. CURI, *Poesia nera*, «Quindici», 7, 1968, p. 4.
- CURI 2014: F. CURI, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Milano-Udine 2014.
- CURI 2015: F. CURI, *Un'ordinata progettazione del disordine*, «Poetiche», XVII, 43, 2015, pp. 211-255.
- DE BENEDICTIS 2016: A.I. DE BENEDICTIS, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutations of a «desire for theatre»*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio*, a cura di G. Ferrari, Paris 2016, pp. 177-246.
- DE DONATO 2005: A. DE DONATO, *Via Ripetta 67. "Al Ferro di Cavallo": pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Bari 2005.
- DE MARINIS 1987: M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano 1987.
- DE MEIJER 1985: P. DE MEIJER, *Goethe, Faust e Sanguineti*, in SANGUINETI 1985b, pp. 132-134.
- DEMORI 2018: L. DEMORI, *Organicize disintegration: from Nuclear Aesthetics to Interplanetary Art*, «Palinsesti», 7, 2018, pp. 23-47.
- DE SANNA 1996: J. DE SANNA, *Materia esistenza natura. Concetto spaziale. 65 T 136*, in *Burri-Fontana 1949-1968*, a cura di B. Corà, Milano 1996, pp. 33-39.
- DI NATALE 2013: G. DI NATALE, *Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaguer tra "Documento Sud" e "Phases"*, «Napoli Nobilissima», 70, 2013, pp. 35-54.
- DI PIETRANTONIO 2015: G. DI PIETRANTONIO, *Nanni Balestrini*, «Flash Art», 22 ottobre 2015: <https://flash-art.it/article/nanni-balestrini/>.
- DONATI 2014: R. DONATI, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze 2014.
- DONATI 2022: R. DONATI, *Il vampiro, la diva, il clown. Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*, Macerata 2022.
- DORFLES 1959a: G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino 1959.
- DORFLES 1959b: G. DORFLES, *Toti Scialoja*, Roma 1959.
- DORFLES 1962: G. DORFLES, *Le immagini scritte di Cy Twombly*, «Metro», 6, 1962, pp. 62-71.
- DORFLES 1963a: G. DORFLES, *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, «Almanacco Letterario Bompiani», a cura di S. Morando, 1963, pp. 67-76.

- DORFLES 1963b: G. DORFLES, *Castellani: incarnazione di una nuova struttura ritmica, spaziale e luminosa*, «Metro», IV, 8, 1963, pp. 34-37.
- DORFLES 1964a: G. DORFLES, *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, Milano 1964.
- DORFLES 1964b: G. DORFLES, *Antologia. Lucio Del Pezzo*, «Marcatrè», II, 6-7, 1964, p. 225.
- DORFLES 1965: G. DORFLES, *Nuovi miti, nuovi riti*, Torino 1965.
- DORFLES 1966: G. DORFLES, *Il divenire della critica*, Torino 1976.
- DORFLES 1977: G. DORFLES, *Balestrini scrive «ballate» per la signorina Richmond*, «Corriere della Sera», 31 dicembre 1977.
- DRUDI 1984: G. DRUDI, *Tempo e immagine nella pittura di Toti Scialoja*, «Artistes», 2, maggio 1984.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1965a: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Per una figurazione "novissima"*, «Marcatrè», III, 11-12-13, 1965, pp. 306-319.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1965b: M. FAGIOLO DELL'ARCO, «Disegni e parole». *Occasione perduta*, «Avanti!», 72, 26 marzo 1965.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1966: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Roma 1966.
- FARINA 2034: M. FARINA, *Franco Nonnis tra le avanguardie musicali, letterarie e teatrali: 1958/59-68, un orientamento cronologico e bibliografico*, in «Sobre sí mismo»: *Franco Nonnis 1959-1965*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, 10 febbraio-24 marzo 2022), a cura di M. Farina, F. Mozzetti e G. Rebecchini, Roma 2023, pp. 36-54.
- FASTELLI 2011: F. FASTELLI, *Il Gruppo 63 e il teatro: importazione di modelli e prodromi del nuovo teatro d'avanguardia*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore*, Convegno dell'Università degli Studi di Firenze (21-23 giugno 2010), a cura di G. Poggi e M. G. Profeti, Firenze 2011, pp. 81-94.
- FASTELLI 2013: F. FASTELLI, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della post-modernità (1953-1973)*, Firenze 2013.
- FASTELLI 2018: F. FASTELLI, *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in SPIGNOLI 2018, pp. 211-234.
- FELICE 2018: G. FELICE, *Nella pittura con la scrittura. Pigmenti a calligrafie nell'opera di Giosetta Fioroni*, «Arabeschi», 12, 2018, pp. 62-72.
- FERGONZI 2019: F. FERGONZI, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1955*, Milano 2019.
- FERRARESI 2022: R. FERRARESI, *Incontri reali, annunciati, mancati fra arte e teatro negli anni Sessanta. I 'luoghi della parola'*, «Arabeschi», 19, 2022, pp. 89-105.
- FERRO 2012: P.L. FERRO, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, «Resine», XXXII, 132-133, 2012, pp. 45-64.
- FISCHER 2006: B.K. FISCHER, *Museum Mediations. Reframing Ekphrasis in Contemporary American Poetry*, New York 2006.
- FONTANA 2020: G. FONTANA, *Guarda come il testo si serve del corpo*, in SPATOLA 2020, pp. 7-73.
- FORSTER 1991: E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, Milano 1991.

- FUCHS 2017: M. FUCHS, *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e Gruppo 63*, Roma 2017.
- GALIMBERTI 2020: J. GALIMBERTI, *Hopeful Monsters. Pablo Echaurren e i mostri del movimento del '77*, Milano 2020.
- GALLO 2013: F. GALLO, *Istanze collettive: critica e arti figurative su «Marcatrè» (1963-1970)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di R. Cioffi e N. Barrella, Napoli 2013, pp. 417-432.
- GANDINI 2012: M. GANDINI, *Gianfranco Baruchello: Art is what you call*, «Alfabeta2», 7 febbraio 2012: <https://www.alfabeta2.it/2012/02/07/gianfranco-baruchello-art-is-what-you-call/>.
- GAUGEARD 1964: J. GAUGEARD, *Capriccio italiano*, «Les Lettres françaises», 1025, 16-25 avril 1964, p. 3.
- GAZZOLA 2003: E. GAZZOLA, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia 2003.
- GAZZOLA 2008: E. GAZZOLA, «*Al miglior mugnaio*». *Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Reggio Emilia 2008.
- GAZZOLA 2011: E. GAZZOLA, *Introduzione alla lettura di «Malebolge»*, in «*Malebolge*». *L'altra rivista delle avanguardie*, a cura di E. Gazzola, Reggio Emilia 2011, pp. 17-23.
- GETTO 1959: G. GETTO, *La composizione della Gerusalemme liberata. Lezioni del corso di letteratura italiana raccolte dal dott. Edoardo Sanguineti. 1958-1959*, Torino 1959.
- GIAMMEI 2017: A. GIAMMEI, «*Desdemona, noun, See Othello*». *Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia*, «Engramma», 145, 2017, pp. 67-194.
- GIOVANNETTI 2005: P. GIOVANNETTI, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma 2005.
- GIOVANNUZZI 2013: S. GIOVANNUZZI, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia*, «Sinestesie», XI, 2013, pp. 123-140.
- GIOVENALE 2013: M. GIOVENALE, *Costa volta il nastro. (Un'origine delle 'scritture nuove')*, «il verri», 52, 2013, pp. 178-182.
- GRAFFI 2005: M. GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su Il Giuoco dell'Oca e L'orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*, «il verri», 29, 2005, pp. 23-49.
- GRAFFI 2012: M. GRAFFI, *L'action writing di Giulia Niccolai*, in NICCOLAI 2012, pp. 13-46.
- GRECO 2020: C. GRECO, *La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola*, «LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 9, 2020, pp. 183-195.
- GRITTI 2019: F. GRITTI, *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Firenze 2019.
- GROSSO 1970: E. GROSSO, *Senza titolo*, «Marcatrè», VII, 56, 1970, p. 5.
- GUALDONI 1998: *Azimut. Una storia (non solo) milanese (Palazzo Municipale Vignate, 13 dicembre 1998-17 gennaio 1999)*, a cura di F. Gualdoni, Morterone-Vignate 1998.
- GUALDONI 2000: F. GUALDONI, *Toti Scialoja. Impronte e altri percorsi (Galleria Alberto Valerio)*, Brescia 2000.

- GUBBIOTTI 2007: C. GUBBIOTTI, *Travestitismo d'avanguardia*, in *Vested Voices II. Creating with Travestism: from Bertolucci to Boccaccio*, ed. by F. G. Pedriali e R. Riccobono, Ravenna 2007, pp. 43-58.
- GUBBIOTTI 2009: C. GUBBIOTTI, *La poesia novissima, l'informale e il futurismo: note per un raffronto*, «La libellula», I, 1° dicembre 2009, pp. 35-52.
- HAMON 2008: P. HAMON, *La letteratura, la linea, il punto, il piano*, in COGLITORE 2008, pp. 63-79.
- HOLLANDER 1995: J. HOLLANDER, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago 1995.
- HUFNAGEL 2021: H. HUFNAGEL, *Sovrapposizioni. Testo, immagine e fotografia ne "Il Giuoco dell'Oca" di Edoardo Sanguineti*, «Versants», LXVIII, 2, 2021, pp. 75-91.
- IOTTI 1951: N. IOTTI, *La questione dei fumetti*, «Rinascita», VIII, 12, 1951, pp. 583-585.
- ISER 1987: W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987.
- JARRY 1977: A. JARRY, *Ubu*, prefazione di A. Giuliani, Milano 1977.
- JOSEPH 2003: B. W. JOSEPH, *Random order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge (MA) 2003.
- KAUPPI 1994: N. KAUPPI, *The Making of an Avant-garde: Tel Quel*, Berlin-New York 1994.
- LAMBARELLI 1996: R. LAMBARELLI, *Tra l'Informale e la Pop art: scritti d'arte di Vivaldi*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», 68, 1996, pp. 29-32.
- LAMBRECHT 1998: L. LAMBRECHT, *Delocazione. Note su una serie di installazioni giovanili di Claudio Parmiggiani*, in PARMIGGIANI 1998, pp. 101-119.
- LEVATO 2002: V. LEVATO, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli 2002.
- LÉVI-STRAUSS 1966: C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto*, Milano 1966.
- LISA 2004: T. LISA, *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Firenze 2004.
- LISA 2007: T. LISA, *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze 2007.
- LYOTARD 1982: J.-F. LYOTARD, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, trad. it. di M. Ferraris, con due disegni di G. Baruchello, Milano 1982.
- LO MONACO 2019: G. LO MONACO, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Novate Milanese 2019.
- LO MONACO 2020: G. LO MONACO, *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, «Arabeschi», 15, 2020, pp. 114-125.
- LONGHI 1979: S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, «Strumenti critici», XIII, 1979, pp. 265-300.
- LONGHI 2006: C. LONGHI, *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa 2006.
- LORENZINI 1985: N. LORENZINI, *Introduzione. Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno*, in SANGUINETI 1985b, pp. 7-47.

- LORENZINI 1991: N. LORENZINI, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna 1991.
- LORENZINI 1999: N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna 1999.
- LORENZINI 2002: *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di N. Lorenzini, Roma 2002.
- LORENZINI 2011: N. LORENZINI, *Lo "stile corporale" di Reisebilder 45*, in EAD., *Sanguineti e il teatro della scrittura*, Milano 2011, pp. 90-100.
- LORENZINI 2015a: N. LORENZINI, *Introduzione*, in BALESTRINI 2015, pp. 7-26.
- LORENZINI 2015b: N. LORENZINI, *L'io tra citazione e travestimento*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen e C. Ott, Firenze 2015, pp. 81-90.
- LUPERINI 2005: R. LUPERINI, *La scrittura e l'interpretazione*, III/2, Napoli 2005.
- LUPO 2006: *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, a cura di G. Lupo, introduzione di G. Langella, Torino 2006.
- LUTI 1986: *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, a cura di G. Luti, Roma 1986.
- MAFFEI 2003: G. MAFFEI, *I libri collettivi del M.A.C.*, «Wuz», 10, 2003, pp. 30-35.
- MAFFEI, PETERLINI 2005: G. MAFFEI, P. PETERLINI, *Riviste d'arte d'avanguardia: eseditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano 2005.
- MAJERNA 2016: M.J. MAJERNA, *Frammenti di un rito mutilato. Analisi di Pagine di gloria di Valentino Zeichen*, «Enthymema», 14, 2016, pp. 197-214.
- MACCHI 1966: E. MACCHI, *Studio per a(lter)a(ct)ion*, «Marcatrè», IV, 26-27-28-29, 1966, pp. 18-19.
- MANCINI 1990: *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, Bologna 1990.
- MANFREDINI 2015: M. MANFREDINI, «Dateci le regole della vostra poetica!». *Lettura di Edoardo Sanguineti*, *Postkarten 49*, «Versants: revue suisse des littératures romances», 62, 2015, pp. 99-112.
- MANGANELLI 1992: M. MANGANELLI, *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, «Studi Urbinati, Serie B: Scienze Umane e Sociali», 65, 1992, pp. 259-288.
- MANGHETTI 2003: G. MANGHETTI, *Letteratura e letterati sulle colonne di "Numero"*, in TOLU, MESSINA 2003, pp. 77-89.
- MARTINI 1984: A. MARTINI, *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico-narrativa delle 'Rime Amoroze' del Tasso*, «Filologia e critica», IX, 1, pp. 78-121.
- MARTINI 2002: A. MARTINI, *Le nuove forme del Canzoniere*, in *I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del convegno di Lecce (23-26 ottobre 2000), Roma 2002, pp. 199-226.
- MASTROPIETRO 2017: A. MASTROPIETRO, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, a cura di G. Borio, G. Ferrari e D. Tortora, Venezia 2017, pp. 77-89.
- MASTROPIETRO 2020: A. MASTROPIETRO, *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, Lucca 2020.

- MAURIZI 2004: P. MAURIZI, *Quattordici interviste sul “nuovo teatro musicale” in Italia, con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Perugia 2004.
- MENEGUZZO 1984: *Azimuth & Azimut (PAC, Milano, 12 giugno-15 luglio 1984)*, a cura di M. Meneguzzo, Milano 1984.
- MESSINA 2011: M.G. MESSINA, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Ricerche sul Novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, a cura di M. De Vivo e R. Naldi, Napoli 2011, pp. 57-68.
- MELLACE 2012: R. MELLACE, *Sanguineti e i “suoi” musicisti. Una bussola per orientarsi*, in BERISSO, RISSO 2012, pp. 291-310.
- MENGALDO 2005: P.V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.
- MERLEAU-PONTY 1962: M. MERLEAU-PONTY, *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, Milano. 1962.
- MERLEAU-PONTY 2010: M. MERLEAU-PONTY, *Œuvres*, édition et préface de C. Lefort, Paris 2010.
- MILONE 2013: F. MILONE, *I novissimi nei Documenti d’arte d’oggi del MAC*, «Per leggere», 24, 2013, pp. 71-90.
- MILONE 2015: F. MILONE, *L’invenzione dei Novissimi*, in GIULIANI, PORTA, BALESTRINI 2015, pp. 9-37.
- MILONE 2016: F. MILONE, «Una dimensione del guardare che sembrava perduta». *La pittura in alcune prose giornalistiche e narrative di Antonio Porta*, in «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d’arte di letterati tra Otto e Novecento*, a cura di M. Basora e M. Marinoni, Pavia 2016, pp. 80-92.
- MILONE 2023: F. MILONE, *Un eclettico del Novecento. Indagini sulla scrittura di Alfredo Giuliani*, Milano-Udine 2023.
- MILONE 2024: F. MILONE, *Dopo Schwitters, una «vera scossa». Alfredo Giuliani e la pratica del collage*, «Letteratura&Arte», 22, 2024; in corso di pubblicazione.
- MINARELLI 1991: E. MINARELLI, *I diversi accorgimenti nella poesia di Adriano Spatola*, «Testuale», 12, 1991, pp. 69-75.
- MORO 2023: A. MORO, ‘Between Poetry and Painting’: *la collaborazione tra Antonio Porta e Romano Ragazzi, con alcune considerazioni sulla stazione verbo-visiva di Porta*, «Versants», LXX, 2, 2023, pp. 99-120.
- MUZZIOLI 2004: F. MUZZIOLI, *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, «Carte Italiane», II, 1, 2004, pp. 67-81.
- MUZZIOLI 2017: F. MUZZIOLI, *La mappa e il movimento. Centri e margini del Gruppo 63*, in *On the Fringe of the Neoavantgarde. Ai confini della neoavanguardia. Palermo 1963, Los Angeles 2013*, a cura di G. Rizzo, New York 2017, pp. 22-36.
- NASI 2011: F. NASI, *Presentimenti di poesia: Luciano Anceschi e i Novissimi*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di G. Quiriconi, Roma 2011, pp. 33-59.
- NEGRI 1983: *Scheiwiller a Milano 1925-1983*, a cura di C. Negri, Milano 1983.
- NEMESIO 1995: A. NEMESIO, *Il lettore vagante. La percezione dei testi: letteratura, cinema e web*, Torino 1995.

- NICOLETTI 2015: L.P. NICOLETTI, *L'Aquila 1962. "Alternative attuali" e l'idea di 'mostra-saggio'*, «Ricerche di S/Confine», VI, 1, 2015, pp. 105-119.
- NINNI 2013: J. NINNI, *PMP (Piero Manzoni e la poesia)*, «Poetarum Silva», 12 maggio 2013: <https://poetarumsilva.com/2013/05/12/pmp/>.
- Ó'CEALLACHÁIN 2011: É. Ó'CEALLACHÁIN, *Homo ridens. A conversation with Edoardo Sanguineti*, «The Italianist», 31, 2011, pp. 462-478.
- PACI 1938: E. PACI, *Etica: passi scelti, collegati e tradotti / Benedetto de Spinoza*, Messina 1938.
- PACI 1962: *Introduzione*, in MERLEAU-PONTY 1962, pp. 11-14.
- PAGHI 1992: A. PAGHI, «Lettore modello» e «lettore utopico» in *Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «Allegoria», IV, 12, 1992, pp. 25-44.
- PANELLA 2021: C. PANELLA, *Le «meravigliose stagioni»: l'attività editoriale di Balestrini negli anni '60 e '70 e l'esperienza dell'Ar&a*, in *Nanni Balestrini – millepiani*, a cura di S. Bianchi, Roma 2021: <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/nanni-balestrini-millepiani>.
- PASETTI 2006: *Flaubert, rêves, rêveries, hallucinations*, a cura di C. Pasetti, «Revue Flaubert», 6, 2006: <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/>.
- PASOLINI 1972: P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano 1972.
- PEDULLÀ 1967: W. PEDULLÀ, *Verifica poetica dell'ideologia*, «Avanti!», 30 novembre 1967.
- PERNA 2016: R. PERNA, *Tra presente e passato: alcune considerazioni sui 'quadri d'argento' di Giosetta Fioroni*, «Arabeschi», 8, 2016, pp. 12-24.
- PERNA 2021: R. PERNA, *Gastone Novelli e le bandes dessinées: alle origini dei Viaggi di Brek*, in NOVELLI 2021, pp. 31-71.
- PETRUCCIANI 1972: M. PETRUCCIANI, *I Novissimi e D'Annunzio*, «Lettere Italiane», XXIV, 2, 1972, pp. 202-213.
- PICONE 2004: M. PICONE, *Petrarca e il libro non finito*, «Italianistica», XXXIII, 2, 2004, pp. 83-93.
- PIEMONTESE 1990: *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano 1990.
- PIZZALEO 2014: L. PIZZALEO, *Musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, Firenze 2014.
- POLI 1975: G. POLI, *La sperimentazione come assoluto. Letteratura della neoavanguardia italiana*, Messina-Firenze 1975.
- POMILIO 2022: T. POMILIO, *Dentro il diluvio. E.S., persistenza e oblio*, «Oblio», 45, 2022, pp. 276-279.
- PORTESINE 2019: C. PORTESINE, *Un barocco novissimo: la 'forma-galeria' nella produzione poetica della Neoavanguardia*, in *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*, a cura di A. Torre, Lucca 2019, pp. 249-265.
- PORTESINE 2020a: C. PORTESINE, *La "funzione-Baruchello" nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, «pianob», V, 1, 2020, pp. 132-160.
- PORTESINE 2020b: C. PORTESINE, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, «Arabeschi», 15, 2020, pp. 66-89.

- PORTESINE 2021a: C. PORTESINE, «Una specie di Biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma 2021.
- PORTESINE 2021b: C. PORTESINE, *Un Giuoco a fumetti: il secondo romanzo di Edoardo Sanguineti e il riuso in chiave pop del comic strip*, «Letteratura&Arte», 19, 2021, pp. 221-239.
- PORTESINE 2021c: C. PORTESINE, «Interdisciplinare per caso» (e per negazioni). *Elio Pagliarani e le arti figurative*, «Rossocorpolingua», IV, 3, 2021, pp. 2-33.
- PORTESINE 2022a: C. PORTESINE, *Nel segno di Faust (e di Berio): il palcoscenico del romanzo nel Giuoco dell'Oca di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», L, 3, 2022, pp. 109-122.
- PORTESINE 2022b: C. PORTESINE, *Lenti, macchine fotografiche e voyeurismo intertestuale: il buco dello sguardo nell'Oblò di Adriano Spatola*, in A. SPATOLA, *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, Viareggio 2022, pp. 46-62.
- PORTESINE 2023a: C. PORTESINE, *Poems in the shape of collage: the case of Antonio Porta*, «Italice», XCIX, 4, 2023, pp. 505-522
- PORTESINE 2023b: C. PORTESINE, *Scherzi critici su pitture: Alfredo Giuliani e l'ecfrasi come forma collaterale di critica d'arte*, in *Alfredo Giuliani. Poesia, critica e arti visive*, a cura di U. Perolino, Venezia 2023, pp. 91-110.
- PORTESINE 2023c: C. PORTESINE, «Le harem n'est rien d'autre qu'une collection de texts»: *le fonti francesi del T.A.T.*, «Quaderni del '900», 23, 2023, pp. 51-53.
- PORTESINE 2023d: C. PORTESINE, «Un vuoto senza fine, pieno di significato». *L'ecfrasi delle opere astratte dagli anni Cinquanta alla contemporaneità*, «Quaderni del PENS», 6, 2023, pp. 125-152.
- PORTESINE 2024a: C. PORTESINE, *Macrotexit strategy: gli anti-Canzonieri ecfraistici*, «Configurazioni», 3, 2024; in corso di pubblicazione.
- PORTESINE 2024b: C. PORTESINE, «Il calendario, l'agopuntura, lo stadio»: *affioramenti sportivi nell'opera di Edoardo Sanguineti*, «Scritture e linguaggi dello sport», 3, 2024; in corso di pubblicazione.
- PRANDI 2015: S. PRANDI, «Esperienza» *della poesia tra ermetismo e neoavanguardia: Luciano Erba e la Quarta generazione*, «Versants», LXII, 2, 2015, pp. 73-83.
- PUECHER 2012: O. PUECHER, *Edoardo Sanguineti Mauritshuis*, «Nazione Indiana», 18 marzo: 2012 <https://www.nazioneindiana.com/2012/03/18/edoardo-sanguineti-mauritshuis/>.
- PURINI 2006: F. PURINI, *Forme e parole*, in BALESTRINI 2006, pp. 19-22.
- QUADRI 1977: F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, I, Torino 1977.
- QUINTAVALLE 1970: A. QUINTAVALLE, *Lucio Del Pezzo. Mondo come misura e dissoluzione*, in DEL PEZZO 1970, pp. 17-78.
- QUINTAVALLE 2018: A. QUINTAVALLE, *Gastone Biggi: per una storia*, in BIGGI 2018, pp. 8-35.
- QUONDAM, SANTAGATA 1989: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Atti della giornata di studio di Ferrara (29-31 maggio 1987), a cura di A. Quondam e M. Santagata, Ferrara-Modena 1989.
- RAGIONIERI 2003: S. RAGIONIERI, *La galleria Numero negli anni Sessanta*, in *Fiamma Vigo e 'Numero'. Una vita per l'arte*, a cura di R. Manno Tolu e M.G. Messina, Firenze 2003, pp. 56-76.

- RECALCATI 2017: M. RECALCATI, *Claudio Parmiggiani. La preghiera della pittura*, «Psicoart», 7, 2017, pp. 1-35.
- RENELLO 2010: G.P. RENELLO, *Ars poetica, Ars combinatoria: le due edizioni del Tristano*, in *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna 2010, pp. 117-155.
- RINALDI 2008: M. RINALDI, *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*, Roma 2008.
- RINALDI 2011: M. RINALDI, *Il viaggio della farfalla. Temi e immagini della pittura di Novelli*, in NOVELLI 2011, pp. 47-67.
- RINALDI 2012: M. RINALDI, *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Roma 2012.
- RISSE 2006: *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, testo e commento di E. Risse, San Cesario di Lecce 2006.
- RISSE 2016: E. RISSE, *Berlino, sguardi incrociati: Sanguineti cittadino straniano, cittadino straniero, cittadino del mondo*, in WEBER 2016, pp. 45-62.
- RISSE 2022: E. RISSE, *Sanguineti l'inattuale. Intervista a Erminio Risse*, a cura di C. Portesine, «Oblio», 45, 2022, pp. 280-282.
- RISSE 2023: E. RISSE, *Edoardo Sanguineti alla Comune di Berlino. Il mezzo violento della poesia, dalla guerra fredda agli anni duemila*, Alessandria 2023.
- RIZZO 2020a: G. RIZZO, *Poetry on stage. The theatre of the Italian neo-avant-garde*, Toronto-Buffalo-London 2020.
- RIZZO 2020b: G. RIZZO, *Poesia in scena. Antonio Porta e il teatro della Neoavanguardia*, «il verri», 74, 2020, pp. 15-25.
- ROMEO 2013: *Nuova Musica. Le Settimane Internazionali di Palermo (1960-1968)*, a cura di C. Romeo et alii, Gioiosa Marea 2013.
- RONCEN 2016: F. RONCEN, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», 73, 2016, pp. 50-86.
- RORRO 2016: A. ROSSO, *La Contropittura di Pablo Echaurren*, in ECHAURREN 2016, pp. 6-27.
- ROVERSI 1999: R. ROVERSI, *Il buio della luce. La poesia di Guglielmi*, «Rendiconti», 45, 1999, pp. 61-65.
- RUSSI 1974: A. RUSSI, *Avanguardia e/o rivoluzione (1967-1974)*, Pisa 1974.
- SANGUINETI 2023: F. SANGUINETI, *Una postilla per Enrico Baj*, in ALLASIA, SANGUINETI 2023, pp. 23-27.
- SANESI 1955: R. SANESI, *Scheda al nuclearismo*, «Il Gesto», I, 6, 1955.
- SCAFFAI 2005: N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze 2005.
- SCAMPERLE, TAMBURI 1947: *Disegno italiano contemporaneo*, a cura di A. Scamperle, O. Tamburi, prefazione di L. Sinisgalli, Roma 1947.
- SCARPELLINI 1963: P. SCARPELLINI, *Per una discussione*, «Marcatrè», I, 1, 1963, pp. 76-79.
- SCHETTINO 2013: F. SCHETTINO, *Ut pictura poësis. Enrico Baj-Edoardo Sanguineti: una curiosa coincidenza*, Roma 2013.

- SCHINAIA 2010: C. SCHINAIA, *In ricordo di Edoardo Sanguineti*, «SpiWeb», 24 maggio 2010: <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/in-ricordo-di-edoardo-sanguineti-2/>.
- SEGRE 2003: C. SEGRE, *La pelle di San Bernardo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino 2003.
- SICA 1975: G. SICA, *Sanguineti*, Firenze 1975.
- SIQUINI 2021: G. SIQUINI, *Balestrini + Baruchello: contaminazioni, intersezioni e montaggi*, in *Nanni Balestrini – Millepiani*, a cura di S. Bianchi, Roma 2021; volume digitale: <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/nanni-balestrini-millepiani>.
- SLONIM 1964: M. SLONIM, *Intervento*, in *Gruppo 63, riunione di Reggio Emilia*, «Malebolge», I, 2, 1964, pp. 80-82.
- SOTGIU 2016: E. SOTGIU, *Il Giuoco dell'Oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», 2, 2016, pp. 141-155.
- SPIGNOLI 2018: *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa 2018.
- SPIGNOLI 2020: T. SPIGNOLI, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Bologna 2022.
- SPIRITO 1963: U. SPIRITO, *Mozione spirito*, «Marcatrè», I, 1, 1963, p. 28.
- STRADA 2005: A. STRADA, *Storia di una rivista inesistente, «La Parrucca» 1953-1965*, Milano 2005.
- SUBRIZI 2004: *Baruchello e Grifi. Verifica incerta: l'arte oltre i confini del cinema*, a cura di C. Subrizi, Roma 2004.
- SUBRIZI 2013: C. SUBRIZI, *Effetti Duchamp: casi italiani per ripensare la storia*, in COLTELLI, COSSU 2013, pp. 139-172.
- SZASZ 1966: T.S. SZASZ, *Il mito della malattia mentale. Fondamenti per una teoria del comportamento individuale*, Milano 1966.
- TAGLIAFERRI 1985: A. TAGLIAFERRI, *L'invenzione della tradizione. Saggi sulla letteratura e sul mito*, Milano 1985.
- TAGLIAFERRI 2016: A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, nuova edizione ampliata e aggiornata, Milano-Udine 2016.
- TAGLIAFERRI 2022: A. TAGLIAFERRI, *Presentimenti del mondo senza tempo. Scritti su Emilio Villa*, a cura di G.P. Renello, Ancona 2022.
- TESSITORE 2003a: F. TESSITORE, *Palermo anni Sessanta. Le Settimane Internazionali Nuova Musica*, Palermo 2003.
- TESSITORE 2003b: *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le settimane internazionali Nuova Musica*, a cura di F. Tessitore, Roma 2003.
- TESSITORE 2013: *Palermo anni Sessanta. Le Settimane Internazionali Nuova Musica*, a cura di F. Tessitore, Palermo 2013.
- TESTA 1983: E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova 1983.

- TESTA 2015: E. TESTA, *A strappi e toppe. Il soggetto nella poesia di Sanguineti*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen e C. Ott, Firenze 2015, pp. 91-100.
- THEVENON 2004: V. THEVENON, *Lecture critique de la T.A.T. 6 d'Edoardo Sanguineti*, «Chroniques italiennes», 6, 2004, pp. 1-7: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web6/Thevenonwab6.pdf>.
- TITONE 1961: A. TITONE, *Intervista con Adorno sulla musica d'oggi*, «L'Ora», 1-2 aprile 1961.
- TITONE 2001: A. TITONE, *Le Settimane internazionali di Nuova Musica e Collage (1960-1970)*,
- TORTI 2023: L. TORTI, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, premessa di L. Weber, Milano 2023.
- TORTORA 2003: D. TORTORA, «Collage» di Aldo Clementi e «L'esperienza moderna», «Studi musicali», XXXII, 1, 2003, pp. 237-277.
- TOSATTI 2011: A. TOSATTI, *L'extrémisme littéraire et politique pendant les années soixante-dix: le cas exemplaire de Nanni Balestrini*, Thèse de doctorat en Etudes italiennes, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dirigée par M.J.-C. Vegliante, 2011.
- TRAINA 2023: G. TRAINA, *Primaverile ripelliniano. Su Ripellino prosatore*, postfazione di L. Weber, Modena 2023.
- TRUCCHI 1960: L. TRUCCHI, «Crack» di Vivaldi, «La Fiera Letteraria», 34-35, 4 agosto 1960, p. 5.
- TURCONI 1976: S. TURCONI, *Adriano Spatola*. Diversi accorgimenti, «La Battana», 40, 1976, pp. 132-133.
- VACCHELLI 2021: C. VACCHELLI, *Dall'uomo scimmia a San Sebastiano. Rappresentazioni di Mario Schifano tra letteratura, musica e arti visive*, «Elephant & Castle», 25, 2021, pp. 4-34.
- VALENTINI 2013: V. VALENTINI, *La politica dell'esperienza. Il teatro tra le arti a Roma*, in *Anni 70: arte a Roma (Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014)*, a cura di D. Lanciotti, Guidonia Montecelio 2013, pp. 96-105.
- VALENTINI 2015: V. VALENTINI, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma 2015.
- VAZZOLER 2016: *Autoritratto di poeta come Don Chisciotte*, in WEBER 2016, pp. 95-110.
- VERDINO 1999: S. VERDINO, *Introduzione*, in VIVALDI 1999, pp. 7-22.
- VERDINO 2020: S. VERDINO, *Sanguineti e Tasso*, in *Edo500 – Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, a cura di A. Ferraro e M.I. Torregrossa, Milano 2020, pp. 175-183.
- VERDONE 2021: A. VERDONE, *Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti*, «Allegoria», XXXIII, 84, 2021, pp. 85-102.
- VERDONE 2023: A. VERDONE, *Il dispositivo ecfrastico e la sua temporalità*, «Enthymema», 32, 2023, pp. 49-64.
- VETTESE 1998: A. VETTESE, *L'oscurità come sentiero illuminante*, in PARMIGGIANI 1998, pp. 69-78.
- VETRI 1981: L. VETRI, *Riduzione, dispersione, disseminazione dell'io [I]*, «il verri», 20-21, 1981, pp. 36-65.
- VETRI 1992: L. VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Milano 1992.
- VIOLANTE 2013: P. VIOLANTE, *Adorno a Palermo*, «Rivista di Storia delle Idee», II, 2, 2013, pp. 200-202.

- VISONE 2010: D. VISONE, *La nascita del nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano 2010.
- VIVARELLI 1988: P. VIVARELLI, *Ironia e impegno nella poetica di Gastone Novelli*, in NOVELLI 1988, pp. 9-17.
- VIVARELLI 1999: P. VIVARELLI, *Gli universi linguistici di Gastone Novelli*, in NOVELLI 2011, pp. 15-23.
- VOUILLOUX 2014: B. VOUILLOUX, *La description de l'œuvre d'art: un double défi pour la sémiotique du texte littéraire*, «Signata», 5, 2014, pp. 101-121.
- WEBER 2004: L. WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna 2004.
- WEBER 2016: L. WEBER, *Ritratto in pubblico. Conversazioni su Sanguineti*, a cura di L. Weber, Milano-Udine 2016.
- WILLIAMS 1977: R. WILLIAMS, *Marxism and Literature*, New York 1977.
- WLASSICS 1973: T. WLASSICS, *La percezione onirica: lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «MLN», LXXXVIII, 1, 1973, pp. 111-124.
- WLASSICS 1979: T. WLASSICS, *Edoardo Sanguineti*, in *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano 1979, pp. 9773-9807.
- ZANCHETTI 2015: G. ZANCHETTI, *Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia visiva e altre ricerche verbovisuali in Italia*, in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive*, a cura di V. De Bellis, Milano 2015, pp. 4-33.
- ZANCHETTI, COLOMBO, GIURANNA, SEM 2014: G. ZANCHETTI, D. COLOMBO, L. GIURANNA, E. SEM, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visiva degli anni Sessanta e Settanta*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 20-34.

Sigle

- Ar. *Arcipelago*. Margherita Benassi, Lucia Campani, Paola Govoni, Nicoletta Moncalieri, Giuliana Pini, Lucietta Righetti, Cristina Roncati, Lucia Tampellini (26 gennaio-24 febbraio), Modena 1981.
- Ars. *Ars multiplicata*, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln (13 Januar bis 15 April), Köln 1968.
- At. *Arte tedesca: mostra di 23 opere di Emil Nolde, Alexej Jawlensky alla Galleria La Medusa di Roma* Roma 1961.
- AP Archivio Porta, conservato da Rosemary Liedl Paolazzi e poi donato al Centro APICE di Milano.
- AV Archivio Vivaldi, Fondazione Mario Novaro, Genova.
- CL G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei: edizione nazionale*, IX, Firenze 1899; consultabile in rete all'indirizzo del Museo Galileo: https://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36268#_Toc275350227.
- Cr. *Crack*. Pietro Cascella Piero Dorazio Gino Marotta Fabio Mauri Gastone Novelli Achille Perilli Mimmo Rotella Giulio Turcato Cesare Vivaldi, a cura di G. Marotta, F. Mauri e C. Vivaldi, Milano 1960.
- Eth. *The Vatican Manuscript of Spinoza's Ethica*, by L. Spruit and P. Totaro, Leiden-Boston 2011.
- IA *Inchiesta sull'avanguardia*, «Letteratura», 73, 1965, pp. 51-78.
- Met. *Metafora 66: Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini (Galleria del Canale-Studio Marconi)*, testo di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia-Milano 1966.
- PI *Parole e immagini. Scritti di Umberto Eco, Enrico Filippini, Luigi Nono e Luigi Pestalozza; dipinti di Vittorio Basaglia, Giordano Castagna, Vincenzo Eulisse, Paolo Giordani, Andrea Pagnacco, Petrus e Giorgio Rizzardi (Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, 15-28 giugno)*, Venezia 1963.
- TDC *Le tentazioni della critica. Lettera degli artisti romani (Achille Perilli, Gastone Novelli, Giulio Turcato, Toti Scialoja, Carla Accardi, Antonio Sanfilippo, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Giuseppe Santomaso, Pietro Consagra, Umberto Mastroianni)*, «Marcatré», I, 1, 1963, pp. 27-28.
- Tr. *13 pittori a Roma (Galleria La Tartaruga)*, Roma 1963.
- UL U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Ioli, Torino 2004.