

DIALOGHI

FEDERICO MILONE

I novissimi nei Documenti d'arte d'oggi del MAC

ABSTRACT

Sulle pubblicazioni degli anni Cinquanta del Movimento d'Arte Concreta (MAC), fondato da Gillo Dorfles, Atanasio Soldati, Gianni Monnet e Bruno Munari, compaiono, quasi nascoste fra le riproduzioni di opere figurative dei pittori concretisti, alcune poesie dei cinque poeti che, di lì a poco, daranno origine al gruppo dei *Novissimi*. L'articolo propone una prima analisi delle poesie di Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani e Antonio Porta ivi pubblicate, alcune delle quali diventeranno parte di opere che segneranno la nascita della neoavanguardia, come *Laborintus* e *La ragazza Carla*. Nello specifico, si segnala la presenza di varianti, si verificano eventuali fattori di continuità con le successive imprese poetiche e si stabiliscono alcuni punti di contatto fra la prassi scrittoria dei poeti e la tecnica degli artisti concretisti.

The MAC (Movimento d'Arte Concrete) was founded by Gillo Dorfles, Atanasio Soldati, Gianni Monnet and Bruno Munari. In certain publications in the 1950s by the MAC, there appeared some works of five poets who would later form the group known as *I novissimi*. These were, however, almost entirely hidden by the reproductions of figurative works carried out by concretist artists. This article provides a first analysis of the poems of Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani and Antonio Porta published in these volumes. Some of these texts, such as *Laborintus* or *La ragazza Carla*, will become part of the works which will mark the beginning of the Italian neo-avantgarde. This essay also focuses on the style which will be employed in later compositions, and establishes some connections between the poetries and the technique of the artists of the concretist movement.

Nel libro di Gillo Dorfles *Il divenire delle arti*, nel capitolo dedicato alle arti della parola, si può leggere, in una nota a piè di pagina, una poesia di Nanni Balestrini, intitolata *Nonostante i colchici* e pubblicata nel 1958 fra i materiali del Movimento d'Arte Concreta¹. Lo stesso Dorfles, in occasione del convegno *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, ha ricordato che i quaderni del MAC hanno ospitato fin dagli anni Cinquanta alcuni componimenti dei poeti che sarebbero diventati, di lì a qualche anno, protagonisti della neoavanguardia². Queste indicazioni mi hanno spinto a ricercare altre realizzazioni poetiche dei futuri novissimi, nascoste fra le molte e variegate pubblicazioni del gruppo concretista. L'insieme dei documenti dato alle stampe si suddivide in tre serie; la prima – riconducibile al periodo 1948-1951 – consta di tre fascicoli che raccolgono i fogli catalogo delle mostre degli artisti membri o amici del movimento, intitolati *Arte concreta*; nel triennio 1951-1953 la pubblicazione diventa un vero e proprio bollettino, con recensioni, note e asterischi che hanno come oggetto l'arte astratta. In queste prime due serie non sono proposte poesie, cosa che invece avviene nella terza, costituita da quattro raccolte intitolate *Documenti d'arte d'oggi*. Si tratta di quattro volumi – datati 1954, 1955-56, 1956-57, 1958 – che assemblano materiale estremamente eterogeneo – cito a titolo di esempio, nell'edizione del 1958, una «scultura da viaggio» di Bruno Munari –³.

Quest'ultimo insieme è di grande interesse, perché proprio in questa sede trovano spazio alcuni testi di Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e Antonio Porta. Alcune delle poesie pubblicate resteranno escluse dalle raccolte successive dei poeti, altre invece saranno rielaborate e diventeranno parti di opere che segneranno la nascita della neoavanguardia, come *Laborintus* e *La ragazza Carla*. Per questa ragione mi sembra interessante riproporre i testi così come sono pubblicati fra questi documenti e verificare, di volta in volta, le varianti rispetto alle successive pubblicazioni, le pratiche di riuso e le linee di continuità fra queste precoci realizzazioni e le successive imprese poetiche degli autori⁴.

Il Movimento d'Arte Concreta, attivo in Italia dal 1948, fu fondato a Milano da Atanasio Soldati (1896-1953), Bruno Munari (1907-1998), Gianni Monnet (1912-1958) e Gillo Dorfles (1910). Non appena si sfogliano le pagine del primo volume di *Documenti* – che racchiude i materiali prodotti fino al 1954 – ci si rende subito conto dell'attrazione che alcune posizioni teoriche del gruppo potevano esercitare sui futuri membri della neoavanguardia. Ad esempio, Gianni Monnet, presentando una mostra di Proferio Grossi, allievo di Atanasio Soldati, tenutasi allo studio b-24, in via Borgonuovo a Milano, scrive:

Pensate ai poveretti che dal 1946 si affannano in ogni modo a profetizzare il ritorno ai profumati quadretti dell'Ottocento (debitamente modernizzati, ma non troppo però!), al rapido scomparire delle “mode astrattiste nulliste”, al dichiarare l'inesistenza artistica del movimento moderno, e vedersi ogni anno che passa sempre più clamorosamente smentiti dai fatti. [...] (L'unica cosa vera che hanno scritto alcuni dei sedicenti... è che il movimento moderno ha ucciso la pittura e la scultura. Verissimo: la pittura del quadretto da salotto piccolo-borghese o da maniaco di collezionismo, la scultura del soprammobile o del monumento equestre, cioè quella che loro, e le persone senza gu-

sto, considerano "arte" ha ricevuto da noi un terribile colpo che l'ha mandata in mille pezzi; dal suo sbriciolamento [sic] sorge la sintesi artistica)⁵.

Con le dovute cautele e le necessarie distinzioni, si può cogliere un'analogia con l'insoddisfazione espressa a più riprese dai futuri novissimi, che si misuravano con un ritorno più o meno mascherato del crepuscolare – il neocrepuscolarismo attaccato veementemente da Giuliani nella prima introduzione ai *Novissimi* –. La violenta opposizione al passato e la ricerca del moderno e dell'antiborghese espressa in queste righe da Monnet sembrano posizioni suggestivamente consonanti con lo spirito che anima la prima introduzione all'antologia curata da Alfredo Giuliani⁶.

Ancora più importante per comprendere i nessi fra il Movimento e gli autori che intraprenderanno la strada della neoavanguardia è un trafiletto, proposto sotto il titolo *Notizie dal MAC*, dove si informa che la sezione letteraria del bollettino del gruppo sarà affidata a Luciano Anceschi⁷. Questo concorre a spiegare la presenza dei futuri novissimi e il coinvolgimento di altri autori che, sebbene non si attestassero su posizioni neosperimentali, avevano trovato ospitalità sulle pagine del «verri»: Nelo Risi (che pubblica nei *Documenti* del '54 *Geografia con le corna*), Luciano Erba (nella stessa pubblicazione con *Il cavalier del garbo*, nel '55/56 con *Incompatibilità*, nel '58 con *Molto al di là degli agghiacciati mari*), Giuseppe Guglielmi (nel volume '56-'57 con *Essai sur le vuide* e nel '58 con *Non ipotetico ritratto*), Alfredo Rizzardi (sempre nel '58 con *Istantanea a Stratford-upon-Avon*)⁸. Fra le pagine dei *Documenti d'arte* sembra dunque stabilirsi un legame fra i poeti che pubblicavano sulla rivista diretta da Anceschi e gli artisti che avevano fondato il Movimento d'Arte Concreta; lo stesso Anceschi partecipa in prima persona: nel volume del 1954 firma infatti una lunga presentazione a una mostra – allestita presso la galleria Bergamini di Milano – delle ultime opere di Atanasio Soldati, da poco scomparso nella città meneghina⁹.

Infine, fra i compagni di viaggio più costanti del gruppo concretista ci sono i membri del movimento Nucleare, in particolare Enrico Baj e Sergio Dangelo e infatti nei *Documenti* del 1954 c'è un'intera sezione dedicata alle opere esposte dai pittori nucleari alla Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, a Venezia, nel marzo di quello stesso anno. Edoardo Sanguineti frequenta gli artisti di questo movimento fin dal 1951, anno in cui, per sua diretta testimonianza, incontra Enrico Baj e non è l'unico novissimo a essere in contatto con questi pittori¹⁰. Alcune fotografie, conservate presso la casa di Rosemary Liedl, mostrano Leo Paolazzi e Nanni Balestrini assieme a Baj, Sordini e Farfa e sono databili – pur con un margine di dubbio – al 1959¹¹. La frequentazione di alcuni pittori vicini o amici del gruppo nucleare, almeno per quanto concerne il futuro Antonio Porta, si può ancora retrodatare: fra i libri dell'autore infatti si trova una monografia di Fortunato Depero, con una dedica autografa dell'artista al commendatore Pietro Paolazzi, padre di Leo, datata 6 dicembre 1951¹². Pietro Paolazzi è qui definito «poeta e ingegnere di splendori metallici», con un evidente riferimento al suo lavoro di stampatore, svolto insieme a Pietro Capitini prima della fondazione della casa editrice Rusconi e Paolazzi. Probabilmente, proprio l'assidua collaborazione fra stampatori e pittori aveva

permesso al giovane Leo di frequentare un ambiente in cui, accanto agli industriali della tipografia, convivevano e operavano alcuni fra i maggiori artisti degli anni Cinquanta¹³.

Stabiliti almeno alcuni punti di contatto fra il MAC e i futuri novissimi non resta che procedere con l'analisi delle poesie, proposte raramente con il corredo di immagini, più spesso con inchiostri rossi o neri su pagine bianche, quasi disperse nella mole di manifesti e riproduzioni di opere d'arte che compongono i *Documenti d'arte d'oggi*. Il poeta che compare con più frequenza nei volumi è il giovane Nanni Balestrini; nel secondo numero, del 1955/1956, è proposto un componimento intitolato *Manalive* (p. 35):

Ci sono uomini che partono solo alle stazioni
sui lunghi treni dell'autunno, È
SEGRETAMENTE PROIBITO VIVERE NEGLI SPECCHI,
sui binari d'argento
albe e tramonti gemono
come cicala lontana.

Per Pasqua
una cartolina da Amburgo ci rivelerà che sono ingrassati,
resterà a noi avere cura delle piantagioni
desertate dai limoni – e cacciare
il circo accampato, i bambini di Murillo,
la zingara che legge
mani tra le buganville

mentre pascola il Cammello vittorioso sulla Cruna

La poesia era già stata pubblicata, nel settembre del '55, sulla rivista milanese «La Parrucca»¹⁴. In questa sede, il componimento era affiancato da altri due testi, *Mongolfiera* e *Conchiglia*, sotto l'etichetta *Tre osservazioni*; queste tre prove aprono il volume intitolato *Osservazioni sul volo degli uccelli*, in cui Balestrini raccoglierà, a distanza di oltre trent'anni, i suoi versi degli anni Cinquanta¹⁵. Questo testo precede di almeno un anno le prime pubblicazioni sul «verri» (*De cultu Virginis, Apologo dell'evaso*, IV, 1, 1957, pp. 56–60) ed è comprensibilmente lontano dai modi che saranno peculiari del Balestrini novissimo, sebbene alcune scelte anticipino già certe caratteristiche delle raccolte successive (infatti Anceschi scriverà di una «intensità strana e ricca, poi, che porta dentro di sé cose venture»¹⁶). Ad esempio, il titolo ricalca quello di un romanzo di Gilbert Keith Chesterton, così come *De magnalibus urbis M.*, poesia inclusa nei *Novissimi*, deve la sua intestazione a un'opera di Bonvesin de la Riva¹⁷. *Manalive* è costruita tramite la giustapposizione delle prime due strofe: nella prima si descrive una scena di partenza, dove i «lunghi treni d'autunno» e la similitudine «albe e tramonti gemono / come cicala lontana» comunicano facilmente la nostalgia del partente. Più interessante è l'inserito in maiuscolo, che allude ai modi del Balestrini più maturo: la difficoltà di un inserimento della frase nel contesto, la separazione tipografica ottenuta con il maiusco-

letto e l'alterazione inaspettata della consueta formula di divieto (con «severamente» che diventa «segretamente») disorientano il lettore, che è chiamato a stabilire legami di significato fra segmenti testuali apparentemente irrelati. Non intendo suggerire una continuità fra questa poesia e le realizzazioni più mature di Balestrini – in cui la selezione e il montaggio di lacerti verbali ottengono effetti spaesanti molto più potenti, con una feconda proliferazione dei significati –, ma si può vedere, *in nuce*, un gusto per l'inserito decontestualizzato, che spinge il lettore a indugiare sul testo, valutandone il significato. La seconda strofa propone alcune immagini di povertà, destinate a essere viste da chi non parte: «il circo accampato» da allontanare, «i bambini di Murillo», «la zingara che legge / mani tra le buganville». Il verso finale allude alla ben nota frase evangelica, che viene impiegata entro un contesto radicalmente nuovo – il cammello che «pascola» nella cruna rappresenta con tutta evidenza la vittoria della ricchezza, in netto contrasto con le figure proposte nei versi precedenti – e separata tipograficamente dalla seconda strofa (e infatti Giuliani lo definirà «un verso campato esattamente in aria»)¹⁸, con un effetto straniante che illumina retroattivamente la poesia.

Nel numero del 1956/57 (p. 24) è pubblicato un altro testo balestriniano, intitolato *Cristallizzazione*¹⁹:

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'aruspice 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 diamante a giganti negri reclini
 sui pescatori di totani, ornando
 il loro guado segreto. Poi
 anche il sole, sconosciuto messaggio.

Anche questa prova balestriniana è lontana dalle realizzazioni che confluiranno nei *Novissimi*, perché, pur mancando un soggetto poetante esibito – coerentemente con tutta la produzione ulteriore del poeta –, ci sono alcune so-

luzioni che suggeriscono un legame con la tradizione poetica del primo Novecento: la spia più indicativa è la coppia sostantivo-attributo «acqua stellata», tessera lessicale ripresa dall'*Isola di Ulisse* di Salvatore Quasimodo. Il lessico insiste soprattutto sul campo semantico relativo al mare e alle attività piscatorie («acqua stellata», «lampare», «ami di rame» «onda accesa» solo per citare le occorrenze dei primi tre versi), ma l'autore non rinuncia a introdurre improvvisamente l'alfabeto del mercato, con l'insegna «Colori & Vernici», dove spicca l'uso del grafema commerciale, indice della volontà, mai smessa, di mescolare linguaggi differenti. È evidente anche l'uso insistito dell'*enjambement*, che il poeta progressivamente limiterà fin dai primi anni Sessanta, approdando alla stesura di versi che s'interrompono bruscamente, tranciando di netto l'ultima parola²⁰. D'altra parte, sebbene non sia ancora palese la tecnica del montaggio di stringhe lessicali estratte da contesti eterogenei – che sarà la marca di fabbrica del Balestrini novissimo –, si può trovare un'esile linea di continuità con le poesie successive nell'imprevedibilità degli accostamenti delle immagini. Ad esempio, la presenza degli uccelli – l'airone insanguinato e le corolle di falchi – è accostata a un'imprevista immagine mortuaria, racchiusa dalle parentesi e anticipata solamente dall'aggettivo «insanguinati», riferito qualche verso prima ai volatili. Un'altra cifra stilistica che Balestrini conserverà è proprio l'uso della parentetica, utile all'improvvisa proposizione di una visione diversa che muta radicalmente l'indirizzo della lettura.

Del tutto differente, e molto più simile ai componimenti dell'*Istinto di conservazione*, è la poesia *Nonostante i colchici*, pubblicata nei *Documenti* del 1958 (p. 12):

Un pomeriggio tradito coi fiori
poiché il gatto di picche aveva
traversato il ritorno può ancora

far caldo e riproporre le equivoche
conseguenze assai dannose per l'anima.
Crediamo soffrire e ai codici.

Era pressapoco l'ora sesta
(i parafulmini fossero indulgenti
come l'ulivo sulle meduse che affiorano),

seppellimmo nella natura morta
la carogna del legislatore. Cadeva
la grandine. Forse avemmo commercio

con donne sulla spiaggia e corolle
d'acquaviva nella spina vertebrale.
Le farmacie sono tutte chiuse.

Ma fidiamoci ancora, nonostante,
per un uovo a primavera della
colorazione azzurra dei prati.

Questa poesia non sarà inclusa nei *Novissimi*, e nemmeno nella successiva raccolta *Come si agisce*²¹, ma chiuderà la silloge *Osservazioni sul volo degli uccelli*. Dorflès, come accennato all'inizio di questo lavoro, cita questo testo a proposito dell'asintattismo, suggerendo la possibilità di «associare fra di loro, sia sintatticamente che semanticamente alcune parole e alcune frasi in maniera diversa e sempre con un margine d'incertezza»²². Un esempio fra i molti possibili di questa indeterminatezza sintattica e semantica è visibile nel trapasso fra la prima e la seconda strofa, dove la proposizione che sembra assumere il ruolo di principale («può ancora») regge una notazione atmosferica («far caldo») e una riflessione di tutt'altra natura, che però Balestrini coordina sindeticamente con la precedente («e riproporre le equivoche / conseguenze assai dannose per l'anima»); l'ultimo verso di questa terzina ripropone il medesimo schema: dalla reggente «crediamo» dipendono due termini coordinati fra loro, ovvero l'infinito «soffrire» (con ellissi degli elementi di superficie che avrebbero legato la forma implicita alla reggente), e il complemento di termine «ai codici». È proprio l'ambiguità insita in questi versi a segnare la differenza con la precoce *Cristallizzazione*, dove le possibilità interpretative sono molto più vincolate dal dettato del testo; si segna così un decisivo avvicinamento ai modi poetici del Balestrini novissimo.

Alfredo Giuliani, nell'anno in cui pubblica la sua prima raccolta, *Il cuore zoppo*, compone alcuni versi, pubblicati nell'annuario del 1955/56 (p. 66) e che non sono inseriti nella plaquette pubblicata da Magenta. La poesia è intitolata *Arabesco di eros e luna* ed è fondata sulla sovrapposizione di una visione notturna e di una scena amorosa:

L'anima snella rampante in delirio di luna
ghiaccio bruciante levita un vento arcano
concavo abbraccio è del corpo Venere per Adone

Di tutte le membra sotto le palpebre aduna
diurni e notturni fuochi in festa di palme
alle segrete isole del tatto guida la mano

I primi due versi introducono la visione, con il «delirio di luna», l'ossimoro «ghiaccio bruciante» e il «vento arcano»; subentra poi l'immagine amorosa, con l'abbraccio di Venere e Adone e, nella seconda strofa, il concentrarsi dell'eros nella vista («Di tutte le membra sotto le palpebre aduna») e nel tatto («alle segrete isole del tatto guida la mano»). Il componimento, certo molto diverso sia da quelli precedenti del *Cuore Zoppo*, sia dai futuri testi novissimi, testimonia comunque la partecipazione e l'interesse di Giuliani nei confronti del lavoro del Movimento d'Arte Concreta. Le ragioni del coinvolgimento sono attestate nel suo epistolario: Luciano Anceschi, nel novembre del 1955, richiede una poesia, possibilmente a firma autografa, per un almanacco da stampare a Milano – e coerentemente le due terzine, per indicazione dell'autore stesso in calce al componimento, sono databili a questo mese –; nel marzo del '56 sarà ancora Anceschi a tranquillizzare Giuliani circa la pubblicazione dell'annua-

rio del MAC, giudicando la sua poesia ben impaginata²³. Giuliani fu dunque coinvolto grazie all'intervento diretto del futuro fondatore del «verri», e questo non stupisce, essendo proprio Anceschi il curatore della sezione letteraria dei bollettini.

Coetaneo di Balestrini, Leo Paolazzi – che non ha ancora assunto lo pseudonimo di Antonio Porta – pubblica sui *Documenti* del 1958 (p. 84) una poesia anepigrafa:

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.

Anche questo componimento non sarà né proposto nei *Novissimi*, né inserito in raccolte successive. Si può notare, fin da questa precoce prova, l'insistenza sul mondo animale, dapprima trasfigurato, con «le ali delle zebre», poi connotato violentemente, quando «si spezza il capo alle giraffe». Proprio la ferocia del mondo animale diverrà uno dei temi ricorrenti a partire dalla plaquette *La palpebra rovesciata* e in particolare è il cardine di *La pelliccia del castoro*, poesia che sarà inclusa nei *Novissimi* e nei successivi *Rapporti*²⁴. Il primo verso, «Una parola vuol dire la cosa», assume un'importanza particolare, considerata anche la mancanza di un titolo; il poeta dichiara il suo desiderio di penetrare l'oggetto, volontà che troverà compimento nella poesia *In re* e, a livello teorico, nella proposta di una «poetica degli oggetti» così com'è delineata in *Poesia e poetica*: «Gli oggetti e gli eventi rilevati e composti in un *unicum* ritmico, riescono a calarci nella realtà»²⁵. Mario Bertoni, oltre a notare la consonanza del primo verso con gli sviluppi maturi della riflessione poetica dell'autore, rileva un passo importante in direzione del Porta novissimo, perché una poesia che lega indissolubilmente la parola alla cosa conduce all'esclusione del soggetto lirico:

[...] la parola in questione, e la cosa ad essa relativa, e il modo di vivere, sono le “cose” della poesia e dell'arte, sono quel fare mondo che è proprio delle arti, ma soprattutto di un artista come Antonio Porta che ha sempre ribadito la necessità di una pratica poetica “in re”, dentro il linguaggio, che ha perseguito la forma quale assoluto così radicale da annullare la figura dell'artefice, da spossessarlo, perché, una volta licenziata, essa non gli appartiene più²⁶.

Il componimento che forse stupisce maggiormente compare nei *Documenti d'arte d'oggi* del 1954, a firma di Edoardo Sanguineti. Come spiegato dall'autore stesso, nel periodo fra il 1951 e il 1953 era iniziata la composizione di *Laborintus*, che originariamente si sarebbe dovuto intitolare *Laszo Varga*. Ermínio Risso, nella sua edizione commentata dell'opera d'esordio sanguinetiana, aggiunge che alcune sezioni della raccolta del '56, con «l'insegna generale “da *Laszo Varga*”» erano già comparse sulla rivista fiorentina «Numero», diretta da Fiamma Vigo, fra il 1951 e il 1953²⁷. Il testo pubblicato sui *Documenti d'arte d'oggi* (1954, p. 75) è la futura ventesima sezione di *Laborintus*²⁸:

LASZO VARGA

novembre 1953

anche der J. d. Gr. sc. das grosse Jot d. h. quod tantum hélas
scire licet 'el marrano' caso mai anche dice (mi dice) non
riuscirai (sic) a capire Laszo quanto (io) ti sia legato la
sorpresa oggi anche di una insospettabile equivalenza et il
faut faire Laszo e riproduttrice des enfans femminile in anti-
cipazione (elle s'étend) immensa (sans limite) come l'orizzonte
del mondo e veracemente egli è un mondo mais autrement che si
apre senza fine nello spazio qu' à la méthode che senza fine ha
sviluppo ordinaire nel tempo un mondo où seule est tracée et je
l'aime! con una qualunque disposizione la forme du monde spa-
ziale et j'en ai per esempio des enfans! et da grande espé-
rance dapprima una infecunda caligine dove ogni oggetto e per
me anche oggetti reali oscuro indeterminato sono là! in questo
nebuloso orizzonte e sono portatori assolutamente incapace di
una determinazione totale di determinazioni et ces souvenirs
forment un chaîne! spaziale

et je l'aime

mais au milieu de ma félicité (M. DC. XCI.) je suis troublé quel-
quefois par le ressouvenir que l'Eglise Romaine n'approuve
peut-être pas tout cela!

Il titolo e la data avvicinano il componimento alle sezioni pubblicate su «Numero» e riproposte nella raccolta completa con pochi e piccoli cambiamenti. Per questo testo si notano, rispetto alla successiva edizione di *Laborintus*, soltanto due microvarianti: «et da grande espérance» diventerà «et de grande espérance»; nella terz'ultima riga, la data in numero romano sarà seguita da un punto esclamativo, anziché da un punto fermo. Il cambiamento più radicale e per certi versi sorprendente riguarda però l'impaginazione: nella pubblicazione del MAC infatti il testo è giustificato, come se si trattasse di una prosa – con l'unica eccezione di «et je l'aime», posto in posizione centrale –, mentre nell'edizione del 1956 c'è una partizione in versi, con sostanziali differenze rispetto agli a capo dei *Documenti* del '54. La ragione della diversa disposizione si può forse trovare nella struttura che originariamente Sanguineti voleva adot-

tare per il poemetto in formazione: «Doveva essere un'opera concepita secondo modi di scrittura eterogenei, la cui struttura doveva comprendere più generi: la poesia, il diario, il racconto, l'aforisma, ecc. Poi però abbandonai rapidamente questo progetto per concentrarmi esclusivamente sugli inserti poetici, che quindi diventarono la totalità dell'opera»²⁹.

Nel volume del 1956/57 *Sanguineti* anticipa le prime due sezioni degli *Erotopaegnia*, proposte con questo titolo e senza alcun numero di sezione. La versione attestata è identica a quella pubblicata in volume, con una significativa eccezione nella seconda parte del primo componimento. Infatti, l'edizione del MAC riporta (p. 132):

gli abbracciamenti ricordi?
 quel 21 giugno (in piazza Chanoux) la sera;
 (in erezione i nostri capelli!) il Sandeman SC (G 5 N° 1) N° 769173 A;
 semen illud corporale; quel «composte terre in strutturali complessioni...»!;
 (la saliva; il sudore;) quel «... (λ); quae pingitur» !; i nostri crampi ai piedi;

Diversamente, la conclusione della poesia nella raccolta del 1960 è:

gli abbracciamenti, ricordi? quel ventun giugno (in erezione!) in piazza
 Chanoux, la sera; il Sandeman SC; (i nostri capelli!); semen illud! (G 5 numero 1)
 numero 769173 A, corporale!; quell'obscoenasque quasque; la saliva!
 quel partes quasque! la saliva, il sudore; quel suis nominibus
 pronuntiantes! i nostri crampi ai piedi.

Niva Lorenzini ha già commentato le varianti fra le due versioni: «L'icona di *Laborintus* esce straniata dalle virgolette, alonata dal dimostrativo che precede i versi e dai punti esclamativi che li seguono. Saranno frammenti di latino medievale, fonicamente parodici, ludicamente sregolati, a sostituirli nel testo definitivo (“quell'obscoenasque quasque”, “quel partes quasque”...)»³⁰. Si nota anche lo scioglimento delle date («ventun giugno» anziché «21 giugno») e delle abbreviazioni («N°» diventa «numero»), nonché una diversa scomposizione delle stringhe lessicali – si osservi la separazione di «in erezione i nostri capelli» e di «semen illud corporale» –. Nell'edizione del MAC – e questo straniamento delle virgolette, come nota Niva Lorenzini, è il cambiamento più evidente – si richiamavano il primo e l'ultimo verso di *Laborintus*, quasi a voler esibire una continuità fra l'intera prima raccolta e la nuova; i due versi saranno sostituiti da una meno palese citazione da Ambrogio Leone, che nel *De Nola* ricorda l'usanza di concedere ai lavoratori, il giorno della vendemmia, la licenza di pronunciare motti osceni all'indirizzo della gente cittadina (corsivi miei): «In agro in quo vindemiant, semper pudibonda vindemiando inclamant, obscoenasque quasque partes suis nominibus pronuntiantes, venerea vel obscoenissima se optare exclamant, eas jactant, minitantis»³¹. La ripresa è, come di consueto, frammentata e intercalata con gli altri segmenti testuali montati; l'esito che si raggiunge è di minor familiarità – data l'abolizione di due versi molto noti ai lettori di *Sanguineti* –, ma di maggior polifonia, perché la segmentazione del testo risulta, in ultima analisi, estremamente amplificata.

Per concludere con Sanguineti, il poeta nel 1958 pubblica sui *Documenti* (p. 140) anche le sezioni 5 e 6 degli *Erotopaegnia*, con numerazione e testo coincidente a quella dell'edizione pubblicata nel 1960. In questo stesso numero compaiono anche alcuni versi di *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, con il titolo *Come si trasferiscono valute*:

Tel Aviv le quinze Avril o Bombay March twenty five
 – su block notes, carta straccia –
 Monsieur X veuillez payer à notre Monsieur Ypsilon
 la somme de quatre vingt dix mille neuf cent cinq dollars

Signé Goldstein

A Bombay a Tel Aviv a Casablanca un ometto mister X
 per quel foglietto paga le sterline
 anzi i dollari dollari, oggi son dollari che vanno

nell'affare della soda, bell'è concluso in un momento delicato
 in quel momento che la soda sul mercato risentiva del rilancio
 jugoslavo e la Germania era alle porte
 e Pratek a Roma aveva già comprato
 con lire d'Italia e alcune scappellate
 al mercato nero delle licenze la licenza
 d'esportazione per ventimila tonnellate

fu il rapporto dello scambio
 dollaro sterlina – si compra a sterline si vende in dollari
 a Londra c'è cancelliere un matto
 che buttò a mare l'affare: tremila dollari di spese
 quarantacinquemila non guadagnati: quarantotto.

Ma molto spesso vanno in porto – CIF, FOB – e si chiamano
 pagamenti contro documenti.

Altri versi del poemetto appariranno solo l'anno successivo, con titolo *Fondamento del diritto delle genti* («il verri», III, 1, 1959, pp. 71-73) e *Progetti per la ragazza Carla* («Nuova Corrente», 14, aprile-giugno 1959, pp. 45-48)³². Nella versione integrale, pubblicata sul secondo «Menabò», si associa a Goldstein (come nota Giuliani nelle note ai *Novissimi* «famoso cognome di banchieri ebrei») un altro nome, ovvero Cogheanu, che si aggiunge alla lista dei padroni. Più significativo è il rimaneggiamento dei versi finali, che indulgevano ancora sul linguaggio settoriale del commercio internazionale, con gli acronimi CIF (Cost, Insurance and Freight) e FOB (Free On Board) sostituiti da un contesto familiare e domestico, dove, come ricorda la voce narrante, i protagonisti ignorano il funzionamento della macchina economica e del «pagamento contro documenti».

Il lessico del commercio e della finanza che conclude la sezione della *Ragazza Carla* proposta nei *Documenti* è sintomo di un'operazione di allargamento del linguaggio poetico, espansione che si riscontra con tutta evidenza, per restare nei testi pubblicati direttamente dal movimento concretista, anche

nella produzione sanguinetiana. In queste prove, la lingua è messa sotto pressione e in un costante stato di tensione, imputabile all'uso di prelievi tratti da opere estremamente eterogenee; le operazioni di segmentazione e riuso a cui sono sottoposte le citazioni espunte dal *De Nola* e dalle *Nouveaux Entretiens* bastano a testimoniare l'ampiezza dell'arco cronologico e degli spettri linguistici a cui l'autore attinge. Analogamente, nella pittura concretista si cerca di ampliare la gamma dei materiali utili alla composizione, giungendo a soluzioni inattese: è il caso della già citata «scultura da viaggio» di Munari, che consiste in un cartoncino ritagliato e piegato a metà, che, una volta aperto a quarantacinque gradi, produce in rilievo una composizione che «entra nello spazio tridimensionale con un ritmo simmetrico e un movimento incrociato»³³. Una testimonianza della volontà di comporre opere d'arte con materiali differenti si legge anche nella presentazione di Gillo Dorfles ad alcuni lavori di Barisani, artista attivo nella sezione napoletana del MAC:

La necessità di “incarnare” in un mezzo nuovo le proprie immagini visuali è sempre più avvertito dall'artista d'oggi. Non è dunque per mero arbitrio che spesso viene abbandonato il tradizionale olio o la tradizionale tempera e vien fatto ricorso a mezzi insoliti: agli smalti o ai sacchi, ai collages eteroclitici, al catrame³⁴.

A questo primo luogo di convergenza fra arti visive e della parola si deve senz'altro aggiungere la preferenza per strutture e figure che originano una situazione di ambiguità³⁵. In poesia, l'accostamento di immagini impreviste e l'incrinarsi della regolarità sintattica, così come avviene nei testi di Balestrini o nel componimento di Porta, genera possibilità interpretative multiple; in questa condizione di incertezza, il lettore è chiamato a collaborare, perché gli è affidato il compito di scegliere fra i molteplici significati possibili. Non meno suscettibile di letture plurime è l'*Arabesco di Eros e Luna* di Giuliani, dove i contorni della visione si allentano sfumando in una scena amorosa, espressa in una sintassi complicata dagli iperbatismi e dalla mancanza di punteggiatura. Entrando nel campo dell'arte visiva, le potenzialità della forma ambigua trovano piena concretizzazione in alcune «litografie e tratti» di Baj; in particolare, nei *Documenti* sono riprodotte due composizioni in cui sono raffigurati alcuni profili circolari – che sembrano evocare una struttura cellulare – su sfondi colorati. Immediatamente successivo è il *Saluto da Sergio Serge* di Dangelo (datato 1958), nella pagina che precede *Nonostante i colchici* di Balestrini, opera in cui un tratto nero – che parrebbe alludere alle forme degli ideogrammi orientali – genera una forma indistinta su sfondo bianco³⁶.

Questi due poli – l'allargamento della tastiera compositiva e la predilezione per l'opera ambigua, aperta a prospettive ermeneutiche differenti – sembrano essere i punti di contatto centrali fra la produzione concretista e nucleare e le poesie oggetto dell'analisi. La presenza di tutti i cinque futuri poeti novissimi nei *Documenti d'arte d'oggi* non deve tuttavia generare equivoci. Non si tratta di un laboratorio dove gli autori si incontrano per la prima volta – i loro contatti sono spesso precedenti e troveranno soprattutto nel lavoro della rivista «il verri» una ragione di continuità –, e nemmeno i testi pubblicati si pos-

sono mettere in diretta correlazione con i componimenti pubblicati nei *Novissimi*. Si tratta infatti di risultati tutto sommato precoci, spesso abbandonati ed esclusi dalle raccolte dai loro stessi autori. Eppure, la loro presenza è significativa, perché permette di dare corpo e visibilità a una piccola parte dell'intenso lavoro in cui erano coinvolti Pagliarani, Balestrini, Giuliani, Porta e Sanguineti negli anni Cinquanta. Una particolare attenzione, qui solo accennata, andrebbe destinata alla vicinanza e all'interesse per l'esperienza del MAC e per i compagni di viaggio nuclearisti. Un'indagine di questo tipo, che sarebbe certo feconda e permetterebbe di chiarire ancor meglio il retroterra culturale che sta alla base dei *Novissimi*, è senza dubbio possibile e auspicabile.

NOTE

¹ G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959; la nota che ha suggerito la ricerca è a p. 236.

² *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*. Atti del Convegno, Bologna, 8-11 maggio 2003, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 120-22. In questa occasione, Gillo Dorfles rivendica la scelta dei componimenti poetici proposti nelle pubblicazioni del MAC. L'importanza di questi quaderni è confermata da una recensione di Edoardo Sanguineti, che, pur giudicando con severità l'annuario del 1958, riserva una valutazione positiva alle poesie incluse nel volume («il verri», II, 4, 1958, pp. 125-28).

³ Una circolare di Gianni Monnet, segretario del MAC, indirizzata ai membri del gruppo che volevano partecipare alla terza raccolta dei *Documenti*, spiega perfettamente come era concepito il volume e quale fosse la sua diffusione: «Caro collega, visto il successo di vendita e di critica degli annuari del Mac DOCUMENTI D'ARTE D'OGGI, proponiamo che l'annuario 56/57 venga pubblicato in 1000 copie, anziché in 400 come era stato fatto negli anni scorsi. Il principio sul quale si basa l'edizione rimane lo stesso: raccolta di documenti vari di arte concreta e affini, architettura, disegno industriale provvisti dagli interessati nella tiratura stabilita» (la circolare è stata pubblicata in: P. Fossati, *Il movimento d'arte concreta (1948-1958). Materiali e documenti*, Torino, Martano, 1980, p. 86).

⁴ Gli annuari del MAC sono molto rari, segnalo che tutti i testi poetici pubblicati sono stati riproposti in *Arte a Milano 1946-1959. M.A.C. e dintorni*, a cura di M. Corgnati, Milano, Edizioni A^c dell'Aurora, 1999, pp. 100-08. Ricordo anche alcuni studi che prendono in esame i testi proposti sui quaderni: in particolare il saggio di Niva Lorenzini su *Triperuno* (N. Lorenzini, *Triperuno di Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. XVII, Torino, Einaudi, La biblioteca di Repubblica-L'Espresso, 2007, pp. 155-76), e l'articolo di Pier Luigi Ferro (*Osservazioni sul volo del primo Balestrini*, «Resine», XXXII, 132/133, pp. 45-64), che traccia un quadro preciso degli esordi poetici di Balestrini, ricordando, fra le altre riviste, anche le pubblicazioni del movimento concretista.

⁵ *Documenti d'arte d'oggi*, raccolti a cura del MAC, GROUPE ESPACE sezione italiana, Milano, ottobre 1954, p. 69. I volumi pubblicati successivamente con lo stesso titolo mantengono le stesse indicazioni bibliografiche, eccetto ovviamente l'anno di pubblicazione, che sarà dunque indicato di volta in volta.

⁶ «Io credo si debba interpretare la "novità" anzitutto come un risoluto allontanamento da quei modi alquanto frusti e spesso gravati di pedagogia i quali perpetuano il cosiddetto Novecento mentre ritengono di rovesciarlo con la meccanica dei 'contenuti'. Ciò che molta poesia di questi anni ha finito col proporci non è altro che una forma di neo-crepuscolarismo, una ricaduta nella 'realtà matrigna' cui si tenta di sfuggire mediante schemi di un razionalismo parenetico e velleitario, con la sociologia, magari col carduccianesimo» (*I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, con un saggio introduttivo e note a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961, p. XIII).

⁷ *Documenti d'arte d'oggi* cit., 1954, p. 31: «[...] Il comitato esecutivo del Mac ha nominato il critico d'arte Franco Passoni quale nuovo direttore del bollettino, che da questo numero ha anche una sezione letteraria curata da LUCIANO ANCESCHI».

⁸ Segnalò solamente altri tre poeti che hanno destinato i loro componimenti ai *Documenti d'arte d'oggi*: nel 1954 Dal Fabbro e Orelli; nel 1958 Giudici. Ferro individua nell'appartenenza alla *linea lombarda* un minimo comun denominatore fra i poeti che non si possono definire «neo-sperimentali»: «Su queste pubblicazioni, oggi rarissime prede del collezionismo bibliofilo, a partire dal 1954, prende dunque spazio e si organizza anche la presenza di testi poetici riconducibili ad Anceschi, che ne coordinò e selezionò l'afflusso: su quelle pagine illustrate appariranno infatti (con esclusione dei *seniores* Vittorio Sereni e Roberto Reborà) versi dei poeti di *Linea lombarda*, come Giorgio Orelli, Luciano Erba, Nelo Risi e Renzo Modesti, intrecciati con quelli “neosperimentali” di Edoardo Sanguineti, Giuseppe Guglielmi, Alfredo Giuliani, Leo Paolazzi, Alfredo Rizzardi, Elio Pagliarani, nonché di Balestrini stesso [...]» (Ferro, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini* cit., pp. 60-61).

⁹ *Documenti d'arte d'oggi* cit., 1954, pp. 39-40.

¹⁰ «Enrico Baj io lo conosco nel 1951, quando ancora non aveva neppure uno studio autonomo: aveva uno studio d'avvocato, e lì incominciava ad accumulare le sue pitture. Quando lo incontrai era un avvocato che stava per abbandonare l'avvocatura. E stava proprio inventando il “nuclearismo”» (*Intervista a Edoardo Sanguineti*, in *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, a cura di T. Lisa, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, p. 11). L'influenza dei nuclearisti su Sanguineti non si esaurisce con le prime raccolte in versi, ma si estende anche al primo romanzo; scrive Niva Lorenzini: «Il Movimento influisce sul Sanguineti di *Laborintus* e di *Erotopagnia*, ma soprattutto di *Capriccio italiano*, il romanzo del '63, per la ricerca di una nuova figurazione che esprime un mondo desertico e paludoso, fetale e microrganico, tra crani deformi, colaggi, mostri di natura radioattiva, sfondi primordiali e cosmogonici» (Lorenzini, *Triperuno di Edoardo Sanguineti* cit., p. 174).

¹¹ La fotografia è stata esposta accanto ad altri lavori di Leo Paolazzi nella mostra *Poesie in forma di cosa*, allestita alla Galleria Spazio Fisico nel contesto del Festival di Filosofia di Modena (14-16 settembre 2012). Nel catalogo (L. Paolazzi/A. Porta, *Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964*, a cura di R. Liedl con un testo di M. Bertoni, Sesto San Giovanni, Edizioni del Foglio Clandestino, 2012) sono riprodotti i collage, le poesie visive, e due opere in tecnica mista su carta – queste ultime realizzate in collaborazione con R. Ragazzi –.

¹² Secondo Tristan Sauvage (*Arte nucleare*, Milano, Galleria Schwarz, 1962, nota 2), Depero fu il primo a usare l'aggettivo «nucleare», nell'ottobre del 1950 («Il nuovo caffè», II, 6, novembre-dicembre 1950, pp. 12-15), sebbene il termine non designasse lo stesso modello d'arte che sarà impiegato da Dangelo e Baj.

¹³ È opportuno citare a questo proposito due riviste, «Campo grafico» e il successivo «Araldo Grafico». La prima, che ebbe fra i suoi direttori Attilio Rossi (1933-1935) e il futuro grafico dei *Novissimi* Enrico Bona (per l'ultimo numero, nel 1939), e che fu stampata per alcuni numeri proprio da Pietro Paolazzi, si occupava di tecnica grafica, ma sempre mantenendo un'attenzione particolare verso il lavoro artistico. Significativi in questo senso sono i tre numeri monografici dedicati ad Atanasio Soldati, Lucio Fontana e Alberto Sartoris. In «Araldo Grafico» si possono leggere i resoconti di alcuni convegni mensili, organizzati da Pietro Paolazzi per promuovere le macchine tipografiche 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, che partecipavano a questi incontri per discutere delle modalità e delle tecniche con cui stampare e riprodurre le opere d'arte su carta.

¹⁴ N. Balestrini, *Te osservazioni*, «La Parrucca», III, 6, 30 settembre 1955, p. 87. A questa rivista milanese, diretta da Alessandro Mossotti, collaboreranno anche Luciano Anceschi, Alfredo Giuliani e Leo Paolazzi.

¹⁵ N. Balestrini, *Osservazioni sul volo degli uccelli. Poesie 1954-1956*, Milano, Scheiwiller, 1988. Il volumetto si chiude con un'altra poesia proposta nei quaderni, ovvero *Nonostante i colchici*.

¹⁶ L. Anceschi, *Pretesti*, «il verri», 9, 1963, p. 55. Il giudizio complessivo su alcuni di questi componimenti giovanili di Balestrini è largamente positivo: «Ne fan fede le poesie che scriveva

una decina d'anni fa, alcune delle quali, come *Manalive*, *Mongolfiera*, *Conchiglia* son cose ormai mature, di una delicata prepotenza, e con quella intensità strana e ricca, poi, che porta dentro di sé cose venture».

¹⁷ Su questo particolare si sofferma l'articolo di Ferro: «[...] il primo componimento [...] ricomincia il suo titolo da un romanzo umoristico di G.K. Chesterton, *Manalive* (1912), conosciuto in Italia soprattutto per la traduzione di Emilio Cecchi apparsa su "La Ronda" a puntate dal febbraio 1921 (*Le avventure di un uomo vivo*), più volte ristampato [...]» (Ferro, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini* cit., pp. 55-56).

¹⁸ A. Giuliani, *Balestrini parole in rivolta*, «la Repubblica», 5 dicembre 2003.

¹⁹ Anche questo titolo, secondo Ferro, sarebbe un prelievo; la *crystallisation* è infatti uno dei «concetti chiave» del *De l'amour* di Stendhal, che peraltro è la fonte anche dei primi versi di un testo coevo intitolato *Domenica delle rose* (cfr. Ferro, *Osservazioni sul volo del primo Balestrini* cit., p. 57, nota 43).

²⁰ Si pensi, come esito estremo di questo processo, ai versi della raccolta *Ma noi facciamone un'altra*. Fra i molti esempi possibili, riporto la prima strofa dei *Funerali di Togliatti*, dove si nota un'alternanza fra versi recisi nettamente e altri legati dall'*enjambement*: «con venature rosse e pun / lungo le venature e porporino al rov / la sezione punteggiata è coperta di / colore cremisi bronzato del rovescio» (N. Balestrini, *Ma noi facciamone un'altra. Poesie 1964-1968*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 49).

²¹ N. Balestrini, *Come si agisce. Poemi piani*, Milano, Feltrinelli, 1963.

²² Dorflès, *Il divenire delle arti* cit., p. 237. Walter Siti, nelle primissime pagine della monografia *Il realismo dell'avanguardia*, dà una definizione di «ambiguità» che ben si attanaglia all'esempio balestriniano: «[...] nessun codice è sufficiente, anzi peggio, nessun codice è stabile. [...] Questi codici si intrecciano, e, non appena uno ha dichiarato quali sono per lui gli elementi significativi e quelli non significativi, se ne sovrappone un altro con criteri di significatività completamente diversi; uno stesso elemento si trova ad essere significante e non significante, oppure significante in due modi diversi; la coesistenza di più significazioni nello stesso elemento è raro che non produca una dose di ambiguità, che si riflette sui codici stessi» (W. Siti, *Il realismo della neoavanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 10).

²³ L'epistolario di Alfredo Giuliani, dove sono custodite queste due missive spedite da Luciano Anceschi, è conservato a Pavia, presso il "Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei", nel fondo documentario dell'autore.

²⁴ Enrico Testa, sondando la lingua dei *Rapporti*, la raccolta portiana in cui nel 1966 approdano in volume le poesie scritte dal 1958 al 1964, scrive di un'impaginazione tematica che ruota «attorno ai fuochi della crudeltà e dell'alienazione»; poco oltre nota come i versi si organizzino attorno a una fitta trama di sintagmi verbali. Questa osservazione è valida anche per la poesia in analisi, dove un verso può contenere anche tre predicati: «qui piantammo le tende, c'è un vento che fora la camicia» (E. Testa, *Il linguaggio della poesia di Antonio Porta*, «Nuova Corrente», XXXIII, 98, 1986, p. 268).

²⁵ *I novissimi* cit., p. 160.

²⁶ M. Bertoni, *Poesia in forma di... Coosa?*, in *Poesie in forma di cosa* cit., pp. 7-8.

²⁷ E. Riso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, p. 10. La sezione n. 20 è commentata alle pp. 247-53.

²⁸ Per il commento alla sezione rimando al lavoro appena citato di Erminio Riso. Ricordo in questa nota soltanto i due temi fondamentali di questa parte dell'opera: l'unione di Laszo a «das grosse Jot», ovvero «el marrano» – personaggio che allude, per ammissione dell'autore, a un vecchio compagno di scuola ebreo – e il tema della riproduzione, introdotto da una fonte esoterica, ovvero le *Nouveaux Entretiens sur les Sciences Secretes, ou le Comte de Gabalis*.

²⁹ F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Milano, Anabasi, 1993, p. 25.

³⁰ Lorenzini, *Triperuno di Edoardo Sanguineti* cit., p. 161.

³¹ Ambrogio Leone, *De Nola*, lib. III, cap. XIV. La citazione è riportata anche in *Poesie liriche edite ed inedite di Luigi Tansillo*, con prefazione e note di F. Fiorentino, Napoli, Morano, 1882, p. XXXVI.

³² Elio Pagliarini, in *Cronistoria minima*, ripercorre la vicenda editoriale del poemetto, senza

però fare alcun cenno ai versi pubblicati sull'annuario del MAC: «Intanto passava il tempo e io rimanevo, ma senza angoscia, abbastanza tranquillamente, con il mio dattiloscritto inedito nel suo insieme; ne pubblicai però due brani, uno piuttosto ampio sul numero 14, aprile-giugno '59, di "Nuova Corrente", col titolo *La ragazza Carla* nella fascetta di sovracopertina e *Progetti per la ragazza Carla* nel testo, comprendente due brani assai significativi, mi pare: I (9) e III (5) che sono appunto nella stesura definitiva, e corrispondono anche nelle collocazioni a quanto pubblicato sul "Menabò 2" di Einaudi, e nelle successive edizioni Mondadori. Sul "Verri" di Aneschi apparve un altro brano, quello tutto maiuscoletto che comincia "FONDAMENTO DEL DIRITTO DELLE GENTILI..." [...]» (E. Pagliarani, *Cronistoria minima*, in Id., *Romanzi in versi. La ragazza Carla. La Ballata di Rudi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 121-26; ora anche in Id., *Tutte le poesie. 1946-2005*, a cura di A. Cortellesa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 464-70).

³³ L'intento dell'operazione è spiegato in una breve nota dallo stesso Munari: «È altresì evidente che non è la materia che fa la scultura. Se noi prendiamo un fiasco, ne facciamo il calco e lo facciamo fondere in bronzo, avremo sempre, in definitiva, un fiasco. Molti collezionisti, badando più alla materia che alla forma hanno nelle loro collezioni fiaschi di bronzo pagati per sculture. Considerando dunque che una scultura è tale in quanto occupa uno spazio a tre dimensioni reali e secondo un certo modo voluto dall'artista, possiamo anche chiamare scultura questo oggetto pieghevole di cartoncino» (*Documenti d'arte d'oggi* cit., 1958, p. 113).

³⁴ *Documenti d'arte d'oggi* cit., 1958, p. 5.

³⁵ Considero l'«ambiguità» così com'è intesa da Gillo Dorfles nel 1959: «Eppure è spesso proprio nella particolare "non-verità" – o diremmo meglio ambiguità – dei concetti espressi che si cela una delle caratteristiche di certa arte e di certa poesia. Se col termine "ambiguità" alludiamo a una condizione di volontaria, o anche involontaria, incertezza, a una condizione di sospensione e di attesa, di imprecisione, ma anche di plurisignificanza, potremo forse ammettere che tale ambiguità sia considerata come un fattore di creazione e di fruizione estetica» (Dorfles, *Il divenire delle arti* cit., p. 51).

³⁶ *Documenti d'arte d'oggi* cit., 1958, pp. 7-11.

* Le tre pagine dei *Documenti d'arte d'oggi* del 1958 proposte di seguito, riprodotte su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, riportano la presentazione di Gillo Dorfles a un'opera dell'artista della sezione napoletana del MAC, Renato Barisani (p. 5); il *Saluto a Sergio Serge*, di Dangelo, che precede immediatamente la poesia di Nanni Balestrini *Nonostante i colchici* (p. 11); le sezioni 5 e 6 degli *Erotopaegnia* pubblicate nell'annuario in inchiostro rosso (p. 140).



segno nero su fondo bianco 1957

barisani

La necessità di «incarnare» in un mezzo nuovo le proprie immagini visuali è sempre più avvertito dall'artista d'oggi.

Non è dunque per mero arbitrio che spesso viene abbandonato il tradizionale olio o la tradizionale tempera e vien fatto ricorso a mezzi insoliti: agli smalti o ai sacchi, ai collages eteroclitici, al catrame.

Questa particolare sensibilità «attile» per i nuovi mezzi espressivi è avvertita acutamente da Barisani che ha, in certo senso, trasferito alle composizioni piane — ai suoi recentissimi quadri — quella volontà plastica che sino a ieri aveva manifestato attraverso le sculture metalliche.

E, davvero, in questi dipinti — orditi attraverso una sapiente commistione di gesso e tempera, sabbia e colla, — si avverte una incisiva proprietà del segno che s'iscrive con energica decisione in mezzo a questi materiali eterogenei e li sposa.

Ma, oltre all'urgenza di svelare le proprietà segrete del materiale, è facile avvertire in queste composizioni la presenza d'una «sensibilità tridimensionale» che si manifesta nel valore dato al rilievo, all'anfrattuosità delle nicchie, e che fa, di queste scabre, eppur sensibili, composizioni, quasi dei misteriosi «paesaggi mentali» che hanno in sé l'arcaica suggestione del grafito e la nuova suggestione dell'emblema onirico.

gillo dorfler



