



Classe di Lettere  
Corso di perfezionamento in

Culture e società dell'Europa contemporanea

XXXIV ciclo

***Lo statuto dell'ecfrasi nella poesia della  
Neoavanguardia (1956-1979)***

Settore Scientifico Disciplinare  
L-FIL-LET/11

Candidata  
Dr.ssa Chiara Portesine

Relatore

Prof. Marcello Ciccuto

Supervisore interno

Prof. Flavio Fergonzi

Anno accademico 2021/2022

## Indice

<i>Ringraziamenti</i>	4
1. <i>Introduzione</i>	5
1.1 Premessa metodologica e periodizzazione (1956-1979)	5
1.2 Una definizione di ecfrasi novissima	8
1.3 Gli esordi figurativi dei Novissimi	11
1.4 Le riviste come vettore privilegiato di intersemiosi: dalla «Parrucca» a «Linea Sud»	14
1.5 Il salotto interdisciplinare di «Marcatrè» e «Grammatica»	23
1.6 Altre occasioni di editoria verbo-visiva	30
1.7 Il palcoscenico dell'interdisciplinarietà: brevi appunti su teatro e musica d'avanguardia	35
1.8 Appendice: elenco delle poesie pubblicate su riviste d'arte	39
2. <i>La forma-Galeria</i>	43
2.1 (Anti)canzonieri per immagini: ordinare i testi dopo la sparizione dell'io lirico	43
2.2 Alfredo Giuliani, Scherzi critici su pitture (1964-1965)	52
2.3 Nanni Balestrini, Ma noi facciamone un'altra (1964-1968)	66
2.4 Cesare Vivaldi, Le occasioni dell'arte (1964-1972)	82
2.5 Adriano Spatola, L'abolizione della realtà (1975)	107
3. <i>La critica d'arte andando a capo</i>	110
3.1 Una prassi generazionale	110
3.2 Le dediche agli artisti nella produzione giovanile di Cesare Vivaldi	114
3.3 Un «Apollinaire 60»: la poesia come risarcimento novissimo dalla critica	120
3.4 Elio Pagliarani, «interdisciplinare per caso» (e per 'negazioni')	132
3.5 L'affaire Vedova	147
3.6 «Pronto, Giosetta» (1970): Alberto Arbasino e l'ecfrasi come bilancio culturale degli anni Sessanta	152



4. <i>La funzione-Baruchello nella poesia della Neoavanguardia</i>	160
4.1 «Fino ad essere assimilato come l'unico pittore del gruppo»: una mappatura bibliografica	160
4.2 La trama combinatoria e il personaggio senza soggetto	162
4.3 Le «scritture» di Baruchello tra anni Sessanta e Settanta: alcune ipotesi di lavoro	168
4.4 Baruchello, Balestrini ed Echaurren: il ripostiglio iconografico della Signorina Richmond (1977)	174
4.5 Inchiesta (1975) e Dix villes (1979)	179
5. <i>Sanguineti e Baruchello: storia di un giuoco pericoloso</i>	187
5.1 Limbeantipouvoir (1967) e T.A.T. (1968): una periodizzazione ragionata	187
5.2 Il T.A.T. 'derivativo' di Baruchello	191
5.3 «I nostri GIUOCHI»: un Giuoco dell'Oca a quattro mani	197
5.4 L'ecfrasi per interposta poesia: il Giuoco del T.A.T.	200
5.5 Il tabellone del Giuoco dell'Oca, una verifica certa	218
5.6 Traumdeutung cancellato: storia di un progetto inedito	231
5.7 L'ecfrasi come occasione culturale: La Descrizione del Gran Paese (1967) di Sanguineti, Gelmetti e Baruchello	237
6. <i>Dall'ecfrasi al montaggio: l'esempio di Antonio Porta</i>	250
6.1 Leo Paolazzi e la cultura milanese, da Piero Manzoni a Carlo Ramous	250
6.2 La stagione della poesia visiva e la collaborazione con Romano Ragazzi	258
6.3 Poesie in forma di «poesie in forma di cosa»: il collage come forma di auto-testualità	265
6.4 Le poesie 'dedicate a': Claudio Olivieri e William Xerra	275
7. <i>L'icono-militanza emiliana di Adriano Spatola e Giulia Niccolai</i>	287
7.1 Una «geografia di progetti»: alcune occasioni collettive	287
7.2 Diversi accorgimenti ecfrastici: Adriano Spatola e l'indistinzione tra poesia e critica d'arte	293

7.3 Il ‘caso Parmiggiani’: altri esempi ecfrastrici da Giulia Niccolai, Corrado Costa, Nanni Balestrini, Cesare Vivaldi e Guido Guglielmi	306
8. <i>Conclusioni</i>	323
8.1 Atlanti interrotti: alcune ipotesi per ampliamenti futuri	323
8.2 C’è un lettore per questi (iper)testi?	326
8.3 Appendice: una prima trascrizione delle extravaganti figurative	331
<i>Bibliografia</i>	346

## *Ringraziamenti*

A conclusione di un ciclo di dottorato letteralmente attraversato dai problemi logistici della pandemia, il ringraziamento rivolto alle biblioteche e alle istituzioni che hanno supportato questa ricerca (da remoto e in presenza) diventa ancor più doveroso. Per quanto riguarda le biblioteche, desidero ricordare con particolare riconoscenza la Biblioteca Universitaria di Genova, la Biblioteca di Italianistica e Romanistica dell'Università di Pisa, la Biblioteca della Scuola Normale Superiore, la Biblioteca Poletti di Modena e la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Per quanto riguarda gli archivi e le istituzioni legate al lavoro degli artisti, i miei più sentiti ringraziamenti vanno ai seguenti enti: la Fondazione Gianfranco Baruchello, la Fondazione Mario Novaro, la Fondazione Arnaldo Pomodoro, la Fondazione Ragghianti di Lucca, l'Archivio Gastone Novelli, l'Archivio Elio Pagliarani, l'Archivio Achille Perilli, l'Archivio Toti Scialoja, l'Archivio Giulio Turcato, l'Archivio Titina Maselli, l'Archivio Luigi Montanarini, l'Archivio Umberto Buscioni e l'Archivio Luciano Caruso.

Numerose fonti inventariate in questo lavoro non sarebbero mai venute alla luce senza il supporto diretto di artisti quali Giuliano Della Casa, Pablo Echaurren, Riccardo Guarneri, Franco Guerzoni, Teodosio Magnoni, Roberto Malquori, Lamberto Pignotti, Gianni Emilio Simonetti, Francesco Vaccarone e William Xerra – nonché all'aiuto solerte degli eredi e familiari, tra cui Marta e Pietro Buscioni, Beatrice Guarneri, Luca Giuliani, Enrico Magnoni, Cetta Petrollo Pagliarani, Rosemary Liedl Paolazzi, Giulia e Federico Sanguineti. Per l'altrettanto importante confronto accademico e umano, desidero ringraziare i colleghi e amici Filippo Balestra, Andrea Balietti, Filippo Bosco, Francesco Brancati, Massimiliano Cappello, Andrea Conti, Luca Cristiano, Maurizio Farina, Alessandro Fiorillo, Antonio Galetta, Edoardo Garlaschi, Roberto Gerace, Francesca Gironi, Giuseppe Guarracino, Cristiano La Lumia, Marco Landi, Andrea Lanzafame, Valerio Lombino, Lavinia Mannelli, Ilaria Muoio, Marcello Sessa, Alfonso Maria Petrosino, Andrea Valentini e Lello Voce. Un ringraziamento particolare va anche ad alcuni professori che hanno incoraggiato, revisionato e orientato il lavoro di questi tre anni, tra i quali ricordo i nomi di Marco Berisso, Corrado Bologna, Stefano Carrai, Andrea Cortellessa, Elisa Donzelli, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi, Tommaso Pomilio, Marco Rinaldi, Erminio Risso, Carla Subrizi, Aldo Tagliaferri e Luigi Weber. Per avermi iniziata, ormai nove anni fa, alla deliziosa croce degli studi di filologia visiva, desidero ringraziare il professor Flavio Fergonzi; al professor Marcello Ciccuto, infine, va tutta la mia gratitudine per essere stato un autentico maestro d'ecfrasi.

## 1. Introduzione

### 1.1 Premessa metodologica e periodizzazione (1956-1979)

L'incidenza delle arti figurative sulle scritture neoavanguardiste è un argomento che rischia di incepparsi, da un lato, sulla meccanica iterazione di stereotipi ormai sedimentatisi nella vulgata critica (ad esempio, il rapporto Sanguineti-Baj o, più genericamente, Novissimi-Informale, Novissimi-Nuclearismo, Novissimi-Nuova Figurazione), dall'altro, di favorire un approccio interpretativo che miri a intessere vaghe quanto arbitrarie 'affinità elettive' tra poetiche (o ideologie) piuttosto che a ricostruire le corrispondenze reali tra testi e immagini. L'orientamento metodologico adottato nel presente lavoro si pone, al contrario, come orgogliosamente autoptico, una ricerca sostanziata di un lungo e itinerante spoglio archivistico tra fondazioni private e pubbliche, interviste con i testimoni, e, soprattutto, recupero archeologico di una galassia di «microlibri introvabili, illeggibili, inutilizzabili» – per avvalersi della definizione formalizzata da Eugenio Montale a proposito delle Edizioni Scheiwiller (cit. in NEGRI 1983). Una simile scelta non è esente, tuttavia, da alcune potenziali criticità d'impianto. Il confronto serrato con i testi – assunti nella loro specificità di documenti (e, dunque, ancorati a un contesto intermediale ricostruibile e, laddove possibile, ricostruito) – non consente, in primo luogo, l'adozione di strumenti d'analisi uniformi. I palinsesti enciclopedici di Edoardo Sanguineti, ad esempio, esigono un commento che collochi sul vetrino della microscopia filologica cellule linguistiche di derivazione eterogenea (da Stendhal alla cronaca sportiva). La segnalazione dei lacerti letterari accanto alle fonti plastiche servirà a dimostrare, dunque, come l'ecfrasi costituisca *una* delle modalità privilegiate di un fenomeno citazionistico più ampio, trasformando il territorio poetico in un'Esposizione universale che accorpi museo e biblioteca, *Marché aux Puces* e società dei consumi. Nel caso di Cesare Vivaldi, invece, le «occasioni» ecfrastiche appronteranno un osservatorio sul figurativo complementare all'attività ufficiale di critico d'arte, rendendo necessaria una lettura strabica e multifocale che assembli le etichette elaborate in sede critica e la loro decantazione nello spazio del verso. Per Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, invece, il filtro pittorico si convertirà nel pretesto per valutare il peso concreto di una più generale attività intersemiotica, vissuta tra gallerie, teatro e periodici d'arte. Antonio Porta ed Elio Pagliarani si serviranno dell'ecfrasi per legittimare retoricamente il dialogo privato con alcune personalità artistiche, selezionate sulla base di parametri assolutamente soggettivi e autobiografici. Per scrittori come Corrado Costa, Giulia Niccolai e Adriano Spatola, infine, fiancheggiare i pittori di area emiliana significherà soprattutto aderire a un progetto di militanza estetica, calato in determinate logiche di politica territoriale e in una rete ben precisa di operatori socio-culturali. Specchi ustori dell'io oppure attrezzi per incidere una feritoia su un reale-linguaggio riscattabile soltanto attraverso una rivoluzione del sistema produttivo (delle arti e delle merci), le immagini diventeranno i poster ideali con cui tappezzare la presunta torre d'avorio dello sperimentalismo laboratoriale dei Novissimi.

L'obiettivo di questa ricerca consiste nel verificare come una moda generazionale (istituzionalizzata e quasi fomentata dalle nuove riviste disciplinarmente ibride) venga di volta in volta rimodulata dai diversi esponenti del Gruppo 63, in un equilibrio tra *Weltanschauung* neoavanguardista e singole riappropriazioni autoriali. Il format della poesia dedicata a un artista si colloca al crocevia di diverse istanze – dalla richiesta contingente (e più o meno pressante) degli amici pittori alla patente anti-lirica da esibire in nome di un'interdisciplinarietà *absolument moderne*. Gioco di società culturale, insomma, a cui ciascun poeta partecipa innestandovi, però, le regole della propria variabile soggettiva. Se è possibile – e anzi doveroso – proporre una definizione di ecfrasi valida per la fase cronologica in esame, si dovrà cercare, dunque, di schivare il rischio simmetrico di prospettare categorizzazioni asfittiche e rassicurantemente astratte. Nel tenere insieme la triade di testi, contesti e materiali collaterali d'archivio (perlopiù inediti), la scrittura tenterà di rendere ragione del singolo caso di studio, senza piegare l'argomentazione a pericolosi principî di unitarietà (dimensionale o applicativa). Sacrificare, sull'altare di una presunta armonia editoriale, la coerenza dell'osservazione filologica significa postulare volontariamente una sproporzione 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 titolatura (e il focus investigativo) alternativamente dalla prospettiva dei poeti oppure, nel caso di Gianfranco Baruchello, da quella di un artista. La fedeltà al documento motiverà anche lo squilibrio tra un primo blocco (storiografico, teorico e contestuale) e una seconda sezione articolata come un catalogo ragionato di *case studies*. Il repertorio delle collaborazioni qui inventariate assume un valore meramente indicale e orientativo, a fronte di un numero piuttosto corposo di ulteriori esempi che, per ragioni di spazio, di organicità argomentativa e di reperibilità materiale, si è scelto di escludere dal presente lavoro – come verrà segnalato nel corso della trattazione.

Il primo criterio di selezione è stato di ordine prevedibilmente cronologico. Come ogni periodizzazione imposta dall'arbitrio critico, la decisione di isolare ai due estremi diacronici le date chiave del 1956 e del 1979 rappresenta il risultato di compromessi e rischiose rinunce. Per quanto riguarda il momento iniziale, ho scelto di partire dal corpus di poesie scritte da alcuni dei futuri Novissimi (Balestrini, Pagliarani, Porta e Sanguineti) 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 debuttato su pagine d'arte mi pare un punto di partenza quantomeno icastico per avviare una ricognizione su occasioni, spazi e contenitori editoriali co-gestiti.<sup>1</sup> Per alcuni poeti, come Porta, si trattava di un esordio assoluto, un debuttare sulla passerella letteraria italiana entrando dalla porta di servizio delle arti plastiche – come vedremo nel paragrafo dedicato agli *Esordi figurativi dei Novissimi*.

Più difficoltoso si è rivelato fissare, invece, una conclusione storiograficamente significativa. Un primo spartiacque è identificabile in corrispondenza del 1968, quando una divergente declinazione della

---

<sup>1</sup> Lo stesso 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: 66).

militanza segnerà la fine del Gruppo 63 come istituzione accreditata su scala nazionale. Se la sclerotizzazione delle poetiche collettive era un fenomeno ampiamente annunciato, il Sessantotto ne ha simboleggiato il gran finale, messianico e confortevolmente eterodiretto. «Sì, l'avanguardia è finita», reciterà perentoriamente la prima riga del *Vero e falso*, la raccolta di saggi licenziata da Angelo Guglielmi proprio nel dicembre di quell'*annus horribilis* (GUGLIELMI 1968: 11). A dispetto di uno scioglimento ufficiale, a livello ufficioso diversi poeti della Neoavanguardia continueranno ad agire culturalmente 'come se' accordassero un'adesione fiduciaria a un manifesto di gruppo – sbiadito e riadattato personalisticamente, ma pur sempre operativo. L'esperienza di «Marcatrè» si concluderà, con un lieve differimento, nel 1970, mentre il «verri» continuerà a perpetuare la propria funzione di aggregatore intellettuale – seppur con un comitato via via 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 antitetico di rivitalizzarne i fasti attraverso la fondazione di «Alfabeta». Come sostiene Luigi Weber, tuttavia, il progetto non fece altro che «spettacularizzare la fine del Gruppo 63» (WEBER 2006: 138); 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 ecfrastici non si disponga con omogeneità lungo l'arco di questi ventitré anni. Dopo un picco statistico iniziale – corrispondente alla nascita di riviste come «Azimuth», «Documento Sud», «Linea Sud» e «Marcatrè», nonché agli eventi aggregatori dei «Concerti di Marcatrè» o del «Teatro Gruppo 63» –, l'entusiasmo degli esordi si tramuterà rapidamente in prassi di lavoro, funzionale a organizzare piani quinquennali di colture sperimentali o più venali edizioni d'arte a tiratura limitata. Ad 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 63, ispirandosi agli ambienti d'avanguardia (dal dadaismo alla scapigliatura) e a un certo «esperanto estetico» transnazionale (RUSSI 1974: 11), è destinato a convertirsi presto in manierismo. In questo senso, gli anni Settanta forniranno una prospettiva privilegiata di osservazione del fenomeno ecfrastico almeno per tre ragioni; in primo luogo, per la maggiore visibilità di alcuni meccanismi di scrittura o di compartecipazione artistica, resi evidenti dall'epigonismo e da una certa standardizzazione procedurale. Il secondo aspetto su cui sarà interessante soffermarsi riguarda la tendenza a trasformare l'ecfrasi in un veicolo di impegno politico. Le collaborazioni con artisti ideologicamente affini daranno vita a esperienze più o meno azzardate di engagement visivo, un attivismo estetico che rispolvera l'interdisciplinarietà in chiave di militanza. Una terza caratteristica che connota il ripensamento ecfrastico degli anni Settanta è data da quella che definiremo «forma-Galeria». Se nel decennio precedente la parafrasi verbale di un quadro o di uno stile pittorico rispondeva a un'esigenza di fruibilità immediata (una *soirée*, il cataloghino da distribuire a una mostra, ecc.), con l'esaurirsi delle dinamiche collettiviste ciascun poeta deve pensare all'organizzazione macrostrutturale dei propri testi. L'idea di allestire le raccolte come se si trattasse di pinacoteche private è utile a schivare l'annosa questione

dell'io lirico<sup>2</sup> e delle latenze canzonieristiche, garantendo al contempo un ordinamento coerente – e non meramente giustappositivo – ai propri progetti poetici. 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 manipolata progressivamente fino a diventare il feticcio testamentario di un'intera generazione sperimentale.

## 1.2 Una definizione di ecfraresi novissima

Maneggiare categorie secolari rappresenta un gesto arbitrario – raramente alieno da necessità strumentali e finalizzate a un 'guadagno' argomentativo nella dimostrazione di una determinata tesi. Per questo motivo tenterò di formalizzare una definizione di «ecfresi» valida per un periodo cronologico circoscritto e per un ambiente altamente formalizzato come quello della Neoavanguardia italiana. Dall'affollato panorama bibliografico esistente verranno importate alcune etichette utili a ricavare un'approssimazione efficace entro i confini esclusivi del presente lavoro.

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*» (cfr. HOLLANDER 1995). Questa seconda accezione non implica soltanto una virata empirica (dalle figurazioni inventate alla materialità di opere d'arte esistenti e tangibili) ma soprattutto un diverso 'mandato' poetologico attribuito alle tecniche ecfraistiche. La penna dello scrittore non deve più contribuire a inventare o dilatare immaginativamente il reale, ma si sforza di replicarne meccanicamente la corteccia esteriore, stabilendo una nuova relazionalità tra scrittura ed empiria. Del resto l'ecfresi, come suggerisce Barbara K. Fischer, ha valore anche (o soprattutto) «as a form of critical mediation», vale a dire come filtro ermeneutico in virtù del 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» (FISCHER 2006: 3).

Nell'ecfresi novecentesca possiamo osservare, in primo luogo, la sparizione del cliché agonistico della sfida tra letteratura e arti plastiche, 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 della società consumistica. 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

---

<sup>2</sup> Sulla questione, dalla prospettiva novissima, rimando in particolare a LORENZINI 2015b e TESTA 2015 (per quanto riguarda Sanguineti).

l'esplicita finalità di sottrarre lo spettatore ai limiti della realtà di cui per altri versi era tanto fanatico (BELTING 2008: 6).

In un contesto d'avanguardia, in cui il dibattito su realismo e 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 novissima?

Di fronte ai referenti plastici, lo sguardo del poeta novissimo si comporta spesso come un registratore ad alta fedeltà, programmato per immagazzinare il maggior numero possibile di dettagli tecnici (le dimensioni, i materiali, i supporti), cromatici e verbali (qualora sulla superficie della tela o del collage vengano riportate singole parole o frasi). Si tratta, per usare una definizione di Bernard Vouilloux, di una «description référentielle» che corrisponde a

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 peinte (VOUILLOUX 1994 : 66).

A dispetto del giudizio deprezzante del critico francese, una simile tendenza a produrre descrizioni copiative dell'immagine di partenza lascerà un maggiore spazio di libertà al poeta, in un calco ricreativo della fonte lontano dalla mera funzionalità vuota del «simulacro». All'osservazione 'cutanea' dell'oggetto si accompagna spesso una parallela esibizione di competenza nozionistica, che viene trapiantata nello spazio della scrittura attraverso un continuo ammiccamento allusivo – dalle citazioni dei titoli di lavori precedenti o giovanili fino al ritaglio di interi frammenti provenienti dalla bibliografia critica o dalla vita privata dell'artista. Laddove l'aderenza alle caratteristiche materiali dell'oggetto appaia più sfumata (in particolare, di fronte a quadri informali difficilmente narrativizzabili), la nomina del pittore o la stessa partecipazione a una pubblicazione collettiva varrà come presa di posizione *in sé*, come sottoscrizione di un implicito manifesto estetico condiviso. Questa seconda forma di avvicinamento non potrà denominarsi «ecfrasi», secondo la sfumatura restrittiva precedentemente enunciata, ma verrà comunque censita in alcuni passaggi della nostra ricerca, 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 pittore accostato in virtù di una specifica circostanza evenemenziale (una committenza pubblica o privata, un numero monografico di rivista, e così via).

'*Hyper-actual ékphrasis*', da un lato, e tributo d'occasione, dall'altro, costituiranno dunque gli oggetti prioritari della nostra disamina. Sgomberato il campo dai possibili fraintendimenti terminologici, è necessario inserire un'ulteriore avvertenza legata allo sguardo dei critici. Sebbene negli ultimi anni gli studi sulla verbo-visualità abbiano visto moltiplicare esponenzialmente i propri adepti, è bene tenere distinto il discorso sulle somiglianze generiche tra pittori e letterati appartenenti a una stessa epoca da ricerche indirizzate ad approfondire talune forme di relazionalità filologicamente dimostrabili. Un vezzo



vuotamente interdisciplinare comporta il rischio di filtrare tutti processi poetici *sub specie ékphrasis*, 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 ecfraastico: *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Albrecht Dürer «che, forse su suggestione husserliana, potrebbe rappresentare il cammino della stessa fenomenologia» (FASTELLI 2018: 221). Se la passione per il pittore tedesco verrà celebrata, ad esempio, nel senile *Omaggio a Dürer* – ospitato all'interno della raccolta postuma di *Varie ed eventuali* (SANGUINETI 2010: 111-126) –, non sussistono, tuttavia, sufficienti evidenze testuali per stabilire un'influenza diretta dell'incisione düreriana su questo componimento giovanile. Eccezion fatta per l'evocazione iterata di un «cavallo» (di pietra, di calce e di legno), non c'è alcuna traccia di altri elementi che possano eventualmente alludere alla tavola (il cane, il cavaliere, il teschio, e così via) – né tantomeno alle annotazioni husserliane nel § 111 di *Ideen I*. Per accedere al contenuto di *Eidos notturno* si rivelerà 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», SANGUINETI 2021: 366) 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 200 circiter pedes a nobis distare imaginamur (Eth. 150; i corsivi sono miei).

Grazie al referente spinoziano, già ampiamente operativo nel tessuto di *Laborintus*,<sup>3</sup> 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» – che non dipende, pertanto, da una generica «disposizione etica» oppure dal «filtro esercitato in questa fase della produzione sanguinetiana dalla fenomenologia di derivazione banfiana» (FASTELLI 2018: 220-221), ma, più semplicemente, dal titolo stesso dell'opera di Spinoza. Del resto, pare più scontato ipotizzare un investimento prioritario su un lessico e un'impostazione di matrice filosofica in una poesia tributata a Paci – il quale, peraltro, aveva isolato e tradotto una serie di *Passi scelti* proprio dall'*Ethica* spinoziana (PACI 1938).<sup>4</sup> La natura

---

<sup>3</sup> Come ha già acutamente dimostrato Erminio Riso, nella sesta sezione di *Laborintus* troviamo 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: 119).

<sup>4</sup> Di Paci, peraltro, era stato allievo Enrico Filippini (cfr. FUCHS 2017: 35-39) – grande amico e corrispondente di Sanguineti. In un suo resoconto memoriale 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

teoretica del citazionismo interno a *Eidos* è confermata, inoltre, dalla provenienza dei sintagmi francesi («nous pourrions toujours | trouver» e «rétrospectivement», SANGUINETI 2021: 365), 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 pourrions toujours trouver dans notre passé l'annonce de ce que nous sommes devenus» (Oe. 1318-1319; i corsivi sono miei). Il libro era presumibilmente tra le letture privilegiate di Paci che, nel 1962, avrebbe scritto l'*Introduzione* alla traduzione italiana del volume (PACI 1962). Senza addentrarci in un'analisi organica del testo, l'esempio valga in generale a scoraggiare da ogni abuso aprioristico della strumentazione ecfraistica, che verrà qui adoperata soltanto se corredata da prove documentarie precise.

### 1.3 Gli esordi figurativi dei Novissimi

Partiamo da un dato inconfutabile: nel secondo Novecento l'ecfrasi torna al centro della prassi poetica italiana, in particolare nella produzione di autori sperimentali (dal Gruppo 63 al Mulino di Bazzano). Il recupero di una figura retorica tipica della classicità pre-tecnologica è motivato da precise contingenze storiche – legate, in primo luogo, alla distribuzione generalizzata di Media a dominante iconica. Il semiologo Francesco Antinucci ha parlato di una riattivazione della fusione «originale naturale tra la parola e l'immagine nello stato pretecnologico» 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» (ANTINUCCI 2011: VI-VII). Nel riportare il discorso sul piano letterario, Michele 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» (COMETA 2010: 192-193).

In un paese economicamente e tecnologicamente arretrato come l'Italia, l'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione (in particolare, l'ingresso della televisione nella vita quotidiana dei consumatori) 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 americana polarizza, com'è noto, l'opinione pubblica – a partire almeno dalla scomunica ideologica di Nilde Iotti sulle pagine di «Rinascita», nel dicembre del 1951.<sup>5</sup> Per quanto riguarda l'intelligenza sperimentale, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta il paradigma dell'«iconosfera» (COHEN-SÉAT 1959) è al centro di una pervasiva querelle estetica,<sup>6</sup> sebbene sia destinato a diventare presto uno schema di

---

Parigi avevo letto le poesie e che in una "lettera in versi" dedicata a Paci aveva scritto "E sotto la pioggia"» (FILIPPINI 1986: 123).

<sup>5</sup> Qui la deputata comunista, polemizzando con Gianni Rodari, si scaglierà contro la «decadenza, corruzione, delinquenza dei giovani» collegata quasi deterministicamente alla diffusione dei *balloons* americani «cinici e fascisti» (IOTTI 1951: 583).

<sup>6</sup> Sul dibattito estetico interno 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.

comodo. L'interrogazione appassionata sulle sorti poco magnifiche ma iper-progressive della «civiltà dell'immagine» attraversa come un ritornello filosofico inceppato tutte le riviste d'avanguardia – a partire dal primo numero di «Marcatrè», in cui verrà 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» (SCARPELLINI 1963). I Media vengono interpretati, per usare l'acuta definizione di Raymond Williams, come «pratiche sociali materiali» (WILLIAMS 1977: 158), da esplorare e da abitare per ripensare a una nuova forma di comunicazione (e dunque di esistenza) collettiva imago-centrica.

Gli autori neoavanguardisti (dal Gruppo 63 al Gruppo 70) si dimostreranno particolarmente solleciti nel raccogliere la sfida di questo riflusso iconografico determinato dal progresso delle tecnologie,<sup>7</sup> evidenziando la possibilità quasi 'catartica' dei nuovi Media di depurare il linguaggio tradizionale dalle scorie ermetiche e tardo-dannunziane. Nella sua partizione manichea tra *Apocalittici e integrati* (1964), Umberto Eco ipotizzerà 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» (ECO 2003: 345). La diagnosi di natura socio-antropologica sulla superfetazione delle immagini travalica spesso dal territorio della concettualizzazione all'arena della prassi, dando vita, in primo luogo, a nuove forme di testualità indirizzate ad accogliere una simile iconicità – denotativa tanto della cartellonistica pubblicitaria quanto dei lavori estetici 'alti', che emulano (per risemantizzarla) l'ipertrofia visiva del mondo dei consumi. Come ricorderà 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 incentiverà altri 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» (LISA 2004: 93).

La coesistenza simultanea tra parola e immagine tipica dei nuovi Media verrà riproposta mimeticamente dalle riviste d'avanguardia, che sfrutteranno la possibilità di riprodurre un numero progressivamente più alto di illustrazioni per impostare di volta in volta un rapporto dialettico, analogico o antagonista tra fotografie e parole. Bisogna, tuttavia, distinguere tra una correlazione verbo-visiva che riguarda la sfera percettiva della fruizione, che viene a determinarsi per le scelte impaginative 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 possono veicolare (ad esempio, pagine di critica d'arte

---

<sup>7</sup> 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: 22).

confezionate da scrittori e, viceversa, appunti di letteratura o poesie scritte da artisti). A un format tipografico ibrido corrisponderà 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 gemellarità 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 GUNM (cfr. VIOLANTE 2013), asserirà che «si può parlare oggi di una integrazione delle varie arti, non nel senso wagneriano, ma nella struttura interna» (TITONE 1961, poi in TESSITORE 2003b: 63-64). Dibattito sulla cultura visuale e applicazione interdisciplinare (a livello editoriale, poetico e procedurale) rappresentano le due facce del discorso ufficiale e pragmatico di una Neoavanguardia che si sognerà più volentieri come un opificio extra-artistico che come un aggiornamento sperimentale dello scrittoio letterario.

L'investimento sul coefficiente pluridisciplinare di una poesia che «si vuole inglobante, agglutinante, poco selettiva» (GIOVANNETTI 2005: 147) comporterà anche un'insistenza sui parallelismi tra i Novissimi e gli artisti della stessa generazione (soprattutto napoletana e romana) – in una simbiosi stilistica caldeggiata soprattutto dagli scritti di Fagiolo dell'Arco, su cui avremo modo di soffermarci infra.<sup>8</sup> Accostare i risultati più innovativi delle nuove leve figurative e letterarie diventerà un'abitudine (talvolta pretestuosa) degli osservatori della scena culturale coeva. Paradigmatico è il caso del numero monografico del «verri» dedicato alle tendenze «dopo l'Informale», che tenterà di stabilire una correlazione biunivoca tra esiti plastici e versificatori.<sup>9</sup>

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 figurativa pare talvolta la chiave interpretativa vincente per giustificare, dal punto di vista teoretico, l'effettivo tasso di novità rispetto alle avanguardie storiche. Se poeti come Sanguineti recidono il cordone ombelicale con la tradizione, dichiarando di non avere padri letterari ma soltanto fratellastri concepiti da madri disciplinarmente diverse (dalla musica alla pittura), anche le diagnosi critiche collaborano alla creazione di un mito dell'interdisciplinarietà – che talora agirà *a posteriori* come innesco creativo o giustificazione poetologica (per il singolo e per il Gruppo), soprattutto nelle fasi più delicate dell'autonarrazione pubblica. Intervistato da Eugenio Battisti sulle pagine di «Marcatré» a proposito della riunione reggiana del Gruppo 63, Gillo Dorfles dichiarerà che, per uscire da un'evidente impasse – nonché da una frattura operativa causata dal crescente apporto della

---

<sup>8</sup> La convergenza tra esiti pittorici e poetici in chiave novissima diventerà una costante storiografica per interpretare anche successivamente alcuni artisti 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: 20). Per i mutui parallelismi tra arte e poesia come mattone di costruzione dell'argomentazione generale, cfr. anche GUGLIELMI 1964 (soprattutto il saggio intitolato *Contro il labirinto Don Chisciotte combatte l'ultima battaglia*, pp. 63-74).

<sup>9</sup> Su questo aspetto, cfr. CORTELLESA 2012, FASTELLI 2017 e LO MONACO 2020.

poesia visiva (e della doppia fazione centrifuga del Mulino di Bazzano e del Gruppo 70) – la soluzione sarà 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 di 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 arti (in BATTISTI 1965: 42).

La gemellarità siamese tra le poetiche letterarie e figurative viene retoricamente adottata anche per giustificare processi più generali, all'insegna di una convergenza quasi deterministica tra le due discipline. Nello stesso dossier curato da Battisti, ad esempio, Renato Barilli asserirà 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» (ivi, p. 38). Il parallelismo tra ritorno alla figurazione e recupero dell'oggetto (e della trama narrativa) è destinato presto a diventare un comodo passe-partout diagnostico. In generale, le interviste raccolte dopo il convegno di Reggio Emilia confermeranno il bisogno di costruire il miraggio di una palingenesi interdisciplinare per richiamare all'ordine gli esodati del Gruppo. Anche Pagliarani definirà il «richiamo alle arti figurative» un espediente «molto utile» per effettuare una radiografia del letterario, «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» (ivi, p. 48).

Per scoperchiare le radici di un mutamento stilistico si cerca, insomma, una conferma al tornasole nelle discipline limitrofe. Il discorso sull'interdisciplinarietà diventa, da questa prospettiva, tanto l'accertamento di processi reali (attivi a partire almeno dalla metà degli anni Cinquanta) quanto una macro-categoria astratta per tentare di addomesticare l'ecllettismo crescente di poetiche individuali altrimenti inconciliabili.

#### 1.4 Le riviste come vettore privilegiato di intersemiosi: dalla «Parrucca» a «Linea Sud»

L'avanguardia, dunque, funzionerà presto come un aggregatore simbolico di istanze contestative, in un rifiuto collettivo dei dogmi sedimentatisi in ciascun settore dell'estetica secondo-novecentesca. Se gli operatori culturali si trovano a confutare localmente un conservatorismo endemico interno al proprio recinto professionale, l'unica possibilità di instaurare un confronto intersoggettivo è data dal 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 rievocerà lucidamente questa alleanza sovra-disciplinare in chiave eversiva:

Mi sono 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 poesia (SANGUINETI 1993a: 87).<sup>10</sup>

Il ricircolo interdisciplinare, insomma, garantisce alle arti una benefica ossigenazione intestina, in un aggiornamento che si costruisce (e si legittima ideologicamente) attraversando l'alterità settoriale. Come osserverà Niva Lorenzini a proposito del contesto specifico degli anni Sessanta, 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 di campi tradizionalmente artistici, va «definendo una realtà, appunto, interdisciplinare o, come è stato detto, transdisciplinare» (LORENZINI 1991: 16). Il potenziale di queste appropriazioni *contra legem* viene intercettato tanto dai letterati quanto dai pittori – come testimonia, per simmetria, uno dei resoconti 'automitobiografici' di Baj, laddove 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 formativo. «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» (in CAPRILE 1997: 84-85) – in una piena complanarità con le posizioni sanguinetiane. Nel panorama delle scritture programmatiche degli anni Sessanta e Settanta, la ricerca di un'autodefinizione che ripudi gli 'integrati' del canone verrà spesso mediata da un simile discorso sul collaborazionismo spontaneo tra frange avanguardiste appartenenti ai diversi «campi» della vita culturale.<sup>11</sup>

Nel contesto di un'ostensione identitaria dell'interdisciplinarietà, non si può trascurare il fatto che pubblicare materiali letterari (perdipiù inediti) su riviste di pertinenza artistica non fosse di per sé un'operazione neutrale.<sup>12</sup> Nello spazio di questo paragrafo verrà proposta una mappatura il più possibile

---

<sup>10</sup> Analogamente, in un resoconto sulla *Poesia italiana alla Biennale di Parigi*, comparso anonimo su «Marcatré» (2, 1964, p. 47) – ma forse redatto dallo stesso Sanguineti – viene riferito che «in un'intervista con Lambert, lo stesso Sanguineti ha illustrato le origini e il significato del lavoro dei "Novissimi", in relazione alla condizione attuale della poesia italiana, 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».

<sup>11</sup> Si veda, ad esempio, una pagina delle *Invettive* di Guido Biasi, pubblicata su «Documento Sud» nel 1960, in cui l'artista contrappone 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 propria generazione, nonché gli alleati ideali dei pittori d'avanguardia (BIASI 1960).

<sup>12</sup> 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

esaustiva del fenomeno, che costituirà il retroterra (visivo e ideologico) ideale per il revival ecfrastico di cui ci occuperemo nei prossimi capitoli. Pur non prevedendo spesso una relazionalità biunivoca tra testi e immagini, simili avventure editoriali faciliteranno la creazione di una rete di contatti diretti destinati poi a sfociare in forme più compiute di co-operazione meticcata. Prima di orientare il mirino analitico verso «Marcatrè» – una sorta di *Doppelgänger* figurativo del «verri» –, sarò opportuno ispezionare la 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 inventariate, di cui si proporrà qui una rassegna ragionata (e, dunque, parziale), trattando i periodici ibridi come contenitori altamente significativi dei componimenti analizzati nelle successive sezioni della ricerca.

Un preambolo spesso dimenticato – nell’ambito di una bibliografia di settore che sembra talora considerare la Neoavanguardia nata già con la camicia del «verri» e la cravatta di «Marcatrè» – è dato dalla rivista milanese «La Parrucca». <sup>13</sup> 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), <sup>14</sup> la rivista diventa presto un crocevia di esperienze ideologiche e disciplinari disparate. Inizialmente le copie venivano lasciate al Giamaica, lo storico locale di via Brera frequentato da artisti, fotografi, scrittori immortalati negli anni dall’obiettivo di Ugo Mulas – che pubblicò una poesia (*Il Pilloliere*) sul primo numero della rivista (15 settembre 1953, p. 7). <sup>15</sup> A partire dal secondo numero, la redazione si sposterà dalla casa milanese d’attrice Niki de Fernex a Pavia, pur continuando ad aggregare una 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 1954, <sup>16</sup> e il diciannovenne Emilio Isgrò, che cominciò a gravitare nella redazione l’anno seguente. <sup>17</sup>

---

osservazione complementare e 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 culturalmente ibride o specificamente artistiche).

<sup>13</sup> Per una ricostruzione della vita culturale della «Parrucca», cfr. STRADA 2005 – monografia attenta e corredata di un preziosissimo apparato di *Indici* – in particolare, quello dei *Poeti in ordine di pubblicazione* (ivi, pp. 229-230) e degli *Autori di disegni o quadri apparsi in copertina* (ivi, pp. 231-232).

<sup>14</sup> 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 organicamente i dibattiti e le proposte di giovani intellettuali dell’asse Pavia-Milano.

<sup>15</sup> Un’altra poesia di Mulas, intitolata *Finestre finte*, verrà pubblicata nel numero del 31 ottobre 1953 (p. 3).

<sup>16</sup> Anche nel numero successivo compariranno alcuni versi di Raboni – stavolta una poesia intitolata *Pioggia* (V, 22 luglio 1954, p. 8). Tra gli articoli dei letterati ‘senior’ 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 veccha, d’un soldato*, V, febbraio 1954, p. 2), un contributo 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).

<sup>17</sup> Come ricorderà nell’*Autocurriculum*, fu il poeta Basilio Reale a introdurre Isgrò «nella redazione della rivista “La Parrucca”, dove avrò 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 (la più linda, silenziosa traversa di Via Montenapoleone) che cominciai a conoscere la mia forza e i miei limiti» (ISGRÒ 2017: 37). Non sarà un caso

Il primo Novissimo a esordire sulle pagine del periodico milanese fu Balestrini – che sulla «Parrucca» pubblicherà la prima poesia in assoluto della sua carriera (intitolata *Verde-azzurro*) [App. 2], mai confluita nelle successive riproposizioni antologiche.<sup>18</sup> Attraverso la mediazione di Balestrini si accosteranno alla rivista anche Leo Paolazzi e Luciano Anceschi – la cui collaborazione con il periodico inizierà con il saggio *Decisione della forma*, ospitato nel terzo numero del 1955.<sup>19</sup> Dopo l'ingresso di Anceschi, nello stesso anno compariranno tra i nomi dei nuovi collaboratori alcuni protagonisti delle future riunioni palermitane del Gruppo 63, come si può verificare nel seguente elenco ragionato:

(II, 20 marzo 1954) Nanni Balestrini, *Verde-azzurro* (p. 3); (III, 18 maggio 1955): Luciano Anceschi, *Decisione della forma* (p. 31); Alfredo Giuliani, *Ezra Pound e i colori della tavolozza e Dai Literary Essays di Ezra Pound* (p. 32-33); (IV, 30 giugno 1955): Nanni 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); Alfredo Giuliani, *Compleanno* (p. 72);<sup>20</sup> Aldo Tagliaferri, *La casa di Bernarda Alba* (p. 74); (VI, 30 settembre 1955) Alfredo 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 Selwin Mauberley*) e aforismi sempre di Pound tradotti da Alfredo Giuliani (p. 86); Nanni Balestrini, *Tre osservazioni (Manalive, Mongolfiera, Conchiglia)*,<sup>21</sup> (VII, 30 ottobre 1955) Aldo Tagliaferri, *Dubbio e contemplazione nell'opera di Dostoevskij* (p. 100); Edoardo Sanguineti, *Italia-Francia. Mostra torinese* (p. 112); (I, 31 gennaio 1956) poesie di Emily Dickinson tradotte da Alfredo Giuliani (p. 120); Alberto Arbasino, *Il conte Eugenio* (p. 124); II, 29 febbraio 1956) Alfredo Giuliani, *Cecco d'Ascoli di Mario Alessandrini* (p. 158); (I, 15 febbraio 1957) Aldo Tagliaferri, *Ivan Karamazov* (p. 220); Leo Paolazzi, *Musica e colore in un rapporto Pascoli-Campana* (I) (p. 221); (II, 30 aprile 1957) Leo Paolazzi, *Pascoli-Campana* (II) (p. 248); (III, 15 novembre 1957) Aldo Tagliaferri, *Alla ricerca della ragione perduta* (p. 273).

Questa semplice enumerazione inventariale sembra confermare l'affermazione di Mossotti che, in un'intervista del 1975, dichiarerà a proposito del «verri» che «il movimento Anceschi lo ha trovato da noi» (cit. in STRADA 2005: 36).<sup>22</sup> Giuliani rincarerà la dose asserendo provocatoriamente che «prima di fondare “Il Verri” Anceschi cercò di colonizzare una rivistina che faceva a Milano un giovin signore di nome Mossotti» (GIULIANI 1997: 219). Se, a livello di presenze nominali, la «Parrucca» sembra proporsi, dunque, come una sorta di paleo-«verri» degli anni Cinquanta, la rivista resterà priva di quel

---

se, poco dopo, «Luciano Anceschi mi pubblicava tre poesie sulla rivista “Il Verri”, certamente la rivista più prestigiosa di quel periodo» (ivi, p. 38) – nonché erede di parte della sua rete di contatti (artistici e letterari).

<sup>18</sup> 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: 378). Mentre le poesie stravaganti 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 parlerà di un'influenza anceschiana «screziata da imprestiti dal poetese» (FERRO 2012: 50); al saggio di Ferro rimando per un'analisi più compiuta di questo testo e, più in generale, della produzione giovanile di Balestrini.

<sup>19</sup> Già nel maggio del 1954 era uscita una recensione, firmata da Rossana Apicella, sul saggio anceschiano *Del Barocco* (p. 10).

<sup>20</sup> La poesia poi verrà inclusa in *Povera Juliet* (GIULIANI 1965: 15-16).

<sup>21</sup> Il primo dei tre testi balestriniani (*Manalive*) – in cui ritroviamo, peraltro, un riferimento pittorico ai «bambini di Murillo» (v. 11) – 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: 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 venturose» (ANCESCHI 1963: 55).

<sup>22</sup> Lo stesso Alvaro Strada commenterà opportunamente che «senza “La Parrucca” non ci sarebbe stato il “Verri”, l'organizzazione logistica che ha poi prodotto il “Verri”» (STRADA 2005: 62).



collante estetologico – e, soprattutto, ideologico – che connoterà le riviste anceschiane degli anni Sessanta. L'identikit politico del direttore (un liberale anti-comunista e codino)<sup>23</sup> rendeva talora imbarazzante la cooperazione stessa dei giovani intellettuali di sinistra, in una discrasia sostanziale che motiverà probabilmente la successiva rimozione storiografica di questa tappa editoriale dal *Bildungsroman* della Neoavanguardia.<sup>24</sup> Intervistato da Strada l'8 luglio del 1975, Porta ricorderà, 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 colta (cit. in STRADA 2005: 38 e 64).

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 presenze novissime,<sup>25</sup> è 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 figurative.<sup>26</sup> Lo stesso Sanguineti si occuperà di critica

---

<sup>23</sup> Basti pensare al fatto che, nel numero uscito il 22 giugno del 1954, comparirà anche un articolo di Indro Montanelli (*Risposta a Gomez con lettera indirizzata a Mossotti*, IV, p. 2) – in virtù, probabilmente, dell'amicizia con Prezzolini.

<sup>24</sup> 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: 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).

<sup>25</sup> L'inventario assume anche un'importanza storiografica 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*), tralasciato nel Meridiano di *Romanzi e racconti* (ARBASINO 2009-2010). 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 commerciale». Il conte rappresenta una gustosa parodia della figura del collezionista-*parvenu*, aristocratico decaduto che costruisce la propria pinacoteca «frugando le sacrestie dei 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: 151).

<sup>26</sup> In quest'ultimo settore si evidenziano, ad esempio, i seguenti contributi: (II, 31 ottobre 1953) Alessandro Mossotti, *Pablo Picasso espone a Milano (pensierini)* (p. 4); (II, 20 marzo 1954) Franco Aceti, *George Rouault* (p. 8); Bruno Cristiano Morrica, *Un secolo di pittura* (p. 9); (IV, 22 giugno 1954) Alessandro 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*; (III, 38 febbraio 1963) Enzo Fabiani, *Su Giovanni Paganin, scultore* (p. 370); Vittorio Franchini, *Jazz e architettura* (p. 372).

d'arte nel già citato saggio dal titolo *Italia-Francia. Mostra torinese* (1955),<sup>27</sup> inaugurando quella *connoisseurship* figurativa che continuerà a coltivare nel suo intero percorso intellettuale.<sup>28</sup>

Dopo il preambolo 'congiunturale' della «Parrucca», i neo-poeti della generazione sperimentale si troveranno di nuovo affiancati sulle pagine di una rivista di matrice, stavolta, compiutamente figurativa. Come è stato più volte messo in evidenza dalla critica – in modo particolare da Federico Milone nella sua attenta ricognizione monografica (MILONE 2013a) – le pubblicazioni del Movimento d'Arte Concreta (MAC) hanno ospitato, negli anni Cinquanta, un nutrito numero di versi a firma di Balestrini, Giuliani, Sanguineti, Pagliarani e Porta. All'interno dei *Documenti d'arte d'oggi (1956-1957)* comparvero, infatti, diverse opere destinate a diventare fondative per il nascente Gruppo 63 – da alcuni frammenti di *Laborintus* alla *Ragazza Carla*. La presenza di questa 'colonia neoavanguardista' si rivela facilmente spiegabile grazie al fatto che la sezione letteraria dei *Documenti* era affidata a Luciano Anceschi – il padrino putativo dei Novissimi.<sup>29</sup> Riporto un breve elenco delle poesie dei futuri neoavanguardisti apparse in questa sede:

Sanguineti: *Laszo Varga*, MAC 1954, p. 75, poi in *Lab. XX* (SANGUINETI 2021: 40);<sup>30</sup> *Erot. I e II*, MAC 1956-1957, p. 132 (SANGUINETI 2021: 51-52); *Erot. V e VI*, MAC 1958, p. 140 (SANGUINETI 2021: 55-56).

Balestrini: *Manalive*, 2, MAC 1955-1956, p. 35 (già pubblicata su «La Parrucca», settembre 1955), poi in *Osservazioni sul volo degli uccelli* (BALESTRINI 2015:379); *Cristallizzazione*, MAC 1956-1957, p. 24 [App. 3]; *Nonostante i colchici*, MAC 1958, p. 12, poi in *Osservazioni sul volo degli uccelli* (BALESTRINI 2015: 394).<sup>31</sup>

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 [App. 6].

Pagliarani: *Come si trasferiscono valute*, 1958, p. 70 poi in *La ragazza Carla* (PAGLIARANI 2019: 129).

Nel caso di Sanguineti, non si tratta di un autentico battesimo editoriale, siccome il poeta genovese aveva già pubblicato cinque poesie su «Numero» – la rivista d'arte fiorentina diretta dalla gallerista Fiamma Vigo.<sup>32</sup> L'incontro era stato propiziato dal pittore pisano Gianni Bertini, che Sanguineti aveva

---

<sup>27</sup> Il saggio, incentrato sulla mostra allestita a Palazzo Madama nel settembre-ottobre del 1955 e oggi ripubblicato in SANGUINETI 2009: 234-238, dedica un ingente spazio ad Atanasio Soldati, «pittore particolarmente amato da Anceschi» come sottolinea Ferro (FERRO 2012: 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.

<sup>28</sup> Già l'anno precedente un contributo sanguinetiano di argomento artistico era comparso sul 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 Rebecca Sabidussi.

<sup>29</sup> Sul protettorato di Anceschi sui Novissimi, cfr. almeno LISA 2007, NASI 2011 e CURI 2014.

<sup>30</sup> 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: 19). Per le questioni relative al passaggio dai testi dei *Documenti* a *Laborintus*, cfr. soprattutto BRAVACCIO 2021.

<sup>31</sup> Come giustamente notato in MILONE 2013: 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 1959: 236n).

<sup>32</sup> Per una panoramica sulle mostre organizzate negli anni Sessanta alla Galleria Numero, cfr. RAGIONIERI 2003 (in particolare l'esauritiva bibliografia riportata a p. 89, n. 49). Per un affondo specifico sui rapporti tra Fiamma Vigo e i letterati, si veda invece MANGHETTI 2003. Fiamma Vigo, del resto, era solita affidare le pagine introduttive dei cataloghi a letterati o

conosciuto nello studio di Albino Galvano – artista, critico d’arte nonché insegnante di filosofia del poeta al Liceo classico D’Azeglio di Torino. L’influenza metodologica (e la concreta opera di mediazione con i pittori di area piemontese) esercitate da Galvano meriterebbero di essere approfondite in relazione ai primi passi sanguinetiani nel territorio del figurativo.<sup>33</sup>

Per evitare di addentrarsi 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. L’impaginazione verbo-visiva non riveste unicamente una funzione illustrativa o decorativa; la crescente co-abitazione di parola poetica e immagine diventa la presentazione implicita di una certa idea complessiva di cultura (internazionale, libera, plurale e d’avanguardia). Come nota Giorgio Maffei, la «forma-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» creativa (MAFFEI 2003: 33). Una simile corrispondenza tra contenitore e contenuto verrà puntualmente notata dagli stessi operatori estetici immersi nel processo storico. Nel recensire per il «verri» i *Documenti*, nella primavera del 1957, Sanguineti ad esempio rimarcherà 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», e così via (SANGUINETI 1957: 120). La pratica di appaiare versi e tavole figurative (incongrue o complanari) diventerà 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, anti-accademico, e così via).

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*,<sup>34</sup> tre frammenti degli *Erotopaegnia* sanguinetiani (XIII, XIV e XV; SANGUINETI 2021: 63-65), accostati tipograficamente a una fotografia di Duchamp immortalato di fronte al *Grande Vetro* e a

---

a critici letterari. Sanguineti, ad esempio, verrà 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, siglata «Fiamma Vigo e Edoardo Sanguineti», del catalogo sulla *Grafica di Antonio Bueno* (BUENO 1964).

<sup>33</sup> Sanguineti, peraltro, presenterà la pittura di Galvano nel catalogo di una mostra tenutasi alla Galleria d’arte Il Canale di Venezia dal 1° ottobre del 1960 (GALVANO 1960).

<sup>34</sup> Così avrebbe dovuto originariamente chiamarsi la seconda raccolta sanguinetiana, come apprendiamo da una lettera inviata ad Anceschi il 29 gennaio 1958 (SANGUINETI 2005: 152). Curioso constatare come la titolatura, venuta a cadere nel passaggio alla raccolta sanguinetiana del 1964, diventerà il titolo della silloge licenziata da Porta nel 1980 con il nome, per l’appunto, di *Passi passaggi*.

un disegno di Picabia del 1917. Nello stesso numero, affiancata 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* (BALESTRINI 2015: 53-54).

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», e così via; SANGUINETI 2021: 64), in uno stordente spezzettamento interpuntivo – «oh vieni (in quella nebbia) bestia! oh lei confusa! indecisa! corrotta!», recita ad esempio l'ultimo verso di *Erot. XIV (ibidem)*. Analogamente, Balestrini allineerà alcune figurazioni – dalla «cerniera lampo nella nuca» (I, v. 2) al «pescespada [*che*] ha tagliato il tubo d'aria» (I, v. 9), passando per l'evocazione straniante di giraffe, cadaveri siamesi, muri pieni di «buchi» e di «cammelli» (III, v. 1) – perfettamente in linea con il recupero di certe avanguardie storiche (dadaismo e surrealismo, in particolare) promosso dai salotti culturali della nascente Neoavanguardia. Del resto, nel primo numero del «Gesto» Roberto Sanesi aveva sottolineato come, sin dalla prima mostra allestita da Baj e Angelo alla Galleria San Fedele di Milano, si registrasse 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» e un'atomizzazione degli oggetti d'ispirazione lucreziana (SANESI 1955).

Per concludere la rassegna novissima della rivista, 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 – relativa a «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 Sanesi a Baj, passando per Jaguar e Manzoni (cfr. FERRO 2012: 61) – in una sorta di riproposizione variata 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 specialistici sulla sua storia (cfr. almeno MENEGUZZO 1984, CRISTALLINI 1989, GUALDONI 1998 e BARBERO 2015). Il primo numero presenta già un assembramento di novissimi, dal momento che canalizzerà alcuni lacerti poetici di Porta, Balestrini e Pagliarani – i cui *Frammenti dal Narciso* verranno

impaginati assieme a *Monogram* di Rauschenberg (1955), in un memorabile capolavoro di straniamento tipografico.<sup>35</sup> 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*, BALESTRINI 2015: 33) è associato a una *Composizione astratta* di Heinz Mack (s.d.). Le poesie della triade novissima verranno adottate come accompagnamento esplicativo all'esposizione dei manufatti giudicati più rivoluzionari nel panorama internazionale delle arti, nell'ottica di presentare al lettore un'*Exposition universelle* di indirizzi sperimentali.

Per quanto riguarda il percorso specifico di Edoardo 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 58.<sup>36</sup> Proprio i versi dedicati da Sanguineti al pittore Guido Biasi (ritagliati da *Il palombaro e la sua amante*, SANGUINETI 2021: 357) verranno ospitati sul primo numero della rivista, a sancire un legame prioritario tra il poeta genovese e il settore campano dell'avanguardia pittorica. Il testo, impaginato assieme a una tavola s.t. dell'artista, inaugurerà una lunga alleanza interdisciplinare tra i due autori, cementificata da un'iper-produzione di plaquette e progetti a quattro mani.<sup>37</sup> Altre insorgenze sanguinetiane si incontrano nel terzo numero (1960), dove il poeta pubblica (con il titolo di *Alphabetum*) il primo componimento del futuro *Purgatorio de l'Inferno* (1964) (ivi, p. 71), e nel quinto numero dello stesso anno, che accoglierà due frammenti dal dittico di *Opus ethicum – La dolce vita ed Eidos notturno* (ivi, pp. 362-366).

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 Persico a Stelio Maria Martini).<sup>38</sup> 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 ci occuperemo in altri passaggi del presente lavoro.

---

<sup>35</sup> Nel saggio-memorale intitolato *Fino all'utopia* e pubblicato nel catalogo miscelaneo dedicato da Scheiwiller a Manzoni nel 1967, Pagliarani ricorderà di aver provato sempre «soggezione» nei confronti dell'artista, «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).

<sup>36</sup> Per una ricognizione relativa all'attività della rivista, cfr. DI NATALE 2013 e BACCI 2016.

<sup>37</sup> 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 dal poeta genovese e da Umberto Eco.

<sup>38</sup> Per le esperienze di «Documento Sud» e «Linea Sud», cfr. MARTINI 1986.

## 1.5 Il salotto interdisciplinare di «Marcatrè» e «Grammatica»

Un simile brusio di tensioni intermediali 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 una congenita interdisciplinarietà avesse già connotato il «verri» a partire dalla sua fondazione (1956) – al punto da essere definito da Mastropietro «il periodico pluridisciplinare di più ‘antica’ nascita» (MASTROPIETRO 2020: 146) –,<sup>39</sup> l’attenzione per i fenomeni plastici, architettonici e cinematografici si configurava ancora come curiosità o esotismo concettuale, l’ostensione di una *Wunderkammer* in linea con una sorta di eclettismo neo-umanistico. Una «polytropia rinascimentale»,<sup>40</sup> insomma, sfoderata per riattivare (e restituire a una comunità versatile di lettori) l’ipotesi di un attivismo più culturale che rigidamente letterario.<sup>41</sup>

Con «Marcatrè» si censisce, invece, l’istituzione di un autentico cantiere multilinguistico, in cui gli inserti settoriali non si giustappongono enciclopedicamente ma interagiscono *prima e contemporaneamente* alla prassi di ciascun operatore. Sebbene, pertanto, il «verri» e «Marcatrè» costituiscano gli strumenti operativi complementari della nuova situazione neoavanguardista – con una circuitazione delle stesse personalità che daranno vita a una «vera e propria staffetta tra le due testate» (GALLO 2016: 422) –, diverso è il grado di partecipazione disciplinare. Lo scarto è visibile già dalla *facies* tipografica, la cui eccentricità (soprattutto se osservata dalla prospettiva di letterati e poeti) diventa un istantaneo veicolo di innovazione e di bourdieusiana «distinzione». «L’impaginazione del “Marcatrè” turba tutti», scriverà Sanguineti a Porta in una lettera del 26 settembre del 1964,<sup>42</sup> in un’insistenza per lo straniamento grafico del manufatto che perdurerà fino al 1968, quando il poeta genovese sentenzierà, sempre all’interno dello scambio epistolare con Porta: «il Marcatrè è il regno della libertà (nell’impaginazione): godo che tu sappia sopportare con animo forte» (15 febbraio).<sup>43</sup> L’aspetto del manufatto è conforme a un tentativo di rispondere e corrispondere criticamente alle innovazioni intercorse nello sguardo di un neo-lettore consumatore di iconotesti – e sulla base di questo continuo adattamento darwinistico all’ambiente tecnologico si giocherà la sfida della rivista. In un

---

<sup>39</sup> Vetri distinguerà, nel cantiere del «verri», un impegno «di scelta» e un impegno «di comprensione». Il primo si concretizzerà 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: 72) – osservando giustamente come l’interdisciplinarietà rappresenti uno degli ingredienti alternativi di una più generale attenzione per la comunicazione.

<sup>40</sup> Utilizzo l’espressione formulata da Carapezza per presentare Brandi come acuto osservatore dei fenomeni musicali, oltre che critico d’arte (cit. in TESSITORE 2003b: 228).

<sup>41</sup> In un resoconto a posteriori dell’esperienza verrina, 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: 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».

<sup>42</sup> Nell’epistola, conservata presso il Centro APICE di Milano, Sanguineti specificherà subito la propria fiera diversità ricettiva («io, invece, sono impassibile»).

<sup>43</sup> 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: 194).

editoriale della rubrica «Problemi di comunicazione», Umberto Eco esordirà asserendo 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» (ECO 1965: 42) – promuovendo l’immagine di una redazione dinamica e auto-diagnostica, in grado di adeguare contenitore e contenuto alla foscoliana (e sanguinetiana) «qualità dei tempi».

Oltre a questa forma di *accessus* disturbante, sarà il programma stesso della rivista a imporsi come copione rivoluzionario. Per gestire un traffico di diversità potenzialmente esplosive, gli articoli verranno ripartiti in rubriche gestite da un responsabile esperto (Sanguineti per la sezione di «Letteratura»,<sup>44</sup> Eco per «Cultura di massa», Gelmetti per il settore musicale, e così via). L’etica collegiale di «Marcatrè» veniva rivendicata da Battisti già nella presentazione del primo numero in cui, nell’enfatizzare la dimensione di «compartecipazione, di dialettica e di socialità che si sta facendo sempre più prevalente», il direttore 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)» (BATTISTI 1963: 2).

Fin dal primo numero, lo spazio del letterario verrà a coincidere quasi integralmente con la letteratura della Neoavanguardia, ospitando un resoconto accurato del *Gruppo '63 a Palermo*, dal dibattito tra gli scrittori (pp. 5-13) alle rappresentazioni teatrali (pp. 13-16).<sup>45</sup> «Marcatrè» diventerà presto una delle vetrine privilegiate per la divulgazione delle poesie (edite e inedite) dei Novissimi,<sup>46</sup> nonché una cornice agglomerante entro cui ribadire una consanguineità con la famiglia allargata delle altre discipline.<sup>47</sup>

Ancor più sintomatici si rivelano gli affioramenti propriamente ecfrastici campionabili nelle pagine di «Marcatrè»: nei nn. 4-5 del 1964 troviamo una *Tavola-ricordo* di Sanguineti dedicata a Lucio Del Pezzo (SANGUINETI 1964a), seguita immediatamente dai versi di Giuliani «a Gastone Novelli» (GIULIANI 1964). Sanguineti diventerà un habitué di una simile tendenza a sfruttare le pagine di

---

<sup>44</sup> A questo proposito, si vedano i testi ri-pubblicati recentemente da Gian Luca Picconi ed Erminio Risso in SANGUINETI 2017: 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 nella nuova rivista.

<sup>45</sup> 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 1964). 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, Pagliarani e altri partecipanti saranno accompagnate da un servizio fotografico di Giulia Niccolai.

<sup>46</sup> Oltre alle *pièce* teatrali e agli scritti di poetica, trascurerò qui anche i trafiletti di critica d’arte redatti dagli scrittori del Gruppo 63 per «Marcatrè» (inediti oppure ri-pubblicati in questa sede a partire da cataloghi o plaquette precedenti, nella selezione dedicata al «Calendario e antologia» degli eventi artistici). Per completezza, tuttavia, trascivo alcuni titoli con le rispettive collocazioni: Umberto Eco, *Il chiodo di Ziveri* (I, 1, 1963, pp. 90-92), *Eugenio Carmi* (II, 6-7, 1964, p. 232), *Antonio Carena* (III, 11-12-13, 1965, pp. 355-356), *Che tu sia maledetto [Enrico Bugli]* (III, 16-17-18, p. 385); Edoardo Sanguineti, *Lucio del Pezzo* (II, 2, 1964, p. 111); *Carol Rama* (II, 6-7, p. 226), *Persico* (ivi, pp. 228-229), *Carol, o del bricolage* (ivi, p. 236), *Buono* (III, 14-15, 1965, p. 260), *Fergola* (ivi, p. 272), *Proposta per una figurazione veramente nuova* (IV, 26-27-28-29, 1965, pp. 428-429). 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.

<sup>47</sup> Nel già citato resoconto anonimo (sanguinetiano?) sulla *Poesia italiana alla Biennale di Parigi* del 1964, pubblicato nel secondo numero di «Marcatrè», si allude alla presenza di Sanguineti come esponente ufficiale del Gruppo 63. Durante l’evento organizzato il 15 ottobre all’Auditorium del Museo d’Arte Moderna, oltre all’esecuzione di *Passaggio* di Luciano Berio (1963), si terrà anche una conferenza in cui proprio Sanguineti illustrerà il senso dell’attuale sperimentazione italiana «sottolineando in particolare le strette affinità che collegano questa esperienza letteraria alle contemporanee esperienze musicali e pittoriche di altri nostri artisti» (p. 47).

«Marcatrè» come deposito di stoccaggio ecfrastico, pubblicandovi una serie di poesie – dalla *Ballata della controversità (per Mario Persico)* (SANGUINETI 1964b) al *Palombaro e la sua amante (dedicato a Guido Biasi)* (SANGUINETI 1964c), comparse o destinate a comparire sui cataloghi d'arte degli amici pittori. Questa prassi d'occasione verrà poi disciplinata dall'allestimento di macrotesti figurativi (le *Galerie* novissime), in cui saranno incanalati i versi scaturiti da singole situazioni o referenti artistici. 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 balestriniana dal titolo *Ceroli, la scala* (BALESTRINI 1966), impaginata assieme all'effettiva *Scala* costruita dall'artista nel 1965 [App. 4].

Tra la fine del 1965 e l'inizio del 1966 il presenzialismo dei neoavanguardisti si diraderà, lasciando il testimone dell'egemonia extra-figurativa al teatro e al cinema – nonché, tra il 1968 e il 1969, ad una più asciutta (e de-culturalizzata) militanza politica. Ai Novissimi, esponenti di una vetero-avanguardia romantica, verranno progressivamente a sostituirsi i poeti visivi, concreti, cinetici (da Nanni Cagnone al nucleo fiorentino del Gruppo 70) – gli esponenti, insomma, di uno spostamento della poesia fuori e a discapito del supporto tipografico del foglio. L'afflato rivoluzionario porterà a uno stravolgimento totale della grafica e a una marginalizzazione netta del dato poetico in sé. Sebbene il mutamento fosse già in incubazione almeno da due anni, la cesura più netta sarà data dal 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» (GROSSO 1970). Significativamente, l'unico dei Novissimi a comparire in questo *Neue Kurs* sarà proprio il solo a non essere mai stato pubblicato sulle pagine della rivista nel decennio precedente, ossia Pagliarani – qui presente con il *Trittico di Nandi* (PAGLIARANI 1970). Sarebbe improprio asserire 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 precocemente come oggetti desueti. Nel nuovo decennio gli ex Novissimi dovranno fare i conti con i fantasmi del proprio passato verbo-visivo in modo autonomo, ripetendo (e talora sclerotizzando) i moduli denotativi di un Gruppo ormai felicemente divorziato.

Riavvolgendo il nastro della cronologia, è necessario tornare indietro al novembre del 1964, con l'uscita del primo numero di «Grammatica». Nella fondazione di questa rivista romanocentrica, oltre alla naturale prosecuzione di una discorsività (teatrale ed editoriale) che già legava i futuri redattori (Giuliani, Manganelli, Novelli e Perilli), 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 pubblicazioni legate alle arti figurative, alla letteratura e alla



musica, e con uno sguardo rivolto all'orizzonte internazionale (dalle avanguardie europee – in particolare il dadaismo – alla scrittura ideografica orientale).<sup>48</sup> La diade Novelli-Perilli rappresenta uno snodo fondamentale per comprendere il divenire della sperimentazione poetica di alcuni neoavanguardisti all'altezza dei primi anni Sessanta. Nelle rievocazioni nostalgiche di quegli anni, entrambi gli artisti tenderanno a proporsi a tutti gli effetti come dei 'Novissimi *ad honorem*'. Perilli ricorderà, 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 dello sperimentare, in un accumularsi di esperienze e di curiosità» (PERILLI 1994: 101). Novelli, dal canto suo, realizzerà la prima copertina dell'antologia feltrinelliana del *Gruppo 63* (BALESTRINI, GIULIANI 1964) – mentre esiste una preziosa copia dell'antologia 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 Cavallo (GIULIANI 2005: 10). A distanza di più di quarant'anni, la gallerista Agnese De Donato rievocherà questo episodio di happening illustrativo in questi termini:

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 contrariato 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” 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 pensiero (DE DONATO 2005: 76-77 e 80).<sup>49</sup>

L'improvvisata équipe di illustratori viene a colmare, a tutti gli effetti, un vuoto paratestuale dell'antologia novissima, in cui, come ha osservato giustamente Milone, «manca una parte iconografica, né proposta né prevista in fase di progettazione» (MILONE 2015: 32).

---

<sup>48</sup> Cfr. il resoconto memoriale di PERILLI 1999.

<sup>49</sup> Sui rapporti tra Novelli e gli scrittori del Gruppo 63, cfr. anche VIVARELLI 1988: 12-13, laddove la critica asserisce che le due coordinate culturali che influenzano la produzione di Novelli negli anni Sessanta sono il filone «dada-surrealismo», 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».

A Novelli si deve, inoltre, la curatela di uno zibaldone verbo-visivo (l'*Antologia del possibile*),<sup>50</sup> pubblicato da Scheiwiller nel 1962, che può essere considerato a tutti gli effetti 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 (NOVELLI 1962: 34-35) e quello di Balestrini (ivi, p. 49) riprodotti in volume. Fuori dal campionario di esempi internazionali (da Jean-Jacques Lebel ad Alejandra Pizarnik) e dalla ricognizione fotografica delle attività performative o teatrali,<sup>51</sup> l'unico esempio di versificazione lineare è dato da *Altre notizie* di Pagliarani (ivi, p. 65; PAGLIARANI 2019: 422). La complanarità di vedute con il nascente Gruppo 63 verrà suggerita dallo stesso Novelli in un'intervista rilasciata a Enrico Crispolti nell'estate del 1964, in occasione della sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia, quando l'artista asserirà che

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 necessario (NOVELLI 2019: 171).

Per tornare a «Grammatica», l'idea di costituire un'équipe plurale di competenze 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. Una simile epigrafe programmatica assume le sembianze di un centone di frasi pronunciate dai diversi operatori e spezzettate nella sintesi organica di un *continuum* testuale – sebbene le voci, che pure dovrebbero amalgamarsi impersonalmente, rimangono spesso piuttosto connotate. In un'intervista rilasciata a Eugenio Battisti nel 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 metafisico (BATTISTI 1965: 49).

---

<sup>50</sup> Per l'analisi di questo manufatto rimando a RINALDI 2011: 57 e RINALDI 2012: 27-34.

<sup>51</sup> 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.

L'esperienza dei cinque numeri di «Grammatica» (1964-1976) – usciti con una cadenza incostante<sup>52</sup> e con un inquadramento metodologico, contenutistico e formale difficilmente riducibile a una sintesi organica – intercetta il nostro discorso soltanto per quanto riguarda il primo volume, dal momento che il secondo e il quarto saranno dedicati monograficamente al teatro, nel terzo verranno accolti principalmente testi di respiro internazionale mentre il quinto ospiterà scritti di e su Gastone Novelli come tributo collettaneo successivo alla sua scomparsa. Dal punto di vista dei componimenti in versi effettivamente ospitati sul numero inaugurale, bisogna citare le cinque sezioni di *Adagio con moto* di Antonio Porta (pp. 8-9) seguite contestualmente da un *Disegno* di Lorenzo Taiuti –, oppure *La coscienza infelice* di Giuseppe Guglielmi (pp. 46-48), impaginata assieme a due disegni di Paolo Cotani e Marcello Aste. Una più cospicua presenza dei Novissimi si registrerà, paradossalmente, in un contesto performativo parallelo, ossia *Grammatica No Stop Teatro 12 ore*, l'evento ospitato dalla Libreria Feltrinelli di Roma il 2 marzo del 1967 in occasione dell'uscita del secondo numero della rivista – in concomitanza con la fondazione dell'a-iconica «Quindici», nata nel giugno dello stesso anno.<sup>53</sup> Nel variegato programma di performance, proiezioni di film sperimentali ed esecuzioni elettroacustiche c'è spazio anche per le letture del Gruppo 63 – ad esempio, Giuliani «legge-teatralizza un suo testo» (MASTROPIETRO 2020: 99),<sup>54</sup> ossia *Io ho una bella pera, e tu cos'hai?*, accolto poi tra le *Poesie di teatro* (GIULIANI 1986: 68-74).

Pur esulando dalla direttrice centrale del nostro 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 anticiperà alcune soluzioni poi formalizzate nei *Viaggi di Brek* (1967).<sup>55</sup> Interessante si rivela anche il caso della poesia *Come alla luna l'alone* dedicata da Pagliarani «ad Achille Perilli» e riprodotta sul primo numero di «Grammatica». In questo caso un omaggio esibito viene accompagnato tipograficamente dalla versione disegnata da quello stesso pittore a cui era stato tributato il componimento. Una simile chilificazione visiva di un referente letterario, per quanto incompatibile con qualsivoglia focalizzazione ecfraistica, è indicativa di un più sfaccettato panorama di mutuo inseguimento tra arti plastiche e poesia, generazionalmente orientato «vers un logos verbo-iconique» (WUNENBURGER 2007: 50). È curioso

---

<sup>52</sup> I cinque numeri usciranno, 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 constaterà Agnese De Donato, la nuova rivista in cui «si mescolavano musica, pittura, poesia, letteratura con una grafica elegantissima» incontrerà principalmente problemi finanziari («purtroppo, non per mancanza di idee ma di quattrini, ne uscirono solo pochi, ma bellissimi, numeri», DE DONATO 2005: 80).

<sup>53</sup> L'esperienza di «Quindici» (1967-1969), infatti, è quella di un periodico culturale in senso ampio ma in cui le locali tensioni interdisciplinari (in realtà minoritarie rispetto a questioni di matrice etica o sociologica) non avranno mai delle ripercussioni grafiche o pragmatiche sull'impostazione della testata.

<sup>54</sup> Sull'happening multimediale di *Grammatica No Stop*, cfr. anche BERNARDI 2014: 13.

<sup>55</sup> Su questi aspetti, cfr. la ricca nota critica di PERNA 2021. Nei *Viaggi di Brek* comparirà, peraltro, il personaggio del «Manga», un polipo-retore che prova a sedurre Angelica a suon di oratoria. L'eccentrico protagonista, oltre al nome parlante, si esprime letteralmente come Giorgio Manganelli (citando alcuni frammenti del saggio intitolato *Quale sarà il compito di una moderna e pertinente retorica*, pubblicato sul «Giorno» il 13 settembre del 1967) – a conferma di un costante dialogo 'privato in pubblico' tra artisti e scrittori della Neoavanguardia.

constatare come la rivista più appariscente sotto il profilo interdisciplinare si riveli, in realtà, una delle più scarse in quanto a concrete ricadute efrastiche. Sarà nell'habitat editoriale dei cataloghi, dei libri d'artista e delle plaquette che quegli stessi redattori 'grammaticali' troveranno lo spazio per un'effettiva collaborazione. Se le riviste sembrano funzionare, insomma, come vistose vetrine d'interdisciplinarità, negli esempi che affronteremo in questa ricerca si andrà implicitamente chiarendo il ruolo tutto sommato sussidiario della loro aura intersemiotica – almeno nel campo della poesia. 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'interdisciplinarità d'occasione (esistente, sì, ma spesso congiunturale) e il pubblico degli anni Sessanta. Se è vero che, come sentenzia Philippe Hamon, a una «realtà satura di immagini» deve corrispondere una «letteratura a sua volta satura di immagini descritte, scritte, rievocate, sognate, nominate» (HAMON 2008: 64), l'editoria dovrà farsi il garante empirico e immediatamente certificabile di un simile *iconic turn*.<sup>56</sup>

Nel passaggio al decennio successivo – e, ancor più, con l'ingresso negli anni Ottanta – si assisterà a una perdita progressiva della radioattività interdisciplinare (tanto sul piano editoriale quanto su quello operativo). In un'intervista di Eugenio Battisti a Pietro Buttita, lo scrittore retrodatterà un simile riflusso degli sconfinamenti verbo-visivi contrapponendo dialetticamente 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 culturali (in BATTISTI 1965: 41).

Sebbene il paletto terminale della periodizzazione sia fissato per il 1979, è opportuna una menzione conclusiva del programma di «Alfabeta», fondata da Balestrini con la collaborazione di alcuni reduci del Gruppo 63 (da Umberto Eco ad Antonio Porta). Se l'interdisciplinarità di «Marcatrè» funzionava perché direzionata e pianificata da una visione estetico-ideologica che agiva come collante unitario, fin dal primo editoriale di «Alfabeta» si coglie, invece, un certo stordente generalismo. Il giornale professa l'obiettivo di distribuire 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», 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» (I, maggio 1979, p. 2). La rivista nata nel 1979 segna forse il momento in cui la Neoavanguardia cede il passo al postmoderno. 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

---

<sup>56</sup> Per la definizione, cfr. l'ormai classico saggio di BOEHM 2009.

incontrati e hanno deciso di fare questo giornale proprio ora. Non formano un gruppo omogeneo»). In un'intervista rilasciata a Fabio Gambaro, Sanguineti – perlopiù estraneo all'avventura editoriale inaugurata nel 1979 – referterà che

«Alfabetà» 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 più. (GAMBARO 1993: 127 e 170).

Per quanto riguarda l'apparente vocazione interdisciplinare, nel quinto numero di «Alfabetà», in un dialogo con il pittore Claudio Olivieri, Antonio Porta ribadirà che i redattori stavano attivamente «cercando di ricostituire un'interazione tra poesia e pittura, anche in senso critico» (PORTA 1979), sebbene il versante figurativo fosse ormai mescolato a un più generale discorso sui costumi. Sarà Sanguineti ad accertare lucidamente la morte di quella sinergia verbo-visiva, anticipando le date del decesso al «1976-1978» e sentenziando che

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 letteraria (SANGUINETI 1985a: 149).

Se forse «Alfabetà» non è stata, come sostenuto apoditticamente da Luperini, «l'ultima rivista del Novecento italiano» (LUPERINI 2005: 615), sicuramente sarà l'ultima rivista della Neoavanguardia verbo-visiva – o, meglio, la sua prima celebrazione postuma.

## 1.6 Altre occasioni di editoria verbo-visiva

Un discorso a parte meritano quei manufatti editoriali che, seppur esulando dal novero delle riviste o dei periodici, ne estendono idealmente la missione estetica.<sup>57</sup> È il caso, ad esempio, dell'antologia *Disegni e Parole* (1963). Oltre al critico Luigi Carluccio e all'artista ed editore d'arte Ezio Gribaudo, tra i curatori della raccolta figura il nome di Edoardo Sanguineti, in un'apertura disciplinare<sup>58</sup> dei

---

<sup>57</sup> Lo scopo di questo paragrafo non consiste nell'analizzare esaurientemente tutti gli esempi di editoria ibrida tentati all'inizio degli anni Sessanta, ma di 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 pubblicitaria 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 (Umberto Eco ed Enrico Filippini), un musicista (Luigi Nono) e un musicologo (Luigi Pestalozza) (PI 1963).

<sup>58</sup> Nel presentare il progetto, Carluccio menziona 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,

comitati redazionali che, come abbiamo avuto già modo di constatare, contraddistinguono numerose pubblicazioni sperimentali degli anni Sessanta. In questa silloge stampata per le Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo si alternano pagine di critica d'arte, poesie del Gruppo 63<sup>59</sup> e riproduzioni fotografiche di quadri (da Gastone Novelli a Lucio Del Pezzo), senza che venga impartita alcuna suddivisione contenutistica che garantisca una coerenza di fondo all'allineamento dei materiali. Ai percorsi tematici viene preferito, infatti, l'ordine alfabetico degli autori, soprassedendo per statuto 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 generale.

Leggiamo, a questo proposito, alcuni passaggi dell'*Introduzione* sanguinetiana all'antologia:

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, in anni lontani (ma ne serba il segno, credibilmente), 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, 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 ritrovarsi [...]. E mentre ormai si scatena la querelle della nuova figurazione, presso le tavole dipinte, ecco che ci è possibile suggerire a chi legge una questione di *simmetria espressiva* ancora tutta inedita... e siamo al ragionamento, appena iniziato in qualche testo, di un aperto neo-contenutismo (CARLUCCIO, GRIBAUDO, SANGUINETI, 1963: 11-12; i corsivi sono miei).

Questo «sistema di analogie e convergenze», rivendicato dai novissimi nei termini di una comune propensione all'eversione dell'istituzione linguistica, appare oggi più sfumato rispetto alla diffusa percezione di una «simmetria espressiva» propagandata in quegli anni. Potremmo azzardare, piuttosto, che l'antologia del 1963 funzioni da «album-ricordo» di una generazione (ivi, p. 1) piuttosto che da verifica ragionata delle corrispondenze tra poetiche letterarie e figurative. Carluccio profetizzava, nella *Premessa* al volume, la responsabilità storiografica se non sociologica 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» (ivi, p. 4).

---

il poeta (Leonardo Sinigaglia) «dovette semplicemente scrivere una divagazione sull'idea del disegno, come introduzione al libro» (ivi, p. 1), mentre in *Disegni e parole* la collaborazione tra gli operatori estetici verrà impostata come assolutamente paritaria.

<sup>59</sup> Oltre ai nomi canonici della Neoavanguardia (Balestrini, Pagliarani, Porta, Vivaldi) e a quelli, altrettanto canonici, degli sperimentalisti 'lateralisti' (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» (ivi, 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.

Per quanto riguarda il versante letterario del volume, la selezione dei contributi poetici risulterà 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» (AV, cart. 437). La preferenza non veniva accordata in virtù della maggiore o minore vicinanza a una comune ideologia della forma, ma si attestava piuttosto su un semplice certificato di presenza, del tutto nominale. Anche sul piano figurativo sarebbe impossibile non riscontrare una marcata confusione assemblativa – in un allineamento straniante tra oggetti desueti, compromessi riformatori e autentiche rivoluzioni dello sguardo. In una recensione comparsa sull'«Avanti» il 26 marzo 1965, Maurizio Fagiolo dell'Arco definirà 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 rivelavano perlopiù «vecchi e disutili» (FAGIOLO DELL'ARCO 1965b: 3).<sup>60</sup> La sezione monografica sul disegno, come ricorda Enrico Crispolti, verrà poi «spostata in blocco prefabbricato» all'interno del catalogo di *Alternative Attuali* (CRISPOLTI 1963: 74), la mostra aquilana organizzata nell'estate del 1962 – forse per conseguire il riconoscimento (ufficiale ma postumo) all'ambiziosa cretomazia passata in sordina nella vetrina editoriale di quei mesi.<sup>61</sup>

Un esempio analogo di giustapposizione tra versi, riproduzioni di quadri e stralci di critica d'arte è rappresentato da *13 pittori a Roma*, il catalogo della mostra inaugurata alla Galleria La Tartaruga il 9 febbraio 1963 (Tr. 1963).<sup>62</sup> Accanto alla riproduzione fotografica di tredici opere, realizzate da artisti come Angeli, Testa, Fioroni, Kounellis, Novelli, Perilli, Rotella e Twombly, il lettore poteva leggere, in apertura, una nota critica di Dorfles – estrapolata da *Civiltà e inciviltà dell'immagine* (DORFLES 1963) – e uno stralcio dell'*Opera aperta* echiana, e, nell'appendice conclusiva, l'intervento di Vivaldi sul *Realismo di «massa»* pubblicato nel mese di gennaio su «Tempo presente». Al centro di questa quadratura critica che incornicia i due confini estremi del catalogo veniva poi inserito un corpus di sette componimenti poetici – scritti da Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti<sup>63</sup> e inframmezzati ai riquadri figurativi. Gli accostamenti *trouvés* che questa scelta editoriale veniva a innescare si dimostrano, a tratti, meno arbitrari di quanto si potrebbe ipotizzare. Ad esempio, la prossimità tra la *Canzonetta infantile* e la tavola di Cy Twombly riprodotta contestualmente vuole suggerire al lettore un

---

<sup>60</sup> Anche la recensione anonima comparsa su «D'Ars Agency» (4, 1963, p. 94) conferma la perplessità riservata a 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 sono presentati «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» (il corsivo è mio).

<sup>61</sup> Per una ricostruzione di questa «mostra-saggio», cfr. NICOLETTI 2015.

<sup>62</sup> Per un'analisi della mostra *13 pittori*, rimando all'approfondito saggio di CINELLI 2014: 53-64.

<sup>63</sup> *Canzonetta infantile* di Sanguineti diventerà la decima sezione, senza titolo, di *Purgatorio de l'Inferno* (SANGUINETI 2021: 83); *C I* di Balestrini appartiene a *Frammenti del sasso appeso* (BALESTRINI 2015: 80). *Aprire* di Porta costituisce la prima di sette sezioni che scandiscono il componimento dalla stessa titolatura pubblicato all'interno dei *Rapporti (1958-1964)* (PORTA 2009: 123-125) – raccolta da cui sono tratti anche i versi dei *Rapporti umani* impaginati assieme a un *décollage* di Mimmo Rotella (ivi, p. 129). I quattro versi di *Predilezioni* di Giuliani, infine, sono collocati al centro della prima parte dell'omonima poesia (GIULIANI 1986: 38), mentre *È dopo* è ritagliata dall'inizio di una composizione dedicata al compositore Franco Evangelisti (ivi, p. 47).

certo primitivismo e 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 scritte 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» (DORFLES 1962: 64).

Nel caso di Pagliarani, invece, la scelta era ricaduta su una poesia recuperata scolasticamente in virtù del patente sostrato artistico. A partire dalla titolatura, infatti, *Un'attesa 1946 (Per amici pittori)* si inserisce nel genere (tutt'altro che novissimo) delle liriche confezionate per emulare lo stile plastico dei colleghi pittori. La ripresa di un testo risalente al 1946, a differenza delle scelte operate dagli altri neoavanguardisti, testimonia la volontà di includere un componimento coerentemente dedicato a pittori – a discapito, tuttavia, della prossimità stilistica e tonale, dal momento che il registro si rivela dissonantemente attardato su moduli pre-sperimentali. Per effetto dell'impaginazione 'sinestetica', il disegno di Novelli incuneato nel rettangolo sottostante pare 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 rispondono alle suggestioni percettive di Pagliarani, in una corrispondenza superficiale (ma commercialmente vincente) tra due esercizi completamente 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 tra il 1968 e il 1969, come possiamo riscontrare nella seguente tabella comparativa:

*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, telaragno.

Questa forma di riciclo d'autore ci consente già di rilevare una circuitazione endemica degli stessi frammenti testuali tra copioni, versi e pagine romanzesche caratteristica della produzione della Neoavanguardia – nata spesso 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 Antonio 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 portiani, in un tentativo macchinoso di appaiare in forma binaria testi e immagini. Curioso constatare come l'iconografia della finestra festiana influenzerà, invece, un altro



novissimo, ossia Alfredo Giuliani, che in un resoconto nostalgico 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 sperimentazioni. (GIULIANI 2005: 10-11).

Il testo a cui allude Giuliani coincide, con ogni probabilità, con la prima delle *Nuove predilezioni* (1963-1964), in cui leggiamo (GIULIANI 1973: 105; i corsivi sono miei):

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-*  
*noscono*  
e siamo presenti, quando rompi è un lago sull'altro, il  
momento  
accelerato della solitudine, allora puoi tornare, tuo, estra-  
neo

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... conosco*) 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 (quantomeno esteriore) rispetto alle tavole abbinatae – *Lunedì, martedì, mercoledì* di Kounellis (1963) e *Gli amori di Cleopatra* di Perilli (1961) – pare più tortuoso da indicare senza incorrere in impressionismi acrobatici e poco dimostrabili. Probabilmente, esauriti i parallelismi tematici più elementari, tavole e versi erano stati associati seguendo un principio puramente inventariale oppure, al massimo, in virtù di una consonanza di poetiche artistiche (come nel caso di Perilli e Novelli, consorziati sulla stessa facciata, oppure Tacchi e Mambor, allineati sbrigativamente accanto al saggio di Vivaldi). Gli sforzi aggregativi si riducono sostanzialmente alla confezione di dittici superficiali o alla conferma tipografica 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 – più astratti che effettuali. 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 consonanza stessa di poetiche – elemosinata attraverso semplicistici accostamenti di parole-chiave. Entrambi gli esempi qui citati (*Disegni e parole* e *13 pittori*) funzionano come (dis)conferma del grado di effettiva intersemiosi raggiunto da alcune 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-visità 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 diffusa, ma calata, al contempo, nella prassi di lavoro di ciascun operatore. I paragrafi dedicati alle riviste funzionano anche come esortazione teorica a estendere l'indagine sui periodici – promossa dalle crescenti esperienze di «Periodical Studies» – anche all'appendice più sperimentale della nostra storia nazionale dell'editoria.<sup>64</sup>

### 1.7 Il palcoscenico dell'interdisciplinarietà: brevi appunti su teatro e musica d'avanguardia

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

Rispetto alla saggistica accumulatasi sulle poesie e i romanzi della Neoavanguardia, che si sostanzia spesso di approfondimenti monografici consacrati a un singolo autore o tema di studio, il teatro dei Novissimi gode di un'imprevista fortuna ermeneutica in qualità di fenomeno socio-culturale più ampio.<sup>65</sup> La co-operazione disciplinare è qui connaturata allo stesso genere performativo che, soprattutto negli anni Sessanta, diventerà lo *speculum principis* di una classe intellettuale che viveva la cultura stessa 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 meticciate che avevano già trasformato la trasmissione del messaggio artistico in un happening collettivo. Un esempio parossistico sarà individuabile in *Grammatica No Stop teatro 12 ore*, l'evento organizzato da Nanni Balestrini e Achille Perilli presso la Libreria Feltrinelli di via del Babuino, a Roma, il 2 marzo 1967.<sup>66</sup> Per la durata, per l'appunto, di 12 ore si avvicendarono negli spazi della Libreria letture poetiche, spezzoni recitati dai copioni dei neoavanguardisti, playlist musicali montate dal pubblico stesso (convertitosi per l'occasione in un improvvisato dj).<sup>67</sup> In questo episodio, il travaso diretto dallo spazio editoriale delle riviste a quello

<sup>64</sup> 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.

<sup>65</sup> Si vedano, in particolare, i lavori di FASTELLI 2011, VALENTINI 2013 e 2015, LO MONACO 2019, RIZZO 2020b e MASTROPIETRO 2017 e 2020.

<sup>66</sup> Per un'analisi di questo happening, cfr. BERNARDI 2014: 13.

<sup>67</sup> 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

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 (scrittori e artisti) coadiuvati dai musicisti vicini al Gruppo 63 e alla rubrica gelmettiana di «Marcatrè». La Neoavanguardia, insomma, si impegna a trasferire sulla scena quell'accumulazione caotica di competenze meticciate, restituendole al luogo per eccellenza dei ritualismi da *Gesamtkunstwerk*. Potremmo domandarci se si tratti di una paradossale restaurazione dell'ordine costituito, in cui il testimone dell'interdisciplinarietà torni al luogo sacro deputato all'arte totale, almeno dai tempi di Bayreuth. A modificarsi sensibilmente, tuttavia, 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 orizzontalità e di corresponsabilità nell'esecuzione teatrale. Piuttosto che pensare all'ormai istituzionalizzata rottura della quarta parete, potremmo immaginare il pubblico sognato dal Gruppo 63 come l'osservatore-voyeur che scruta dallo spioncino dell'atelier multidisciplinare il farsi stesso di un dibattito neoavanguardista, cui prendono parte pittori, musicisti, registi tanto sul piano speculativo (attraverso la registrazione in presa diretta di proclami e dichiarazioni d'estetica) quanto su quello strettamente creativo (con l'improvvisazione sonora o l'ideazione simultanea di manufatti artistici). L'immagine del buco della serratura che aggetta su un laboratorio in cui l'evento rappresenta il risultato accidentale (talora innecessario) di un rimuginare collettivo che preesiste e sopravvivrà alla singola realizzazione scenica ci consente anche di comprendere la diffusa autoreferenzialità delle scritture neoavanguardiste. Non è infrequente ritrovare, tanto nei libri quanto nei copioni sperimentali, ammiccamenti di derivazione privata, veri e propri occhiolini testuali rivolti all'amico artista che escludono anche i tentativi più giudiziari e volontaristici di decifrazione da parte dell'iper-lettore (cullerianamente iper-competente) vagheggiato dalla Neoavanguardia. Aprire ai fruitori il backstage della propria riflessione estetica sui linguaggi – e, talvolta, trasformare quella stessa rimasticazione teorica nella trama dello spettacolo – può comportare una sordità respingente nei confronti 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 per il pubblico generalista, scommettendo su una velleitaria «rinnovata esperienza fruitiva» (MASTROPIETRO 2020: 61). Come vedremo scoperciando il rimosso delle corrispondenze epistolari, in cui compaiono spesso accenni a giochi di parole o *Witz* aneddotici, la testualità della Neoavanguardia non è immune da un meccanismo di elitismo amicale e 'di gruppo', che antepone l'urgenza di legittimarsi (e, legittimandosi,

---

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>.

di auto-confermarsi come identità collettiva) di fronte alla platea consorziata degli intellettuali piuttosto che a quella ‘pagante’ degli spettatori.

Per tornare alla focalizzazione interdisciplinare, la prima e più evidente ricaduta di questi scambi verbo-visivi si registra osservando la circuitazione degli stessi nomi tra riviste, libri d’artista e, per l’appunto, palcoscenici teatrali. Come suggerito da De Marinis, l’«incontro tra avanguardia letteraria e avanguardia teatrale» fu favorito inizialmente dalle «Settimane palermitane della Nuova Musica» (DE MARINIS 1987: 158), con un’iniezione congiunturale di stimoli – e, più concretamente, di luoghi fisici e istituzionali – adatti a incanalare una sperimentazione 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’ categoriale degli spettacoli, con la proliferazione di eventi di teatro-poesia o di teatro musicale, i primi cartelloni o programmi di sala delle *pièces* novissime ostenteranno la mediazione di uno staff interdisciplinare sul prodotto finale.

In primo luogo, i riferimenti alle arti plastiche attraverseranno le dichiarazioni programmatiche di alcuni Novissimi, come se le metafore o il lessico della pittura (oppure i rimandi puntuali ai sodali dell’avventura interdisciplinare) 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» (GIULIANI 1977: 350).

In secondo luogo, 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 Scialoja,<sup>68</sup> mentre il fondale e gli abiti di scena a Gastone Novelli, in un’interessante triangolazione creativa con due artisti cui Giuliani tributerà alcuni componimenti ecfrastrici di cui ci occuperemo infra. 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 Perilli,<sup>69</sup> a conferma dell’attivismo della coppia Perilli-Novelli nell’orbita creativa del Gruppo

---

<sup>68</sup> A Scialoja verrà affidata anche la regia della *Merce esclusa* di Pagliarani, rappresentata sempre il 3 giugno al Teatro Parioli nell’ambito della medesima serata collettanea (cfr. LO MONACO 2019: 400-405). In questo contesto Scialoja ricomparirà come costumista e scenografo per *L’occhio* di Giordano Falzoni e *Improvvisazione* di Nanni Balestrini, in un approccio orgogliosamente politropo all’evento teatrale.

<sup>69</sup> 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

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 Manganelli, passando per *K.* di Sanguineti e *La prosopopea* di Leonetti).<sup>70</sup> Al romano Toti 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 1964.<sup>71</sup> L’elenco potrebbe proseguire a lungo,<sup>72</sup> estendendosi produttivamente al Gruppo 70,<sup>73</sup> ma porterebbe l’argomentazione ad allontanarsi dal focus efrastico di questo lavoro. 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» (MASTROPIETRO 2020: 63). Come e più delle riviste, insomma, il palcoscenico si rivela un aggregatore di competenze extrasettoriali entro cui quella tensione generale alla tracimazione dagli argini dello specialismo troverà, nello spoglio delle locandine e dei libretti di sala, un’immediata visualizzazione.

---

inviata da Perilli a Clementi il 1° maggio dello stesso anno, citata in TORTORA 2003: 272) (cfr. MASTROPIETRO 2020: 105n). Per una scheda di *Mutazioni*, cfr. anche LO MONACO 2019: 399.

<sup>70</sup> Per la bibliografia relativa a questo primo spettacolo collettivo, rimando alla scheda di LO MONACO 2019: 400-401.

<sup>71</sup> Sull’attività di Scialoja come scenografo teatrale, cfr. soprattutto MANCINI 1990.

<sup>72</sup> 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 Gastone Novelli (cfr. PERILLI 2017: 111). I disegni novelliani avevano già accompagnato la pubblicazione cartacea del copione, nel 1964 (GIULIANI, NOVELLI, PAGLIARANI 1964). Per quanto riguarda la figura di Edoardo 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: 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: 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: 398). Il discorso meriterebbe di essere esteso a tutti gli altri novissimi (nonché ad altri scrittori affiliati più o meno precocemente al Gruppo 63).

<sup>73</sup> In un dibattito sulla poesia visiva ospitato nella rubrica «Dopotutto», curata sulle pagine di «Letteratura» da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, quest’ultimo si soffermerà 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).

## 1.8 Appendice: elenco delle poesie pubblicate su riviste d'arte

In coda al primo capitolo, si offre uno specchietto riassuntivo 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</i> ( <i>Manalive, Mongolfiera, Conchiglia</i> ) (p. 87)	<i>Osservazioni sul volo degli uccelli (1954-1956)</i> (BALESTRINI 2015: 379, 380 e 381).
MAC	1955- 1956	<i>Manalive</i> (p. 35)	<i>Osservazioni sul volo degli uccelli (1954-1956)</i> (ivi, 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> (ivi, p. 392).
«Il Gesto»	III, 1958	<i>l'uovo vive d'incontri</i> (pp. nn.)	<i>L'invasione, in Come si agisce e altri procedimenti (1954-1969)</i> (ivi, pp. 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> (pp. nn.)	<i>Corpi in moto e corpi in equilibrio, in Come si agisce e altri procedimenti (1954-1969)</i> (ivi, p. 31).

### Alfredo Giuliani

«La Parrucca»	V, 1955	<i>Compleanno</i> (p. 72)	<i>Povera Juliet</i> (GIULIANI 1965: 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: 129-130).
«Azimuth»	I, 1959	<i>Frammenti dal Narciso</i> (pp. nn.)	<i>Narcissus Pseudonarcissus, in Cronache e altre poesie</i> (ivi, p. 84).

## Antonio Porta

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

## Edoardo Sanguineti

«Numero»	III, 5, 1951-1952	<i>Laszo Varga</i> (pp. 18-19)	<i>Laborintus</i> (IV, VI, VIII, IX e XV) (SANGUINETI 2021: 17, 19-20, 23, 24 e 33-34).
	V, 4-5, 1953	<i>Laszo Varga</i> (pp. 17-19)	<i>Laborintus</i> (X, XI, XII, XIII e XIV) (ivi, pp. 25-26, 27, 28-29, 30 e 31).
MAC	1954	<i>Laszo Varga</i> (p. 75)	<i>Laborintus</i> (XX) (ivi, p. 40).
MAC	1956-1957	<i>Erotopaegnia</i>	<i>Erotopaegnia</i> (I e II) (ivi, pp.51 e 52).
«Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia d'avanguardia»	I, 1958	<i>Laborintus V</i>	<i>Laborintus</i> (V) (ivi, p. 33).
«Il Gesto»	III, 1958	<i>passi passaggi</i>	<i>Erotopaegnia</i> (XIII, XIV e XV) (ivi, 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> (ivi, p. 357).
	III, 1960	<i>Alphabetum</i>	<i>Purgatorio de l'Inferno</i> (I) (ivi, 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> (ivi, 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: 266-268).
	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> (ivi, 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: 95-96).
	16-17-18, 1965	<i>Piperitmo. Yé-yé coglino</i>	p. 113	<i>Chi l'avrebbe detto</i> (ivi, p. 100). <sup>74</sup>
«Grammatica»	1, 1964	<i>Nel cieco spazio (testo di Alfredo Giuliani disegnato da Novelli)</i>	pp. 10-12	<i>Poesie di teatro</i> (ivi, pp. 79-81).
	1, 1964	<i>Chi l'avrebbe detto, Morte e amore</i>	p. 13	<i>Chi l'avrebbe detto</i> (ivi, p. 101); <i>Nuove predilezioni 1963-1964, VII</i> (ivi, p. 86).
	2, 1967	<i>L'acqua alle piante</i>	p.	<i>Poesie di teatro</i> (ivi, pp. 75-78).

#### Giuseppe Guglielmi

«Grammatica»	1, 1964	<i>La coscienza infelice</i>	pp. 46-48	<i>Panglosse blandimentis oramentis coeteris meretriciis</i> (GUGLIELMI 1967: 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: 206-210).
«Grammatica»	1, 1964	<i>Come alla luna l'alone</i>	pp. 19-20.	<i>Lezione di fisica &amp; Fecaloro</i> (ivi, pp. 162-166).

<sup>74</sup> Nella raccolta viene indicata la data «1966», sebbene il testo fosse già comparso nel luglio del 1965 su «Marcatrè».



Edoardo Sanguineti

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

Antonio Porta

«Marcatrè»	1, 1963	<i>Zero</i>	p. 49	<i>Zero</i> (PORTA 1963).
	11-12-13, 1964	<i>Rapporti umani</i> (XXI e XXII)	p. 14	<i>Rapporti umani</i> (PORTA 2009: 136-137).
	V, 30-31-32-33, 1967	<i>Agente in pubblico</i> (a, aa, a <sup>1</sup> , aa <sup>1</sup> , b, bb, b <sup>1</sup> , bb <sup>1</sup> , c)	pp. 82-86.	<i>Cara</i> (ivi, pp. 183-188).
«Grammatica»	1, 1964	<i>Adagio con moto</i>	pp. 8-9	<i>I rapporti</i> (ivi, pp. 144-146).

Cesare Vivaldi

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

## 2. *La forma-Galeria*

### 2.1 (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 (*Matinée. Un concerto di poesia*, ARBASINO 2010: 1226).

Il depositarsi progressivo di materiali d'occasione, confezionati per corrispondere alle esigenze degli amici artisti o di quei promotori culturali impegnati nella creazione di un calendario interdisciplinare, comporta un'accumulazione generalizzata di poesie extravaganti. Esauritasi la circostanza ambientale, ciascun poeta sarà chiamato a inventare un *packing* macrotestuale orientato ad accogliere i sedimenti congiunturali affastellatisi negli anni (o decenni) precedenti. La costruzione di vere e proprie *Galerie* novissime, in cui si avvicendano le descrizioni di quadri o sculture, è senza dubbio rapportabile a una simile necessità di ordinamento a posteriori. Il recupero di questo archetipo strutturale, tuttavia, non si risolve unicamente nel soddisfare un'esigenza organizzativa o editoriale, ma si trasforma presto nella via di fuga formale dai vicoli ciechi della teoresi novecentesca – in particolare, il problema dell'io lirico e l'influenza angosciosa di Petrarca nella fabbricazione di macrostrutture liriche. Per motivare concettualmente la scelta di adottare le categorie di forma-*Galeria* e di forma-*catalogo* 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* intorno a «libro di poesia» vs «canzoniere» (o «macrotesto» vs «canzoniere»),<sup>75</sup> che ha animato il dibattito critico degli ultimi decenni, in particolare attorno ad autori che hanno deliberatamente ostentato un debito macrostrutturale nei confronti del progenitore trecentesco (la triade Saba, Montale e Sereni, per citare gli esempi scolasticamente più accreditati). A differenza degli innovatori «integrati» nella tradizione del canone, che tenteranno di dimostrare la sopravvivenza della forma-*Canzoniere* mediante pratiche di costante ossigenazione e rianimazione (talora rivoluzionaria e contestativa, ma comunque tesa alla conservazione di alcune sue funzionalità organiche), la sfida di alcuni Novissimi consisterà nello staccare la spina a un dispositivo-*Canzoniere* avvertito come terminale. Dal momento che, come ammonisce Ceserani, le forme «di per sé non sono significanti» (CESERANI 1999: 352) se isolate dal contesto e dalla storia complessiva in cui si strutturano i loro specifici tratti formali (stilistici, retorici, metrici), occorre puntualizzare quali aspetti dell'anti-modello petrarchesco venissero rifiutati

---

<sup>75</sup> All'interno della nutrita bibliografia sul tema, cfr. soprattutto QUONDAM, SANTAGATA 1989; GIOVANNETTI 2005: 65-71; SCAFFAI 2005.

dalla Neoavanguardia e quali fossero gli eventuali paradigmi alternativi al *Rvf* (anche e soprattutto di natura extra-letteraria).

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 protagonista,<sup>76</sup> si misura subito una prima frattura inconciliabile rispetto ai capisaldi di 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 evento traumatico e perturbante 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, alcuni autori rigetteranno anche la crisi dell'identità come 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 dichiarerà 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» (GUGLIELMI 1967b: 9) – sopprimendo dall'atto di ricezione, di fatto, qualsiasi velleità empatica esterna alla nuda funzione fatica.

Tra i neoavanguardisti più politicizzati (Sanguineti, Balestrini e Pagliarani) il rifiuto di una concezione moralistica della progressione lineare e teleologica 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 distinguibile.<sup>77</sup> 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» (RONCEN 2016: 61). Se una simile tendenza viene letta da Roncen in parallelo alla proliferazione dei «romanzi in versi», non sarà casuale che tra i Novissimi serpeggi un'istanza di 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).<sup>78</sup> Attraverso il personaggio-

---

<sup>76</sup> Riprendo le categorie e la loro problematizzazione storica e stilistica dall'*Introduzione* di Niccolò Scaffai a *Il poeta e il suo libro* (SCAFFAI 2005: 1-11).

<sup>77</sup> Per un approfondimento su questi temi, cfr. infra il paragrafo 4.2.

<sup>78</sup> Si veda, ad esempio, la lettera inviata da Sanguineti a Giuliani il 25 agosto del 1960, in cui il poeta genovese sentenzia che «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: 117).

sineddoche (che *sta* per il tutto sociale), l'aneddoto privato può ambire a disvelare l'inconscio collettivo di un insieme coeso di individui. Il momento in cui il «tratto individuale» si converte in un «significato oggettivamente sociale» diventa 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) (SANGUINETI 2010a: 187).

Oltre a un decentramento etico (dal soggetto-individuo borghese al soggetto-massa), un'altra modalità di distinzione riguarda il soggetto come puro osservatore e punto prospettico di visione. Per Antonio 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» (cit. in BARILLI, GUGLIELMI 1976: 79).<sup>79</sup> Porta abiura il paradigma di un'individualità monosemica, contemplata da intere generazioni di letterati da un'unica e dogmatica traiettoria angolare. Il soggetto diventa un problema di sguardo, di visione, piuttosto che un'istanza lirica – coscienziale o esistenziale, di matrice petrarchesca oppure attanziale, una maschera pronominale 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» (GIOVANNETTI 2005: 67).

Per sondare un ultimo aspetto di questo «decentrarsi dell'io lirico» (LORENZINI 1999: 10), alla questione dello sguardo si lega l'assist spersonalizzante fornito dalla scrittura efrastica. Il rifiuto del *Canzoniere* come grata coercitiva vincolata a un'idea di *itinerarium mentis in Ego*, lineare e progressivo, comporta l'urgenza di pensare a nuove cornici macrotestuali entro cui raccogliere i propri testi. Come scriverà 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» (GUGLIELMI 1967b: 95). Una delle alternative 'forti' alla dispersione centrifuga dei materiali poetici è identificabile proprio in questa pinacoteca antologica, in cui la giuntura efrastica e i contenuti referenziali (tele, sculture e oggetti d'arte) garantiscono 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 dalla titolatura –, scambiando un quanto di *contrainte* con l'agognata emancipazione dall'io lirico. Nella *mise en abyme* efrastica tutto potrà 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

---

<sup>79</sup> Precedentemente, il contributo era stato pubblicato sulla «Fiera Letteraria», il 10 luglio del 1960.

perimetrata dalla cornice del quadro, consentirà 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 intercambiabilità, 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 metafisica (GUGLIELMI 1967b: 95).

Nell'attuale panorama critico prevale l'ipotesi storiografica che, a una soppressione del soggetto, la Neoavanguardia reagisca spostando l'investimento sulle poetiche dell'oggetto –<sup>80</sup> un'interpretazione indubbiamente valida e ben documentata, a partire dalle stesse parole introduttive di Alfredo Giuliani all'antologia novissima,<sup>81</sup> 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) meccanicamente rivestito dei significati e delle funzioni precedentemente assolute dall'io lirico. Nella rilettura esegetica qui proposta si cercherà di prospettare un'effettiva soluzione imperniata proprio sull'*exit strategy* efrastica – considerata qui come coefficiente di omogeneità macrotestuale, funzionale a inventare un modo innovativo di pensare e abitare le raccolte di versi. Mentre la corrente della poesia propriamente 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 de-territorializzare 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, a tiratura (e circolazione) limitatissima – possiamo inquadrare l'espedito della 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 multifocali – 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 per vernissage o cataloghi di mostre confluiranno poi (in modo dichiarato o surrettizio) all'interno delle sillogi 'maggiori', con un'incidenza statisticamente rilevante nella produzione degli autori qui isolati. Sebbene alcuni critici siano portati a considerare la disseminazione disciplinare del *livre*-«satura» come un elemento di criticità o di cagionevolezza

---

<sup>80</sup> Su questo tema, cfr. soprattutto LISA 2007 (al cui lavoro rimando anche per la bibliografia secondaria).

<sup>81</sup> «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: XXVI).

macrotestuale – Giovannetti, ad esempio, parlerà di un contenitore «altamente eclettico» ma «debole strutturalmente, forse» (GIOVANNETTI 2005: 70) –, la «tendenza a “farcire” il testo di poesia» con iniezioni di schemi e testualità *autres* (*ibidem*) rappresenta il tentativo più solido per uscire dal vicolo cieco 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 asserirà che tra i Novissimi era in atto il «tentativo di confezionare questo tipo di scrittore», ossia un nuovo prototipo di intellettuale capace di far coesistere «forma chiusa e forma aperta nel modo più naturale» (CITATI 1965). La Neoavanguardia funziona, in effetti, come un cantiere estremamente avanzato per l'aggiornamento 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 disciplinamento regolativo dei materiali dispersi tra riviste e contesti performativi.

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 interni. Nella carriera di uno stesso scrittore, tuttavia, possono coesistere entrambe queste 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 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 lo spazio di 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 critica.<sup>82</sup> Si possono mettere a confronto gli interventi-campione di Miccini e Porta, isolandoli come due alternative sintomatiche di eversione del discorso verbo-visivo (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 prediliga

---

<sup>82</sup> 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). Ho scelto di rispettare la lettera delle didascalie riportate sulla rivista (che non riportano una datazione specifica solo nel caso di Miccini); nei casi in cui fossero presenti due supporti visivi, ho segnalato per primo quello posizionato sopra al testo teorico.

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 brecce 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 (ivi, 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 poesia leggibile anche al di fuori *dell'usuale spazio della pagina del libro: poesia da appendere* alle pareti, incorniciata, se si vuole (ivi, 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, dalla televisione o da giornali a dominante visuale non incidono sull'impaginazione disegnativa o sulla resa tipografica della parola, ma agiscono *ab origine* sull'innescò della stessa ispirazione lirica. Porta parla di una variazione nell'*«angolo vitalizzante di visuale»*, una variazione 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. Questo secondo schema di aggiornamento della prospettiva ottica si rivelerà l'opzione maggioritaria tra gli autori del Gruppo 63, concentrati sul versante estetico-sociologico e non su quello calligrafico. Come asserirà Sanguineti in un'intervista del 1984, *«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»* (SANGUINETI 1984: 125). Tra i Novissimi farà eccezione Nanni Balestrini, proponendo a tutti gli effetti 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 suggerisce di sostituire le regole convenzionali in cui si immagina l'oggetto-libro con un *«concetto di strutturazione visiva del poema»*, che abbandoni l'andamento lineare e statico per esondare nello *«spazio a due dimensioni»* (p. 9) – a conferma di una propria carriera dimidiata tra collage e versi 'libreschi'.

La forma-*Galeria* consentirà, dunque, un'uscita dal Libro restando nel dominio del libro, di cui si tenta di disattivare la centralina interna con gli strumenti della manomissione ecfrastica. Il *Canzoniere*, come 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 li ha disposti, secondo un percorso obbligatorio che va dal primo all'ultimo componimento» (LONGHI 1979: 265). Al contrario, la *Galeria* consente un'accumulazione eterogenea e non posizionalmente orientata dei componimenti compattati al suo interno. In una lettera inviata a Fausto Curi il 30 luglio del 1986, parlando del *Fuori Catalogo* (una delle raccolte extravaganti – e interdisciplinari – di Sanguineti),<sup>83</sup> il poeta genovese spiegherà la propria scelta dell'etichetta editoriale in questi termini:

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' (CURI 2017: 79).

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.

Nei testi ecfrastici che vedremo sfogliando esemplificativamente alcune *Galerie*, la focalizzazione verrà rimbalzata tra diversi attanti diegetici, che coincidono con gli osservatori esterni della pinacoteca oppure con i personaggi disegnati o scolpiti dall'artista. Nel ridursi al ruolo di prestanomi prefabbricati, che l'autore si limita a scegliere da un campionario limitato di potenzialità figurative, i personaggi dei componimenti ecfrastici perdono la propria «rotondità» dimensionale, riducendosi a tessere «piatte», prive di passato o futuro e condannate a vivere il tempo eternamente presente dello sguardo. Simili protagonisti assomigliano ai *flat characters* forsteriani «costruiti intorno a un'unica idea o qualità» (FORSTER 1991: 76) – che coincide, in questo caso, con la diagnosi descrittiva o ricostruttiva dello spettatore. Il portato coscienziale dell'io diventa irrilevante; l'occhio e la relazione 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

---

<sup>83</sup> In questo inventario esemplificativo non mi occuperò delle raccolte extravaganti (ed ecfrastiche) di Sanguineti (da *Ecfrasi* a *Fanerografie*) – dal momento che, rispetto agli altri casi qui analizzati, esiste già una nutrita bibliografia in merito, 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 studiare le «stravaganti» figurative anche – e soprattutto – da una prospettiva macrotestuale, individuando dei percorsi e delle linee di sviluppo organiche e non soltanto centrifughe (WEBER 2004: 14).



contraddetta dalla voce successiva. Questa strategia attanziale assottiglia ulteriormente il peso del soggetto – declassato a prestanome mutevole e impersonale, che sembra trovarsi per caso sotto i riflettori diegetici. La presenza di questi personaggi-osservatori intercambiabili richiede al lettore un’ulteriore presa di distanza da qualsiasi strategia di identificazione e meccanismo proiettivo. La prima persona pronominale riduce il suo compito a una mera stenografia ottica 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)<sup>84</sup> o esistenziale (la realtà biografica del protagonista fuori dal setting ecfrastrico).

Di fronte alle trame figurative approntate dai pittori, gli autori della Neoavanguardia si muoveranno assecondando essenzialmente tre orientamenti: a) la completa reinvenzione verbale – a partire da un accidente del quadro, il poeta allestisce un plot autonomo e irrelato, 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.).

Se Salvatore Battaglia osservava 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» (BATTAGLIA 1968: 67), potremmo dire che, con il Gruppo 63, i poeti cercheranno nell’atlante illustrato la riattivazione di un’esperienza individuale *in quanto* collettiva e già mediata dall’immagine. Come preciserà Michele Cometa,

Soffermarsi sull’esempio classico della “galleria” che da contenitore e *display* diviene genere letterario tra i più praticati sin dai tempi del Marino, ha ovviamente lo scopo di allertare i teorici dell’*ékphrasis* in un’epoca in cui le forme del *display* (dall’atlante delle immagini di warburghiana memoria allo schermo digitale) hanno profondamente cambiato il nostro *habitus* percettivo [...]. Questa “galleria” però si rivela un dispositivo parecchio moderno se è ormai possibile mettere insieme una sorta di personalissimo “atlante delle immagini” in cui un quadro di Tiziano può convivere con uno di Bacon o Jordaens con il Beato Angelico [...]. È questa una forma di galleria che per prima cosa abbatte i generi, poi le cronologie, infine ogni forma di pertinenza museale, per affidarsi a una pertinenza tematica che non ha paura [...] di “mutilare” il quadro attraverso uno sguardo personale e legato a una logica del desiderio più che a coordinate storico-artistiche (COMETA 2012: 71-72 e 77).

Nella riflessione condotta da Cometa emerge un ulteriore vantaggio dischiuso dalla forma *Galeria*, vale a dire la possibilità, attraverso la mediazione visuale, di impostare le premesse di un personalissimo canone plastico, ad uso e consumo di ciascun operatore. Disatteso il paradigma tradizionale, è come se l’attenzione dei poeti sperimentali si agglutinasse attorno a esperienze artistiche ricorsive – che verranno a istituire il collante di una militanza collettiva assicurata proprio dall’atto di riconoscersi nelle poetiche degli stessi pittori. Le collaborazioni con la diade Perilli-Novelli, ad esempio, assumeranno le

---

<sup>84</sup> 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: 89).

sembianze di un'autentica *griffe* novissima (in particolare per Pagliarani e Giuliani), così come l'operato di Baruchello diventerà un dispositivo fondamentale per decodificare gli esiti trasformativi dello sperimentalismo di Sanguineti e Balestrini, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

Ad essere accolti nelle pinacoteche neoavanguardiste, però, non saranno soltanto amici e coautori artistici. Talvolta verranno recuperati come collettori generazionali singoli maestri – distanti sul piano biografico, diacronico o geografico eppure altrettanto decisivi nella formalizzazione aurorale delle poetiche novissime. Si consideri, ad esempio, la figura di Piero Manzoni, a cui tutti i poeti antologizzati da Giuliani dedicheranno almeno un contributo critico o in versi,<sup>85</sup> eleggendolo a modello transdisciplinare di libertà compositiva. Nel passaggio dalla singolarità del testo alla sintesi macrotestuale, la selezione nominale degli artisti, esposti (e rivendicati) in successione, assumerà l'aspetto di un vero e proprio *schemata* extra-letterario contrapposto a quello prescrittivo del canone. Pittori e musicisti (nonché registi, sociologi, filosofi e antropologi) incarnaeranno gli unici diversi dalle malie di una tradizione avvertita come oggetto desueto e inutilizzabile. La trasgressione sessantatrè-ese non prevede, infatti, una rifunzionalizzazione (per quanto agonistica e provocatoria) del letterario, un gioco al rialzo sul grado di accettabilità di alcuni moduli sperimentali presenti in potenza e occultati dai dispositivi retorico-formali 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.

Nei paragrafi successivi setacceremo alcuni esempi concreti di come questo ripensamento figurativo delle raccolte poetiche sia stato concepito da autori come Balestrini, Giuliani, Vivaldi e Spatola, tentando di dimostrare la doppia defezione (dal soggetto e dal Libro) autorizzata dall'ecfrasi. La categoria di forma-*Galeria* qui proposta manterrà la propria operatività anche (o soprattutto) nel corso del decennio successivo, quando si affaccerà con maggiore impellenza il bisogno di disciplinare l'eredità delle avanguardie ricavandone un patrimonio a tutti gli effetti spendibile per le nuove generazioni di poeti (oppure per gli ex neoavanguardisti posti di fronte a un'impasse testuale e macrotestuale). A titolo di esempio, si possono segnalare le auto-antologizzazioni ecfrastiche di Sanguineti, a partire da *Mauritschuis* (1986),<sup>86</sup> definita dallo stesso Sanguineti una «mini-galleria»

---

<sup>85</sup> Com'è ormai noto grazie agli studi di CORTELLESA 2014 e di NINNI 2013, i testi dedicati a Manzoni costituiscono un raggruppamento strutturale degli omaggi artistici allestiti collettivamente dai poeti della Neoavanguardia. Ricordiamo, ad esempio, *Fino all'utopia*, il saggio critico di Pagliarani comparso nella miscellanea manzoniana edita da Scheiwiler nel 1967 – assieme ai testi e alle opere di Vincenzo Agnetti, Franco Angeli e un altro novissimo (Balestrini), che pubblicherà in questa stessa sede i versi della *Gioia di vivere* («per Piero Manzoni») (BALESTRINI 2015: 307-209). Per quanto riguarda il caso di Antonio Porta, infine, dedicheremo al suo rapporto con Manzoni una riflessione specifica infra. 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).

<sup>86</sup> 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 all'agevolazione delle 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 riserverà alla «satira ad arte» di Sanguineti, in DONATI 2014: 177-190. Cfr. anche il contributo di CONDE MUÑOZ 2020, con l'apparato visivo in coda al testo (*Appendice. Il "rebus" di Mauritschuis. Le tele che ispirano le liriche*, pp. 171-172). I quadri, tuttavia,

(SANGUINETI 2002b: 7), e quelle postreme di Valentino 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 ricorderà 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» (PORTA 1987: 118). La *Galeria* diviene così un recipiente mortuario: nell'immaginare un deposito di stoccaggio del proprio passato interdisciplinare, in fondo, gli autori della Neoavanguardia stanno costruendo una bara macrotestuale per custodire le spoglie di un vitalismo verbo-visivo di cui commemorare l'esaurimento storico.

## 2.2 Alfredo Giuliani, *Scherzi critici su pitture* (1964-1965)

Senza timori d'iperbole, si potrebbe sostenere che la produzione di Alfredo Giuliani sia letteralmente segnata dalle stigmate del figurativo.<sup>87</sup> Artefice di collage e «cronogrammi» (in collaborazione con Franco Nonnis, Gastone Novelli e Toti Scialoja),<sup>88</sup> cronista d'arte e promotore culturale di pittori, Giuliani si muove con sprezzatura professionale tra i tecnicismi delle discipline 'sorelle'. Come avverrà nel caso di Porta, l'esperienza collagistica condiziona l'ossatura stessa della versificazione di Giuliani, collaudando un «assemblaggio di lacerti quotidiani, [...] di elementi prosastici e ritagli colti» che verranno poi suturati dalle «ricuciture» liriche dello stile (LISA 2007: 183). Il legame (genetico e poematico) tra le poesie-collage realizzate tra il 1960-1961 e alcuni esiti (apparentemente) lineari confluiti in *Versi e nonversi* meriterà un giorno di essere approfondito – con una particolare attenzione per il faldone conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia<sup>89</sup> e denominato, per l'appunto, *Poesie collages* (AG, *Poesia e prosa*, cart. 27).

Per evitare fuoriuscite digressive dall'orizzonte dei macrotesti, l'indagine verrà circoscritta alla breve sezione degli *Scherzi critici su pitture*, compresa all'interno di *Chi l'avrebbe detto* (GIULIANI 1973: 117-

---

erano già stati pubblicati assieme alle corrispettive descrizioni sanguinetiane in una scheda apparsa otto anni prima su «Nazione Indiana» (PUECHER 2012).

<sup>87</sup> Sarebbe interessante campionare – sebbene esuli dalla focalizzazione scelta per il presente lavoro – tutte le allusioni al repertorio figurativo distribuite nei versi di Giuliani. Il primissimo testo del *Corpus. Frammenti di autobiografia* (1950), intanto, si presenta come l'ecfrasi di una «foto del '23» di Annetta, la «mite ardente» fanciulla che abitava in un paesino limitrofo della «provincia dannunziana» (GIULIANI 1986: 9, vv. 20 e 26). Per i numerosi richiami iconografici che si affastellano nel *Giovane Max*, cfr. infra.

<sup>88</sup> Si vedano, ad esempio, le opere *Il carcere* (1964) e *Il giardino* (1964), co-realizzate con Toti Scialoja e pubblicate nel già menzionato fascicolo di «Linea Sud» dedicato alla poesia visiva (1965). Anche nel catalogo di *Poesia e segno*, la mostra allestita presso la Galleria Blu di Milano nell'ottobre del 1963, vengono citati alcuni *Cronogrammi* di Giuliani datati «1961-1963» e realizzati «in collaborazione con Franco Nonnis e Gastone Novelli». Sui rapporti tra Nonnis e Giuliani, rimando al recente contributo di FARINA 2022. Le corrispondenze con Nonnis e Novelli conservate presso il Centro Manoscritti di Pavia (*Corrispondenza*, cart. 1585 e 1587) non forniscono ulteriori informazioni su queste due collaborazioni a quattro mani.

<sup>89</sup> Per motivi di praticità e concisione, i materiali dell'«Archivio Alfredo Giuliani» verranno menzionati, d'ora in poi, attraverso la sigla «AG» – seguita dalle indicazioni riportate nell'inventario, consultabile all'indirizzo: [https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV\\_CentroManoscritti/fonds/45349](https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/45349). Per una panoramica dell'Archivio Alfredo Giuliani, cfr. il saggio presentativo di MILONE 2013b.

122).<sup>90</sup> Come suggerisce la titolatura parlante, gli *Scherzi* sono indirizzati a tre pittori (Emil Nolde, Teodosio Magnoni, Achille Perilli) più un ‘soprannumerario’ Gastone Novelli, in una quaterna elettiva che avremo modo di sciogliere infra. Ad eccezione del tributo a Nolde – che certifica un’attenzione per l’espressionismo tedesco tutt’altro che estranea all’immaginario della Neoavanguardia –,<sup>91</sup> le altre tre liriche nascono come omaggi agli amici pittori riversati successivamente nel contenitore unitario degli *Scherzi*. Per quanto riguarda l’eccentricità posizionale del componimento novelliano, che ci impone di calcolare ‘3+1’ *Scherzi critici*, bisogna precisare che *Le radici dei segni* era l’unico di questi testi a comparire già in *Povera Juliet* (GIULIANI 1965: 9-10). Tanto nell’indice di questa raccolta quanto in quello previsto nella prima edizione di *Chi l’avrebbe detto* (GIULIANI 1973: 11-12), peraltro, la poesia dedicata a Novelli verrà anteposta a tutte le altre liriche, trasformandosi in una soglia ‘aperitiva’, una specie di *mise en abyme* riepilogativa di un’intera stagione stilistica.<sup>92</sup> A partire dal riordinamento editoriale del 1986, invece, *Le radici* sarà dislocata definitivamente tra gli *Scherzi*, venendo a occupare l’ultima posizione (GIULIANI 1986: 95-96) e perdendo la propria aura epigrafica.

Il sopracitato faldone pavese di *Poesia e prosa* contiene una busta denominata, per l’appunto, *Scherzi critici su pitture* e approssimativamente datata «seconda metà sec. XX» (cart. 63), con tredici fogli dattiloscritti postillati da Giuliani relativi alla redazione iniziale degli *Scherzi*. I materiali conservati in questa cartellina non si discostano dall’ultima stesura dei versi, a eccezione di una variante che interessa il finale dei *Rudimenti vivaci*, con il passaggio da «pseudo metafora» (barrato) a «onnipseudo» (*ibidem*) – in uno scarto lessicale che implica l’abbandono di un’originaria referenzialità linguistica a favore di una suggestiva (e più direttamente sperimentale) neoconiazione.

L’analisi testuale dei quattro *Scherzi* non rispetterà l’ordine diacronico o semplicemente previsto dalla sequenzializzazione dell’indice (del resto, mutevole e soggetto a progressive interpolazioni editoriali). Si tenterà, piuttosto, di delineare una storia parallela della specificità ecfastica, con un’escursione che va dal grado simil-zero di *Per un quadro* alla parafrasi fotografica dei *Rudimenti vivaci*. Gli *Scherzi critici su pitture* si riveleranno, infatti, un laboratorio ad altissimo rendimento per i carotaggi descrittivi, nel cui perimetro Giuliani, come un piccolo chimico della letteratura, si diventerà

---

<sup>90</sup> La mini-raccolta verrà poi ri-pubblicata in *Versi e nonversi* (GIULIANI 1986: 89-96) e nella più recente edizione delle *Opere scelte*, dopo la trascrizione di *Povera Juliet* (GIULIANI 2004: 31-36).

<sup>91</sup> Penso, ad esempio, a uno scartafaccio inedito di Antonio Porta, dal titolo *Espressionisti dal Museo Sprengel di Hannover*, conservato presso il Centro Apice e datato approssimativamente «1970» (AP, fasc. 15, busta 19) – ma risalente, con ogni probabilità, al 1984. Si tratta di un dattiloscritto organizzato come un centone di citazioni programmatiche pronunciate dagli artisti tedeschi afferenti al movimento espressionista. L’aforisma inaugurale, peraltro, appartiene proprio a Emil Nolde («Quanto più ci si allontana dalla natura e tuttavia si rimane naturali, tanto più grande è l’arte [...]. L’arte del dipingere non è un lavoro di pensiero, è un’azione dei sensi») – slogan che, peraltro, suscita una certa curiosità se rapportato al complesso irrisolto dei Novissimi nei confronti della realtà (e, soprattutto, della natura). La necessità di postdatare il faldone è suggerita da una contingenza materiale: tra il 20 settembre e il 18 novembre del 1984, infatti, si terrà presso il Palazzo Reale di Milano una mostra intitolata *Gli espressionisti del Museo di Hannover ed Emil Nolde*. L’esposizione, come ha raccontato Rosemary Liedl Paolazzi in una conversazione privata del 29 gennaio 2022, era stata visitata con partecipato interesse da Porta – soprattutto per la connessione sotterranea che il poeta istituiva tra i paesaggi di Nolde e l’immaginario dell’opera di Georg Trakl. Lo scrittore stava realizzando la traduzione di alcune poesie e prose scelte di Trakl che non porterà mai a termine ma a cui bisogna riportare plausibilmente questo brogliaccio di citazioni.

<sup>92</sup> Giovanna Lo Monaco parlerà, per l’appunto, di una «dichiarazione di poetica» programmatica (LO MONACO 2020: 119).

a dosare gli ingredienti della referenzialità e del citazionismo pittorico per elaborare nuove ricette d'ecfrasi.

Inauguriamo la rassegna 'scherzosa', dunque, con *Per un quadro* (GIULIANI 1973: 122). Bisogna precisare che, nella prima edizione di *Chi l'avrebbe detto*, il titolo presentava questa dicitura mutila, senza alcuna determinazione nominale. L'aggiunta verrà integrata, invece, in *Versi e non versi* (GIULIANI 1986: 91) e in *Furia serena* (GIULIANI 2004: 33) trasformandosi in *Per un paesaggio di Nolde* – in un processo di oggettivazione e di focalizzazione referenziale che porterà dal generico «quadro» alla dimensione puntuale del «paesaggio» siglato dal pittore danese. Nemmeno tra i materiali genetici conservati a Pavia si conserva alcuna traccia paratestuale riconducibile a Nolde, e il titolo – inserito a penna –<sup>93</sup> si attestava ancora sulla versione abbreviata. Ad ogni modo, si tratta del segmento più eccentrico degli *Scherzi*, in una difformità che si estende dall'asse diacronico (Nolde è vissuto tra il 1867 e il 1956, mentre gli altri tre artisti sono nati intorno agli anni Trenta) a un computo squisitamente quantitativo (tre versi a fronte, ad esempio, dei trentasei di *Ball-paradox* o dei trentotto delle *Radici dei segni*). Nolde, peraltro, è l'unico artista escluso da quello scambio quotidiano e dialettico che sostanzierà, invece, le poesie 'd'autobiografia culturale' dedicate a Novelli, Perilli e Magnoni – in una distanza che giustifica parzialmente la diversa forma di relazionalità descrittiva, qui retrocessa ad un'allusività confusiva, consumatasi quasi ai bordi dell'immagine. Non è impossibile, tuttavia, provare a dotare anche questo testo stravagante di una cornice storiografica verosimile. Restringendo il campo bibliografico alla città di Roma – dove è più plausibile immaginare un Giuliani *flâneur* di gallerie, all'altezza dei primi anni Sessanta –, dal 14 dicembre del 1961 era stata aperta al pubblico, presso la Galleria La Medusa, un'esposizione dedicata all'*Arte tedesca: mostra di 23 opere di Emil Nolde, Alexej Jawlensky*.<sup>94</sup> Sfogliando l'indice riprodotto in appendice, apprendiamo che – oltre a un quadro del 1910 intitolato *Personaggi*, a una *Statuetta egizia con cane Anubis* (1912) e a una raffigurazione di *Pesci* (1925) – il visitatore s'imbatteva in ben sette *Paesaggi* dipinti tra il 1917 e il 1922. Dal momento che gli altri tre *Scherzi* dialogheranno con altrettante mostre romane risalenti alla prima metà degli anni Sessanta, è ragionevole ipotizzare che anche per questo primo componimento esistesse un evento artistico scatenante, che avesse agito come detonatore (o semplice suggestione empirica) per la stesura di questi versi. *Per un quadro* descrive per tocchi epigrammatici una «valletta» dipinta da Nolde,<sup>95</sup> inframmezzando la micro-cantilena versale con l'immagine dei «crudeli» «vecchi di blu» (vv. 2 e 3) – forse compatibili con le *Coppie blu* di amanti attempati e grotteschi tratteggiate da Nolde in un ciclo di *Phantasien* (1931-1935). Il calembour gioiosamente anti- o a-descrittivo di Giuliani, tuttavia, non tollera la carcerazione di un appiglio visivo univoco, attestandosi piuttosto su una litania 'filastrocchesca' di

---

<sup>93</sup> Tuttavia, siccome anche un testo iper-referenziale come quello dei *Rudimenti vivaci* recava la dedica a Teodosio Magnoni in veste manoscritta (e tardiva), l'assenza iniziale di un ammiccamento didascalico al nome di Nolde non impone necessariamente di scartare l'ipotesi di una totale sordità al lavoro del pittore danese.

<sup>94</sup> Uno strumento imprescindibile per inquadrare il panorama romano delle mostre è fornito dalla piattaforma «Maconda», consultabile all'indirizzo: <https://www.maconda.it>.

<sup>95</sup> Difficile individuare un referente puntuale tra i numerosi *Paesaggi* confezionati dal pittore – dal momento che l'utilizzo del colore blu cupo, nei quadri naturalistici di quegli anni, era un marcatore denotativo della tavolozza di Nolde.

gusto quasi patafisico. In un'epistola inviata a José Muñoz Rivas,<sup>96</sup> il traduttore spagnolo di *Versi e non versi* (GIULIANI 1991), Giuliani commenterà la poesia sul *Paesaggio* di Nolde in questi termini:

È uno scherzo di gusto tra dada e surrealismo. Le parole sono usate in modo volutamente infantile: immaginiamo che 'basta' (avverbio) e 'blu' siano i due proprietari del *vallejuelo*. Anche 'tanto' e 'quanto' (non separati però dalla congiunzione: tanto quanto) sono avverbi personificati; il gioco interno al paesaggio è tra 'basta' e il 'tanto quanto' (il tentativo strano è di parlare di quel particolare 'blu' di Nolde in modi infantili). Non resta che tradurre alla lettera (MUÑOZ RIVAS 2021: 243)

L'attenzione diagnostica per il colore (in questo caso, la duplice insistenza sul «blu», in chiusura di verso) cadenerà parimenti tutti gli altri *Scherzi*.<sup>97</sup> Del resto, la tendenza a enfatizzare la tavolozza ricorda alcuni esperimenti giovanili in cui Giuliani allude mimeticamente ai generi della pittura – ad esempio, nel *Ritratto a penna colorato* (GIULIANI 1986: 24) o nel successivo *Pastello* (ivi, p. 25), confluiti nella prima sezione (1952-1954) di *Povera Juliet*. Attraverso le titolature, il Giuliani degli esordi vuole avvisare il lettore di una predilezione marcata per le arti plastiche che modulerà anche la sua scrittura più matura e sperimentale, non disdegnando la digressione bozzettistica o l'enfasi luministica dei paesaggi.

Per quanto riguarda i componimenti successivi, le dedicatorie a Perilli e Novelli s'inscrivono entro più complesse (e fondative) logiche di reciprocità biografico-culturali. Oltre alla già citata avventura di «Grammatica», è opportuno ricordare almeno la pubblicazione collettiva *Che cosa si può dire*, con due lettere in versi di Giuliani e Pagliarani e quattro litografie originali realizzate da Novelli e Perilli in quarantaquattro esemplari numerati e firmati dagli autori (GIULIANI, NOVELLI, PAGLIARANI, PERILLI 1963). A partire dal 28 gennaio i lavori dei due artisti (assieme al frontespizio e all'impaginato della plaquette a otto mani) verranno esposti presso la Libreria Einaudi di Roma, innescando un acceso dibattito sul significato stesso di 'accasare' editorialmente poesia e pittura. In un resoconto comparso sull'«Avanti!» il 12 febbraio del 1963, Marisa Volpi saluterà il volume come «uno dei pochi casi di collaborazione, in Italia, tra pittori non figurativi e poeti contemporanei», le cui «ragioni intrinseche» verranno diffusamente argomentate da Manganelli durante l'affollata inaugurazione a cui presero parte i quattro co-autori (VOLPI 1963). Tra le affinità elettive collazionate da Manganelli, l'articolo referta anche una «fantasia analoga di quadri con struttura paratattica, simili alle strutture delle poesie di Giuliani e Pagliarani» (*ibidem*). Basandosi sulle dichiarazioni emerse durante la discussione collettiva, Volpi notificherà che «tutti e quattro gli artisti si muovono consapevolmente in una situazione di artificiosità del linguaggio» (*ibidem*), in un tentativo di trovare una quadra convincente tra risultati concreti e posizionamento ideologico di fronte alle istituzioni linguistiche del presente. Infine, merita

---

<sup>96</sup> Ringrazio il professor Muñoz Rivas per avermi segnalato questa lettera durante un convegno su Alfredo Giuliani organizzato presso l'Università degli Studi «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara nelle giornate del 3-5 maggio 2022.

<sup>97</sup> Nei *Rudimenti vivaci* per Teodosio Magnoni troviamo, ad esempio, il «manichino nero» con il «cuore lampone» (v. 16), nonché l'«amore | bianco» su cui l'artista si diverte a «spruzzare azzurro e rossi e nere bocche» (vv. 17-18) (GIULIANI 1986: 92). Nelle *Radici dei segni*, invece, compare un cangiante «sole giallo sole arancio sole rosa» contrapposto al «blu nero dell'eclisse» (vv. 8) e ai «turchini | del mare» (vv. 3-4) (ivi, p. 95).

una rapida menzione anche *Pelle d'asino*, il «grottesco per musica» co-sceneggiato dai due scrittori e 'illustrato' da Gastone Novelli l'anno successivo (GIULIANI, NOVELLI, PAGLIARANI 1964), ascrivibile alla stessa temperie di interventi estetici plurali – in questo caso, contestativi dei generi narrativi e dei supporti codificati editorialmente per accoglierli.

Lo «scherzo» destinato a Perilli (GIULIANI 1973: 120-121), seppur denunciando una maggiore prossimità globale all'operato dell'artista (rispetto, quantomeno, a *Per un quadro*), sarà comunque scarsamente legato a una referenzialità empirica. La lirica era comparsa per la prima volta nel catalogo della personale perilliana allestita presso la Tartaruga nel 1964 (senza titolo ma con la precisazione incipitaria «ad Achille Perilli»),<sup>98</sup> assieme ai versi di *Come alla luna l'alone* di Pagliarani (PAGLIARANI 2019: 162-166). Interrogando i faldoni conservati presso il Centro Manoscritti di Pavia, apprendiamo che il componimento si intitolava in origine *Scherzo per Achille Perilli* (AG, *Poesia e prosa*, cart. 64) – in un'anticipazione della dicitura poi estesa al sottoinsieme collettaneo dei quattro testi. *Ball-paradox* si presenta come un omaggio generalista allo stile plastico di Perilli, di cui il poeta commemora soprattutto la tendenza a graffiare sulla tela figure simili a «larve» (v. 3) o «scheletrini» (v. 4). Giuliani insiste soprattutto sulle pulsioni erotiche che queste sagome sono in grado, paradossalmente, di veicolare (dagli «scroti filanti» del v. 10 all'«allevatore di clitoridi» del v. 13), accostando il rimosso anatomico dei grafemi geometrici all'inventariazione (s)ragionata di spunti picareschi (dai «vascelli arrebbati» all'epica futuribile delle «astronavi», vv. 3 e 11). Giuliani incastonerà in un testo più effusivo che filologico qualche riferimento locale alle titolature di Perilli – dal *Bagno delle ninfe* (1964) («limbi di ninfe graffiti», v. 2) al *Trionfo dell'astronauta* (1961) («astronavi della cenestesia», v. 10) –, in una propensione all'intarsio citazionistico che connoterà gli esercizi ecfrastrici di diversi Novissimi (sempre in bilico, pericolosamente, tra interdisciplinarietà e intertestualità).

Il titolo attribuito da Giuliani (*Ball-paradox*) corrisponde al nome di un leggendario night-club di Amburgo, famoso soprattutto perché qui, per statuto, erano le donne a invitare gli uomini a ballare, disattendendo il galateo convenzionale dell'amore borghese. Nei versi di Giuliani verranno coerentemente disseminate svariate allusioni al ballo (dalle «risorse statistiche della danza», al v. 1, al gesto di «infilare le perline del calzolaio per il ballo», nel terz'ultimo verso). Al tema della danza Perilli tributerà l'anno successivo un quadro, *A ritmo di balletto* (1965) – sebbene sia opportuno ricordare come un più generale amore per la disciplina fosse stato coadiuvato dalla mediazione della moglie Lucia Latour, famosa danzatrice e coreografa romana. Assieme a Latour l'artista fonderà, nel 1972, il collettivo multidisciplinare «Gruppo Altro», che un anziano Perilli rievocherà nei termini di «un'operazione di creatività collettiva. Ciascuno di noi lavorava stravolgendo il proprio codice a favore di quello altrui. Ecco: il musicista agiva col codice del pittore, il pittore con quello del poeta e così via. Avveniva un continuo sconfinamento» (cit. in PERILLI 2021). In seguito, l'artista verrà nominato

---

<sup>98</sup> Tanto nella prima edizione di *Chi l'avrebbe detto* (GIULIANI 1973: 120-121) quanto nei successivi *Versi e non versi* (GIULIANI 1986: 94) verrà segnalata tra parentesi la data erronea del 1965, in una probabile svista d'autore.

docente di spazio scenico presso l'Accademia Nazionale di Danza –<sup>99</sup> in una prossimità esistenziale ed estetica con gli ambienti della danza sperimentale che interviene forse a giustificare la giocosa titolatura di Giuliani già nel 1964.

A metà del testo, Giuliani incuneerà una stiletta contro la civiltà dei consumi, entro il cui perimetro l'arte riesce a essere «pienamente apprezzata» soltanto in virtù del suo «linguaggio muto, e questo è un risultato | fatalmente povero delle meravigliose rivoluzioni» della pittura (vv. 20 e 22-23). Nell'inserire una simile parentesi politicizzata, il poeta strizza l'occhio all'engagement di Perilli, attivo reporter dei rapporti tra arte e società sulle pagine dell'«Avanti!».<sup>100</sup> Sebbene l'incontro con Perilli sia destinato a diventare nodale nella produzione e nell'investimento intellettuale di Giuliani all'altezza di *Chi l'avrebbe detto*,<sup>101</sup> l'autore di *Ball-paradox* si rivelerà, tutto sommato, abbastanza avaro di descrizioni letterali. I versi assumono così le sembianze di un tributo sommario a una più generale forma di co-autorialità consolidatasi negli anni di «Grammatica». Al 3 giugno del 1965, ad esempio, risale la messinscena di *Povera Juliet* al Teatro Parioli di Roma – con regia di Toti Scialoja e scene e costumi realizzati proprio da Perilli. Come scriverà l'artista in un appassionato resoconto memoriale degli anni Sessanta, il suo primo «vero sodalizio con la poesia nasce con Alfredo Giuliani prima, poi con la banda dei “novissimi” ed infine con la ciurma del Gruppo “63”» (PERILLI 1994: 101), assegnando la palma diacronica delle collaborazioni verbo-visive al poeta degli *Scherzi*. È come se al massimo grado di vicinanza culturale, editoriale e performativa corrispondesse, per paradosso speculare, una fedeltà minimale al dato figurativo.

Per quanto riguarda, invece, *Le radici dei segni* (GIULIANI 1973: 11-12), la lirica offerta a Novelli diventerà (tanto per l'artista quanto per il poeta) una sorta di patentino identitario, da replicare esponenzialmente su riviste specializzate, cataloghi<sup>102</sup> e auto-antologie poetiche. A differenza di quanto sostiene Giovanna Lo Monaco in un articolo incentrato sui legami tra *Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63* (LO MONACO 2020: 119), la poesia non è stata pubblicata per la prima volta nella brochure della personale romana inaugurata il 9 aprile 1965 presso la Galleria Il Segno (NOVELLI 1965).<sup>103</sup> Il testo, infatti, era già comparso un anno prima nel catalogo di un'altra mostra romana di *Disegni*, allestita tra il 10 febbraio e il 10 marzo del 1964 alla Galleria Arco d'Alibert e introdotta da un saggio di Cesare Vivaldi (NOVELLI 1964).<sup>104</sup> Lo Monaco commenta la poesia nei termini di una «descrizione ecfastica

---

<sup>99</sup> Per una storia dell'Accademia Nazionale di Danza, cfr. PORCHEDDU 2008 (con un'intervista rilasciata da Perilli a proposito della propria esperienza come docente, alle pp. 150-154).

<sup>100</sup> Ricordo, in particolare, il partecipato articolo dal titolo *Avanguardia e rivoluzione* pubblicato due anni prima (PERILLI 1963).

<sup>101</sup> Ancora nel 2006 i due artisti progetteranno una pubblicazione a quattro mani, *Dal diario di Max (Pensieri e ridevoli patacchi)*, con sei disegni inediti e un'acquaforte originale di Perilli (GIULIANI 2006).

<sup>102</sup> Si vedano, a titolo di esempio, NOVELLI 1969 e NOVELLI 1998: 73-74.

<sup>103</sup> All'interno di questa brochure, la poesia si presenta in forma di *balloon* fumettistico, come se il testo venisse pronunciato da una fotografia dello stesso Giuliani, secondo un espediente pop esteso anche a una lettera di Giorgio Manganelli. Nel contesto della medesima mostra romana erano state esposte ventitré illustrazioni dell'*Hilarotragedia* realizzate nel 1964. Sul rapporto tra Manganelli e Novelli, cfr. BRICCHI 2002: 85-87, DE PIRRO 2012, GERVAZI 2013 e MILANI 2016.

<sup>104</sup> Nello stesso anno, il componimento verrà riprodotto – senza titolo ma con la dedica «a Gastone Novelli» – su «Marcatrè» (GIULIANI 1964: 8). La data del «1964», peraltro, verrà indicata in tutte le raccolte successive dallo stesso Giuliani (cfr. GIULIANI 1986: 96).



dell'opera dell'amico» (LO MONACO 2020: 120) – senza specificare la natura o le coordinate informativo-cronologiche di questo presunto manufatto originario. «Attraverso la 'formula', data dalla sequenza delle maiuscole», scrive Lo Monaco, «Giuliani spiega per l'appunto la tecnica compositiva di Novelli, basata sul gioco combinatorio dei significanti e sul riutilizzo dei frammenti, linguistici e figurativi, che vengono recuperati dalla memoria, collettiva e personale insieme» (*ibidem*). La strutturazione del testo di Giuliani si rivela, in realtà, molto più articolata e puntuale – per quanto forse non meccanicamente riconducibile a una rigida relazionalità efrastica. Ai vv. 15-17, ad esempio, compare un esplicito riferimento agli «appunti dei viaggi in Grecia» (v. 17), ossia al diario scritto e disegnato da Novelli tra il 1962 e il 1964, con cui Giuliani dialoga quasi interlinearmente. L'allusione alla «fantastica ingegneria dei vini e delle vene conduttrici» (vv. 15-16) – che «si vede benissimo» proprio nel *Viaggio in Grecia* –<sup>105</sup> si comprende soltanto scorrendo le pagine di quel *mémoire* verboso, laddove Novelli appuntava le seguenti considerazioni:

Epicuro ha insegnato ai contadini che la prima e più importante cosa da fare è piantare la vigna, perché è quella che più impiega a crescere, perché dura a lungo e l'orto lo si può coltivare in mezzo ai filari. Così un bicchiere di rezina, che scende in gola portandosi dietro il sapore del sole, della terra e il sale del mare, lo si può avere in ogni angolo (NOVELLI 1999: 11).

Oltre ai rinvii tematici al *Viaggio in Grecia*, *Le radici dei segni* assumerà presto le sembianze di una diagnosi versificata sul linguaggio e sul valore dei segni. In una dichiarazione del 1988, Giuliani parlerà di questa poesia nei termini di «un dialogo, franco e insieme sotterraneo, con Gastone e con me stesso, sopra un argomento che ci comprendeva più di quanto noi, con tutta la nostra passione e lucidità, potessimo comprenderlo» (GIULIANI 1988: 21) – e questo argomento barrato è la comunicazione contemporanea, che la poesia ha il compito messianicamente ingrato di riattivare e provocare. Negli appunti del *Viaggio in Grecia* possiamo isolare, ad esempio, un frammento in cui si legge:

I segni sono concreti quanto le immagini, le lettere quanto le parole, ma hanno un loro potere referenziale per cui, anche essendo essenzialmente relativi solo a se stessi, possono fare le veci di qualche cosa d'altro. Per questo motivo, [...] è importante procedere dai segni e dalle lettere, e non dalle immagini o dalle parole. (I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, una volta organizzati formano un universo) (NOVELLI 1999: 48).

Da una prospettiva simmetrica, Giuliani asserirà che la «poetica del segno, che accomuna le ricerche e i diversi esiti degli scrittori delle neo-avanguardie, è l'elaborazione fatalmente logica di una cultura dei segni oramai dominante» (GIULIANI 1977: 21) – in una convergenza 'all'insegna del segno' che verrà ribadita, negli *Schersi*, dalla quadruplica ripetizione della parola chiave. L'indagine indiziaria su una lingua avvertita come disfunzionale (e, dunque, da riformare attraverso lo choc del cesareo novissimo) costituirà il basamento portante della neo-fondata «Grammatica». Nel già citato pamphlet dialogico a dodici mani (*La carne è l'uomo che crede al rapido consumo*), la determinazione del nucleo

---

<sup>105</sup> Sul *Viaggio in Grecia* di Novelli, si vedano soprattutto i saggi di RINALDI 2011, 2016 e 2022.

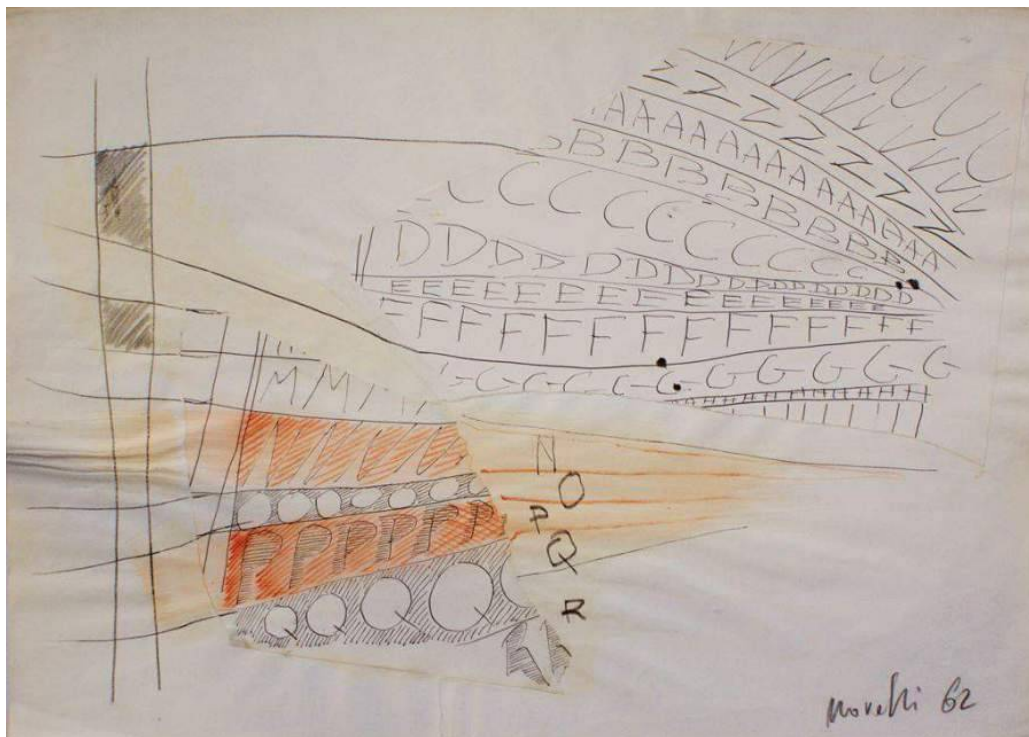
‘grammaticale’ della rivista passerà proprio attraverso una problematizzazione dei lemmi «linguaggio» e «segno». Trascrivo, a titolo di esempio, alcuni stralci del manifesto corale (i corsivi sono miei):

Dunque: *ogni universo è in primo luogo un universo linguistico* in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie. Così noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile / cosa possiamo dire? in che modo l'universo è linguaggio? / direi: abitabile. [...] Mi pare ci sia una contraddizione. *Tu hai detto che l'universo è linguistico, ma poi hai detto che si tratta di coprire l'universo di segni linguistici.* Capisco che la contraddizione ha una ragione. Ma vorrei che tentassi di spiegarla. / No, no! È una frase sbagliata. / A me piace la frase come idea. / Sì, sono contento che a te piaccia, ma di fatto è tutta sbagliata. / Però l'hai detta. / Sì l'ho detta, l'ho detta perché noi siamo, *noi viviamo mescolati in vari elementi linguistici*, infatti stiamo facendo dei lavori paralleli in cui /che vuoi dire tu? / Scoprire? Questo mi piace: *scoprire i segni linguistici. Cioè il linguaggio è il vero dato oggettuale*; non ce ne è mica nessuno al di fuori di quello. / *L'universo è muto, cioè parla soltanto per simboli e il suo linguaggio è tutto da decifrare.* Mitologicamente questo universo sembra parli un po' come noi, no? Cioè io lo sento così quando tu ne parli. Invece *io lo vedo parlare per simboli e quindi effettivamente il fatto che tu dica «coprire l'universo di segni» o che tu dica «scoprire i segni» è un modo per decifrarlo*, anche per rispondere, per chiacchierare con lui, per dialogare con lui.

Torniamo ai versi di Giuliani dopo questa breve digressione teorica – utile, tuttavia, a chiarire la semantica sottesa al testo, che assume così le sembianze di un'operetta immorale, un dialogo tra due operatori culturali e la natura (matrigna) dei messaggi linguistici. Per quanto riguarda le stringhe alfabetiche-numeriche in carattere maiuscolo disseminate nelle *Radici dei segni* («AAAABBBSSOO», v. 1, «S EN XG NIO 123» e «PUPU | PUS TU DADA LILLI | POP», vv. 25-27), si potrebbe intravedere un approccio mimetico alla superficie di alcuni disegni novelliani in cui l'artista inseriva dei tabulati di comparazione tra lettere maiuscole, numeri e geroglifici figurativi.<sup>106</sup> Si pensi soltanto a opere come *A* (1960), *Totolettera* (1962) o un *Senza titolo* dello stesso anno, imperniati proprio sull'iterazione ipnotica delle maiuscole<sup>107</sup> [Imm. 1]. Giuliani accoglie la sfida lanciata dalle griglie algebriche di Novelli, in cui il complicato incrociarsi dei caratteri disposti su ascisse e ordinate suggeriva all'osservatore la possibilità di una ricreazione combinatoria di una (presunta) parola finale, ottenibile «intersecando linee | da lettere» e «tirando le verticali» del grafico cartesiano (vv. 22-23 e 25). «Le lettere dell'alfabeto», sentenza apoditticamente Novelli, «possono tornare ad essere strumenti referenziali [...] se usate nella loro forma originaria di segno-suono, in cui il segno è allusivo ma libero [...]. La “calligrafia” può quindi fornire alle parole più larghi e diversi significati così come una serie di numeri dà una direzione di lettura, con pause obbligate e differenti a seconda della sua regolarità, o di certi salti che contraddicono la scala numerica abituale» (NOVELLI 1999: 48-49).

<sup>106</sup> Esempi di simili corrispondenze tra sistemi alfanumerici e simboli emergono anche all'interno del già menzionato *Viaggio in Grecia* (NOVELLI 1999, in particolare pp. 10, 41, 49 e 50).

<sup>107</sup> Lo stesso meccanismo di ripetizione alfabetica si ritroverà, ad esempio, in *Femme facile* (1962) – e, per quanto riguarda la lettera «A», sarà sufficiente citare la serie *A*, *A2* e *A3* dello stesso 1962 (cfr. NOVELLI 1988: 106-107).



[Imm. 1] GASTONE NOVELLI, *Senza titolo*  
 (collage, inchiostro di china, matita grassa, tempera acquarellata e tempera su carta Raffaello CM Fabriano,  
 47,5 x 66,5 cm, 1962).

*Le radici dei segni* viene a configurarsi, pertanto, come una specie di ecfraresi delle dichiarazioni di poetica, una trascrizione verbale del pensiero che informa i dipinti. Non si possono escludere, tuttavia, alcune allusioni più circostanziate e prevedibili alle titolature di Novelli – ad esempio nei «tremanti | bersagli» dei vv. 5-6 potrebbe nascondersi un richiamo tangenziale a *Questi bersagli* (1961). Assieme a Novelli, bisogna ricordare che Giuliani realizzerà alcune poesie visive – ad esempio, *Prototeatro 2*, pubblicato nell'antologia pignottiana di *Poesie visive* (PIGNOTTI 1965) –, consolidando un'alleanza di ordine concettuale e pragmatico basata, per l'appunto, sulle «radici dei segni». L'interesse per la manipolazione dei caratteri alfabetici da parte di Novelli, dunque, attraverserà il triplice spazio della prosa critica, della poesia lineare e della prassi visiva, trasformandosi in una mitografia privata utile a progettare (e poi a giustificare a livello teoretico) l'originalità di un autore che necessitava di smarcarsi in modo riconoscibile dagli altri Novissimi – anche grazie all'investimento sul segno e su questi gemellaggi ufficiali con i pittori romani.

Per concludere la sinossi visiva degli *Scherzi*, *Rudimenti vivaci* viene scritto, come suggerisce il sottotitolo, in occasione della «prima mostra di Teodosio Magnoni» (GIULIANI 1973: 119), inaugurata il 27 aprile del 1965 presso la Galleria La Salita di Roma.<sup>108</sup> L'incontro tra Giuliani e lo scultore cremasco risale, però, al 1960; l'artista aveva traslocato a Roma nel 1959, in un'abitazione situata in Piazza Trinità dei Pellegrini. Al piano di sotto era stato da poco trasferito il nuovo atelier di Franco

<sup>108</sup> Per la stesura di questa sezione, ringrazio profondamente Teodosio Magnoni e suo figlio Enrico, che mi hanno messo a disposizione le scansioni e le riproduzioni fotografiche – nonché i preziosi ricordi autobiografici – necessari a ricostruire questa collaborazione.

Nonnis<sup>109</sup> e Franco Evangelisti, frequentato regolarmente dallo stesso Giuliani.<sup>110</sup> La prossimità abitativa favorì, dunque, la conoscenza con il poeta, che diventò presto un habitué di entrambi gli studi. La richiesta di realizzare dei versi per la prima esposizione pubblica dell'artista proveniva dallo stesso Magnoni – che riproporrà a Giuliani, a distanza di sedici anni, la confezione di un libro d'artista, uscito in tiratura limitata (centoventi copie) per i Telai del Bernini nel 1981 (GIULIANI 1981), con tre poesie di Giuliani,<sup>111</sup> disegni di Magnoni e un evocativo titolo (*Anima asola malsana*) scelto dall'artista stesso isolando un verso di *Logogrifo del maniscalco* (GIULIANI 1986: 190, v. 23).

Per quanto riguarda la mostra del 1965, la presentazione saggistica era stata redatta da Cesare Vivaldi (VIVALDI 1965), che annoverava le «macchine» di Magnoni «tra i prodotti più originali e curiosi della giovane pittura romana», esaltandone, da un lato, la confezione industriale (si tratta di «tinte industriali, spesso fluorescenti», campite con un colore «pulito, freddo, da grafico più che da pittore») e, dall'altro, l'intrinseca narratività, la tendenza delle sagome di Magnoni a disporsi come in una specie di romanzo figurato. Nel coniugare un avviamento informale con gli aggiornamenti «apparentemente inconciliabili» dell'arte cinetica, della Pop Art e dell'Hard Edge, Magnoni appronta una pittura didatticamente «piegata al racconto», al punto che le sue opere assomigliano a «cartelloni didascalici», quasi istruzioni per l'uso (o «rudimenti» d'estetica, per l'appunto). A partire da questa scolasticità elementare delle sagome, tuttavia, Magnoni inserisce l'*ostranie* di uno svolgimento alogico, in cui la coesistenza tra i più disparati significanti si basa su regole misteriose e incongrue. Le silhouette umane «coabitano (ma insieme sono una pausa a sé, un discorso a sé) con frecce, rettangoli colorati», senza che lo spettatore sia in grado di «percepire simultaneamente» il sovrappopolamento della superficie plastica.

L'eco di un simile inquadramento generale si percepirà distintamente nei versi di Giuliani, rendendo plausibile ipotizzare una lettura in anteprima del saggio vivaldiano – o comunque un precedente confronto dialogico con il critico romano. Alla «dialettica dei simboli» cui Vivaldi riconduce l'associazionismo surrealista tra figure umane e linee colorate corrisponde l'allusione ai «simboli del domestico inconscio femminile» (v. 1) che Giuliani affianca, a sua volta, ai «dischetti concentrici» e ai «triangoli con le punte che si toccano» (vv. 3 e 4). Attraverso la forma-elenco, il poeta sembra mettere concretamente in pratica quel processo di «sintesi mentale» su cui si chiudeva l'intervento di Vivaldi, costringendo a una produttiva frizione reciproca scarabocchi antropomorfi ed enti geometrici.

La scrittura porosa di Giuliani riuscirà a includere anche alcuni cenni alla carriera professionale di Magnoni, attraverso il riferimento a una nuova «grammatica di forme» inventata «dopo l'informe

---

<sup>109</sup> Il precedente atelier, condiviso con Evangelisti, si trovava in Piazza Sforza Cesarini, come ricorda Francesco Pennisi in una memoria pubblicata in TORTORA 1990: 181.

<sup>110</sup> Per questi dati, mi rifaccio a una telefonata con Teodosio Magnoni registrata il 6 novembre del 2020 (in cui l'artista rievoca, peraltro, l'incontro con Ungaretti avvenuto presso lo studio di Nonnis). L'informazione sembra confermata anche dal resoconto di Pennisi, che rievocherà le «visite di [...] Giuliani, [...] Teodosio Magnoni, Gianni Novak» presso lo studio di Nonnis (cit. in TORTORA 1990: 182-183) – ma si veda anche il già citato saggio di FARINA 2022. Achille Perilli racconterà di aver conosciuto Giuliani proprio attraverso «l'amicizia di Franco Evangelisti» e la frequentazione dei musicisti di «Nuova Consonanza» (cfr. PERILLI 1994: 101).

<sup>111</sup> Si tratta di *Il nostro padre Ubu* (GIULIANI 1986: 191-192), *Canzonetta* (ivi, p. 187) e *Come parla il merlo* (ivi, p. 186; senza titolo nel libro d'artista).

archetipo | materico» della prima fase (vv. 8-9) – addirittura con l’esplicitazione dei debiti contratti con «Soldati e Calder» (v. 9), ossia con gli esponenti internazionali di quelle correnti d’arte cinetica e astratta menzionate da Vivaldi. Il rimando al moto immobile di Magnoni (che «ancora non s’è veramente mosso, | ma ruota», vv. 10-11) è rapportabile, poi, a un preciso dato materiale. Le sei opere menzionate nel catalogo della Salita, infatti, recano tra parentesi l’indicazione «In movimento» – siccome l’artista aveva dotato le sculture di piccoli motori elettrici che facevano muovere le strutture nello spazio. Magnoni aveva architettato questo stratagemma dinamico dopo aver visitato la mostra *Rörelse i kosten (Il movimento nell’arte)*, organizzata presso il Moderna Museet di Stoccolma nel 1961. Giuliani, a sua volta, sceglie di accludere un dettaglio performativo che doveva appartenere strutturalmente all’esperienza di qualunque visitatore si fosse trovato di fronte alle opere mobili di Magnoni.

È necessario aggiungere una notazione relativa alla postura dell’io lirico: nei *Rudimenti vivaci*, infatti, la voce che apostrofa il ‘tu’ (un turista distratto? il lettore postero dei versi?) gli intima didascalicamente di osservare le opere dell’artista («guarda i simboli», v. 1, «guarda le belle vernici», v. 6). Questo ‘io’ pedagogico, tuttavia, non è portatore di un’identità coerente: se inizialmente il soggetto sembrava coincidere con l’artista stesso («guarda le belle vernici con cui li *ricopro*», v. 6), poco dopo apprendiamo che lo scultore, invece, è un’entità diegeticamente autonoma – anzi, il suo nome viene menzionato dall’enunciatore («nota dove *Teodosio* vuole andare», v. 10) in quello che Michele Cometa definirà il «grado zero» del citazionismo efrastico (COMETA 2005: 20). A questo punto, dobbiamo ipotizzare che sia il poeta stesso a prendere la parola, assumendosi la responsabilità autoptica di inventariare e ispezionare le superfici fabbricate dall’artista («per me *schedo* [...] | e *vedo* sagome equivoche ritagliate», vv. 11 e 12). Un simile lavoro d’inventariazione sbilancia il ruolo ‘narratologico’ di Giuliani, dirottandolo da poeta contemplativo a critico iper-attivo, che si rapporta all’oggetto artistico prendendo a prestito categorie e gerghi tipici del cronista d’arte professionalizzato. La postura lirica di Giuliani viene a corrispondere, insomma, a quella tipologia di ‘critica versificata’ che avremo modo di approfondire meglio attraversando la produzione poetica di Vivaldi (senza che la competenza tecnica spenga mai, tuttavia, la giocosità dello «scherzo»). Curioso constatare, infine, come nel catalogo del 1965 il componimento di Giuliani venisse collocato *prima* del saggio vivaldiano, in una preminenza editoriale accordata alla poesia sul testo critico che ritroveremo in altre plaquette coeve.

Oltre alla conquista dell’aggettivo «critici» posposto agli *Scherzi*, i *Rudimenti vivaci* segnano anche il massimo dispiegamento dell’arsenale efrastico. Intanto, sarebbe impossibile non riconoscere alcune allusioni criptate ai titoli della mostra romana – da *Andremo sulla Luna* (1963) (nel cenno al «grande disco dallo sgincio lunatico», al v. 3) [Imm. 2] ad *Amore II* (1963) oppure *Amore – Dolore* (1963), al v. 13 [Imm. 3 e 4]. Dopo aver dichiarato il proprio ruolo di schedatore archivistico, Giuliani si concederà due ammiccamenti più precisi alle titolature di Magnoni – attraverso il sintagma «sincrono, mistero» (v. 14), sdoppiabile citazionisticamente in *S-sincrono* (1963) e *M-mistero* (1962). I riferimenti ai lavori dell’artista non si limitano, tuttavia, a una mera inventariazione nominale ma diventano

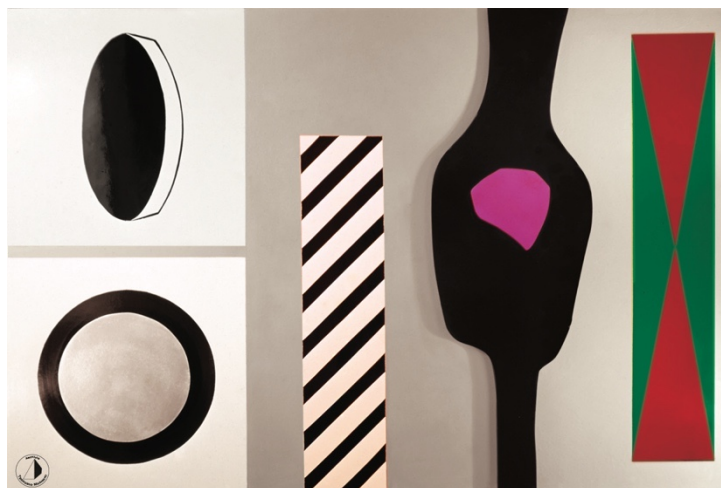
l'occasione per allestire una serie di gustosissime ecfrasi in miniatura, come si può riscontrare nelle seguenti comparazioni tra versi e quadri dell'allestimento romano:<sup>112</sup>

uh, uh! guarda i simboli del domestico  
 inconscio femminile]  
 erotico-viari, l'unità del cerchio e del  
 quadrato  
 [...] i triangoli con le punte che si toccano  
 [...] per me schedo: pube, premere (vv. 1-  
 3, 5 e 13).



[Imm. 2] TEODOSIO MAGNONI, *Andremo sulla Luna*  
 (legno, vernice, movimento, 165 x 185 x 19 cm, 1963).

e vedo sagome equivoche ritagliate  
 per mettere sul manichino nero un cuore  
 lampone (vv. 15-16).



[Imm. 3] TEODOSIO MAGNONI, *Amore 2*  
 (legno, vernice, movimento, 125 x 185 x 19 cm, 1963).

<sup>112</sup> Rispetto all'elenco delle opere esposte riportato sul catalogo, non è possibile recuperare alcuna riproduzione fotografica di *Supersensitiv* e del *Calcolo* – in cui è plausibile che si trovassero ulteriori spunti iconografici allusi nei versi di Giuliani.

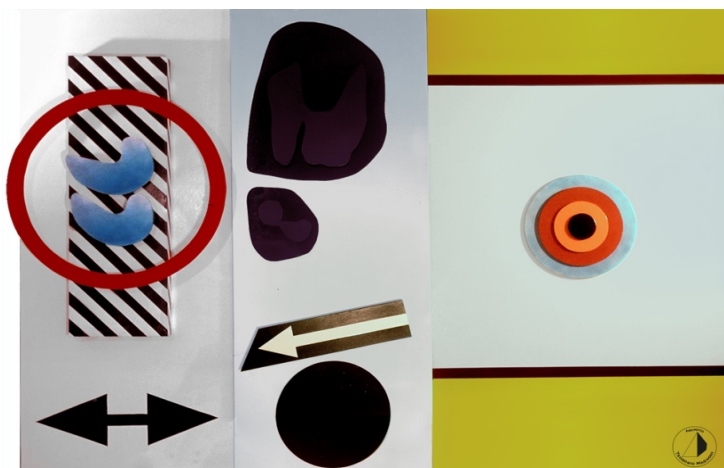


dente canino (v. 15).



[Imm. 4] TEODOSIO MAGNONI, *Amore – Dolore* (legno, vernice, movimento, 122 x 155 x 17 cm, 1963).

dischetti concentrici [...] le frecce bilaterali (v. 5).



[Imm. 5] TEODOSIO MAGNONI, *Assicuratevi contro gli infortuni* (legno, vernice, movimento, 189 x 265 x 35 cm, 1963).

Con l'ausilio fotografico delle tavole, la soluzione alle litanie enigmistiche di Giuliani diventa improvvisamente cristallina. Da *Andremo sulla luna* (1963), ad esempio, il poeta importa tanto un dettaglio disegnativo (il quadrato formato dai «triangoli con le punte che si toccano», sulla destra) quanto un'intera stringa verbale (la didascalia maiuscola «premere», che Magnoni aveva riportato sotto il rettangolo che circonda il busto femminile nudo, sulla sinistra). Analogamente, nel caso di *Amore 2* (1963) Giuliani si diventerà a interpretare – condizionato dalla titolatura sentimentale – la macchia violacea come un «cuore» color lampone conficcato nello sterno del «manichino nero». A una ricognizione pedantesca delle opere esposte alla Salita, insomma, i versi di Giuliani denunciano un lavoro ecfrastrico e un'adesione quasi fotografica ai disegni di Magnoni impossibile da congetturare basandosi sulla nuda letteralità del testo. Il poeta confeziona per il catalogo romano una sorta di 'ecfrasi totale', in cui convergono dati informativi, apostrofi amichevoli all'artista, citazioni di titolature e autentiche descrizioni (più o meno criptate). I *Rudimenti vivaci*, insomma, segnano il passaggio di stato dagli «scherzi» agli «scherzi critici» su pitture. In questo critico scherzoso del mondo (e, al contempo,

giullare serissimo della parola) riconosciamo, dunque, quella pratica dell'ossimoro permanente che Romano Luperini aveva identificato partendo dal titolo-ossimoro *Ebbrezza di placamenti* (LUPERINI 1993: 7) (e, in fondo, anche «scherzi critici» – così come «rudimenti vivaci» – rappresentano ulteriori affioramenti di quella «poesia fondata sull'ossimoro» di cui parlerà anche BARILLI 1994).

Ci si potrebbe domandare se, nella produzione successiva di Giuliani, l'approccio al visivo si mantenga inalterato oppure se sia destinato a variare, esauritasi la necessità macrostrutturale di confezionare una raccolta-nella-raccolta (o, meglio, una pinacoteca-nella-raccolta). Per avanzare un timido bilancio provvisorio, possiamo suggerire come, nell'esperienza del *Giovane Max (1969-1971)*, Giuliani passi dallo «scherzo» ecfrastrico a una prassi di nominazione diretta (e quasi 'telefonata') dei pittori, in un esubero che sembra supplire alla mancanza di effettive co-operazioni estetiche.<sup>113</sup> Paradigmatico, a questo proposito, il caso della ventesima sezione, in cui si legge:

Ho visto le regate della luna marrone nel '66 in un delicato rorschacchino di Ario, tre anni prima di Stafford.  
Dolori di frontiera. Deliri in solfetto. Apocalissi in un guscio di lamiera. Non volendo cedere l'ombra  
(GIULIANI 1986: 149).

L'esplicitazione della matrice referenziale di queste righe si troverà nel successivo *Glossario composto di specillomi del testo* (Specimine glossematico), alla voce «RORSCHACCHINO», che trascrivo per intero:

Da Rorschach, psicologo autore delle famose tavole proiettive in forma di macchie. Nel '66 Ario esposte a Roma pregevoli pitture le cui immagini di fondo nascevano da macchie casuali, così delicate da far pensare a Klee. Sono i rorschacchini (la geminazione della |c| ha funzione eufonico-espressiva). Prima della mostra l'autore mi invitò a suggerirgli alcuni titoli; usando le pitture quali reattivi io nominai *Esplosioni sul fondo, La vacanza del sarto, L'isola di Otello, Pickwick in prigione, Monaci teutonici e Le regate della luna marrone*. Quest'ultimo titolo, oltre che profetico, mi pare così bello che uno scrimpa ha già tentato di rubarmelo (GIULIANI 1986: 172-173).

---

<sup>113</sup> In *Altrimenti non si spiega*, dedicata a Pagliarani e pubblicata in *Povera Juliet e altre poesie*, l'ecfrasi veniva accolta come accidente collaterale nella costruzione di una «conferenza fenomenolontologizzante» tenuta da un professore «tutto | marxoloso» (vv. 39-40, GIULIANI 1986: 52). Nei versi immediatamente successivi, Giuliani inserisce la scena di uno «studente all'uscita» dell'università che pronuncia la frase «“castiga Kandinsky tu | che castighi tanto Kant”» (vv. 39-40) – e un simile scolaro, commenta subito Giuliani, «lo vorremmo più di un Raffaello» (v. 40). Nel *Giovane Max (1969-1971)* si registrerà, poi, il maggiore addensamento di emersioni iconografiche. Nel quarto segmento comparirà esplicitamente il nome del pittore francese Jean-Antoine Watteau («Figurine di Watteau, un carnevale coi colletti forforosi, attraversavano il cortile della foresteria, ivi, p. 130). I personaggi carnevaleschi delle sue tele, dagli *Attori della Comédie-Française (1710-1712)* a *Pierrot, Arlequin, Sylvie e Scapin (1716 ca.)*, prendono vita sulla pagina per partecipare alla festa dell'enumerazione caotica programmata dalla scrittura di Giuliani. Nel dialogo inscenato nella settima sezione della silloge, invece, appariranno semi-personificate (ed erotizzate) alcune statue classiche: «– Pensi più alle braccia della Venere di Milo? – Adesso mi occupo di Artemide polimastica (significa con tutte quelle poppe)» (ivi, p. 133). Il legame tra sessualità e arti figurative si ritroverà anche nell'ottava 'stanza' del *Giovane Max*, in cui, all'evocazione del «Gran Vulvatore», si accompagna l'asserzione «La chiesa della colonia Güell di Gaudi è un gaudioso antro femminile» (ivi, p. 135). Più significativo, nell'undicesimo segmento, il rimando (ironico e memoriale) alla propria frequentazione dei circuiti bohémien della Pop Art romana: «Bruscamente aspettavo al caffè dei polpacci friggendo in bocca la pasticca turchina. Lei non fuma? Solo da cremato. Scrivo per la mano sinistra. “Ormai i pittori di piazza del Popolo ti offrono anche il toberone all'hascisc” (eravamo nel '68)» (ivi, p. 138). Il citazionismo plastico si riduce, nella quattordicesima sezione, a semplice battuta di dialogo giustapposta entro un discorso moltiplicativo di frasi irrelate («“Sai che ti dico? Che Bosch fa ancora paura, invece Chagall, che in fondo è un frivolazzo...”», ivi, p. 142), mentre nel diciannovesimo testo il richiamo a Henri “Le Douanier” Rousseau sarà funzionale a rendere con maggiore precisione un'atmosfera paesaggistica – «Uscendo dalla trattoria eravamo affascinati dalla neurovegetazione alla Rousseau (le Douanier)» (ivi, p. 147). Nel ventiduesimo tassello, infine, comparirà un ipotesto pittorico ancor più didascalico – «è Diana di Poitiers impalata dall'ircocervo (disegno di Klossowski)» (ivi, p. 152).



Presso il Centro Manoscritti di Pavia sono conservate, peraltro, alcune lettere di Ario – di cui una risalente all’8 marzo del 1966, in cui l’artista illustrava a Giuliani le «intenzioni e il metodo di lavoro» della nuova fase creativa che stava collaudando dopo una transitoria abiura della pittura (AG, *Corrispondenza*, cart. 852). Ario pregherà il poeta di passare dal proprio studio per prendere visione delle opere e aderire poi («ma è ovvio: solo a condizione che le mie cose ti interessino») al catalogo della mostra *Omaggio a Dylan Thomas e altri monotipi*, che sarebbe stata inaugurata alla Libreria Einaudi di Roma (senza alcun intervento di Giuliani) il 26 maggio (ARIO 1966). L’amicizia con Ario<sup>114</sup> riceverà una validazione ufficiale soltanto alcuni anni dopo, cementandosi attraverso la pubblicazione di una prosa di Giuliani (*Lo spazio dell’insistenza allegorica*) per la mostra intitolata *Fragmenta Labyrinthi*, allestita presso la Galleria San Luca di Bologna dal 16 marzo del 1974. In questa sede Giuliani si soffermerà a posteriori sui lavori del 1966 («In principio, con le “psicopitture” esposte nel ’66, Ario esplora il piccolo mondo fantastico delle macchie, dalle quali deriva le più varie suggestioni a intervenire col disegno per isolare delle forme, immagini dell’universo sensibile. Quella pittura “meravigliosa” era già fortemente indiziata di mentalismo», ARIO 1974) – citando anche qui l’influenza di Klee e dell’«informale squisito». Nel *Giovane Max*, tuttavia, il rapporto con gli oggetti plastici assumerà i toni nostalgici dell’apostrofe retorica; sillabare con pignoleria il referente segna uno scarto impietoso rispetto a quell’età dell’oro in cui non era necessario virgolettare titoli o ostentare nomenclature perché l’interdisciplinarietà costituiva, genuinamente, il vissuto quotidiano dei Novissimi.

### 2.3 Nanni Balestrini, *Ma noi facciamone un’altra* (1964-1968)

Insistere sulla poliedricità di Nanni Balestrini è un’operazione, da un lato, storiograficamente banale e, dall’altro, accidentata e pericolosa, laddove si tenti di ridurre a etichette generali il suo procedere polimorfo tra tecniche, generi e icono-scritture. In questa sede circoscriveremo l’indagine a una micro-*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 compatto dei *Perimetri* (BALESTRINI 2015: 286-297), dedicate rispettivamente a Giosetta Fioroni, Enrico Baj, Enrico Castellani, Lucio Fontana, Giovanni Anceschi e Mimmo Rotella.<sup>115</sup> Nelle tre liriche eccedenti la cornice dei *Perimetri* (*A colori*, *Disegno della* e *La gioia di vivere*), incontreremo, invece, i nomi di Mario Schifano, Gastone Novelli e Piero Manzoni, che vengono così a dilatare questa saletta di Biennale versificata. I componimenti riuniti

---

<sup>114</sup> Anche per Ario l’amicizia con Giuliani rappresenterà uno snodo fondamentale; in un’intervista su *Pittura e poesia* rilasciata a Eleonora Bellini, Ario ricorderà che «la pittura era stata un po’ il mio sogno da ragazzo, ma dipingere era costoso e richiedeva tempo e spazio. Dopo la fine della rivista Marsia, nel 1960, e un po’ anche a seguito dell’incontro e dell’amicizia con Alfredo Giuliani e i poeti della neo-avanguardia, entrai in crisi con la parola; smisi di scrivere poesie, mi limitai a tradurne. Ma gli stimoli creativi non per questo cessarono e il ricorso ai pennelli e ai colori fu conseguente» (ARIO 2005).

<sup>115</sup> Per una rassegna generale dei versi balestriniani comparsi su riviste d’arte o cataloghi, cfr. CASERO 2017: 33n.

in un simile «perimetro» provengono tutti da occasioni culturali pregresse, poi riversate entro un sottoinsieme unitario capace di legittimarle a livello macrostrutturale. La sezione pittorica viene ad armonizzarsi organicamente nell'ecosistema di *Ma noi facciamone un'altra*, raccolta incline, per statuto, agli intrecci disciplinari – come testimonia l'inserimento del *Contrappunto dialettico alla mente* (dedicato all'omonima «opera di Luigi Nono, 1968») (ivi, pp. 321-328), nonché la scelta di includere *Illuminazioni/Finale*, costruito a partire dalla messinscena di Mario Ricci per il Teatro La Ringhiera («Roma, 1967») (ivi, pp. 329-330). In posizione incipitaria, Balestrini incastonerà un breve elenco di *Istruzioni* poetiche per accedere alla raccolta (ivi, pp. 251-255), divertendosi a sminuzzare sintagmi<sup>116</sup> o titoli provenienti dai testi epitomati («i funerali di Togliatti», «la gioia di vivere», «illuminazione finale», e così via). Questo centone epigrafico funziona come disvelamento perfetto di una tecnica (quella del prelievo e dello smontaggio del già detto) che si manterrà operativa nell'arco dell'intera silloge – arrivando a immettere nel calderone dell'intertestualità frammenti di 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, Gillo Dorfles evidenzierà come l'archetipo formale delle scritture balestriniane restasse invariabilmente quello del «collage letterario», a prescindere dal supporto e dal trattamento tipografico delle tessere verbali. 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» (DORFLES 1977), sarà al centro anche di alcuni avvicinamenti ecfrastrici qui campionati.

Seguendo l'indice generale, partiamo dal primo testo ecfrastrico (*A colori*), 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 scandisce la poesia, separate da spazi bianchi nell'edizione più recente (BALESTRINI 2015: 260-263), 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 Maurizio Fagiolo dell'Arco dedicato alla *Figurazione "novissima"*, pubblicato nel febbraio del 1965 su «Marcatrè» (FAGIOLO DELL'ARCO 1965: 309, 314 e 316). Come abbiamo già accennato nell'*Introduzione*, si tratta del tentativo più vistoso di comparare esiti figurativi e poetici all'insegna di una convergenza procedurale elettiva. Trascrivo sinteticamente il passaggio iniziale per inquadrare la manovra associativa messa in campo dal critico romano:

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 tipici» enucleati da Alfredo Giuliani, «novissimo» e teorico, per caratterizzare lo «schizomorfo» poeta moderno, siano presenti nell'opera di questi due giovani pittori (FAGIOLO DELL'ARCO 1965: 306).

---

<sup>116</sup> I versi prelevati dai diversi componimenti non rispettano affatto l'indice progressivo della raccolta ma vengono redistribuiti per dotare di significato la nuova trama assemblata.

A partire da questo assunto comparativo, Fagiolo Dell'Arco applicherà ai due artisti sei caratteristiche inventariate da Giuliani per la letteratura dei Novissimi (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 citate da Giuliani come «tipici caratteri» di quella «visione “schizomorfa” con cui la poesia contemporanea prende possesso di sé e della vita presente» (GIULIANI 2003: XXV), 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 dei *Leitmotive* centrali nella presentazione storica ai Novissimi – in particolare, la «riduzione dell'io» e la «mescolanza degli stili o plurilinguismo» (ivi, pp. XXVI-XXVII) –, a conferma di una rilettura (o dislettura) faziosa del manifesto giuliano. 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» (CORTELLESA 2016: 78) – 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 pittori (accanto a Schifano e Angeli compariranno artisti come Adami, Aricò, Ceroli, Del Pezzo, Mondino, Novelli, Perilli, Rotella e Pascali), diventerà più marcata la polemica contro la «nuova figurazione», con un passaggio sintomatico dalla neutrale «vecchia categoria di “nuova figurazione”» (FAGIOLO DELL'ARCO 1965a: 306) a «quella malfamata “nuova figurazione” che sta diventando [...] un secondo “Novecento”» (FAGIOLO DELL'ARCO 1966: 21). La prospettiva letteraria conquisterà ulteriore spazio, allegando un breve bignami propedeutico al panorama novissimo («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», *ibidem*). Viene innestata *ex novo* una lunga comparazione con la Pop Art americana che, a partire dalle righe inaugurali dell'articolo,<sup>117</sup> venerà poi l'intera argomentazione incastrandosi (letteralmente) tra le maglie della redazione originaria. Curioso constatare come alle categorie di Giuliani si sostituiscano adesso due nuove ripartizioni (*Il rapporto con la realtà* e *Il rapporto con l'opera*) che permettono al critico di insistere sul filtro dei Mass Media (e, dunque, sulla prospettiva dei pittori americani).<sup>118</sup>

<sup>117</sup> 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: 20).

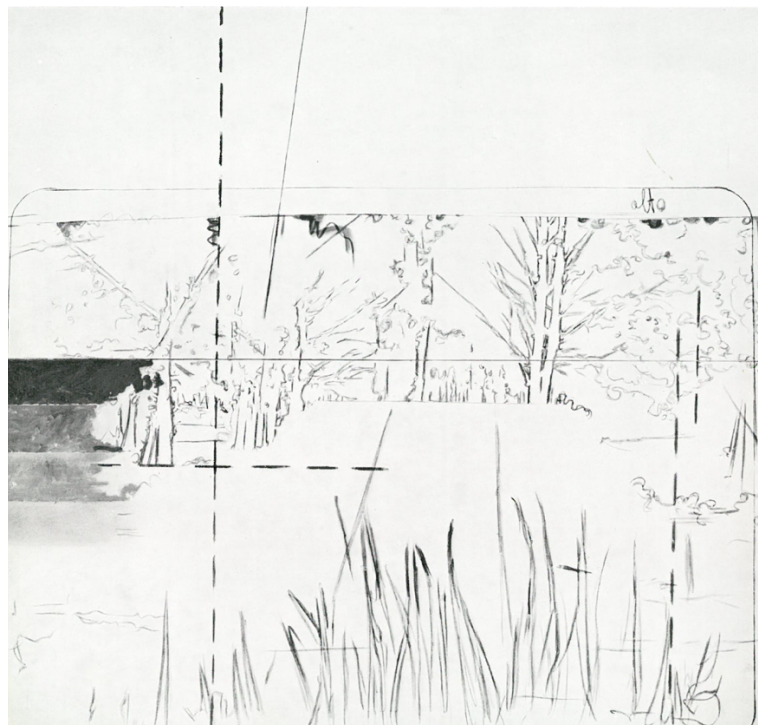
<sup>118</sup> Se, apparentemente, il punto di partenza è sempre costituito dai Novissimi («Questi pittori cercano un'arte che, come quella dei “novissimi”, sia fedele al mondo oggettivo e intanto pronta a registrare quanto avviene “dentro”»), il prosieguo del ragionamento è interamente occupato da un confronto con gli artisti pop d'oltreoceano («Il rapporto col mondo non è

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 (16 novembre-12 dicembre), «scritta in righe di poesia da Nanni Balestrini» (FAGIOLO DELL’ARCO 1965a: 306). 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 appariva, invece, 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 adesione amorevolmente filologica alle superfici di Schifano e autonoma reinvenzione letteraria. Vediamo, ad esempio, la parafrasi in versi di *En plein air, quadro per la primavera* (1964) [Imm. 6]:

*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

(BALESTRINI 2019: 263).



[Imm. 6] MARIO SCHIFANO, *En plein air, quadro per la primavera* (olio, 200 x 200 cm, 1964).

Qui Balestrini isola alcuni elementi caratterizzanti del disegno di Schifano – dalle «linee tratteggiate» all’«erba» posizionata «davanti», in primo piano (vv. 1 e 3) – a cui assembla 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

---

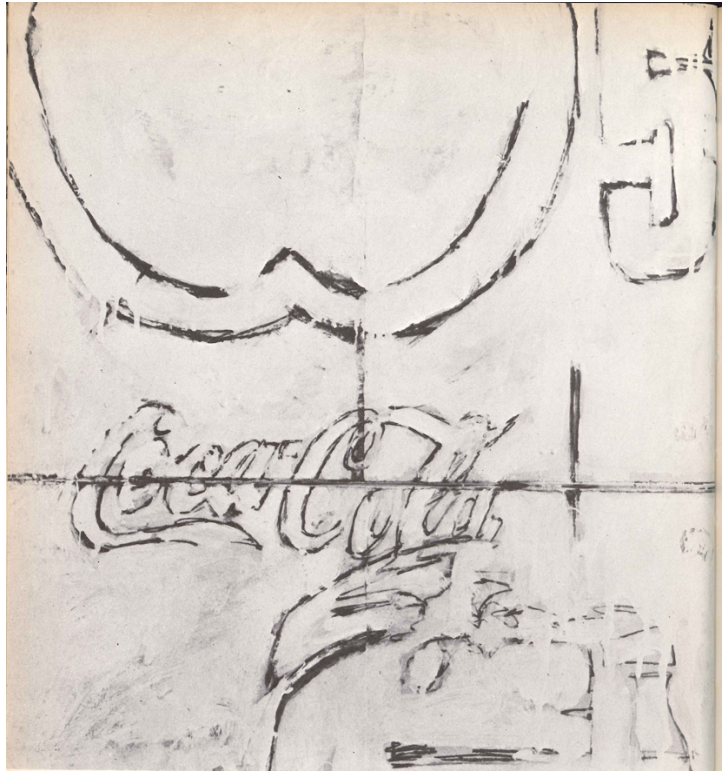
diretto ma c’è la mediazione dei mass-media [...]. I nuovi strumenti dei pittori Usa sono appunto strumenti: sta all’artista accettarli criticamente», e così via, ivi, p. 21).

doppio binario della fedeltà e dell'evasione si ritroverà 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

(*ibidem*).



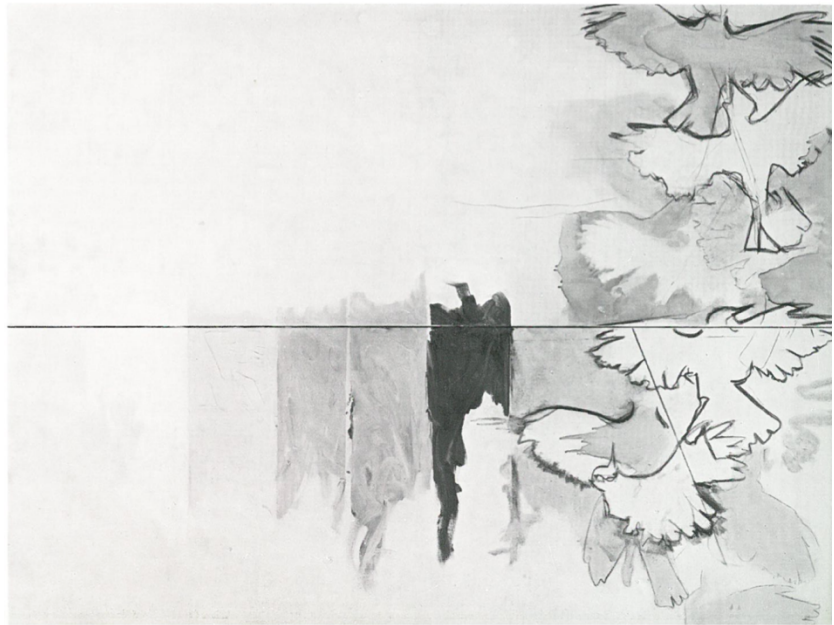
[Imm. 7] MARIO SCHIFANO, *Particolare di propaganda*  
(olio, 140,7 x 180 cm, 1964).

Anche in questo caso Balestrini ancora la propria libertà scrittoria ad alcuni costituenti immediatamente riconducibili al lavoro di Schifano (in particolare, 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 pittore (VACCHELLI 2021: 18-19). Nell'ambito di dodici testi strutturati per tocchi ecfrastrici precisi, il rimando alla griglia di *Propaganda* [Imm. 7] 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 Vacchelli (ivi, pp. 17-18), è più prudente attestarsi sul versante linearmente descrittivo del componimento. Laddove i versi si discosteranno maggiormente dalla letteralità della fonte (come accade nel *quadro per il volo felice*) [Imm. 8], la compensazione non si realizza tramite un'iniezione di dati biografici ma, al contrario, virando verso un certo lirismo astrante:

*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

(ivi, p. 262).



[Imm. 8] 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 sforzerà di imitare il dinamismo schifaniano, debitore di quello di Giacomo Balla<sup>119</sup> («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 testo:

---

<sup>119</sup> Proprio nel 1964 Schifano intitolerà una delle proprie opere *When I Remember Giacomo Balla* (1964).



*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

(ivi, p. 261).



[Imm. 9] 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) [Imm. 9] – non è inclusa tra le sette fotografie riprodotte sul catalogo della Galleria Odyssea, mentre apparirà su «Marcatrè» con la dicitura *L'amico G. F. (a Pablo Picasso)* (FAGIOLO DELL'ARCO 1965a: 311).<sup>120</sup> 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 Schifano.<sup>121</sup>

Proseguendo nella campionatura di *Ma noi facciamone un'altra*, incontriamo il *Disegno della* (BALESTRINI 2015: 264-265), 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 63.<sup>122</sup> In questa sede trascureremo, tuttavia, un'analisi serrata del testo – che non rivela, allo stato attuale dei lavori, un'effettiva base ecfraistica dimostrabile (al di là dei vaghi accenni alla questione

<sup>120</sup> La sigla «G.F.», come giustamente notificato 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: 18n).

<sup>121</sup> Un gioco simile verrà ripreso da Corrado Costa in un altro testo offerto a un pittore, ossia *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (COSTA 2021: 134-138).

<sup>122</sup> Si vedano almeno i seguenti esempi: «Elio Pagliarani dice: "quando mangio divento lascivo"» (NOVELLI 1999: 47) e «(Qui vi rimando alla chiosa sulla donna infedele, alla Hilarotragoedia di Giorgio Manganelli)» (ivi, p. 47).

del linguaggio, al centro della coeva esperienza di «Grammatica» oltre che al dattiloscritto stesso del *Viaggio*).<sup>123</sup>

Prima di analizzare i veri e propri *Perimetri*, è opportuno soffermarsi su un ultimo testo (*La gioia di vivere*) dedicato, come abbiamo già avuto modo di anticipare, a Piero Manzoni (ivi, pp. 307-309) – che, peraltro, era stato suo compagno di scuola (assieme a Vanni Scheiwiller) all’Istituto Leone XIII, il collegio milanese gestito dai Gesuiti. I versi della *Gioia di vivere* erano stati precedentemente pubblicati nella monografia approntata proprio da Scheiwiller nel 1967, con interventi di Pagliarani, Agnetti, Angeli e, per l’appunto, Balestrini (MANZONI 1967). 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 perlopiù, 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 maturerà 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 Szasz:<sup>124</sup>

ognuno reagirà in maniera diversa pensa  
sono passate conseguenza di questa operazione  
se gli avversari  
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  
[...]

Applichiamo queste considerazioni al problema  
dell’isterismo [...] (SZASZ 1966: 62).  
Essi insomma sono ingannati. Qual è l’elemento  
comune tra questa situazione e l’isterismo? [...] E  
Estraneo e parente, nemico e amico, medico non  
psichiatra e psicoanalista – ognuno reagirà in  
maniera diversa [...] (ivi, p. 63).  
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 giudizi (ivi, p. 14).  
[...] 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 malattie (ivi, p. 63).  
[...] È vero che egli può anche non essere conscio di  
aver operato una scelta tra coercizione e altri valori  
umani (ivi, p. 345).

<sup>123</sup> Ringrazio la pazienza di Marco Rinaldi e la sua competenza novelliana 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, realizzando nove disegni da cui furono ricavati quaranta esemplari originali.

<sup>124</sup> 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.



con attenzione abbiamo dunque  
operato una scelta  
abbiamo  
(BALESTRINI 2015: 307 e 309).

Una simile architettura della pagina come bacheca di inserzioni citazionistiche acquista autonomia estetica per la scansione visiva e ritmica che Balestrini riesce a impartire ai materiali preesistenti. Come 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 riesce a cogliere «un ritmo, una tecnica dell'accumulazione» fortemente autoriale (ECO 1976a). Nel ripercorrere il «romanzo-collage» di Balestrini una decina di giorni dopo, in risposta a una polemica inaugurata da Goffredo Parise sulle pagine di «Tempo», Eco ribadirà come Balestrini fosse stato in grado di «far consistere il suo stile nel modo di mettere a contatto gli stili altrui, che pertanto si illuminano a vicenda» (ECO 1976b), 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 comunità linguisticamente organica (*ibidem*).

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» (BALESTRINI 2015: 250). 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).<sup>125</sup> Il testo di Balestrini compare per la prima volta su *Catalogo 2* nel marzo del 1965 con il titolo *Una quartina per Giosetta* (BALESTRINI 1965), poi espunto nel passaggio ai *Perimetri*. Nello stesso mese, peraltro, uscirà su «La botte e il violino» – la rivista diretta da Leonardo Sinisgalli –<sup>126</sup> una breve prosa di Balestrini (*Tutt'a un tratto una ragazza*) illustrata proprio da Fioroni. (BALESTRINI, FIORONI 1965). 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» (FIORONI 2009: 16) – a ratificare editorialmente uno scambio a cadenza quasi mensile di omaggi incrociati. 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» (FIORONI 1964: 235), in un approfondimento sullo «sviluppo 'filmico'» delle figurazioni che, come giustamente osservato da Raffaella Perna, avrà delle ripercussioni sull'allestimento stesso delle sale, dominate da un'iterazione parietale di quadri raffiguranti lo stesso soggetto leggermente variato (PERNA 2016: 16).<sup>127</sup> Balestrini sembra recuperare un simile schema replicativo, impostando le quattro sezioni

---

<sup>125</sup> Nel marzo del 1964 la Tartaruga aveva ospitato, invece, una mostra collettiva di Angeli, Bignardi, Festa, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi e Fioroni.

<sup>126</sup> Ringrazio la Fondazione Leonardo Sinisgalli – e Biagio Russo – per aver fornito le scansioni del numero. Per un'analisi dell'«iconotesto» apparso sulla rivista di Sinisgalli, rimando a PERNA 2016 e FELICE 2018.

<sup>127</sup> Si veda anche CORTELLESA 2018.

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)<sup>128</sup> (cfr. FELICE 2018: 62) – oppure la variante semi-gemellare *La ragazza della spiaggia* (1963-1964) [Imm. 10], 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 sulla (BALESTRINI 2015: 286).



[Imm. 10] 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 compariranno alcuni elementi discrepanti e rapportabili piuttosto ad altri lavori esposti alla Tartaruga. Il particolare degli «occhiali», ad esempio, potrebbe rimandare a una delle opere del ciclo *Ragazza con occhiali* (1965),<sup>129</sup> mentre la terza sezione sembra alludere a uno dei dipinti più famosi presentati alla personale romana – ossia la serie di *Liberty* (1964) [Imm. 11]:

---

<sup>128</sup> 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: 74).

<sup>129</sup> Nel già citato numero di «Metro» (*ibidem*), troviamo un'altra opera di Fioroni che raffigura una silhouette femminile con un paio di occhiali da sole e con i «capelli sci[olti] | sulle spalle» come la protagonista dei versi balestriniani (BALESTRINI 2015: 286). La figura ricomparirà poi nelle illustrazioni alla prosa balestriniana pubblicata sulla rivista di Sinisgalli, a sancire una certa circolarità tra le opere del biennio 1964-1965.

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 fermi (ivi, p. 287).



[Imm. 11] GIOSETTA 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* (BALESTRINI 1966a). Del resto, l'idea di inserire degli squarci figurativi entro una superficie bianca – da riproporre in forma lievemente modificata lungo la stessa parete-diapositiva – intercettava alcune linee di ricerca maturate parallelamente dallo stesso Balestrini. La raccolta licenziata nel 1968, infatti, si costruisce attraverso un sapiente montaggio di particelle descrittive variamente giustapposte e 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» (LORENZINI 2015: 22-23). Rispetto al protagonismo culturale di operatori come Novelli e Perilli, possiamo asserire conclusivamente che la figura di Giosetta Fioroni eserciterà un'influenza rilevante ma discreta su alcuni autori del Gruppo 63 (come vedremo infra nel caso di Arbasino). Il suo ascendente in sordina agisce entro il recinto sacro di una romanità culturale in cui, come racconterà ancora recentemente la stessa artista in una commemorazione nostalgica degli anni Sessanta, «i pittori e gli scrittori sperimentavano e interagivano tra loro» (FIORONI 2021).

Più difficile si rivela il tentativo di trovare le eventuali matrici plastiche del secondo «perimetro», genericamente «dedicato a Enrico Baj» – senza alcun appiglio bibliografico o storiografico riconducibile a una mostra (o a un anno di composizione). La conoscenza con il pittore risale agli anni milanesi, come renderà anche Balestrini in un'intervista del 2015 rievocando le serate trascorse «al bar Giamaica che era frequentato dagli artisti (Gianni Dova, Roberto Crippa, Enrico Baj, Arnaldo Pomodoro...)» (DI PIETRANTONIO 2015).<sup>130</sup> Lo stesso Baj menzionerà spesso il nome di Balestrini nella propria *Automitobiografia*, tanto per la collaborazione con «Il Gesto» (BAJ 1983: 195) quanto per la comunanza di poetiche e di progettualità verbo-visive («Per fortuna mi vedevo anche con più giovani

<sup>130</sup> 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 nel capitolo dedicato ad Antonio Porta. Peraltro, Balestrini, assieme a Sanguineti e Porta, era stato tra i firmatari del secondo manifesto del Gruppo 58, nel gennaio dello stesso anno.

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», ivi, p. 177). Si potrebbe quasi azzardare che gli stessi versi di *Ma noi facciamone un'altra* 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.

Sulla base della datazione tendenzialmente concomitante dei *Perimetri* (e basandosi sulla geolocalizzazione romana degli eventi plastici frequentati da Balestrini in questi anni), si potrebbe ipotizzare che il componimento fosse stato scritto nel 1966, in occasione di una personale di Baj inaugurata alla Galleria Odyssia il 5 aprile (BAJ 1966). La poesia acquisisce una propria sagomatura assemblando scampoli di discorsi spezzettati e distribuiti nello spazio tipografico a righe alternate. Il denominatore comune di questi affioramenti eterogenei 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) (BALESTRINI 2015: 288-289). Questo affastellamento di elementi 'trovati' assomiglia da vicino a quella «fissione a catena» di «oggetti e oggettini» in cui, come sottolinea Maurizio 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 semplicemente 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)» (Met. 1966). Anche Balestrini mantiene visibile la rottura, lo stacco cesareo tra i sintagmi tagliati con violenza dal tessuto testuale originario. Alcuni di questi oggetti 'predati', poi, sembrerebbero sottintendere un richiamo esplicito ai manufatti di Baj – ad esempio quei «fiori artificiali» (v. 9) che ricordano da vicino il grande fiore sintetico incollato sul volto di *Diana di Poitier, favorita di Enrico II* (1966) – immagine selezionata, peraltro, come copertina del catalogo romano [Imm. 12].



[Imm. 12] ENRICO BAJ, *Diana di Poitier, favorita di Enrico II* (collage, 55 x 46 cm, 1966).

Analogamente, il «luccicante orpello» dell'incipit (v. 2) non può non evocare 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» (DORFLES 1964: 106) 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 interno. Per Balestrini – interessato, più di tutti gli altri Novissimi, all'aspetto concretista dell'impaginazione – la fonte plastica esiste sì come bersaglio della contemplazione descrittiva ma, al contempo, come ipotesi d'ispirazione strettamente tipografica. Balestrini elabora una versificazione dotata di una «natura intermedia» tra letterarietà e visività: «sono *pagine tridimensionali*», scriverà Franco Purini, «realtà plastico-grafiche che rivelano la volontà della scrittura, nella sua dimensione figurale, di fuoriuscire dal foglio di carta per divenire *corpo* e visivamente *peso*» (PURINI 2006: 21). Del resto, la tecnica 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) (BALESTRINI 2006: 154-157).

Per quanto riguarda il segmento per Enrico Castellani (BALESTRINI 2015: 290-291), invece, la disposizione tipografica scimmietta piuttosto una prosa breve, senza alcuna direzionalità verticale o marcatore lirico che intervenga per avvertire il lettore di trovarsi al cospetto di una poesia. Anche il

contenuto del testo – lontano tanto dal citazionismo meticoloso quanto dalla più generale allusività stilistica – sembra piuttosto eccentrico nel panorama dei *Perimetri*. Verrebbe da pensare che si tratti addirittura della trascrizione di un passaggio estrapolato 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 testuale non sarebbe affatto peregrino se rapportato a un autore – come sosteneva provocatoriamente Umberto Eco – «che di suo non ha mai scritto una sola parola e ha soltanto ricomposto brandelli di testi altrui» (ECO 2006: 31). Il punto di raccordo tra le dispense scientifiche e i lavori di Castellani è l’effettiva attenzione 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 1964 (CASTELLANI 1964). La connessione teorica tra le leggi ottiche e le superfici di Castellani era stata esplicitata, tra gli altri, da Gillo 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 prospettici (DORFLES 1963b: 35).

A Balestrini interessa qui notificare con tono quasi scolastico un aspetto delle ricerche di Castellani già approfondito dalla critica coeva, senza un impegno ulteriore di adesione circostanziata alla fonte.

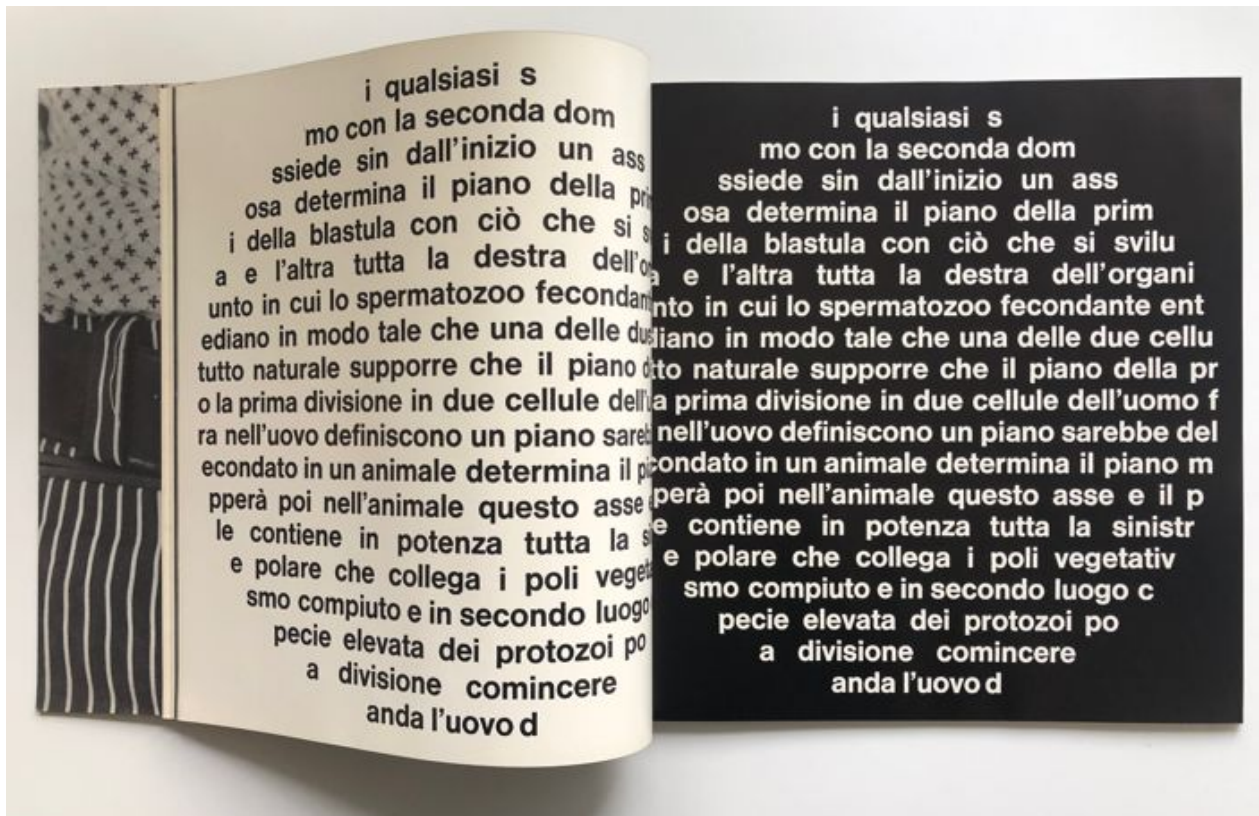
Un caso analogo si riscontrerà nel quarto componimento, che reca la dedica (apparentemente generica) «a Lucio Fontana» (BALESTRINI 2015: 292). Balestrini inserisce qui un testo scritto non per un semplice catalogo ma per un vero e proprio multiplo d’artista, un *Concetto spaziale* in plastica rossa confezionato per le Edizioni di Achille Mauri nel 1968.<sup>131</sup> 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* [Imm. 13]. Dalla riproduzione di questo piccolo cahier<sup>132</sup> si vede come la struttura calligrafica dei versi fosse stata probabilmente programmata da Balestrini a imitazione dei fori tondeggianti dei *Buchi*, fotografati da Mulas e riprodotti nella pagina precedente [Imm. 14]. Se «la scrittura nasce come atto visivo», sentenzierà Balestrini illustrando le proprie senili *Colonne verbali* (BALESTRINI 2006: 59), 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.

---

<sup>131</sup> Il multiplo è citato anche in FONTANA 2007: 163.

<sup>132</sup> Nell’edizione delle *Poesie complete*, invece, i margini del testo risultano meno tondeggianti – per l’ovvia difficoltà materiale di rendere l’assetto tipografico originario (BALESTRINI 2015: 292).





[Imm. 13] NANNI BALESTRINI, *Poesia* (in FONTANA 1968).



[Imm. 14] LUCIO FONTANA, *Buchi*  
 (fotografia di Ugo Mulas, in FONTANA 1968).

Per quanto riguarda il contenuto dei versi tributati a Fontana, invece, Balestrini sembra riproporre quello stesso riciclaggio intertestuale applicato a Castellani – attingendo, stavolta, a un trattato di

embriologia (considerati i riferimenti alla «blastula», v. 5, e allo «spermatozoo fecondante», v. 7). Il taglio di Fontana viene a sancire «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 in chiave psicanalitica sedimentatesi nella bibliografia critica dell'artista. I *Concetti spaziali* di Fontana, infatti, verranno 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» (DE SANNA 1996: 38). Come nel caso di Castellani, anche qui Balestrini impiega la *facies* ecfraistica immettendovi una serie di tecnicismi saccheggianti da quelle discipline 'dure' che il lettore avrebbe potuto (o dovuto) immediatamente ricondurre ai risultati scientifico-estetici dei dedicatari. Rifrazione luminosa ed embriologia rappresentano le parole prestate dalla scienza alla parafrasi visiva di due operatori che non disdegnano di ricorrere a leggi di funzionamento esterne a quelle della pittura.

Il quinto perimetro è destinato, invece, a Giovanni Anceschi (BALESTRINI 2015: 293-294) – artista tutt'altro che estraneo ai radar della Neoavanguardia. Oltre a comparire tra i firmatari del manifesto di *Arte interplanetaria* sottoscritto nel gennaio del 1959 anche da Balestrini e Porta, la sua presenza negli ambienti del Gruppo 63 – grazie anche all'attivismo novissimo del padre – porterà ad alcuni risultati editoriali documentabili, tra cui ricordo en passant le illustrazioni per il *Combestiario* di Giuseppe Guglielmi (GUGLIELMI 1975). I rapporti con Anceschi proseguiranno attraverso 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» (cfr. PANELLA 2021). In questo testo (e nel successivo perimetro rotelliano) la sfida di associare i brandelli grammaticali a una fonte o a un ambito preciso d'importazione diventerà rischiosa, trattandosi di cellule linguistiche 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» (BALESTRINI 2015: 295-297). La distribuzione dei versi emula tipograficamente i manifesti lacerati da Rotella nei primi anni Sessanta, lasciando alcune voragini bianche che interrompono la sequenza logica delle frasi (la 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» saccheggiate dal mondo di Cinecittà o della cartellonistica pubblicitaria (ALFIERI 1962: 98). In questo senso, Balestrini sarà forse l'unico tra i Novissimi a recuperare l'idea classicista dell'ecfrasi come agone plastico con il figurativo, programmando dei raggruppamenti testuali che funzionino come omaggi mimetici alle tipografie creative dei singoli artisti.



## 2.4 Cesare Vivaldi, *Le occasioni dell'arte* (1964-1972)

L'inclusione di Cesare Vivaldi nell'ambito di questa rassegna neoavanguardista non dovrà apparire peregrina a un più attento esame storiografico del contesto editoriale e culturale 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 il coordinatore-curatore 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 1961 (MILONE 2016: 103). Dopo essersi fatto inviare «con grande urgenza» il poemetto su Burri (ivi, p. 102), il responso giungerà perentorio tre giorni dopo. Se Balestrini raccomanderà di accogliere Majorino – in quanto stilisticamente simile a Pagliarani («e questo servirebbe a non isolare troppo l'Elio») –, subito dopo il poeta romano notificherà 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 balestriniana verrà poi specificato che «Vivaldi e Majorino erano stati prospettati solo nel caso che fosse venuto a mancare Cacciatore» (ivi, p. 104) – a sua volta depennato in una fase più avanzata della strutturazione antologica.

Al contrario, dall'epistolario raccolto presso la Fondazione Novaro<sup>133</sup> 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”» (cart. 35, 5 novembre 1960),<sup>134</sup> gli scambi tra Balestrini e Vivaldi diventeranno frequenti e amichevoli. Anzi, in una lettera datata 9 agosto 1961 – ben successiva 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» (AV, cart. 35). Forse per mantenere un contatto con la redazione di «Tempo Presente» – alla quale Balestrini invierà, proprio tramite Vivaldi, alcune poesie –,<sup>135</sup> forse in nome di un generico *bon ton* letterario, Balestrini tace sulla

---

<sup>133</sup> D'ora in avanti citerò i materiali conservati presso l'Archivio Vivaldi della Fondazione Novaro di Genova riportando la numerazione dei faldoni che corrispondono ai singoli corrispondenti, secondo l'*Inventario* consultabile presso la Biblioteca. L'epistolario vivaldiano, ancora oggi inedito, meriterebbe urgentemente una pubblicazione, per le preziose informazioni culturali qui raccolte; si veda, ad esempio, la corrispondenza con Mario Schifano, approfonditamente esaminata da FERGONZI 2019 (in particolare alle pp. 140-144). Numerose e degne di nota si rivelano, soprattutto, le lettere di Edoardo 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.

<sup>134</sup> 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 verrà ringraziato proprio al termine di questa epistola.

<sup>135</sup> Si veda, ad esempio, la lettera inviata da Balestrini il 6 dicembre del 1962, in cui il poeta invia a Vivaldi «una nuova poesia, da cui mi distacco abbastanza soddisfatto; te la mando, ricordando il tuo invito a collaborare a Tempo Presente» (AV, cart. 35). Ancora il 25 febbraio del 1963, Balestrini spedisce altre poesie indirizzate 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.» (*ibidem*). 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» (*ibidem*).

sua già pattuita estromissione dai Novissimi. Addirittura il 9 maggio 1962 definirà la poesia vivaldiana per il «verri» «molto bella e funzionante» (*ibidem*), sebbene fosse valsa al poeta l'ostracismo dall'antologia einaudiana.

Una simile oscillazione nell'assetto conclusivo dell'antologia (e, soprattutto, la continuità degli scambievoli rapporti con i protagonisti novissimi) ci consentono, dunque, di annettere la produzione di Vivaldi all'argomentazione generale. Mentre di alcune poesie vivaldiane comparse nel contesto di cataloghi o plaquette extravaganti ci occuperemo nel prossimo capitolo, l'attenzione verrà qui indirizzata a una delle cinque sezioni della raccolta *A caldi occhi (1964-1972)* intitolata *Le occasioni dell'arte* (VIVALDI 1973: 57-98). A differenza di altri casi presi in esame (come *L'abolizione della realtà* di Adriano Spatola), nella corposa *Galeria* di Vivaldi tutti i ventidue artisti menzionati nel titolo o nell'epigrafe dedicatoria appartengono alla stessa temperie generazionale del poeta. L'amicizia personale e la frequentazione dei medesimi ambienti culturali, più che la costruzione organica di un canone fai-da-te, motivano la selezione dei nomi che si succedono in questa silloge. Alla matrice occasionale dei versi, dichiarata sin dalla titolatura, 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») oppure lievissimi scarti variantistici.<sup>136</sup> A motivare la pianificazione a posteriori delle *Occasioni dell'arte* è, dunque, soltanto l'innesco figurativo. Di conseguenza, il grado di aderenza e di referenzialità ecfrastica della scrittura rispetto a quadri specifici risulterà estremamente variabile – si oscilla tra una poesia come *Verranno nuove mattine* (VIVALDI 1973: 87-88), 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* (ivi, pp. 61-62 e 65-66) 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» (ivi, p. 125) – interpolati, tuttavia, a precisi spunti visuali. *A caldi occhi*, peraltro, verrà presentato in concomitanza dell'inaugurazione di una mostra collettiva allestita presso la Galleria Flori di Firenze nel gennaio del 1974 (SACCÀ 2010: 131), nel cui 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 dei dedicatari ecfrastici di Vivaldi. La scelta di presentare un libro di poesia in un contesto di operatori plastici è di per sé sintomatico del profilo mescolato di Vivaldi, in bilico – anche sul piano della fruizione – tra il consenso grato (e in parte 'interessato') dei pittori e il riconoscimento della comunità accademica e letteraria.

---

<sup>136</sup> Le poesie verranno perlopiù riversate fedelmente nella raccolta licenziata nel 1973; fa eccezione il testo del *Dondolio del vento*, dedicato a Carlo Lorenzetti (ivi, 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 poligono | si spicca dal trampolino della fantasia, | svanisce nell'aria come l'etere») sarà poi modulata per accogliere una rielaborazione di questo inserto iniziale («Il più semplice dei poligono | si spicca dal trampolino della fantasia, | s'abbandona alla fase estrema della marea | per svanire nell'aria come l'etere...», vv. 16-19).

Già a partire dal titolo della raccolta, Vivaldi denuncerà un «primario bisogno visivo» (VERDINO 1999: 15), una necessità di investire sullo sguardo che troverà il suo naturale completamento nelle scritture ecfrastiche. Come affermerà lo stesso poeta imperiese, 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 frase (cit. in PIEMONTESE 1990: 363).

Da un punto di vista stilistico, il registro di *A caldi occhi* cercherà di coniugare alcune aperture sperimentali a un tradizionalismo di fondo mai completamente sacrificato all'altare della Neoavanguardia. 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» (AV, cart. 521).

Per quanto riguarda *Le occasioni dell'arte*, leggendo in sovrimpressione 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 maggiore grado di adesione alla poetica generale (se non ai contenuti) del singolo artista. Ad esempio, il testo incipitario (*L'ombra*) indirizzato a Emilio Scanavino (ivi, pp. 59-60) 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.; i corsivi sono miei). Se lo analizziamo in parallelo alla conferenza redatta in morte dell'artista, possiamo riscontrare diverse tangenze 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.

E tu ritenta,  
lega ancora [...].  
Metti in opera tutte le trappole:  
il rosso del sangue e del vino, le lampare, il fumo

(ivi, p. 59).

[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.

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

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

Assieme a Scanavino, peraltro, Vivaldi confezionerà un libro d'artista pubblicato per le Edizioni d'arte della Pergola nel 1970, in cui compariranno sei poesie (*Per Emilio Scanavino, Ritorno dal Vietnam, L'estate, La saliva dei bimbi, Una alle spalle, Amo Milano*) e cinque incisioni a colori del pittore (SCANAVINO, VIVALDI 1970). Il primo componimento (intitolato ancora genericamente «Per Emilio Scanavino») coincide proprio con il testo dell'*Ombra* – forse già approntato per un precedente progetto editoriale per Giorgio Upiglio, come apprendiamo da una lettera del 19 giugno del 1967 in cui Scanavino racconta al poeta 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)» (AV, cart. 436).

Per tornare all'*Ombra*, oltre a una relazionalità diretta con le pagine critiche tributate al pittore – si pensi, ad esempio, alla presentazione per la personale organizzata alla Galleria del Naviglio nel marzo del 1968 (SCANAVINO 1968a) –, <sup>137</sup> nella poesia vivaldiana emergono alcuni ammiccamenti citazionistici alle titolature dell'artista. L'allusione al «rosso del sangue e del vino» (v. 9), ad esempio, è riferibile alla *Colatura rosso sangue* del 1963, così come 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 realizzato nel 1967 [Imm. 15]. Quest'ultimo, peraltro, sembra combaciare puntualmente con alcuni tocchi descrittivi della poesia (dalla colorazione rossa alla «seppia» che sembra «sbavare il suo inchiostro in una nuvola d'acqua», 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 modulazioni para-simboliste (dalla «nuvola d'acqua», v. 3, alle «vocali dell'alba», v. 15).

---

<sup>137</sup> 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 Cardazzo, notificando che avrebbe voluto «pubblicare lui le tue poesie nelle edizioni del Naviglio» (AV, cart. 436) – alludendo forse a un progetto editoriale più corposo della singola poesia uscita sulla plaquette del 1968.



[Imm. 15] EMILIO SCANAVINO, *L'ombra*  
(acrilico su cartone, 76 x 57 cm, 1967).

Il secondo testo della raccolta, *La casa metafisica. A Lucio Del Pezzo* (VIVALDI 1973: 61), era già apparso nel pieghevole della mostra inaugurata il 14 maggio del 1965 presso la Galleria Arco d'Alibert (DEL PEZZO 1965).<sup>138</sup> In una 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» (AV, cart. 164).<sup>139</sup> L'editore, Gabriele Mazzotta (figlio del celebre collezionista milanese), avrebbe poi presentato

<sup>138</sup> 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, cart. 164). 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, asserendo che «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» (*ibidem*). 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, *ibidem*) – richiesta per la quale si impegnava a trasmettere subito «delle foto di queste ultime cose». La scelta di scrivere in versi e non in prosa, pertanto, proviene liberamente dal critico imperiese. Ancora il 23 settembre del 1978 Del Pezzo ricorderà come «quella poesia che mi dedicasti per me resta una delle più belle» (*ibidem*). Sebbene nella più recente antologia curata da Stefano Verdino il testo sia incluso nella *Vita animale* (VIVALDI 1999: 84) – che raccoglie le liriche datate 1960-1962 –, sono portata a ipotizzare un'imperizia cronologica del curatore (suffragata da altre documentabili imprecisioni nella datazione, come vedremo infra a proposito di Pinot Gallizio).

<sup>139</sup> 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

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 1966 (DEL PEZZO 1966b) – senza, tuttavia, la poesia vivaldiana.

Nello spazio della versificazione, Vivaldi ospita una parafrasi accurata delle «case metafisiche» di Del Pezzo – in particolare gli *Interni* esposti da Schwarz nel maggio del 1963 (DEL PEZZO 1963a) e i *Casellari* realizzati a partire dal 1964 come delle specie di alfabetieri iconografici. In queste ‘case di bambola’ per oggetti l’artista ripone alcuni soprammobili ricorsivi (dai «bersagli» ai «birilli», v. 4), allineandoli in un reticolato di stanze bianche senza uscita («corridoi che non portano a nulla», v. 5 e «porte che non conducono a nulla», v. 16, inscritti in «una serie di stanze odorose di gesso», v. 1). Non si può escludere anche in questo caso una frizione extrapoetica con le competenze specialistiche del Vivaldi critico d’arte. In particolare, la descrizione dello «spazio» metafisico di Del Pezzo come «bianca infinita distesa solenne in cui non penetra polvere» (v. 8) potrebbe nascondere una risposta allusiva a un cliché sedimentatosi nella bibliografia coeva. Si potrebbe citare, ad esempio, una prosa di Gillo Dorfles che tratteggia 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» (DORFLES 1964: 225; il corsivo è mio). Del resto, la prossimità linguistica e immaginativa ad alcuni stilemi codificati dai colleghi critici appare evidente soprattutto nella rappresentazione dei 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 «acontestuali» alla metafisica di De Chirico (QUINTAVALLE 1970: 42). Nella riflessione di Quintavalle, peraltro, compare un glossario illustrato dell’immaginario formulare di Del Pezzo («un alfabeto, anzi, per l’esattezza, è da dire vocabolario, con quelle parole che più frequentemente tornano nel suo sistema di comunicare», ivi, p. 53), in cui incontriamo scolasticamente schierati alcuni amuleti del pittore – tra cui, per l’appunto, il «birillo», il «bersaglio» e il «biscotto» (ivi, pp. 54-55). 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» (DEL PEZZO 1966a) nella bianca scatola di legno del *Costruttore di quadri moderni* (1966) – la cui superficie bianca rappresenta forse la fonte più vicina alla versificazione di Vivaldi –<sup>140</sup> oppure al *Tiro al piccione* (1965) esposto tra le opere a tecnica mista su cartone presso la Galleria D’Alibert.

---

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>.

<sup>140</sup> Chissà, invece, se la sequenza incentrata sul «salnitro dei muri» graffiato dall’unghia (v. 20) non possa rappresentare un’incursione intertestuale e endoletteraria, dal momento che un passaggio pressoché identico si ritrova nella traduzione del *Bacio al lebbroso* di François Mauriac (MAURIAC 1964: 9) – romanzo del 1920 riproposto da Garzanti, con traduzione di Giuseppe Prezzolini, proprio nel 1965. Nel vocabolario di un affezionato seguace di Montale, non sarà casuale neppure la scelta di descrivere gli «schicchi» «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: 62, vv. 22-23).

Se un poeta come Sanguineti prediligeva l'aspetto mortuario delle *Tavole-ricordo*,<sup>141</sup> evidenziando come le scatole metafisiche assomigliassero piuttosto a bare di crioconservazione di una «memoria reificata», in cui l'oggetto viene ridotto a «cadavere» e a «rottame impraticabile» (DEL PEZZO 1963b), Vivaldi riconurrà 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» e si perde 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 divengono inquietantemente aggressivi; le «buone cose di pessimo gusto» producono un «atroce tintinnio» (v. 12), abolendo qualsiasi coordinata spazio-temporale ordinaria. «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* (VIVALDI 1973: 63).<sup>142</sup> 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 raccogliatore 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'artista (VIVALDI 1960b). Nello stesso 1960, peraltro, uscirà per i «Documenti d'arte moderna» *Crack*, il «libro-album di Cesare Vivaldi» che contemplerà, tra gli otto «pittori in vetrina» (TRUCCHI 1960: 5), anche il nome di Turcato, a sancire un'ulteriore intersezione tra i due operatori. Per tornare al *Dialogo con l'ombra*, in questa sede si potevano già individuare alcuni omaggi agli artisti – *A Toti Scialoja* (ivi, p. 10), *Ad Achille Perilli* (ivi, p. 17) e, per l'appunto, *Western Giove della sete* dedicato «a Giulio Turcato» (ivi, pp. 21-22). L'illustrazione del contenitore editoriale si converte poi in un tributo ecfrastico interno alla struttura stessa dei versi – sebbene il peso del citazionismo ipertrofico della fase giovanile rischiasse di soffocare qualsiasi ponte discorsivo con l'antecedente plastico. Tra i calchi surrettiziamente introdotti in *Western Giove della sete* troviamo, ad esempio, i «burrioni infecondi» (v. 13) importati dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* («Di sotto a me le coste del monte sono spaccate in burroni infecondi fra i quali si vedono offuscarsi le ombre della sera», UL 73; i corsivi sono miei), 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», Od. 445, vv. 283-285; i corsivi sono miei) – probabile retaggio della prassi traduttoria coltivata dallo stesso Vivaldi, che nel 1962 si misurerà con gli *Epigrammi* di Marziale e con l'*Eneide* di Virgilio.

<sup>141</sup> A Lucio Del Pezzo Sanguineti dedicherà anche un testo poetico pubblicato su «Marcatrè» e intitolato, per l'appunto, *Tavola-ricordo* (SANGUINETI 1964a).

<sup>142</sup> Per le informazioni contenute in questa sezione desidero ringraziare l'Archivio Giulio Turcato e la persona di Ettore Caruso.

Nella successiva *Fantasia per Giulio Turcato* una simile inflazione intertestuale verrà tenuta a bada da uno stile mitigato dallo svecchiamento novissimo. Prima di confluire in *A caldi occhi*,<sup>143</sup> il testo era stato stampato, assieme a un intervento critico di Elverio Maurizi e tredici serigrafie di Turcato risalenti al periodo 1967-1969, in un libro edito per la collana «Serigrafia d'Arte» della Foglio Editrice, diretta da Giorgio Cegna (TURCATO 1971). Sembra indubitabile che i contenuti delle serigrafie riprodotte nella plaquette non forniscano alcun appiglio visivo compatibile con la *Fantasia* poetica di Vivaldi – che si limita a sfoderare una giustapposizione di titolature d'autore adoperate come appigli nomenclatori per fabbricare, a posteriori, le trame narrative.<sup>144</sup> Questo trittico iniziale di testi conferma una tendenza a utilizzare quasi parassitariamente il dedicatario come deposito di immagini e di pretesti nominali su cui innestare uno sviluppo creativo autonomo. Vivaldi si serve delle proprie conoscenze in ambito plastico come base di partenza per un esercizio poetico che filtri il reale attraverso gli schemi e le suggestioni di volta in volta fornite dall'artista epigrafico. Come vedremo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, per il poeta imperiese le liriche indirizzate a un artista assolvono a una duplice funzione: da un lato, rispondono alle richieste presentative degli amici pittori, 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 del dominio artistico una propria autorevolezza.

Alcuni versi si presenteranno in parziale controtendenza con una simile pretestuosità ecfrastica; è il caso di *Un camion e un tram*, dedicato a Titina Maselli (VIVALDI 1973: 65-66).<sup>145</sup> Già a partire dal titolo, Vivaldi evidenzia la natura referenziale di un testo scritto per l'iper-dipinto dell'artista romana intitolato *Camion* – 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 una situazione di ordinaria viabilità (un «camion» in sosta sul viale con il guidatore che «sta fumando», v. 3) e 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 maselliano «smaltato di verde e di rosa» (v. 28), dal finestrino del quale si intravedono, per l'appunto, le zebre bianche [Imm. 16].

<sup>143</sup> 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».

<sup>144</sup> 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).

<sup>145</sup> Ringrazio il neonato Archivio Titina Maselli e la dott.ssa Giulia Tulino per avermi fornito informazioni e documentazione sull'artista. Presso l'Archivio Cesare Vivaldi della Fondazione Mario Novaro si conserva un'unica lettera di Titina Maselli inviata da Parigi il 18 gennaio del 1975 (AV, cart. 300), in cui l'artista 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 risicate – «Tutto in fretta come vedi, sperando che Gribaudo (Pozzo editore) non faccia storie per il tempo che si è molto accorciato» – motiva la promessa allusiva 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 comparirà alcun testo di Vivaldi ma soltanto l'introduzione di Gilles Aillaud (probabilmente a causa dell'insufficiente preavviso logistico).





[Imm. 16] TITINA MASELLI, *Camion*  
(olio su tela, 202,5 x 253 cm, 1965 ca.).

La ricerca di una simile indistinzione tra realtà e artificio pittorico si può forse spiegare rifacendosi parzialmente alla presentazione firmata dallo stesso Vivaldi in occasione della personale di Titina Maselli, allestita presso la Galleria La Salita a partire dal 16 maggio del 1963 (MASELLI 1963). Fin dall'incipit il critico imperiese aveva avvertito l'urgenza di giustificare la propria prossimità ad una «pittrice esplicitamente “figurativa” come Titina Maselli», affermando che esistono «tanti modi d'essere figurativi quanti ce ne sono d'essere “non figurativi”». L'argomentazione prosegue con l'asserzione che, prescindendo 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 che trasforma le città in un «universo convenzionale, di relazioni obbligate, di oggetti e figure equidistanti, di stereotipi». Il compito dei pittori della nuova generazione, secondo il critico, risiederà proprio nel riciclare creativamente le «scorie» consumistiche, obbligando la «“lingua” elementare» dei Mass Media a «diventare “linguaggio”». In questa tensione generazionale alla riconversione 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; 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».<sup>146</sup> 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 (*ibidem*).

Nel passaggio dalla prosa critica alla versificazione, Vivaldi insisterà ancora su questa indistinzione straniante tra spazio della realtà e spazio della pittura. Basterà pulire con «la manica» il finestrino appannato del vagone di Maselli per «vedere fuori i lampioni sfilare nitidamente» (VIVALDI 1973: 66, vv. 30-31). La cornice poetica viene utilizzata qui come ratifica di quella simmetria tra oggetto e sguardo oggettivante della pittura che Vivaldi attribuiva alle superfici dell'artista, in una rimasticazione lirica degli stessi snodi argomentativi.

L'indistinguibile confine tra realtà e figurazione verrà presto a configurarsi come il tema egemonico dell'ecfrasi di Vivaldi, come se il surplus della scrittura letteraria rispetto alla prosa d'arte 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 Colla (VIVALDI 1973: 67-68), 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, convertendo la stasi nomenclatoria delle titolature – *Il re* (1954) e *Agreste* (1955), nel caso dei versi citati – in veri e propri *tableaux vivants*. Vivaldi, tuttavia, non rinuncia a un'intonazione più informativa, riscontrabile in particolare nell'insistenza sui materiali – il «ferro», v. 1, i «metalli» e i «legni», v. 2, la «ghisa», v. 16, ecc. – e nella rassegna enumerativa degli elementi che vengono concretamente a comporre le sculture di Colla («attrezzi agricoli dentati», v. 12, «inferriate corrose», v. 13, «rastrelli», v. 14, ecc.).<sup>147</sup> A differenza del testo tributato a Maselli, Vivaldi torna qui a distribuire alcuni indizi che disveleranno la natura apertamente ecfrastica del componimento – in primo luogo, rivolgendosi senza mediazioni diegetiche all'artista (apostrofato come «costruttore paziente» in grado di «resuscitare [...] la vita» nelle estensioni metalliche delle sue creazioni, vv. 2 e 4). Il tono, inoltre, assume movenze didascalico-presentative, come se l'io lirico si relegasse nella prospettiva divulgativa di una guida museale incaricata di scortare

---

<sup>146</sup> Anche ai montalismi disseminati nelle pagine di critica d'arte sarebbe opportuno, prima o poi, dedicare una riflessione a parte.

<sup>147</sup> Presso la Fondazione Novaro è conservata un'epistola di Colla (datata 7 settembre 1966) in cui Vivaldi verrà ringraziato per «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» (AV, cart. 133).

il visitatore alla scoperta delle sculture esposte («Vediamoli insieme i tuoi oggetti di famiglia», v. 11). Soltanto nella sezione finale verrà introdotto il *detournement* che conduce dall'oggetto-manufatto (l'attrezzatura agreste come materiale di costruzione della scultura) all'oggetto-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).<sup>148</sup>

Dal momento che il componimento non sembra attestato in alcun catalogo o plaquette, per la datazione risulta fondamentale una lettera di Colla conservata presso la Fondazione Novaro e risalente al 7 settembre del 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» (AV, cart. 133). Come avverrà anche per Gastone Biggi, laddove non esiste una sede editoriale o allestitiva determinata, i biglietti di ringraziamento dei pittori diventano l'unico appiglio documentario per situare le poesie lungo l'asse cronologico esibito nel sottotitolo della raccolta (1964-1972). Una simile certificazione epistolare ci consente, inoltre, di aggiungere un tassello al 'come lavorava il Vivaldi': non soltanto testi su committenza o per 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 incluse *a posteriori* all'interno di cataloghi o libri d'artista, o di ricevere il consueto premio 'in forma di quadro').

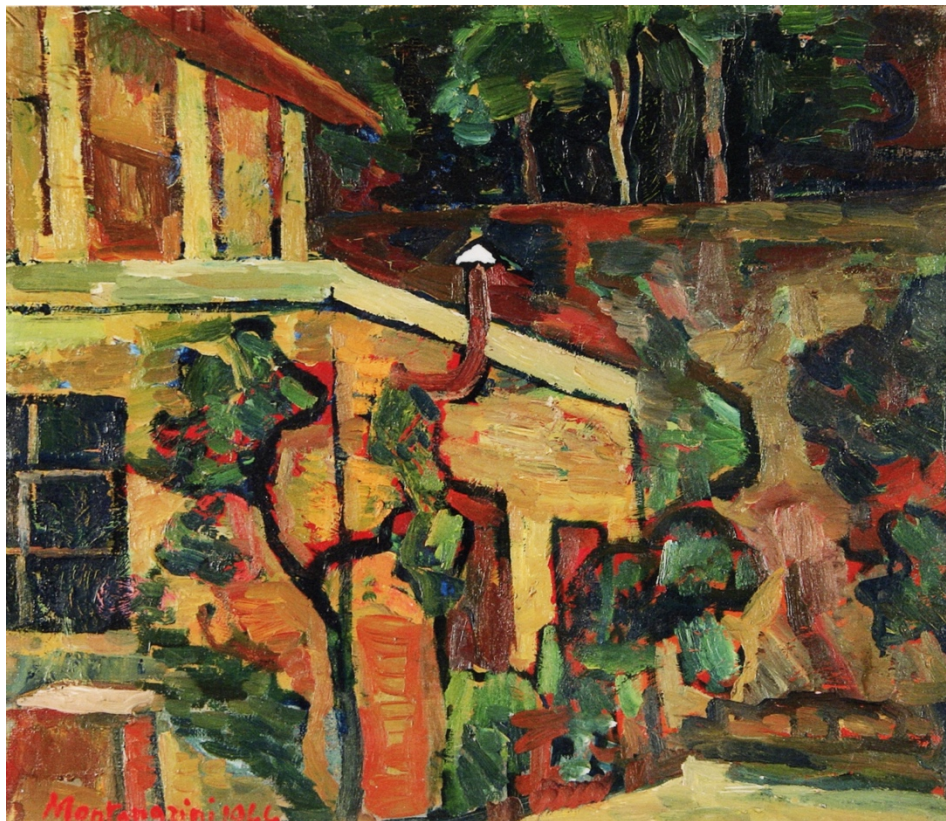
Per tornare all'esegesi testuale, se il contrassegno identificativo della raccolta si situa, dunque, nella dialettica tra perizia specialistica ed esercizio di libera fantasia, sopravvivono comunque altre modalità di approssimazione al dedicatario figurativo. Nel caso del *Pittore e la città*, composto per il fiorentino Luigi Montanarini (VIVALDI 1973: 77-79),<sup>149</sup> il lettore si trova di fronte non tanto a una glossa verbale di opere d'arte quanto piuttosto all'ecfrasi di un intero ambiente culturale. Come verificheremo più avanti esaminando una lirica d'occasione indirizzata da Alberto Arbasino a Giosetta Fioroni, non è infrequente trovare nelle scritture ecfraistiche di questi anni un ossequio alla scena artistica *tout court*, che omaggia il pittore in quanto sacerdote altamente qualificato di un rito collettivo per la rigenerazione del terreno culturale. Nel *Pittore e la città* (la poesia quantitativamente più corposa dell'intera raccolta vivaldiana) i riferimenti circostanziati alle opere di Montanarini vengono adoperati finalisticamente per sagomare il ritratto della Roma del boom interdisciplinare, in un tributo all'amico che si converte in serenata alla stagione intellettuale galeotta del loro incontro. La Capitale diventa l'eden pittorico in cui

---

<sup>148</sup> 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: 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'.

<sup>149</sup> 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, assieme a una presentazione di Enrico Crispolti e una testimonianza di Italo Mussa, per Carte Segrete nel 1969 (MONTANARINI 1969).

«qualcuno abbandona ogni pomeriggio il paradiso» della contemplazione estetica «per scendere nella vita | e prenderla per il collo» (vv. 13 e 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 dell'avventura intersemiotica della metropoli e di quegli incroci quotidiani («La città si distende attraverso una serie di incontri fortuiti», v. 22) tra giovani pittori spregiudicati 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). Le interrelazioni tra poesia e contenuti plastici si trasformano nel pretesto per costruire un inserto simbolista *à la Rimbaud*, in cui il vento «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», intanto, (v. 47), che 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'ingolfà lentamente in ombra» (v. 63) – che coincide con *Il cortile del 51 via Margutta* dipinto da Montanarini nel 1944 [Imm. 17].



[Imm. 17] LUIGI MONTANARINI, *Il cortile del 51 via Margutta*  
(olio su tela, 60 x 50 cm, 1944).

Vivaldi si concentra nel restituire l'atmosfera edenica di una *societas* di pittori che, «tra i giovani arbusti che salgono al Pincio» (v. 3), si consacravano alla pittura in nome di una rinnovata alleanza con



il paesaggio naturale. In un reportage uscito su «Il Quadrante» nel 1937, il clima di Via Margutta, anche grazie all’ausilio di alcune fotografie che immortalavano una vegetazione lussureggiante e il lavoro collettivo di questa Bauhaus bucolica, 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 [Imm. 18].



[Imm. 18] Luigi Montanarini nel suo studio e il cortile della Marguttina (Archivio Luigi Montanarini, 1964-1968 ca.).

In alcuni casi la contiguità (linguistica e tematica) con alcune caratteristiche attribuite, in sede teorica, allo stesso artista diventerà quasi tautologica; è il caso, ad esempio, del *Canone infinito*, dedicato a Gastone Biggi (VIVALDI 1973: 85-86).<sup>150</sup> 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

<sup>150</sup> 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 avesse scritto per lo stesso il più mortale degli epitaffi» (cit. in BIGGI 2018: 415).

1968 pare evidente a partire dalla scelta gemellare di paragonare la disposizione dei punti sulle superfici geometriche di Biggi a un contrappunto musicale. Se nella poesia ciascun colore verrà equiparato a una «voce» che «s'insegue | nel canone infinito» di un'armonia cromatica (vv. 14-15), nelle pagine critiche la sfumatura dei grigi di Biggi veniva descritta nei termini di una «tinta continua e misteriosa come un brusio che in sé contenga ed evidenzi molte voci» (cit. in BIGGI 2018: 519), mettendo in rilievo un'attenzione per la spaziatura del quadro-spartito che Biggi coltiverà nell'intero arco della stagione informale.<sup>151</sup> Siamo portati a considerare il testo poetico come successivo alle serigrafie del 1968 per un ragionevole indizio cromatico – dal momento che, come notificherà lo stesso Vivaldi nel catalogo della mostra tenutasi nel febbraio del 1971 alla Galleria Contini di Roma, la tavolozza di Biggi registra proprio nei dipinti esposti tre anni dopo una timida apertura al colore rosso («la cromia, prima limitata ai bianchi, ai grigi e ai neri, si è arricchita d'un rosso», BIGGI 1971). Di conseguenza, nei versi del *Canone infinito* verranno inventariati quattro colori, attraverso la summenzionata metafora musicale del «coro notturno» dei «grigi» (vv. 11 e 13) a cui risponderà l'eco delle voci «bianca | o rossa o nera» (vv. 16-17; il corsivo è mio). 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 – siccome, nel catalogo della mostra allestita dal 29 marzo al 18 aprile di quell'anno presso la Galleria Ferrari di Verona, lo stesso 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» (BIGGI 1973). Attraverso i due poli opposti di una ipo-cromia e di una iper-cromia, insomma, sembra 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 ringrazia 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» (AV, cart. 67). A questo punto, parrebbe plausibile ipotizzare che la prima sede editoriale di destinazione fosse *L'almanacco dei poeti* dove, come ricorderà 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» (cit. in BIGGI 2018: 493) – in un'attestazione della poesia precedente all'uscita editoriale di *A caldi occhi*.<sup>152</sup> In

<sup>151</sup> 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: 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: 3).

<sup>152</sup> 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».

realtà, per una svista dell'artista, l'*Almanacco* ospitava altri due testi (*La certezza e Il caso*, pp. 148-150) – lasciando pertanto aperta la questione dell'effettiva temporalità.

Ad ogni modo, possiamo constatare che, laddove la prossimità cronologica tra pagine critiche e versificazione risulti maggiormente ravvicinata, tra le due forme di testualità viene a istituirsi una genuina corrispondenza biunivoca. In aggiunta agli esempi di Maselli e Biggi, possiamo riportare il caso dei *Campi Elisi* offerti a Umberto Buscioni (VIVALDI 1973: 92-93) –<sup>153</sup> poesia che, oltre a testimoniare un legame di profonda amicizia tra pittore e critico, rivela una piena consanguineità tematica con la presentazione stilata da Vivaldi per la mostra inaugurata nel gennaio del 1969 allo Studio D'Arte Condotti di Roma (BUSCIONI 1969). Se il critico Vivaldi sostiene in prosa 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 confermerà 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 insistito con il citazionismo dei quadri di Buscioni. Ad esempio, le «cravatte» stese come «bandiere»<sup>154</sup> rimandano al quadro intitolato *Sul davanzale ventaglio* (1966), in cui le colorate cravatte agganciate all'appendiabiti si stagliano sullo sfondo, per l'appunto, di un «cielo povero di nubi» (vv. 16-17)<sup>155</sup> [Imm. 19].

---

<sup>153</sup> Ringrazio la generosissima disponibilità di Marta e Pietro Buscioni che mi hanno fornito i materiali preliminari per avviare l'indagine.

<sup>154</sup> Si potrebbe ipotizzare anche una doppia allusione nominale, includendo nel gioco citazionistico anche i *Particolari di bandiere* o i *Dettagli di bandiere*, realizzati rispettivamente nel 1966 e nel 1967.

<sup>155</sup> 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 allusivi, segnalo il riferimento alla «bottiglia di plastica» (v. 15) che si ritrova, scomposta con piglio quasi cubista, in *Bottiglie e nastri* (1969), oppure l'allusione alle «ruote leggere e lucenti | [...] in gara per un vello d'oro puramente simbolico» (vv. 3 e 8) – che, sebbene riportino il personaggio all'«affanno puerile dei ciclisti» (v. 5), sembrerebbero rapportabili piuttosto alla serie dei dipinti realizzati sul tema della motocicletta (uno dei quali veniva riprodotto come copertina del catalogo presentato da Vivaldi nel 1969) (BUSCIONI 1969).



[Imm. 19] UMBERTO BUSCIONI, *Sul davanzale ventaglio* (olio e smalto su tela, 100 x 75 cm, 1966).

Altri dettagli possono forse essere integrati attraverso una lettura critica dell'epistolario tra Vivaldi e Buscioni.<sup>156</sup> In una lettera inviata dall'artista il 7 dicembre del 1965, ad esempio, veniva rievocato il primo passaggio pistoiese del critico («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») (SACCÀ 2010: 138) che ritornerà 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 ermeneutiche, 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 cospicuo numero di testi dedicati a pittori risalisse a cataloghi realizzati per la Galleria Flori – rispettivamente per le mostre di Gianni Ruffi (dal 18 al 31 maggio del 1967, RUFFI 1967), di Gualtiero Nativi (nel gennaio del 1969, NATIVI 1969), di Antonio Sanfilippo (dal 15 al 30 marzo 1969, SANFILIPPO 1969) e di Gianni Ruffi (dal 24 al 10 maggio del 1969, RUFFI 1969). Il dato è significativo se letto in parallelo a una lettera firmata da Barni e Ruffi e inviata da Pistoia il 24 gennaio del 1967, in cui leggiamo:

---

<sup>156</sup> Lo scambio epistolare è stato parzialmente pubblicato nel volume curato da Lucilla Saccà, dal titolo *Serafino Flori: storia di una galleria* (SACCÀ 2010: 137-15).



Caro Vivaldi,

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 Marzo [...] (cit. in SACCÀ 2020: 141).

In effetti, tra il 1967 e il 1969 le collaborazioni tra Vivaldi e la Galleria di Serafino Flori<sup>157</sup> (presso la doppia sede di Firenze e di Montecatini) diventeranno una consuetudine statisticamente rilevante – che si sostanzierà non esclusivamente<sup>158</sup> ma con una certa frequenza di contenuti in versi. Gli artisti lo considereranno l'ufficioso «direttore artistico» della Galleria (cfr. SACCÀ 2010: 160), 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 la nostra inventariazione, trascrivo titoli e sedi di pubblicazione delle poesie già comparse su plaquette preesistenti: *L'arte è una scienza esatta*, per Franco Cannilla (*L'arte è una scienza esatta*) (VIVALDI 1973: 89-90), scritta per una cartella di serigrafie stampata dalla Galleria Rizzoli di Roma nel 1971 (CANNILLA 1971);<sup>159</sup> *Il dondolio del vento*, per Carlo Lorenzetti (VIVALDI 1973: 74), redatto in occasione della mostra presso la Galleria Il Segnapassi di Pesaro, nel settembre del 1968 (LORENZETTI 1968); *Una mano di bianco*, per Riccardo Guarneri (VIVALDI 1973: 81), pubblicata in italiano e in tedesco (*Eine weisse Hülle*) nel catalogo della mostra organizzata a Monaco nella primavera del 1972 (GUARNERI 1972: 27)<sup>160</sup> e *Prefisso è il tempo*, per Michelangelo Conte (VIVALDI 1973: 96-97), composto per la personale dell'artista alla Galleria Balza di Portofino nel 1971 (CONTE 1971). Dal momento che manca un'edizione commentata della raccolta, per incanalare organicamente i risultati di queste indagini archivistiche fornisco un indice riassuntivo dei testi accolti nelle *Occasioni dell'arte*, con le date e le sedi editoriali d'esordio (qualora effettivamente documentabili)<sup>161</sup> dei singoli componimenti:

<i>L'ombra</i>	a Emilio Scanavino	<i>Emilio Scanavino (dal 9 al 22 marzo 1968), Galleria del Naviglio, Milano.</i>
<i>La casa metafisica</i>	a Lucio Del Pezzo	<i>Lucio Del Pezzo. Tecniche miste su cartone (14 maggio 1965), Galleria Arco D'Alibert, Roma.</i>
<i>Un camion e un tram</i>	a Titina Maselli	[1967 ca.?]

<sup>157</sup> All'antiquario e gallerista di Montecatini Vivaldi dedicherà anche un epicedio (*In morte di Serafino Flori*) (1994) (VIVALDI 1999: 144).

<sup>158</sup> Nel gennaio del 1968, ad esempio, Vivaldi presenterà a Firenze una personale di Piero Dorazio (DORAZIO 1968) mentre, nell'ottobre dello stesso anno, un'altra mostra di Spazzapan ubicata presso la medesima sede (SPAZZAPAN 1968).

<sup>159</sup> 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.

<sup>160</sup> Per questa informazione e per l'invio delle scansioni relative al catalogo tedesco, desidero ringraziare la gentilezza di Riccardo Guarneri e della figlia Beatrice.

<sup>161</sup> Tra parentesi quadre ho segnato le date non immediatamente ricavabili da plaquette o volumi editi ma ricostruibili attraverso gli scambi epistolari tra poeta e artisti. Nel caso in cui neppure la corrispondenza si fosse dimostrata filologicamente risolutiva, la data (presentata con un punto di domanda) è ricavata dagli unici estremi cronologici certificabili (ad esempio, l'anno d'esecuzione dell'opera più recente menzionata nei versi).

<i>La luce grida</i> <i>Scherzo per Antonio Sanfilippo</i>	a Ettore Colla [Antonio Sanfilippo]	[1966] <i>Antonio Sanfilippo (dal 15 al 30 marzo 1969)</i> , Galleria Flori, Firenze.
<i>La musa dell'astronomia</i>	a Gualtiero Nativi	<i>Gualberto Nativi (gennaio 1969)</i> , Galleria Flori, Firenze.
<i>Il dondolio del vento</i>	a Carlo Lorenzetti	<i>Carlo Lorenzetti (dal 14 al 30 settembre 1968)</i> , Galleria Il Segnapassi, Pesaro.
<i>Nel regno di Erode</i>	a Concetto Pozzati	<i>Concetto Pozzati (15 giugno-31 luglio)</i> , Galleria D'Alibert, Roma, 1968.
<i>Il pittore e la città</i>	a Luigi Montanarini	<i>Luigi Montanarini</i> , Carte Segrete, Roma, 1969.
<i>Una mano di bianco</i>	a Riccardo Guarneri	<i>Riccardo Guarneri (5. februar bis 19. märz 1972)</i> , Westfälischer Kunstverein, Münster.
<i>La nuova età dell'oro</i>	a Gianni Ruffi	<i>Gianni Ruffi (dal 18 al 31 maggio 1967)</i> , Galleria Flori, Montecatini.
<i>Il canone infinito</i>	a Gastone Biggi	[1971]
<i>Verranno nuove mattine</i>	a Primo Conti	[1970]
<i>Prefisso è il tempo</i>	a Michelangelo Conte	<i>Michelangelo Conte</i> , Galleria Balza, Portofino, 1971.

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 e irriducibili a un principio teleologico. Non una suddivisione manichea tra 'maggiori' e 'minori' (dal momento che un artista internazionalmente acclamato come Enrico Baj<sup>162</sup> è collocato tra i nomi meno popolari di Umberto Buscioni e Michelangelo Conte), ma una pinacoteca governata dal gusto e da ragioni di coerenza poetica interna. Una certa coesione nominale è determinata, invece, dall'esistenza di alcuni sottogruppi di artisti appartenenti a precise correnti. È il caso della cosiddetta «Scuola di Pistoia», termine coniato dallo stesso Vivaldi sulle pagine della rivista «Collage» per etichettare alcuni pittori (Barni, Buscioni e Ruffi) operativi nel capoluogo toscano a metà degli anni Sessanta (VIVALDI 1966b)<sup>163</sup> – un trittico destinato a ritrovarsi puntualmente nelle *Occasioni*.

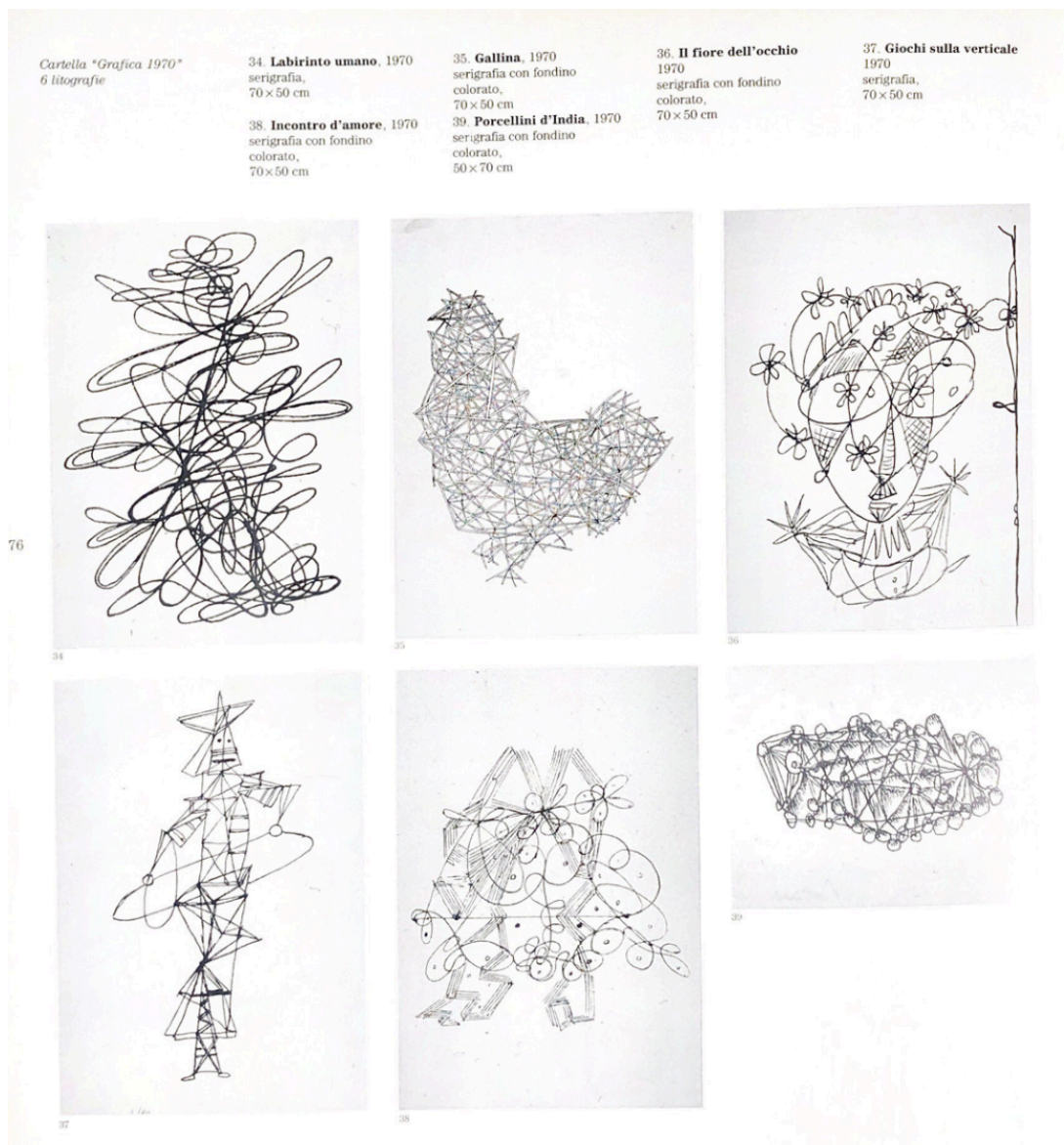
Limitandomi a campionare alcuni elementi già esplicitati per le precedenti poesie della pinacoteca vivaldiana, segnalo altri casi in cui la persona biografica del pittore viene citata e/o apostrofata direttamente nel corpo stesso della poesia. In *Verranno nuove mattine*, dedicata a Primo Conti (VIVALDI 1973: 87-88), 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!"»),

<sup>162</sup> I versi dedicati a Baj e al prevedibile tema del *Generale* (VIVALDI 1973: 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 l'artista 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, cart. 29). Nella ricostruzione delle tappe allestitivo della Galleria Flori, Lucilla Saccà riporta l'informazione di una mostra di Enrico Baj inaugurata il 2 gennaio del 1971 nella sede fiorentina (SACCÀ 2010: 117) – che potrebbe aver costituito l'antecedente degli scambi tra Vivaldi e l'artista milanese.

<sup>163</sup> 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: 29).

v. 22), sciogliendosi 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. In una missiva del 19 febbraio del 1968, ad esempio, il pittore racconta 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» (cart. 137) – nell'edificazione di una specie di ‘Rinascimento novissimo’ della Toscana che pervade svariati testi della raccolta. Anche nelle prose critiche, Vivaldi si troverà spesso a indugiare sul carattere (quasi lombrosianamente) fiorentino del pittore. Si veda, a titolo di esempio, la presentazione di Conti alla Biennale Internazionale della Grafica, nel 1968, dove l'artista veniva enfaticamente definito come il «robusto cantore della vita popolare e persino plebea della sua Firenze» (cit. in VIVALDI 1971). Anche nel refertare gli sviluppi dell'*Ultimo Conti*, poi, Vivaldi insisterà sulla «sua razionalità occidentale, anzi fiorentina» (*ibidem*), sancendo un ricorrente determinismo ambientale. Nella *Musa dell'astronomia* (ivi, pp. 72-73), poi, il nome di Gualtiero Nativi verrà accostato non alla città d'origine (Pistoia) ma a quella d'appartenenza professionale e ideologica (Firenze) – dove aveva fondato, assieme ai pittori astratti Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini e Mario Nuti, il Gruppo «Arte d'Oggi» (1947) («Gualtiero, la tua pittura prepara fuochi artificiali | in quel giocattolo pieno di vento che è Firenze», vv. 25-26). Analogamente, il rimando all'Eden terreno geolocalizzato lungo le rive dell'Ombrone nella poesia per Gianni Ruffi (v. 21, ivi, p. 83) rappresenta un omaggio alla provenienza fiorentina dell'artista – contribuendo così a costruire una cartografia lirica della Toscana che replichi in versi quella stessa tensione ermeneutica a istituzionalizzare una Scuola di Pistoia che Vivaldi stava perseguendo nella saggistica critica. In continuità con le *Poesie liguri*, insomma, è come se Vivaldi avesse sempre bisogno di stabilire uno ‘spirito regionale’ delle arti, individuandone le coordinate territoriali su un'ideale cartina delle poetiche.

Agli inserti quasi vasariani sulle vite dei pittori si accompagna la tecnica già roduta dei calchi dai titoli d'artista. Nel caso di Primo Conti lo spoglio viene facilitato dall'uso rivelatore del corsivo nei primi sei versi («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 ai titoli delle serigrafie realizzate nel 1970 dall'artista e pubblicate per le Edizioni Quadro di Firenze (CONTI 1970; cit. in CONTI 1991: 76, tavv. 34-37) [Imm. 20].



[Imm. 20] PRIMO CONTI, *Grafica 1970*. 6 litografie  
(in CONTI 1991: 76).

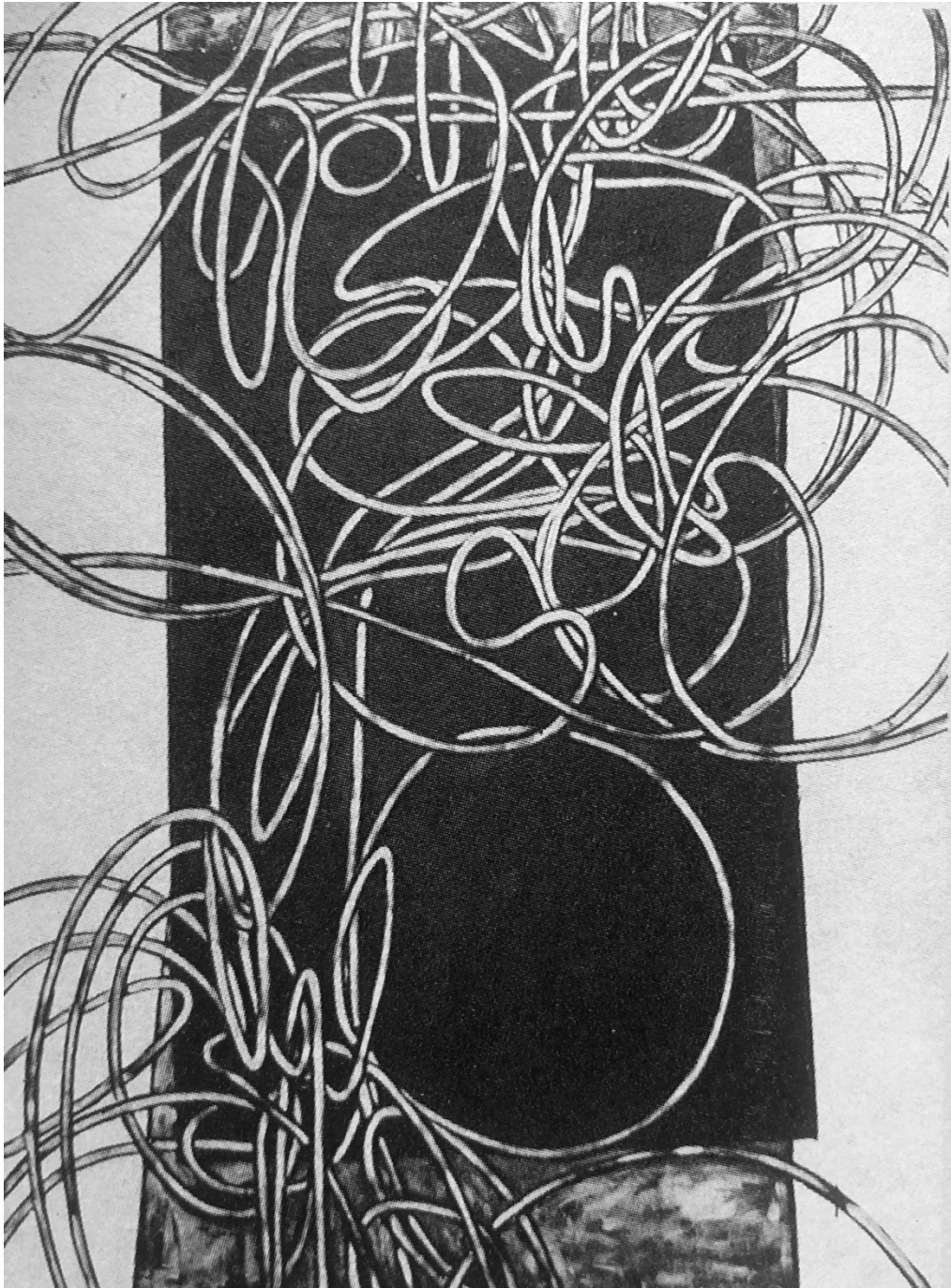
Nella *Nuova età dell'oro* (VIVALDI 1973: 83-84), invece, ritraceremo alcune chiare allusioni ai quadri di Gianni Ruffi, stavolta evocati non citazionisticamente (ad eccezione delle «tagliole e trappole» del v. 12, che corrispondono alla *Tagliola* e alle *Trappole* disegnate dall'artista tra 1967 e 1968) ma per perifrasi. Il riferimento alle «onde marine» e all'«immensa distesa d'acqua salata» (vv. 8-9), ad esempio, è rapportabile a lavori come *Mare* (1965) e *Moto ondoso* (1967), mentre l'azione di «fabbricare museruole | per ruminanti enormi da non immaginarsi tranquilli» pertiene 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 [Imm. 21].



[Imm. 21] GIANNI RUFFI, *Maneggio*  
(tempera su legno sagomato applicato su tavola, 101 x 74 cm, 1966).

Per quanto riguarda la poesia dedicata a Roberto Barni (VIVALDI 1973: 69), 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) avvicinino 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) [Imm. 22].





[Imm. 22] ROBERTO BARNI, *Distanza*  
(minio su tela, 140 x 200 cm, 1969).

Il citazionismo quasi claustrofobico verrà riconosciuto come un marker denotativo delle liriche dedicate agli artisti da Eugenio Miccini, in una lettera spedita il 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” (AV, cart. 311).

Miccini riconduce questa tendenza alla professione prioritaria di critico d’arte, ma sottolineando altresì un mutuo e originario scambio di strategie espressive tra i due mestieri – che meriterebbe un giorno di essere indagato anche dalla prospettiva opposta, ossia quella dei paragoni letterari disseminati nel saggismo lirico 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 (*ibidem*).

Per tornare alle *Occasioni*, anche negli ultimi componimenti distinguiamo un’oscillazione tra elementi figurativi ed empirici, con il ricorso a quel consueto trucco retorico che annulla i confini tra immagini e oggetti. Nella poesia offerta a Primo Conti, ad esempio, mentre il pittore si dirige «ruzzolando» a Firenze, il poeta aggiunge la precisazione che «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) – all’insegna del consueto bisticcio tra realtà mimata e realtà effettuale, che nel finale deflagra letteralmente nella profezia futuribile in virtù della quale «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 sezione iniziale compendiosamente referenziale e citazionistica e ad un corpo centrale di carattere biografico si aggiunge poi una terza sezione più astrattamente lirica, in un sistema a incastri tipologici caratteristico della scrittura a tratti disorientante e auto-contraddittoria del Vivaldi poeta.

Non mancano, poi, gli inserti letterari dal patrimonio della tradizione – che Vivaldi dispensa con ridondante generosità, in un ipercorrettismo citazionistico motivato dal fatto di sentirsi un intellettuale professionalmente dimidiato e, fuori dalle cerchie degli artisti, stimato più per il mestiere di critico d’arte che per il guizzo versificatorio. Mi limito soltanto a segnalare i casi più evidenti di calchi o trascrizioni di interi sintagmi: in *Prefisso è il tempo* (VIVALDI 1973: 96-97) 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 (AL 302, v. 5). È come se Vivaldi allegasse ai testi una coda di ‘lirichese’, potenzialmente estraibile e indipendente dal contesto del singolo catalogo o *Witz* efrastico. Vivaldi procede pedagogicamente dal micro- al macroscopico, con un allontanamento progressivo dalla referenzialità dell’oggetto d’arte verso un’astrazione 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 vivaldiani 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 verso il domani» (vv. 5-6) (VIVALDI 1973: 89-90), così come le sculture di Gianni 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, passerii, topi, bovi», vv. 18-20).<sup>164</sup> Il riscatto 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 Michelangelo Conte (VIVALDI 1973: 96)<sup>165</sup> che sigilla conclusivamente la silloge. La polemica contro un'esistenza depauperata dal progresso vena nascostamente l'architettura delle *Occasioni* pittoriche; Claudio Verna,<sup>166</sup> 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 che, lungi dall'identificarsi con un passatismo da *laudator temporis acti*, diviene uno strumento di propulsione e di scommessa ideologica

---

<sup>164</sup> Nel catalogo della mostra su *Barni, Buscioni e Ruffi* allestita nel 1968 presso la Galleria del Cavallino, Vivaldi aveva evidenziato proprio 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, secondo il critico, «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 (quasi con parole 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).

<sup>165</sup> All'artista Vivaldi aveva già dedicato un articolo uscito su «Corrispondenza Socialista» il 27 aprile del 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 articolo pubblicato sull'«Avanti!» l'8 dicembre del 1970 – testi che precedono e che, di fatto, preparano l'anticamera ideale ai versi del 1971. Una fotografia di Michelangelo Conte assieme al critico imperiese è riprodotta in CONTE 2003: 96. Anche nel caso di Conte si assiste a una certa 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) o «buchi e rilievi» nei quali l'artista «traccia un disegno entro il quale s'infiltrano | tumultuose correnti» di luce (vv. 5-7) (VIVALDI 1973: 96). Per l'afflato etico che sostanzia il componimento non sarebbe irrealistico ipotizzare un dialogo con le prese di posizione assunte dallo stesso artista in quegli anni. In uno scritto del 1969, ad esempio, Conte sottolineava l'urgenza di spostare il discorso plastico «su un piano più generale» che, dalle qualità di «carattere creativo» delle opere, 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).

<sup>166</sup> Vivaldi riserverà al pittore anche un altro componimento (*Il clamore dell'estate*), raccolto nella *Vita quotidiana (1985-1992)* (VIVALDI 1999: 138).



sull'operato dei giovani pittori, unici sacerdoti di un possibile futuro umanistico.<sup>167</sup> Assemblare forme nuove significa collaborare alla costruzione di un tempo nuovo; saranno i colori a «togliere la muffa | dai cuori» degli attuali viventi-consumatori della società tardo-capitalistica (vv. 22-23). Nel tessuto di una versificazione apparentemente lirica e disimpegnata, Vivaldi immette un messaggio etico sotterraneo ma risoluto, veicolando attraverso la contingenza dei versi tributati agli artisti una propria idea di militanza intellettuale.<sup>168</sup> A differenza dei Novissimi più *engagées* come Balestrini e Sanguineti – nelle cui scritture ecfrastiche, tuttavia, raramente si innestano 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.

È necessario sottolineare conclusivamente come la scommessa su macrotesti tenuti insieme da un collante figurativo non risulti affatto un caso isolato nella produzione di Vivaldi; nel 1984 uscirà, ad esempio, una silloge dalla parlante titolazione *Le parole e la forma: 12 poesie per 12 artisti* (VIVALDI 1984) – i cui componimenti verranno scortati non dall'effettiva fonte ecfrastica originaria ma da una serie di tavole risalenti agli anni Ottanta (con ogni probabilità, richieste appositamente agli artisti per questa rinnovata sede editoriale). La *Premessa* d'autore può forse assurgere a vademecum introduttivo dell'intera prassi scrittoria 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 vasta (VIVALDI 1984: 7).

Nella raccolta del 1984, preciserà subito Vivaldi, confluiranno testi precedentemente 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» (*ibidem*). 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» (*ibidem*). A livello quantitativo, non è difficile accertare che la maggior parte dei testi qui antologizzati provengono dagli anni Sessanta e Settanta (ben nove testi su dodici): *In fondo alle cose*, a Mayo (p. 9), *Sette movimenti in*

---

<sup>167</sup> In quella sorta di autoritratto professionale che è il saggio dal titolo *Qualcosa di simile a un critico*, Vivaldi inserirà 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: 25).

<sup>168</sup> 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: 342). Anche Antonio Porta, in una recensione a *Una mano di bianco* pubblicata sul «Corriere della sera» l'8 ottobre del 1978, rileverà come la poesia di Vivaldi si fosse progressivamente votata a interrogare un «presente ben vivo e con i piedi ben piantati negli eventi» (PORTA 1978a).

*bianco e nero*, a Oscar Piattella (ivi, pp. 16-17), *Fiabe per grandi*, ad Antonio Corpora (ivi, p. 21), *Il colore della speranza* di Vasco Bendini (ivi, p. 23), *I più minuti labirinti*, a Luigi Boille (ivi, p. 27), *Western Giove della sete*, a Giulio Turcato (ivi, p. 31), *Celeste rosa e nero*, ad Achille Perilli (ivi, p. 35), *Sei O*, a Ermanno Leinardi (ivi, p. 37) e *Il canone infinito*, a Gastone Biggi (ivi, p. 41). Rispetto alla campionatura finora condotta, dunque, le nuove acquisizioni risulteranno piuttosto scarse, limitandosi a tre componimenti – *L'ombra degli alberi*, per il pittore Agapito Miniucchi (ivi, p. 15), *Le mucche*, a Primo Tamagnini (ivi, p. 11) e *Il Gioco*, a Wladimiro Tulli (ivi, p. 13). Senza addentrarci nell'analisi di una raccolta che oltrepasserebbe i limiti cronologici inizialmente imposti, mi limiterò 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 il filtro della pittura impartisce al mondo.

## 2.5 Adriano Spatola, *L'abolizione della realtà* (1975)

Prima di commentare la (falsa) micro-*Galeria* spatoliana è opportuno puntualizzare le motivazioni teoriche che hanno portato all'inclusione di poeti come Adriano Spatola e Giulia Niccolai in una ricerca incentrata in modo prioritario sui Novissimi.<sup>169</sup> Le distinzioni manualistiche tra area palermitana e area emiliana della Neoavanguardia (così come la ripartizione apoditticamente tranchant tra Gruppo 63 e Gruppo 70), se possiedono una indiscussa valenza didattica, rischiano tuttavia di creare l'impressione di una reciproca sordità tra 'vasi' della cultura, in realtà, comunicantissimi. È sufficiente sfogliare gli Atti dei convegni ufficiali – nonché le corrispondenze private conservate presso gli archivi dei diversi scrittori – per vedersi costretti a problematizzare un apparente isolazionismo tra le correnti. Se sistematizzare il comun denominatore di un presunto 'stile neoavanguardista' è un gesto critico imprudente (e 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 analitica, a escludere dalla Neoavanguardia gli esperimenti collagistici di tre militanti 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 per mantenere una coerenza selettiva sono 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 conservando (come del resto fecero sempre anche i cinque Novissimi) la fedeltà

---

<sup>169</sup> Sull'argomento tornerò più compiutamente infra, all'inizio del settimo capitolo – incentrato proprio sull'opificio sperimentale del Mulino di Bazzano.

a una propria poetica differenziale non addomesticabile alle logiche collettivistiche. I numerosi esempi di convivenza tipografica e poematica tra i membri delle due fazioni – basti pensare, come esempio più celebre, al riversamento integrale del numero di «Malebolge» dedicato a *Surrealismo e parasurrealismo* sulle pagine del «Marcatrè» – mi portano a privilegiare un’accezione ‘allargata’ di Gruppo 63.

In particolare, il nome di Adriano Spatola tornerà ad affacciarsi con una certa insistenza tanto nel palcoscenico diurno e ufficiale del Gruppo quanto nel retropalco epistolare degli epistolari novissimi. Rispettando l’impostazione monografica di questo capitolo, ci occuperemo in modo esclusivo dell’*Abolizione della realtà*, che rientra (seppur in formato mignon) nella casistica delle raccolte-*Galerie*. Privata della cornice museale, questa pinacoteca miniaturizzata si innesta come un corpo estraneo ma compatto in un tessuto tematico del tutto estraneo al dispositivo intersemiotico dell’ecfrasi – pur conservando il classico schema «titolo + nome del pittore». Nel caso di Spatola, una sezione dei *Diversi accorgimenti* (1975) denominata *L’abolizione della realtà* (SPATOLA 2020: 291-295) raccoglierà cinque componimenti ‘ecfrastici’ secondo la consueta prassi nell’intitolazione parlante, esplicitata in modo ancor più vistoso dalla scelta di includervi anche la data di composizione del quadro.<sup>170</sup> L’acribia didascalica con cui viene denotato il referente visivo, oltre a stabilire un discrimine immediatamente evidente rispetto alle altre poesie della mini-raccolta, servirà anche a compensare la scarsa referenzialità del linguaggio poetico.<sup>171</sup> Piuttosto che descrivere realisticamente i soggetti delle tele, infatti, Spatola evoca suggestioni legate allo stile della rappresentazione o alle reazioni emotive suscitate sullo spettatore dell’opera. Ad esempio, nel primo componimento – *George Seurat, Pomeriggio domenicale all’isola della Grande Jatte (1884-1885)* (ivi, p. 293) –, il poeta riassume il gesto della pittura puntinista nel sintagma che ritorna 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, sarà velatamente riecheggiata 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, e così via). Gli unici elementi referenziali ad essere menzionati dal poeta sono «calzoni cappelli ombrelli e gonne e guanti» (v. 5), soggetti del tutto neutrali e non immediatamente e unilateralmente riconducibili alla *Grande Jatte*.<sup>172</sup>

Da una lettura ingenua e letterale del penultimo componimento della sezione, dedicato al *Ritratto di giovane donna* (1450) di Petrus Christus (ivi, p. 294), addirittura non si comprende che il soggetto della rappresentazione coincide con una ragazza, dal momento che l’unica allusione a un essere vivente

---

<sup>170</sup> I titoli dei cinque componimenti sono, rispettivamente: *George Seurat, Pomeriggio domenicale all’isola della Grande Jatte (1884-1885)* (ivi, p. 291); *Jacques Villon, Fattoria normanna (1853)* (ivi, p. 292); *Carlo Carrà, Natura morta metafisica (1916)* (ivi, p. 293); *Petrus Christus, Ritratto di giovane donna (1450)* (ivi, p. 294); *Giorgio Morandi, Natura morta con cactus (1917)* (ivi, p. 295).

<sup>171</sup> Su questo aspetto, cfr. BERTI 2018: 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».

<sup>172</sup> 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).

è racchiusa nell'espressione «per la voce la raganella inchiodata le labbra» (v. 6). Del resto, lo stesso Spatola – in un'intervista a Peter Carravetta del 1979 – specificherà come a partire dalla raccolta *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 realtà (CARRAVETTA 1979).

Insomma, in questa forma di finzionalità ecfrastrica il titolo manleva il poeta da qualsiasi retaggio di schiavitù descrittiva, consentendo di giocare sul piano ideale della riappropriazione e masticazione personale dell'immagine, con un uso insistito 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» (COMETA 2012: 116). 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 *minimum* nel tasso di referenzialità e aderenza alla (non) fonte figurativa – 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, come sintomo di persistenza altamente rappresentativa di un certo sperimentalismo secondo-novecentesco.

### 3. La critica d'arte andando a capo

#### 3.1 Una prassi generazionale

Non dire mai 'attività critica'  
ma entusiasmo, occhio, poesia.  
I critici sono la merda (EMILIO  
VILLA, *Lettera* cit. in  
TAGLIAFERRI 2016: 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 orientativo) dei risultati plastici presentati al pubblico. Una forma di co-operazione artistica, dunque, che non pretenda di spiegare argomentativamente l'estetica novissima ma che edifichi un discorso convergente a livello di progettazione creativa.

Uno degli snodi più esemplificativi del discredito in cui era caduta la critica ufficiale coincide con il XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, inaugurato il 26 settembre del 1963 a Verucchio e presieduto da Giulio Carlo Argan.<sup>173</sup> 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» (BORAGINA 2017: 156). Gli strascichi della polemica emiliana verranno alimentati da un dibattito parallelamente accesosi 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 radicale 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 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

---

<sup>173</sup> Per un resoconto del dibattito intorno al Convegno di Verucchio, cfr. soprattutto BORAGINA 2017 e 2020.

decretarne, già storicamente, i percorsi e i traguardi [...]. Noi artisti neghiamo che chiunque possa fare storia prima che storia sia fatta (TDC 27-28).

La comunicazione verrà poi ospitata su «Marcatrè» nel mese di novembre assieme a una replica di Ugo Spirito (unanimente 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» (SPIRITO 1963: 28). 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 verrà 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). Nello spazio di questo manifesto epistolare veniva citato, intanto, l'appello all'umiltà di Lionello Venturi («prima di iniziare gli interventi personali in un dibattito che riguarda la funzione della critica, vogliamo ricordare le parole di Lionello Venturi: “Un po' di umiltà signori critici! Il nostro scopo è comprendere gli artisti, spiegarli, difenderli contro i ciechi e gli sciocchi [...]. [Gli artisti] sanno ciò che fanno e non sforziamoci di precederli. Correremmo il rischio di sbarrare loro la strada. Il che sarebbe per noi un'onta incancellabile”»). Dopo un contributo inaugurale di Pietro Consagra, pubblicato lo stesso 2 novembre, verranno a succedersi i testi di Piero Dorazio (*La libertà dell'arte*, 8 novembre), Gastone Novelli (*La tentazione di troppi critici*, 8 novembre), Toti Scialoja (*Sezione di una scheda intitolata: “domani”*, 15 novembre), Giuseppe Santomaso (*Contro il dogmatismo*, 16 novembre), Antonio Sanfilippo (*Una diversa idea di gruppo*, 16 novembre), Carla Accardi (*Siamo contro ogni super-potere*, 19 novembre), Antonio Corpora (*Crisi di sfiducia*, 23 novembre), e Achille Perilli (*La critica non può imporre programmi*, 24 novembre). Tralasciando in questa sede le risposte dei critici di professione (tra cui Maurizio Calvesi, Alberto Boatto, Filiberto Menna e Carla 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 ermeneutica che snatura ogni soluzione estetica filtrandola dalla prospettiva egoreferenziata dell'interprete. Novelli contesterà con veemenza 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 artisti (NOVELLI 1963).<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> In un'intervista rilasciata ad Arturo Carlo Quintavalle, Gastone Biggi ricorderà che, durante un incontro organizzato alla Casa della Cultura di Roma in quegli 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: 488).

Nel contesto della presente ricerca non è prioritario mappare le diverse tappe e manifestazioni 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 dalla perentorietà categoriale. A un'ostentazione diagnostica del pedigree bio-bibliografico di un artista sembra sostituirsi l'idea di un'alleanza di spiriti liberi, incoraggiata dal presupposto (forse ingenuo) che una consanguineità della prassi possa offrire al pubblico un'immagine più immediata e genuina del lavoro di un pittore. In uno scritto apparso sul «Ponte» nel numero dell'agosto-settembre del 1964, Gastone Novelli affermerà 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» (cit. in NOVELLI 2019: 179). Nella percezione di numerosi artisti, dunque, la lirica dovrebbe ereditare teleologicamente il testimone della prosa d'arte. Non soltanto i poeti ma anche alcuni critici (ad esempio Umbrò Apollonio<sup>175</sup> e lo stesso Achille Bonito Oliva – per non citare quello che è stato, forse, il più ingombrante capostipite, ossia Emilio Villa) si diletteranno nell'alternare saggistica convenzionale e versi su plaquette a ridottissima circolazione. Sebbene non sia corretto parlare di un avvicendamento sostitutivo – per ragioni legate a un convenzionalismo di fondo del mercato collezionistico e alla maggiore spendibilità, anche in termini di prestigio internazionale, del 'bello stile' sfoggiato dai critici più accreditati –, il genere della poesia da catalogo si imporrà spesso come un convincente surrogato della prosa d'arte primo-novecentesca. A dispetto delle consuete pagine presentative, i componimenti in versi dischiudono 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 lirico condotto dalla singolarità soggettiva ed extra-specialistica del poeta che vi si pone di fronte. A una lirica non si chiede alcun bilancio valutativo e neppure l'attraversamento integrale di una mostra, ma piuttosto una rete di suggestioni manipolate anche a discapito del pittore stesso. La gerarchia allestitiva viene revocata da un ordinamento di secondo grado (quello poetico) 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 ricorsivo dello scrittore, e così via. Se, come sostiene Cesare Segre, ogni quadro presenta degli 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'artefice (SEGRE 2003: 18). La verbalizzazione ecfrastica, 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

---

<sup>175</sup> Nel catalogo per l'esposizione di Arnaldo Pomodoro alla Galleria Marlborough (aperta dal 20 febbraio del 1965) compare, ad esempio, una poesia di Apollonio (*Periodo*) – poi riprodotta su «Marcatrè» (APOLLONIO 1965).

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» (ivi, p. 87). L'invenzione creativa 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 verbosive 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 offrirà la possibilità di verificare come alcuni testi (perlopiù esclusi dal macrotesto della *Galeria*) riescano a subentrare produttivamente alla più tradizionale prosa d'arte. Lo spostamento dalla teoria alla prassi versificatoria implicherà 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 mostra che viene ad accompagnare. In questi casi il testo diventa un sussidio felicemente complementare all'opera d'arte, privilegiando l'affinità elettiva di poetiche piuttosto che la convergenza biunivoca 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 già citata *Radice dei segni* (dedicata da Alfredo Giuliani a Gastone Novelli) verrà riproposta come un passe-partout lirico in svariati cataloghi e riviste degli anni Sessanta,<sup>176</sup> sedimentandosi come una didascalia o 'bio-bibliografia' versificata dell'artista.

Esiste, tuttavia, una seconda varietà più filologica di corredo verbale che, sebbene sostituisca materialmente il contributo critico, ne ricalca per via imitativa la sintassi espositiva e l'approccio descrittivo (se non nozionistico) ai quadri – come abbiamo già avuto modo di constatare attraversando le *Occasioni dell'arte* vivaldiane. Si potrebbero adottare a questo proposito due categorie formalizzate da Bernard Vouilloux in un saggio incentrato sulle modalità semiotiche dell'enunciazione efrastica. 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 du production» (i dettagli che concernono la genesi

---

<sup>176</sup> 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 «Marcatré» pubblicato nel marzo dello stesso anno e poi nel catalogo della mostra allestita presso la Galleria Il Segno di Roma nel 1965 (NOVELLI 1965)



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 manufatto (VOUILLOUX 2014: 104).

I paragrafi seguenti saranno occupati da alcuni affondi monografici che ci consentiranno di proporre una rassegna indiziaria e quantomeno orientativa di un fenomeno che meriterebbe, in futuro, ulteriori iniezioni di esempi bibliografici, da estendere anche fuori dal perimetro dei Novissimi e del Gruppo 63.<sup>177</sup> Per alcuni poeti, il commento singolare diventerà il pretesto per una più approfondita ricognizione ecfraistica, orientata a valutare il progressivo modellarsi della lingua sul lessico figurativo e sulle superfici dei manufatti via via cannibalizzati dalla scrittura letteraria. Il criterio della *variatio* (degli autori e delle cronologie) sarà 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.

### 3.2 Le dediche agli artisti nella produzione giovanile di Cesare Vivaldi

Come abbiamo avuto modo di accertare nel capitolo precedente, Cesare Vivaldi sembra esportare solo parzialmente la professione di critico d'arte nel campo della versificazione – conservando, tuttavia, le tracce di un impianto ragionato e di un gergo specialistico che cozzerà spesso con gli slanci più iper-letterari del suo stile. Laureatosi in Lettere a Roma nel 1951 (con una tesi su Dino Campana discussa, peraltro, con Giuseppe Ungaretti), parteciperà come giornalista alla vita editoriale di alcune riviste,<sup>178</sup> prima di diventare docente di Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Napoli (dal 1969) e poi di Roma (dal 1973).<sup>179</sup> Vivaldi svolgerà un importante ruolo di critico d'arte militante, con all'attivo una produzione quasi fordista di articoli, pamphlet, prefazioni a cataloghi, recensioni e scritti d'occasione.<sup>180</sup> Nonostante un presenzialismo culturale instancabile,<sup>181</sup> Vivaldi è

---

<sup>177</sup> 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.

<sup>178</sup> Vivaldi prenderà 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 ed aver militato, dopo i fatti d'Ungheria, in settimanali come «Corrispondenza socialista» e «Italia domani». Più famose le collaborazioni con «Tempo Presente», di cui sarà redattore affezionato, e dell'«Avanti!», sulle cui pagine firmerà numerosi contributi di critica d'arte.

<sup>179</sup> Per un'attenta ricostruzione della carriera professionale e biografica di Vivaldi, cfr. soprattutto la recentissima tesi di dottorato di BRANDINELLI 2021.

<sup>180</sup> 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.

<sup>181</sup> 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 comparirà nel secondo numero (marzo 1964) con due contributi (*Commento a Coplans e Tre mostre alla Tartaruga di Roma*) (TESSITORE 2003b: 310). Nel fascicolo uscito a dicembre, Vivaldi verrà 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 Malborough* (ivi, p. 312). Nel quinto numero (settembre 1965), invece, scriverà un saggio (*Una mostra di giovanissimi*) in qualità di corrispondente da

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. Un adeguamento allo sperimentalismo metrico, lessicale e impaginativo in voga verrà comunque smorzato da un rapporto conciliativo con il canone – attraverso un montalismo<sup>182</sup> sempre latente e una propensione alla comprensibilità del dettato poetico. Una simile patina 'tradizionalista' verrà guardata con sospetto dalle frange più avanguardiste dei gruppi frequentati da Vivaldi. In una lettera del 20 settembre 1966, ad esempio, Eugenio Miccini manifesterà una certa perplessità rispetto allo stile vivaldiano, conteso tra un lirismo «effabile» e la ricerca di una più sofferta «difficoltà della parola». Agli occhi di un militante radicale del Gruppo 70, Vivaldi sembrava dibattersi «tra i corni di questo dilemma: innovazione-restaurazione» (AV, cart. 311), puntando su un bilanciamento a tratti farraginoso e dispersivo delle due opposte polarità. Anche nel *Manuale di poesia sperimentale* curato da Guido Guglielmi ed Elio Pagliarani si troverà una testimonianza di 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» (GUGLIELMI, PAGLIARANI 1966: 16).

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* (VIVALDI 1964), le prime due sezioni – ossia i *Versi (1947-1960)* e le *Poesie liguri (1951-1954)* –<sup>183</sup> delineano un clima piuttosto coerente di situazioni neorealiste fortemente connotate a livello ideologico, da un lato,<sup>184</sup> e di testi a dominante descrittiva e paesaggistica, dall'altro.<sup>185</sup> Mentre nel primo segmento non si identificano versi indirizzati a pittori, nelle *Poesie liguri*, scritte in dialetto imperiese, comparirà un solo componimento – *A Mafai* (ivi, p. 59).<sup>186</sup> Qui l'impianto socialista non è esente da alcune ingenuità politico-immaginative, con il riferimento agli

---

*Revort 1* (TESSITORE 2003b: 313) – prassi replicata nell'ottavo numero (dicembre 1968) per *Revort 2* (ivi, p. 317) –, mentre nel sesto si poteva leggere un approfondimento sulla *Scuola di Pistoia* (ivi, p. 314).

<sup>182</sup> Sulla presenza di Montale nella poesia vivaldiana, cfr. soprattutto VERDINO 1999.

<sup>183</sup> Gli otto componimenti delle *Poesie liguri* erano già stati pubblicati, 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).

<sup>184</sup> Per questo filone di militanza politica e di «realismo socialista» (come segnalato in copertina), cfr. testi come *A un soldato di Mao* (ivi, pp. 13-14), *A un operaio ucciso a Parma* (ivi, p. 15) e *I tranvai* (ivi, 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: 723).

<sup>185</sup> In particolare, si leggano i versi legati al paesaggio ligure, come *Sosta a Genova* (ivi, p. 25), *Mattino a Oneglia* (p. 26) e tutta la sezione dialettale di *Poesie liguri (1951-1954)* (ivi, pp. 48-78). Per la componente più lirica e introspettiva, si vedano, ad esempio, *Ti chiamo* (ivi, p. 28) o *Telefono più radio* (ivi, p. 36).

<sup>186</sup> In VIVALDI 1996: 21 la poesia a Mafai si intitolerà *La vita non finisce*.

«uomini che tornano stanchi dal lavoro, le donne sui balconi che aspettano l'ora di mettere la pasta»<sup>187</sup> e, nel finale, «lo zappatore» di leopardiana memoria che rimane a contemplare il campo arato «con in spalla il suo badile» (*ibidem*). La scena, di respiro millettiano, è 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) (*Tramonto sul Palatino*, *Tramonto sul Lungotevere*, e così via) dove distinguiamo, per l'appunto, gli edifici e le architetture 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 sovrimpressione cinematografica tra arte e infanzia rurale. Nella prima 'poesia per immagini', insomma, la pittura funziona come strumento di riattivazione della memoria, nonché come veicolo di un confronto rivelatore tra vissuto soggettivo e sua universalizzazione attraverso l'esperienza figurativa. Nelle *Otto poesie (1951)* dialettali (VIVALDI 1996: 7-16) incontreremo un testo (*Il mare è verde*) dedicato all'artista romano Giovanni Omiccioli, in cui l'accenno al movente pittorico è orientato soltanto a costruire un bozzetto cromatico sul paesaggio ligure.<sup>188</sup> 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 referenziale non rappresenta che un pretesto per rendere una certa inclinazione di luce o una sfumatura tonale.

Nell'ultima sezione della raccolta (*Esercizi di scrittura 1960-1962*), l'investimento ecfrastrico inizierà a costituire, invece, un dato statisticamente rilevante, dal momento che la lirica incipitaria (*Il cortile del tempo*, *ivi*, pp. 81-84), e i due componimenti successivi (*Impronta dopo impronta*, *ivi*, pp. 98-99, e *Ansedonia/Inverno*, *ivi*, p. 100) verranno offerti, rispettivamente, ad Alberto Burri, Toti Scialoja e Pietro Cascella. Peraltro, sono gli unici tre «esercizi» a esibire un'epigrafe dedicatoria – mentre, nelle raccolte precedenti, compariva soltanto l'intitolazione letteraria «a Mario Luzi» in riferimento al *Taccuino maremmano* (*ivi*, p. 41). In questo primo stadio poetico, i rari omaggi encomiastici risultano, dunque, quasi interamente rivolti a pittori e scultori piuttosto che a scrittori, poeti o semplici amici professionalmente neutri. Dal momento che sul *Poemetto* burriano ci soffermeremo nel prossimo paragrafo, mi limiterò qui a osservare come tanto nel testo per Pietro Cascella (uno dei nove nomi antologizzati in *Crack*) quanto in quello per Toti Scialoja, Vivaldi non fosse affatto interessato, per paradosso, ai lavori plastici dei due artisti. In entrambi i casi la

<sup>187</sup> Riporto la versione tradotta in italiano dallo stesso Vivaldi; per il testo in dialetto imperiese, rimando direttamente alla raccolta (*ibidem*).

<sup>188</sup> 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 ancù a fatica che a turmenta i scöggi, | u ventu d'a misèia u l'ha cargài | de curù forti che i te sciàppa 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: 13).

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 una ginnastica neoavanguardista da autodidatta, ogni cellula lessicale o sintattica verrà reiterata, come in un insistito tema e variazioni, lungo l'intero arco dello sviluppo poetico. Si raffronti, a titolo d'esempio, l'inizio della prima e della terza sezione di *Impronta dopo impronta* (VIVALDI 1964: 98-99), la cui struttura si risolverà in una giustapposizione combinatoria degli stessi nuclei di senso:

1.

Orma su orma impronta dopo impronta. Una tenera muffa ruvi-] damente 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 sbarre-] ranno 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 ruvi-] damente schiantato.

Vivaldi programma la propria macchina della ripetizione a partire dal rimando citazionistico all'«impronta» – un procedimento materico che Scialoja praticherà 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 fragile (DRUDI 1984).<sup>189</sup>

Oltre al singolo lemma, tuttavia, il poeta non importerà altri elementi denotativi del fare artistico di Scialoja o allusioni più puntuali ai suoi lavori degli anni Cinquanta. Qualche critico potrebbe congetturare che almeno l'automatismo dell'iterazione dialogasse direttamente con l'immaginario dell'artista – che in quegli anni aveva realizzato opere come *Ripetizione sabbia* (1958), *Ripetizione argento* (1958) e *Rosso ripetuto* (1959), fondando sulla «ripetizione di elementi identici (anzi: analoghi)», disposti «a distanze topo-cronologiche discontinue», il ritmo delle proprie tele (DORFLES 1959). In realtà, la moltiplicazione delle stesse parole-chiave ritornerà tanto nel testo dedicato a Burri quanto in quello per Cascella, a connotare una più generale urgenza di rinnovamento sperimentale piuttosto che un'attenzione concretamente riservata allo stile di Scialoja. Nel portare avanti la crociata parasurrealista sulle pagine di «Malebolge», Adriano Spatola annetterà proprio «l'ultima parte del

<sup>189</sup> Sulla tecnica dell'impronta in Scialoja, cfr. GUALDONI 2000.

volume di poesia di Cesare Vivaldi, *Dettagli*» alla fazione pro-surrealismo, individuando un (pretestuoso) «recupero della poetica surrealista del sogno negli *Esercizi di scrittura*» (SPATOLA 1964: 57) – in un riconoscimento che porterà il nome di Vivaldi alla ribalta anche tra i fautori della contro-avanguardia emiliana. A questa altezza cronologica, dunque, Vivaldi, sta impegnando tutte le sue energie nel collaudare un nuovo registro discorsivo, una sintassi franta e oniroide che possa valere la ‘ricompensa’ di un’agnizione neoavanguardista.

Per quanto riguarda il testo per Cascella, il titolo evoca il luogo in cui si erigeva la villa del pittore (ad Ansedonia, vicino a Orbetello). Abolita qualsiasi ombra di referenzialità 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 M. Synge (1907). Vivaldi vanifica qualsiasi possibilità di confronto tanto con le pagine cascelliane di *Crack* (Cr. 9-10) quanto con i quadri astratti dell’artista. Se le richieste avanzate da artisti e gallerie verranno progressivamente sfruttate dal poeta come occasioni per sfogare, in un certo senso, un lirismo rimosso nel mestiere ‘diurno’ di critico, in questa prima fase le immagini agivano perlopiù come indicatori paratestuali, quasi del tutto marginali. I componimenti giovanili possono essere considerati, dunque, 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 ancora inceppato sui grandi maestri liguri. È come se, ‘professionalizzatosi’ come critico d’arte ufficiale e «padrino di tanti debutti avvenuti negli anni Sessanta» (LAMBARELLI 1996: 31), il primo Vivaldi riservasse lo spazio-nido della poesia alle proprie (mai sopite) velleità letterarie, assumendo i nomi degli stessi artisti con cui si trovava a lavorare e servendosene come prestanomi per tenere in allenamento la propria vocazione lirica. Del resto, l’attitudine letteraria di Vivaldi era stata incoraggiata da alcuni giudizi d’eccezione, come quello di Eugenio Montale – modello indiscusso delle sue esercitazioni giovanili (e latenza ritmica mai digerita anche negli esperimenti successivi). In un’epistola inedita conservata presso la Fondazione Novaro di Genova (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 l’aveva temerariamente contattato), ma di

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 me (AV, cart. 320).

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 di versi.

Resta da dipanare, infine, un dubbio relativo alla genesi delle ‘poesie-catalogo’ – ossia se il genere poetico rispondesse di volta in volta a una decisione volontaria di Vivaldi oppure se rappresentasse l'adattamento a una pretesa (o supplica) proveniente dai pittori stessi. 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 Sanguineti,<sup>190</sup> nel caso di Vivaldi l'idea di scrivere poesie (e non articoli in prosa) non nasce dagli artisti ma dal critico<sup>191</sup> – a volte con una sfumatura di disappunto, da parte dei pittori, che forse avrebbero preferito una consacrazione verbalizzata che collocasse discorsivamente la loro opera nel panorama degli indirizzi coevi. Dal canto suo, non è infrequente che Vivaldi, in entrambi i casi, sollecitasse in cambio un disegno o una tela, come si può ricostruire grazie alle risposte dei corrispondenti conservate presso la Fondazione Novaro. Ne riporto di seguito una breve campionatura, a titolo di esempio:

(FONTANA – Milano, 3 febbraio 1969, AV, cart. 201) Mi dispiace veramente che lei sia partito a mani vuote, anch'io non ho osato offrirle nulla (per non lavorarmi il critico!) però ora le cose sono differenti, la nostra lunga chiacchierata e la simpatia reciproca hanno chiarito le nostre personalità, sarò felicissimo di farle un omaggio di un mio lavoro; (DEL PEZZO – Parigi, 3 giugno 1965, AV, cart. 164) Ti ringrazio molto per la lettera che mi hai scritto, è magnifica: e così anche per la poesia. Per quanto riguarda la tempera che mi chiedi, ho già provveduto: ho scritto a Marconi e alla Mara di darti quella che preferisci; (BAJ – 16 maggio 1972, AV, cart. 29) 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: (TADINI – s.d. [1965?], AV, cart. 473) Sono molto contento di regalartelo, il quadretto.

I pittori, invece, si limiteranno perlopiù a domandare l'autorizzazione per riutilizzare successivamente le poesie all'interno di cataloghi o di libri d'artista. Ad esempio, in una lettera datata 21 aprile 1966, Del Pezzo chiederà a Vivaldi il permesso di inserire la poesia citata nella lettera del 3 giugno 1965 in «un'edizione in fac-simile (tiratura limitata)» di sei piccoli collages, da presentare a Venezia (in concomitanza con la Biennale) presso la Galleria di Carlo Cardazzo (AV, cart. 164).

Pertanto, se i *nomi* dei dedicatari appartengono interamente alla scena artistica in cui Vivaldi si trovava quotidianamente immerso, la scelta di scrivere *proprio* in versi nasceva da una personale esigenza – quella di mantenere uno sbocco letterario anche all'interno della professione di critico. Mentre altri poeti adotteranno il registro lirico per offrire un'interpretazione versificata dell'oggetto artistico, alternativa e provocatoriamente controcorrente rispetto alle spiegazioni codificate nel gergo

---

<sup>190</sup> 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).

<sup>191</sup> 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). In una lettera dell'artista (19 giugno 1967; AV, cart. 446), infatti, si apprende 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» scanaviniane. 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 1970), mentre nel 1968 comparivano nel catalogo già citato i versi probabilmente concordati nello scambio epistolare risalente all'anno precedente. 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.

della prosa d'arte, numerose poesie di Vivaldi partiranno, invece, dal dato figurativo per poi deviare e concedersi un'oasi propriamente digressiva.

### 3.3 Un «Apollinaire 60»: la poesia come risarcimento novissimo dalla critica

Vivaldi si avvicinerà agli scrittori del nascente Gruppo 63 dopo aver conosciuto Alfredo Giuliani (assiduo frequentatore delle gallerie d'arte romane, dalla Tartaruga al Ferro di Cavallo) e, attraverso di lui, nel 1961, Luciano Anceschi.<sup>192</sup> Dall'incontro con il massimo soggetto promotore dei Novissimi prenderà avvio una collaborazione con il «verri» – dove, nell'aprile del 1961, Vivaldi pubblicherà i versi del *Poemetto per Alberto Burri* e, nel numero successivo, un celebre saggio (*Eredità dell'Informale*) in cui sosterrà che la nuova pittura romana (in particolare di Dorazio, Schifano, Kounellis e Festa) trovava «delle saldature interessanti con quel che avveniva nel campo analogo della poesia, risultando vicina a quanto fanno giovani poeti come Sanguineti, Porta Balestrini e (si licet) il sottoscritto» (VIVALDI 1961b: 178). L'adesione entusiastica degli esordi, tuttavia, non evolverà in una partecipazione regolare alla vita della rivista – in una riottosità rimproveratagli dallo stesso Anceschi («Perché non collabora di più al *Verri*?», AV, cart. 10, leggiamo in una lettera dell'11 luglio 1961).<sup>193</sup> La relazione con i Novissimi sarà destinata a rimanere un nodo irrisolto nel percorso vivaldiano; in un'epistola inviata ad Antonio Porta il 9 ottobre 1978, nel ringraziarlo per un pezzo uscito sul «Corriere della Sera» a proposito di *Una mano di bianco* (PORTA 1978: 12), Vivaldi ammetterà confidenzialmente: «ti confesserò che ho sempre pensato (evidentemente a torto) che anche tu, come molti dell'ex Gruppo 63, mi snobbassi» (AP, *Corrispondenza*, b. 18). Al desiderio vivaldiano di assimilazione corrisponderà, a tutti gli effetti, un sospetto (e poi, come abbiamo già evidenziato, un autentico 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 illumineranno (AV, cart. 437).

---

<sup>192</sup> Presso il Fondo Vivaldi si conserva una lettera di Anceschi risalente al 15 aprile del 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 *Novissimi*, e il *Sasso appeso* del nostro Balestrini? La battaglia sarà dura contro, soprattutto, la noia e l'indifferenza usate come strumenti» (AV, cart. 10).

<sup>193</sup> Ancora il 18 settembre Anceschi inviterà Vivaldi a «collaborare più che può» alla rivista, confermando una cordiale stima nei confronti del critico imperiese («Lei si ritenga davvero un amico») (AV, cart. 10). 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, in un'epistola del 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 Rinascente, 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...» (*ibidem*).

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 acquisito.<sup>194</sup> Per quanto riguarda la prassi ecfrastica, poi, il critico imperiese verrà avvantaggiato dai rapporti di stima (nonché di potere) intrattenuti con gli artisti. I nomi dei dedicatari poetici, infatti, coincideranno spesso con quelli promossi mediaticamente dal Vivaldi saggista, in una circolazione produttiva 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 Mario Novaro di Genova, Vivaldi accluderà 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 artistici (f. 1).<sup>195</sup>

In effetti, l'«evento artistico» sarà al centro delle intersezioni tra Vivaldi e i pittori che, di volta in volta, si troverà 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» (TRUCCHI 1960). Rispetto al lirismo aereo dei versi dedicati 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, inizieranno ad accompagnare (o a sostituire) i contributi in prosa licenziati da Vivaldi per commentare personali o collettive di quei pittori, soprattutto romani, che via via lo elessero a loro 'protettore' intellettuale.

Tra i dedicatari ecfrastici delle poesie e le presenze di *Crack*,<sup>196</sup> 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 verrà impaginato come se si

---

<sup>194</sup> 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 ideale 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: 4-5).

<sup>195</sup> 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: 23).

<sup>196</sup> Per un inquadramento generale di questo numero unico con cui Vivaldi si presenta, di fatto, alla società artistica del suo tempo, cfr. MESSINA 2011 – che ha dimostrato efficacemente la dipendenza del saggio vivaldiano dal testo che Pierre Restany aveva dedicato ai Nouveaux Réalistes in occasione della mostra allestita alla Galleria Apollinaire nell'aprile del 1960.



trattasse un artista fra gli artisti – compariranno quasi tutti i pittori a cui era stato (o sarà) indirizzato un testo poetico, secondo una correlazione piuttosto semplice da tracciare: Pietro Cascella (Cr. 9-10) – *Ansedonia/Inverno* (VIVALDI 1964:100); Achille Perilli (Cr. 13) – *Ad Achille Perilli* (Vivaldi 1960b: 17); Giulio Turcato (Cr. 15) – *Fantasia per Giulio Turcato* (VIVALDI 1973: 63-64), 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 sogni vitree» (vv. 14 e 17), nella poesia, e di semplice «bottiglia» e «vetro», nell’introduzione a *Crack* (Cr. 13). 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 (Cr. 13) –, e la realtà esterna alla tela – il «fuori» che, nei versi, si identifica con i giardini e con quella «vita in rigoglio» che «urge» sulla «scesa dirupata degli astri» (vv. 9, 15 e 19), mentre, nel manifesto, verrà a coincidere con la «curva immortale degli astri» che «rimane al di fuori, lontana, stupefatta» (Cr. 13). Vivaldi sembra rimarcare la difficile conciliazione tra la quadratura matematizzante dei dipinti perilliani, che perimetra 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 compensativamente iper-letterarie. Per fornire soltanto un paio di esempi tra le innumerevoli etichette ‘poetiche’ inventate (o predate) da Perilli, mi limito a segnalare *Ordinatio, dispositio, eurhythmia, symmetria, decor, caos* (1968) – ossia le sei categorie formalizzate da Vitruvio nel secondo capitolo del *De Architectura* (con la divertita sostituzione finale della «distributio» con il «caos») – e *L’allucinazione retorica* (1968), clausola che verrà recuperata, con ogni probabilità, nel *Nuovo commento* di Giorgio Manganelli uscito l’anno successivo, dove leggiamo: «Pare naturale, non meno logico che mitologico, dedurre dal candore prospettico del commento [...] la fantasia, il virtuosistico delirio, l’allucinazione retorica, che il testo ospiti, o sfide, o mimi, o infine sia abbozzo, progetto, planimetria ideale [...] di città» (MANGANELLI 2009: 17; il corsivo è mio).

Per tornare a Vivaldi, la prossimità con gli ambienti figurativi porterà inevitabilmente a una proliferazione di libri d’artista – come il già citato *Dialogo con l’ombra* (1960), con cinque illustrazioni di Giulio Turcato (VIVALDI 1960b), oppure il più famoso *Disegni e poesie* (1966), in cui venti componimenti di Vivaldi saranno scortati visivamente da ventisette disegni di Osvaldo Licini.<sup>197</sup> Licini, peraltro, è un autore ingiustamente dimenticato nella bibliografia sui ‘pittori dei Novissimi’ –

---

<sup>197</sup> 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 (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 internet dell’artista ([http://www.ermannoleinardi.com/Critiche\\_Testi\\_dentro\\_la\\_sezione/Cesare\\_Vivaldi\\_Sei\\_O\\_1972\\_Ermanno\\_Leinardi.html](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.

se pensiamo addirittura che Antonio Porta, rievocando gli esordi giovanili, evidenzierà 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» (PORTA 1985: 9). A differenza dei libri d'artista realizzati da Edoardo Sanguineti ed Enrico Baj, in cui la sincronia progettuale impone di parlare di manufatti co-autoriali a quattro mani, per i volumi vivaldiani gli artisti si limiteranno a illustrare (nel caso di Turcato, senza particolari sforzi referenziali o mimetici) poesie preesistenti. Dall'impostazione metodologica della nostra ricerca, dunque, andranno espunte simili tangenze 'esornative', recuperabili soltanto qualora il poeta avesse scelto *a posteriori e fuori* dal libro d'artista di occuparsi del singolo pittore.

Meno scontata si rivelerà l'incidenza del campo figurativo sulla produzione esterna al genere (codificato e commerciale) del libro d'artista, ossia le descrizioni ecfrastiche confluite all'interno di 'neutrali' raccolte poetiche oppure nella vasta filiera di extravaganti disseminate tra plaquette, inviti e brochure di mostre. La confezione di versi d'occasione destinati ai cataloghi 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', senza rinunciare, da un lato, alla referenzialità e alla refertazione dell'oggetto plastico e, dall'altro, a fornire un inquadramento complessivo dell'artista. La casistica delle poesie vivaldiane, di cui proveremo a offrire qui un primo attraversamento inventariale, mostra in effetti un'escursione che va dal rapporto pretestuoso con l'opera a una sua restituzione critico-interpretativa che si presenti come l'*analogon* versificato dell'inferenza in prosa. Del resto, in una recensione all'antologia verbo-visiva di *Disegni e parole* (curata da Luigi Carluccio, Ezio Gribaudo ed Edoardo Sanguineti), Maurizio 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» (FAGIOLO DELL'ARCO 1965b: 3), in un'impossibilità generalizzata a scorporare la figura del critico da quella del poeta. Per comprendere meglio i funzionamenti pragmatici dell'ecfrasi «riflessiva» di Vivaldi, passeremo ora in rassegna alcuni *case studies* disposti in ordine cronologico.

Inaugurare questa breve indagine con il «poemetto» per Alberto Burri (*Il cortile del tempo*)<sup>198</sup> (VIVALDI 1961a) sembrerebbe un gesto necessario sul piano storiografico. Eppure il testo rappresenta, al contempo, il momento di massimo avvicinamento e il foglio di via dall'antologia novissima. Come abbiamo già avuto modo di dimostrare nel secondo capitolo, l'inclusione di Vivaldi, proposta da Anceschi e respinta senza esitazioni da Balestrini (cfr. MILONE 2016: 16), si era giocata proprio sui versi dedicati a Burri. «Mandami con grande urgenza la poesia di Vivaldi su Burri», scriverà

---

<sup>198</sup> 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, cart. 98).

Balestrini il 2 gennaio del 1961 (ivi, p. 102), chiosando quattro giorni più tardi: «Vivaldi invece no» (ivi, p. 103). La lirica, accolta risarcitivamente sul «verri»,<sup>199</sup> verrà più volte ristampata nelle successive raccolte, come una sorta di viatico beneaugurante per il suo 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 concluderà 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» (pp. 5-6). Oltre a confermare la propria appartenenza auto-elettiva al Gruppo, Vivaldi aggiungerà amaramente che a «Burri piacque tanto che mi promise un *collage* che poi non mi dette mai» (ivi, p. 6).<sup>200</sup> In realtà, le sei sezioni in cui si articola il *Poemetto* sono scarsamente rilevanti nell'ambito di una ricerca incentrata sull'ecfrasi. Uscendo dalla soglia paratestuale, i lavori di Burri assumeranno presto le sembianze di generiche incorniciature entro cui sviluppare un esperimento lirico autonomo, teso a coniugare la radiazione fossile della tradizione con alcune tecniche di montaggio combinatorio – la ripetizione ossessiva di alcuni 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, e così via), di volta in volta assemblate in forme diverse – in un cantiere linguistico aggiornato mettendosi virtualmente 'a bottega' da autori come Balestrini, Porta e Costa. Sulle superfici erose di Burri, Vivaldi proietterà poi alcuni dei propri spettri lessicali privati (ad esempio, l'erosione del salnitro sui muri, già incastrata nella poesia per Lucio Del Pezzo; DEL PEZZO 1965), senza che sia possibile riconoscere un debito univoco nei confronti dell'immaginario burriano.

Arricchiamo il nostro inventario con 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 elogerà i versi liciniani, 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») (AV, cart. 362). Per quanto riguarda l'originaria sede di pubblicazione, una lirica di Vivaldi dall'eloquente titolo *Gli Angeli* verrà accolta nella brochure della mostra dei *30 disegni* di Licini, inaugurata l'8 giugno del 1966 presso la Galleria Arco D'Alibert (LICINI 1966). Nell'ultima pagina è specificato che «in occasione della mostra verrà presentato un

---

<sup>199</sup> 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, cart. 35), senza alcuna allusione all'esclusione dai Novissimi. Ancora il 9 agosto del 1961, Balestrini si augurerà di incontrare il critico imperiese a Roma per «parlare, con Giuliani, dei “Novissimi '62” in cui vogliamo comprendere tue poesie» (*ibidem*).

<sup>200</sup> Presso il Fondo Vivaldi è conservata un'unica lettera, datata 28 ottobre 1972, in cui Burri comunica all'artista di aver programmato un passaggio a Roma «dal sei novembre. Telefona così sarai sicuro di trovarmi a casa» (AV, cart. 98).

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 esemplari (LICINI, VIVALDI 1966).<sup>201</sup> 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 porta a identificare un registro ‘in odor di D’Annunzio’, tra gli epiteti formulari di stampo classico 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 del 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*», VDA 208; i corsivi sono miei). I restanti diciannove componimenti della plaquette, invece, non intratterranno neppure un rapporto accidentale o piattamente nominale con i lavori di Licini. Per la verità, il volume ‘luciniiano’ arriverà addirittura a ospitare poesie dedicate ad altri artisti, come i già citati versi per Titina Maselli (*Un camion e un tram*) – ancora privi di epigrafe dedicatoria. Curiosa si rivelerà la presenza di una lirica, qui intitolata *Il padrone* (LICINI, VIVALDI 1966), che verrà poi convertita, nelle *Occasioni dell’arte*, in un omaggio a Enrico Baj (con il passaggio al titolo encomiastico *Il generale*) (VIVALDI 1973: 94-95). Considerata la natura pretestuosa e citazionisticamente sorda che il testo esibirà rispetto alla produzione di Baj, è plausibile ipotizzare il riciclo di una suggestione rivolta inizialmente a una figura generica di padrone (che detta la legge e «perseguita gli sfortunati», v. 4, nel suo quartier generale militarizzato). Il lessico bellico e i riferimenti all’abbigliamento soldatesco semplificavano il travaso dal dominio puramente politico a un discorso ideologico *ed* efrastico, in una consacrazione dell’artista forse motivata anche, come abbiamo già anticipato, dall’invio di un disegno originale da parte di Baj (che necessitava, in qualche modo, di un ringraziamento poetico). Vivaldi sfrutterà sempre la possibilità di ospitare i propri componimenti nello spazio eccentrico del libro d’artista, creando un’alternativa (editoriale e impaginativa) alla più tradizionale raccolta di poesie – da cui differirà anche per la circolazione fruitiva (maggiormente legata alle cerchie degli artisti e dei critici d’arte).

Per fermarci al 1966, una poesia efrastica che non confluirà all’interno delle successive antologie s’intitola *Dietro i vetri* [App. 10] – scritta in occasione di una mostra di Aldo Conti inaugurata alla Galleria La Salita il 28 aprile del 1966 (CONTI 1966). In questo caso, già a partire dal titolo Vivaldi instaura un dialogo puntuale con il genere delle opere esposte a Roma – otto vetrate, per l’appunto,

---

<sup>201</sup> 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?]<sup>201</sup> (AV, cart. 267).

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 indistinta dalla prima delle lastre riprodotte in catalogo [Imm. 23]. 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 non sia possibile trovare tracce documentarie di un'effettiva frequentazione con Conti – a cui Vivaldi, per contingenza o volontà, non dedicherà altri versi o saggi analitici –, il testo realizzato per l'esposizione romana assume una certa rilevanza in quanto 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 contiane – sebbene ricoperti poi dal consueto sovrappiù di poetese.



[Imm. 23] 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 nella produttività ecfrastica di Vivaldi – riguarda il catalogo dei *Monumenti inox* di Attilio Pierelli, esposti all’Obelisco di Roma dal 10 al 31 gennaio del 1966 (PIERELLI 1966) [App. 9]. Nella plaquette i versi vivaldiani sono 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 del componimento 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 orientativa dello stile e dei macrotemi privilegiati dall’artista, con rimandi ai materiali di costruzione (il «metallo» del v. 3) e ai moduli geometrizzanti replicati da Pierelli (il «poligono con cinque lati» del v. 5). L’oscillazione tra *verve* encomiastica e parallela ricreazione letteraria rappresenta un dato ormai acquisito nella nostra analisi – 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 incastrerà nella trama lirica un elemento del tutto irrelato, una misteriosa «roccia» che poco ha da spartire, sul piano della coerenza paesaggistica, con le successive «insegne luminose» dai riflessi argentati (v. 8). Vivaldi dimostra, dunque, di poter (e voler) rinunciare a qualsiasi scrupolo referenziale pur di inserire i consueti ammiccamenti intertestuali.

Avendo accennato brevemente alle liriche *engagées* della giovinezza vivaldiana, potremmo domandarci, a questo punto, se l’anno caldo del 1968 comporterà un rinnovato allineamento 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» (VIVALDI 1998: 23). Una parziale risposta verrà fornita, ancora una volta, da un catalogo – per la precisione, dalla plaquette delle *Opere recenti* di Renato Guttuso, in cui le tavole sono accompagnate esclusivamente dai versi della *Lettera dal Vietnam* dedicata «a Renato Guttuso, per un’amicizia ritrovata» (GUTTUSO 1968).<sup>202</sup> L’afflato politico, ostentato sin dalla titolatura, venerà 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 (con «stuoli d’insetti» a guidare la marcia dei fanti «nell’acquittrino», 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 della lirica revoca qualsiasi ipotesi di referenzialità pittorica; Guttuso viene scelto come interlocutore intellettuale e non direttamente come dedicatario ecfrastico o pretesto per scorribande linguistiche nel canone occidentale. Se i rimandi alle tavole riprodotte contestualmente in catalogo

---

<sup>202</sup> La poesia si legge oggi nella sezione dei *Cruciverba* confluita in *A caldi occhi* (VIVALDI 1973: 49). Un riferimento alla pittura di Guttuso si trovava già, ad esempio, nel saggio sui *Pittori siciliani e la crisi del realismo* (VIVALDI 1956: 3) – in cui il quadro della *Spiaggia* veniva definito «nel complesso piuttosto brutto» e sgraziato.

verranno azzerati, un unico appiglio iconografico può essere individuato in una serie di opere guttusiane realizzate nello stesso 1968 proprio sul tema scottante della guerra in Vietnam.<sup>203</sup> Per l'Istituto Litografico Internazionale, ad esempio, uscirà un cofanetto (intitolato *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 Sciascia (ATTARDI, CARUSO, GUTTUSO, LEVI, VESPIGNANI 1968). Per questa plaquette collettanea, Guttuso aveva ideato una scena di intonazione patetico-espressionistica, con un vietnamita tratteggiato come novello *David 1968* contro un Goliath occidentale dai tratti caricaturali. I corpi deformati dall'allegorismo – e importati, con ogni probabilità, dal modello epico-grottesco di Otto Dix – si fronteggiano in un agone simbolico disputato, non a caso, nella stessa ambientazione stagnante 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 dal titolo *Vietnam test* (1965), su testo di Gianni Toti e con interventi, tra gli altri, 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, Giovanna Daffini e le mondine e il Gruppo di Piadena.<sup>204</sup> Vivaldi, dunque, compendierà in versi il pluriennale attivismo dell'artista, senza rinunciare a qualche saltuaria concessione letteraria – ad esempio, i nugoli di insetti che «annerano» dantesca mente l'«aria morta» (v. 3) («tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta», *Inf.* I, 17), oppure il sintagma «siepe di fuoco» (al v. 10) già impiegato da Vittorio Sereni nell'*Intervista a un suicida* pubblicata su «Palatina» nel numero di gennaio-marzo del 1963 (SERENI 2013: 213, v. 18). In questo testo degli *Strumenti umani*, peraltro, ritroviamo 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* e conservato presso la Fondazione Mario Novaro (e trascritto in BRANDINELLI 2021: 292), Vivaldi

<sup>203</sup> Sul sito dell'«Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico» si può ascoltare, inoltre, una 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}}](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.

<sup>204</sup> 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>.



definirà Sereni «l'unico poeta vero di quegli anni», a testimonianza della stima (e della una conseguente modellizzazione proiettiva) riservata all'autore lombardo.<sup>205</sup>

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. Recuperare i materiali disseminati nei cataloghi, dunque, significa anche acquisire una prospettiva privilegiata per valutare le reazioni a caldo degli scrittori rispetto alla storia (culturale e politica) coeva. L'occasionalità delle scritture, privata di qualsiasi sospetto di pretestuosità e artificio, si tramuta, al contrario, in un'opportunità per individuare forme più spontanee di intervento pubblico.

Superato il rigurgito ideologico occasionato dal Sessantotto, nel decennio successivo Vivaldi tornerà a più moderati compromessi ecfrastici tra arti figurative e letterarietà. Per includere un paio di esempi selezionati dalla produzione degli anni Settanta, ci concentreremo, infine, su *I più minuti labirinti*, dedicato «a Luigi Boille» e uscito per la prima volta sul catalogo *Boille. Tempere sul tema: scuro-chiaro (10 dicembre 1975-20 gennaio 1976)* (BOILLE 1976).<sup>206</sup> 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 Roma (BOILLE 1965). 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 prosa<sup>207</sup> e di un libro d'artista,<sup>208</sup> 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 rimandi allocutori all'interlocutore (come rivela già l'incipit: «L'ombra, *Luigi carissimo*», v. 1; i corsivi sono miei). L'insistenza sull'aspetto luministico e sulla dialettica tra «tenebra» e «luce» rispecchia alcuni movimenti ragionativi sedimentatisi nelle

---

<sup>205</sup> Rimando alla medesima tesi di dottorato di Giulia Brandinelli per un resoconto relativo allo scambio epistolare tra Sereni e Vivaldi.

<sup>206</sup> Il testo confluirà poi nella sezione intitolata *Il colore della speranza*, che ospita testi risalenti al periodo 1966-1972 (VIVALDI 1999: 96). Per l'invio di scansioni, memorie e informazioni puntuali, desidero ringraziare l'infinita disponibilità di Nicole Boille.

<sup>207</sup> 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 quest'ultimo 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).

<sup>208</sup> 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.



pagine di critica tradizionale. 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» (BOILLE 1968). 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) [Imm. 24].



[Imm. 24] LUIGI BOILLE, *Risonanze immaginate*  
(olio su tela, 92 x 65 cm, 1965).

Nel catalogo della Galleria Pogliani, infatti, Vivaldi introdurrà 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 poi 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» (BOILLE 1965). Il circuito dei rinvii referenziali allo stile di Boille viene interpolato 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*; | qual petto percota non vegga il pugnale»; i corsivi sono miei).

Sei anni dopo, nel 1977, una lirica di Vivaldi verrà utilizzata per presentare «trenta acquarelli» di Vasco Bendini,<sup>209</sup> esposti alla Galleria Bottega d'Arte di Acqui Terme tra il 26 novembre e il 10 dicembre del 1977 (BENDINI 1977). In questo caso, l'urgenza di creare una deissi personale che coinvolga allocutoriamente il pittore<sup>210</sup> si coniuga, nello spazio degli stessi versi, con la tensione contraria a evadere dalla referenzialità plastica, senza che i due momenti vengano giustapposti 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, come possiamo riscontrare nella seguente comparazione:

Vasco Bendini che tanto vai perseguendo  
di vita senza confini  
convinto che la durata ne sia eterna  
(BENDINI 1977, vv. 25-27).

Ma in tanto tutte queste cose tu vai perseguendo  
oppure fuggendo, proprio convinto che la durata ne  
sia eterna (Ri. 413).<sup>211</sup>

Ancora negli anni Settanta, dunque, le occasioni dell'arte vivaldiane si giocheranno in bilico tra ascolto citazionistico e proiezione di stimoli letterari avulsi dal destinatario. In una lettera inviata da Oscar Piattella il 27 marzo del 1977 (AV, cart. 385)<sup>212</sup> si coglie appieno questa sorta di bipolarismo lirico, laddove l'artista racconterà 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, dunque, si sostanzia di una dialettica produttiva tra «autonomia» ed 'esaltata amplificazione' di stimoli estetici denotativi dell'oggetto di

---

<sup>209</sup> 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 critiche dedicate a Bendini, ricordo quella stilata in occasione della mostra presso la Galleria La Giarina di Verona, nel dicembre del 1989 (BENDINI 1989).

<sup>210</sup> Potremmo ipotizzare, inoltre, altre piccole allusioni 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).

<sup>211</sup> Un'ulteriore allusione ai *Ricordi* si può identificare nella constatazione sapienziale dei vv. 37-38 («visto che unica | è la comune sostanza»), che sembrerebbe riecheggiare il celebre passaggio: «Unica sostanza e unica la legge, la ragione comune a tutti i viventi intelligenti [...] e partecipanti alla medesima ragione» (Ri. 419).

<sup>212</sup> 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) [App. 12]. Nel catalogo stampato per la mostra della Galleria d'arte Vinciana (dal 24 maggio al 14 giugno del 1973), invece, si trova soltanto una prosa critica siglata sempre da Vivaldi (PIATTELLA 1973).

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 riconoscerà come la componente di autentica «originalità» nella propria postura di operatore culturale (VIVALDI 1998: 23).

Il presente affondo inventariale, qui 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)* (VIVALDI 1999: 83) –; *I segugi*, «in memoria di Pinot Gallizio» (ivi, p. 85);<sup>213</sup> *Amabilmente disperato*, «a Arturo Bonfanti» – in *Il colore della speranza (1966-1972)* (ivi, p. 97); *Sei poesie per un romanzo. Con 3 incisioni di Carlo Nangeroni* (VIVALDI 1976). Un approfondimento a parte richiederebbero, infine, le poesie dedicate alla pittrice Simona Weller nei primi anni Settanta.<sup>214</sup> Continuare a interrogarsi sui vettori di complementarietà 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.

### 3.4 Elio Pagliarani, «interdisciplinare per caso» (e per 'negazioni')

Rispetto a un'interdisciplinarietà ostentata, come cifra bibliografico-identitaria, da autori come Sanguineti e Balestrini, Elio Pagliarani sembra contaminarsi in forme apparentemente meno marcate con la 'peste' del figurativo – in una creazione poetica che tende a essere confinata (e ad auto-confinarsi) in un 'nido' immunitario rispetto agli sviluppi dinamitardi delle arti coeve. A una simile riottosità enunciativa corrisponderà specularmente una lacuna negli studi specialistici su Pagliarani. Soltanto nell'introduzione alla recente edizione di *Tutte le poesie*, Andrea Cortellessa riserverà alcune pagine fondamentali al «versante "per l'occhio" della sperimentazione di Pagliarani» (CORTELLESSA 2019: 37), offrendo al lettore un'attenta campionatura delle liriche legate a precisi pittori o scultori – dalle collaborazioni con gli artisti di «Corrente» (Giuseppe Migneco e Alberto Casarotti) ai più

---

<sup>213</sup> 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.

<sup>214</sup> 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 e sentimentale rendeva la scrittura eccentrica rispetto alla prassi della poesia-catalogo finora campionata. Ringrazio comunque l'artista per il prezioso invio delle trascrizioni.

celebri versi per Achille Perilli, Giò Pomodoro e Toti Scialoja, su cui si concentrerà prioritariamente questo paragrafo.<sup>215</sup>

Rispetto alla prossimità iniziale (di ordine, tuttavia, illustrativo ed esteriore) con il movimento milanese di «Corrente» – che si opponeva al formalismo e all’astrattismo, contrapponendovi un realismo espressionista<sup>216</sup> e ideologicamente votato alla denuncia sociale –, negli anni Sessanta la prospettiva artistica di Pagliarani muterà radicalmente, in concomitanza con il trasferimento a Roma, nel novembre del 1960, per lavorare presso la redazione centrale dell’«Avanti!». Nel tracciato delle frequentazioni artistiche di Pagliarani si registra un’inversione repentina di rotta, che porterà il poeta a tradire l’engagement da «realista atipico» (LORENZINI 2002: 143) per avvicinarsi ad alcuni pittori più apertamente sperimentali. Come racconterà lo stesso Pagliarani trent’anni dopo, il gruppo neo-costitutosi «aveva una ricchezza particolare: era misto, interdisciplinare per caso; c’era intanto un equilibrio fra pittori e scrittori, e chi coltivava gli interessi più vari, dall’architettura alla musica» (PAGLIARANI 1991a, cit. in CORTELLESA 2019: 495). Le intersezioni con gli artisti romani sono veicolate da due canali preferenziali: gli eventi teatrali e performativi,<sup>217</sup> da un lato, e la rivista «Grammatica», dall’altro. Nel primo caso, è doveroso ri-segnalare l’occorrenza di *Pelle d’asino* – il «grottesco per musica» apparso sul «verri» nel 1963 (GIULIANI, PAGLIARANI 1963) e pubblicato l’anno successivo per le edizioni All’insegna del pesce d’oro, con cinque disegni di Gastone Novelli (GIULIANI, NOVELLI, PAGLIARANI, 1964).

*Pelle d’asino* assumerà poi le sembianze di un copione teatrale presentato al pubblico nel febbraio del 1965, con materiali scenici di Novelli e regia di Mario Ricci.<sup>218</sup> Il teatro dei Novissimi si conferma il luogo in cui, oltre alle specifiche *pièces*, viene messo in scena il più generale spettacolo dell’interdisciplinarietà. Come si legge in un intervento di Giuliani, infatti, il comun denominatore delle esperienze teatrali neoavanguardiste «è che la funzione teatrale implica fin dalla concezione l’intervento del pittore e del musicista e del coreografo. Le corrispondenze tra i Novissimi e i loro amici pittori e musicisti sono anch’esse un frutto naturale della comunione di impulsi che oggi esiste

---

<sup>215</sup> Per una campionatura più esaustiva delle collaborazioni giovanili con i pittori, rimando a PORTESINE 2021c. Desidero ringraziare la disponibilità di Cetta Petrollo Pagliarani, che mi ha messo a disposizione (in presenza e da remoto) tutti i faldoni dell’Archivio Pagliarani – d’ora in poi menzionato con la sigla «AP».

<sup>216</sup> Ed effettivamente apparterranno proprio a un «pittore espressionista» quei «quadri colorati nelle sale | dove l’ingresso è libero» (p. 137), in una sezione della *Ragazza Carla* in cui la visione repulsiva del contenuto pittorico («la Coscienza che si guarda le Mani | orribili, vestita solo di Calze nere fino all’inguine») viene sovraesposta e accostata dialetticamente alla scena successiva in cui la ragazza Carla impara a mettere il rossetto e prova «un paio di calze di nylon, finissime» (ivi, pp. 137-138). Chissà se, nell’allusione locale di Pagliarani, non si possa riconoscere il riflesso di alcune opere di Ernst Ludwig Kirchner realizzate negli anni Dieci – ad esempio, la xilografia intitolata *Donna che si abbottona la scarpa* (1912) oppure il dipinto *Donna con calze nere* (1913). Ad ogni modo, il poemetto licenziato da Pagliarani nel 1960 risente ancora, dal punto di vista figurativo, della prassi descrittiva del Pagliarani giovanile.

<sup>217</sup> Sul teatro di Pagliarani, si vedano in particolare LO MONACO 2019 (soprattutto pp. 125-156 e 351-361), RIZZO 2013b e 2020a: 219-250.

<sup>218</sup> Sul sito del regista è possibile visualizzare alcune fotografie dell’allestimento: <http://marioricci.net/spettacoli/pelle-dasino>. Per un commento esaustivo della pièce, cfr. RIZZO 2013a – mentre per un resoconto memoriale dei rapporti tra teatro, pittura e poesia che portarono alla realizzazione di *Pelle d’asino*, si veda GIULIANI 2000.

in Italia tra gli artisti d'avanguardia».<sup>219</sup> In questa triangolazione di testo, disegni e *performance*, tuttavia, il collante tra i diversi Media appare più congiunturale che effettivamente denotativo di un progetto plurale<sup>220</sup>. L'impressione è che, ad una sostanziale poligenesi dei materiali, corrisponda una comunanza di programmi culturali in grado di saldare, soltanto a posteriori, la coerenza del prodotto artistico<sup>221</sup>. I testi dedicati ai 'co-operatori' romani, pertanto, si muovono sul territorio di pertinenza dell'occasione, attestandosi come fenomeni di un dialogismo che non costituisce, per Pagliarani, una mera questione di genere narrativo, ma che viene a rappresentare *en abîme* l'approccio pluralista alle arti di un'intera generazione sperimentale. All'insegna di queste stesse confluenze extra-testuali si può interpretare l'inclusione dei versi di *Oggetti e argomenti per una disperazione* nello spazio miscelaneo di *Che cosa si può dire*, volume che raccoglie due lettere in versi di Giuliani e Pagliarani e quattro litografie di Novelli e Perilli (Giuliani, Novelli, Pagliarani, Perilli 1963).<sup>222</sup> Nei casi qui menzionati le arti plastiche assumono importanza in qualità di 'reagenti' interdisciplinari che, assieme alla musica e alla recitazione, creano le premesse per qualsiasi manifestazione culturale che voglia dirsi *absolument (post)moderne*.

Una seconda forma di avvicinamento ai cantieri sperimentali della capitale si avrà con l'esperienza di «Grammatica».<sup>223</sup> Già nel primo numero, infatti, fa capolino il nome di Pagliarani, con la poesia intitolata *Come alla luna l'alone* (PAGLIARANI 1964a, ora in PAGLIARANI 2019: 162-166) – dedicata ad Achille Perilli<sup>224</sup> e seguita, come ha evidenziato opportunamente Cortellessa, da «un singolarissimo “fumetto”» realizzato dall'artista stesso «sulle parole della poesia» (CORTELLESSA

<sup>219</sup> Cit. in RIZZO 2020a: 257, dal Fondo Giuliani, Materiale Letterario, fasc. 206-9, stfasc. 207.

<sup>220</sup> Bisogna menzionare, peraltro, la 'teatralizzazione' della stessa *Lezione di fisica*, rappresentata la sera del 3 ottobre 1963 in occasione del primo incontro ufficiale del Gruppo 63 – nell'ambito degli spettacoli del *Teatro Gruppo 63* (Hotel Zagarella, Sala Scarlatti, Palermo). Con ogni probabilità, come precisa Rizzo, si trattò di «un adattamento del testo poetico, a giudicare dalle testimonianze indirette che ci sono arrivate» (PAGLIARANI 2013: 39), per la regia di Ken Dewey. Alessandro Mastropietro aggiungerà la preziosa informazione, tratta da una comunicazione personale di Alfredo Giuliani, che la *Lezione* sarebbe stata «cantata anziché 'recitata'» (MASTROPIETRO 2020: 114). Anche *Fecaloro* verrà messo in scena, per la prima volta, nel febbraio del 1967, al Dioniso Teatro di Roma, per la regia 'combinatoria' di Gian Carlo Celli (cfr. CELLI 1979: 68-69). Nel giugno dello stesso anno, lo spettacolo verrà inscenato durante il Festival di Spoleto (nella rassegna «Spoleto-off»), a conferma di una continua circuitazione tra poesie ed eventi teatrali.

<sup>221</sup> Si possono individuare, invece, alcuni elementi intratestuali caratteristici di questa fase poetica, ad esempio la correlazione tra denaro ed escrementi che, ripresa in *Fecaloro*, compariva già all'inizio di *Pelle d'asino* – laddove veniva descritto un «merdoso rito» durante il quale i valletti regali eseguivano una «cerimonia-balletto» attorno al vaso da notte dell'asino, celebrandone la «merda dorata purissima. Venti carati» (PAGLIARANI 2013: 92).

<sup>222</sup> I versi erano precedentemente comparsi sul «verri» (PAGLIARANI 1962: 57-59). Una delle litografie perilliane pubblicate in *Che cosa si può dire*, peraltro, assomiglia significativamente alla tavola del fumetto riportata su «Grammatica» come commento visivo a *Come alla luna l'alone* (in corrispondenza del verso «che portano il nome del quale, Bava Beccaris») – in una singolare ricorsività illustrativa riservata alle tangenze letterarie di questa stagione.

<sup>223</sup> Per le informazioni intorno a «Grammatica», sono debitrice dei consigli e dell'esperienza di Maurizio Farina e Marco Rinaldi.

<sup>224</sup> Trent'anni più tardi, Perilli illustrerà i *7 epigrammi da Martin Lutero* con altrettante acqueforti e acquetinte originali – in un libro d'arte stampato in cinquanta copie con numeri arabi e dieci copie con numeri romani destinate agli autori (PAGLIARANI 1991b).

2019: 498).<sup>225</sup> I disegni perilliani si concentrano sui vv. 29-46 (PAGLIARANI 2019: 163-164), relativi alla repressione dei moti milanesi da parte di Bava Beccaris (1898) che «sperimentò gli effetti del cannone sulla gente». A differenza di *Dalle negazioni*, in cui, come vedremo, il nome di Giò Pomodoro è invocato in qualità di pittore e a partire da una precisa occasione allestitiva, qui Perilli viene chiamato in causa come interlocutore politico («tu lo sapevi Achille che alla stessa data | ci fu da noi a Torino una Comune», TP 162, vv. 9-10). Perilli e Pagliarani sono nati entrambi nel 1927 e il pretesto anagrafico è funzionale a parlare di ciò che accadde a «Torino nel '17» (ivi, p. 163, v. 21) – ossia, come recita l'incipit, «dieci anni prima che nascessimo» (ivi, p. 162, v. 1). I cosiddetti moti di Torino furono causati da un ritardo nell'approvvigionamento della farina che agì come innesco per la detonazione di un'insofferenza a lungo covata dagli strati sociali più poveri («chi dice | che chiedevano pane chi dice rivoluzione», ibidem, vv. 13-14). Pertanto, i tumulti milanesi e quelli torinesi sono affratellati da una medesima causa materiale (la mancanza di pane) e da un epilogo tragico – la sanguinosa repressione dei reparti polizieschi. Nei versi illustrati da Perilli si trova anche un riferimento alla figura dell'anarchico Gaetano Bresci che, dall'America (ivi, p. 163, v. 34), era tornato in Italia per uccidere il re Umberto I – omicidio per il quale «si prese l'ergastolo» nonché «molte canzoni dai cantastorie» (ivi, p. 164, vv. 45-46).<sup>226</sup> L'apostrofe a Perilli si conclude significativamente con il motto «la tradizione anarchica è fresca», siglando una conversazione a due su temi prioritariamente politici. A una dedica apparentemente plastica non corrisponde, in questo caso, una scrittura ecfastica o descrittiva ma piuttosto un'interrogazione dialogica sui destini del pensiero anarchico.<sup>227</sup> Il referente figurativo, tuttavia, non verrà completamente obliterato, dal momento che Perilli intollererà un lavoro *Lacrime per l'anarchia* (1957), e, soprattutto, confezionerà un' *Allegoria per Bresci* (1964) [**Imm. 25**]. Nelle opere tributate in questa fase agli artisti è come se Pagliarani rispondesse ad alcuni contenuti *anche* iconografici, ma trasferendoli subito sul piano di un colloquio scientifico-filosofico sui destini generali dell'ideologia.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Il testo sarà riprodotto anche nel catalogo della mostra perilliana alla Galleria La Tartaruga di Roma, in cui verranno esposte opere del periodo 1961-1964 (s.d. [1965], s. n.). Per un'analisi esaustiva del fumetto e del contesto intermediale di «Grammatica», cfr. soprattutto PERNA 2021: 47-54

<sup>226</sup> Il nome di Bresci verrà esplicitato ad alcuni versi di distanza («il mio Bresci non è che una sequenza: non so rappresentarlo | o non posso?», PAGLIARANI 2019: 165, vv. 65-66).

<sup>227</sup> Nella prima parte di *Pro-memoria a Liarosa*, lo stesso Pagliarani parlerà di «un mio autentico fondo anarchico di romagnolo» (PAGLIARANI 2011: 42).

<sup>228</sup> Non si può escludere, peraltro, che al v. 68 di *Dalle negazioni* il rimando alla «grammatica epica di Achille» vada rapportato non soltanto all'«essenza dell'epica» insegnata dal novello «rapsodo» omerico (FRUNGILLO 2016), ma, ancora una volta, proprio ad Achille Perilli – dedicatario della lettera successiva nonché direttore, per l'appunto, di «Grammatica».





[Imm. 25] ACHILLE PERILLI, *Allegoria per Brescia*  
(tecnica mista su tela, 220 x 180 cm, 1964).

A Toti Scialoja<sup>229</sup> è dedicata, invece, la seconda sezione del *Dittico della merce* (*Certificato di sopravvivenza*) composta nel 1965 (PAGLIARANI 2019: 185-187).<sup>230</sup> In questo testo, come ha suggerito Gianluca Rizzo, Pagliarani «in an oblique and fragmented way discusses issues of poetics and its relation with politics» (RIZZO 2020: 401-402), in una prassi versificatoria estremamente simile a quella adottata nella prima sezione della *Lezione*. In questa ‘lettera *ad honorem*’, tuttavia, la politica intesa come cronaca e come puntuale appiglio storiografico viene sostituita da un meta-discorso sul dualismo tra arte e presente. Alla militanza ideologica subentra un attivismo estetico altrettanto veemente, che ci permette di contestualizzare la lettera riportandola con i piedi nel dibattito culturale di quegli anni e mettendo in tensione gli scritti coevi di Scialoja con i versi di Pagliarani. In particolare, in un’intervista a Nello Ponente pubblicata su «Marcatrè» nel luglio del 1964, Scialoja affermava (bergsonianamente) che i propri quadri si basavano su «un’idea del tempo come fluenza

<sup>229</sup> Su Scialoja e le arti, cfr. i saggi di DONATI 2014 e MORRA 2019.

<sup>230</sup> La data è precisata dallo stesso Pagliarani. Dal momento che il testo non compare in altre sedi editoriali (prima di essere accolto in PAGLIARANI 1968), un riscontro documentario potrebbe individuarsi nell’unica cartolina di Scialoja conservata presso l’Archivio Pagliarani – risalente, per l’appunto, al 1965 (più precisamente, all’8 agosto). In questo divertente *calembour* inviato da Procida, inoltre, il carattere maiuscolo viene utilizzato per enfatizzare alcuni nomi, tra cui GASTONE (Novelli), TOTI (Scialoja) e MARISA (Volpi).

interiore e soggettiva», un «tempo della coscienza»<sup>231</sup> che rifiuta assertivamente qualsiasi commercio con «il tempo del cronometro, il tempo meccanico» (SCIALOJA 1964: 250). Sarà più facile comprendere, pertanto, l'intimazione di Pagliarani a «non dire anche tu che l'arte non c'entra col tempo | quando è uno dei modi del tempo» (PAGLIARANI 2019 185, vv. 13-14). Il parallelismo con questa intervista sembra comprovato dal fatto che, nei versi immediatamente precedenti, Pagliarani asserirà che l'arte «è saltare è saltare è saltare» – laddove Scialoja aveva spiegato a Ponente come il significato del proprio «racconto» si affidasse «al *salto* tra una prima e una seconda, tra una seconda e una terza impronta, e alla durata di questo *salto* o pausa» (SCIALOJA 1964: 250; i corsivi sono miei). Setacciando con zelo documentario i cataloghi e le dichiarazioni rilasciate da Scialoja tra il 1964 e il 1965 si potrebbe, con ogni probabilità, proseguire il gioco di allusioni criptate e di micro-risposte serrate messo in campo da Pagliarani di fronte ai nomi della cultura italiana scelti come destinatari di questo canzoniere responsivo. Le «lettere», insomma, assolvono indubitabilmente la funzione di «poemi conversazione», ma una conversazione fortemente ancorata al dibattito che gli operatori culturali stavano portando parallelamente avanti tra cataloghi e riviste militanti.

A conferma della felice congiuntura tra teatro e poesia, bisogna peraltro ricordare che, proprio nel giugno del 1965, al Teatro Parioli veniva messa in scena dalla compagnia «Teatro dei Novissimi» *La merce esclusa*, con scene e costumi ideati dallo stesso Scialoja (cfr. PAGLIARANI 2013: 263), in una corrispondenza quasi biunivoca tra calendario culturale e 'rubrica' dei dedicatari.

Oltre al teatro e a «Grammatica» non mancano, infine, gli incroci squisitamente pittorici, per quanto vincolati agli stessi circuiti romani – si pensi soltanto al già citato catalogo della mostra *13 pittori a Roma*, allestita alla Galleria La Tartaruga nel febbraio del 1963. In veste di critico d'arte, inoltre, Pagliarani firmerà un intervento destinato a comparire sul catalogo della personale di Gastone Novelli ospitata nelle sale della Galleria Marlborough nel novembre del 1966 (NOVELLI 1966). Le pagine indirizzate all'amico artista acquistano ulteriore rilievo se considerate da una prospettiva metapoetica. La mostra di Novelli diventa, infatti, un'occasione privilegiata per stilare un breve manifesto di estetica – come si può verificare soprattutto leggendo la riflessione incipitaria sul rapporto (apparentemente ossimorico) tra gratuità dell'arte e mandato sociale dell'operatore culturale. Declinando il discorso al plurale, Pagliarani inaugura la presentazione sottolineando la necessità di fondare «un libero, non pedantesco, non precettistico ma insonne e divertente sperimentalismo», entro cui «valga più la fantasia della precettistica, l'errore della formula». La libertà dell'artista si traduce nel lusso di non far tornare i conti giacché, mentre «i meccanici e i costruttori, protagonisti dell'attuale grandezza, non possono permettersi di sbagliare, noi giullari ai margini, sì». Il poeta costruisce l'argomentazione successiva adottando l'espedito combinatorio dell'iterazione

---

<sup>231</sup> A proposito della necessità, per una pittura, di trasformare la «dimensione tempo» in «*sentimento* tempo», l'artista si era già espresso, ad esempio, in SCIALOJA 1960: 145.



alfabetica. Attorno alla lettera «G», infatti, vengono allineate una serie di parole chiave («gioco», «gratuito», «grazia» e «gioia») indagate nel loro continuo intrecciarsi con i temi dell'eversione politica. Pagliarani istituisce una dialettica tra felice «gratuità» del gesto estetico e urgenza di un impatto etico sulla collettività, in una modellizzazione teorica piuttosto simile ad alcune soluzioni proposte parallelamente dal poeta stesso in campo letterario. Nell'analizzare, ad esempio, *Per una rivoluzione permanente (per Lev Trotzky)* (1965), riprodotto nella pagina immediatamente successiva, Pagliarani registra come l'aspirazione alla gioia, implicita in tutti i disegni di Novelli, sia destinata a convivere con un'ombra tragica fino a quando incomberà sull'uomo questa (sveviana) «scienza delle esplosioni, fin che *ci sarà* un solo morto per fame o napalm nel mondo». Senza una rivoluzione della vita associata nessuno sperimentalismo potrà dirsi compiutamente libero – e dunque 'gioioso'. L'arte dà voce al bisogno umano di «progettare la gioia», che diventa tanto più improcrastinabile quanto più «premono i mostri» della storia e della sopraffazione di classe. In questa pagina di critica d'arte, Pagliarani incastonerà, infine, un riferimento ad Ascanio Sobrero, il chimico italiano che ha scoperto la nitroglicerina e la sua azione esplosiva. Dopo aver discusso di problemi plastici e ideologici, Pagliarani sembra inserire *ex abrupto* una sezione in cui racconta diffusamente di come lo scienziato avesse iniziato a «occuparsi della nitratura dei composti organici nel laboratorio di Pelouze a Parigi», spiegando che Sobrero si era concentrato originariamente su tre polialcoli (zucchero, mannite e glicerina) e menzionando addirittura il primo studio, intitolato *Nota sullo zucchero fulminante. Sur la mannite nitrique et son emploi dans l'art de la guerre* (1847). Il frammento acquisisce un significato strutturale nel parallelismo conclusivo tra scienziati e poeti («mentre progettavano le loro misure di luce, anche allora premevano dei mostri»), in una triangolazione tra arte, letteratura e scienza che ci porterebbe a considerare il testo una sorta di «lezione di fisica» in prosa.

Per quanto sia fitta la rete dei contatti materiali con i pittori romani,<sup>232</sup> le occorrenze campionate finora si rivelano più simili ad 'accidenti' contestuali che a collaborazioni fattivamente operative. Si potrebbe azzardare che l'interdisciplinarietà, per Pagliarani, sia stata quasi una conseguenza collaterale di quell'*effetto Roma*<sup>233</sup> sperimentato da diversi intellettuali confluiti in quello che Alberto Arbasino definirà, nel 1966, un «aeroporto intercontinentale della pittura» (ARBASINO 1966), in cui l'ibridazione disciplinare funzionava come biglietto di sola andata per fuggire dal provincialismo delle periferie italiane.

---

<sup>232</sup> Per completare il quadro bibliografico, occorre menzionare, infine, un libro d'artista realizzato in sole tre copie da Franco Angeli ed Elio Pagliarani nel 1964, di cui si trova un cenno in PERNA 2019. Del volume, pressoché introvabile, esiste una copia conservata presso l'Archivio Michielin – come è attestato in DE PIRRO 2012b: 195-196, dove si riporta anche il titolo del testo autografo di Pagliarani («*ma il sangue è vero che ha un ritmo*»).

<sup>233</sup> Sull'*effetto Roma*, cfr. CORTELLESA 2020, in particolare pp. 95-96. Mastropietro ha evidenziato il «problema storiografico dell'(auto)rappresentazione» che, attraverso le cronache mitizzanti di artisti e scrittori, sarebbe venuta a depositarsi nel discorso comune sugli anni Sessanta (cfr. MASTROPIETRO 2020: 66-67).

Per passare alla *Lezione di fisica* (PAGLIARANI 2019: 158-161), la raccolta uscirà nel maggio del 1964 con copertina di Giò Pomodoro,<sup>234</sup> all'interno della collana di «Poesia novissima» – in cinquecento copie numerate da 1 a 500, più cinquanta copie numerate da I a L contenenti un'incisione originale firmata da Pomodoro. Servendoci delle efficaci parole di Umberto Eco, la quarta raccolta di Pagliarani assomiglierà a un collage eterogeneo che eleva «a materiale ed oggetto del discorso poetico [...] un magazzino di dati culturali, di riflessioni di lettura, problemi ideologici» (ECO 2017: 33-35). Una simile porosità interdisciplinare è dimostrabile attraverso un semplice elenco nominale dei destinatari delle «lettere» – due poeti (Franco Fortini e Alfredo Giuliani), ma anche un critico musicale (Luigi Pestalozza) e ben due pittori, a cui sono dedicate, rispettivamente, *Dalle negazioni* («a Giò Pomodoro»; PAGLIARANI 2019: 158-161) e *Come alla luna l'alone* («ad Achille Perilli»; ivi, pp. 162-166), entrambe recanti la data d'autore del 1964. L'inventario professionale degli operatori ricalca l'assetto disciplinarmente composito delle riviste-vetrina della Neoavanguardia (da «Marcatrè» a «Grammatica»), in un tentativo generazionale di proporre una novissima convergenza tra le arti (in particolare letteratura, musica e pittura) e le scienze sociali. Se si considera anche il summenzionato *Certificato di sopravvivenza* («a Toti Scialoja») confluito nell'edizione definitiva di *Lezione di fisica & Fecaloro* (PAGLIARANI 1968), si comprende ancora meglio il motivo (di ordine quantitativo ma anche propriamente poetologico) per cui Cortellessa ha definito questa silloge il «libro più “per l'occhio”» (CORTELLESA 2019: 495) dell'intera produzione del poeta.

Per esaurire il rapporto Pagliarani-Pomodoro, un'ulteriore traccia documentaria è attestata, l'anno successivo, in una plaquette (nuovamente a tiratura limitata – ventiquattro esemplari numerati e firmati) che comprende *Acqueforti* di Giò Pomodoro, poesie di Gianni Novak e, per l'appunto, *Casa serena* di Pagliarani (POMODORO 1965) – che verrà poi inclusa in *Lezione di fisica & Fecaloro* (PAGLIARANI 1968). Difficile stabilire se si tratti di una versione trasformata e ridimensionata di una collaborazione proposta da Giò Pomodoro in una lettera del 15 febbraio 1965 (AP, *Corrispondenze*, busta 14, fasc. 25), in cui l'artista accennava a un «piccolo libretto» che avrebbe dovuto racchiudere sei incisioni accompagnate da sei poesie di Pagliarani, Gianni Novak, Alfredo Giuliani, Gabriella Drudi e Gaetano Testa. Per il sesto nome, Pomodoro aveva chiesto un consiglio a Pagliarani – pur suggerendo una generica preferenza «per Tagliaferri». Il titolo previsto per le pagine della cartella (di dimensione rettangolare, 28 x 22 cm) era *24 lettere* «come quelle dell'alfabeto», da stampare in altrettanti esemplari. La richiesta viene avanzata con impellenza da Pomodoro («ho grande urgenza dei testi, in quanto lo stampatore sta preparando il tutto»), con la promessa di una copia omaggio – «fuori commercio e straordinaria» – per tutti i poeti coinvolti. Di questa pubblicazione non è rimasta

---

<sup>234</sup> Sulla copertina della *Lezione di fisica* e, in generale, sulla grafica sperimentale delle collane di Vanni Scheiwiller (per il quale Giò Pomodoro realizzerà anche la copertina di *Canto 90* di Ezra Pound, nel 1966), cfr. AGOSTINO 2014 (specialmente pp. 126 e 131).

traccia, e soltanto il binomio Novak-Pagliarani potrebbe suggerire una parentela editoriale tra il libro fantasma e la plaquette collettanea del 1965.

Un ultimo progetto che prevedesse la partecipazione di Pomodoro si può congetturare sulla base di una lettera inviata da Gilberto Finzi il 9 giugno 1965, in cui l'intellettuale scriveva a Pagliarani:

Per una cartella di litografie di Giò Pomodoro sono state chieste all'amico Floreanini poesie inedite. Saranno presenti, con una poesia ciascuno – oltre a me – Cesarano e Raboni, e forse qualche altro. Mi farebbe piacere (cioè, non solo a me, a tutti quanti) che ci fossi anche tu. Se vuoi aderire, *tieni presente che si preferiscono poesie 'impegnate'* (naturalmente in un'accezione piuttosto aperta del termine) e che la cosa è parecchio urgente (AP, *Corrispondenze*, busta 13, fasc. 97, stfasc. 1).

Anche di una simile edizione non si fa cenno in alcuna bibliografia ufficiale; la maggiore prossimità nominale si può istituire con la cartella d'arte intitolata *Vicende dell'oro*,<sup>235</sup> stampata lo stesso anno in cinquantaquattro esemplari da Dino Zuffi, con poesie di Roberto Roversi, Vittorio Sereni e Marcello Piro, oltre a quelle, per l'appunto, di Cesarano e Pagliarani (ma non di Finzi e Raboni). Le litografie, tuttavia, non furono realizzate da Pomodoro bensì da altri artisti – tra cui Vasco Bendini e Giuseppe Zigaina –, in un singolare remix nominale.

Esaurito il perimetro delle intersezioni risalenti agli anni 1963-1965, mi concentrerò sul testo di *Dalle negazioni*, che, prima di comparire sul «verri» nell'ottobre del 1964 (PAGLIARANI 1964c), verrà presentato alcuni mesi prima in un'elegante cartella edita da Giorgio Upiglio e Vanni Scheiwiller con quindici acqueforti di Giò Pomodoro – per un totale di venti copie numerate in cifre arabe e cinque copie (da I a V) riservate all'autore e fuori commercio (PAGLIARANI, POMODORO 1964). Il commento in versi era stato richiesto dall'artista stesso, come apprendiamo dalla prima pagina della cartella in cui Pomodoro precisa di aver

inciso le lastre per questa cartella a Firenze, la mia città d'elezione nella primavera del 1963, con l'assistenza tecnica del pittore Giulietti.<sup>236</sup> Il “recitativo” del poeta Elio Pagliarani è stato da questi composto, più tardi, a conferma del nostro “incontro” romano, nel Gennaio di quest'anno. Mi auguro che questo sodalizio abbia a durare e sia estendibile in futuro per una valida cooperazione fra gli artisti, intesa a costituire un “reale” gruppo di individui operanti.

Una simile dichiarazione sembra confermare l'impressione complessiva di un coinvolgimento esterno di Pagliarani nelle faccende visive, come se fossero le contingenze (teatrali, editoriali o espositive) a scandire la rassegna dei destinatari.

---

<sup>235</sup> In questa sede viene pubblicata la poesia eponima della cartella – scritta, basandosi sulla datazione d'autore, nel 1956 – che verrà inclusa in *Lezione di fisica & Fecaloro* (PAGLIARANI 2019: 169-171).

<sup>236</sup> Pomodoro aveva probabilmente conosciuto Gustavo Giulietti nell'ambiente culturale fiorito attorno alla Galleria Numero di Fiamma Vigo a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Entrambi gli artisti, inoltre, conoscevano Giovanni Carandente attraverso la frequentazione della Stamperia d'arte fiorentina Il Bisonte, che pubblicherà diverse incisioni di Giò Pomodoro a cura di Giulietti e del suo maestro Rodolfo Margheri. Per queste informazioni ringrazio la generosa disponibilità di Loretta Dolcini.

Per avvicinare i contenuti della «lettera» è opportuno interrogarsi, in primo luogo, sulla titolatura. È senz'altro vero, come ha sostenuto Vincenzo Frungillo, che con il tema della «negazione» Pagliarani cercasse di «rispondere ancora a Fortini sulla questione della “negazione radicale”», impostando il testo in bilico tra l'occasione efrastica e il quadro macrotestuale delle altre lettere (FRUNGILLO 2016).<sup>237</sup> Effettivamente lo spettro di Fortini, evocato al v. 14 («è provato mi ha detto Fortini che Kruscev ha pianto», PAGLIARANI 2019: 158), aleggia sull'atmosfera semantica dell'intero componimento. Per contestualizzare ulteriormente il titolo scelto da Pagliarani, si dovrebbe poi risalire genealogicamente, come ha suggerito Federico Fastelli, fino alla «negazione montaliana» allusa nel finale (FASTELLI 2012: 464).

Oltre a queste indubitabili geniture letterarie, il rovello della «negazione» potrebbe in parte essere debitore dell'insistenza di Pomodoro sulla «tecnica del negativo» che a partire dal 1958, come riferirà in un'intervista a Luce Hoctin, rappresentava ai suoi occhi lo strumento più adatto per giungere a «una stratificazione e a una strutturazione dei segni» in cui l'universo antropico e quello sensitivo trovassero una forma di coabitazione *sub specie artis* («Il mondo della tecnica e dell'uomo non solo lo amo, ma nemmeno lo contrappongo a quello della natura: sono due macchine che funzionano, anche se in modo diverso, e possono coesistere [...]. L'Apollo di Milo era già un astronauta», POMODORO 1964).<sup>238</sup>

La correlazione tra negazione e scienza si inserisce, a buon diritto, nell'ordine dei problemi generali isolati da Pagliarani nell'intera *Lezione di fisica* – anche se, nei «recitativi», gli inneschi non si escludono ma, al contrario, si correggono e si completano vicendevolmente. L'accostamento di suggestioni (disciplinari e citazionistiche) eterogenee nasce dall'urgenza di trasferire «nel discorso poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, adoperando un materiale lessicale plurilinguistico» (cit. in PAGLIARANI 2019: 460). In questo senso, anche *Dalle negazioni* non si sottrae alla struttura formale delle «lezioni», costruite sulla giustapposizione di una serie di 'ante' gergali e specialistiche che vengono a comporre un'ideale pala intermediale. La poesia dedicata a Pomodoro presenta addirittura, come spiegherà lo stesso Pagliarani nelle *Note* d'autore, un segmento trascritto<sup>239</sup> da *Sintassi logica del linguaggio* di Rudolf Carnap (CARNAP 1961: 266-267) – in quella «tecnica di disgiunzione» assemblativa attraverso cui, come leggiamo nel *Manuale di poesia sperimentale*, l'autore cercava di «differenziare i materiali linguistici eterogenei a fini drammatici» (GUGLIELMI, PAGLIARANI 1966: 21). A questo punto è lecito domandarsi (come, del resto, in tutte le altre «lettere»

---

<sup>237</sup> Sulla *querelle* Fortini-Pagliarani, cfr. CORTELLESA 2007.

<sup>238</sup> Aggiungerà Pomodoro poco dopo, a proposito della nozione di «realtà»: «Ma forse è la continua contraffazione di essa e da parte di troppi, che obbliga alcuni a dover sempre rispiegare: e nel corso di questa ripetuta *lezione* ci si imbatte sempre in nuove avventure. [...] Non credo proprio che ci sia bisogno di altre “chiavi” che non siano, al massimo, delle buone chiavi inglesi» (*ibidem*; il corsivo è mio).

<sup>239</sup> Sull'importanza della «trascrizione» all'interno della *Lezione di fisica*, cfr. SCHIAVONE 2007: 126-136.

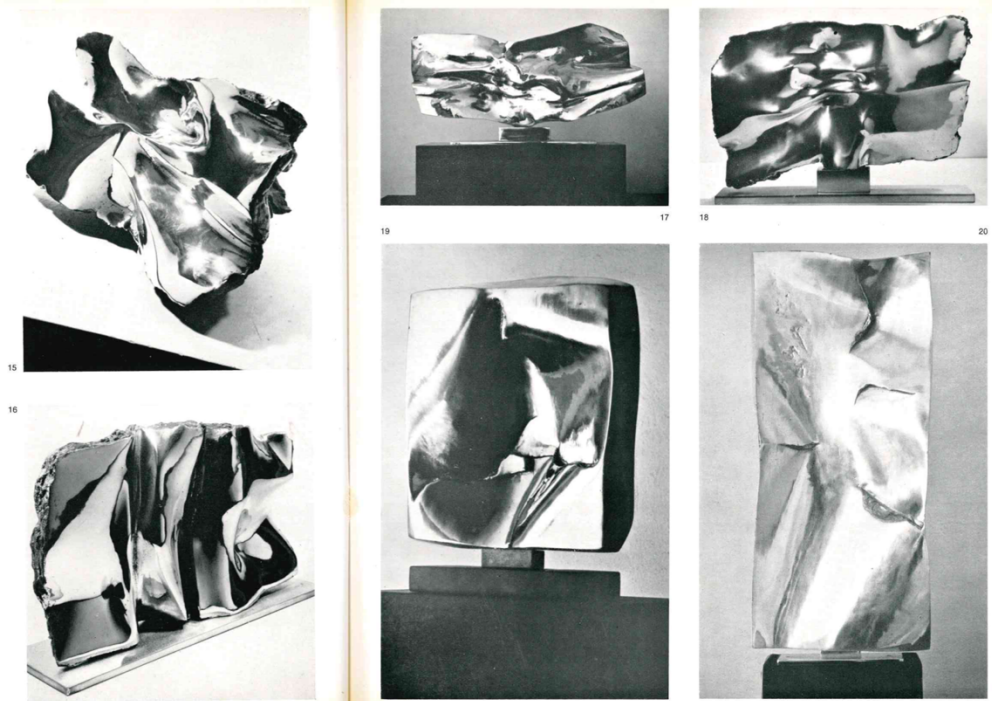
della raccolta) in quale misura – e, a livello statistico, con quale incidenza – il dedicatario diventi dirimente per comprendere il funzionamento del testo.

Partiamo dalla sezione immediatamente individuabile come ‘ecfrastica’; utilizzo l’aggettivo prudenzialmente virgolettato perché, in realtà, non si tratta di una descrizione o ri-creazione letteraria di specifici oggetti plastici. Le opere di Pomodoro vengono, sì, menzionate in senso inventariale («Matrice uno, Matrice tre, Grande Bandiera | per Vladimiro, Folla, Folla, Frattura, Grande Frattura», PAGLIARANI 2019: 161, vv. 65-57) [Imm. 26], ma le segnalazioni nominali funzionano alla stregua della porzione di testo prelevata dal volume carnappiano – ossia come schegge di citazionismo e di testualità *autre*, da montare nella cornice di una «oggettività combinatoria» (LUPERINI 2001: 17). Il segmento smaccatamente mimetico si rivela, pertanto, il più distante da un effettivo dialogo con lo stile plastico dello scultore – sebbene consenta di rintracciare uno degli spunti storiografici della poesia. La «mostra | nel nome dei costruttori» (vv. 64-65), infatti, allude con ogni probabilità all’esposizione allestita presso la Galleria Marlborough di Roma nel gennaio-febbraio del 1964 (POMODORO 1964). Nel catalogo, oltre alla riproduzione puntuale di tutte le opere registrate da Pagliarani,<sup>240</sup> troviamo un’eloquente epigrafe in apertura dell’opuscolo, che recita «“Questa mia prima personale a Roma è dedicata ai Costruttori”. Giò Pomodoro – gennaio 1964».

---

<sup>240</sup> Si tratta, rispettivamente, di *Matrice I* (tav. 7; bronzo, 165 x 95 cm, 1962), *Matrice III* (tav. 3a; bronzo, 200 x 85 cm, 1962) e *Grande frattura* (tav. 20; bronzo, 67 x 30 cm, 1962). Per la *Grande Bandiera per Vladimiro* nel catalogo vengono riportate due opere omonime che presentano le stesse caratteristiche tecniche (tavv. 28 e 29; bronzo, 124 x 106 cm, 1963); lo stesso discorso vale per *Frattura* (tavv. 16 e 23; bronzo, 34 x 22 cm, 1962). Sotto il titolo di *Folla*, invece, vengono raggruppate in catalogo ben cinque opere: *Folla V* (tav. 6; bronzo, 95 x 50 cm, 1963), *Folla III* (tav. 10; bronzo, 150 x 50 cm, 1963), *Folla I* (tav. 12; bronzo, 136 x 72 cm, 1962), *Studi per «Le Folle»* (tav. 13; inchiostro su carta, 1963) e *Folla IV* (tav. 14; bronzo, 165 x 76 cm, 1963) – queste ultime tre didascalie compaiono affiancate nella stessa pagina. Nell’ultima pagina del catalogo, in coda all’*Elenco delle opere esposte*, si fa riferimento, inoltre, a una «cartella di 15 incisioni su rame, tirate a 25 esemplari di cui solo 20 saranno posti in vendita» che avrebbe dovuto essere stampata contestualmente alla mostra «per i torchi della stamperia Upiglio». Con ogni probabilità, il progetto prenderà materialmente forma nella già citata *plaque* a quattro mani, uscita alcuni mesi più tardi con i versi di Pagliarani.

15 • CONTRASTO », bronzo, cm. 38x19x15, 1962.  
 16 • FRATTURA », bronzo, cm. 34x22, 1962.  
 17 Studio n. 2 per « FORMA DISTESA »,  
 cm. 80x22, 1963.  
 18 • TENSIONI V », bronzo, cm. 49x29, 1962.  
 19 • PICCOLA FRATTURA », bronzo, cm. 22x22, 1962.  
 20 • GRANDE FRATTURA », bronzo, cm. 67x30, 1962.



[Imm. 26] Arnaldo Pomodoro. Galleria Marlborough (Roma, gennaio-febbraio 1964).

Nel primo foglio della *plaquette*, peraltro, viene trascritto un frammento di *Ordinanza n° 3* di Vladimir Majakovskij (MAJAKOVSKIJ 1963: 178) che si conclude con i seguenti versi:

Miei cari Nadson,  
 non è per gelosia,  
 che al di sopra della vostra schiera  
 alzo  
 questo  
 mio  
 edificio di parole  
 Io voglio mettermi  
 tra le file degli Edison,  
 con i Lenin in fila,  
 nelle file degli Einstein.

Il testo – che appartiene al poema *La quinta internazionale* (1922) – è un inno alla militanza (e alla poesia) tecnologica, in cui progresso e rivoluzione, Einstein e Lenin, rappresentano i due elementi essenziali per fabbricare un oggetto d'arte in grado di comunicare e provocare il presente. L'intersezione tra scienza ed estetica risuona decisamente familiare al lettore delle «lezioni»; qui infatti – come è stato più volte osservato dalla critica – i prestiti dal lessico e dall'immaginario della fisica svolgono una funzione dirompentemente sperimentale, in una declinazione originale del plurilinguismo neoavanguardista. Il modello majakovskijano era ben presente all'attenzione di Pagliarani, che lo nominerà accanto a Brecht in un fascicolo della «Fiera letteraria» dove, come puntualizza Cortellessa, il poeta rivendicherà la propria «genealogia» letteraria (CORTELLESA 2019:

24).<sup>241</sup> Il catalogo del 1964, pertanto, potrebbe essere stato scelto da Pagliarani all'insegna di una consonanza ideologica più ampia, che intercetta i presupposti stessi dell'operare artistico.

Per proseguire con la campionatura delle affinità che legano catalogo e poesia, all'interno della già citata intervista a Hochtin pubblicata in questa sede, Pomodoro afferma di appartenere «alla schiera dei Lucrezio, Darwin, Leger, Majakovski, Marx, Galileo e *dei Kennedy*» – quest'ultimo, forse non casualmente, nominato anche da Pagliarani ai vv. 15-16 («[...] l'assassinio di Kennedy, e quanta luce su Kennedy | specchiato nella sua sorte», PAGLIARANI 2019: 158).<sup>242</sup> Oltre al cenno riportato incidentalmente nell'intervista, presso la Galleria Marlborough era stata esposta un'opera intitolata *Ken!... America, America!* (1963), con la precisazione didascalica che «questa scultura è stata eseguita in memoria di Kennedy». Simili affioramenti possono forse aiutare a inquadrare il «recitativo» di Pagliarani – anche se, come vedremo a breve, sarà proprio una lettera (reale) a illuminare un ultimo tassello tematico della «lettera» (in versi). Presso l'Archivio Pagliarani, infatti, sono conservate quattro epistole e una cartolina inviate da Giò Pomodoro in un arco cronologico compreso tra l'inverno del 1964 e l'estate del 1967. Per ricostruire alcuni snodi concettuali della «lezione» pagliaraniana, si rivela di estrema importanza la lettera datata «24/2/64» (AP, *Corrispondenze*, busta 14, fasc. 25)<sup>243</sup> [Imm. 27] – antecedente, pertanto, all'uscita della *Lezione di fisica*, che vedrà la luce nel mese di maggio.

---

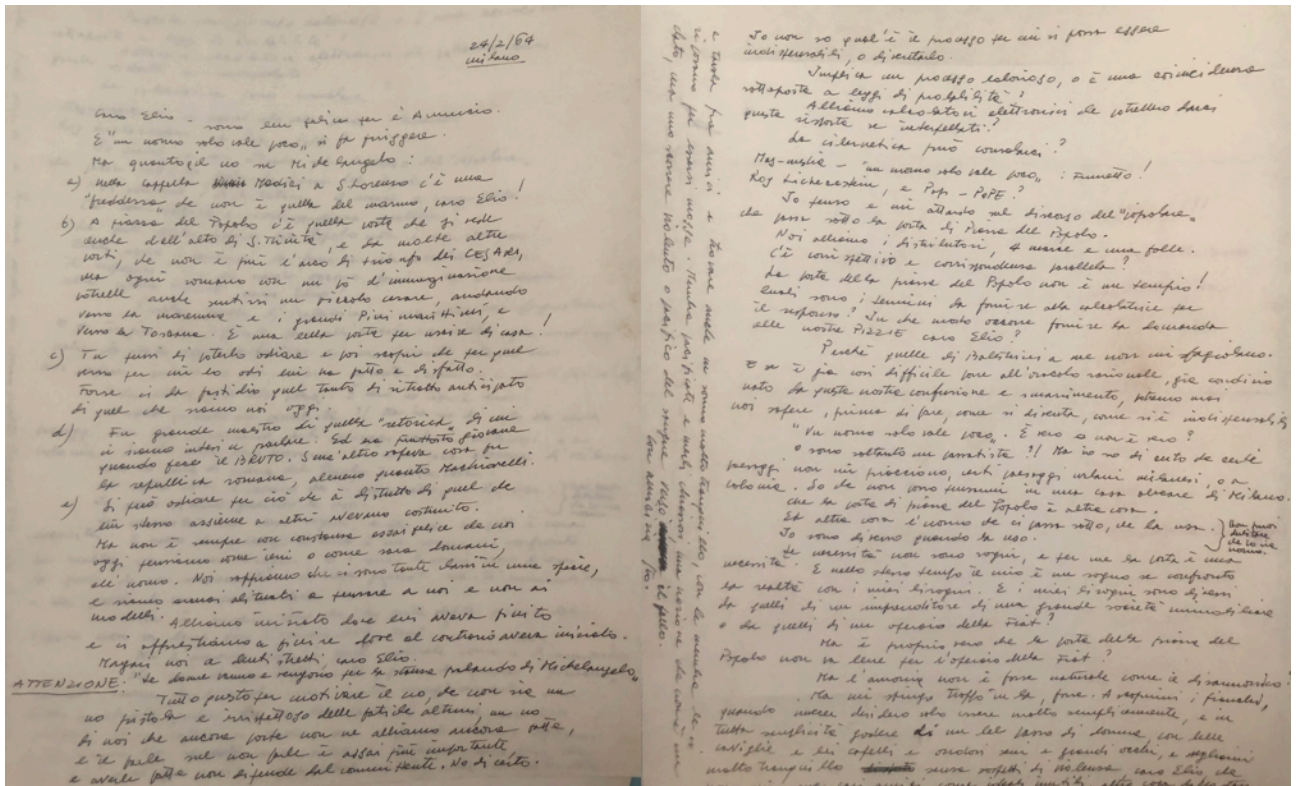
<sup>241</sup> Dell'influenza di alcuni moduli (retorici e tematici) di Majakovskij, CORTELLESA 2019 parlerà anche alle pp. 28-29.

<sup>242</sup> Da un punto di vista storico, naturalmente, la triangolazione dei nomi di papa Giovanni XXIII, John F. Kennedy e Nikita Kruscev pertiene al ruolo centrale che essi rivestirono durante la crisi di Cuba (nell'ottobre del 1962). I tre, infatti, riuscirono a evitare una catastrofe geopolitica di portata mondiale, anche se la decisione di collaborare con il nemico, rinunciando alle rappresaglie manichee della Guerra Fredda, rappresentò probabilmente la causa politica dell'assassinio del presidente americano, il 22 novembre 1963.

<sup>243</sup> Affinché il discorso affrontato a testo risulti seguibile, trascrivo in nota l'intera lettera di Pomodoro: «Caro Elio sono ben felice per l'Annuncio. E "un uomo solo vale poco" si fa friggere. Ma quanto al no su Michelangelo: a) nella Cappella Medici a S. Lorenzo c'è una "freddezza" che non è quella del marmo, caro Elio! b) A piazza del Popolo c'è quella porta che si vede anche dall'alto di S. Trinità, e da molte altre parti, che non è più l'arco di trionfo dei Cesari, ma ogni romano con un po' di immaginazione potrebbe anche sentirsi un piccolo cesare, andando verso la maremma e i grandi Pini marittimi, e verso la Toscana. È una bella porta per uscire di casa! c) Tu pensi di poterlo odiare e poi scopri che per quel verso per cui lo odi lui ha fatto e disfatto. Forse ci dà fastidio quel tanto di ritratto anticipato di quel che siamo noi oggi. d) Fu grande maestro di quella "retorica" di cui ci siamo intesi a parlare. Ed era piuttosto giovane quando fece il brutto. Senz'altro sapeva cosa fu la repubblica romana, almeno quanto Machiavelli. e) Si può odiare per ciò che ha distrutto di quel che lui stesso assieme a altri avevano costruito. Ma non è sempre con costanza assai felice che noi oggi pensiamo come ieri o come sarà domani, all'uomo. Noi sappiamo che ci sono tante classi ma una specie, e siamo ormai abituati a pensare a noi e non ai modelli. Abbiamo iniziato dove lui aveva finito e ci apprestiamo a finire dove al contrario aveva iniziato. Magari noi a denti stretti, caro Elio. ATTENZIONE: "Le donne vanno e vengono per la stanza parlando di Michelangelo". Tutto questo per motivare il no, che non sia un no pistola e irrispettoso delle fatiche altrui, un no di noi che ancora porte non ne abbiamo ancora fatte, e il farle sul non farle è assai più importante, e averle fatte non difende dal committente. No di certo. Io non so qual è il processo per cui si possa essere indispensabili, o diventarlo. Implica un processo laborioso, o è una coincidenza sottoposta a leggi di probabilità? Abbiamo calcolatori elettronici che potrebbero darci questa risposta se interpellati? La cibernetica può consolarci? Mass-media – "un uomo solo vale poco": fumetto! Roy Lichtenstein, e Pop-pope? Io penso e mi attardo sul discorso del "popolare" che passa sotto la porta di Piazza del Popolo. Noi abbiamo i distributori, 4 marce e una folle. C'è corrispettivo e corrispondenza parallela? La porta della piazza del Popolo non è un tempio! Quali sono i termini da fornire alla calcolatrice per il responso? In che modo occorre fornire la domanda alle nostre pizzie [sic] caro Elio? Perché quelle di Balestrini a me non mi sfagiolano. E se è già così difficile come all'oracolo razionale, già condizionato da questa nostra confusione e smarrimento, potremo mai noi sapere, prima di fare, come si diventa, come si è indispensabili? "Un uomo solo vale poco". È vero o non è vero? O sono soltanto un passatista?! Ma io so di certo che certi paesaggi non mi piacciono, certi paesaggi urbani milanesi, o a Colonia. So che



In particolare, l'epistola è utile a rischiarare alcune aree del testo, dal momento che si tratta, con ogni probabilità, dell'antefatto discorsivo o della risposta diretta ai versi inoltrati 'in anteprima' dal poeta.<sup>244</sup> A partire dalla terza riga, infatti, Pomodoro spiega in cinque brevi paragrafi il proprio «no su Michelangelo» – e, significativamente, l'incipit di *Dalle negazioni* reciterà, per l'appunto, «No a Michelangelo», ripreso circolarmente al penultimo verso (PAGLIARANI 2019: 158 e 161).



[Imm. 27] ARNALDO POMODORO, *Lettera a Elio Pagliarani* (24 febbraio 1964) (Archivio Elio Pagliarani, *Corrispondenze*, busta 14, fasc. 25).

La trattazione viene impostata come se si trattasse del prosieguo scritto di una conversazione orale – avvenuta, forse, in occasione di una visita di Pagliarani alla mostra della Galleria Marlborough,

non posso pensarmi in una casa alveare di Milano. Che la porta di piazza del Popolo è altra cosa. Ed altra cosa l'uomo che ci passa sotto, che la usa} Non puoi dubitare che io sia uomo. Io sono diverso quando la uso. Le necessità non sono sogni, e per me la porta è una necessità. E nello stesso tempo il mio è un sogno se confronto la realtà con i miei bisogni. E i miei bisogni sono diversi da quelli di un imprenditore di una grande società immobiliare o da quelli di un operaio della Fiat? Ma è proprio vero che la porta della piazza del Popolo non va bene per l'operaio della Fiat? Ma l'armonia non è forse naturale come il disarmonico? Ma mi spingo troppo in là, forse. A scoprirmi i fianchi, quando invece desidero solo essere molto semplicemente, e in tutta semplicità godere di un bel pezzo di donna, con belle caviglie e bei capelli e ondati seni e grandi occhi, e svegliarmi molto tranquillo senza sospetti di violenza, caro Elio, che non mi serve cari amici, come ideali mutili, altra cosa dallo stare a tavola fra amici e trovare anche un sonno molto tranquillo, con le membra che si riposano per essersi mosse. Membra pacificate e merli chiassosi, una nozione che non è un dato, ma uno scorrere violento o pacifico del sangue verso il fallo. Con amicizia».

<sup>244</sup> In assenza dello scambio epistolare completo non è possibile stabilire con sicurezza documentaria la successione cronologica delle diverse elaborazioni testuali. Tuttavia, la mancanza di citazioni esplicite di sintagmi o versi da parte di Pomodoro – in un contesto, al contrario, di continui e precisi rimandi testuali agli 'antefatti' della conversazione avuta con Pagliarani – mi porterebbe a congetturare che si tratti di una lettera scritta come corollario e amplificazione di un colloquio orale, che ancora non prevedeva la lettura specifica dei versi.



allestita proprio nei mesi di gennaio e febbraio. Al punto d), ad esempio, Pomodoro asserisce che Michelangelo «fu gran maestro di quella “retorica”<sup>245</sup> di cui ci siamo intesi a parlare», sottintendendo chiaramente un dibattito pregresso poi incanalato nello spazio della corrispondenza epistolare.

A metà della lettera si incontrano alcuni quesiti di matrice scientifica vicini all’ossatura argomentativa della *Lezione*; da un puro rovello esistenziale («io non so qual è il processo per cui si possa essere indispensabili, o diventarlo»), Pomodoro si chiederà se il divenire necessario (di un’idea o di una poetica) non sia forse «una coincidenza sottoposta a leggi di probabilità» – e, nel caso, se la cibernetica possa «consolarci» oppure se esistano dei balestriniani «calcolatori» elettronici (novelle «PIZZIE») in grado di dissipare i dubbi. A conferma di questo incalzante botta e risposta si può citare anche l’insistenza di Pomodoro sulla frase «“un uomo solo vale poco”» – sulla cui validità l’artista si interroga nell’incipit dell’epistola e, nuovamente, nell’ambito di questa enumerazione di problemi a cavallo tra tecnologia, arte e società. La locuzione virgolettata sembrerebbe rispondere intertestualmente ai versi della «lezione» indirizzata a Fortini («*e un essere solo | non è mai forte, né può amare o misurare l’intelletto. | Pensa che avevo scritto un uomo solo | poi con rigore ho cancellato l’uomo | per un essere*», PAGLIARANI 2019: 146, vv. 68-72; i corsivi sono miei), uscita su «Nuova Corrente» nell’estate del 1961.

Per tornare al focus michelangiolesco, in alcuni luoghi della lettera Pomodoro imputa a Michelangelo il difetto di essere sfacciatamente moderno – come viene chiarito al punto c), laddove Pomodoro desume che il suo magistero «forse ci dà fastidio quel tanto di ritratto anticipato di quel che siamo noi oggi». Peraltro, proprio nel 1964 – in concomitanza con le celebrazioni per il centenario – erano state organizzate molteplici iniziative, la più discussa delle quali fu la mostra *Michelangelo 1964*, inaugurata il 23 febbraio nei saloni di Palazzo delle Esposizioni, con il coordinamento di Bruno Zevi e Paolo Portoghesi. L’allestimento e i variegati eventi parallelamente pianificati avevano infiammato una polemica capillare relativa all’attualità dell’arte di Michelangelo,<sup>246</sup> che potrebbe costituire lo sfondo discorsivo implicito nella querelle di Pomodoro.

Del resto, il rapporto con l’odiosamato precursore («abbiamo iniziato dove lui aveva finito e ci apprestiamo a finire dove al contrario aveva iniziato») venerà l’intera epistola, cadenzata da un’ossessiva scansione della propria «negazione», su cui l’artista insiste «per motivare il no, che non sia un no pistola e irrispettoso delle fatiche altrui, un no di noi che ancora porte non ne abbiamo fatte, e il farle sul non farle è assai più importante, e averle fatte non difende dal committente, No di certo».<sup>247</sup> Pomodoro allude, naturalmente, al progetto di Porta Pia, affidato a Michelangelo da papa

---

<sup>245</sup> E del «rischio calcolato | della *retorica* nei recitativi | non precettistica» parlerà proprio Pagliarani ai vv. 69-71 (il corsivo è mio).

<sup>246</sup> Per un’antologia del dibattito critico, cfr. *Michelangelo Pop*, «Marcatrè», II, 6-7, 1964, pp. 124-131.

<sup>247</sup> Questa trafila di negazioni, peraltro, è introdotta dalla citazione virgolettata di un verso («Le donne vanno e vengono per la stanza parlando di Michelangelo») tratto dall’eliotiano *Canto d’amore di J. Alfred Prufrock*.

Pio IV nel 1561.<sup>248</sup> Non sarà casuale rilevare che Pagliarani faceva riferimento, nella propria epistola in versi, alla «follia puntuale di un artigiano senza committente» (ivi, v. 63), in una simmetria quasi interlineare con l'ipotesto della conversazione avuta con Pomodoro e parzialmente ricostruibile grazie a questa lettera.<sup>249</sup> Il genere della «poesia come conversazione» (CURI 1968: 26) sembra qui estremizzarsi in una sorta di 'conversazione come poesia', inverando il proposito autoriale di essersi servito dell'impianto epistolare «perché postulando, in teoria, risposta, cioè un prosieguito di discorso, permette di lasciare impregiudicate quelle conclusioni che non so o non mi sembra possibile trarre ora» (PAGLIARANI 2019: 202).<sup>250</sup> Nel rispondere all'interlocutore, Pagliarani 'risponde' simultaneamente al contesto culturale forse più intrinsecamente dialogico della contemporaneità letteraria italiana, assicurando alla *Lezione di fisica* un imprescindibile valore di documento per registrare la temperatura del dibattito coevo – legato alla specificità di uno scadenziario culturale pervasivo.

A mo' di conclusione e, simultaneamente, di ipotesi per il futuro, si potrebbe asserire che la categoria di «visività» si rivela paradossalmente più operativa *fuori* dalla cornice delle poesie esplicitamente dedicate ad artisti – scaturite spesso da 'una serie di fortunati eventi' contestuali piuttosto che da una precisa volontà di appropriarsi efrasticamente di un determinato oggetto artistico o di una poetica figurativa percepita come affine. Nel campo squisitamente letterario della diegesi andrà dunque ricercato l'autentico filtro scopico della poesia di Pagliarani – e la storia di queste nature morte metropolitane è ancora tutta da scrivere.<sup>251</sup>

### 3.5 L'affaire Vedova

Pur non appartenendo, da un punto di vista anagrafico e ideologico, agli ambienti sperimentali dei Novissimi, la figura di Emilio Vedova rappresenta una presenza ricorsiva nelle pagine dei sessantatré-esi. Il nome del pittore veneziano affiorerà non soltanto nell'ambito fortuito degli eventi di politica

---

<sup>248</sup> Il discorso di Pomodoro travalicherà il dominio artistico per entrare in quello politico nel passaggio in cui si domanderà se la porta di Piazza del Popolo «vada bene» anche per l'operaio della Fiat, in una declinazione ideologica (e smaccatamente generazionale) del concetto di modernità del canone artistico.

<sup>249</sup> Si ringrazia la Fondazione Giò Pomodoro (e il dottor Federico Giani) per aver autorizzato la riproduzione di questa epistola.

<sup>250</sup> Marianna Marrucci ha giustamente rilevato come, anche a proposito della *Ragazza Carla*, «la verità nasca dal confronto interdialogico; si allude a un contesto sociale e culturale in cui si ha l'elaborazione collettiva di un sistema di valori comune. A creare questo effetto contribuisce anche il particolare statuto del narratore: egli [...] trasmette un racconto che si genera dai racconti altrui, dalle esperienze e dai ricordi personali ma comuni a una generazione o a un gruppo» (MARRUCCI 2000: 148).

<sup>251</sup> Sarebbe interessante indagare, ad esempio, il rimando a quei puntuali referenti della tradizione pittorica adoperati per filtrare un volto o una situazione narrativa – come il personaggio di Lucia che, nella *Pietà oggettiva*, descritto nei termini di «un volto di Tiziano | con gli occhiali» (PAGLIARANI 2019: 148, vv. 31-32). Le apparizioni figurative andrebbero analizzate in parallelo alle fonti fotografiche e cinematografiche, per individuare alcune costanti nella visuale di quei narratori che spesso, avvicinandosi tra i versi di Pagliarani, guardano il mondo da prospettive o inquadrature prese a prestito dalle arti sorelle.

culturale, quanto piuttosto come referente di precise collaborazioni o tributi testuali. Il caso più noto riguarda le emersioni vedoviane nel quarto componimento di *Purgatorio de l'Inferno (1960-1963)* dove, come svelerà lo stesso Sanguineti in una lettera inviata a Filippini il 6 ottobre del 1964, «le citazioni sono da testi di Emilio Vedova (diario di un viaggio a Verona, dove esponeva)» (FILIPPINI, SANGUINETI 2018: 92). Leggiamo i passi oggetto di questo travaso citazionistico (*ibidem*; i corsivi sono miei):

[...] o nella sala dell'esposizione (a Verona); ma  
 “qualche cosa”  
 (aveva scritto) “di patito” (questo); (e “nella vita  
 stessa”); e aveva scritto]  
 (Vedova): “sento rompersi il ghiaccio in me”;  
 [...]  
 “sapendo benissimo, tutti, oggi,  
 che tutto  
 si può dipingere”;  
 (“che l'uomo è infinito”)...; e adesso,  
 in me, rompersi sento *immagini di sogno*, sento  
 contrastate immagini  
 patire (in me, dissi); (“nella vita stessa”)  
 [...]  
 pensai a Tintoretto (per esempio), (e aveva scritto, anche “*dodecafonico, ante  
 litteram*” ...), naturalmente; o quando...  
 (in rappresentazione):

Una simile consacrazione purgatoriale sarà destinata a confluire in un libro d'artista (*Omaggio a Emilio Vedova*), pubblicato in novantanove esemplari numerati e firmati in occasione di una mostra organizzata più di dieci anni dopo presso la Galleria Rizzardi (SANGUINETI 1974).<sup>252</sup> Per tornare al testo, le citazioni letterali non provengono – come ha commentato Marino Fuchs, curatore del carteggio Filippini-Sanguineti – dal catalogo dell'esposizione *Disegni di Vedova 1935-1950*, allestita presso il Palazzo della Gran Guardia tra il 30 settembre e il 31 ottobre 1961. La *plaque*, infatti, ospitava unicamente un'introduzione di Licisco Magagnato (in VEDOVA 1961: 7-12) e una rassegna antologica di giudizi critici (ivi, pp. 13-19). Le frasi estrapolate nella quarta stazione purgatoriale appartengono piuttosto a una costellazione di notazioni meta-poetiche raccolte da Nello Ponente con il titolo di *Emilio Vedova: note da un diario 1938-1955* (VEDOVA 1957). Consultando questa rassegna diaristica (scritta a Venezia nell'ottobre del 1955) si ritrovano puntualmente tutte le insorgenze purgatoriali, come si può verificare nella seguente tabella (i corsivi sono miei):

“sapendo benissimo, tutti, oggi,  
 che tutto  
 si può dipingere”;

Non per essere fraintesi e cadere così in un termine  
 demagogico, *sapendo benissimo tutti oggi*, superati  
 alcuni incastri di carattere appunto social-

<sup>252</sup> I due fogli grafici realizzati da Emilio Vedova sono visibili nel database di «VerbaPicta», all'indirizzo: <http://www.verbapicta.it/dati/opere/omaggio-a-emilio-vedova-fogli-grafici-69-74>.

(“che l’uomo è infinito”)...; e adesso,  
in me, rompersi sento *immagini di sogno*, sento  
contrastate immagini  
patire (in me, dissi); (“*nella vita stessa*”  
[...])

pensai a *Tintoretto* (per esempio), (e aveva scritto,  
anche “*dodecafonico, ante  
litteram*”...), naturalmente; o quando...  
(in rappresentazione):

demagogico, *che tutto si può esprimere*, che il  
concreto sta nei «quanti» del sentimento  
partecipante (VEDOVA 1957: 9).

Un giorno del '46, stavo a guardare quel bellissimo  
quadro, *dodecafonico ante litteram*, che è la “Cattura  
di San Rocco” (*Tintoretto*) ivi, p. 16).

Analogamente, «sento rompersi il ghiaccio in me» è un’espressione formalizzata da Vedova in una lettera del 1950 alla futura moglie Annabianca, poi riportata in tutte le bibliografie per fotografare il passaggio all’arte informale e l’emancipazione definitiva da qualsiasi costrizione geometrica (cit. in CELANT, GIANELLI, 1984: 283). Anche il nome di Tintoretto, evocato nel finale, potrebbe non risultare casuale nell’economia di questa lirica *sub specie Vedovae*, giacché per il pittore «Tintoretto è stato il pittore che mi ha ispirato. D’altra parte, in quegli anni non c’era tanto da sperare, da poter recuperare» (in MASI 2007: 21).

Mentre nella seconda poesia di *Purgatorio* Sanguineti aveva inserito incidentalmente un’allusione a Fautrier – «ma Fautrier disse: | ora ci penso io (in tutti i sensi)» (SANGUINETI 2020: 72) –,<sup>253</sup> qui il diario d’artista e il catalogo veronese informeranno di sé la quasi totalità della materia lessicale. Passando dalle *Note* del 1955 al catalogo veronese, la quarta lirica si rivela costruita come assemblaggio di locuzioni e sintagmi tratti da titoli di quadri o da dichiarazioni teoriche del pittore veneziano. Dall’elenco delle opere esposte alla Galleria Civica d’Arte di Verona (appartenenti alla fase giovanile del pittore e oggi schedate in MASI 2007) possiamo verificare come numerosi titoli dei quadri vengano riproposti come sintagmi apparentemente neutri nel testo di Sanguineti – in particolare *Scontro di situazioni* (1951), ai vv. 11-12, *Immagine del tempo* (1946), al v. 10, e *Intolleranza* (1960), al v. 22.<sup>254</sup> L’espressione «immagine del tempo» (rubata all’omonima tela di Vedova) verrà richiamata nel finale dalle «immagini di sogno» di benjaminiana memoria (BENJAMIN 2000: 5), come se un furto letterario inneschasse scherzosamente un secondo furto intertestuale a calcio. Le frasi interpolate da Vedova servono per confermare una generale ispirazione informale sottesa al trittico del *Triperuno* – che viene così corroborata dal coinvolgimento esplicito dei pittori affini.

La gravitazione del pittore entro gli ambienti della Neoavanguardia non si limiterà affatto a *Purgatorio de l’Inferno*. Come avremo modo di approfondire nel quinto capitolo, ad esempio,

<sup>253</sup> Cfr. anche il saggio intitolato *Fautrier all’Apollinaire* (1959), ora in SANGUINETI 2010a: 198-199. In questo intervento, Sanguineti chiosa che le pitture di Fautrier «di una bellezza crudele e senza energia» rappresentano «il grafico fedele, ancora una volta, di una condizione del tempo storico, di una disposizione umana, virtuosamente indifferente e viziosamente intelligente, che si consuma senza riscatto e senza speranza» (ivi, p. 199). Con un salto cronologico di quarant’anni, si veda anche, per completezza, la poesia intitolata *Otages* (SANGUINETI 2010b: 27), che si propone come una parafrasi letterale dei quadri di Fautrier

<sup>254</sup> L’opera reca lo stesso titolo dell’azione scenica in due tempi di Luigi Nono, messa in scena per la prima volta il 13 aprile 1961 al Teatro La Fenice di Venezia (cfr. ARGAN 1961; DE BENEDICTIS 2001 e 2011).

l'editore Sommaruga avrebbe voluto che il *T.A.T.* sanguinetiano venisse illustrato proprio da Vedova, a sancire una rinnovata (nonché ufficiale) alleanza tra il poeta e l'artista.

La fama sperimentale di Vedova era legata, poi, alla memorabile scenografia e ai costumi confezionati per *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, rappresentata alla Fenice di Venezia nell'aprile del 1961 – subito al centro dell'attenzione interdisciplinare del Gruppo 63, soprattutto per l'eccentrico copione di Angelo Maria Ripellino. Il nome di Vedova, inoltre, comparirà spesso tra gli artisti interpellati sulle pagine di «*Marcatrè*» a proposito degli stati generali della pittura contemporanea – imponendosi come una voce riconoscibile di denuncia estetico-sociale contro il «plus-valore dei frenetici mercanti libero-borghesi» (VEDOVA 1963: 31). Il pittore si pronuncerà spesso a favore di una libera circolazione di spunti disciplinari. In una lettera inviata ad Angelo Maria Ripellino il 26 ottobre del 1961, dopo aver appreso da Calvino che il poeta stava realizzando una lirica (*Una fantasia per Emilio*) composta appositamente per il dossier monografico a lui dedicato dalla rivista spagnola «*Papeles de son armadans*», il pittore sottolineerà l'urgenza di «ristabilire un nuovo linguaggio, anzi crearne un altro per parlare di pittura... dentro la vita, dentro la letteratura, come la musica. Niente compartimenti stagni» (cit. in RIPELLINO 2003: XVIII<sup>n</sup>).

Vedova figurerà, inoltre, tra i corrispondenti più prolifici e affezionati di Cesare Vivaldi<sup>255</sup> e lo scambio epistolare costituirà l'anticamera (nonché il glossario ragionato) ad alcuni saggi vivaldiani, come quello apparso nel già citato numero monografico di «*Papeles de son Armadans*» (VIVALDI 1962c).

Per concludere questo breve *excursus* vedoviano, i lavori veronesi saranno parallelamente al centro di uno scambio epistolare tra il pittore e Pagliarani, conservato presso l'Archivio romano del poeta (AEP, fasc. 67, nn. 1-3). Assecondando l'inventario, Vedova avrebbe contattato il poeta per la prima volta l'8 gennaio del 1961, lamentandosi di alcune imprecisioni legate al «servizio» a lui riservato in una pubblicazione pregressa. In realtà, come vedremo tra poco, ritengo che la datazione sia frutto di una svista temporale e si debba ipotizzare una confusione tra 1961 e 1962. Infatti, la missiva 'successiva', datata 10 novembre 1961, demarcherà il salto dalla stima ossequiosa a un'amicizia più libera e paritaria – a partire dall'incipit («Maestro niente...») e passando attraverso la gustosa variantistica dei convenevoli («~~vada~~ vai a vedere la mia mostra di Verona») (*ibidem*). Nella lettera dell'8 gennaio, per paradosso, Vedova avrebbe già dovuto interloquire confidenzialmente con Pagliarani, servendosi del 'tu' e apostrofandolo addirittura come «caro amico». Se imputiamo il lapsus cronologico all'artista, comprendiamo finalmente a quale misterioso «servizio» il pittore avesse potuto accennare interloquendo come se il poeta romano fosse tra i promotori dell'occasione

---

<sup>255</sup> Presso la Fondazione Mario Novaro vengono conservate, infatti, ben ventiquattro epistole di Vedova (AV, cart. 502). Si tratta dello scambio epistolare più nutrito dopo quello con Edoardo Sanguineti (quarantadue lettere), Luciano Roncalli Benedetti (trentotto lettere) e Umberto Buscioni (trentaquattro lettere).

editoriale. Nell'epistola del 10 novembre 1961, Vedova aveva richiesto l'invio di «qualche numero di questo *vostro nostro* “MONDO OPERAIO”», alludendo al fascicolo invernale della rivista in cui era apparsa una selezione di quegli stessi *Disegni* (nn. 10-11).<sup>256</sup> L'artista ringrazierà «commosso» per il fatto di essere stato scelto «per primo» nell'ambito di una serie ravvicinata di «contatti con la pittura» promossi dal periodico. Anche la lettera successiva (datata 8 dicembre 1961) sarà occupata dai dettagli tecnici per pianificare la pubblicazione dei disegni su «Mondo Operaio» – con la precisazione «indispensabile» di ricordare che tutte le tele erano state esposte al Palazzo della Gran Guardia in una mostra organizzata dal direttore del Museo, il professor Magagnato (informazioni che verranno ricopiate fedelmente sulle pagine della rivista). In effetti, Pagliarani amministrava sulla stessa testata la rubrica di letteratura e poteva operare come tramite diretto tra il comitato redazionale e l'artista. Nella comunicazione dell'8 gennaio (1962, dunque), Vedova si troverà plausibilmente a commentare l'impaginazione delle bozze di «Mondo Operaio», in cui erano state riprodotte numerose «fotografie, sì, ma *senza data*», in un impressionismo cronologico e presentativo che «non serve a niente, specie con un pubblico tutto da formare, che veramente allora conoscendo questo sviluppo lo potrà capire, altrimenti non vedrà che “scarabocchi”». Sebbene la rivista, concede sarcasticamente Vedova, non fosse specializzata «in materia di arti plastiche», un'impostazione così pressapochista era destinata ad alimentare una confusione «senza scopo – senza *contatto*» con il pubblico e, soprattutto, contraria a quella «auspicata “didattica”» culturale che avrebbe dovuto animare un periodico socialista. «Se la mia è una “verità”, una parte autentica della “realtà”», sentenza Vedova, «andavano rispettate le date [...] per quei pochi o molti che vogliono capire qualche cosa», giacché

la pittura non è una cosa facile e non è un dovere per tutti di capirla (uno sente la pittura, l'altro sente più la musica, l'altro ancora non sa niente di queste due arti [...] ed invece ama la poesia); però è nostro dovere [...] di fare di tutto perché la maggior parte [*delle persone*] possano *essere messi in grado* di capire. Questo perché noi crediamo che veramente esprima qualcosa e in qualche modo possa “aiutare” l'uomo a vivere: (non diciamo parole grosse) ma nel senso di aiutare ad avere un po' più di coscienza di tutto quanto è la vita, intendo io (*ibidem*).

Scorrendo le pagine di «Mondo Operaio», le tavole di Vedova risultano in effetti prive di datazioni o didascalie – e una delle riproduzioni verrà stampata senza titolo (p. 54), come denunciato nella lettera del gennaio 1962 («controllate le date e non soltanto i titoli, ché per un disegno poi manca anche il titolo», *ibidem*). La lettera si rivelerà preziosa per chiarire, da un lato, l'importanza della cronologia (e dunque dello sviluppo processuale) per interpretare i lavori vedoviani, dall'altro, per valutare la centralità di un discorso etico in tutto e per tutto equivalente al piano strettamente artistico

---

<sup>256</sup> Gli disegni riprodotti su «Mondo Operaio» sono, rispettivamente: *Figure reticolato* (p. 14); *Studio per campo di concentrazione* (p. 25); *Aggressione* (p. 29); *Per una esatta visione del tempo* (p. 37); *Studio di figure – serie degli uccisi* (p. 41); *Tortura* (p. 49); *Senza titolo* (p. 54); *Spazio delle contraddizioni* (p. 61); *Spazio tagliola* (p. 66); *Massacro* (p. 70) e *L'assassino* (p. 75).

del manufatto – in un’attenzione per gli aspetti pedagogici della creazione condivisa dallo stesso Pagliarani. Alcuni critici hanno ravvisato, infine, una prossimità (difficilmente giustificabile, a livello filologico, ma significativa sul piano delle interferenze culturali) tra alcune sezioni della *Ballata di Rudi* e la «violenta carica oppositiva affidata per mezzo del colore alla comunicazione artistica» proprio dal pittore veneziano (ECCHER 2018: 67). L’autorevolezza morale di Vedova agirà, in conclusione, come una sorta di attardato modello – un ‘nonno’ putativo della Neoavanguardia a cui alcuni Novissimi guarderanno come a un faro della coerenza ideologica e dell’attivismo estetico permanente.

### 3.6 «Pronto, Giosetta» (1970): Alberto Arbasino e l’ecfrasi come bilancio culturale degli anni Sessanta

Nel manierismo citazionistico di Alberto Arbasino, autore di corpose ecfrasi saggistiche e romanzesche,<sup>257</sup> il versante poetico rischia di passare in secondo piano – in parte per la minore incidenza quantitativa all’interno dell’onnivorismo dei generi praticati dallo scrittore,<sup>258</sup> in parte per una generale impressione d’occasionalità della sua vena lirica.<sup>259</sup> Eppure, le allusioni a un immaginario visivo incorniciano (letteralmente) i componimenti di *Matinée*, la prima raccolta poetica di Arbasino in cui confluirà una compagine di testi scritti tra il 1943 e gli anni Ottanta. Nelle prose autobiografiche di raccordo tra una lirica e l’altra, infatti, l’autore rievoca la propria iniziazione figurativa di provinciale, a cui era interdetto ogni «aggancio con la “modernità”»: le avanguardie del Novecento erano, allora, poche plaquettes polverose e ingiallite, disperse, piuttosto inaccessibili. Riproduzioni d’arte in bianco e nero» (ARBASINO 2010: 1223).<sup>260</sup> L’appropriazione del modernismo

---

<sup>257</sup> Per un’analisi delle scritture ecfrastiche di Arbasino, rimando soprattutto a CARRARA 2021b.

<sup>258</sup> Si veda l’incipit stesso della quarta di copertina della prima edizione (1983), in cui leggiamo: «In una letteratura dove la produzione poetica è normalmente abbondantissima questo è il lavoro in versi di un autore fra i più in prosa» (cit. in ARBASINO 2010: 1649).

<sup>259</sup> Sullo stile poetico di Arbasino, cfr. PIETROPAOLI 2011. Umberto Eco parlerà di una sostanziale stratificazione di «zeppa» e parti «riuscite», che avrebbe necessitato di un maggiore «gioco della cernita [...], a individuare le intemperanze e i sovrappiù» (cit. in ARBASINO 2010: 1700).

<sup>260</sup> Alcune pagine dopo Arbasino rincarerà la dose ricordando come occorresse chiedere «il permesso per poter sfogliare, in visita, i maggiori volumi d’arte appartenenti ai nonni o ai professori, con foglietti di cartavelina sottile fra le pagine lucide e pesanti, a capilettera rossi: impressionisti, primitivi, Canova...» (ivi, p. 1231). L’emancipazione dalla clausura provinciale avverrà, per la pittura, con le prime mostre «dell’Espressionismo e della Nuova Oggettività», che allo scrittore era capitato di «“trovare” o “scoprire” molto più tardi, tutto solo, nei primi anni Sessanta [...], nei musei deserti di Monaco e Amburgo e Berlino e Colonia e Stoccarda – anche urlando “ma allora ci hanno sempre mentito!” alle spalle di quella nostra vecchia educazione cul-de-sac tutta École de Paris anche di terzo e quart’ordine: epoche di Rouault e Dufy perfino sulle cartoline d’auguri» (ivi, p. 1257). Alle atmosfere espressioniste (da Ernst Ludwig Kirchner a Otto Dix) si ispirerà programmaticamente *Il canto della città* (ivi, pp. 1258-1262). Per quanto riguarda il processo di sprovincializzazione del dopoguerra, Arbasino rievcherà la prima visita agli Uffizi, dove vedere «il quadro dello Starnina, dopo la guerra, fu una delusione perché l’avevo immaginato molto più vasto, ora mi sembrava piccolo» (ivi, p. 1267). Il falò della cultura locale e degli «esercizi liceali» sui classici diventerà il pretesto per gettare un ponte con la nuova stagione plastica, ricordando come paresse «ridicolo bruciar pagine che trattavano di bruciatori, tanto più che ci si sentiva ormai “riferiti” alla pittura non più dello Starnina ma di Alberto Burri» (*ibidem*). Non trascrivo in questa sede i casi – piuttosto frequenti – in cui i nomi degli artisti verranno enumerati esclusivamente per assonanza o per rima (ad esempio, in un’altra sezione delle poesie del *Super Eliogabalo*, si incontrano sequenze come «Eliogabalo | sei il pennello | di Giotto | e anche quello | di

pittorico (e la simmetrica denuncia della propria educazione paesana al visivo) meriterebbero di essere catalogate<sup>261</sup> nelle maglie di una versificazione che oscilla continuamente tra autoironia gozzaniana e lirismo paesistico.

Per rimanere nell'arco cronologico di questa ricerca, ci limiteremo qui a citare una poesia pubblicata in occasione della mostra di Giosetta Fioroni alla Galleria L'Indiano, aperta dal 7 al 17 marzo 1970 (FIORONI 1970) [App. 1]. Sulle pagine dell'invito, assieme alla riproduzione dell'opera *Obbedienza*, si trovano soltanto una breve nota dell'artista e i versi del componimento arbasiniano. Il registro adottato è deliberatamente encomiastico e celebrativo dell'amicizia personale con l'artista – il cui nome viene riportato, nell'incipit, con affettuosa elisione del cognome, per stabilire un clima di intimità estraneo ai convenzionalismi della critica d'arte. Se, in alcune ecfraresi novissime, verranno menzionati episodi privati sconosciuti al pubblico (in un incremento del tasso di autoreferenzialità ed elitismo che vedremo pienamente operativo, ad esempio, in alcuni testi-enigma di Sanguineti per Baruchello), nel caso di Arbasino, invece, questa forma di scrittura empatica riuscirà almeno a restituire l'affresco di una situazione storica più ampia rispetto al puro biografismo o alla passeggiata nei *Salons* allestitivi del 1970. Cammeo di un ambiente culturale piuttosto che di un singolo prodotto artistico, il tributo a Fioroni si trasformerà in un efficace bignami generazionale. La mostra fiorentina, infatti, verrà inglobata in una costellazione di eventi (dai salotti alla militanza politica) che dischiudono al lettore un ventaglio di circostanze esterne ma legate sinergicamente all'operare dell'artista.

La poesia prende avvio dall'espedito retorico di una telefonata alla pittrice, con l'inserimento di effetti di realismo – i disturbi sulla linea – che incrementano la verosimiglianza del registro conversevole. L'ingresso epocale nel nuovo decennio («è ridicolo compiere, adesso, noi, | tutti, proprio tutti i settant' | anni di questo secolo», vv. 6-8) offre il pretesto per avviare un bilancio scherzosamente critico sugli anni Sessanta – che ossessioneranno l'intera carriera di Arbasino come un'età dell'oro personale e generazionale, un'oasi proiettiva di nostalgie e revanscismi culturali a

---

Lorenzo Lotto», ivi, p. 1396, oppure «Sei Cherubini e Spontini | sei Rossellini e Fellini | sei la Vita del Cellini», ivi, p. 1401, e così via, in una sorta di ironica litania nomenclatoria).

<sup>261</sup> Mi limito a riportare soltanto alcuni esempi, tratti dal *Matinée*, che necessiteranno un giorno di essere commentati e, soprattutto, messi in relazioni con gli affioramenti simmetrici degli stessi pittori nelle pagine in prosa: «(Vedere che la vita | scivola via, mi sfugge *veramente* | come vecchia sabbia, fra vecchie dita... | in un disegno preraffaellita...) | Non ho visto Corot | Né ho sentito Cortot | No, e non mi importa niente» (*Dialoghi dell'amore*, X, ARBASINO 2010: 1242); «Ma il Varietà per pubblici d'impegno | Rappresenta Degas Danza e Disegno. E vedi i tentativi | dei critici più schivi | intenti con fatica | ad astratti ritratti | di gatti, o a Guernica» (*L'apprendista Tebaide*, ivi, p. 1295); «Passata la Ronda | in una piazza di De Chirico | sedevo a piangere | su una poltrona-letto» (ivi, pp. 1298-1299); «[...] Là | polvere, dagherrotipi, | cappelliere, *Illustrazione italiana...* | Là Max Ernst, qui Dubuffet...» (*Super-Eliogabalo*, ivi, p. 1360); «Una bellissima Armata a Cavallo | di Malevič, silhouettata | sopra una pianura | di passamaneria | contro un cielo di Howard Hawks» (*Paris-Moscou*, ivi, p. 1479), e così via. A margine di *Lemmonio Boreo in casa*, infine, Arbasino stesso annoterà: «Questo lo so benissimo, di dove viene: dalle prime riproduzioni a colori della nostra pittura del Novecento. (Però lo dichiarava anche una nostra vecchia farandola ginnasiale: "Signora padrona – siamo fermi ai Galli Bibiena".) Mai si proseguì per quella stradina» (ivi, p. 1264).



posteriori.<sup>262</sup> L'incipit della poesia verrà citato, peraltro, in un resoconto memoriale scritto da Maurizio Calvesi per commemorare le intersezioni tra poeti e pittori al tempo del boom culturale romano, accompagnato dalla suggestiva constatazione che esisterebbe una «propensione letteraria» in Giosetta Fioroni, «la più introdotta presso la cerchia degli scrittori» neoavanguardisti (CALVESI 1991: 22).

Se, nelle pagine in prosa, la descrizione di un quadro o di una scultura agisce spesso come carta d'identità dei proprietari, funzionale a illuminare ambienti, ideologie (e patrimoni) dei personaggi, i versi offerti a Fioroni ne confezionano piuttosto un autoritratto intellettuale. La «felicità» della stagione appena trascorsa viene compendiata in un elenco delle esperienze artistiche determinanti per gli Anni Sessanta: il «barattolo di Campbell's Soup» di Andy Warhol (1962), il *Primo piano labbra* di Pino Pascali (1964)<sup>263</sup> o le labbra di Wesselmann (1966-1968), l'attività di Roy Lichtenstein, tra «uno stivaletto e un fumetto e uno spruzzo attraverso un reticolo»,<sup>264</sup> le «coperte intrecciate di paglina di ferro» di Pino Pascali,<sup>265</sup> e così via. La correlazione è piuttosto semplice da stabilire, dal momento che le opere inventariate comparivano già all'interno di articoli e recensioni di mostre scritte da Arbasino nel corso delle coeve *promenade* espositive.<sup>266</sup> Di particolare spessore mi pare una puntata della trasmissione televisiva *Matita blu*, girata da Arbasino sotto il titolo di *I materiali inquietanti* (1967). Qui lo scrittore commenterà in forma di documentario narrativo alcuni lavori della Pop Art italiana, entrando con la cinepresa negli studi di artisti come Mattiacci, Pascali e Ceroli, e tentando di stabilire un discrimine stilistico e ideologico rispetto agli antesignani americani.

A questo panegirico degli anni Sessanta corrisponderà parallelamente un rifiuto estetico degli anni Settanta, avviato al v. 24: «Ora ghiaia e putrelle si stendono sul cemento delle gallerie, | e il perspex siede alla Rinascente, e al Piper i maghi, | e gli interventi sul paesaggio li fa solo la Balena insediandosi a Piazza del Popolo o trasferendosi alla Stazione» (vv. 24-27). Oltre a un rimando sarcastico ai nuovi materiali industriali impiegati dai minimalisti,<sup>267</sup> Arbasino vi incastonerà

---

<sup>262</sup> Si veda la mitizzazione (per speculare degradazione degli anni Settanta) in Poveri anni '70, tra gallerie e cantine nella stagione dell'impegno (ARBASINO 2014d).

<sup>263</sup> Copertina, peraltro, della *Bella di Lodi*, nella versione einaudiana del 1972 (ARBASINO 1972).

<sup>264</sup> Il riferimento allo «stivaletto» allude ad alcune litografie di Roy Lichtenstein con «uno stivale sopra una mano armata di pistola» che Arbasino aveva comprato per cinquanta franchi presso la galleria di Ileana Sonnabend in fondo a Boulevard St-Germain (ARBASINO 2014b) – acquisto sul quale Arbasino ritornerà spesso, soprattutto nelle interviste senili (cfr. anche ARBASINO 2011a e 2014e). Lo «spruzzo attraverso il reticolo» può essere letto in parallelo a *Spray* (1952), mentre al «fumetto» e alle tavole del *comic strips* si ispirava la grafica di larga parte della produzione lichtensteiniana.

<sup>265</sup> Nel coccodrillo scritto per la morte di Pino Pascali, Arbasino racconterà di averlo incontrato l'ultima volta mentre filmava, proprio per *Matita blu*, il «modo di operare degli artisti» all'interno dei propri studi (ARBASINO 1968a). Pascali gli avrebbe regalato «un 'plaid' di lana d'acciaio intrecciata, che chiamava *Penelope*» – evento rievocato anche all'interno degli articoli più tardi (come ARBASINO 2011b e ARBASINO 2013).

<sup>266</sup> Oltre agli esempi campionati nelle precedenti note, per il dettaglio delle labbra cfr. almeno i seguenti cenni ai «nudi e alle labbra di Wesselmann e di Rosenquist» (ARBASINO 1985: 278) oppure alle «labbra 'tumide' sporgenti e petti imbottiti con capezzolo eretto» che «ammiccano alle pareti come da un Wesselmann tridimensionale» (ivi, p. 268).

<sup>267</sup> La stessa recriminazione si ritroverà, in prosa, in un testo confluito poi in *Un paese senza*, dove si legge: «Un filo teso in un padiglione, un mucchio di ghiaia in un salone, un telo di plastica legato, molti teli di plastica legati, parecchi mattoni

un'allusione cronachistica alla «balena di Piazza del Popolo», vale a dire un esemplare imbalsamato del cetaceo che era stato 'esposto' nella piazza romana tra il 21 gennaio e il 23 febbraio del 1970 per una mostra didattica e itinerante.<sup>268</sup> All'arte, sembra concludere l'apocalittico Arbasino, non resta che sporcarsi le mani con la storia («Così non rimane alla pittura, probabilmente, | che attraversare le stanze della morte [...] | o piuttosto | recuperare gli emblemi più sinistri | di questo paese, del suo passato, e scagliarli | sugli uomini e sulle donne | d'oggi, come intimazioni frenetiche», vv. 38-45), accettando di oltrepassare la *palus* miasmatica dell'«inconscio collettivo di merda» (v. 37).

Sul bilancio 'discenditivo' di *Pronto, Giosetta* verrà innestata un'appendice di microstoria relativa alla collaborazione personale tra Arbasino e Fioroni, con il riferimento alla «nostra Carmen» (v. 22), ossia la (stroncatissima) *pièce* andata in scena al Teatro Comunale di Bologna nel 1967 e descritta in questi termini nel «ritratto italiano» dedicato alla pittrice:

E poi, «la nostra Carmen». Al Comunale di Bologna, e «lievemente inaudita», giacché poco prima del fatale e impreveduto '68. Direttore Pierre Dervaux, scenografo Vittorio Gregotti, drammaturgo Roland Barthes. E i costumi di Giosetta: a base di gommapiuma, polistirolo, plastiche varie, palline da ping-pong, paillettes e mezze-paillettes con diametri di oltre 10 cm. Forme e colori alludevano con simbologie semplificate e in una costante stilizzazione ai *pois* nella pittura pop, a quelle strisce, quei gonfiori, quei trucchi... Analizzando le strutture. Esaminando non le illusioni o i feticci del Naturalismo o del Verismo, ma piuttosto i «procedimenti stilistici» (ARBASINO 2014a: 230).

Nei versi del 1970, Arbasino si soffermerà sul gesto di Fioroni di «applicare pois grandi e pois piccoli | e mezzi pois opachi o lucidi | e ondate rosa-nero-arancione svolanti | sul bianco e sul grigio e sull'argento e sull'oro» dei costumi di scena» (vv. 18-22) – in una piena aderenza alla fattura artigianale e geometrica degli abiti disegnati dall'artista [Imm. 28 e 29]. Fioroni riferirà di aver immaginato dei vestiti «a base di gomma piuma, polistirolo, palline da ping-pong, rasi, rasatelli, plastica e stoffe varie... e paillettes con diametro di 10 cm [...]. I pois nelle multiversioni Pop e i segni, le strisce, i gonfiori, gli ornamenti, i trucchi... in una costante stilizzazione» (cit. in FIORONI 1990: 133).

---

disposti a scacchiera in un atrio, mille tubi di metallo di un metro cadauno in un loft... Non sembra che si produca molta 'creatività' nella fase attuale dell'Arte: tanto che se ne sospetta addirittura (Cielo!) la Morte» (ARBASINO 1980: 307).

<sup>268</sup> Alcune riprese dell'allestimento si possono visionare tra i materiali dell'«Archivio Luce»: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000072457/2/roma-balena-mostra.html?startPage=0>.



[Imm. 28] GIOSETTA FIORONI, *Disegni per i costumi della Carmen* (Archivio Giosetta Fioroni, 1967).



[Imm. 29] GIOSETTA FIORONI, ALBERTO ARBASINO, *Carmen al Teatro Comunale di Bologna* (Archivio Giosetta Fioroni, 1967).

Questo «fiasco di gran successo» (DI MICHELE 2014) non fu l'unica interazione progettuale tra Arbasino e Fioroni; otto anni dopo la *Carmen* sessantottina, infatti, lo scrittore pubblicherà, con le illustrazioni di Fioroni, *Luisa col vestito di carta* (ARBASINO 1978a), una specie di favoletta lombarda (riscritta in salsa postmoderna) che narra l'amore infelice tra Luisa e Guido – novelli promessi sposi dell'Oltrepò Pavese destinati a un epilogo infelice (e paranormale). Per evitare di seguire nell'aldilà

l'innamorato morto in battaglia, la protagonista si confezionerà, per l'appunto, un vestito di «carta da zucchero e carta da macellaio, con i risvolti e le tasche decorati da ritratti di principesse e cantanti, ricavati da certe vecchie riviste illustrate», in una parodia camp della tecnica del collage (dalla lingerie ottenuta assemblando «le carte degli amaretti e degli schiumini» alla borsetta cartacea realizzata «con le tavole di una vecchia enciclopedia francese che rappresentavano le arti, i mestieri e gli animali», *ibidem*).<sup>269</sup> L'interesse proppiano per la fiaba, peraltro, costituiva un punto di contatto tematico forte con la sperimentazione coeva di Fioroni. A dialogo con Alberto Boatto, l'artista ricorderà un ciclo di quadri fiabeschi e alcuni ingrandimenti effettuati a partire dalle illustrazioni di un «suo vecchio libro di Grimm» (circa duecento tavole occupate dalla rielaborazione figurativa di storie per bambini «sotto la guida di Propp», FIORONI 1990: 19).

In una delle sezioni auto-diagnostiche del *Matinée*, Arbasino commenterà la produzione degli anni Settanta all'insegna dell'urgenza storica di denunciare, a mo' di «reportage», le storture della realtà – servendosi della forma diaristico-diagnostica dei «libri-collage di instant-testimonianza contemporanea agli eventi», scritti «naturalmente, in fretta; senza rifletterci lungamente sopra e dietro. Anzi, come chi corre in strada con la macchina da presa “per fissare quell’attimo”» (ARBASINO 2010: 1409). Dopo questa registrazione in presa diretta, il riflusso degli anni Ottanta corrisponderà, sul piano letterario, a una fase di sistematizzazione antologica dei propri *j'accuse*, in un'interrogazione postuma su «quali frammenti “salvare”, allora, in una cronologia che non sarà un Canzoniere dove ogni composizione viene privilegiata per una sua Bellezza, ma è piuttosto un Diario ove soprattutto importa che certi temi “giusti” vengano toccati o registrati in certi loro periodi “tematici”» (*ibidem*). Quasi con le stesse parole, nella quarta di copertina alla prima edizione stampata da Garzanti nel gennaio del 1983, l'autore sottolinea la propria estraneità ai moduli dell'«Antologia di pochi pezzi scelti, privilegiati per qualche loro beltà professionale», a cui lo scrittore contrappone la struttura del «diario o epistolario» teso a «fornire storia e cronaca e panorama (e romanzetto) di formazioni e avventure e scoperte culturali [...]. *Matinée* voleva (magari!) presentarsi come quei concerti “live” dove un annoso cantante esegue mezzo secolo di canzoni» (cit. in ARBASINO 2010: 1649). Da questa canonizzazione autogestita degli anni Settanta Arbasino, escluderà le scritture ecfrastiche, privilegiando sull'occasione artistica quella politica e sociologica.<sup>270</sup> Gli unici residui figurativi disseminati nelle liriche *engagées* sono funzionali a creare degli archetipi umani, lombrosianamente descritti attraverso le proprie pinacoteche – come Donatella in *Un Paese davvero* («Io attraverso la strada col semaforo rosso – perché sono | Donatella, artista di base e di collettivo, e

---

<sup>269</sup> È curioso constatare, *en passant*, come l'illustrazione di Giosetta Fioroni non abbia affatto recepito una simile descrizione collagistica; al contrario, accanto al tavolino con le forbici per ritagliare la carta viene tratteggiato un grazioso abito bianco con il colletto variopinto, privo di qualsiasi sfumatura kitsch.

<sup>270</sup> Al pittore saranno dedicati anche tre brevi testi di *Rap! (A Toti...)* (ARBASINO 2001b: 108) – nonché alcune allusioni locali in *Motel Pagliarelle* (ivi, p. 124) e in “*Cosa ha provato durante e mentre?*” (ivi, p. 177).

devo correre | vestita e pettinata da “star” del Quaranta | per trovarmi con la mima e animatrice Antonella | abbigliata e truccata da “vamp” del Cinquanta | alla Mostra degli Astrattisti, a dire embé | mentre la piccola Virginia | dà le ditate ai Kandinskij e ai Klee» (ivi, p. 1414, vv. 37-44). L’immagine viene tradotta istantaneamente un tic identitario denotativo di un gruppo sociale o di un «tipo» lukacsiano individuabile attraverso un formulario abbastanza standardizzato di inclinazioni artistiche.<sup>271</sup> Allo sguardo sull’opera d’arte viene sottratto qualsiasi giudizio estetico, lasciando ai manufatti la responsabilità di diventare aggregatori di un inconscio collettivo. Il quadro acquista valore come *sintomo* di un’epoca, in un utilizzo pretestuoso di questa ‘sociologia ecfrastrica’.

L’unica eccezione all’omertà figurativa nelle proprie auto-antologizzazioni poetiche pare attestata nelle *Cartoline per Toti [Scialoja]* incluse tra i *Giocattoli di Parpignol* (ARBASINO 2010: 1443-1445) – ma già pubblicate sul «verri» nel novembre del 1976 (ARBASINO 1976: 3). Sebbene Arbasino avrà più volte modo di elogiare lo stile dell’artista romano, lo spunto qui era offerto dall’appena edito *La stanza la stizza l’astuzia: poesie con animali* (SCIALOJA 1976) – un libro di liriche, dunque, e non una cartella figurativa. In un’intervista rilasciata a Mirella Serri nel novembre del 1977, Arbasino collocherà Scialoja nell’Olimpo dei suoi riferimenti letterari (assieme a Eliot, Auden, Montale e Zanzotto) – in una predilezione per il secondo dei doppi talenti di Scialoja confermata anche in un articolo comparso sull’«Espresso» il 22 aprile del 1984, dove Arbasino dichiarerà che «Scialoja è forse il poeta più bello e più interessante (con Andrea Zanzotto) dei nostri noiosissimi e aggravatissimi anni» (ARBASINO 1984). A una dedica apparentemente ecfrastrica, dunque, non corrisponderà affatto un dialogo intermediale ma piuttosto un tributo mimetico e citazionistico allo Scialoja poeta –<sup>272</sup> a riprova di una sostanziale marginalizzazione delle arti plastiche, costrette nel ruolo un po’ angusto di rilevatori sociali.

Il caso di Arbasino conclude in modo paradossalmente coerente il capitolo dedicato alle poesie-catalogo. Nel manierismo ipertrofico degli anni Settanta, infatti, lo stesso sostantivo e, concretamente, il ruolo del «critico» andranno incontro a una ri-semantizzazione lustrale in chiave politica. Se, a livello stilistico, i testi di molti neoavanguardisti si asciugheranno (convertendo l’intellettualismo degli esordi in un ritorno all’ordine animato da pedagogie materialiste), anche l’ecfrasi perderà il proprio sostrato enigmistico-cervellotico. Al rebus figurativo si sostituirà un’esibizione sfacciata e didascalica dei referenti (nonché, spesso, del giudizio stesso del poeta-critico attorno al valore sociale di ciascun oggetto d’arte). Potremmo affermare (con la nostalgia reazionaria dei posteri) che la nostra rassegna, chiudendosi sulla coppia Arbasino-tardi anni Settanta, si fermi un attimo prima che la superfetazione – delle forme, dell’ecfrasi e della scrittura in generale – generi una parentesi di

---

<sup>271</sup> Esempio a questo proposito sarà il *Vernissage Rap*, ossia la parodia grottesca di una «Biennale di Voghera» programmata dalla sempiterna «Casalinga» nella raccolta di *Rap!* (ARBASINO 2001b: 87).

<sup>272</sup> Scampoli di questo gioco intertestuale si trovano anche nella corrispondenza tra Scialoja e Arbasino, in particolare in un ciclo di tre lettere (datate 22 agosto, 2 e 3 dicembre 1976) conservate presso la Fondazione Toti Scialoja di Roma.

momentanea stagnazione. Negli anni Ottanta l'eccesso dei codici finirà per produrre un assordante silenzio – così come, sul piano artistico, l'esubero dei marcatori (deittici, informativi e nominali) porterà a una sostanziale eclissi del visivo.

#### 4. *La funzione-Baruchello nella poesia della Neoavanguardia*

##### 4.1 «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, laterale rispetto ai dettami di qualsiasi corrente o movimento coevo, era sempre stato supportato da poeti e 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» (BARUCHELLO 2011: 100). Le tangenze con gli spazi culturali occupati, sulla scena pubblica e mediatica, dalla Neoavanguardia sono bibliograficamente rilevanti, a partire dalla presentazione del film *Verifica incerta* durante il secondo incontro del Gruppo 63 a Palermo, nell'ambito della Quinta Settimana Internazionale della Nuova Musica (1-6 settembre 1965). La conoscenza diretta con alcuni membri del Gruppo 63, favorita dalle iniziative interdisciplinari promosse da «Marcatrè»,<sup>273</sup> ha portato a un addensamento di collaborazioni e di eventi collettivi concentratisi in particolare nel 1967, come avremo modo di approfondire nei successivi paragrafi. Durante l'ultimo convegno del Gruppo 63, organizzato a Fano nello stesso anno, l'artista presenterà *La quindicesima riga*, un libro confezionato estraendo la quindicesima riga da quattrocento volumi e montandone i frammenti secondo una procedura combinatoria. Le pagine del manoscritto erano state distribuite tra i poeti a congresso, affinché venissero utilizzate liberamente come citazioni da inserire nei propri assemblaggi testuali. Come scriverà Baruchello a proposito di questa performance,

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 della 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 caso (BARUCHELLO 1968a).

Sarebbe interessante appurare se i Novissimi si siano effettivamente serviti dei lacerti verbali consegnati durante quello che Baruchello stesso ha definito un vero e proprio «happening letterario»

---

<sup>273</sup> Sul legame tra militanza e critica d'arte su «Marcatrè», cfr. il saggio di GALLO 2013.

(*ibidem*). Dalla prospettiva dell'artista, 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» (*ibidem*).

Oltre ad alcuni happening intermediali riconducibili a un più generale calendario della cultura (prevalentemente romana) del tempo, Baruchello diventerà il co-protagonista di una serie di progetti a doppia firma realizzati in sinergia con gli esponenti del Gruppo 63. Un fraintendimento in cui rischia di incorrere la critica consiste nel catalogare superficialmente questi lavori baruchelliani come 'illustrazioni' a corredo dei materiali in versi o in prosa. L'artista rivestirebbe il ruolo di riscrittore iconico di contenuti letterari, in un'operazione di traduzione interlineare dal piano alfabetico a quello disegnativo (o, a limite, a livello di una scrittura-pittura codificata grazie alle avanguardie storiche).<sup>274</sup> Una simile approssimazione non tiene conto, in primo luogo, del contesto specifico dei salotti interdisciplinari entro cui si modellava il dialogismo tra artisti e poeti della Neoavanguardia. Come spiegherà Sanguineti, passando in rassegna le diverse modalità di intersezione tra parola e immagine (dal libro illustrato all'ecfrasi),

Nei rapporti tra la letteratura, e più particolarmente la poesia, e le arti figurative, specificamente la pittura, esiste una fondamentale possibilità di dialogo nelle due direzioni: la pittura stimola la scrittura e la scrittura stimola l'immagine [...]. La condizione, probabilmente ideale, è quando parola e immagine non stanno separate, ma si incrociano, cioè quando la collaborazione diventa un dialogo con un altro artista [...]: tale dialogo si instaura quando c'è una qualche comunanza di poetica, un'analogia di strutture, un'affinità nel repertorio immaginativo (parola quest'ultima che può coprire tanto lo spazio verbale quanto quello iconologico) e c'è scambio di procedimenti. Quella è probabilmente la condizione ideale rispetto alle due più tradizionali e consolidate (SANGUINETI 2002: 13-14).

Sotto l'egida di uno «scambio di procedimenti» paritario, che si istituisce per una «comunanza di poetica» piuttosto che per una velleità di amplificazione disegnativa, è opportuno inquadrare il lavoro di Baruchello nell'orbita del Gruppo 63. Lo stile collagistico e ibrido della 'pittura di parole' baruchelliana diventerà, anzi, oggetto di interesse teoretico da parte di alcuni scrittori – come vedremo nel caso di Giorgio Manganelli, ad esempio, che dedicherà all'artista un denso esercizio di ermeneutica figurativa nel catalogo di *Uso e manutenzione* (BARUCHELLO 1965). Se, sotto il profilo basata sul montaggio (figura retorica delle avanguardie, storiche e novissime), più complicata si rivela una disamina puntuale di quel «lavoro antologico-visivo-letterario-progettante-attivo» (BARUCHELLO 1975) in cui l'articolazione stratigrafica dei piani e delle tecniche materiali si dimostra inscindibile dalla militanza estetica e da una profonda riflessione sui funzionamenti della comunicazione.

---

<sup>274</sup> Cfr. POGGI 1992.



## 4.2 La trama combinatoria e il personaggio senza soggetto

Il presente paragrafo nasce da un interrogativo di natura non più contestuale ma speculativa, vale a dire: quali sono i contrassegni artistici che motivano l'attenzione prioritaria accordata da poeti come Balestrini e Sanguineti alla figura di Baruchello? Quali consonanze si possono censire, sul versante incrociato della prassi e dell'ideologia creativa? Se la centralità dell'artista, in quanto a occupazione dei medesimi spazi culturali, ci porterà a parlare di una vera e propria «funzione-Baruchello» all'interno del Gruppo 63, è opportuno domandarsi dove risiedano le ragioni materiali che hanno innescato questa fortunata catena di affinità elettive. Il trasporto suscitato dall'opera baruchelliana non è da ricercarsi tanto nei contenuti specifici dei manufatti – se non, tangenzialmente, per alcune allusioni politiche disseminate nella produzione a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, e recepite da Balestrini sotto il profilo strettamente tematico. L'impaginazione visiva di una storia, e la capacità di creare una relazionalità inattesa tra gli oggetti e gli 'attanti' giustapposti sulla pagina, merita di essere indagata come vettore di analisi *in sé*, all'insegna di una prossimità che intercetta specifiche questioni narrative legate alla gestione della trama e al problema del personaggio.

La confutazione neoavanguardista della tradizione letteraria pertiene proprio alla prevedibilità dei moduli diegetici – la scelta di confezionare per il pubblico borghese un prodotto di facile consumo che ne asseconi supinamente il gusto, prospettando un'accettazione del reale e non una sua attiva problematizzazione. L'assunzione di responsabilità di fronte alla storia necessita benjaminianamente di uno shock culturale che, straniando i contenuti dalle aspettative confortanti sedimentate nell'uso, renda i testi radiografie critiche del presente.

In questa ricerca di una diegesi novissima, la segmentazione narrativa dei quadri di Baruchello offriva ai poeti alcuni ingredienti formali inediti. Se l'officina francese dell'Oulipo e il Nouveau Roman venivano accostati in virtù di una comune vocazione combinatoria e di un rifiuto ostinato del personaggio convenzionale, agli occhi di un'avanguardia che si proponeva come anti-letteraria e iper-interdisciplinare non poteva passare inosservata l'idea di un'enciclopedia figurata che compendiasse, secondo espedienti assolutamente a-narrativi (o meglio, eccentricamente narrativi), «isole prive di allineamento consequenziale» ma in grado di disporsi entro un «vocabolario» personale che disciplinasse il reale secondo «le sue strane sintassi» verbali e visive (TRINI 1975: 20-21). E di una «bella, ordinata sintassi» parlerà anche Manganelli, nel descrivere la dialettica tra «nonsense» e «grammatica» che postula sempre un rigoroso ordine concettuale:<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Il fatto che i disegni apparentemente caotici di Baruchello nascano da un preciso ordinamento strutturale viene sottolineato spesso dall'artista, che insiste sulla natura di caos minuziosamente addomesticato delle sue opere. «Nella alogicità di questa pittura», chiosa suggestivamente l'artista, «c'è un rigore che è difficile far credere agli altri» (BARUCHELLO 1968b).

La bella, ordinata sintassi di questi graffiti metallizzati mi dà una sensazione da nonsense; se guardo queste tridimensionali superfici come spazi grammaticali, nitidi fogli per esperimenti grafici e linguistici, mi pare di scorgere un possibile nonsense pittorico: rigorose filastrocche, significati inesistenti e aggressivi, argomentazioni farraginosamente svagate. Tutto è inventato, ma ubbidisce alle regole di un gioco difficile, rituale, vessatorio. L'insensatezza ha tutte le arguzie del senso, anche quelle che il senso non osa (MANGANELLI 1965).

Le opere di Baruchello istigano l'osservatore a un'imprevista tattica di visione, in un'«euforia telescopica» che induce a «percorrere uno dopo l'altro quei piani» in cui si articola il territorio dove i segni «hanno rapporti con analoghi oggetti, variamente lontani», in un pedinamento a distanza delle diverse istanze grafiche disseminate nello spazio. L'artista non impone aprioristicamente una sequenzializzazione di carattere logico-causale alle figure. La strutturazione di una storia, a cui le diverse silhouette inevitabilmente rimandano, è demandata al lettore – vero e proprio co-autore della trama. Come scrive Alain Jouffroy nell'estate del 1966, in una recensione alla mostra baruchelliana allestita presso la Galleria Il Punto, «se è percepito in questa ottica di lettore, il quadro diventa il palinsesto di un pensiero, la sua percezione un deciframento» (JOUFFROY 1966: 339).

Nelle *Postille a Il nome della rosa*, Umberto Eco si soffermerà a lungo su *Verifica incerta*, rimarcando come, in questo «curioso collage cinematografico» (ECO 1983: 35), l'atipicità dell'operazione di Baruchello risiedesse soprattutto nelle tecniche di organizzazione del plot<sup>276</sup> in relazione ai cronotopi narrativi. Il consenso del pubblico (e di quel fruitore privilegiato che è il critico) registra un incremento laddove «le conseguenze logiche e temporali dell'azione tradizionale venivano eluse e le sue attese apparivano violentemente frustrate» (ivi, p. 36). Anche durante il dibattito sul romanzo sperimentale tenutosi a Palermo nel 1965, Eco avvierà il proprio intervento citando *Verifica incerta* («vorrei abordare la questione partendo dal film sperimentale di Baruchello e Grifi che abbiamo qui visto in questi giorni», cit. in BALESTRINI 1966c: 72-78), a riprova della rilevanza nodale che assumerà il film nell'immaginario estetico del semiologo. All'«effetto di narrazione» individuato da Eco contribuisce il fatto che alcuni segni, situazioni o singoli tasselli verbali si presentassero in forme ricorrenti, istituendo una sorta di cornice macrotestuale tra opere dello stesso periodo – in una pittura che «è da sempre la registrazione di una serie successiva di progetti» (BARUCHELLO 1975) piuttosto che la collezione di manufatti irrelati.<sup>277</sup> Le superfici di Baruchello si compongono come ordinati «elenchi visivi» (ECO 2012: 37), archivi iconografici di protocollazione del reale.

---

<sup>276</sup> Di «plot» parlerà lo stesso Baruchello, nell'introdurre il primo lavoro della serie *Supericonoscio* (esposto alla Galleria Schwarz nel 1968): «questo quadro è partito da uno schema di giuoco che vedi qui nell'ambito del piccolo quadrato centrale [...]. Il plot è rappresentato da questo ritaglio di un disegno didattico di Klee, che vedi a destra, qui», BARUCHELLO 1968b). Anche in *Sentito vivere* Baruchello sentenzierà: «osservate voi stessi: la trama, il plot o meglio lo schema libero interno di questa pittura si trasforma di volta in volta in una macchina desiderante sempre più labirintica» (BARUCHELLO 1978) – a suggerire un'intima connessione tra disposizione pittorica e *dispositio* letteraria.

<sup>277</sup> Come specifica Baruchello in *Sentito vivere*, «vi siete resi conto da un pezzo che si può cioè riscrivere continuamente lo stesso testo, dipingere continuamente lo stesso quadro finché tutte le pagine, tutti i dipinti messi uno accanto all'altro

Anche per quanto riguarda la categoria di «personaggio» si evidenziano alcuni punti di tangenza tra le ricerche del Gruppo 63 e l'identikit delle sagome antropomorfe che abitano i disegni di Baruchello. Gli anni Sessanta e Settanta si caratterizzano come una fucina di smontaggio e di ripensamento radicale della «soggettività»,<sup>278</sup> sulla scorta dei coevi sviluppi dell'antropologia e della sociologia (in particolare di area francese, da Marcel Mauss<sup>279</sup> a Lucien Goldmann). L'uomo autentico è l'uomo sociale,<sup>280</sup> che vive ed esperisce il reale in un orizzonte esclusivamente collettivo e culturalizzato, senza possibilità di fuoriuscite nella natura – vista come proiezione artificiale di una civiltà urbana che sogna un altrove mitico, senza accorgersi che neppure la natura può sottrarsi alla storia, alla comunicazione, alla funzione segnica. Come sentenziava Theodor Adorno, «quella che i borghesi chiamano natura non è che la cicatrice di una mutilazione sociale» (ADORNO 1954: 88). Dal momento che ogni esperienza empirica ricade nella sfera delle interazioni pubbliche, si fa strada la nozione di individuo come fascio di relazioni linguistiche, i cui «sentimenti», scriverà Alfredo Giuliani nel *Giovane Max* (1969-1971), «devono passare attraverso la tecnica» (GIULIANI 1986: 127). Un 'soggetto non soggettivo', insomma, un pronome vuoto che, se tradizionalmente veniva considerato l'espressione intima di un'originalità inviolabile, diventa adesso un meccanismo ricostruibile per via induttiva, come prodotto coerente e storicamente prevedibile della società di partenza. Uno dei grandi esclusi dell'ultimo minuto dall'antologia novissima, Edoardo Cacciatore,<sup>281</sup> dichiarerà che «nelle cose, giusto nelle cose ormai, si trova il luogo dove hanno frequenza d'energia quei poteri di conoscenza e liberazione che, in altri tempi, spettarono alla metafisica» (CACCIATORE 1967: 95). A questa privazione del tratto soggettivo corrisponde parallelamente, infatti, una strategia di oggettivazione del personaggio – attraverso la sua collocazione entro una classe sociale o professionale<sup>282</sup> di cui diventa prestanome occasionale, una sorta di sineddoche rappresentativa di

---

o uno sopra all'altro vengano a formare qualcosa di più della semplice somma delle singole quantità di organi, mucose, strumenti di tortura, brandelli di macchine, cortei con striscione eccetera che ne furono gli ingredienti di partenza. Ma intanto va bene così: riscrivere o ridisegnare daccapo il proprio museo delle ossessioni, ogni giorno, ogni volta che si vuole sulla scorta dell'ultimo umore o della più recente traccia onirica che ci/vi convenga» (BARUCHELLO 1978).

<sup>278</sup> Cfr. a questo proposito il paragrafo di TURI 2007 intitolato *La repressione dell'io: un nuovo romanzo all'italiana?* (pp. 80-91).

<sup>279</sup> Si vedano soprattutto i capitoli dedicati alla *Nozione di persona* e alle *Tecniche del corpo*, raccolti nella *Teoria generale della magia* (MAUSS 1965), spesso evocati da Sanguineti tra i modelli fondativi di una soggettività culturale. Come asserirà in un'intervista rilasciata a Fabio Gambaro, «l'idea di Mauss che nessuno vive un corpo naturale e nessun gesto è mai naturale mi sembra assai importante» (SANGUINETI 1993: 154).

<sup>280</sup> Come leggiamo nel saggio di Emile Durkheim intitolato *Educazione come socializzazione*, «l'uomo è un uomo solo in quanto vive in società» (DURKHEIM 1973: 75), o, più precisamente, «l'uomo è in massima parte il prodotto della società» (ivi, p. 214) – assunto recepito da Sanguineti, per il quale l'uomo si ridurrà a «un prodotto sociale e tende al sociale» (SANGUINETI 1985a: 213). Per quanto riguarda l'interdipendenza tra identità soggettiva e lavoro professionale, uno spunto potrebbe derivare dalle letture di György Lukács, largamente di moda negli ambienti della Neoavanguardia, il quale sosteneva che «l'uomo mediante il suo lavoro crea se stesso» (LUKÁCS 1964: 31).

<sup>281</sup> Sulla progressiva sistematizzazione della rosa finale dei poeti Novissimi, cfr. il carteggio GIULIANI, PORTA, BALESTRINI 2015, curato e commentato da Federico Milone.

<sup>282</sup> Per questa idea di una soggettività del personaggio letterario che si organizza a partire dall'ideologia sviluppata da una classe o da un gruppo coerente di individui, si vedano in particolare GOLDMANN 1967 e BENVENISTE 2009.

una collettività etico-economica (come accade in Sanguineti<sup>283</sup> o in Pagliarani), oppure mediante un assottigliamento della sua densità, in una riduzione del soggetto a pura funzione fatica, una voce impersonale cui fa capo l'atto enunciativo (soprattutto in Porta o nelle poesie del giovane Balestrini).<sup>284</sup>

Nell'economia di simili inchieste sull'anti-identità dei personaggi si può comprendere meglio l'appel delle figurazioni di Baruchello. L'incursione di individui antropomorfi che fluttuano accanto a utensili di uso quotidiano o inserti scritti, senza alcuna gerarchizzazione e anzi in una consapevole parificazione di statuto tra esseri umani e oggetti, comporta un *dérèglement* disegnativo in cui il posto tradizionalmente centrale dei protagonisti diegetici risulta vacante. Tutti gli elementi chiamati a reagire nel campo di forze della superficie pittorica *sono* soggetti, ma le loro azioni e reazioni reciproche non sono governate da copioni psicologici o esistenziali.<sup>285</sup> La collisione, l'incontro, la dialettica tra le figure si svolge in base a una prossimità spaziale di piani o «strati» (BARUCHELLO 1968), seguendo le leggi di gravità della pagina piuttosto che un canovaccio convenzionale in cui l'io lirico si pone come filtro e misura del mondo esterno. Come puntualizza Carla Subrizi a proposito dei personaggi baruchelliani realizzati nel biennio 1960-1961 e a partire dall'*Autoritratto in costume di ritorno dall'America* (1961),

Baruchello si identifica negli oggetti qualsiasi. In un appunto del 1966 scrive che “una cosa è lì pronta, disponibile perché tu esegua la precisa operazione di identificarti. Insomma la cosa, quell'oggetto ha entro di sé, porta con sé i luoghi dove fu: diventando esso/a stesso/a luogo”. [...] L'identificazione nell'oggetto funziona come un dispositivo per la critica alle soggettività o alle identità chiuse. Quasi negli stessi anni in cui Julia Kristeva, Roland Barthes, Michel Foucault parlavano di soggetto in processo, di morte dell'autore, di crisi del soggetto, Baruchello, che legge questi autori, come anche Foucault e Lacan, considera i confini dell'io quali conseguenze di un sistema ideologico, politico, culturale da mettere in discussione. Gli artisti, come negli stessi anni la psicoanalisi, nelle forme più radicali (da Sontag, a Jouffroy o a Sanguineti, a Calvino e a Balestrini: tutti personaggi entrati tra le amicizie e gli interessi di Baruchello) analizzano le forme in cui la soggettività si è costruita culturalmente (in BARUCHELLO 2011: 41).

A questo proposito, sarebbe interessante effettuare una campionatura dei verbi e delle 'istruzioni' elencate da Baruchello, nei cataloghi o nei manifesti programmatici, per descrivere i movimenti dei personaggi o le modalità di *mise-en-scène* delle sue tavole. Lo stile adottato oscilla tra il lessico dimostrativo della scienza e il tentativo di mimare, con le parole, la giustapposizione classificatoria

---

<sup>283</sup> Sul problema dell'io lirico nella produzione in versi di Sanguineti, cfr. l'importante saggio di TESTA 2015, nonché i contributi di AYMONE 2002 e LORENZINI 2015.

<sup>284</sup> Per una mappatura generale del problema dell'io lirico e del personaggio nella produzione poetica e romanzesca della Neoavanguardia, si vedano almeno i seguenti saggi: DEBENEDETTI 1966; FRASCA 2014: 9-32; GRITTI 2019; WEBER 2007: 82-87.

<sup>285</sup> Come scrive Alain Jouffroy nel catalogo della mostra inaugurata presso la Galleria La Tartaruga il 20 maggio 1963, la pittura di Baruchello cessa di essere un'esperienza sensibile ed emotiva per diventare «le chantier intelligible d'un monde qui n'est pas encor né» (BARUCHELLO 1963).

di icone e scritte allineate nello spazio neutro del foglio.<sup>286</sup> Leggiamo, ad esempio, un passaggio di *Uso e manutenzione* in cui si parla esplicitamente del personaggio:

Verificare i personaggi (chemical inducers compresi) intenti nell'atto di PEERING INTO, INTO ovvero di PEERING OUT ((Posizione genupectoralis della moglie di T. e di lui stesso, l'eroe del pennello a zampa di mosca)) [...]. Cioè: se l'azione che segue risponde alle domande visive che la precedono si ha, a titolo di esempio, la misura della stupidità del materiale usato, la libera associazione del che con il come. L'idiozia che circonda il personaggio (x) ne costituisce il dolcissimo inesauribile CIBO. [...] Identificati i personaggi dai loro familiari. Irriconoscibili nelle fattezze, la pietosa opera è stata condotta a termine in base ai CAPI DI VESTIARIO. [...]. Mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il loro peso formando la predetta sospensione COLLOIDALE). Dialettica delle immagini. B. si è dato al cinema. F. è figlio di Spartacus? (Segue schema dettagliato, corrispondenza con i terzi, contabilità personale) (BARUCHELLO 1965).

Oltre all'uso dell'iniziale puntata per evocare i nomi dei personaggi, secondo una consuetudine spersonalizzante in voga anche nella narrativa neoavanguardista, si può intravedere come, nella «dialettica delle immagini» baruchelliane, l'artista investisse soprattutto nella relazionalità e nei rapporti reciproci tra enti diversi – «posizione genupectoralis della moglie di T.», «mettere le voci merceologiche e le immagini in controcampo (si disponevano secondo il loro peso)», e così via. L'«azione» risponde alle «domande visive», in un circuito tra gesti suggeriti dal semplice accostamento di frammenti irrelati e interrogazione sul senso che viene ad assumere quella stessa articolazione accidentale dei contenuti. Non c'è alcuno spazio residuo per la psicologia del «terroristico Self» (ARBASINO 2010: 1343) o per l'indagine sul vissuto privato dei personaggi, la cui funzione si risolve interamente nel loro posizionamento rispetto alle traiettorie e alle parabole indotte dallo schema figurativo. Il meccanismo di proiezione e identificazione da parte dell'osservatore si concentra indiscriminatamente sui personaggi e sugli oggetti distribuiti nel vuoto pneumatico del fondale. Come sottolinea Baruchello in un appunto manoscritto datato 3 dicembre 1966,

La cosa una cosa è lì pronta. *Disponibile perché tu esegua la prevista operazione di identificartici* [...]. *Tutto è qui tutto è un oggetto e tutto posso essere io se faccio la fatica (come enorme) di crederlo. Il linguaggio – orrida parola – me lo consente.*

---

<sup>286</sup> Per verificare questa coazione alla tassonomia si veda, a titolo di esempio, il seguente elenco (i corsivi sono miei): «*Classificare* accanto alla padella per bistecca con fondo a nido d'ape il bacino schematico ostetrico in legno e cuoio girevole [...]. Accanto ai dati anagrafici *si prega di indicare* le frustrazioni (sussidi grafici)» (BARUCHELLO 1965); «*Contiene*: n. 2 turiboli con navicella; n. 1 acquasantino barocco in ottone; n. 1 reggicalze nero; n. 1 bustino Triumph...» (*ibidem*); «*Disporre* inoltre per l'attribuzione dei nomi *mediante l'elenco telefonico*. [...] Tutto sarà dunque disposto ordinatamente in scaffalature di vasta portata modello TICINO (Enti, Banche, industriali, professionisti e commercianti, consumi voluttuari, ecc.) [...]. Esibire documenti identità, la chiave *ESPLICATIVA FALSA*, riposta in flacone perfettamente sigillato» (*ibidem*); «*ho predisposto un archivio un rimario della cultura* me ne servo da tempo oggetti uomini libri ipotesi eziologie fiabe tecniche spartiti elettrodomestici *classificati strutturati in perfetto disordine*» (BARUCHELLO 1966a); «*Fare un diario-elenco di oggetti* (scriverseli sul petto sul ventre – ma non nomenclature: *pura elencazione*). Oggi 3 dicembre bicchiere, libro, cappello, giornale, casa, maniglia, valigia, bottiglia, sigaretta e ancora stivale, collare, volante, cassa, nomi tutti siti qui nell'archivio del disordine» (BARUCHELLO 1966b); «È un *inventario*, un *indice di entità* (o materiali) *catalogabili*» (BARUCHELLO 1968).

Fare un diario-elenco di oggetti (scriverseli sul petto sul ventre – ma non nomenclature: pura elencazione). Oggi 3 dicembre bicchiere, libro, cappello, giornale, casa, maniglia, valigia, bottiglia, sigaretta e ancora stivale, collare, volante, cassa, nomi tutti siti qui nell'archivio del disordine. Questa vasta operazione sarà un INSIEME di identificazioni "LOCI". [...] Dunque grazie a voi, o amate cose, immortali chiodi, dita, mattoni, colonne, metalli raffinati, cuoi, pagine sottili ricoperte di scritte, porte con maniglie, apparecchi sanitari applicati a sbalzo, e tu punta umida copulante (secondo lui) con la carta (BARUCHELLO 1966b; i corsivi sono miei).

La sovrapponibilità circostanziata tra io e oggetto viene qui a radicalizzarsi («tutto è un oggetto e tutto posso essere io»)<sup>287</sup> All'interno della stessa annotazione, le cose assumono la funzione di catalizzatori del reale anche per quanto riguarda le coordinate temporali e spaziali. «La cosa», scrive Baruchello, «quell'oggetto ha dentro di sé, porta con sé, i luoghi dove fu: diventando esso/a stesso/a un luogo. Luogo che era testimone»; e, ancora, «che la SCATOLA, i titoli, l'osceno, il male ignorato [...] SIGNIFICHIANO come cartelli indicatori provvisti di un qui [...], un qui dinamico dove il tempo non mi importa che conti» (*ibidem*). Cercare di porre «le basi per l'identificazione (oggettiva, passionale, sensuosa, ecc.) con la casa, persona, avvenimento che sia» (*ibidem*) significa accettare la natura ibrida di ogni ente, che può sussumere in sé tutte le proprietà (soggettività, temporalità, territorialità o semplice cosalità).

In altri casi, l'effetto impersonale non è determinato soltanto dall'iniziale puntata ma dall'adozione di nomi propri tratti dalla cronaca o dalle riviste da cui i ritagli venivano prelevati, in un'equivalente dichiarazione di mancato realismo o di disinteresse relativo a qualsiasi discorso sull'identità intesa come proprietà privata del soggetto – come leggiamo, ad esempio, in un'intervista ad Arturo Schwarz per la mostra organizzata presso la galleria milanese nell'aprile del 1968:

I personaggi sono citati uno per uno con un noiosissimo procedimento fotografico. Ritaglio per giorni e giorni una serie di visi, in genere da *Time* o *Newsweek* o *l'Express* (facce veramente mercificate, primi piani standardizzati come scatole di cibo per cani), li incollo su un unico cartone bianco, fotografo il cartone e ottengo una microfotografia fedelissima agli originali. Questi sono i personaggi cui si possono, a piacere, riferire gli eventi. Talvolta ho anche i riferimenti precisi dei nomi e cognomi per i quali (come per gli elenchi telefonici) ho, come sai, un insano debole (BARUCHELLO 1968b).

Un'altra caratteristica dei personaggi baruchelliani è la loro scomponibilità anatomica, in un'applicazione visiva dell'artaudiano «corpo senza organi» che assomiglia ravvicinatamente ad alcune poesie della portiana *Palpebra rovesciata* oppure ai primi esperimenti teatrali di Sanguineti (da *K.* a *Traumdeutung*).<sup>288</sup> La noncuranza per i risvolti introspettivi dell'identità comporta una

---

<sup>287</sup> Nell'intervista ad Arturo Schwarz, arriverà a dire addirittura «sai che amo certi oggetti più delle persone» (BARUCHELLO 1968b). Anche nella prosa di *Sentito vivere* si ritrova un invito a «identificarsi con oggetti» come una sorta di «rituale, un atto sacrificale, notarile, privatissimo» (BARUCHELLO 1978). In questo senso, si registra una piena adiacenza tra le dichiarazioni baruchelliane e il posizionamento anti-lirico di Sanguineti, impegnato a propagandare «la massima riduzione dell'io a favore delle ragioni elementari dell'oggetto» (SANGUINETI 1963: 7).

<sup>288</sup> Su queste rappresentazioni del corpo nel secondo Novecento, si vedano i rispettivi capitoli nel libro di LORENZINI 2009.

simmetrica ossessione per i funzionamenti biologici del corpo; all'estetica superficiale del contenitore si predilige la realtà viscerale del contenuto. Come asserisce Baruchello, commentando il melone frazionato di *Agire-da-morto*,

Comunque è a pezzi, come sono a pezzi le mele, le foglie, il corpo umano e tante immagini della mia pittura. Questo è l'elemento di lutto negli oggetti, per me [...]. Guardando una persona, specialmente se il suo corpo è bello, perché non immaginarne la morfologia interna o i dettagli meno visibili? Lo stato degli sfinteri è dunque un complemento dell'estetica, almeno per me. Per stato intendo ad esempio: rilassamento, contrazione, presenza di noduli emorroidali... Perché no? non dovrei? (BARUCHELLO 1968b).

Brandelli di corpo, dissezionati e incorniciati da didascalie come le tavole anatomiche dei manuali di medicina, si ritrovano tassonomizzati in numerose tavole di Baruchello,<sup>289</sup> accanto alla parcellizzazione di frutti, oggetti d'uso o altri enti smembrati.

In conclusione, la pittura di Baruchello consegnava a una Neoavanguardia in cerca di evasioni dal poetese alcune ipotesi di palingenesi formale. I confini disciplinari del letterario vengono così radicalizzati assecondando le tensioni di uno sperimentalismo antilirico che, pur provenendo dall'ambito pittorico, consente un sovvertimento delle logiche specifiche del libro e dei suoi costituenti primari (la trama, i personaggi, lo sguardo del narratore e il legame logico-causale tra le diverse azioni).

#### 4.3 Le «scritture» di Baruchello tra anni Sessanta e Settanta: alcune ipotesi di lavoro

I lavori di Baruchello si prestano fin troppo facilmente a essere etichettati secondo la categoria onnivora (ma indifferenziata) del 'verbo-visivo', oppure come intromissioni in sede pittorica di una *Weltanschauung* filosofico-concettuale di matrice duchampiana.<sup>290</sup> Poco si è riflettuto, invece, sull'interesse per la 'scrittura-scrittura' e per il versante letterario considerato *in sé*, e non come gioco post-avanguardista di interrelazione tra lettere e segni. Per superare l'impasse di un'opera in cui il letterario, oltre a emergere in aree precise del supporto plastico, informa anche i processi genetici del fare artistico, è necessario distinguere preliminarmente tre direttrici di indagine:

A) Gli inserti di frasi, citazioni, tessere alfabetiche disseminate sulla superficie disegnativa;

---

<sup>289</sup> A titolo di esempio, si vedano le gambe mutilate in *Pas de deux, pas de chance* (1966), in cui l'operazione del ritaglio viene evidenziata dalla presenza della linea tratteggiata, a segnalare l'arto fantasma – che ricompare, capovolto e sdoppiato, sotto al riquadro. L'effetto ottico dell'amputazione viene enfatizzato dal confronto implicito con il corpo umano incollato accanto, sulla cui superficie compaiono come tatuaggi altri personaggi o profili geometrici, oltre ad alcune iscrizioni che rendono la sagoma simile a una mappa anatomico-geografica (accostabile alla «donna con una autobiografia scritta sul suo corpo» di *Quando dovevo darle un nome la chiamavo MAG*, 1966). In questi casi, la segmentazione non avviene attraverso la cesura, ma è piuttosto il collage a segnare le partizioni e a rimarcare le linee di discontinuità cromatiche e formali.

<sup>290</sup> Cfr. ad esempio JOUFFROY 1966.

- B) I passi in cui Baruchello parla dei propri schemi visivi *come se* si trattasse di tecniche legate alla stesura di un racconto;
- C) I libri di scrittura romanzesca o para-romanzesca.

Per quanto riguarda il primo punto, la collocazione di giurisdizioni verbali interne al dominio pittorico è una costante denotativa di Baruchello. La funzione di queste stringhe linguistiche è controversa; pur presentandosi come didascalie o come commenti esplicativi dell'azione e del rapporto reciproco tra gli oggetti in sospensione, non sciolgono ma anzi complicano la decrittazione dell'osservatore-lettore. La grafia minuta diventa leggibile soltanto avvicinandosi a pochi centimetri dalla tela, ma la comprensione grammaticale dei sintagmi non coincide, come si aspetterebbe il fruitore, con una chiarificazione del senso. Le sezioni testuali – perlopiù trascrizioni romanzesche o filosofiche, prelievi (anche singole frasi) estrapolati da giornali, riviste e libri dello sterminato database di fonti a disposizione dell'artista-enciclopedia – costruiscono un livello ulteriore del significato. I nessi che vengono a stabilirsi tra i due linguaggi, senza mai scadere in logiche gerarchiche o causali, definiscono insieme le regole di un'interrogazione complessiva sulla radice stessa della ricerca estetica. In un'intervista ad Arturo Schwarz, in risposta a chi lo «accusa di essere un letterato», Baruchello sentenzia: «preferisco fare immagini (che sono così poco lessicali, e così poco italiane) ma non posso fare a meno delle parole mie o altrui per i collegamenti: hints suggeriti in forma di leggibile alfabeto» (BARUCHELLO 1968b). Le parole non si trasformano mai in un sovrappiù decorativo, un'appendice accessoria del disegno, ma corrispondono a un momento altrettanto necessario di un processo che rimane comunque e sempre visivo.

Nel secondo caso, occorrerà radunare tutte quelle occasioni in cui Baruchello si fosse trovato a enunciare l'intersezione simbiotica tra pittura e scrittura per presentare il proprio lavoro. In sede teorica, infatti, l'artista adopererà spesso un repertorio libresco nel ripercorrere la gestazione creativa o per descrivere l'oggetto nella sua materialità. Lemmi come «romanzo», «scrittura», «letteratura» vengono prestatati all'ambito artistico in modo spontaneo, a testimoniare lo statuto sostanzialmente 'meticcio' degli oggetti baruchelliani,<sup>291</sup> in cui la componente letteraria non è ancillare rispetto al dato figurativo ma i due codici co-operano all'articolazione stessa del problema estetico sotteso a qualsiasi risultato disegnativo. Si veda, a titolo di esempio, il testo pubblicato nel catalogo di *Ioiomiss* (BARUCHELLO 1966a), in cui il referto dell'operazione artistica risente di una costante enfasi accordata alla sintassi e alla retorica verbale.<sup>292</sup>

<sup>291</sup> «Colosimo figura in una specie di *microfotoromanzo* che ho fatto quest'anno e che era al centro di un grande quadro di otto metri», leggiamo, ad esempio, nel catalogo della mostra allestita presso la Galleria Schwarz nella primavera del 1968 (BARUCHELLO 1968b; il corsivo è mio). Il riferimento, naturalmente, è alle *Avventure nell'armadio di plexiglass*, ma testimonia anche di una perpetua reversibilità tra temi e personaggi approfonditi sul piano sincronico della scrittura e della figurazione.

<sup>292</sup> «*Alfabeti* sovrapposti tentativi iconologici [...] *ho scritto* dunque un luogo per volta [...] la fornitura di *vocaboli sinonimi* [...] con *alfabeti* biscotto precipitata la *linguistica* [...] ma il *romanzo d'après littérature* che *scriverò* [...] la



Paradigmatico è il caso di *Mi viene in mente*, definito assertivamente, fin dal sottotitolo, «romanzo» (BARUCHELLO 1966c). Sfogliando il volume, il lettore viene sbalzato in una sequenza di disegni formalmente addomesticati in una *mise en page* che si organizza come un taccuino di appunti grafici e verbali per l'allestimento progettuale di un libro. In uno dei 'capitoli' iniziali (*The importance of making mistakes*) l'artista imbastisce una serie di «altre ipotesi» sul funzionamento di questa narrazione spuria, chiedendosi, ad esempio, se dotare la trama di «suspense» oppure se provvedere all'«inserzione di foto-illustrazione», come agire in relazione alle «corrispondenze tra personaggi» o alla «disposizione di controcampi», in un costante trapasso lessicale dall'area semantica della pittura a quella della letteratura e del cinema. Lo schema dubitativo viene rinforzato dall'ostentazione dei ripensamenti variantistici; in una tavola, ad esempio, sotto al disegno di una massa indistinta di linee (forse un'aggregazione cellulare), Baruchello scrive: «~~te~~ gli dissero che non appena si fossero sviluppate le premesse per la caduta del ~~fohiole~~ testicolo». Le modifiche intercorse, rese intenzionalmente leggibili, censiscono un interesse effettivo di Baruchello per la questione della polarità maschile-femminile di ispirazione duchampiana,<sup>293</sup> in una mimesi dei processi ragionativi dell'artista trasferita direttamente sulla pagina. Nella tavola finale Baruchello trascriverà poi alcune frasi prelevate da ciascuna delle sezioni precedenti smistandole nel perimetro di cinquanta riquadri, come se fossero i riassunti (in formato tessera) dei rispettivi capitoli. Non sarà forse casuale ricordare che *L'oblò*, l'«a-romanzo»<sup>294</sup> di Adriano Spatola edito da Feltrinelli nel 1964, assemblava al suo interno proprio «cinquanta romanzi uno dentro l'altro» (cit. in FERRO 1992: 41), in una complanarità tendenziale tra i due esperimenti che andrebbe approfondita in una sede specifica.

La progressione in forma di tabellone ludico, inoltre, somiglia ravvicinatamente al *Giuoco dell'Oca* sanguinetiano – al quale, come avremo modo di argomentare, il nome di Baruchello è legato a doppia mandata. Non sarà forse casuale la strana epigrafe collocata in apertura di *Mi viene in mente*: sotto a una soglia auto-ironica («il decano si informò sulla salute mentale dell'autore») – che sembra peraltro dialogare con le accuse di nevristenia clinica mosse da Zanzotto allo scrittore di *Laborintus* (ZANZOTTO 1999: 1108) –, si scorge, infatti, il seguente divertissement interpuntivo:

---

*punteggiatura* l'aprirsi tempestivo delle *parentesi* [...] intenti alle *sintassi* tutte da correggere», e così via (BARUCHELLO 1966a; i corsivi sono miei).

<sup>293</sup> Nelle *Avventure nell'armadio di plexiglass*, ad esempio, incappiamo in un'esplicita riflessione del protagonista sul tema: «Scendo le scale e tutta la mia mente è occupata a collegare questo episodio con la tecnica dei travestimenti di Duchamp. È così – mi dico – che Duchamp, utilizzando i passaggi da un sesso all'altro, è riuscito a inventare successivamente linguaggi diversi, cancellandosi materialmente come una superficie di terra smossa» (BARUCHELLO 1966c: 22).

<sup>294</sup> Riprendo la categoria da un'intervista rilasciata da Spatola al pittore Renzo Margonari in cui, a proposito della definizione di «anti-romanzo» formalizzata dalla Neoavanguardia, lo scrittore sentenziava: «Devo dire che non mi sembra che questa nozione sarebbe adatta a definire *L'Oblo*: potrei forse usare meglio il termine di “a-romanzo”, per indicare l'assoluta mancanza del romanzo in senso tradizionale o, meglio, quella opposta di “iper-romanzo”, di romanzo all'ennesima potenza» (SPATOLA 1966).

(((.....)).....  
..va solo amato, se  
commossi... ((no, no!))  
apriva a caso (il tautofono  
a....) amato se)))).....dots

Non pare azzardato congetturare un tributo all'abuso di parentesi e punti di sospensione denotativo dello stile sanguinetiano – che costituirà, come vedremo, un modello per le prove baruchelliane di scrittura sperimentale. In modo ancor più radicale rispetto a *Capriccio italiano* (in cui era comunque possibile isolare, seppure in forma decostruita e contestataria, l'ombra lunga del romanzo familiare), in *Mi viene in mente* non esiste una trama o un sistema attanziale codificato, ma soltanto una giustapposizione altamente evocativa di elementi perturbanti riscattati dai magazzini lessicali più disparati – da moduli riconducibili a un sostrato letterario o narratologico («analisi del contenuto», «mortificatore di poetiche», ecc.) a sintagmi provenienti dal patrimonio scientifico, militare o ingegneristico («dopo l'abolizione degli elmetti corticali in plastica», «adatta agli indirizzi di saluto sulle piste», «A + B = 0», «toward 180°», ecc.). Sulle pagine di «Marcatrè», infine, lo stesso Baruchello denuncerà implicitamente una matrice sanguinetiana nel suggerire come la macchina narrativa procedesse adottando la «tecnica del *feedback*, che è poi, se si vuole, la radice del giuoco dell'oca» (BARUCHELLO 1966d: 204).

Il terzo punto riguarda, invece, le esperienze di 'scrittura-scrittura', ossia gli esercizi in prosa di Baruchello – dalle *Avventure nell'armadio di plexiglass* a *Sentito vivere*. Una caratteristica immediatamente individuabile è la circuitazione degli stessi nuclei (situazioni, personaggi, frasi) presenti nei disegni coevi. La scrittura, a prescindere dalle diverse declinazioni locali (cataloghi, margini del foglio, pagine di prosa), mantiene inalterate alcune invarianti formali e contenutistiche, come se esistesse un ipotesto verbo-visivo latente. Ad esempio, l'autoinvito programmatico a «verificare i personaggi [...] intenti nell'atto di PEERING INTO ovvero di PEERING OUT» in *Uso e manutenzione* (BARUCHELLO 1965) si ritrova applicato in una litografia pubblicata nel catalogo dell'esposizione parigina alla Galleria Yvon Lambert (BARUCHELLO 1967) di cui si darà conto dettagliatamente nel paragrafo successivo. Qui compare la segnalazione del verbo «to peer into» accanto al disegno di una lente d'ingrandimento puntata verso alcuni riquadri incollati nel margine inferiore del foglio. Analogamente, il sintagma «ioiomiss», isolato da *Finnegans Wake* e adoperato come titolo della mostra allestita alla Galleria Schwarz nel dicembre 1966 (BARUCHELLO 1966a), verrà citato per due volte in *Smith-voce-di-bambola, cavaliere corazzato* (1966). Per non parlare, infine, di alcuni archetipi formulari che ritornano circolarmente nell'immaginario baruchelliano,

come i riferimenti a *Guernica*<sup>295</sup> che traslano dal supporto disegnativo a quello scrittorio in una sorta di iterazione epica.

A livello stilistico è opportuno notare come alcune caratteristiche delle ‘microscritture’ e, in generale, dell’impaginazione grafica delle superfici baruchelliane siano ravvisabili simmetricamente in prosa – ad esempio, l’uso enfatico del maiuscolo, il plurilinguismo, l’andamento matematizzante che ricalca l’impostazione dei teoremi, nonché un comune bacino di fonti intertestuali (da Duchamp a Joyce). Anche l’accostamento di cellule linguistiche eterogenee, peculiare dei disegni baruchelliani, si trova riversata nelle pagine letterarie. Ad esempio, nella *Navigazione in solitario* (1976) il protagonista, il pittore Alain Francis d’Adat, decide di circumnavigare il globo caricando sulla barca «il suo museo portatile (tutte le sue opere-miniaturizzate-disposte in uno speciale astuccio di pelle e tela)», assieme alle coppe vinte ai tornei di tennis, una scacchiera, cartoline illustrate, e un elenco di oggetti minuziosamente inventariati dal narratore» (BARUCHELLO 1976), in un meccanismo di enumerazione caotica (e apparentemente paroliberista) che denuncia, *en abyme*, l’impresa narrativa dello stesso Baruchello.

Per la questione verbo-visiva, notevole si dimostra, inoltre, il caso di *Sentito vivere* (1978), un libro di «quadri ‘a parole’» in cui l’artista riscrive i contenuti di alcuni disegni. Si tratta di vere e proprie traduzioni intermediali, una raffinata conversione dal codice figurativo a quello letterario, i cui presupposti metodologici vengono dichiarati a partire dall’incipit del paragrafo intitolato *ASSOCIAZIONI (libere)*:

Che la scrittura, come dice Burroughs, sia di cinquant’anni indietro rispetto alla pittura è certamente confermato dalle pagine che seguono, con le quali un pittore crede di descrivere con parole quello che più facilmente avrebbe potuto dare a vedere nello spazio di un QUADRO e con i mezzi che oggi l’immagine offre, dopo che la pittura ha introiettato con quelle del fumetto e del disegno tecnico anche le esperienze della fotografia, del cinema, della televisione. Ma l’immagine della pittura è – per tendenza – muta, e se la tentazione di parlarne, scriverne per spiegarla (o meglio spiegare sé stessi davanti al quadro) continua a occupare letterati e professori, sembra possibile che anche il pittore – vinta la battaglia duchampiana contro il detto “bête comme un peintre” – provi a usare parole non intorno o sulle immagini da lui prodotte ma invece di immagini che avrebbe potuto produrre. [...] Si tratta dunque di un’operazione, né letteraria né sperimentale, che tiene in mente la possibile futura redazione di un manuale, un corso veramente “libero” di PITTURA che, mentre mostri i confini tra questa e il lavoro politico, non insegni a nessuno come si disegna la mano ma faccia magari venire voglia a chi legge di inventarsi (facilmente, perché già lo possiede) un linguaggio di materiali, immagini e oggetti per raccontare sé stesso e il mondo che desidera e in cui crede (BARUCHELLO 1978).

La gestione dell’atto enunciativo è affidata a un «liocorno», siccome il personaggio, come spiega l’autore, non dev’essere «caratterizzato dal sesso sia in senso maschile che femminile» (*ibidem*). La

---

<sup>295</sup> Per visualizzare alcune occorrenze, si vedano i casi di *Ioiomiss* («ripudianti per pigrizia altre *Guerniche*», BARUCHELLO 1966a), *Superinscopio* («Io adopero *Guernica* come una specie di memorandum mic-max: continuiamo a fare tutte le mattine la nostra *Guernica* da camera», BARUCHELLO 1968b) e le caselle LXIII e CVII del *Giuoco dell’Oca*, in cui compare direttamente una riproduzione del quadro.

totale estraneità alla questione esistenzialista del soggetto viene qui radicalizzata nella scelta di dar voce a un animale leggendario, privo di determinazioni sessuali o di tratti fisiognomici che favoriscano qualsiasi automatismo proiettivo da parte dello spettatore. Questo plot declinato al neutro è funzionale all'ipotetica redazione di un manuale per un «corso veramente libero di pittura»; verbalizzare i presupposti dell'arte è un passaggio indispensabile dal momento che il valore della pittura, per Baruchello, non si identifica con la perizia tecnica nel disporre le linee ma con l'edificazione di «un linguaggio di materiali, immagini e oggetti per raccontare sé stesso e il mondo che desidera e in cui crede» l'artista (*ibidem*). A questo proposito, sarebbe suggestivo leggere i paragrafi intitolati *Antipotere* (II e XLI)<sup>296</sup> in parallelo alla serie di *Limbeantipouvoir*, come sussidi complementari alla *quête* politica sottesa all'intero ciclo. L'estetica è anche e soprattutto ideologia. Operare in chiave artistica vuol dire appropriarsi del presente riscrivendolo, «raccontarci fra di noi storie nostre che ci difendano da quelle alienate del potere» (in TRINI, 1975: 85) – ossia creare degli spazi di libertà rispetto alla narrazione ufficiale, dogmatica e unidirezionale. Le prose e i quadri millepiani di Baruchello offrono all'osservatore delle zone franche, dei recinti «antipotere» rispetto alla normatività di visione impartita dalla tradizione egemonica.

In conclusione, la scrittura funziona, per Baruchello, come uno strumento di verifica del mondo e degli strumenti iconografici selezionati per descrivere (e per modificare) la società. Le iscrizioni disseminate nei disegni non devono essere interpretate alla stregua di calligrammi ausiliari, ma piuttosto come affioramenti locali di un discorso sulla comunicazione che struttura i fondamenti di qualsiasi esperienza artistica. Del resto, come sentenzia lo stesso Baruchello, «il quadro è una macchina da farsi leggere o una macchina per leggere» (BARUCHELLO 1978), e l'obiettivo di questa decifrazione strabica rimane sempre e soltanto il reale. Disegnare significa, innanzitutto, scrivere la storia di una domanda sul linguaggio, di cui tanto la scrittura quanto il disegno rappresentano, se considerate isolatamente, due approssimazioni inaffidabili.

Un paragrafo a parte meriterebbero le tangenze tra l'impianto del romanzo sperimentale codificato dagli ambienti della Neoavanguardia e *le Avventure nell'Armadio di plexiglass* (1968), uscito nella collana feltrinelliana «Nova» a cura di Nanni Balestrini. Il libro potrebbe essere inserito a pieno titolo nella vetrinetta narrativa del Gruppo 63, per una aperta consanguineità nella gestione dei meccanismi diegetici e di alcuni *Leitmotive* tematico-disciplinari – dalla mimesi dei funzionamenti onirici alla parodia citazionistica dei generi convenzionali. Abbiamo già citato *Capriccio italiano*, *Il giuoco dell'Oca* e *L'oblò* come possibili paradigmi modellizzanti,<sup>297</sup> e non sarà forse casuale che uno dei capitoletti dell'*Armadio* – le cui titolature si snodano come stranianti didascalie – reciti: «Sopralluogo

---

<sup>296</sup> Riferimenti al «limbo antipotere» si trovano anche nel ventiquattresimo paragrafo, *DESIDERANTE (macchina)*, e nel trentesimo, *Accordo*.

<sup>297</sup> Già Weber aveva identificato «analoghi comportamenti macrotestuali» tra *Capriccio* e *Oblò* (WEBER 2007: 200).

per la scelta della sede definitiva del gruppo '63. Un nuovo genere di composizione poetica: “la scaloppa en papillotte”» (BARUCHELLO 1968d: 76). L’intera scena è un omaggio sarcastico alla fase terminale della Neoavanguardia, in cui l’incertezza sulle sorti del Gruppo viene scimmiettata in forma di discussione pretestuosa sulla nuova sede: «membri del gruppo siedono con Lucy ai residui tavolini nella sala a livello della strada e discutono pro e contro la scelta del locale» (ivi, p. 77). Il ruolo baruchelliano di fiancheggiatore esterno del Gruppo viene coerentemente interpretato dal protagonista che fa «la spola tra la strada e l’interno, incerto sul parere da dare» (*ibidem*). Le stigmati della decadenza sono sparpagliate ovunque: l’interno «è in disordine e poco resta dell’originale arredamento di gusto liberty» (ivi, p. 76), mentre un personaggio indistinto si avvicina al narratore sussurrando un monito scorsoio: «“Questo caffè è maledetto”» (ivi, p. 77). A chiusura del paragrafo, Baruchello inserisce un episodio soltanto in apparenza surreale: lo sconosciuto si avvicina al protagonista perché «vuole far leggere una composizione» di sua figlia ed estrae dalla tasca un pacchetto che racchiude una scaloppina alla milanese ricoperta di lenticchie. Fra il cartoccio oleoso e la carne si intravede «la pesante scrittura a penna, leggibile al rovescio sulla carta a righe di quinta»; quando il cartiglio cede, l’anonimo promotore «fa piovere del formaggio grattugiato» sopra la cotoletta dicendo «ecco fatto» (*ibidem*). In questa scena macchiettistica Baruchello enuclea, attraverso il vetro deformante della caricatura, l’impasse storica di un Gruppo di cui si considera, per quanto non ‘tesserato’, un affezionato simpatizzante. Nel passaggio dal «verri» a «Quindici» diversi scrittori si sposteranno sul terreno disciplinarmente scivoloso della poesia visiva, sonora e concreta, in un surplus performativo (l’happening della scaloppina) che comporterà l’allontanamento di un poeta rigidamente testuale come Sanguineti. Il romanzo baruchelliano, intriso come una spugna narrativa delle influenze (e delle contraddizioni) della Neoavanguardia, si pone contemporaneamente come un libro iper-novissimo e, al contempo, postumo rispetto alla stagione dell’avanguardia palermitana. È un’autopsia illustrativa che offre allo storico – forse per la propria leggera presbiopia diacronica – uno degli esempi più significativi di quel congegno romanzesco sognato dai Novissimi.

#### 4.4 Baruchello, Balestrini ed Echaurren: il ripostiglio iconografico della *Signorina Richmond* (1977)

Dopo aver tentato di ricostruire la genesi della *fanbase* novissima di Baruchello, è necessario passare all’analisi concreta dei testi tributati all’artista. Nell’ambito di una permutazione incrociata di tecniche narrative, il legame tra Baruchello e Balestrini<sup>298</sup> rappresenta un’attestazione importante dell’influenzabilità reciproca tra il pittore romano e la Neoavanguardia. Se l’amicizia personale tra i due operatori sarà destinata a cristallizzarsi, a livello di senso comune, nelle copertine realizzate per

---

<sup>298</sup> Per una mappatura generale delle collaborazioni, cfr. STQUINI 2021.

la *Signorina Richmond*, alcune occorrenze ‘minori’ meriteranno di essere approfondite come vettori preferenziali di una più compiuta co-operazione interdisciplinare. Oltre ad alcuni progetti a quattro mani come *Ubu re progetto per un telefilm* – di cui si conservano alcuni materiali (e un preventivo datato 5 novembre 1973) presso l’Archivio Balestrini (BALESTRINI 1973) –,<sup>299</sup> si possono individuare almeno due nuclei di poesie derivanti da disegni baruchelliani, ossia *Inchiesta* (1975) e *Dix villes* (1979), di cui renderemo conto nel prossimo paragrafo. Per ridimensionare e scongiurare qualsiasi ipotesi di decorativismo a posteriori – in cui si rischia di cadere di fronte a un’opera come *Le ballate della signorina Richmond*, in cui il sottotitolo depistante («commento visivo di Gianfranco Baruchello») compare sin dalla prima edizione (BALESTRINI 1977) –<sup>300</sup> sarà necessario riscattare quei progetti in cui, al contrario, l’accompagnamento testuale era stato richiesto dall’artista come ‘commento letterario’ alle opere in mostra. Con questo gesto di sovversione gerarchica non s’intende, com’è ovvio, marginalizzare il peso della *Signorina Richmond* nel bilancio complessivo delle inquietudini verbo-visive di Balestrini. Com’è ormai universalmente noto, ben due sezioni della raccolta (la seconda e la settima) sono occupate da componenti 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» (ivi, p. 105). Peraltro, la coabitazione editoriale (su intercessione del mezzano Balestrini) tra Echaurren e Baruchello<sup>301</sup> si rivelerà tutt’altro che peregrina, dal momento che l’appena ventenne Echaurren 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.

<sup>299</sup> Chissà se il progetto veniva a intersecarsi con l’avvicinamento di Alfredo Giuliani a *Ubu Roi* – per il quale il poeta scriverà poi una *Prefazione* all’edizione adelfiana nel 1977 (JARRY 1977), realizzandone lo stesso una propria riscrittura, dal titolo *Nostro padre Ubu* (GIULIANI 1977b). Sulla funzione-Jarry nell’opera di Giuliani, rimando a RIZZO 2020.

<sup>300</sup> L’analisi delle figurazioni baruchelliane non tanto e non soltanto come illustrazioni ma come importante 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 2022. L’accuratezza dell’analisi di Marco Berisso non rende necessario un ri-ataversamento della seconda sezione della *Signorina Richmond* dedicata, per l’appunto, a Baruchello.

<sup>301</sup> La figura di Baruchello assumerà un’importanza fondativa nel panorama dei 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: 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).

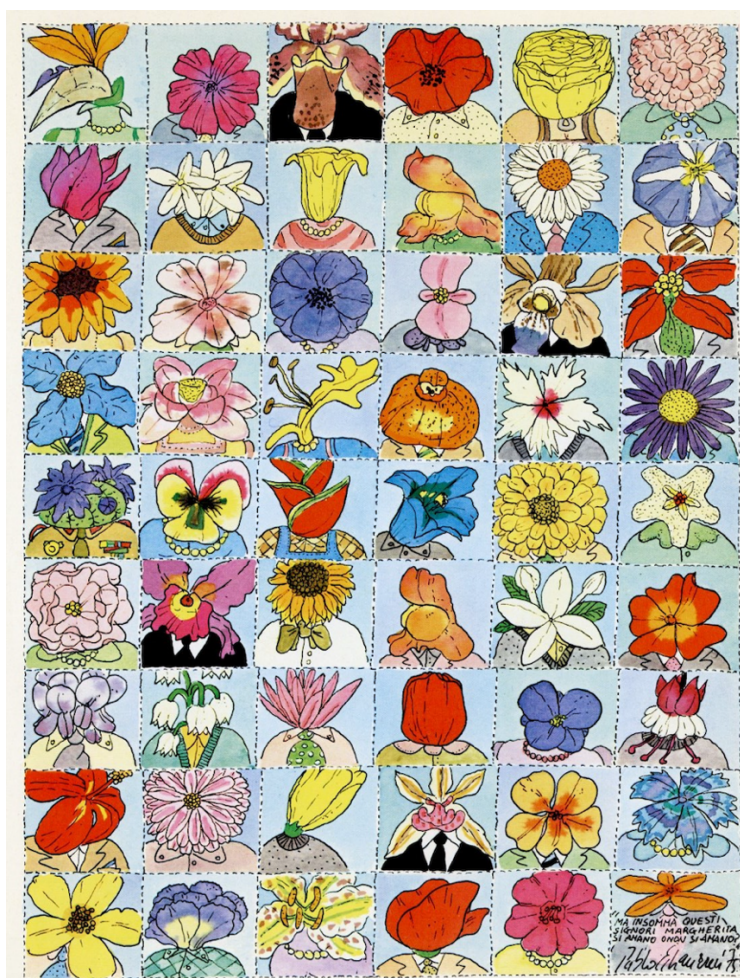
All'epoca ero davvero giovane, una specie di mascotte che muoveva i primi passi in un mondo sconosciuto e assai più adulto.<sup>302</sup>

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 Echaurren,<sup>303</sup> i versi della sesta sezione richmondiana (dal titolo *La signorina Richmond raccoglie informazioni sulla cerchia dei pretendenti*) trarranno ispirazione, in particolare, da una tavola riprodotta nel catalogo della mostra milanese da Massimo Valsecchi, come possiamo riscontrare accostando l'incipit di Balestrini alla china intitolata causticamente *Ma insomma questi signori margherita si amano o non si amano?* (1975) [Imm. 30]:

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

(BALESTRINI 1977: 37-38, vv. 1-8).



[Imm. 30] PABLO ECHAURREN, *Ma insomma questi signori margherita si amano o non si amano?* (acquerello e china su carta, 24 x 18, 1975).

<sup>302</sup> 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 medesima comunicazione privata.

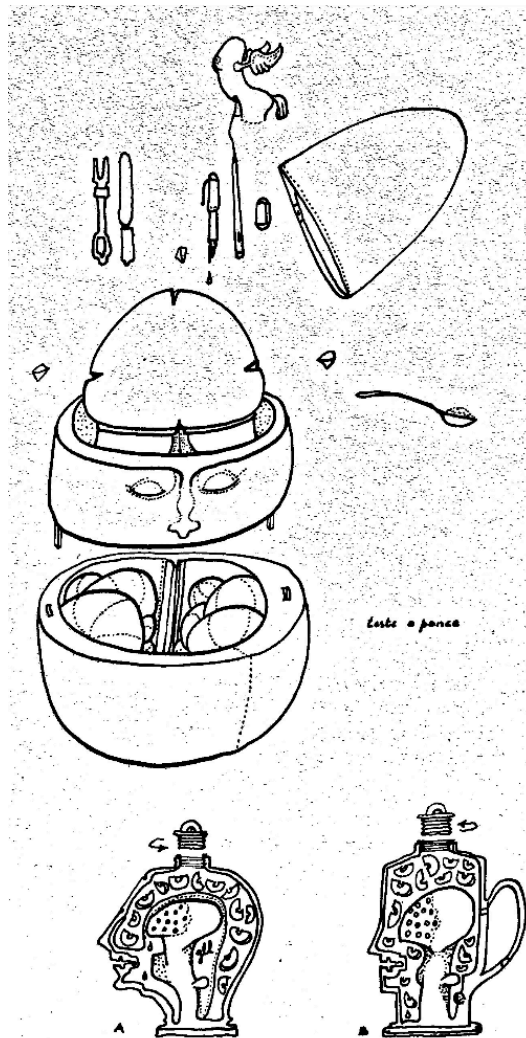
<sup>303</sup> Sul lavoro di Echaurren, in particolare in relazione alle «teratologie» politiche, segnalo l'accurato testo di GALIMBERTI 2020.

Balestrini isola il dettaglio del «fiore» che, nella tavola di Echaurren, veniva a sostituire la «testa» dei «lavoratori», rendendo il portofolio 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 fordista degli enunciati – «fiore» e «miseria» compariranno 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 della sua «aura» stilistica. Aggirando il più prevedibile dispositivo efrastico, Balestrini si serve del disegno di Echaurren per denunciare, attraverso il rispecchiamento nello schizomorfismo sintattico, la schizofrenia del sistema produttivo. Scrive Echaurren a commento di questa ‘lotta poetica’ versificata da Balestrini nella raccolta del 1977:

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. Come ho detto, 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 moltiplicate da Balestrini verranno poi recuperate nella tavola approntata da Baruchello per questa sezione delle *Ballate*, dove la coppia «teste o pance» verrà accostata a un volto-matrioska scoperchiato e a due disegni di crani decapitati e riconvertiti in nastri trasportatori per produrre spicchi di mela [**Imm. 31**].





[Imm. 31] GIANFRANCO BARUCHELLO, *La signorina Richmond raccoglie informazioni sulla cerchia dei pretendenti* (in BALESTRINI 1977: 38).

L'allegoria del ciclo vuotamente produttivo delle merci (e di quei linguaggi alienati che, inceppatisi nella ripetizione, finiscono per legittimare lo sfruttamento reale) caratterizza questa triade mediale formata dagli acquerelli di Echaurren, dai versi che Balestrini dedica alle opere di Echaurren e dalle illustrazioni confezionate da Baruchello per la poesia echaurreniana di Balestrini. Mi limito a ricordare tangenzialmente che le intersezioni tra Balestrini ed Echaurren non si ridurranno, tuttavia, al contenitore della *Signorina Richmond*. Nel 1976 l'artista disegnerà la copertina della prima edizione della *Violenza illustrata* (BALESTRINI 1976), servendosi della tecnica del «quadrato» – una griglia fumettistica a rettangoli giustapposti tipica dei lavori coevi.<sup>304</sup> Come ricorda l'artista, 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

<sup>304</sup> Si veda, ad esempio, la copertina di *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti* (1976), strutturata entro un'analogica cornice visiva. Jacopo Galimberti vi individuerà opportunamente un'«eco delle griglie moderniste analizzate da Rosalind Krauss» (GALIMBERTI 2020: 23).

contraddistingueva le mie cose». Nonostante alcune divergenze ideologiche sui simboli da incorniciare come vessilli nello spazio della copertina, i due operatori 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 dei dissapori diplomatici, sugli esordi di Echaurren come pittore 'per letterati' bisognerà tornare a riflettere seriamente. Ricordo, en passant, le frequenti collaborazioni con l'«Antologia Geiger» (nel ventennio 1977-1996), nate da un'amicizia diretta con i poeti del Mulino di Bazzano. Il primo libro pubblicato autonomamente da Echaurren uscirà proprio per le edizioni Geiger nel 1976, con una poesia (*La macchina cufica*) scritta dallo stesso Adriano Spatola (ECHAURREN 1976). I versi spatoliani insistono sulla microscopia di visione che i lavori di Echaurren impongono agli osservatori, costringendoli 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 incasellate da Echaurren nel libro e pericolosamente simili a formazioni cellulari iscritte sui muri.

Per tornare e per concludere il discorso su Balestrini, invece, è come se Echaurren rappresentasse, all'altezza della *Signorina Richmond*, la naturale estroflessione delle proprie tensioni militanti. Una specie di versione più direttamente politicizzata delle superfici (apparentemente) diafane di Baruchello – in grado, dunque, di trasmettere al lettore (a partire dal paratesto-emblema delle copertine) un attivismo che si sostanziava di un quotidiano intreccio tra estetica ed etica.

#### 4.5 *Inchiesta* (1975) e *Dix villes* (1979)

Prima di passare alle dieci utopie metropolitane del 1979, esamineremo un'ultima costola dell'ingombrante corpo richmondiano. All'interno di una 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* (BALESTRINI 1975). Il testo, con poche (ma significative) varianti – come lo scioglimento della sigla «D.» in «Duchamp», al v. 5, oppure il passaggio da «sono loro i trenta uccelli» a «sono loro l'uccello Richmond forse», al v. 102 (cfr. BERISSO 2022) –, verrà inglobato nel secondo capitolo delle *Ballate della signorina Richmond* (1974-1977), con il titolo conservativo di *Inchiesta retrospettiva sulle figure attinenti la*

*signorina Richmond* (BALESTRINI 1977: 12-19).<sup>305</sup> Il componimento era dedicato, per l'appunto, alle scatole realizzate da Baruchello (e riprodotte fotograficamente nel libro di Trini) tra il 1973 e il 1974.<sup>306</sup> *Inchiesta* ospiterà alcune sezioni propriamente ecfrastiche, riconoscibili grazie all'impiego degli stilemi classici del genere (dalla deissi spaziale alla catalogazione minuziosa di dettagli messi in relazione o in movimento dalla scrittura di Balestrini) e al calco nominale dei titoli di alcune scatole. L'adozione dell'ecfrasi per le poesie-catalogo risulta minoritaria se non del tutto eccentrica se rapportata alla più convenzionale 'liberalità' referenziale di Balestrini. Come abbiamo già riscontrato nei dodici testi *A colori* dedicati a Mario Schifano – e come torneremo a ribadire per l'*Alfabeto* di Parmiggiani (PARMIGGIANI 1974) –, Balestrini preferisce confezionare versi non aderenti in modo pianamente derivativo agli oggetti artistici. Al contrario, il poeta isola alcune coordinate (stilistiche o tematiche) 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.

Consideriamo, invece, i vv. 11-14 di *Inchiesta* (BALESTRINI 1975: 5):

c'è un grande cavallo e un piccolo

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



[Imm. 32] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Cavalli marini che guardano altrove* (1974).

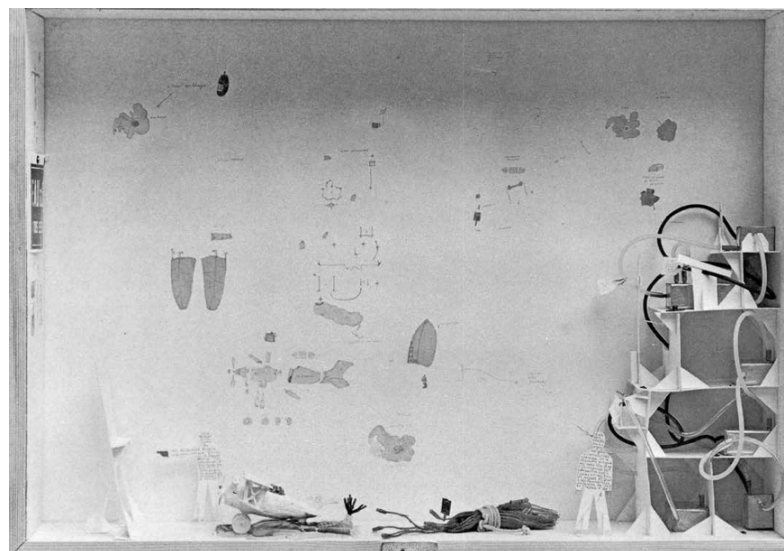
Come preannunciato dall'uso locativo di «c'è», che postula un atto di visione rivolto a uno specifico referente, i versi sono riferibili direttamente a una scatola di Baruchello intitolata *Cavalli*

<sup>305</sup> 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: 8-12). Per un'analisi del rapporto Balestrini-Baruchello, limitatamente all'*Inchiesta retrospettiva sulle figure attinenti la signorina Richmond*, cfr. TOSATTI 2011: 299-379.

<sup>306</sup> Considerato il rapporto di profonda amicizia e di intensa frequentazione 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.

*marini che guardano altrove* (1974) (ivi, p. 11) [Imm. 32]. In questo scrigno-collage riprodotto nella monografia di Trini, infatti, due cavalli di carta («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) (ivi, p. 5), dove leggiamo:

il vecchio areoplanino 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



[Imm. 33] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo* (1974).

Se, a una prima lettura, si individuano limpidamente due titoli baruchelliani – *Messaggero chimico in difficoltà sul lontano orizzonte del Tchad* (1974) (ivi, p. 28) e *Campo base della spedizione aerea Duchamp alle sorgenti del Nilo* (1974) (ivi, p. 20) [Imm. 33] –, il cenno a «eau & gaz» (v. 18) si coglie soltanto osservando la riproduzione della seconda tavola, dove 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 Trini.<sup>307</sup> L'insistenza sulla figura di Duchamp, evocato nominalmente ai vv. 5 e 18, è tesa a enfatizzarne il magistero esercitato sull'attività di Baruchello,<sup>308</sup> in cui le ascendenze duchampiane nell'assemblaggio di *objets*

<sup>307</sup> Nella rassegna esegetica abbinata all'*Inchiesta*, infatti, Trini si concentrerà su «un altro assemblaggio, *Campo base della spedizione aerea di Duchamp alle sorgenti del Nilo*, dove è ripreso questo fondamentale 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: 58-60).

<sup>308</sup> Nell'ottobre 2011 è uscito un numero monografico della rivista «EtantDonné Marcel Duchamp» intitolato *Marcel Duchamp&Gianfranco Baruchello*, in cui viene accuratamente documentato il rapporto di intensa amicizia e di confronto speculativo tra i due operatori, con la pubblicazione di lettere, fotografie e materiali risalenti alla finestra del 1962-1968 e conservati presso gli Archivi della Fondazione Baruchello. Oltre a numerosi disegni e opere in cui sono ravvisabili citazioni duchampiane, l'artista livornese 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: 97-102), e, soprattutto, le puntuali pagine di SUBRIZI 2013: 149-172.

*trouvés* si coniugheranno con un'attenzione quasi calligrafica per la scrittura. Altre tangenze con le opere baruchelliane si segnalano ai vv. 48-51, con il riferimento a «questa idea del blu e del pantalone», riconducibile a *Déserteur de la Légion* (1974) (ivi, p. 33) in cui lo spazio è occupato dal ritaglio di un paio di jeans impacchettati dalla cintura al ginocchio.<sup>309</sup>

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, ivi, p. 10), ad esempio, il poeta allude alla mostra parigina di *Limbeantipouvoir* (1966) su cui ci soffermeremo infra. Analogamente, al v. 69 (ivi, p. 6) 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 (ivi, p. 97). *Inchiesta*, pertanto, non si esaurisce in un inventario efrastico dei manufatti esposti o in una correlazione pedissequa tra contenuti delle scatole e loro didascalia poetica, ma alterna sezioni propriamente descrittive al commento dei processi alla base della creatività baruchelliana. La variabilità potenzialmente infinita degli elementi stipati nelle scatole viene tematizzata da Balestrini 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 oggetti inscatolati da Baruchello, che nascondono all'osservatore la parte posteriore del supporto – a patto di escludere una manipolazione da parte del fruitore, che interverrebbe sull'opera «smontandola» e rivelandone il rovescio.

Balestrini prosegue con questa sorta di 'saggio di estetica versificato' concentrandosi sull'appropriazione baruchelliana di utensili quotidiani. 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 oggetto d'uso comune e la sua collocazione entro un contesto straniante, abitato da altri scampoli estirpati dalla 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' dall'incontro onirico-surrealista tra elementi incompatibili. Ad

---

<sup>309</sup> 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) sono attribuibili alle opere *Loplop, le supérieur des oiseaux, habite parmi nous* (1974) (TRINI 1975: 34) e *L'uccello direttore ha azionato in tempo il bottone di disinnesco* (1974) (ivi, p. 3). Un'altra consonanza con un titolo baruchelliano, *Lo spettacolo del circo di pietra interrotto dal lancio dei lacrimogeni* (1974) (ivi, p. 35), 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 il titolo *Aggiornamenti avventuristi, timori palesi, minuziosi esorcismi* (1974) (ivi, p. 25) 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», ivi, p. 8).

esempio, le due scale appoggiate alla tela dei jeans, unite ad altrettante corde che collegano il pavimento alla cintura-vetta, suggeriscono l'azione di salire su una montagna, ri-semanticizzando l'interpretazione convenzionale di un semplice tessuto. Il «sogno», tuttavia, è sempre e soprattutto un «fatto culturale», che viene «recuperato» da Baruchello inserendo, accanto ai nudi oggetti, anche fogli di giornale o fotografie di cronaca che connotino il sostrato psichico dell'osservatore come un inconscio propriamente politico e collettivo.

Balestrini valorizza, infatti, la dimensione ideologica delle figurazioni baruchelliane,<sup>310</sup> che, attraverso una campionatura di materiali asportati dal reale, forniscono all'osservatore la visualizzazione per figure di un bilancio storico («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; ivi, p. 9), 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 estetico – nella prospettiva 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 inconscio (personale e collettivo) e stimolarlo a diventare coscienza e autocoscienza di classe. Come scrive Balestrini (vv. 147-159, ivi, p. 10) a proposito del «personaggio» di carta che compare incorniciato nei teatrini baruchelliani:

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

---

<sup>310</sup> Il discorso politico, tuttavia, viene innescato comunque da alcune parole-chiave isolate dai titoli di Baruchello. Ad esempio, il riferimento al «discorso dell'utopia che | l'utopia è discesa gradualmente | fino a diventare l'ideologia» (vv. 73-75, ivi, p. 6) potrebbe nascere in parallelo a *Sindrome da utopia* (1974) (ivi, p. 25). Pertanto, da un'allusione nominale Balestrini deriva brevi riflessioni di carattere più generale, che non esulano dalle opere in mostra ma ne condividono puntualmente il linguaggio. Sulla 'svolta ideologica' mediata dall'occasione baruchelliana, cfr. ancora BERISSO 2022.

La fotografia del decennio appena trascorso si conclude con «un’espulsione degli anni sessanta», decostruiti e anatomizzati in scatole sempre più simili a bare o a tavole operatorie. Lo «specchio» (inteso anche come *speculum* enciclopedico di eventi storici) non serve tanto a un rispecchiamento superficiale quanto piuttosto ad «amplificare il sintomo», guardando «dietro una serie di cose attraverso cui si passa». L’operazione di Baruchello mira proprio a ribaltare l’orizzonte di attesa dell’osservatore: l’espedito apparentemente stordente del collage è funzionale a cogliere «il sintomo» che si nasconde «dietro» gli oggetti –<sup>311</sup> idea su cui insisterà Balestrini ai vv. 181-182 («nella pittura l’esplosione che ribalta | la pittura dall’altra parte»).

A livello di piani diegetici, è interessante notare come l’uso della prima persona non corrisponda, come ci aspetteremmo, all’io lirico balestriniano. Il poeta preferisce passare il testimone della voce a Baruchello, in una dislocazione della soggettività dal punto di vista del commentatore extradiegetico a quello dell’artista stesso che inscatola i suoi oggetti. Una simile ventriloquia del narratore è suggerita, in primo luogo, dal cenno alla «fotografia di D. [*Duchamp*] con me | a Bomarzo» (vv. 5-6, ivi, p. 5; i corsivi sono miei), dal momento che non esiste alcuna istantanea che ritragga Balestrini assieme a Duchamp – a dispetto, invece, dei famosi scatti baruchelliani. Questo sospetto confusivo trova conferma nella scelta di attribuire al soggetto azioni denotative dell’artefice e non del commentatore letterario (ad esempio, «poi le ho tirate a sorte», v. 64; «e allora le ho mescolate tutte», v. 68, e così via) – in particolare, ai vv. 83-90, dove si legge (ivi, p. 7):

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

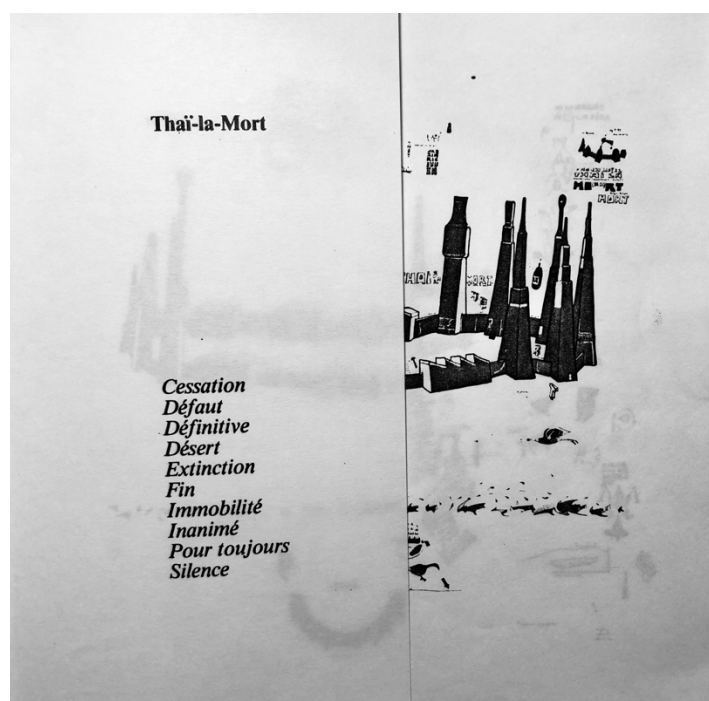
La sequenza dei gesti compiuti dal protagonista ricalca la confezione artigianale di una scatola ricollegabile probabilmente al dittico di lavori intitolati *Summer day story* (1974) (ivi, p. 9) e *Sull’uso della Lampe Philosophique* (1974) (ivi, p. 10). Qui, infatti, scorgiamo un fiammifero incollato allo sfondo, che spiegherebbe la presenza di ustioni sugli oggetti-altari al centro di entrambe le opere. La bruciatura verrà subito citata da Balestrini con un rinvio simbolico al contesto politico (l’odore «che

---

<sup>311</sup> Sarebbe produttivo accostare questa riflessione alla poetica del *retro* di Corrado Costa (su cui rimando a GIOVENALE 2013), ascoltando l’omonimo esempio di poesia-performance registrato a Brescia nel 1981 e pubblicato postumo e a cura di Adriano Spatola sulla rivista «Baobab» (la registrazione 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, pubblicato nel 1979, dal titolo *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (COSTA 1979).

questi anni abbiamo respirato»), in uno sconfinamento costante tra descrizione e ri-semantizzazione di secondo grado. Questo passaggio notarile dei beni identitari 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 finzionalmente l'artista stesso a declamare al pubblico il proprio schema di lavoro nonché inno materialistico alla prassi.

Due anni dopo, nell'interfacciarsi con il progetto baruchelliano di *Dix villes* (1979), Balestrini sceglierà curiosamente di ritornare a schemi astraenti rispetto all'oggetto d'arte, proponendo dieci stanze del tutto autonome rispetto alle cartografie immaginarie di Baruchello. I nomi delle città, infatti, verranno recuperati come meri pretesti alfabetici per giustificare una litania verbale giocata sull'assonanza e sulla coerenza eufonica con i neologismi assegnati dall'artista al singolo complesso urbanistico. Si vedano, ad esempio, le corrispondenze tra *Aix-la-Mujer* e la selezione balestriniana di vocaboli come «féminin», «passioné» e «sexe», oppure, analogamente, tra il nome *Thaï-la-Mort* [Imm. 34] e «cessation», «désert», «extinction» e «fin» (BARUCHELLO 1979):



[Imm. 34] GIANFRANCO BARUCHELLO, NANNI BALESTRINI, *Thaï-la-Mort* (1979).



L'esperimento di 'mappare' linguisticamente dieci città immaginarie<sup>312</sup> – non così distante dal precedente calviniano delle *Città invisibili* (1972) –<sup>313</sup> è accompagnato da altrettanti tautogrammi balestriniani in cui alcune parole si distribuiscono in forma di elenchi a-verbali e quasi '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. Mentre Sanguineti, come vedremo, importerà sempre nelle sue poesie alcune frasi o espressioni linguistiche disseminate sulla superficie del foglio (in modo da sparpagliare alcune tracce inconfutabili di intertestualità), Balestrini evita accuratamente di ripetere quei termini che il lettore poteva già incontrare nelle didascalie che circondano le mappe. La sua riscrittura vuole porsi come creazione indipendente e complementare, senza vicoli referenziali se non a una generica atmosfera evocata dal nome della città. A *Struggleborg*, ad esempio, Balestrini assocerà parole come «armes», «combat», «révolution» e «violent», gettando le fondamenta versali di un autentico 'borgo della lotta'. Analogamente, a *Storyville* verranno abbinati una serie di cartelli stradali di matrice narratologica, da «fable» a «récit», mentre in *Aix-la-Mujer* verranno esibiti prevedibilmente 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 schema di lavoro (o addirittura un semplice indice dei nomi). Per proporre una conclusione provvisoria (e, al contempo, anticipatoria di alcune linee d'analisi che affronteremo nei paragrafi successivi), tanto per Sanguineti quanto per Balestrini, l'approccio agli oggetti baruchelliani costituirà, insomma, un'efficace cartina al tornasole delle rispettive scritture efrastiche: un'adesione iper-dettagliata e quasi paranoide alla fonte, nel caso di Sanguineti, e un'invenzione 'liberamente ispirata' al contenuto figurativo, per l'anarchico Balestrini.

---

<sup>312</sup> Sul «principio "cartografico", o più precisamente "planimetrico", che domina l'immaginario» baruchelliano, rimando al saggio di CORTELLESA 2017.

<sup>313</sup> I rapporti tra Calvino e Baruchello meriterebbero di essere indagati al di fuori della personale newyorkese da Cordier & Ekstrom (BARUCHELLO 1966) su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo. Una comparazione serrata tra le *Città invisibili* e le dieci *Villes* visualizzate da Baruchello potrebbe fornire 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 (e forse sintomatica) 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 che era comparso, a puntate, dal 1° agosto del 1975 sulle pagine del «Corriere della Sera». Peraltro, nel 1974 Pablo Echaurren invierà allo scrittore uno dei suoi proverbiali «quadrantini» (dedicato al tema delle onde) – a cui Calvino risponderà con una lettera oggi riprodotta in ECHAURREN 2016: 9. Nel saggio introduttivo, Angelandrea Rorro individuerà 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: 10).

## 5. *Sanguineti e Baruchello: storia di un giuoco pericoloso*

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

Esaurito il perimetro dei componimenti balestriniani dedicati a Baruchello, il commento proseguirà con una corposa sezione su Sanguineti, dal momento che la gemellarità delle rispettive poetiche si sostanzia di un numero più consistente di collaborazioni verbo-visive – a partire proprio dal paradigmatico esempio di *T.A.T.* In occasione della mostra *Limbeantipouvoir*, allestita presso la Galerie Yvon Lambert di Parigi nel novembre del 1967, Baruchello commissionò a Sanguineti la stesura di un testo poetico per accompagnare le opere esposte nelle sale parigine.<sup>314</sup> Per Baruchello, «più amico degli scrittori e dei poeti che dei critici» (GANDINI 2012), la poesia interviene come sostituto di una prosa d'arte che si era ormai sclerotizzata nel doppio vicolo cieco del manierismo e dell'ineffabilità. L'esigenza di abiurare il convenzionalismo della diagnosi critica era già stata manifestata da Baruchello ai tempi della seconda personale newyorkese, presso la prestigiosa Galleria Cordier & Ekstrom di New York (1966). In accordo con lo scrittore, l'artista 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. Leggiamo il breve scritto presentativo:

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 integrale (CALVINO 1966).

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 pregressi di cui i critici dovranno «calcolare, se vogliono, il loro integrale», stabilendo una serie di involontarie affinità elettive, ma di sette poesie che dipendono con meticolosità paranoide da una fonte reale.<sup>315</sup>

La ricostruzione delle sale di *Limbeantipouvoir* si rivela ad oggi estremamente tormentata, per l'assenza di fotografie o registi integrali dei titoli che attestino quali lavori fossero stati inviati

---

<sup>314</sup> La silloge delle sette poesie di *T.A.T.* verrà riproposta al pubblico in tutte le successive (auto)antologizzazioni sanguinetiane – prima in *Wirrwarz* (1972) poi in *Catamerone* (1974) e infine in *Segnalibro* (1982) – senza alcuna menzione, però, del nome di Baruchello (cfr. SANGUINETI 2021: 93-102).

<sup>315</sup> 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: 474; il corsivo è mio).

dall'artista.<sup>316</sup> Nel catalogo viene riprodotta soltanto la seconda delle poesie accolte in *T.A.T.* (SANGUINETI 2021: 97), accompagnata dalla riproduzione di un disegno baruchelliano 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 (SANGUINETI, BARUCHELLO 1968). Per sbrogliare la matassa editoriale della doppia destinazione (catalogo della mostra parigina e libro d'artista) sarà necessario effettuare preliminarmente una periodizzazione delle diverse tappe. Scandagliando l'epistolario conservato presso la Fondazione Baruchello, possiamo notare intanto come la confezione di testi e paratesti di *Limbeantipouvoir* fosse stata ultimata quasi a ridosso della mostra novembrina.<sup>317</sup> 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 mostra.<sup>318</sup> È indispensabile che tu le legga e, non condividendole (?), tu possa ancora ritrarti dalla generosa offerta di partecipare al catalogo stesso con 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). Ai fini della nostra analisi, è importante rilevare sin da subito l'insistenza su un dialogismo intimo (se non autoreferenziale) tra i due co-operatori – Sanguineti parla, infatti, 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 cinque giorni prima). Non è possibile, pertanto, postulare un rapporto derivativo tra la tavola e i versi riprodotti contestualmente – che, come dimostreremo, provengono da tutt'altra matrice.

---

<sup>316</sup> 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 rivelerà, al contrario, un esperimento di ecfrasi contraffatta – o quantomeno 'posticipata' rispetto al vero referente sotteso alle descrizioni sanguinetiane.

<sup>317</sup> 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)».

<sup>318</sup> 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.

Passiamo adesso da *Limbe-pouvoir* a *T.A.T.*. L'anno successivo, come abbiamo già anticipato, i versi di Sanguineti confluiranno in un libro d'artista, stampato da Renzo Sommaruga in centocinque esemplari, con quattro incisioni (due litografie e due acqueforti) realizzate dallo stesso Baruchello (SANGUINETI, BARUCHELLO 1968).<sup>319</sup> Il volume verrà dedicato a Duchamp, modello indiscusso dell'universo operativo (e ideologico) di Baruchello,<sup>320</sup> all'insegna di una comune ricerca sulle potenzialità tecniche dell'«assemblaggio».<sup>321</sup> Dallo scambio epistolare emerge, tuttavia, 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 rivelerà fondamentale per scoprire la genesi di questa *plaque* – così come una serie di appunti di *block-notes*, nonché un nutrito carteggio con lo stesso Sommaruga, conservati presso la Fondazione Gianfranco Baruchello. È opportuno specificare, intanto, come la proposta iniziale di una co-operazione a quattro mani fosse stata formulata da Sanguineti, come apprendiamo da una lettera inviata a Baruchello il 24 aprile 1968, in cui si legge:

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?

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

---

<sup>319</sup> Le immagini delle incisioni sono riprodotte nell'omonima scheda di «Verba Picta» curata da Federico Fastelli e disponibile all'indirizzo: <http://www.verbapicta.it/dati/opere/t.a.t.>

<sup>320</sup> Ricordo cursoriamente che Duchamp era presente all'inaugurazione della mostra di Baruchello alla Tartaruga, il 20 maggio 1963. Per un approfondimento sulle fotografie relative all'evento e conservate presso l'Archivio della Galleria, cfr. FRANCESCONI 2019: 96-97.

<sup>321</sup> Come rileva efficacemente Carla 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: 154).

Venuta a cadere l'iniziale idea 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).<sup>322</sup> Nei mesi successivi lo scrittore si limiterà a monitorare a distanza l'avanzamento del progetto («lavori al nostro bel libretto al torchio?», 26 maggio 1968), 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 l'editore, facendo riferimento a una comunicazione baruchelliana 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 contestuali è difficile ricostruire le dinamiche di questa 'fuga di notizie visuali' – e le modalità con cui questo attrito verrà concretamente sanato. Gli ultimi aggiornamenti tecnici si ritrovano 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).

Una sezione consistente della corrispondenza pregressa, invece, è incentrata sull'esecuzione di alcune forme da incidere sui due linoleum per accompagnare le liriche sanguinetiane. Dopo essersi augurato che i disegni annunciati telefonicamente da Baruchello non fossero «troppo piccoli né complicati» da realizzare, in una lettera del 23 maggio 1968 lo stesso Sommaruga annuncerà 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 «nella grandezza naturale di cm. 1,5»),<sup>323</sup> Sommaruga invia addirittura all'artista un esempio tipografico incollato su uno dei fogli spediti

---

<sup>322</sup> Sul rapporto Baj-Sanguineti, cfr. SCHETTINO 2013 e LISA 2004 (soprattutto pp. 55-83). Per la presenza di Emilio Vedova nel quarto componimento di *Purgatorio dell'Inferno* e nel successivo *Omaggio a Emilio Vedova*, rimando al paragrafo 3.5.

<sup>323</sup> 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.

assieme alla missiva, precisando poi che gli stessi numeri si potranno «raggruppare insieme, capovolti e no, e ubicarli nello spazio vuoto del frontespizio». Presso l'Archivio Baruchello si conservano anche alcuni disegni preparatori in cui Baruchello appunta visivamente le sagome dei numeri e, contestualmente riflette 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)»<sup>324</sup> viene notificato da Baruchello il 7 giugno, sebbene ancora il 20 luglio Sommaruga scriverà preoccupato di non aver ricevuto alcun corriere e di aver urgentemente bisogno dei numeri senza i quali «non si può iniziare la stampa del libro». La mancata ricezione dei capilettera baruchelliani comporterà un ritardo nella chiusura effettiva del volume, che uscirà alla fine del 1968 dopo un travaglio tipografico di nove mesi.

## 5.2 Il *T.A.T.* 'derivativo' di Baruchello

Ristabilito l'asse diacronico dei due progetti – settembre-novembre 1967 per *Limbeantipouvoir* e aprile-dicembre 1968 per *T.A.T.* –, diventa prioritario interrogarsi sul significato estetico e sull'incidenza delle immagini baruchelliane nella costruzione dei sette testi. Per quanto riguarda la silloge del 1968, i criteri che regolamentano il vampirismo efrastico sono esplicitati a partire dalla titolazione stessa della raccolta. Sanguinetti, 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 personalità.<sup>325</sup> Se la riflessione sulla mimesi della sintassi onirica si concretizzerà soprattutto nella produzione romanzesca (*Capriccio italiano*, *Il Giuoco dell'Oca* e altre prose brevi raccolte poi in *Smorfie*), nel *T.A.T.* la mostra parigina offrirà un divertente alibi per esercitare una forma di scrittura proiettiva. L'io lirico assumerà la prospettiva straniante di un paziente che si sforza di interpretare la giustapposizione di icone, ritagli e didascalie disseminate nei 'test' baruchelliani.

Una simile impostazione sembrerebbe cozzare con l'epigrafe adorniana apposta alla raccolta – «Kunstwerke sind kein thematic apperception test ihres Urheber» (ADORNO 1970: 21) –,<sup>326</sup> il cui

---

<sup>324</sup> 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 Sanguinetti. 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».

<sup>325</sup> Anche uno dei primi testi teatrali licenziati da Sanguinetti, *Traumdeutung*, ricalca la titolazione freudiana non soltanto a livello nominale ma come ingrediente propriamente narrativo, mettendo 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: 96).

<sup>326</sup> Sull'epigrafe adorniana, cfr. LORENZINI 2011: 91n e RISSO 2016: 49.

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 ironico (Ó' CEALLACHÁIN 2011: 474).

L'idea di confezionare testi che funzionassero anche (o soprattutto) come test di derivazione psicoanalitica non rimarrà affatto isolata nel cantiere della sperimentazione neoavanguardista. Basti pensare alle parole inaugurali del *Tautofono* di Alfredo Giuliani – la silloge che raccoglie i versi scritti tra 1966 e 1969 –, in cui il poeta-critico asserisce 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 musica (GIULIANI 1969: 9).

Per terminare il discorso relativo alla titolatura sanguinetiana, 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 le 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 lecture – cobaye et professionnel – devra reconstituire à sa mesure, s'il entend s'y retrouver» (GAUGEARD 1964: 3). Chissà se queste righe – citate da Sanguineti in una lettera inviata a Enrico Filippini il 19 aprile del 1964 (SANGUINETI, FILIPPINI 2018: 68-69) – possa aver agito come suggestione nominale per la successiva silloge poetica.

A prescindere dalla derivazione genetica del titolo, la complessa stratigrafia verbo-visiva dei disegni baruchellianai non sarà dissezionata da Sanguineti secondo i moduli della critica d'arte o di qualsiasi altra forma di concatenazione logico-causale, ma verrà decodificata come se si trattasse di un'effettiva sbobinatura dell'inconscio. Il soggetto si identifica con un fruitore ingenuo che legge le tavole alla stregua di pretesti o supporti per oggettivare, attraverso il linguaggio, il proprio Es più profondo. Come suggerirà Sanguineti stesso 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» (SANGUINETI 2001: 98). L'imitazione stilistica dei funzionamenti onirici pertiene, peraltro, anche ad alcune

sperimentazioni parallelamente condotte dallo stesso Baruchello. A proposito dell'ottavo quadro del *Supericonoscio*, ad esempio, l'artista dichiarerà 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 memorizza (BARUCHELLO 1968).

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 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, non previste a priori dall'artista. Peraltro, anche l'idea di una scrittura-disegno che proceda per associazioni visive risulta pienamente sottoscrivibile da Baruchello, per il quale «il quadro o l'oggetto finiscono in realtà per raccontare quello che chi lo guarda vuole farsi raccontare» (cit. in LYOTARD 1982: 19),<sup>327</sup> così come per Sanguineti le parole agivano alla stregua di depositi di archetipi collettivi «dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra» (SANGUINETI 2001: 98).

La natura di ecfrasi 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 rapporto reciproco tra gli elementi e la volontà di restituire, in versi, la complessa strutturazione 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 (là, in mezzo ai | fiori)» (vv. 20-21).<sup>328</sup> Sanguineti accentua poi le difficoltà di una decrittazione letteralmente boicottata dalla grafia anoressica di Baruchello,<sup>329</sup> 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» (LYOTARD 1982: 8 e 11).

---

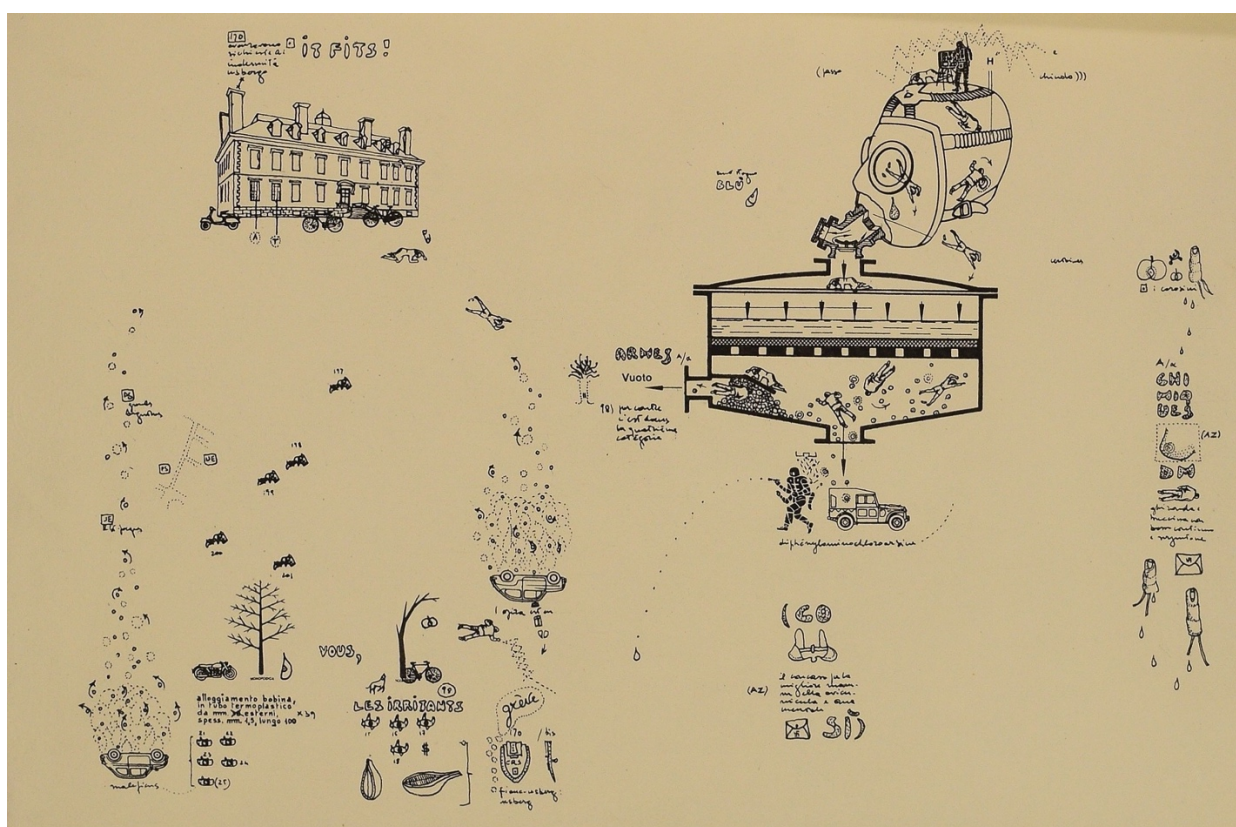
<sup>327</sup> Si tratta della risposta baruchelliana alla domanda «Che vuol dire?», pubblicata in BARUCHELLO 1977.

<sup>328</sup> 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!)».

<sup>329</sup> Nell'*Entretiens* di Pierre Cabanne (1967), del resto, Duchamp ricorderà Baruchello come l'artista che realizza «dei grandi quadri bianchi, con delle cose piccole piccole che bisogna guardare da vicino» (CABANNE 1967: 193; cit. in SUBRIZI 1963: 160).



Ma quali sono, nel concreto, i disegni di Baruchello registrati dallo sguardo efrastico sanguinetiano, nel passaggio accrescitivo (da una a sette poesie) che conduce da *Limbeantipouvoir* al *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» della plaquette del 1968 (CARRARA 2021: 73). Ad una osservazione superficiale, in effetti, almeno due poesie sanguinetiane corrispondono all’amplificazione di alcuni segni-sintomi sparpagliati da Baruchello nelle incisioni pubblicate in posizione incipitaria ed esplicitaria del libro d’artista. In particolare, il sesto testo (SANGUINETI 2021: 101) 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 tavola<sup>330</sup> [Imm. 35].

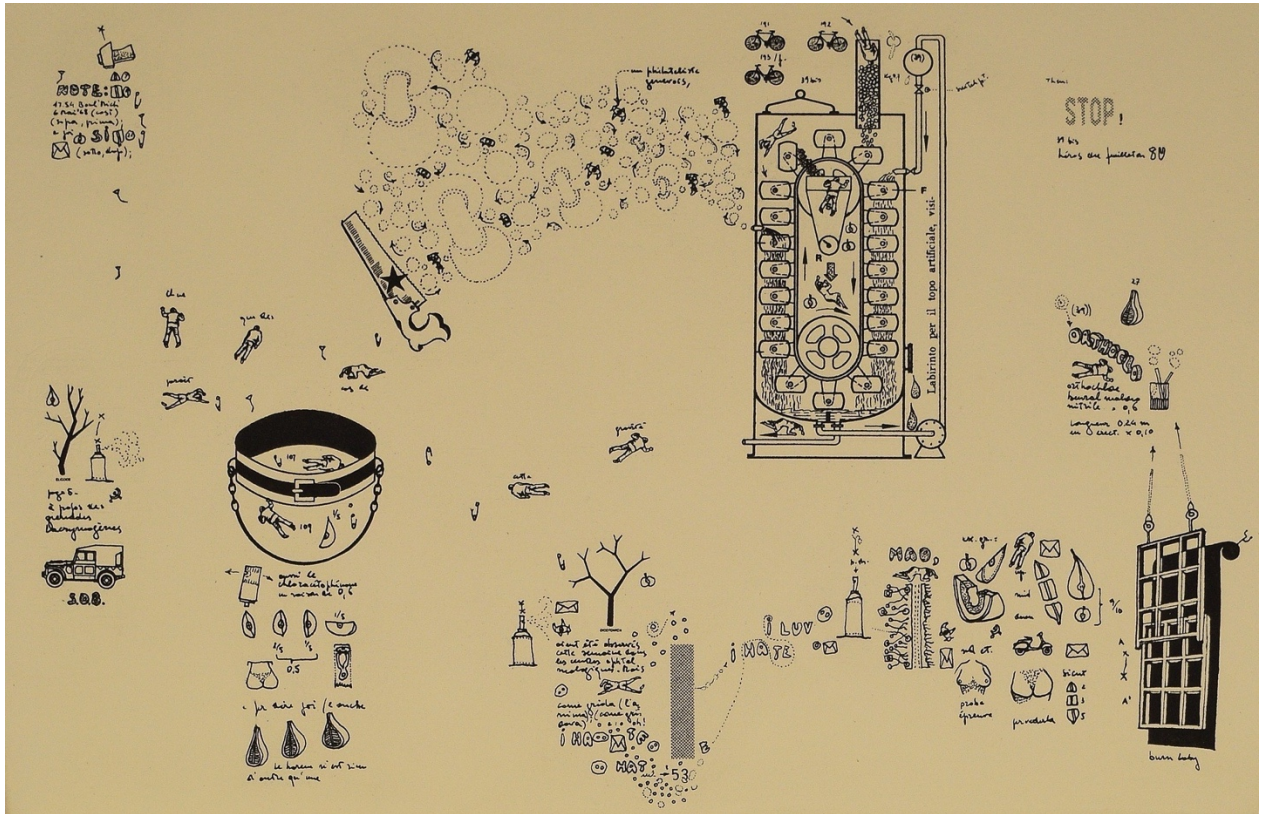


[Imm. 35] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Senza titolo*  
(litografia, 19 x 28 cm, 1967).

Un simile pedinamento del contenitore artistico sembrerebbe ritrovarsi nel componimento conclusivo della raccolta (SANGUINETI 2021: 102), in cui alcune stringhe testuali – «come grida, | :

<sup>330</sup> Proprio nel citare l’esempio del «CO | SÌ» – considerato alla stregua di «frammenti fonematici» che «non comunicano» se non «l’impossibilità a comunicare realtà univoche», Sica affermerà 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: 49-50) – ignorando, di fatto, la dimensione efrastica e la rete di precise interrelazioni costruita da Sanguineti attorno ai disegni di Baruchello.

(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 «l'harem n'est rien d'autre qu'une», v. 20 – verrebbero importate dalla superficie baruchelliana, seppure in forma vistosamente amputata [Imm. 36]:



[Imm. 36] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Senza titolo* (litografia, 19 x 28 cm, 1967).

In realtà, per sciogliere l'enigma delle mancate corrispondenze è sufficiente capovolgere la prospettiva di osservazione e postulare un rapporto contrario di derivazione: sono i disegni di Baruchello a strutturarsi sui versi di Sanguineti, e non viceversa. Le due tavole del *T.A.T.* di Sommaruga andranno considerate, pertanto, alla stregua di riscritture visive delle liriche precedentemente inviate dal poeta. 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 i setti componimenti. Questo dato è essenziale per confermare la natura succedanea dei disegni di Baruchello, che commentano (e non anticipano) i versi sanguinetiani – costruiti su ben altre radici iconografiche.

In questo rischioso dispositivo co-autoriale, il gioco illusionistico tra originale e traduzione rende spesso impossibile stabilire una gerarchia operativa tra il momento ecfrastrico e quello illustrativo. Ci limiteremo qui ad analizzare le tecniche della riconversione baruchelliana – che, in questo caso, agisce anche (e soprattutto) sul piano del cannibalismo testuale. I versi di Sanguineti vengono

parcellizzati in uno smontaggio miniaturizzante che segue alcune direttrici ricorrenti. In primo luogo, vengono eliminati i riferimenti espliciti alla pratica della scrittura – «e per dire, poi (e anche [*per scrivere*])», v. 19 –, nonché al citazionismo letterario, come si può vedere, ad esempio, nella definizione conclusiva (e proustiana) di «harem», che Baruchello sceglierà arbitrariamente di troncare («le harem n'est rien d'autre qu'une [*collection de femmes*]», v. 29). Il lacerto francese proveniva, con ogni probabilità, da quel passaggio della *Recherche* in cui il narratore tassonomizza l'attività del *collectionner* – di soprammobili e di donne-*souvenirs* –, asserendo che «je dois seulement ici regretter de n'être pas resté assez sage pour avoir eu simplement ma *collection de femmes* comme on en a de lorgnettes anciennes, jamais assez nombreuses derrière la vitrine où toujours une place vide attend une lorgnette nouvelle et plus rare» (PROUST 1989, II: 647-648; i corsivi sono miei).

Nel trasferire la fonte dalla dimensione poetica a quella figurativa, insomma, Baruchello oblitera le tracce letterarie per sostituirvi una propria idea di 'iconotesto' che reinventi gli stimoli prettamente verbali di partenza. Ad esempio, la moltiplicazione dei verbi di movimento ascensionale e discensionale – «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,<sup>331</sup> 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 sparpagliate 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 di partenza reintegrandolo entro moduli visivi leggibili soltanto alla luce del componimento integro, in un sabotaggio dei versi sanguinetiani che, in realtà, finisce per confermarne l'organicità iniziale. Così, ad esempio, la «coppa di vetro che galleggia» (v. 6) 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.* dovremo partire da una cornice apparentemente decentrata e laterale tanto rispetto al libro del Sommaruga quanto al catalogo di Lambert: il tabellone del *Giuoco dell'Oca*.

---

<sup>331</sup> Un simile gioco tra movimenti diretti verso l'atto e verso il basso, in un continuo sforzo di salire o scendere tra le diverse altezze del foglio, 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»).



### 5.3 «I nostri GIUOCHI»: un *Gioco dell'Oca* a quattro mani

Per svelare il complicato 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 sanguinetiano, il *Gioco dell'Oca*, pubblicato da Feltrinelli l'anno precedente (1967). L'artista aveva fabbricato un esemplare del gioco, presentato il 20 maggio 1967 presso la Libreria-Galleria d'Arte Guida di Napoli (e oggi conservato presso la Fondazione Baruchello). 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 per la 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 1966<sup>332</sup> 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 tabellone baruchelliano,<sup>333</sup> parlerà dei «nostri GIUOCHI», alludendo significativamente alla pluralità quasi co-autoriale del lavoro. L'ombra lunga del *Gioco dell'Oca* si proietterà anche sulla produzione successiva dei due autori, venendo a

---

<sup>332</sup> 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 esprimerà 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 Giorgio Manganelli (BARUCHELLO 1965). 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 hereux d'être à Bruxelles au moment de la projection». Nella bibliografia critica dell'artista 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 un accenno a una mostra baruchelliana 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 ‘sponsorizzerà’ 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”».

<sup>333</sup> «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 nella 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 “Gioco 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 incalzerà 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?)».

costituire un bacino potenzialmente inesauribile di ruminazione estetica. In un'intervista rilasciata ad Arturo Schwarz, Baruchello segnalerà un affioramento del *Giuoco* all'interno di *Supericonoscipio* (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* (BARUCHELLO 1968).

L'importanza fondativa del *Giuoco dell'Oca* in questo intorno di anni è certificabile, insomma, tanto nelle dichiarazioni quanto nella prassi operativa di entrambi gli autori. Il romanzo, in effetti, funzionava come un comodo prontuario di riflessioni plastiche, essendo impostato come una pinacoteca giustappositiva di quadri presi a prestito tanto dal canone fai-da-te delle neoavanguardie (da Bosch al dadaismo) quanto dalle novità più dibattute del 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 (in cui «la parola “fine” viene usata simbolicamente come la fine di tutto») sarà subito convertito in una «catastrofe da fumetti», una tragedia rotocalchistica (RUSSI 1974: 93).

Sarebbe dunque difficile immaginare che, in un romanzo che si presentava al pubblico come il portfolio iconografico del suo tempo,<sup>334</sup> Sanguineti non avesse previsto una casella destinata all'artista che stava parallelamente approntando la visualizzazione 'giocabile' del tabellone. E, in effetti, la prova ufficiale della presenza di Baruchello nel palinsesto di icono-citazioni 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”.<sup>335</sup>  
Quanto al XXII, sei proprio tu, in causa, si capisce, anche se ti faccio un po' fare certi ./.,:./., ecc., che tu veramente non fai proprio così, pazienza...

In realtà, nell'assetto definitivo dell'indice, la citazione sanguinetiana verrà a corrispondere non al XXII bensì al XX capitolo (SANGUINETI 1967b: 47-48), per un probabile slittamento numerico

---

<sup>334</sup> Per il campionario delle fonti pittoriche occultate nel *Giuoco*, segnalo in particolare i contributi di WCLASSICS 1979: 9773-9807; GRAFFI 2005; BORRELLI 2013: 207-221; SCETTINO 2013: 124-125; ANNOVI 2016; SOTGIU 2016; PORTESINE 2021a e 2021b. Per le caselle cinematografiche, si veda, invece, ALLASIA 2017, mentre per gli affioramenti goethiani cfr. LORENZINI 1985 e DE MEIJER 1985. Su Berio e le ambientazioni teatrali del romanzo, infine, cfr. PORTESINE 2022.

<sup>335</sup> Il cap. LX, in effetti, corrisponde alla parafrasi puntuale di una fotografia pubblicata come trentesima tavola nell'appendice iconografica di *Nuovi miti, nuovi riti* (DORFLES 1965, tav. 30), in cui veniva rappresentata *Una serie di cartelloni pubblicitari sopra un edificio*, come recita la didascalia. Per l'identificazione e il commento di questa casella, cfr. PORTESINE 2021a: 95-99.

interno alle ultime fasi di sistematizzazione macrostrutturale. La relazionalità diretta con Baruchello si poteva congetturare a partire dalle allusioni al plexiglass 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 [...]», *ivi*, p. 47) – in piena conformità con i giochi di luce individuabili nelle lastre di plexiglass caratteristiche di questa stagione creativa. Inoltre, anche le allusioni alle «tante altre piccole cose» («ometti neri», «aghi per iniezioni», «chiodi di garofano», «piccoli ombrelli», «funghi», ecc.) disposte sopra i diversi strati si inseriscono organicamente nel microcosmo visivo di questo ciclo baruchelliano. Più complicato si rivela, invece, risalire allo specifico plexiglass isolato nella descrizione ecfrastica di Sanguineti, che sembra non corrispondere linearmente a nessuno dei lavori *ante*-1968.<sup>336</sup> Un'ipotesi è che si possa trattare 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 catalogo (Ars.: 96, tav. 41) 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. Si potrebbe immaginare, come congettura alternativa, 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) (ripr. in BARUCHELLO 2014: 162), così come delle piccole spade si intravedono in *I'm not in sugar* (1964) (*ivi*, p. 25) – sebbene un simile spezzettamento dell'osservazione ecfrastica rappresenterebbe un unicum nel romanzo sanguinetiano.

La tiepida accoglienza riservata al *Giuoco* – giustificata, secondo Sanguineti, dal fatto che «un testo così non fosse ancora accettabile» per il pubblico (e per la società) che si affacciava al Sessantotto (GAMBARO 1993: 86) – non provocherà un concomitante esaurimento dei progetti a quattro mani. L'insuccesso del libro, anzi, determinerà «quasi una sorta di reazione euforica» (*ibidem*), al punto che, nello stesso *T.A.T.*, il fantasma del tabellone baruchelliano tornerà ad affacciarsi in una raffinatissima ecfrasi in differita.

---

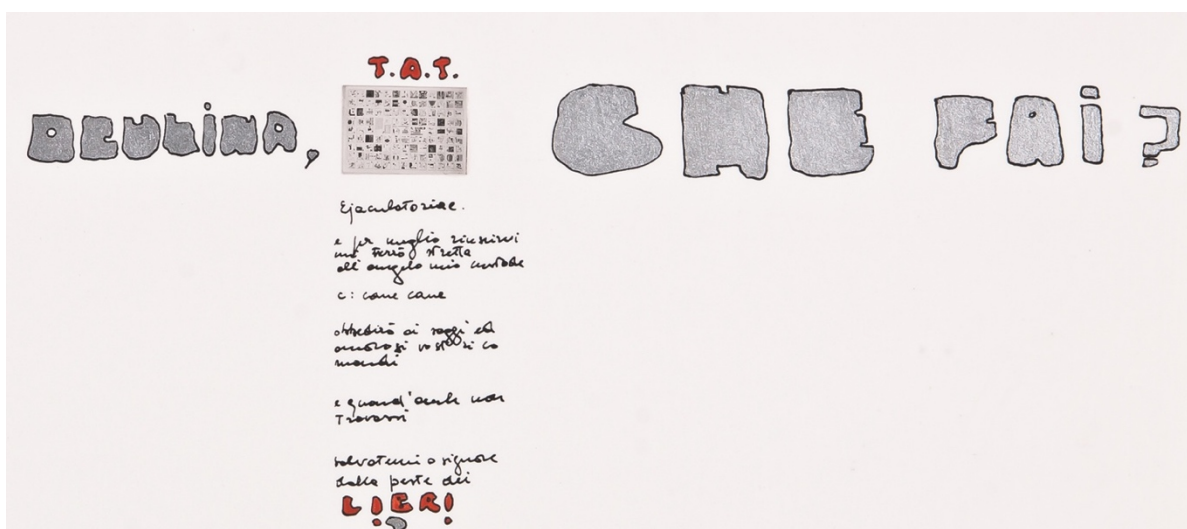
<sup>336</sup> Per le verifiche incrociate nel database cumulativo dell'artista, desidero ringraziare ancora una volta la pazienza della prof.ssa Subrizi e quella di Alice Leone e Giuditta Sciamanna che mi hanno supportata nel setacciare moltissimi plexiglass schedati presso la Fondazione Baruchello.

#### 5.4 L'ecfrasi per interposta poesia: il *Giuoco* del T.A.T.

Torniamo adesso alla raccolta del 1968. Se si accetta l'ipotesi che l'esercizio ecfrastico dipenda dai disegni riprodotti nella plaquette di Sommaruga, si deve ripiegare forzatamente su un'ipotesi d'incoerenza metodologica – sostenendo che alcuni testi funzionino a tutti gli effetti come ecfrasi nozionali e altri, invece, agiscano come costruzioni immaginative «pseudo-ecfrastiche» (CARRARA 2021: 77), separate da qualsiasi compromissione con manufatti esistenti. L'interruzione della corrente referenziale, in realtà, può essere spiegata attraverso una fonte apparentemente eccentrica ma che informerà l'ipoteso sommerso delle sette liriche: il tabellone del *Giuoco* confezionato l'anno precedente. In una risposta epistolare a una studentessa modenese (Cecilia Barbieri) che stava scrivendo una tesi di laurea sui rapporti tra Sanguineti e le arti figurative,<sup>337</sup> Baruchello rievocherà le centoundici caselle del *Giuoco* aggiungendo un indizio supplementare. Dopo la realizzazione dell'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", 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) [Imm. 37], 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 lavori.



[Imm. 37] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Oculina e l'angelo custode* (Dieci trasmissioni televisive per cameraman sprovvisto di potere) (1967).

<sup>337</sup> 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 a T.A.T. – e l'originale (manoscritto e a stampa) della risposta di Baruchello, datato «27/06/2006».

A questo punto, sarà necessario adoperare i testi del *T.A.T.* come (letterali) istruzioni di gioco, accostandole alle prime caselle baruchelliane adiacenti all'ipotetica partenza del lettore-giocatore. Tralasciando momentaneamente il componimento incipitario, il secondo testo (SANGUINETI 2021: 97) – nonché l'unico a essere stato pubblicato nella plaquette della Galleria Lambert – si può interpretare come una parafrasi terapeutico-ecfrastica della prima casella del *Giuoco* [Imm. 38]:

2.

è in fondo (“8,5 x 5,5 cms”), il cancello: è il ALFADEC 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);

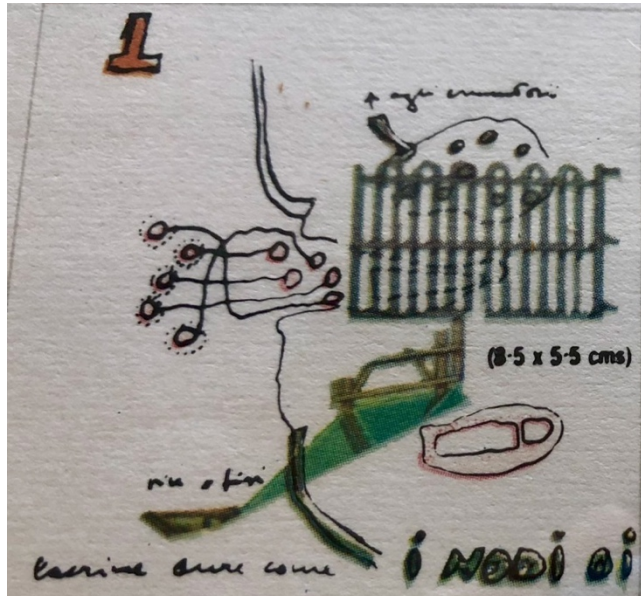
poi la città, che è circondata da tante (mettete un foglio di carta) foreste; (e se tu metti un cerchio (sopra due porte (sopra due torte)), tu ci puoi mettere, poi (“I NODI DI”) due frecce):

e in alto, sopra (“agli crematorii”? “agli scrematorii”? agli eremitori-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):



[Imm. 38] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 1* (*Il Giuoco dell'Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

Qui, infatti, ritroviamo integralmente 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 pressoché illeggibili dalla proverbiale microscopia baruchelliana: («“agli crematorii”? “agli scrematorii”? agli eremitori-i?”); «“visi”? = “fisi?”». Il tentennamento ermeneutico non riguarda soltanto le parole miniaturizzate ma anche (e soprattutto) i disegni che riempiono la superficie rettangolare della casella. La voce autoriale si chiede, ad esempio, se l'elemento figurativo che



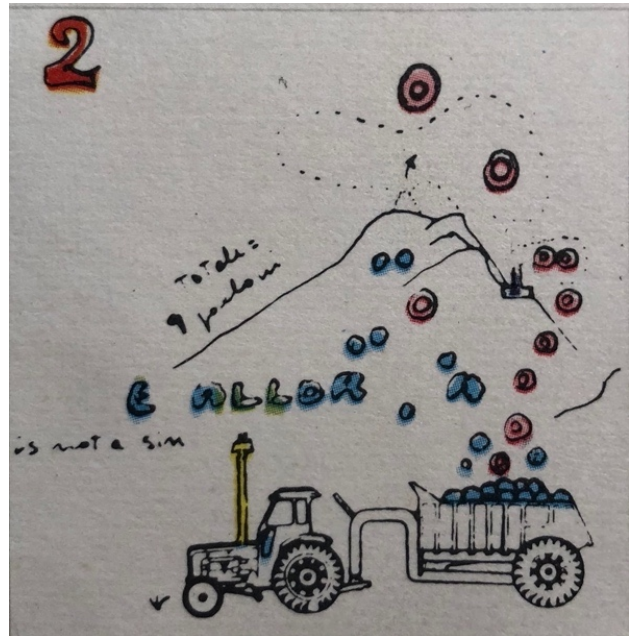
compare in basso corrisponda a «un piccolo tratto di prato verde? di parto roseo? un frammento di sedia?» (v. 17), in una sorta di Rorschach deduttivo innescato dalle immagini. Esibitivamente freudiana è la lettura del tratto curvo che, dalla «I» iniziale della frase «I NODI DI», «sale a gomito, sale duro» (v. 13), dopo l'intimazione maliziosamente rivolta al lettore a «strofinarlo, sotto» (v. 12), iterata 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 ritornante *Leitmotiv* della gravidanza già esplorato nell'immaginario simbolico di *Capriccio italiano*.

Sanguineti aggiunge poi alcuni rimandi referenziali alla mostra *Limbeantipouvoir* – in particolare, il sintagma «limbosigne» (v. 20), incluso nel lacerto francese di Baruchello riprodotto sulla copertina del catalogo parigino, così come il successivo «aphone» – «a(l)phone» nella cripto-citazione sanguinetiana. Del resto, come abbiamo già rilevato nel paragrafo 5.1, il brano presentativo era stato inviato in anteprima al poeta (in una lettera del 21 settembre 1967) e poteva essere accolto, a buon diritto, nel repertorio dei documenti saccheggiabili dalla penna sanguinetiana. L'affastellamento cervelletico di materiali appartenenti alle proprie collaborazioni a quattro mani motiverà quel divertito ammiccamento di Sanguineti a una «poesia, diletta mia gioia, che solo tu puoi capire (in parte)», in una lettera del 26 settembre 1967 che accompagnava presumibilmente l'invio di questo secondo *T.A.T.* – considerata l'allusione esplicita alla trasmissione di un testo da inserire nel catalogo di Lambert.

Con la terza poesia la pedina ecfrastrica si sposta alla seconda casella [**Imm. 39**], come viene palesato dal ritaglio maiuscolo «E ALLOR» al v. 1 (SANGUINETI 2021: 98), 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, dal momento che qui la parafrasi dilata la propria focalizzazione inglobando anche la terza casella [**Imm. 40**], 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 graficamente la didascalia al «rettangolo (giallo)» sottostante (v. 5), in una trasformazione progressiva che culminerà nella mimesi tipografica degli stessi punti: «9: (palloni); (puntini); (.....)» (v. 3):

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:



[Imm. 39] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 2* (*Il Giuoco dell’Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

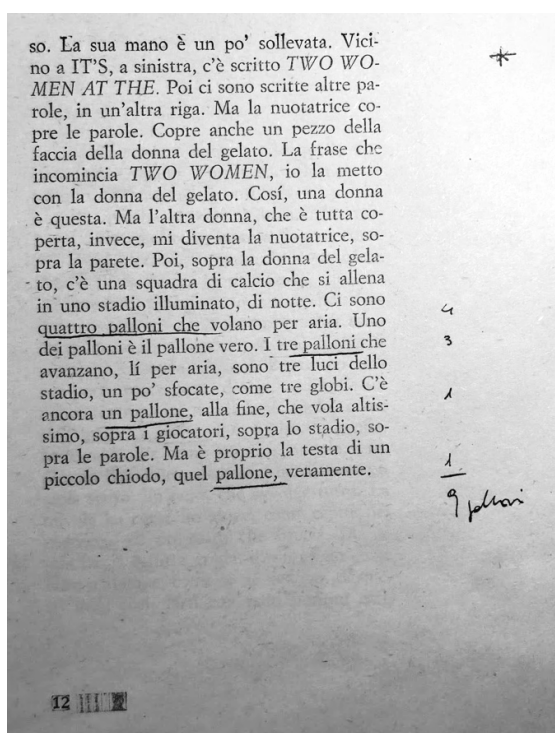


[Imm. 40] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 3* (*Il Giuoco dell’Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

Il gioco tra «puntini» e «palloni» si rivela tutt’altro che peregrino, siccome – nel cap. II illustrato da Baruchello – Sanguineti aveva a sua volta occultato efrasticamente la fotografia di uno stadio (appesa nello studio del pittore britannico Michael Andrews)<sup>338</sup> in cui, per l’appunto, «ci sono quattro palloni che volano per aria. Uno dei palloni è il pallone vero. I tre palloni che avanzano, lì per aria, sono tre luci [...]. C’è ancora un pallone, alla fine, che vola altissimo, sopra i giocatori» (SANGUINETI

<sup>338</sup> Per l’analisi di questo capitolo e per la riproduzione della fotografia di, cfr. PORTESINE 2021a: 34-40.

1967: 12). Nelle bozze del romanzo sanguinetiano su cui lavorava Baruchello, peraltro, in corrispondenza di queste righe l'artista sottolinea e trascrive accanto i numeri «quattro...tre...uno...uno», completando poi algebricamente la sommatoria con il risultato di «9 palloni» [Imm. 41]. La presenza speculare dei nove puntini nella terza casella, invece, non trova riscontro nel corrispondente capitolo del romanzo sanguinetiano – in cui rinveniamo soltanto un riferimento a dei generici «puntini fitti, come i pori della pelle, ingranditi» (SANGUINETI 1967: 13-14). A partire da una coincidenza numerica e da una contiguità spaziale, insomma, Sanguineti decide di accorpate le due caselle in un unico centauro citazionistico – non limitandosi, peraltro, a circoscriverne la superficie disegnativa ma assommandovi anche l'ipotesto romanzesco di partenza, in una sorta di polifagia ecfraistica.



[Imm. 41] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Copia di lavoro del Giuoco dell'Oca* (Archivio Gianfranco Baruchello, 1967).

L'ecfrasi baruchelliana viene intercalata da un aneddoto di cronaca risalente al 9 settembre del 1967, quando nel sud del Colorado («a 30 km da Alamosa», v. 14) alcuni passanti rinvennero la carcassa del «cavallo “Snippy”» (v. 14) – in realtà una cavalla, così ribattezzata dagli articolisti coevi. Dal cadavere erano stati estratti gli organi interni, la carne e i muscoli, in una sorta di misterioso ‘scalpo’ intestino a cui Sanguineti alluderà attraverso l'iterazione dell'aggettivo «svuotato» (vv. 12, 14, 15 e 16 – replicato anche al femminile al v. 12). Peraltro, un trafiletto anonimo pubblicato sull'«Unità» il 10 ottobre 1967, nell'annunciare una «storia fantascientifica» proveniente dall'America, titolava il pezzo «Vuoto il cavallo Snippy “ucciso da un marziano”» (p. 5; il corsivo è

mio). Vicino al corpo non era stata trovata alcuna traccia di sangue, impronte di scarpe o pneumatici, bensì una serie di cerchi regolari impressi sul terreno. Tutte le informazioni fornite da Sanguineti corrispondono millimetricamente ai resoconti del tempo – dalle dimensioni dei «fori circolari», «con 5 cm di diametro (e con 10 cm. di | profondità)» (vv. 9-10), all’età del cavallo («3 anni», v. 17).<sup>339</sup> I palloni disegnati da Baruchello attivano un parallelismo istantaneo con i buchi «disposti in | cerchio» (vv. 13-14) dell’evento paranormale al centro del complottismo internazionale, in un travaso giustappositivo tra ecfrasi pittorica ed ecfrasi di un ritaglio giornalistico.

Proseguendo nel nostro censimento ecfrastrico, il componimento successivo (SANGUINETI 2021: 99) introietterà prevedibilmente la quarta casella [Imm. 42]:

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’eran detti addio; e poi è

un Mark well, anche; la macchina scoperta correva veloce; correvano così,

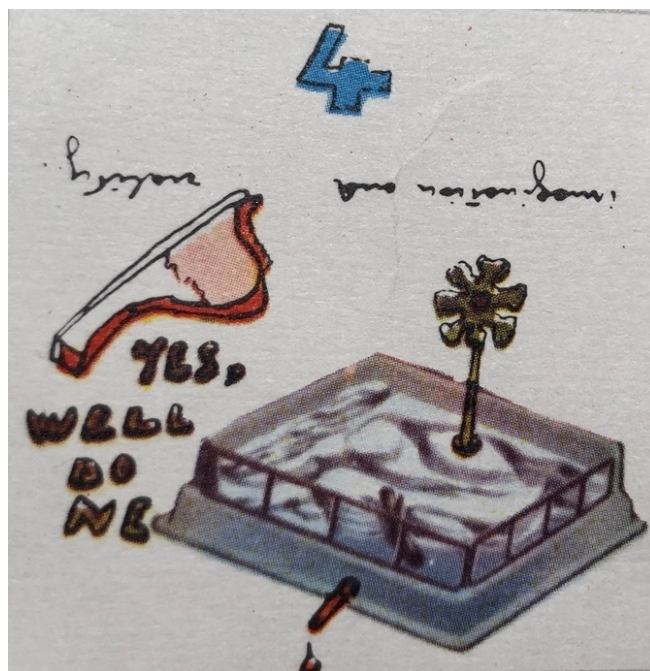
nel vento, nella notte,

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):



[Imm. 42] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 4* (*Il Giuoco dell’Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

<sup>339</sup> Con ogni probabilità, attraverso una campionatura serrata dei quotidiani coevi sarebbe possibile rintracciare l’articolo esatto da cui Sanguineti ha estrapolato i diversi sintagmi che vengono a comporre la notizia. Ad un primo spoglio degli Archivi digitali dell’«Unità», dell’«Avanti!» e del «Corriere della Sera», non è stato ad oggi possibile individuare la fonte giornalistica dei versi sanguinetiani. Ad ogni modo, non si tratta certamente di calcoli soggettivi come era portato a immaginare Wlassics («Eccolo esaminare con gesti di incredulità i calcoli drogati di un geometra impazzito, complicati di triangoli e rettangoli e cerchi, di cui si continua a “misurare” il diametro in metri e centimetri», WCLASSICS 1979: 9786).



et notre vie va commencer:

Nell'incipit Sanguineti incastona un rimando alla colorazione stessa del numero («il 4 è blu»), inaugurando un'ossessione cromatica che interesserà quasi tutti gli elementi classificati 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 – forse una congettura alternativa intorno all'oggetto precedentemente schedato come tastiera. Come negli altri esempi, Sanguineti trascrive diligentemente i lacerti 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 quasi voyeuristica al tabellone baruchelliano era resa materialmente possibile dal fatto che Sanguineti aveva richiesto (e ottenuto) da Valerio Riva di «fotografare per bene» il lavoro di Baruchello per poterlo a lungo «ricontemplare», come apprendiamo da una lettera del 4 aprile 1967.

Autentico capolavoro di montaggio ecfrastrico si rivelerà, poi, il quinto testo (SANGUINETI 2021: 100):

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

GALAXY /; (e così, poi, in ogni caso):

/ MIGHT LIVE /; poi discende dritto, ci punge in basso (2 volte); (diretto); j'ai en vous; (replica); una confianze; il problema; (il punto); n. 10; e ritorna; (absolue); che dice: questa ragazza disse:

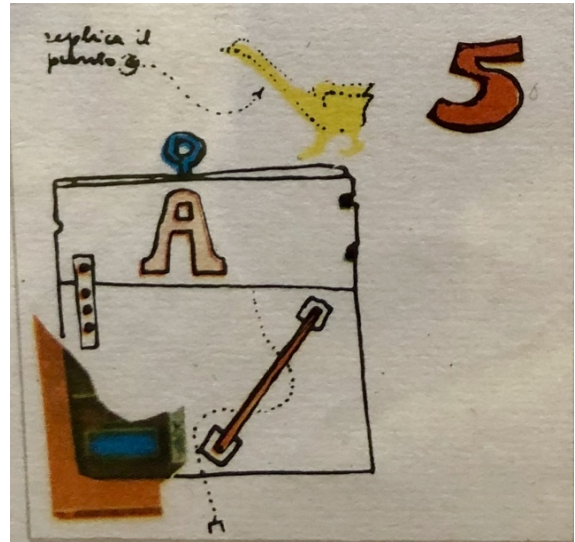
che

dice: mi dedico alla felicità; disse; (animum REFLECTENS): alla felicità; (di qualcuno); (così); (2 volte); (che vale, anche: la scrittura); che dice:



[Imm. 43] *The Adult Legion*, «Adventure Comics», #354, 1967.

che amo:



[Imm. 44] GIANFRANCO BARUCHELLO,  
Casella n. 5  
(*Il Giuoco dell'Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

Qui gli scampoli isolati dalla quinta casella [Imm. 43] – la «A» maiuscola che si trova «sotto un gancio» (v. 4) e l'«animale giallo» che «ci cammina sopra» (v.4) – si mescolano ad un'altra fonte extra-artistica del tutto avulsa dall'habitat baruchelliano. Si tratta, infatti, della copertina di un numero di «Adventure Comics» (#354) uscito nel marzo del 1967 e intitolato *The Adult Legion* [Imm. 44]. Del resto, le tavole dei fumetti americani sui supereroi erano già state largamente saccheggiate da Sanguineti proprio nel *Giuoco dell'Oca*,<sup>340</sup> a riprova di un continuo zapping tra ipotesto romanzesco e apparato illustrativo (nonché tra edicola e museo). La vignetta viene sminuzzata in una serie di recuperi verbali, con l'evocazione dei personaggi («SHADOW WOMAN», v. 1, «REFLECTO», v. 7 e «FERRO LAD», v. 8) accompagnata, tra parentesi, dalle didascalie incise sul rispettivo basamento: «who died», v. 1, «killed in a duel», v. 7 e «WHO GAVE HIS LIFE THAT THE GALAXY MIGHT LIVE» – quest'ultima, suggerisce lo stesso Sanguineti, «si può scandire così», ossia nelle due forme alternative « / WHO GAVE / HIS | LIFE THAT / THE GALAXY», vv. 9-10, e « / WHO GAVE HIS LIFE / THAT THE | GALAXY», vv. 11-12. Questa doppia eventualità non rappresenta un'invenzione narrativa del poeta, bensì un'effettiva sillabazione differente della legenda, che sulla copertina si trova nella forma «WHO GAVE HIS LIFE | THAT THE GALAXY» mentre alla terza pagina diventa «WHO GAVE | HIS LIFE THAT | THE GALAXY» – in una probabile svista del disegnatore.

A differenza dei testi precedenti non viene inserito alcun preavviso tipografico che segnali le ruberie citazionistiche; neppure la consueta traslitterazione delle scritture baruchelliane (in questo caso, la frase «replica il punto») viene imbeccata attraverso la spia delatrice delle virgolette o del

<sup>340</sup> 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.

corsivo, ma semplicemente collocata tra parentesi e spezzettata entro due versi separati – «(replica)» (v. 14) e «(il punto)» (v. 15). Nell’articolarsi progressivo della raccolta si assiste, pertanto, a una graduale compattazione degli inserti mistilingue, in una frizione programmatica tra fonti verbali e visive, tra residui della cultura popolare e riferimenti colti che, all’altezza degli anni Sessanta, caratterizzava tanto il cantiere sperimentale di Sanguineti quanto le superfici laboratoriali di Baruchello. Le poesie di *T.A.T.* erigono, dunque, un monumento autobiografico (se non generazionale) a un collettivo di operatori estetici che, introiettando la lezione di Duchamp e delle avanguardie storiche, avevano fatto del montaggio il motore immobile della propria dialettica. Come sintetizza Massimiliano Manganelli parlando proprio del *T.A.T.*, in Sanguineti «il lacerto testuale funziona come il ritaglio di Max Ernst o come il *poème-objet* di Breton», dal momento che «la citazione è un frammento del *bricolage* testuale, un detrito che viene ‘montato’ insieme ad altri oggetti ed a cui viene attribuita una nuova finalità» (MANGANELLI 1992: 279).

Procedendo nella nostra analisi, il sesto componimento (SANGUINETI 2021: 101) sembra riassetarsi sul piano più moderato dell’enunciazione circostanziata da un’unica fonte – la sesta casella [Imm. 45]. L’io lirico si sostituisce finzionalmente all’artista attribuendosi la responsabilità dei sintagmi iscritti sulla superficie, a partire dall’incipit – «*scrivo*: “così”; (così): | *scrivo*: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo); | (così: CO | SÌ)» (vv. 1-4; i corsivi sono miei). La mimesi dell’incolonnamento delle sillabe previsto da Baruchello dischiude una situazione ben diversa dal referto pronunciato apoditticamente da Wlassics che, nel commentare la sesta sezione, asseriva che Sanguineti «pare postulare una propria poesia visiva, consistente nella parola “così”, scarabocchiata su un foglio che nel processo pare acquistare vita» (WLASSICS 1979: 9786).

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,

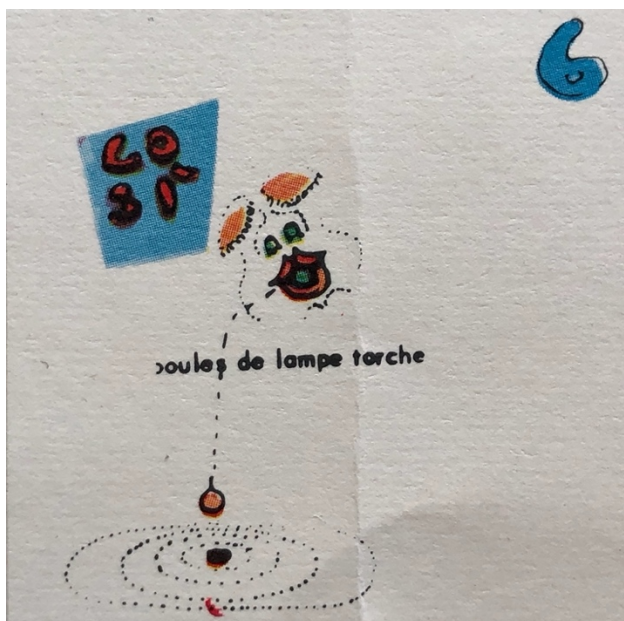
sopra una piccola sfera galleggiante:

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):



[Imm. 45] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 6* (*Il Giuoco dell’Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

L'azione scrittoria, declinata orgogliosamente alla prima persona singolare, viene replicata ai 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) –, dove la penna sanguinetiana registra anche la presenza di due ostacoli grafici che rendono accidentato il processo di lettura (la *b* «guasta» e la *s* «trafitta» da un cerchio in caduta libera).<sup>341</sup> Tornano le virgolette a segnalare i *loci* intertestuali e a restaurare una più prevedibile direzionalità dall'illustrazione all'esposizione immediata delle figure – la «bocca di porco», v. 7, i «cerchi | concentrici» che vengono a disegnarsi 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 freudiano 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» (WCLASSICS 1979: 9786). A differenza delle interpretazioni in chiave *nonsensical* – Sica parlerà addirittura di una «irreversibile frattura tra segno e referente, tra parole e cose» (SICA 1975: 49) –, *T.A.T.* e *Giuoco dell'Oca* rappresentano, in realtà, l'exasperazione delle «cose» stesse, che vengono completamente fagocitate dalla narrazione, eliminando qualsiasi distanziamento estetico (il linguaggio *diventa* letteralmente la cosa).

Rispetto a questo meccanismo di sistole e diastole tra una prima modalità lineare di descrizione e una strategia contraria di sedimentazione eclettica (in cui rientra *anche* la parafrasi della fonte), il testo iniziale e quello conclusivo introducono due vistosi adulteri operazionali. Per quanto riguarda la poesia incipitaria (SANGUINETI 2021: 95-96), si tratta, per i vv. 16-19 e 25-30, della dedica scarabocchiata da Baruchello sulla copia sanguinetiana di *Mi viene in mente* (1967) [Imm. 46 e 47], conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova:<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> 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: 2).

<sup>342</sup> Per queste ricerche, desidero ringraziare la disponibilità del personale della Biblioteca Universitaria di Genova – e, in particolare, di Claudio Riso. Il titolo del volume baruchelliano verrà spesso citato allusivamente da Sanguineti nella corrispondenza epistolare – cfr. ad esempio la lettera del 21 marzo 1967.



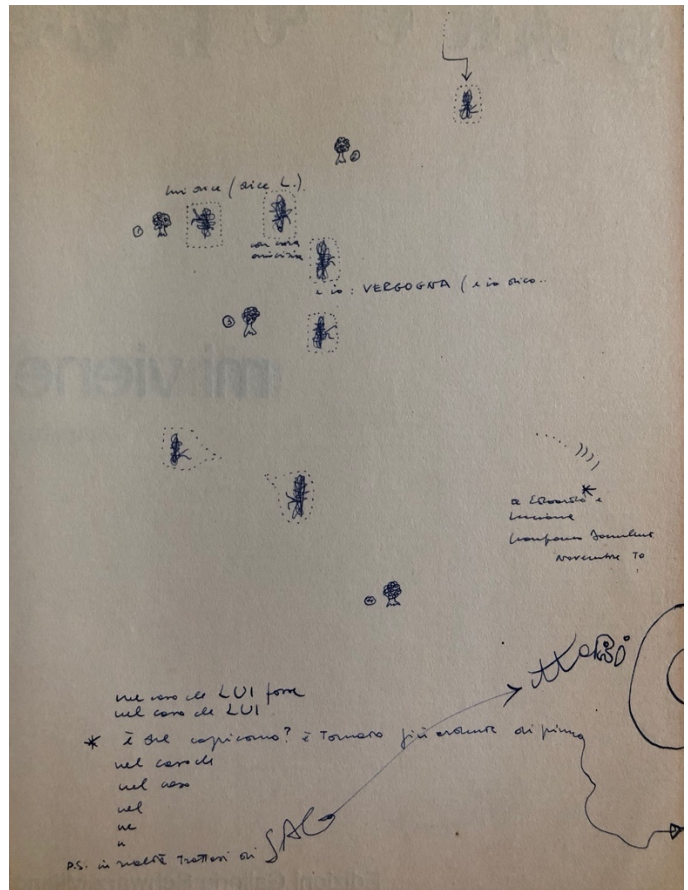
scrisse: è del capricorno? è tornato (più ardente di prima); (era un frammento di conversazione); poi scrisse: nel caso che; e sopra: nel caso che LUI fosse (e: nel caso che LUI); e sotto: nel caso (e: nel; e: ne ; e: n):

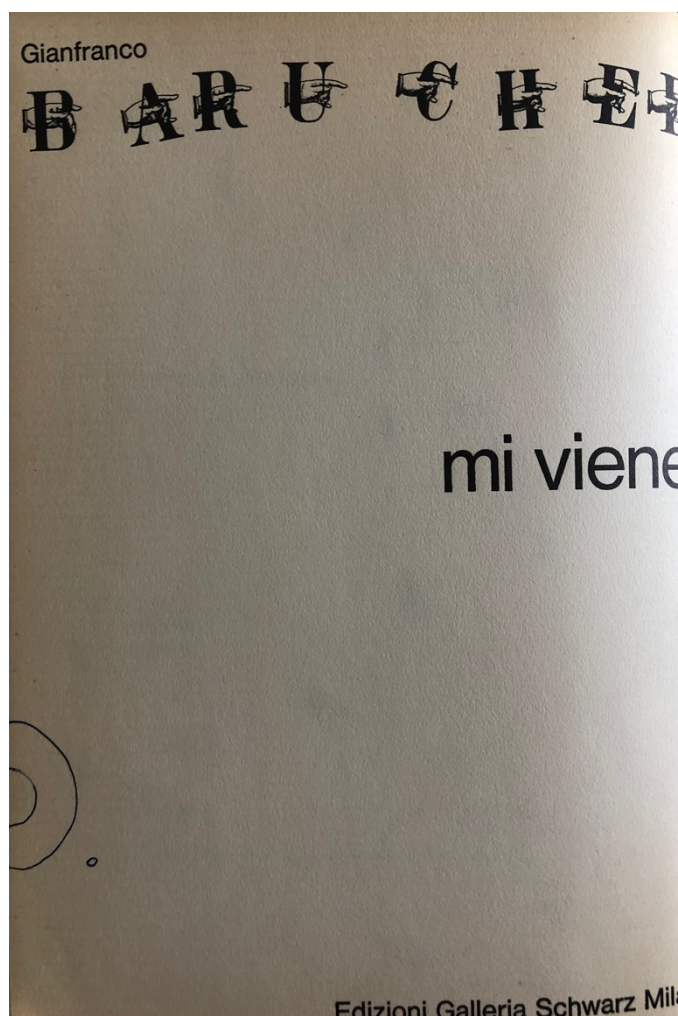
[...]

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);





[Imm. 46 e 47] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Dedica manoscritta all'esemplare sanguinetiano di «Mi viene in mente»* (Biblioteca Universitaria di Genova, 1967).

A partire all'incirca dalla metà del testo, infatti, 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), non ancora accorpata all'io lirico come avverrà, invece, nel sesto componimento. 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 importerà minuziosamente questa sorta di eco tipografica in dissolvenza, facendola scortare dal posizionamento reciproco delle diverse occorrenze («e sopra», «e sotto», v. 18). La mappatura spaziale degli elementi diventerà 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).

Se le altre verbalizzazioni saranno semplicemente dislocate nel testo come cellule lessicali neutre («PS. in realtà trattasi di SAG», v. 25, e il dialettismo «ittari», v. 28), nel ricopiare la frase «è del

capricorno? è tornato più ardente di prima» Sanguineti sembra voler fornire al lettore una delucidazione contestuale («era un frammento di conversazione», v. 17). Il colloquio privato verteva, con ogni probabilità, su questioni astrologiche – «sagittario» era il segno del dicembrino Sanguineti. Le uniche parole a non essere catturate nel buco nero delle appropriazioni sanguinetiane sono quelle encomiastiche («a Edoardo e Luciana», «con cara amicizia» e «Novembre 10») – per fugare l'eventualità (comunque remotissima) di svelare la soluzione del rompicapo.

L'incipit di Sanguineti si costruisce, pertanto, assorbendo efrasticamente 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, venendo a costituire un gioco personale con l'artista. Questa autarchia amicale verrà compensata da un citazionismo testuale ipertrofico rispetto agli altri testi del *T.A.T.*: «exaltation | vague» (vv. 3-4), infatti, è un'espressione ricorsiva adoperata da Gustave Flaubert per fissare l'obiettivo della creazione estetica, analogo alla *rêverie* e all'*illusion*.<sup>343</sup> Dal momento che i successivi affioramenti flaubertiani proverranno esclusivamente dalle *Corrispondenze*, ritengo plausibile proporre come ipotesto la lettera inviata all'attrice Edma Roger des Genettes nel dicembre del 1864, che recita: «Ce qui me désole, au fond, c'est la conviction où je suis de faire une chose inutile, je veux dire contraire au but de l'art, qui est l'*exaltation vague*» (*Corr.*, t. II, p. 217 ; i corsivi sono miei).<sup>344</sup> Le reminiscenze flaubertiane persisteranno, ai vv. 14-15, con il sintagma in *enjambement* «grotesque | triste», tratto da un'epistola a Louise Colet dell'agosto 1846 (*Corr.*, t. I, p. 307).<sup>345</sup> Analogamente, ai vv. 22-23 si menziona una lettera spedita proprio il «24 | febbraio» (vv. 22-23) a Ernest Chevalier. Nella confessione accorata all'amico («Maintenant je ne pense plus, je ne médite plus, j'écris encore moins» (*Corr.*, t. 1, p. 37) ritroviamo tutte le successive interpolazioni di Sanguineti («je ne pense plus», v. 23, «je ne médite plus», v. 31, «j'écris encore moins», v. 35).

Il nome di Flaubert ritornerà ciclicamente nell'opera sanguinetiana, al punto da rendere necessaria un'inchiesta sulla «funzione-Flaubert» nella formazione del novissimo.<sup>346</sup> In particolare, gli inserti flaubertiani del *T.A.T.* meriterebbero di essere recuperati per stabilire un confronto immediato con il quarantesimo componimento di *Scartabello*, in cui si leggono i seguenti versi (SANGUINETI 2021: 322):

---

<sup>343</sup> Cfr. ad esempio un'altra lettera inviata a Louise Colet il 16 settembre 1853, in cui Flaubert sentenzia: «La première qualité de l'Art et son but est l'illusion. L'émotion, laquelle s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur» (*Corr.*, t. III, p. 416).

<sup>344</sup> L'espressione si ritroverà anche nella *Préface aux Dernières Chansons* di Louis Bouilhet, un autentico manifesto estetologico («Il [Bouilhet] pensait que l'Art est une chose sérieuse, ayant pour but de produire une *exaltation vague*, et même que c'est là toute sa moralité», *Œuvr.*, vol. II, p. 763; i corsivi sono miei). Sul carattere programmatico di questa prefazione, cfr. ad esempio CIGADA 1964: 281-285.

<sup>345</sup> Per inquadrare con precisione la nozione di «grotesque triste», cfr. lo studio specifico di CROUZET 1980.

<sup>346</sup> Rimando, inoltre, ad altri due calchi dall'*Education sentimentale* che Franco Vazzoler ha individuato nei *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"* (SANGUINETI 2010b: 7-9) (cfr. VAZZOLER 2016: 98).

allegato n. 1: («mon cher ami», come diceva l’Achille padre: sto leggendo, come sai, la corrispondenza di Flaubert):

je serais le moins possible: (proprio così, in una lettera a Ernest): (e questo si collega al suo problema del si jamais je prends une part active au monde): (e al suo precoce programma di démoralisateur):

(siamo tra il ’39 e il ’41, bada bene): la famosa congestion au cerveau è del ’44, soltanto):

A più di trent’anni dal cantiere del *T.A.T.*, il citazionismo flaubertiano diventa quasi aggressivo, artatamente ostentato e didascalico nell’esibire al destinatario la sede dei prelievi, i nomi e le date che cadenzano la corrispondenza. Il lettore, retoricamente chiamato a concentrarsi sulle informazioni sciorinate dall’io lirico («bada bene», v. 7), viene condotto per mano attraverso un’allusività testuale addomesticata e rimarginata rispetto alla ferita dell’incomunicabilità lasciata ben spalancata nel 1967. Si tratta, infatti, di quella stessa lettera spedita a Ernest Chevalier il 24 febbraio del 1839 («Si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur», *Corr.*, t. I, p. 37) che Sanguineti aveva già ritagliato per il *T.A.T.*, pur isolando una sequenza diversa (il *tricolon* finale «je ne pense plus, je ne médite plus, j’écris encore moins»). La prima epistola inserita, invece, è quella inviata da Rouen il 10 gennaio del 1841, dove ritroviamo al centro la frase amputata per *Scartabello* (Et quant à être quelque chose je serai le moins possible», *Corr.*, t. I, p. 76; i corsivi sono miei). Nel finale, infine, verrà riportata l’autodiagnosi clinica («congestion au cerveau») che Flaubert confida sempre a Chevalier il 1° febbraio del 1844 (*Corr.*, t. I, p. 203) – probabilmente una forma di apoplezia con una sintomatologia clinica scandita da visioni e violente crisi nervose.<sup>347</sup> Proprio nel marzo del 1980 – anno d’uscita di *Scartabello* – Sanguineti scriveva su «Il Lavoro» un breve articolo «commemorativo» per ricordare la morte di Flaubert, il cui incipit recitava significativamente: «Leggo un bel po’ di lettere giovanili di Flaubert [...]. Ci si può chiedere se l’autore di *Madame Bovary* [...] non si sensibilizzi, in qualche modo, alla minaccia di crisi che sta investendo, prima ancora nella vita che nella letteratura, il nesso di Destino e Delitto» (SANGUINETI 1988: 92). Come accadeva già implicitamente nei frammenti francesi smembrati in *Scartabello*, nel saggio celebrativo Sanguineti è interessato a cogliere i sintomi, i sedimenti di un’epoca che, passando per l’esistenza materiale di uno scrittore, possono essere trattati alla stregua di una spia culturale. Per Sanguineti, «Nuovo Romanzo» significa anche «Nuova Critica» e, soprattutto, «Nuova Biografia» (ivi, p. 93), in un’equivalenza sostanziale tra vita e letteratura.

Per tornare al *T.A.T.*, qui il test psico-letterario agisce come ecfrasi di Rorschach pittorici e, al contempo, come una radiografia clinica del soggetto poetante, il cui inconscio diurno si esprime

---

<sup>347</sup> Sull’insorgenza letteraria della malattia nell’opera di Flaubert, tra romanzi e corrispondenza, cfr. soprattutto il numero monografico della «Revue Flaubert» incentrato su *Flaubert, rêves, rêveries, hallucinations* (PASETTI 2006).

attraverso una logorrea patologica di citazioni. Sono le stesse fonti a porsi come grafie proiettive, in fondo; come i quadri di Baruchello per Sanguineti, anche i destinatari di Flaubert e l'alter ego tassiano di Galilei funzioneranno come *specula* e tavole psicanalitiche degli scrittori (e di quel regista diegetico di terzo grado che è lo stesso Sanguineti).

Per proseguire con questa parata enigmistica, nella sezione centrale Sanguineti sparpaglierà le briciole di alcune parole tagliuzzate dalle *Considerazioni al Tasso* di Galileo Galilei (1585-1595), come si può constatare nella seguente tabella comparativa (i corsivi sono miei):

e devo dire: tu sei un *granchio* (per insinuazioni) *petrificato*; e:  
 è nascosta (nevrotico stigma) dentro la mia bocca; (e la cosa  
 è incominciata); (...); (forse, veramente); (non ricordo, di preciso  
 quando, nemmeno); e tu sei un *camaleonte* (per inibizioni) *secco*; nascosta  
 sopra la mia lingua; (ma la cosa); (...); (ma quella notte, non la racconto)

(vv. 6-11; i grassetti sono miei)

perché tu sei una *mosca*, un *ragno* (*in gelatina*); (*in un pezzo, in confusione, d'ambra*);

(vv. 23-24; i grassetti sono miei).

Mi è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposto, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azzioni e avvenimenti, come anche tutte l'altre favolette di questo poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un *granchio petrificato*, un *camaleonte secco*, una *mosca* e un *ragno in gelatina in un pezzo d'ambra*, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano, e simili altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel Furioso, veggo aprirsi una guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza (CT 69).

Le chiose galileiane mirano a dimostrare, in un'esplicita partigianeria ariostesca, la «strettezza di vena e la povertà di concetti» (CT 63) del Tasso rispetto al «magnifico» autore dell'*Orlando furioso*. Il poema tassiano assomiglia a una «pittura intarsiata» dove lo sfondo si articola 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» (CT 63) – in una struttura da proto-associacionismo surrealista non dissimile, in fondo, dalla tecnica collagistica adottata in *T.A.T.*

In un saggio del 1974 intitolato *La macchina narrativa dell'Ariosto*, Sanguineti alluderà alle *Considerazioni* rimarcando come la *querelle* 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»

(SANGUINETI 2000: 70-71). In modo ancor più perspicuo, 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 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 (SANGUINETI 1996: 82; cit. in VERDINO 2020: 192).

Proseguendo nell'argomentazione generale, il poeta arriverà a menzionare proprio il frammento saccheggiato trent'anni prima, facendo precedere la citazione dalla precisazione 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», appunta beffardamente Sanguineti, «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» (ivi, p. 191). La chiosa finale dell'intervento, dunque, si rivela strutturale per chiarire a posteriori il rilievo programmatico dell'allusività galileiana nei versi di *T.A.T.* Riprendendo l'opposizione metaforica tra il sontuoso palazzo immaginativo di Ariosto e la raccolta di «coselline» curiose affastellate da Tasso, Sanguineti eviscera la dialettica fondativa 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» (ivi, pp. 191-192).

Nell'affrontare i (non) rapporti tra *Sanguineti e Tasso*, Stefano Verdino contrapporrà all'ormai canonizzato ariostismo sanguinetian-ronconiano<sup>348</sup> una mai pienamente digerita latenza tassiana – a partire dalle dispense universitarie del corso monografico di Giovanni Getto sulla *Composizione della Gerusalemme* che il giovane assistente Sanguineti aveva curato per la casa editrice Viretto di Torino (GETTO 1959). L'articolo di Verdino, attestandosi sul versante saggistico e giovanile, fotografa unicamente il profilo di un «Sanguineti critico tassiano», scettico e distaccato (VERDINO 2020: 178) – postura che si evince limpidamente dalla *Scheda* tassiana pubblicata nell'antologia sul *Sonetto* curata con lo stesso Getto nel 1957 (GETTO, SANGUINETI 1957: 564). Nella prassi poetica degli anni

---

<sup>348</sup> Sul tema, cfr. almeno LONGHI 2006.

Sessanta, invece, il Tasso *selon* Galilei si trasformerà in epigrafe ideale e manifesto miniaturizzato dell'intera operazione sperimentale, in un'esposizione accumulativa di citazioni-detriti sminuzzati provocatoriamente dal canone.

Tornando al testo di *T.A.T.*, il sintagma «nevrotico stigma», che compare tra parentesi a interrompere il flusso da un lato galileiano e dall'altro geografico, potrebbe nascondere un calco dal «neurotische Stigma» di Alfred Adler – ossia l'espressione utilizzata in un capitolo del saggio *Über den nervösen Charakter* (1911) dedicato specificatamente ai *Nervöse Prinzipien* (ADLER 1922: 123). Intermittenti riferimenti ad Adler sono facilmente campionabili nella produzione saggistica di Sanguineti,<sup>349</sup> il quale, del resto, non esiterà a dichiarare, in un'*Autorappresentazione* fornita nel 2001 in occasione del premio Musatti: «I miei rapporti con la psicoanalisi furono piuttosto precoci e risalgono a un'epoca dominata dalla trinità di Freud, Jung e Adler» (SANGUINETI 2001).

Per quanto riguarda, invece, lo stradario delle vie («Rue Royale», v. 5, «Rue | du Bois», vv. 5-6, «Rue de la Montagne», v. 11, «Marché | des Herbes», vv. 11-12, «Parc d'Egmont», v. 32), seguendo la mappa delineata da Sanguineti si chiarisce come l'ambientazione fosse quella di Bruxelles – città visitata proprio in quegli anni dal poeta. Piuttosto che chiamare in causa un filtro romanzesco, è più verosimile ipotizzare che Sanguineti stesse collaudando qui una modalità di pedinamento del paesaggio urbano che diventerà poi caratteristica di *Reisebilder*, dove il poeta si muoverà come una sorta di «*flâneur* politico» tra menzioni toponomastiche, *Salons* museali e aneddoti biografici (RISSO 2016: 62). Sanguineti confeziona un testo incipitario perfetto per introdurre il lettore alle atmosfere di *Wirrwarrr*; per citare il risvolto di copertina apposto, senza firma, alla prima edizione, infatti,

Un *T.A.T.* e alcuni *Reisebilder* producono un *Wirrwarrr*, che in tedesco vale un guazzabuglio, un caos e, giova sottolineare, financo uno zibaldone. Ma [...] non si tratta semplicemente di un test realizzato su certe esperienze dell'autore in viaggio prima in Belgio e poi in Olanda e in Germania, bensì di una prospettiva, realistica e critica, spalancata su alcuni aspetti di quell'arco dell'esperienza borghese che più volte è manifestamente 'visitato' nei testi e che va da Goethe a Marx (SANGUINETI 1972b).

Nel primo componimento di *T.A.T.*, insomma, ritroviamo programmaticamente ruberie plurilinguistiche, annotazioni di viaggio ed ecfraresi di quadri, in un'anticipazione *en abyme* dello zibaldone *wirrwarriano* nel suo complesso.

Di un'analogia temperatura 'caoscomica' partecipa anche il testo conclusivo (SANGUINETI 2021: 102), in cui riconosciamo un giacimento simile di schegge citazionistiche (e auto-

---

<sup>349</sup> In un articolo dell'8 dicembre del 1977, ad esempio, commentando un numero della rivista «Atti dello psicodramma» uscita nel luglio dello stesso anno, Sanguineti prenderà le mosse proprio da un intervento di Adler (SANGUINETI 1979: 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 1993a: 152).

citazionistiche).<sup>350</sup> Mentre *Purgatorio de l'Inferno* si chiudeva con l'ascesi dalla *palus* nucleare, in forma di catarsi linguistica («ma vedi il fango che ci sta alle spalle», XVII, v. 22; ivi, p. 90), qui ritorna il paradigma della catabasi («noi scendiamo tra le selve, nel fango», v. 4). Oltre alla definizione di «harem» esportata da Proust, al v. 1 si possono identificare due lacerti («9 floréal» e «oh, si j'osais oser!») tratti dal *Journal* stendhaliano – rispettivamente, «il faut absolument que je l'aie pendant le voyage. Si j'osais oser!» e «Je tenterai ma dernière chance lundi le 9 floréal. Je lui annoncerai l'engagement de Marseille» (i corsivi sono miei). L'inserimento di intere sequenze francesi, peraltro, accomuna il *T.A.T.* alle coeve tavole mistilingue di Baruchello. Si pensi soltanto a *Mi viene in mente* (BARUCHELLO 1966c), dove troviamo, per esempio, un tassello grafico in cui, a una serie di nomi che cominciano per «A» (Adolphe, Adèle, Adelaïde, Adonaï, ecc.), l'artista allega una sorta di legenda di citazioni perlopiù in francese – «Adam, nom du premier homme (Bible)», oppure «Lambert-Sigisbert [*Adam*] sculpteur fr. né à Nancy, auteur d'oeuvres distinguées (1700-1759)» – in un'anticipazione del funzionamento complessivo di *Dix villes*.

Individuato il bacino stendhaliano, non sarà difficile ricondurvi anche il successivo «elle est moi (30 ventôse)» (v. 8). «Cela donne à ma conversation une physionomie inimitable *elle est moi*», recita un appunto diaristico del «30 ventôse» – ossia, trasposto dal calendario repubblicano francese, il 21 marzo. A Stendhal Sanguineti attribuirà poi la genesi del verso-manifesto di *Postkarten* 49 («per preparare una poesia, si prende un “piccolo fatto vero” [...] | c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so», SANGUINETI 2021: 209). Come ha dimostrato Manuela Manfredini, il sintagma proviene da una lettera che Beyle inviò a Balzac rispondendo alla recensione alla *Chartreuse de Parme*, uscita il 25 settembre del 1840 sulla «Revue parisienne» (MANFREDINI 2015: 105). Curioso constatare, en passant, come tutti gli inserti derivino da generi ‘minori’ – corrispondenze, soglie, opere disperse o extravaganti –, in un'innegabile predilezione per gli ipotesti trasversali, a latere della bibliografia primaria più trita.

Per concludere l'analisi del *T.A.T.*, la decifrazione inconscia permette una tecnica inedita di organizzazione e ricostruzione dei frammenti verbali, stabilendo una modalità retorica alternativa alla descrizione realistica e alla rigidità dei binarismi (causa-effetto, azione-reazione). Come asserisce Sanguineti, in un'intervista rilasciata a 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 straordinaria (SANGUINETI 1993: 84).

---

<sup>350</sup> Si veda, ad esempio, «dormiva» al v.1, che riecheggia istantaneamente il verso incipitario di *Erotopaegnia* 4 («in te dormiva come un fibroma asciutto», ivi, p. 54; il corsivo è mio). Anche il verbo «gridare» – «per ascoltarla, come *grida* | (l'anima); (come *gridava*)» (vv. 4-5) – rappresenta un *Leitmotiv* ritornante nelle prime raccolte poetiche sanguinetiane, in particolare in *Purgatorio de l'Inferno* – «gridando» (V, v. 11; ivi, p. 78); «*gridava*» (XIV, v. 16; ivi, p. 87), e così via.



A livello macrostrutturale, non è solo la genitorialità baruchelliana a unire i sette testi del *T.A.T.* Sanguineti immette nella raccolta alcuni tic lessicali che agiscono come aggregatori testuali – ad esempio, l’iterazione della parola chiave «osceno», variamente declinata a seconda dei contesti (ivi, I, p. 95; III, p. 98; IV, p. 99). A cadenzare la trama dei singoli componenti interviene, poi, il riferimento assillante a una dimensione ‘discenditiva’ – dall’avverbio «laggiù» (II, p. 97; VII, p. 102) all’abuso di «scendere» («scendendo», I, p. 95; «scende», VII, p. 102), dalla ripetizione di «in fondo» (II, p. 97) all’atto moltiplicato di «cadere» o «precipitare» («cade», III, p. 98; «precipita giù», VI, p. 101). Anche l’ostentazione di moduli diaristici, in particolare le date – «22 aprile» e «24 febbraio» (I, p. 95), «s.d. ma 22/6» nel terzo (III, p. 98), «9 floréal» e «30 ventôse» (VII, p. 102) –, serve a ricreare un’impressione di organicità strutturale, fondando le premesse di un icono-diario intellettuale.

### 5.5 Il tabellone del *Giuoco dell’Oca*, una verifica certa

L’esemplare del tabellone realizzato da Baruchello nel 1967 merita lo spazio di un approfondimento autonomo, non riducendosi affatto a una parafrasi letterale delle centoundici caselle sanguinetiane. Al contrario, lo studio di questa trasposizione verbo-visiva ci permetterà di isolare alcune direttrici valide, in generale, per circoscrivere il mestiere baruchelliano di ‘illustratore’ letterario. Presso la Fondazione Baruchello, peraltro, sono conservati alcuni interessanti prototipi di caselle scartate dall’assetto definitivo del tabellone – di cui ci serviremo occasionalmente per supportare l’argomentazione complessiva. Nella già citata lettera a Cecilia Barbieri, l’artista commenterà 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) ma 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 che Baruchello riceveva i capitoli da ‘tradurre’ via via che Sanguineti formalizzava le diverse sezioni del romanzo. La trasmissione graduale del testo è documentabile a partire dalla già citata lettera del 22 marzo 1967, in cui Sanguineti notifica 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 dello scambio epistolare tra poeta e artista 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 Enrico Filippini di iniziare la lettura.<sup>351</sup> La descrizione si origina, per ammissione dello stesso Sanguineti, da un *combine painting* di Robert Rauschenberg del 1954, costruito «come un “monumentino”» (LISA 2004: 21) su cui l'artista pop aveva ammonticchiato una serie di oggetti *trouvés* (dalle riproduzioni di opere d'arte alle fotografie di famiglia).<sup>352</sup> Sanguineti imita l'azione di incollare «tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie» (SANGUINETI 1967: 95), compreso un paio di «scarpe da tennis usate, lì al piano di sotto» (ivi, p. 96), 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*) (cfr. SOTGIU 2016: 150). In particolare, allo scrittore interessa la fruizione dell'*Untitled* come album di famiglia, «a veritable inventory of Rauschenberg's life» (CRAFT 2012: 195) in cui il pittore aveva collezionato alcune istantanee della moglie, Susan Weil, e del figlio Christopher. Nel proprio mausoleo romanzesco Sanguineti deciderà di includere simmetricamente alcune fotografie private (nello specifico, della consorte), come possiamo desumere dalle stesse parole del narratore:

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 bambina (SANGUINETI 1967: 96).

Un simile assemblaggio fotografico è destinato a concretizzarsi, sul tabellone baruchelliano, attraverso l'inclusione delle istantanee inoltrate per posta a Baruchello. Nell'epistola inviata da Torino il 21 marzo del 1967 leggiamo, infatti:

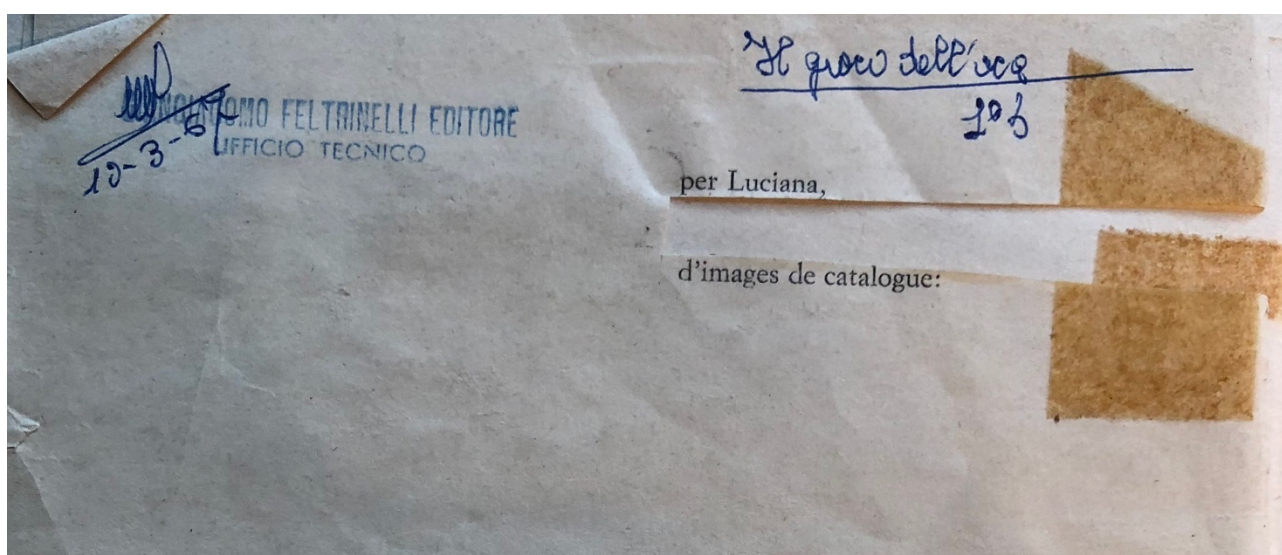
Carissimo,  
ti spedisco subito queste due fotografie di mia moglie, di cui consiglio particolarmente l'uso per il capitolo XLIV. Puoi utilizzarle entrambe, se ti va, ritagliando come ti pare; se una delle due non ti serve, ti prego di rinviarmela, come reliquia memoriale.<sup>353</sup>

<sup>351</sup> «Quanto al giuoco, dunque, tieni fermo il XLIV (44): puoi partire di lì, credo, che vai bene» (SANGUINETI, FILIPPINI 2018: 171).

<sup>352</sup> Per l'individuazione di alcuni materiali figurativi presenti sulle pareti del *combine*, cfr. ad esempio JOSEPH 2003: 141-142.

<sup>353</sup> 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 probabilmente l'espresso).

Al di là della consueta ‘liberalità collagistica’ («ritagliando come ti pare») caldeggiata da Sanguineti in tutte le sue collaborazioni a quattro mani (figurative e musicali),<sup>354</sup> troviamo qui la riprova che la donna seduta su un «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 dell’intero montaggio romanzesco. Per enfatizzarne il ruolo di ‘secondo incipit’, l’artista inserirà anche un frammento dell’epigrafe dedicatoria del romanzo («perché ci giuochi: ce n’est que») – ritaglio visibile tangibilmente nelle bozze del *Giuoco* scarabocchiate da Baruchello e conservate presso la Fondazione romana<sup>355</sup> [Imm. 48].



[Imm. 48] EDOARDO SANGUINETI, *Il Giuoco dell’Oca*  
(copia di lavoro di Gianfranco Baruchello, 1967).

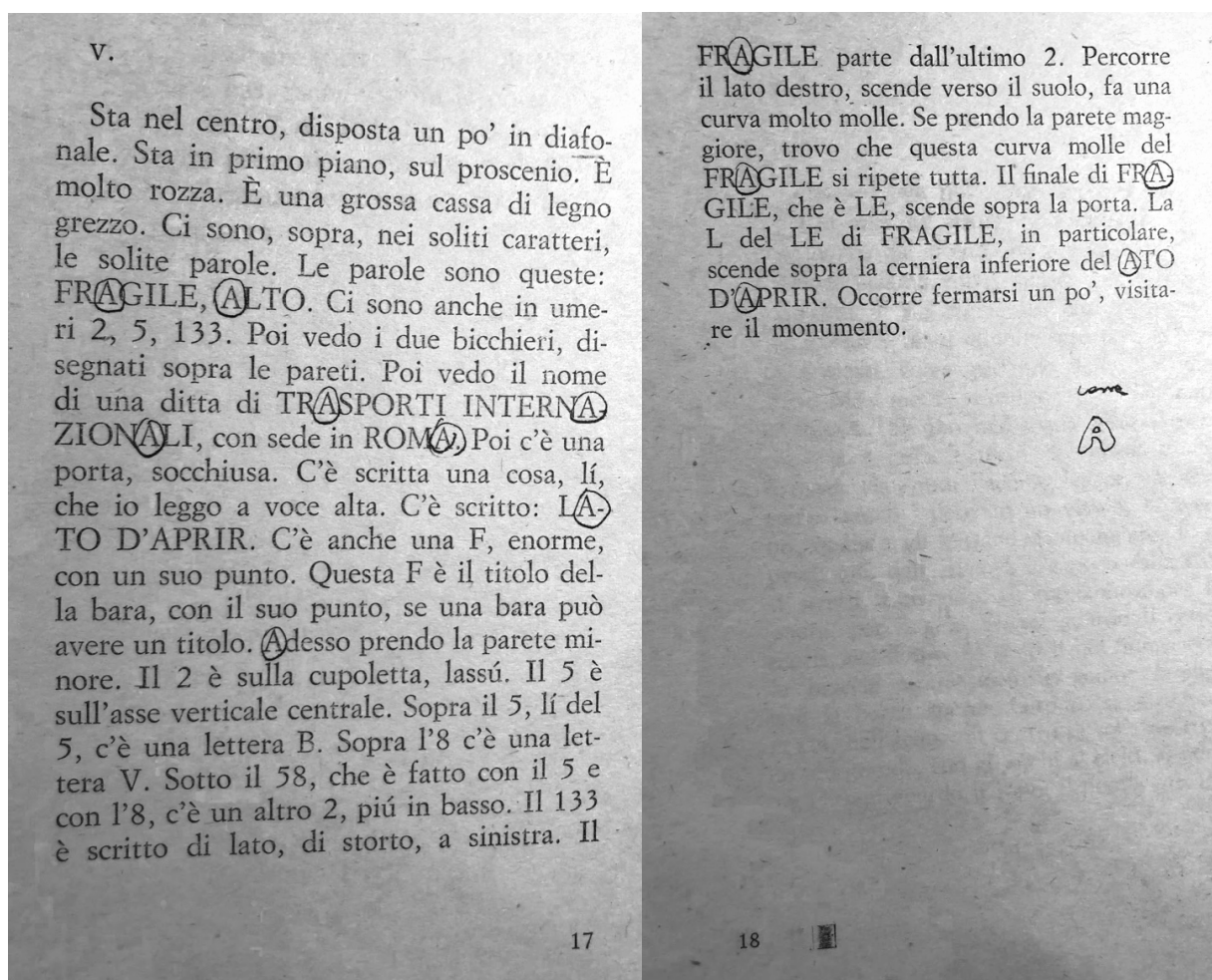
Sempre nella quarantaquattresima casella, Baruchello aggiungerà una nuvoletta con l’indicazione fumettistica «POP!» – forse per palesarne, agli occhi dell’osservatore-giocatore, la derivazione da Rauschenberg. In generale, l’artista si sforza di decrittare gli affioramenti efrastici subodorati nei capitoli del *Giuoco*, in un ‘travestimento’ visivo che alla mimesi e alla dimensione illustrativa alterna una risoluta volontà di decifrazione analitica. Analogamente, nella casella LXII viene introdotta una didascalia («a portrait of J. F. Kennedy by Bob Rauschenberg») che corrisponde alla fonte occulta del capitolo (*Buffalo II*, 1964). Qui Baruchello sovrapporrà 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

<sup>354</sup> L’invito a ricombinare e 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: 237).

<sup>355</sup> Il documento di lavoro è datato «10-3-67» e reca il timbro dell’Ufficio tecnico della casa editrice Feltrinelli.

[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 rivelerà utile anche per sorvegliare le tecniche di smontaggio e r-isemantizzazione visiva a cui saranno sottoposti gli episodi sanguinetiani. Sui singoli fogli, infatti, Baruchello sottolineava alcune parole o espressioni memorabili da trasportare nelle caselle del tabellone. Suggestivo, ad esempio, il caso del cap. V (SANGUINETI 1967: 17-18), in cui l'artista cerchia la lettera «A» all'interno di una serie di sintagmi maiuscoli («FRAGILE», «ALTO», «TRASPORTI», «INTERNAZIONALI», «ROMA», «LATO», «APRIR»)³⁵⁶ [Imm. 49]. La scelta di rimarcare l'allitterazione involontaria verrà confermata nella nota finale («come A») – in una misinterpretazione che si tradurrà visivamente in una gigantesca «A», collocata al centro del quadrato-parete [Imm. 44].

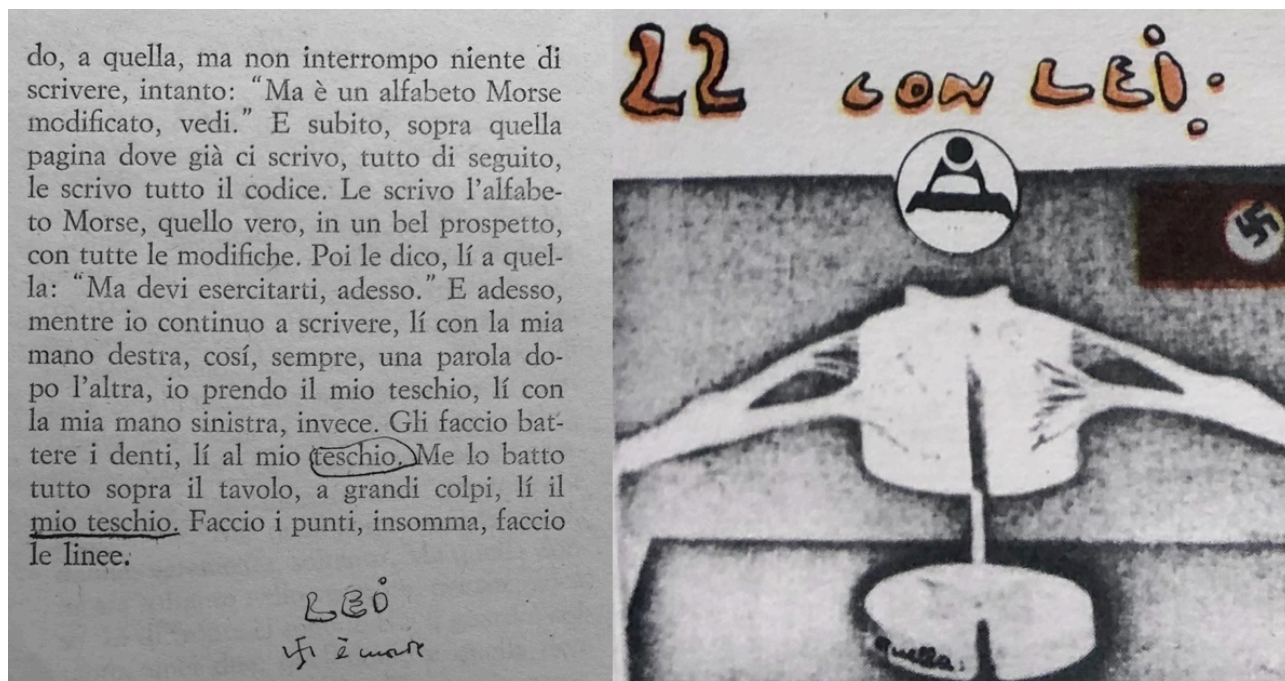


[Imm. 49] EDOARDO SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca* (copia di lavoro di Gianfranco Baruchello, 1967).

³⁵⁶ Le parole maiuscole corrispondono, nella descrizione ecfrastica di Sanguineti, alle iscrizioni presenti sui lati esterni della *Cassa Sistina* di Mario Ceroli (cfr. PORTESINE 2021a: 30-31).

Ancor più sottile sarà l'espedito approntato per la ventesima casella (SANGUINETI 1967: 47-48). Rispetto alle bozze baruchelliane, alcune sottolineature («è una piccola» e «plexiglas») non verranno poi trasferite sul supporto, mentre la frase 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 trasformerà, come sarebbe prevedibile, in un vero e proprio disegno, ma la sottolineatura avrà delle ripercussioni soltanto sulla sfera cromatica (il colore giallo della scritta, per l'appunto). L'aspetto davvero sorprendente di questa casella riguarderà, però, la resa baruchelliana del proprio ritratto romanzesco. Baruchello inserirà, infatti, un ritaglio auto-citazionistico (dall'*Enoncé impossible*, come vedremo più avanti), fomentando quel dialogismo squisitamente confidenziale che connoterà tutti gli esercizi plurali dei due autori.

Per citare un altro tic ricorsivo, nelle caselle in cui Baruchello cercherà dei lemmi appartenenti alla costellazione lessicale della morte – «teschio» e «mio teschio» nel cap. XXII (SANGUINETI 1967: 51-52), oppure «mia bara» nel cap. XXV (SANGUINETI 1967: 57-58) –, vi scarabocchierà accanto il segno della svastica (tanto nel margine finale delle bozze quanto nella traslitterazione collagistica del tabellone), stabilendo una correlazione bilaterale tra morte e nazismo<sup>357</sup> [Imm. 50].

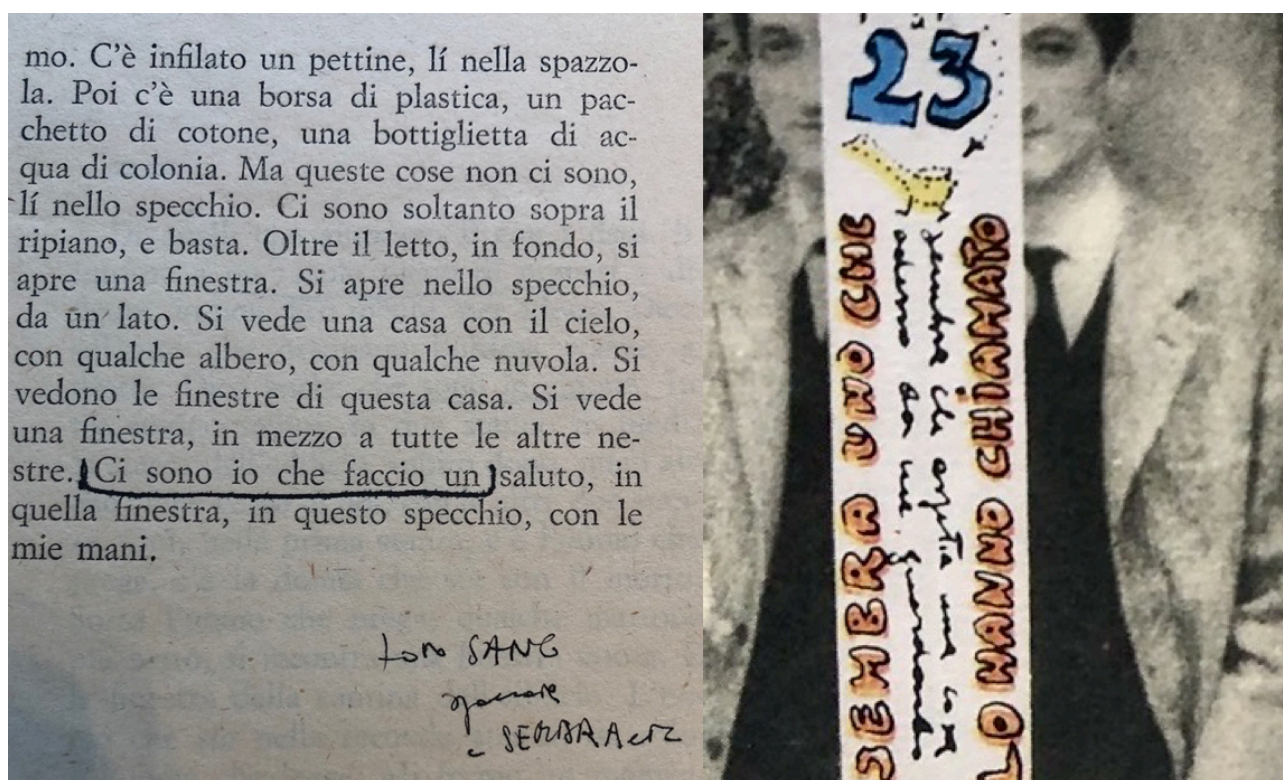


[Imm. 50] EDOARDO SANGUINETI, *Il Giuoco dell'Oca* (copia di lavoro di Gianfranco Baruchello, 1967); GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 22 (Il Giuoco dell'Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

<sup>357</sup> Il correlativo oggettivo della morte riappare nel cap. LXXXII, dove tuttavia la «croce uncinata» era già stata citata due volte dal narratore stesso (SANGUINETI 1967: 174-175) – che descriveva un particolare del collage di Boris Lurie intitolato *Lumumba is dead* (1960) (cfr. PORTESINE 2021a: 102-107).



Un esempio curioso si troverà, poi, in corrispondenza della casella ‘ceroliana’ del *Giucoco* (cap. IX, SANGUINETI 1967: 25-26).<sup>358</sup> Qui Baruchello, infatti, sottolinea due frasi («lui sono io» e «poi finisce che») e le trascrive, nello spazio bianco finale, disegnandovi al 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 in bianco e nero di Sanguineti in giacca e cravatta. Anche in questo caso sarà la sottolineatura («ci sono io che faccio», SANGUINETI 1967: 54) a spiegare didascalicamente l’inserimento della fotografia. Baruchello, infatti, attribuirà all’amico la proposizione evidenziata – in una sovrapposizione immediata tra autore reale e narratore finzionale. Sul margine delle bozze, l’artista ricopierà quattro parole («loro», «e», «SEMBRA», «etc.»), aggiungendovi al centro la frase originale «SANG[ui]neti] spaccato». Nel tabellone baruchelliano 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»; *ivi*, p. 53) [Imm. 51].



[Imm. 51] EDOARDO SANGUINETI, *Il Giucoco dell'Oca* (copia di lavoro di Gianfranco Baruchello, 1967); GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 22 (Il Giucoco dell'Oca, collage, 82,5 x 63 cm, 1967)*.

<sup>358</sup> In questa casella, infatti, Sanguineti descrive acerbicamente la *Cassa Sistina* realizzata da Mario Ceroli nel 1966 (*ivi*, pp. 32-34).

Degna di nota mi pare anche una seconda modalità di contaminazione (e quasi sovraesposizione mimetica di ruoli) tra artista e scrittore. In dieci caselle del tabellone, infatti, Baruchello incollerà alcune tessere provenienti non dal romanzo ma dalla propria stessa produzione creativa, come se tentasse di ‘baruchellizzare’ a posteriori le situazioni narrative del *Giuoco*. In corrispondenza della frase sanguinetiana «L’altro, quello che è lì con me, entrato lì con me, dopo, ha una faccia molto vol[gare]» (SANGUINETI 1967: 103, cap. XLVIII), Baruchello segnerà, ad esempio, il nome di «Cacciotti Rocco». Passando dalle bozze al collage, la trascrizione (maiuscola e in rosso) verrà 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 1968 (BARUCHELLO 1968c). Aprendo il faldone contenente gli originali del lavoro baruchelliano, troviamo quella stessa illustrazione (letteralmente) sforbiciata dal foglio originario – che era stato predisposto dall’artista montando insieme didascalie e immagini provenienti da dizionari, riviste e pagine di cronaca. In questo contesto collagistico (simile, peraltro, a quello vedremo nelle tavole della *Descrizione del Gran Paese*), il volto di Rocco Cacciotti veniva accostato a quello di Angela Maria Battisti (che sarà poi rimbalzato nella casella LXI, con un ritocco a penna teso a ‘vampirizzarne’ in forme mostruose la fisionomia) [Imm. 52].

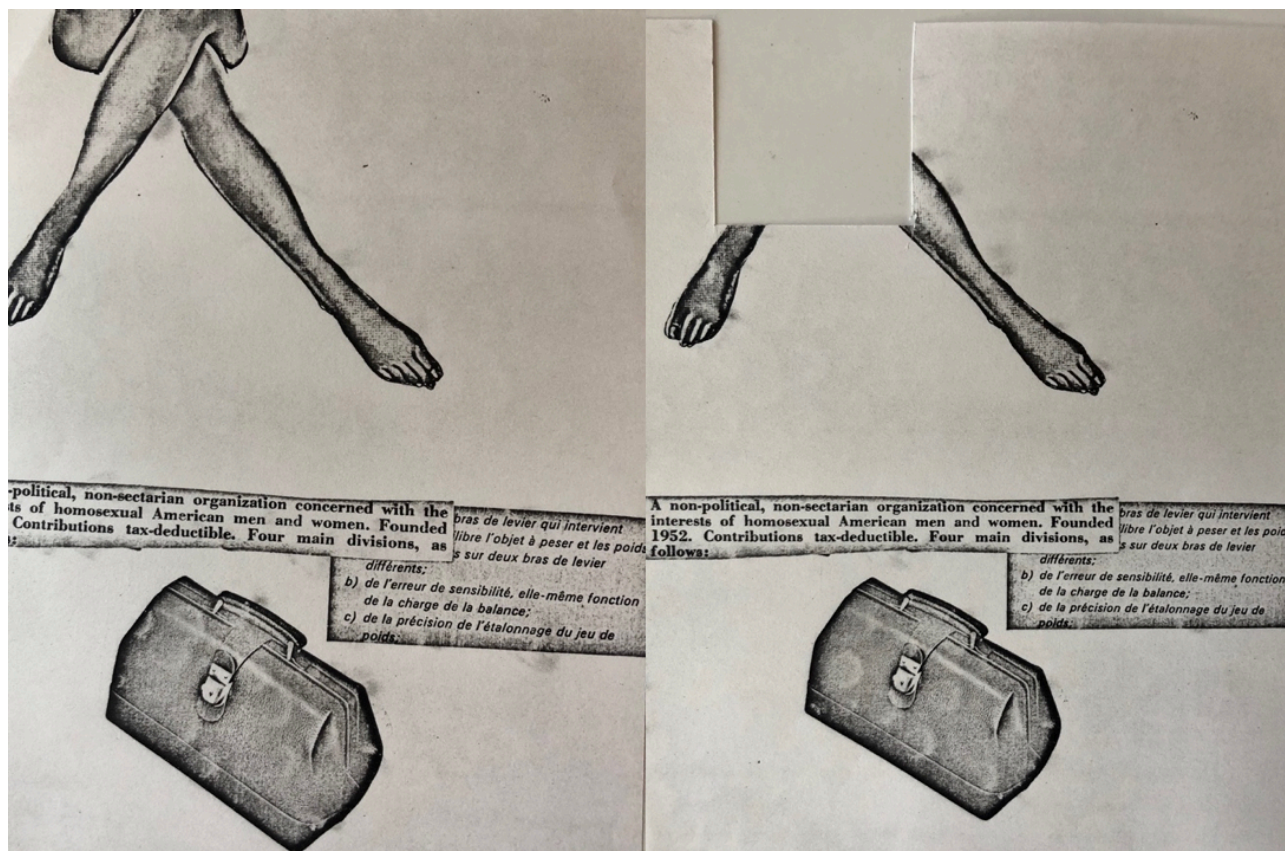


[Imm. 52] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Caselle n. 48 e 61*  
(*Il Giuoco dell’Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

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 dieci<sup>359</sup> 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 [Imm. 53 e 54] a uno scarafaggio kafkiano) verranno ‘de-territorializzati’ e forzati a dialogare con le trascrizioni dei capitoli sanguinetiani, in un effetto di conturbante *mash up*.



[Imm. 53] GIANFRANCO BARUCHELLO, *l'Enoncé impossible* (Archivio Gianfranco Baruchello, 1966-1967).

<sup>359</sup> Prendendo visione dei riquadri scartati da Baruchello, si scopre, in realtà, un ulteriore affioramento degli originali dell'*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 nervoso-bili[ari] si presentano gracili, di [statura mediocre c]on porta[m]ento altero e fisio[n]omia espressiva, colorito della pelle scuro, capelli più o meno s[curi], ven[e s]ottocutanee ben [pronunziate]») perfettamente corrispondenti con quelle di uno dei fogli.





[Imm. 54] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 26*  
(*Il Giuoco dell'Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

La prima e più ovvia interpretazione che si può avanzare pertiene al tentativo, da parte di Baruchello, di creare 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, dunque, un proprio giuoco parallelo e autosufficiente. 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 articolava, infatti, come una specie di (foto-)fiction sperimentale in forma di ritagli, stringhe verbali e iconografie *trouvées*. 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» (BARUCHELLO 2015) – secondo un procedimento estetico paragonabile a quello di *Verifica incerta* (1964), un *pastiche* di cine-tasselli «incollati l'uno all'altro con un criterio statistico casuale, [...] affidato per di più all'estro dell'operatore di catena» (BARBATO 1965, cit. in TESSITORE 2003: 163). Nell'inserire un residuo fossile del proprio progetto anti-romanzesco, Baruchello indica, di fatto, la possibilità di leggere le due esperienze narrative (il *Giuoco dell'Oca* e l'*Enoncé impossible*) come portavoce di una medesima rivoluzione stilistica – rendendo l'opera un metatabellone 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 verrà a comporsi come un pamphlet visivo attraverso cui rivendicare, dadi alla mano, una nuova stagione del romanzo sperimentale italiano.

Dopo l'analisi delle caselle che prendono in prestito l'*Enoncé impossible*, passiamo ad altre modalità di appropriazione più fedeli alla 'consegna' sanguinetiana. In alcuni casi, come abbiamo già anticipato, Baruchello accetterà la sfida alla decrittazione lanciata dallo scrittore, svelando il referente effettivo (o presunto tale). Nel cap. LXXIV (SANGUINETI 1967: 157-158) l'artista individua la matrice («Beatles») di un testo che si misura realmente con una fotografia scattata a un gruppo di fan dei Beatles che reggono degli striscioni in cui i nomi dei musicisti, «GEORG[E] [Harrison]» e «PAU[L] [Mc Cartney]» sono abbinati all'immane «[L]OVE Y[OU]» (oppure *groupie* che sfoggiano le coccarde con la scritta «*In Case of an Emergency CALL RINGO [Starr]*»). Sul tabellone faranno coerentemente capolino le fotografie dei quattro esponenti del gruppo britannico, in una corrispondenza quasi didascalica tra enigma (verbale) e soluzione (visiva) del capitolo sanguinetiano. Il dispositivo freudiano del «rebus» – che Lyotard riconoscerà tra le matrici fondative dell'arte baruchelliana (LYOTARD 1982: 8-9) – 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 e le sale musealizzate del canone.

L'aderenza al romanzo sanguinetiano non si registra soltanto nella pratica della decrittazione enigmistica. Baruchello si diverte ancor di più a emulare alcuni meccanismi stilistici interni al «romanzo-game» (FASTELLI 2013: 186). Come nei capitoli sanguinetiani era possibile identificare un'intelaiatura costruita per insiemi di caselle collegate da alcuni espedienti lessicali o tematici, così Baruchello sparpaglia dei *Leitmotive* grafici che garantiscono unitarietà ad alcuni blocchi di pannelli. Lo stratagemma più evidente consiste nell'impiegare la silhouette di un uccellino giallo seguita dalla frase formulare «replica il punto», che ritornerà nelle caselle V, IX, XIV, XVIII, XXIII, XXVII, XXXII, XXXVI, XLI, XLIV, L, LIV, LIX, LXIII, LXXII, LXXVII, LXXXI, LXXXVI, XCI, CI, CVI. In uno dei quadrati scartati l'espressione segnaletica e la riproduzione del pennuto sono accompagnate dall'elenco inventariale dei primi otto pannelli («5, 9, 14, 18, 23, 26, 32, 36») in cui la coppia canarino-sintagma compare affiancata al motivo centrale del capitolo. Per enfatizzare l'importanza di questa ricorsività figurale, Baruchello disegna al centro – accanto al bignami delle istruzioni – una sorta di micro-rappresentazione del tabellone in cui verranno colorate di arancione proprio le caselle investite di questo sovrasenso numerologico. Se osserviamo con attenzione la nona casella, inoltre, notiamo che Baruchello riporta in alto a destra un'addizione paradossale («5 + 4 = 59»). Scorrendo l'ultima riga del testo sanguinetiano, i personaggi del cap. IX (risultato della somma 5 + 4) entrano insieme, parlando, proprio «nella sala LIX» (SANGUINETI 1967: 135). Forse Baruchello ha voluto esplicitare

la presenza di una passerella ideale tra le due caselle –<sup>360</sup> come pare confermato dall'affiorare, nei due rettangoli, della solita figura-ponte dell'uccellino giallo. L'artista prende molto sul serio le regole sanguinetiane, perimetrando uno spazio visivo in cui un ipotetico giocatore possa attraversare i racconti-riquadri seguendo le direzioni e la rete dei rimandi disseminati tra le righe, come se pescasse le carte-pagine di un vero gioco di società.

La dimensione meta-finzionale di questi esperimenti, insomma, viene ostentata dai due autori attraverso un disvelamento quasi pedagogico delle norme generali di funzionamento dell'opera. Se Zanzotto aveva invitato provocatoriamente i Novissimi (e in particolare il Sanguineti laborintico) a esibire le proprie «cartelle cliniche» (ZANZOTTO 1999: 1108), come attestazione di una schizofrenia non tanto sintattica quanto psichica, qui i romanzieri sperimentali sembrano rispondere esibendo piuttosto il manuale di istruzioni, il bugiardino 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 capolavori plastici sul *white cube* del tabellone. Nella spaziatura in fondo al cap. XLI (SANGUINETI 1967: 89-90), Baruchello punta l'indicazione «armadio Van Gogh occhiali» – 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 (ivi, pp. 109-110), Baruchello scarabocchia i nomi di «Fahlström e Bruegel» – in corrispondenza dello «SPLASH!» fumettistico, che apparirà così 'pronunciato' dai due ritagli pittorici.<sup>361</sup> Anche per la casella successiva (ivi, pp. 111-112), vicino alla battuta finale rivolta dal personaggio femminile allo zingaro («“Porco”»), Baruchello segnerà il nome di un pittore – stavolta «Kandinsky» – a cui seguirà l'importazione fedele di un dettaglio figurativo accostato, stavolta, al profilo di Picchiarello (il protagonista pennuto dell'omonima serie di cortometraggi animati realizzati tra 1941 e 1972, e tradotti in Italia anche come tavole fumettistiche dal 1956). Infine, accanto alla descrizione della bambina che fa le bolle di sapone nel cap. LXII (SANGUINETI 1967: 153-154),<sup>362</sup> Baruchello appunterà «Mirò», riproducendo poi nel pannello l'opera *Figuras y perro en frente del sol* (1949). Sulla superficie della casella, però, il cerchio tondo in rosso diventerà una pallina da golf, mentre al profilo del personaggio verrà sovrapposta una lunga pipa da cui escono, per l'appunto, le bolle di sapone evocate nel testo [Imm. 55]. In queste tre caselle Baruchello mescola capolavori museali e icone pop, in una bloomiana «dislettura creativa»

---

<sup>360</sup> Per i rimandi tra due riquadri, si veda anche la casella 104 (in cui leggiamo «per fiamme ardenti [n. d. r. citazione del capitolo 104, *ivi*, p. 250] vedasi meglio il 96»).

<sup>361</sup> In realtà, la fonte di Sanguineti è un collage *Senza titolo* di Mimmo Paladino (1966; riprodotto in PORTESINE 2021a: 72).

<sup>362</sup> Nel *Giuoco* sanguinetiano, il capitolo racconta di un episodio specifico legato a *Esposizione* – composta assieme a Luciano Berio tra il 1962 e il 1963 e rappresentata a Venezia il 18 aprile 1963, in occasione del Festival di musica contemporanea della Biennale. In questa circostanza, come rievcherà lo scrittore stesso in *Quattro passaggi con Luciano Berio* (SANGUINETI 2012: 53), la figlia della coreografa Ann Halprin faceva le bolle di sapone da un palcoscenico mentre leggeva alcuni testi di Isidoro di Siviglia (cfr. PORTESINE 2022).

(BLOOM 1975) del romanzo di partenza. Nel *Giuoco*, infatti, gli scarti residuali dell'iconosfera venivano simmetricamente accolti nelle stanze della galleria ecfastica, ma senza che si possa stabilire una correlazione diretta tra fonti del libro e del tabellone.



[Imm. 55] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Caselle n. 72 e 41*  
(*Il Giuoco dell'Oca*, collage, 82,5 x 63 cm, 1967).

Questo differimento analogico si ritroverà, ad esempio, nel cap. CVI (SANGUINETI 1967: 225-227), dove Baruchello trascriverà il titolo di uno spregiudicato fumetto americano (*The adventures of Phoebe Zeit-geist*) scritto da Michael O'Donoghue e illustrato da Frank Springer. Pubblicato a partire dal gennaio del 1965 su «Evergreen Review», in Italia uscirà sul mensile erotico «Kent» e verrà tradotto per Feltrinelli nel 1968 – con un'introduzione critica scritta probabilmente da un consulente letterario d'eccezione (Enrico Filippini), che definirà il fumetto «un vero e proprio romanzo per immagini» (O'DONOGHUE, SPRINGER 1968). 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 supplemento verbale («THANK YOU!! ED») che ammicca al 'committente' Edoardo [Imm. 56]. 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 1968.





[Imm. 56] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Casella n. 106 (Il Giuoco dell'Oca, collage, 82,5 x 63 cm, 1967); The adventures of Phoebe Zeit-geist, «Evergreen Review», December 1966.*

Attraversando il *giuoco* di Baruchello,<sup>363</sup> insomma, il lettore sanguinetiano incontrerà 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 ecfrastico 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 anarchica abiura dell'altro.

<sup>363</sup> Per non appesantire l'argomentazione generale, mi limito a segnalare in nota le altre corrispondenze tra bozze ed effettive realizzazioni pratiche. Nel cap. X (SANGUINETI 1967: 28-28), 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 l'appunto) per metà bianco e per metà nero. Nel cap. XXXII, invece, Baruchello rimarca la descrizione erotica del personaggio femminile («la donna nuda [...] ragazza pallida», ivi, p. 72) – stavolta disegnando (e non appuntando verbalmente) l'immagine di una schiena femminile, il cui pallore verrà reso, nel disegno, attraverso l'espedito di raffigurarne il profilo unicamente con una linea spezzata che perimetra una sezione della tessera bianca, privando il corpo di qualsiasi spessore o tangibilità anatomica. Un appunto disegnativo si ritroverà, ad esempio, anche in corrispondenza della «pistola» impugnata da «Supergirl» nel cap. CX (SANGUINETI 1967: 235; cfr. PORTESINE 2021b: 232). Altri esempi, infine, non meritano una trattazione diffusa perché si limitano alla sottolineatura locale di uno o più vocaboli.

## 5.6 *Traumdeutung* cancellato: storia di un progetto inedito

Consultando il pluricitato carteggio inedito tra Baruchello e Sanguineti, emerge a intermittenze il profilo di una collaborazione fantasma incentrata sul *Traumdeutung* – titolatura freudiana di un testo teatrale di Sanguineti pubblicato sul «Menabò» nel gennaio del 1965 (SANGUINETI 1965) e poi incluso nella silloge dei quattro copioni di *Teatro* editi da Feltrinelli nel 1969 (SANGUINETI 1969: 51-64). 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, ad esempio, 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 1967, Sanguineti riferisce di aver fatto «un salto da Schwarz», prendendo visione concretamente delle «ultime bozze del TRAUM., belle belle». A un certo punto, però, il progetto si incrina per un'imprescisa 'colpa' di Arturo Schwarz – che inizia a comparire, in veste di antagonista oppositivo, in un traffico serrato di missive scambiate tra il 24 aprile e il 26 giugno. Se nella prima epistola Sanguineti dichiarava con tono neutro di aver «scritto all'Arturo S., e ti riferirò», già il 20 giugno cominciano a trasparire 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 risposta inoltrata due giorni dopo (il 22 giugno) aiuta parzialmente a contestualizzare la futura risoluzione abrogativa, dal momento che Sanguineti sentenzia:

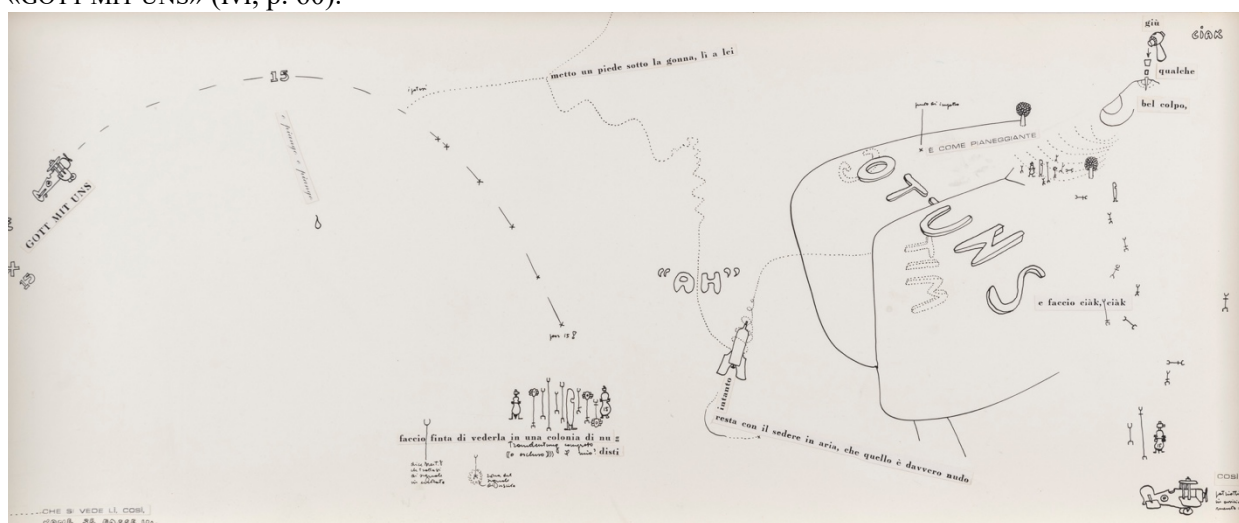
Sono desolato per la nuova grana che fa il nostro. Come puoi ben capire non sono mai esistite lettere 'incrinanti' di qualsivoglia tipo. Sed: gli è passata la voglia di fare la cosa. Il mio "tentativo di incrinare" equivale all'incirca alla "trappola moscovita" in cui tapino ti lasciasti attrarre. Penso 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) di un presunto boicottaggio sanguinetiano. L'ipotesi di un'autogestione editoriale del progetto è attestata in un'altra lettera, 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 bieco 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 feltrinelliano per la letteratura straniera nonché amico di Sanguineti e Filippini. Ancora un anno dopo, il 24 aprile del 1968, Sanguineti sonderà l’argomento con Baruchello («come va *il Traumdeutung?* hai notizie?») ma, dopo quest’ultimo affioramento, le allusioni al progetto scompaiono. Nella già citata lettera inviata alla studentessa Cecilia Barbieri, Baruchello farà un rapido cenno a questa operazione a quattro mani, ricollegandone la mancata realizzazione a una semplice mancanza reciproca 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».

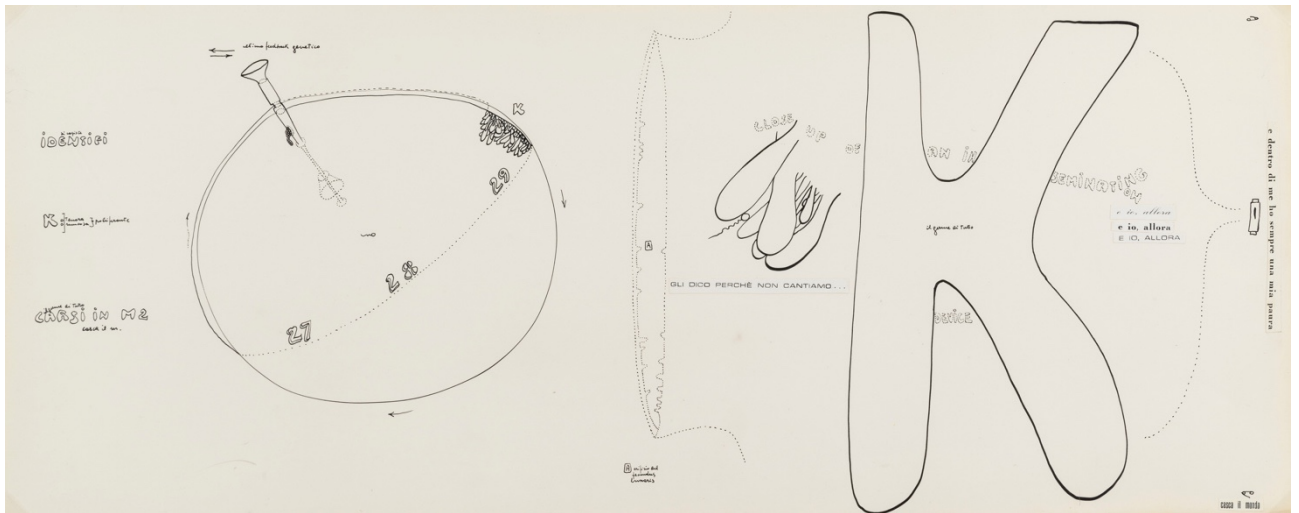
Se, per quanto riguarda l’apporto di Sanguineti, possiamo congetturare una semplice riproposizione (magari decostruita) della pièce del 1965 – recuperata poi, in versione parcellizzata, nella *Descrizione del Gran Paese* –, più interessante si prospetta l’indagine sul parallelo lavoro baruchelliano, ricostruibile grazie a una recente acquisizione dell’Archivio Baruchello, risalente all’estate del 2020. All’interno di questa cartella, infatti, sono conservati alcuni disegni inediti (databili grossomodo tra il 1966 e l’inizio del 1967) in cui è possibile identificare proprio alcune battute di *Traumdeutung*, tagliuzzate nei cartigli inseriti a collage sulla superficie del foglio. Riporto nel seguente elenco la provenienza bibliografica di tutte le frasi incluse nei lavori baruchelliani:

*Tram. 1* [Imm. 57]: «faccio finta di vederla in una colonia di nu-dist» (SANGUINETI 1969: 56); «che si vede lì, così» (*ibidem*); «e piango, e piango» (*ibidem*); «metto un piede sotto la gonna, lì, a lei» (ivi, p. 57); «resta con il sedere in aria, che quello è davvero nudo» (*ibidem*); «è come pianeggiante» (*ibidem*); «giù qualche bel colpo.» (*ibidem*); «e faccio ciàk, ciàk» (*ibidem*); «“Ah”» (ivi, p. 59); «così» (*ibidem*); «GOTT MIT UNS» (ivi, p. 60).



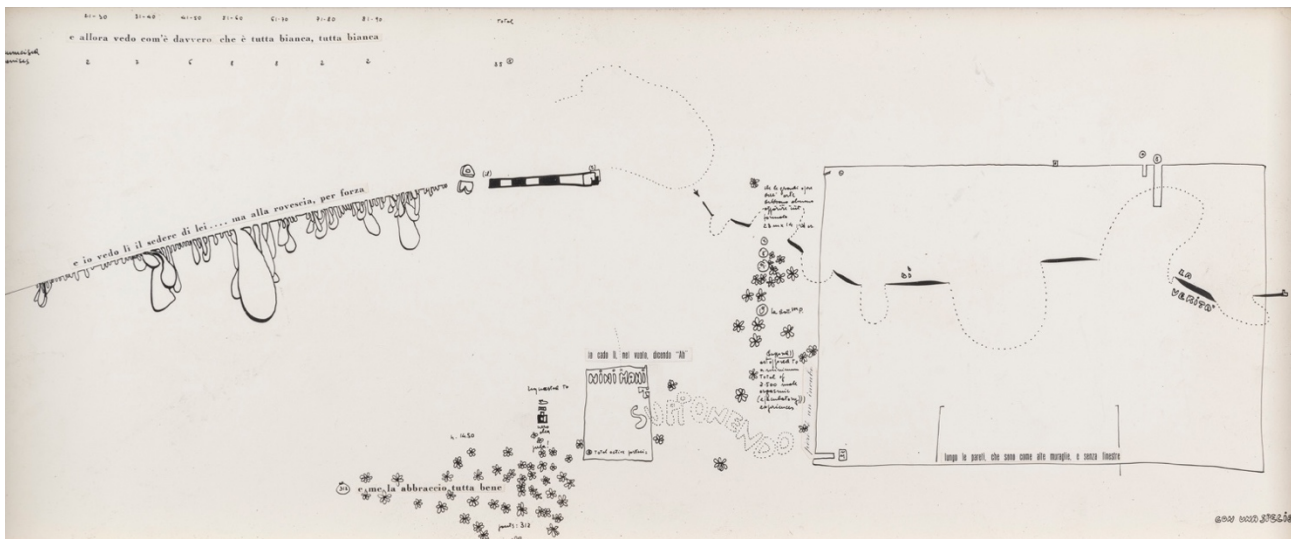
[Imm. 57] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 1* (Archivio Gianfranco Baruchello, 1966-1967).

*Tram. 2* [Imm. 58]: «e io, allora e io, allora e io, allora» (ivi, p. 63); «e dentro di me ho sempre una mia paura» (*ibidem*); «gli dico perché non cantiamo» (ivi, p. 64); «casca il mondo» (*ibidem*).



[Imm. 58] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 2*  
(Archivio Gianfranco Baruchello, 1966-1967).

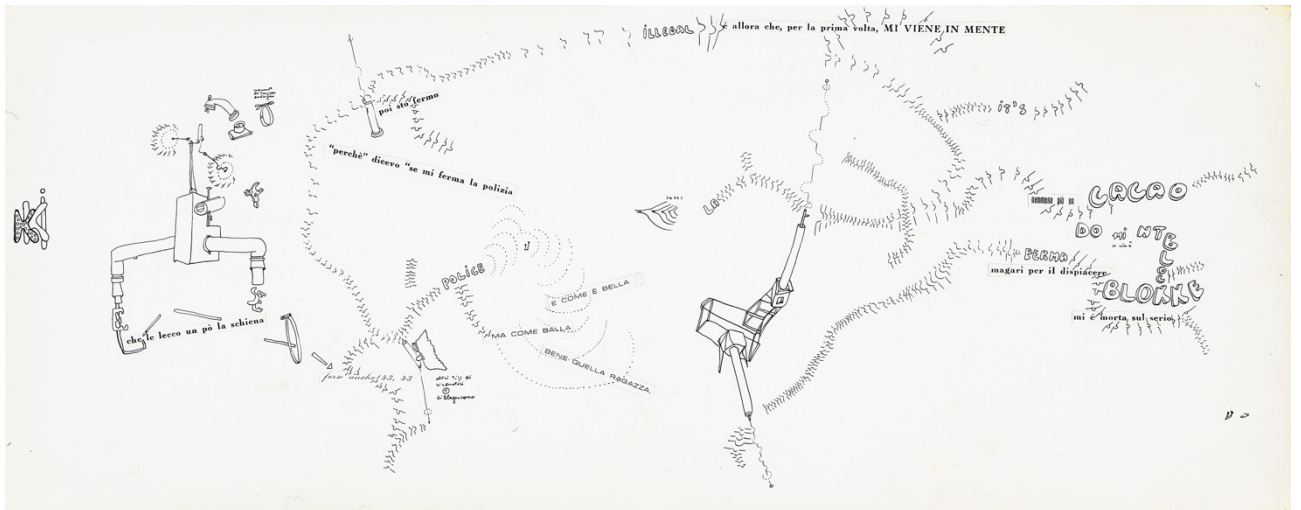
*Tram. 3* [Imm. 59]: «e io vedo lì il sedere di lei...ma alla rovescia, per forza» (ivi, p. 58); «io cado lì, nel vuoto, dicendo: “Ah”» (ivi, p. 59); «lungo le pareti, che sono come alte muraglie, e senza finestre» (*ibidem*); «però è un incubo» (*ibidem*); «e me la abbraccio tutta bene» (ivi, p. 60); «e allora vedo com'è davvero, che è bianca, tutta bianca» (ivi, p. 61).



[Imm. 59] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 3*  
(Archivio Gianfranco Baruchello, 1966-1967).

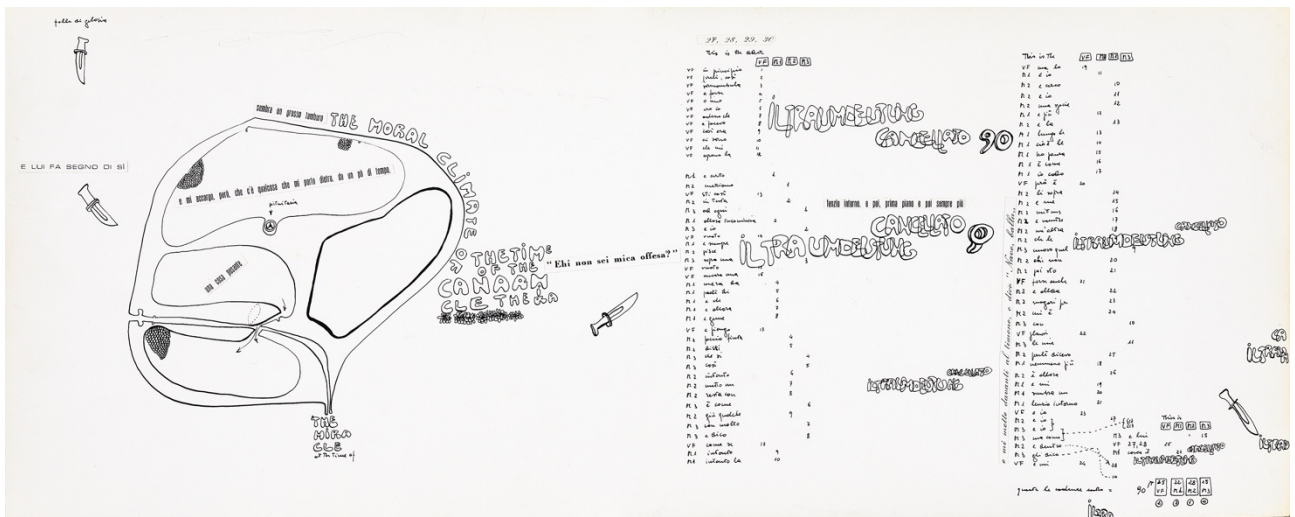
*Tram. 4* [Imm. 60]: «che le lecco un po' la schiena» (ivi, p. 60); «magari per il dispiacere [...] mi è morta sul serio» (ivi, p. 61); «forse anche 43, 43» (*ibidem*); «“perché” dicevo “se mi ferma la polizia”» (ivi, p. 62); «è allora che, per la prima volta, MI VIENE IN MENTE» (ivi, p. 63); «ma come balla bene quella ragazza, e come è bella» (ivi, p. 63); «nemmeno più un» (*ibidem*).





[Imm. 60] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 4*  
(Archivio Gianfranco Baruchello, 1966-1967).

*Tram. 5* [Imm. 61]: «Ehi, non sei mica offesa?» (ivi, p. 61); «e mi accorgo, però, che c'è qualcosa che mi porto dietro, da un po' di tempo» (ivi, p. 63); «una cosa pesante» (*ibidem*); «sembra un grosso tamburo» (*ibidem*); «lenzio intorno. E poi, prima piano e poi sempre più» (*ibidem*); «e lui fa segno di sì» (ivi, p. 64); «27, 28, 29, 30» (*ibidem*); «e mi metto davanti al timone, e dico "Nave, balla"» (*ibidem*).<sup>364</sup>



[Imm. 61] GIANFRANCO BARUCHELLO, *Traumdeutung 5*  
(Archivio Gianfranco Baruchello, 1966-1967).

<sup>364</sup> È necessario specificare che non tutte le frasi si presentano identiche alla redazione definitiva del testo sanguinetiano; segnalo di seguito le proposizioni trasformate (anche soltanto per l'uso delle maiuscole e delle minuscole), indicando tra parentesi quadre la veste grafica originaria di *Traumdeutung*: «e allora vedo com'è davvero che è tutta bianca, tutta bianca» [«e allora la vedo com'è davvero, che è bianca, tutta bianca», ivi, p. 61]; «e io vedo lì il sedere di lei... ma alla rovescia, per forza» [«e io vedo lì il sedere di lei, nudo come l'ho detto, ma alla rovescia, per forza», ivi, p. 58]; «e allora che, per la prima volta, MI VIENE IN MENTE» [«e allora che, per la prima volta, mi viene in mente», ivi, p. 63]. In quest'ultimo caso, l'utilizzo della maiuscola («MI VIENE IN MENTE») potrebbe essere funzionale a stabilire un rapporto con il romanzo omonimo pubblicato da Baruchello proprio nel 1966 (BARUCHELLO 1966c).

Il riferimento alla fonte letteraria è dichiarato apertamente in un inserto a penna del *Tram. 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 proposizione sanguinetiana incollata sotto i loro piedi – troviamo l’eloquente frase «Traumdeutung compreso ((o escluso)))) il mio?». Sempre a partire dal *Tram. 1* possiamo rilevare, inoltre, come Baruchello non si fosse limitato ad applicare sulla superficie i rettangolini di carta contenenti i sintagmi sanguinetiani. Se, da un lato, Baruchello interviene con piccole operazioni di esegesi visiva – ad esempio, la lacrima tratteggiata sotto la didascalia «e piango e piango» –,<sup>365</sup> dall’altro il confronto con il copione si estende all’intera pagina da cui è stata estrapolata la citazione. Ad esempio, per quanto riguarda il motto nazista «GOTT MIT UNS», si può isolare una duplice forma di restituzione dell’inter testo 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 fermo 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’, così (SANGUINETI 1969: 60; i corsivi sono miei).

Osservando la tavola di Baruchello, notiamo subito che la riproposizione grafica della scritta, a penna e non più a collage,<sup>366</sup> 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 serratamente filologica del monologo di VM2.<sup>367</sup>

<sup>365</sup> Anche negli altri disegni è possibile campionare alcuni casi simili: ad esempio, nel disegno di *Tram. 1*, 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.

<sup>366</sup> L’espedito di riscrivere le parole incollate sulla superficie verrà praticato a più riprese da Baruchello. Ad esempio, nel *Tram. 1* troviamo a penna la riproduzione dell’onomatopea «ciak» (in alto a destra); in *Tram. 2* la scritta realizzata dall’artista sulla sinistra («casca il m.») proviene dal girotondo infantile che Sanguineti cita nelle stesse pagine di *Traumdeutung* (SANGUINETI 1969: 64) – e che Baruchello incolla simmetricamente a destra, sul medesimo foglio. Sempre nel *Tram. 2* distinguiamo, inoltre, tre cifre – «27 28 29» – che appartengono all’ultima sequenza numerica riportata nel testo teatrale (ivi, p. 64), qui disegnati sulla linea tratteggiata dell’equatore di un immaginario mappamondo. In *Tram. 3*, infine, il riferimento alla «polizia» contenuto in uno dei cartigli viene duplicato attraverso alla riscrittura «police», poco sotto.

<sup>367</sup> Un caso analogo, nello stesso disegno, riguarda l’interiezione «ah», di cui si suggerisce la caduta grazie al percorso a puntini tratteggiati dall’alto verso il basso. Il testo sanguinetiano, infatti, recitava: «io cado lì, nel vuoto, dicendo: “Ah”» (SANGUINETI 1969: 59) – espressione citata poi integralmente nel *Tram. 3*, ma già ‘mimata’ disegnativamente in questa tavola.

Una terza modalità di riuso consiste nella ri-semantizzazione della partitura sanguinetiana, partendo dal nuovo significato che le locuzioni possono assumere se sottratte al contesto originario. Sempre nel *Tram.* 1, in alto a destra troviamo la frase «giù qualche bel colpo» che, nel testo teatrale, 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» (SANGUINETI 1969: 57). Nella fantasia dell'artista, invece, il gesto di infliggere «qualche bel colpo» viene affiancato ad un disegno in cui un martello pianta un chiodo in un dito, in una divertita metamorfosi del significato d'impianto. In alcuni casi, le amplificazioni degli enunciati sanguinetiani non comporteranno 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 di partenza.

Singolare si rivela il versante 'numerico' dei disegni baruchelliani, che sembrano emulare le sequenze algebriche presenti nelle ultime pagine del copione sanguinetiano. Nel *Tram.* 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 cellule linguistiche ripartendole in moduli fissi. In particolare poi, nel *Tram.* 5, l'artista compilerà una vera e propria tabella distributiva, in cui sotto ai nomi dei quattro personaggi (VF, M1, M2, M3) si allineeranno 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, simile a quell'individuazione numerologica di un sottoinsieme di caselle già indagata a proposito del *Giuoco*. Alla fine del tabulato, a ogni personaggio della pièce verrà assegnato un numero («VF = 25, M1 = 22, M2 = 28, M3 = 15») la cui somma («= 90») è preceduta dalla scritta «queste le 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 dalla forma di montaggio enigmistico cui lo stile del poeta sembra costantemente rimandare. L'ultima tavola, dunque, non si pone soltanto come una riscrittura visiva, ma diviene un'interpretazione critica per figure dell'opera teatrale. 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 intertestuale verrà ribadito soprattutto dall'impiego di un lessico erotico che attraversa tutte le tavole – da «close up of inseminating» nel *Tram. 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 *Tram. 3*. L'utilizzo di espressioni o disegni che alludono al coito restituisce l'indagine sul rimosso e sull'onirismo perturbante al centro della produzione coeva di Sanguineti (e dello stesso Baruchello), in una sorta di efficacissimo bignami ideologico delle rispettive poetiche.<sup>368</sup>

In conclusione, la campionatura di queste riscritture baruchelliane ci consente, da un lato, di mappare archeologicamente alcune collaborazioni con i protagonisti della Neoavanguardia trascurate dalle bibliografie ufficiali dei poeti – certificando la centralità di questo artista come fiancheggiatore d'elezione del Gruppo. Dall'altro, si tramuta in un osservatorio privilegiato per saggiare le diverse modalità con cui l'artista stesso si approssima a un testo letterario. Sebbene non sia possibile, allo stato attuale degli studi e della conservazione archivistica, ricostruire ulteriormente la *facies* tipografica di questa *pièce* visualizzata, possiamo supporre che il risultato dovesse appartenere al medesimo cantiere formale e filosofico del *Giuoco* e del *T.A.T.* A prescindere dalle pressioni di Schwarz, il progetto forse naufragò anche per una certa ripetitività nell'impostazione delle problematiche 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.

### 5.7 L'ecfrasi come occasione culturale: *La Descrizione del Gran Paese* (1967) di Sanguineti, Gelmetti e Baruchello

Nel luglio 1967 – su quello che è stato definito «il fascicolo senz'altro più significativo per il teatro musicale sperimentale» (MASTROPIETRO 2020: 155) –<sup>369</sup> 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» (SANGUINETI 1967: 36-42). È opportuno tenere

---

<sup>368</sup> A questo proposito, si veda ad esempio il contributo di WCLASSICS 1973.

<sup>369</sup> Oltre allo studio preparatorio alla *Descrizione*, infatti, verranno ospitati *Géographie Française* di Aldo Braibanti e Sylvano Bussotti (ivi, pp. 44-53), *La folla solitaria* di Giuseppe Chiari (ivi, pp. 54-65), *Scene del potere* di Domenico Guaccero (ivi, pp. 66-86), *A(lter)A(ction)* di Mario Diacono, Sergio Tau, Franco Valobra e Egisto Macchi (ivi, pp. 87-115) e una pagina della partitura di *Impersonation* di Frederic Rzewski (ivi, pp. 116-117).

ben distinti l'abbozzo preliminare di «Marcatrè» (considerabile alla stregua di una micro-pubblicazione artistica autonoma, di cui ci occuperemo 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 Musica.<sup>370</sup> 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 Contini (MASTROPIETRO 2020: 517), 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 verranno commissionate interamente ad Attilio Pierelli. Per la rappresentazione del 1968 Baruchello aveva progettato, inoltre, un diorama (di cui è conservato soltanto un piccolo prototipo), approntando anche alcune scenografie da proiettarvi sopra.

L'accoglienza iniziale del pubblico fu apertamente contestatoria. Nel resoconto di Sergio Buonadonna apparso sull'«Ora» del 28-29 dicembre (cit. in TESSITORE 2003b: 193-194) si racconta che lo spettacolo fu interrotto prima da un dissidente di sinistra (contrario all'elitarismo della Neoavanguardia) poi dalla notizia della presenza di presunti poliziotti in borghese in sala. A seguito della sospensione forzata, Gelmetti, supportato da Sylvano Bussotti, si rifiutò di proseguire, avviando un dibattito della durata di circa mezz'ora a cui prese parte anche Luigi Nono.

Per tornare all'esperimento interdisciplinare di «Marcatrè», la sezione si apre con un «ipertesto a strati» realizzato da Magdalo Mussio,<sup>371</sup> ripartito attraverso i numeri «1 2 3 4» disposti in verticale e in grassetto<sup>372</sup> [Imm. 62] Accanto alle quattro 'stazioni' vere e proprie si trova una sorta di stele citazionistica, inserita a mo' di preambolo accanto alla titolatura. Il testo presenta ampie spaziature, che suggeriscono un'operazione di *cut-up* e ne disvelano, già a livello tipografico, la natura di assemblage citazionistico. Una sezione maggioritaria dello scritto è occupata da un calco della

---

<sup>370</sup> Come riportato in MASTROPIETRO 2020: 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. *ivi*, 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/>.

<sup>371</sup> Peraltro, per la messinscena palermitana lo stesso Mussio confezionerà «un filmato di scena con immagini 'graffiate'» (cfr. MASTROPIETRO 2020: 516).

<sup>372</sup> In MASTROPIETRO 2020: 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 6ª 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» (*ivi*, p. 516).

prefazione *Agli amici miei in Italia* di Giovanni Berchet all'edizione parigina delle *Ballate e romanze* (1829), come si può verificare nella tabella di comparazione:<sup>373</sup>

**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**

**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!**

**Vanità da! polvere per!** l'opera,  
abbandonata, tace e volge la sua civiltà verso  
l'esterno (ivi, p. 36).

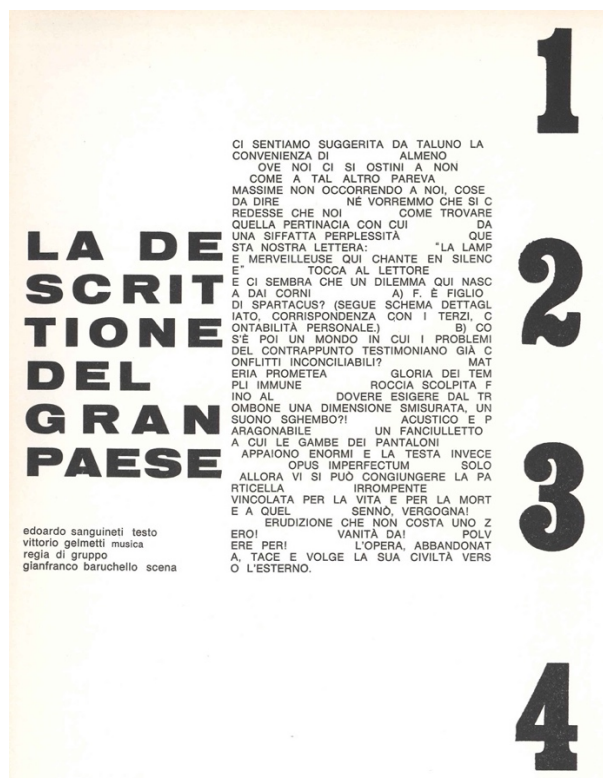
Nell'atto di mandare allo stampatore la presente  
Romanza, **mi sento suggerita da taluno la  
convenienza** di farle precedere **almeno** qualche  
parola di prefazione; **ov'io m'ostini a non** volerla  
provvedere di note, **come a tal altro pareva** che  
bisognasse. E nondimeno mi sa male anche 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** attribuiessi 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**» (BERCHET 1901: 4 e  
6).

<sup>373</sup> Ho segnalato in grassetto le sezioni prelevate da Berchet, mentre ho semplicemente sottolineato le citazioni da altri autori di cui si darà conto nel commento.



[Imm. 62] *La Descrizione del Gran Paese*  
 («Marcatrè», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 36).

L'unica innovazione rispetto ai tasselli ottocenteschi è data dall'uso della prima persona plurale al posto della prima singolare (ad esempio, si passa da «mi sento suggerita da taluno» a «ci sentiamo suggerita da taluno», oppure da «ov'io mi ostini» a «ove noi ci si ostini»). 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 la contingenza di una *Descrizione* a sei mani. Il poeta si serve di una premessa allogena e, manipolandola, ne ricava una specie di manifesto del citazionismo, pienamente compatibile con l'allusività spinta che connoterà le tre azioni disciplinari.

Un'ulteriore fonte saccheggata in questa prima sequenza è ravvisabile nell'*Alcyone* di D'Annunzio.<sup>374</sup> 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*» (AL 204, vv. 47-52; i corsivi sono miei). Al dannunzianesimo latente nella Neoavanguardia sarà doveroso dedicare, prima o poi,

<sup>374</sup> Il testo non comparirà, curiosamente, tra quelli selezionati da Sanguineti nella sezione dannunziana dell'antologia sulla *Poesia italiana del Novecento* curata dal poeta genovese (SANGUINETI 1972, vol. I, pp. 66-157). Le poesie estrapolate da *Alcyone* in questa sede sono, infatti, *Lungo l'Affricco* (pp. 113-114), *La sera fiesolana* (p. 115), *La pioggia nel pineto* (pp. 118-122), *Baccha* (p. 123), *Versilia* (p. 124), *La sabbia del tempo* (p. 130), *Il vento scrive* (p. 131), *Nella belletta* (p. 132), *Undulna* (pp. 133-139), e *I pastori* (p. 140).



un approfondimento specialistico.<sup>375</sup> Del resto, come osserva acutamente Marcello Ciccuto, in alcuni esiti più sperimentali dell'*inventio* dannunziana «addirittura si anticipano o si avvertono sommoventi istanze da pop art, se non di autentico polimaterismo trasporto in parole» (CICCUTO 2018: 55).

Nel contesto del nostro discorso è sufficiente rilevare come l'estratto dannunziano contribuisse a creare un'atmosfera da centone novissimo – tipica, del resto, della prassi assemblativa in voga nei libretti e nei copioni del coevo teatro musicale. 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 Pascoli (cfr. TESSITORE 2003b: 302).

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 sul baruchelliano *Uso e manutenzione* (BARUCHELLO 1965). 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 Varsavia. L'unica variazione apportata da Sanguineti riguarda il passaggio da «cavità» a «civiltà», in un surplus etico di politicizzazione. Questo accorpamento introduttivo svolge, pertanto, la funzione di anticamera isagogica alla conoscenza dei tre artisti, attraverso la rievocazione di titoli o frammenti estrapolati dalle loro opere.

Nelle altre sezioni dello studio pubblicato su «Marcatrè» si alterneranno autocitazioni sanguinetiane riciclate da *Purgatorio de l'Inferno*, titoli delle composizioni di Gelmetti e collage *Senza titolo* di Baruchello. Per maggiore chiarezza, trascrivo nella seguente griglia i contesti di partenza, allineandoli ordinatamente alle pagine della rivista [Imm. 63-67]:<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Il rapporto (apparentemente paradossale) tra i Novissimi e il poeta-vate andrebbe, a mio parere, indagato criticamente – dal momento che 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 veicolate dall'analisi specifica dei versi.

<sup>376</sup> Segnalo in grassetto le aggiunte presenti in questo «studio» per *La descrizione* rispetto ai testi di partenza.

119.448, 119.449, 119.450, 119.451, 119.452, 119.453, 119.454, 119.455,  
 119.455, 119.455, 119.455, 119.456, 119.456, 119.457, 119.458, 119.458,  
 119.459, 119.460, 119.461; 1, 2, 3, 4, 4, 5, 6; 1, 2, 3, 4, 4, 5, 6;  
 39, 40, 41, 42, 43, 43; 113, 113, 114, 115, 116, 117, 118; 715 e 717  
 senza il 716; 1, 2, 3, 4, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 11, 12, 13, 14, 15, 16,  
 17, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.  
 ti attende il filo spinato, la vespa, la vipera, il nichel  
 bianco e lucente che non si ossida all'aria  
 ti attende Pitagora  
 che disse delle cose è sostanza il numero  
 e tu prendi del polipo  
 gli otto tentacoli guerniti di ventose e *An die Hoffnung* (op. 94)  
 perché questo, questo lo prendono (essi)  
 lo prendono perché lo trovano

dal vivo: musica n. 1 (opus perfectum)

dall'altoparlante (su nastro magnetico):  
 citazione ("Nous irons à Tahiti"): (opus  
 intersectum

a El Flamingo drop! (al 1'): (primo primo): subito dopo il primo drop!  
 fin dalle prime battute di gioco scioltezza così autorevole  
 drop! grande controllo del metal pallone metal  
 drop! meta perfetta intesa quindi a Cannstadt, a Stuttgart,  
 a Kassel, a Foggia, a Coutances, a Hambye, a via Pietro micca, a Roma, a  
 Verona, all'Albergo Centrale, all'Albergo Locarno, a Orvieto, a Ostia, a  
 Civitavecchia, a Torino, sulla strada di Parigi fra  
 gli uomini e i reparti drop! prevalenza fisica non basta,  
 accentuata negli avanti poderosi specie nel pacchetto!

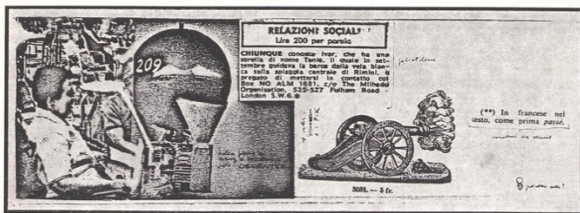


37

[Imm. 63] *La Descrizione del Gran Paese*  
 («Marcatrè», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 37).

questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona  
 fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pasco  
 fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro,  
 ci vedi il denaro:  
 questi sono i satelliti di Giove, questa è l'autostrada  
 del Sole, è la lavagna quadrata, è il primo volume del Poetae  
 Latini Aevi Carolini, sono le scarpe, sono le bugie, è la Scuola d'Atene, è il burro,  
 è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi  
 il denaro:  
 e questo è il denaro,  
 e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri  
 con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette  
 di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie:  
 ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente:

Contro siffatti avversari attraverso Hebecroven, Lessay, Portbail, St.  
 Sauver (sotto la pioggia sempre) (al 4'): (quarto primo): drop! e  
 gli altri subito scatenati alla conquista di una prevista vittoria.  
 Laszo Varga di corsa al centro "Il dove non c'è il muro (come  
 sudando tanto): 119.448, 119.449, 119.450, 119.451 aperto  
 piaccato duro portano fuori di poco Ruben der jude  
 che non sa proprio se entrare perché di colpo ha capito che lui è  
 il drop! che per tutti questi tocca ad essi imposta-  
 re e cercare alla meta però fughe avversarie plac-  
 cate secche e micidiali controllo spietato e infedibile di  
 ogni uomo su ogni  
 pausa d'attesa drop!



38

[Imm. 64] *La Descrizione del Gran Paese*  
 («Marcatrè», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 38).

Sequenza numerica ritagliata da *Traumdeutung*  
 (SANGUINETI 1969: 60-64).

*Purgatorio de l'Inferno*, I, vv. 1-8 (SANGUINETI  
 2021: 71).

(Gelmetti) *Nous irons à Tahiti* (1965).

Prelevi da *Purgatorio de l'Inferno*, I, vv. 11, 12,  
 17 e 21 («Cannstadt», «Stuttgart», «Kassel»,  
 «Foggia», SANGUINETI 2021: 71); III, vv. 10, 8  
 e 39 («Hambye», «Coutances», «via Pietro  
 Micca», ivi, pp. 74-75); IV, vv. 7, 9 e 14  
 («Verona», «all'Albergo Centrale»,  
 «all'Albergo Locarno», ivi, p. 76); V, v. 7 («a  
 Orvieto», ivi, p. 78); VI, vv. 12 e 22 («a Ostia»,  
 «a Civitavecchia...a Torino», ivi, p. 79); VII, v.  
 17 («sulla strada di Parigi», ivi, p. 80);  
*Laborintus*, VII, v. 24 («El Flamingo», ivi, p.  
 21).

\*\*

*Purgatorio de l'Inferno*, X, vv. 1-15  
 (SANGUINETI 2021: 83).

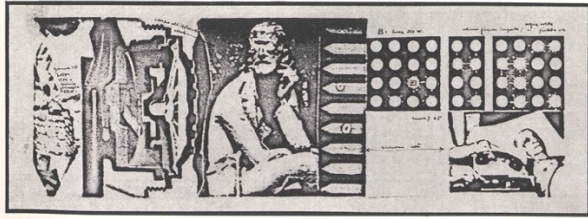
Prelevi da *Laborintus*, VI, v. 50 («Laszo  
 Varga», ivi, p. 20); XXVII, v. 1 («Ruben...der  
 Jude», ivi, p. 48); *Purgatorio de l'Inferno*, VIII,  
 vv. 1-2 («attraverso Hebecroven, Lessay,  
 Portbail, St. Sauver (sotto la pioggia, sempre)»,  
 ivi, p. 81); *Traumdeutung* («119 448, 119 449,  
 119 450, 119 451», in SANGUINETI 1969: 61).

\*\*

al di là di noi, così, esiste quel vero cimitero (come ho detto): tre lunghe scatole di cartoline illustrate, tutte scritte, con i francobolli: tutte da leggere.

dal vivo: musica n. 5 - Quartetto (opus intersectum)  
dal vivo: musica n. 6 - Canzone dall'altoparlante: citazione "Intersezioni II"  
dal vivo: musica n. 8 - Trio (opus minimum) dall'altoparlante: musica n. 7  
dall'altoparlante: musica n. 9 (opus intersectum finaleque)

Gli ultimi minuti sono tiratissimi gli ultimi sono una tragedia ma quando da venti metri rimbalza drop! l'urlo della folla attraverso Cerisy, Canisy, Coutances, Regneville, aus dem Jahre 1844, drop sull'autostrada accompagna sommerge il fischio superiore ad ogni elogio. Vittoria sofferta (drop!) vittoria contrastata (drop!) vittoria difficile come difficili e sofferenti sull'invincibile filo dell'orgoglio ma soprattutto nei (15') vittoria tanto più gradita e luminosa per il confronto con i maestri francesi.



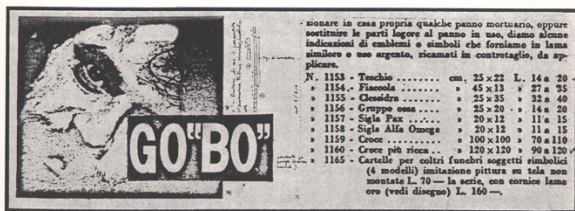
[Imm. 65] *La Descrizione del Gran Paese* («Marcatrè», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 40).

ah, disse Calvino, perché non scrivi una poesia sul coitus interruptus? (era un paradiso, l'America); (da questo punto di vista); e io dissi — poiché era tornato, infine — un paradisi interruptus:

..... e non toccatemi, almeno, Stalin! (era, quello, un filosofo!, almeno):  
..... devi scrivere (disse): oh devi scrivere che a Pompei sono tutti morti;  
che i fascisti sono cattivi;  
che i numeri non finiscono mai...

dal vivo: musica n. 2 (opus imperfectum)  
dall'altoparlante: musica n. 3 (opus perfectum intersectumque)  
dal vivo: musica n. 4 - Aria

Hans Pfeiffer in mezzo agli urodelli (cucire il terreno con lunghi calci) : (stroncando le precise trame); (al 10'): subito dopo il decimo drop vari calci di punizione de retati dall'attentissimo e c'è il profumo dei fiori di montagna e gli insetti che ronzano, così nel sole.  
(Dicettesimo primo a valanga): e gli avanti al (21') in cui eccelle la presa il lavoro si dipana il gioco si svolge azione conforto oltre la linea di fondo LANCIAIATISSIMO! (al 1'): (al 4'): (al 10'): ti attende il filo spinato, la vespa, la vipera, il nichel, bianco attende Pitagora che disse che delle cose è sostanza il numero. Un invasore scrive parole incrociate; una macchia sul muro si trasforma in un mostro An die Hoffnung: (op. 94); (al 18'): drop! (al 21'): drop: (al 37'): drop! (al op. 94): drop!



[Imm. 66] *La Descrizione del Gran Paese* («Marcatrè», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 39).

*Purgatorio de l'Inferno*, XV, vv. 5-7 (SANGUINETI 1982: 88).

(Gelmetti) *Intersezioni II e III in memoria di E. Varèse* (1965).

Prelievi da *Purgatorio de l'Inferno*, VIII, v. 10 («attraverso Cerisy, Canisy, Coutances, Regnéville», *ivi*, p. 81); XII, v. 6 («aus dem Jahre 1844», *ivi*, p. 85).

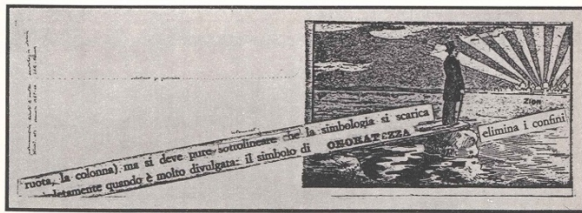
\*\*

*Purgatorio de l'Inferno*, II, vv. 49-52 (*ivi*, p. 73); VI, vv. 24-25 (*ivi*, p. 79); XI, vv. 6-9 (*ivi*, p. 84).

Prelievi da *Purgatorio de l'Inferno*, I, v. 16 («Hans Pfeiffer»; *ivi*, p. 71), vv. 1-2 («ti attende il filo spinato, la vespa, la vipera, il nichel | bianco»), vv. 3-4 («ti attende Pitagora | che disse che delle cose è sostanza il numero», *ibidem*), v. 6 («An die (op. 94)», *ibidem*).

VF E questo fatto, che parliamo tutti insieme, non dura molto; Ma quello che  
 M1 Credo che ero appena tornato in casa, e certo che per me è stata una bel-  
 M2 Mettiamo allora che sono sempre in macchina, e vado abbastanza in fretta.  
 M3 Il posto l'ho riconosciuto subito, io, ma adesso non saprei mica dire che

VF è bello è che siamo tutti composti.....  
 M1 la sorpresa, che mi trovo tutte le luci accese, è così.....  
 M2 Deve essere un'autostrada.....  
 M3 posto era. Poteva essere, ad ogni modo, una specie di.....



[Imm. 67] *La Descrizione del Gran Paese*  
 («Marcatré», V, 30-31-32-33, luglio 1967, p. 41).

*Traumdeutung*, in SANGUINETI 1969: 54.

La manovra di auto-smontaggio collaudata da Sanguineti è estremamente cervellotica; 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 si rivelano un missaggio di versi purgatoriali provenienti da poesie diverse. Le campionature interessano, in particolare, i luoghi geografici in cui si svolge la trama (da Cerisy a Verona, da Kassel all'Albergo Locarno). I nomi delle città attraversate dal protagonista vengono estratti dai singoli componenti e accostati, in forma di elenchi consecutivi, nel nuovo ecosistema testuale. Qui, tuttavia, non mantengono il proprio status di centri abitati, ma vengono inseriti nella diegesi in qualità di soggetti che prendono parte a un'ideale partita di rugby (MASTROPIETRO 2020: 521n). Il contesto sportivo è distinguibile grazie al «drop», il tipico gesto rugbistico con cui un giocatore, facendo passare il pallone sopra la traversa e all'interno dei pali superiori della porta avversaria, ottiene tre punti per la sua squadra. Tanto le città quanto i protagonisti di *Laborintus* (Ruben e Laszo Varga) partecipano alle azioni descritte nella cronaca sportiva («Laszo Varga di corsa al centro», «placcato duro portano fuori di poco Ruben», e così via). Il linguaggio standardizzato suggerisce la derivazione dalla rubrica sportiva di qualche giornale coevo; Sanguineti deve aver importato 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»<sup>377</sup>).

Per quanto riguarda il versante gelmettiano dell'assemblaggio, 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, verrà incluso un rimando a *Intersezioni II e III* (1965), 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 autori:<sup>378</sup> è l'anno della prima esecuzione di *Traumdeutung* presso la Sala Casella dell'Accademia Filarmonica Romana (31 marzo 1967), nell'ambito del festival «Avanguardia Musicale II» (MASTROPIETRO 2020: 10). Il brano di Gelmetti, per quattro voci amplificate e nastro magnetico, su testo di Sanguineti, verrà poi 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 presenta *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 purgatoriale che comparirà alla fine della *Descrizione* (così come l'incipit di *Traumdeutung*), a suggerire un rilancio moltiplicativo degli stessi materiali.

Anche prescindendo dalla co-operazione con Sanguineti, la figura di Gelmetti non risultava affatto estranea alla biosfera neoavanguardista, soprattutto grazie a quell'ulteriore vettore di interdisciplinarietà garantito dalle Settimane Internazionali Nuova Musica. Il 3 settembre del 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», CARAPEZZA 1966 cit. in TESSITORE 2003b: 244),<sup>379</sup> 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 scimmia* di Enrico Filippini e *I furfanti* di Gaetano Testa) musicati proprio da Gelmetti (MASTROPIETRO 2020: 8). Il giorno prima (2 settembre) al Cinema Smeraldo veniva proiettata significativamente *La verifica incerta* di Baruchello. La Quinta Settimana ospiterà, invece, il secondo incontro degli scrittori del Gruppo 63 dedicato al romanzo sperimentale, con il coordinamento di Giuliani e Balestrini, mentre

---

<sup>377</sup> Ho effettuato uno spoglio dell'«Unità» e del «Corriere della Sera» relativamente alle partite di rugby disputate tra Italia e Francia tra 1963 e 1967, senza trovare traccia della fonte specifica del prelievo sanguinetiano.

<sup>378</sup> Per una lista generale sulle collaborazioni tra Sanguineti e i musicisti, in cui viene rievocata – seppure marginalmente – anche la *Descrizione*, si veda MELLACE 2012.

<sup>379</sup> Come ricorderà Paolo Emilio Carapezza, del resto, il successo delle Settimane Internazionali Nuova Musica era giunto soltanto nel 1963 proprio grazie a un allineamento d'astri interdisciplinare, ossia quando «alla Nuova Musica si aggiunse la nuova letteratura italiana, con il primo *Incontro degli scrittori del Gruppo 63*» (CARAPEZZA 1980: 61).

il versante pittorico era gestito, tra gli altri, de Diacono e Vivaldi, a conferma di una perenne circuitazione degli stessi nomi sui palcoscenici della vita culturale coeva.

Per tornare alla triade Sanguineti-Gelmetti-Baruchello, bisogna ricordare come, sempre nell'anno chiave del 1967, il musicista avesse realizzato assieme a Baruchello 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 1967).<sup>380</sup> Come apprendiamo dalla bibliografia generale (BARUCHELLO 2011: 228), gli oggetti di Baruchello (confezionati con carta da pacchi, in strati successivi, e svariati oggetti stipati all'interno) erano progettati per risuonare come strumenti musicali.<sup>381</sup> 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») verrà menzionata con il titolo di *Prossimamente*<sup>382</sup> in una probabile «preview» della *Descrizione* (MASTROPIETRO 2020: 517).<sup>383</sup>

Le pagine di «Marcatrè» diventeranno, così, il crocicchio ideale dove incanalare il traffico di simili traiettorie teatrali. La rivista opererà come collettore e, al contempo, vetrina divulgativa di una cultura d'avanguardia che si stava consolidando come 'post-disciplinare'. I compositori di musica elettronica, in particolare, si trovano di fronte ad alcuni problemi di ridefinizione (teorica e logistica) 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)» (GELMETTI 1965a: 220). Questa redistribuzione dei luoghi fisici e delle pratiche di ascolto ha comportato un avvicinamento fisiologico alle esperienze sincroniche del teatro sperimentale. Come sottolinea Gelmetti in una *Nota su a(lter)a(ction)* di Egisto Macchi,<sup>384</sup>

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

---

<sup>380</sup> Cfr. ad esempio la bibliografia dell'*Introduzione a Baruchello* di Trini, nella sezione dedicata alle opere *Vicino al teatro, in teatro* (TRINI 1975: 94).

<sup>381</sup> «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» (ivi, p. 228).

<sup>382</sup> 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: 181).

<sup>383</sup> Cfr. anche PIZZALEO 2014: 28 e 31.

<sup>384</sup> Questa esperienza di teatro musicale diventerà un esempio paradigmatico di interrelazione tra le arti, dal momento che il testo di Mario Diacono, *AA (AlterAction, Action Autre, ma anche Antonin Artaud)* (1966) – 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» (ivi, 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» (*ibidem*), in una sinergia programmatica tra teatro, musica e cinema. Sotto il titolo di *Studio per a(lter)a(ction)*, pubblicato sempre su «Marcatrè» (MACCHI 1966: 18-19), si trovano due riproduzioni fotografiche dell'allestimento, con i costumi di Jannis Kounellis.

come atteggiamento di costume, alle contaminazioni di stili, di generi, di linguaggi (GELMETTI 1966: 16).

L'onnivorismo ipertrofico del teatro d'avanguardia implicherà anche una volontà inedita di includere nello spettacolo la pittura – intesa non più e non tanto come fondale scenografico, ma come ingrediente *interno* al processo creativo del musicista-performer.<sup>385</sup> Si vedano, a titolo di esempio, le gelmettiane *Modulazioni per Michelangelo* (1964), un brano per nastro magnetico composto per la mostra romana in occasione del quarto centenario della morte dello scultore a Palazzo delle Esposizioni.<sup>386</sup> Commentando questa installazione sonora su «Marcatrè», Gelmetti insisterà sull'urgenza di un «coordinamento interdisciplinare delle ricerche sin qui condotte in campi specifici», siccome, peraltro, l'articolazione del brano musicale ripeteva «alcuni modelli modulari impiegati dagli architetti Portoghesi ed Abruzzioni e dal pittore De Vito per la realizzazione dei pannelli-parete» (GELMETTI 1964: 71-72). Il dialogo con gli altri intellettuali non serve a stabilire una corrispondenza astratta e superficiale tra musica e ambiente di esecuzione, ma nasce da una «constatata convergenza di metodi operativi di progettazione» (*ibidem*). 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» (CARAPEZZA 1964, cit. in TESSITORE 2003b: 227).<sup>387</sup>

Nel contesto di una simile sinergia intersettoriale si può comprendere meglio la genesi di collaborazioni che, prendendo l'avvio da caratteristiche legate alla singola disciplina e alla sua storiografia specifica, si interrogavano su un comune denominatore speculativo, formale e di sociologia dell'arte. Non emulazione di schemi o strutture prestatati dalle 'arti sorelle', ma una convergenza parallela di domande sul linguaggio e sulla natura della comunicazione, per favorire l'inserimento dell'opera d'arte nel tessuto sociale.<sup>388</sup> Nel caso della *Descrizione*, il punto di tangenza

---

<sup>385</sup> A questo proposito, si veda anche quella memorabile co-operazione 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 2003b. Il mensile dedicherà un intero numero 'parlato' alla poesia dei Novissimi, l'8 gennaio del 1962 (ivi, p. 306). Sulle consonanze tra pittura e musica d'avanguardia, cfr. a titolo puramente esemplificativo le seguenti affermazioni, pubblicate tra i *Documenti* della monografia di Tessitore: (Roberto Pagano, «Giornale di Sicilia», 4 ottobre 1963) «*Informel 3* conferma ed accentua quella specie di "affinità elettiva" che lega Aldo Clementi alle esperienze di un certo tipo di avanguardia pittorica» (ivi, p. 143); (Rubens Tedeschi, *Musicisti e musicologi tengono banco a Palermo*, «L'Unità», 29 dicembre 1968) «[A Clementi] si devono alcuni tra i prodotti più eleganti del genere ispirato alla pittura informale» (ivi, p. 196). 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).

<sup>386</sup> 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* – il già citato dibattito su Dorazio (GELMETTI 1965b: 225-230).

<sup>387</sup> 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: 263.

<sup>388</sup> Di un «ritorno dell'intervento artistico nei processi della cultura» parlerà Maurizio Bonicatti in un articolo su *Gianfranco Baruchello: prospettive e limiti di alcune tendenze dell'arte contemporanea* (BONICATTI 1963: 68), in



immediatamente riscontrabile tra le tre esperienze artistiche riguarda la tecnica del collage e l'indagine sul significato che possono assumere una serie di frammenti, isolati da magazzini settoriali diversi e chiamati a reagire in un nuovo regime di discorso. Per citare un'azzeccata definizione di Enrico Filippini, il punto di fuga tra i personalismi asindotici della Neoavanguardia si può identificare proprio in una «metafisica del collage» (FILIPPINI 1963: 10) che, tanto sul piano della teoria quanto su quello della prassi, forniva un convincente (quanto generalista) aggregatore degli sperimentalismi palermitani. Il progenitore estetico di questa triangolazione assemblativa può essere giustamente individuato, come suggerisce Mastropietro, in *Verifica incerta* – un «ready-made cinematografico» (BARUCHELLO 1965b: 367) realizzato cucendo insieme spezzoni di film americani e poi manipolandoli attraverso ripetizioni, inversioni d'ordine, cesure e salti.

Nella nota di sala stilata 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 dichiarerà 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 precisamente all'esigenza di dare forma a un «coacervo di frammenti citati»,<sup>389</sup> all'insegna di una semanticità di secondo grado non prevedibile a partire dalle singole cellule sonore attinte dai codici più disparati (dall'opera lirica alla canzonetta) e dalle schegge verbali offerte in dono-sacrificio collagistico da Sanguineti. Come ricorderà il compositore 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 filmato 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

---

relazione ad alcune opere del 1962. 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: 71).

<sup>389</sup> Nella rassegna critica la sovrapposizione di materiali citazionistici verrà spesso interpretata alla stregua di 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: 196).

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 Sanguineti (cit. in MAURIZI 2004: 53 e 55).

Sanguineti, infine, sfrutterà l'escamotage dell'autocitazione per interrogarsi sul valore straniato che possono veicolare quei «brandelli e macerie» esplosi dalle cattedrali del proprio passato laborintico e purgatoriale – immessi, all'improvviso, nel contesto alienante di una partita di rugby. Dopo il *Giuoco dell'Oca*, l'occasione triplicemente intertestuale consentirà a Sanguineti di testare un bilanciamento tra erudizione e substrato pop, in quello che Gelmetti definirà un viaggio epico vissuto, però, «attraverso alcuni strumenti della cultura di massa» (GELMETTI 1968). Dalle avventure di Nuova Consonanza, potremmo dire provocatoriamente, si passerà ('grazie' alla morte del Gruppo 63) a una Novissima Consonanza, un terreno di mutua ispirazione in cui gli scrittori si avvalgono della musica elettronica più aggiornata<sup>390</sup> e, viceversa, i compositori esportano alcuni moduli dal coevo cantiere della metrica o della ritmicità 'dodecafonica' dei versi neoavanguardisti – in particolare nella confezione di libretti filo-neoavanguardisti.<sup>391</sup> Il prospetto della *Descrizione* pubblicato su «Marcatrè», dunque, non funzionerà 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.

---

<sup>390</sup> Ricordo la presenza dei testi di Balestrini nel *Contrappunto dialettico alla mente* di Luigi Nono, eseguito nella Settima Settimana della Nuova Musica a Palermo (cfr. TESSITORE 2003b: 195).

<sup>391</sup> 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 2003: 158) che potrebbe essere scambiato, a buon diritto, per una poesia novissima.

## 6. Dall'ecfrasi al montaggio: l'esempio di Antonio Porta

### 6.1 Leo Paolazzi e la cultura milanese, da Piero Manzoni a Carlo Ramous

Come abbiamo precedentemente riscontrato nel riportare alla luce l'interdisciplinarietà latente di Elio Pagliarani, anche la produzione di Antonio Porta sembrerebbe rifiutare, a un primo sguardo, qualsiasi partigianeria esplicita nei confronti delle arti plastiche. Tuttavia, a un sondaggio analitico dei testi e delle corrispondenze epistolari, emergerà un rilievo quasi prioritario accordato all'immaginario figurativo – non soltanto per la presenza, pure indicativa, di paragoni pittorici disseminati nelle prose giornalistiche e narrative (già indagate da MILONE 2016), ma anche per gli stimoli estetici che occuperanno lo spazio stesso della versificazione. Al di là di alcuni affioramenti ecfrastici giovanili,<sup>392</sup> è necessario ricordare, intanto, come la cultura visiva appartenesse all'orizzonte (letteralmente) quotidiano e domestico di Porta. Figlio dell'editore Pietro Paolazzi,<sup>393</sup> Leo si troverà precocemente a frequentare da *insider* gli ambienti artistici milanesi. Come ha notato Federico Milone, a metà degli anni Trenta (tra il 1933 e il 1939) il padre aveva contribuito a stampare due riviste («Campo Grafico»<sup>394</sup> e «Araldo Grafico») che, seppure partendo da una prospettiva di tecnica grafica, si interessavano delle nuove tendenze artistiche. Se tra i direttori di «Campo Grafico» figura significativamente il nome di Enrico Bona – il grafico che curerà, ad esempio, l'impaginazione del *Sasso appeso* di Balestrini (1961) –, su «Araldo Grafico», per citare le parole di Milone, «si possono leggere i resoconti di alcuni convegni mensili, organizzati da Pietro Paolazzi per promuovere le macchine tipografiche di Heidelberg di cui la società sua e di Capitini aveva l'esclusiva in Italia. Queste occasioni permisero al giovanissimo Leo – come testimoniano molte fotografie – di incontrare diversi artisti» (MILONE 2013: 84). Oltre alla possibilità di intessere relazioni pubbliche con alcuni esponenti della scena intellettuale milanese – fattore che avrà delle ricadute dirette sulla 'cultura dello sguardo' portiana –, bisogna rammentare che il poeta aveva a disposizione un'autentica pinacoteca privata di quadri. Analizzando i registri, nonché la documentazione relativa agli atti di vendita e all'acquisto dei beni conservata presso l'Archivio di Rosemary Liedl Paolazzi, apprendiamo che sulle pareti di casa Paolazzi erano presenti addirittura un piccolo quadro di Picasso, svariati *Achromes* di

---

<sup>392</sup> Mi riferisco, ad esempio, al testo di *Ilaria del Carretto* (pubblicato da Schwarz nel *Calendario* del 1956, a firma di Leo Paolazzi), il cui incipit è occupato dalla descrizione delle «fragili mani» che «si compongono» «riposando | nella veste dolcissima» del monumento funebre di Jacopo della Quercia (1406-1408) (PORTA 1956).

<sup>393</sup> L'attività della «Rusconi e Paolazzi», fondata nell'ottobre del 1957, incrocerà presto i binari della Neoavanguardia, dal momento che la seconda serie del «verri» (1958-1961) verrà stampata proprio dall'editore Paolazzi – mentre la prima serie (1956-1957) era stata affidata a Mantovani e la terza (1962-1967) uscirà per Feltrinelli. Come testimoniano i fascicoli (epistolari e fiscali) conservati presso l'Archivio Porta, i numeri dell'anno 1961 verranno pagati personalmente da Pietro Paolazzi – in rotta imprenditoriale con Rusconi. In una lettera intestata «Rusconi e Paolazzi srl» e trasmessa a Luciano Anceschi l'8 febbraio del 1961, leggiamo, tra i diversi punti logistici, che «nel 1961 usciranno, a spese del Comm. Pietro Paolazzi, oltre i tre numeri contrattuali, che arriveranno al Luglio 1961, altri tre numeri della rivista di Letteratura IL VERRI [...]. Unica condizione posta è che Il Verri non prenda posizioni politiche».

<sup>394</sup> Sull'importanza storiografica della rivista nel contesto milanese, cfr. soprattutto DRADI, ROSSI 2003.

Manzoni e un *Concetto spaziale* di Fontana.<sup>395</sup> La maestosità di questo museo casalingo non implica soltanto un raffinarsi precoce delle doti da osservatore-*connaissanceur* – dal momento che, come vedremo a proposito di Carlo Ramous, all’adolescente Leo verranno affidate autentiche mansioni di gestione del patrimonio e dei contatti con pittori e scultori.

Non sorprenderà, insomma, che gli esordi letterari di Leo Paolazzi siano segnati da una «collaborazione strettissima con gli amici pittori» (MILONE 2016: 81n). Come per gli altri Novissimi, l’iniziazione plastica avviene sulle pagine dei *Documenti d’arte d’oggi* del «MAC». Nel numero del 1958 (p. 84) sarà ospitata una poesia portiana anepigrafica (ma spesso indicata come *Una parola vuol dire la cosa*, dal verso incipitario) – esclusa tanto dall’antologia di Giuliani quanto dalle successive raccolte antologiche (cfr. MILONE 2013: 78).<sup>396</sup> Come viene spesso rievocato nelle bibliografie ufficiali, inoltre, un breve saggio prefatorio del poeta comparirà sull’invito a una mostra di Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni presso la Galleria Appia Antica di Roma, aperta dal 3 al 15 aprile del 1959 (BONALUMI, CASTELLANI, MANZONI 1959).<sup>397</sup> La scelta di far redigere il testo della plaquette a un ventiquattrenne allora sconosciuto potrebbe apparire stridente rispetto all’autorevolezza delle celebrità coinvolte. Oltre a una generica ‘funzione-Manzoni’ identificabile – e opportunamente identificata da Andrea Cortellessa (CORTELLESSA 2014) – nel contro-canone della Neoavanguardia, il rapporto con il pittore si rivela, nel caso di Porta, smaccatamente personale e quasi amichevole. Si veda una lettera inedita (senza data ma risalente al 1960) conservata presso il Centro Apice di Milano, in cui Manzoni scrive al giovane poeta:

Caro Leo,  
congratulations per le poesie! molto buone! Per l’impaginazione è corretta e dignitosa. La copertina (credo sia d’accordo anche tu) è uno schifo. Puoi farne un paio di centinaia di copie a copertina bianca (o grigia o come vuoi tu)? Tanto il quaderno esce per forza sotto il nome di Azimuth. Seguiranno infatti altri quaderni. Ciao e buon lavoro. Sono a Milano verso il 12.  
A presto,  
Piero (AP, *Corrispondenze*, Manzoni)

Il riferimento, naturalmente, è alla *Palpebra rovesciata*, uscita proprio per i «Quaderni» di «Azimuth» – rivista che già l’anno precedente aveva pubblicato due frammenti (I e X) di *Europa*

---

<sup>395</sup> Grazie alle schede e alle fotografie riversate presso l’Archivio Porta possiamo identificare, ad esempio, una *Tête d’homme* di Picasso (46 x 55 cm, 1964) – acquistata per 32.000.000 lire il 10 aprile 1973 – e un *Concetto spaziale* di Fontana (150 x 200 cm, 1953) – comprato da Spadon, assieme a un altro Fontana, il 10 maggio 1973, rispettivamente per 4.800.000 e 9.000.000 lire. In un foglio manoscritto che reca l’elenco dei *Quadri dati in consegna al signor Spadon* verranno menzionati, inoltre, un *Paesaggio mitico* e *Studi di figure* di Sironi, un *Paesaggio con figure* di Vacchi, due ceramiche e una scultura di Brogini – con l’indicazione finale «mostra Gian Ferrari 1960». Un dipinto di Manzoni non meglio precisato sarà venduto, invece, alla Galleria Morone il 3 febbraio del 1971, per una somma di 3.500.000 lire. Un gran numero di opere d’arte della famiglia Paolazzi era stato ceduto dopo il fallimento dell’impresa editoriale con Rusconi.

<sup>396</sup> Per un’analisi della poesia, cfr. BERTONI 2012: 7-8.

<sup>397</sup> Il catalogo viene citato anche in nota da GASTALDON 2021: 73n – sebbene il saggio sia incentrato prioritariamente sull’operato di Emilio Villa presso la Galleria romana.

*cavalca un toro nero* (PORTA 1959), impaginati assieme a un dettaglio di *Successioni del tempo* di Arnaldo Pomodoro (1959). La lirica, come racconterà Porta in un passaggio di *Nel fare poesia*, era stata commentata a caldo dallo stesso Manzoni in questi termini: «credevo che tu fossi impazzito, diventato neo-naturalistico. Poi ho letto meglio e mi sono reso conto che sei esattamente il contrario» (PORTA 1985: 10). Nel registrare distrattamente questo giudizio (la «reazione di un mio lettore») si coglie l'ulteriore conferma di un dialogo confidenziale con il pittore milanese, che doveva affondare le radici in una frequentazione abituale – assieme a Nanni Balestrini, intermediario chiave tra le cerchie dei letterati e quelle degli artisti milanesi.<sup>398</sup> A Manzoni, inoltre, Porta dedicherà un altro testo (*Non fuggire lo spazio*, «a Piero e ai Manzoni») in occasione della mostra organizzata alla Biennale di Venezia nel 1984 (trascritto in CORTELLESA 2014 e non riprodotto nell'edizione Garzanti di *Tutte le poesie*, PORTA 2009).

Per quanto riguarda la copertina della *Palpebra rovesciata* vituperata da Manzoni, si tratta di un disegno di Carlo Ramous, artista milanese che Porta aveva conosciuto nel 1953, all'età di diciotto anni.<sup>399</sup> La sua figura si intreccia, ancora una volta, con il mecenatismo della famiglia Paolazzi.<sup>400</sup> Presso l'Archivio della famiglia Ramous, infatti, è custodito un «Atto di accordo», della validità di tre anni e con decorrenza dal 1° gennaio del 1960, firmato dallo scultore, da un mercante d'arte (Ettore Gian Ferrari)<sup>401</sup> e dallo stesso Leo Paolazzi in veste di «finanziatore». Il patto, ripartito in quindici punti, nasceva dall'intento di «collaborare per la valorizzazione artistica e commerciale delle opere prodotte dall'artista». A Ferrari viene assegnato il compito di promuovere l'opera di Ramous nella sua attività professionale di gallerista, organizzando «almeno due» esposizioni all'estero ogni anno, mentre la famiglia Paolazzi si impegna ad acquistare mensilmente «uno o più pezzi, a seconda delle opere e della loro importanza» [Imm. 68]. Al 1° luglio del 1960 risale poi un secondo «accordo», siglato stavolta da Pietro Paolazzi; i termini rimangono pressoché invariati – dall'acquisto mensile (quantificato «per l'ammontare di lire 300.000») alla «prima scelta sulla produzione dello scultore» riservata all'editore. Il decorso triennale dell'intesa dev'essere stato tuttavia disatteso, siccome, oltre alla reticenza documentaria di ulteriori prove che attestino la prosecuzione delle sovvenzioni e della promozione culturale, presso il Centro Apice è conservata un'eloquente lettera di Ettore Gian Ferrari datata 25 maggio 1961. Nel domandare a Paolazzi di intercedere presso Ramous per una pendenza di

---

<sup>398</sup> Ad esempio, Romano Ragazzi ricorderà di essere stato presentato a Piero Manzoni proprio da Balestrini, al bar Jamaica, e di averlo assiduamente frequentato, assieme a Porta, all'uscita dall'Accademia di Brera.

<sup>399</sup> Carlo Ramous, peraltro, realizzerà nel 1957 due bassorilievi per lo stabilimento Rotocalco Ambrosiana a Cinisello Balsamo, ideato dall'ingegnere Tullio Patscheider – dove si stampavano anche i libri e le riviste di Paolazzi.

<sup>400</sup> Per le informazioni e il reperimento dei documenti qui citati, desidero ringraziare la generosità di Walter Patscheider e di Rosemary Liedl Paolazzi. Le opere conservate presso la famiglia Paolazzi sono, in ordine di datazione: *Metamorfosi* (1957); *Ognuno è solo* (1958); *Scultura* (1958); *Di fronte alla luna* (1958); *Lastra in metallo* (s.d.); *Le ali* (s.d.); *La Bagnante* (s.d.) e *Il limonero* (s.d.).

<sup>401</sup> Ettore Gian Ferrari (1908-1982) è noto soprattutto per il suo lavoro di gallerista. Nel 1959 la storica galleria milanese aveva cambiato indirizzo – dopo che l'edificio in cui si trovava la sede di via Clerici era stato abbattuto e sostituito dal nuovo palazzo Olivetti –, trasferendosi al n. 19 di via Gesù.

40.415 lire da pagare alla società di trasporti Zust Ambrosetti per la reimportazione di alcune sculture inviate a Zurigo,<sup>402</sup> Ferrari sentenza apoditticamente: «per me i rapporti con Ramous sono chiusi e non desidero riaprirli nemmeno per questo sospeso». Nonostante la brusca cessazione degli accordi motivata da contenziosi economici, l'esperienza nel campo del mercato d'arte si rivelerà tutt'altro che marginale nella formazione del giovane poeta. Ai fini del nostro discorso, è rilevante sottolineare come Porta si ritrovasse pragmaticamente immerso nel panorama figurativo milanese anche in quanto firmatario ufficiale del mecenatismo di una famiglia alto-borghese illuminata – da cui pure presto prenderà le distanze (e che, ad ogni modo, vedrà rapidamente assottigliarsi il patrimonio di partenza). Non un semplice appassionato d'arte, ma un operatore interno, ammesso nel retrobottega del mercato locale. La concomitanza delle date, peraltro, rende facilmente spiegabile la copertina confezionata da Ramous in questo stesso 1960 – anche se l'occasione editoriale dei «Quaderni di «Azimuth» non costituisce l'unica ricaduta letteraria di una simile frequentazione amichevole e professionale.

ACCORDO TRA LO SCULTORE CARLO RAMOUS E IL SIG. PIETRO PAOLAZZI

1- Il Sig. Pietro Paolazzi si impegna ad acquistare mensilmente sculture o disegni dello scultore Carlo Ramous per l'ammontare di lire 300.000, al netto delle spese di fonderia e al 60% del prezzo di mercato. Per prezzi di mercato si intendono i prezzi correnti nell'anno 1960, fino alla data del presente accordo.

2- Le sculture potranno essere fuse subito oppure la fusione potrà essere rimandata, a seconda dei casi e delle necessità di esposizione, con accordo delle parti.

3- Gli utili dei lavori di commissione eseguiti dallo scultore Carlo Ramous verranno divisi nel seguente modo: il 60% allo scultore e il 40% al sig. Pietro Paolazzi, al netto delle spese di fusione o di qualsiasi altro materiale impiegato.

4- Il sig. Pietro Paolazzi incasserà tutto l'importo ricavato dalla vendita di una scultura, anche se il prezzo di mercato avrà subito dei rialzi in un tempo futuro.  
Per le vendite di sculture non acquistate dal sig. Pietro Paolazzi nulla è dovuto dallo scultore allo stesso sig. Pietro Paolazzi.

5- Il ricavato dai lavori di commissione verrà distribuito, nella percentuale stabilita, all'atto dell'incasso.

5- Nel caso di premi-acquisto, per le sculture di proprietà del sig. Pietro Paolazzi il ricavato andrà allo stesso, per le sculture di proprietà dello scultore il ricavato andrà a quest'ultimo.  
Per i premi generici e non acquisto il ricavato andrà per l'80% allo scultore e per il 20% al sig. Pietro Paolazzi.

6- Il sig. Pietro Paolazzi ha diritto in ogni caso alla prima scelta sulla produzione dello scultore Carlo Ramous e non si pongono limiti agli acquisti che il Sig. Pietro Paolazzi intendesse fare.

7- Se nel frattempo di dovessero concretizzare rapporti con mercanti d'arte, la questione sarà esaminata di comune accordo, salvaguardando in ogni caso gli interessi del sig. Pietro Paolazzi.

8- Durata del presente accordo: mesi 12. Rinnovabile per accordo delle parti.

Milano, 1 Luglio 1960. Carlo Ramous  
Pietro Paolazzi

[Imm. 68] *Accordo tra lo scultore Carlo Ramous e il sig. Pietro Paolazzi*  
(Archivio Antonio Porta, 1° luglio 1960).

<sup>402</sup> Già in una lettera del 6 aprile Ferrari aveva inviato a Porta il saldo della spedizione zurighese chiedendo di trasmettere un sollecito allo scultore in quanto «la predetta fattura si riferisce alla Mostra organizzata durante il periodo dei nostri accordi» – ossia la personale allestita alla Galerie Suzanne Bollag dal 3 al 24 febbraio del 1960. Nonostante i dissapori con Ferrari, la frequentazione amichevole con Ramous proseguirà negli anni – come attesta anche un'epistola spedita il 20 dicembre del 1965 da Sanguineti, in cui il poeta genovese domandava a Porta se pianificasse di passare nuovamente «a Torino, solo o con il tuo scultore» (ossia Ramous).

All'interno dei *Rapporti (1958-1964)* incontriamo, infatti, un componimento articolato in sei sezioni dal titolo *Di fronte alla luna* (1959) (PORTA 2009: 82-85).<sup>403</sup> Come annotato tangenzialmente da Alfredo Giuliani nell'antologia novissima, il poemetto è ispirato a un'omonima scultura realizzata da Ramous nel 1958, «piena di tagli e di fremiti che percorrono l'immagine nello spazio; quasi fosse la luce della luna a scoprirli» (GIULIANI 2003: 142). Mario Moroni ha proposto di circoscrivere la «relazione tematica» tra la scultura di Ramous e il poemetto di Porta alle modalità con cui «il poeta si pone di fronte alla propria epoca: con una presenza che è la stessa offerta dalla scultura “calcarea, contratta, rattrappita” (Giuliani), [...] in un contesto sociale in cui prevalgono la sordità e il cinismo» (MORONI 1991: 19-20). Moroni elenca poi gli «episodi violenti» su cui è costruita l'intelaiatura della poesia, riducendo frettolosamente il rapporto con Ramous a questa comune aggressività del gesto (verbale e visivo) e replicando, in forma di parafrasi critica, lo storico commento di Giuliani.<sup>404</sup>

Una simile tangenza merita, tuttavia, di essere indagata in modo più preciso, giacché si tratta, a tutti gli effetti, della prima incursione pittorica di Porta. Intanto, la statua eponima di Ramous era stata collocata dalla famiglia Paolazzi nel giardino della Villa di Ca' della Nave a Martellago [**Imm. 69**]. La scultura appartiene, dunque, al paesaggio visivo di Porta; e chissà se un riferimento a questa frequentazione quotidiana, e ormai scontata, dell'opera non si possa individuare nell'allusione all'atto di «passeggiare ai giardini, indifferenti» (PORTA 2009: 82, II, v. 7). La scultura rappresenta poi uno dei correlativi oggettivi della villa e dunque della potestà paterna. L'intero componimento sembra articolarsi come una dialettica quasi freudiana tra una casa-prigione borghese, difesa da «due uscieri» pronti a «schiaffeggiare» e «rimproverare» i trasgressori (ivi, p. 83, III, v. 12), e la rivolta intestina del protagonista-poeta, che distribuisce «pedate con rabbia e macchie | d'inchiostro» tra i rivali (*ibidem*, II, vv. 10-11). Una dialettica simile si ritroverà nella prima sezione di *Meridiani e paralleli*, in cui a elementi denotativi di una vita più che benestante (il «castello carico di storia», «la passeggiata del gran duca, libri, umanisti, cani» e, di nuovo, un «gran parco», ivi, p. 91, I, vv. 1-3) viene contrapposto un anonimo «autore del delitto» che arriva a «lacerarne» il velo di Maya (*ibidem*, vv. 18-19). L'assassino, tuttavia, non è un mercenario straniero ma un osservatore interno a quel mondo, indeciso fino all'ultimo sulla soglia del compromesso («sembrò per un momento l'appagasse | il mare di tulipani, il prato del castello tenuto verde al mattino», *ibidem*, vv. 15-16). Un alter ego del poeta, forse, costretto a ripetere il paradigma ulissiaco («come l'antico folle scopritore», ivi, p. 92, II, vv. 7) soltanto per fuggire al proprio destino borghese.

---

<sup>403</sup> Il testo verrà pubblicato per la prima volta sul «verri», a nome di Leo Paolazzi, nell'aprile del 1960 (PORTA 1960a).

<sup>404</sup> Giuliani, infatti, istituiva il seguente parallelismo: «così l'uomo si presenta con tutte le sue piaghe “di fronte alla luna”; e il poeta di fronte alla propria epoca, in mezzo a una società sorda distratta e cinica. Perciò la poesia è costruita di episodi “violenti” a cui fanno seguito futilità o frustrazioni, per una sorta di contrappasso» (GIULIANI 2003: 142).





[Imm. 69] CARLO RAMOUS, *Di fronte alla luna*  
(bronzo, 44,5 x 75 x 12 cm, 1959; fotografia di Walter Patscheider).

Per quanto riguarda *Di fronte alla luna*, repressione e insurrezione partecipano del medesimo afflato 'centrista': il nemico è una «società | materasso, gommapiuma, carta | assorbente» (ivi, II, 8-19), i cui emissari sono «canuti» e «schiaffeggiano *calmi*» (ivi, III, vv. 12-13; il corsivo è mio). Simmetricamente, il poeta ventiquattrenne incarna il prototipo dell'eroe timido e procrastinatore; la sua epopea è cadenzata da atti di violenza gratuiti alternati a sentenze tutt'altro che rivoluzionarie («Qualcosa si farà: quanto | sarà necessario. Che cosa, non ha importanza», ivi, p. 82, I, vv. 1-2; «È tardi, rinviamo a domani, dopodomani», ivi, p. 84, v. 10) e motti dubitativi («Il diavolo è importante, *forse*», *ibidem*, I, v. 7; «Ma la violenza serve *e forse no*», *ibidem*, II, v. 6; «Ormai c'è tutto: manca tutto», ivi, p. 84, V, v. 8; i corsivi sono miei). La distanza tra il protagonista e la realtà viene sottolineata dall'insistenza sulla prospettiva aerea, impiegata per restituire al lettore l'istantanea di

una violenza in differita, che non si sporca le mani con la mondanità del fronte («Sali in elicottero e osserva», *ivi*, p. 82, I, v. 3; «se affitti un aereo, | l'esplosivo precipita con violenza», *ibidem*, II, vv. 4-5).<sup>405</sup> L'intellettuale «scatta | di forza» contro i nemici (*ivi*, p. 83, II, v. 11-12) ma finisce per «annegare nel cocktail» e accettare consigli irricevibili dal barman («suggerimenti indispensabili provengono dal barman: lo stupro ha efficacia», *ivi*, II, vv. 14-15). La sedizione che sta tramando, peraltro, non ha nulla di bolscevico ma è animata piuttosto da una bramosia di potere non dissimile da quella dei presunti avversari di classe («l'azione sottile tramava, ispirato: | corrompere e impadronirsi dei comandi», *ibidem*, III, vv. 1-2). A salvarlo dalla corruzione interverrà unicamente un'inefficienza tardo-sveviana («le gambe non lo sorressero [...]; | un gran mal di capo», *ibidem*, III, vv. 4-5) – così come crepuscolare sarà la soluzione per uscire dall'impasse di una prassi inceppata. Se introdurre una mano «nelle fauci del lupo» (il padrone) (*ivi*, p. 84, VI, v. 8) e fargli ingoiare le corde vocali non serve a nulla («e poi che cosa cambia?», *ivi*, p. 85, VI, v. 13), lo scopo della poesia resterà confinato nel perimetro esistenziale e umanistico della redenzione privata («Ma scoprire, almeno, è il fine dell'arte, | l'immagine di uomo, noi», *ibidem*, VI, vv. 14-15).

Nel quadro di un ribellismo giovanile barattato per un'utopia civilizzatrice dell'arte, *Di fronte alla luna* di Ramous – oltre a attivare, nella memoria del lettore, una facile suggestione leopardiana – verrà a simboleggiare l'attestazione quotidiana di un'arte in grado di preservare la propria 'integrità' pur collocandosi nel cuore del focolare paterno. Come suggerirà Porta nelle *Note*, la scultura si offre come «un'immagine piena di ferite, rattrappita» eppure «fremente». L'opera d'arte in mezzo al giardino e il poeta al centro della condizione borghese si trovano sullo stesso piano resistenziale e lacerante: «la luce calcarea della luna, *come* illumina emblematicamente la figura tagliuzzata, *così* scopre il disprezzato personaggio del poeta».

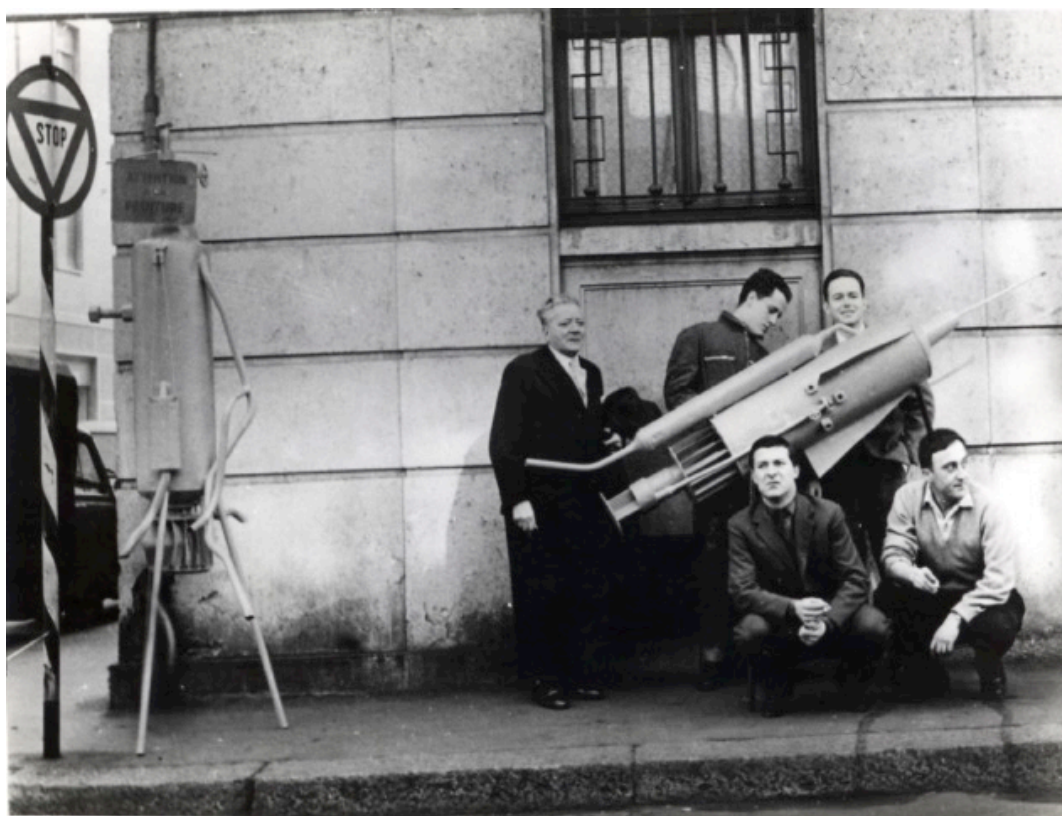
Oltre alle tangenze con Manzoni e Ramous, comprovate da esplicite ripercussioni testuali, l'avvicinamento di Porta alla scena artistica milanese si può ricostruire attraverso ulteriori tracce documentarie legate, in particolare, al movimento nucleare. Presso l'Archivio Porta sono conservate, ad esempio, cinque fotografie che immortalano il giovane Leo, Nanni Balestrini, Enrico Baj, Angelo Verga e l'ormai ottantenne Farfa mentre trasportano per le strade di Milano i *Missili interplanetari* [Imm. 70]. Con ogni probabilità, gli scatti risalgono al febbraio del 1959, in occasione della mostra celebrativa *Farfa il futurista* alla Galleria Blu (FARFA 1959). Tutti e cinque gli autori, d'altronde, figuravano tra i firmatari del manifesto per l'*Arte interplanetaria*, sottoscritto da diciotto artisti, scrittori e critici d'arte nel gennaio del 1959 e poi pubblicato sul «Gesto» nel settembre dello stesso anno.<sup>406</sup> Sul medesimo numero verrà ospitato il *Manifesto manifestante cartacei razzi* di Farfa, scritto

---

<sup>405</sup> La stessa prospettiva dislocata si può individuare nella terza sezione di *Europa cavalca un toro nero*, anche se stavolta è applicata ai potenti, quelle «buone autorità» che «viaggiano in pallone, | strade e case osservano dall'alto» e per i quali «gli uomini sono utili formiche» (PORTA 2009: 79-80, III, vv. 5-7).

<sup>406</sup> Per una disamina accurata dei presupposti di questo manifesto, cfr. ALBANESI 2018.

il 23 febbraio, in cui l'anziano artista raccomandava «a tutti lo scambio di dati e informazioni cartotecniche connesse allo studio e alla costruzione di MISSILI DI CARTA».



[Imm. 70] Farfa, Antonio Porta, Nanni Balestrini, Enrico Baj e Angelo Verga a Milano (Archivio Antonio Porta, settembre 1959).

La frequentazione con i nuclearisti sarà destinata presto a sconfinare dal recinto chiuso dell'avventura biografica al campo d'influenze dei testi. Non desta stupore il fatto che l'ottava strofa di *Europa cavalca un toro nero* accolga la descrizione di un uomo «investito da un'esplosione nucleare», come spiegherà Porta nelle *Note* all'antologia novissima (GIULIANI 2003: 137). Più in generale, è possibile postulare una convergenza tematica tra le prime sperimentazioni portiane e un certo immaginario nucleare 'respirato' nelle mostre coeve. Del resto, l'incipit di *Europa* («Attento abitante del pianeta, | guardati!», vv. 1-2) non è così distante dalle atmosfere del manifesto interplanetario, lanciato proprio «dal pianeta Terra» (come si legge dopo l'elenco dei firmatari) per avvertire gli esseri umani dell'«immanente pericolo di distruzione totale» (SCHWARZ 1962: 213). Se nel decennio successivo il rapporto con le arti plastiche si preciserà assumendo i contorni più canonici del tributo ai pittori, nella fase inaugurale della sperimentazione portiana l'arte funziona ancora come contenitore (generico ma orientativo) di spunti attraverso cui ripensare e verificare il linguaggio ereditato dalla tradizione.

Infine, è opportuno segnalare come l'autorappresentazione autoriale di Porta sia spesso venata da parallelismi con le arti plastiche, come se la propria definizione di «stile» finisse inesorabilmente per intercettare il campo limitrofo della pittura. Quando Giuliani chiese ai futuri Novissimi di redigere un simil-apparato critico per accompagnare le poesie antologizzate, Porta rispose specificando che la scrittura della *Palpebra rovesciata* gli era stata «suggerita da certe soluzioni materiche di opere informali» (GIULIANI 2003: 150). Scorrendo le pagine introduttive stilate, a distanza di quindici anni, per il volume di *Nel fare poesia (1958-1985)*, ritroviamo la stessa urgenza di dichiarare alla dogana della posterità i debiti contratti con l'immaginario figurativo. Ad esempio, la seconda sezione di *Europa cavalca un toro nero* verrà accostata all'arte denunciataria di Licini («C'è consonanza con la pittura di Osvaldo Licini, da cui esce l'altissimo angelo della seconda sezione. Osvaldo Licini, comunista emarginato dai suoi stessi compagni», PORTA 1985: 9). Analogamente, nei *Meridiani e paralleli* Porta individuerà a posteriori «luci gelide o matericità da scultura informale» (ivi, p. 17),<sup>407</sup> in un tentativo ritornante di esplicitare quei cortocircuiti tra occhio e voce che si trasformeranno, di lì a poco, in autentici esercizi di icono-poesia.

## 6.2 La stagione della poesia visiva e la collaborazione con Romano Ragazzi

Oltre alla carriera di versificatore lineare, Porta ha all'attivo una cospicua produzione di materiali verbo-visivi nonché una partecipazione serrata alle prime mostre (italiane e internazionali) di poesia visiva. Un primo avvicinamento alla prassi visuale avverrà anche grazie al sodalizio con Romano Ragazzi – pittore, giornalista e grafico nato a Genova (ma milanese d'adozione) –, conosciuto presso la casa editrice Rusconi e Paolazzi. Qui l'artista si occupava di due periodici femminili («Gioia» e «Rakam»), alternando il lavoro di grafico con le lezioni all'Accademia di Brera. La stanza adiacente, racconta Ragazzi, era stata progressivamente colonizzata da «un misterioso viavai di giovani» (Porta, Balestrini e altri poeti poco più che ventenni, supervisionati dalla presenza agglomerante di Anceschi).<sup>408</sup> A sancire la prossimità (non soltanto spaziale) tra Ragazzi e il nascente gruppo del «verri» sarà sufficiente ricordare le copertine del *Sasso appeso* (1961) e di *Aprire* (1964),<sup>409</sup> entrambi stampati da Scheiwiller «con grafica pop di Romano Ragazzi», come recita la dicitura del libro balestriniano. Persino la copertina dell'antologia canonizzante dei *Novissimi* si baserà sul design di Ragazzi, a decretare un sodalizio collaudato tra il grafico della Rusconi e Paolazzi e le pubblicazioni

---

<sup>407</sup> Fuori dall'arco cronologico del presente lavoro, mi limito a ricordare l'innesco ecfastico rivelato dallo stesso Porta per alcuni versi del *Diario '81-'82*, ispirati rispettivamente dalla fotografia del «corpo di Agello», l'aviatore militare ripescato dalle acque del Lago di Garda nel 1932, e da «un vaso cinese antico» conservato presso il Museo Orientale di Roma (PORTA 1985: 104).

<sup>408</sup> Desidero ringraziare la disponibilità dell'artista per le preziose informazioni e per la lunga intervista rilasciatami nel gennaio del 2022.

<sup>409</sup> Presso l'Archivio Porta è conservata una lettera, datata 13 novembre 1963, in cui Renato Barilli domanda a Porta se Ragazzi avesse «già deciso qualcosa per la copertina» (probabilmente di *Aprire*).



dei futuri neoavanguardisti.<sup>410</sup> La collaborazione tra Ragazzi e Porta, tuttavia, non si limiterà a una questione di copertine, ma assumerà la forma di un sofisticatissimo lavoro a quattro mani. Nel 1965, infatti, l'assidua frequentazione dello studio di Ragazzi farà maturare l'idea di confezionare alcuni materiali grafici da inviare alla prima mostra internazionale di poesia visiva (*Between Poetry and Painting*), allestita presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra nel novembre del 1965.<sup>411</sup> Qui Ragazzi e Porta (i soli a partecipare in qualità di duo plurale) saranno anche gli unici italiani, assieme a Nanni Balestrini, a sfilare su una passerella artistica che prevedeva, invece, l'autorevole *catwalking* di figure ormai stabilizzatisi nel canone delle ricerche di area concretista e visiva, da Jiri Kolar a Haroldo e Augusto de Campos.

Il lavoro accolto nel catalogo londinese (*Sono biglie di vetro*) comparirà poi su «Linea Sud» (II, 1965) e su «Marcatrè» (19-20-21-22, 1966, p. 367).<sup>412</sup> Il contesto, in entrambe le riviste, era quello di una sezione miscelanea che doveva funzionare come referto indiziaro sugli stati generali della poesia visiva. Le tavole di Porta e Ragazzi verranno accorpate a quelle di altri novissimi (Balestrini e Giuliani) ma anche alle sperimentazioni grafiche di alcuni nomi accreditati come artisti squisitamente visivi – come Accame, Diacono, Totino e Vitone. I manufatti dell'équipe Porta-Ragazzi si differenziano subito dalle altre indagini verbo-visive, il cui orientamento può essere grossomodo ripartito tra un indulgere verso il calligramma o l'alfabetizzazione concretista e una giustapposizione straniante di lacerti giornalistici (caratteristica di Balestrini ma anche delle opere realizzate dal solo Porta). Per quanto riguarda l'accostamento (tipicamente avanguardista) dei frammenti di giornale, lo stesso Porta descriverà il significato di questa coazione a conservarne e a riconvertirne l'immaginario all'interno del *Re del magazzino*, un curioso 'romanzo' – in realtà, un diario meta-narrativo sul rapporto inceppato tra scrittore e realtà – dove leggiamo:

Guardo nel portafoglio per vedere che cosa ci è rimasto, dove avevo l'abitudine di mettere un po' di tutto, oltre ai soldi. Biglietti con indirizzi e numeri di telefono, ritagli di giornale e questi non seguendo un sistema (di lì venivano periodicamente trasferiti in cartelline) ma come a caso, sembrava. Sappiamo che niente accade per caso [...]. Dunque si deve supporre che i ritagli fossero, per me lettore di stampa quotidiana, punti per così dire focali, punti in cui mi pareva che molte delle linee tracciate dai miei pensieri di riflesso andassero a intersecarsi (PORTA 1978: 49).

---

<sup>410</sup> Ragazzi custodisce ancora, peraltro, una copia del primo numero di «Grammatica» donatagli, con dedica autografa, dallo stesso Porta.

<sup>411</sup> Presso il Centro APICE è conservata una lettera proveniente dall'Institute of Contemporary Arts (datata 22 gennaio 1966) in cui viene confermata l'avvenuta restituzione delle opere tramite una spedizione effettuata da British European Airways nel dicembre del 1965. Romano Ragazzi possiede, inoltre, una fotografia scattata nel suo studio in cui i due cooperatori stanno decidendo quali opere spedire alla mostra londinese. L'istantanea, riprodotta poi nel catalogo inglese, è visibile sul sito ufficiale dell'artista, all'indirizzo: <http://www.romanoragazzi.it/1960.html>.

<sup>412</sup> Qui la tavola viene presentata senza titolo ma con il riferimento bibliografico al «Dissenso n. 7», ossia l'omonima collana dell'editore Sampietro all'interno della quale erano usciti alcuni volumi di *Poesia visiva* a cura di Lamberto Pignotti (PIGNOTTI 1965).

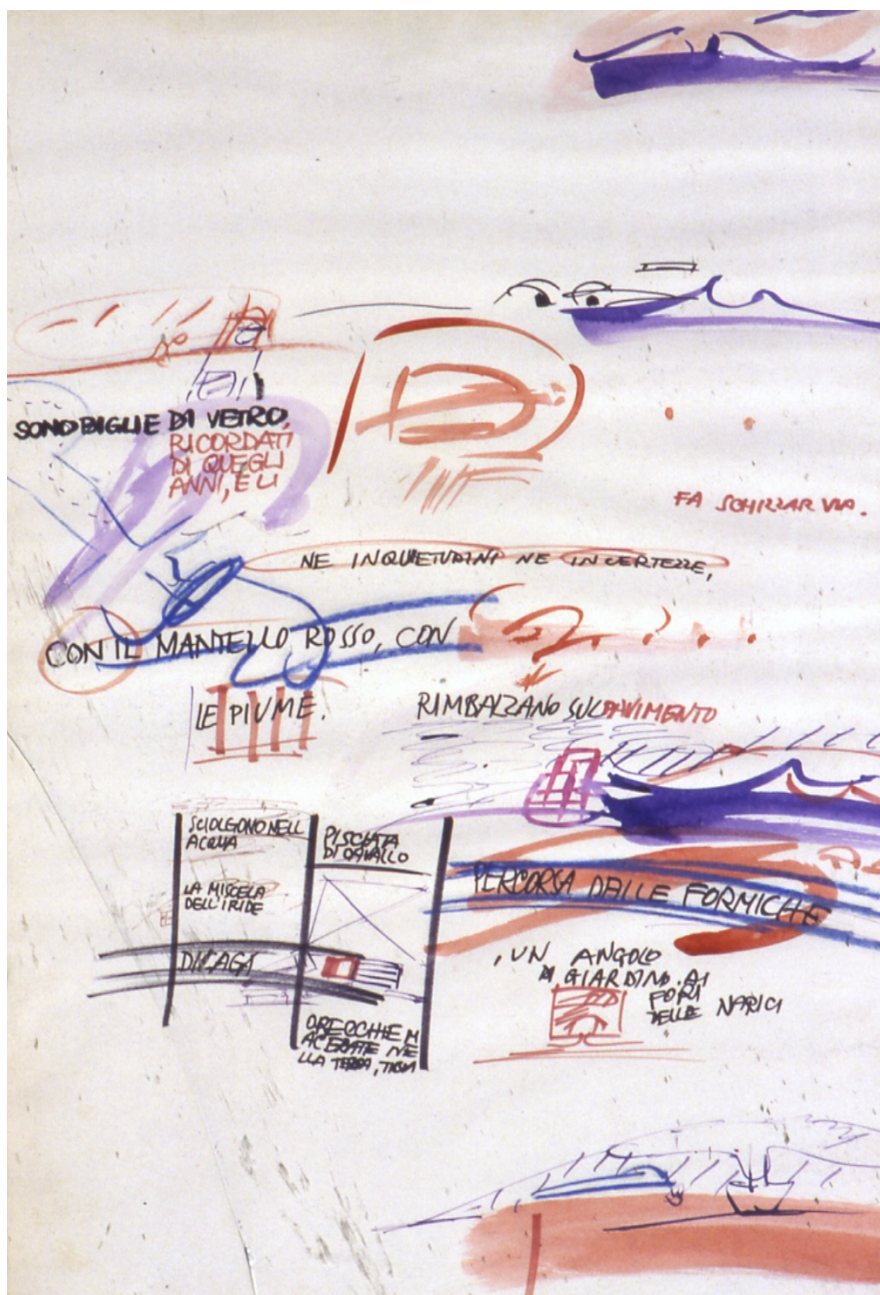
Se il valore «focale» e quasi esistenzialistico che assumeranno i periodici segna già una prima cesura rispetto al collagismo ‘freddo’ degli altri operatori, il percorso disegnativo e cromatico delineato da Ragazzi comporterà un sovrappiù di lirismo e di cura artigianale del foglio [Imm. 71]. In *Sono biglie di vetro* i versi di Porta selezionati dall’artista provengono dalla quattordicesima sezione dei *Rapporti umani* (PORTA 2009: 133)<sup>413</sup> – il cui incipit recita, per l’appunto: «Sono biglie di vetro, ricordati di quegli anni». La scelta di questo specifico testo sembra motivata dalla presenza sintomatica di dettagli cromatici (il «mantello rosso» e il riferimento all’acqua, ai vv. 3 e 4) che verranno fedelmente replicati dalla tavolozza di Ragazzi. L’azione delle biglie che «rimbalzano» e «schizzano via» sul pavimento (vv. 2 e 3-4),<sup>414</sup> inoltre, consente al grafico di dotare il disegno di un dinamismo gestuale che ricorda volutamente alcuni esiti dell’*action painting*.<sup>415</sup> Piuttosto che di ‘poesia visiva’, per questi oggetti plastici sarebbe opportuno parlare di «scrittura-pittura» dal momento che, come dichiarerà Porta in una *Nota* pubblicata sullo stesso numero di «Linea Sud», «si tratta di poesie scritte prima, i cui versi sono stati inseriti in un discorso di pittura grafica».

---

<sup>413</sup> Per quanto riguarda l’opera intitolata *In un certo giorno* (PORTA 2012: 4), i versi coincidono, invece, con l’undicesima sezione dei *Rapporti umani* (PORTA 2009: 131-132). I disegni di Ragazzi erano in tutto quattro, ma gli altri due sono andati dispersi e non si sono conservate riproduzioni fotografiche che attestino quali fossero le altre poesie (presumibilmente estrapolate dagli stessi *Rapporti*) trascritte dall’artista. Nell’esposizione londinese i quattro fogli furono affiancati e montati su un unico pannello. Per i primi lavori di poesia visiva (databili al 1962-1963), Ragazzi ricorda di aver acquistato un rotolo di carta bianca lungo 15 metri e alto 1,50, imprimendovi sopra parole e segni realizzati a inchiostro e pennarello. Il progressivo delinarsi di questo rotolo («una specie di diario grafico») veniva sorvegliato con interesse da alcuni amici – in particolare da Balestrini, che un giorno mostrò il manufatto a Giangiacomo Feltrinelli. Acquistato subito il lavoro, Balestrini racconta che l’editore «quando non voleva essere disturbato nel suo ufficio, si faceva avvolgere dal rotolo e vi si isolava». Non è possibile risalire all’attuale collocazione dell’opera – che partecipa delle medesime caratteristiche grafiche degli originali confezionati per la mostra londinese del 1965.

<sup>414</sup> La poesia impressionò positivamente Sanguineti che, in un dittico di lettere datate 23 e 26 settembre 1964 (conservate presso l’Archivio Porta), chiederà insistentemente a Porta precisazioni in merito a una lettura metaforica e psicanalitica delle biglie: «rassicurami che le “biglie di vetro” siano occhi (e che “iride” è l’iride dell’occhio)»; «“e li fa schizzar via”, sono gli occhi (cioè le “biglie” passate al maschile come occhi)?».

<sup>415</sup> L’artista ricorda distintamente la fascinazione determinata dall’arrivo degli artisti americani alla Biennale di Venezia del 1964. Lo shock estetico dei quadri di Pollock e di Rauschenberg, rammenta Ragazzi, sarà «parente stretto» delle sperimentazioni plastiche del 1965, in particolare dei lavori realizzati con Porta.



[Imm. 71] ROMANO RAGAZZI, ANTONIO PORTA, *Sono biglie di vetro* (tecnica mista su carta, 70 x 50 cm, s.d.).

Oltre a questa esperienza di co-autorialità, bisogna ribadire come Porta si fosse già misurato precocemente con la dimensione grafica realizzando, tra il 1959 e il 1964, alcune tavole in proprio. Le direttrici di tale attività pluriennale sono essenzialmente due: i collage che accostano frasi ritagliate dai giornali e disposte su un convenzionale sfondo monocromo (consonanti con la coeva sperimentazione balestriniana) e alcune opere *Senza parole*, in cui le immagini dialogano tra loro senza alcun collante verbale. In questo secondo caso, si tratta perlopiù di fotografie provenienti da rotocalchi e assemblate in virtù di una calcata *ostranenie* – ad esempio, ingrandimenti reclamistici di cibi affiancati a parate militari (PORTA 2012: 16), oppure giovani modelle che addentano una fetta di



pane su cui è incollato un ritratto di Adolf Hitler (ivi, p. 20). Le tavole *Senza parole*, la cui strutturazione somiglia fortemente ad alcuni collage di James Rosenquist risalenti agli anni 1962-1964,<sup>416</sup> non verranno mai riprodotte nei cataloghi coevi – sebbene si possa dimostrare, grazie ad alcune fotografie conservate presso l'Archivio Porta, che anche questi lavori furono presentati nello spazio dei medesimi eventi collettivi.

Per quanto riguarda la partecipazione materiale a mostre di poesia visiva, bisogna menzionare, in primo luogo, l'esposizione *Poesia e segno*, inaugurata il 21 ottobre del 1963 alla Galleria Blu di Milano.<sup>417</sup> La circostanza doveva funzionare come una riproposizione della mostra organizzata alla Libreria Ferro di Cavallo di Roma – come apprendiamo da una lettera spedita da Alfredo Giuliani il 3 novembre 1961, in cui indirizzava a Porta tre copie del catalogo utili «per eventuale accostamento milanese (idea di far vedere i mostri anche ai meneghini – e che non comprende più stampe o riproduzioni ma cronogrammi)».<sup>418</sup> I *Cronogrammi* di Balestrini, precedentemente esposti alla libreria-galleria di Agnese De Donato (cfr. DE DONATO 2005: 51), sono ben visibili nelle fotografie della Galleria Blu conservate presso l'Archivio del poeta, accanto ad alcune tavole visive di Porta [Imm.].



[Imm. 72] Fotografia scattata presso la Galleria Blu di Milano (Archivio Antonio Porta, ottobre 1963).

<sup>416</sup> Penso, ad esempio, a opere come *Taxi* (1964) e *Mayfair* (1962), entrambe confluite sulle pagine di «Marcatrè», all'interno del saggio di Alberto Boatto dedicato a *Rosenquist e il panorama urbano* (BOATTO 1965: 293-296).

<sup>417</sup> L'evento arriverà a destare addirittura l'attenzione dell'antagonista per eccellenza della poesia visiva, Edoardo Sanguineti, che, in una lettera inedita del 25 ottobre conservata presso il Centro Apice, scriverà a Porta: «non so chi mi ha parlato della mostra milanese: ma NON NE HO NEMMENO RICEVUTO IL CATALOGO (il che considero grave) [...]. Hai una poesia inedita o una foto di collage? mandamela subito [...] (mandare subito queste 2 cose con il catalogo, ma subito subito subito)».

<sup>418</sup> Nella comunicazione precedente (18 settembre), Giuliani spiegava a Porta di essere «superimpegnato» con i ritagli dei giornali preparatori ai collage «che presenteremo al “Ferro di cavallo” il prossimo mese. In tandem con Franco Nonnis: io preparo i testi e lui fa il fondo e appiccica i pezzi secondo le mie indicazioni». Giuliani invita l'amico, nel caso in cui capitasse a Roma prima del 20 ottobre, a visionare «in privato» le opere, che definisce «l'ultimo divertimento platonico» prima di tornare a dedicarsi alle traduzioni.

Nell'indice delle opere presenti in sala [Imm. 73], assieme a un ridotto campionario di «nuove esperienze francesi» (da *Cent milles milliards de poèmes* di Raymond Queneau a *Réseau aérien* di Michel Butor), troviamo un più nutrito elenco di «nuove esperienze italiane: "I NOVISSIMI"», che includerà il portiano *Zero* (1963), due tavole di Giuliani e Nonnis (*Irritazione* e *Oh, come siamo*, 1963), una di Giuliani e Novelli (*Resta con me*, 1963) e due *Senza titolo* di Balestrini (1962). La poesia visiva viene affiancata – ma spazialmente distinta – dagli esiti coevi della poesia concreta, di cui vengono esibiti i risultati ormai modellizzanti di Haroldo De Campos, Eugen Gomringer e Carlo Belloli.



- Quatre inediti de M. Duchamp, PAB, Alés; 1960.
- Gabrielle Buffet Picabia : Aires abstraites, préface de Jean Arp, Cailler 1957.
- Man Ray : L'oeuvre photographique (Bibliot. Naz. di Parigi).
- Volume di Man Ray, ediz. J.L.M..
- Hans Arp : Poesie completes.
- Kurt Schwitters : disco (registrazione di MERZ)
- Riproduzione della chiusura di un articolo sul N°3 di "G" p.46.
- Tristan Tzara: 7 manifestes dada, éd du Diorama, Paris, sd (1920)
- Tristan Tzara- De nos oiseaux, dessins par Arp, KRA, Paris, ad (1928).
- C. Giedion ~~XXXXX~~ Welcker, "Poètes à l'Ecart", Benteli, Berna-Buampliz, 1946.

- Poesia concreta: Revista de cultura Brasileira, II, 5, 1963.
- Joao Cabral de Melo Neto, Terceira Feira, Rio de Janeiro 1961.
  - Haroldo De Campos: "Poemalivro, noigandres, Sao Paulo '62.
  - poesia concreta: noigandres 4, Sao Paulo, 1958.
  - Ferreira Gullar: Poemas, s.l. e s.d.
  - Spanudis Theon : poemas, s.l. né data.
  - poesia concreta : Lisboa 1962.
  - eugen gomringer : konstellationen, Berne, 1953.
  - eugen gomringer : kleine Anthologie kenkreter poesie, sl sd .
  - Belloli Carlo : Stenogrammi della geometria elementare, Scheixiller, Milano 1960.
  - 3 fogli di poesia concreta.

- Nuove esperienze francesi:
- Raymond Queneau : Cent milles milliards de poèmes, N.R.F., Paris 1961.
  - Michel Butor : Mobile, N.R.F., 1962, Paris.
  - Michel Butor : Réseau aérienne, ivi, 1962.

- Nuove esperienze italiane: " I NOVISSIMI "
- Antonio Porta : ZERO , Milano, 1963
  - Alfredo Giuliani e Franco Nonnis: "Irritazione", 1963.
  - Alfredo Giuliani e Franco Nonnis: "Oh, come siamo", 1963.
  - Alfredo Giuliani e Gastone Novelli: "Resta con me", 1963.
  - Nanni Balestrini : Senza titolo, 1962.
  - Nanni Balestrini : Senza titolo, 1962.
  - Mario Diacono : S.M. Martini.
  - Emilio Villa : quaderno N°1, N°2, N°3, 1962, Napoli.
  - NUMERO 1 , a cura di M. Diacono, E. Villa, G. Debernardi, Roma, giugno 1963.

[Imm. 73] *Indice delle opere in mostra* (Galleria Blu, dal 21 novembre 1961).

Nei primi anni Sessanta, per poeti come Balestrini, Porta e Giuliani si può parlare di un vero e proprio rimosso verbo-visivo, coltivato fuori dai riflettori ufficiali della Neoavanguardia – e destinato a diventare un'attività diurna per il solo Balestrini. Il veto derivava, con ogni probabilità, dal rifiuto oltranzistico di Sanguineti per tutte quelle manifestazioni poetiche che eccedessero i margini della

pagina tipografica. L'unico tentativo di importare nel recinto sacrale del Gruppo 63 alcune istanze di poesia visiva risale all'incontro di Reggio Emilia del settembre 1964, quando fu predisposta a tutti gli effetti una mostra di poesia visiva. Secondo le ricostruzioni di Rosemary Liedl Paolazzi, in questa sede Porta avrebbe esposto una tavola di *Zero* (su consiglio di Balestrini)<sup>419</sup> e una sequenza di quattordici collage (senza titolo e senza data) ideati nei primi anni Sessanta. Due mesi dopo si cercherà di riproporre timidamente il format reggiano in una piccola mostra di *Poesia visiva «Gruppo 63»* allestita presso la Libreria Feltrinelli di Firenze dal 27 novembre, con un dibattito introdotto da Gillo Dorfles e l'esposizione di opere realizzate dalla solita triade novissima compromessa con il visivo (Balestrini, Giuliani e Porta), accanto ad alcuni manufatti dei poeti tecnologici (Pignotti e Miccini).

A partire da un sostanziale fiasco (determinato, con ogni probabilità, anche dalle aspettative di un pubblico neoavanguardista abituato a una complicazione tutta intertestuale e letteraria), le occasioni per estroflettere l'inconscio figurativo dei tre poeti verranno cercate rigorosamente fuori dal perimetro dirigistico del Gruppo 63. In questa nuova costellazione di eventi organizzati in parallelo dal Gruppo 70 e dai poeti del Mulino di Bazzano, Porta sarà quasi sempre incluso nella lista degli invitati. Da una lettera di Lamberto Pignotti datata 22 settembre 1965 apprendiamo, ad esempio, che Porta era stato convocato per la «mostra di poesia visiva» pianificata per il 16 ottobre alla Carabaga di Genova – esposizione a cui presero parte, assieme agli artisti del Gruppo 70, anche Balestrini, Giuliani e Spatola. Il nome di Porta, inoltre, comparirà nel manifesto del terzo festival del Gruppo 70, nell'ambito della rassegna di «Proiezioni e letture» di poesie visive tenutasi il 30 giugno del 1965 presso la Galleria Numero di Firenze.<sup>420</sup> La presenza in cartellone degli altri Novissimi (Balestrini, Giuliani, Pagliarani e persino Sanguineti) conferma il permanere di un'ibridazione sostanziale dei confini tra i due movimenti – purché senza il patrocinio ufficiale del Gruppo 63. In una comunicazione del 19 aprile del 1966, Spatola pregherà poi Porta di spedire del materiale per una mostra itinerante di «poesia sperimentale (concreta, visiva, spaziale, ecc.)» che si sarebbe dovuta tenere a Mantova, Modena e Verona. Di questa iniziativa si conserva il catalogo modenese della mostra (*Esposizione internazionale di poesia sperimentale*), allestita tra l'1 e il 12 giugno in occasione del «Quinto festival del libro economico» e curata da Spatola e Franco Verdi (SPATOLA, VERDI 1966). Nonostante l'omertà pressoché generalizzata delle attuali ricostruzioni bibliografiche,

---

<sup>419</sup> In una lettera dell'8 ottobre conservata presso il Centro Apice, Balestrini scrive: «A Reggio Emilia pensiamo di fare una piccola mostra di poesia visiva, su cui impostare una discussione. Ti consiglierai di portare Zero».

<sup>420</sup> Presso il Centro Apice si può consultare una lettera, su carta intestata del Gruppo 70, in cui Pignotti chiedeva a Porta le «diapositive a colori (6 x 6), con apposito telaietto per proiezioni» delle poesie visive da lui scelte per l'*Antologia*. Considerando l'inizio imminente del Festival (la comunicazione risale al 25 giugno, dunque cinque giorni prima della *soirée*), Pignotti tranquillizza l'amico precisando che «se le tue diapositive non giungessero in tempo per la serata di Firenze faremo leggere a degli attori le tue poesie non visive, per avere la tua presenza come poeta nel festival». Nel manifesto della precedente mostra di poesia visiva alla Galleria Guida di Napoli (dal 13 marzo al 2 aprile 1965) comparivano, invece, soltanto Balestrini e Giuliani – assieme a Pignotti, Miccini, Martini, Giorgi, Tola e Pedio.

insomma, l'attivismo collagistico di Porta rappresenta una delle chiavi per comprendere tanto il suo posizionamento nel panorama intellettuale coevo (dove godeva di un doppio salvacondotto, visivo e poetico) quanto la maturazione del suo stesso stile 'endoletterario'. Se la rassegna ragionata della produzione grafica di Porta può dirsi conclusa, diventa adesso prioritario interrogarsi sui rapporti di mutua contaminazione tra le due scrivanie – quella di poeta lineare e quella di poeta visivo.

### 6.3 Poesie in forma di «poesie in forma di cosa»: il collage come forma di auto-testualità

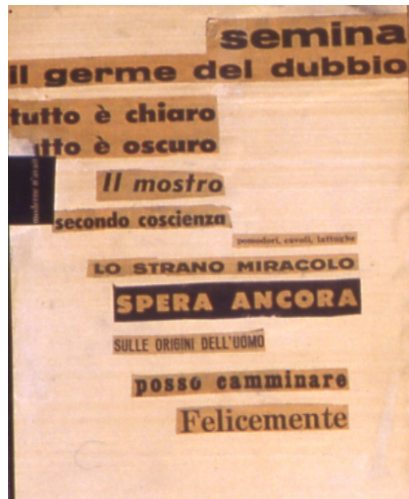
Una simile perlustrazione della preistoria verbo-visiva di Porta, ben lungi dall'assumere un valore digressivo, ci aiuta, al contrario, a illuminare alcuni funzionamenti pratici delle prime raccolte – destinati a permanere, in forme più o meno latenti, nell'arco della sua intera carriera in versi. Ci soffermeremo, in particolare, sulla prima costola dei *Rapporti* – ossia gli epigrammi dell'*Enigma naturale* (1963). Occorre fare un piccolo passo indietro e rievocare l'apprendistato visuale di Porta risalente agli anni 1959-1964, spesso trascurato dalle ricostruzioni ufficiali. Sebbene il versante concretista e visivo sia stato programmaticamente escluso, per ragioni di coerenza e di economia testuale, dal campo di pertinenza della nostra analisi, nel caso di Porta la deroga metodologica mi pare necessaria nel momento in cui la dialettica tra collage e versi lineari diventa, letteralmente, inestricabile.

Mentre nelle verbo-poesie trasmesse a Londra la scrittura lineare precedeva il lavoro grafico di Ragazzi, un'inversa proporzionalità si può stabilire tra la prima parte dei *Rapporti* e i collage realizzati, stavolta, dal solo Porta. Alcune di queste tavole, impaginate assieme a *Sono biglie di vetro*, verranno poi pubblicate su «Linea Sud» nell'aprile del 1965 con l'eloquente titolo di *Epigrammi*. A questo proposito, bisognerà interpretare in termini letterali (e non genericamente allusivi) la premessa all'*Enigma naturale* inviata da Porta alla redazione di «Malebolge», dove si legge che «Queste poesie sono nate come collages» (PORTA 1964: 61). Non si tratta, naturalmente, di una meccanica operazione di ecologia d'autore. Se il collage rappresentava un primo livello (tradizionalmente avanguardista) di appropriazione del dato-oggetto («Di fatto ho ritagliato dal linguaggio dei quotidiani ciò che era veramente significativo», *ibidem*), l'immissione di quei cartigli giornalistici *nel corpo stesso* degli epigrammi lineari costituisce una più radicale eversione nei rapporti tra linguaggio e realtà. Porta, di fatto, cannibalizza le sue stesse tavole grafiche – a loro volta, prodotti di riuso e montaggio di sintagmi *trouvés* – in una rischiosa manovra 'di terzo grado'. Vediamo alcuni esempi di un simile riciclaggio di materiali visivi prestati alla poesia:

3.

Semina il germe del dubbio,  
tutto è chiaro, tutto è o-  
scuro, mostro secondo  
coscien-  
za, e spera ancora, sulle origi-  
ni, e un debole amore insiste,  
pro-  
mettere e non mantenere, esco-  
no dalla tana, morenti, vi-  
vono una notte, camminano

(PORTA 2009: 70).



[Imm. 74] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 5)* (collage su carta su legno, 64 x 52 cm, 1° aprile-26 ottobre 1963).



[Imm. 75] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 6)* (collage su carta su legno, 63 x 64 cm, 21 marzo-24 ottobre 1963).

Risulta evidente come i ritagli dei due collage (entrambi intitolati *Cronaca* e risalenti a un arco cronologico compreso tra il marzo e l'ottobre del 1963) vengano esportati di peso nel tessuto degli epigrammi, con qualche piccola variazione grammaticale (ad esempio, il passaggio al plurale di «esce dalla tana morente», per adeguarlo al successivo «vivono»). Della base originaria saranno trascelti, in questo caso, gli elementi più lirici, con l'espulsione degli accenni espliciti al contesto storico («epura Stalin»),<sup>421</sup> dei termini maggiormente prosastici («pillole» e, soprattutto, «pomodori, cavoli, lattughe») e degli inserti plurilinguistici («moderne n'avait») (PORTA 2012: 12 e 42) [Imm. 74 e 75]. Le singole cellule testuali verranno, infine, mescolate e dotate di connettivi che consentano loro di funzionare poeticamente, con un'unica variante aggettivale significativa (il «povero amore» che diventa il «debole amore»).

A tratti il movimento dalla tavola al testo richiederà tecniche più sottili e concettose di adattamento, come avverrà, ad esempio, nel quinto epigramma:

<sup>421</sup> Viceversa, l'allusione nominale a Stalin verrà mantenuta nell'ottavo epigramma («Stalin mi telefonò: ci sarà | la guerra», vv. 6-7), che riprende un'altra *Cronaca* del 21 aprile (PORTA 2012: 44). L'elisione di contenuti più esibitamente cronachistici si verificherà anche nel quinto epigramma, che espunge l'incipit perentorio della tavola del 6 maggio («Crisi subito» e «vertice dopo», PORTA 2012: 12), e nel nono, nuovamente con l'eliminazione del primo ritaglio della *Cronaca* risalente all'ottobre del 1963 («Come si vota») (*ibidem*).

5.

Nella pioggia di fuoco, a migliaia, qui a Theothiucan, non rifiutano, minacciano, cincillà grigioazzurri, scavano nella saletta, i ricchi d'arterio, senza pietà di sclerosi, fingono di leggere, con un lungo monologo, in agguato, senza gusto, né olfatto, né tatto.

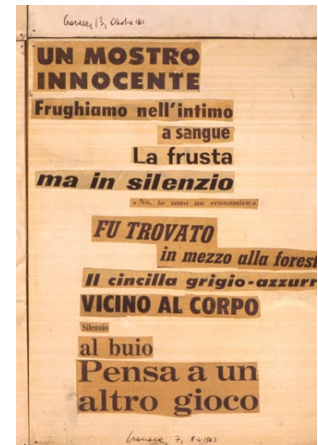
(PORTA 2009: 70).



[Imm. 76] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 5)* (collage su carta su legno, 64 x 52 cm, 1° aprile -26 ottobre 1963).



[Imm. 77] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 6)* (collage su carta su legno, 63 x 64 cm, 21 marzo-24 ottobre 1963).



[Imm. 78] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 9)* (collage su carta su legno, 62 x 86 cm, 29 marzo-9 aprile 1963).

Assistiamo qui alla crasi di tre diversi collage [Imm. 76-78], con l'apporto di lievi modifiche – ad esempio, il passaggio dalla forma impersonale («Basta scavare») alla terza persona plurale («scavano»). La variazione (apparentemente marginale) implica una consequenziale attribuzione della responsabilità ai «ricchi» (PORTA 2012: 12), che si trasformano così nei mandanti occulti della devastazione. In questo caso, la manipolazione dei dati iniziali serve a evocare – ed evocandolo, a giudicare – un preciso scenario storico, ossia le distruzioni che coinvolsero più volte la città messicana di Teotihuacan<sup>422</sup> e la civiltà che la abitava, completamente annientata a causa di ripetute invasioni e saccheggi. La base collagistica, pertanto, viene usata per indagare giudiziariamente sulla devastazione subita dal sito precolombiano (a opera di qualche misterioso colonialista «ricco»), in un tentativo serrato di forzare l'asetticità del ritaglio di partenza per esprimere contenuti alternativamente narrativi e quasi *engagés*.

Il medesimo gioco enigmistico-filologico potrebbe istituirsi per gli epigrammi di *Non sono poi tanto bestie* (1964) – il cui titolo deriva proprio da un collage delle *Cronache* (PORTA 2012: 46). In questo caso, le limature e gli aggiustamenti sintattici sono ridotti al grado zero. Le schegge testuali – a cominciare, soprattutto, dall'ottavo epigramma – verranno allineate in una catena giustappositiva pressoché neutrale, come se si trattasse di una riproduzione anastatica delle tavole originarie. Il parossismo interpuntivo si giustifica con il fatto che le virgolette diventano funzionali a mimare l'isolamento tipografico dei sintagmi ritagliati dai diversi giornali, come se la punteggiatura rappresentasse il corrispettivo lirico della colla. Vediamo l'esempio del decimo epigramma [Imm. 79 e 80]:

<sup>422</sup> Il nome, riportato correttamente nel cartiglio giornalistico, verrà doppiamente storpiato da Porta con l'aggiunta di un'«h» in esubero e l'impropria inversione tra la successiva «h» e la «t» («Theothiucan»).



10.

«sì, è così, droga, sali per bagno, la visita al castello, oh les beaux jours,», «lotta per la pace, disarmo, ma condanna della coesistenza, meno burocrati e più soldati,» «per migliaia di marinai milioni di oggetti inutili,» «essenziale è udire tutto,» «il desiderio vero è imbiancarsi»

(PORTA 2009: 75).



[Imm. 79] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 7)* (collage su carta su legno, 62,2 x 73,5 cm, 1964).



[Imm. 80] ANTONIO PORTA, *Cronaca (Pannello 7)* (collage su carta su legno, 62,2 x 73,5 cm, 1964).

Ad eccezione di una trasformazione aggettivale («importante è udire tutto» che diventa «essenziale è udire tutto»), qui i ritocchi vengono pressoché azzerati,<sup>423</sup> in un tentativo di replicare a calco la superficie di partenza (PORTA 2012: 45).

Tanto nell'*Enigma naturale* quanto in *Non sono poi tanto bestie*, insomma, il montaggio combinatorio, già produttivamente impiegato nella *Palpebra rovesciata*, ci consente di postulare come al centro della prassi poetica degli anni Sessanta ci sia, per Porta, il modulo del collage – inteso qui non soltanto come figura retorica generazionale della Neoavanguardia, ma come gesto letterale di travasare sulla pagina un modello plastico, in una sorta di auto-ecfrasi delle proprie tavole grafiche. Per comprendere il ritmo e l'impaginazione stessa della versificazione portiana di questa prima fase sperimentale sarà imprescindibile, dunque, far riferimento a questa oscillazione continua tra verso lineare e composizione verbo-visiva – che diventerà poesia concreta soltanto in alcuni casi isolati.<sup>424</sup>

<sup>423</sup> Riporto di seguito le minimi variazioni: «Sì, è proprio così» viene semplificato in «Sì, è così», mentre in «meno burocrati, più soldati» la virgola è sostituita da una congiunzione coordinante; infine, il «vero desiderio» verrà convertito nel «desiderio vero».

<sup>424</sup> Faccio qui riferimento a due esperimenti (*Evapora I* ed *Evapora II*) pubblicati nel giugno del 1967 sul quinto numero di «Tool» e realizzati attraverso un trattamento disegnativo del lemma «esserci», variamente combinato in forma di calligramma concretista. Di impianto estremamente simile sono due *Morsicature* (s.d.) conservate presso l'Archivio Porta e costruite attraverso l'iterazione modulare della parola «essere». Presso il Centro Apice, inoltre, si possono consultare tre lettere di Vincenzo Accame che documentano l'avvicinamento all'ambiente di «scrittura simbiotica» di «Tool» promosso proprio dall'artista ligure (che porterà all'inclusione di alcune *Poesie visive* nel primo numero del 1967). Anche il libriccino di *Zero*, stampato in 30 esemplari nel 1963 (riprodotto parzialmente in PORTA 2012: 40-41 e trascritto in PORTA 2009: 105-119), può essere considerato un ulteriore esempio di poesia concreta. In un dattiloscritto conservato presso l'Archivio del poeta, Porta chiarisce come, di fronte a uno sgretolamento della «semantica tradizionale», il poeta possa ancora intervenire sulle schegge linguistiche attraverso «una scelta di spazio, di taglio». «Immaginiamo una nebulosa di parole», spiega poco dopo lo scrittore, «in cui, seguendo il corso delle combinazioni, si formino delle strisce di discorsi, degli agglomerati di frasi, dialoghi, esclamazioni, nominazioni, ecc.: in mezzo a questa "materia" si sono cercati, si sono scoperti, si sono intravisti alcuni significati possibili e, nello stesso tempo, irraggiungibili». Di fronte all'atomizzazione tipografica, Porta agisce disciplinando la pagina attraverso una «scansione spaziale» che non conduca



In un saggio *Intorno allo spazio della poesia* pubblicato sul «verri» nel 1967, Porta parlerà esplicitamente di una tendenziale evasione della lirica moderna dal contenitore del libro, asserendo che «di questa fuga da uno spazio ideologicamente precostituito» i collage rappresentano «solo un aspetto, e non il più importante» rispetto a un'urgenza più generale di «allargare la pagina in tutti i modi pensabili» – in una riformulazione del contenitore editoriale che coinciderà con un'eversione performativa, «aprendo in questa direzione il maggior numero di strade praticabili; fino al teatro, naturalmente» (PORTA 1967a: 82).

Il riferimento conclusivo a un'ipotesi di palingenesi teatrale si rivela tutt'altro peregrino. La circuitazione intermediale tra poesie e collage viene ulteriormente complicata, infatti, dal copione di *Stark*, un atto unico scritto nel 1967 e andato in scena al Teatro del Porcospino per la regia di Abdulla J. Hussain il 27 gennaio del 1968,<sup>425</sup> in coda al *Dialogo sulla rivoluzione culturale in Cina e sulla civiltà dei consumi in Occidente* dedicato da Moravia alla rivoluzione culturale cinese. L'anno precedente il testo di *Stark* era comparso sul secondo numero di «Grammatica» (PORTA 1967b). Come ha già notato Veronica Passalacqua – trascurando, tuttavia, l'ipotesto verbo-visivo –, è possibile stabilire una corrispondenza bilaterale tra le battute di *Stark* e gli epigrammi dell'*Enigma naturale* e di *Non sono poi tanto bestie* (PASSALACQUA 2019, soprattutto pp. 25-30). Un primo campanello d'allarme è individuabile nel titolo stesso, dal momento che la parola «Stark» era già presente nella sesta sezione degli epigrammi di *Non sono poi tante bestie* (1964) (PORTA 2009: 74). Antonio Attisani sottolinea come il protagonista (il cui nome in tedesco significa «forte») svolga qui il ruolo di indistinto «torturatore» che incarna «la quintessenza di tutti i sistemi oppressivi» (ATTISANI 1986: 308).<sup>426</sup> Avendo dimostrato il rapporto derivativo degli epigrammi dell'*Enigma naturale* dai collage giovanili non riuscirà difficile attribuire alla figura di Stark una caratterizzazione identitaria più chiara, ricostruibile attraverso uno spoglio dei giornali coevi. Con ogni probabilità si tratta, infatti, di Hans Stark, il primo gerarca nazista a riconoscere apertamente la propria responsabilità durante il processo di Francoforte, confessando di aver preso parte attiva alla strage dei prigionieri di Auschwitz. Sul «Corriere della Sera» del 17 gennaio 1964, ad esempio, viene divulgata la dichiarazione dello stesso Stark di averne «uccisi cinque o sei» – (non «quattro o cinque» come leggiamo nei versi di Porta, che potrebbe comunque aver ritagliato un conteggio discordante da un altro giornale). Nel copione del 1967 la numerazione sarà dilatata («ne ha uccisi quattro o cinque

---

all'afasia ma, all'opposto, che riattivi la carica energetica di una lingua primigenia: «“grado zero” non significa lo “zero assoluto”, l'assenza di energia, ma movimento primo di una nuova ricerca». Su una simile impostazione è impossibile non scorgere l'ombra lunga di Piero Manzoni, 'padrino' dell'operazione concretista di Porta fin dal titolo scelto per la silloge.

<sup>425</sup> Una *Notizia* dello spettacolo «sperimentale», interpretato da Silvio Fiore, Gabriele Gabrani, Enrico Olivieri e Lisa Pancrazi, si legge sull'«Unità» di domenica 28 gennaio 1968. Una menzione della *pièce* si troverà poi nell'articolo sui *Piccoli teatri romani* apparso sul numero di gennaio-febbraio del «Dramma», a firma «G. C.» (376-377, 1968, p. 69). Si veda anche la scheda di LO MONACO 2019: 416.

<sup>426</sup> Sul lessico della violenza in *Stark*, cfr. RIZZO 2020: 197-200.

cinquanta o sessanta, cinque o seicento») mentre, nella replica categorica del personaggio B, il parallelismo con la Shoah verrà addirittura ostentato – dal momento che «sei milioni» è la cifra approssimativamente stimata per le vittime di origine ebraica dell'Olocausto.<sup>427</sup>

La relazione tra copione e collage non si limita a un versamento meccanico di scampoli testuali ma si sostanzia, ad esempio, in una comune interrogazione sulla spazialità della parola (sulla pagina-quadro e sul canovaccio-palcoscenico), alla ricerca di un «nuovo spazio sintattico» e, soprattutto, dell'«integrazione della nuova sintassi con un sistema di combinatorietà intrusiva» (PORTA 1967a: 83). La visività praticata da alcuni Novissimi diventa l'anticamera ideale per accedere al palcoscenico performativo. Come scriverà Francesca Gasparini, infatti, «anche il lavoro grafico [...], all'apparenza predisposto a percorrere una via poetica alternativa (opposta) a quella orale-vocale-sonora, in realtà non è altro che un'ulteriore forma grazie alla quale lo statuto fonico-corporeo della poesia riemerge» (GASPARINI 2009: 60). Nella sperimentazione transcodice di Porta appare con particolare urgenza la necessità di piegare una tensione decorativamente visiva alle richieste di una dizione (teatrale e fonica) che *pronunci* la spazialità del foglio. «Il linguaggio della poesia», asserirà il poeta nel 1976, «deve poter essere eseguito [...]. Privilegiare lo spazio grafico è un errore, forse un alibi, e conduce al silenzio della poesia detta, precisamente, 'visiva' [...]. Occorre affermare con forza che non è possibile contaminare pittura e poesia: la fisicità delle due attività è diversa, e tanto basta» (PORTA 1976: 78). Travasare i materiali 'trovati' nel magazzino della cronaca dal riquadro del collage al leggio della recitazione significa conferire quella «fisicità» anche al lavoro grafico, in un tentativo di applicare il principio dell'esecuzione e della vocalità anche alla dimensione apparentemente atona della visualità.

Per tornare alla dialettica intersemiotica perseguita da Porta alla fine degli anni Sessanta, è interessante notare i diversi accorgimenti con cui Porta di volta in volta interviene ricucendo assieme gli originari ritagli giornalistici e disponendoli su questa triplice tipologia di supporti – il collage, la raccolta di versi e il copione teatrale. Vediamo un solo esempio:

---

<sup>427</sup> In uno dei collage di *Cronache* (1964) compare, peraltro, il sintagma «Era un nazista», ricavato forse dal medesimo articolo giornalistico (PORTA 2012: 45). Il tema dell'Olocausto affiorerà spesso, in forme più o meno esplicite, nelle opere degli anni Sessanta. Nel presentare *Come se fosse un ritmo*, Porta si soffermerà sulla pregnanza dell'esperienza bellica nella sua formazione infantile: «Tra i sette e i dieci anni ho sentito la guerra, dai bombardamenti alla scoperta dei campi di concentramento e di sterminio nazisti. Il primo film americano programmato nell'Italia liberata s'intitolava *La famiglia Sullivan* [...]. Il film era accompagnato da un documentario sui campi nazisti [...]. Mio padre aveva già preparato questa visione con notizie e letture: voleva che io sapessi come erano andate veramente le cose e a quali atrocità uomini nazisti e fascisti erano arrivati». Il ricordo si conclude con la constatazione che «queste atrocità mi sono rimaste nel sangue e forse questa ossessione si sta smorzando soltanto ora» (PORTA 1985: 43).

Cronaca, 9, 10 aprile 1963



[Imm. 81] ANTONIO PORTA, *Cronaca* (Pannello 7)  
(collage su carta su legno, 62,2 x 73,5 cm, 1964).

*L'enigma naturale*, IV

È un bene di tutti camminare,  
comico ma non osceno, patetica  
testimonianza, scegliendo  
rumori inutili, così credo,  
per un pugno allo specchio,  
no, non mi hanno picchiato,  
è la forza d'urto che impegna  
nelle scelte, nelle liti violente:  
oppure me ne vado  
quasi certamente oggi.

(PORTA 2009: 70).

*Stark*

M. – È un bene di tutti  
camminare  
N. – E volete impedirlo  
1° – Camminare è difficile,  
è troppo pericoloso  
2° – È comico, se volete, ma  
osceno  
[...]  
M. – No, non mi hanno mai  
picchiato!  
1° – Stupidi e violenti,  
come al solito, tirano pugni  
agli specchi.

(PORTA 1967b).

Rispetto alla base collagistica [Imm. 81], Porta completerà i trafiletti originari con minimi<sup>428</sup> (ma significativi) scarti nel passaggio dai versi del 1963 alle battute teatrali del 1967. In *Stark* si assiste a un paradossale incremento di fedeltà nei confronti del collage di partenza (PORTA 2012: 44). Del campione qui riprodotto, ad esempio, non verrà soltanto replicato l'incipit («È un bene di tutti camminare») ma, a differenza dell'epigramma, il copione restaura inaspettatamente anche la sezione successiva («Camminare è difficile») tralasciata nei versi dell'*Enigma naturale*.<sup>429</sup> Analogamente, i due sintagmi «ha la febbre» e «aveva paura» riportati nella *Cronaca* del 1964 (PORTA 2012: 45, incipit: «Non posso più mentire») diventavano, in *Non sono poi tanto bestie*, «Aveva paura, la diastole» (PORTA 2009: 75), mentre nel testo di *Stark* verrà recuperata, invece, la malattia originaria («Avevo paura, la febbre altissima»).

<sup>428</sup> Immediatamente riconoscibile, ad esempio, la derivazione della battuta finale («Non siamo poi tanto bestie!»), leggermente modificata tanto rispetto al titolo di *Non sono poi tanto bestie* quanto al coincidente ritaglio collagistico (PORTA 2012: 46). Anche nella raccolta di epigrammi del 1964, peraltro, il sintagma eponimo veniva replicato proprio al verso conclusivo (PORTA 2009: 76).

<sup>429</sup> Trascrivo in nota le frasi che, senza comparire nelle due raccolte del 1963-1964, verranno direttamente esportate dal collage a *Stark*, segnalando tra parentesi il personaggio che pronuncia la battuta e le eventuali modifiche intercorse: a) *Cronaca*, 6 maggio 1963 (PORTA 2012: 12, incipit: «Crisi subito»): «Tra i rottami formali o reali» (A); «È alto, bruno, baffuto,» («sono sordi, bruni e baffuti», M); «Chiede gli errori che hanno giovato» («Chiedono», N); «Basta scavare un poco per trovarne» (O); b) *Cronaca*, 22 ottobre 1964 (*ibidem*, incipit: «i nostri ricchi»): «I nostri ricchi del dio fatto in casa» (1°); «si rielegge zucchero» («rieletto per lo zucchero», 1°); c) *Cronaca*, 26 ottobre 1963 (*ibidem*, incipit: «Una presa di tabacco»): «d'estate» («di quell'estate», A); d) *Cronaca*, 18 ottobre 1963 (ivi, p. 43, incipit: «Coltelli e bastoni»): «Coltelli e bastoni anche nel latte» (2°); «un ladro di conigli», «idrofobia» («troppi ladri di conigli, troppa idrofobia», 2°); e) *Cronaca*, 25 ottobre 1963 (*ibidem*, incipit: «Ionesco»): «si trasforma in balletto» («Si sono trasformati in balletto», M); «è troppo pericoloso» (1°); f) *Cronaca*, 1963 (ivi, p. 42, incipit: «Poesia congelata»): «come turista clandestino» (come i turisti clandestini», 1°); g) *Cronaca*, 16 ottobre 1963 (*ibidem*, incipit: «Bimbo condannato a morte»): «all'insegna dell'orrore» (A); «si legge sempre meno» (A); «In una squallida saletta» (M); «che usa chiodi» («usano chiodi», M); h) *Cronaca*, 21 aprile 1963 (ivi, p. 44): «rifiuta la grazia» («rifiutiamo la grazia», A); *Cronaca*, 29 marzo 1963 (*ibidem*): «ovest depresso e abbandonato» (M).

Se l'undicesimo epigramma di *Non sono poi tanto bestie* (PORTA 2009: 75) si rivelava un travaso letterale di una *Cronaca* del 1964 (PORTA 2012: 46, incipit: «Il letto è corto») – ad eccezione dell'aggiunta isolata dell'avverbio «allora», al v. 1 –, nel *remix* del copione teatrale il frammento verrà unito ad altre due espressioni che alludono a gesti d'effrazione o di violenza, ad esempio, il «rasoio» dell'ultimo epigramma (ivi p. 76, tratto a sua volta dal collage riprodotto in PORTA 2012: 46). Per ricostruire una scena del crimine, Porta mescola il contenuto semantico dei diversi collage, in un riuso mirato e strumentale delle superfici di partenza.

Non sarebbe legittimo, dunque, considerare *Stark* una versione variata della raccolta poetica del 1963 ma, piuttosto, un esito alternativo delle precedenti *Cronache*. Poesia e teatro rappresentano due soluzioni diverse a un medesimo rebus figurativo; non un «passaggio dalle poesie al testo teatrale» (PASSALACQUA 2019: 29), insomma, ma un trasferimento dai collage alle poesie e dai collage al teatro, in una biforcazione stilistica che non può trascurare la matrice dell'originario centone giornalistico. Porta manipola le stesse clausole, sì: ma si tratta di clausole verbo-visive prima ancora che genericamente linguistiche o poetiche. Sarà difficile interpretare, pertanto, la disseminazione di sintagmi virgolettati presenti tanto nell'*Enigma naturale* quanto in *Non sono poi tanto bestie* alla stregua di battute teatrali o «inserti dialogici» che anticiperebbero una successiva «vocazione teatrale che la stesura di *Stark* avrebbe successivamente sviluppato e perfezionato» (PASSALACQUA 2019: 25). A ben vedere, le virgolette denunciano, al contrario, la presenza di un discorso riportato proveniente dagli articoli tagliuzzati nei collage. D'altronde, sarebbe difficile postulare l'intervento di indefiniti personaggi (senza nome, senza storia e, soprattutto, senza voce) che si passassero il testimone dell'enunciazione all'interno di epigrammi costruiti come citazioni rubate alla realtà e alla cronaca.

Se, nell'articolo del «verri» sullo *Spazio della poesia*, Porta lamentava l'assenza in Italia di «possibilità attuali di integrazione tra il “mondo del teatro” [...] e le dilatazioni inevitabili conseguenti allo “spazio della poesia”» (PORTA 1967a: 83), con *Stark* il poeta vuole collaudare pragmaticamente una sintesi tra poesia e sceneggiatura, un centauro di scrittura (visiva), teatro e attualità compatibile con il programma culturale della Compagnia di Maraini e Moravia<sup>430</sup> e, soprattutto, con il palcoscenico editoriale di «Grammatica». E proprio sulla rivista romana il critico Giuseppe Bartolucci sottolineerà acutamente come l'attività teatrale di Porta non sia altro che un «riflesso conseguente» del «far poesia» (BARTOLUCCI 1967: 47) – aggiungerei noi: poesia visiva.

---

<sup>430</sup> Per una panoramica generale delle tendenze etico-artistiche del Teatro del Porcospino, cfr. almeno VAZZOLER 1998 e NARI 1998. Prima della messinscena di *Stark*, peraltro, il Teatro del Porcospino aveva già ospitato una lettura di testi poetici il 30 marzo 1967 (cfr. la documentazione di PASSALACQUA 2019: 15-17). Nel 1985 Porta ricorderà, inoltre, di aver letto il poemetto *Come se fosse un ritmo* «in pubblico nel 1968 a Roma, Teatro del Porcospino; era una delle mie prime letture» (PORTA 1985: 44).

Considerato l'intreccio biunivoco tra versificazione piana e attività verbo-visiva, non sarebbe così peregrino ipotizzare che anche i collage 'senza parole' approntati negli stessi anni possano aver agito come archetipi privati da ricopiare nei versi. È il caso del primo testo della *Pelliccia di castoro*, in cui il mirino del poeta si sofferma sulla «coscia» di una zebra che «allunga le strisce» (vv. 1-2) e sulla sua «lingua disciolta nella saliva | bollente tra i denti alla deriva» (vv. 8-9). È impossibile non pensare a due collage *Senza parole* (PORTA 2012: 32-33) in cui compaiono, rispettivamente, la zampa e la testa di una carcassa di zebra.



[Imm. 82] ANTONIO PORTA, *Senza parole*  
(collage di carta su legno, 30,8 x 21 cm, s. d.).

Nel primo caso [Imm. 82], all'arto verrà accostata la fotografia di un corpo umano (probabilmente morto) prono su una superficie desertica – le «cartucce di sabbia» che lo zoccolo della zebra «fa esplodere» (vv.3-4) nel testo del 1959? Nel secondo, invece, la testa dell'animale è unita alla sagoma di un uomo che indossa una parrucca bianca incipriata e un costume di foggia settecentesca su cui si alternano una serie di righe che corrispondono, per via analogica, al manto della zebra – che, infatti,



viene descritto nei versi portiani come «l'animale impellicciato» pronto «per essere venduto e lavorato | come pelle per guanti» (vv. 11 e 14-15)<sup>431</sup> [Imm. 83].



[Imm. 83] ANTONIO PORTA, *Senza parole*  
(collage di carta su legno, 15,5 x 21 cm, s.d.).

Con la successiva *Europa cavalca un toro nero*, Porta dismetterà parzialmente la prassi collagistica dei primi epigrammi cercando, come dichiarerà lui stesso, di «trasformare la pura notizia di cronaca, reale ma anche immaginaria, in linguaggio adeguato» – non limitandosi a «raccolgere materiali» o a giustapporli nello spazio ma «pian piano rielaborandoli» con gli strumenti della metrica e della musicalità (PORTA 1985: 10). Porta, insomma, passa da un linguaggio per l'occhio<sup>432</sup> a un linguaggio «da pronunciare a alta voce» (*ibidem*); sebbene affezionato alla giovanile esperienza verbo-visiva, il poeta sposterà progressivamente l'accento su quella che potremmo chiamare una

<sup>431</sup> Rimanendo nello stesso circuito di testi, anche le allusioni alla «carne che si conserva in scatola» nella terza sezione delle *Contemplazioni* (ivi, p. 100, vv. 1 e 9) potrebbero corrispondere a quell'uso insistito dell'iconografia pubblicitaria (in particolare dei cibi in scatola) onnipresente nei collage senza parole di Porta. Ad esempio, in una tavola riprodotta nelle *Poesie in forma di cosa* (PORTA 2012: 16) troviamo proprio una torretta di Simmenthal incisa dalle posate di un anonimo consumatore.

<sup>432</sup> Nella scheda compilata da Niva Lorenzini per il volume di *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, leggiamo che «Porta trasforma l'io in un occhio spalancato, implacabile, che osserva corpi, movimenti e oggetti imprigionati nel presente. La sua poesia è l'esatto contrario della soggettività lirica [...]. L'io di Porta diviene una pura modalità della percezione: una facoltà di osservazione netta, profonda, tagliente, della realtà» (LORENZINI 2002: 169).

‘performance dello sguardo’: ai collage da citare in senso combinatorio si sostituiranno contenuti plastici da pronunciare con il megafono discreto della poesia.<sup>433</sup>

#### 6.4 Le poesie ‘dedicate a’: Claudio Olivieri e William Xerra

Uscendo dalla cornice dei *Rapporti*, nella prima parte di *Cara* (che raccoglie testi del biennio 1965-1966) il lettore s’imbatte in una lirica intitolata *Uno e due* e dedicata «a Claudio Olivieri» (PORTA 2009: 165) – pittore nato a Roma nel 1934 ma trasferitosi a Milano nel 1953 per frequentare l’Accademia di Brera. È il primo caso in cui Porta sceglie di offrire esplicitamente una poesia a un artista, inaugurando una prassi dedicatoria che resterà comunque rara e minoritaria fino alla fine degli anni Settanta. Non bisogna sottovalutare, dunque, la portata della soglia epigrafica nella produzione del primo Porta: *Uno e due* è l’unico componimento d’omaggio dell’intera raccolta, mentre nei *Rapporti* soltanto una poesia (*Che cosa si giustifica*) recava il tributo «a Edoardo Sanguineti» (ivi, pp. 147-150). Prima di *Passi passaggi* (1976-1979), il computo totale delle dediche saliva a tre con quella a «Giuseppe Pontiggia» nella sesta sezione delle *Fonti dell’inganno* (ivi, pp. 216-219), confermando un uso piuttosto parco del format encomiastico.

Oltre al privilegio paratestuale, il rilievo della figura di Olivieri è comprovabile attraverso una fitta rete di appigli testuali. Anche in questo caso, si tratta di un artista ben presente nella collezione privata dei Paolazzi,<sup>434</sup> nonché un amico di lunga data del poeta. Una traccia primigenia di questa frequentazione risale al vernissage organizzato presso la Galleria La Nuova Loggia di Bologna il 21

---

<sup>433</sup> A partire dalla fine degli anni Settanta, con l’esperienza di «Alfabeto» si registrerà un’ulteriore torsione in direzione del visivo. Al 7 ottobre 1981 risale un *Promemoria* di scrittura per il progetto del *Poema Rodin*, una sorta di foto-romanzo televisivo che avrebbe dovuto strutturarsi a partire da un attraversamento empatico e transdisciplinare del Musée Rodin di Parigi. Sebbene esuli dal contesto di una ricerca incentrata sulla poesia, trascrivo un frammento di questo foglio di lavoro per evidenziare il germe di una nuova scommessa sul visivo (nella forma di un’autentica rivoluzione dello sguardo e dello statuto dell’ecfrasi) che Porta inaugurerà alle soglie degli anni Settanta: «Da qualche tempo coltivo l’idea di un’interazione nuova tra immagini e parole in funzione di un possibile programma TV. Ormai è tempo di andare oltre gli sperimentismi fin qui tentati anche in Italia, e soprattutto negli U.S.A., per sondare le possibilità di una nuova comunicazione. Credo indispensabile fare tesoro delle esperienze delle avanguardie per un ritorno critico all’immagine. Ciò significa riscoprire, oggi, la forza delle immagini che il passato ci ha lasciato in eredità e che possono essere definite di “splendente attualità”. L’immagine altamente comunicativa torna a essere la figura, ne ho avuto la percezione netta quando ho “scoperto” tre anni fa il Musée Rodin a Parigi [...]. Da queste sensazioni l’idea di un programma che unisca le immagini delle sculture di Rodin e le parole (dunque le immagini) di un linguaggio poetico non di semplice commento ma di integrazione e arricchimento, autonomo e parallelo. Dunque un POEMA RODIN. Credo che un tipo di programma come questo possa essere definito sperimentale nel senso pieno e giusto del termine [...]. Si tratta dunque di avere da una parte un filmmaker capace di interpretare Rodin e un testo capace di interagire con i corpi delle sculture senza descriverli: in questo senso è opportuno riferirsi alle esperienze dei linguaggi delle avanguardie» (AP, fasc. 35; i corsivi sono miei). Presso il Centro Apice sono conservate, inoltre, le fotografie scattate da (e ad) Antonio Porta durante la visita al museo parigino.

<sup>434</sup> Da una lettera inviata dal padre a Spadon il 13 febbraio 1973 apprendiamo che le opere di Olivieri dovevano essere molteplici, dal momento che Pietro Paolazzi scriverà, come promemoria per evitare futuri «malintesi in buona fede»: «Lei ha ritirato un Olivieri di formato grande. Dapprima ci si è accordati su di un cambio con due Olivieri di media misura e poi definitivamente su un Madella medio e su un Olivieri scelto nella sua Galleria, ma che non mi è stato ancora consegnato e pare che sia in deposito nello studio del maestro Olivieri». In un documento datato 24 gennaio 2014 verranno elencati quattro titoli di Olivieri (*Dna*, *Giallo*, *Bianco e nero*, e *Via Vitruvio*); ad eccezione di *Dna* (1967), le altre tele sono datate sul retro genericamente «70».



febbraio del 1964, di cui si conserva un invito presso il Centro Apice di Milano. Per procedere diacronicamente, il primo componimento che attesti una familiarità tra poeta e pittore è proprio *Uno e due*. Qui Porta si misura con la sfida tortuosa di descrivere un quadro astratto, indulgiando sugli aspetti cromatici (l'«azzurro antico verde» del v. 3, che dialoga con lo «sfondo più scuro» e lo «sfondo più chiaro» dei vv. 3 e 6) ma sovrapponendovi proiettivamente la storia di indistinti personaggi che «stanno lì con i piedi immersi» nello «pseudoceano» della superficie pittorica (v. 1). Nella scelta di talune espressioni lessicali potrebbe aver giocato l'influenza delle titolature scelte da Olivieri – ad esempio, *Dissolvere* (1963) per l'azione dei piedi che «cancellano» perpetuamente se stessi. L'evocatività dei titoli funziona come appiglio referenziale di fronte a quadri interamente giocati sul bilanciamento di porzioni di colore – e, dunque, difficili da rappresentare adottando il consueto equipaggiamento narrativo.

Rispetto alla brevità quasi epigrammatica del testo definitivo,<sup>435</sup> presso l'Archivio della famiglia Olivieri è conservato un dattiloscritto datato 1966, con firma manoscritta di Porta, in cui riconosciamo i sette versi di *Uno e due* – sebbene con varianti sostanziali e, soprattutto, con uno sviluppo complessivo di ben quarantotto versi [Imm. 84]. Dalla stesura originaria, ripartita in due sezioni e intitolata *Respirare*, verranno eliminati i segmenti linguisticamente più violenti e coloriti; ad esempio, da «strisciano sulla spiaggia pieni di culo» si passa a «strisciano sulla spiaggia pelosa» (v. 2), mentre saranno completamente rimossi sintagmi come «ci pisciano sopra l'idea di spazio» o «quelli a cancellarsi il culo tutti | con i coglioni gelati». L'impostazione avantestuale della poesia tradiva una chiara volontà contestatoria nei confronti di «quegli altri» (i benpensanti? la famiglia e la classe sociale da cui Porta si stava faticosamente distaccando?). Nell'adattamento finale, persino questa generica collettività verrà soppressa, a favore di un inventario di verbi coniugati al plurale ma privi di qualsiasi soggetto reggente. Risulta evidente la necessità di sospendere un iniziale atto d'accusa rivolto a «quella vita malinventata da loro» (altra espressione auto-censurata nel lavoro di revisione). La condanna sferzante contro gli umani che trascorrono una vita «strisciando supini sopra il pianeta azzurro» viene ad assumere i contorni di un'immagine rarefatta e quasi sinestetica («supini azzurro antico-verde», v. 3). Analogamente, i buoni propositi rivoluzionari («se cominciamo noi a respirare bene | vivi | tutti i nostri oggetti [...] | riformano | illuminanti più dense identità [...]») si convertono in un gesto impersonale e piattamente motorio («e bene respirando i nostri oggetti scendono», v. 5). L'atto stesso di «respirare», che dava il titolo all'intero componimento, veniva vissuto in termini orgogliosamente antagonistici («se restiamo qui a respirare | con multiforme gioia lo conserviamo |

---

<sup>435</sup> Per un raffronto immediato, trascrivo in nota il breve testo accolto nell'edizione Garzanti: «stanno lì con i piedi immersi | pseudoceano tutti | strisciano sulla spiaggia pelosa ovunque | cancellando se stessi supini azzurro antico-verde | su uno | sfondo più scuro distintamente | e bene respirando i nostri oggetti scendono | ritornano sopra uno sfondo più chiaro seguitando | senza affanno respirano riconoscendosi».

cancellandoli | per tutti | respirando») – in uno spiraglio militante e contestatorio poi espunto dalla versione definitiva. La seconda sezione del dattiloscritto inviato a Olivieri, invece, sarà integralmente cassata – forse per il ruolo ancor più precipuo di questi «nemici» e «vendicatori». I cattivi dell’immaginario portano si servono di «veleni», di «unghie artificiali» e di altri oggetti contundenti (le forbici o i tagliacarte) – in aperta opposizione ai semplici «viventi» che, fuori dalla «fortezza» degli aggressori, abitano il già evocato «pianeta azzurro» su cui tutto «si forma | respirando».

RESPIRARE

a Claudio Olivieri

I.

Quegli altri stanno lì con i piedi  
immersi nel loro pseudoceano stanno  
tutti  
strisciano sulla spiaggia pieni di culo  
ovunque vanno cancellando se stessi  
immagine ~~di quella vita malinventata da loro~~  
di quella vita malinventata da loro  
strisciano supini sopra il pianeta azzurro  
pianeta  
anticoverde completamente azzurro  
sullo sfondo più scuro e chiaramente  
verde  
ci pisciano sopra l'idea di spazio  
se cominciamo noi a respirare bene  
vivi  
tutti i nostri oggetti vengono  
vanno parlandoci scomparendo  
riformano  
illuminanti più dense identità  
ripresi sopra uno sfondo più chiaro  
in ritmo  
vitale e senza affanno dimenticandoli  
quelli a cancellarsi il culo tutti  
con i coglioni gelati  
se restiamo qui a respirare  
con multiforme gioia lo conserviamo  
cancellandoli  
per tutti  
respirando

II.

Se è tutto pieno di vendicatori di corsa  
sono tutti i nemici di quella zona sul punto  
col fiato  
mozzo di riuscirci con i veleni inseguiti  
inseguitori nello stanare i viventi  
sotto  
la foresta dietro la curva più stretta  
con unghie artificiali con i denti d'acciaio  
grattano  
le mura con le forbici tagliacarte d'oro  
da soli a gruppi con gli uncini sempre  
a testate  
grattando sì l'un l'altro costretti  
contro i mattoni della fortezza  
uccidersi  
se nostro è il pianeta azzurro e sopra  
si respiri con uno sfondo molto più chiaro sotto  
tutto che si forma  
respirando

Antonio Porta

1966

[Imm. 84] ANTONIO PORTA, *Respirare (a Claudio Olivieri)*  
(dattiloscritto conservato presso l'Archivio Claudio Olivieri, 1966).

L'impressione è che Porta avesse lavorato per asciugare un iniziale manifesto privato conservando soltanto quegli spunti (cromatici e plastici) immediatamente rapportabili all'immaginario di Olivieri – artista che pure condivideva l'afflato polemico e reattivo del primo testo. Nel catalogo di una mostra allestita presso il Salone Annunciata di Milano tra il 15 gennaio e il 4 febbraio 1966, Olivieri auspicava, infatti, che i frammenti di realtà incapsulati nella propria pittura potessero comportare la «virtuale attivazione dell'umano», assopito e anestetizzato dalla tecnologia imperante. «Si tratta»,

scriverà nelle righe finali, «di far cagliare punti consistenti, nodi di razionalità; di sottrarre a questo passaggio incessante e indifferenziato di materia un minimo di concretezza tollerabile dal nostro ormai minato senso delle cose» (OLIVIERI 1966). In modo ancor più esplicito, cinque anni dopo Olivieri sentenzierà: «Non cerco spunti catartici o pure effusioni o sublimazioni formali; cerco di rifiutare le funzioni oppressive dei modelli culturali dell'occidente, prescindendo quando posso dall'insieme dei loro dati referenti che trovo così invadenti ed esclusivi da non potere essere trattati se non subendone il significato» (OLIVIERI 1971). Non è difficile comprendere, dunque, come l'artista fosse diventato il destinatario ideale dell'invettiva portiana contro gli antagonisti del bello e dell'autentico, avvelenati da simulacri artificiali. Del resto, come chiosa Fausto Curi nei suoi *Appunti per due "Novissimi"*, «Porta è soprattutto un visivo», un poeta civile il cui rapporto (anche politico) con il mondo passa necessariamente per una militanza dell'occhio, secondo un'«ottica deformata» costruita *anche* attraverso anni di apprendistato figurativo (CURI 1965: 124).

Oltre al ritrovamento di questo antecedente inedito di *Uno e due*, l'archivio della famiglia Olivieri si conferma un utile osservatorio sulla variantistica portiana giacché conserva gli antefatti genetici di tre poesie accolte poi in *Cara (1965-1968)* ossia, rispettivamente, le *18 percezioni* (PORTA 2009: 211) – con il titolo iniziale di *Rovesciatevi (24 percezioni)* –, la seconda sezione di *Sonetto* (ivi, pp. 212-213) e alcune cellule che, variamente ricombinate, daranno forma a *N. X Verificazioni* (ivi, pp. 196-197).<sup>436</sup> L'invio di questi abbozzi attesta l'esistenza di un profondo dialogo creativo, suffragato dalla

---

<sup>436</sup> Per quanto concerne le *18 percezioni*, lo scarto numerico dalle originarie *24 percezioni* al testo definitivo comporta la cancellazione di sei versi («non alzate le palpebre non scende a me | sembra che i piedi siano di gesso»; «non vuotatelo non ha peli a me | pare che si chiuda subito» e «non alzatelo non ha voce a me | sembra che si nasconda nelle tasche», collocati rispettivamente in quarta, nona e decima posizione). Le modifiche intercorse, invece, procedono in direzione di una maggiore rarefazione sintattica, con la soppressione di un cospicuo numero di articoli determinativi («non ha le zampe»: «non ha zampe»; «non ha le vene»: «non ha vene»; «non ha gli occhi»: «non ha occhi»), nonché l'elisione del sostantivo di partenza nel salto da «pare che siano foglie da mangiare» a «pare che siano da mangiare». Un'altra costante trasformativa interessa i verbi, con una sistematica soppressione dell'ausiliare e il conseguente passaggio dalla forma composta ai tempi semplici («sembra che abbiano scavato troppo»: «pare che scavino troppo»; «pare che stiano alzando le bandiere»: «pare che alzino le bandiere»). Al di là di altre lievi modifiche (la modernizzazione di «giocate» in «giocate» e il cambiamento di ausiliare da «si possa tagliare» a «si deve tagliare»), la variazione più rilevante riguarda la conclusione. Qui, infatti, il verso «non spostatevi non ha voce» recitava inizialmente «non spostatevi non ha organi sessuali», in una trasfigurazione auto-censoria della prima stesura che abbiamo già avuto modo di segnalare nell'ambito del cantiere variantistico di Porta. Alcuni di questi meccanismi contamineranno anche le sei 'stanze' di *N. X Verificazioni*; se, infatti, la seconda e la quinta resteranno invariate, negli altri segmenti si assiste di nuovo, ad esempio, alla semplificazione delle forme verbali («lo si deve distruggere»: «lo si distrugge», VI) oppure all'alterazione dell'ausiliare («non dovete abbassarlo»: «non potete abbassarlo», VI) – assieme, naturalmente, ad altre correzioni di scarsa rilevanza («le azioni quotidiane»: «gli atti quotidiani», III; «la gradazione risponde»: «la gradazione corrisponde», III; «dicendo con chiarezza»: «dicendo con precisione», VI). Nel verso incipitario ritracciamo, invece, un'innovazione più corposa in corrispondenza del significato annichilente dischiuso dalla conversione di «come scostando il fiume» in «come cancellando il fiume» – verbo recuperato, con ogni probabilità, da una delle due *Verificazioni* espunte, dove si leggeva: «come sottraendo la lingua potessero staccarli | se c'è rapporto e la saliva non dà sorprese | i denti osservati in fila sulle labbra dove schiudono | sottraendo *cancellate* ogni tipo di traccia» (il corsivo è mio). La seconda sezione eliminata recitava, invece: «come figurandovi che sia il campo ai lati del fiume | se si alzano e dicono non più di così non | tutte le tegole di un tetto disposte dove c'è attrito | scivolandovi sul petto mai non chiudete la bocca». Infine, il testo del *Sonetto* coincide perfettamente tra le due versioni.

volontà di sottoporre alla ‘peer review’ amichevole di Olivieri la gestazione dei versi redatti a metà degli anni Sessanta.

Per incontrare un altro testo dedicato a Olivieri bisognerà aspettare il 1978 e calarsi nel contesto dialogico di *Passi passaggi*, dove si affaccia l’urgenza di costituire una comunità di interlocutori citati come destinatari ideali delle *Brevi lettere*. Come dichiarerà lo stesso Porta in un saggio auto-diagnostico *Sulla poesia*,

Le *Brevi lettere* del ’78 sono legate a episodi della mia esistenza, a cronache private, come quelle dei viaggi o delle mie esplorazioni nel campo della pittura. In questa raccolta ci sono due poesie dedicate ai pittori Emilio Tadini e Claudio Olivieri [...]. Il titolo stesso *Brevi lettere* vuole significare una comunicazione rapida, per impressioni, per prime esplorazioni (PORTA 1981: 134).

In un contesto altamente conversevole e interdisciplinare, il nome di Olivieri riaffiorerà in un’epistola datata 27 settembre 1978 (PORTA 2009: 297). Le ossessioni per i cromatismi vengono qui aggiornate all’insegna della dialettica tra luce e ombra («dove ciò che diciamo luce scende | prima dell’oscuro», vv. 1-2),<sup>437</sup> fino all’ossimoro centrale dell’artista che «nella rapida notte | produce poltiglia luminosa» (vv. 5-6). L’espressione somiglia all’immagine di cui lo stesso Olivieri si era servito, dieci anni prima, per presentare il proprio lavoro come un centro di aggregazione energetico in cui «spazio e cose appaiono *in un unico fiotto*» che tende a ritornare inderogabilmente a quel «*limo della mia coscienza del mondo*» da cui si erano originate (OLIVIERI 1966).<sup>438</sup> Per Olivieri il colore diventerà progressivamente refertazione del reale, una «situazione cromatica» che plasma e «interessa tutto lo spazio rendendo percepibile la superficie e la sua estensione fisica e virtuale nell’ambiente» (OLIVIERI 1973: 43).<sup>439</sup>

In una conferenza tenuta a Palazzo Reale nello stesso 1978 (ora in OLIVIERI 1991: 125-134), il pittore riscontrava nelle arti coeve una fase di «riflusso» caratterizzata da un convenzionalismo endemico e un gioco di rimandi vuoto e rituale. In una simile condizione di artificiosità postmoderna, anche il corpo «si è fatto “immagine del corpo”, figura del corpo» (ivi, p. 126). Porta sembra rispondere liricamente a questa annotazione attribuendo a Olivieri la capacità di trasformare le superfici stesse e i linguaggi in corpi («pronunciando | queste parole divento corpo», vv. 8-9), in una

---

<sup>437</sup> Nell’ambito di una serie di conversazioni nelle scuole, a cura di Giuliana Massini e Bruno Rivalta, alla richiesta di «illustrare il significato della poesia a Olivieri», Porta risponderà raccontando di aver dedicato «questa poesia ad un pittore che fa dei quadri apparentemente molto oscuri ma che alla fine danno come dei bagliori, trasmettono luce. Ho visto questo fatto della luce che diventa pittura come un passaggio verso la luce» (PORTA 1981: 132).

<sup>438</sup> L’idea di questa massa pittorica quasi liquorosa si trova anche in uno scritto del 1974, laddove Olivieri, nel contrapporsi a un’idea «retorica» di arte come «manifestazione di prestigio tecnico o peggio di autoritarismo corporativo», parteggia per una pittura che affondi il pennello «in uno stato della materia che potrei definire *fluida*, [...] una spazialità continua inerente l’ambiente e il punto di vista di chi la percepisce» (OLIVIERI 1974: 17). La metafora impiegata formularmente da Olivieri è quella della «fissione» nucleare che l’artista innesca intervenendo sulle unità minime del linguaggio figurativo.

<sup>439</sup> Anche nell’intervista rilasciata a Porta per «Alfabeta», Olivieri sentenzierà che «tutto è colore perché tutto è spazio, compresi i corpi. Il colore è il vedere reso visibile» (OLIVIERI, PORTA 1979).

restituzione del *fiat* creativo dalla tecnologia all'artista. Già in *Uno e due*, del resto, Porta alludeva a una sorta di animismo degli elementi («bene respirando i nostri oggetti scendono», ivi, p. 165, v. 5) 'risvegliato' da una dicotomia cromatica (lo sfondo «più chiaro» e lo sfondo «più scuro», che corrispondono specularmente alla diade luce-ombra di *Passi passaggi*). I testi scritti a distanza di oltre dieci anni si rispecchiano e si inseguono come momenti diversi della stessa visione diagnostica. La riflessione sulla potenza attivatrice del colore viene mimata ed esportata nella versificazione di Porta, in un'ecfrasi che funziona sempre come verifica dei presupposti argomentativi del pittore. I saggi di Olivieri erano tutt'altro che sconosciuti al poeta, che vi alluderà, ad esempio, in una recensione ai *Quaderni Piacentini. Antologia 1962-1968*, redatta per «Tuttolibri» nel gennaio del 1978 (PORTA 1978b: 9).<sup>440</sup> Di fronte a un quadro in cui non accade niente se non lo spettacolo del colore, insomma, Porta diviene il sismografo critico dell'artista. Non utilizza le tele come sfondi decorativi su cui riversare le proprie trame narrative, ma ausculta i colori cercando una sintesi convincente tra la materialità del quadro e la fede nelle (po)etiche comuni.

Fuori dal perimetro simbolico della poesia, Porta e Olivieri si troveranno a dialogare sulle facciate di «Alfabetà», in una conversazione sul *Vedere reso visibile* pubblicata nell'ottobre del 1979 (OLIVIERI, PORTA 1979).<sup>441</sup> La sezione inaugurale del colloquio è impostata attorno alla figura del critico come «mediatore culturale» tra l'opera e il fruitore. Olivieri contrappone l'esempio virtuoso dell'Ottocento, quando erano «i poeti e gli scrittori» a svolgere l'ufficio di interpreti linguistici («basti pensare a Goethe e alla sua teoria del colore, o a Baudelaire che recensiva i Salon parigini»), all'attuale prototipo del critico d'arte, la cui professionalizzazione si sposa a un'alleanza con il mercato borghese («il critico è diventato un vero e proprio 'mandante' dell'operazione artistica per conto dell'establishment culturale e mercantile»). Il recupero di una 'critica in forma di poesia' come atto di resistenza nei confronti del «condizionamento ideologico e politico» di un critico «supremo giudice del Sistema» s'inscrive pienamente nel discorso già affrontato in questo lavoro (cap. 3).

L'invito di Porta a ripristinare «una circolazione larga delle idee, in cui anche i poeti, gli scrittori, i filosofi, gli scienziati» si confrontino con il figurativo «senza paure» settoriali comporterà un suo stesso impegno in prima persona nella stesura di alcune pagine di critica d'arte. Al 17 maggio del 1978 risale uno scritto intitolato *Pittura: Claudio Olivieri* e conservato presso l'Archivio dell'artista, in cui Porta enuncia una prognosi sulle sorti della pittura contemporanea che «per essere sé stessa [...] deve cancellarsi, deve diventare così trasparente da non poter più essere appesa». Questo «processo

---

<sup>440</sup> «Per questo credo di non poter condividere certi rilievi sulla totale, o quasi, assenza di attenzione per le attività artistiche del periodo (c'è solo uno scritto caustico ma esatto di Claudio Olivieri che sistema Guttuso nel limbo degli illustratori) o sul senso di vuoto d'aria che provoca la latitanza di molte problematiche o discipline che hanno pure segnato i nostri anni in maniera decisiva: per esempio la linguistica» (PORTA 1978b: 9). Il riferimento è al testo di Olivieri su *Guttuso e mitologia*, pubblicato proprio sui «Quaderni Piacentini» nel febbraio del 1964 (OLIVIERI 1964).

<sup>441</sup> Presso il Centro Apice è conservato un dattiloscritto provvisorio del colloquio, che reca ancora traccia di correzioni manoscritte e lievi varianti.

di cancellazione della materia» interessa al contempo «lo stile della scrittura» e «lo stile della pittura», che nell'atto di questa sparizione catartica trascinano con sé tutti i referenti («dalla cronaca alla divinità»). Una simile fagocitazione dell'esistente non si oppone ma, al contrario, contribuisce a preservare l'autenticità dell'arte: il gesto estetico «è qualcosa di puro che tutto cancella, in apparenza, perché tutto sa cogliere». Il parallelismo tra azione plastica e scrittoria viene sfoderato da Porta («la pittura deve essere pura come lo stile letterario») per convogliare le due discipline entro un comune «processo di liberazione» dell'essere umano, in nome di un paradossale annichilimento ricostruttivo («la pittura che diventa pittura [...] ha bisogno di un lunghissimo lavoro di autocancellazione e di buio. Solo su una superficie assente e buia si condensano i processi della luminosità»). La dialettica tra afasia e comunicazione è una costante dei saggi auto-diagnostici di Porta. Nel rispondere agli interrogativi posti da alcuni studenti a proposito della «poesia come lavoro», nel 1981 Porta individuerà tra gli obiettivi della prassi letteraria quello di «evitare di cadere nella trappola che è la poetica del silenzio», mantenendo operativi i «valori di comunicazione» della poesia (PORTA 1981: 141).

Per tornare al rapporto con Olivieri, Porta avvicinerà ancora la sua pittura redigendo un breve scritto per l'esposizione organizzata al Padiglione d'arte Contemporanea di Milano, tra il 6 maggio e il 30 giugno del 1982 (OLIVIERI 1982), pubblicato anche sul trentaseiesimo numero di «Alfabeto» (PORTA 1982: 13) e replicato come *Nota* per il catalogo della mostra allestita due anni dopo presso la Casa di Machiavelli (S. Andrea in Percussina) (PORTA 1984: 7-8). Qui il poeta accentuerà la natura filosofica del colore come «prodotto del pensiero», apparentando Olivieri alla scuola dei «Grandi Manieristi» (Barocci, Pontormo e Guercino)» (ivi, p. 7).<sup>442</sup> I movimenti sintattici e ragionativi dei «pensieri del colore» seguono leggi intestine che aboliscono «lo spessore imbarazzante della superficie dipinta» (ivi, pp. 7-8) per trasfigurarsi in oggetti-avvenimento («la pittura di Olivieri non si espone, accade», p. 8). All'insegna di questa astrazione gestuale comprendiamo meglio come, nei versi del 1978, il paesaggio dei pioppeti lombardi si modificasse progressivamente in uno strumento dinamico e, al contempo, quasi iniziatico («questo è un *passaggio* pronunciando | queste parole divento corpo e mi muovo», PORTA 2009: 297, vv. 8-9; il corsivo è mio). L'arte rappresenta il campo in cui il pensiero accade, un vettore di dinamismo che costringe l'idea astratta in una sintesi vitalistica. Come dichiarerà Porta nel *Grado zero della poesia* (1964), il poeta deve «librarsi in movimenti o in tentativi di movimento, mentre cerca di afferrare gli oggetti in libertà» (PORTA 2009: 613).<sup>443</sup>

---

<sup>442</sup> Al cromatismo di Pontormo, forse proprio su suggestione del precedente portiano, si richiamerà anche SEMFF 1988: 6.

<sup>443</sup> Il titolo del saggio comparso su «Marcatrè» era stato suggerito da Sanguineti, come appuriamo in una lettera dell'11 dicembre 1963: «penso che sarebbe cosa assai più interessante e utile, oggettivamente, che tu [...] scrivessi anche una sola cartella (o quel diavolo vuoi) di poetica, come a dire un aggiornamento, per esempio, di quel che scrivevi, a suo tempo, sui 'Novissimi', e con particolarissimo riferimento a 'Zero'. ti offro anche il titolo, che potrebbe essere: "Il grado zero della poesia"».

Dopo questa digressione sulla critica d'arte – utile a chiarire l'influenza globale della 'filosofia pittorica' di Olivieri sulle coeve riflessioni estetiche di Porta –, torniamo entro i confini della versificazione. Per quanto riguarda le *Brevi lettere* del 1978, bisogna ricordare almeno tangenzialmente l'omaggio a Emilio Tadini («1-15.11.1978», PORTA 2009: 300).<sup>444</sup> Una certa aria di famiglia con il componimento su Olivieri verrà confermata dallo stesso Porta, che rivendica per i due testi l'esplorazione di una «dimensione più privata, che si può riscontrare nella poesia dedicata a Olivieri e nel finale di quella dedicata a Tadini, che è abbastanza simile». La parentela peritextuale delle poesie 'dedicate a' si trasforma da una prossimità tematica e occasionale a una scelta di equivalenza stilistica, con la creazione di un dittico plastico interno alle *Brevi lettere*. Alcuni particolari della raffigurazione portiana sembrerebbero occhieggiare a una precisa matrice efrastica – forse il *Saggio sul nazismo* (1960) (cfr. TADINI 2007: 35), in particolare per l'allusione a «balie e baby sitters» (v. 4) nonché alla «carrozzina» che consuma «piccoli omicidi» (v. 2), elementi interpretabili a partire dalla sagoma femminile al centro del dipinto, che, per l'appunto, guida un'inquietante carriola da cui penzola la svastica nazista [Imm. 85]. Anche l'accento al fatto che «mani e piedi» dei personaggi «indichino l'uscita» con esatta sincronia gestuale (vv. 6-7) parrebbe rimandare all'identica posizione assunta dai soggetti-robot – che, peraltro, sollevano le braccia come se stessero «ballando» in un'ideale «festa» sacrificale (v. 12). Per quanto sia del tutto plausibile che la fonte non coincida con la tela del 1960, è interessante notare come Porta tenti di restituire mimeticamente la scomposizione surrealista delle figure nello spazio («Angoli e punte – gomiti e ginocchia», v. 1) che caratterizza in generale le tele tadiniane di questi anni.

---

<sup>444</sup> In occasione di *Proibito andarsene* (1989), l'artista realizzerà un'opera in ricordo di Antonio Porta – così come la copertina di *Poemetto con la madre e altri versi*, confezionata proprio da Tadini (PORTA 2000). Non bisogna dimenticare, peraltro, che *Paesaggio con figure* verrà pubblicato nell'antologia di prose sperimentali del Gruppo 63, stampata dopo il convegno palermitano dell'ottobre 1963 a cura di Balestrini e Giuliani (TADINI 1964).





[Imm. 85] EMILIO TADINI, *Saggio sul nazismo*  
(olio su tela, 50 x 60 cm, 1960).

Come già anticipato all’inizio del paragrafo, le poesie espressamente tributate agli artisti hanno una cadenza piuttosto sporadica nella produzione di Porta. Per trovare un’ulteriore insorgenza, bisognerà aspettare *Per un giorno che viene*, scritta nel «gennaio-giugno 1983: osservando un dipinto di William Xerra» (PORTA 2009: 447), poi confluita nella raccolta *Andate mie parole* (1983). I versi descrivono un quadro che l’artista aveva dipinto l’anno precedente (1982), in un ciclo sul tema della *Malinconia* (1981-1983).<sup>445</sup> Non mi occuperò di un componimento che eccede i confini cronologici della presente ricerca, limitandomi a sottolineare come anche in questo caso Porta prediliga il lavoro di un artista di cui, in primo luogo, aveva acquistato un’opera per la propria collezione privata e per il quale, inoltre, aveva redatto una breve prefazione per una mostra allestita a Bologna dal 18 al 28 febbraio del 1967 (XERRA 1967). A presentare a Porta l’artista piacentino era stato Romano Ragazzi, confermando l’impressione di un circuito coeso ma ristretto delle frequentazioni artistiche di Porta –

<sup>445</sup> Il catalogo stampato nel 1983 e intitolato, per l’appunto, *Malinconia (ellera, errare, strale)*, è inaugurato proprio da una breve nota in cui leggiamo: «Mentre lavora nel proprio studio intento a nuove strade per la sua pittura, William Xerra ascolta la radio; ogni tanto si interrompe, sfoglia qualche vecchio libro raccolto dalla sua attenta curiosità. Un’intervista-dialogo con Antonio Porta srotola nel silenzio dello studio, che si affaccia sulla campagna. Porta parla della Malinconia. Le sue parole sono chiare e penetranti. Xerra è un sensibile recettore: nasce così «Malinconia» [...]. Nasce poi la poesia di Porta» (XERRA 1983; l’immagine del quadro è riprodotta ivi, p. 20, mentre la poesia di Porta viene riproposta a p. 22). Il componimento di Porta verrà evocato anche in una poesia di Ugo Carrega – *Il luogo della Mente (lo studio dell’artista, n° 1)* – riprodotta contestualmente (ivi, pp. 19-21), che si conclude con i seguenti versi: «La voce di Porta s’è spenta. | La radio gracchia i rumori di sempre. | Ellera, errare, strale» (ivi, p. 21).

a differenza della plurivocità nominale delle agende figurative di Balestrini o Sanguineti. Porta sceglie i ‘propri’ artisti non sulla base della fama o del potenziale mediatico della collaborazione, ma perché attribuisce loro una piena complanarità di poetiche – al punto che sarebbe possibile (e addirittura consigliabile) leggere in parallelo gli scritti confezionati per i cataloghi d’arte e le notazioni composte da Porta per introdurre al pubblico le proprie stesse raccolte.

Per concludere la rassegna xerriana, un esempio di poesia non ecfrastrica pubblicata, però, nel contesto di un libro d’artista è rappresentato da *La Rose*. Il testo, accolto all’interno di *Metropolis (1969-1970)*, era già apparso – limitatamente alle prime due strofe – in *All’altra estremità del campo* di Xerra, pubblicato in 450 esemplari per le Edizioni Geiger (XERRA 1970). In questo caso il dialogo con i referenti plastici è di natura esclusivamente editoriale, nel contesto di un esercizio spostato sull’asse letterario e intertestuale.<sup>446</sup>

Un’ultima poesia dedicatoria, confluita tra i componimenti *D’occasione di Passi passaggi*, è consacrata a Federico Sanguineti (*È Federico che racconta*, «Federico Sanguineti, 17-30.7.1977», PORTA 2009: 341-342). Il figlio del poeta genovese realizzerà proprio nel 1978 la copertina del romanzo portiano *Il re del magazzino* (PORTA 1978c),<sup>447</sup> a riprova di una simmetria tutt’altro che superficiale tra lo sguardo figurativo di Porta e gli autori scelti come standard paratestuale. Per le copertine di Porta – operatore editoriale oltre che poeta – si può applicare la definizione di «ecfrasi rovesciata» formalizzata da Roberto Calasso, giacché

L’editore che sceglie una copertina – lo sappia o no – è l’ultimo, il più umile e oscuro discendente nella stirpe di coloro che praticano l’arte dell’ecfrasi, ma applicata questa volta a rovescio, quindi tentando di trovare l’equivalente o l’*analogon* di un testo in una singola immagine (CALASSO 2013: 23).

Il legame di Porta con artisti come Ramous, Tadini e Sanguineti è, al contempo, di natura poetica e squisitamente editoriale, ecfrasi tradizionale (nei testi) ed ecfrasi rovesciata (nei paratesti), in un multitasking procedurale che può essere raffrontato, ad esempio, a quello del dittico Baj-Sanguineti – in una perpetua triangolazione tra ecfrasi, pagine di critica d’arte e copertine romanzesche (si pensi a *Capriccio italiano* oppure a *L’intérieur*). Peraltro, *Il re del magazzino* uscirà lo stesso anno di *Papiro*, il libro d’artista scritto da Edoardo e illustrato dal Federico Sanguineti (o, per usare le categorie annunciate nella sovraccoperta, con «illustrazioni verbali» paterne e «testo criptopittorico»

---

<sup>446</sup> A partire dal titolo, scriverà Porta in una *Nota* d’autore, «tutto vuole essere emblema della “ideologia poetica” della composizione, la quale si propone come “iper-poetica”, riallacciando, niente di meno, la poesia cortese (de la Rose) alle esperienze più recenti. [...] Il tentativo, in altre parole, di una breve “summa poetica”, nell’intento di sondare gli attuali limiti di un possibile “fare” lirico» (XERRA 1970).

<sup>447</sup> In una lettera inedita di Edoardo Sanguineti a Porta, datata 20 novembre 1977, leggiamo: «ho parlato adesso al telefono con Federico, che mi dice di averti mandato un bel mazzo di fotocolor; dietro sua autorizzazione, ti pregherei, appena hai scelto la copertina, di farmi avere il mazzetto; ma, quel che è peggio, il mazzetto integrale (cioè compresa l’eventuale copertina futura): è possibile? ti spiace? mi faresti un vero favore, poiché il Federico, al momento, non è in grado di farne una nuova serie (il ‘tecnico’ fotografico, unico in cui si fidi in Salerno, è partito)».

filiale, SANGUINETI, SANGUINETI 1978).<sup>448</sup> La giustapposizione di immagini che si snodano come papiri o rotoli sembra volutamente riecheggiata da Porta nell'allusione iterata al «pittore dei rotoli» che «srotola la propria lingua» in forma di «tapis roulant» iconografico (vv. 31-32).<sup>449</sup> Tra il 30 ottobre e il 9 novembre del 1976 si era tenuta presso lo Studio Inquadrature 33 di Firenze una mostra del giovane Sanguineti in cui, come rendiconta Antonio Bueno nella brochure d'invito, «lunghe strisce di stoffa, siano esse distese sulla parete oppure restino invece gelosamente arrotolate» ospitano le tracce documentarie (e già quasi paleografiche) di quanto «la piena della civiltà dei consumi abbia lasciato sulle sponde della nostra storia» (SANGUINETI 1976). Presso l'Archivio Porta è conservato un «rotolo» donato da Sanguineti a Porta intorno al 1975 [Imm. 86] – la cui superficie, tuttavia, non corrisponde a quella descritta nei versi di *Passi passaggi*, pur fornendo un valido campione stilistico e formale di questi esperimenti 'papirologici'.<sup>450</sup>

---

<sup>448</sup> Il *Papiro* 'doppiamente' sanguinetiano appartiene all'elenco di quelle intersezioni verbo-visive che, per ragioni di necessaria selezione e di economia testuale, sono state escluse dal presente lavoro, ma che meriteranno di essere indagate in futuro.

<sup>449</sup> In una lettera inviata da Edoardo a Federico Sanguineti l'8 agosto del 1978 si trova la trascrizione di una comunicazione inoltrata al poeta da Pieter de Meijer in cui leggiamo: «Forse questa nostra "mancanza" darà un po' di fastidio a Federico che magari contava sui suoi *rotoli*. Se così fosse li faremo mandare quanto prima: si trovano tuttora nella galleria. Il gallerista vorrebbe tenerne uno o due, da far vedere agli interessati, ma parlerò della cosa con Federico» (cit. in MANDOLA 2021: 174). Il riferimento a papiri e rotoli si ritrova in numerosi altri passaggi della corrispondenza paterna; cfr. a titolo di esempio l'epistola datata 21 agosto 1978, in cui Edoardo Sanguineti sentenzia nel postscriptum: «poiché chi dipinge ha la sventura di non pubblicare i suoi libri (e non rileggersi, poi), chi ha la fortuna di fare papiri, li arrotola in spazi esigui, e non ci pensa più (sino alla mostra), e fa finta che non ci siano (e non se li riguarda, e amen» (ivi, p. 176). Nella poesia del 1977 Porta sta descrivendo, con ogni probabilità, un rotolo esistente, enumerando le icone giustapposte lungo la sua superficie (dal «francobollo da cinquanta» ad Alessandro Manzoni).

<sup>450</sup> I versi di *È Federico che racconta*, ad esempio, sembrano alludere alla presenza di una cartina dell'«Appennino Ligure» (v. 10) incollata sul supporto, mentre nel papiro conservato da Rosemary Liedl Paolazzi si trova, sì, una mappa geografica, ma dell'«Appennino Calabrese».



[Imm. 86] FEDERICO SANGUINETI, *Papiro*  
(tecnica mista, 70 x 100 cm, 1975).

Rispetto a un'ecfrasi intesa come precipitato di istanze interculturali collettive, il rapporto portiano con le arti figurative verrà impostato perlopiù come uno spazio di avvicinamento soggettivo a fonti percepite quasi come 'gemellari' rispetto alle proprie creazioni poetiche. Porta tiene separato il mestiere di animatore di comunità redazionali 'miste' (si pensi ad «Alfabeta», nata – per usare le già citate parole dello stesso Porta – come tentativo di «ricostituire un'interazione tra poesia e pittura, anche in senso critico», OLIVIERI, PORTA 1979: 14) dallo sguardo diretto (e lucidamente intimo) sulle opere. Gli affioramenti ecfrastici rifletteranno, dunque, criteri ed ossessioni estetiche private, che spesso si coniugano con pratiche di collezionismo attivo in cui gli artisti della pinacoteca reale e quelli della pinacoteca ideale finiscono per coincidere.

## 7. L'icono-militanza emiliana di Adriano Spatola e Giulia Niccolai

### 7.1 Una «geografia di progetti»: alcune occasioni collettive

Un affondo specifico meritano, in conclusione, le poesie confezionate dalla triade del Mulino di Bazzano (Adriano Spatola, Giulia Niccolai e Corrado Costa) per i cataloghi di alcune mostre organizzate da pittori e scultori emiliani. La frequentazione quasi quotidiana e la solidarietà (amicale, creativa e talvolta politica) con alcuni operatori estetici motiverà, infatti, il fiorire di componimenti d'occasione legati a precise contingenze aggregative – vernissage, spettacoli di teatro musicale, *soirée* intellettuali, e così via. Rispetto al Gruppo 63, per i poeti del Mulino questa consuetudine interartistica assumerà la forma di una cooperazione regionale fra artisti attivi sul territorio emiliano. Una simile militanza localistica si sostanzierà presto di un fitto calendario di eventi culturali, in una «geografia di progetti» (GAZZOLA 2008: 10) capace di attirare l'attenzione di un pubblico nazionale e, addirittura, internazionale (dal Festival di Fiumalbo, nell'agosto del 1967,<sup>451</sup> all'avventura editoriale di Geiger – che, dopo un esordio torinese nel 1968, verrà trasferita presso l'abitazione spatoliana del Mulino a partire dal 1970).<sup>452</sup>

Restrungendo il campo d'osservazione alle arti figurative, si possono citare diversi esempi chiarificatori di questo attivismo positivamente provinciale, in grado di tramutare una indistinta «particolarità emiliana», come dichiarerà Niccolai, in una «particolarità che dà luogo anche a una certa atmosfera letteraria» (cit. in GAZZOLA 2008: 15).<sup>453</sup> Al 1965 risalgono, intanto, due mostre fondamentali, *Zeroglifico*<sup>454</sup> 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 1965 (SPATOLA 1965a) e tra il 18 e il 28 ottobre dello stesso anno (cit. in SPATOLA 1966a).<sup>455</sup> Il reportage figurativo verrà affidato principalmente alla prosa di Spatola. Del resto, come sottolineerà Giovanni Fontana nell'introduzione alla recente ristampa dell'*Opera* poetica, le ricerche di Parmiggiani e Cremaschi apriranno «la strada a quello che costituirà il fulcro del quadro teorico di *Verso la poesia totale*» (FONTANA 2020: 18), il saggio-manifesto pubblicato nel 1968 (SPATOLA 1968). In questa fase, il lavoro di Cremaschi e Parmiggiani interessa al poeta come *analogon*

<sup>451</sup> Per un approfondimento specifico sul Festival di Fiumalbo, si veda soprattutto il saggio di GAZZOLA 2003.

<sup>452</sup> Cfr. in particolare la ricostruzione di BAZZINI, MAFFEI 2002.

<sup>453</sup> 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: 17).

<sup>454</sup> Sugli «zeroglifici» e sul versante concretista della poesia di Spatola, rimando a GRECO 2020.

<sup>455</sup> Nell'introdurre l'edizione Geiger di *Zeroglifico*, Giulia Niccolai rievcherà l'aspetto ludico sotteso alla prima apparizione del lemma – quando «il termine zeroglifico era stato usato in precedenza 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 [...]. 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 1975: 5).



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» i totem (e i tabù) della società, convertendone i simboli svuotati in uno «sberleffo» attivatore (SPATOLA 1966a). Passando dai manufatti di Parmiggiani ai propri «puzzle-poems», Spatola insisterà sulla medesima 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 del *Witz* verbo-visivo, 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 osservatore-lettore. «Il gioco rinuncia alla sacralità», conclude enfaticamente 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 fruitore (*ibidem*). Sul retro della presentazione spatoliana, incorniciata da cinque fotografie dei lavori di Parmiggiani, verranno stampate quattro liriche (di Spatola, Costa, Celli e Torricelli), una breve prosa di Albertazzi e una poesia visiva di Vaccari, a stabilire un accerchiamento interdisciplinare e polifonico attorno all'opera di Parmiggiani – nonché all'etichetta stessa di «parasurrealismo», che campeggia al centro dell'impaginato [Imm. 87]. Ad eccezione del testo torricelliano (che disvela sin dall'epigrafe, «per Claudio Parmiggiani», il debito contratto con l'artista), gli altri versi giustapposti nel perimetro del manifesto non erano stati confezionati appositamente per il contesto espositivo – in quanto riadattati da pubblicazioni pregresse o parallele, come si vede chiaramente per *Colombella del sud* (COSTA 2021: 146-151), già apparsa su «Malebolge» nel 1964 (COSTA 1964), oppure per la poesia spatoliana in alto a sinistra, ricopiata dalla prima sezione del *Catalogopoema* (SPATOLA 2020: 170) che inaugurava l'edizione scheiwilleriana dell'*Ebreo negro* (1966).<sup>456</sup>

---

<sup>456</sup> Per quanto riguarda il testo anepigrafico di Giorgio Celli, si tratta di una delle sezioni (la dodicesima) che verranno progressivamente 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, infatti, 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»). Altre modificazioni sono meno rilevanti e riguardano perlopiù spostamenti posizionali (ad esempio, il passaggio da «arterie in- | durite la peste la pioggia il microbo delirante della radiazione» a «le arterie in- | durite la pioggia il microbo delirante la peste la radiazione», vv. 11-12) oppure piccole cassature (come l'espunzione della «spora» al v. 14, laddove prima si leggeva «*la spora* la scheggia di atomo vagante nell'involucro gassoso», il corsivo è mio). Il finale, invece, a partire dal v. 16, diverge completamente dalla redazione accolta nel libro definitivo, 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

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 puro cognome del sodale letterato, in un circuito di presenzialismi nominali (ma spesso scollati dalla datità della singola mostra) tipico tanto della Neoavanguardia 'nazionale' quanto di quella emiliana.

**adriano spatola**

tram haze nella notte oscura lingua frastuoli che scatta  
in una figurazione umana protesa che si strappa  
e sorride a face (distaccata) e assente rinverita  
inabissando i nodi del marino sulla faccia  
ma la corda rozza la soppa della pie che si sfolgia  
che viene formaggio grappolato come gli nel vento

giorgio celli

(questa è la schiava da riproduzione letteraria e stampata)  
il sangue è un corpo ferito sotto i piedi su una nave nel  
regno dei cieli, l'esplosione della tua propria espressione  
fatta mentre gli d'eterna cantano in tuoni nel tuo petto  
ho provato: sogno frastuoli e giorni frastuoli  
rimprovero di ripetizione rendendo più la...  
per una delle le conosci e allora ti capiamo le altre re-  
dante la pelle la pioggia il mondo del corpo della schiava  
la zona la schiava di uomo e gente nell'ombra gattino me-  
bata dopo l'arte e la risposta scuro di...  
fughe non risponde. Il tuo è il corpo che si mangia  
scopre il corpo addosso per il corpo. Per la tua presenza  
di Pindaro per la tua presenza...  
la tua presenza è quella in questo catalogo da fare di allora  
Per la tua presenza in Pindaro nel catalogo di allora  
Per la tua presenza

franco vaccari

RIPARNO VATICANO  
SPARA ANIME  
a comando manuale

H 101M H11M H12M H13M H14M H15M  
H16M H17M H18M H19M H20M H21M

SPARA ANIME  
con attrazione per  
"CASSA - CALDA"

H 101M H11M H12M H13M H14M H15M  
H16M H17M H18M H19M H20M H21M

AUTOMATICHE  
H 101M H11M H12M H13M H14M H15M  
H16M H17M H18M H19M H20M H21M

FORMATICE A SPARO

# PARASURREALISM

corrado costa

ferdinando albertazzi

gian pio torricelli

[Imm. 87] Zeroglifico: Laboratorio/A. Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola (1-10 febbraio) (Galleria della Sala di Cultura, Modena, 1965).

bella medaglia sull'urlo e l'ustione | l'estuosa regressione» a un più breve finale di quattro versi («la fissione nucleare nei sogni di oppie 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») – in una conversione di immagini originariamente desunte da un bacino mitico-sacrale (Pindaro e la sinagoga) in clausele cosmico-scientifiche (Newton e l'astronomia). Sebbene Celli non sia incluso tra gli autori indagati nel presente lavoro, lo studio sistematico dei cataloghi conferma ancora la propria produttività filologica e testuale, consentendo in futuro approfondimenti specialistici che includano la sua figura.



Per fare un secondo esempio, Franco Beltrametti, Adriano Spatola e Giulia Niccolai firmeranno tre testi inseriti nel catalogo di altrettanti artisti modenesi (Carlo Cremaschi,<sup>457</sup> Giuliano Della Casa<sup>458</sup> e Franco Guerzoni) esposti alla Galleria Flori di Firenze dal 27 novembre 1971 (CREMASCHI, DELLA CASA, GUERZONI 1971). In questo contesto presentativo, Spatola scriverà un lungo componimento in versi (non accolto poi nell’*Opera* completa) intitolato *Pensiero & Oggetto* [App. 7], 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 in forma di ‘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). L’intonazione dimostrativa modellerà il registro dell’intera versificazione, con un passaggio (quasi da manuale di retorica argomentativa) da un macro-discorso relativo all’abuso dell’aggettivo «nuovo» («libertà troppo spesso identifi- | cata con un “nuovo” ambiguamente retrodata- | bile, con una “sorpresa” sorprendentemente | già etichettata ed esaurita», vv. 12-15) alla valutazione circostanziata e riepilogativa dei «tre artisti qui presenti» (v. 25). Nella sezione centrale della lirica, Spatola distribuirà una serie di ‘categorie versificate’ applicabili ai lavori del trittico emiliano, 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) che il poeta definirà poi «operazione neometafisica» (v. 62).<sup>459</sup> L’obiettivo della nuova arte dovrà 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» (confluite nel contenitore tipografico di «Marcatrè», nel dicembre del 1966). La vicinanza alle tesi del manifesto spatoliano troverà riscontro, inoltre, nell’urgenza estetica di fondare «una bar- | riera in opposizione al frenetico dilagare | del kitsch» (vv. 40-42) – che Spatola aveva già caldeggiato affermando la necessità di fondare un

<sup>457</sup> A Cremaschi, peraltro, anche Sanguineti dedicherà una poesia (*Per C. C.*) (1985) – confluita poi nella raccolta di *Ecfrafi* realizzate tra 1982 e 1990 (SANGUINETI 2010d: 152). Il cognome di Cremaschi verrà evocato esplicitamente al settimo verso («caro Cremaschi, colla di cotone») – a incrementare il consueto ping-pong citazionistico tra Neoavanguardia e Mulino di Bazzano nel riuso ecfrafico degli stessi artisti.

<sup>458</sup> 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 Adriano Spatola (*La cornice nel muro. A Giuliano Della Casa*) (DELLA CASA 1974). La perpetua inversione di ruoli tra Spatola e Niccolai nella gestione delle duplici mansioni (di critici e di poeti) rende visibile una sinergia professionale e ideativa fra i due co-autori che meriterebbe ulteriori indagini comparative.

<sup>459</sup> Lo stesso aggettivo verrà impiegato nella presentazione della mostra *Misura* (anonima ma stilata, 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).

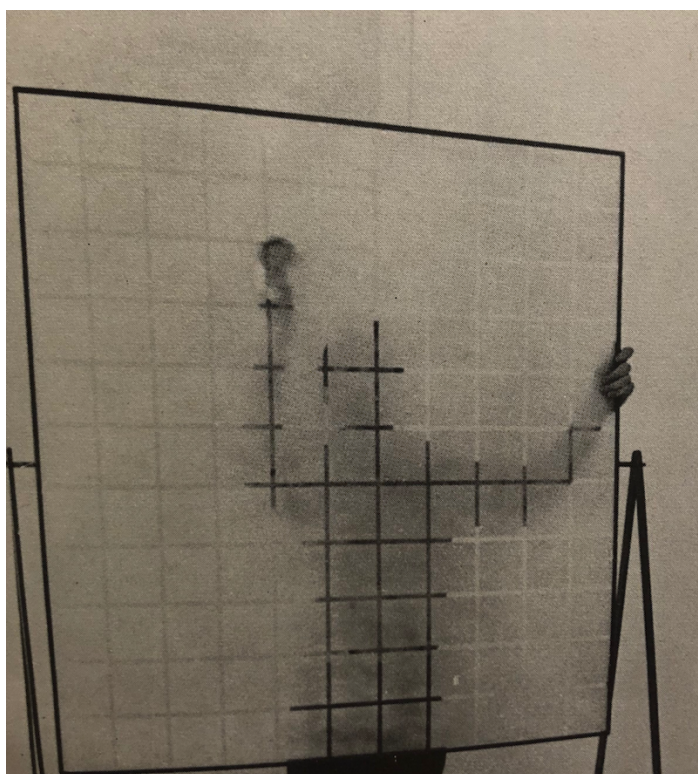
«surrealismo che esca dal bagno nella cultura di massa», sostituendo al riuso passivo della Pop Art la «creazione di nuovi miti» collettivi (SPATOLA 1966c: 250). Come abbiamo già avuto modo di osservare per i *Puzzle-Poems*, Spatola si serve dello spazio poetico scassinandone dall'interno le convenzioni 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 già citata presentazione a Claudio Parmiggiani (SPATOLA 1966a) – verrà allusa qui 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 nel primo segmento. Anche questo avvicinamento referenziale, tuttavia, non è esente da un continuo rivestimento teoretico, che fascia (e talora sostituisce) la realtà materiale dei manufatti. Leggiamo, ad esempio, il passaggio sulla *Lavagna* cremaschiana (vv. 70-87) [Imm. 88]:

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».



[Imm. 88] CARLO CREMASCHI, *Lavagna* (1971).

L'oggetto empirico (la «lavagna») viene evocato nominalmente e subito riassorbito entro una grammatica filosofica astratta, dove entrano in campo lemmi tecnici quali «coscienza», «totalità» e «concetto». La medesima intonazione speculativa e fenomenologica si troverà 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 conduce 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, ammonisce il poeta, non deve essere interpretata alla stregua di una «tranquilla | esaltazione del singolo, dell'individuo» (vv. 99-100), ma piuttosto come un «bisogno | di dare un nome alla crisi» (vv. 103-104) e di verificare «le ultime | possibilità di comunicazione» del vocabolario comune, ormai sclerotizzato nel gergo pubblicitario e consumistico del tardo-capitalismo (vv. 106-107). Analogamente, la condizione anagrafica per cui Guerzoni era «il più giovane dei tre» (v. 115) comporterà 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). Non rimane posto alcuno per i dettagli concreti – dai materiali impiegati alle tecniche peculiari di ciascun artista. Il pensiero *diventa* oggetto e viceversa, in una manomissione di un linguaggio (apparentemente) descrittivo piegato a significare l'invisibile ontologia delle cose.

Seppure in forma di diagnosi critica (iper-referenziale, per quanto riguarda la poetica generale, e a-referenziale, sul piano dei manufatti stessi), la poesia di Spatola si presenta come l'unico tentativo di rendicontare la mostra del 1971. Con il testo successivo, infatti, si tornerà nell'orbita dei ricicli d'autore: Franco Beltrametti recupererà la tredicesima sezione di *In Transitio*, senza interpolazioni o adeguamenti alla circostanza pittorica (come suggerisce anche la data orgogliosamente anteriore del «2/11/70»). La riproduzione del dattiloscritto di Niccolai, infine, compare per ultima – a conferma di una marginalizzazione (e auto-marginalizzazione) dell'autrice entro gli spazi discorsivi della Neoavanguardia, riscontrabile in diversi eventi collettivi.<sup>460</sup> 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 spatoliano. I versi, invece, appartengono al ciclo *Dai Novissimi*, in cui la poetessa aveva approntato un montaggio provocatorio di tasselli ritagliati (letteralmente) dall'antologia del 1961, forzandoli a veicolare nuove e imprevedute significazioni (NICCOLAI 2012: 91-94). Il *patchwork* accolto nel catalogo fiorentino rispecchia fedelmente il componimento inaugurale

---

<sup>460</sup> 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.

della silloge – 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 indipendente. 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.

## 7.2 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 inseriranno in una dinamica di voyeurismo del figurativo più o meno latente sin dagli albori giovanili. Per quanto riguarda Adriano 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 sezioni della raccolta (SPATOLA 1961). Quattro anni dopo, nel 1965, Spatola realizzerà proprio con Landini alcuni *Manifesti* «sui movimenti rivoluzionari dell’America Latina» commissionati dal Comune di Bologna. Come ricorderà Riccardo Spatola,<sup>461</sup> i manifestini verranno poi inclusi nell’antologia di *Poesie visive* curata da Lamberto Pignotti per l’editore Sampietro (PIGNOTTI 1965; ora in SPATOLA 2020: 135-139) – lo stesso anno in cui Spatola presenterà Landini nel catalogo di una personale allestita presso la Galleria Il Girasole di Roma (LANDINI 1965), a suggellare in sede critica l’amicizia e la co-militanza culturale con il pittore.

Oltre al battesimo editoriale illustrato, le insorgenze del lessico pittorico veneranno ricorsivamente i versi spatoliani. Ad esempio, nella prima sezione delle *Pietre e gli dei* (*Esercizi sui sentimenti*, 1959), un diciottenne Spatola (appena diplomatosi al liceo classico Galvani di Bologna) tratteggerà le figure di «delicati» angeli chiosando che «Un pittore li inventa, scrive, | con colori pastello, | le ingenuie biografie senza storia» (vv. 4-6) (SPATOLA 2020: 85). Allusioni sommarie alla pittura riaffioreranno, a distanza di quindici anni, in una ripartizione dei *Diversi accorgimenti* (1975) denominata significativamente *L’esistenza della descrizione* – e inaugurata da un trittico di eloquenti titolature (*Paesaggio*, *Interno* e *Paesaggio n. 2*) (ivi, pp. 301-302). I tre componimenti suggeriranno 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 generico immaginario plastico alla descrizione di effettivi manufatti d’arte bisogna recuperare quelle forme di testualità extravagante e volatile, sedimentatisi in un deposito sommerso di cataloghi, plaquette e libri d’artista semi-autoprodotti ancora una volta (e non casualmente) con artisti emiliani.<sup>462</sup> Una prima emersione campionabile nell’*Opera omnia* riguarda

---

<sup>461</sup> Nel ripubblicare digitalmente la plaquette delle *Pietre e gli dei*, il fratello di Adriano Spatola rievocerà proprio questa stagione di ‘pubblicistica d’artista’: [http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf\\_storici/S00056.pdf](http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00056.pdf).

<sup>462</sup> Per una panoramica degli artisti emiliani del tempo, cfr. CRETELLA 2007.

uno dei *Testi fonetici* «per Giuliano Della Casa», intitolato *Immaginazione / Solidificazione* (ivi, pp. 259-260) e pubblicato per la prima volta dalle Edizioni Geiger nel 1967, a cura del fratello Maurizio (SPATOLA 1967). 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 1992 (SPATOLA 1992).

Per tornare ai «testi fonetici», *Immaginazione / Solidificazione* si costruiva smontando e ricombinando le singole cellule linguistiche che formavano il titolo, suddivise per sillabe e ripartite entro sei colonne combinatorie. Se, per la natura stessa della testualità concretista, è sconsigliato impugnare qui la categoria di ecfrasi, 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) (SPATOLA 2020: 308). La serigrafia eponima realizzata dall'artista<sup>463</sup> [Imm. 89] si presenta come una meta-pittura appesa al muro blu cupo di un museo ideale. Il nucleo effettivo dell'opera, perimetrato all'interno di una cornice trasparente che replica il blu della parete fittizia, sembrerebbe riprodurre, per l'appunto, un altro muro, in un costante differimento dell'immagine.

---

<sup>463</sup> 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.



[Imm. 89] GIULIANO DELLA CASA, *La cornice nel muro*  
(serigrafia su tavola, 55 x 55 cm, 1973).

Scorrendo i sei versi di Spatola, il lettore resta spaesato dalla totale sordità della poesia rispetto ai contenuti del quadro di Della Casa. Come spesso accade per l'onnivoro (e iper-citazionistico) Spatola,<sup>464</sup> al contrario, la lirica verrà a comporsi come un puzzle di prelievi letterari – a cominciare dall'incipit («la pietra *la generosa mitologia*»), che sembra coincidere con un sintagma reperibile nel saggio su *Lectura y relectura* di Ortega y Gasset pubblicato su «La Nación» il 23 maggio del 1926 (che si concludeva proprio con la frase: «La lectura hecha a la temperatura tórrida de los veinte anos es mitología – incandescente, *generosa mitologia*», OC, IV, p. 28). Sebbene la facies esterna parrebbe incoraggiare una caccia alle fonti visive, dunque, anche la poesia offerta a Della Casa si risolverà sostanzialmente in un buco nell'acqua ecfrastico.

Il penultimo testo della sezione – *L'apparizione* (SPATOLA 2020: 310) –verrà dedicato poi a altro un pittore della galassia emiliana, William Xerra – nato a Firenze ma precocemente naturalizzato

---

<sup>464</sup> Per una campionatura degli echi intertestuali relativa, stavolta, alla prosa dell'*Oblò*, mi permetto di rimandare a PORTESINE 2022b.

piacentino. Un lavoro xerriano (intitolato, per l'appunto, *Apparizione*) compariva nel settimo numero di «Geiger» (1977), in un ricircolo delle stesse iconografie tra rivista e poesie ecfrastiche che vedremo operativa soprattutto nel paragrafo su Niccolai. Gli scrittori del Mulino opereranno, insomma, per un panorama figurativo fai-da-te, realizzando un bricolage autarchico di quelle stesse immagini stampate dai torchi di loro proprietà. Nel caso di Xerra, i rimandi alla fattura concreta del 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, dell'allusione alla «mummificazione piuttosto recente» del primo verso, che sembrerebbe rinviare alla cancellatura subita dai significanti grafici, «recente» 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), bisognerà fare riferimento all'appendice di *Altri testi* confluiti nella riedizione dell'*Opera* spatoliana – a cui si dovranno aggiungere alcuni materiali d'occasione via via segnalati in questo studio. Per quanto riguarda i versi extravaganti isolati da Giovanni Fontana, la selezione è inaugurata da una lirica senza titolo indirizzata al poeta visivo e artista Lino Matti (SPATOLA 2020: 458-459), originariamente accolta nel libro *U-boot* stampato da Geiger nel 1970 (MATTI 1970). In questo caso, l'incipit di Spatola verrà curiosamente a coincidere con le righe finali riportate nel retro di copertina, in cui si legge, per l'appunto (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  
(SPATOLA 2020: 458, vv. 1-9).*

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 inedita (MATTI 1970).

La reversibilità straniante tra testo e paratesto ci consente di rimarcare, ancora una volta, l'interdipendenza (talvolta parossistica) tra lavoro editoriale e creazione poetica, in un'ibridazione determinata senza dubbio dalle contingenze di un'agenda culturale da rispettare. Le scadenze e l'iperattività geigeriana favorirono questa efficacissima simbiosi tra poesia e prosa, inaugurando una specie di inedito prosimetro sperimentale.

Per proseguire con lo spoglio degli *Altri testi* spatoliani, anche la seconda lirica si rivelerà anepigrafica ma dedicata a un artista, il già citato Franco Guerzoni (SPATOLA 2020: 460-461).<sup>465</sup>

---

<sup>465</sup> Ringrazio l'infinita pazienza di Franco Guerzoni che mi ha aiutata inviandomi le scansioni di questi ormai introvabili cataloghi.



Publicata sempre da Geiger – stavolta in un libro d’artista, *Allucinazione portatile* (GUERZONI 1971), stampato in centocinquanta esemplari numerati con dieci tavole serigrafiche originali firmate da Guerzoni e una lettera di Sebastiano Vassalli –, la poesia sfoggerà l’intero armamentario della retorica encomiastica, dalla menzione diretta del nome dell’artista («caro Franco», ripetuto ai vv. 7 e 28) a quella (altrettanto esplicita) del titolo («la geometria è geometria | di *allucinazioni portatili*», vv. 8-9, i corsivi sono miei) – senza, tuttavia, comprometersi troppo con le superfici scultoree di Guerzoni.

Per rimanere nel recinto cronologico degli anni Sessanta e Settanta,<sup>466</sup> bisogna ricordare inoltre che, a sostegno dell’autoeletta ‘scuola emiliana’ dello sperimentalismo, Spatola sarà attivo anche nei panni del critico d’arte militante, siglando una serie eterogenea di prose d’accompagnamento. Simili testi meriteranno di essere studiati come appendici o propaggini laterali della poetica spatoliana – che, nel promuovere con genuina ammirazione i manufatti altrui, ribadisce alcuni presupposti del proprio personalissimo posizionamento autoriale. Nell’edizione delle *Cinque serigrafie* di Vittorio Cavicchioni, ad esempio, Spatola ne descriverà le «deliziose e macchinose donne» attraverso un’insistita mediazione citazionistica di Bataille e Sade (autori spatoliani *par excellence*) (CAVICCHIONI 1971).

Una simile ingerenza si ritroverà anche nella monografia che Spatola dedicherà a Francesco Guerrieri (*Quadri miraggi ritratti*), pubblicata per le edizioni Geiger nel 1972 (SPATOLA 1972). Lo scritto spatoliano si articola in quattordici sezioni (di cui una, come vedremo, in versi)<sup>467</sup> in cui si sedimentano alcuni degli archetipi fondativi dello Spatola critico d’arte. Ad esempio, la sovrapposizione provocatoria tra pensiero e oggetto, già analizzata nell’omonimo saggio del 1971, torna qui a riverberarsi nel quarto paragrafo, come si può riscontrare nel seguente passaggio: «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» (*ibidem*). Senza entrare nel vivo della prosa critica, il catalogo intercetta l’impostazione del nostro lavoro per due tangenze specifiche: in primo luogo, perché nel finale della quinta sezione

---

<sup>466</sup> La campionatura delle liriche spatoliane dedicate agli artisti meriterebbe un’indagine integrale che accogliesse anche i lavori sul linguaggio plastico maturato negli anni Ottanta. Mi limito qui a citare inventarialmente i titoli di alcune poesie dedicate ad artisti dopo il 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: 350), *Scrittura* («a Davide Benati», *ivi*, p. 352), *Le chiavi dell’appartamento* («per Roberto Brocco», *ivi*, pp. 361-363) e *L’indagine lineare* («per Giuliana Pini», *ivi*, pp. 364-368. Passando alla *Definizione del prezzo* (1992), invece, bisogna isolare nel campionario ecfrastico *Animagia* («per Tommaso Cascella», *ivi*, pp. 405-408), *Il cerchio quadrato di Arp* (*ivi*, pp. 411-412), *Segno venduto* («per Maurizio Osti», *ivi*, pp. 415-416), *Cunicoli* («a Gian Ruggero Manzoni», *ivi*, pp. 425-426), *Disturbi visivi* («per Joan Brossa», *ivi*, pp. 431-432), *Solventi* («per Valerio Miroglio», *ivi*, p. 439), *Grande pioggia Velletri 1985* («per Claudio Marini», *ivi*, pp. 440-441), *Il sogno delle coordinate interiori* («per la pittura di Francesco Martani», *ivi*, pp. 443-445), *Gobelin* («per Gian Polo Roffi», *ivi*, p. 453) e *Salita della memoria* («per un’opera del 1976 di Claudio Parmiggiani», *ivi*, p. 454).

<sup>467</sup> Tutte le sezioni verranno contestualmente tradotte in inglese da Giulia Niccolai.

Spatola inserisce di peso i sette versi della *Partitio* ‘majakovskiiiiijana’ (SPATOLA 2020: 268),<sup>468</sup> uscita sempre per i torchi geigeriani nel 1971. La parificazione tra gli esiti figurativi degli amici pittori e la propria avventura poetica viene in questo modo ostentata e certificata dallo stesso Spatola, stabilendo un *continuum* discorsivo tra il campo della prosa analitica e quello dei versi. Leggiamo il finale del quinto capitolo, riportando esclusivamente l’incipit 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 mostrerà, però, l’undicesima sezione, dove Spatola interrompe bruscamente l’andamento prosaico della presentazione immettendovi *ex abrupto* trentasette versi inediti dedicati a Guerrieri [App. 8]. Anche in questo caso, ci troviamo di fronte a un testo d’occasione – come renderà palese l’ammiccamento parentetico al pittore, al v. 23, «(caro Francesco)» – che verrà escluso da tutti i successivi macrotesti (curati dal poeta e postumi). Il tessuto della poesia si presenta come una rimasticazione di alcuni moduli, sintagmi o idee critiche disperse nelle precedenti dieci partizioni del catalogo – selezionate, limate e redistribuite sul foglio rispettando un’impaginazione ‘lirica’. Se l’incipit insisteva ancora sul rapporto tra arte e oggettificazione («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), il corpo centrale della poesia è occupato da un’allusività diffusa al mondo vegetale (dalle piante seminate «sulla terrazza» domestica dell’artista alle «conifere ammalate (perfette) segate a livello del tronco», vv. 6 e 9-10), facilmente spiegabile attraverso le titolature e le tematiche principali ‘coltivate’ dall’artista – dagli *Alberi* (1958) alla *Selva* (1969), dal *Bosco* (1969) ai *Fiori* (1970). Ai rimandi agli elementi naturali 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 respiro del verso per rendere epigrammatico e ludico il paradosso insito nelle costruzioni artificialmente naturalistiche di Guerrieri, che recuperano quello stesso residuo di scarti provenienti dalla società dei consumi per trasformarlo in creazione artistica e in 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

---

<sup>468</sup> Anche in questo caso, la comparazione tra catalogo e testo definitivo consente di scoprire alcune leggere 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» (*ibidem*; i corsivi sono miei), con una sostituzione nell’attribuzione 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 *Majakovskiiiiij*.

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 (*ibidem*).

Nei paragrafi in prosa ritroveremo, dunque, quegli stessi mattoni lessicali (dai «fossili» alla «natura» come «oggetto» d'arte) che Spatola riverserà poi nei versi, costruendo un bizzarro centauro di ermeneutica e prassi (di «pensieri & oggetti», per l'appunto). Descrivere un'opera d'arte, per Spatola, significa fare lo slalom tra i significanti del quadro (i contenuti, il messaggio, i temi, la crosta, insomma), per smascherare (forse anche agli occhi dell'artista stesso) 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, nel 1973. L'eclissi in Spatola è proprio questa radice chiara, ottenuta attraverso il cesareo del linguaggio referenziale, l'«invisibile» che soltanto la poesia riesce in qualche modo a smascherare.

## 9.2 «Quali specchi e interlocutori del nostro subconscio»: quadri, sculture e archetipi figurativi nella poesia di Giulia Niccolai

Per quanto riguarda la figura di Giulia Niccolai, il suo rapporto con le arti plastiche rischia una liquidazione in sordina rispetto al discorso egemonico sulla necessità di chiamare in causa la fotografia come lente di mediazione (costruttiva e deformante) tra sguardo narrativo e mondo. L'attività di reporter – propriamente giornalistica, già a partire dagli anni Cinquanta, e poi culturale, nei fotoservizi sulle riunioni del Gruppo 63 – lascerà dei segni evidenti tanto nel primo romanzo (*Il grande angolo*, 1966)<sup>469</sup> quanto in alcune occorrenze locali (di ordine tematico e stilistico) depositatesi in poesia.<sup>470</sup> Eppure, anche l'interesse per modalità 'desuete' di visione (come la pittura e la scultura) merita un approfondimento specialistico orientato a dimostrare la concreta funzione che verranno ad assumere i rimandi alle arti disseminati nel lungo percorso bibliografico dell'autrice. In questa sede mi limiterò a isolare alcuni esempi in cui i referenti figurativi (quadri, statue, semplici allusioni nominali a pittori) entrano *all'interno* della scrittura lineare di Niccolai, trascurando la casistica propriamente verbo-visiva dei libri d'artista e delle poesie concrete.<sup>471</sup>

Il presente paragrafo si articolerà come un'inventariazione ragionata delle insorgenze plastiche nello spazio dei versi, che verranno isolate e commentate per stabilire se e come l'arte possa

---

<sup>469</sup> Per un'analisi di questo primo romanzo, rimando in particolare a GRAFFI 2014 e BORELLI 2015.

<sup>470</sup> Milli Graffi sosterrà addirittura che «un *frisbee*, la particolarissima forma di poesia da lei inventata, sia un clic del fotografo» (GRAFFI 2012: 13). Sulle tangenze tra poesia e fotografia, si legga soprattutto *Facsimile. Fotografie concettuali* (1979) (NICCOLAI 2012: 167-190).

<sup>471</sup> Su questi temi, cfr. l'approfondito saggio di SESSA 2019.

rappresentare un'ulteriore strategia retorica per tenere al guinzaglio del distanziamento ironico un reale sempre differito e virgolettato. Oltre a essere una «novellatrice per interposta lingua» (GIAMMEI 2017: 71), potremmo azzardare che Niccolai sia stata anche scrittrice per interposto codice disciplinare.

Procedendo in ordine diacronico, all'interno di *Greenwich* (1971) troviamo già due testi indirizzati a pittori romani, ossia rispettivamente *Utah*, «to Gianfranco Baruchello» (NICCOLAI 2012: 79), e *To Rosetta, Parthia and Geneva*, «to Giosetta [Fioroni]» (ivi, p. 83),<sup>472</sup> oltre a una lirica (*Sambas*) dedicata all'artista e grafico milanese Giovanni Anceschi (ivi, p. 84).<sup>473</sup> In questo caso, naturalmente, non si può parlare di un'ecfrasi subordinata a un preciso manufatto artistico, giacché le poesie sono state costruite aggregando coordinate geografiche e nomi di città ricavati da un atlante preesistente (cfr. ivi, p. 90). Al cospetto di una testualità presa a prestito (e, per giunta, da una disciplina del tutto alloglotta), rimane la volontà, da parte di Niccolai, di raccogliere una specie di 'album di famiglia' degli ambienti culturali che si era trovata a frequentare. *Greenwich* si presenta al lettore come l'inventario ragionato dell'intelligenza sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, dal Gruppo 63 (Germano Lombardi, Nanni Balestrini, Giorgio Manganelli ed Elio Pagliarani) ai protagonisti internazionali della rivoluzione tipografica e concretista (come Julien Blaine e Gerlad Bisinger) – in un attraversamento al contempo storiografico e privato della cultura coeva che non poteva certo escludere i pittori, co-protagonisti e interlocutori privilegiati del «conversario» niccolaiano.<sup>474</sup>

Oltre agli esempi già citati nel primo paragrafo – dove la partecipazione di Niccolai si riduceva, perlopiù, al ruolo di 'sponsor poetica' piuttosto che a quello di effettiva postillatrice ecfrastica –, in altri testi si registrerà un'effettiva auscultazione dello stile plastico del dedicatario. Mentre di *Dislocation* (ivi, p. 141) ci occuperemo nel prossimo paragrafo, un secondo *Webster Poem* (datato «June 1972») verrà tributato a Maurizio Osti (*ibidem*) – un altro artista emiliano (di Sasso Marconi). L'opera *Hypothetical line* evocata nel titolo verrà pubblicata sempre sul quinto numero di «Geiger» (1972) in forma di tavola grafica – un foglio quadrettato con un reticolo di linee che si intersecano con i versi inglesi della poesia di Niccolai, incollati a collage da un foglio precedente [**Imm. 90**]. Nella versione lineare, Niccolai inserirà alcuni accorgimenti di standardizzazione tipografica – in particolare, la maiuscola per introdurre la frase iniziale («Obtained», v. 1) – e, in generale, lavorerà per sovvertire la ripartizione delle cellule frasali, spesso spezzettate tra versi differenti senza rispettare l'originaria

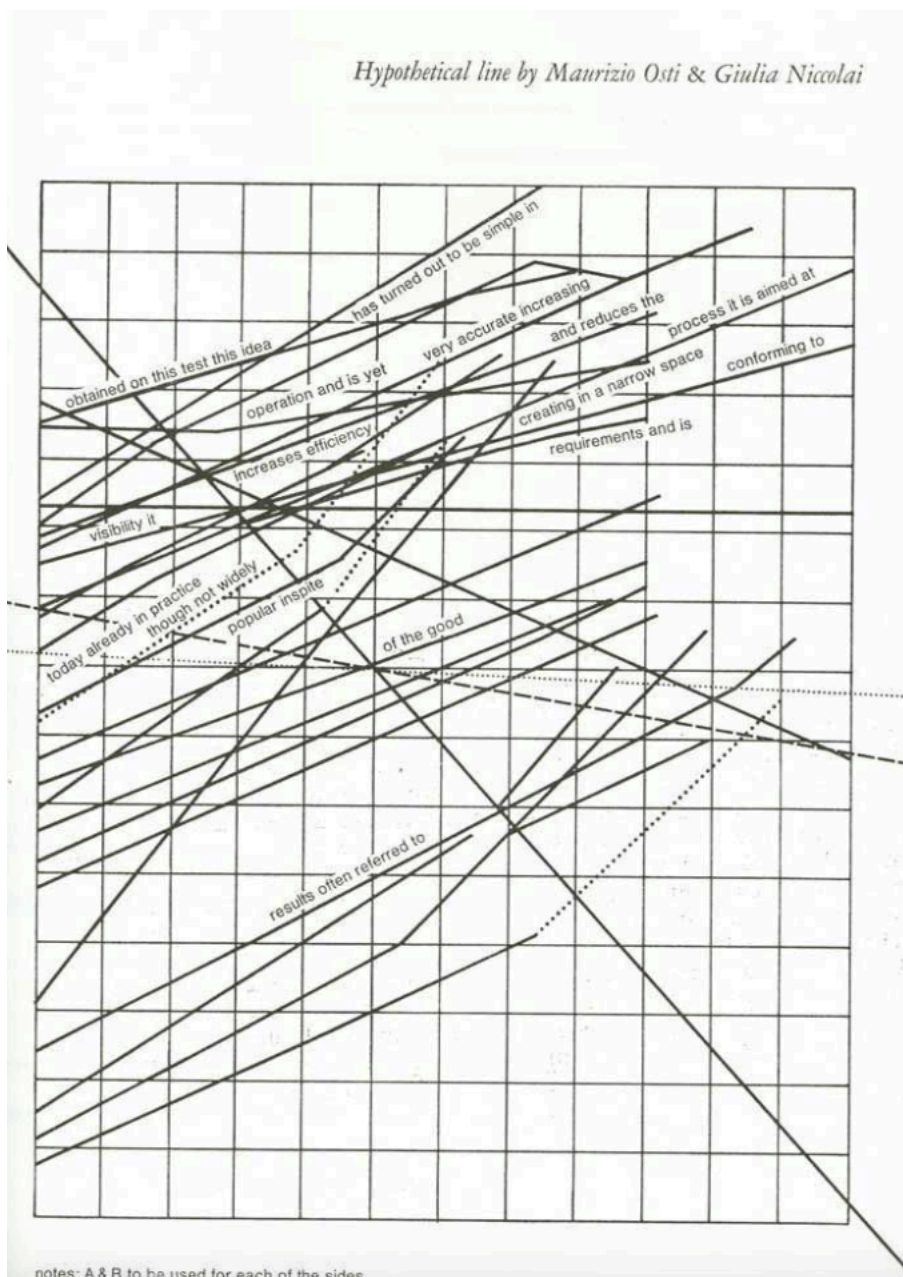
---

<sup>472</sup> L'artista aveva realizzato i sei disegni che accompagnano la prima edizione geigeriana di *Greenwich* (NICCOLAI 1971). Come racconta la stessa Niccolai, peraltro, durante il primo soggiorno a Roma «in un primo tempo abitai con Giosetta Fioroni» (cit. in GAZZOLA 2008, p. 160), rivendicando una dimensione più privata e amicale della collaborazione artistica che connoterà anche altre forme di co-autorialità interdisciplinare.

<sup>473</sup> Figlio di Luciano Anceschi, l'artista realizzerà anche il marchio tipografico di «Tam Tam», come racconta Spatola in GAZZOLA 2008: 148.

<sup>474</sup> A proposito di *Greenwich* e, più in generale, delle scritture confezionate attraverso la giustapposizione di vocalità altrui, cfr. il minuzioso intervento di GIAMMEI 2013.

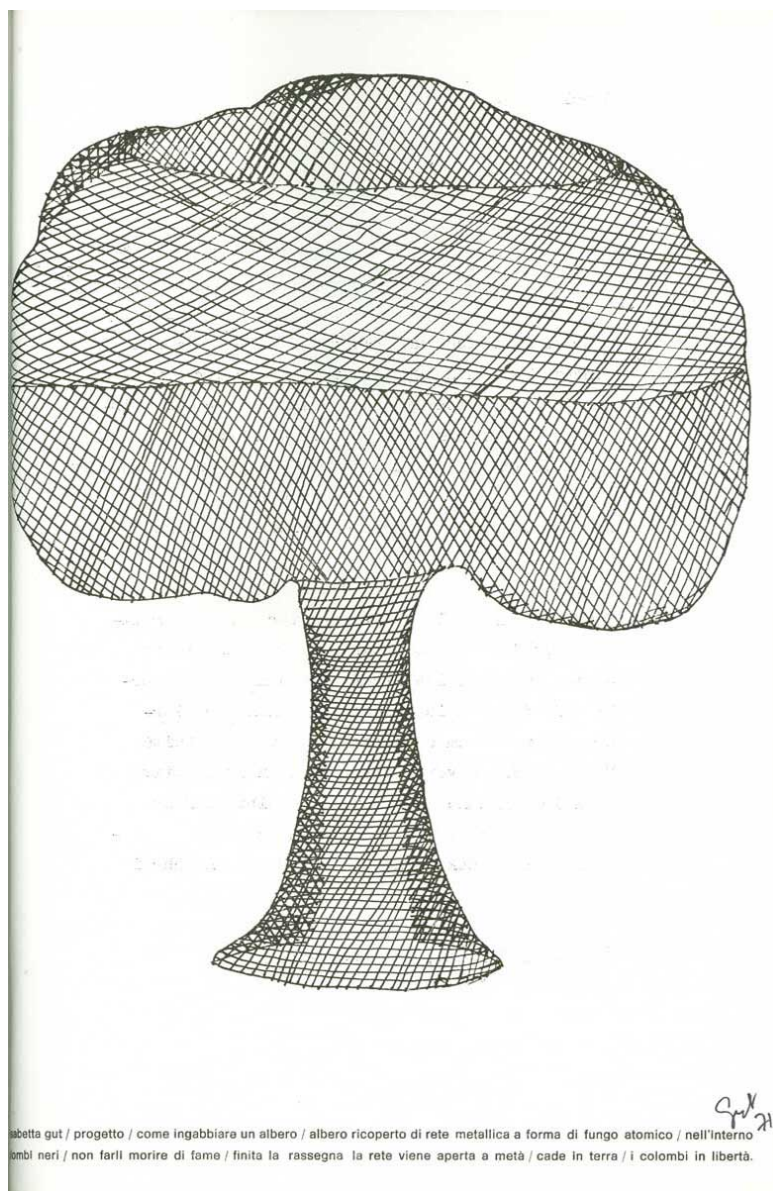
sequenzializzazione dei cartigli (ad esempio, i tre segmenti «has turned out to be simple in», «operation and is yet» e «very accurate increasing» verranno scanditi come «has turned out to be simple | in operation and is yet | very accurate | increasing», vv. 2-4, in un'attenzione per il ritmo e la pronunciabilità della frase assente nella tavola originaria).



[Imm. 90] GIULIA NICCOLAI, MAURIZIO OSTI, *Hypothetical Line* (collage, 29,5 x 21,5 cm, 1972).

Fuori da simili logiche di mutua promozione culturale, non mancheranno i versi offerti ad artisti geograficamente (e stilisticamente) più distanti. Per restare nel perimetro dei *Webster Poems*, anche il testo *For Elisabetta Gut* (NICCOLAI 2012: 140) – pittrice di origine italo-svizzera, nata a Roma e cresciuta a Zurigo – s’inscrive entro un dialogo serrato con le opere riprodotte su «Geiger», a

costituire una sorta di micro-raccolta efrastica di un numero di rivista. Sempre sul quinto fascicolo, infatti, era stata ospitata un'opera di Gut (*Progetto*) accompagnata da una lunga didascalia lirica («come ingabbiare un albero / albero ricoperto di rete metallica a forma di fungo atomico / nell'interno / colombi neri / non farli morire di fame / finita la rassegna la rete viene aperta a metà / cade in terra / i colombi in libertà») [Imm. 91].



[Imm. 91] ELISABETTA GUT, *Progetto*  
(disegno, 29,5 x 21,5 cm, 1971).

Niccolai sembra importare questo avvilupparsi geometrico del disegno («An entrapping situation | a network of lines», vv. 1-2), conservando anche un'allusione ai volatili che ne abitano occultamente la struttura, il cui cinguettare («the twitter», v. 12) rende l'architettura di Gut «the network of sound» (v. 13). I *Webster Poems* si presentano al lettore, quindi, come l'accompagnamento verbale alle tavole

distribuite lungo le pagine della rivista, una specie di targhetta esplicativa che interviene a completamento della nuda immagine. Nella *Nota* conclusiva alla raccolta, la stessa Niccolai dichiarerà che queste poesie devono essere «considerate “poesie d’occasione”, poesie *ad personam*», alla stregua di «didascalie o postille» che «si riferiscono a poesie o quadri sempre fatti dalle persone a cui sono dedicate» (ivi, p. 144) – denunciandone la natura derivativa nonché, *en fin*, ecfrastica.

Anche l’ultimo «poema» della raccolta, *For Gianni Fontana’s Radio Drama* (ivi, p. 143), si riferisce a un preciso referente figurativo – ossia l’omonimo libro stampato per le edizioni Geiger nel 1977 (FONTANA 1977). In questo caso, Niccolai sembra realizzare una specie di esegesi critica in versi, esplicitando i meccanismi poetici alla base del progetto di Fontana – come si può verificare leggendo l’incipit: «The idea is | someone is listening to a radio drama | and can’t see it but he hears it» (vv. 1-3). L’autrice si sofferma sulla conversione degli ideali stimoli auditivi in «signs and traces» (v. 7) che la mente è portata ad associare ascoltando la voce radiofonica. Nel finale, Niccolai apostrofa direttamente l’artista e performer di Frosinone sentenziando che «your book is the visual representation | of what someone was listening to | and by looking at it | someone else will be able | to hear | and thus obtain the same or similar | sounds | his minds associates | with this visible technique» (vv. 13-21). Il libro di Fontana, insomma, mima attraverso una ricercata impaginazione verbo-visiva l’associazionismo verbale tra suoni percepiti e immagini scarabocchiate sul foglio durante l’ascolto, invitando il lettore a ripetere autonomamente il gioco e a confrontarne i risultati con le tavole proposte nel volume. Di fronte al *Radio Drama* Niccolai assume, dunque, la posizione di un’ideale prefatrice in versi, senza indugiare descrittivamente su una specifica immagine ma illustrando compendiosamente il processo creativo di Fontana.

Nelle successive *Russky Salad Ballads* (1975-1977) (NICCOLAI 2012: 145-162) – un’autentica «insalata russa linguistica» di gerghi, idiomi e sintagmi citazionisticamente «noleggiati» (ivi, p. 144) –, il terzo testo sarà dedicato a Joan Mirò (*J. M. Ballad*, ivi, pp. 151-152). Milli Graffi ha sostenuto che in questo componimento sia «l’esuberanza del colore a innescare il plurilinguismo» (GRAFFI 2012: 29). La dialettica interdiscorsiva con il pittore, tuttavia, non si limita alle insorgenze cromatiche distribuite nel perimetro della scrittura – in verità, esplicitate apertamente soltanto nell’allusione al «bleu (dei gessetti)», al v. 22. Il dialogo con l’artista si sostanzia qui di un ascolto più immersivo e filologico, come possiamo già sospettare dall’evocazione diretta di un quadro dipinto da Mirò tra il 1923 e il 1924 («die katalonische landschaft», v. 16). Nel *Paesaggio catalano*, per l’appunto, ritroviamo una serie di elementi trasferiti di peso nei versi di Niccolai – ad esempio, la parola «Sard» che campeggia in basso a destra nel dipinto di Mirò e che verrà fedelmente trascritta al verso successivo della *Ballata* («le Sard du tableau», v. 17). [Imm. 92]





[Imm. 92] JOAN MIRÒ, *Paesaggio catalano*  
(dipinto ad olio, 66 x 92,7 cm, 1923-1924).

Chiarita l'impostazione enigmistica e allusiva, non sarà difficile rintracciare anche gli altri rimandi cifrati alla produzione di Mirò – ad esempio, ai vv. 18-20 («escargot | fleurefemme et toile | étoile») si può cogliere un particolare del quadro *Escargot, Femme, Fleure et Étoile* del 1934. L'invito a scompigliare e a mescolare confusivamente le parole che formano il titolo veniva già parzialmente suggerito dalla superficie stessa del quadro originario, dove le diverse scritte erano unite da un'unica linea che rendeva accidentata (e mutevole) la sillabazione dei singoli lemmi. Per quanto riguarda l'«eucalyptus eucalipto eukalyptus» del v. 7, invece, potrebbe trattarsi della pianta collocata al centro del dipinto *The Farm*, realizzato da Mirò nell'estate del 1921 in un tentativo di ricreare le atmosfere della Catalogna. Il suolo di fronte alla casa di campagna, in effetti, sembra corrispondere alla successiva allusione alla «terra tutta a righe | la terra tutta a strisce» che si srotola tra «l'aiuola e il sole» (vv. 9-11). In generale, i titoli dei quadri<sup>475</sup> vengono inventariati distrattamente da Niccolai, come se si trattasse, a tutti gli effetti, di ipotesti sommersi entro una testualità neutra – ossia priva di tutti quegli indicatori tipografici (dalle virgolette al corsivo) che porterebbero il lettore all'intuizione di trovarsi di fronte a un meccanismo derivativo. Oltre alle titolature, lo sguardo efrastico di Niccolai

<sup>475</sup> Segnalo anche, per i vv. 1-2 («Le palmier | la palma della casa della palma»), il quadro intitolato *La Maison du palmier* (1918); per i vv. 5-6 («les yeux du kaninchen | the feet of the table»), invece, l'allusione è a *Der Tisch (Stilleben mit Kaninchen)* (1920). Ho riportato le titolature assecondando la lingua (prevalentemente) usata da Niccolai per alludervi, affinché risultasse immediatamente chiaro il prelievo citazionistico.

insiste nell'accumulare un elenco di oggetti-chiave prelevati dall'immaginario fiabesco di Mirò (dalla «scala» alla «stella cometa», dalla «luna caudata» al carnevale). La scrittura niccolaiana, insomma, cattura una costellazione di dettagli più o meno referenziali che possano restituire al lettore-*connaisseur* un'immagine sintetica della carriera di Mirò, approntandone una sorta di bignami versificato di titoli e particolari grafici. Il fatto che, come scrive la prefatrice, «il visivo e il verbale siano per Giulia Niccolai le due facce di un unico foglio, segnate da una inesauribile contiguità» (GRAFFI 2012: 26) viene comprovato anche dal trattamento paritetico riservato alle fonti plastiche e a quelle letterarie – entrambe assorbite e cannibalizzate dall'appropriazione niccolaiana. L'immagine – e, dunque, l'oggetto plastico – non si dà mai come puro avvenimento fenomenico, ma viene sempre calata entro una stratigrafia di linguaggi (iconici e verbali) che rendono impossibile distinguere il prodotto creativo dall'habitat storico e segnico circostante. Negli esempi qui proposti, dunque, le opere d'arte agiscono come motore d'avvio di un associazionismo verbale che procederà per assonanze, trapassi disciplinari e giochi lessicologici a cavallo tra codici (e immaginari) eterogenei. Come dichiarava proprio Manganelli nell'introduzione a *Harry's bar*, Niccolai «deglutisce l'Atlante totale, e partorisce una storia che include tutto il mondo» (MANGANELLI 1981: 10). Il filtro artistico non deve essere considerato una semplice verifica strumentale e pretestuosa dell'*assemblage* niccolaiano, ma piuttosto un vettore di interesse prioritario in tutta la produzione creativa dell'autrice. Gli oggetti d'arte funzionano, in primo luogo, come attivatori del reale; rappresentano la materializzazione concreta degli archetipi e di quei fondamenti primi (pericolosamente villiani) che la letteratura può evocare descrittivamente, ma che le arti plastiche riescono a imitare in modo tangibile. Anche se esulano dal perimetro cronologico di questo lavoro, si vedano, per esempio, alcuni capitoli di *Esoterico biliardo* – a partire da *Il bronzo*, in cui viene tratteggiata «una scultura molto nota, oserei dire un archetipo» che affiora a intermittenze nel subconscio della scrittrice, durante un ritiro spirituale coordinato da un Lama tibetano, «per stagliarsi poi nitida e potente quale *fulcro* di un vortice di ricordi, di associazioni e infine [...] di “doni”» (NICCOLAI 2001: 19; i corsivi sono miei). L'intero capitolo sarà occupato dall'esercizio spirituale della meditazione, teso a «polverizzare tutti quegli ostacoli» che vengono a fraporsi «fra noi e la nostra essenza più riposta, fra l'Ego e l'Es» (*ibidem*). In un simile contesto (la parafrasi letteraria e verbalizzata di un'esperienza mistica), la prima immagine a prendere corpo nella mente di Niccolai «fu *Il pensatore* di Rodin» (*ivi*, p. 20). In questo caso, la scultura diventa il *medium* privilegiato per intercettare un ricordo d'infanzia e le energie ad esso connesse («rividi due fermalibri della mia infanzia, riproduzioni in bronzo del *Pensatore* [...], e ritrovai la mia mente bambina che scrutava la forza enigmatica e chiusa in se stessa dei due pensatori gemelli», *ibidem*). L'arte conferma il suo ruolo di risvegliare il mondo sotterraneo della percezione e della memoria, ripristinando il passato (individuale e storico) e cancellando dalla superficie degli oggetti la crosta delle apparenze fenomeniche.

Per concludere questa rassegna della ‘militanza plastica’ di Niccolai, bisogna sottolineare come anche la poetessa, al pari di Spatola, non disdegnasse il ruolo estemporaneo di critica d’arte – sebbene con uno sguardo poliglotta che non rifiuta aperture extra-regionali e internazionali. È il caso della mostra di Guy Harloff, allestita presso la Galleria Arco d’Alibert dal 14 novembre al 10 dicembre 1966 (HARLOFF 1966).<sup>476</sup> Lo stile magico-surrealista dell’artista apolide sarà al centro di un interessamento incrociato da parte di diversi autori della Neoavanguardia. Nella corrispondenza di Enrico Filippini, ad esempio, si trova una lettera spedita da Sanguineti il 19 ottobre del 1964 in cui si legge, in un enfatico postscriptum maiuscolo: «P.S. HARLOFF MI HA REGALATO UN QUADRO – QUANDO VIENI A TORINO, PER PIACERE, ME LO PORTI?» (FILIPPINI, SANGUINETI 2018: 109). Per tornare alla mostra romana del 1965, il testo di Niccolai si struttura come una lettera aneddótica a Germano Lombardi, a proposito di una cena «tutta cucinata da Harloff», di cui vengono enumerate le portate e gli intingoli preparati dall’artista («Del riso al vapore e una decina di salse e contorni Indocinesi: bambù soia quattro curry diversi maiale pesceccane scampi pollo»). Niccolai si diverte a suggerire una parentela tra «ingredienti esotici» ed esotismo dei quadri («per il padrone e la padrona di casa poi ha preparato un piattino esclusivo, carico di simboli come i suoi quadri, un frutto staccato dal Ramo d’Oro: un cuore [...] spaccato in due») (HARLOFF 1966). Le abitudini gastronomiche diventano l’espedito iniziale per tratteggiare uno spaccato delle influenze misticheggianti di Harloff, della cui casa poi Niccolai offre una ‘visita guidata’ in prosa (dalla biblioteca gremita di testi alchemici e di letteratura orientale ai materassi «buttati sul pavimento e ricoperti di pelli» in sostituzione delle occidentali poltrone). Nel corso della serata, Harloff fece risuonare nella stanza «un disco di musica marocchina» narrando le abitudini e i costumi di Tangeri (in particolare la vendita degli schiavi). Soltanto nell’ultima riga Niccolai introduce beffardamente un cenno alla sua arte, incastonandolo in una delle narrazioni aneddótiche ascoltate in questo studio anti-moderno («Mi ha raccontato aneddoti sconcertanti sul loro modo di vivere, le loro abitudini, sui loro vizi, la loro sporcizia e crudeltà. Su come per esempio... ma ama tutto dell’Oriente e l’arte moresca si riflette nei suoi quadri») (*ibidem*). Tanto nei versi quanto nelle prose critiche, per Niccolai l’arte rappresenta, in conclusione, una forma inscindibile dal flusso vitale – e, come tale, non può essere separata dalle altre componenti dell’esistenza umana nel suo complesso.

### 7.3 Il ‘caso Parmiggiani’: altri esempi ecfrastici da Giulia Niccolai, Corrado Costa, Nanni Balestrini, Cesare Vivaldi e Guido Guglielmi

Per concludere questa breve rassegna sulle scritture ecfrastiche di area emiliana, è doveroso ricordare come il nome di Claudio Parmiggiani venga precocemente a trovarsi tra i fuochi delle due

---

<sup>476</sup> Ringrazio l’Archivio Guy Harloff e la co-curatrice Serena Redaelli per il prezioso aiuto.

Neoavanguardie. L'incidenza dei tributi d'occasione costringe a interrogarsi sulle concause all'origine di tale pedinamento incrociato. Parmiggiani, intanto, si qualifica come un instancabile promotore di eventi culturali (di respiro alternativamente regionale e internazionale). In primo luogo, l'ideazione del Festival di Fiumalbo è imputabile proprio al pittore luzzarese – come apprendiamo da una lettera inviata a Cesare Vivaldi il 26 marzo del 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» (AV, cart. 362).<sup>477</sup>

Il protagonismo organizzativo di Parmiggiani, tuttavia, non è sufficiente a giustificare l'esuberanza quantitativa di dediche in versi o progetti co-autoriali. Se anche altri artisti hanno operato come collettori di efrasi sperimentali – come i già citati Giuliano Della Casa e William Xerra –,<sup>478</sup> i lavori di Parmiggiani, tuttavia, riusciranno a trovare consensi (e concrete modalità di appropriazione letteraria) anche fuori dal perimetro regionale del Mulino.

A motivare un simile interessamento da parte dei poeti sperimentali concorre, forse, l'aspetto 'filosofeggiante' dell'arte di Parmiggiani – nonché la percezione di trovarsi di fronte a manufatti che offrono allo scrittore innumerevoli spazi vuoti da riempire con i sovrasensi della lirica. Il «negativo della forma» (PARMIGGIANI 1993), la cavità (materiale o immateriale) che interrompe e revoca la significazione instilla nel fruitore un'urgenza di raccontare il segreto amputato dall'opera. Lo stesso Parmiggiani sembra avvertire l'esigenza di un supporto verbale per 'completare' i buchi lasciati spalancati nell'esperienza sensoriale del fruitore. «Parola e immagine sono due mondi che si cercano, che hanno bisogno di stare vicini», sentenzierà Parmiggiani in un'intervista rilasciata a Valentina Castellani, giacché «c'è una necessità degli artisti di avere accanto la parola dei poeti per far sentire l'arte meno sola» (PARMIGGIANI 1998: 42).

È il caso, per esempio, di *Dis-location* di Giulia Niccolai, accolta tra i *Webster Poems* (1971-1977) e dedicata «a Claudio Parmiggiani» (NICCOLAI 2012: 141).<sup>479</sup> L'opera a cui fa riferimento Niccolai

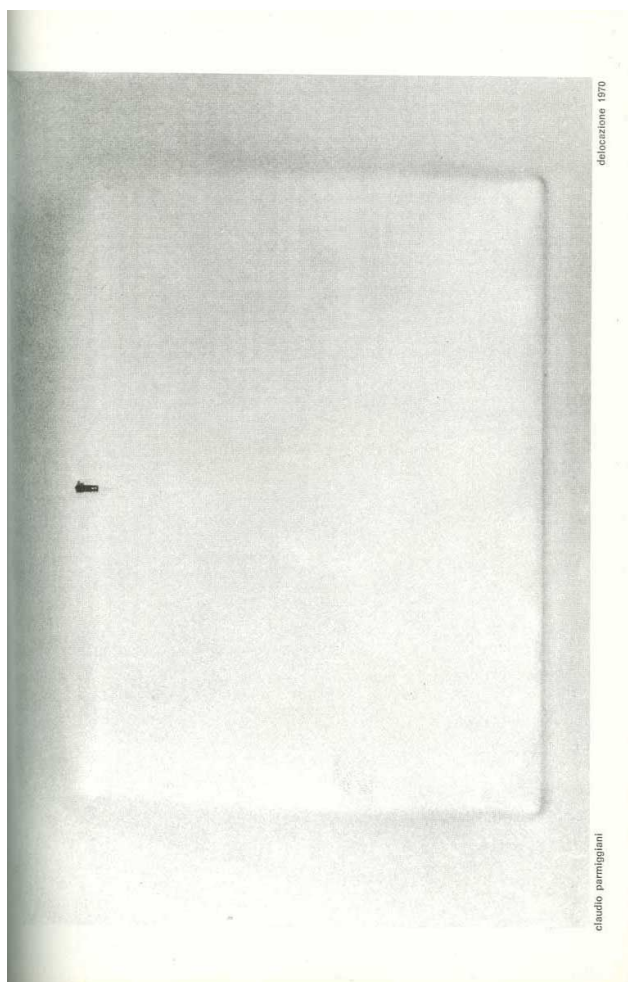
---

<sup>477</sup> Nel prosieguo della stessa lettera Parmiggiani inviterà Vivaldi a partecipare all'iniziativa di Fiumalbo «ospitato dal Comune» (*ibidem*), ma non esistono tracce che attestino l'effettiva presenza del critico imperiese. 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).

<sup>478</sup> All'interno della brochure di una mostra organizzata dal 9 al 25 giugno del 1970 nello spazio milanese di Diagramma (XERRA 1970b) verrà riprodotto, ad esempio, *L'innesto* di Corrado Costa (cfr. COSTA 2020: 166) – l'unico testo presente assieme alla bio-bibliografia dell'artista. I costanti cenni 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.

<sup>479</sup> A distanza di oltre trent'anni, Niccolai tornerà a occuparsi dell'artista nella raccolta di *Lunghe e brevi* (1988-2004), con un componimento dal titolo *Per Angelo di Claudio Parmiggiani* (NICCOLAI 2012: 320) – impaginato assieme a un testo *Per Felice Casorati* (ivi, 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

(*Delocazione*, realizzata nel 1970 [Imm. 93] e ospitata, due anni più tardi, sul quinto numero di «Geiger») mette in scena una parete vuota, il *white cube* museale che esibisce un supporto (la tela) altrettanto assente, espropriato dei suoi contenuti convenzionali («Complete lack of its usual | painted content»), come leggiamo ai vv. 1-2).



[Imm. 93] CLAUDIO PARMIGGIANI, *Delocazione*  
(riproduzione fotografica su due pellicole trasparenti, 29,5 x 21,5 cm, 1970).

Come osserverà Christian Bernard ripercorrendone la genesi, Parmiggiani aveva deciso di esporre «in un ambiente normalmente destinato a deposito», dove si trovavano «oggetti appoggiati ai muri e quadri appesi» (BERNARD 1998: 52).<sup>480</sup> 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

---

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 da fango essiccato [...] – ma soprattutto la loro assoluta e nuda presenza che esalta la fragilità della vita umana» (RECALCATI 2017: 6). Analogamente, nell'incipit della poesia di Niccolai verrà 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: 320, vv. 1-3).

<sup>480</sup> Per un'analisi approfondita della *Delocazione*, si legga soprattutto il saggio monografico di LAMBRECHT 1998.

mediante il fuoco con fuliggine e fumo e aggiungerne di nuove sulle altre pareti» per ottenere la prima *Delocazione* (*ibidem*). Il biancore di un'opera confiscata allo sguardo viene denunciato nell'intero componimento di 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 stesso 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 scritto 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*» (GRAFFI 2012: 27).

Per quanto riguarda Corrado Costa, invece, il ‘doppio talento’ (triplo, se consideriamo anche la scrivania professionale della poesia visiva) consente fin troppo facilmente di intuire il peso che il figurativo assumerà nel costituirsi della poetica (e della stessa prassi versificatoria) dell'autore. Se un discorso organico sulle arti plastiche prenderà corpo soltanto nel saggio-manifesto dell'*Invisibile pittura* (COSTA 1973), fin dai primi componimenti giovanili la produzione in versi di Costa era segnata da una forte latenza iconografica. Oltre all'ibridismo costitutivo denunciato dai taccuini e block-notes costiani, affollati da schizzi e scarabocchi variamente riconducibili allo *storytelling* letterario che incorniciano, il repertorio terminologico del poeta è intriso di tecnicismi, paragoni e metafore tratte dall'immaginario pittorico.

Per evitare fuorvianti digressioni generali, mi limiterò qui a prendere in esame il caso specifico delle poesie apparse all'interno di cataloghi d'arte<sup>481</sup> – restringendo ulteriormente il campo alle mostre di Parmiggiani. La prima attestazione di un interesse poetico nei confronti del pittore luzzarese risale al febbraio del 1966, quando ventitré versi costiani compariranno, con il titolo *Fold-in per*

---

<sup>481</sup> Ricordo *en passant* il caso delle «poesie a colori» ospitate in *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali* (BARUCHELLO, 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 costiana, 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, a esplicitare ulteriormente la genitura del *Witz* grammaticale. Un altro componimento da menzionare è *Affinità per ulteriori affinità* (COSTA 2021: 184-185), originariamente apparso nel catalogo della mostra di Omar Galliani allestita presso la Nuova Galleria del Teatro di Parma (GALLIANI 1978: 3-4). Infine, il lungo componimento dal titolo *Il mandala chiamato 'le posizioni della luna'* (COSTA 2021: 187-192) era stato inizialmente pubblicato nel libro d'artista di Vittorio Cavicchioni *Cinque figure e una poesia*, stampato a Cavriago nello stesso 1978 (CAVICCHIONI, COSTA 1978). Adriano Spatola aveva scritto la già citata premessa alle *Cinque serigrafie* di Cavicchioni pubblicate dalle Edizioni Arte Nuova Oggi nel 1971 (CAVICCHIONI 1971) – confermando l'impressione di una ossessiva circolazione degli stessi operatori culturali del Mulino per promuovere gli artisti locali. Per tornare a Costa, la poesia per Cavicchioni conclude la rassegna delle poesie-catalogo edite nell'arco cronologico delineato per la nostra ricerca – dal momento che l'haiku *Per Nicoletta Moncalieri* (COSTA 2021: 197) risale al 1980, e verrà pubblicato nel catalogo per la collettiva modenese intitolata *Arcipelago* (Ar. 22).



*Claudio Parmiggiani*, in un pieghevole della mostra allestita presso la Galleria della Sala della Cultura di Modena (PARMIGGIANI 1966). Il «fold-in» è una tecnica di scrittura assemblativa largamente sperimentata da Willaim S. Burroughs, che si ottiene piegando una pagina a metà e accostandola a un'altra per ottenere una nuova forma di testualità combinatoria. Costa sembra ricercare 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-cronachistico («per un multimatium a 2 molti miliardi», v. 3, «inquadramento | sindacale», vv. 8-9, «è stato ucciso», v. 20, «non ci sono state risorse dopo», v. 22) – incastonato poi entro una rievocazione frammentaria della battaglia navale di «Mylae» (Milazzo) («Referenze a Mjlae, sulle navi! | affollato alla nostra poppa», vv. 9-10). La mediazione eliotiana nel recupero della prima guerra punica 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!» (WL, II, vv. 69-70).<sup>482</sup>

Un simile pastiche, com'è facilmente deducibile, non mantiene aperto alcuno spiraglio per la referenzialità dei manufatti plastici. Un ascolto più puntuale dell'estetica di Parmiggiani si avrà, invece, nell'*Arcobaleno* (COSTA 2021: 167-168), il componimento confluito poi nel catalogo della mostra torinese intitolata *Il paradiso terrestre. Zoo geometrico di Claudio Parmiggiani* (PARMIGGIANI 1970). Qui Costa paragonerà la silhouette dell'arcobaleno a quella del serpente «Sucuriju», un animale leggendario lungo oltre quaranta metri che, secondo le saghe locali, abiterebbe le rive del Rio delle Amazzoni. Sulla falsariga di questo aspide fiabesco, verranno nominate poi altre due figure serpentiformi (l'«anguilla Pupejrè» e il «Boysu»). Il serpente piumato (in azteco «Quetzalcóatl») – di cui gli uccelli, all'ultimo verso, si spartiscono la «pelle piumata» – veniva venerato come un'entità divina nel pantheon mesoamericano. La fonte di un simile patchwork mitologico si può individuare nel saggio di Claude Lévi-Strauss intitolato *Il crudo e il cotto* (1964). Nel contesto di un'indagine socio-gastronomica in cui le abitudini alimentari di una popolazione venivano considerate simboli («gustemi») di strutture comunicative peculiari di una determinata comunità – al pari del linguaggio o dei rituali religiosi –, l'etnologo francese registrava una leggenda ricorrente in alcuni miti sudamericani. Dopo l'uccisione di un «serpente arcobaleno», gli animali della foresta si sarebbero radunati collegialmente per spartirsi la sua pelle multicolore. A seconda della colorazione del pezzo che toccò in sorte a ciascuno, ogni specie ottenne il proprio pelo o piumaggio caratteristico – in origine completamente bianco –, ricavando da questo smembramento rituale la propria «voce» distintiva. Annota Lévi-Strauss:

---

<sup>482</sup> Per la presenza di *Stetson in the Waste Land*, cfr. ad esempio CHILDS 1988.



L'airone bianco prese il suo frammento e cantò: «ā – ā», grido che ancora oggi è il suo. Il maguari (*Ciconia maguari*) fece lo stesso e lanciò il goffo grido: «á(o) – á(o)». Il soco (*Ardea brasiliensis*) pose il suo frammento sulla testa e sulle ali (dove si trovano le piume colorate) e cantò: «koró-koró-koró». Il martin pescatore (*Alcedo sp.*) mise il frammento sulla testa e sul petto, dove le piume divennero rosse, e cantò «sê-txê-txê-txê». Poi fu la volta del tucano che coprì il petto e il ventre (dove le piume sono bianche e rosse). E disse: «kīón-hé, kīón-hé-hé» (LÉVI-STRAUSS 1966: 399).

In questo breve passo verranno menzionate le stesse coppie volatile-*phoné* elencate nel finale della poesia costiana – in una corrispondenza onomatopeica debitrice non del simbolismo pascoliano ma, insospettabilmente, dell'antropologia strutturale. Anche i precedenti rimandi al bestiario mitico, in connessione con il fenomeno della pioggia, sono estrapolati linearmente dall'inizio del paragrafo dedicato da Lévi-Strauss all'*Arcobaleno*, dove si legge: «L'arcobaleno, “persona della pioggia”, giace con le sue due estremità nella bocca dei *serpenti sucuriju*, che generano la pioggia. Quando lo vediamo, è segno che la pioggia è cessata; quando scompare, è perché *due pesci simili ad anguille pupeyré* (port. “muçum”) sono saliti in cielo per nascondersi in una pozza» (ivi, p. 323). Infine, la sequenza che ospita i vv. 13-26, in cui, accanto al serpente «Boyusu», viene inserito un rimando alla «Via Lattea», deriva dalla pagina successiva del saggio di Lévi-Strauss, in cui l'antropologo spiega che: «Il serpente *Boyusu* si manifesta di giorno sotto la forma dell'arcobaleno e di notte sotto quella di una *macchia nera della Via Lattea* [...]. La contropartita notturna dell'arcobaleno sarebbe quindi non la presenza della Via Lattea in un punto che normalmente essa dovrebbe occupare. Si ottiene cioè l'equazione: b) arcobaleno = Via Lattea(-1)» (ivi, p. 324). Costa saccheggia queste righe prelevando addirittura l'esponente matematico «(-1)», in una razzia intertestuale che, se opportunamente smascherata, converte l'iniziale impressione onirico-surrealista in un'esercitazione meticolosamente filologica. A questo punto, è facile prevedere che perfino elementi marginali come il «veleno» e gli «intervalli musi- cali» siano stati desunti dalle pagine levistraussiane – e, più precisamente, da un passo in cui, commentando le abitudini della «sariga» (un marsupiale appartenente alla famiglia degli 'opossum'), si notifica la sua natura *di alter ego* dell'arcobaleno:

Pertanto, anche la sariga è un essere “cromatico”. Del resto non è forse vero che la sariga somministra il *veleno* ai suoi seduttori [...]? Il fatto che l'analisi dei miti sudamericani ci abbia indotti a vedere nel veleno da pesca o da caccia una variante combinatoria del seduttore, avvelenatore dell'ordine sociale, e che fra natura e cultura, sia il veleno che il seduttore siano apparsi come due modalità del *regno dei piccoli intervalli*, sta appunto a convincerci che il filtro d'amore e il filtro di morte sono intercambiabili per motivi che esulano dalla semplice opportunità (ivi, pp. 364-465; i corsivi sono miei).

Pertanto, nel descrivere l'Arca di Noè di Parmiggiani,<sup>483</sup> Costa si servirà parassitariamente dei resoconti antropologici di Lévi-Strauss, affascinato soprattutto dalla corrispondenza tra nascita del

<sup>483</sup> 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

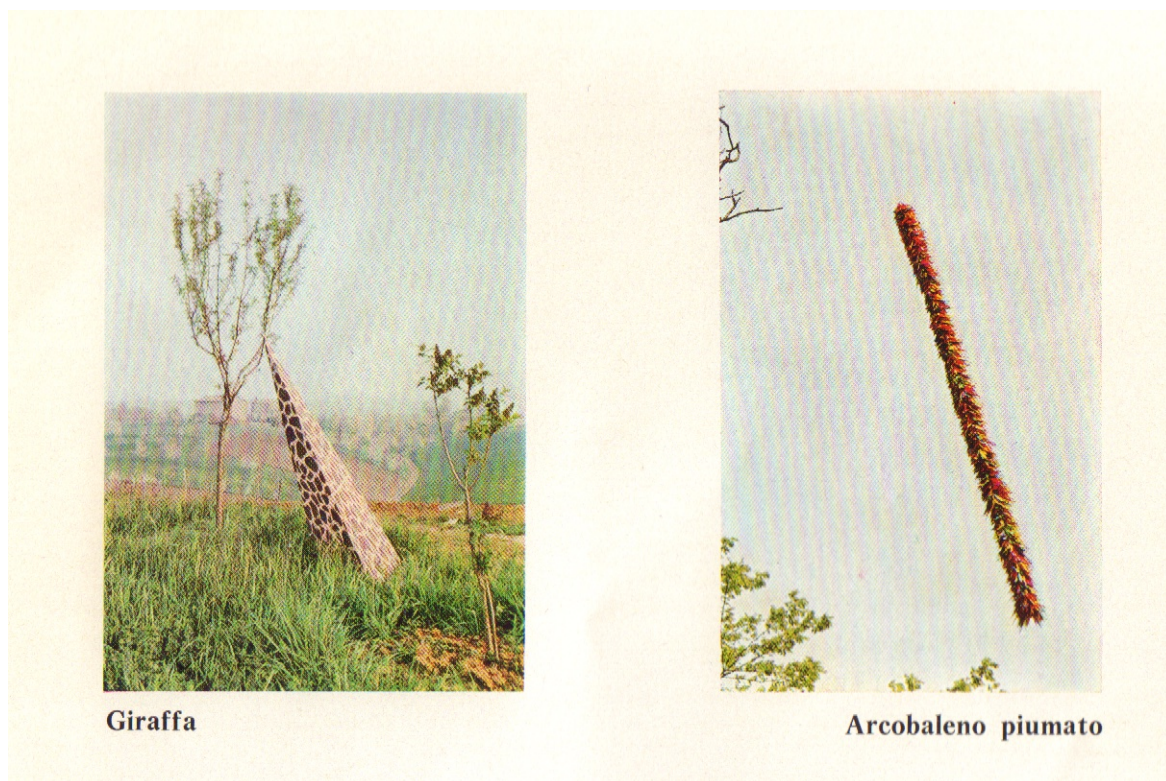
colore e origine della voce (non a caso, la fondazione del Logos, il «linguaggio», viene fatta rimare con «piumaggio»). Una simile ricerca alle sorgenti aurorali della parola si rivelerà pienamente consonante con la coeva ricerca creativa di Parmiggiani, che inseguiva l'utopia di «un codice mentale e meditativo di rilettura del mondo in chiave di attualità del mito» (CALVESI 1998: 75).

Chiarito l'intertesto strutturalistico della poesia, come si lega concretamente questa 'antropologia in versi' agli oggetti artistici di Parmiggiani? Grazie all'ausilio del 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»). Nell'intervento che inaugura la plaquette, 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 coni, sfere e parallelepipedi»; convertita in suppellettile, la pelle di tigre assomiglia piuttosto alle «pellicette a piè del letto», agli «abiti e cappotti» che abitano il nostro safari domestico. È la *mise en abîme* 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 iper-realistici, dal momento che, per l'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 si annuncerebbe 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 tra gli alberi) [Imm. 94]. Grazie alla lettura della poesia nel contesto figurativo d'origine, possiamo ipotizzare che l'idea di riscrivere il mito mesoamericano fosse stata innescata proprio dal titolo di Parmiggiani.

---

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: 69).



[Imm. 94] CLAUDIO PARMIGGIANI, *Giraffa e Arcobaleno piumato*  
(in PARMIGGIANI 1970).

Nelle scritture efrastiche costiane permane, dunque, un elevato tasso di intertestualità esterna al lavoro artistico considerato in se stesso – che resta perlopiù sullo sfondo, come motore nominale e accessorio. In conclusione, si potrebbe applicare al rapporto tra descrizione e manufatto plastico la riflessione condotta da Simonetta Bondoni sulla poetica del «lapsus» nella prassi costiana, 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”» (BONDONI 1981: 20).

Passando adesso ai ‘parmiggianismi’ di Spatola, è curioso constatare tangenzialmente come anche l’ultimo componimento pubblicato postumo nella *Definizione del prezzo* (1992) fosse indirizzato a «un’opera del 1976 di Claudio Parmiggiani» (SPATOLA 2020: 454) – ossia *La salita della memoria*, da cui la lirica erediterà la titolatura derivativa. Come testo conclusivo (e inconsapevolmente testamentario) del poeta, ci serviremo di questa lettura per congedare il discorso sulla ‘funzione-Parmiggiani’ dalla prospettiva bazzaniana. Sebbene il componimento sia stato scritto verso la metà degli anni Ottanta, l’oggetto dello sguardo efrastico è un’opera, come recita la didascalia, del 1976, costituita da una scala appoggiata a un cielo stellato incorniciato da una struttura a dodecaedro [Imm. 95].





[Imm. 95] CLAUDIO PARMIGGIANI, *La salita della memoria*  
(Cornice in legno, tela fotografica, pane, tela bianca, 1976)

La struttura dell'istallazione di Parmiggiani viene restituita fedelmente nei 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 e referenziale del manufatto viene subito smentita (o meglio, integrata) da una ricreazione immaginifica che occupa l'explicit del componimento, in cui la volta stellata viene trasfigurata nelle «alghe del cielo adattate al cervello | educato a trarre sogni dal libro dei sogni» (vv. 17-18). Il congedo inconsapevole con il pubblico avviene, per Spatola, con un'ultima ecfrasi – ma, come accade per qualsiasi testo 'descrittivo' del poeta, la tecnica e il referente vengono manipolati e smontati per parlare di estetica, di surrealità e di linguaggio.

Uscendo fuori dal nucleo irradiante del Mulino di Bazzano, sarebbe impossibile non esaminare il lunghissimo carne dedicato da Nanni Balestrini all'*Alfabeto* di Parmiggiani – in mostra presso il Museo di Storia Naturale Lazzaro Spallanzani di Reggio Emilia nel 1974. Bisogna ricordare preliminarmente che una prima poesia per l'artista luzzarese era comparsa nel medesimo catalogo

dell'*Arcobaleno* costiano (PARMIGGIANI 1970). Qui, assieme ai saggi di Renato Barilli e Paolo Fossati, verranno trascritti trentaquattro versi *Senza titolo* («per Claudio Parmiggiani») composti da Nanni Balestrini e in seguito trascurati da tutte le antologie o raccolte unitarie dell'autore. Se sull'*Alfabeto* balestriniano ci soffermeremo diffusamente infra, questo testo 'zoologico' rivela ancora la propria acerbità ecfastica, impostandosi come una ripetizione sclerotizzata di singoli sintagmi («avanti vediamo quando cammina | cammina sembra che | quando cammina sembra che gli | sembra che gli abbiano | gli abbiano appena muovendo | abbiano appena»), leggiamo ad esempio nei primi sei versi) [App. 5].<sup>484</sup> L'unica eco vaghissima dell'opera di Parmiggiani riprodotta accanto (*Tigre*) si potrebbe 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 cromatismo del manto felino e al «tessuto».

Per tornare all'*Alfabeto*, invece, il componimento balestriniano verrà pubblicato per la prima volta assieme a una prefazione di Daniela Palazzoli (BALESTRINI, PARMIGGIANI 1974), mentre l'anno successivo comparirà un secondo catalogo a tiratura limitata (cinquecento copie) contenente ventun fotografie scattate da Luigi Ghirri<sup>485</sup> in occasione della precedente mostra reggiana (BALESTRINI, PARMIGGIANI 1975). Come suggerisce la titolatura, Parmiggiani vuole proporre al lettore una sorta di nuovo abbecedario ottico in cui alle lettere vengono sostituite le immagini di un'ideale Wunderkammer – costruita emulando l'estetica del museo di scienze naturali, tra tassidermia e diorami. A Balestrini interessa provocare nel fruitore un effetto di straniamento, determinato dall'accostamento di fotografie che esibiscono carcasse imbalsamate e versi di registro perlopiù politico e, soprattutto, scollato da qualsivoglia referenzialità figurativa. Nella prima 'stanza', ad esempio, gli unici sintagmi che potrebbero essere forzosamente ricollegati alla tavola co-impaginata (l'abbraccio predatorio tra una zebra e un grosso felino) coincidono con l'«aspetto | maculato a piccole chiazze» (vv. 8-9) di un ente che, in realtà, sembra non appartenere al regno animale. Le clausole giustapposte nel testo, infatti, sono ricavate da un manuale di geologia o di chimica organica (come suggeriscono sintagmi come «il nucleo terrestre sia formato da mate[riale], v. 5, «uscita del gas [...] | carbossigemoglocente», vv. 2 e 4, «due emisferi settentr[ionale] e merid[ionale], v. 13, e così via) – smascherando un sostanziale disinteresse per i contenuti delle tavole di Parmiggiani [Imm. 96].

<sup>484</sup> 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).

<sup>485</sup> Sul presenzialismo dello sguardo fotografico di Luigi Ghirri in queste pubblicazioni d'arte – dopo aver conosciuto Franco Guerzoni (vicino di casa a Modena), cfr. BELPOLITI 2018.



spendere sedicimila» (III, v. 11); «miliardi per mandare tre uomini sulla luna» (IV, 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 padroni» (XIX, v. 1); «per liberarlo dalla servitù del lavoro» (XIX, v. 13); «per eliminare lo sfruttamento in tutto il mondo» (XXI, v. 9).

sedecimila 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 l'occupazione, eliminare la nocività e la pericolosità in fabbrica, per eliminare lo sfruttamento in tutto il mondo (COLLETTIVO CONTROINFORMAZIONE SCIENZA 1973: 125-128)

Gli unici interventi autoriali riguardano l'uso delle maiuscole e della punteggiatura – ad eccezione di alcune microvarianti d'adattamento contestuale (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 *mash-up* che arriverà a produrre alcune neoformazioni agglomerative (da «seconprevalgono», XI, v. 7, a «riapparaccidente», XII, v. 8). Curioso constatare, peraltro, come le tessere del *Manifesto contro la scienza e la tecnica* vengano



impiantate, a tutti gli effetti, entro le maglie di un discorso apparentemente scientifico e tecnico, arrivando a sabotarne surrettiziamente la perentorietà definitoria.<sup>487</sup>

Mentre Parmiggiani aveva accarezzato l'ambizione di confezionare un «ALFABETO per gli occhi», ponendosi l'obiettivo di ristabilire «l'antico ed essenziale rapporto tra immagine e osservatore» – come leggiamo nelle *Istruzioni per l'uso* pubblicate nel catalogo del 1975 (BALESTRINI, PARMIGGIANI 1975: 15) –, Balestrini partirà dalla neo-lingua dei gerghi tecnici per assemblare una nuova forma di poesia derivativa e anti-autoriale. Del resto, già nella *Signorina Richmond* Balestrini si era divertito a saccheggiare i repertori lessicali più eterogenei (dai manuali di cucina a «Linus»), così come il *Tristano*, osserverà acutamente Angelo Guglielmi, altro non è che «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» (GUGLIELMI 1968: 138). Prosegue Guglielmi nello scomporre il primo romanzo di Balestrini:

Dunque Balestrini prende alcuni testi (che in questo caso del romanzo sono per sua stessa confessione romanzi rosa, libri di geografia e di navigazione, manuali di tecnica fotografica, saggi storico-politici), individua alcune frasi e le combina tra loro» – impostando l'intervento autoriale in «tre movimenti [...]. Primo movimento: Balestrini prende testi già esistenti. Prende: ma come, a caso? No, certamente no. Li sceglie. E qui si pone il primo problema. Secondo quale criterio? Secondo un criterio rigido e ben preciso [...] oppure il criterio è tale per cui oltre i testi scelti, o meglio al posto dei testi scelti, l'autore ne avrebbe potuti scegliere altri diecimila? [...] Secondo movimento: una volta individuato il testo, occorre estrarre da esso il materiale occorrente, cioè individuare le frasi. E anche qui: a caso, o secondo un criterio? [...] Terzo movimento: combinazione dei materiali così ottenuti in una struttura esterna, cioè in possesso di caratteristiche quantificabili (GUGLIELMI 1968: 138-139).

Nell'*Alfabeto* si assisterà a un'analogia ipertrofia del già detto (anzi, del già scientificamente postulato), con una completa manomissione dell'invenzione lirica.

A conferma di questa autarchia referenziale dei versi balestriniani, segnalo che i versi dell'*Alfabeto* erano già stati inseriti (identici ma senza essere spezzettati in ventun 'stanze') all'interno dell'*Atlante*, il 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 Villa (PARMIGGIANI 1970). Qui le tavole mettevano in scena la tragedia simbolica di un mappamondo sgonfiato e accartocciato sulle proprie informazioni cartografiche – rendendo forse (vagamente) più pertinenti i rimandi balestriniani alla geologia e ad alcune coordinate generali (dal «rapporto fra le terre e i mari» (II, v. 6) all'«attuale ripartizione delle terre emerse» (VI, v. 8). Pur nella sua visionarietà

---

<sup>487</sup> Non sono pertanto completamente d'accordo con la disamina di Angelo Guglielmi dedicata alle *Tecniche di Balestrini*, laddove il critico asserisce 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: 138-139). A mio parere, invece, è proprio la frizione tra manuale scolastico e contenuto «forte» che si consuma lo straniamento (nonché la «tecnica» stilisticamente più interessante) dei romanzi e delle poesie del Balestrini combinatorio.

plurilinguistica, il componimento di Villa disvela una prossimità maggiore alle intuizioni dell'artista, i cui aborti cartografici verranno utilizzati come innesco iniziale per avviare un *calembour* giocosamente tragico in lingua francese. A partire dal titolo (*Le Monde Frotté Foute*) e proseguendo con alcune allusioni incipitarie 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 rapporto costante con il pretesto editoriale e la persona di Parmiggiani, il cui nome viene insistentemente ripresentato all'attenzione del lettore («Et j'ai essaye 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», e così via). Nella sua apparente abissalità, quasi una cantilena rituale costruita sulle macerie di un'Atlantide dei linguaggi primari, Villa conserva uno spazio di ascolto e di registrazione 'sismica' della personalità artistica con cui si trova di volta in volta a collaborare – in una dialettica irrisolta tra fedeltà all'oggetto artistico descritto e vampirizzazione dei suoi presupposti per portare avanti un discorso autonomo sui segni e sulla *phoné*. Una simile appropriazione parassitaria all'alterità artistica – in cui il singolo pittore o scultore viene evocato e nominalmente vezzeggiato ma, di fatto, svuotato della propria autonomia identitaria – influenzerà forse le scritture ecfrastriche dei poeti del Mulino, contesi tra un'aderenza 'innamorata' alla fonte iniziale e un riuso in chiave di militanza estetica o ideologica del co-operatore culturale. In Balestrini, invece, i ponti con il referente di partenza sono ormai detonati; la scrittura si limita a ripetere e sbobinare eternamente un meccanismo autistico di iper-citazione mortuaria, che lascia ben poco spazio alla descrizione o quantomeno alla riscrittura 'guidata' della fonte.

Diverso sarà il caso, invece, della *Piedra colectiva: canciones con movimiento*, il volume pubblicato da Exit nel 1978 in cui a una tavola originale di Parmiggiani si accompagneranno trenta poesie di Balestrini e Costa (BALESTRINI, COSTA 1978). Il lavoro dell'artista, tuttavia, interviene a impreziosire a posteriori la sintesi antologica dei versi, ponendosi come una componente tipografica accessoria per 'nobilitare' editorialmente il volume e renderlo una pregiata edizione di centosessanta esemplari (di cui trentacinque numerati). Sottratto al dominio dell'avventura editoriale a quattro mani, pertanto, l'avvicinamento balestriniano a Parmiggiani si riduce dunque al caso (stilisticamente eclatante ma isolato) dell'*Alfabeto*, in cui il collagismo sfrenato degli anni Settanta raggiunge uno dei vertici di automatismo e nevrosi.

Esaurito il discorso su Balestrini, passiamo brevemente alla figura di Cesare Vivaldi. L'epistolario conservato presso la Fondazione Novaro sembrerebbe dischiudere la possibilità di ricostruire l'anticamera progettuale alla poesia intitolata esplicitamente *Per Claudio Parmiggiani* (e pubblicata sulla cartolina d'invito alla mostra allestita presso la Galleria Duemila di Bologna, dal 15 al 25 gennaio del 1967) (PARMIGGIANI 1967) [App. 11]. Nella prima lettera, inviata l'11 dicembre

del 1966, l'artista luzzarese – 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 poco del tuo lavoro», AV, cart. 362) – chiederà al critico un intervento da pubblicare in 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 prosa critica oppure «se credi, una tua poesia» –<sup>488</sup> decisione che prediligerà il critico imperiese e che verrà ‘premiata’ con il dono di un’opera, spedita dall’artista il 20 gennaio del 1967.<sup>489</sup> La poesia, ricevuta dall’artista il 23 dicembre, verrà salutata con una gratitudine tutto sommato tiepida e smorzata («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*», *ibidem*; i corsivi sono miei). Forse non pienamente appagato dal grado di aderenza dei versi alle opere esposte a Bologna, il 26 marzo del 1967 Parmiggiani specificherà di volere «un testo» (critico) per la futura mostra prevista a Reggio Emilia dal 15 aprile (*ibidem*).<sup>490</sup> Il testo di Vivaldi si rivela, in effetti, scarsamente aderente alle opere esposte a Bologna, ricopiando le proprie clausole centrali dalle definizioni della 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) saranno le gru. Del resto, la derivazione ‘giocosa’ delle immagini poetiche era stata adombrata beffardamente dallo stesso Vivaldi, nell’allusione al fatto che «i piccoli lettori non dovranno inviare alcuna soluzione» (v. 14) (sottinteso: alla redazione della Settimana Enigmistica). Attraverso questo divertissement crittografato, Vivaldi sembra suggerire al lettore-visitatore una fruizione degli elementi simbolici allineati da Parmiggiani alla stregua di iconografie da rebus – contraria, con ogni probabilità, a una certa propensione auratica al simbolo coltivata da Parmiggiani (per il quale, del resto, «l’Enigma tale vuole restare. Sempre volendo illustrarlo scade in enigmistica», PARMIGGIANI 2010: 369).

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

<sup>488</sup> Parmiggiani allude anche a un contributo di Diacono che, tuttavia, non comparirà poi nella brochure bolognese (*ibidem*).

<sup>489</sup> Nell’incipit della lettera, infatti, leggiamo: «Caro Cesare, ti ho spedito in questi giorni una “tavola” della mostra a Bologna e spero che ti piaccia» (*ibidem*). In questa comunicazione e nelle precedenti troviamo il rimando ricorrente a una mostra da organizzare presso la Libreria Feltrinelli che avrebbe dovuto coinvolgere anche Nanni Balestrini ma che incontrava una certa contrarietà organizzativa di Vivaldi («si potrebbe infine esporre alla “Feltrinelli”, ma tu mi dicevi che era meglio lasciar perdere», leggiamo nell’epistola dell’11 dicembre). Il 26 marzo del 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», *ibidem*).

<sup>490</sup> Nella stessa lettera, l’artista racconterà a Vivaldi di aver «mandato alcune cose ad una rivista tedesca assieme alla tua poesia – ti darò notizie pure di questo» (*ibidem*). Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, non risulta che sia stata stampata una traduzione tedesca della poesia vivaldiana.

Scheiwiller (PARMIGGIANI 1968). 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 dall'artista il 29 febbraio (AV, cart. 362). In questa stessa comunicazione, Parmiggiani esprimerà il desiderio di confrontarsi progettualmente 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», *ibidem*). Al prolungato silenzio di Vivaldi, l'artista risponderà 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» (*ibidem*). Al termine di questa lamentazione, Parmiggiani suggerirà l'ipotesi di adoperare «la lettera che ti ho inviato a proposito del lavoro (forse si potrebbe ricavarne un testo da quella)» (*ibidem*). La fretta assillante 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.<sup>491</sup> La scelta ricadrà, appunto, sulla trascrizione del carteggio – sancendo così un'ultima occasione di dialogo dimidiato e laterale tra artista e critico.<sup>492</sup>

Al pittore-filosofo, infine, tributerà un testo anche un poeta ecfasticamente schivo come Giuseppe Guglielmi. Se manca ad oggi un'analisi specifica della carriera lirica di Guglielmi<sup>493</sup> – schiacciato alternativamente sul ruolo di teorico o di traduttore –, nonché una riedizione delle sue poesie, non è difficile comunque accertare *e contrario* la pressoché totale assenza di testi dedicati ad artisti o a fenomeni plastici. Fa eccezione proprio l'*Antimerce*, pubblicata su «Malebolge» nell'autunno del 1966, con la dedica «a Claudio Parmiggiani» (GUGLIELMI 1966: 69). Con ogni probabilità, il testo era stato confezionato per una mostra organizzata alla Carabaga genovese in cui dovevano figurare «testi di Giuseppe Guglielmi e Adriano Spatola» (PARMIGGIANI 1966b).<sup>494</sup> La scelta della titolatura

---

<sup>491</sup> La lettera di Parmiggiani, peraltro, si conclude con l'allusione 'profetica' all'ipotesi di occupare gli spazi della Biennale («A proposito della Biennale pensavo che non sarebbe una cattiva idea quella di organizzarne l'occupazione», *ibidem*).

<sup>492</sup> L'ultima lettera conservata presso la Fondazione Novaro di Genova, infatti, farà riferimento all'imminente uscita di *Astrazione* («dovrebbe essere in libreria presto, ho visto il Vanni giorni fa», *ibidem*).

<sup>493</sup> Alcune linee interpretative vengono suggerite, tuttavia, nel breve saggio di ROVERSI 1999.

<sup>494</sup> Di questo catalogo viene data notizia nella *Bibliografia* raccolta in PARMIGGIANI 1998: 226, ma non è stato possibile reperire il volume – assente tanto sull'Opac nazionale quanto presso la rete di Archivi consultati per la presente ricerca.

– di ascendenza enzensbergeriana –<sup>495</sup> è strettamente collegata alle riflessioni para-marxiane maturate parallelamente dal «digrignante»<sup>496</sup> Guglielmi sul rapporto tra merce e avanguardia.<sup>497</sup>

Oltre agli affioramenti para-junghiani (e para-sanguinetiani), come l'alchemica «nigredo» del v. 3, Guglielmi incastonerà nel corpo della poesia ben nove sintagmi in latino<sup>498</sup> – fabbricati integralmente dalla sua fantasia e non recuperati citazionisticamente dal repertorio della tradizione ('minore'), 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» (PEDULLÀ 1967). Dal momento che, per il poeta riminese, l'oggetto della poesia coincide millimetricamente con il linguaggio – al punto da spingere il lettore a domandarsi, come suggerirà enfaticamente Fausto Curi, se «in principio» vi fosse «la vita o la lingua» (CURI 1968b: 4) –, sarebbe azzardato svestire le cellule frasali di Guglielmi della propria valenza prioritariamente glottologica per smascherare eventuali giunture tra manufatti artistici e 'descrizioni' poetiche.

In conclusione, il presenzialismo ubiquo di Parmiggiani nelle scritture 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 tassonomica 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.

---

<sup>495</sup> Per un'idea della ricezione italiana della categoria di Enzensberger, si veda almeno il saggio di Gianni Toti (*Lo striptease letterario di Enzensberger. La poesia anti-merce graffiata sui muri dov'è?*) pubblicata sul «Contemporaneo» nel 1964 (TOTI 1964).

<sup>496</sup> In un'intervista rilasciata ad Aldo Tagliaferri il 19 giugno del 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 digrignante e non ci stava male nel complesso dei Novissimi un poeta digrignante, ma ne potevamo fare a meno» (GIULIANI 2008: 31).

<sup>497</sup> Si veda, a titolo di esempio, il saggio intitolato *Idea e ideologia della letteratura moderna* (GUGLIELMI 1967: 27-40, in particolare pp. 38-40). Anche in *Tecnica e letteratura*, Guglielmi insisterà sull'intuizione di Lucien Goldmann di «porre una rigorosa omologia tra la merce marxiana e il genere romanzesco» (ivi, p. 52) – e sull'«ipotesi di una lingua-merce» riformulata poi da Rossi-Landi (ivi, p. 55).

<sup>498</sup> 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 Niva Lorenzini, la scheda introduttiva insisterà 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: 131).

## 8. Conclusioni

### 8.1 Atlanti interrotti: alcune ipotesi per ampliamenti futuri

Il metodo applicato in questa ricerca implica, per statuto, la rinuncia a qualsiasi ipotesi di compiutezza e di immediata terminabilità delle collazioni testuali. A imporre una resa aprioristica di fronte all'ampiezza del patrimonio documentario concorre la forma stessa dell'argomentazione – una campionatura di esempi che, oltre a dimostrare la tenuta concreta di alcuni percorsi immediatamente ecfrastrici, cerca di attribuire un significato e una contestualizzazione estetico-storiografica più generale 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 attori della Neoavanguardia, ho preferito allineare una selezione ragionata di testi, antepoendo l'urgenza di un commento esplicativo alle ragioni (altrettanto valide e cogenti) di un elenco schiettamente archivistico. La ricostruzione qui proposta, dunque, trabocca di lacune, frequentemente segnalate nello spazio peritextuale delle note a piè di pagina. Alcune esclusioni sono state condotte rivolgendo lo sguardo alla comunità interpretativa e alle ricerche già parzialmente compiute (o attualmente in corso), al fine di evitare inutili doppioni ermeneutici. È il caso delle poesie-collage di Alfredo Giuliani, in fase avanzata di studio e d'inventariazione critica da parte di Federico Milone presso il Centro Manoscritti di Pavia,<sup>499</sup> oppure delle 'extravaganti' di Edoardo Sanguineti che, per gli anni Sessanta e Settanta, hanno già ricevuto un'approfondita sistematizzazione a opera di Luigi Weber (cfr. WEBER 2004). Si è scelto, perciò, di procrastinare ogni indagine dei versi dedicati ad artisti come Mario Persico o Enrico Baj per lasciare maggiore spazio ad autori finora trascurati ecfrastricamente dalla critica. Ulteriori rinunce sono dovute, invece, a difficoltà contingenti nel reperire i materiali o nell'accedere a singole strutture, fondazioni e archivi.<sup>500</sup>

Il cantiere aperto in queste pagine, dunque, vuole presentarsi al lettore come un carotaggio esplorativo – o, per adoperare un'immagine più confacente all'indirizzo delle nostre ricerche, come un vernissage che ha il compito di preparare il terreno a una più imponente mostra sugli stati generali delle interrelazioni tra arte e letteratura nel secondo Novecento. La prima (e più urgente) estensione di questo lavoro dovrà consistere nell'estroffessione disciplinare dal sottoinsieme angusto della poesia. Nella produzione degli autori qui coinvolti, sarebbe doveroso allargare l'inchiesta agli altri generi praticati (dalla prosa al teatro), per saggiare le analogie e le differenze che i codici di ciascuna

---

<sup>499</sup> Nella sezione del *Materiale letterario* conservata presso l'Archivio Giuliani, all'interno del faldone di *Poesia e prosa* sono custodite due cartelline – intitolate *Poesie collages* (AG, cart. 27) e *Poesia e segno – Poesie visive* (AG, cart. 28) e datate rispettivamente «1960-1961 ca.» e «ottobre 1963-gennaio 1965» – che necessiterebbero di essere presto studiate in stretta connessione con le prime raccolte licenziate da Giuliani.

<sup>500</sup> 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.

categoria impongono alla scrittura ecfrastrica. La dilatazione dei generi è già stata suggerita localmente, nel nostro studio, a proposito del *Giuoco dell'Oca* di Sanguineti (1967) oppure delle baruchelliane *Avventure nell'armadio di plexiglass* (1968), ma la verifica incrociata dei meccanismi descrittivi meriterebbe di inglobare 'romanzi' come *L'oblò* di Spatola (1964), *Il grande angolo* di Niccolai (1966), fino ad arrivare al *Re del magazzino* (1978) di Porta. Allo stesso modo, l'esplorazione dei copioni intersemiotici (di cui si è tentato di offrire un singolo esempio nell'analisi della *Descrizione del Gran Paese*), nonché del cinema sperimentale, rappresenterà il completamento naturale di queste ricerche.

Oltre a ultimare la schedatura delle occorrenze legate agli autori già compresi nella rassegna (e a integrarla grazie alla tracimazione dagli argini settoriali della poesia), un ulteriore spunto amplificativo verrà da scrittori finora trascurati per ragioni di tempo, di organicità e di economia argomentativa. Ad esempio, il curriculum diligentemente ecfrastrico di alcuni esponenti del Gruppo 70 (come Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini); oppure le acrobazie figurative di altri operatori che gravitarono attorno alle riviste e agli eventi-vetrina della Neoavanguardia, dai più 'integrati' Umberto Eco, Francesco Leonetti e Carla Vasio a tiratori liberi come Angelo Maria Ripellino, Giorgio Celli 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 massimamente operative rispetto (e, talvolta, a dispetto del) centro egemonico dei Novissimi.

Successivamente, sarebbe opportuno includere le poesie scritte da critici d'arte di professione (come Achille Bonito Oliva o Guido Ballo),<sup>501</sup> 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 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 prosa d'arte indulgeranno a un 'poetese da catalogo', con esiti più o meno riusciti sul piano qualitativo.

L'espansione dell'orizzonte testuale consentirà poi di accertare se, da un lato, la moda sessantatrèese abbia influenzato gli artisti stessi – nel proporre editorialmente cataloghi auto-presentati da poesie, trasformandosi così in self-made man del proprio capitale estetico. Dall'altro, se possa aver condizionato la prassi generazionale di scrittori orgogliosamente estranei alla temperie neoavanguardista (soprattutto Andrea Zanzotto),<sup>502</sup> alimentando una consuetudine diffusa che non

---

<sup>501</sup> Ricordo, ad esempio, le già citate poesie pubblicate nel catalogo di una mostra di Luigi Boille presentata in prosa da Guido Ballo presso la Galleria Trinita di Roma nell'aprile del 1972 (BOILLE 1972).

<sup>502</sup> La pluricitata esponente della Pop Art romana Giosetta Fioroni illustrerà curiosamente, 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 realizzati da Fioroni per il poeta di Pieve di Soligo, cfr. CORTELLESA 2017. Un'insorgenza che meriterebbe di essere indagata 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



orienterà soltanto l'atto pratico di *descrivere* l'immagine ma anche il gesto di appropriarsi di un artista o di un'opera d'arte per *militare* per interposta persona.

Infine, un ultimo suggerimento per ampliare produttivamente 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 un unico esempio, le raccolte di Valentino Zeichen<sup>503</sup> – 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 alterarsi in fotografia replicativa del reale (nonché in un rassicurante rifugio cautelativo da un reale – storico e politico – invischiato nel riflusso ideologico che seguì gli anni di piombo).

La prospettiva di un moltiplicarsi esponenziale delle diramazioni (cronologiche e disciplinari) della ricerca ci impone di affrontare una questione logistica centrale, vale a dire l'(im)possibilità di pianificare una pubblicazione che accolga – in un contenitore univoco – 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, ritengo che bisognerebbe approntare una piattaforma virtuale<sup>504</sup> che rendesse disponibile, attraverso un semplice click, l'avantesto visuale (e, perché no, ipertestuale) di ciascuna di queste poesie-palinsesto. Di fronte a testi citazionisticamente densi e assiepati di rebus iconografici, il fruitore dovrebbe avere il diritto di orientarsi digitalmente tra le maglie di un labirinto pluridisciplinare che, altrimenti, continuerà a respingere (già a partire dalla soglia) 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 per restituire un presente a dei libri, per stessa ammissione dei loro artefici, inattuali per eccesso di attualità.

---

Giardino Salomon a Solighetto Treviso (cfr. BENETTON 1960 e 1991: 10). Nel catalogo del 1991 apparirà, poi, un breve saggio di Zanzotto (*Una lezione luminosa*) dedicato significativamente al rapporto tra Toni Benetton e il paesaggio veneto.

<sup>503</sup> Per un primo attraversamento ecfrastrico di alcune sillogi di Zeichen, segnalo il contributo di MAJERNA 2016 (soprattutto pp. 201-202).

<sup>504</sup> L'ipotesi di riversare i materiali raccolti all'interno di una cornice digitale che faciliti e renda praticabile una visione integrale dell'apparato iconografico (qui presentato in forma esaustiva ma comunque incompleta, per ovvie ragioni di stampa) era prevista tra come premessa iniziale (e obiettivo finale) di questo progetto. Il periodo di scambio che avrei dovuto trascorrere presso l'«ITEM» (Institut des textes et manuscrits modernes) 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 in archivi e fondazioni italiane (altrettanto penalizzate dal covid).

## 8.2 C'è un lettore per questi (iper)testi?

La lingua in quanto rappresentazione della realtà è ormai un congegno matto. Tuttavia il riconoscimento della realtà rimane lo scopo dello scrivere (GUGLIELMI 1964: 57).

Al termine di questa ricognizione critico-inventariale, che ha richiesto il setaccio di decine di archivi, studi privati d'artista e istituzioni (pubbliche e private) disseminate per l'Italia, ci si potrebbe domandare quale sia il valore immediatamente spendibile, sul piano della ricezione e del godimento estetico, di un testo la cui decrittazione obbliga alla pazienza e all'ostinazione di un postillatore d'enciclopedie. Per arrivare a decodificare le unità minime – e spesso ancora parziali – di un singolo componimento, il critico-enigmistica è tenuto a maneggiare strumenti provenienti tanto dalla tradizione letteraria (del canone e del contro-canone deleuzianamente minore) quanto da altre discipline collaterali (filosofia, antropologia, sociologia, musicologia, ecc.). Nel redigere la *Prefazione* alla raccolta niccolaiiana di *Harry's bar*, Giorgio Manganelli parlerà di una «glossolalia» endemica come «disturbo d'avanguardia che consente di parlare una lingua ed essere compreso in trentatré» (MANGANELLI 1981: 7). L'accusa di elitismo intellettuale (camuffato da marxismo in giacca e cravatta) verrà spesso mossa agli autori della Neoavanguardia, in un facile riduzionismo categoriale per cui la letteratura scritta dai professori/professionisti necessiterebbe di un pubblico di docenti, universitari e maniaci dell'erudizione. Lo sperimentalismo viene così a coincidere con 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 'volgo'.<sup>505</sup> In una lettera inviata da Italo Calvino ad Angelo Guglielmi, in risposta al saggio *Contro il labirinto Don Chisciotte combatte l'ultima battaglia*, lo scrittore 'integrato' innalzerà la barricata della mutua diversità proprio a partire dalla «figura ideale di lettore che presupponiamo per la letteratura», giacché il discorso avanguardista postulerebbe un fruitore 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» (cit. in GUGLIELMI 1964: 88). Al contrario, Calvino affermerà che «come lettori ideali per la letteratura io penso 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

---

<sup>505</sup> 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: 81).

progettazione poetica e progettazione politica o tecnica o scientifica ecc.)» (*ibidem*) – adombrando, di fatto, il solito *refrain* sull’impoliticità dell’intellettuale neoavanguardista.

In realtà, una simile semplificazione nasconde un intento denigratorio della 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 testo. 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. La tecnica per insegnare al lettore a nuotare nel mare della complessità corrisponde al più spartano precetto di calare direttamente il bambino nell’acqua alta, senza salvagenti o protezioni pedagogiche. Se il metodo può risultare discutibile sul piano educativo, è altresì sbagliato continuare a ripetere che l’intento della Neoavanguardia coincidesse *già a priori* con l’esclusione snobistica di qualsiasi fruitore non specialista. Il Gruppo 63 ha coltivato, al contrario, l’illusione di costruire un futuro rivoluzionato per la lettura, liberandola dai vincoli post-romantici del riconoscimento mimetico e della passività ricettiva. Fantascienza culturale o velleitarismo materialistico, la sconfitta storica di questa sfida ‘ultramoderna’ rimane l’unico dato con cui il critico possa fare oggi i conti. A proposito dell’utopia della ricezione sognata da Sanguineti, Tagliaferri parlerà criticamente 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 ozio (TAGLIAFERRI 1985: 170-171).

La dialettica tra fatica iniziale del concetto e successiva redenzione ad opera della comprensione veniva rivendicata attivamente dallo stesso Sanguineti, come aspetto fondamentale di un rinnovato patto tra l’autore primario che scrive il testo e il co-autore che lo riscrive attraverso un’azione dinamica, al contempo filologica e trasformativa, ricostruttiva dei nessi mancanti e decostruttiva dei nessi ritrovati. In fondo, un simile approccio rappresentava l’applicazione di quel principio di straniamento *šklovskijano-brechtiano* che il poeta genovese rivendicherà in questi termini, tracciando un’*Autoanalisi in versi* (1999):

Lo spettatore non deve partecipare emotivamente a quello che la scena gli rappresenta, [...] anzi [*deve*] realizzare una forma epica di distanza, quindi essere portato a riflettere e giudicare ciò che avviene. Allora: rompere tutto l’incantesimo imitativo, naturalistico e dunque partecipativo, e stabilire distanza tra ciò che si vede sulla scena e ciò che avviene nell’animo dello spettatore, con forte coinvolgimento intellettuale e giudicante, e dunque con conseguenze politiche (SANGUINETI 1999: 79).

Sanguineti, dunque, si riproporrà di costruire a tavolino una densità testuale che stimoli l'atteggiamento critico e non il rispecchiamento emozionale del lettore,<sup>506</sup> attivando un circuito sadico-virtuoso e un'«ambivalenza nel rapporto con il fruitore – ti dispiaccio piacendoti e ti piaccio dispiacendoti» (SANGUINETI 1993a: 213). 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»<sup>507</sup> entro 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» (cit. in BALESTRINI 1966c: 74). Come ha sostenuto il semiologo Aldo Nemesio, portando come esempio parlante l'incipit del *Tristano* di Balestrini, «i testi sperimentali, provocando, possono rendere evidenti i procedimenti di lettura» (NEMESIO 2015: 23). Trovandosi di 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 di una coerenza sistematizzatrice e accetta che il testo «non comunichi qualcosa, ma ci faccia partecipare a un esperimento» (ivi, p. 24).

Il Gruppo 63 ha vagheggiato, insomma, un laboratorio della ricezione consonante con l'idea iseriana dell'atto interpretativo, 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» (ISER 1987: 53). Soltanto che, nel posto destinato al critico, i neoavanguardisti hanno osato collocare il lettore comune – commettendo un atto di *hybris* ideologica spesso scambiato per elitismo anti-comunicativo e «schizofrenico».<sup>508</sup> Lo stesso concetto echiano di «opera aperta», come aveva notato in presa diretta Angelo Guglielmi, è 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» (GUGLIELMI 1964: 46).<sup>509</sup>

---

<sup>506</sup> 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.

<sup>507</sup> Cito la definizione da un'epistola 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, cart. 437).

<sup>508</sup> L'ormai manualistica definizione zanzottiana 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 una 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: 126).

<sup>509</sup> A poche pagine di distanza, Guglielmi spiegherà 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: 49).

Per quanto riguarda i testi propriamente ecfrastrici, l'inserimento di una crittografia segnaletica (dal nome dell'artista agli ammiccamenti letterali a quadri o sculture) rende ancor più chiaro l'invito implorante alla decodifica. La fruizione di un componimento dedicato espressamente a un artista richiede, per sua natura, il «richiamo alle esperienze personali e culturali del destinatario» (ECO 2002)<sup>510</sup> – che dovrà conoscere (o recuperare la conoscenza) dei fenomeni e degli oggetti artistici evocati. Colmare le lacune iconografiche si rivelerà un gesto immediato (se le tavole vengono riprodotte contestualmente, sulle pagine del medesimo catalogo) oppure un 'compito per casa' da svolgere adoperando le solite riviste interdisciplinari come database bibliografici primari. Le fonti dell'intero dispositivo citazionistico del Gruppo 63 potrebbero forse essere individuate grazie a uno spoglio integrale di queste riviste, stabilendo una corrispondenza biunivoca tra i nomi degli artisti o teorici menzionati (e tradotti) sulle pagine del «verri» o di «Marcatrè» e le citazioni effettivamente campionabili nei libri dei novissimi. A dispetto di un iniziale terrorismo bibliofilo, l'enciclopedia della Neoavanguardia è, in fondo, 'esauribile'. Gli anni Sessanta e Settanta non sono ancora attraversati dalla liquefazione dei metodi tradizionali di trasmissione dell'informazione culturale – attraverso la Rete e la dispersione globalizzata di canoni e modelli interculturali. La missione attuale del critico che si occupi di avanguardie, dunque, consisterà nel recupero di quella vulgata intersemiotica che rappresenta un bacino esteso ma non infinito. È un lavoro di archeologia ipermoderna, che richiederà équipe di esperti dalle competenze multifocali, ma non è utopico – così come, forse, non era del tutto utopica l'avventura della ricezione critica sognata dalla Neoavanguardia.

Per concludere, 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 di preservare l'ermeneutica da una lettura impressionistica dei testi, troppo spesso considerati come luoghi deputati alla performance narcisistica del critico – giustificata con l'apparente *nonsense* di poesie che, siccome potrebbero potenzialmente dire *tutto*, vengono forzate a esprimere quel *troppo* sovrastrutturale che ciascun esegeta 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 concedere loro la facoltà di difendersi, almeno a posteriori. Schedare e restituire ai lettori le fonti (calandole nel contesto storico-culturale che aveva prodotto, nei singoli autori, l'urgenza di appropriarsene in versi), significherà, infine, riconsegnare alla Neoavanguardia l'ipotesi di un mandato sociale. Parallelamente, la scelta di riaprire le trattative secolari sui rapporti di potere

---

<sup>510</sup> Nel commentare le categorie echiane, Michele Cometa ha osservato, invece, 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: 21).

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 il paragrafo finale prendeva avvio da una domanda provocatoriamente iseriana («c'è un lettore per questi ipertesti?»), potremmo concludere che quel lettore esisterà soltanto quando l'aula della ricezione tornerà ad essere la società stessa.

### 8.3 Appendice: una prima trascrizione delle extravaganti figurative

In appendice al presente lavoro, si offre un'esemplificazione parziale delle poesie disperse tra cataloghi e riviste d'arte di cui si è dato conto nei precedenti capitoli. Verranno selezionati esclusivamente quei componimenti che non sono mai confluiti all'interno dell'opera omnia o di antologie miscellanee degli autori campionati, restando a uno stato di conclamata marginalità (e dimenticanza bibliografica). I testi meriterebbero, pertanto, di essere trascritti integralmente e pubblicati come costola 'figurativa' dell'attuale regesto editoriale sulla Neoavanguardia. Gli autori verranno elencati per cognome e i testi ordinati lungo un asse diacronico progressivo.

Alberto Arbasino

[**App. 1**] *Pronto, Giosetta* (Giosetta Fioroni, Galleria L'Indiano, 7-17 marzo 1970).

Pronto! Pronto! Giosetta! Non sento niente,  
e non capisco se i comandi impazziscono  
in questo cruscotto del cazzo, o se  
la linea è troppo sorvegliata, o se  
– semplicemente – sta piovendo: eppure  
è ridicolo compiere, adesso, noi,  
tutti, proprio tutti i settant'  
anni di questo secolo, senza  
ubriacarsi e sdraiarsi né prendere  
le necessarie precauzioni, pillole  
planetarie, o due dita in gola...

Cara Giosetta, che stagione felice (e come  
lo sapevamo, lo sapevamo!)  
il picnic col pacchetto di detersivo e il barattolo di Campbell's Soup,  
e uno stivaletto e un fumetto e uno spruzzo attraverso un reticolo,  
e cuori e labbra e stelle acrilici al di là della mascherina di carta,  
e le coperte intrecciate di paglina di ferro,  
e applicare pois grandi e pois piccoli  
e mezzi pois opachi o lucidi  
e ondate rosa-nero-arancione svolanti  
sul bianco e sul grigio e sull'argento e sull'oro  
della nostra Carmen, e ridere ancora  
sulle nere minigonne ai primissimi funerali...

Ora ghiaia e putrelle si stendono sul cemento delle gallerie,  
e il perspex siede alla Rinascente, e al Piper i maghi,



e gli interventi sul paesaggio li fa solo la Balena  
insediandosi a Piazza del Popolo o trasferendosi alla Stazione,  
mentre la cultura borbotta sempre più sbigottita e sommessa  
ai margini delle stanze della morte razziate dai cronisti e dalla polizia  
interrogando le affittacamere degli assassini del sonnifero  
e dei travestiti dell'esplosivo, e i commendatori che spengono  
le sigarette nel sedere ai corrieri  
della droga incatenati minorenni al termosifone  
dai dirottatori di aerei o di cortei  
che scrivono PIGS nel cielo o per strada  
coi simboli neri, lutulenti, riesumati  
in fondo a un inconscio collettivo di merda...

Così non rimane alla pittura, probabilmente,  
che attraversare le stanze della morte  
e tentar di approdare alle colorate  
amarezze della fiaba, o piuttosto  
recuperare gli emblemi più sinistri  
di questo paese, del suo passato, e scagliarli  
sugli uomini e sulle donne  
d'oggi, come intimazioni frenetiche  
– bambinacce con la permanentina, nani popputi, grondanti occhiaie –  
teratologia bianca-e-nera di solitudine casereccia  
e disperata come i reperti  
nell'ambulatorio del Dottor Radziwill  
nell'astanteria del Professor Dix

[App. 2] *Verde-Azzurro* («La Parrucca», II, 2, 5 febbraio 1954, p. 3).

Amiamo gli alberi  
dalle cime scosse  
– spiegazzata –  
la trama incantata.  
Dondolo, liscio fusto,  
ignudo dondolo nella rada  
– per più non salpare –

[App. 3] *Cristallizzazione (Documenti d'arte d'oggi 1955-1956, p. 24).*

Acqua stellata, dalle lampare  
su Sorrento coagula  
stillanti ami di rame (tu sorgessi da un'onda accesa  
nella mia mano conchiglia muta protesa a fragili  
mattini d'isole senza vento). Ed i suoi  
occhi attingere ad una  
voce lenta d'ulivi, che il mare muove  
tra fredde oasi di parole, tracciando  
all'auruspice vane  
orme d'aironi insanguinati  
o corolle di falchi distendono  
un'ombra nuda (avrei paura  
delle sue braccia spezzate del suo corpo di marmo  
cariato che bianche labbra di marea avvolgono  
su avida sabbia viola).

E sui lampioni

sussurranti davanti  
il negozio di Colori & Vernici,  
sopra cupole di porcellana, nel cavo  
silenzio d'un ragno sulla chitarra, la sera  
cavò pupille di diamanti a giganti negri reclini  
sui pescatori di totani, ornando  
il loro guado segreto. Poi  
anche il sole, sconosciuto messaggio.

[App. 4] *La scala* [«per Mario Ceroli»] («Marcatrè», 19-20-21-22, 1966, pp. 318-319).

la cima e  
camminando  
ci sopra c  
he non si

vede lascia  
va il segno  
poi lei sc  
omparve e  
con un mov  
imento nuo

vo più rap  
ido fitto  
dove si sa  
le che dis  
cendo mentr  
e saliamo i  
n silenzio l'  
ombra piega  
ta e i sol

dati più i  
n basso che  
non si vede  
malinconic  
o incessan  
te e dolce  
lo trascina  
va calpest  
ando la ca  
lpestandola

[**App. 5**] *Senza titolo* [«per Claudio Parmiggiani»] (*Il paradiso terrestre: zoo geometrico di Claudio Parmiggiani*, Christian Stein, Torino, dal 21 maggio al 15 giugno 1970).

avanti vediamo quando cammina  
cammina sembra che  
quando cammina sembra che gli  
sembra che gli abbiano  
gli abbiano appena muovendosi  
abbiano appena  
appena muovendosi appena  
appena e che intorno  
muovendosi appena e che  
e che intorno tutt'intorno tesi  
tutt'intorno tesi tendono dove  
intorno tutt'intorno tesi tendono  
tendono dove cammina  
cammina domandano dopo

dove cammina domandano  
domandano dopo sono  
sono scomparsi  
dopo sono scomparsi mentre  
scomparsi mentre cammina  
mentre cammina tra gli altri  
cammina tra gli  
tra gli altri altrove  
altrove compaiono tutt'intorno  
altri altrove compaiono  
compaiono tutt'intorno cose  
cose gialle tendono tessute  
tutt'intorno cose gialle  
gialle tendono  
e gli e allora  
tendono tessute e gli  
tessute e gli e allora veniamo  
veniamo un po' più avanti vediamo  
e allora veniamo un po' più  
un po' più avanti vediamo quando.

[App. 6] [*Una parola vuol dire la cosa*] (*Documenti d'arte d'oggi 1958*, p. 84).

Una parola vuol dire la cosa,  
e il modo di vivere  
radendo i ciuffi e le foreste intense  
(per l'estate acquistai  
il piccolo biposto 36 cavalli)  
le ali delle zebre fuggono fino al limite  
del pianoro giallo, si spezza il capo alle giraffe:  
qui piantammo le tende, c'è un vento che fora la camicia  
sulle gambe s'arrampica, alto dall'erba.

Vano è cercare i cacciatori di teste  
(altro inseguimmo ubbriacati)  
il Martin H. volava e fu abbattuto  
(da un'incolta guida)  
e il canto, diapason, il mare spinge fino a noi.  
Ma l'avventura finì con l'oblio del protagonista.

[App. 7] *Pensiero & Oggetto* (Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa, Franco Guerzoni, Galleria Flori, Firenze 1971).

Quanto sta accadendo nel campo delle arti figurative sembra dimostrare ancora una volta che la necessità di definire e circoscrivere un'area culturale secondo un formulario rigido e più o meno scontato è l'unico dato di fatto incontrovertibile dei momenti di crisi.

Parliamo di crisi in quanto risulta abbastanza evidente che nessuna delle poetiche di indiscussa attualità oggi riesce ad andare oltre la richiesta di una libertà assoluta dell'agire – libertà troppo spesso identificata con un «nuovo» ambiguamente retrodata-bile, con una «sorpresa» sorprendentemente già etichettata ed esaurita.

Quanto alla libertà assoluta dell'agire, sarebbe davvero assurdo pretenderne, sia pure per un'ora o un giorno, la negazione: ma sarebbe altrettanto assurdo, e un po' patetico, lasciare che tale libertà si risolva in una perenne cifra di sospensione, senza mai concretizzarsi, oltre l'azione, nell'oggetto.

Per i tre artisti qui presenti, il problema di un superamento effettivo della pura gestualità si offre soprattutto come riflessione sulla possibilità di creare una realtà alternativa rispetto alla realtà quotidiana intesa così, nei suoi motivi più appariscenti e mondani, come paradigma della dispersione esistenziale.

Una dispersione che si va facendo ogni giorno più drammatica, e che non basta esorcizzare, magari attraverso la mimesi ironica o pseudo-ironica dei suoi falsi valori.

Occorrerà invece scandire, sia pure faticosamente, le prime battute di una musica superiore organizzata in direzione della tesi di un'arte che possa e debba concorrere, con i suoi propri strumenti, alla fondazione di una barriera in opposizione al frenetico dilagare

del kitsch.

Questa mostra è già impostata – tra pensiero e oggetto – sull'esigenza neometafisica di riqualificare uno spazio ideale, privilegiato, in cui la ricerca della forma nasca dal netto rifiuto della deformazione, del movimento centrifugo fine a se stesso.

Si potrebbe anzi dire che in questa esigenza soltanto trova spiegazione la «pulizia» del lavoro di Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa e Franco Guerzoni, per i quali, evidentemente, l'arte è costretta a passare attraverso il filtro di una sottile adesione al mondo: non un tuffo tra le cose, ma l'estrazione di un midollo spinale (di un'essenza) da fuori; un modo di porsi nella rarefazione senza dimenticare il peso dell'oggettività, il sapore (anche amaro) della lontananza.

Parlare di un'operazione neometafisica vuol dunque dire applicare a questa mostra una specie di segnale d'allarme, in relazione alla vuotezza di altre esperienze di questo periodo, ma vuol soprattutto far sorgere il sospetto che soltanto attraverso un salto qualitativo si possa ormai tentare di dare una nuova definizione dell'arte.

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 riconducibile 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».

Il «Tavolo» di Della Casa, del resto, non fa che immettere gli oggetti nel circuito chiuso della specularità, concepibile come assenza, o come essenza-presenza (qualcosa di magico e di tangibile nello stesso tempo).

In Della Casa la rivalutazione dei significati nascosti – «precedenti» – è un miscuglio di gusto piccolo-borghese e di elevazione (salvazione); interesse per le formalità più ovvie del vivere in comune, distillazione di questo interesse verso una singolarità.

Chi volesse vedere in questa tranquilla esaltazione del singolo, dell'individuo, una formalizzazione del nulla, sbaglierebbe: si tratta piuttosto di una esattissima reazione al caos di questi ultimi anni, di un bisogno di dare un nome alla crisi.

Della Casa usa un vocabolario comune non per distruggerlo ma per verificarne le ultime possibilità di comunicazione.

Tutto il pericolo implicito ed esplicito di questa mostra sembra racchiuso nel «Trapezio» di Guerzoni.

Sospeso sulla vita, questo «Trapezio» non vuole dire altro che la propria urgenza di simbolo.

In Guerzoni, il più giovane dei tre, qualche anno di differenza è stato sufficiente per determinare una maggiore indifferenza allo status ideologico della nozione di arte; si può dire che Guerzoni fa solo qualche proposta (bastevole comunque a concepire l'oggetto come oggetto, il significato come significato).

[App. 8] *Senza titolo* (Riccardo Guerrieri, sez. XI, Edizioni Geiger, Torino, 1972).

La natura come oggetto, l'oggetto come natura  
questa straordinaria trasformazione della vita in vita fossile,  
questa fossile straordinaria trasformazione dell'oggetto  
nel momento in cui le cose perdono il proprio peso  
nel momento in cui la natura non ha più prezzo (né peso): e  
intanto sulla terrazza di casa tua le piante piantate nel vaso, o

a casa tua la natura piantata nel vaso (nel fossile);  
il tempo diventa la misura sbagliata per queste conifere,  
conifere ammalate (perfette) segate a livello del  
tronco (sporte per

la spesa  
quando facciamo ancora

l'arte come natura,  
e – soprattutto nei discorsi – la natura (natura) come arte:  
a questo punto devo approfondire la natura del discorso  
(il discorso sulla natura, questa maniera assurda...)  
voglio – voglio forse

a questo proposito  
oppure avere questa possibilità di non riprendere più in mano la realtà.  
come gioco, come assenza dalla realtà (così morta)

così realtà

come l'abbiamo vista, intravvista  
ma un oggetto (caro Francesco) prima di essere un

oggetto

è soprattutto un «oggetto»  
e dunque è se stesso (come oggetto, come non oggetto) e  
la natura dell'oggetto è il fatto di essere  
come natura

«equivoco»

ed è naturalmente su questo povero equivoco  
su questo inequivocabile equivoco  
su questa maledizione maledetta provocata dalla  
natura come equivoco e perciò dalla conifera segata  
ammalata fossilizzata o

oggetto

(ma senza esagerare le metafore sull'essenza del-  
l'oggetto, sulla natura della conifera)...

Cesare Vivaldi

[App. 9] *Per Attilio Pierelli* (Galleria L'Obelisco, Roma, dal 10 al 31 gennaio 1965)

Il sangue  
in mezzo al fieno  
metallo o palude,  
una costellazione  
in forma di poligono con cinque lati  
alta e selvaggia roccia  
dolce e color dell'oro,  
il gas delle insegne luminose  
dall'aspetto argentato,  
e su tele tessute di nichelio  
scritto per esteso  
un nome femminile  
più alto delle cime dell'Himalaya

Ingegnere eresiarca  
Pierelli  
indispettisce gli interlocutori perfettamente ragionevoli  
significando con un trattino  
numeri a ricordo di giorni.  
Incide a colpi di bisturi  
il re delle tenebre  
dalle gelide estremità  
che corre in una strada completamente buia  
cercando nell'uovo  
le finestrelle tonde delle navi,  
spuntando a oriente  
con le falangi e l'unghia  
tra oggetti alla rinfusa.

Le doti di chi ha delle idee veramente grandi  
danno fastidio a chi brama il silenzio,  
fanno paura a chi non sa  
che l'innocente, angelica ignoranza dei bambini  
è l'ultima parola del romanzo.

[App. 10] *Dietro i vetri* (Aldo Conti, Galleria La Salita, Roma, aprile 1966).

Un paesaggio indeciso dietro i vetri  
nel rombo dell'aereo che sfiora le case.  
L'uscio che dà sulla via

si schiude appena su un'alta figura silenziosa  
accarezzata col pensiero,  
fiore tenero di colori  
venuto dal passato  
con una fragile punta di vento primaverile.

Dietro i vetri  
la mano che si stringe  
sicura guida per il cieco in mezzo al corteo  
fluente tra le basi delle statue  
alto sulla città di Roma infiammata dal tramonto  
ritagliata di sagome nere che mettono terrore  
alle torbide stelle.

Nell'inquadratura cui ti ha costretto la finestra  
la linea della collina di una dolcezza quasi insopportabile.  
La corriera passerà tra due giorni  
dalla stazione incoronata di piante rampicanti  
avvizzite dal primo caldo.  
«Eccoci giunti, signore».  
Aspetta ad occhi chiudi  
dietro i vetri.

[**App. 11**] *Per Claudio Parmiggiani* (Galleria Duemila, Bologna, 15-25 gennaio 1967).

La punta della freccia in alto è perfettamente triangolare,  
le tende sopra i negozi hanno sempre qualche striscia in più,  
segni inventati dalla fantasia  
a moltiplicare la passione dei cosmonauti  
salata contro le stelle invernali  
che tramontano in mare.

Chiudi con una sbarra questi percorsi troppo difficili  
tra un segnale d'arresto e l'altro.  
L'errore sta nell'aver disegnato  
un uomo con tanto di barba  
e scarpe e sottana femminili.  
Perciò  
i piccoli lettori non dovranno inviare alcuna soluzione:  
ogni volta che guardano l'orizzonte vedono tutto nero.

Un fiore di campo sboccia tra due cuori  
violetti come quelli degli angeli  
che dormono su un'unica gamba  
in mezzo a tutti i bersagli,

vulnerabili solo in una costola.  
I cosmonauti viaggiano ostinati  
lanciando immagini:  
la pozza d'acqua sotto il piede destro dell'uomo  
e la chioma dell'albero,  
la foglia a tre punte e la luce del simbolo sul pilastro.

[App. 12] *Sette movimenti in bianco e nero* (Oscar Piattella, La Nuova Foglio, Pollenza, 1977).

1.

Una lunghissima trina  
di luce fosforescente  
o forse un'acqua tutta di schiuma  
che non avrà colore nel suo rinnovarsi  
incessante.  
Con bianchi gigli di mare a secernere profumi vischiosi...  
O il tenue luore  
di una stella marina che libera il suo fosforo  
e splende di luce propria.

Poi sorgerà una costruzione bianca e silenziosa,  
intatta purità di un'idea,  
archetipo della tua mente.

Tutto abbagliato da grandi lampade.

2.

Il boschetto è percepibile come un'ombra più densa.  
Oltre il pioppeto lecci colore d'inchostro,  
un suolo punteggiato fittissimamente da guano d'uccelli  
e abitato da insetti.

Il carbone ti scola lungo il viso con le lacrime.  
Nell'aria ferma udrai i loro minuscoli suoni  
fitti come griglie di pioggia.

La notte di un nero minerale si scompone  
in una miriade di fiochi riflessi.

3.

Uno scarabeo risale con fatica la sua buca di sabbia  
minuscolo punto nero animato

da una tenacia che lo tende come un orizzonte.  
E si allunga come un elastico  
per sprofondare nel buio.

Gli corrisponde il candore dei sogni,  
un oscillare lungo di barbagli.

4.

Davanti al bosco, proprio di fronte alla strada asfaltata,  
si stende una liscia pianura di lava.  
Vi giacerai, immoto.  
Non ci sarà terrore in tutto questo.

Poiché ogni cosa avverrà come nella ripetizione  
di un atto già tante volte compiuto  
col nero meccanismo dei miracoli.

5.

Come si dilata la luce  
sin quasi ai margini del foglio  
e la rete come si allarga  
a imprigionare la nebbia,  
l'alba, il soffio del niente!  
A piena gola  
qualcuno canta cullandosi  
su un'altalena che ronza  
e fruscia. Poi ecco  
leggeri scoppi di risa  
nella chiarezza, un parlottare  
sommesso, la voce più squillante  
di un bimbo,  
un tintinnio come di posate.

6.

I cancelli si sbarrano davanti a noi.  
Con un rumore di ferro contro ferro  
insistono le grate sulle grate.

Ma hanno acceso le luci nelle case di fronte  
e filtra ancora qualche barlume  
nella ragnatela simmetrica.

7.

S'ingrandisce la notte  
d'un nero minerale  
con le mani serrate contro gli occhi.



## Bibliografia\*

### Testi letterari

#### ARBASINO, ALBERTO

- 1966 *L'aeroporto intercontinentale della pittura*, «Il Giorno», 26 gennaio.  
1968a *Inquietudine di Pino Pascali*, «Il Corriere della Sera», 16 settembre.  
1968b *Si contesta all'italiana*, «Il Corriere della Sera», 4 luglio.  
1970 *Varianti*, «Il Corriere della Sera», 3 agosto.  
1972 *La bella di Lodi*, Einaudi, Torino.  
1975 *La narcisata*, Einaudi, Torino.  
1976 *Cartoline [per Toti Scialoja]*, «il verri», 3, p. 5.  
1978a *Luisa col vestito di carta*, illustrazioni di G. Fioroni, Emme Edizioni, Milano.  
1978b *In questo stato*, Garzanti, Milano.  
1978c *In questo stato di nuova oggettività*, «il verri», 10, pp. 6-11.  
1980 *Un paese senza*, Garzanti, Milano.  
1984 *Un ragazzo del '14*, «L'Espresso», 22 aprile.  
1985 *Il meraviglioso, anzi*, Garzanti, Milano.  
1988 *Il mio '68*, «La Repubblica», 29 gennaio.  
2001a *Tondelli al telefono*, «La Repubblica», 16 ottobre.  
2001b *Rap!*, Feltrinelli, Milano.  
2006a *Una sauna in casa Schifano*, «La Repubblica», 31 marzo.  
2006b *Pascali geniale e vitale*, «La Repubblica», 7 giugno.  
2009 *Romanzi e racconti*, a cura di R. Manica, vol. I, Mondadori, Milano.  
2010 *Romanzi e racconti*, a cura di R. Manica, vol. II, Mondadori, Milano.  
2011a *Tra l'Italia e Broadway: Peggy, Ileana e Pollock*, «La Repubblica», 11 giugno.  
2011b *Venezia, arte a tolleranza zero. Sfasci, sgorbi e vaniloqui assordanti contro tutti i mali dell'umanità*, «La Repubblica», 29 luglio.  
2013 *Venezia amore. Sacchi, fili, tubi, termosifoni, le tecniche di seduzione dell'Arte*, «La Repubblica», 20 luglio.  
2014a *Ritratti italiani*, Adelphi, Milano.  
2014b *Memorie di tempi parigini nella Galleria Sonnabend*, «La Repubblica», 2 marzo.  
2014c *Caro vecchio Kitsch. Chi ha detto che era una moda transitoria?*, «La Repubblica», 6 ottobre.  
2014d *Poveri anni '70, tra gallerie e cantine nella stagione dell'impegno*, «La Repubblica», 9 gennaio.

#### BALESTRINI, NANNI

- 1965 *Una quartina per Giosetta*, «Catalogo 2», Galleria La Tartaruga, Roma, pp. nn.  
1966a *Tristano*, Feltrinelli, Milano.  
1966b *Ceroli, la scala*, «Marcatrè», 19-20-21-22, pp. 318-319.  
1966c (a cura di) *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano.  
1973 *Ubu Re progetto per un telefilm*, scritto con G. Baruchello, con preventivo per la realizzazione del film datato 5 novembre 1973; Archivio Nanni Balestrini, b. 12, f. 2 (dattiloscritto, 12 cc.).  
1975 *Inchiesta*, in TRINI 1975: 5-12.  
1976 *La violenza illustrata*, copertina di P. Echaurren, Einaudi, Torino.  
1977 *Le ballate della signorina Richmond. Commento visivo di Gianfranco Baruchello*, Cooperativa Scrittori, Roma.

---

\* Per quanto riguarda la sitografia citata, per tutte le occorrenze l'ultimo accesso risale al 9 maggio 2022.

- 1979 *Baruchello : dix Villes 1979 / les tableau son commentes par le poème de Nanni Balestrini*, Galerie Bama, Paris, pp. nn.
- 1999 *Le avventure complete della signorina Richmond seguite dal Pubblico del Labirinto*, introduzione di O. Del Buono, disegni di G. Baruchello, Testo & Immagine, Torino.
- 2006 *Con gli occhi del linguaggio*, Fondazione Mudima, Milano.
- 2010 *Qualcosapertutti. Collage degli anni '60*, Il Canneto Editore, Genova.
- 2015 *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*, DeriveApprodi, Roma.

BALESTRINI, NANNI, COSTA, CORRADO

- 1978 *La piedra colectiva: canciones con movimiento*, con una tavola originale di C. Parmiggiani, Exit, Bologna.

BALESTRINI, NANNI, FIORONI, GIOSETTA

- 1965 *Tutt'a un tratto una ragazza*, disegno di G. Fioroni e testo di N. Balestrini, «La botte e il violino», II, 2, pp. 57-59.

BALESTRINI, NANNI, GIULIANI, ALFREDO

- 1964 (a cura di) *Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Feltrinelli, Milano.

CACCIATORE, EDOARDO

- 1967 *Dal dire al fare*, Argalia, Urbino.

CALVINO, ITALO

- 1966 *The Universal point*, in *Gianfranco Baruchello. Recent works*, Cordier & Ekstrom Gallery, New York, pp. nn.

CELLI, GIORGIO

- 1968 *Il pesce gotico*, con dieci disegni di C. Lazzarini, Edizioni Geiger, Bologna.
- 1979 *Dioniso. Dal teatro con partecipazione attiva all'atto politico*, dattiloscritto inedito [febbraio 1979] conservato presso gli eredi; cit. in MASTROPIETRO 2020: 127.

COSTA, CORRADO

- 1964 *Colombella del sud*, «Malebolge», 1, pp. 25-30.
- 1973 *Invisibile pittura*, Magma, Roma.
- 1974 *L'uomo e l'arte*, «Tam Tam», 3-4, pp. 25-29.
- 1979 *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali; poesia a colori di Corrado Costa*, Exit Edizioni, Ravenna, pp. nn.
- 2021 *Poesie edite e inedite (1947-1991). Opere poetiche II*, a cura di C. Portesine, Argolibri, Ancona.

COSTA, CORRADO, MOLINARI, MARIO, PARMIGGIANI, CLAUDIO, SPATOLA, ADRIANO

- 1968 (a cura di) *Parole sui muri*, Edizioni Geiger, Torino.

ECO, UMBERTO

- 1965a *Una mutazione genetica*, «Marcatrè», III, 16-17-18, pp. 42-43.
- 1965b *Che tu sia maledetto*, «Marcatrè», III, 16-17-18, p. 385.
- 1965c *Artecasa in libreria*, «Artecasa», 57, dicembre 1964-gennaio 1965, p. 3; ora in ECO 2017: 33-35.
- 1976a *La violenza illustrante*, «Il Corriere della Sera», 7 marzo.
- 1976b *Scrittori, ladri con lo stiletto*, «Il Corriere della Sera», 20 marzo.

- 1983 *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.  
 2002 *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.  
 2006 *Stele per Balestrini*, in BALESTRINI 2006: 31-34.  
 2012 *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.  
 2017 *Le letterature di Eco*, «il verri», 63, pp. 33-35.

ERBA, LUCIANO

- 1954 *Ero nato sui mari*, «L'esperienza poetica», 2, pp. nn.

FARFA

- 1959 *Farfa il futurista*, testi di A. Jorn ed E. Baj, Galleria Blu, Milano, pp. nn.

FILIPPINI, ENRICO

- 1963 *Il Gruppo 63 a Palermo*, «Marcatrè», I, pp. 5-12.  
 1986 *Ricordo di Enzo Paci*, «Nuovi Argomenti», 19, pp. 114-124.

GIULIANI, ALFREDO

- 1964 *A Gastone Novelli*, «Marcatrè», II, 4-5, p. 8.  
 1965 *Povera Juliet e altre poesie*, Feltrinelli, Milano.  
 1969 *Il tautofono (1966-1969)*, Feltrinelli, Milano.  
 1973 *Chi l'avrebbe detto*, Einaudi, Torino.  
 1977a *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano.  
 1977b *Nostro Padre Ubu. Scenario in onore di Alfred Jarry (rispettosi adattamenti, traduzioni, manomissioni e cronistorie)*, Cooperativa Scrittori, Roma.  
 1981 *Anima asola malsana / Poesie di Alfredo Giuliani e disegni di Teodosio Magnoni*, Tognolo, Modena.  
 1986 *Versi e nonversi*, Feltrinelli, Milano.  
 1988 *Scrivere la pittura disegnare il linguaggio*, in NOVELLI 1988: 21-24.  
 1991 *Versos y noversos*, traducción, introducción y notas de J. Muñoz Rivas, Universidad de Murcia, Murcia.  
 1997 *Anceschi e la tradizione del nuovo*, in *Luciano Anceschi tra filosofia e letteratura*, a cura di R. Barilli et alii, CLUEB, Bologna, pp. 217-222.  
 2000 *Pennellate di parole*, «La Repubblica», 10 gennaio.  
 2003 (a cura di) *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino.  
 2004 *Furia serena. Opere scelte*, con un saggio di U. Perolino, Anterem, Verona.  
 2005a *Pochi tenaci ricordi*, in DE DONATO 2005: 9-11.  
 2006 *Dal diario di Max (Pensieri e ridevoli patacchi)*, con sei disegni inediti e un'acquaforte originale di A. Perilli, Manni, Lecce.  
 2008 *Intervista di Aldo Tagliaferri (19 giugno 2005)*, con un saggio di L. Ballerini, Scritture, Piacenza.

GIULIANI, ALFREDO, NOVELLI, GASTONE, PAGLIARANI, ELIO, PERILLI, ACHILLE

- 1963 *Che cosa si può dire*, L'esperienza moderna, Roma.

GIULIANI, ALFREDO, NOVELLI, GASTONE, PAGLIARANI, ELIO

- 1964 *Pelle d'asino*, disegni di G. Novelli, All'insegna del pesce d'oro, Milano.

GIULIANI, ALFREDO, PORTA, ANTONIO, BALESTRINI, NANNI, et alii

- 2015 «*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, a cura e con saggio introduttivo di F. Milone, Pacini, Pisa.

GUGLIELMI, ANGELO

1964 *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano.

1968 *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano.

GUGLIELMI, GIUSEPPE

1966 *Antimerce*, «Malebolge», 3-4, p. 69.

1975 *Combustario*, illustrazioni di G. Anceschi, Edizioni del Verri, Mantova.

GUGLIELMI, GUIDO

1967a *Panglosse blandimentis oramentis coeteris meretriciis*, Feltrinelli, Milano.

1967b *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino.

GUGLIELMI, GUIDO, PAGLIARANI, ELIO

1966 *Manuale di poesia sperimentale*, Mondadori, Milano.

MANGANELLI, GIORGIO

1981 *Prefazione*, in NICCOLAI 1981: 7-13.

2009 *Nuovo commento*, Adelphi, Milano.

MARTINI, STELIO MARIA

1986 *L'impassibile naufrago: le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, Museo Pignatelli (Napoli, 5 novembre-7 dicembre), Guida, Napoli.

NICCOLAI, GIULIA

1981 *Harry's Bar e altre poesie (1969-1980)*, Feltrinelli, Milano.

2001 *Esoterico biliardo*, Archinto, Milano.

2012 *Poemi & Oggetti*, a cura e con una introduzione di M. Graffi, prefazione di S. Bartezzaghi, Le Lettere, Firenze.

2014 *Il grande angolo*, Oèdipus, Milano.

PAGLIARANI, ELIO

1964a *Come alla luna l'alone*, «Grammatica», 1, pp. 19-20.

1964b *Lezione di fisica*, copertina di G. Pomodoro, All'insegna del pesce d'oro, Milano.

1964c *Dalle negazioni*, «il verri», 13, pp. 55-58.

1968 *Lezioni di fisica & Fecaloro*, Feltrinelli, Milano.

1970 *Trittico di Nandi*, «Marcatrè», 58-59-60, pp. 110-111.

1985 *Poesie da recita*, a cura di A. Briganti, Bulzoni, Roma.

1991a *Splendidi e snob come un pugno di diamanti*, «Il Messaggero», 4 febbraio.

1991b *7 epigrammi da Martin Lutero*, con sette acqueforti e acquetinte di A. Perilli, La Librericiuola, Roma.

2001 *Epigrammi da Savonarola Martin Lutero Eccetera*, introduzione di R. Luperini, Pietro Manni, Lecce.

2011 *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, prefazione di W. Pedullà, Marsilio, Venezia.

2013 *Tutto il teatro*, a cura di G. Rizzo, Marsilio, Venezia.

2019 *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di A. Cortellessa, il Saggiatore, Milano.

PIGNOTTI, LAMBERTO

1965 (a cura di) *Poesie visive. Giuliani, Spatola, Tola, Ziveri*, Sampietro, Bologna.

1968 *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma.

PORTA, ANTONIO

1956 *Calendario*, Schwarz, Milano.

- 1959 *Europa cavalca un toro nero*, «Azimuth», 1, 1959, pp. nn.
- 1960a *Di fronte alla luna*, «il verri», 2, pp. 83-86.
- 1960b *La palpebra rovesciata*, Quaderni di Azimuth, Milano.
- 1963 *Zero*, edizione in tiratura limitata, stampata in proprio, Milano.
- 1964 *Con riferimento a "L'enigma naturale"*, «Malebolge», I, 1, p. 61.
- 1967a *Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia*, «il verri», 25, pp. 82-83.
- 1967b *Stark*, «Grammatica», 2, pp. 15-22.
- 1976 *Passaggi obbligati*, «Prospettive Settanta», II, 3, pp. 78-81.
- 1979 *Colloquio con Claudio Olivieri*, «Alfabeta», 5, 4 luglio, p. 13.
- 1978a *Parole condannate dalla letteratura* [recensione a VIVALDI 1978], «Il Corriere della Sera», 8 ottobre.
- 1978b *I "Quaderni piacentini" per ricordare con rabbia* [recensione a *Quaderni Piacentini. Antologia 1962-1968*, Edizioni Gulliver, Milano 1978], «Tuttolibri», IV, 3, 28 gennaio, p. 9.
- 1978c *Il re del magazzino*, Mondadori, Milano.
- 1981 *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, a cura di G. Massini e B. Rivalta, Pratiche Editrice, Parma.
- 1982 *Claudio Olivieri*, «Alfabeta», IV, 36, p. 13.
- 1984 *Nota*, in OLIVIERI 1984: 7-8.
- 1985 *Nel fare poesia*, Sansoni, Milano.
- 1987 *Antonio Porta est consequentia rei*, a cura di L. Del Giudice, «Testuale», 7, pp. 117-126.
- 1991 *La mia versione del canto V dell'Inferno. Con una litoserigrafia di Gianfranco Baruchello richiesta dal poeta*, La Moderna, Novara.
- 2000 *Poemetto con la madre e altri versi*, Book Editore, Castel Maggiore.
- 2009 *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Garzanti, Milano.
- 2012 *Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964*, a cura di R. Liedl Paolazzi, con un testo di M. Bertoni, Edizioni del Foglio Clandestino, Milano.

RIPELLINO, ANGELO MARIA

- 2003 *I sogni dell'orologiaio*, con uno scritto di A. Perilli, Edizioni Polistampa, Firenze.

SANGUINETI, EDOARDO

- 1954 *Senza titolo*, in *V Mostra d'arte moderna (21 agosto-3 settembre)*, Tipografia Subalpina, Torre Pellice, pp. nn.
- 1957 *Segnalazione di "Documenti d'arte d'oggi" (1956-57)*, «il verri», 3, pp. 120-121.
- 1962 *K. e altre cose*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- 1963 *Il gruppo 63 a Palermo*, «Marcatrè», I, 1, pp. 5-13.
- 1964a *Tavola-ricordo*, «Marcatrè», II, 4-5, p. 7.
- 1964b *Ballata delle controverità*, «Marcatrè», II, 6-7, p. 367.
- 1964c *Il palombaro e la sua amante*, «Marcatrè», II, 8-9-10, p. 88.
- 1965 *Traumdeutung*, «Menabò», 8, pp. 37-49.
- 1967a *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, pp. 36-42.
- 1967b *Il Giuoco dell'Oca*, Feltrinelli, Milano.
- 1969 *Teatro. K, Passaggio, Traumdeutung, Protocolli*, Feltrinelli, Milano.
- 1972a *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, 2 voll., Einaudi, Torino.
- 1972b *Wirrwarr*, Feltrinelli, Milano.
- 1974 *Omaggio a Emilio Vedova*, Edizioni Rizzardi, Milano.
- 1979 *Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi.
- 1982 *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.

- 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, Valore d'Uso, Roma, pp. 104-125.
- 1985a *Scribilli*, Feltrinelli, Milano.
- 1985b *Faust. Un travestimento*, Carocci, Roma.
- 1988 *Ghirigori*, Marietti, Genova.
- 1993a *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, a cura di F. Gambaro, Anabasi, Milano.
- 1993b *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma.
- 1996 *Memoria del Tasso*, «La Berio. Rivista semestrale di storia locale e di informazioni bibliografiche», XXXVI, 1, pp. 7-82.
- 1999 *Autoanalisi in versi*, in *Atti del Corso di orientamento di Cortona (1-7 settembre)*, Nischi Lischi, Pisa, pp. 71-86.
- 2000 *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano.
- 2001 *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
- 2002a *Edoardo Sanguineti, Carol Rama*, a cura di L. Tozzato e C. Zambianchi, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino.
- 2002b *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, pp. 4-7.
- 2005 *Conversazione sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, il melangolo, Genova.
- 2007 *Smorfie. Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milano.
- 2009 *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di N. Lorenzini, De Ferrari, Genova.
- 2010a *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano.
- 2010b *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano.
- 2010c *Autopresentazione di Edoardo Sanguineti in occasione del Premio Musatti nel 2001 (Bologna, sabato 2 giugno 2001)*, cit. in SCHINAIA 2010.
- 2010d *Il gatto lupo. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano.
- 2012 *Quattro passaggi con Luciano*, in DE BENEDICTIS 2012: 49-60.
- 2017a *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, Edizioni del verri, Milano.
- 2017b *Un poeta al cinema*, a cura di F. Prono e C. Allasia, Bonanno, Roma.
- 2021 *Segnalibro. Poesie 1951-1981. Prefazione di Erminio Risso*, Feltrinelli, Milano.

SANGUINETI, EDOARDO, FILIPPINI, ENRICO

- 2018 *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Mimesis, Milano-Udine.

SPATOLA, ADRIANO

- 1961 *Le pietre e gli dei*, sovraccoperta e disegni di B. Landini, Tamari Editori, Bologna.
- 1962 *Quadri, miraggi, ritratti di Francesco Guerzoni*, Geiger, Torino.
- 1964 *Surrealismo sì e no*, «Malebolge», I, 1, pp. 56-57.
- 1965 *Zeroglifico: Laboratorio / A Carlo Cremaschi, Claudio Parmiggiani, Adriano Spatola (1-10 febbraio)*, Galleria della Sala di Cultura, Modena, pp. nn.
- 1966a *Oggetti parasurreali e puzzle-poems*, «Marcatrè», 26-27-28-29, p. 251.
- 1966b *Surrealismo e parasurrealismo*, «Marcatrè», 26-27-28-29, pp. 248-251.
- 1966c *Intervista a Renzo Margonari*, «La Gazzetta di Mantova», 19 marzo.
- 1968 *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno.
- 1975 *Zeroglifico*, introduzione di G. Niccolai, Edizioni Geiger, Torino.
- 1992 *La definizione del prezzo*, disegni di G. Della Casa, Tam Tam-Martello, Vicenza.

- 2008 *The Position of Things. Collected Poems 1961-1992*, Green Integer, København & Los Angeles.
- 2020 *Opera*, a cura di G. Fontana, Diaforia, Viareggio.
- 2022 *L'oblò*, a cura di G. Fontana e D. Poletti, Diaforia, Viareggio.

SPATOLA, ADRIANO, VERDI, FRANCO

- 1966 (a cura di) *Esposizione internazionale di poesia sperimentale: Modena 1-12 giugno in occasione del V festival del libro economico*, Tipografia Agam, Modena.

SPATOLA, MAURIZIO

- 1967 (a cura di) *Geiger. Antologia di testi sperimentali*, opere di V. Accame et alii, Geiger, Torino.

TOTI, GIANNI

- 1964 *Lo strip-tease letterario di Enzensberger. La poesia anti-merce graffiata sui muri dov'è?*, «Il Contemporaneo», 74, pp. 116-120.

VIVALDI, CESARE

- 1952 *Ode all'Europa ed altre poesie. 1945-1952*, con tre illustrazioni di D. Purificato, Edizioni della Sfera, Roma.
- 1956 *I pittori siciliani e la crisi del realismo*, «L'Ora», 3 agosto.
- 1957 *Nuova figurazione della giovane arte italiana*, «L'Esperienza Moderna», 3-4, dicembre, pp. 20-26.
- 1958 *Risposta all'inchiesta Perché ce ne siamo andati*, «Tempo Presente», III, 9-10, pp. 722-730.
- 1960a *Poesie liguri (1951-1954)*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- 1960b *Dialogo con l'ombra*, con 5 disegni di G. Turcato, Grafica Edizioni d'Arte, Roma.
- 1962a *Poemetto per Alberto Burri*, «il verri», 2, pp. 9-13.
- 1962b *Eredità dell'Informale*, «il verri», 3, pp. 176-178.
- 1962c *El año clave de Vedova*, «Papeles de son Armadans», XXVII, 80-81, pp. 346-349.
- 1964 *Dettagli*, Rizzoli, Milano.
- 1966a *Per Ugo Sterpini*, «Marcatrè», IV, 26-27-28-29, p. 427.
- 1966b *La Scuola di Pistoia*, «Collage», 6, pp. 73-76.
- 1967 *Qualità di Boille*, «Lineastruttura», 1-2, pp. nn.
- 1965 *Magnoni*, Galleria La Salita, Roma, pp. nn.
- 1968 *Emilio Scanavino (9-22 marzo)*, Galleria del Naviglio, Milano, pp. nn.
- 1970 *Immagini catturate. Cinque incisioni di Emilio Scanavino, sei poesie di Cesare Vivaldi*, La Pergola, Pesaro-Milano.
- 1971 *L'ultimo Conti*, in CONTI 1971, pp. nn.
- 1973 *A caldi occhi (1964-1972)*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.
- 1976 *Sei poesie per un romanzo. Con tre incisioni di Carlo Nangeroni*, L'Arco Edizioni d'Arte, Roma.
- 1978 *Una mano di bianco*, Guanda, Milano.
- 1984 *Le parole e la forma: 12 poesie per 12 artisti*, Questarte, Lanciano.
- 1996 *La vita sa di buono. Tutte le poesie in dialetto ligure (1951-1992)*, prefazione di S. Verdino, Newton & Compton, Roma.
- 1998 *Qualcosa di simile a un critico*, in *Arte contemporanea – Lavori in corso*, Edizione De Luca, Napoli, pp. 23-25.
- 1999 *Il colore della speranza. Poesie 1951-1998*, introduzione di S. Verdino, Fondazione Piazzolla, Roma.



ZANZOTTO, ANDREA

1999 *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, Mondadori, Milano.

2001 *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, vol. II, Mondadori, Milano.

ZEICHEN, VALENTINO

2017 *Poesie 1863-2014*, Mondadori, Milano.

Cataloghi, testi di artisti e critici d'arte

*Cataloghi di mostre collettive*

- Ar. *Arcipelago. Margherita Benassi, Lucia Campani, Paola Govoni, Nicoletta Moncalieri, Giuliana Pini, Lucietta Righetti, Cristina Roncati, Lucia Tampellini (26 gennaio-24 febbraio)*, Comune, Dipartimento istruzione cultura sport tempo libero, Modena, 1981.
- Ars. *Ars multiplicata*, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Kunsthalle Köln (13 Januar bis 15 April), Rudolf Müller, Köln, 1968.
- At. *Arte tedesca: mostra di 23 opere di Emil Nolde, Alexej Jawlensky alla Galleria La Medusa di Roma*, Christen, Roma, 1961.
- 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, C. Vivaldi, Società Editrice I. Krachmalnicoff, Milano 1960.
- Met. *Metafora 66: Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini*, testo di M. Fagiolo Dell'Arco, Galleria del Canale-Studio Marconi, Venezia-Milano, pp. nn.
- 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)*, Tipografia commerciale, Venezia.
- 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, pp. nn.

ARIO (ARIODANTE MARIANNI)

- 1966 *Omaggio a Dylan Thomas e altro, 48 invenzioni di Ariodante Marianni (dal 26 maggio)*, Libreria Einaudi, Roma.
- 1974 *Ario: Fragmenta Labyrinthi (dal 16 marzo) / testo di A. Giuliani*, Galleria San Luca, Bologna.
- 2005 *Pittura e poesia. Intervista di Eleonora Bellini ad Ariodante Marianni, 16 maggio*, cit. in «ariodantemarianni.blogspot.com»: <http://ariodantemarianni.blogspot.com/2014/>.

ATTARDI, UGO, CARUSO, BRUNO, GUTTUSO, RENATO, LEVI, CARLO, VESPIGNANI, RENZO

- 1968 *Vietnam-libertà*, cinque acquaforti di U. Attardi, B. Caruso, R. Guttuso, C. Levi e R. Vespignani, con un testo di L. Sciascia, Istituto Litografico Internazionale, Milano.

BAJ, ENRICO

- 1966 *Enrico Baj: 5 aprile-30 aprile*, testo di M. Venturoli, Galleria Odyssia, Roma, pp. nn.
- 2018 *Automitobiografia*, Johan & Levi, Monza.

BALESTRINI, NANNI, PARMIGGIANI, CLAUDIO

- 1974 *Claudio Parmiggiani: Alfabeto*, testo di N. Balestrini, prefazione di D. Palazzoli, L'uomo e l'arte, Milano.
- 1975 *Claudio Parmiggiani: Alfabeto*, testo di N. Balestrini, fotografie di L. Ghirri, Museo di Storia Naturale Lazzaro Spallanzani, Reggio Emilia, pp. nn.

BARNI, ROBERTO

- 2010 *Ciao Serafino*, in SACCÀ 2010: 29-30.

BARNI, ROBERTO, RUSCIONI, UMBERTO, RUFFI, GIANNI

- 1968 *Barni, Ruscioni, Ruffi (dal 3 al 16 maggio)*, testi di A. Boatto e C. Vivaldi, Galleria del Cavallino, Venezia, pp. nn.

BARUCHELLO, GIANFRANCO

- 1963 *Gianfranco Baruchello: 20 maggio 1963*, testi di Alain Jouffroy e Maurizio Bonicatti, Galleria La Tartaruga, Roma, pp. nn.
- 1965a *Uso e manutenzione*, Galleria Schwarz, Milano, pp. nn.
- 1965b *Una verifica incerta*, «Marcatrè», III, 16-17-18, pp. 366-369.
- 1966a *Ioiomiss: Gianfranco Baruchello*, Galleria Schwarz, Milano, pp. nn.
- 1966b *Identificarsi con...*, appunto manoscritto conservato in «Progetti e azioni 1», Archivio Fondazione Baruchello, Roma.
- 1966c *Mi viene in mente. Romanzo*, Galleria Schwarz, Milano, pp. nn.
- 1966d *Mi viene in mente. Romanzo*, «Marcatrè», IV, 26-27-28-29, pp. 204-209.
- 1967 *Baruchello*, poesia di E. Sanguineti, Galerie Yvon Lambert, Paris, pp. nn.
- 1968a *La quindicesima riga*, Archivio Fondazione Baruchello, Roma,
- 1968b *Baruchello, dal 3 al 30 aprile*, Galleria Schwarz, Milano, pp. nn.
- 1968c *Enoncé impossible*, «Marcatrè», VI, 41-42, pp. 114-117.
- 1968d *Avventure nell'armadio di plexiglass*, Feltrinelli, Milano.
- 1975 *Navigazione in solitario*, Archivio Fondazione Baruchello, Roma.
- 1977 *Baruchello*, testo di A. Jouffroy, Galleria La Margherita, Roma.
- 1978 *Sentito vivere*, G7 Studio, Bologna.
- 1985 *Why Duchamp: an essay on aesthetic impact / Gianfranco Baruchello & Henry Martin*, McPherson, Kingston.
- 2013 *Marcel Duchamp e il possibile*, in COLTELLI, COSSU 2013: 97-102.
- 2014 *Baruchello: certe idee*, a cura di A. B. Oliva e C. Subrizi, Electa, Milano.
- 2015 *Mi chiedo: è cinema questo?*, «Flash Art», 13 luglio: <https://flash---art.it/article/mi-chiedo-e-cinema-questo/>.

BARUCHELLO, GIANFRANCO, COSTA, CORRADO

- 1979 *Baruchello! Facciamo, una buona volta, il catalogo delle vocali*, poesia a colori di C. Costa, Exit Edizioni, Ravenna.

BARUCHELLO, GIANFRANCO, ECHAUREN, PABLO, TRUBBIANI, VALERIANO

- 1976 *L'ideologia, gli affetti, i giochi: Baruchello, Echaurren, Trubbiani (10 gennaio-8 febbraio)*, a cura di G. Di Genova, Galleria La Margherita, Roma, pp. nn.

BATTISTI, EUGENIO

- 1963 *La tavolata e il fumoir*, «Marcatrè», I, 1, 1963, p. 2.
- 1965 (a cura di) *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, «Marcatrè», III, 11-12-13, pp. 36-53.

BENDINI, VASCO

- 1977 *Trenta acquarelli di Vasco Bendini e una poesia di Cesare Vivaldi (26 novembre-10 dicembre)*, Galleria Bottega d'Arte, Acqui Terme, pp. nn.
- 1989 *Vasco Bendini (dicembre 1989)*, testo di C. Vivaldi, Galleria La Giarina, Verona, pp. nn.

BENETTON, ANTONIO

- 1960 *Il Giardino Salomon. Per sculture e gruppi in ferro*, poesia di A. Zanzotto, Società Industrie Grafiche, Pieve di Soligo (TR).
- 1991 *Benetton: I – Il ferro*, a cura di F. Batacchi, Marsilio, Venezia.

BIASI, GUIDO

- 1960 *Invettive*, «Documento Sud», II, 5, 1960, pp. nn.  
1963 *Guido Biasi: mostra personale*, testi di E. Crispolti ed E. Sanguineti, Galleria Il Punto, Torino, pp. nn.  
1964 *Guido Biasi (dal 19 novembre al 10 dicembre)*, Galleria d'arte Il Centro, Napoli, pp. nn.

BIGGI, GASTONE

- 1967 *Gastone Biggi. Variabili (18 aprile-3 maggio)*, testi di G. C. Argan, A. Clementi, P. Dorazio, Galleria Il Bilico, Roma, pp. nn.  
1971 *Biggi (dal 10 febbraio)*, testi di G. C. Argan, M. Mendes e C. Vivaldi, Galleria Contini, Roma, pp. nn.  
1973 *Gastone Biggi (29 marzo.18 aprile)*, testo di C. Vivaldi, Galleria Ferrari, Verona, pp. nn.  
2018 *Gastone Biggi: catalogo ragionato dei dipinti*, a cura di A. C. Quintavalle e G. Bianchino con saggi critici e testi di G. Biggi, Skira, Milano.

BOILLE, LUIGI

- 1965 *Luigi Boille*, testo di C. Vivaldi, Galleria Pogliani, Roma, pp. nn.  
1966 *Luigi Boille: oeuvres exposees a la 33. Exposition Biennale Internationale d'art: Venise 1966*, testi di C. Vivaldi e M. Mendes, Galerie Stadler, Paris.  
1968 *Luigi Boille: novembre 1968*, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.  
1971 *Ur*, cinque poesie di G. Ballo, cinque litografie di L. Boille e una presentazione di C. Vivaldi, Edizioni Luce Marinetti e Claude Giroux, New York.  
1972 *Sette quadri di Luigi Boille e la cartella UR: 10-12 aprile*, poesie di G. Ballo, presentazione di C. Vivaldi, Galleria della Trinita, Roma.  
1976 *Boille. Tempere sul tema: scuro-chiaro (10 dicembre 1975-20 gennaio 1976)*, Galleria d'Arte Parametro, Roma.

BORRI, ORESTE

- 1954 *Oreste Borri (21 gennaio-3 febbraio)*, presentazione di E. Sanguineti, Galleria Numero, Firenze, pp. nn.

BONALUMI, AGOSTINO, CASTELLANI, ENRICO, MANZONI, PIERO

- 1959 *Bonalumi, Castellani, Manzoni (3-15 aprile)*, Galleria Appia Antica, Roma, pp. nn.

BUENO, ANTONIO

- 1964 *Grafica di Antonio Bueno (30 settembre)*, presentazioni di F. Vigo ed E. Sanguineti, Galleria Numero, Roma, pp. nn.

BUGLI, ENRICO

- 1965 *Bugli: per la mostra dal 20 maggio 1965 al Carabaga Club / testi di Bugli, Eco, Pignotti, Tola*, La Carabaga, Genova, pp. nn.

BUSCIONI, UMBERTO

- 1969 *Umberto Buscioni (31 gennaio)*, testo di C. Vivaldi, Studio d'Arte Condotti, Roma.

CANNILLA, EUGENIO, CANNILLA, FRANCO

- 2016 *Doppia esposizione. Franco Cannilla, Eugenio Cannilla*, a cura di P. Consorti e G. Cannilla, CIMER, Roma.

CANNILLA, FRANCO

- 1971 *Serigrafie*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Rizzoli, Roma, pp. nn.

- CASTAGNOLI, PIER GIOVANNI, CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN, VOLPATO, ELENA  
 2018 (a cura di) *Renato Guttuso: l'arte rivoluzionaria nel cinquantenario del '68* (Torino, GAM, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 23 febbraio-24 giugno), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- CELANT, GERMANO, IDA, GIANELLI  
 1984 *Vedova 1935-1984*, catalogo della mostra, (Ala Napoleonica, Museo Correr, Magazzino del Sale, Venezia, 12 maggio-30 settembre), Electa, Milano.
- CASTELLANI, ENRICO  
 1964 *Castellani (dal 12 marzo al 10 aprile)*, Galleria Notizie, Torino, pp. nn.
- CAVICCHIONI, VITTORIO  
 1971 *Cinque serigrafie di Vittorio Cavicchioni*, testo di A. Spatola, Edizioni Arte Nuova Oggi, Milano.
- CAVICCHIONI, VITTORIO, COSTA, CORRADO  
 1978 *Cinque figure e una poesia*, Effe Di, Cavriago.
- COLLA, ETTORE  
 1970 *Ettore Colla (1896-1968)*, De Luca, Roma.
- CONTE, MICHELANGELO  
 1969 *Michelangelo Conte: 50 opere dal 1965 al 1969 (dal 6 al 18 dicembre)*, testo di C. Vivaldi, Galleria Poliantea, Terni, pp. nn.  
 1971 *Michelangelo Conte*, Galleria Balza, Portofino, pp. nn.  
 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, De Luca Editori D'Arte, Roma.
- CONTI, PRIMO  
 1970 *Primo Conti. Grafica 1970*, Edizioni Quadro, Firenze.  
 1971 *Primo Conti, Testi critici e documentazione di E. Crispolti, L. Pignotti, C. Vivaldi*, Centro Di, Firenze.  
 1991 *Primo Conti. Catalogo generale della grafica. Incisioni, litografie, serigrafie*, a cura di L. Faccioli, Electa, Milano.
- CONTI, ALDO  
 1966 *Aldo Conti (dal 28 aprile)*, poesia di C. Vivaldi, Galleria La Salita, Roma, pp. nn.
- CREMASCHI, CARLO, DELLA CASA, GIOVANNI, GUERZONI, FRANCO  
 1971 *Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa, Franco Guerzoni*, testi di F. Beltrametti, G. Niccolai, A. Spatola, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.
- CREMASCHI, CARLO, DELLA CASA, GIOVANNI, GUERZONI, FRANCO, SPATOLA, ADRIANO  
 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, Siaca Arti Grafiche, Cento.
- DELLA CASA, GIOVANNI  
 1974 *Giuliano Della Casa (19 settembre 1974)*, testo di G. Niccolai, Galleria Etrusculudens, Roma, pp. nn.

DEL PEZZO, LUCIO

- 1963a *Lucio Del Pezzo (dal 4 al 24 maggio)*, Galleria Schwarz, Milano, pp. nn.  
1963b *Lucio Del Pezzo*, testo di E. Sanguineti, Galleria La Polena, Genova, pp. nn.  
1965 *Lucio Del Pezzo: tecniche miste su cartone*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Arco d'Alibert, Roma, pp. nn.  
1966a *Lucio Del Pezzo*, testo di R. Sanesi, Galleria Il Deposito, Genova, pp. nn.  
1966b *Sei plastigrafie di Lucio Del Pezzo (Salone Annunciata, Milano, dal 23 novembre)*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano.  
1970 *Lucio Del Pezzo. Mondo come misura e dissoluzione (Salone dei Contrafforti in Pilota, Parma, aprile-maggio)*, a cura di A. C. Quintavalle, Istituto di Storia dell'Arte, Parma.

DORAZIO, PIERO

- 1968 *Piero Dorazio (dal 15 al 31 gennaio)*, testo di C. Vivaldi, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.

ECHAURREN, PABLO

- 1976 *Perizia calligrafica*, Geiger, Torino.  
2016 *Pablo Echaurren. Contropittura (Galleria d'arte moderna e contemporanea, 20 novembre 2015-3 aprile 2016)*, a cura di A. Rorro, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

FERGOLA, SERGIO

- 1963 *Sergio Fergola: dal 4 al 20 giugno / testi di Elie-Charles Flamand ed Enrico Crispolti*, Galleria Il Punto, Torino, pp. nn.  
1965 *Sergio Fergola: dal 30 gennaio al 20 febbraio*, Galleria Il Centro, Napoli, pp. nn.

FIORONI, GIOSETTA

- 1964 *Intervista con i pittori*, a cura di M. Calvesi, «Marcatrè», II, 8-9-10, p. 235.  
1970 *Giosetta Fioroni* (Galleria L'Indiano, Firenze, 7-17 marzo), Nuova Grafica Fiorentina, Firenze.  
1979 *Fiabe di magia. Opere 1962-1972*, Publi Paolini, Mantova.  
1990 *Giosetta Fioroni*, a cura di A. Boatto, A.-M. Sauzeau e A. Carancini, Edizioni Essegi, Ravenna.  
2009 *Giosetta Fioroni*, a cura di G. Celant, Skira, Milano.  
2021 *Giosetta Fioroni racconta la sua carriera tra opere d'arte e incontri eccezionali*, a cura di A. Matarrese, «Harper's Bazaar», 23 marzo: <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/arte/a35862234/giosetta-fioroni-opere/>.

FONTANA, LUCIO

- 2007 *Lucio Fontana: incisioni, grafica, multipli, pubblicazioni*, a cura di H. Ruhé e C. Rigo, Reverdito, Trento.

FRANCESCONI, ELISA

- 2019 *Da "Catalogo" all'archivio. Le fotografie dell'archivio de la Tartaruga nelle pagine della rivista "Catalogo"*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, Interpretare, Inventare*, a cura di B. Cinelli, A. Frongia, Scalpendi, Milano, pp. 85-111.

GALLIANI, OMAR

- 1978 *Omar Galliani. Affinità iconologiche*, Nuova Galleria del Teatro, Parma, pp. nn.

GALVANO, ALBINO

- 1960 *Albino Galvano: dal 1° ottobre*, testo di E. Sanguineti, Galleria d'arte Il Canale, Venezia, pp. nn.

GELMETTI, VITTORIO

- 1964 *Musica elettronica per la mostra di Michelangelo*, «Marcatrè», II, 4-5, pp. 71-72.  
1965a *Oggetto sonoro*, «Marcatrè», III, 11-12-13, pp. 219-220.  
1965b *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, «Marcatrè», III, 16-17-18, pp. 225-230.  
1966 *Note su a(lter)a(ction)*, «Marcatrè», IV, 26-27-28-29, pp. 16-17.  
1968 [*presentazione a*] *La descrizione del gran paese*, «Collage», 8, dicembre, pp. 107-108.

GRUPPO STUDIO

- 1966 *Gruppo Studio di Genova (aprile 1966)*, presentazione di E. Sanguineti, Galleria Numero, Roma, pp. nn.

GUARNERI, RICCARDO

- 1972 *Riccardo Guarneri (5. Februar bis 19. März)*, Westfälischer Kunstverein, Münster.

GUERZONI, FRANCO

- 1971 *Allucinazione portatile*, poesia di A. Spatola, Geiger, Torino.

GUTTUSO, RENATO

- 1968 *Renato Guttuso. Opere recenti (da lunedì 5 febbraio)*, con una poesia di C. Vivaldi, Christen, Roma, pp. nn.

HARLOFF, GUY

- 1966 *Guy Harloff* (dal 14 novembre al 10 dicembre), testi di G. Lombardi e G. Niccolai, Galleria Arco D'Alibert, Roma, pp. nn.

HEARTFIELD, JOHN

- 1966 *La lotta contro l'idra: mostra di John Heartfield*, Galleria Il Fante di spade, Roma, pp. nn.

ISGRÒ, EMILIO

- 2017 *Autocurriculum*, Sellerio, Palermo.

LANDINI, GIUSEPPE

- 1965 *Landini*, testo di A. Spatola, Galleria Il Girasole, Roma, pp. nn.

LICINI, OSVALDO

- 1966 *Oswaldo Licini. 30 disegni*, poesia di C. Vivaldi, Arco D'Alibert, Roma, pp. nn.

LICINI, OSVALDO, VIVALDI, CESARE

- 1966 *Disegni e parole*, 27 disegni di O. Licini e 20 poesie inedite di C. Vivaldi, Galleria Arco D'Alibert, Roma, pp. nn.

LORENZETTI, CARLO

- 1968 *Lorenzetti (dal 14 al 30 settembre)*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Il Segnapassi, Pesaro, pp. nn.

MACCHI, EGISTO

- 1966 *Studio per a(lter)a(ction)*, «Marcatrè», IV, 26-27-28-29, pp. 18-19.

MANCINI, ANDREA

- 1990 *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, Nuova Alpha, Bologna.



MANZONI, PIERO

1967 *Piero Manzoni*, Vanni Scheiwiller, Milano.

MASELLI, TITINA

1963 *Maselli (dal 16 maggio)*, testi di F. Arcangeli e C. Vivaldi, Galleria La Salita, Roma., pp. nn.

MATTI, LINO

1970 *U-boot*, poesia di A. Spatola, Geiger, Torino.

MONTANARINI, LUIGI

1969 *Luigi Montanarini*, presentazione di E. Crispolti, testimonianze di I. Mussa e C. Vivaldi, Carte Segrete, Roma.

NATIVI, GUALTIERO

1969 *Gualtiero Nativi*, testo di C. Vivaldi, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.

NOVELLI, GASTONE

1958 *Gastone Novelli. Opere recenti (dal 29 marzo) / testo di Cesare Vivaldi*, Galleria La Salita, Roma, pp. nn.

1962 (a cura di) *Antologia del possibile*, All'insegna del pesce d'oro, Milano.

1963 *La tentazione di troppi critici*, «Avanti!», 8 novembre.

1964 *Disegni di Gastone Novelli (10 febbraio-10 marzo)*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Arco d'Alibert, Roma, pp. nn.

1965 *Novelli: dal 9 aprile*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Il Segno, Roma, pp. nn.

1966 *Gastone Novelli novembre 1966*, Galleria Marlborough, Roma, pp. nn.

1969 *Incisioni di Gastone Novelli (da venerdì 10 ottobre)*, poesia di A. Giuliani, Grafica Romero, Roma.

1988 *Gastone Novelli, 1925-1968*, a cura di P. Vivarelli, Mondadori, Milano.

1998 *Saturnia*, a cura di Z. Birolli, testi di E. Pagliarani *et alii*, Euroteam, Brescia.

1999 *Gastone Novelli: Histoire de l'œil: Hilarotragoedia: Il viaggio in Grecia: con un inedito Quaderno di intenzioni*, nota introduttiva di A. Perilli; saggio critico di P. Castagnoli, Baldini & Castoldi, Milano.

2011 *Gastone Novelli. Catalogo generale 1. Pittura e scultura*, a cura di P. Bonani, M. Rinaldi e A. Tiddia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

2019 *Scritti '43-'68*, a cura di P. Bonani, Nero, Roma.

2021 *I viaggi di Brek*, a cura di R. Perna, Postmedia Books, Milano.

O'DONOGHUE, MICHAEL, SPRINGER, FRANK

1968 *Le avventure di Phoebe Zeit-Geist*, Feltrinelli, Milano.

OLIVIERI, CLAUDIO

1964 *Guttuso e mitologia*, «Quaderni piacentini», III, 14, pp. 42-43.

1966 *Olivieri (dal 15 gennaio al 4 febbraio)*, Galleria L'Annunciata, Milano, pp. nn.

1971 *Claudio Olivieri (Palermo, 11-30 gennaio)*, Galleria Quattro Venti, Palermo, pp. nn.

1973 *La continua alterità*, «Data», III, 9, pp. 42-43.

1974 *La base del mio lavoro*, in *Claudio Olivieri*, «Flash Art», 48-49, p. 17.

1982 *Claudio Olivieri. Opera su carta*, Massimo Minini e PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea), Milano.

1984 *Olivieri. Una nota di Antonio Porta e scritti dell'Artista*, Casa del Machiavelli (S. Andrea in Percussina, settembre-ottobre 1984), Winefood, Milano.

OLIVIERI, CLAUDIO, PORTA, ANTONIO

1979 *Il vedere reso visibile*, «Alfabeta», I, 6, p. 14.

PERILLI, ACHILLE

1962 *La critica non può imporre programma, artisti e critici sul convegno di Verucchio*, «Avanti!», Roma, 7 aprile.

1963 *Avanguardia e rivoluzione*, «Avanti!», Roma, 7 aprile.

1994 *Il mio sodalizio con i poeti*, in *Forma 1 e il libro d'arte 1947-1994*, a cura di G. Appella, Edizioni della Cometa, Roma, p. 101.

1999 *“L'esperienza moderna” (1957-1959)*, in NOVELLI 1999: 41-42.

2017 *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, Titivillus, Corazzano, p. 111.

2021 *Achille Perilli e la Galleria Nazionale. Un ricordo dell'artista*, «lagallerianazionale.org», 18 ottobre: <https://lagallerianazionale.com/blog/achille-perilli-e-la-galleria-nazionale-un-ricordo-dell-artista>.

PAGLIARANI, ELIO, POMODORO, GIÒ

1964 *15 acqueforti di Giò Pomodoro e Dalle negazioni di Elio Pagliarani*, Vanni Scheiwiller, Milano.

PARMIGGIANI, CLAUDIO

1966a *Claudio Parmiggiani (1-12 febbraio)*, poesia di C. Costa, testi di G. Celli *et alii*, Galleria della Sala della Cultura, Modena, pp. nn.

1966b *Claudio Parmiggiani*, testi di G. Guglielmi e A. Spatola, La Carabaga Club d'Arte, Genova, pp. nn.

1967 *Claudio Parmiggiani (15-25 gennaio)*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Duemila, Bologna, pp. nn.

1968 *Astrazione*, a cura di V. Agnetti e C. Costa, con una lettera di C. Parmiggiani a C. Vivaldi e la risposta di C. Vivaldi, Scheiwiller, Milano.

1970 *Il paradiso terrestre. Zoo geometrico di Claudio Parmiggiani (dal 21 maggio al 15 giugno)*, poesia di C. Costa, testi di P. Fossati e R. Barilli, Christian Stein, Torino, pp. nn.

1974 *Claudio Parmiggiani: Alfabeto. Testo di Nanni Balestrini*, L'uomo e l'arte, Milano.

1993 *Une sculpture (1975-1991)*, textes de C. Parmiggiani, P. Hardy e H.-U. Obrist, Ville de Rennes, Rennes.

1998 *Claudio Parmiggiani (23 settembre-15 novembre)*, a cura di G. Vattimo e V. Castellani, Umberto Allemandi & C., Torino.

2010 *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di J.-L. Nancy, Le Lettere, Firenze.

POMODORO, GIÒ

1962 *[Senza titolo]*, «D'Ars agency», 4, pp. 16-17.

1964 *Giò Pomodoro, gennaio-febbraio 1964*, Galleria Marlborough, Roma, pp. nn.

1965 *Acqueforti di Giò Pomodoro*, poesie di G. Novak ed E. Pagliarani, Sergio Tosi, Milano.

POZZATI, CONCETTO

1968 *Concetto Pozzati (15 giugno-31 luglio)*, testo di C. Vivaldi, Galleria Arco D'Alibert, Roma, pp. nn.

PIATTELLA, OSCAR

- 1973 *Piattella (dal 24 maggio al 14 giugno)*, testo di C. Vivaldi, Galleria d'arte Vinciana, Milano, pp. nn.  
1977 *Movimenti in bianco e nero*, sette incisioni originali di O. Piattella e sette poesie di C. Vivaldi, La Nuova Foglio, Pollenza-Macerata.

PIRELLI, ATTILIO

- 1966 *Attilio Pierelli (dal 10 al 31 gennaio)*, testi di G. Gatt e F. Menna, poesia di C. Vivaldi, Galleria L'Obelisco, Roma, pp. nn.

PISANI, GIANNI

- 1965 *Gianni Pisani (dal 6 al 22 marzo)*, testo di E. Sanguineti, La Carabaga club d'arte, Genova, pp. nn.

RAMA, CAROL

- 1964 *Carol Rama*, testo di E. Sanguineti, La Carabaga Club d'arte, Genova, pp. nn.  
1967 *Carol Rama (6-19 dicembre)*, presentazione di E. Sanguineti, Galleria Numero, Roma pp. nn.  
2002 *Edoardo Sanguineti Carol Rama*, a cura di L. Tozzato e C. Zambianchi, Franco Masoero, Torino.

RINALDI, PIER LUIGI

- 1962 *Rinaldi (5-18 maggio)*, presentazione di E. Sanguineti, Galleria Numero, Firenze, pp. nn.

RUFFI, GIANNI

- 1967 *Gianni Ruffi (dal 18 al 31 maggio)*, Galleria Flori, Montecatini, pp. nn.  
1969 *Gianni Ruffi (dal 24 maggio al 19 giugno)*, poesia di C. Vivaldi, testo di A. Boatto, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.  
1990 *Gianni Ruffi: le trappole del senso, 1965-1990*, a cura di R. Barilli, Electa, Milano.

SANFILIPPO, ANTONIO

- 1969 *Antonio Sanfilippo (dal 15 al 30 marzo)*, poesia di C. Vivaldi, testo di N. Ponente, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.

SANGUINETI, EDOARDO, SANGUINETI, FEDERICO

- 1978 *Papiro: aprile 1978 / testo criptopittorico di Federico Sanguineti, illustrazioni verbali di Edoardo Sanguineti*, Tau/ma, Bologna.

SANGUINETI, FEDERICO

- 1976 *Federico Sanguineti (30 ottobre-9 novembre)*, testo di A. Bueno, Studio Inquadrature 33, Firenze, pp. nn.

SCANAVINO, EMILIO

- 1968a *Emilio Scanavino: dal 9 al 22 marzo*, poesia di C. Vivaldi, Galleria del Naviglio, Milano, pp. nn.  
1968b *Scanavino*, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.  
1970 *Immagini catturate*, cinque incisioni di E. Scanavino e sei poesie di Cesare Vivaldi, Edizioni d'Arte La Pergola, Pesaro-Milano.

SCHIFANO, MARIO

- 1964 *Mario Schifano. Poesie di Nanni Balestrini*, Galleria Odyssea, Roma, pp. nn.

SCHWARZ, ARTURO

1962 *Arte nucleare / Tristan Sauvage*, Schwarz, Milano.

SCIALOJA, TOTI

1960 *Diario di un pittore*, «Tempo presente», V, 2-3, pp. 143-150.

1964 *Toti Scialoja intervistato da Nello Ponente*, «Marcatrè», II, 8-9-10, pp. 250-253.

1976 *La stanza, la stizza, l'astuzia: poesie con animali*, Cooperativa Scrittori, Roma.

SPAZZAPAN, LUIGI

1968 *Spazzapan: ottobre 1968*, testo di C. Vivaldi, Galleria Flori, Firenze, pp. nn.

TADINI, EMILIO

1964 *Paesaggio con figure*, in BALESTRINI, GIULIANI 1964: 322-332.

2007 *Emilio Tadini: 1965-1985: l'occhio della pittura*, a cura di V. Fagone, Skira, Milano.

TRINI, TOMMASO

1975 *Introduzione a Baruchello: tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Galleria Schwarz, Milano, pp. nn.

TURCATO, GIULIO

1971 *Turcato*, tredici serigrafie e una poesia di C. Vivaldi, Foglio Editrice, Macerata.

VEDOVA, EMILIO

1957 *Note da un diario 1938-1955*, in PONENTE 1957: 11-19.

1961 *Disegni di Vedova 1935-1960*, Edizioni di Comunità, Milano.

1963 *Animale che dipinge e Gestalt-corage*, «Marcatrè», I, 1, pp. 30-31.

WELLER, SIMONA

1971 *Simona Weller (dal 5 giugno)*, Galleria Flori, Firenze, testo di C. Vivaldi, Studio Tipografico, Roma, pp. nn.

1972 *Simona Weller*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Arti Visive, Roma, pp. nn.

1974 *Simona Weller (dal 9 ottobre)*, poesia di C. Vivaldi, Galleria Studio P. L., Milano, pp. nn.

1980 *Simona Weller: 'l'abolizione della realtà' (riflessioni pittoriche da una poesia di Adriano Spatola per un quadro di Seurat) (dal 17 maggio al 12 giugno)*, testo di L. Trucchi, Il Narciso Arte contemporanea, Roma.

XERRA, WILLIAM

1967 *William Xerra (dal 18 al 28 febbraio)*, con una presentazione di A. Porta, Galleria d'arte Il Collezionista, Bologna, pp. nn.

1970a *All'altra estremità del campo*, Edizioni Geiger, Torino.

1970b *William Xerra (9-25 giugno)*, poesia di C. Costa, Diagramma Arte Contemporanea, Milano.

1983 *Malinconia (ellera, errare, strale)*, Edizioni del Mercato del Sale, Milano.

## Saggi

AGOSTINO, FILIPPO

- 2014 *Il volto sperimentale dei Pesci d'oro. Copertine Scheiwiller tra «Il Quadrato» e «La primula rossa»*, in *Storie di copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale, con bozzetti e illustrazioni*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, pp. 123-133.

ACOCELLA, ALESSANDRA

- 2021 *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, Gli Ori, Pistoia, pp. 138-167.

ALBANESI, ELISA

- 2008 *Arte interplanetaria: alla ricerca di una formula universale tra scienza e fantascienza, «Palinsesti»*, 7, pp. 1-21.

ALFIERI, BRUNO

- 1962 *L'“irrealismo” di Rotella*, «Metro», III, 6, p. 98.  
1966 *Gioietta Fioroni, di Roma*, «Metro», VI, 11, pp. 72-75.

ALLASIA, CLARA

- 2017 *«La testa in tempesta». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara.

ANCESCHI, LUCIANO

- 1963 *Pretesti, «il verri»*, 9, pp. 54-57.

ANNOVI, GIAN MARIA

- 2016 *«Nel cinematografo della mia mente»: Edoardo Sanguineti e il cinema*, in WEBER 2016: 32-44.

ANTINUCCI, FRANCESCO

- 2011 *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Laterza, Bari.

AYMONE, RENATO

- 2002 *Ancora dell'“io” in Sanguineti*, in *Album sanguineti*, a cura di N. Lorenzini ed E. Risso, Piero Manni, Lecce, pp. 10-12.

APOLLONIO, UMBRO

- 1965 *Periodo / per Arnaldo Pomodoro*, «Marcatré», III, 14-15, p. 285.

ARGAN, GIULIO CARLO

- 1961 *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, «Avanti!», 19 aprile.

ATTISANI, ANTONIO

- 1986 *Parole e progetti per la scena di Antonio Porta*, «Nuova Corrente», 98, pp. 307-322.

BACCARANI,

- 2002 *La poesia del labirinto. Razionalismo e istanza “antiletteraria” nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, il Mulino, Bologna.

BACCI, GIORGIO

2016 *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-1961) tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale*, «Palinsesti», 5: <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/72/91>.

BARBATO, ANDREA

1965 *L'avanguardia ricerca l'unità delle arti*, «Il Giorno», 3 settembre.

BARBERO, LUCA MASSIMO

2015 (a cura di) *Azimet/h. Continuità e nuovo (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015)*, Marsilio, Venezia.

BARILLI, RENATO

1994 *Giuliani: una poesia fondata sull'ossimoro permanente*, in BOLOGNA, MONTEFOSCHI, VETTA 1994: 14-21.

2005 (a cura di) *Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno di Bologna (8-11 maggio 2003), Pendragon, Bologna.

BARILLI, RENATO, ANGELO, GIUSEPPE

1976 (a cura di) *Poesia e Poetica, Gruppo 63 Critica e Teoria*, Feltrinelli, Milano.

BARTOLUCCI, GIUSEPPE

1967 *Di un teatro cinetico visivo*, «Grammatica», 2, pp. 44-52.

BAZZINI, MARCO, MAFFEI, GIORGIO

2002 (a cura di) *Geiger – Tèchne. Edizioni di poesia e arte*, Gli Ori, Pistoia.

BELPOLITI, MARCO

2018 *Luigi Ghirri: memoria e infanzia*, «Doppiozero», 16 gennaio: <https://www.doppiozero.com/materiali/luigi-ghirri-memoria-e-infanzia>.

BERNARD, CHRISTIAN

1998 *Sineddoche (nove commenti più uno)*, in PARMIGGIANI 1998: 45-66.

BERTI, LORENZO

2018 *«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, ETS, Pisa, pp. 235-249.

BELTING, HANS

2008 *Per una iconologia dello sguardo*, in COGLITORE 2008: 6-25.

BENVENISTE, ÉMILE

2009 *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Mondadori, Milano.

BERGER, ARTHUR A.

1965 *Le implicazioni sociali e politiche di Li'l Abner*, «Marcatrè», 11-12-13, pp. 225-248

BERISSO, MARCO

2022 *Descrizione superficiale della nascita della signorina Richmond*, in *Miscellanea di studi in onore di Marcello Ciccuto*, a cura di P. Sabbatino, ETS, Pisa; in corso di pubblicazione.

- BERISSO, MARCO, RISSO, ERMINIO  
 2011 *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Franco Cesati, Firenze.
- BERNARDI, ILARIA  
 2014 *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano.
- BERTONI, MARIO  
 2012 *Poesia in forma di...Coosa?*, in *Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964*, a cura di R. Liedl Paolazzi, Edizioni del Foglio Clandestino, Sesto San Giovanni, pp. 7-15.
- BLOOM, HAROLD  
 1975 *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York.
- BOATTO, ALBERTO  
 1965 *Manhattan dada e pop*, «Marcatrè», 11-12-13, pp. 293-305.
- BOEHM, GOTTFRIED  
 2009 *La svolta iconica*, a cura di M. G. Di Monte e M. Di Monte; postfazione di T. Griffero, Meltemi, Roma.
- BOIME, ALBERT  
 1969 *Roy Lichtenstein and the Comic Strip*, «Art Journal», XXVIII, 2, pp. 155-159.
- BOLOGNA, CORRADO, MONTEFOSCHI, PAOLA, VETTA, MASSIMO  
 1994 (a cura di) *Chi l'avrebbe detto. Arte, poesia e letteratura per Alfredo Giuliani*, Feltrinelli, Milano.
- BONDONI, MARIA SIMONETTA  
 1981 *Tacere e tra/dire. Sulla poesia di Corrado Costa*, supplemento a «Tam Tam», 26, pp. 3-26.
- BONICATTI, MAURIZIO,  
 1963 *Gianfranco Baruchello: prospettive e limiti di alcune tendenze dell'arte contemporanea*, «Metro», IV, 8, pp. 66-77.
- BORAGINA, FRANCESCA  
 2017 *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*, Atti della giornata di studi, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia (Piazza Scala, Milano, 25 ottobre 2013), a cura di F. Fergonzi e F. Tedeschi, Scalpendi Editore, Milano, pp. 151-163.  
 2020 *Critica 0. Il collasso della critica*, in *LUK. Studi e attività della fondazione Ragghianti*, Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, pp. 128-136.
- BORELLI, MASSIMILIANO  
 2013 *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena.  
 2015 *Il grandangolo del romanzo*, «alfabeta2», 20 giugno 2015: <https://www.alfabeta2.it/2015/06/20/il-grandangolo-del-romanzo/>.



- BORIO, GIANMARIO, FERRARI, GIORDANO, TORTORA, DANIELA  
 2017 (a cura di) *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
- BRANDINELLI, GIULIA  
 2021 *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, anno accademico 2020/2021.
- BRAVACCIO, VALÉRIE  
 2021 *Da Laszo Varga a Laborintus: la genesi*, «Sinestesia», XXI, pp. 61-72.
- BRICCHI, MARIAROSA  
 2002 *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragedia con testi inediti*, Interlinea, Novara.
- BRIGANTI, ALESSANDRA  
 1985 *Prefazione*, in PAGLIARANI 1985: 5-17.
- CABANNE, PIERRE  
 1967 *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Éditions Pierre Belfond, Paris.
- CAGE, JOHN  
 1961 *On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work*, «Metro», 2, pp. 36-51
- CALASSO, ROBERTO  
 2013 *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano.
- CALVESI, MAURIZIO  
 1991 *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Parola e immagine nell'esperienza delle nuove avanguardie a Roma negli anni sessanta*, Atti del Convegno di Roma (Palazzo delle Esposizioni, 1° febbraio 1991), Carte Segrete, Roma, pp. 11-36.  
 1998 *Spiritualità e bellezza*, in PARMIGGIANI 1998: 75-78.
- CALVESI, MAURIZIO, SILIGATO, ROSSELLA  
 1990 (a cura di) *Roma Anni '60. Al di là della pittura* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991), Carte Segrete, Roma.
- CARAPEZZA, PAOLO EMILIO  
 1964 *Verifica*, «Collage», 9, aprile.  
 1966 *Verifica pratica*, «Collage», 6, settembre.  
 1980 *Di Franco Evangelisti e alcuni snodi storici del tempo*, Edizioni Nuova Consonanza, Roma.
- CARRARA, GIUSEPPE  
 2017 *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano.  
 2021a *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, pp. 73-86.  
 2021b *Le immagini dell'arte nella scrittura di Alberto Arbasino*, «Letteratura&Arte», 19, pp. 205-220.

CAMON, FERDINANDO

1965 *Edoardo Sanguineti*, in *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano, pp. 215-239.

CARLOTTI, MARGHERITA

2020 «*Verso una grande scoperta*»: *poesia, collages e voce nel teatro di Antonio Porta*, «il verri», 74, pp. 67-82.

CARLUCCIO, LUIGI, GRIBAUDO, EZIO, SANGUINETI, EDOARDO

1963 (a cura di) *Disegni e parole*, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Torino.

CARRAVETTA, PETER

1979 *Intervista sulla poesia con Adriano Spatola*, «Archivio Maurizio Spatola»: [http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_protagonisti/P00018.pdf?a=5be9bd7d91cb8](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_protagonisti/P00018.pdf?a=5be9bd7d91cb8).

CASERO, CRISTINA

2017 *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, «piano b», II, 1, pp. 28-53.

CESERANI, REMO

1999 *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari.

CHILDS, DONALD J.

1988 *Stetson in The Waste Land*, «Essays in Criticism», XXXVIII, 2, pp. 131-148.

CICCUTO, MARCELLO

2018 *Direttrici e orientamenti del dialogo poesia-pittura nel '900*, in *Verba picta*, cit., pp. 53-63.

CIGADA, SERGIO

1964 *Il pensiero estetico di Gustave Flaubert*, Vita e Pensiero, Milano.

CINELLI, BARBARA

2014 *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, Campanotto, Pasian di Prato, pp. 53-64.

2017 *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, Scalpendi, Milano, pp. 53-67.

CINELLI, BARBARA, FERGONZI, FLAVIO, MESSINA, MARIA GRAZIA, NEGRI, ANTONELLO

2013 (a cura di) *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Mondadori, Milano.

CITATI, PIETRO

1965 *La letteratura si trasforma. Cosa diventerà?*, «Il Giorno», 12 novembre.

COGLITORE, ROBERTA

2008 (a cura di) *Cultura visuale. Paradigmi a confronti*, duepunti edizioni, Palermo.

COHEN-SÉAT, GILBERT

1959 *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, Les Presses Universitaires de France, Paris.

COLLETTIVO CONTROINFORMAZIONE SCIENZA

1973 (a cura di) *La scienza contro i proletari*, Stampa Alternativa, Roma.

COLLINS, BRADFORD R.

2003 *Modern Romance: Lichtenstein's Comic Book Paintings*, «American Art», XVII, 2, pp. 60-85.

COLTELLI, GIOVANNA, COSSU, MARCELLA (a cura di)

2013 *Duchamp. Re-made in Italy*, Milano, Electa.

COMETA, MICHELE

2005 *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea», 3, pp. 15-29.

2010 *Un'antropologia del falso: letteratura e pittura*, in *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, ETS, Pisa, pp. 189-208.

2012 *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.

CORTELLESSA, ANDREA

2007 *La polemica con Franco Fortini*, in *La poesia di Elio Pagliarani*, «L'illuminista», numero monografico a cura di W. Pedullà, VII, 20-21, pp. 47-52.

2011 *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione – o oltre*, in BERISSO, RISSO 2011: 329-347.

2014 *Una violenta fiducia. I Novissimi con Piero Manzoni*, «alfabeta2», 4 maggio: <https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/>.

2016 *Luna di polistirolo su Colosseo di plastica*, in *Roma Pop City 60-67*, Catalogo della mostra (MACRO, 13 luglio-27 novembre), a cura di C. Crescentini, C. D'Orazio e F. Pirani, Manfredi, Imola, pp. 75-83.

2017a *Gianfranco Baruchello, i paesaggi invisibili*, «Doppiozero», 5 marzo: <https://www.doppiozero.com/materiali/gianfranco-baruchello-i-paesaggi-invisibili>.

2017b *Giosetta Fioroni, attraversare le stanze della morte*, «Doppiozero», 9 gennaio: <https://www.doppiozero.com/materiali/giosetta-fioroni-attraversare-le-stanze-della-morte>.

2018 *Giosetta, la spia di se stessa*, «Doppiozero», 28 aprile: <https://www.doppiozero.com/materiali/giosetta-fioroni-la-spia-di-se-stessa>.

2019 *Ma dobbiamo continuare a ballare*, in PAGLIARANI 2019: 11-67.

CRAFT, CATHERINE

2012 *In need of repair: the early exhibition history of Robert Rauschenberg's Combines*, «The Burlington Magazine», 154, pp. 191-197:

CRETELLA, CHIARA

2007 *Esperienze di poesia verbo-visuale in Emilia Romagna*, in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna, 1968-2007*, a cura di P. Pieri e C. Cretella, vol. I, Clueb, Bologna, pp. 9-42.

CRISPOLTI, ENRICO

1963 *Un invito alla mobilità*, «Marcatrè», I, 1, pp. 69-75.

CRISTALLINI, ELISABETTA

1989 *Azimuth. Oltre la pittura*, «La Tartaruga», 5-6, pp. 146-155.

CURI, FAUSTO

1964 *Situazione della poesia*, «Marcatrè», II, 2, pp. 10-17.

- 1965 *Ordine e disordine*, Feltrinelli, Milano.  
 1968a *Poema come dialogo e gesto*, «Quindici», 13, pp. 26-28.  
 1968b *Poesia nera*, «Quindi», 7, p. 4.  
 2014 *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano-Udine.

DEBENEDETTI, GIACOMO

- 1966 *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Avanguardia e Neo-Avanguardia*, Sugar, Milano, pp. 103-136.

DE BENEDICTIS, ANGELA IDA

- 2001 *«Intolleranza 1960» di Luigi Nono: Opera o Evento?*, «Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali», 1, 2001: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/01-01-SG03/87>.  
 2011 *Tra le pieghe segrete della creazione: considerazioni sulla drammaturgia musicale di Intolleranza 1960*, in NONO 2011: 20-33.  
 2012 (a cura di) *Luciano Berio. Nuove prospettive New Perspectives*, Atti del Convegno (Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Firenze.  
 2016 *From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of a «desire for theatre»*, in FERRARI 2016: 177-246.

DE DONATO, AGNESE

- 2005 *Via Ripetta 67. “Al Ferro di Cavallo”: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Dedalo, Bari.

DE MARINIS, MARCO

- 1987 *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

DELL'ACQUA, GIULIA

- 2009 *Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch*, «Italianistica», 38, pp. 131-142.

DE MEIJER, PIETER

- 1985 *Goethe, Faust e Sanguineti*, in SANGUINETI 1985b: 132-134.

DE PIRRO, ADA

- 2012a *Giorgio Manganelli e Gastone Novelli. Parole alle immagini e immagini alle parole*, «Nuova Tèchne», 4: <http://www.nuovatechne.it/NoveMangaHilaro.html>.  
 2012b *“Le regole del gioco permettono infinite partite”. Giochi linguistici, magie verbali e lingue inventate nelle opere su carta di Gastone Novelli. Studio delle fonti e del contesto*, tesi di dottorato in strumenti e metodi per la storia dell'arte, discussa presso l'Università La Sapienza di Roma, tutor: prof.ssa Antonella Sbrilli Eletti, XXIV ciclo, 20 giugno.

DE SANNA, JOLE

- 1996 *Materia esistenza natura. Concetto spaziale. 65 T 136*, in *Burri-Fontana 1949-1968*, a cura di B. Corà, Skira, Milano, pp. 33-39.

DI GENOVA, GIORGIO

- 1976 *Senza titolo*, in BARUCHELLO, ECHAUREN, TRUBBIANI 1976, pp. nn.

DI MICHELE, STEFANO

2014 *Un fiasco di gran successo. Quella sublime e pazzotica "Carmen" messa in scena da Arbasino*, «Il Foglio Quotidiano», 11 ottobre.

DI NATALE, GIUSEPPE

2013 *Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaguer tra "Documento Sud" e "Phases"*, «Napoli Nobilissima», 70, pp. 35-54.

DI PIETRANTONIO, GIACINTO

2015 *Nanni Balestrini*, «Flash Art», 22 ottobre: <https://flash---art.it/article/nanni-balestrini/>.

DONATI, RICCARDO

2014 *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze.

DORFLES, GILLO

1959a *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino.

1959b *Toti Scialoja*, De Luca, Roma.

1962 *Le immagini scritte di Cy Twombly*, «Metro», 6, 1962, pp. 62-71.

1963a *Civiltà (e inciviltà) dell'immagine*, «Almanacco Letterario Bompiani», a cura di S. Morando, pp. 67-76.

1963b *Castellani: incarnazione di una nuova struttura ritmica, spaziale e luminosa*, «Metro», IV, 8, pp. 34-37.

1964a *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, Edizioni dell'Ente Manifestazioni Milanesi, Milano.

1964b *Antologia. Lucio Del Pezzo*, «Marcatrè», II, 6-7, p. 225.

1965 *Nuovi miti, nuovi riti*, Einaudi, Torino.

1976 *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino.

1977 *Balestrini scrive «ballate» per la signorina Richmond*, «Corriere della Sera», 31 dicembre.

DRADI, MASSIMO, ROSSI, PABLO

2003 (a cura di) *Campo Grafico. La sfida della modernità*, Centro di Studi Grafici, Milano.

DRUDI, GABRIELLA

1984 *Tempo e immagine nella pittura di Toti Scialoja*, «Artistes», 2, maggio, pp. nn.

DURKHEIM, ÉMILE

1973 *Educazione come socializzazione*, La Nuova Italia, Firenze.

ECCHER, CHRISTIAN

2018 *Il mare appassito: La ballata di Rudi di Elio Pagliarani*, Filozofski Fakultet, Novi Sad.

FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO

1965a *Per una figurazione "novissima"*, «Marcatrè», III, 11-12-13, pp. 306-319.

1965b «Disegni e parole». *Occasione perduta*, «Avanti!», 72, 26 marzo.

FARINA, MAURIZIO

2022 *Franco Nonnis tra le avanguardie musicali, letterarie e teatrali: 1958/59-68, un orientamento cronologico e bibliografico*; in corso di pubblicazione.

FASTELLI, FEDERICO

2011 *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, Alinea, Firenze, pp. 81-94.
- 2012 *«Lezione di fisica» di Elio Pagliarani*, in *Il commento: riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma, pp. 463-474.
- 2013 *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della post-modernità (1953-1973)*, Firenze University Press, Firenze.
- 2018 *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in *Verba picta*, cit., pp. 211-234.
- FELICE, GIANFRANCO
- 2018 *Nella pittura con la scrittura. Pigmenti a calligrafie nell'opera di Giosetta Fioroni, «Arabeschi»*, 12, pp. 62-72.
- FERGONZI, FLAVIO
- 2019 *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1955*, Electa, Milano.
- 2020 *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)*, «Memofonte», 24, pp. 76-111.
- FERRARI, GIORDANO
- 2016 (a cura di) *Le théâtre musical de Luciano Berio*, L'Harmattan, Paris.
- FERRARO, ALESSANDRO, TORREGROSSA, MARIA IRENE
- 2020 (a cura di) *Edo500. Edoardo Sanguineti e il Cinquecento italiano*, Mimesis, Milano-Udine.
- FERRO, PIER LUIGI
- 1992 (a cura di), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Costa & Nolan, Genova.
- 2012 *Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, «Resine», XXXII, 132-133, pp. 45-64.
- FIORE, GIOACCHINO
- 1965 *Un eroe integrato*, «Marcatrè», 14-15, pp. 97-103.
- FISCHER, BARBARA K.
- 2006 *Museum Mediations. Reframing Ekphrasis in Contemporary American Poetry*, Routledge, New York.
- FONTANA, GIOVANNI
- 2008 (a cura di) *In forma di libro: i libri di Adriano Spatola*, Biblioteca Civica d'Arte Luigi Poletti, Modena.
- 2020 *Guarda come il testo si serve del corpo*, in SPATOLA 2020: 7-73.
- FORSTER, EDWARD MORGAN
- 1991 *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano.
- FORTE, GIOACCHINO
- 1965a *Un eroe integrato*, «Marcatrè», 14-15, pp. 97-103.
- 1965b *Gli eroi di carta. Dieci fumetti da salvare*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- FORTI, MARCO
- 1979 *Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura Italiana Novecento. I contemporanei*, vol. X, Marzorati, Milano, pp. 9776-9784.

FRASCA, DAMIANO

2014 *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Felici Editore, Ghezzano (PI).

FRUNGILLO, VINCENZO

2016 *Logica e poesia. Le negazioni*, «Versante Ripido», 31 gennaio:  
<https://www.versanteripido.it/pagliarani-retrospettiva-frungillo-3/>.

FUCHS, MARIO

2017 *Enrico Filippini editore e scrittore. La letteratura sperimentale tra Feltrinelli e Gruppo 63*, Carocci, Roma.

GALIMBERTI, JACOPO

2020 *Hopeful Monsters. Pablo Echaurren e i mostri del movimento del '77*, Postmedia Books, Milano.

GALLO, FRANCESCA

2013 *Istanze collettive: critica e arti figurative su «Marcatrè» (1963-1970)*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli, pp. 417-432.

GAMBARO, FABIO

1993 *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano.

GANDINI, MANUELA

2012 *Gianfranco Baruchello: Art is what you call*, «Alfabeta2», 7 febbraio:  
<https://www.alfabeta2.it/2012/02/07/gianfranco-baruchello-art-is-what-you-call/>.

GASPARINI, FRANCESCA

2009 *Poesia come corpo-voce: ipotesi teoriche e esempi novecenteschi (Yeats, Loraca, Artaud, Bene)*, Bulzoni, Roma.

GASTALDON, GIORGIA

2021 *Emilio Villa sull'Appia Antica*, in *Un Atlante di Arte Nuova. Emilio Villa e l'Appia Antica*, a cura di N. Giustozzi, Electa, Roma, pp. 56-73.

GATT, GIUSEPPE

1963 *Senza titolo*, in *Scelte e proposte. Musica-poesia-pittura* (Castello Cinquecentesco, L'Aquila, maggio-giugno), Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 4-5.

1972 *Michelangelo Conte: opere 1968-1971*, La Nuova Foglio, Pollenza.

GAUGEARD, JEAN

1964 *Capriccio italiano*, «Les Lettres françaises», 1025, 16-25 avril 1964, p. 3.

GAZZOLA, EUGENIO

2003 *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia.

2008 *«Al miglior mugnaio»*. *Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia.

2011 *Luciano Anceschi e l'arte visiva*, «il verri», 47, pp. 122-130.

GERVASI, PAOLO

2013 *Il disegno della scrittura: i libri di Gastone Novelli*, «Arabeschi», 1, pp. 220-221.

GETTO, GIOVANNI

1959 *La composizione della Gerusalemme liberata. Lezioni del corso di letteratura italiana raccolte dal dott. Edoardo Sanguineti. 1958-1959*, Viretto, Torino.

GIAMMEI, ALESSANDRO

2013 *La bussola di Alice. Giulia Niccolai da Carroll a Stein (via Orgosolo) fino all'illuminazione*, «il verri», 51, pp. 33-77.

2017 *“Desdemona, noun, See Othello”*. Giulia Niccolai: Gender&Neoavanguardia, «Engramma», 145, pp. 67-194.

GIANELLI, IDA

1993 *Un luogo d'incontro. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970 (Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993)*, Edizioni Charta, Milano-Firenze, pp. 43-49.

GIOVANNETTI, PAOLO

2005 *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma.

GIOVENALE, MARCO

2013 *Costa volta il nastro. (Un'origine delle 'scritture nuove')*, «verri», 52, pp. 178-182.

GRAFFI, MILLI

2005 *Intervista a Paolo Fabbri su Il Giuoco dell'Oca e L'orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*, «il verri», 29, 2005, pp. 23-49.

2012 *L'action writing di Giulia Niccolai*, in NICCOLAI 2012: 13-46.

2014 *La mano sicura dello sperimentalismo*, in NICCOLAI 2014: 9-36.

GRECO, CLEMENTINA

2020 *La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola*, «LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 9, pp. 183-195.

GRITTI, FABIANO

2019 *La poesia antilirica. Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola e Pier Paolo Pasolini tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, Franco Cesati, Firenze.

GROSSO, EMILIO

1970 *Senza titolo*, «Marcatrè», VII, 56, p. 5.

GUALDONI, FLAMINIO

1998 (a cura di) *Azimut. Una storia (non solo) milanese (Palazzo Municipale Vignate, 13 dicembre 1998-17 gennaio 1999)*, Associazione culturale amici di Morterone-Associazione culturale amici di Vignate, Morterone-Vignate.

2000 *Toti Scialoja. Impronte e altri percorsi*, Galleria Alberto Valerio, Brescia.

GUBBIOTTI, CLOTINA

2007 *Travestitismo d'avanguardia*, in *Vested Voices II. Creating with Travestism: from Bertolucci to Boccaccio*, edited by Federica G. Pedriali e Rossella Riccobono, Longo, Ravenna, pp. 43-58.



- 2009 *La poesia novissima, l'informale e il futurismo: Note per un raffronto*, «La Libellula», I, 1, pp. 25-52.
- HAMON, PHILIPPE  
2008 *La letteratura, la linea, il punto, il piano*, in COGLITORE 2008: 63-79.
- HOLLANDER, JOHN  
1995 *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- IOTTI, NILDE  
1951 *La questione dei fumetti*, «Rinascita», VIII, 12, pp. 583-585.
- ISER, WOLFGANG  
1987 *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna.
- JOSEPH, BRANDEN W.  
2003 *Random order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, MIT, Cambridge (MA).
- JOUFFROY, ALAIN  
1966 *Baruchello e la scrittura del caso*, «Marcatrè», 26-27-28-29, pp. 339-340.  
2015 *Gianfranco Baruchello*, in *Dictionnaire du Cinéma Italien: Les Dictionnaires d'Universalis*, «Encyclopaedia Universalis»: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gianfranco-baruchello/>.
- KAUPPI, NILO  
1994 *The Making of an Avant-garde: Tel Quel*, Walter de Gruyter, Berlin-New York.
- LAMBARELLI, ROBERTO  
1996 *Tra l'Informale e la Pop art: scritti d'arte di Vivaldi*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», 68, pp. 29-32.
- LAMBRECHT, LUC  
1998 *Delocazione. Note su una serie di installazioni giovanili di Claudio Parmiggiani*, in PARMIGGIANI 1998: 101-119.
- LAMONI, GIULIA  
2001 *Miti di un fare comune. Costruzioni di un dialogo tra poesia e arti visive*, «Moderna», 2, pp. 89-109.
- LANCIOTTI, DANIELA  
2013 (a cura di) *Anni 70: arte a Roma*, Catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), Iacobelli Editore, Guidonia Montecelio (RM).
- LISA, TOMMASO  
2004 *Pretesti ecfrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.  
2007 *Poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze.

LOBEL, MICHAEL

2002 *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, Yale University Press, New Haven.

LO MONACO, GIOVANNA

2020 *Tra figure, segni e parole: Achille Perilli, Gastone Novelli e il Gruppo 63*, «Arabeschi», 15, pp. 114-125.

LONGHI, CLAUDIO

2006 *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, ETS, Pisa.

LONGHI, SILVANO

1979 *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, «Strumenti critici», XIII, pp. 265-300.

LORENZINI, NIVA

1985 *Introduzione. Il Faust di Sanguineti: la parola all'inferno*, in SANGUINETI 1985a: 7-47.

1991 *Il presente della poesia. 1960-1990*, il Mulino, Bologna.

1999 *La poesia italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna.

2002 (a cura di) *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma.

2009 *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano.

2011 *Lo "stile corporale" di Reisebilder 45*, in *Sanguineti e il teatro della scrittura*, Franco Angeli, Milano.

2015a *Introduzione*, in BALESTRINI 2015: 7-26.

2015b *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, Franco Cesati, Firenze, pp. 81-90.

LUPERINI, ROMANO

1993 *Introduzione*, in GIULIANI 1993: 7-11.

2001 *Introduzione*, in PAGLIARANI 2001: 17-23.

LUPO, GIUSEPPE

2006 (a cura di) *Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, introduzione di G. Langella, Aragno, Torino.

LUTI, GIORGIO

1986 (a cura di) *Critici, movimenti e riviste del '900 letterario italiano*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

LUTI, GIORGIO, VERBARO, CATERINA

1995 *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia (1945-1969)*, Le Lettere, Firenze.

MAFFEI, GIORGIO

2003 *I libri collettivi del M.A.C.*, «Wuz», 10, pp. 30-35.

MAJERNA, MATTIA JACOPO

2016 *Frammenti di un rito mutilato. Analisi di Pagine di gloria di Valentino Zeichen*, «Enthymema», 14, pp. 197-214.

MANFREDINI, MANUELA

2015 «Dateci le regole della vostra poetica!». *Lettura di Edoardo Sanguineti, Postkarten 49*, «Versants: revue suisse des littératures romances», 62, pp. 99-112

MANDOLA, ELEONISIA

2021 *Il cinema nelle lettere di Sanguineti a Sanguineti*, «Sinestesie», XXI, pp. 159-193.

MANGANELLI, MASSIMILIANO

1992 *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, «Studi Urbinati, Serie B: Scienze Umane e Sociali», 65, pp. 259-288.

MANGHETTI, GLORIA

2003 *Letteratura e letterati sulle colonne di "Numero"*, in TOLU, MESSINA 2003: 77-89.

MARRUCCI, MARIANNA

2000 *Effetti di romanzizzazione in Elio Pagliarani*, «Moderna», II, 2, pp. 137-166.

MASI, ALESSANDRO

2007 *Emilio Vedova. 1935-1950, gli anni giovanili*, Edimond, Città di Castello (PG).

MASTROPIETRO, ALESSANDRO

2017 *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo, tra sperimentazione e utopia*, in BORIO, FERRARI, TORTORA 2017: 105-162.

2020 *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo, 1961-1973*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

MAURIZI, PAOLA

2004 *Vittorio Gelmetti*, in *Quattordici interviste sul "nuovo teatro musicale" in Italia, con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Morlacchi, Perugia, pp. 49-56.

MENEGUZZO, MARCO

1984 (a cura di) *Azimuth & Azimut (PAC, Milano, 12 giugno-15 luglio 1984)*, Mondadori, Milano.

MESSINA, MARIA GRAZIA

2011 *Convergenze neodata di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Ricerche sul novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, a cura di M. De Vivo e R. Naldi, Arte'm, Napoli, pp. 57-68.

MELLACE, RAFFAELE

2012 *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in BERISSO, RISSO 2012: 291-310.

MENGALDO, PIER VINCENZO

2015 *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, «Strumenti critici», XXX, 3, pp. 381-404.

MILANI, FILIPPO

2016 *Giorgio Manganelli: grammatica dell'informale*, «Poetiche», 1, pp. 237-270.

MILONE, FEDERICO

2011 *Le note ai Novissimi: scambi epistolari per un lavoro collettivo*, «il verri», 47, 2011, pp. 102-121.

2013a *I novissimi nei Documenti d'arte d'oggi del MAC*, «Per leggere», 24, pp. 71-90.

2013b *L'archivio di Alfredo Giuliani al Fondo manoscritti di Pavia: ricognizione ed esplorazioni fra le carte e i libri*, «Autografo», 50, pp. 177-199.

2015 *L'invenzione dei Novissimi*, in GIULIANI, PORTA, BALESTRINI 2015: 9-37.

2016 «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, TCP, Pavia, pp. 80-92.

MICACCHI, DARIO

1964 *Heartfield: un dadaista bolscevico*, «L'Unità», 28 dicembre.

MONALDI, LAURA

2019 “*Preistoria contemporanea*”. *Antonio Bueno e la Neoavanguardia italiana*, Archivio Carlo Palli, Prato.

MORAVIA, ALBERTO

1998 *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoler, vol. I, Bompiani, Milano.

MORONI, MARIO

1991 *Essere e fare. L'itinerario poetico di Antonio Porta*, Luisè, Roma.

MOROSINI, DULIO

1966 *John Heartfield*, «Marcatrè», 26-27-28-29, pp. 387-388.

MORRA, ELOISA

2019 *Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte*, Carocci, Roma.

MUÑOZ RIVAS, JOSÉ

2021 *Correspondencia de Alfredo Giuliani sobre la traducción española de Versi e nonversi (1986-2002)*, in *Poesia italiana contemporánea. Del Crepuscularismo al Neoexperimentalismo y la Neoavanguardia*, Peter Lang, Berlin-Wien, pp. 210-224.

NARI, ALINE

1998 *Dalla vocazione all'idea di teatro: il percorso teatrale moraviano*, in MORAVIA 1998: 9-32.

NASI, FRANCO

2011 *Presentimenti di poesia: Luciano Anceschi e i Novissimi*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, Bulzoni, Roma, pp. 33-59.

NEGRI, CHIARA

1983 (a cura di) *Scheiwiller a Milano 1925-1983*, Libri Scheiwiller, Milano.

NEMESIO, ALDO

1995 *Il lettore vagante. La percezione dei testi: letteratura, cinema e web*, Nuova Trauben, Torino.

NICOLETTI, LUCA PIETRO

2015 *L'Aquila 1962. "Alternative attuali" e l'idea di 'mostra-saggio'*, «Ricerche di S/Confine», VI, 1, pp. 105-119.

NINNI, JACOPO

2013 *PMP (Piero Manzoni e la poesia)*, «Poetarum Silva», 12 maggio: <https://poetarumsilva.com/2013/05/12/pmp/>.

Ó'CEALLACHÁIN, ÉANNA

2011 *Homo ridens. A conversation with Edoardo Sanguineti*, «The Italianist», 31, pp. 462-478.

OTTONIERI, TOMMASO

2011 *Nel giuoco della prosa*, in BERISSO, RISSO 2011: 171-179.

PANELLA, CLAUDIO

2021 *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, DeriveApprovi, Roma: <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/nanni-balestrini-millepiani>.

PANELLA, GIUSEPPE

2012 *Alberto Arbasino e la “vita bassa”. Indagine sull'Italia degli anni Ottanta in cinque mosse*, «Cahiers d'études italiennes», 14, pp. 183-199.

PAGHI, ANTONIO

1992 *“Lettore modello” e “lettore utopico” in Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «Allegoria», IV, 12, pp. 25-44.

PASETTI, CHIARA

2006 (a cura di) *Flaubert, rêves, rêveries, hallucinations*, «Revue Flaubert», 6: <https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/>.

PASI, MARIO

1967 *Carmen si innamora di Batman*, «Il Corriere della Sera», 1° febbraio.

PASSALACQUA, VERONICA

2019 *Storia del teatro di Antonio Porta. Dalle carte alla messa in scena*, Tesi di dottorato in Letterature e culture classiche e moderne, Università degli Studi di Genova, ciclo XXXI, tutor: prof. M. Berisso, a.a. 2018/2019.

PEDULLÀ, WALTER

1967 *Verifica poetica dell'ideologia*, «Avanti!», 30 novembre.

1975 *Favole su favole* (a cura di), Lerici, Cosenza.

PERNA, RAFFAELLA

2016 *Tra presente e passato: alcune considerazioni sui ‘quadri d'argento’ di Giosetta Fioroni*, «Arabeschi», 8, pp. 12-24.

2012 *La pittura Novissima di Franco Angeli*, «Flash Art», 5 settembre, online. URL: <https://flash---art.it/article/franco-angeli/>.

2021 *Gastone Novelli e le bandes dessinées: alle origini dei Viaggi di Brek*, in NOVELLI 2021: 31-71.

PEROLINO, UGO

2010 *Arbasino e il caso Moro: In questo Stato (1978-2008)*, in *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*, Bulzoni, Roma.

2012 *Un euforico congedo: gli anni Settanta nei pamphlet di Alberto Arbasino*, «Poetiche», XIV, 36, pp. 147-176.

PETRUCCIANI, MARIO

1972 *I Novissimi e D'Annunzio*, «Lettere Italiane», XXIV, 2, pp. 202-213.

PICONE, MICHELANGELO

2004 *Petrarca e il libro non finito*, «Italianistica», XXXIII, 2, pp. 83-93.

PIEMONTESE, F

1990 (a cura di) *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano.

PIETROPAOLI, ANTONIO

2011 «*Rappando, Rappando*». *Su Arbasino poeta*, «Sinestesie», IX, pp. 477-507.

PIZZALEO, LUIGI

2014 *Musica elettroacustica a Roma. Gli anni Sessanta*, Edizioni Accademiche Italiane, Firenze.

PONENTE, NELLO

1957 *Emilio Vedova: Note da un diario 1938-1955*, De Luca, Roma.

PORCHEDDU, ANDREA

2008 (a cura di) *La storia e la visione: 60 anni dell'Accademia Nazionale di Danza*, Gangemi, Roma.

PORTESINE, CHIARA

2021a «*Una specie di Biennale allargata*». *Il gioco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma.

2021b *Un Giuoco a fumetti: il secondo romanzo di Edoardo Sanguineti e il riuso in chiave pop del comic strip*, «Letteratura&Arte», 19, pp. 221-239.

2021c «*Interdisciplinare per caso*» (e per 'negazioni'). *Elio Pagliarani e le arti figurative (1954-1965)*, «Rossocorpolingua», 3, : <http://www.rossocorpolingua.it/index.php?it/325/saggistica>.

2022a *Nel segno di Faust (e di Berio): il palcoscenico del romanzo nel Giuoco dell'Oca di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», L, 3, pp. 109-122.

2022b *Lenti, macchine fotografiche e voyeurismo intertestuale: il buco dello sguardo nell'Oblò di Adriano Spatola*, in SPATOLA 2022: 46-62.

PRANDI, STEFANO

2015 «*Esperienza*» *della poesia tra ermetismo e neoavanguardia: Luciano Erba e la Quarta generazione*, «Versants», LXII, 2, pp. 73-83.

PUECHER, ORSOLA

2012 *Edoardo Sanguineti Mauritshuis*, «Nazione Indiana», 18 marzo: <https://www.nazioneindiana.com/2012/03/18/edoardo-sanguineti-mauritshuis/>.

PURINI, FRANCO

2006 *Forme e parole*, in BALESTRINI 2006: 19-22.

QUADRI, FRANCO

1977 *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Einaudi, Torino.

QUINTAVALLE, ARTURO

1970 *Lucio Del Pezzo. Mondo come misura e dissoluzione*, in DEL PEZZO 1970: 17-78.

2018 *Gastone Biggi: per una storia*, in BIGGI 2018: 8-35.

QUONDAM, AMEDEO, SANTAGATA, MARCO

1989 (a cura di) *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Atti della giornata di Studio di Ferrara (29-31 maggio 1987), Istituto di Studi rinascimentali-Panini Editore, Ferrara-Modena.

RAGONIERI, SUSANNA

2003 *La galleria Numero negli anni Sessanta*, in TOLU, MESSINA 2003: 56-76.

RECALCATI, MASSIMO

2017 *Claudio Parmiggiani. La preghiera della pittura*, «Psicoart», 7, pp. 1-35.

RINALDI, MARCO

2008 *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*, Bagatto, Roma.

2011 *Il viaggio della farfalla. Temi e immagini della pittura di Novelli*, in NOVELLI 2011: 47-67.

2012 *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Bagatto Libri, Roma.

2016 *Voyage en Grèce. Viaggio in Grecia*, «Art Tribune», 17 marzo: <https://www.arttribune.com/mostre-evento-arte/voyage-en-grece-viaggio-in-grecia-di-gastone-novelli/>.

2022 *Un 'incipit' apocrifo: la Grecia 'analogica' di Gastone Novelli*, «Antinomie», 4 aprile: <https://antinomie.it/index.php/2022/04/04/un-incipit-apocrifo-la-grecia-analogica-di-gastone-novelli/>.

RISSE, ERMINIO

2006 *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, testo e commento di E. Risse, Manni, San Cesario di Lecce.

2016 *Berlino, sguardi incrociati: Sanguineti cittadino straniato, cittadino straniero, cittadino del mondo*, in WEBER 2016: 45-62.

2020 *Travestire la narrazione. Petronio, Dante e Ariosto nel Capriccio italiano e nel Giuoco dell'Oca di Edoardo Sanguineti. Fonti, modelli, allusioni*, in FERRARO, TORREGROSSA 2020: 15-54.

RIZZO, GIANLUCA

2013a *Il guaio dell'asino morto è che ci vuole l'interpretazione. Giuliani, Pagliarani e le riscritture di Perrault*, «Autografo», XXI, 50, pp. 141-165.

2013b *La verifica della poesia: il teatro secondo i novissimi, Pagliarani (e T. S. Eliot)*, «Autografo», XXI, 50, pp. 121-139.

2020a *Poetry on stage. The theatre of the Italian neo-avant-garde*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.

2020b *Poesia in scena. Antonio Porta e il teatro della Neoavanguardia*, «il verri», 74, pp. 15-25.

RONCEN, FRANCESCO

2016 *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, pp. 50-86.

RORRO, ANGELANDREINA

2016 *La Contropittura di Pablo Echaurren*, in ECHAURREN 2016: 6-27.

ROVERSI, ROBERTO

1999 *Il buio della luce. La poesia di Guglielmi*, «Rendiconti», 45, pp. 61-65.

RUSSI, ANTONIO

1974 *Avanguardia e/o rivoluzione (1967-1974)*, ETS, Pisa.

- SANESI, ROBERTO  
1955 *Scheda al nuclearismo*, «Il Gesto», I, 6, pp. nn.
- SCAFFAI, NICCOLÒ  
2005 *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- SCAMPERLE, ARMANDO, TAMBURI, ORFEO  
1947 (a cura di) *Disegno italiano contemporaneo*, prefazione di L. Sinisgalli, Edizioni dell'Athena, Roma.
- SCARPELLINI, PIETRO  
1963 *Per una discussione*, «Marcatrè», I, 1, pp. 76-79.
- SCHETTINO, FILOMENA  
2013 *Ut pictura poësis. Enrico Baj-Edoardo Sanguineti: una curiosa coincidenza*, Aracne Editrice, Roma.
- SCHIAVONE, IVAN  
2007 *Tecnica della trascrizione in Lezione di fisica di Elio Pagliarani*, «Avanguardia», XII, 34, pp. 123-137.
- SCHINAIA, COSIMO  
2010 *In ricordo di Edoardo Sanguineti*, «SpiWeb», 24 maggio: <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/in-ricordo-di-edoardo-sanguineti-2/>.
- SEGRE, CESARE  
2003 *La pelle di San Bernardo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino.
- SEMPFF, MICHAEL  
1988 *Riflessioni su Olivieri*, in *Olivieri (5 novembre-1 dicembre)*, Galleria d'arte Niccoli, Parma, pp. 5-6.
- SESSA, MARCELLO  
2019 *Un centauro di testo e immagine. Interpretazione teorica del libro d'artista tra poesia concreta e poesia visiva: l'esempio di Giulia Niccolai*, «Avanguardia», 71, pp. 19-46.
- SICA, GABRIELLA  
1975 *Sanguineti*, La Nuova Italia, Firenze.
- SIQUINI, GIULIA  
2021 *Balestrini + Baruchello: contaminazioni, intersezioni e montaggi*, in *Nanni Balestrini – Millepiani*, a cura di Sergio Bianchi, DeriveApprodi, volume digitale: <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/nanni-balestrini-millepiani>.
- SLONIM, MARC  
1964 *Intervento*, in *Gruppo 63, riunione di Reggio Emilia*, «Malebolge», I, 2, pp. 80-82.
- SOTGIU, ELISA  
2016 *Il Giuoco dell'oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», 2, pp. 141-155.



SPIRITO, UGO

1963 *Mozione spirito*, «Marcatrè», I, 1, p. 28.

STANCANELLI, ANNALISA

2008 *Vittorini e i balloons. I fumetti del «Politecnico»*, Bonanno, Acireale.

STRADA, ALVARO

2005 *Storia di una rivista inesistente, «La Parrucca» 1953-1965*, Viennepierre, Milano.

SUBRIZI, CARLA

2004 (a cura di) *Baruchello e Grifi: Verifica incerta: l'arte oltre i confini del cinema*, DeriveApprodi, Roma.

2013 *Effetti Duchamp: casi italiani per ripensare la storia*, in COLTELLI, COSSU 2013: 139-172.

SZASZ, THOMAS S.

1966 *Il mito della malattia mentale. Fondamenti per una teoria del comportamento individuale*, Il Saggiatore, Milano.

TAGLIAFERRI, ALDO

1985 *L'invenzione della tradizione. Saggi sulla letteratura e sul mito*, Spirali, Milano.

2016 *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, nuova edizione ampliata e aggiornata, Mimesis, Milano-Udine.

TEDESCHI, RUBENS

1967 *Una Carmen senza orpelli ma senza nerbo*, «L'Unità», 1° febbraio.

TESSITORE, FLORIANA (cur.)

2003a *Palermo anni Sessanta. Le Settimane Internazionali Nuova Musica*, Fondazione Teatro Massimo, Palermo.

2003b (a cura di), *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo. Le settimane internazionali Nuova Musica*, Rai-ERI, Roma.

TESTA, ENRICO

2015 *A strappi e toppe. Il soggetto nella poesia di Sanguineti*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, cit., pp. 91-100.

THÉVENON, VALÉRIE

2004 *Lecture critique de la T.A.T. 6 d'Edoardo Sanguineti*, «Chroniques italiennes», 6, pp. 1-7 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web6/Thevenonwab6.pdf>).

TIDDIA, ALESSANDRA

2011 *Gastone Novelli: un'arte nomadica*, in NOVELLI 2011, pp. 25-45.

TITONE, ANTONINO

1961 *Intervista con Adorno sulla musica d'oggi*, «L'Ora», 1-2 aprile.

TOLU, ROSALIA MANNO, MESSINA, MARIA GRAZIA

2003 (a cura di) *Fiamma Vigo e 'Numero'*. *Una vita per l'arte*, Centro Di, Firenze.

TORTORA, DANIELA

1990 *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*, Libreria Musicale Italiana (LIM), Lucca.

- 2003 «Collage» di Aldo Clementi e «L'esperienza moderna», «Studi musicali», XXXII, 1, pp. 237-277.
- TOSATTI, ADA  
 2011 *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, dirigé par M. Christophe Prochasson.
- TRUCCHI, LORENZA  
 1960 “Crack” di Vivaldi, «La Fiera Letteraria», 34-35, 4 agosto, p. 5.
- TURI, NICOLA  
 2007 *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze.
- VACCHELLI, CARLOTTA  
 2021 *Dall'uomo scimmia a San Sebastiano. Rappresentazioni di Mario Schifano tra letteratura, musica e arti visive*, «Elephant & Castle», 25, pp. 4-34.
- VALENTINI, VALENTINA  
 2013 *La politica dell'esperienza. Il teatro tra le arti a Roma*, in LANCIOTTI 2013: 96-105.  
 2015 *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma.
- VAZZOLER, FRANCO  
 1998 *I palcoscenici di un romanziere di successo*, in MORAVIA 1998: 33-59.  
 2016 *Autoritratto di poeta come Don Chisciotte*, in WEBER 2016: 95-110.
- VERDINO, STEFANO  
 1999 *Introduzione*, in VIVALDI 1999: 7-22.
- VERDONE, ALESSIO  
 2021 *Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti*, «Allegoria», XXXIII, 84, pp. 85-102.
- VETTESE, ANGELA  
 1998 *L'oscurità come sentiero illuminante*, in PARMIGGIANI 1998: 69-78.
- VETRI, LUCIANO  
 1992 *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Mursia, Milano.
- VIOLANTE, PIERO  
 2013 *Adorno a Palermo*, «Rivista di Storia delle Idee», II, 2, pp. 200-202.
- VIVARELLI, PIA  
 1988 *Ironia e impegno nella poetica di Gastone Novelli*, in NOVELLI 1988: 9-17.  
 1999 *Gli universi linguistici di Gastone Novelli*, in NOVELLI 2011: 15-23.
- VOLPI, MARISA  
 1963 *Perilli e Novelli*, «Avanti!», 12 febbraio.

VOUILLOUX, BERNARD

2014 *La description de l'oeuvre d'art: un double défi pour la sémiotique du texte littéraire*, «Signata», 5, pp. 101-121.

WEBER, LUIGI

2004 *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna.

2016 (a cura di) *Ritratto in pubblico. Conversazioni su Sanguineti*, Mimesis, Milano-Udine.

WHITING, CÉCILE

1992 *Borrowed Spots: The Gendering of Comic Books, Lichtenstein's Paintings, and Dishwasher Detergent*, «American Art», VI, 2, pp. 8-35.

WILLIAMS, RAYMOND

1977 *Marxism and Literature*, Oxford University Press, New York.

WLASSICS, TIBOR

1973 *La percezione onirica: lettura del Capriccio italiano di Edoardo Sanguineti*, «MLN», 88, 1, pp. 111-124.

1979 *Edoardo Sanguineti*, in *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Marzorati, Milano, pp. 9773-9807.

WUNENBURGER, JEAN-JACQUES

2007 *Le couple verbo-iconique dans les représentations textuelles et télévisuelles*, in *Texte, Image, Imaginaire*, L'Harmattan, Paris, pp. 43-53.

## Altri testi

ADLER, ALFRED

1922 *Über den nervösen Charakter. Grundzüge einer Vergleichenden Individual-Psychologie und Psychotherapie* (1912), Dritte Vermehrte Auflage, Wien.

ADORNO, THEODOR W.

1954 *Minima moralia*, Einaudi, Torino.

1970 *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

BENJAMIN, WALTER

2000 *Das Passagenwerk*, a cura di Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; trad. it. di Enrico Ganni, *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino.

BERCHET, GIOVANNI

1901 *Ballate e romanze*, Sonzogno, Milano.

CAPUANA, LUIGI

VDA *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna, 1972.

CARNAP, RUDOLF

1961 *Sintassi logica del linguaggio*, Silva Editoriale, Milano.

COCCHIARA, GIUSEPPE

1956 *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino.

CROUZET, MICHEL

1981 *Sur le grotesque triste dans Bouvard et Pécuchet*, in *Flaubert et le comble de l'art. Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet*, Actes du colloque tenu au Collège de France les 22 et 23 mars 1980, CDU et SEDES réunis, Paris, pp. 49-74.

D'ANNUNZIO, GABRIELE

AL *Alcyone*, edizione critica a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia, 2018.

FLAUBERT, GUSTAVE

Corr. *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Gallimard, Paris, 1991.

Œuvr. *Œuvres Complètes*, vol. II, Seuil, Paris, 1964.

GALILEI, GALILEO

CT *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei: edizione nazionale*, vol. IX, Tipografia di G. Barbèra, Firenze, 1899; consultabile in rete all'indirizzo del «Museo Galileo»: [https://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36268#\\_Toc275350227](https://portalegalileo.museogalileo.it/egjr.asp?c=36268#_Toc275350227).

GOLDMANN, LUCIEN

1967 *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano.

FOSCOLO, UGO

UL *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Ioli, Einaudi, Torino, 2004.

JARRY, ALFRED

1977 *Ubu*, prefazione di A. Giuliani, Adelphi, Milano.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1966 *Il crudo e il cotto*, il Saggiatore, Milano.

LUKÁCS, GYÖRGY

1964 *Scritti di sociologia della letteratura*, Sugar, Milano.

MARCO AURELIO

Ri. *Ricordi*, introduzione di M. Pohlenz, traduzione di E. Turolla, commento di M. Zanatta, Rizzoli, Milano, 1997.

MAUSS, MARCEL

1965 *Teoria della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

Oe. *Œuvres*, édition et préface de C. Lefort, Gallimard, Paris, 2010.

1962 *Senso e non senso*, introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano.

GROSZ, GEORGE

1975 *Il nuovo volto della classe dirigente*, Rizzoli, Milano.

1976 *Lo specchio del borghese*, Rizzoli, Milano.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS

1982 *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, trad. it. di M. Ferraris, con due disegni di G. Baruchello, Feltrinelli, Milano.

MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR

1963 *Poemi*, Editori Riuniti, Roma.

MAURIAC, FRANÇOIS

1964 *Le opere: Il bacio del lebbroso, Destini, Groviglio di vipere, Vita di Gesù*, UTET, Torino.

NONO, LUIGI

2011 *Intolleranza 1960*, a cura di A. I. De Benedictis, Marsilio, Venezia.

OMERO

Od. *Odissea*, trad. di P. Maspero, VI edizione, Successori Le Monnier, Firenze.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

OC *Obras completas. Tomo IV (1926-1931)*, Taurus, Madrid, 2020.

PACI, ENZO

1938 (a cura di) *Etica: passi scelti, collegati e tradotti / Benedetto de Spinoza*, Giuseppe Principato, Messina.

1962 *Introduzione*, in MERLEAU-PONTY 1962: 11-14.

PROUST, MARCEL

1989 *À la recherche du temps perdu I-IV*, Gallimard, Paris.

SAGER, MICHEL

1973 *Quattro stagioni*, Guanda, Parma.

SPINOZA, BARUCH

Eth. *The Vatican Manuscript of Spinoza's Ethica*, by L. Spruit and P. Totaro, Brill, Leiden-Boston, 2011.