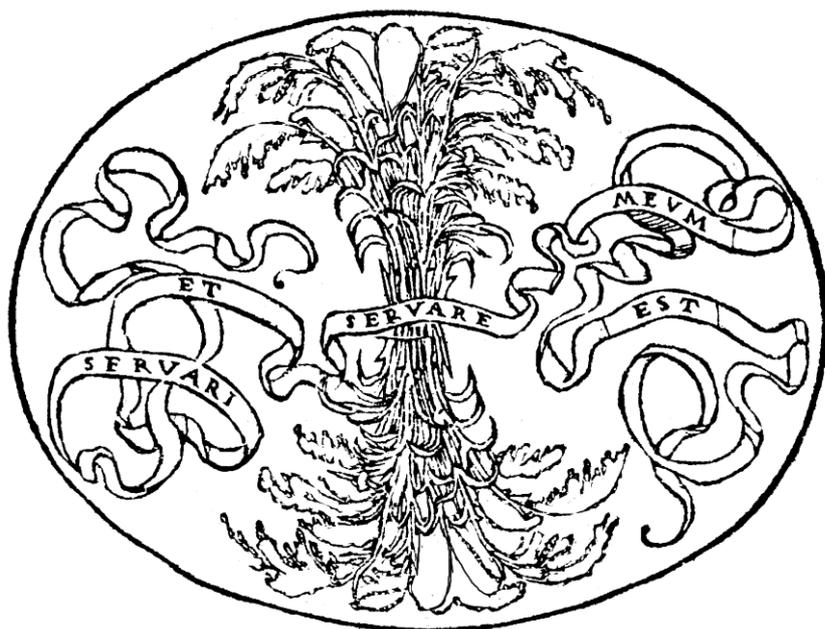


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

33/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura redazionale*

Martina Nastasi, Mara Portoghese

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

*Sperimentazioni tra parola e immagine nella seconda metà del Novecento*  
a cura di Sonia Puccetti Caruso e Giorgio Zanchetti

- SONIA PUCCHETTI CARUSO, GIORGIO ZANCHETTI pp. 1-7  
«Mettere in discussione gli schemi».  
Sperimentazioni tra parola e immagine nella seconda metà del Novecento
- DAVIDE COLOMBO pp. 8-38  
Intorno al 1971: Emilio Villa e i libri d'artista de La Nuova Foglio
- ALESSANDRA ACOCELLA pp. 39-64  
Luciano Caruso e Claudio Parmiggiani:  
dialoghi e interazioni al confine tra parola e immagine
- SILVIA PIFFARETTI pp. 65-92  
*Il cerchio dell'evocazione demoniaca* (1978). Un poema/azione di Luciano Caruso sull'origine dell'alfabeto e della scrittura
- JULIANA DI FIORI PONDIAN pp. 93-113  
Relazioni tra Brasile e Italia nell'ambito della poesia concreta
- DUCCIO DOGHERIA pp. 114-149  
*Underground poetry*: l'esperienza verbovisuale di Piermario Ciani
- ARTE & LINGUA**
- BARBARA PATELLA pp. 153-180  
La versione elettronica del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681)  
di Filippo Baldinucci

Luciano Caruso, *Non parlate di colpa*, 1986-1988, pp. 52 di misure diverse, chiuso 23x25x2 cm, libro-opera, collage, tempera, inchiostri vegetali, nero di china, pastelli colorati, scrittura su carta. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 13. Foto: Filippo Marietti

# SPERIMENTAZIONI TRA PAROLA E IMMAGINE NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO

a cura di  
Sonia Puccetti Caruso e Giorgio Zanchetti





**«METTERE IN DISCUSSIONE GLI SCHEMI».**  
**SPERIMENTAZIONI TRA PAROLA E IMMAGINE NELLA SECONDA METÀ DEL**  
**NOVECENTO**

«Mettere in discussione gli schemi»<sup>1</sup>. Forse è semplicemente questa l'aspirazione – ma al tempo stesso anche il motore primo – di tutta una linea di ricerche tra parola scritta e visualità che, intrecciandosi, costituiscono un possibile ordito di tutta l'avanguardia del Novecento, una sorta di avanguardia trasversale che corre dal Futurismo e dal Cubismo (se non già dal Simbolismo più sperimentale di Stéphane Mallarmé e di Alphonse Allais) per raggiungere gli incessanti ritorni della seconda metà del secolo<sup>2</sup>. Queste ricerche non si esauriscono nella giustapposizione o nella semplice addizione tra elementi verbali e visivi – che sempre sono state praticate, in modo quasi naturale, se è vero che le loro tracce scritte e disegnative hanno, alla fine, una medesima sostanza, come già constatava con apparente *nonchalance* René Magritte –, ma spingono in direzione di una consapevolezza percettiva e concettuale nuova che ha per oggetto la presenza visiva della parola scritta e la capacità delle arti dell'immagine di configurarsi in linguaggio.

Lo sapeva bene Luciano Caruso (Foglianise, 1944 - Firenze, 2002) – uno dei protagonisti più interessanti di questa linea di sperimentazione, tanto sul piano della ricerca storico-filologica e della critica quanto sul piano della creazione poetica e artistica<sup>3</sup> – che, in un'intervista del 1994, dichiarava:

Mettere in discussione gli schemi. Potrei dire che la parte migliore, quella più lucida della mia attività nel campo della scrittura è cominciata proprio da questa critica allo schematismo [...], con un atteggiamento in un certo senso eretico. Forzando le strutture e gli schemi per metterli in discussione e per vedere fino a che punto si può arrivare. [...] Dai Situazionisti avevo recuperato soprattutto questo tipo di meccanismi, che loro usavano per mettere in discussione gli schemi di comportamento comunemente accettati e che io estendevo anche all'ambito del pensiero, mettendo in discussione, in questo caso, gli schemi di studio, di ricerca. [...] Probabilmente volevo soltanto sottolineare che la razionalità non è l'unico strumento di comprensione a disposizione dell'uomo. Di fatto questo strumento ha finito per prevalere. Più gli schemi logici e razionali vengono imposti e considerati gli unici possibili, più una società finisce per essere oppressiva a tutti i suoi livelli: ecco perché mi interessava l'attività estetica, l'unica che mi sembrava capace di far saltare queste cerniere. [...] Ho sempre visto il lavoro estetico come strettamente legato a quello teorico e a quello critico, e quindi di necessità a quello politico. Il lavoro estetico è per sua natura quello che rimette in discussione gli schemi e delinea modelli di comportamento più liberi. Se questa, come credo, è la sostanza della ricerca estetica di questo secolo, sono evidenti i legami con un modello politico<sup>4</sup>.

Figura di primo piano nell'ambito della sperimentazione verbovisiva internazionale, Caruso affronta tale ricerca nella Napoli dei primi anni Sessanta, dando origine a una serie di iniziative – come la costituzione del gruppo Continuum insieme a Stelio Maria Martini – che si dispiegano in una frenetica attività di pubblicazioni collettive e non, mostre, rassegne di poesia sonora, film,

---

<sup>1</sup> Cfr. *infra*, nota 4.

<sup>2</sup> Si veda in proposito il seminale saggio introduttivo di SEIZ 1961; cfr. anche ZANCHETTI 2007 e 2020.

<sup>3</sup> Su Luciano Caruso si vedano: MARTINI 1984; *LUCLANO CARUSO* 1990, 1991, 1993 e 1995; CINELLI 2003; DIACONO 2003; *IN FORMA DI LIBRO* 2003; CINELLI 2014; *IN MEMORIA DI LUCLANO CARUSO* 2014; *PERIPLO* 2019; *LUCLANO CARUSO* 2019; *IL CARTEGGIO CARUSO-MARTINI* 2019; ACOCELLA 2020; *LUCLANO CARUSO* 2024. Per ulteriori indicazioni bibliografiche si rimanda a [www.archiviolucianocaruso.org/luciano-caruso/bibliografia/](http://www.archiviolucianocaruso.org/luciano-caruso/bibliografia/) <23 novembre 2024>.

<sup>4</sup> ZANCHETTI 1995; l'intervista è stata ripubblicata, anche in traduzione inglese, in ZANCHETTI 2019.

collage, azioni performative e dibattiti. È un'attività culturale eretica e militante, che prosegue a Firenze, dagli Settanta, e che l'autore rivendica fino alla fine della sua vita, indirizzando le proprie ricerche in ambiti allora poco frequentati o stigmatizzati, come il Futurismo, pubblicando documenti inediti e offrendo letture innovative e non convenzionali.

Le esperienze editoriali legate all'avanguardia storica si sviluppano in un'intensa e duratura collaborazione con Paola Barocchi, iniziata nel 1977, e si concretizzano in numerose pubblicazioni per i tipi della S.P.E.S., prime fra tutte l'edizione anastatica dei manifesti futuristi e i volumi del *Dossier futurista*<sup>5</sup>. Oggi il loro legame e parte della loro eredità si rinnovano – grazie alla collaborazione con l'Archivio Luciano Caruso, costituito a Firenze, nel 2013, per tutelare e promuovere l'opera «poetica, verbovisiva, critica, artistica e letteraria» dell'artista e dei suoi compagni di strada<sup>6</sup> – con la pubblicazione di questo numero monografico di «Studi di Memofonte» dedicato ad alcuni aspetti della sperimentazione verbovisiva diffusa a livello internazionale nella seconda metà del XX secolo.

Pubblicato a conclusione dell'anno in cui ricorre l'ottantesimo anniversario dalla nascita di Caruso, il fascicolo raccoglie una scelta di approfondimenti occasionati dal convegno *Parlare alla luna* – svoltosi nel dicembre del 2022 al Mart di Rovereto – che ha visto studiosi di diverse discipline confrontarsi su significativi casi di studio nell'ambito della poesia sperimentale nel secondo Novecento<sup>7</sup>. Molti degli argomenti sviluppati per quel convegno e, ora, per questo numero hanno trovato ampio materiale di partenza in quel complesso e variegato insieme di documenti, corrispondenza, materiali bibliografici (spesso in edizioni rare) e opere che costituisce il principale patrimonio e il senso stesso dell'Archivio Caruso. Si tratta di una testimonianza significativa e organica di una complessa stagione artistica e culturale internazionale, entro la quale si conserva memoria, oltre che delle posizioni teoriche e dei dibattiti spesso accesi che l'hanno caratterizzata, anche del concreto operare di numerosi altri artisti e intellettuali che hanno condiviso nei decenni gli ambiti di ricerca di Caruso, collaborando a progetti comuni o anche solo attraverso vivaci scambi e discussioni attorno al significato dell'arte e alle molteplici valenze dell'agire artistico in rapporto alla società<sup>8</sup>.

In massima sintesi, i cinque articoli che costituiscono questo numero monografico affrontano tale contesto cercando di restituirne almeno in parte la varietà, la complessità e anche alcuni problemi e contraddizioni, attraverso la presentazione di prospettive, soggetti e sperimentazioni diversi.

I primi tre interventi costituiscono un nucleo piuttosto compatto dal punto di vista tematico e cronologico, dedicato ad alcuni progetti editoriali, espositivi e performativi dello stesso Caruso o di autori a lui direttamente collegati, come Emilio Villa e Claudio Parmiggiani.

Davide Colombo incentra il suo contributo sulla collana editoriale *Lapsus* della casa editrice La Nuova Foglio, ideata e diretta da Villa, allargando il quadro ai dibattiti e agli incroci artistici e intellettuali che all'interno di essa trovarono significative espressioni sul piano editoriale. Tra questi, lo stretto sodalizio tra Caruso e Stelio Maria Martini e il rapporto creatosi con lo stesso Villa<sup>9</sup>, testimoniato, oltre che da comuni imprese artistiche, dalla folta corrispondenza conservata nei rispettivi archivi. Viene così a strutturarsi un sistema di relazioni

---

<sup>5</sup> Cfr. PUCETTI CARUSO 2017.

<sup>6</sup> Si veda lo statuto dell'Archivio pubblicato nel sito dell'Associazione all'indirizzo [www.archiviolucianocaruso.org/associazione/statuto/](http://www.archiviolucianocaruso.org/associazione/statuto/) <23 novembre 2024>.

<sup>7</sup> *Parlare alla luna. Strade della poesia sperimentale italiana nel contesto internazionale tra gli anni '50 e '70*, convegno internazionale (Rovereto, Mart, 2 dicembre 2022), organizzato dall'Archivio Luciano Caruso, in collaborazione con l'Università degli Studi di Milano, l'Università degli Studi di Trento e la Fondazione Luigi Bonotto, con il contributo del MiC – Direzione generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali.

<sup>8</sup> Cfr. PUCETTI CARUSO 2014.

<sup>9</sup> Come rimarca Colombo, saranno proprio Luciano Caruso e Stelio Maria Martini a curare il numero speciale di «Uomini e Idee» dedicato a Emilio Villa («UOMINI E IDEE» 1975).

di grande intensità, che vede il pieno coinvolgimento dell'artista e gallerista Mario Diacono, i cui contatti con Villa risalgono alla fine degli anni Cinquanta. Il focus dell'attenzione è centrato sulle molteplici forme di una ricerca logoiconica, che intende divergere in modo programmatico da ogni «tradizione letteraria codificata», in direzione di una «risemantizzazione dell'universo visivo, segnico e formale dell'arte e dei media». Un intento non certo solo teorico, ma funzionale a «un'azione di indagine critica sulla società stessa, con le sue contraddizioni e ipocrisie»<sup>10</sup>.

Lo studio di Alessandra Acocella è dedicato a un altro importante sodalizio artistico, quello intercorso fin dal 1971 tra Luciano Caruso e Claudio Parmiggiani. L'autrice esplora l'itinerario comune dei due artisti fino alla fine degli anni Settanta, un periodo caratterizzato da un dialogo profondo e da un intenso confronto sulle prospettive condivise. In questo contesto si intrecciano elementi di sperimentazione e editoria d'artista, e si delinea un ricco scambio di idee e pratiche che segna una parte delle opere e del percorso creativo di entrambi, come dimostrano, oltre alla corrispondenza qui analizzata per la prima volta, le collane di editoria alternativa a tiratura limitata ideate e coordinate da Caruso a Napoli, che hanno ospitato a più riprese creazioni di Parmiggiani. Qui Acocella, con un accostamento stimolante, ne suggerisce un dialogo a distanza con la *Piccola teoria della citazione* (1970-1974), uno dei principali scritti teorico-critici di Caruso sul tema dell'insufficienza del linguaggio verbale.

Il terzo intervento ha il merito di puntare l'attenzione sul versante performativo dell'attività di Caruso, ancora poco conosciuto: Silvia Piffaretti conduce un'analisi ravvicinata di uno specifico poema/azione del 1978, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, attraverso documenti d'archivio, in parte inediti, che permettono di ricostruirne l'ispirazione, la genesi e l'iter di realizzazione, delineandone gli stretti legami con altri lavori dell'artista, come l'omonimo libro-opera e la sua edizione in tiratura limitata o altre significative azioni poetiche presentate nel corso dello stesso 1978.

A questo primo nucleo fa seguito l'articolo di Juliana Di Fiori Pondian sulla poesia concreta del gruppo brasiliano Noigandres, importante riferimento, in soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta, per molte sperimentazioni letterarie e 'verbivocovisuali' europee. Dopo un breve *excursus* sulla genesi, sugli sviluppi e sugli elementi costitutivi che hanno animato il gruppo, l'autrice si sofferma sulla ricezione della poesia italiana tra i poeti concreti brasiliani, con un'attenzione particolare all'opera dei fratelli Augusto e Haroldo de Campos.

Chiude il numero un approfondimento su una figura cronologicamente più prossima e decisamente meno praticata dagli studi, quella di Piermario Ciani – artista, grafico, editore, fotografo e, come amava definirsi, «creatore di situazioni» – che, a partire dai primi anni Ottanta, ha avuto un ruolo importante nell'ambito della controcultura e delle pratiche del networking in Italia, tra musica, esoditoria e comunicazione visuale. Lavorando sulla documentazione e sui materiali originali dell'archivio di Ciani – recentemente entrato nelle raccolte dell'Archivio del '900, al Mart di Rovereto –, Duccio Dogheria ne traccia un ritratto inedito, che va oltre il suo ruolo riconosciuto di organizzatore e animatore culturale per restituirgli una autonoma fisionomia di sperimentatore verbovisuale, capace, negli ultimi due decenni del Novecento e nei primi anni Duemila, di reinventare in forme nuove e attuali l'attivismo e il lavoro collettivo che avevano caratterizzato la nuova avanguardia della generazione precedente.

Per chiudere vorremmo lasciare la parola a uno dei protagonisti della neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta, che ha accompagnato negli ultimi tempi la gestazione del convegno di Rovereto e di questa pubblicazione: Mario Diacono, poeta, artista, gallerista e voce critica impareggiabile per capacità analitica, spregiudicatezza di pensiero e lucida *vis* polemica.

---

<sup>10</sup> Si veda il contributo di Davide Colombo pubblicato nel presente fascicolo monografico, pp. 5 e 37.

In contatto con Emilio Villa già dalla fine degli anni Cinquanta, cofondatore insieme a Caruso e Martini del collettivo Continuum a Napoli, sodale e interlocutore privilegiato di Caruso fino agli ultimi anni<sup>11</sup>, Diacono ricordava in un'intervista del 2019:

[Nel 1976,] quando io ritorno dagli Stati Uniti e Luciano [Caruso] si trasferisce a Firenze, per me la letteratura era finita. Avevo insegnato per quattro anni in un college a New York e insegnando letteratura mi rendevo conto che c'era uno scollamento completo tra la letteratura insegnata e la letteratura esistente. E la letteratura esistente per me era diventata letteratura inesistente... Per cui ho lasciato l'insegnamento e mi sono concentrato nel fare una galleria d'arte. Non dico che ho abbandonato la letteratura ma, praticamente, la letteratura è diventata per me una cosa puramente sotterranea. Uno dei motivi di conflitto che ho avuto all'inizio della mia attività di gallerista è stato che molti amici, che erano poeti visivi, pensavano che io avrei aperto una galleria in cui avrei fatto delle mostre di poesia visiva. Invece no, proprio no. Li consideravo due campi completamente diversi. La letteratura era letteratura, l'arte era arte. Anche la letteratura visuale era sempre letteratura; nel momento in cui diventava arte non era più letteratura.

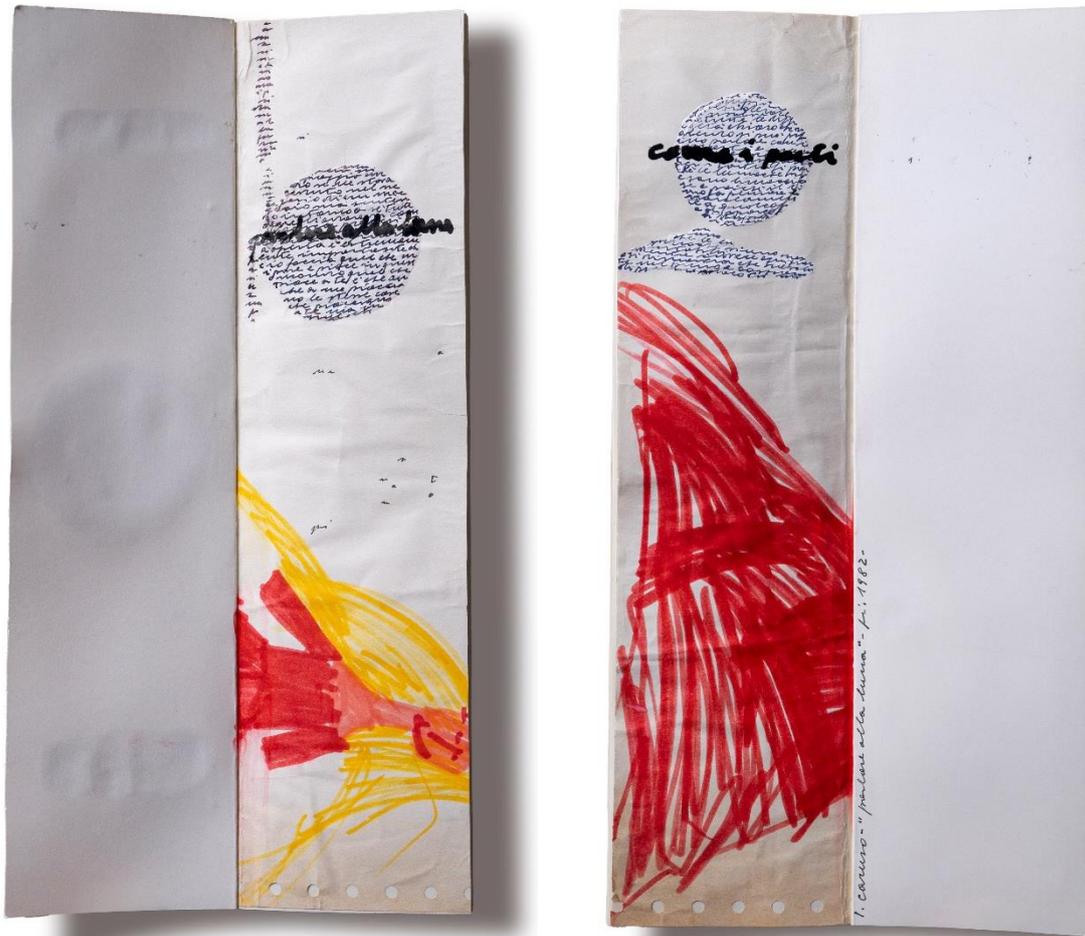
Però, nonostante io avessi smesso di fare letteratura militante, i rapporti con Martini e con Caruso, soprattutto, non erano cambiati per niente. Nel senso che quella preoccupazione poetica è rimasta, è rimasta indefinitamente. Cioè, io avevo il senso che, con la metà degli anni Settanta, il discorso letterario si era talmente frammentato che non era più un discorso di letteratura... Era un discorso di avventure personali.

Sono passati più di quarant'anni e sono sempre più convinto che alla letteratura è accaduto quello che è accaduto alla musica classica. Praticamente, dopo Cage la letteratura classica esiste ancora, ma è soprattutto un prodotto universitario. E dopo la poesia visuale – o, per me, dopo la mia poesia oggettuale – io ho continuato a scrivere della poesia, ma non come parte del sistema della letteratura, semplicemente come un'esistenza privata. La letteratura per me è stata un'esistenza privata. Fino al 1976 era parte del sistema della letteratura, ma in quegli anni il sistema della letteratura è crollato. Il linguaggio visuale è stato un momento di transizione tra la letteratura e la fine della letteratura. Una fine che, per me, è avvenuta attraverso la crisi del linguaggio verbale e l'instaurazione di un linguaggio post-verbale o non verbale<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> CARUSO 2002.

<sup>12</sup> *Giorgio Zanchetti intervista Mario Diacono*, conversazione a cura dell'Archivio Luciano Caruso, presentata in occasione della giornata di studi *Il gesto poetico. Nuove prospettive di ricerca sull'arte verbovisuale* (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 8 febbraio 2019) e ora disponibile on-line all'indirizzo [www.archiviolucianocaruso.org/multimedia/intervista-mario-diacono-il-gesto-poetico/](http://www.archiviolucianocaruso.org/multimedia/intervista-mario-diacono-il-gesto-poetico/) <23 novembre 2024>.



Figg. 1-2: Pagine interne di *Parlare alla luna*, 1982, pp. 24, chiuso 29x9x1,6 cm, libro-opera, collage, tempera, inchiostro nero di china, pennarelli colorati, scrittura su carta. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 119. Foto: Filippo Marietti

## BIBLIOGRAFIA

ACOCELLA 2020

A. ACOCELLA, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Milano 2020.

CARUSO 2002

L. CARUSO, *Attestato per Mario Diacono da Luciano Caruso, e viceversa*, in *Personae 1967-2000*, Pasian di Prato 2002, pp. 47-50.

CINELLI 2003

B. CINELLI, *Autocaruso: citazioni interpretate da una biografia indiziaria*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 11-15.

CINELLI 2014

B. CINELLI, *Eredità di Luciano Caruso*, in *IN MEMORIA DI LUCIANO CARUSO* 2014, pp. 56-59 (ripubblicato in *PERIPLO* 2019, pp. 24-33).

DIACONO 2003

M. DIACONO, *La parola esiliata*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 63-65.

IL CARTEGGIO CARUSO-MARTINI 2019

*Il carteggio Caruso-Martini 1966-2002*, a cura di N. Madonna, [Rovereto] 2019.

IN FORMA DI LIBRO 2003

*In forma di libro. I libri di Luciano Caruso*, catalogo delle mostre, a cura di C. Barbieri, C. Panizzi, Modena 2003.

IN MEMORIA DI LUCIANO CARUSO 2014

*In memoria di Luciano Caruso*, a cura di G. Moio, P. Della Ragione, numero monografico di «Risvolti. Rassegna aperiodica di linguaggi in movimento», n.s., XVII, 20, 2014.

LUCIANO CARUSO 1990

*Luciano Caruso. Calligrammi e altri calligrammi*, catalogo della mostra, presentazione di M. Diacono, Livorno - Firenze 1990.

LUCIANO CARUSO 1991

*Luciano Caruso. Liber authore dicatus*, catalogo della mostra, a cura di C. Wagstaff, Livorno 1991.

LUCIANO CARUSO 1993

*Luciano Caruso. Mostra antologica 1963-1993*, catalogo della mostra, introduzione di S. Zanella, testo poetico di E. Villa, testo critico di L. Caramel, Gallarate 1993.

LUCIANO CARUSO 1995

*Luciano Caruso. Alchimia della scrittura. Opere 1963-1995*, catalogo della mostra, a cura di A. Tecce, M. Bandini, G. Zanchetti, Livorno 1995.

LUCIANO CARUSO 2019

*Luciano Caruso. Alchimia degli estremi. Scritti scelti 1964-2002*, catalogo della mostra, a cura di A. Acocella, Pontedera 2019.

LUCLANO CARUSO 2024

Luciano Caruso. *Frammenti di esistenza*, catalogo della mostra, a cura di Archivio Luciano Caruso, Firenze 2024.

MARTINI 1984

S.M. MARTINI, *Del poetar citando (Luciano Caruso 1962-1983)*, con scritti di U. Carrega, L. Vergine et alii, Livorno 1984.

PERIPLO 2019

*Periplo. Un viaggio tra le opere e i documenti dell'Archivio Luciano Caruso*, catalogo della mostra, a cura di Archivio Luciano Caruso, Firenze 2019.

PUCCETTI CARUSO 2014

S. PUCCETTI CARUSO, *Archivio Luciano Caruso*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze giugno 2013), a cura di T. Spignoli, M. Corsi et alii, Passian di Prato 2014, pp. 330-334.

PUCCETTI CARUSO 2017

S. PUCCETTI CARUSO, «Dolce amore poesia/concerto per voci». Paola Barocchi, *Luciano Caruso e il laboratorio della S.P.E.S.*, «Studi di Memofonte», 19, 2017, pp. 124-127.

SEITZ 1961

W.C. SEITZ, *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra, New York 1961.

«UOMINI E IDEE» 1975

«Uomini e Idee», [n.s.], XVIII, 2-4, [a cura di L. Caruso, S.M. Martini], [numero speciale dedicato a Emilio Villa], 1975.

ZANCHETTI 1995

G. ZANCHETTI, *Una conversazione fiorentina con Luciano Caruso*, in LUCLANO CARUSO 1995, pp. 15-25 (ripubblicato in *IN MEMORIA DI LUCLANO CARUSO* 2014, pp. 60-66, e ZANCHETTI 2019).

ZANCHETTI 2007

G. ZANCHETTI, *Esploratori di parole*, in *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, G. Belli et alii, Milano 2007, pp. 21-39.

ZANCHETTI 2019

G. ZANCHETTI, *Una conversazione fiorentina con Luciano Caruso / From a Conversation with Luciano Caruso in Florence*, in PERIPLO 2019, pp. 14-23 (edizione originale ZANCHETTI 1995).

ZANCHETTI 2020

G. ZANCHETTI, *Un'avanguardia nelle avanguardie*, in *Linee di energia. Produzione, conservazione e trasmissione dell'arte italiana del '900*, I. *Oltre il quadro: forme e sperimentazioni degli anni Sessanta*, atti del convegno (Torino 16-17 febbraio 2017), a cura di S. Abram, A. Rava, F. Tedeschi, [Torino] 2020, pp. 71-76.

## INTORNO AL 1971: EMILIO VILLA E I LIBRI D'ARTISTA DE LA NUOVA FOGLIO

Nel 1971 viene presentata la collana *Lapsus* della casa editrice La Nuova Foglio, ideata e diretta dal poeta e critico d'arte Emilio Villa. La Nuova Foglio, fondata da Giorgio Cegna nel 1960 con il nome di Foglio OG e con sede a Macerata e a Roma fino al 1970, e poi a Pollenza (contrada Piane di Chienti) fino al 1981, si è dedicata per oltre due decenni alla pubblicazione di opere grafiche, libri d'artista, cataloghi di mostre e raccolte poetiche. Un contesto di ricerca e sperimentazione grafica, tecnica ed editoriale molto intensa e articolata, di cui Villa fu partecipe già a partire dallo scorcio degli anni Sessanta: dalle *Idrologie* realizzate con Giorgio Cegna e Silvio Craia (1968)<sup>1</sup> a *In foresta con Giorgio Cegna, Silvio Craia, Emilio Villa. Dentro la poesia visiva*, supplemento al n. 10 del «Notiziario Foglio OG» (1970)<sup>2</sup>.

La filosofia editoriale di Cegna, che intende valorizzare l'aspetto tecnico e sfruttare tutte le potenzialità della serigrafia e della litografia per meglio veicolare gli intenti visivi e contenutistici degli artisti, troverà proprio nel passaggio dalle collane *Panorama d'arte moderna - Grafica* (1966-1970) e *Aspetti d'arte grafica in Italia* (1970) alla collana *Lapsus* (1971) il suo momento di svolta e il suo vertice.

*Panorama d'arte moderna - Grafica* e *Aspetti d'arte grafica in Italia* sono due pubblicazioni dedicate all'arte italiana. La prima – diretta da Cegna e Craia – è costituita da un ampio numero di monografie illustrate dedicate a singoli artisti molto diversi tra di loro per ricerche, linguaggi e notorietà (Alliprandi, Bellani, Cavallari, Cherchi, Comencini, De Gregorio, Fabbri, Fontanesi, Gagliotto, Gaiani, Giaccavaglia, Pace, Pistaferri, Saini e altri)<sup>3</sup>, con tiratura di 600 esemplari di formato 23x16 cm, e con sovraccoperta in litografia e un'opera litografica al suo interno; la seconda è una serie di otto volumi dedicati a un'ampia panoramica della produzione grafica in Italia, ciascuna delle quali ha una tiratura di 300 esemplari di 33,5x25 cm con sovraccoperta e la riproduzione di venticinque opere. La produzione di opere grafiche proseguirà anche sotto la dicitura La Nuova Foglio con il volume *Grafica Club 2* del 1971, un catalogo dell'ampia produzione grafica di quell'anno, indirizzato alle gallerie e ai membri dell'associazione<sup>4</sup>: in una tiratura di 100 esemplari, il catalogo riproduce 180 opere grafiche – serigrafie di 70x50 cm, litografie di 50x35 cm – di artisti noti o che gravitano attorno a La Nuova Foglio: Barisani, Brindisi, Cagnone, Calò, Cappello, Carmi, Conte, Gribaudo, Fazzini, Lai, Monachesi, Montanarini, Padovan, Parmiggiani, Persico, Ramous, Tadini, Tatafiore, Tulli, Turcato, Trubbiani, Villa (Figg. 1a-1b).

La Foglio OG pubblica anche libri d'artista interamente stampati in serigrafia come *Paris Match* di Eugenio Barbieri (1967)<sup>5</sup>, che, nella citazione diretta del noto rotocalco francese «Paris Match», compie un'azione critica di ripensamento della comunicazione popolare. La sperimentazione grafica corre su due livelli: interno alle immagini e nell'uso di carte diverse per le tavole.

---

Per le ricerche alla base di questo contributo si ringraziano: Sonia Puccetti (Archivio Luciano Caruso, Firenze); Chiara Panizzi (Fondo Emilio Villa, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia); Elena Bini e Katia Cont (Museion, Bolzano); Duccio Dogheria (Mart, Rovereto).

<sup>1</sup> VILLA–CEGNA–CRAIA 1968.

<sup>2</sup> IN FORESTA 1970.

<sup>3</sup> Almeno 126, in base ai volumi rintracciati.

<sup>4</sup> *GRAFICA CLUB 2* 1971. Nella versione indirizzata alle gallerie sono riportati i prezzi riservati alle gallerie, mentre quella per i soci è priva di queste informazioni.

<sup>5</sup> BARBIERI 1967: libro d'artista interamente stampato in serigrafia, 48x34 cm, 64 pp., 20 tavv. stampate su carte diverse, un testo dell'artista stampato in serigrafia, telai incisi da Giorgio Cegna, tirato a mano da Giacomo Marcolini e Olivio Galassi.

A partire dal 1961 Emilio Villa comincia a frequentare il contesto artistico marchigiano, area in cui, insieme a quella napoletana ed emiliana, tra anni Sessanta e anni Settanta, crea una stabile rete di contatti con numerosi artisti. Nelle Marche il tramite sono Edgardo Mannucci e Sante Monachesi, con cui collabora dagli anni Cinquanta<sup>6</sup>. Nascono così rapporti stretti e collaborazioni editoriali con La Foglio OG, con Giorgio Cegna e Silvio Craia: Villa progetta collane per le quali propone nomi di impronta molto personale come *Kairos* ed *Ergon*, tratti dai titoli di alcune poesie che vengono pubblicate nelle edizioni della Foglio, e dà vita al Festival della Poesia a Civitanova Marche nel 1966<sup>7</sup>.

Per La Foglio OG nel 1968 Villa pubblica con Cegna e Craia le *Idrologie*<sup>8</sup> – che verranno incluse nell'elenco della collana *Lapsus* –, un formato album cartonato e serigrafato a colori, con copertine stampate con colori diversi, che contiene un testo di Villa, *Le palle giranti, strutture idrologiche*, e le rielaborazioni a retino delle fotografie di Roberto Gaetani e Renzo Torelli che ritraggono Villa, Cegna e Craia mentre armeggiano con le opere (Figg. 2a-2c). Si tratta di sfere in metacrilato trasparente – probabilmente galleggianti nautici<sup>9</sup> – ricoperte da scritte, pagine stampate e disegni serigrafati di vari colori, e da varie pennellate di colore acrilico, e all'interno contengono acqua, altre piccole sfere di vari colori simili a quella grande o altri materiali quali stracci per lavare i pavimenti (Fig. 3). Il motivo grafico delle lettere è presente anche in altri lavori verbovisuali di Villa, come alcune serigrafie realizzate attraverso la sovrapposizione di lettere e numeri che rimandano, da un lato, al contesto meccanico-tecnico, dall'altro alla poesia concreta<sup>10</sup>. Negli anni successivi, i tre sodali realizzeranno altre pubblicazioni sul tema delle *Idrologie*, tra cui i cataloghi delle mostre *Palle giranti, strutture idrologiche* allestite presso la Galleria Il Centro di Napoli dal 16 febbraio 1970 e presso il Centro Attività Visive del Palazzo dei Diamanti di Ferrara dall'11 al 27 ottobre dello stesso anno. Il volume dell'esposizione napoletana – pubblicato l'anno precedente dalle Edizioni Edar di Roma con il titolo *Idrologie con 6 serigrafie* – è un quadrotto in sedicesimi con una sovraccoperta in serigrafia e, all'interno, sei serigrafie a piena pagina e quindici illustrazioni fotografiche ad accompagnamento del testo di Villa, *Le palle giranti, strutture idrologiche*<sup>11</sup>. Il catalogo della mostra ferrarese, invece, corrisponde al supplemento al n. 10 del «Notiziario Foglio OG» dell'ottobre 1970 dal titolo *In foresta con Giorgio Cegna, Silvio Craia, Emilio Villa. Dentro la poesia visiva*<sup>12</sup>: si tratta di due fogli piegati l'uno all'interno dell'altro con dimensioni e piegature diverse, in modo da creare una foliazione di pagine successive, che rimanda a poster poetici realizzati in quegli anni, secondo una pratica già sperimentata da Villa con il n. 5 della rivista «EX» (1968), edito con Jean Jacques Lebel. Anche *In foresta* presenta una rielaborazione grafica di fotografie delle *Idrologie* come origine di flussi di parole stampate in controparte e quindi non immediatamente leggibili, insieme a interventi originari a collage, l'uso di alterazioni cromatiche fluorescenti e di testi (incluse le informazioni pratiche sulla mostra) pubblicati a specchio: tutte le scelte grafiche concorrono alla messa in discussione di una univoca lettura di senso.

L'azione sul significante è strettamente connessa e funzionale a quella sul significato. Nel testo *Le palle giranti, strutture idrologiche* del novembre 1968 pubblicato nel volume *Idrologie* de La

<sup>6</sup> Tra gli anni Cinquanta e Settanta Villa scrive o rimaneggia e ripubblica diversi testi dedicati a Monachesi, tra cui anche una pubblicazione per la Foglio OG nel 1969 e una per La Nuova Foglio nel 1975; si vedano VILLA 1969 e VILLA 1975.

<sup>7</sup> Cfr. TAGLIAFERRI 2004, pp. 110-111.

<sup>8</sup> VILLA–CEGNA–CRAIA 1968: formato album in 16°, copertine cartonate serigrafate a colori diversi con dorso in tela, testo di Emilio Villa *Le palle giranti, strutture idrologiche* (VILLA 1968a), fotografie di Roberto Gaetani e Renzo Torelli, tiratura 200 esemplari.

<sup>9</sup> Le sfere sono prodotte dalla ditta Harvey Creazioni (fabbrica specializzata nella lavorazione del PMMA, polimetilmetacrilato), oggi nota come iGuzzini Illuminazione.

<sup>10</sup> Emilio Villa, *Senza titolo*, [1968], 40x30 cm, serigrafia su quattro cartoncini, collezione privata.

<sup>11</sup> IDROLOGIE CON 6 SERIGRAFIE 1969.

<sup>12</sup> IN FORESTA 1970.

Foglio OG (1968), l'usuale scrittura debordante di Villa è fatta di accumuli e concatenazioni di immagini e di riferimenti vari che si costruiscono le une sulle altre – dalla sfera sessuale a quella cosmologica –, e di giochi verbali rivelatori di un'attitudine performativa del linguaggio. Nelle «palle giranti» si riconosce una triplice stratificazione di senso: l'oggetto fisico, la palla da gioco che ruota o rotola su sé stessa; l'evidente riferimento all'ambito biologico-fisiologico-sessuale («pornofisiologico») umano dei testicoli, spesso presente in questi anni nei testi poetici (ma anche in quelli dedicati all'arte) di Villa e di altri amici artisti; il livello metaforico delle 'palle che girano' come forte fastidio o seccatura per una data situazione. Il testo è una dichiarazione di poetica e di modalità operative – applicabili *tout court* alla ricerca di Villa – a favore della distruzione e ricostruzione del linguaggio attraverso uno sperimentalismo plurilinguistico all'interno del contesto materico della pagina e dell'oggetto poetico, e a favore dell'ambiguo procedere sul limite tra senso e non-senso, della messa in discussione di una significazione precostituita e di un'idea del linguaggio in senso organico e primigenio (primitivo, originario), da un lato, e misterico-oracolare, dall'altro:

Si tratta, così, di tentare il massacro svelto e soave di ogni qualifica di linguaggio, in direzione di senso e di non-senso; tentare l'incrinatura, la sfaldatura dei nuclei emozionali previsti e approssimativi, la deflessione degli strati mnemonici in stato attivo e di valori vaneggianti (i valori precostituiti)<sup>13</sup>.

Villa riconosce un'attitudine performativa e teatrale del linguaggio (della scrittura e dell'oralità) nell'azione libera sulla parola che ha implicazioni spaziali e temporali:

Bene, e basta far rotolare insieme, basta rotolare insieme con le sfere, per sentirsi liberi, spediti dagli intralci della pubblica persuasione e del pubblico vaniloquio: nel simbolo mosso e determinante, destinato a bloccare debilitare affievolire smosciare, fino al silenzio, l'interna rete dell'imbroglio, e oltrepassare il campo, che è campo di inerzia convenzionata e di efficacia illusoria, bugiarda, campo della compagine necrotica oncolatrica<sup>14</sup>.

Il titolo della collana – *Lapsus* – rimanda alla sostituzione come tecnica di scostamento dalla logica tradizionale del linguaggio, al fine di rivelare un più profondo e originario modo di intendere e di agire il linguaggio stesso proprio di Villa, come suggerito da Corrado Costa in *Inferno provvisorio* del 1970:

*Emilio Villa*. Tutte le tecniche dell'allusione, dell'eufemismo, della sostituzione si assommano. Fanno divenire il testo un GRANDE LAPSUS in una lingua intermedia fra francese e italiano, che non è né l'una né l'altra, ma conserva di entrambe l'enorme bagaglio culturale, il suono latino, lo spaventoso senso del sacro! Oltraggiando se stessa la lingua diventa l'epifania dell'Oltraggio, e qualsiasi nome si forma nel suo flusso si corrompe, si guasta, si sfregia definitivamente. Villa, a bella posta, verifica l'oltraggio fuori dalla poesia per oltraggiare meglio la poesia: presentazioni per pittori, lettere, telegrammi e altri pretesti<sup>15</sup>.

La collana viene presentata da La Nuova Foglio nel 1971 con un catalogo che potrebbe figurare già da sé come un libro d'artista (Fig. 4). Viene concepito come una mazzetta di cedole librarie in formato oblungo (8x24 cm) e legatura ad anelli che contiene ventidue schede, ognuna delle quali è composta dalla sinossi di un libro e dalla cedola staccabile tramite punzonatura, per richiedere il volume. I testi sono anonimi, ma certamente di Villa per scrittura e spirito aderente alla collana stessa. Testi che sono descrizioni dei libri, ma anche testi critici. Dei ventidue libri

---

<sup>13</sup> VILLA 1968a, p.n.n.

<sup>14</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>15</sup> COSTA 1970, p. 50.

programmati<sup>16</sup> di artisti e poeti che hanno rapporti di collaborazione e amicizia con Villa, attivi nell'ambito della sperimentazione poetica e linguistica, e delle ricerche verbovisuali – Mario Diacono, Luciano Caruso Gianni De Bernardi, Ettore Innocente, Claudio Parmiggiani, Corrado Costa, Giorgio Cegna, Silvio Craia, Nanni Balestrini, Gianfranco Baruchello, Ciro Ciriacono –, ne vengono pubblicati dodici, e non nella sequenza indicata dal catalogo<sup>17</sup>. Tuttavia nell'aletta della sovracopertina del libro di Mario Diacono, *Cross S,words*<sup>18</sup> – quattordicesimo volume dell'elenco, ma quarto volume pubblicato –, risulta essere incluso come primo volume stampato della collana *Brunt H. Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogamig vampire, by Villadrome*, di Emilio Villa, edito nel 1968 per le edizioni della Foglio OG<sup>19</sup>, seguito da *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro* di Villa e Costa<sup>20</sup>, e *Analisis. Per sua radice più profonda nel tempo* di Bruno Garofalo<sup>21</sup>. Così come le copie uniche di *DISCORso* – disco visivo e inudibile realizzato da Villa, Craia e Cegna –, indicate come parte della collana *Lapsus*, in realtà risalgono al 1967<sup>22</sup>. Al contempo, alcuni progetti editoriali vengono realizzati da altre case editrici: *Progetti di morte per avvelenamento* di Sergio Lombardo viene pubblicato nel 1971 dalle Edizioni Artestudio<sup>23</sup>, galleria fondata da Pio Monti a Macerata nel 1969.

Ricostruire le vicende e le ragioni dell'effettiva realizzazione di un tale progetto editoriale non è semplice, tuttavia qualche risposta potrebbe essere rintracciata nella complessità di questi volumi sperimentali che portano con sé problemi e costi tecnici, e ritardi, nonché nell'ambizione stessa del progetto editoriale. Del resto, altri volumi proposti per la collana vengono rifiutati.

È il caso del romanzo-collage *Neurosentimental* di Stelio Maria Martini (1963) – nato come superamento della produzione poetica verbale per affidarsi alle potenzialità espressive dell'immagine e del collage all'interno del contesto dell'avanguardia napoletana cresciuta attorno e a partire dal Gruppo 58 e dalla rivista «Documento Sud» (1959-1961), e grazie agli stretti

<sup>16</sup> Elenco dei volumi secondo il catalogo della collana: 1. emilio villa, corrado costa, phrenodiae quinque de coitu mirabili / il mignottauro; 2. mario diacono, jct; 3. emilio villa, exercitation de tire en 10 livres tirez les premiers!; 4. gianni de bernardi, pariglio del rit; 5. etttore innocente, calenda / rio; 6. bruno garofolo, analisis; 7. DISCORso. emilio villa con il coro della scola cantorum di macerata – solisti craia e cegna; 8. anna malfaiera, luigi paolo finizio, valeriano trubbiani, lo stato d'emergenza; 9. claudio parmiggiani, poema d'autobus; 10. emilio villa, giorgio cegna, lettera & risposta romanzo; 11. corrado costa, per una proiezione delle ombre; 12. luciano caruso, de mona\doxo - loghia; 13. emilio villa, big cut la jeune porque; 14. mario diacono, cross s,words; 15. emilio villa, green; 16. giovanni rubino, corrado costa, maograd; 17. emilio villa, silvio craia, giorgio cegna, idrologia; 18. emilio villa, manomania; 19. sergio lombardo, progetto di morte per avvelenamento; 20. nanni balestrini, gianfranco baruchello, lett.; 21. ragionato catalogo; 22. ciro ciracono, verboretinocleazione. Cfr. *LAPSUS* 1971.

<sup>17</sup> Elenco dei volumi pubblicati: 1. emilio villa, corrado costa, phrenodiae quinque de coitu mirabili / il mignottauro; 6. bruno garofolo, analisis; 7. DISCORso. emilio villa con il coro della scola cantorum di macerata – solisti craia e cegna; 8. anna malfaiera, luigi paolo finizio, valeriano trubbiani, lo stato d'emergenza; 9. claudio parmiggiani, poema d'autobus; 10. emilio villa, giorgio cegna, lettera & risposta romanzo; 11. corrado costa, per una proiezione delle ombre; 12. luciano caruso, de mona\doxo - loghia; 14. mario diacono, cross s,words; 15. emilio villa, green; 16. giovanni rubino, corrado costa, maograd; 17. emilio villa, silvio craia, giorgio cegna, idrologia. Cfr. *ibidem*.

<sup>18</sup> DIACONO 1971.

<sup>19</sup> VILLA 1968b. Nell'aletta della sovracopertina del libro di Diacono, il libro di Villa è indicato con il titolo *Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogamig vampire, by Villadrome*, senza quel 'Brunt H' con cui è stato poi comunemente conosciuto. Si ricorda che in molte bibliografie replicate in diverse pubblicazioni compare anche un volume intitolato *Beam H*, edito sempre da La Nuova Foglio nel 1971. Cecilia Bello Minciocchi, in una nota alla *Bibliografia delle Opere Scritte* nel volume dedicato alla produzione poetica di Villa del 2014, precisa che «quest'opera irreperibile ha datazioni diverse in diverse bibliografie, in una di queste, corretta da Villa negli anni Settanta, è datata 1969» (VILLA/BELLO MINCIACCHI 2014, p. 26). Inoltre, un testo manoscritto intitolato *Options* è conservato a Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Fondo Emilio Villa, cart. A. 56.

<sup>20</sup> VILLA-COSTA 1971.

<sup>21</sup> GAROFALO 1971.

<sup>22</sup> E. Villa, *DISCORso. Emilio Villa con il coro della Scola cantorum di Macerata – Solisti Craia e Cegna*, tecnica mista su cartone, Macerata - Roma 1967.

<sup>23</sup> LOMBARDO 1971. Pubblicazione relativa al lavoro presentato da Lombardo alla Galleria La Salita (1970), all'Accademia di Belle Arti di Vienna (1970), alla Galleria Paramedia di Berlino (1971) e alla Galleria Christian Stein (1971).

rapporti con Mario Diacono, Luciano Caruso ed Emilio Villa –, ma pubblicato solo nel 1974 per le edizioni Continuum e poi nel 1983 per le Edizioni Morra<sup>24</sup>. *Neurosentimental*, infatti, vive di una doppia natura: è un insieme di singoli collage che hanno una propria autonomia visiva, formale e di senso, ma anche una sequenza e concatenazione non lineare e precaria delle pagine-collage, in una modalità che, forse, ricorda più il meccanismo alla base di un libro di poesie che di un romanzo<sup>25</sup>. Il lavoro sui singoli collage si intreccia con la gestazione editoriale del volume, non semplice e costosa. Consapevole della portata del lavoro di Martini, il 5 maggio 1967 Mario Diacono lo sollecita a pubblicare il libro e a «non farlo ammuffire»<sup>26</sup>. In effetti, due anni dopo, il libro sembra pronto a uscire presso Lerici, come annunciato da Caruso su «Il Corriere dell'Adda» di Lodi del 5 aprile 1969<sup>27</sup>, ma la pubblicazione viene annullata<sup>28</sup>. Quindi, nel 1971, sempre Diacono si spende con Emilio Villa perché *Neurosentimental* sia stampato da La Nuova Foglio, con cui lui e Caruso avevano appena pubblicato, rispettivamente, *Cross S, words* e *De mona\doxo - loghia*<sup>29</sup>. Finalmente il libro vede la luce nel 1974<sup>30</sup>, all'interno della serie dei *Quaderni* di Continuum, quell'esperienza di sperimentazione editoriale napoletana animata da Martini e da Caruso<sup>31</sup> che aveva preso le mosse da «Linea Sud» (1963-1967) e, ancora prima, da «Documento Sud» (1959-1961). Il termine *continuum* – divenuto poi rappresentativo di quell'esperienza di neoavanguardia – era apparso la prima volta nel n. 5-6 di «Linea Sud» dell'aprile 1967 come titolo di una panoramica di poesia visuale internazionale, che dai risultati più recenti risaliva ai modelli medievali.

Tranne alcune eccezioni, la maggior parte dei libri *Lapsus* aderisce a una linea grafica ben definita e molto riconoscibile: formato grande di 34x24 cm, copertina realizzata con due piatti in cartonato giallo stampati in rosso e nero rilegati con tela rossa, fogli interni interamente stampati in litografia per una tiratura di 200, 300 (soprattutto) e 600 esemplari. Se in alcuni casi l'impostazione del volume si basa su un più tradizionale dialogo tra parte visiva e parte testuale come ne *Lo stato d'emergenza* di Anna Malfaiera, Luigi Paolo Finizio e Valeriano Trubbiani<sup>32</sup>, in cui i disegni di Trubbiani, che costituiscono la base iconografica del volume, rendono bene con la loro crudeltà barocca il tono delle poesie di Malfaiera, in altri, tra cui *Poema d'autobus. Claudio Parmiggiani per Emilio Villa 1967*<sup>33</sup>, la sperimentazione sui materiali e sulle tecniche di produzione editoriale è portata al limite (Figg. 5a-5b). *Poema d'autobus*, infatti, è un libro di segni e di vuoti, formato solamente da pagine colorate di biglietti d'autobus con punzonature a forma di stella che formano costellazioni sempre diverse, per cui ogni copia è un esemplare unico:

<sup>24</sup> MARTINI 1974 e 1983a.

<sup>25</sup> Su *Neurosentimental* si veda COLOMBO 2020.

<sup>26</sup> Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Milano, 5 maggio [1967] (Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3).

<sup>27</sup> CARUSO 1969. La vicenda fu ricordata dallo stesso Martini nella nota *Vent'anni dopo* all'edizione Morra di *Neurosentimental* (MARTINI 1983b); l'autore menzionava l'annuncio della prossima pubblicazione di *Neurosentimental* sul n. 50-55 (febbraio-luglio 1969) di «Marcatrè», ma, in realtà, non ve n'è nessuna traccia.

<sup>28</sup> PIEMONTESE 1983.

<sup>29</sup> Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Roma, 24 ottobre 1971 (Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Stelio Maria Martini, SMM 1.1.3): «caro Stelio, del neurosentimentals, non so se caruso te l'ha detto, sono stato io a proporre con insistenza a emilio la possibilità di stamparlo, o meglio la desiderabile eventualità di stamparlo. Emilio mi parve sempre indeciso, per ché dice che l'impegno che si sono assunti con la gente di macerata è di stampare solo la roba recentissima. ora questa di Emilio era titubanza, non rifiuto, e ti dico subito, che è una titubanza che io non posso modificare oltre, dato che, ripeto, gli proposi la cosa io ex abrupto parecchi mesi fa. Una risposta sicura, tu lo sai com'è fatto emilio, che non scrive mai, secondo me la puoi avere soltanto venendo a roma col libro e discutendolo con lui. Emilio non ha affatto una mens da redattore lungimiranteditoriale, e quindi è difficile risolvere con lui qualcosa sul piano del verbale e non della reazione concreta a un testo».

<sup>30</sup> MARTINI 1974.

<sup>31</sup> ACOCELLA 2020.

<sup>32</sup> MALFAIERA-FINIZIO-TRUBBIANI 1971.

<sup>33</sup> PARMIGGIANI 1971: formato 33,5x24,5 cm.

Come un bigliettaio d'autobus deciso a non annullare corse / biglietti / destinazioni / claudio parmiggiani annulla pagine e pagine / intere e intatte / di biglietti d'autobus senza percorso terreno / biglietti destinati a rappresentare percorsi e strade siderali / una per una le innumerevoli stelle che il bigliettaio d'autobus deciso ad annullare le corse / le destinazioni / il biglietto / inconsciamente riproduce come un dannato (sull'autobus in corsa) riproducendo il corso la rivoluzione i mutamenti le lontanissime traslazioni dei corpi celesti<sup>34</sup>.

Le pubblicazioni *Lapsus* sono generate da collaborazioni precedenti o danno vita a nuove produzioni editoriali per La Nuova Foglio, accomunate da una particolare ricerca grafica: dai cataloghi delle mostre di Trubbiani alla Galleria Forni (1971)<sup>35</sup> o di Mario Padovan alla Galleria Anthea di Roma (1973)<sup>36</sup> a quelle di Ettore Innocente alla Galleria G.A.P. di Roma (1971)<sup>37</sup>, di Ciro Ciriaco presso lo Studio Farnese-Cava di Roma (1972)<sup>38</sup> e di Corrado Costa e William Xerra allo Studio Santandrea (1972)<sup>39</sup>, per fare qualche sommario esempio. Così come, in alcuni casi – *Turcato e la Cina. Turcato. Raccolta di temi e impressioni* a cura di Vana Caruso, finito di stampare nell'agosto 1971<sup>40</sup> (Fig. 6) –, il formato grafico di *Lapsus* viene utilizzato in altri volumi non ufficialmente compresi nella collana.

L'inserimento di *Brunt H. Options* di Villa nella collana *Lapsus* si configura come una dichiarazione di poetica, come un collante tra i due decenni di attività della casa editrice e come modello ideale per i più giovani artisti e poeti verbovisuali. In *Brunt H. Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogamig vampire, by Villadrome*<sup>41</sup> (Fig. 7) Villa radicalizza le sperimentazioni poetiche e visive condotte durante gli anni Cinquanta e Sessanta. L'accumulo stratificato di materiali preesistenti e successivi modificati cromaticamente e dimensionalmente è la cifra stilistica del volume: la copertina in piatti di cartonato rilegati con una tela verde presenta un accumulo di parole e lettere manoscritte e dattiloscritte; l'interno vede sovrapporsi livelli differenti, dai fogli di codici e comandi informatici visti nel laboratorio californiano dove lavora il figlio Francesco, che hanno subito un viraggio cromatico, a interventi manuali e sovrascritture stampate del medesimo testo di Villa in inglese e con alcuni inserti in latino, fino a un'ulteriore sovrascrittura data da materiale verbale villiano ingrandito e virato cromaticamente e dalla presenza di alcune fotografie delle *Idrologie* trasfigurate. Il libro è giocato tutto sul riuso, sull'accumulo e sulla stratificazione di immagini e di senso fino al rischio ultimo del non riconoscimento e dell'incomprensione, del silenzio e del nonsense, tra rimandi letterari antichi e linguaggi informatici. Un testo poetico-visivo in cui la comunicazione/comprendimento non avviene attraverso la lettura, ma attraverso la visione (anche dove non è possibile). I diciassette madrigali escatologici rimandano alla mitografia delle origini e alla dimensione enigmatica e profetica della parola di cui Villa si fa portatore, e radicalizzano quanto avviato con le *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* pubblicate per le edizioni della Fondazione Origine, con tavole originali di Alberto Burri (1955)<sup>42</sup>. I componimenti poetici plurilinguistici

<sup>34</sup> VILLA 1971b.

<sup>35</sup> VALERIANO TRUBBIANI 1971.

<sup>36</sup> MARIO PADOVAN 1973; con testi di Emilio Villa e Mario Padovan.

<sup>37</sup> VILLA-DIACONO 1971.

<sup>38</sup> MACCHINE PRESENZA 1972.

<sup>39</sup> COSTA-XERRA 1972. Si ricorda, il 1971 è l'anno di svolta dell'attività dello Studio Santandrea, che, a partire dalla mostra *Proletariato e dittatura della poesia*, inaugurata il 22 novembre 1971 con opere di Isgrò, Miccini, Sarenco e Vaccari, rivolgerà le proprie attenzioni soprattutto alle ricerche verbovisuali (cfr. *POESIA VISIVA* 2010; *LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA* 2013).

<sup>40</sup> TURCATO E LA CINA 1971.

<sup>41</sup> VILLA 1968b: formato 23,5x18,5 cm, tiratura 200 esemplari; copertina con piatti in cartonato e legatura in tela verde.

<sup>42</sup> VILLA 1955, con diciassette poesie di Villa e opere originali (1 copertina, 2 pagine) di Alberto Burri realizzate tra il 1953 e il 1955, tiratura da 1/99 a 99/99 + 5 esemplari per gli autori siglati A-E. L'artista nel 1962 realizza tre opere grafiche (1 copertina, 2 pagine) stampate dalla 2RC di Roma, tiratura da 1/75 a 75/75 + 5 esemplari per autori numerati con numeri romani da I/V a V/V.

sono presentati come variazioni per una ‘ideologia fonetica’ che suona come precisa indicazione teorica e di poetica. Rivela l’alto grado di astrazione dalla realtà come punto di partenza e riferimento, nonché da un linguaggio significante. L’operazione poetica di Villa è un’azione sul verbo che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonos*, e che dovrebbe permettere di ritrovare l’autenticità e l’energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici. Il titolo è esplicativo di quali siano gli intenti di Villa e le influenze che animano il sostrato culturale a cui egli attinge: radici storiche e ideologiche molto ramificate dell’idea di variazioni intorno ai valori fonetici, a cui tutto è sacrificato (grammatica, ortografia, metrica e vocabolario); il rimando del numero 17 al particolare valore simbolico che possiede in quella tradizione gnostica, orfica ed ermetica a cui Villa guarda, fino al *Corpus Hermeticum* a cui risale tramite l’*Arcane 17* scritto da Breton nel 1944, per il quale Roberto Sebastian Matta – sodale di Villa nei primi anni Cinquanta a Roma – aveva realizzato alcune tavole dedicate ai tarocchi, tema affrontato dallo stesso Villa con Corrado Cagli dalla fine degli anni Quaranta<sup>43</sup>. Del resto il titolo *Enigmata XVII* con cui Villa aveva intenzione di intitolare la raccolta di poesie, così come era stato annunciato nel 1954 in un tagliando per ordinazioni librerie allegato ad «Arti Visive», esplicitava quel tema dell’enigma che sarà sempre una costante e uno strumento poetico della produzione villiana, come in *Brunt H*<sup>44</sup>. Villa mette in discussione la logica razionale e corrente alla base del linguaggio poetico e artistico, sotto gli auspici di un impatto che favorisca un soddisfacente fallimento della mente, in nome di una nuova ipotesi poetica e visiva.

Nel catalogo di *Lapsus*, infatti, Villa presenta il proprio libro *Green*<sup>45</sup> (Figg. 8a-8c) come effetto di un’azione che sia in grado di ritrovare l’autenticità e l’energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici:

villa conferma e erma sulla materia più povera / più accessibile / più facile / le parole del suo silenzio quotidiano / né materia (pittura) né parola (poesia) sono importanti / non se ne parla più / è importante il gesto istantaneo / automatico-anatomico / che le collega<sup>46</sup>.

Sono, infatti, pezzi unici realizzati tra marzo e luglio 1971, in cui le singole pagine del libro presentano su entrambe le facce trasporti serigrafici di immagini fotografiche di collage e montaggi di materiali di scarto di vario tipo – carte, plastiche, graffette (che da strumento di montaggio diventano elemento linguistico di punteggiatura scrittorica e visiva nello spazio del foglio) – su cui Villa ha operato nuovamente con interventi a collage specifici per ogni copia di *Green*. Questi «manufatti» o «oggetti di poesia», come li chiama Villa, «sono caratterizzati dall’elaborazione di procedure rispondenti alle ragioni più intime della sua poetica», a una mitografia delle origini, «a un’origine mai oggettivabile, a una mancanza costitutiva del linguaggio e di ogni singola opera, sia essa puramente verbale o visiva o entrambe le cose insieme»<sup>47</sup>. La precaria terminologia usata per indicare i suoi risultati indica quanto divenga problematica e impalpabile la sostanza dei suoi interventi, che sono poetici e oggettivi, ricchi di implicazioni volte a eludere una fruizione lineare e immediata. Nell’itinerario di Villa la poesia conquista una originale fisionomia stilistica attraverso l’assimilazione di elementi disparati ma pur sempre linguistici (citazioni, plurilinguismo, stravolgimenti lessicali...) e si impossessa degli strumenti atti a travalicare i confini più tradizionali della letterarietà – il collage, le tecniche miste, i materiali, i montaggi, le rielaborazioni grafiche ed editoriali innovative. Nella scelta dei materiali Villa esibisce una predilezione per quelli poveri e per gli scarti, nei quali si riflette un interesse

<sup>43</sup> BRETON 1944. Sui tarocchi in Cagli e Villa si vedano CASTELLANI 2014, PORTESINE 2017b, BEDARIDA 2018, pp. 242-248, e VILLA/BATTILOCCHI 2020.

<sup>44</sup> Su questo tema si vedano TAGLIAFERRI 2004, pp. 99-100; COLOMBO 2017 e 2021.

<sup>45</sup> VILLA 1971h: tiratura 120 esemplari di pezzi unici realizzati tra marzo e luglio 1971.

<sup>46</sup> VILLA 1971g.

<sup>47</sup> TAGLIAFERRI 1996, p. 23.

per i procedimenti artistici che contemplano il riciclaggio di rifiuti culturali, da Alberto Burri a Ettore Colla.

Certamente è dalla collaborazione di lunga data con Diacono – a partire dai tre fascicoli di «Quaderno» pubblicati con Stelio Maria Martini (1962) –, e poi con Caruso all'interno del contesto artistico e poetico napoletano, che deriva il loro coinvolgimento nel progetto *Lapsus* da parte di Villa: ad aprile 1971 viene stampato *Cross S,words* di Diacono<sup>48</sup> (Figg. 9a-9c) e nel giugno successivo *De mona\doxo - loghia* di Caruso. Sono anni in cui vengono ideati e, talvolta, realizzati diversi progetti di collaborazione, tra cui si ricorda il già citato *Per Ettore Innocente XYZ A 1 take one 1970 XYZ A 2* o il volume di Luciano Caruso *Scritture e testi di Villa - Diacono - Martini*, pubblicato da Colonnese nel 1971<sup>49</sup>.

Il titolo *Cross S,words* è un gioco di parole tra *crosswords* (parole incrociate, cruciverba) e *cross swords* (spade incrociate, espressione che sta a indicare l'aver una discussione) attivato dalla dislocazione grafica delle due parti che compongono la parola e dall'utilizzo della virgola. Il volume è un collage di immagini o ritagli di giornali isolati su pagine bianche, anche in posizioni marginali: nella prima parte si ha un'alternanza di pagine con una coppia di immagini e parole, in cui la parola descrive l'immagine – «face of man», «knife», «pope», «on murder»<sup>50</sup>; nella seconda, ritagli minimi di articoli di giornali sono disposti singolarmente o a creare composizioni nella pagina bianca del libro oppure a debordare oltre attraverso ritagli pieghevoli a fisarmonica. Il collage di immagini e parole destruttura il meccanismo informativo e comunicativo dei giornali, aprendo, come sottolinea Villa, uno spazio di riflessione e azione critica (Fig. 10):

continua il diario di mario diacono / ogni volta non diario pubblico / la circolazione quotidiana del protagonista attorno allo spazio che la lettura del giornale gli consente (se glielo consente) / se gli è ancora consentito uno spazio da protagonista fra una notizia e l'altra / fra la morte del leader e la lotta di classe / fra l'apertura del fronte e lo stanziamento della morte<sup>51</sup>.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, il nuovo linguaggio poetico si confronta con una riflessione filosofica sul linguaggio e con un'idea di letteratura che non coincide più con una tradizione letteraria codificata (con una storia letteraria determinata da autorità precostituite), ma che risponde a una vocazione all'eterno presente ed è un insieme di espressioni 'poetiche' rintracciabili anche al di fuori del campo letterario. Il nuovo linguaggio attinge alla combinazione e risemantizzazione dell'universo visivo, segnico e formale dei media per denunciare i meccanismi di coercizione dei mezzi di comunicazione, dell'esibizionismo borghese, della ricerca viscerale di consenso pubblico e del consumo culturale delle masse da parte del potere economico e politico. Il tema portante delle riflessioni e delle ricerche di quegli anni da parte di diversi poeti visivi e artisti «è quello di un'alfabetizzazione poetica, prima ancora che ideologica, delle masse: cioè la sfida di sottrarre, per quanto possibile, la poesia sperimentale di punta dall'elitarismo in cui la complessità e la ricercatezza dei suoi mezzi espressivi avevano finito per relegarla dall'ermetismo in poi»<sup>52</sup>.

Il libro *De mona\doxo - loghia*, finito di stampare nel giugno 1971<sup>53</sup>, a cui Caruso lavora almeno dal 1969, è un «libro di fantafilosofia come rielaborazione personale di anafilosofia e di scrittura simbiotica»<sup>54</sup>, una «reinterpretazione astratto-concreta della monadologia di leibniz /

<sup>48</sup> DIACONO 1971: formato 24x17 cm, tiratura 300 esemplari.

<sup>49</sup> CARUSO 1971b.

<sup>50</sup> DIACONO 1971.

<sup>51</sup> VILLA 1971f.

<sup>52</sup> ZANCHETTI 2015, p. 8.

<sup>53</sup> CARUSO 1971a: formato 34x24 cm, tiratura 300 esemplari.

<sup>54</sup> Lettera di Mario Diacono a Luciano Caruso, Berkeley, 21 marzo 1969 [ma, per riferimenti interni, da datare al 1970] (Firenze, Archivio Luciano Caruso). Grazie a una serie di lettere scritte da Diacono a Caruso tra gennaio 1970 e luglio 1971 (10 gennaio 1970, 21 marzo 1970, 28 febbraio 1971, 29 marzo 1971, 1° luglio 1971) è possibile

oltre / oltre queste frontiere e tracciate sulla monade nessuna ulteriore frammentazione della monade medesima sarà più possibile / nei prossimi cinquant'anni (almeno)»<sup>55</sup> (Figg. 11a-11b).

Il libro è una glossa della *Monadologia* di Gottfried Leibniz, in cui il filosofo elabora in forma di compendio la teoria delle monadi come 'forme sostanziali dell'essere', come forza energetica metafisica e primigenia, come atto di una possibilità pensata. Assimilando (e mettendo in discussione) i modelli interpretativi testuali filosofici, linguistici e tecnico-scientifici sul piano metodologico e su quello grafico, Caruso sviluppa il discorso in parallelo al testo di Leibniz, secondo analisi arbitrarie e aperte al nonsense e una metodologia interpretativa che può essere declinata in senso generale come critica a una versione testuale:

ma quello che conta di più è la voluta *bêtise* dei diagrammi, dei quadrati colorati dei voluti sberleffi, che solo per qualche tratto esterno possono ricordare 'un'analisi grafica di linguaggio filosofico'; in effetti una somiglianza c'è: di ordine mentale: è altrettanto arbitraria e disorganizzata; ma soprattutto è ludica, convinti dal Martini che 'la sottise, la stupidità, in non-senso ecc., dalla scempiaggine e dal calembour all'oscuro vero e proprio, formano delle fasce di sicurezza di qua e di là degli aspetti più o meno allarmanti della realtà. Per ora, almeno, solo come dati di fatto, codeste fasce, (impraticabili da un robot) sono valori ai quali perviene ogni ricerca. Così, per esempio; questo spigolo, Eloisa e Abelardo, ecc.<sup>56</sup>

Alla libertà volante della monade, corrisponde una scrittura altrettanto mobile, tra appunti verbali, disegni, collage, grafici e segni.

Per Leibniz c'è qualcosa al di là dell'estensione e del movimento e che dà avvio al movimento e all'estensione; qualcosa non di natura puramente geometrico-meccanica, ma di natura metafisica. È la forza viva, l'energia cinetica, che rimane costante nei fenomeni meccanici di movimento, che dà origine al movimento. Leibniz sosteneva quindi che i costitutivi della realtà sono qualcosa che sta al di sopra dello spazio, del tempo e del movimento. Sono principi di forza primigenia e metafisica che contengono l'atto o il complemento della possibilità e di un'attività originaria. Si tratta di un principio di mobilità che era stato ripreso proprio da Emilio Villa in un paio di testi dedicati a Willem de Kooning (1956) e a Lucio Fontana (1961) – probabilmente sollecitato dall'uso fattone da Ezra Pound, che in *Guide to Kulchur* (1938) cita la monade organica, quasi protoplasmica, di Leibniz. Nel testo su De Kooning, Villa parla di «monades-nomades»<sup>57</sup> – che, in quanto energie vitali originarie, scorrono liberamente con andamenti aggregativi e disgregativi, sempre secondo spinte e tensioni continuamente opposte e mutevoli – come chiave interpretativa della pittura metamorfica di forme e gesti dell'artista americano. Nel testo su Fontana, noto come *La gnose évulgnée du trou*, Villa legge l'articolazione spaziale dei 'buchi' dell'artista come «Processus de Monades»<sup>58</sup>, cioè come essenze vitali capaci di generare spazio, vuoto e movimento, ordine e disordine.

---

ricostruire le vicende attorno alla scrittura e alla pubblicazione del libro; in particolare, nelle missive del 28 febbraio e del 29 marzo 1971, Diacono sollecita Caruso a inviare il manoscritto e le indicazioni per la stampa a Villa, che insiste per pubblicarlo con La Nuova Foglio, sebbene Diacono paventi l'ipotesi di pubblicarlo a Roma con un altro editore, non specificato. L'interesse di Villa per il lavoro di Caruso è ribadito dalla poesia *La Jenne Pourquoi - Pour Caruso* del 1971, pubblicata nel catalogo della mostra *Antologica (1965-1975) di Luciano Caruso*, tenutasi alla Galleria Schettini di Napoli dal 20 al 30 gennaio 1976 (cfr. VILLA 1976). Si ricorda, inoltre, che saranno proprio Luciano Caruso e Stelio Maria Martini a curare il numero speciale di «Uomini e Idee» dedicato a Emilio Villa («UOMINI E IDEE» 1975).

<sup>55</sup> VILLA 1971e.

<sup>56</sup> CARUSO 1971a, p.n.n.

<sup>57</sup> «[...] ou s'écoulent des monades-nomades, capturés ensemble, tirées et rejectées, déposées et détruites dans un camp ouvert qui tente de s'égarer et de se dérober à l'organisme imaginaire, et de s'avalier, et de refuser quelque tentatif d'apparition différenciée» (VILLA 1970b).

<sup>58</sup> VILLA 1970c. Su questo tema si vedano COLOMBO 1999 e 2014.

Questa dissimulazione della comunicazione verbale e poetica è alla base di tutti i libri della collana *Lapsus* tra cui *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro*<sup>59</sup>, risultato della collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Costa (Figg. 12-13): un doppio libro parallelo e intrecciato, nato da una frequentazione poetica che ha i suoi esiti più stringenti tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta, e che ha lasciato tracce nell'opera di Costa, capace di selezionare e rielaborare in modo personale i motivi e le prassi villiane attraverso altri riferimenti filosofici, poetici e visivi<sup>60</sup>. Si tratta di una collaborazione fondata dalla complementarità dei ruoli che permette di coniugare più intimamente i due registri verbali e visivi<sup>61</sup>. Il volume, nel solito formato e copertina propri della collana, è infatti costruito secondo una disposizione intrecciata di disegni e testi manoscritti dei due autori, sottolineata dalla doppia titolazione e dal doppio omaggio reciproco presenti nella prima e nella quarta di copertina: *Phrenodiae quinque de coitu mirabili. Emilio Villa per Corrado Costa; Il mignottauro. Corrado Costa per Emilio Villa*. Un omaggio che Costa aveva già rivolto all'amico con la poesia *Ripetibile. Per Emilio Villa*, pubblicata nel n. 44 di «Nuova Corrente» del 1967<sup>62</sup>. Un progetto comune, quindi, che potrebbe essere datato già al 1967-1968, se si riconosce nel *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro* il «libro Costa Villa» citato da Vincenzo Agnetti in un appunto su una prova di copertina di Regina per il volume *L'equivalente*, pubblicato da Costa nella collana *Denarratori* di Vanni Scheiwiller nel 1969: «PS. Ho anche (ordinato secondo un certo punto di vista) il libro Costa Villa»<sup>63</sup>. L'intreccio è tale da rendere quasi irriconoscibili i contributi agli stessi autori, data la tendenza a reinterpretare e risemantizzare suggestioni reciproche in una molteplicità di esiti, che, soprattutto nel caso di Costa, si declina in una propensione alla sperimentazione ludico-performativa di forme verbali e visive eterogenee.

In un processo di sfregio e degrado della lingua, e in un gioco di nascondere e rivelare, la parola poetica si declina in formule, suoni, simboli matematici e disegni poetici:

la diligente descrizione del libro che si compone di poesie e disegni / sono cinque poesie “de coitu mirabili” di villa / alle quali corrispondono esattamente cinque poesie di costa / che ipotizza il mignottauro / metà donna e metà toro / scritte / manoscritte / riprese / da un testo di appunti che non si scrive / al margine dell'invenzione / appena prima che la poesia s'incarichi di portare avanti il discorso che non può essere portato avanti e si frantuma in disegni e carte nere / di corrado costa e di emilio villa / intese a ripetere la diligente descrizione del libro che si compone di poesie e disegni<sup>64</sup>.

Al centro del dialogo verbale e visivo ci sono temi sessuali e metamorfici, tra coito e prostituzione, tra bestialità dell'uomo/donna e del minotauro/mignottauro/mignotta-toro, tra tauromachie e labirinti, tra piacere e procreazione, in nome di archetipi primordiali presenti sia nella poetica di Villa sia in quella di Costa, seppur con angolature prospettiche specifiche. Il riferimento agli archetipi psicologici junghiani presente in alcuni testi villiani, tra cui *L'arte*

<sup>59</sup> VILLA-COSTA 1971: formato 34x24 cm, tiratura 200 esemplari.

<sup>60</sup> Sul sodalizio tra Villa e Costa si veda PORTESINE 2017a.

<sup>61</sup> TAGLIAFERRI 2012, p. 9.

<sup>62</sup> Il manoscritto è conservato a Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Fondo Corrado Costa, cart. A 32 Costa, Corrado. 'Ripetibile. Per Emilio Villa'.

<sup>63</sup> Nota manoscritta di Vincenzo Agnetti sulla prova di copertina, 10 ottobre 1969, in Fondo Corrado Costa, cart. A 94 Costa, Corrado. "L'equivalente" 1962-1969, fasc. 3, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. Le attività editoriali di Villa e Costa si potrebbero essere intrecciate o almeno sfiorate anche in occasione della collana *Denarratori* di Vanni Scheiwiller, che aveva pubblicato *Obsoleto* di Vincenzo Agnetti (AGNETTI 1968) e *L'equivalente* di Costa (COSTA 1969), mentre il progetto *L'Agonisé Superagonisé, le petite prèsonnage (q mange!) (roman shonore) (roman)* di Villa rimase irrealizzato, o meglio, fu pubblicato nel 1974 dalla casa editrice Magma di Roma con il titolo *L'homme qui descend quelque: roman metamythique* (cfr. VILLA 1974, e poi COLOMBO 2009 e ZANCHETTI 2009).

<sup>64</sup> VILLA 1971a.

*dell'uomo primordiale* risalente alla metà degli anni Sessanta<sup>65</sup>, deriva dalla frequentazione di Corrado Cagli e delle culture figurative primitive nell'immediato dopoguerra, quando l'artista marchigiano legge il nuovo linguaggio astratto di Giuseppe Capogrossi in chiave archetipica. Per i 'forchettoni' di Capogrossi, Cagli e Villa parlano di 'aleph-taurus' per sottolineare l'aspetto e la funzione di prima lettera di un alfabeto<sup>66</sup>:

[Capogrossi] ha rapidamente esplorato fonti genericamente mediterranee di gusto minoico cretese, per potere, tramite i giochi di numeri a stampiglio, pervenire all'intuizione di un elemento che ha il fascino della prima immagine scritta del bue, dell'alef, dell'alfa, dell'A<sup>67</sup>.

Alef, alfa, A – prima lettera dell'alfabeto, che corrispondeva alla costellazione del bue ed era simbolo del parto delle giovani vacche – ha conservato quasi invariata la sua forma primitiva attraverso i secoli, subendo un semplice capovolgimento negli alfabeti occidentali e continuando a rimandare al tema dell'origine e della 'Grande Madre'. Una stratificazione di significati che è efficacemente sintetizzata dall'immagine nera stilizzata del toro presente in copertina e all'interno di *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro*, disegnata da Costa attraverso la giustapposizione ribaltata di due A.

Attraverso l'indagine di altre forme espressive e mediali, l'idea di una letteratura e di un linguaggio poetico al di fuori del campo letterario trova nella collana *Lapsus* due esiti estremi: da un lato, l'annullamento di qualsiasi traccia verbale o figurativa per affidarsi ai materiali e alle tecniche di stampa, come nel già citato *Poema d'autobus* di Parmiggiani, dall'altro la negazione della parola in qualità di strumento comunicativo a favore dell'immagine, come in *Lettera & Risposta* di Villa e Cegna, e in *Per una proiezione delle ombre* di Costa.

*Lettera & Risposta*<sup>68</sup> – romanzo/non-romanzo epistolare – è giocato sul contrasto tra visibilità e incomprendibilità, tra voce e silenzio, condizioni intrinsecamente legate nella concezione villiana della parola (Figg. 14a-14c). Il libro, infatti, è costruito attraverso lo svolgersi del nastro della macchina da scrivere su cui vengono impresse le lettere, in grovigli di vario tipo che si susseguono di pagina in pagina. Le lettere sono leggibili, ma non compongono nessuna parola; è un enigma, un inganno: è offerta la possibilità di una lettura, in realtà, impossibile. Le immagini – che mantengono una certa fisicità dell'oggetto e che, nella loro visione di ripresa fotografica dall'alto, rimandano a modelli dadaisti, tra cui i rayogrammi di Man Ray – mettono in scena un discorso che si aggroviglia, che non può essere disciolto, se non attraverso un radicale taglio della conversazione effettuato, nelle ultime due pagine, dalle forbici che tagliano in due il nastro lungo la direttrice verticale della pagina: l'apparato visivo si pone come visualizzazione di un gioco verbale.

scrivono un romanzo con la sua orribile attualità / ne conservano il senso / villa e cegna si propongono una ripresa del romanzo epistolare / senza discernere la lettura dalla risposta / senza sapere che cosa viene risposto / con nessuna alternativa di discorso che sia verificabile / il nastro trascina le possibilità delle parole in situazioni opposte / il nastro si contorce / corre dietro al filo in un discorso che si aggroviglia sulle pagine aperte / compone il romanzo della dattilografia impazzita che procede ferma (nel suo moto uniforme)<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> VILLA/TAGLIAFERRI 2005.

<sup>66</sup> VILLA 1962. Sulla lettura villiana delle opere di Capogrossi si veda COLOMBO 2005.

<sup>67</sup> CAGLI 1950, p.n.n.

<sup>68</sup> VILLA-CEGNA 1971: formato 34x24 cm, tiratura 300 esemplari.

<sup>69</sup> VILLA 1971c.

*Per una proiezione delle ombre*<sup>70</sup> si configura come una sorta di *storyboard* di un film noir, o meglio come il film stesso, costruito attraverso la tecnica del *flip book*, per cui, facendo scorrere velocemente le pagine, il film diventa visibile nel suo movimento (Figg. 15a-15d):

in questo film il film è tutto cristallizzato nell'obbiettivo / che si spalanca a tratti per raccogliere quel che può dell'immagine / del testo / del soggetto / della sceneggiatura / della rappresentazione del film di cui si tratta / del modo / stesso di vedere un film che l'obbiettivo in parte trascura o cancella o tiene accuratamente nascosto / la questione è puramente tecnica / le immagini ce la fanno a muoversi (faticosamente) / l'assassino scende le scale (faticosamente) / le parole si contrappongono sole se la schermatura dell'obbiettivo gira sempre più veloce / se rallentiamo il movimento / una pagina dopo l'altra / finalmente non sapremo nulla del film dell'assassino della storia che il mezzo tecnico tiene gelosamente nascosta<sup>71</sup>.

In copertina, la scena – tratteggiata con uno stile fumettistico e con suggestioni di spazio multiplo e infinito proprie di Maurits Cornelis Escher, e interamente visibile e inquadrata dal cerchio dell'obbiettivo della cinepresa o del proiettore – vede l'ombra di un assassino scendere le scale impugnando una pistola; all'interno, l'ombra dell'obbiettivo individua tre porzioni ogni volta diverse (secondo un andamento circolare) della medesima inquadratura e scena, con una modalità prossima ai lavori di Emilio Isgrò, in cui la cancellatura apre scorci di visione e comprensione delle parole e della realtà. Il libro di Costa, che mantiene quel carattere performativo proprio delle sue ricerche poetiche, assume una funzione tautologica di analisi della struttura e del funzionamento del libro e del film, sovrapponendo i due piani e conferendo al tempo narrativo il tempo dinamico filmico. Lo stesso titolo *Per una proiezione delle ombre* rimanda al teatro delle ombre, realizzato proiettando figure articolate su uno schermo retroilluminato per creare l'illusione delle immagini in movimento e generalmente inserito tra le forme di pre-cinema.

Di citazione in citazione, di camuffamento in camuffamento, le scelte grafiche della copertina sembrano giocare con quelle delle copertine della collana de *I libri gialli* Mondadori, in cui un'immagine era inquadrata da una cornice circolare rossa su un fondo giallo, accompagnata da titoli neri e, talvolta, rossi<sup>72</sup>. Oppure sembrano replicare in un certo qual modo la forma del buco della serratura di una porta o dal cerchio di una lente di ingrandimento – nel montaggio della forma circolare e di quella trapezoidale allungata del nome di Costa – attraverso cui spiare o studiare la scena delittuosa e l'eccidio di parole raffigurate.

La collana *Lapsus* offre una molteplicità di sperimentazioni e declinazioni della parola poetica, dell'immagine visiva e della pratica editoriale, grazie a uno sconfinamento reciproco che fa dell'ambiguità e della dissimulazione il modo per tentare un «massacro» del linguaggio e dei valori precostituiti, per «reprimere ogni vanificante bisogno di comunicazione ed insieme ad esaltarne il desiderio disancorato, la tensione liberissima»<sup>73</sup>.

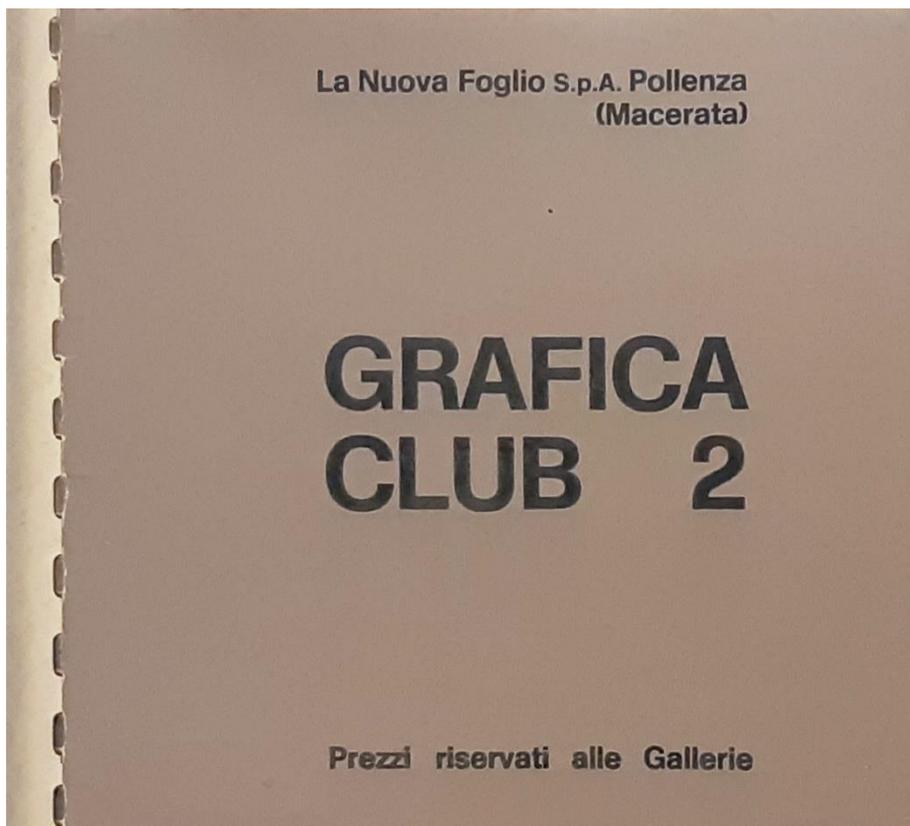
---

<sup>70</sup> COSTA 1971: formato 34x24 cm, tiratura 300 esemplari.

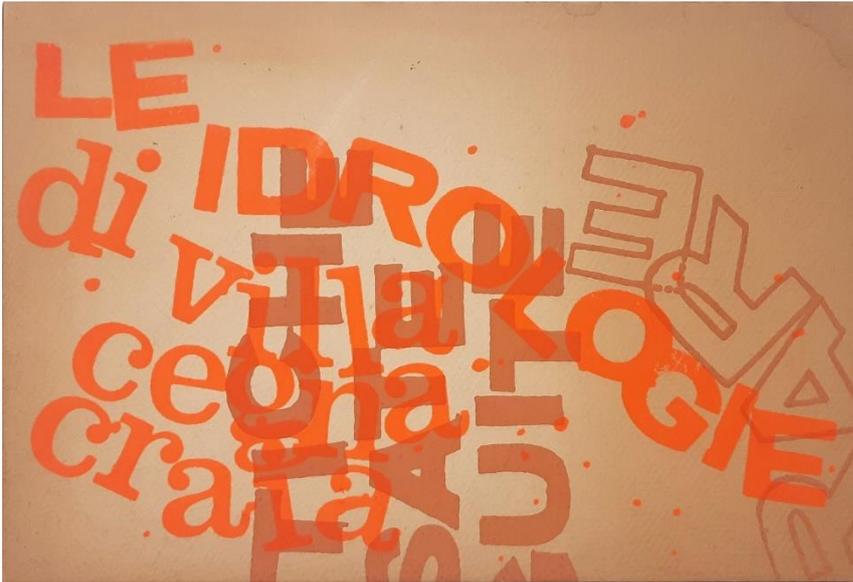
<sup>71</sup> VILLA 1971d.

<sup>72</sup> Sulla collana de *I libri gialli* Mondadori e sulle loro copertine si vedano SIRONI 2017 e 2019, pp. 166-182; PISCHEDDA 2022.

<sup>73</sup> VILLA 1968a.



Figg. 1a-1b: *Grafica Club 2*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971



le sfere, per sentirsi liberi, spediti dagli intralci della pubblica persuasione e del pubblico vaniloquio: nel simbolo mosso e determinante, destinato a bloccare debilitare affievolire smosciare, fino al silenzio, l'interna rete dell'imbroglio, e oltrepassarne il campo, che è campo di inerzia convenzionata e di efficacia illusoria, bugiarda, campo della compagine necrotica oncolatrica.

Emilio Villa  
novembre 1968



Figg. 2a-2c: Emilio Villa, Giorgio Cegna, Silvio Craia, *Le idrologie*, Macerata - Roma, Foglio OG, 1968. Courtesy Archivio Luciano Caruso

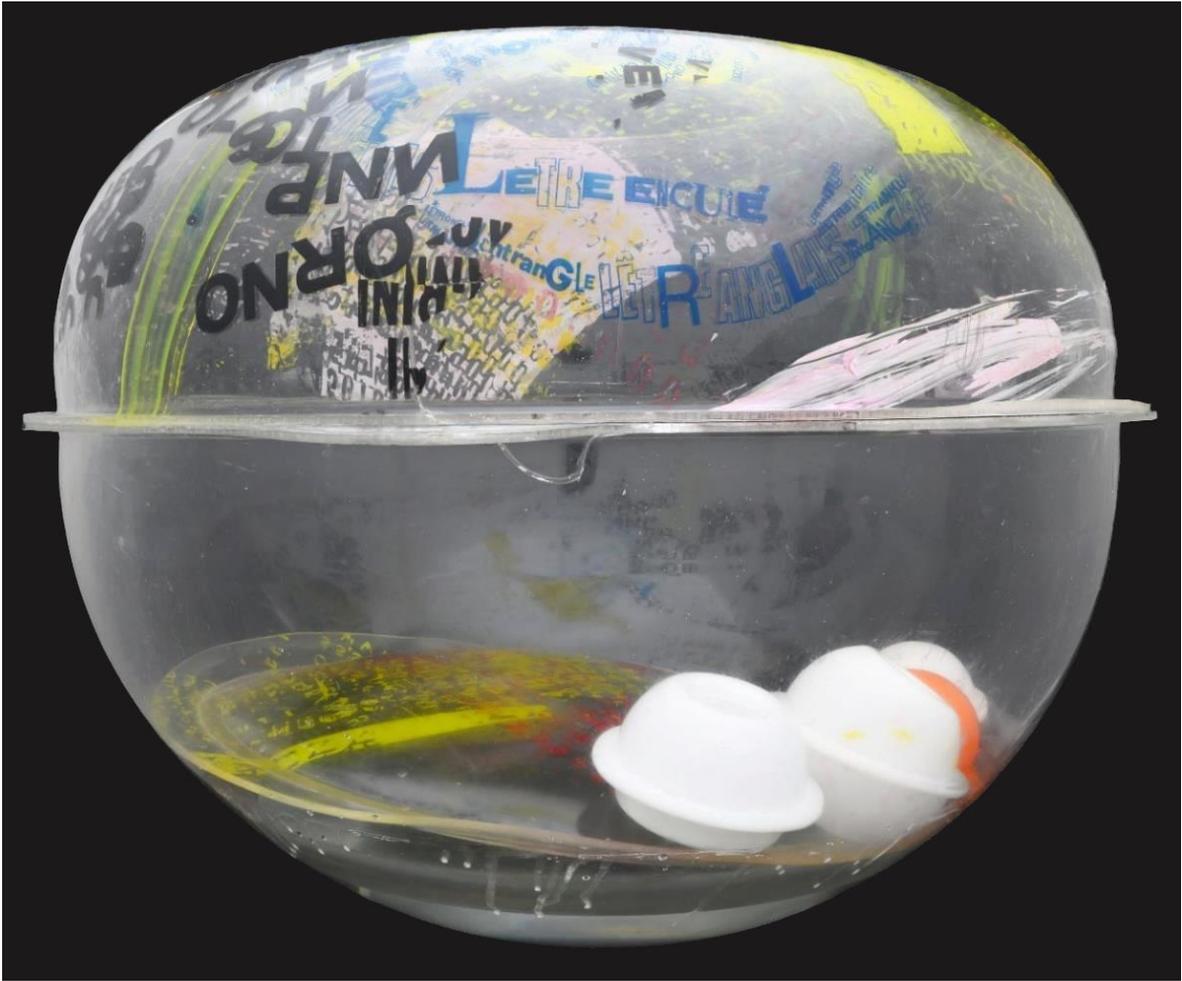


Fig. 3: Emilio Villa, *Idrologia*, 1968, 82x66 cm, serigrafia e acrilico su metacrilato. Bolzano, Fondazione MUSEION. Museo d'arte moderna e contemporanea, Collezione Archivio di Nuova Scrittura

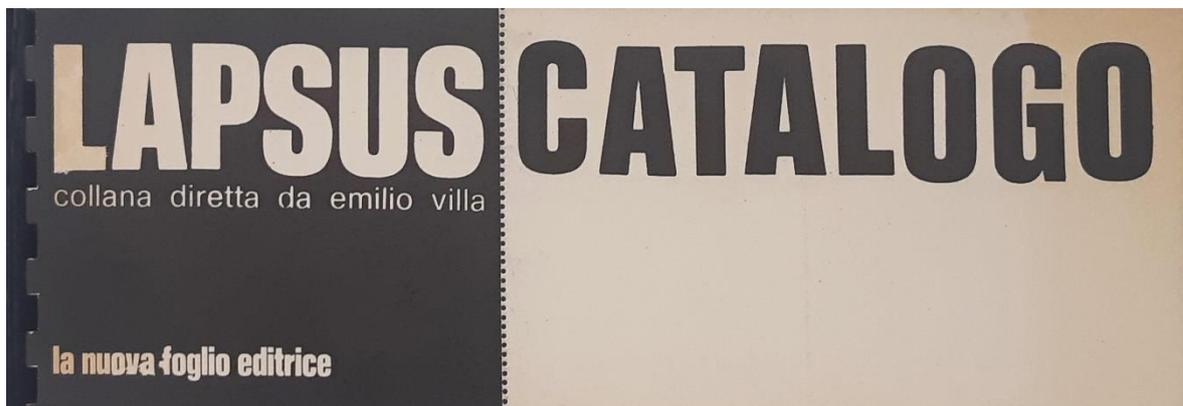
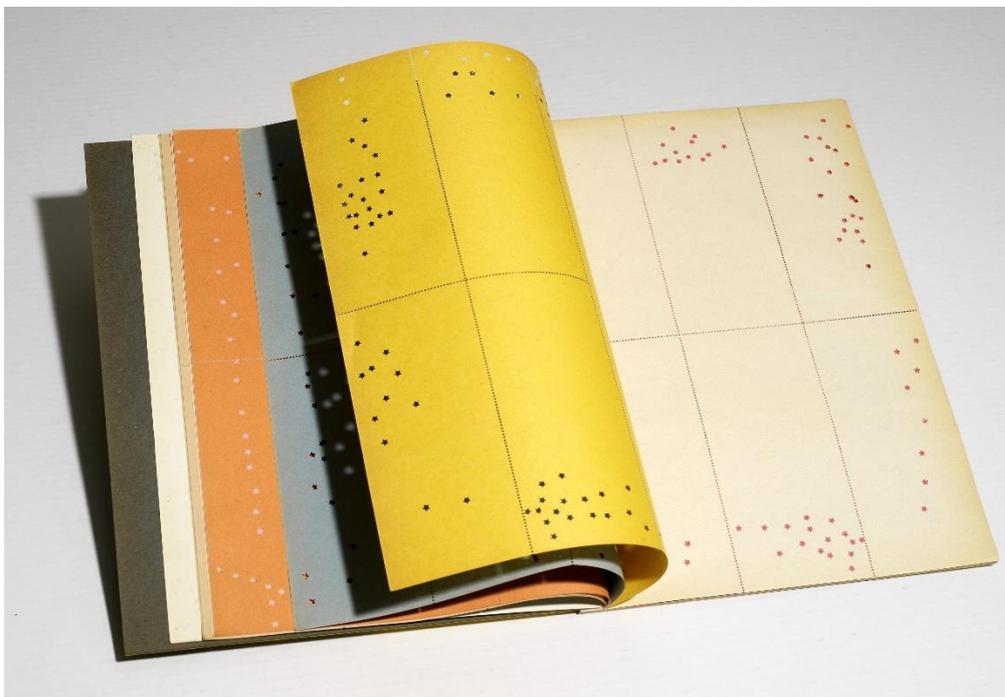
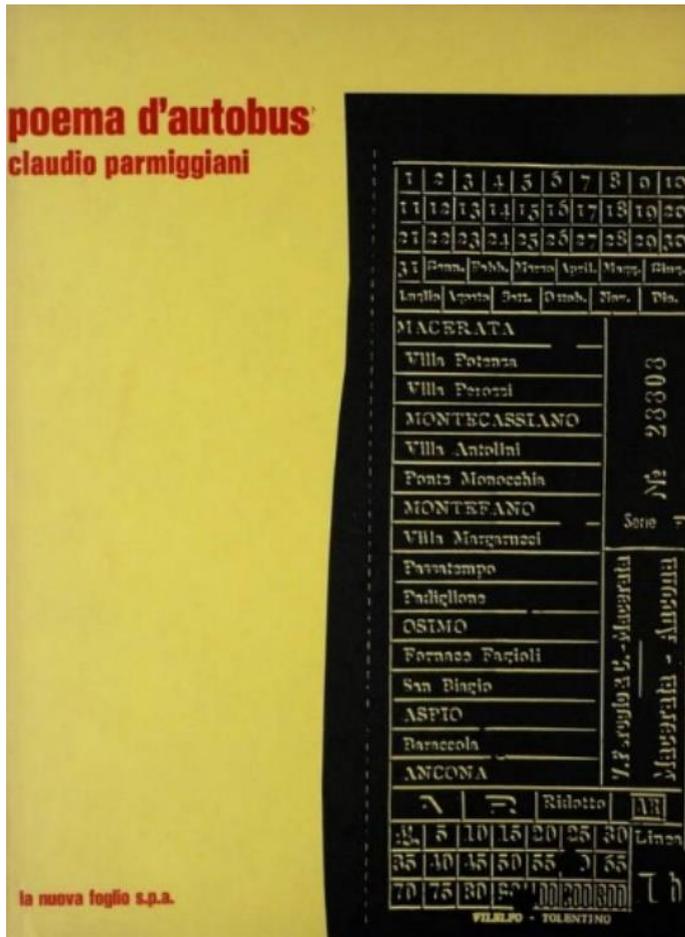


Fig. 4: *Lapsus*, collana diretta da Emilio Villa. *Catalogo*, Macerata, La Nuova Foglio, [1971]. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 5a-5b: Claudio Parmiggiani, *Poema d'autobus*. Claudio Parmiggiani per Emilio Villa 1967, La Nuova Foglio, Pollenza 1971. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 6: *Turcato e la Cina. Turcato. Raccolta di temi e impressioni*, a cura di V. Caruso, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Archivio Luciano Caruso

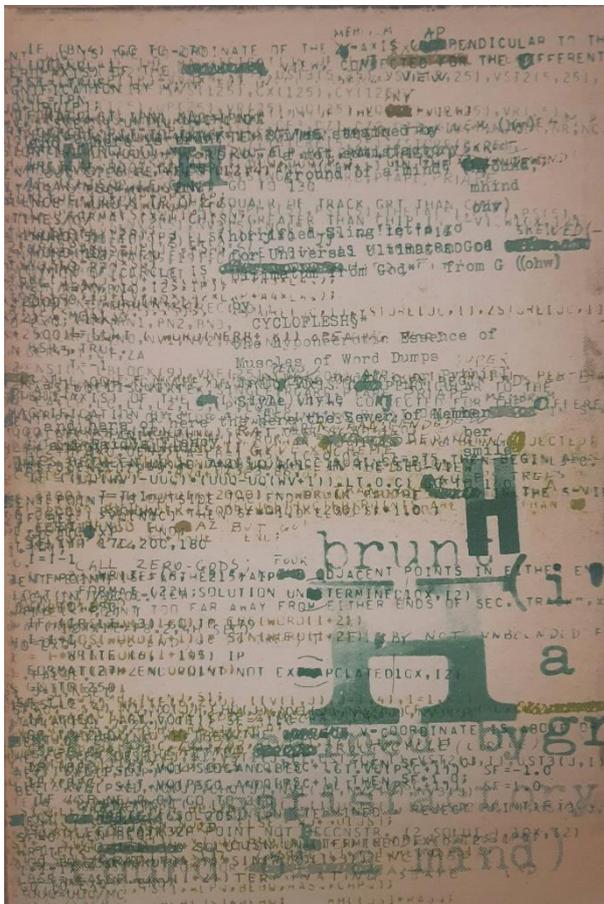
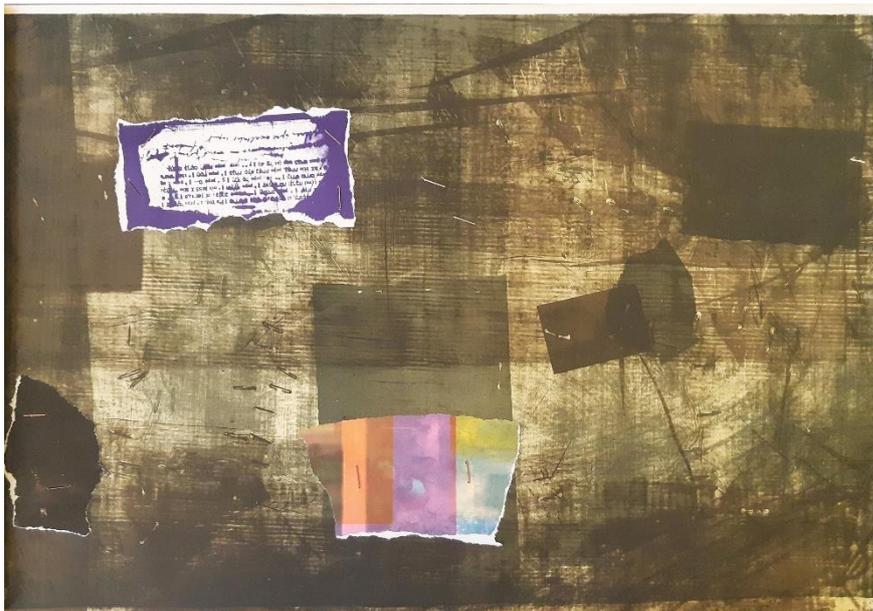
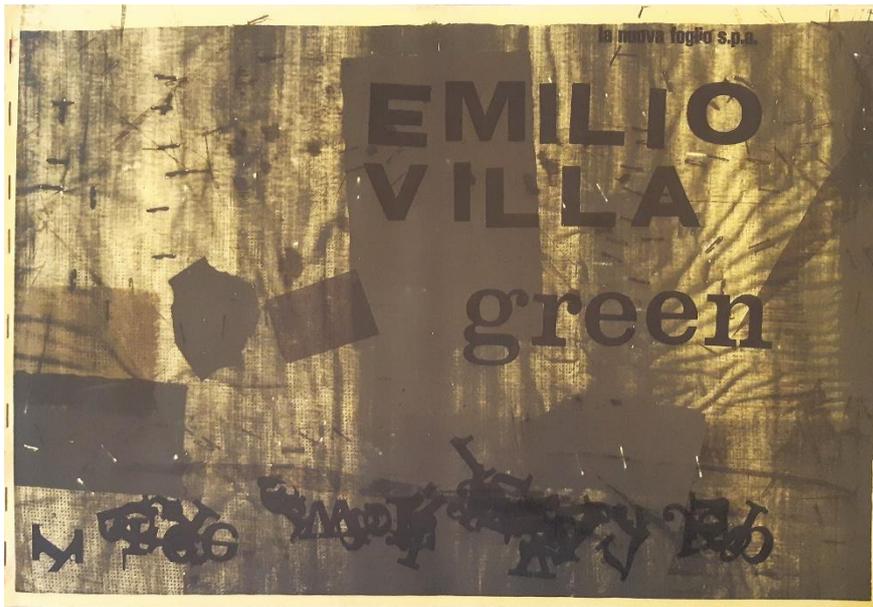
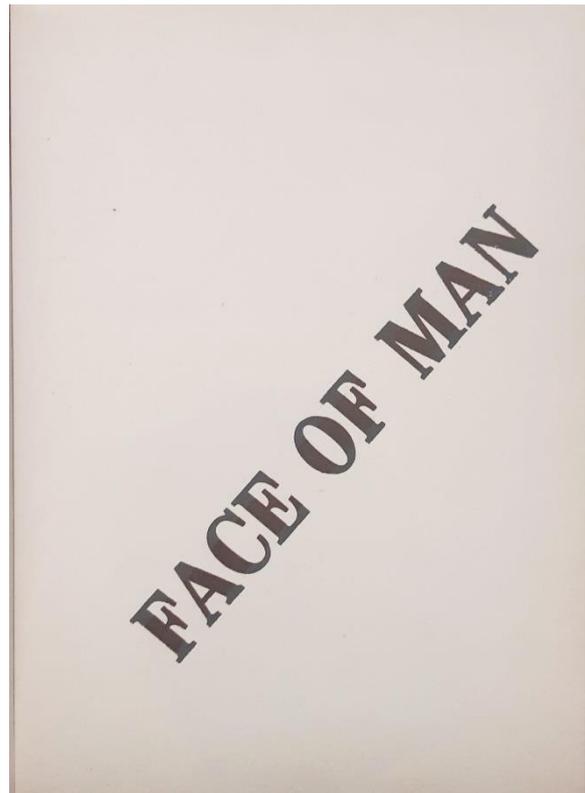
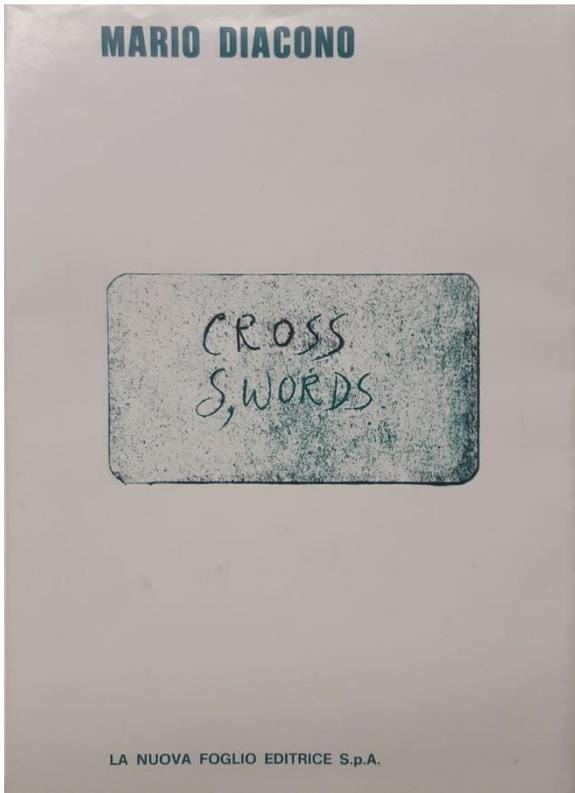


Fig. 7: Emilio Villa, *Brunt H. Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogamig vampire*, by Villadrome, Macerata - Roma, Foglio OG, 1968. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 8a-8c: Emilio Villa, *Green*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Biblioteca Panizzi



Figg. 9a-9c: Mario Diacono, *Cross S, words*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Archivio Luciano Caruso

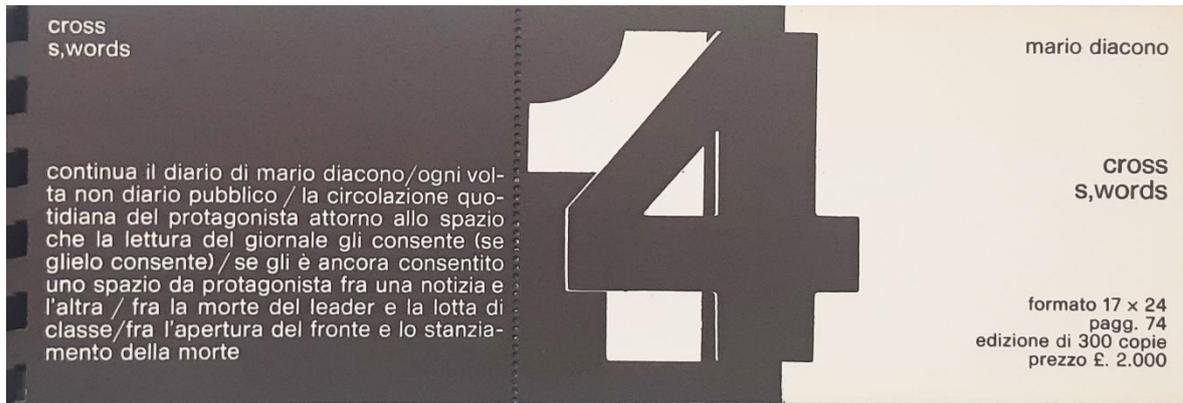


Fig. 10: [Emilio Villa], [Sinossi di] Mario Diacono, *Cross S,words*, in *Lapsus*, collana diretta da Emilio Villa. *Catalogo*, Macerata, La Nuova Foglio, [1971], p.n.n. Courtesy Archivio Luciano Caruso

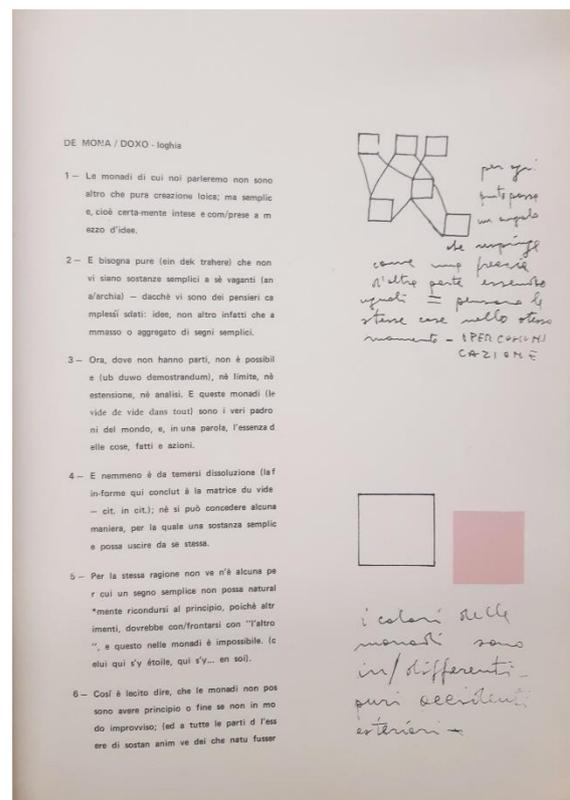


Fig. 11a-11b: Luciano Caruso, *De mona\doxo - loghia*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Archivio Luciano Caruso

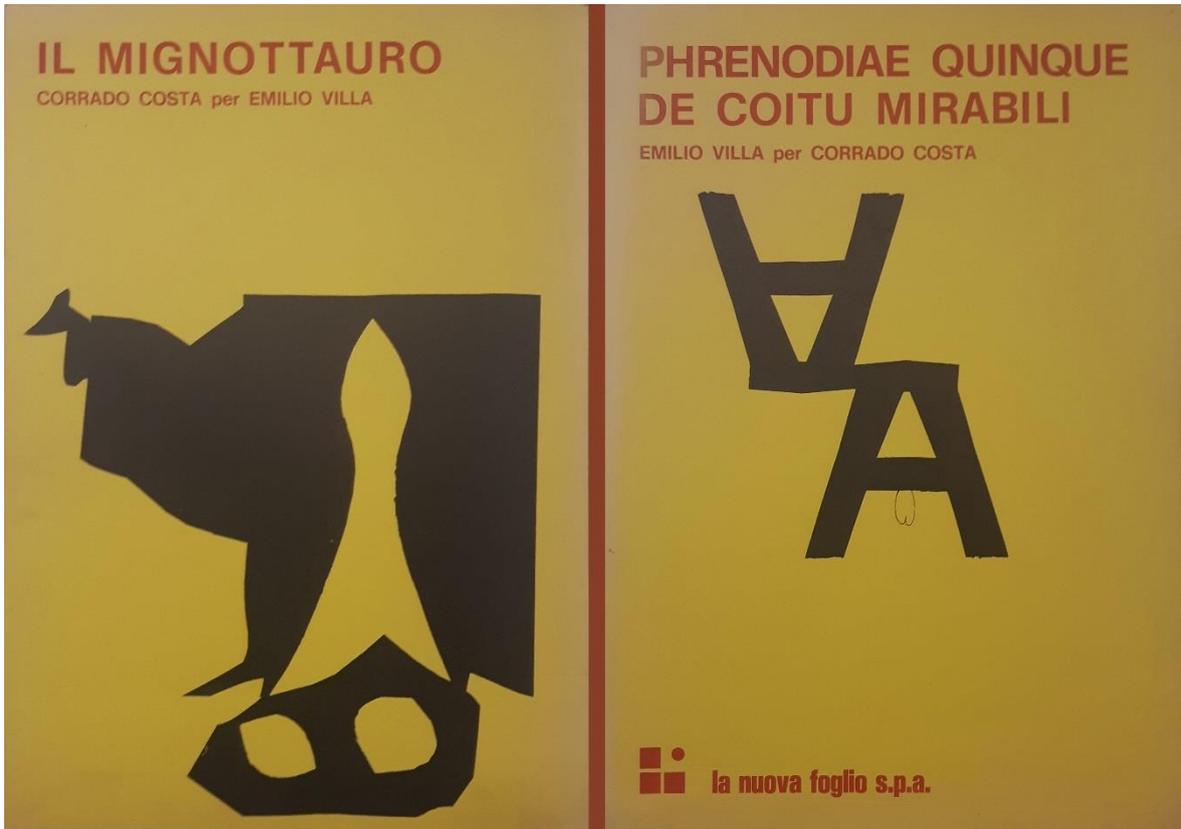


Fig. 12: Emilio Villa, Corrado Costa, *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Biblioteca Panizzi



Fig. 13: [Emilio Villa], [Sinossi di] Emilio Villa, Corrado Costa, *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro*, in *Lapsus*, collana diretta da Emilio Villa. *Catalogo*, Macerata, La Nuova Foglio, [1971], p.n.n. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 14a-14c: Emilio Villa, Giorgio Cegna, *Lettera & Risposta*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Biblioteca Panizzi



Figg. 15a-15d: Corrado Costa, *Per una proiezione delle ombre*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1971. Courtesy Biblioteca Panizzi

## BIBLIOGRAFIA

ACOCELLA 2020

A. ACOCELLA, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Milano 2020.

AGNETTI 1968

V. AGNETTI, *Obsoleto*, Milano 1968.

BARBIERI 1967

E. BARBIERI, *Paris Match*, Macerata 1967.

BEDARIDA 2018

R. BEDARIDA, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, presentazione di P. Marzotto, prefazione di E. Crispolti, Roma 2018.

BRETON 1944

A. BRETON, *Arcane 17*, illustrazioni di R.S. Matta, New York 1944.

CAGLI 1950

C. CAGLI, *Capogrossi*, in *Capogrossi*, catalogo della mostra, Roma 1950.

CARUSO 1969

L. CARUSO, *Stelio Maria Martini*, «Il Corriere dell'Adda», 5 aprile 1969.

CARUSO 1971a

L. CARUSO, *De mona\doxo - loghia*, Pollenza 1971.

CARUSO 1971b

L. CARUSO, *Scritture e testi di Villa - Diacono - Martini*, Napoli 1971.

CASTELLANI 2014

C. CASTELLANI, *Corrado Cagli e Charles Olson: la ricerca di nuovi linguaggi tra esoterismo e geometria non euclidea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LVI, 2014, pp. 215-235.

COLOMBO 1999

D. COLOMBO, *Emilio Villa e Lucio Fontana: "scopritori del trouzéro"*, «Solchi», III, 2-3, 1999, pp. 2-27.

COLOMBO 2005

D. COLOMBO, *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi*, «L'Uomo Nero», II, 3, 2005, pp. 323-347  
(disponibile on-line <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17683/17370>).

COLOMBO 2009

D. COLOMBO, *Emilio Villa e la "mente aperta" degli Scheiwiller*, in *IDUE SCHEIWILLER* 2009, pp. 199-208.

COLOMBO 2014

D. COLOMBO, *Fontana, Klein, Manzoni: tre vie dell'assoluto (irrisorio) secondo Emilio Villa*, in *Klein Fontana Milano Parigi 1957-1962*, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Milano 2014, pp. 196-207.

COLOMBO 2017

D. COLOMBO, *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni*, in *Alberto Burri nell'arte e nella critica*, atti della giornata di studi (Milano 29 ottobre 2015), a cura di F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 27-41.

COLOMBO 2020

D. COLOMBO, *Neurosentimental di Stelio Maria Martini: un simulacro del nostro tempo*, «Piano B», V, 1, 2020, pp. 51-84  
(disponibile on-line <https://pianob.unibo.it/article/view/12241/12234>).

COLOMBO 2021

D. COLOMBO, *Emilio Villa e qualche considerazione sul surrealismo*, «Predella», 49 e 1/2, 2021, pp. 57-67, XV-XIX.

COSTA 1969

C. COSTA, *L'equivalente*, Milano 1969.

COSTA 1970

C. COSTA, *Inferno provvisorio. Per una critica della ragione sessuale: il pensiero politico come logica della strategia e la strategia come logica dell'erotismo*, Milano 1970.

COSTA 1971

C. COSTA, *Per una proiezione delle ombre*, Pollenza 1971.

COSTA-XERRA 1972

C. COSTA, W. XERRA, *Tre poemi-flippers. Laocoonte, lampone, lavare*, Pollenza 1972.

DIACONO 1971

M. DIACONO, *Cross S, words*, Pollenza 1971.

GAROFALO 1971

B. GAROFALO, *Analisis. Per sua radice più profonda nel tempo*, Pollenza 1971.

GRAFICA CLUB 2 1971

*Grafica Club 2*, Pollenza 1971.

IDROLOGIE CON 6 SERIGRAFIE 1969

*Idrologie con 6 serigrafie*, catalogo della mostra, [testo di] E. Villa, Roma 1969.

I DUE SCHEIWILLER 2009

*I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri, Milano 2009.

IN FORESTA 1970

*In foresta con Giorgio Cegna, Silvio Craia, Emilio Villa. Dentro la poesia visiva*, catalogo della mostra, supplemento a «Notiziario Foglio OG», 10, 1970.

LA DONAZIONE SPAGNA BELLORA 2013

*La donazione Spagna Bellora. Le opere e l'archivio al Museo del Novecento di Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, con la collaborazione di S. Colombo, Cinisello Balsamo 2013.

LAPSUS 1971

*Lapsus, collana diretta da Emilio Villa. Catalogo*, Macerata [1971].

LOMBARDO 1971

S. LOMBARDO, *Progetti di morte per avvelenamento 1970-1971*, Macerata 1971.

MACCHINE PRESENZA 1972

*Macchine presenza. Opere di Ciriaco Ciriaco*, catalogo-pieghevole della mostra, Pollenza 1972.

MALFAIERA-FINIZIO-TRUBBIANI 1971

A. MALFAIERA, L.P. FINIZIO, V. TRUBBIANI, *Lo stato d'emergenza*, Pollenza 1971.

MARIO PADOVAN 1973

*Mario Padovan. Disegni 1973-1954*, catalogo della mostra, [a cura di] E. Villa, Roma - Pollenza 1973.

MARTINI 1974

S.M. MARTINI, *Neurosentimental*, Napoli 1974.

MARTINI 1983a

S.M. MARTINI, *Neurosentimental*, Napoli 1983.

MARTINI 1983b

S.M. MARTINI, *Vent'anni dopo*, in MARTINI 1983a, p.n.n.

PARMIGGIANI 1971

C. PARMIGGIANI, *Poema d'autobus. Claudio Parmiggiani per Emilio Villa 1967*, Pollenza 1971.

PIEMONTESE 1983

F. PIEMONTESE, *Rebus di parole e di immagini*, «Il Mattino», 16 giugno 1983.

PISCHEDDA 2022

B. PISCHEDDA, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma 2022.

POESIA VISIVA 2010

*Poesia Visiva. What to Do with Poetry. La collezione Bellora al Mart*, catalogo della mostra, a cura di G. Zanchetti, D. Ferrari, Cinisello Balsamo 2010.

PORTESINE 2017a

C. PORTESINE, *Un'influenza senza angoscia. L'ombra lunga di Emilio Villa negli scritti di Corrado Costa*, in *I verbovisionari. L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*, atti del convegno (Pisa 24-25 novembre 2016), a cura di F. Bondi, A. Torre, numero monografico di «La Rivista di Engramma», 145, 2017, pp. 47-65  
(disponibile on-line <https://www.gramma.it/eOS/resources/images/500/e145/e145-167-185-portesine.pdf>).

PORTESINE 2017b

C. PORTESINE, «*Tarocchi*» o «*variazioni*»? *La collaborazione tra Emilio Villa e Corrado Cagli*, «Letteratura e Arte», XV, 2017, pp. 189-199.

SIRONI 2017

M. SIRONI, *Le copertine delle prime collane Mondadori attraverso i carteggi dell'editore*, in *Storie di design attraverso e dalle fonti*, a cura di F. Bulegato, M. Dalla Mura et alii, numero monografico di «Ais/Design Journal. Storia e Ricerche», V, 10, 2017, pp. 160-183  
(disponibile on-line <https://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/196/183>).

SIRONI 2019

M. SIRONI, *Il libro bello. Grafica editoriale in Italia tra le due guerre*, Milano 2019.

TAGLIAFERRI 1996

A. TAGLIAFERRI, *Segno, materia e scrittura negli 'oggetti di poesia' di Emilio Villa*, in *Emilio Villa. Opere e documenti*, catalogo della mostra, a cura di A. Tagliaferri, Milano 1996, pp. 11-41.

TAGLIAFERRI 2004

A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma 2004.

TAGLIAFERRI 2012

A. TAGLIAFERRI, *Digressioni illegali*, in *Il titolo lo mettiamo dopo. Libri d'artista di Corrado Costa*, catalogo della mostra, a cura di M. Bertoni, C. Panizzi, Reggio Emilia 2012, pp. 9-15.

TURCATO E LA CINA 1971

*Turcato e la Cina. Turcato. Raccolta di temi e impressioni*, a cura di V. Caruso, Pollenza 1971.

«UOMINI E IDEE» 1975

«Uomini e Idee», [n.s.], XVIII, 2-4, [a cura di L. Caruso, S.M. Martini], [numero speciale dedicato a Emilio Villa], 1975.

VALERIANO TRUBBLANI 1971

*Valeriano Trubbiani. Sculture 1970-1971*, catalogo della mostra, [a cura di] E. Crispolti, Pollenza [1971].

VILLA 1955

E. VILLA, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma 1955.

VILLA 1962

E. VILLA, *Capogrossi (1962)*, in *Capogrossi*, catalogo della mostra, Roma 1962, p.n.n. (ripubblicato in VILLA 1970a, p. 17).

VILLA 1968a

E. VILLA, *Le palle giranti, strutture idrologiche*, in VILLA–CEGNA–CRAIA 1968, pp.n.nn.

VILLA 1968b

E. VILLA, *Brunt H. Options. 17 eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogamig vampire, by Villadrome*, Macerata - Roma 1968.

VILLA 1969

E. VILLA, *Monachesi*, Macerata 1969.

VILLA 1970a

E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano 1970.

VILLA 1970b

E. VILLA, *Willem de Kooning* (1956), in VILLA 1970a, p. 73.

VILLA 1970c

E. VILLA, *Lucio Fontana* (1961), in VILLA 1970a, p. 102.

VILLA 1971a

[E. VILLA], [Sinossi di] *Emilio Villa, Corrado Costa, Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971b

[E. VILLA], [Sinossi di] *Claudio Parmiggiani, Poema d'autobus*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971c

[E. VILLA], [Sinossi di] *Emilio Villa, Giorgio Cegna, Lettera & Risposta. Romanzo*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971d

[E. VILLA], [Sinossi di] *Corrado Costa, Per una proiezione delle ombre*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971e

[E. VILLA], [Sinossi di] *Luciano Caruso, De mona\doxo - loghia*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971f

[E. VILLA], [Sinossi di] *Mario Diacono, Cross S,words*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971g

[E. VILLA], [Sinossi di] *Emilio Villa, Green*, in *LAPSUS* 1971, p.n.n.

VILLA 1971h

E. VILLA, *Green*, Pollenza 1971.

VILLA 1974

E. VILLA, *L'homme qui descend quelque: roman metamytique*, con sei tavole xilografiche di C. Parmiggiani, Roma 1974.

VILLA 1975

E. VILLA, *Monachesi scultore Agrà*, in *Monachesi*, Pollenza 1975.

VILLA 1976

E. VILLA, *La Jeune Porque - Pour Caruso* (1971), in *Antologica (1965-1975) di Luciano Caruso*, catalogo della mostra, Napoli 1976, pp. 2-3.

VILLA/BATTILOCCHI 2020

E. VILLA, *Rovesciare lo sguardo. I Tarocchi di Emilio Villa*, a cura di B. BATTILOCCHI, prefazione di A. Tagliaferri, Ancona 2020.

VILLA/BELLO MINCIACCHI 2014

E. VILLA, *L'opera poetica*, a cura di C. BELLO MINCIACCHI, Roma 2014.

VILLA–CEGNA 1971

E. VILLA, G. CEGNA, *Lettera & Risposta*, Pollenza 1971.

VILLA–CEGNA–CRAIA 1968

E. VILLA, G. CEGNA, S. CRAIA, *Le idrologie*, Macerata - Roma 1968.

VILLA–COSTA 1971

E. VILLA, C. COSTA, *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro*, Pollenza 1971.

VILLA–DIACONO 1971

E. VILLA, M. DIACONO, *Per Ettore Innocente XYZ A 1 take one 1970 XYZ A 2*, catalogo della mostra, Pollenza 1971.

VILLA/TAGLIAFERRI 2005

E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano 2005.

ZANCHETTI 2009

G. ZANCHETTI, *La neoavanguardia milanese, Agnetti e Manzoni*, in *I DUE SCHEIWILLER* 2009, pp. 209-218.

ZANCHETTI 2015

G. ZANCHETTI, *Un'antinomia accolta dai vocabolari. Poesia Visiva e altre ricerche verbovisuali in Italia / An Antinomy Accepted by the Dictionary. Poesia Visiva and Other Verbal-Visual Researches in Italy*, in *L'immagine della scrittura: Gruppo 70, poesia visuale e ricerche verbo-visive / The Image of Writing: Gruppo 70, Visual Poetry and Verbal-Visual Investigations* (fa parte di *Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana / Ennesima. An Exhibition of Seven Exhibitions on Italian Art*), catalogo della mostra, a cura di V. de Bellis, Milano 2015, pp. 4-33.

## ABSTRACT

Nel 1971 viene presentata la collana *Lapsus* della casa editrice La Nuova Foglio, ideata e diretta dal poeta e critico d'arte Emilio Villa. La Nuova Foglio, fondata da Giorgio Cegna nel 1960 con il nome di Foglio OG, con sede a Macerata e a Roma fino al 1970, e poi a Pollenza, si è dedicata per un paio di decenni alla pubblicazione di opere grafiche, libri d'artista, cataloghi di mostre e raccolte poetiche. Un contesto di ricerca e sperimentazione grafica, tecnica ed editoriale molto intensa e articolata, di cui Villa fu partecipe già a partire dallo scorcio degli anni Sessanta: dalle *Idrologie* (1968) realizzate con Giorgio Cegna e Silvio Craia, a *In foresta con Giorgio Cegna, Silvio Craia, Emilio Villa. Dentro la poesia visiva*, supplemento al n. 10 del «Notiziario Foglio OG» (1970). Del progetto originario della collana che prevedeva ventidue titoli di artisti e poeti aventi rapporti di collaborazione e amicizia con Villa, ne vengono pubblicati dodici, tra cui *Green* dello stesso Villa o *Lettera & Risposta* di Villa e Cegna, e *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro* di Villa e Corrado Costa, *Cross S,words* di Mario Diacono, *De mona\doxo - loghia* di Luciano Caruso, *Poema d'autobus* di Claudio Parmiggiani, a cui va ad aggiungersi anche *Brunt H* di Villa pubblicato nel 1968. Nella maggior parte dei casi, sono accomunati da una linea grafica ben definita e molto riconoscibile che viene applicata anche ad altre pubblicazioni de La Nuova Foglio non inserite in *Lapsus*, come *Turcato e la Cina* a cura di Vana Caruso, dello stesso 1971.

Riconoscendo nella collana *Lapsus* il punto più alto della volontà di sperimentazione poetica, linguistica ed editoriale della Nuova Foglio – esemplificata dal medesimo catalogo di presentazione, che potrebbe figurare già da sé come un libro d'artista –, il contributo intende evidenziare le molteplici pratiche concettuali e operative messe in atto da tali ricerche verbovisuali che si confrontano con una riflessione filosofica sul linguaggio e con un'idea di letteratura che non coincide più con una tradizione letteraria codificata, ma che attinge al riuso, alla combinazione e alla risemantizzazione dell'universo visivo, segnico e formale dell'arte e dei media, per un'azione di indagine critica sulla società stessa, con le sue contraddizioni e ipocrisie. Collage, tecniche miste, materiali, montaggi, rielaborazioni grafiche ed editoriali innovative, ma anche popolari, travalicano i confini più tradizionali della letterarietà, sul limite tra visibilità e illeggibilità, tra parola e silenzio, tra enigma e svelamento.

1971 saw the launch of the *Lapsus* series by the publishing house La Nuova Foglio, conceived and directed by the poet and art critic Emilio Villa. La Nuova Foglio, founded by Giorgio Cegna in 1960 under the name Foglio OG, based in Macerata and Rome until 1970, and then in Pollenza, was dedicated for a couple of decades to the publication of graphic works, artists' books, exhibition catalogues and poetry collections. This was a context of very intense and articulated graphic, technical and editorial research and experimentation, in which Villa was already involved at the end of the 1960s: from *Idrologie* (1968) produced with Giorgio Cegna and Silvio Craia, to *In foresta con Giorgio Cegna, Silvio Craia, Emilio Villa. Dentro la poesia visiva*, supplement no. 10 to «Notiziario Foglio OG» (1970).

Of the original project of the series, which planned twenty-two titles by artists and poets who had collaborative and friendly relations with Villa, twelve were published, including *Green* by Villa himself or *Lettera & Risposta* by Villa and Cegna, and *Phrenodiae quinque de coitu mirabili / Il mignottauro* by Villa and Corrado Costa, *Cross S,words* by Mario Diacono, *De mona\doxo - loghia* by Luciano Caruso, *Poema d'autobus* by Claudio Parmiggiani, to which was added *Brunt H* by Villa published in 1968. In most cases, they shared a well-defined and very recognisable graphic line that is also applied to other La Nuova Foglio publications not included in *Lapsus*, such as *Turcato e la Cina* edited by Vana Caruso, also from 1971.

Identifying in the *Lapsus* series the highest point of La Nuova Foglio's aim to poetic, linguistic and editorial experimentation – already exemplified by the presentation catalogue, which we may consider an artist's book in itself –, the essay intends to highlight the multiple conceptual and operational practices implemented by such verbo-visual researches. These are confronted with a philosophical reflection on language and with an idea of literature that no longer coincides with a codified literary tradition, but which draws on the reuse, combination and resemantisation of the visual, sign and formal universe of art and media, for an action of critical investigation of society itself, with its contradictions and hypocrisies. Collages, mixed media, materials, montages, innovative yet popular graphic and editorial re-elaborations cross the more traditional boundaries of the literary, on the limit between visibility and illegibility, between word and silence, between enigma and unveiling.

---

## LUCIANO CARUSO E CLAUDIO PARMIGGIANI: DIALOGHI E INTERAZIONI AL CONFINE TRA PAROLA E IMMAGINE

«Sono felice di averti accanto in questo progetto che spero corrisponderà al mio desiderio di un bellissimo viaggio attraverso la parola dipinta», scrive Claudio Parmiggiani (1943) a Luciano Caruso (1944-2002) nel maggio 2001 riferendosi ad *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, mostra che sarebbe stata allestita l'anno successivo nei Chiostrì di San Domenico a Reggio Emilia e accompagnata dall'omonimo libro-catalogo edito da Mazzotta<sup>1</sup>.

Concepito dallo stesso Parmiggiani, il progetto espositivo e editoriale di *Alfabeto in sogno* rispondeva alla volontà di tracciare un itinerario sull'evocativa quanto complessa capacità della parola di spingersi oltre i propri confini tradizionali per aprirsi a figurazioni e significati intrinsecamente legati alla dimensione grafica e visiva, nei suoi multiformi aspetti. Un viaggio reso tangibile nella mostra e nel relativo catalogo da opere realizzate in un orizzonte ampio e dilatato nel tempo: dal codice medievale del *Liber figurarum* di Gioachino da Fiore («cui spetta il compito di dar conto del problema testo-raffigurazione nel mondo precedente all'invenzione della tecnica tipografica», come sottolinea puntualmente una recensione dell'epoca<sup>2</sup>), passando per l'estetica tipografica di Stéphane Mallarmé e i determinanti apporti delle avanguardie primo-novecentesche all'insegna della verbovisualità, sino alle più recenti esperienze di poesia concreta tra gli anni Cinquanta e Settanta, volte a inserirsi nel solco di questa tradizione millenaria rinnovandola con una forte tensione sperimentale.

Nel corposo e raffinato volume – composto da un'ampia serie di saggi storico-critici e da un ricco atlante iconografico con riproduzioni di manoscritti e edizioni a stampa, libri-oggetto e poesie visuali – Luciano Caruso è invitato a curare la sezione dedicata alle seminali e poliedriche ricerche del Futurismo<sup>3</sup>. Un terreno di riscoperta storica, quest'ultimo, a cui l'artista e poeta napoletano aveva dedicato gran parte della sua propulsiva attività teorico-critica, avviata con la pubblicazione insieme a Stelio Mario Martini delle *Tavole parolibere futuriste* (edite a Napoli per i tipi Liguori tra il 1975 e il 1977), e portata avanti con maggior intensità nei decenni successivi a Firenze attraverso la collaborazione con la casa editrice S.P.E.S. di Paola Barocchi<sup>4</sup>.

Il testo presentato da Caruso nel catalogo di *Alfabeto in sogno* appare emblematico della volontà, espressa da Parmiggiani in apertura del volume, di riportare alla luce i determinanti apporti di «un'altra avanguardia», «fino a tempi non lontani pressoché ignorata da una modernità frettolosa e distratta», puntando quindi su una prospettiva sperimentale di continuità e non di frattura con il passato<sup>5</sup>. Nella lettura che l'artista-poeta napoletano dà delle tavole parolibere e dei libri-oggetto realizzati dalla prima avanguardia storica italiana, riaffiora l'idea – da lui sostenuta con coerenza e continuità nelle varie imprese critiche e editoriali legate a questi temi – di una scrittura visuale intesa quale intervento totalizzante sulla materia, tanto innovativa e feconda di aperture sul futuro quanto intrinsecamente legata a una dimensione autentica e originaria. Con il Futurismo, scrive Caruso

il testo da una parte diventa una forma di spartito, traccia, guida per la declamazione, oppure è violentemente ridotto a composizione grafica, tramite un uso senza residui di una scrittura oggettivografica. Tanto è possibile grazie non a una fuga in avanti o a una solipsistica affermazione

---

<sup>1</sup> Lettera inedita inviata da Claudio Parmiggiani a Luciano Caruso, 9 maggio 2001, Archivio Luciano Caruso (d'ora in poi ALC), *Corrispondenza*. Cfr. *ALFABETO IN SOGNO* 2002, con testi di C. Parmiggiani, G. Ravasi, F. Lollini, G. Polara, A. Serra, M. Diacono, G. Busi, G. Guglielmi, L. Caruso, J. Bowl, N. Misler, A. Lora-Totino.

<sup>2</sup> REDAZIONE DI ENGRAMMA 2002, p. 53.

<sup>3</sup> CARUSO 2002.

<sup>4</sup> *TAVOLE PAROLIBERE FUTURISTE* 1975-1977. Su questi temi si vedano inoltre PUCCHETTI CARUSO 2017 e FAMELI 2020.

<sup>5</sup> PARMIGGIANI 2002, p. 12.

della propria singolarità, ma alla riscoperta di una verità originaria della specie e cioè che la scrittura è nata dall'impulso dell'uomo a penetrare e a sensibilizzare la materia<sup>6</sup>.

Sullo sfondo di quest'ultima, significativa collaborazione tra Parmiggiani e Caruso – interrottasi a causa della prematura scomparsa di quest'ultimo, avvenuta in quello stesso 2002 – vengono ricostruiti e ripercorsi per la prima volta, attraverso lo studio della corrispondenza e di altri rari materiali d'archivio<sup>7</sup>, gli anni d'avvio di questo sodalizio, densi di lavori e sollecitazioni, che hanno visto i due artisti dialogare e confrontarsi attivamente intorno a prospettive comuni di ricerca al confine tra parola e immagine, mai disgiunte dall'interesse per un retroterra storico e interagenti tra sperimentazione artistica, esodatoria e libro d'artista.

### *Corrispondenze e libri d'artista 'in miniatura': i primi scambi e collaborazioni*

Una delle prime, rilevanti tracce dei rapporti intercorsi in avvio degli anni Settanta tra Caruso e Parmiggiani – entrambi, allora, non ancora trentenni – è riscontrabile in *Notebook Coll'azione* (1969-1975) (Figg. 1-2). Un libro d'artista, o meglio un «libro-opera» secondo la definizione data da Caruso a questo tipo di lavori<sup>8</sup>, concluso un anno prima del suo trasferimento da Napoli a Firenze e poi rilegato nel capoluogo toscano dalla storica legatoria Giannini. Il lavoro è stato realizzato utilizzando e smembrando le carte, tutte riconducibili agli anni napoletani, del proprio archivio personale. Questi prelievi, diversi per tipologia, formato e contenuto, sono stati incollati manualmente dall'artista su appositi fogli e poi sottoposti a un processo di 'distruzione controllata' attraverso una tintura di iodio e fucsina, dal forte e volutamente disturbante impatto visivo e olfattivo. Una dimensione operativa che viene restituita dal titolo stesso dell'opera, in cui la parola *Notebook*, riferibile all'aspetto più propriamente privato del taccuino di appunti, è affiancata a quella di *Coll'azione*, ponendo così l'accento sull'importanza del processo, dell'azione appunto che, investendo la materia, conduce all'esito formalizzato del lavoro.

Significativa appare inoltre la datazione di *Notebook Coll'azione* che, come in numerosi altri lavori coevi di Caruso, copre un arco temporale molto ampio (in questo caso dalla durata di sei anni), a testimoniare quel lungo e stratificato processo di sedimentazione teorico-creativa che l'opera rende tangibile. Attraverso le tracce disseminate all'interno del libro d'artista, è possibile difatti rileggere in filigrana alcuni aspetti che connotano l'intensa e multiforme ricerca di Caruso negli anni napoletani, come l'attività collettiva e militante svolta nell'ambito di Continuum (gruppo fondato con Stelio Maria Martini a Napoli nel 1967), e i legami instaurati con numerosi artisti e poeti interessati a visualizzare e dare concretezza materica alla scrittura, a testimonianza di come la città partenopea rappresentasse allora un rilevante centro catalizzatore di una comunità estetica attiva a livello internazionale<sup>9</sup>.

Questa dimensione si materializza nel libro-opera attraverso la presenza di numerose lettere private redatte da artisti e poeti d'avanguardia, come quella inviata nell'ottobre del 1968

---

<sup>6</sup> CARUSO 2002, p. 300. In una lettera inviata da Martini a Caruso il 19 febbraio 2002, si legge al riguardo: «ho sottomano il bel volume del catalogo Alfabeto in sogno. Dico bel volume anche per esternare una mia soddisfazione ad avere davanti, come accade di rado, un catalogo molto ordinato e netto nella sua struttura. [...] Naturalmente ho solo iniziato a leggere i vari articoli del volume, e sicuramente il tuo, molto opportuno e a taglio con il nostro discorso sul Futurismo, è didascalico ed esemplificatorio» (ALC, *Corrispondenza*, ora anche in *IL CARTEGGIO CARUSO-MARTINI* 2019, p. 468).

<sup>7</sup> Lo studio è stato reso possibile grazie alla consultazione dei materiali conservati presso l'Archivio Luciano Caruso. Specifichiamo come qui siano state rintracciate, a oggi, diciassette lettere inviate da Claudio Parmiggiani tra l'estate del 1971 e marzo 2002, mentre non sono presenti quelle di Caruso, in quanto l'artista non era solito conservare una copia delle missive spedite.

<sup>8</sup> Sulla concezione del libro d'artista elaborata dall'autore, si vedano CARUSO 1989 e 1997.

<sup>9</sup> Per approfondimenti sulla ricerca artistica e militanza culturale svolta da Caruso e dal gruppo di Continuum a Napoli tra gli anni Sessanta e Settanta, si rimanda ad ACOCELLA 2020. Si veda inoltre *CONTINUUM* 1983.

da Henri Chopin che condivide con gli amici napoletani le ragioni del suo esilio volontario in Inghilterra alle porte del 1968<sup>10</sup>. Molte altre missive confluite in *Notebook* pongono l'accento sugli scambi di materiali e quindi sulla rete intessuta da Caruso e dal gruppo di Continuum attraverso la loro intesa e continuativa attività editoriale ed esoeitoriale. Significativa, ai fini del nostro discorso, è la pagina che restituisce la convivenza, nella vicenda di formazione di Caruso, tra il suo percorso di studi filosofici e la parallela attività di militanza artistica. La prima, testimoniata dall'invito a intervenire a un congresso presso l'Istituto di Storia della Filosofia di Napoli presieduto da Cleto Carbonara (relatore della sua tesi di laurea in Estetica<sup>11</sup>); la seconda, dalla lettera speditagli da Maurizio Nannucci nel settembre del 1971, in cui si legge: «Ho visto da Claudio [Parmiggiani] una serie di piccole pubblicazioni da te curate. Continuano ancora? Mi piacerebbe farne una, ho da molto tempo alcuni progetti adatti».

Questo passaggio instaura un rimando diretto, nelle pagine di *Notebook*, con una missiva dello stesso Parmiggiani in cui riaffiora il riferimento alla serie di pubblicazioni di piccolo formato. Si tratta di una lettera resa soltanto parzialmente leggibile sotto i vari strati cromatici e materici, che interagisce nello spazio del foglio con un elemento legato al vissuto personale dell'artista napoletano, ovvero una cartolina d'auguri per il proprio matrimonio. Un evento a cui fa riferimento anche Parmiggiani nel suo scritto, consentendoci di datare quest'ultimo con ogni probabilità all'estate del 1971<sup>12</sup>. L'artista emiliano domanda:

potrei avere un catalogo di colonnese a cura di l. caruso? anche lì se ti va si potrebbe elaborare un'idea comune per un libretto microscopico. anche nell'eventualità che ci sia da collaborare finanziariamente non credo sia grave. comunque vedi tu per tutto. scrivimi. / dimmi tutto. un bacio e un abbraccio / Claudio. / e auguri per lo spozalizio!

Alla fine degli anni Sessanta Caruso aveva iniziato difatti a curare per l'editore Colonnese di Napoli una serie di libri in miniatura, intitolata *I Lilliput* con un esplicito riferimento – non senza ironia – al paese immaginario del celebre romanzo di Jonathan Swift, abitato da persone e animali di piccole dimensioni. Pubblicata tra il 1969 e 1972, questa collana d'avanguardia si compone in totale di otto volumetti alti 8 cm stampati in duecento copie assemblate a mano, in cui edizioni di artisti e poeti legati in quegli anni a Caruso (quali Emilio Villa, Mario Diacono, Stelio Maria Martini e Felice Piemontese) vengono affiancati a testi poco noti o non più editi da tempo, diversi per cronologia e apertura geografica ma tutti connotati da una forte impronta sperimentale. In questa direzione appare significativa la scelta di editare la ristampa anastatica della *Lettera a Nollet* dell'ecclettico studioso, esoterico e inventore settecentesco napoletano Raimondo di Sangro, o la traduzione italiana del testo *Totem etrangle* di Antonin Artaud, in cui il linguaggio è esplorato nei suoi aspetti più strettamente legati al corpo e alla fisicità<sup>13</sup>.

Nel 1971 – anno a cui risale la missiva inviata da Parmiggiani e poi confluita in *Notebook Coll'azione* – erano già stati dati alle stampe i primi due volumetti della serie che vedevano coinvolti in prima persona artisti e poeti d'avanguardia vicini a Caruso, ossia *Traitée de pédérasthie céleste* di Emilio Villa (1969) e *Da Finnegans Wake di James Joyce* (1970) di Mario Diacono<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Appare pregnante il passaggio finale della lettera, che riportiamo nella traduzione fatta alcuni anni dopo dallo stesso Caruso, in cui Chopin pone l'accento sull'importanza della condivisione dell'esperienza estetica: «Potete fare quello che volete di questa lettera, anche pubblicarla se vi fa piacere, e io conto su di voi per dire a tutti quelli che vivono il proprio tempo senza ripensamenti, senza ritornare verso la stupidità di stato, conto su di voi affinché i nostri rapporti siano sempre più stretti, e la nostra collaborazione più generosa per il futuro» (CONTINUUM 1975).

<sup>11</sup> CARUSO 1969. I risultati del lavoro di tesi sono stati diffusi un paio di anni dopo in CARUSO 1971b.

<sup>12</sup> Luciano Caruso sposa il 25 luglio 1971 in prime nozze Laura Marcheschi, artista, studiosa del Lettrismo e membro di Continuum. Un annuncio del loro matrimonio compare nel manifesto *Continuazione / c* (1971) raccolto all'interno della rivista-contenitore CONTINUAZIONE 1973. L'originale è consultabile on-line nel sito web dell'Archivio Luciano Caruso: <https://www.archiviolucianocaruso.org/opere/continuazione-c/> <12 gennaio 2025>.

<sup>13</sup> SANGRO 1970, ARTAUD 1970.

<sup>14</sup> VILLA 1969, DIACONO 1970.

Autori con cui anche l'artista emiliano era allora in stretti contatti, come attestano per altro alcuni indizi disseminati nella biblioteca-archivio di Caruso, a convalida dei fitti intrecci intessuti in quegli anni.

Tra questi, l'opera *Poema d'autobus* concepita da Parmiggiani come omaggio a Villa nel 1967 e realizzata quattro anni dopo in forma di libro per La Nuova Foglio di Pollenza (Figg. 3-4), casa editrice tutta proiettata verso la cultura d'avanguardia, che pubblica inoltre in quello stesso anno il volume a tiratura limitata *De mona\doxo - loghia* di Caruso<sup>15</sup>. In ogni pagina colorata del *Poema d'autobus*, suddivisa in sei sezioni-'biglietti' rettangolari, l'artista emiliano è intervenuto tracciando una serie di piccole costellazioni con una fustellatrice a forma di stella, come a materializzare, con un semplice gesto, l'immagine mentale di uno spazio cosmico e infinito. Si tratta di un lavoro che instaura per altro una sorta di cortocircuito con la poesia-oggetto *Cielo stellato* (1964) di Caruso, in cui l'azione dell'incidere la materia, con forature dalla trama circolare e stellata, crea varchi fisici e concettuali volti ad accogliere, al loro interno, una serie di lettere tratte da un poema frammentato e che invitano alla libera composizione (Fig. 5). Alla luce di questi intrecci e affinità, può forse essere letta la scelta di Parmiggiani di donare a Caruso una serigrafia senza titolo del 1970 caratterizzata dalla presenza di tante piccole stelle in rilievo che si stagliano su un paesaggio campestre con in primo piano un cavallo bianco, e che infondono all'intera rappresentazione una carica fantastica e immaginaria (Fig. 6).

Tornando alla serie de *I Lilliput*, appare rilevante sottolineare il fatto che Caruso aveva inizialmente proposto questo suo progetto editoriale a Vanni Scheiwiller, come testimonia la corrispondenza intercorsa con Stelio Maria Martini nell'estate 1970: «Ci si poteva piuttosto divertire – scrive Martini a Caruso – col fatto che escono come lilliput quei volumetti la cui stampa proponevamo allo S[cheiwiller]»<sup>16</sup>. Un'affermazione, questa, che attesta come l'originale produzione di libri in miniatura della storica casa editrice milanese All'Insegna del Pesce d'Oro<sup>17</sup> (fondata nel 1936 da Giovanni Scheiwiller guardando ai volumetti in sedicesimo della parigina Gallimard, e portata poi avanti dal figlio Vanni<sup>18</sup>) avesse agito da stimolo creativo per i progetti eseditoriali ideati da Caruso tra la fine degli anni Sessanta e l'avvio del decennio successivo.

Quest'attenzione trova inoltre riscontro nella presenza, presso la biblioteca personale dell'artista, di una cinquantina di titoli facenti parte del catalogo de All'Insegna del Pesce d'Oro, non privi di aperture verso le ricerche di confine tra parola e immagine condotte da alcuni esponenti delle neoavanguardie artistiche italiane. È ciò che testimonia, significativamente, il libro d'artista a tiratura limitata *Astrazione* del 1968, in cui Parmiggiani sperimenta per la prima volta la dimensione del piccolo formato<sup>19</sup> (Figg. 7-8). Stampato in mille copie e curato da Vincenzo Agnetti e Corrado Costa, *Astrazione* esibisce su cinquanta pagine consecutive, in un serrato gioco di rispecchiamenti tra elemento iconico e verbale, il medesimo simbolo: una stella rossa accompagnata da un testo fisso e invariante in fondo a ogni pagina, che rimanda costantemente all'immagine della pagina successiva, sempre identica. Un lavoro che delinea così, sui suoi fogli 'tascabili', le tracce di un percorso circolare ed ermetico, e che l'artista in una lettera a Cesare Vivaldi pubblicata a conclusione del libretto definisce nei termini di immagini «vuote, in cui l'aspetto pittorico non esiste se non come pretesto. Immagini che percorse della prima

<sup>15</sup> PARMIGGIANI 1971, CARUSO 1971a. Per approfondimenti sull'attività de La Nuova Foglio si veda il contributo di Davide Colombo pubblicato nel presente numero di «Studi di Memofonte».

<sup>16</sup> Lettera inviata da Stelio Maria Martini a Luciano Caruso, Roccamonfina, 18 agosto 1970, ALC, *Corrispondenza* (ora anche in *IL CARTEGGIO CARUSO-MARTINI* 2019, pp. 95-96). Vanni Scheiwiller avrebbe però declinato la proposta, come si legge nella lettera del 25 settembre 1969 indirizzata dall'editore milanese a Martini e pubblicata in CARUSO-MARCHESCHI 1970, pp. 205-206: «Gentile signore, grazie di aver a me come editore ma io pubblico solo dietro mio invito, e ho un programma già per molti anni. Mi perdoni e mi creda suo Vanni Scheiwiller».

<sup>17</sup> Per una panoramica sui libri d'artista di piccolo formato nell'editoria italiana, si vedano PICCOLI, PICCOLISSIMI 2012 e PICCOLI E NECESSARI 2018.

<sup>18</sup> Cfr. FERRETTI 2009.

<sup>19</sup> PARMIGGIANI 1968.

all'ultima riconducono all'inizio, al cerchio, senza la possibilità di afferrare un senso, se non tutti»<sup>20</sup>.

A un quadriennio di distanza da questa prima sperimentazione del piccolo formato per Scheiwiller, e a circa un anno dalla lettera confluita in *Notebook* nella quale Parmiggiani aveva manifestato il suo interesse per le edizioni de *I Lilliput*, prende forma l'idea di un nuovo libro d'artista in miniatura, la cui proposta – delineata a Caruso in una missiva del luglio 1972 – fa ben comprendere la dimensione artigianale e manuale sottesa a questo tipo di produzioni:

Intanto ho preparato un menabò che ti spedisco e che (se ti va) potrebbe essere un lilliput per la tua collezione. è solo un po' grande di formato. e non so se andrà bene ugualmente. / Se sì, allora io posso inviare 100 copie già stampate e pronte per essere rilegate. / il contributo di Colonnese sarebbe: copertina, frontespizio, colophon e legatura. / Si può? / Scrivimi SUBITO. se no lo stavo facendo da solo. / Sono tavolette relative a 5 grandi tele che ho esposto a Firenze e a Torino nelle relative due mostre, ma [si tratta di un] lavoro però iniziato tempo fa. / le pagine sono in eliografia e mi piacciono così. / pensaci e scrivimi<sup>21</sup>.

In quella stessa lettera, un altro rilevante passaggio dà testimonianza di come l'artista emiliano fosse allora aggiornato e condividesse l'attività non soltanto eseditoriale condotta da Continuum, con specifico riferimento all'happening collettivo messo in scena il 13 giugno 1972 durante la serata inaugurale di *Operazione Vesuvio*. Manifestazione artistica, quest'ultima, ideata da Pierre Restany e promossa dalla Galleria Il Centro di Napoli, alla quale il gruppo napoletano d'avanguardia aveva preso parte con una vera e propria azione di disturbo, invadendo l'ingresso della galleria con svariate tonnellate di pietre laviche con l'intento di bloccare l'accesso ai visitatori e criticare, implicitamente, le logiche sottese ai luoghi deputati all'esposizione e fruizione dell'arte e ai loro rituali di carattere ufficiale. Scrive Parmiggiani a Caruso:

Ho intanto saputo dell'operazione Vesuvio non tanto quella di Restany [...] ma la vostra con lapilli in galleria che ho trovato formidabile perché sono convinto che il vesuvio vada lasciato stare oppure che il vesuvio (come avete fatto voi) vada rovesciato addosso a questi personaggi. e poi dico il vero vesuvio è Napoli che esplode e implode e non il vulcanetto ovvero lo zampirone<sup>22</sup>.

Riguardo alla proposta del libro in miniatura, il riferimento di Parmiggiani alle «cinque grandi tele esposte a Firenze e a Torino» consente inoltre di ricondurre il motivo ispiratore di questo lavoro alle *5 carte zoogeografiche*<sup>23</sup>, una serie di fotografie in bianco e nero su tela concepite dall'artista emiliano tra il 1968 e il 1971, dalle dimensioni di 160 cm di larghezza per 120 di altezza. Ognuna di esse raffigura, frontalmente e in primo piano, una mucca le cui macchie scure al centro del manto presentano la forma di un continente o paese, dall'Europa all'Africa, dall'America all'Australia e Oceania.

Si tratta di un lavoro iscritto all'interno di una ricerca più ampia, sviluppata da Parmiggiani dalla fine degli anni Sessanta intorno al tema zoomorfo, e concretizzatasi – tra le varie ulteriori opere – nello *Zoo geometrico* (1969): una serie di grandi solidi in legno rivestiti da pellicce artificiali a simulare il manto di una tigre, di una giraffa, di un leopardo, di un tacchino o di un serpente.

<sup>20</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>21</sup> Lettera inedita inviata da Claudio Parmiggiani a Luciano Caruso, 1° luglio 1972, ALC, *Corrispondenza*. Su *Operazione Vesuvio* si veda ACOCELLA 2020, pp. 85-91. Cfr. inoltre DE VIVO 2024.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Dall'elenco delle mostre pubblicato fra gli apparati di *CLAUDIO PARMIGGLIANI* 1985 (p. 167) è possibile evincere come il lavoro delle *5 carte zoogeografiche* fosse stato esposto presso la Galleria Stein di Torino in occasione della personale *Mutazione* (16-31 maggio 1972), mentre non sono presenti riferimenti specifici riguardo all'esposizione fiorentina, da ricondurre probabilmente alla mostra presso la Galleria Flori del novembre 1971 (unica presenza dell'artista riscontrata nel capoluogo toscano in quegli anni).

Non privi di effetti di spiazzamento, tra gioco e sogno, di ascendenza surrealista<sup>24</sup>, questi ‘solidi impellicciati’ vennero ritratti allora all’aria aperta con l’intento di accrescerne la carica mimetica e camaleontica, come documenta il catalogo-opuscolo della personale dell’artista *Il paradiso terrestre* (1970) alla Galleria Stein, presente anch’esso tra le carte dell’Archivio Caruso<sup>25</sup> (Figg. 9-10).

Articolando, al pari dello *Zoo geometrico*, una riflessione intorno a una «natura decantata con mezzi tutti mentali»<sup>26</sup>, le tavole fotografiche delle *5 carte zoogeografiche* vengono quindi riprese e trasposte nel 1972, grazie all’intervento e alla diretta collaborazione di Caruso, nella forma di un libro d’artista in miniatura dalle dimensioni di 10x8 cm<sup>27</sup>. Una scelta, questa, che sembra rispondere al desiderio di voler racchiudere e contenere quel ‘sentimento geografico’ dell’infinitamente grande – espresso dalle forme dei continenti riprodotte sulle pelli degli animali – nello spazio di una pagina, tanto piccolo e misurabile quanto tutto proiettato verso l’immaginario. Riguardo a queste sue opere Parmiggiani avrebbe affermato:

Il mondo era pensato unicamente come un oggetto da pensare e da misurare, la sola immagine con la quale confrontarsi nel lavoro e nello stesso tempo un limite, un peso da cui liberarsi. Tutta l’ironia che era voluta in questi lavori era il sentire inaccettabile qualsiasi riflessione che non avesse una esemplificazione totalizzante<sup>28</sup>.

Forse a causa delle dimensioni un po’ più grandi previste da Parmiggiani rispetto a quelle adottate per l’intera collana de *I Lilliput*, il volumetto delle *5 carte zoogeografiche* viene destinato ai *Quaderni di Continuum* (Figg. 11-12), dove avevano trovato collocazione prima di quella data una decina di libri d’artista – tutti diversi per formato e contenuti – a opera di autori attivi nel gruppo napoletano d’avanguardia, da Martini allo stesso Caruso, da Laura Marcheschi a Emilio Piccolo, da Felice Piemontese a Giovanni Polara<sup>29</sup>. Quello di Parmiggiani è il primo e unico esemplare della serie realizzato da un artista non appartenente alla cerchia napoletana di Continuum, con il quale viene instaurato un dialogo diretto attraverso la riproduzione di una tavola a firma di Caruso nel foglio che anticipa il colophon finale del libro: una carta quadrettata scandita da una sequenza ripetuta di numeri arabi, quasi fossero simboli di un codice segreto ed enigmatico, di un messaggio ancora in attesa di essere decifrato. Nell’agosto di quello stesso anno, il risultato di questa produzione ‘a due’ viene accolta con entusiasmo da Parmiggiani, che scrive all’amico e compagno di strada:

ho ricevuto le copie del libretto, che mi pare vada molto bene. / avrei messo forse qualche indicazione per evidenziare massimamente il tuo intervento che così firmato nero su nero rischia di essere inteso come lavoro mio, cioè un massimo stacco tra le tavole interne e il tuo testo. / Ma intanto è il primo lavoro insieme e questo va benissimo e mi piace molto<sup>30</sup>.

### *Intorno alla pratica della citazione*

Le collaborazioni con Caruso e il gruppo di Continuum si rinsaldano, a distanza di alcuni anni, con il coinvolgimento di Parmiggiani nella collana *Pattern* (1974-1975), curata anch’essa

---

<sup>24</sup> Sull’influenza esercitata dal Surrealismo nella ricerca d’esordio di Parmiggiani, si veda *OGGETTI PARASURREALISTICI* 1965, con testi di G. Celli, C. Costa, G. Guglielmi, A. Spatola, F. Vaccari.

<sup>25</sup> *IL PARADISO TERRESTRE* 1970, con testi di P. Fossati, R. Barilli, N. Balestrini, A. Grifi, C. Costa.

<sup>26</sup> A. Schwarz, in *SCHWARZ-PARMIGGIANI* 1985, p. 11.

<sup>27</sup> *PARMIGGIANI* 1972.

<sup>28</sup> C. Parmiggiani, in *SCHWARZ-PARMIGGIANI* 1985, p. 15.

<sup>29</sup> Per un elenco dei *Quaderni di Continuum* si rimanda a *L’IMPASSIBILE NAUFRAGO* 1986, pp. 107-108.

<sup>30</sup> Lettera inedita inviata da Claudio Parmiggiani a Luciano Caruso, 23 agosto 1972, ALC, *Corrispondenza*.

dall'artista-poeta napoletano e comprensiva di quaranta libri in miniatura. In questa serie confluiscono riedizioni di testi e componimenti di autori e tendenze più o meno distanti nel tempo, dalle epitomi di Virgilio Marone Grammatico alle esperienze futuriste e lettriste, insieme ad alcune tra le più aggiornate ricerche di sperimentazione visiva e poetica diffuse a livello internazionale<sup>31</sup>; a convalida, in quest'ultimo caso, di come il piccolo formato rappresentasse allora un'originale frontiera di elaborazione creativa da parte degli autori interessati a riformulare lo spazio tradizionale della pagina mediante la valenza segnica e visuale della scrittura. Per via del loro ingombro molto limitato e del peso ridotto al minimo, questi libri – come già saggiato, sia pur su un numero più limitato di uscite, con la serie de *I Lilliput* e dei *Quaderni di Continuum* – appaiono difatti in grado di facilitare l'azione di scambio e circolazione a distanza dei materiali, con intenti ed esiti non troppo dissimili rispetto alle coeve pratiche di mail art.

Stampati ognuno in duecento copie numerate a mano (dalle dimensioni di 8,5 cm di altezza per 6,5 cm di larghezza), i volumetti della collana *Pattern* sono tutti contraddistinti da una copertina monocroma che riporta il nome dell'autore, il titolo dell'opera e la sigla eseditoriale, ossia Visual Art Center; centro di arti visive, quest'ultimo, attivo dal 1973 al 1975 in via Orazio 147, nel quartiere napoletano di Chiaia, sotto la direzione di Rosario Boenzi e Mario Jacobelli<sup>32</sup>.

L'esemplare di Parmiggiani è il trentacinquesimo della serie (Figg. 13-14). L'artista vi comincia a riflettere già nel gennaio 1974, quando scrive a Caruso: «per questo formato occorre un'idea precisa cioè ci deve essere una fusione visiva tra spazio e segno che necessita di essere pensato con precisione. quindi ci penso. ci lavoro»<sup>33</sup>. L'idea avrebbe preso forma però soltanto l'anno successivo, riformulando e riattivando un lavoro concepito nel 1969 ed esposto nel 1973 alla Galleria La Bertesca di Genova con il titolo di *Yang-Yin*, in diretto riferimento all'antica filosofia cinese e quindi al principio di relazione e interazione dialettica tra due o più elementi, processi, fenomeni<sup>34</sup>. Il suo segno-simbolo identificativo, il *taijitu*, viene riportato in forma semplificata – cioè privato dei due cerchi interni – sia sulla copertina del libretto, sia in una prova d'autore donata dall'artista emiliano a Caruso con ogni probabilità in quel determinato frangente temporale che li stava vedendo dialogare su prospettive comuni e condivise (Fig. 15).

Nella sua restituzione a stampa per *Pattern*, *Yang-Yin* è giocato su una commistione tra componente verbale e visuale. La prima, espressa da un testo d'apertura di Daniela Palazzoli e uno di chiusura di Caruso e Martini (completamente autonomo rispetto agli altri contenuti del volumetto); la seconda, dalla riproduzione fotografica in bianco e nero, su una doppia pagina, dei celebri ritratti di Federico da Montefeltro e Battista Sforza, realizzati da Piero della Francesca in forma di dittico intorno al 1473-1475. A ben vedere però l'immagine dei due ritratti non è una fedele copia dell'originale ma presenta una sostanziale alterazione, quasi fosse una sorta di 'ready made rettificato' di duchampiana memoria, sia pur privo di evidenti intenti ironici e demistificatori<sup>35</sup>. I profili della coppia presentano difatti i nasi invertiti: quello di Federico da

<sup>31</sup> Oltre a Caruso e Parmiggiani, ventitré sono gli autori contemporanei coinvolti in *Pattern*: Vincenzo Accame, Erico Bugli, Henri Chopin, Pietro Pasquale Daniele, Giuliano Della Casa, Giuseppe Desiato, Mario Diacono, Gabriele Gallina, Mimmo Jodice, Jiri Kolár, Franco Magro, Laura Marcheschi, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Rolando Mignani, Maurizio Nannucci, Maria Palligiano, Emilio Piccolo, Felice Piemontese, Giovanni Rubino, Shimizu Toshihiko, Pierre Vandrepote, Emilio Villa.

<sup>32</sup> Presso questo centro d'arti visive, Caruso aveva tenuto tra il febbraio e il marzo 1974 la prima importante esposizione personale del suo lavoro a Napoli: PIEMONTESE 1974.

<sup>33</sup> Lettera inedita inviata da Claudio Parmiggiani a Luciano Caruso, 1° gennaio 1974, ALC, *Corrispondenza*.

<sup>34</sup> Questo contributo era stato destinato inizialmente alla rivista «Silence's Wake» fondata da Caruso a Napoli nel 1973, come si apprende dal passaggio di una lettera senza data inviata da Parmiggiani allo stesso Caruso: «per silence ti mando il mio yang-yin uno degli ultimi lavori + un text della Palazzoli che mi piacerebbe tu stampassi e non censurassi». Dalla corrispondenza e dagli altri materiali documentari non è stato possibile evincere le ragioni legate alla mancata pubblicazione del lavoro su «Silence's Wake»; possiamo però ipotizzare come questo fosse stato previsto per il secondo numero della rivista, rimasto soltanto allo stato di ideazione.

<sup>35</sup> Alla pratica del *ready made* si fa riferimento anche in PALAZZOLI 1975, p.n.n.

Montefeltro, dalla caratteristica forma aquilina, viene trasferito sul volto di Battista Sforza; viceversa, quello dai lineamenti più gentili della donna è traposto sul viso del duca di Urbino.

Nel testo che anticipa il doppio ritratto 'rivisitato', Palazzoli coglie il senso di questo lavoro richiamando un termine caro a Parmiggiani, quello di «delocazione»<sup>36</sup>, in riferimento al cortocircuito innescato dalla presenza di uno o più elementi iconografici in una posizione diversa da quella originaria e tradizionale, che assume qui il significato – alluso dal titolo stesso dell'opera – di una dialettica e compenetrazione degli opposti. I «due profili», scrive la critica milanese,

più che affrontarsi si intersecano, interagendo in una dinamica loro propria, che è quella del principio femminile e maschile della vita. Trasportando il profilo di Battista sul volto di Federico e viceversa, Parmiggiani li confida a una nuova esistenza, rimette in moto il meccanismo delle loro vite, mette alla prova il principio di interazione che domina le nostre vite biologiche, ma non più le nostre esistenze sociali<sup>37</sup>.

Nel dialogo intrattenuto nel 1985 con Arturo Schwarz, l'artista emiliano sarebbe tornato più volte a parlare di questi suoi lavori realizzati tra gli anni Sessanta e Settanta rimettendo in circolo immagini di un passato più o meno lontano, al fine di creare nuove prospettive di senso. In un decennio, quello degli Ottanta, in cui l'uso della citazione in termini di *remake* o *d'après* era divenuto oramai una pratica ampiamente diffusa<sup>38</sup>, Parmiggiani rivendica l'importanza di questa dimensione creativa intesa però non nei termini di copia o di modello, bensì come «libertà di scegliersi i luoghi visivi della propria immaginazione ovunque»: «dentro un quadro o fuori è la stessa cosa, appartengono entrambi al mio presente, sono io che li sto osservando, sono qui con me»<sup>39</sup>.

Ed è proprio guardando alla procedura della citazione che è possibile instaurare un ulteriore, rilevante, punto di contatto e dialogo con la ricerca di Caruso; artista che dai primi anni Settanta aveva avviato una stringente quanto acuta riflessione teorico-critica intorno a questi temi, sino a farla divenire il tratto distintivo della propria produzione di quegli anni<sup>40</sup>. Emblematico, in questa direzione, è il trentaquattresimo volumetto dei *Pattern, Il corpo come citazione* (che anticipa l'edizione di Parmiggiani), impostato secondo una raccolta di immagini fotografiche in bianco e nero che documentano azioni performative di Günter Brus, Enrico Bugli, Giuseppe Desiato, Urs Lüthi, Hermann Nitsch, Petr Štembera e Michele Zaza, con infine il testo di Caruso *L'ossessione del deperimento*<sup>41</sup>.

O ancora la nutrita serie di libri-opera o libri-oggetto realizzati intorno alla metà degli anni Settanta a partire da una preesistente pubblicazione, intitolata *Un caso di falsificazione continuata e aggravata*, in cui Caruso presenta per la prima volta la sua *Piccola teoria della citazione* (1970-1974) con l'accompagnamento visivo di alcuni lavori dell'artista e suo compagno di strada Mario Parentela<sup>42</sup>. In questo testo ad alto contenuto filosofico-concettuale, in cui risuonano le sue letture 'eretiche' di Wittgenstein sui limiti del linguaggio<sup>43</sup>, così come i richiami espliciti alle teorizzazioni di altri importanti pensatori (da Immanuel Kant ad André Breton, da Edmund Husserl e Bertrand Russell), l'artista dichiara apertamente i pericoli delle più convenzionali pratiche di citazione che intendono quest'ultima quale formula di sterile ripetizione, di

---

<sup>36</sup> Uno dei primi impieghi del termine è riscontrabile nell'omonimo ambiente realizzato presso la Galleria Civica di Modena in occasione della mostra *Arte e critica 70* (novembre-dicembre 1970), con impronte di tele e oggetti evidenziati da fuliggini e polvere. Cfr. inoltre *DELOCAZIONE* 1971, con testi di P. Fossati, M. Diacono.

<sup>37</sup> PALAZZOLI 1975, p.n.n.

<sup>38</sup> SCHWARZ-PARMIGGIANI 1985, p. 22.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Si riprendono e rielaborano qui alcune riflessioni sviluppate in ACOCELLA 2020 (in particolare pp. 107-112), a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

<sup>41</sup> *IL CORPO COME CITAZIONE* 1975.

<sup>42</sup> CARUSO 1974.

<sup>43</sup> Cfr. CARUSO-MARTINI 1973.

«trascrizione indifferente»<sup>44</sup>. Di contro per Caruso la citazione implica una «lettura critica della quotidianità», che cerca «di ri/vivere una ‘profonda esperienza totale’ già fissata da altri, prima nella scrittura, ri/scoperta e re/inventata solo in uno ‘stato emozionale’ di identificazione, e di immedesimazione»<sup>45</sup>.

La trasformazione delle copie di questo fascicolo in nuovi libri-opera viene attuata dall’artista apponendo interventi visuali sulla copertina e sulle varie pagine interne (in maniera tale da non renderne riconoscibile il contenuto di partenza), a eccezione di quelle che riportano il suo contributo teorico-critico sulla *Piccola teoria della citazione*. È ciò che accade significativamente nell’omonimo contributo, sempre in forma di libro d’artista, presentato nel 1978 da Caruso all’interno di «Tau/ma» (1976-1981), la rivista-contenitore curata da Diacono e Parmiggiani e edita a Reggio Emilia dal collezionista Achille Maramotti<sup>46</sup> (Figg. 16-17). Caruso inserisce qui nuovamente il suo scritto che titola l’opera tra due serie di tavole con caratteri tipografici stratificati e illeggibili che presentano evidenti richiami e corrispondenze formali con la composizione verbovisuale stampata su ogni esemplare delle sue *Tabulae* (1967)<sup>47</sup>, come ad accrescere, in un gioco di rimandi e specchi, il fitto intrico di citazioni e autocitazioni volte a sopperire l’insufficienza espressiva del linguaggio verbale.

Il contributo di Caruso appare all’interno del quinto numero di «Tau/ma», nella sezione dedicata ai ‘testi’, insieme ad altri *exempla* delle sperimentazioni tra parola e immagine a opera di Jochen Gerz (*Paul M.*), Madeline Gins (*Intend*), Giulia Niccolai (*Facsimile*), Richard Nonas (*What Do You Know?*) e Michelangelo Pistoletto (*Le stanze*). In quello stesso numero, Parmiggiani e Diacono pubblicano un inserto-pieghevole di presentazione ed esplicazione delle principali caratteristiche di questa anticonvenzionale pubblicazione di poesia visiva, a quattro anni dalla sua fondazione:

Il termine rivista è in realtà poco adeguato ad una pubblicazione come Tau/ma, che in ogni numero raccoglie una serie di lavori originali che alludono al libro ma trascendono il libro nel senso corrente del suo uso. Tali lavori hanno infatti in comune una tensione alla “visualizzazione” del discorso, e i loro autori sono generalmente artisti o scrittori visuali. [...] Ovviamente, poi, la contemporaneità cui la rivista fa riferimento si estende al di là del banale dato cronologico, fino a comprendere contenuti ed opere la cui continuità con le operazioni in corso è dimostrata da un particolare modo di articolare il rapporto scrittura-visualità – è il caso appunto del Libro di un solo verso di Bernard Bauhus, delle Stenografie di Giovanni Battista della Porta, delle Parole maestre di Raimondo di Sangro, di Urania / Musarum liber XXV, di Baldassarre Bonifacio, di Di 2 quadrati di Lissitzkij, di Teatro delle miserie e dei prodigi di Adalgisa Lugli e del manoscritto di Francesco Cangiullo Caffeconcerto - Alfabeto a sorpresa<sup>48</sup>.

In questo passaggio i due artisti-curatori condensano così uno dei tratti peculiari e distintivi della loro operazione editoriale, ovvero la coesistenza e relazione dialettica, in unità autonome e interagenti nello spazio delle scatole-contenitori, tra ‘testi’ del presente e ‘documenti’ del passato; volti a rappresentare, questi ultimi, gli «archetipi della parola e dell’immagine»<sup>49</sup> ai quali le ricerche concreto-visive degli autori contemporanei vengono accostati e posti in dialogo.

Una dimensione molto cara, come abbiamo visto, allo stesso Caruso, che nelle sue collane di libri in miniatura aveva fatto coesistere senza gerarchie e barriere spazio-temporali riedizioni di testi del passato con le nuove creazioni poetiche e visuali. All’interno del quinto numero di

<sup>44</sup> CARUSO 1974, p.n.n.

<sup>45</sup> Ivi, p.n.n.

<sup>46</sup> CARUSO 1978. Per approfondimenti su «Tau/ma» si rimanda a SALZA 2011.

<sup>47</sup> Numerosi esemplari della serie sono stati esposti in occasione della mostra *Luciano Caruso. Alchimia degli estremi* (2019) presso il Museo Novecento di Firenze: LUCLANO CARUSO 2019.

<sup>48</sup> «TAU/MA» 1978. Il testo è riportato su un pieghevole di quattro facciate incluso come esemplare sciolto all’interno della rivista-contenitore.

<sup>49</sup> SALZA 2011, p. 183.

«Tau/ma», la condivisione di questa prospettiva trova un diretto riscontro nell'edizione, da lui stesso curata, di una versione manoscritta di *Caffeconcerto. Alfabeto a sorpresa* di Francesco Cangiullo<sup>50</sup>, allora recentemente ritrovata nella collezione Joimo di Livorno; cui segue, in «Tau/ma» 6, la presentazione di un'altra riscoperta, ossia il *Musarum liber XXV. Urania* (1628) di Baldassarre Bonifacio, sempre a cura di Caruso insieme a Dick Higgins<sup>51</sup>.

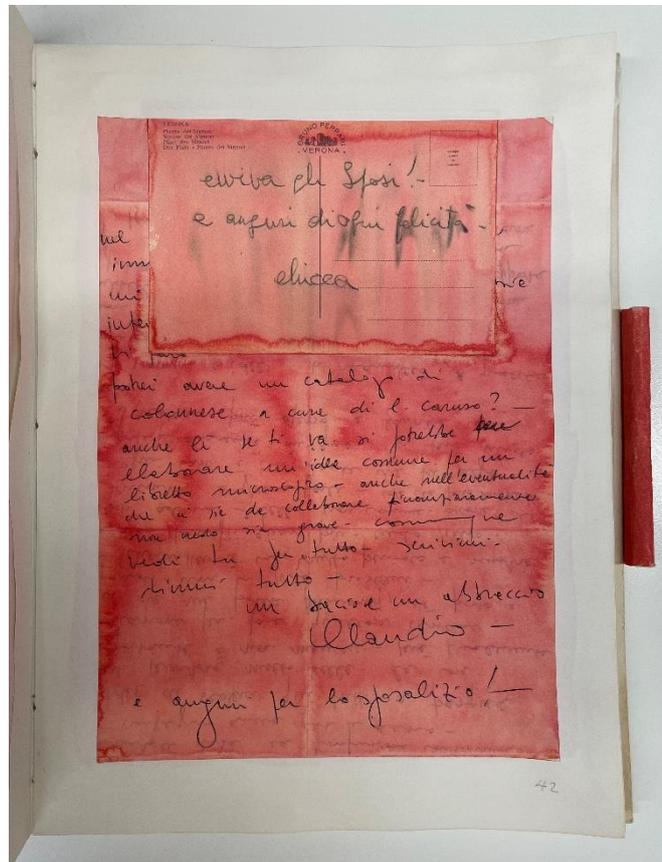
Ed è proprio lungo questa prospettiva di circolarità e ricorsività della creazione artistica verbovisuale che si sarebbero ricongiunti – a diversi anni di distanza – i percorsi paralleli di Caruso e Parmiggiani, emblematicamente sanciti dall'ultima esperienza di collaborazione di *Alfabeto in sogno*; tesa a ripercorrere, quest'ultima, una secolare e condivisa parabola creativa, ossia «il sogno, sognato nei secoli da vari autori, di sfuggire ai limiti della parola, la tensione mai sopita di un'arte che mira a fondersi con un'altra arte, come in un segreto trapianto di voce e parola, da un corpo a un altro corpo»<sup>52</sup>.

---

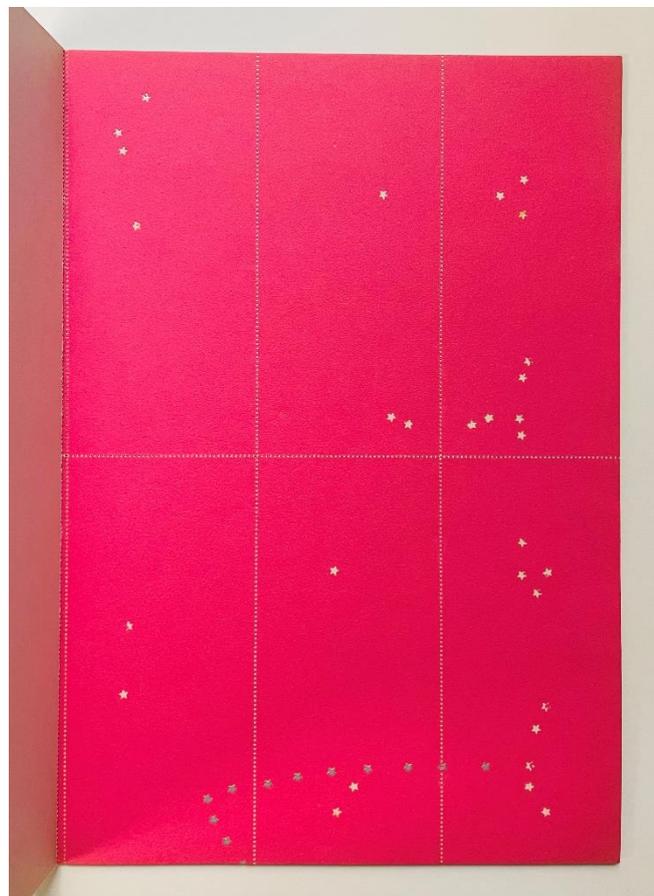
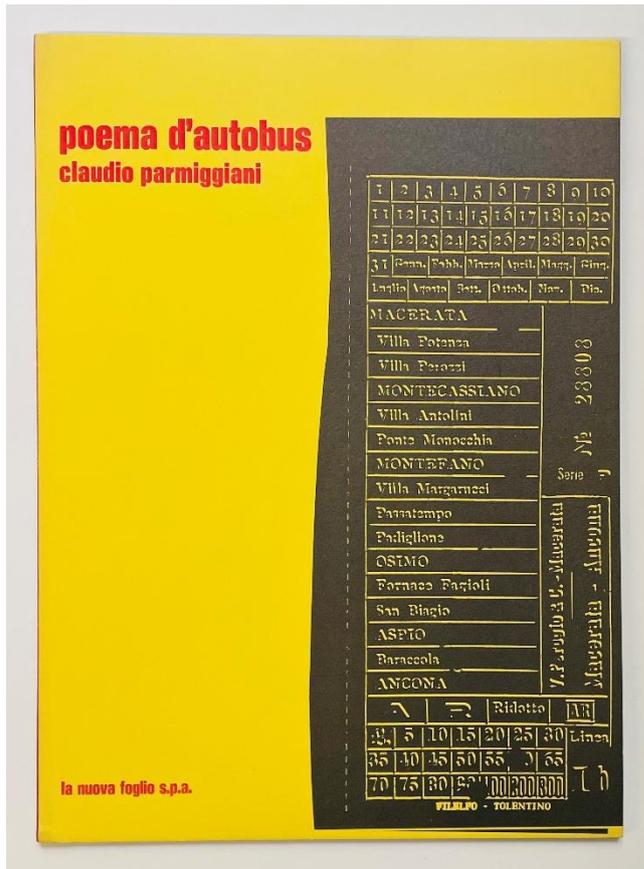
<sup>50</sup> La versione manoscritta di *Caffeconcerto* apparsa in «Tau/ma» viene datata al 1916. Nel 1979 Caruso avrebbe invece ridato alle stampe, per i tipi della S.P.E.S., la versione cangiulliana già pubblicata nel 1919 dalle Edizioni di Poesia di Filippo Tommaso Marinetti.

<sup>51</sup> CANGIULLO/CARUSO 1978; BONIFACIO/CARUSO–HIGGINS 1979.

<sup>52</sup> PARMIGGIANI 2002, p. 11.



Figg. 1-2: Luciano Caruso, *Notebook Coll'azione*, 1969-1975, 40x29,5 cm, libro in copia unica, collage, tintura di iodio, fucsia e inchiostro di china. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 3-4: Claudio Parmiggiani, *Poema d'autobus*. Claudio Parmiggiani per Emilio Villa 1967, Pollenza 1971, 33,5x24,5 cm, esemplari unici tutti diversi. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani

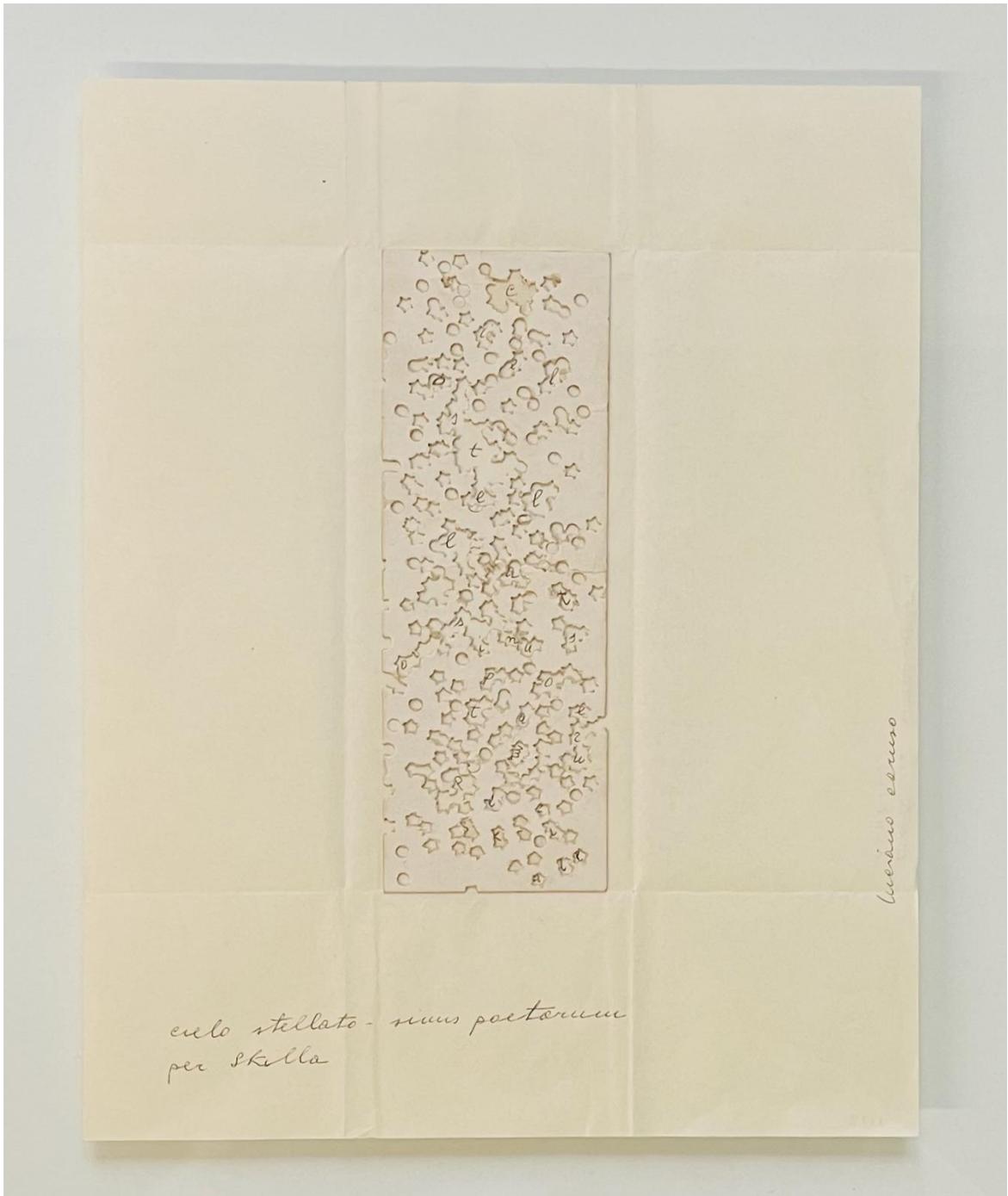
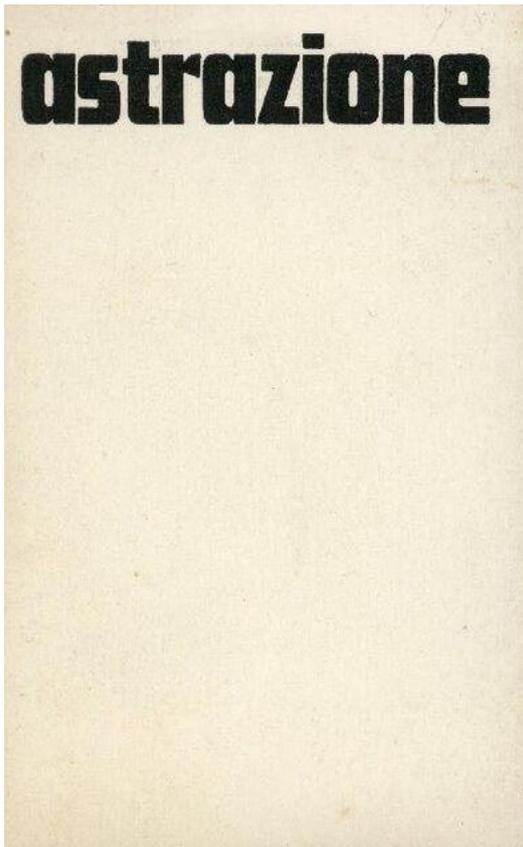


Fig. 5: Luciano Caruso, *Cielo stellato*, 1964, 28x22 cm, foglio punzonato, poesia-oggetto in undici copie numerate e firmate. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 6: Claudio Parmiggiani, [senza titolo], 1970, 49,5x69,5 cm, serigrafia, esemplare 24/100 dedicato a Luciano Caruso. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani



Figg. 7-8: Claudio Parmiggiani, *Astrazione*, Milano 1968, 11x7 cm, ed. di 1000 esemplari. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani

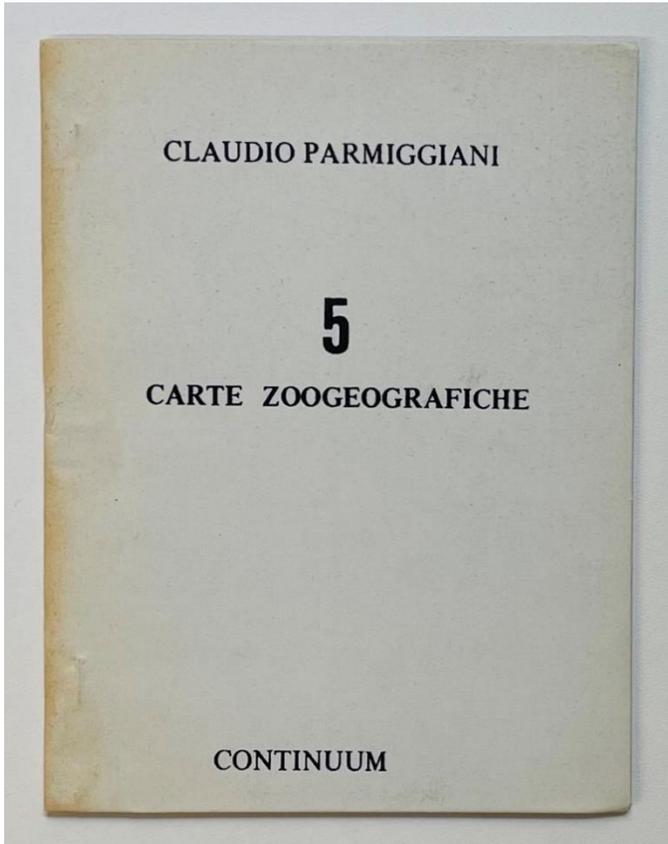


in questa pagina, a differenza della precedente, è disegnata una stella a cinque punte, bisogna riuscire a trovarla. la soluzione di questo problema richiede un'applicazione logica costante di fronte ad una quantità di distrazioni visuali.

in questa pagina, a differenza della precedente, è disegnata una stella a cinque punte, bisogna riuscire a trovarla. la soluzione di questo problema richiede un'applicazione logica costante di fronte ad una quantità di distrazioni visuali.

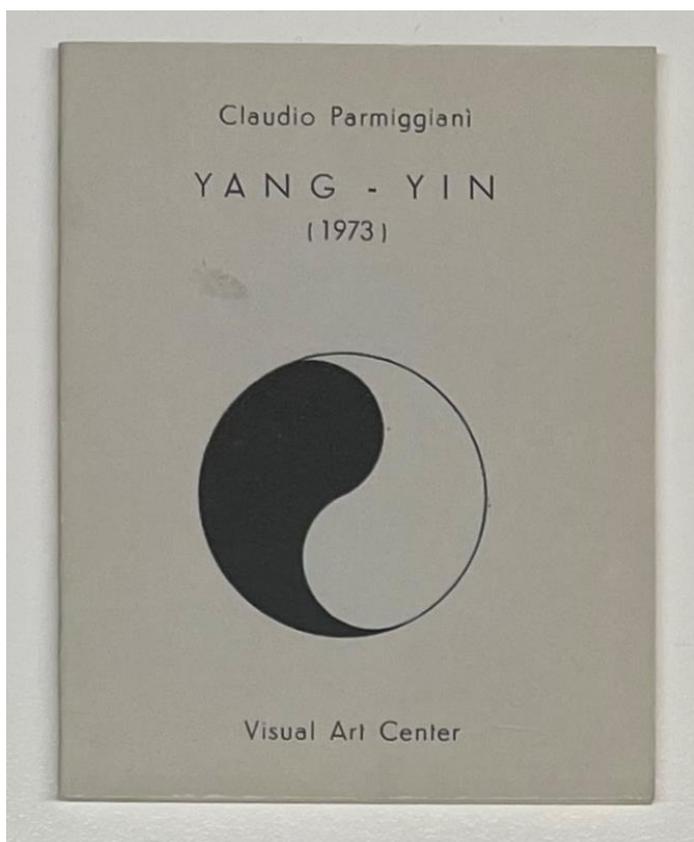


Figg. 9-10: *Il paradiso terrestre: zoo geometrico di Claudio Parmiggiani*, catalogo-opuscolo della mostra, s.l. [1970]. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani



Figg. 11-12: Claudio Parmiggiani, *5 carte zoogeografiche*, [Napoli] 1972, 10,5x8 cm, ed. di 100 esemplari numerati. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani





Figg. 13-14: Claudio Parmiggiani, *Yang-Yin* (1973), Napoli 1975, 8,5x6,5 cm, ed. di 200 esemplari numerati. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani





Fig. 15: Claudio Parmiggiani, [senza titolo], s.d., 50,1x35,4 cm, serigrafia - prova d'autore. Courtesy Archivio Luciano Caruso e Archivio Claudio Parmiggiani



Fig. 16: «Tau/ma», 5, 1978, 30,3x21,5 cm, ed. di 500 esemplari non numerati e 50 numerati per gli editori. Courtesy Fondazione Bonotto

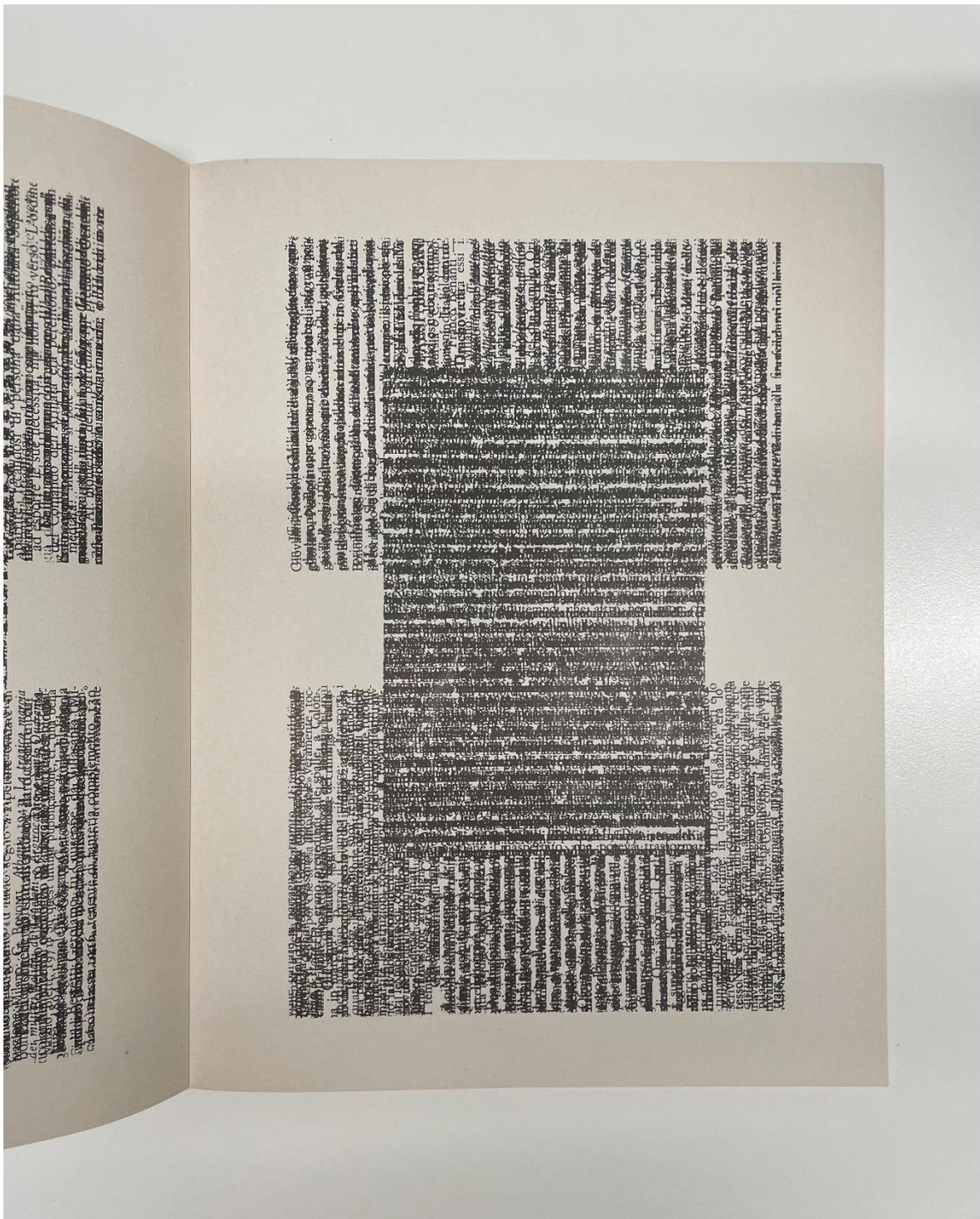


Fig. 17: Luciano Caruso, *Piccola teoria della citazione* (1974), «Tau/ma», 5, 1978. Courtesy Archivio Luciano Caruso

## BIBLIOGRAFIA

*Avvertenza. Per i libri d'artista in copia multipla, così come per i cataloghi-opuscoli delle mostre e altri materiali documentari di difficile reperibilità, è stato specificato il riferimento alla loro collocazione presso l'Archivio Luciano Caruso (ALC), dove queste edizioni sono state consultate.*

ACOCELLA 2020

A. ACOCELLA, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Milano 2020.

ALFABETO IN SOGNO 2002

*Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, catalogo della mostra, a cura di C. Parmiggiani, Milano 2002.

ARTAUD 1970

A. ARTAUD, *Totem etrangle*, Napoli 1970, ed. di 200 esemplari numerati. ALC 0709B.

BONIFACIO/CARUSO-HIGGINS 1979

B. BONIFACIO, *Musarum liber XXV. Urania (1628)*, [a cura di L. CARUSO, D. HIGGINS], «Tau/ma», 6, 1979. ALC 0544A.

CANGIULLO/CARUSO 1978

F. CANGIULLO, *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa (1916)*, manoscritto a cura di L. CARUSO, in «TAU/MA» 1978. ALC 02535A.

CARUSO 1969

L. CARUSO, *La Poesia Figurata nell'Alto Medioevo*, tesi di Laurea in Filosofia, Università degli Studi di Napoli, [1969]. ALC 05496B.

CARUSO 1971a

L. CARUSO, *De mona\doxo - loghia*, Pollenza 1971. ALC G197101.

CARUSO 1971b

L. CARUSO, *La poesia figurata nell'Alto Medioevo (poetica e storia delle idee)*, Napoli 1971.

CARUSO 1974

L. CARUSO, *Piccola teoria della citazione*, in *Un caso di falsificazione continuata e aggravata. Mario Parentela: documenti inediti*, Padova 1974, pp.n.nn. ALC 04730A.

CARUSO 1978

L. CARUSO, *Piccola teoria della citazione (1974)*, in «TAU/MA» 1978. ALC 02535A.

CARUSO 1989

L. CARUSO, *Es polvo, es sombra, es nada. Pagine e libri d'artista in Italia*, in *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia*, catalogo della mostra, Firenze 1989, pp. 17-29.

CARUSO 1997

L. CARUSO, *Anabasi senza nome. Poesia visuale e libro d'artista in Italia*, Bivongi 1997.

CARUSO 2002

L. CARUSO, *Ebrezza trionfale nel futurismo*, in *ALFABETO IN SOGNO* 2002, pp. 299-316.

CARUSO–MARCHESCHI 1970

L. CARUSO, L. MARCHESCHI, *Documenti per una storia della Sublimità negli anni Sessanta*, «Uomini e Idee», n.s., XII, 23-25, 1970, pp. 191-215.

CARUSO–MARTINI 1973

L. CARUSO, S.M. MARTINI, *Wittgenstein in Italia. Il problema del limite*, nel numero monografico dedicato a Ludwig Wittgenstein, a cura di L. Caruso, di «Logos», 2, 1973, pp. [219]-232.

CLAUDIO PARMIGGLIANI 1985

*Claudio Parmiggiani*, catalogo della mostra, a cura di A. Schwarz, Casalecchio di Reno 1985.

CONTINUAZIONE 1973

*Continuazione A-Z*, a cura di L. Caruso, S.M. Martini, [Napoli] [1973], ed. di 150 esemplari numerati. ALC 5296A.

CONTINUUM 1975

*Continuum*, foglio-catalogo della mostra, s.l. [1975]. ALC 5080A.

CONTINUUM 1983

*Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia 1966-1976*, a cura di L. Caruso, Napoli 1983.

DELOCAZIONE 1971

*Delocazione. Claudio Parmiggiani*, catalogo della mostra, s.l. 1971. ALC 3803A.

DE VIVO 2024

M. DE VIVO, *Azioni e performance nella 'città-teatro'. Napoli 1965-1980*, in *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*, a cura di L. Conte, F. Gallo, Cinisello Balsamo 2024, pp. 107-125.

DIACONO 1970

M. DIACONO, *Da Finnegans Wake di James Joyce. Traduzione*, Napoli 1970, ed. di 250 esemplari numerati. ALC 05579A1/03/AB4.

FAMELI 2020

P. FAMELI, *L'avanguardia presa in parola. Caruso, Martini e il riscatto futurista della materia*, in *Scritture di immagini. Arti verbosvisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa / Image Writing. Verbo-Visual Arts from the Late Twentieth Century to Today | Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Mass Communication*, a cura di G. Zanchetti, M.E. Minuto, A. Acocella, numero monografico di «Piano B», V, 1, 2020, pp. 85-107  
(disponibile on-line <https://pianob.unibo.it/article/view/12275/12238>).

FERRETTI 2009

G.C. FERRETTI, *Vanni Scheiviller. Uomo, intellettuale, editore*, repertorio di testi editi e inediti a cura di A. Amerio, Milano 2009.

IL CARTEGGIO CARUSO-MARTINI 2019

*Il carteggio Caruso-Martini 1966-2002*, a cura di N. Madonna, [Rovereto] 2019.

IL CORPO COME CITAZIONE 1975

*Il corpo come citazione*, a cura di L. Caruso, Napoli 1975, ed. di 200 esemplari numerati. ALC 05579A4/34/AB4.

IL PARADISO TERRESTRE 1970

*Il paradiso terrestre: zoo geometrico di Claudio Parmiggiani*, catalogo-opuscolo della mostra, s.l. [1970]. ALC 3791.

L'IMPASSIBILE NAUFRAGO 1986

*L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra, a cura di S.M. Martini, Napoli 1986.

LUCLANO CARUSO 2019

*Luciano Caruso. Alchimia degli estremi. Scritti scelti 1964-2002*, catalogo della mostra, a cura di A. Acocella, Pontedera 2019.

OGGETTI PARASURREALISTICI 1965

*Oggetti parasurrealistici. Claudio Parmiggiani*, catalogo-pieghevole della mostra, Bologna [1965]. ALC 1613A.

PALAZZOLI 1975

D. PALAZZOLI, *L'Yin e Yang di Parmiggiani*, in C. Parmiggiani, *Yang-Yin (1973)*, Napoli 1975, ed. di 200 esemplari numerati, pp.n.nn. ALC 05579A4/35/AB4.

PARMIGGIANI 1968

C. PARMIGGIANI, *Astrazione*, Milano 1968, ed. di 1000 esemplari. ALC 03771A.

PARMIGGIANI 1971

C. PARMIGGIANI, *Poema d'autobus. Claudio Parmiggiani per Emilio Villa 1967*, Pollenza - Macerata 1971, esemplari unici tutti diversi. ALC 03789A.

PARMIGGIANI 1972

C. PARMIGGIANI, *5 carte zoogeografiche*, [Napoli] 1972, ed. di 100 esemplari numerati. ALC05158A.

PARMIGGIANI 2002

C. PARMIGGIANI, [senza titolo], in *ALFABETO IN SOGNO* 2002, pp. 11-13.

PICCOLI E NECESSARI 2018

*Piccoli e necessari. Storie di libri di piccolo formato*, catalogo della mostra, a cura di A. Cristiani, R. Di Maio, Napoli 2018.

PICCOLI, PICCOLISSIMI 2012

*Piccoli, piccolissimi, anzi grandissimi. Libri di piccolo formato e libri d'artista*, catalogo della mostra, s.l. 2012.

PIEMONTESE 1974

F.P. [F. PIEMONTESE], *Metascritture di Caruso*, «L'Unità», 3 marzo 1974.

PUCETTI CARUSO 2017

S. PUCETTI CARUSO, «Dolce amore poesia/concerto per voci». Paola Barocchi, *Luciano Caruso e il laboratorio della S.P.E.S.*, «Studi di Memofonte», 19, 2017, pp. 124-127.

REDAZIONE DI ENGRAMMA 2002

REDAZIONE DI ENGRAMMA, *Sulle tracce delle forme pittoriche della scrittura. Recensione a: Alfabeto in sogno, a cura di Claudio Parmiggiani, Edizioni Mazzotta, Milano 2002, «La Rivista di Engramma», 15, 2002, pp. 53-54*

(disponibile on-line [https://www.egramma.it/eOS/resources/images/500/e15/e15\\_53-54.pdf](https://www.egramma.it/eOS/resources/images/500/e15/e15_53-54.pdf)).

SALZA 2011

E. SALZA, "TAU/MA" o *Della Meraviglia*, «L'Uomo Nero», VIII, 7-8, 2011, pp. 183-203.

SANGRO 1970

R. DI SANGRO, *Lettera a Nollet*, Napoli 1970, ed. di 200 esemplari numerati (facsimile parziale dell'ed. 1753 con traduzione e postfazione di F. Visco). ALC 05579A1/06/7/AB4.

SCHWARZ-PARMIGGIANI 1985

A. SCHWARZ, C. PARMIGGIANI, *Dialogo*, in CLAUDIO PARMIGGIANI 1985, pp. 9-50.

«TAU/MA» 1978

«Tau/ma», 5, 1978, ed. di 500 esemplari non numerati e 50 numerati per gli editori. ALC 02535A.

TAVOLE PAROLIBERE FUTURISTE 1975-1977

*Tavole parolibere futuriste 1912-1944. Antologia*, a cura di L. Caruso, S.M. Martini, I-II, Napoli 1975-1977.

VILLA 1969

E. VILLA, *Traitée de pédérasthie céleste*, Napoli 1969, ed. di 200 esemplari numerati. ALC 07127.002B.

## ABSTRACT

Il contributo ripercorre e ricostruisce per la prima volta le tracce di un itinerario che ha visto Luciano Caruso (1944-2002) e Claudio Parmiggiani (1943) dialogare e confrontarsi attivamente su prospettive comuni e interagenti tra sperimentazione artistica, editoria e libro d'artista. Attraverso lo studio della corrispondenza e di altri rari materiali d'archivio, si approfondiscono in particolare gli anni d'avvio di questo sodalizio, durante i quali gli scambi tra i due artisti appaiono costanti e frequenti, per poi diradarsi nei decenni successivi sino alla ripresa della collaborazione con il progetto espositivo e editoriale di *Alfabeto in sogno* (2002). Emblematici, tra i vari e condivisi progetti realizzati nel corso degli anni Settanta, sono i lavori a tiratura limitata pubblicati da Parmiggiani all'interno di alcune collane di editoria alternativa ideate e coordinate da Caruso a Napoli, come i libri d'artista di piccolo formato *5 carte zoogeografiche* (Continuum, Napoli 1972) o *Yang-Yin* (Visual Art Center, Napoli 1975). Lavori, questi, dalla forte impronta analitica e visuale, che avrebbero dialogato idealmente a distanza di alcuni anni con l'edizione *Piccola teoria della citazione* (1974) presentata da Caruso, insieme all'edizione a stampa di una versione manoscritta di *Caffeconcerto. Alfabeto a sorpresa* di Francesco Cangiullo, nel quinto numero della rivista-contenitore «Tau/ma» curata da Parmiggiani e Mario Diacono.

The essay re-examines and reconstructs for the first time the traces of a journey that saw Luciano Caruso (1944-2002) and Claudio Parmiggiani (1943) actively engage in dialogue on common and interacting perspectives between artistic experimentation, publishing, and artist's books. Through the study of correspondence and other rare archival materials, the early years of this partnership are explored, during which exchanges between the two artists appear constant and recurrent, only to become less frequent in the subsequent decades until the resumption of collaboration with the exhibition and editorial project *Alfabeto in sogno* (2002). Emblematic, among the various shared projects realized during the 1970s, are the limited edition works created by Parmiggiani within some alternative publishing series conceived and coordinated by Caruso in Naples, such as the small-format artist's books *5 carte zoogeografiche* (Continuum, Naples 1972) or *Yang-Yin* (Visual Art Center, Naples 1975). These works, with a strong analytical and visual imprint, would ideally dialogue some years later with the edition *Piccola teoria della citazione* (1974) presented by Caruso, along with the printed edition of a manuscript version of *Caffeconcerto. Alfabeto a sorpresa* by Francesco Cangiullo, in the fifth issue of the container-magazine «Tau/ma» edited by Parmiggiani and Mario Diacono.

**IL CERCHIO DELL'EVOCAZIONE DEMONIACA (1978).  
UN POEMA/AZIONE DI LUCIANO CARUSO  
SULL'ORIGINE DELL'ALFABETO E DELLA SCRITTURA**

Pur essendo noto principalmente per la realizzazione di libri-opera, libri-oggetto e poesie-oggetto e per la vasta produzione critica e curatoriale, Luciano Caruso ha svolto anche un'attività performativa di particolare interesse, che risulta però ancora relativamente poco studiata. Nel poema/azione *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, presentato a Villa Poggio San Felice a Firenze nel maggio del 1978, risulta evidente la capacità dell'artista di far interferire, secondo un coerente processo circolare, ambiti disciplinari differenti: performance, libro d'artista in copia unica ed edizione numerata, secondo un *modus operandi* privo di precedenti all'interno della sua produzione performativa, dove il poema/azione non si esaurisce nella sola esecuzione, ma individua nel formato del libro d'artista una traccia concreta del gesto attuato. Si tratta di una modalità operativa anticipata soltanto nell'azione poetica *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (1978), dove il percorso ideativo si sviluppa a parti inverse: dal libro d'artista alla performance. L'approccio interdisciplinare fondato sul superamento delle distinzioni tra diversi linguaggi sviluppa alcuni atteggiamenti tipici degli anni Sessanta, ma risulta altrettanto influenzato da precise letture e dall'interesse di Luciano Caruso per determinate figure e movimenti d'avanguardia: entrano in gioco la conoscenza e l'apprezzamento degli scritti di Antonin Artaud, e in particolare la sua idea di un teatro in grado di portare sullo stesso piano tutte le forme di linguaggio, ma al contempo il concetto di totalità poetica futurista. *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, infatti, segue a un preciso periodo dell'attività di Caruso, avviato nel 1972 e dedicato alla curatela di manifestazioni di poesia sonora legate a Dada, Futurismo e Lettrismo<sup>1</sup>; nonché all'inizio del processo di studio e rivalutazione del movimento futurista condotto insieme all'amico Stelio Maria Martini dal 1974. Durante il corso del 1978, in concomitanza a una prolifica attività performativa, l'artista si dedica alla curatela di mostre e pubblicazioni futuriste, ma anche a una intensa produzione di libri d'artista affiancata dall'ideazione della pionieristica esposizione *Formato lib(è)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia* (Firenze, Fortezza da Basso, 7-15 gennaio 1978). Il poema/azione, dunque, si pone in una fase matura del percorso artistico, critico e curatoriale di Luciano Caruso, successiva all'approdo in territorio fiorentino, che segue di ormai dieci anni l'esordio napoletano e l'orientamento verso un'idea di poesia materiale.

Oltre a questo, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* è memore dell'attività performativa già esercitata da Caruso nell'ambiente napoletano, dove egli – entro una sperimentazione di diversi linguaggi – prende parte a interventi collettivi (nei quali è presente una componente performativa in senso più ampio) come *Operazione Vesuvio* (Napoli, Galleria Il Centro, 1972)<sup>2</sup>, a cui partecipa insieme al gruppo Continuum<sup>3</sup>. Un'azione di disturbo nei riguardi del sistema dell'arte nel corso della quale, davanti all'ingresso della galleria, veniva riversato da un camion

<sup>1</sup> Tra le curatele dedicate alle manifestazioni di poesia sonora si segnalano: *Poesia sonora I* (Napoli, Galleria Il Centro, febbraio 1972), *Poesia sonora II* (Napoli, Incontri culturali de La Nuova Italia, 1973), *Poesia sonora III, testi nastri e dischi di Isidore Isou e il Movimento Lettrista* (Napoli, Incontri culturali de La Nuova Italia, marzo 1974), *Poesia sonora IV* (Napoli, Studio Ganzerli, maggio 1974) e *Poesia sonora V, testi futuristi, dadaisti, lettristi e del gruppo Continuum* (Napoli, Galleria Schettini, giugno 1975). Mentre tra le principali curatele di esposizioni dedicate al Futurismo si ricordano: *Poesia sonora futurista* (Napoli, Studio L'Impronta, febbraio 1976), *Omaggio al Futurismo* (Firenze, Galleria l'Indiano, maggio 1977), *Poesia sonora e parole in libertà futuriste* (Pistoia, Palazzo del Comune, maggio 1977), *Tavole parolibere e tipografia futurista* (Venezia, Ca' Corner della Regina, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, ottobre-novembre 1977) e *Scrittura visuale e poesia sonora futurista* (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, novembre-dicembre 1977).

<sup>2</sup> Per approfondire *Operazione Vesuvio* e l'esperienza napoletana di Luciano Caruso si veda ACOCELLA 2020.

<sup>3</sup> Cfr. CONTINUUM 1983.

un carico intero di lapilli e pietre laviche vesuviane che ostruivano il passaggio e bloccavano il traffico stradale all'esterno. La necessità di *Operazione Vesuvio* di un'interazione con il territorio caricata di specifiche componenti simboliche sarà altrettanto ripresa nella scelta del contesto del giardino di Villa Poggio San Felice per il poema/azione del 1978. Al periodo partenopeo risale anche il primo poema/azione *Poesia olfattiva* (s.l., 1970, e Napoli, Studio L'Impronta, 1975) di Luciano Caruso: una performance in cui l'artista, sulla superficie di alcuni specchi, brucia delle composizioni verbali, creando una situazione che risulta connotata da un forte stimolo olfattivo. Anche in questo caso si tratta di un'azione performativa sviluppata a partire dall'influenza reciproca di amici artisti come Luca, Giuseppe Desiato ed Enrico Bugli, per i quali Caruso scrive a sua volta alcuni contributi dedicati a loro performance realizzate in concomitanza<sup>4</sup>.

*Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, terzo poema/azione di Caruso, viene ideato a Firenze nel 1978 e cade in un anno prolifico sia per l'attività performativa dell'artista che, in generale, per la performance in Italia. Basti pensare alla prima edizione della *Settimana Internazionale della Performance*, tenutasi soltanto un anno prima presso la nuova sede della Galleria d'Arte Moderna di Bologna<sup>5</sup>, seguita nel giugno 1978 – un mese dopo l'azione di Caruso – dalla seconda edizione dedicata alla postavanguardia teatrale e alla poesia sonora e gestuale alla quale partecipano Henri Chopin, Maurice Lemaître, Adriano Spatola e Arrigo Lora Totino con cui l'artista è in contatto<sup>6</sup>. La rassegna vede l'alternarsi di rappresentazioni teatrali ed esecuzioni di poesia e documenta l'assimilazione in ambito teatrale di alcune caratteristiche distintive della performance, quali l'assenza di una struttura narrativa e la preponderanza degli aspetti visuali, nonché la contaminazione dei mezzi espressivi e la focalizzazione sull'evento propria sia dell'ambito teatrale sia di quello performativo. Nel 1978 Luciano Caruso, oltre al poema/azione in questione, porta in scena nel capoluogo toscano *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (Sala degli Innocenti, febbraio 1978), sviluppati da un testo poetico inserito nell'omonimo libro d'artista del 1968 e aventi per protagonista il pedone bianco interpretato dall'attore Renato Miracco<sup>7</sup>. Agli *Episodi* si affiancano anche *Direttive di politica culturale in Italia* (Palazzo Strozzi, Sala della Strozziina, marzo 1978) e *Mariage* (Villa Poggio San Felice, novembre 1978), di cui però permangono limitate fonti documentarie. L'attività performativa di Caruso proseguirà poi negli anni immediatamente successivi con i poemi/azione *Per una totalità (altimetrica) della musica* (Anacapri, Villa Moccia, settembre 1979), ideato insieme a Giuliano Longone e Stelio Maria Martini e di cui si conosce poco, *Lettura d'Artaud* (Livorno, Libreria Belforte, giugno 1980) – probabile interpretazione di un testo del drammaturgo – e, con Emanuele Mennitti Paraito, *Omaggio a Satie* (Milano, Studio Santandrea, aprile-maggio 1981), tributo al compositore e pianista francese<sup>8</sup>. Al contrario, le successive *Totem étrangle/azione poetica in tre tempi* (18-19 febbraio 1981) e *Dolce amore poesia/concerto per voci* (10-11 maggio 1982) si configurano come delle vere e proprie azioni poetiche tenutesi presso lo spazio fiorentino del Teatro Affratellamento e il connesso Loft Studio, un ex palestra trasformata in spazio teatrale alternativo. In *Totem étrangle* l'artista ricorre a diversi interpreti e artisti che si dedicano alla lettura di testi di Nietzsche, Torquato Tasso e Antonin Artaud<sup>9</sup>. Lo stesso avviene in *Dolce amore poesia/concerto per voci*, uno spettacolo-performance fondato su un collage di testi futuristi, la cui lettura – affidata all'interpretazione di Antonio Petrocelli – è giocata sul contrasto fra la ripetizione veloce e

---

<sup>4</sup> A questo proposito, si fa riferimento alla poesia *Agonia del tempo reale* composta per la performance *Ritual/azione* (Napoli, Visual Art Center, 1975) di Giuseppe Desiato e alla pubblicazione CARUSO–MARTINI–PICCOLO 1972.

<sup>5</sup> Sul contesto della performance a Bologna si veda LA PERFORMANCE A BOLOGNA NEGLI ANNI '70 2023.

<sup>6</sup> I contatti sono testimoniati dai carteggi conservati presso l'Archivio Luciano Caruso (d'ora in poi ALC) con gli artisti citati.

<sup>7</sup> CARUSO 1968a; CARUSO–LOCATELLI 1968; EPISODI 1978a; «E/MANA/AZIONE» 1978a; NEGLI EPISODI 1978 e POESIO 1978.

<sup>8</sup> CARUSO–MENNITTI PARAITO 1981.

<sup>9</sup> GUIDA PER SETTE GIORNI 1981; IL MAGO BAKU 1981; POESIO 1981a e 1981b; TEI 1981; TOTEM ÉTRANGLE 1981 e UNO STRANO TOTEM A FIRENZE 1981.

ossessiva della lettura di testi materici, astratti, onomatopeici e di testi lineari interpretati attraverso le modalità di recitazione di famosi attori dell'epoca<sup>10</sup>. Il collage verbale si risolve in un «pastiche linguistico»<sup>11</sup> messo in atto dalle voci degli attori e della cantante, la cui unione è affidata alla gestualità di una ballerina che realizza una serie di movimenti in concomitanza alla lettura dei brani.

A evidenziare il carattere atipico de *Il cerchio dell'evocazione* è il luogo scelto per l'azione poetica, un giardino all'italiana d'ispirazione panica che si discosta dai tradizionali luoghi deputati per le azioni performative, quali gallerie d'arte e spazi teatrali, selezionati per le performance del 1978 e le successive. La scelta di Caruso si inserisce entro una tendenza che individua, negli anni Settanta, uno spostamento delle attività performative da contesti istituzionali canonici a luoghi informali e alternativi<sup>12</sup>, così come già verificatosi a partire dal 1967 con operazioni nello spazio urbano come *Parole sui muri* (Fiumalbo, 1967 e 1968) – a cui prende parte anche Caruso – *Arte Povera più Azioni Povere* (Amalfi, 1968) e *Campo urbano* (Como, 1969)<sup>13</sup>. Il luogo, inoltre, reclama una precisa valenza simbolica in relazione al contenuto principale del poema/azione, non ispirato da poesie, letture e reinterpretazioni di testi filosofici, futuristi, letterari, di drammaturgia teatrale e composizioni musicali, ma da un'approfondita lettura da parte di Caruso del volume *I miti greci* (1977) di Robert Graves, che colloca in una centralità sacrale la natura.

A risultare interessante è la stessa scelta da parte di Caruso del termine 'poema/azione', che è quello che ricorre più spesso, accanto ad altri quali 'azione poetica' e 'performance', per definire le proprie azioni performative<sup>14</sup>. 'Azione', che individua negli interventi tra performance e installazione di Joseph Beuys un riscontro internazionale, si configura come un termine tra i più impiegati per definire le ricerche performative in quegli anni e al contempo si discosta dagli ulteriori di 'evento', 'happening', 'esperienza' e 'comportamento'<sup>15</sup>. La definizione di poema/azione, che sottolinea uno sconfinamento tra l'idea di azione performativa e poesia, si inserisce perfettamente nel solco di una nuova idea di poesia maturata e delineata da Caruso nel saggio *La poesia come gest-azione mentale*, pubblicato ne *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia* («Uomini e Idee», n.s., X, 18, 1968)<sup>16</sup>. Nel contributo, l'autore sostiene la tendenza della poesia a essere non più esercizio letterario sui sintagmi e il linguaggio usato, ma azione – o meglio gesto – di scrittura in grado di verbalizzare gli oggetti e altresì di oggettivizzare la dimensione verbale<sup>17</sup>. Nonostante l'artista ritorni periodicamente sul valore dell'azione della poesia – basti pensare ai saggi successivi che identificano nel libro d'artista la traccia dell'azione poetica e allo stesso nome attribuito alla sua rivista autoprodotta di «E/mana/azione» (1976-1981) – l'assunto di questa prima teorizzazione del 1968 rimarrà sempre fondamentale.

<sup>10</sup> *AFFRATELLAMENTO LOFT STUDIO* 1982; *AMORE FUTURISTA* 1982; CHIARINI 1982; *FIRENZE TOSCANA* 1982; «PAESE SERA» 1982; *SPETTACOLI* 1982; TEI 1982; *TESTI FUTURISTI* 1982.

<sup>11</sup> Poster di «Dolce amore, poesia» (*l'altra faccia del futurismo*) / *Concerto per voci*, ALC, rassegna stampa, inv. 6527.

<sup>12</sup> *TERRITORI DELLA PERFORMANCE* 2023. In merito al panorama performativo italiano si veda anche *COSTELLAZIONI DELLA PERFORMANCE ART IN ITALIA* 2024.

<sup>13</sup> Per approfondire si veda ACOCELLA 2016.

<sup>14</sup> Nel riferirsi alle proprie azioni performative, Luciano Caruso impiega il termine di poema/azione in rapporto a *Poesia olfattiva* (1970, 1975), *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (1978) e *Dolce amore poesia/concerto per voci* (1982), come attestato dagli inviti, dalle riviste e dalle pubblicazioni prodotte dall'artista. Mentre il termine di 'azione poetica' – come riportano gli articoli dell'album di rassegna stampa (ALC, rassegna stampa, inv. 6526) – è adottato solamente in *Letture d'Artaud* (1980) e *Totem étrangle* (1981). La definizione di 'performance', invece, è utilizzata in riferimento a *Direttive di politica culturale in Italia* (1978) e *Mariage* (1978) (si vedano «ABACO» 1978 ed «E/MANA/AZIONE» 1979, p.n.n.).

<sup>15</sup> *TERRITORI DELLA PERFORMANCE* 2023.

<sup>16</sup> CARUSO 1968c.

<sup>17</sup> Quanto riportato ne *La poesia come gest-azione mentale* (1968) è ripreso altresì in CARUSO 2019.

*Il poema/azione a Villa Poggio San Felice*

Il poema/azione, presentato il 27 maggio 1978 presso Villa Poggio San Felice, come si apprende dall'invito e dalle segnalazioni sui quotidiani locali – «L'Espresso», «La Nazione» e «Paese Sera»<sup>18</sup> – si configura come un'indagine sulle origini dell'alfabeto e della scrittura sviluppata a partire dal mito celtico delle colonne d'Ercole. Proprio a tale mito si riferisce la citazione in calce all'invito e allo speciale di «E/mana/azione»<sup>19</sup> (13, 1978) dedicato al poema/azione, tratta dal volume *I miti greci* (1977) di Robert Graves (Fig. 1)<sup>20</sup>. L'estratto, che costituisce l'indizio sottaciuto lasciato dall'artista per decifrare il significato dell'intera performance, identifica una prassi comune del processo artistico di Caruso, che per la realizzazione delle opere, oltre ai consueti materiali artistici, ricorre a volumi e testi di carattere mitologico, filosofico e letterario accumulati nella sua stanza di lavoro. Altrettanto esemplificativa del *modus operandi* di Caruso è la scelta di servirsi della tecnica della citazione, che impiega frequentemente sia nella produzione di libri-oggetto, libri-opera e poesie-oggetto sia nell'attività di composizione poetica<sup>21</sup>. Al fine di comprendere il contenuto dell'estratto e l'intera performance, è necessario effettuare anche una lettura parallela del precedente libro *La Dea Bianca* di Robert Graves, uscito a quella data soltanto nella versione originale e da cui il volume *I miti greci* si sviluppa<sup>22</sup>. A partire da quest'opera, Graves inizia a riflettere sul tema dell'atto poetico, della scrittura e dell'alfabeto con il quale Caruso individua una particolare affinità, rilevata anche nel comune interesse per l'alchimia, l'esoteria e la magia portata avanti dall'artista fin dagli anni Sessanta. L'attrazione per le dottrine alchemiche ed esoteriche, condivisa con Emilio Villa e Mario Diacono, discende da interessi storico-filosofici ed è esplorata attraverso i contatti con l'avanguardia parigina dove vi è una fitta schiera di cultori. Un interesse che si riflette nell'operatività artistica di Caruso. A un atteggiamento alchemico si riconduce la necessità dell'artista di riscattare gli elementi dalla loro dimensione quotidiana, come pure la concezione dell'opera quale momento di una ricerca più vasta e mai conclusa<sup>23</sup>. Il passaggio de *I miti greci* citato da Caruso conferma che il poema/azione si propone innanzitutto come indagine sulle origini dell'alfabeto e della scrittura. Eracle – noto anche con il nome di Ogma Volto di Sole – crea l'alfabeto bardico Boibel-Loth di venti lettere innalzando quattro colonne di eguale altezza, di cinque lettere ciascuna, coperte d'oro rosso e identificate dall'interpretazione mistica iberico-celtica come astrazioni alfabetiche. Con questa operazione il semidio sostituisce il precedente alfabeto Beth-Luis-Nion, nel quale a ogni lettera corrispondeva il nome di un albero<sup>24</sup>.

---

<sup>18</sup> Rispettivamente *CHE C'È DI NUOVO* 1978, *ARTE E CULTURA* 1978 e *POEMA-AZIONE* 1978.

<sup>19</sup> L'esperienza della rivista eseditoriale di «E/mana/azione» – definita «foglio dis/continuo a circolazione privata, acefalo» (CARUSO–MARTINI 1976) – è avviata da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini nel 1976 e conclusa nel 1981. All'interno della rivista gli autori si propongono di approfondire la ricerca di una nuova forma di comunicazione extraverbale, attraverso la pubblicazione di materiali eterogenei in forma di appunti: opere, fotografie, lettere, saggi, articoli, testi critici e filosofici. Cfr. ZANCHETTI 2014.

<sup>20</sup> GRAVES 1977, p. 633.

<sup>21</sup> L'indagine di Caruso sulla citazione si sviluppa all'inizio degli anni Settanta con il primo e fondamentale contributo *Piccola teoria della citazione* (CARUSO 1974), poi ripreso in successive pubblicazioni, talvolta con aggiunte o tagli, o trascritto come testo in molteplici libri-opera e libri-oggetto.

<sup>22</sup> Il volume de *La Dea Bianca* a quella data era uscito nella versione inglese col titolo di *The White Goddess* (1948). La pubblicazione è certamente nota a Caruso dal momento che il volume di Graves del 1977 fa riferimenti a essa e che nella sua biblioteca possiede una copia della quarta ristampa italiana per Adelphi (GRAVES 1992). All'interno della ristampa, inoltre, sono conservati dei ritagli di giornale di articoli relativi all'uscita della pubblicazione, rispettivamente CITATI 1993, LOEWENTHAL 1993 e ZOLLA 1992.

<sup>23</sup> Si veda quanto dichiarato da Luciano Caruso in ZANCHETTI 1995, pp. 23-25.

<sup>24</sup> L'alfabeto ogamico o Beth-Luis-Nion viene identificato nel volume di Graves come il più antico alfabeto irlandese che, tramandato oralmente nei secoli, prende il nome dai primi tre elementi di una sequenza arborea: *Beth* 'betulla', *Luis* 'sorbo selvatico' e *Nion* 'frassino'. L'alfabeto Beth-Luis-Nion, formato da cinque vocali e tredici consonanti, è un tipo di scrittura utilizzata per trascrivere antiche lingue celtiche. Ogni lettera è ottenuta con un numero diverso di incisioni, a destra e a sinistra, su una linea principale secondo un sistema di scrittura che,

Gli elementi tratti da Graves trovano puntuale corrispondenza nelle diverse componenti della performance, anche rispetto ai materiali e ai procedimenti operativi adottati. L'installazione è costituita da un grande cerchio, realizzato con venti tavolette lignee, che domina l'intero giardino della villa fiorentina. Al suo interno, al centro, l'artista inserisce una lastra di marmo nero lucido affiancata da un libro-oggetto di carta a mano rilegato in pergamena, la cui particolarità risiede nell'essere scritto con inchiostro bianco su bianco, rendendo la grafia appena percettibile. A dividere il giardino dall'orizzonte del paesaggio toscano, sullo sfondo rispetto al cerchio, sono i quattro imponenti alberi ai quali sono sospesi con un fil di ferro quaranta libri immersi in inchiostro nero che chiudono l'installazione. In mancanza di altre fonti documentarie, per ricostruire il poema/azione si rivela fondamentale il *corpus* fotografico conservato presso l'archivio dell'artista, in parte pubblicato sullo speciale di «E/mana/azione» insieme al *Formulario per assistere all'atto letterale di Luciano Caruso in horto* di Emilio Villa. In questo testo poetico Villa tenta di chiarire le motivazioni a monte di questo «duplice esercizio / estrattivo e sottrattivo dell'Atto in cui Luciano Caruso / si inoltra nel reparto giardino della / odierna fluidità, moderna acrobatica (rigenerazione) / in faccia al logos spento, logos di scarsi / fondamenti»<sup>25</sup> che ha perso la sua efficacia e necessita di essere recuperato tramite una nuova idea di poesia come «gest-azione mentale»<sup>26</sup>.

Il soggetto principale degli scatti fotografici – realizzati da Caruso stesso e Roberto Banchi, Massimo Becattini, Gabriele Cavicchioli, Arrigo Coppitz e Maria Koutsikou<sup>27</sup> – è il grande cerchio realizzato con venti tavolette di legno che corrispondono alle venti lettere dell'alfabeto Boibel-Loth (Fig. 2). Il cerchio delimita il perimetro dell'azione poetica, dichiarata esplicitamente dal titolo stesso come momento di manifestazione di una entità soprannaturale. In particolare, nel ventitreesimo capitolo de *La Dea Bianca*, l'autore descrive un cerchio magico tracciato con una verga – solitamente di sorbo selvatico, nocciolo o salice – entro il quale il poeta si isola per compiere l'atto creativo<sup>28</sup>. Alla luce di ciò, il soggetto principale della performance è proprio colui che dell'alfabeto e della scrittura fa i suoi principali strumenti per la creazione: il poeta<sup>29</sup>, «smagliatura del sistema» e ricercatore di essenze dell'uomo concreto in grado di «chiudere il circolo ragione fantasia vita»<sup>30</sup>. Figura, secondo Graves, non lontana da quella del profeta, la cui anima, nell'atto di ricevere la profezia, si assenta per un momento cedendo il corpo alle potestà e alle dominazioni demoniache che parlano attraverso la sua bocca<sup>31</sup>. Dopo aver ricevuto la rivelazione divina, il poeta-profeta ne trascrive le parole per eternarle su un supporto che, nel caso del poema/azione, è costituito dalle tavolette lignee, proprio come accadeva nel racconto di Erodoto – riferito da Graves – nel quale un certo «Mīs», inviato dal re Dario di Persia a consultare gli oracoli greci, è scortato da tre sacerdoti che portano

---

precedente dal basso verso l'alto, richiama la forma di un albero dal cui tronco dipartono dei rami. Da qui la definizione di scrittura arborea associata a questo tipo di alfabeto. Il Beth-Luis-Nion, come riporta Graves, sarà sostituito verso il 400 a.C. dal successivo Boibel-Loth, un alfabeto di venti lettere suddivise in quattro gruppi corrispondenti alle colonne innalzate da Eracle e rappresentate nel poema/azione del 1978 dai quattro alberi del giardino.

<sup>25</sup> VILLA 1978, p.n.n.

<sup>26</sup> CARUSO 1968c. In merito a *Formulario* si esprime anche Giorgio Zanchetti, il quale dichiara come l'intenzione di Emilio Villa sia quella di indicare lo iato, fertile in poesia, tra la pertinacia filologica e la dissoluzione alchemica del verbo, necessario per la creazione di una nuova lingua, nuove parole e nuove lettere. Cfr. ZANCHETTI 2014.

<sup>27</sup> «E/MANA/AZIONE» 1978b, pp.n.nn. Alcune delle fotografie non pubblicate sulla rivista, conservate presso il fondo fotografico dell'Archivio Luciano Caruso, sono visionabili sul sito dell'archivio [www.archiviolucianocaruso.org](http://www.archiviolucianocaruso.org) <7 aprile 2024>.

<sup>28</sup> GRAVES 1992, pp. 471-486.

<sup>29</sup> La figura del poeta sarà protagonista anche della successiva azione poetica *Totem étrangle* (1981), nella quale però egli cade vittima della sua stessa aspirazione alla bellezza e all'amore. Per un confronto e per approfondire l'azione poetica di *Totem étrangle* si vedano *TOTEM ÉTRANGLE* 1981 e *IL MAGO BAKU* 1981.

<sup>30</sup> CARUSO 1968b, p. 43.

<sup>31</sup> GRAVES 1992, pp. 487-510.

tavolette per scrivere<sup>32</sup>. Una volta ottenuto il responso oracolare da parte della sacerdotessa, Mis lo trascrive su una tavoletta strappata dalle mani di uno dei sacerdoti.

Al centro del cerchio di Villa Poggio San Felice, invece, l'artista – come documenta una fotografia – deposita la lastra di marmo affiancata dal libro-oggetto appositamente pubblicato in edizione limitata per l'occasione<sup>33</sup> (Fig. 3). La lastra di marmo nero lucidato non sembra lontana dall'«infuriato» e «vuoto» *speculum*<sup>34</sup> menzionato da Villa nel suo *Formulario*: le lettere dell'alfabeto – rappresentate dai giornali inchiostriati – si riflettono e cadono al suo interno.

È interessante notare come l'accento dell'artista sia marcatamente rivolto alla costruzione nell'ambiente naturale dell'installazione di libri, lastra di marmo e tavolette, nonché alla centralità del contenuto poetico affidato alla scrittura nel libro-oggetto. Infatti, nessuna delle fonti dell'epoca documenta una componente sonora di lettura o declamazione dei testi o altri elementi che tradizionalmente connotano maggiormente la dimensione performativa (Figg. 4-5). Dunque, Caruso si distanzia da quella tendenza segnalata da Renato Barilli e Francesca Alinovi – curatori della *Seconda Settimana Internazionale della Performance* – secondo cui «i poeti sono tornati non solo a leggere pubblicamente e ad alta voce le loro composizioni [...] bensì a animarle col canto, emissioni vocali di ogni specie, gesticolazioni accese, coinvolgendo tutto il corpo» in una «forma di spettacolo miniaturizzato»<sup>35</sup>. Il poema/azione si allontana dall'attenzione per le potenzialità espressive della sonorità delle parole e la loro declinazione gestuale di Arrigo Lora Totino, o dalla declamazione di un testo poetico di fronte a un microfono come nella performance *Variazione & Varianti* (1978) di Adriano Spatola, eseguita per la *Seconda Settimana Internazionale della Performance* con l'accompagnamento di un suonatore di tamburo. Allo stesso modo si discosta dalle precedenti azioni poetiche di *Poesie e no* (1964) del fiorentino Gruppo 70, uno spettacolo itinerante in cui Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Lucia Marcucci declamano da un palcoscenico frammenti prelevati dai giornali. Secondo la descrizione villiana, l'azione di porre «literas in horto» – porre lettere nel giardino – si svolge in una «controversia emblematica» tra «lo scoglio del silenzio» – proprio della poesia e dell'alchimista a processo con la materia – e l'onda all'assalto delle cose scritte – «la houle à l'assant des Ecrits (choses écrites)»<sup>36</sup>. Il valore poetico del silenzio, inoltre, era già stato indagato da Villa in *Le disque mutus* (1967), presentato in occasione della quarta edizione di *Poesia sonora* (4 maggio 1974) curata dallo stesso Caruso presso lo Studio Ganzerli di Napoli. Il disco restituisce «un cortocircuito tra voce e silenzio», e «la parola, in quanto enigmatica e iniziatica» – come suggerisce Davide Colombo – «può essere silenzio, vuoto di senso; [...] il silenzio, come stadio ultimo della parola e della comunicazione, può essere la sintesi ultima del significato e permettere una comunicazione a un livello "altro"»<sup>37</sup>. L'unico dato certo è che in questo poema/azione l'artista, a differenza degli altri casi, non ricorre all'ausilio di attori, interpreti e di un intero entourage di professionisti teatrali – scenografi, costumisti e tecnici delle luci – o a una drammaturgia scritta, ma prevede la sua sola presenza.

Benché non sia specificato esplicitamente, si può ipotizzare che l'azione performativa consistesse in massima parte nella strutturazione dell'insieme degli elementi fisici<sup>38</sup> e che l'artista immaginasse un ruolo attivo da parte del pubblico, dal momento che – nell'invito – si rivolge a

---

<sup>32</sup> Si veda il sedicesimo capitolo *Il sacro e ineffabile nome di Dio* ivi, pp. 315-346.

<sup>33</sup> Su questa edizione si veda la descrizione fatta più avanti in questo stesso saggio.

<sup>34</sup> «et donc: speculum furens speculum vacuum / faventis speculi per intercarminationem: cadant in eo speculo (-um, -um) / literae aquae atque soirent / alchemica (-haemica) supplicia hortus / in anonymo gurgite speculi / in fluxu transgresso, transpresso, transverso, transresto» (VILLA 1978, p.n.n.).

<sup>35</sup> ALINOVI–BARILLI 1979.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> ZANCHETTI–COLOMBO ET ALII 2014, p. 32.

<sup>38</sup> A rimanere tuttora aperta è la questione relativa all'installazione del cerchio e dei libri sospesi agli alberi nel giardino di Villa Poggio San Felice: non è chiaro, infatti, se questi manufatti siano stati lasciati sul posto per un periodo temporale prolungato oltre il momento dell'azione performativa.

quest'ultimo invitandolo a partecipare all'installazione. Ma, a fronte della documentazione pervenuta, risulta difficile stabilire se il pubblico sia stato direttamente coinvolto, così come sarebbe avvenuto nella successiva azione poetica di *Totem étrangle* (1981). Nella performance del 1981, richiamandosi ai principi del teatro della crudeltà di Antonin Artaud, Caruso coinvolge il pubblico in un'immersione fisica totale collocandolo al centro dell'azione, al di sotto di un telone di plastica destinato a discendere su di lui<sup>39</sup>. L'azione del 1978, pertanto, può essere interpretata come un'offerta fisica dell'oggetto poetico da parte dell'artista al pubblico che, in una fotografia, viene mostrato nell'atto di varcare il cerchio della creazione poetica, in un tentativo di sconfinare oltre la linea di semplice osservatore per immedesimarsi nel ruolo del poeta.

A chiudere l'installazione del maggio 1978, come una scenica quinta teatrale, sono i quattro alberi sullo sfondo, già formalizzati – secondo Graves – come pilastri a Creta, in Grecia e nel Mediterraneo orientale e identificabili con le quattro colonne di cinque lettere ciascuna innalzate da Eracle, costituenti l'alfabeto Boibel-Loth di venti lettere. A questi pilastri, tramite l'ausilio di un rotolo di fil di ferro, sono appesi i quaranta libri immersi in inchiostro nero:

librature distribuite esibite proibite  
lungo le quattro stazioni impervie rampicate  
sul filo dei Quattro Albori (Arbores Quattuor)  
della Difficoltà della (in)Differenza della Diffidenza  
germogliano all'ingiù a capofitto a scapicollo: sono  
le Misure attrirate e annidate dalla Tentazione<sup>40</sup>

A capofitto e in una sospensione quasi magica, che talvolta esibisce e talvolta nasconde l'espedito del filo, si annidano in trame e mappe di arterie vocali i libri-lettere – «des Objets Lettres repandus au Vent Diaphragme, / disponibles à la pollution, à la perforation Mythique, / in actu et in statu»<sup>41</sup> – che, come scrive Villa, volano dall'anima degli alberi come semi erranti (Figg. 6-7).

### *Il libro-oggetto per le Edizioni Elle Ci*

In occasione del poema/azione sono presentate le prime copie del libro-oggetto, in edizione numerata e firmata, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, una delle quali è inserita all'interno del cerchio accanto alla lastra di marmo<sup>42</sup>. In un contesto in cui l'artista spesso assume su di sé anche il lavoro dell'editore autoproducendo le proprie opere, è interessante come Caruso non prenda le distanze dagli editori, tutt'altro. Ne è testimone la collaborazione con le Edizioni Elle Ci di Elena Lacava Conversi, dedicate esclusivamente ai libri d'artista e alle ricerche sul materiale cartaceo e la scrittura. Altrettanto singolare è la scelta di Caruso che, pur usando una tecnica in gran parte artigianale e manuale, non realizza una copia unica, ma decide di realizzare un'edizione numerata e firmata. L'ideazione del libro-oggetto prosegue su binari paralleli allo sviluppo della performance, così come testimoniano sia il ciclostilato allegato agli esemplari, che riporta la dicitura «Roma, maggio 1978», sia il carteggio con l'editrice Elena Lacava Conversi.

<sup>39</sup> LAPINI 1981.

<sup>40</sup> VILLA 1978, p.n.n.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Il libro-oggetto *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* (1978) è pubblicato dalle Edizioni Elle Ci di Elena Lacava Conversi – nate a Roma nel 1974 – in trentasei esemplari, di cui trenta contrassegnati in numeri arabi e sei esemplari unici fuori commercio in carta Pescia. Luciano Caruso parlerà di questa edizione in occasione della mostra *Una collezione per il biblioclasta. I libri-oggetto delle Edizioni Elle Ci* (Roma, Libreria Giulia, 5 aprile 1979). A tale occasione espositiva, si affiancheranno anche ulteriori partecipazioni alle mostre di Elle Ci, come *Gli artisti delle edizioni Elle Ci* (Roma, Galleria Il Luogo, dicembre 1980) e *Ne la cava di libroggetti / Edizioni Elle Ci* (Torino, Galleria-Libreria Il Segno, maggio 1990).

Le copie dell'edizione, presentate a Villa Poggio San Felice, saranno ultimate – come indica la lettera del 14 luglio 1978 dell'editrice all'artista – soltanto alcuni mesi dopo: «i libri sono bellissimi e avrei piacere che tu li completassi, firmassi»<sup>43</sup>. Nel ciclostilato di presentazione (Fig. 8) allegato al libro-oggetto Caruso sintetizza:

è la traccia di un'azione sull'origine dell'alfabeto e della scrittura, in cui l'albero diventa tavola, il libro è bianco in attesa dalla profanazione e il sasso rimanda allo specchio di pietra dove si riflette l'universo. L'intento, al di là degli effetti apotropaci, è quello di caricare del peso della materia un oggetto che ha perso definitivamente la sua funzione<sup>44</sup>.

Mentre nel panorama della performance degli anni Settanta la traccia dell'azione è normalmente conservata attraverso la documentazione fotografica o audiovisiva, Luciano Caruso, attraverso l'ideazione di un libro d'artista, individua un'inedita modalità di restituzione del suo poema/azione, strettamente connessa alla dimensione performativa che prevede il coinvolgimento diretto dello spettatore. Infatti, come sostiene Barbara Cinelli, ciò che conta per comprendere la pratica carusiana del libro d'artista è «il rapporto con le procedure di una messa in scena, che reclama, indispensabile in questo come in ogni “spettacolo”, la presenza di un pubblico»<sup>45</sup>. Questo libro-oggetto del 1978, però, oltre che diretta traccia dell'azione, diviene anche occasione di riflessione sul valore e la funzione del libro d'artista. Nell'ambito della sua attività critica e curatoriale, infatti, Caruso identifica il libro come un oggetto che ha ormai perso la sua realtà funzionale per divenire segno e materia totalmente investito dalla sensibilità dell'autore<sup>46</sup>. Alla base di questa riflessione sta l'idea di un *logos* ormai spento, sottolineata anche da Emilio Villa nel suo testo poetico di accompagnamento al poema/azione del 1978. Soltanto una nuova idea di poesia materiale può riscattarlo. Il libro-oggetto, albero trasformato in pagina, diviene il supporto ancora in attesa di essere profanato dal *logos*-scrittura che deve incidere su di esso. Mentre il sasso – in analogia con la lastra di marmo della performance – è identificato con lo specchio di pietra nel quale l'universo si riflette, evocato nel testo villiano e al centro del coevo poema/azione *Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)*<sup>47</sup>. Il pedone protagonista di quest'opera ha la capacità di riflettere e conquistare gli altri – a eccezione della regina nera – attraverso la bianchezza della sua pelle che diviene un dispositivo di riflessione. All'idea di universo, inoltre, ci riconduce – secondo Stelio Maria Martini – perfino lo stesso processo ideativo del libro d'artista carusiano in cui, all'estremo opposto della necessità dell'opera di essere compresa tramite un'adesione tattile, si colloca l'artista «che attira a sé cose ed oggetti nel vortice della sua disperata riduzione dell'universo a libro, a sua volta oggetto da sempre deputato a contenere il mondo»<sup>48</sup>.

I trentasei esemplari – di cui trenta contrassegnati con numeri arabi e sei esemplari unici fuori commercio in carta Pesca – sono realizzati uno per uno a mano dall'artista con pietre, colla e inchiostri di china di colore bianco e nero e rilegati con carte colorate a mano dal legatore Giulio Scura. In merito al processo realizzativo e alle relative scelte dei materiali e di stampa, risulta chiarificatrice una lettera – senza data – di Elena Lacava Conversi a Caruso, nella quale è riportato uno schizzo del libro-oggetto con il titolo in copertina, entro cui si trova la sigla LC delle edizioni. Dalla lettera è possibile apprendere come il progetto iniziale prevedesse una rilegatura in vera pergamena che però sarebbe risultata eccessivamente costosa. Non volendo utilizzare una finta pergamena che avrebbe dato un risultato dall'estetica insoddisfacente, si è successivamente optato per l'utilizzo di carte di colori diversi realizzate a mano da un artigiano

---

<sup>43</sup> ALC, Carteggio Elena Lacava Conversi.

<sup>44</sup> ALC, Fondo libri d'artista-multiplo, ALC 142.

<sup>45</sup> CINELLI 2003.

<sup>46</sup> CARUSO 1989.

<sup>47</sup> Lo specchio, nel medesimo anno, è al centro anche della poesia-oggetto *Come in uno specchio – poesia oggetto* (1978).

<sup>48</sup> MARTINI 1994, p. 14.

(Fig. 9)<sup>49</sup>. La copertina, in carte diverse per ciascun esemplare, reca un'impressione in oro al centro, realizzata con la tecnica della pressione a caldo: le informazioni editoriali scritte con la calligrafia dell'artista formano un cerchio entro il quale si collocano le iniziali dell'editrice; nella parte inferiore della copertina è stampata la dicitura «edizioni elle ci»<sup>50</sup>.

I vari esemplari, una volta aperti sciogliendo i lacci in pelle posti a chiusura, presentano una serie di pagine incollate tra loro a dichiarare il fatto che ogni lettura di tipo tradizionale è preclusa. Al centro di ciascuna pagina si apre uno squarcio circolare, realizzato con l'ausilio di una fustella tonda, che riprende il monogramma in copertina e anticipa un cerchio calligrafico a inchiostro presente sull'ultima pagina. Tale impostazione deriva da quella di una precedente poesia-oggetto, *Luce dell'eidottico* (1976), nella quale figura il medesimo squarcio (Fig. 10). In questa poesia-oggetto del 1976, all'interno di una cassetta lignea, l'artista colloca una serie di pagine incollate fra loro su un fondo che riproduce una doppia pagina di un codice manoscritto. Anche qui, le pagine presentano un'apertura di forma circolare al centro, entro la quale l'artista inserisce un piccolo sasso. Un'impostazione analoga è seguita anche nel successivo libro-opera *Un alfabeto e altre carte* (s.d., ma sicuramente degli anni Novanta): un piccolo abecedario realizzato per la figlia nel quale una serie di pagine di cartoncino, caratterizzate dal medesimo foro circolare, sono tenute insieme da un cordoncino (Fig. 11)<sup>51</sup>. All'interno di ogni pagina, entro il cerchio, si trovano le lettere dell'alfabeto ed elementi a collage in carta e cartoncino colorato.

Tornando a *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, all'interno del foro praticato nelle pagine, l'artista inserisce delle pietre diverse per tipologia e tonalità in ciascun esemplare. È probabile che la scelta delle pietre, oltre che rispondere a criteri estetici, non sia esente dal riferimento a simbologie e significati magici, che Caruso avrebbe potuto riprendere, oltre che dai volumi di Graves, dall'opuscolo *Le pietre magiche* (Roma, 1971) presente nella sua biblioteca. Nel volume de *La Dea Bianca* Graves riferisce come nelle narrazioni dei mistici ebraici si parli di un pettorale d'oro, fabbricato da artigiani egiziani, indossato dal sommo sacerdote – ma anche dal re di Tiro in onore di Eracle –, sul quale sono incastonate quattro file di pietre preziose in una sequenza corrispondente a quella dell'alfabeto arboreo<sup>52</sup>. Le gemme, attraverso un particolare sistema di meccanismi, illuminano nelle tenebre le lettere dell'oracolo che fornisce così i suoi responsi. Al carattere divinatorio delle pietre, come riportato ne *I miti greci*, è legata anche la vicenda di Ermete, «protettore dei poeti prima che Apollo ne usurpasse le prerogative»<sup>53</sup> e inventore dell'alfabeto, a cui le Trie insegnarono a predire il futuro osservando la disposizione di alcuni sassi in un catino pieno d'acqua<sup>54</sup>.

Tra la varietà di pietre presenti negli esemplari a oggi catalogati del libro-oggetto figurano l'ametista, la calcite e il cristallo di rocca, tre minerali le cui proprietà magiche e simboliche sono coerentemente connesse ai principali temi dell'azione: il poeta e l'atto poetico (Figg. 12-13). Ad esempio, l'ametista – il cui nome nella mitologia greca significa 'incantesimo contro l'ubriachezza' – è nota per la capacità di paralizzare gli incanti e le opere di magia, favorire la lucidità mentale, l'emersione dalla coscienza delle immagini oniriche e rendere più vividi i sogni<sup>55</sup>. Inoltre, in stato di veglia è in grado di stimolare l'ispirazione e l'intuizione – fondamentale per il poeta – ma anche la concentrazione e l'efficienza dei processi di pensiero. Altrettanto connessa al processo di elaborazione creativo è la calcite, la quale veicola energie per

<sup>49</sup> ALC, Carteggio Elena Lacava Conversi.

<sup>50</sup> È opportuno specificare che l'analisi delle edizioni numerate de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* realizzate per le Edizioni Elle Ci è stata effettuata attraverso la visione dei seguenti esemplari: esemplare 14/30, ALC, Fondo libri d'artista-multipli, inv. 142; esemplare 26/30, ALC, Fondo libri d'artista-multiplo, inv. 186; esemplare unico fuori commercio in carta Pesca 2/6, Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Stelio Maria Martini, q-SMM Lda Caruso 1.

<sup>51</sup> ALC, Fondo libri d'artista-copia unica, inv. 661.

<sup>52</sup> GRAVES 1992, pp. 301-314.

<sup>53</sup> GRAVES 1977, p. 633.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 53-56.

<sup>55</sup> LE PIETRE MAGICHE 1971, pp. 40-42.

tradurre in realtà le proprie idee, rafforza la memoria e la capacità di discriminare. Il cristallo di rocca, invece, è dotato di poteri magici terapeutici a cui ricorrere per scacciare demoni e malattie, ma è altrettanto impiegato per la creazione di sfere utilizzate per predire il futuro<sup>56</sup>.

In una lettera, l'editrice Lacava Conversi evidenzia la difficoltà di includere un inserto a stampa all'interno del libro, ma non è possibile ridurre unicamente a questa preclusione la volontà di Caruso di inserire in ciascuna copia un intervento calligrafico diretto<sup>57</sup>. Particolarmente suggestiva è la scelta di realizzare questi interventi a scrittura in inchiostro bianco su bianco, rendendoli quasi impercettibili e impedendo una lettura completa del testo. Attraverso questo inserto calligrafico – che è una delle cifre stilistiche di Caruso – il lettore è coinvolto in un gioco di svelamenti e in una serie di continui tentativi per decifrare la profezia dettata dal demone e trascritta dall'artista<sup>58</sup> – poeta e novello Eracle – sul libro bianco «in attesa della profanazione»<sup>59</sup>.

### *Il libro-opera in copia unica*

Al poema/azione si lega anche un libro-opera in copia unica del 1978, che reca un titolo quasi identico a quello dell'azione: *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca*. L'aggiunta dell'aggettivo «magico» sembra voler rimarcare il riferimento al luogo separato indicato da Graves all'interno del quale il poeta si isola per creare<sup>60</sup>. La volontà di Luciano Caruso di esprimersi attraverso la forma del libro-opera, ricorrente lungo il suo intero percorso artistico, mette in atto la sua idea di libro come «affermazione della propria esistenza, di se stesso come gesto»<sup>61</sup>. Per lui il libro-opera – come scrive Christopher Wagstaff – tende a significare la sua produzione, il gesto o l'azione di cui costituisce la traccia o l'indice; perfino lo stesso processo di fruizione si configura come una modalità di partecipazione a quel gesto attraverso la presenza materiale della traccia scrittoria. Secondo Caruso, infatti, il libro-opera aspira a essere «una traccia senza residui di una “parola” che si muta nella forma del silenzio della scrittura»<sup>62</sup> e che diviene – proprio come la stessa performance – «metafora dell'assenza e del silenzio»<sup>63</sup> della poesia.

Il 1978 è un anno prolifico anche sul versante della realizzazione di libri-opera e libri-oggetto, a cui peraltro Caruso affianca il ruolo di curatore – insieme a Eugenio Miccini e Maurizio Nannucci – della mostra *Formato lib(è)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia* (Firenze, Fortezza da Basso, 7-15 gennaio 1978), prima esposizione dedicata a questo tipo di produzione artistica in Italia<sup>64</sup>. I libri d'artista realizzati in quell'anno sono cinque: *Come in uno specchio – poesia oggetto*, *Liber mutus – libro oggetto*, *Librooggetto*, *I love you (poesiaoggetto)* e *Librooggetto. Carta da lettere*. Tutti sono accomunati dalla confezione all'interno di contenitori e dalla stessa presenza di libri o

<sup>56</sup> Ivi, pp. 67-69.

<sup>57</sup> ALC, Carteggio Elena Lacava Conversi.

<sup>58</sup> Si riporta la parziale trascrizione del testo scritto da Caruso nel libro-oggetto *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* (Elle Ci, 1978): «e così diceva uno di quei giorni che pure partendo dalla [...] città luogo d'infiniti incastri o [...] perso [...] calpestandolo e allora uno di quei giorni la sua ombra». Il testo riprende parzialmente alcuni frammenti di composizioni poetiche di Caruso, rispettivamente *Lo scacchiere della scrittura fantastica* e *Frammento per incoronato* pubblicate in CARUSO 1977, pp. 35, 42.

<sup>59</sup> ALC, Fondo libri d'artista-multiplo, inv. 142.

<sup>60</sup> ALC, Fondo libri d'artista-copia unica, inv. 133.

<sup>61</sup> WAGSTAFF 1991, pp. 7-8.

<sup>62</sup> CARUSO 2003c, p. 6.

<sup>63</sup> POEMA-AZIONE 1978.

<sup>64</sup> L'interesse di Luciano Caruso per il libro d'artista si manifesta sia attraverso la partecipazione a esposizioni personali e collettive nazionali e internazionali, sia attraverso lo sviluppo di una riflessione teorico-critica sul libro d'artista (si veda CARUSO 1997 e 2003b), ma altrettanto tramite la curatela di esposizioni dedicate a tale fenomeno come la già citata *Formato lib(è)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia* e la successiva *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia 1955-1988* (Firenze, Casermetta del Forte Belvedere, 19 aprile - 20 giugno 1989).

giornali sui quali l'artista interviene attraverso un'azione di cancellatura volta sovente a evidenziare singoli elementi alfabetici<sup>65</sup>.

Lo stesso Caruso ribadisce in un testo del 1994, *Di carta e d'altro. Libri d'artista*, il proprio interesse per un nuovo formato di libro d'artista che, già impiegato da artisti e gruppi diversi, dal Surrealismo, a Fluxus, alla scrittura visuale<sup>66</sup>, sostituisce alla tradizionale legatura, tipica di un oggetto sfogliabile, il confezionamento entro teche, scatole e contenitori portaoggetti. Nel caso del libro-opera in copia unica *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca*, il contenitore è costituito da una custodia in cartone, come in *Librogetto. Carta da lettere*, apribile frontalmente e solcata su un lato da una banda di biacca su cui l'artista inserisce un intervento calligrafico a inchiostro dal tratto fine (Figg. 14-15). Si tratta di una scrittura volutamente indecifrabile che preclude al lettore la comprensione di questo ulteriore livello di narrazione, dal momento che entro una sequenza grafica apparentemente lineare solamente alcuni frammenti verbali risultano chiaramente leggibili. Nei lacerti riecheggiano riferimenti a un passato che nessuna immaginazione ha la forza sufficiente di far tornare, a un guazzabuglio infernale di pietre e insetti, così come al mondo degli astri, entro il quale si collocano stelle e pianeti legati ai contrapposti immaginari di luce e buio.

Secondo un processo comune agli altri libri-opera citati, sul fondo della scatola è applicato un supporto sul quale l'artista appone una serie di oggetti eterogenei, tra i quali figurano carte ed elementi naturali di vario tipo. In questo caso, il fondo del libro-opera è costituito da una tavoletta lignea sulla quale il poeta può trascrivere la profezia dettagli dal demone eternando il gesto e l'azione poetica<sup>67</sup>. Alla tavoletta, albero divenuto supporto per la scrittura, è fissato tramite piccoli chiodi uno dei giornali immersi in inchiostro nero e sospesi agli alberi che durante la performance rappresentavano le lettere dell'alfabeto. Il legame con l'azione performativa è ulteriormente confermato dall'adozione della stessa tecnica di cancellatura e dalla datazione del giornale che, attraverso l'inchiostro, riporta appena leggibile la data del 9 maggio 1978. La cancellatura, impiegata dall'artista fin dalle prime prove poetiche, dimostra in questo caso la sua specifica particolarità: qui l'azione di cancellatura è totale, a differenza di quanto accade in altri libri-opera, come *Monocromi* (1965-1966) e *L'orma della disciplina* (1967), nei quali essa è soltanto parziale e solitamente limitata a singole pagine, frontespizi e tavole<sup>68</sup>. Da «pretesto per suscitare e provocare la fantasia dei possibili lettori per costringerli a stabilire nuove connessioni tra le parole e le parole e le parole e le cose»<sup>69</sup>, l'atto cancellatorio sembra quindi divenire negazione totale di ogni possibilità di comunicazione.

Il libro in copia unica prende corpo a partire dagli stessi materiali impiegati nell'azione performativa, secondo una concezione di trasformazione del quotidiano tipica dell'attività artistica di Caruso e retaggio dell'influsso situazionista<sup>70</sup>. A questo proposito, ne *La poesia come gest-azione mentale* (1968) l'artista ribadisce come l'attività poetica, oltre a essere considerata

<sup>65</sup> Tra i libri d'artista in cui compaiono le lettere dell'alfabeto figura il *Liber mutus – libro oggetto* (1978), dove l'artista, entro una scatola, pone un foglio e due libri aperti sulle cui pagine proliferano filamenti di spago che, fermati da punti metallici o vinavil, uniscono una serie di lettere. L'alfabeto, precedentemente e successivamente al 1978, sarà protagonista di una serie di libri-opera come *Alfabeto per Emilio Villa* (1966), il già citato *Un alfabeto e altre carte* (s.d.) e *Alfabeto* (1995): quest'ultimo un abbecedario di fogli sciolti dove, a ogni lettera calligrafica in corsivo, è affiancato un segnalibro con l'immagine di un oggetto o di un animale associato alla lettera.

<sup>66</sup> CARUSO 2003a.

<sup>67</sup> MARTINI 1980.

<sup>68</sup> Il libro d'artista de *L'orma della disciplina* (1967), realizzato da Caruso insieme a Renato Carpentieri, è conservato presso l'Archivio Luciano Caruso (Fondo libri d'artista-copia unica, inv. 80), mentre i *Monocromi* (1965-1966) presso la collezione Archivio di Nuova Scrittura di Museion (ANS18).

<sup>69</sup> CARUSO 1968b, pp. 43-44.

<sup>70</sup> L'interesse per la trasformazione in senso poetico del quotidiano si struttura a partire da precisi contatti e letture, in primo luogo dai rapporti che Luciano Caruso nel 1964-1965 inizia ad avere, contestualmente alla partecipazione alla rivista «Linea Sud», con i situazionisti in Francia. Nella biblioteca dell'artista, oltre a pubblicazioni su Asger Jorn, Pinot Gallizio, Guy Debord e dei situazionisti redatte tra il 1957 e il 1972, si conservano anche testi e riviste letteristiche che costituiscono l'anticipazione diretta dei situazionisti.

azione, sia divenuta una continua creazione e reinvenzione del quotidiano tesa a lasciare una traccia nell'esistenza e nella materia. In questo modo, nel libro-opera di Luciano Caruso – e più in generale nella sua attività artistica – subentra il concetto di indistinzione dell'opera e dell'autore stesso dal vissuto quotidiano:

E ogni volta l'opera oscilla, e non può essere diversamente, fra il tempo del vissuto e quello atarassico, che è appunto un tempo senza tempo, dove ogni pagina è un frammento necessario di un percorso più lungo e dove convivono fratture, abissi, sovrapposizioni, emersioni, rinnovi, voci, forme aporetiche e tramature che coprono, nascondono, ricreano altri spazi e altre storie, in un "continuum", come accade o dovrebbe accadere nella vita di tutti e non soltanto dell'individuo estetico, che grazie all'esercizio del suo simbolismo ideologico riesce ad avvertire e sensibilizzare (proprio nel senso di rendere sensibile) l'urgenza del gran silenzio del nulla<sup>71</sup>.

Nel procedimento artistico carusiano, gli oggetti quotidiani – luogo di occasioni in cui per gli organi di senso è possibile sperimentare la conoscenza e la sconfitta del desiderio – divengono gli strumenti basilari dell'artista-poeta<sup>72</sup>. A testimoniare la pratica di reimpiego dei materiali è lo stesso libro-opera *Scrittura improbabile* (1967), dove, entro una scatola, l'artista pone tre libri, uno dei quali è libro immerso in inchiostro nero e legato con fil di ferro, chiaro antecedente delle «librature» utilizzate nella performance (Fig. 16).

Il punto di forza dell'operazione risiede nell'abilità di Luciano Caruso di sapersi destreggiare tra linguaggi artistici e teorici differenti che, a partire dal volume di Robert Graves e dal luogo individuato per la performance, prendono diverse forme legate alle sue modalità di lavoro, coerenti sia con la precedente che con la successiva attività performativa. L'operazione, pertanto, dimostra la volontà dell'artista di indirizzarsi verso una totalità poetica in grado di interrelare scrittura, gesto, materia e oggetto. *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* diviene esempio emblematico dello stesso *modus operandi* di Caruso che avvia una complessa riflessione sulla figura del poeta e i suoi strumenti, la poesia e lo stesso atto poetico. A partire dalla constatazione di un uso improprio dell'alfabeto e del segno, l'artista – non più capace di raccontare qualcosa di nuovo attraverso il linguaggio alfabetico – si serve della citazione, cioè delle parole altrui, per realizzare un articolato poema/azione che mostra il suo stratificato bagaglio intellettuale. In questo modo Luciano Caruso struttura una complessa operazione di rilettura del quotidiano, che per essere compresa costringe a una continua ricerca di ulteriori significati, spesso celati, ma di cui l'artista stesso lascia indizi più o meno sottaciuti, che implicano un costante confronto con la sua cultura enciclopedica, satura di molteplici riferimenti filosofici, esoterici, letterari e simbolici.

---

<sup>71</sup> CARUSO 2003c, p. 6.

<sup>72</sup> La riflessione riguardante gli oggetti quotidiani, qui definiti come luogo di conoscenza e sconfitta del desiderio, è ripresa da quanto dichiarato in CARUSO–DANIELE–MARTINI 1979.

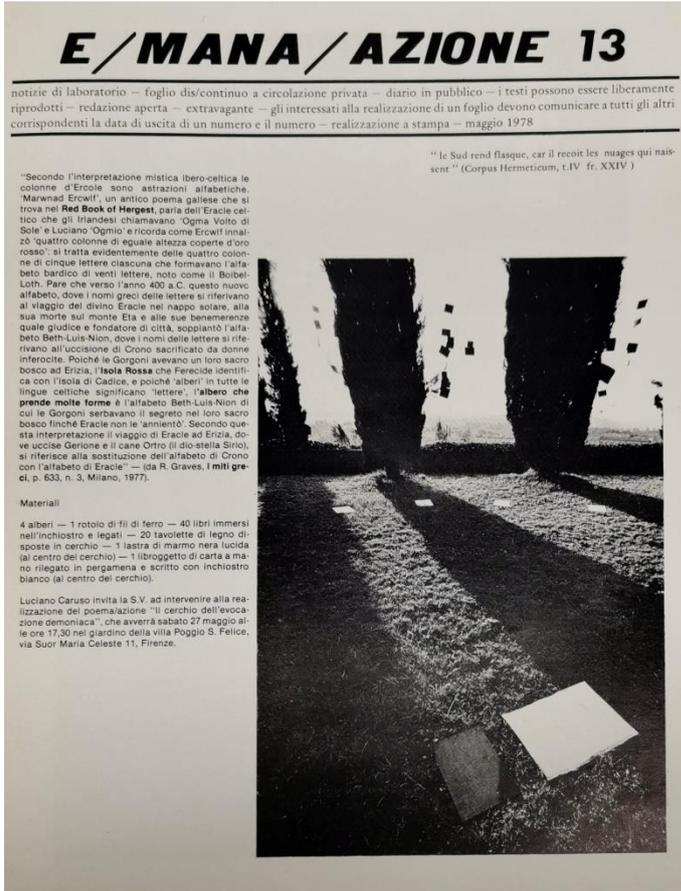


Fig. 1: «E/mana/azione», 13, 1978, p.n.n.



Fig. 2: Luciano Caruso, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, maggio 1978, poema/azione, Firenze, Villa Poggio San Felice. Courtesy Archivio Luciano Caruso

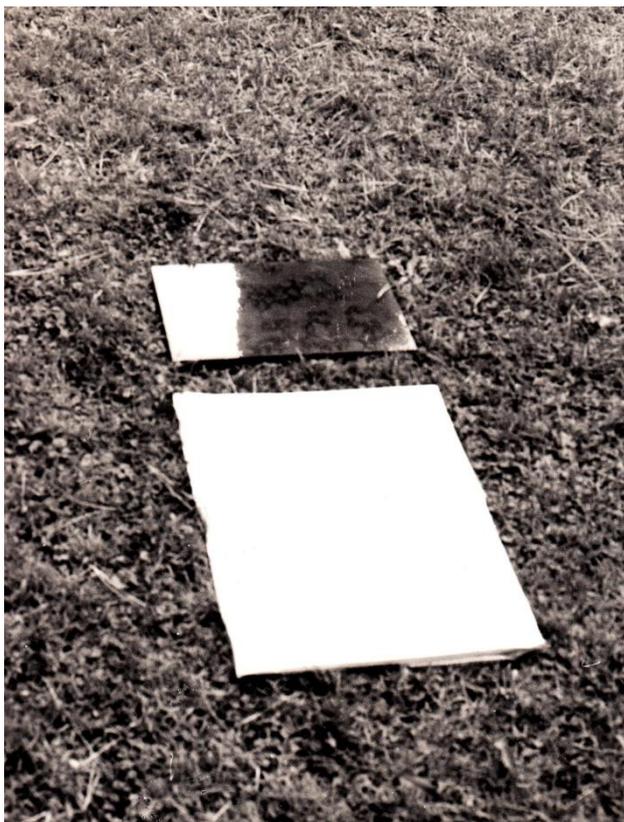


Fig. 3: Particolare del libro-oggetto e della lastra di marmo de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, maggio 1978, poema/azione, Firenze, Villa Poggio San Felice. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 4: Luciano Caruso durante l'installazione del poema/azione a Firenze, Villa Poggio San Felice, maggio 1978. Courtesy Archivio Luciano Caruso

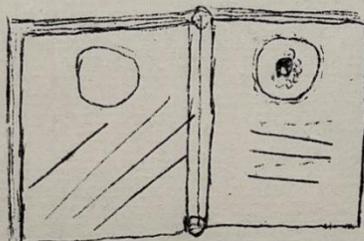


Fig. 5: Luciano Caruso nel giardino di Villa Poggio San Felice, Firenze, maggio 1978, in S.M. Martini, *Del poeta citando (Luciano Caruso 1962-1983)*, con scritti di U. Carrega, L. Vergine et alii, Livorno 1984, p. 4



Figg. 6-7: Particolare dei libri sospesi tra gli alberi de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, maggio 1978, poema/azione, Firenze, Villa Poggio San Felice. Courtesy Archivio Luciano Caruso

Luciano Caruso - *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, libretto, di cm. 16X26X2, in carta pescia, rilegato con carte colorate a mano



è la traccia di un'azione sull'origine dell'alfabeto e della scrittura, in cui l'albero diventa tavola, il libro è bianco in attesa della profanazione e il rosso rimanda allo specchio di pietra dove si riflette l'universo. L'intento, al di là degli effetti apotropatici, è quello di caricare del peso della materia un oggetto che ha perso definitivamente la sua funzione.

Luciano Caruso

30 esemplari numerati - più 6 fuori commercio  
Realizzati uno per uno a mano dall'autore con pietre,  
colla e inchiostri di china bianco e nero.

Edizioni Elle Ci - Roma - 1978

Fig. 8: Ciclostilato allegato all'edizione de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca* per Edizioni Elle Ci. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri d'artista-multipli, inv. 142. Courtesy Archivio Luciano Caruso

*Il cerchio dell'evocazione demoniaca* (1978).  
Un poema/azione di Luciano Caruso sull'origine dell'alfabeto e della scrittura



Fig. 9: Luciano Caruso, *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, 1978, 26x16x2 cm, libro-oggetto in carta Pescia rilegato con carte colorate a mano, esemplari 14/30 e 26/30. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri d'artista-multipli, invv. 142 e 186. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 10: Luciano Caruso, *Luce dell'eidottico / poesia-oggetto*, 1976, 36x26x5 cm, poesia-oggetto, assemblage, carta e sasso su legno. Firenze, Archivio Luciano Caruso, inv. B/1976 23. Courtesy Archivio Luciano Caruso

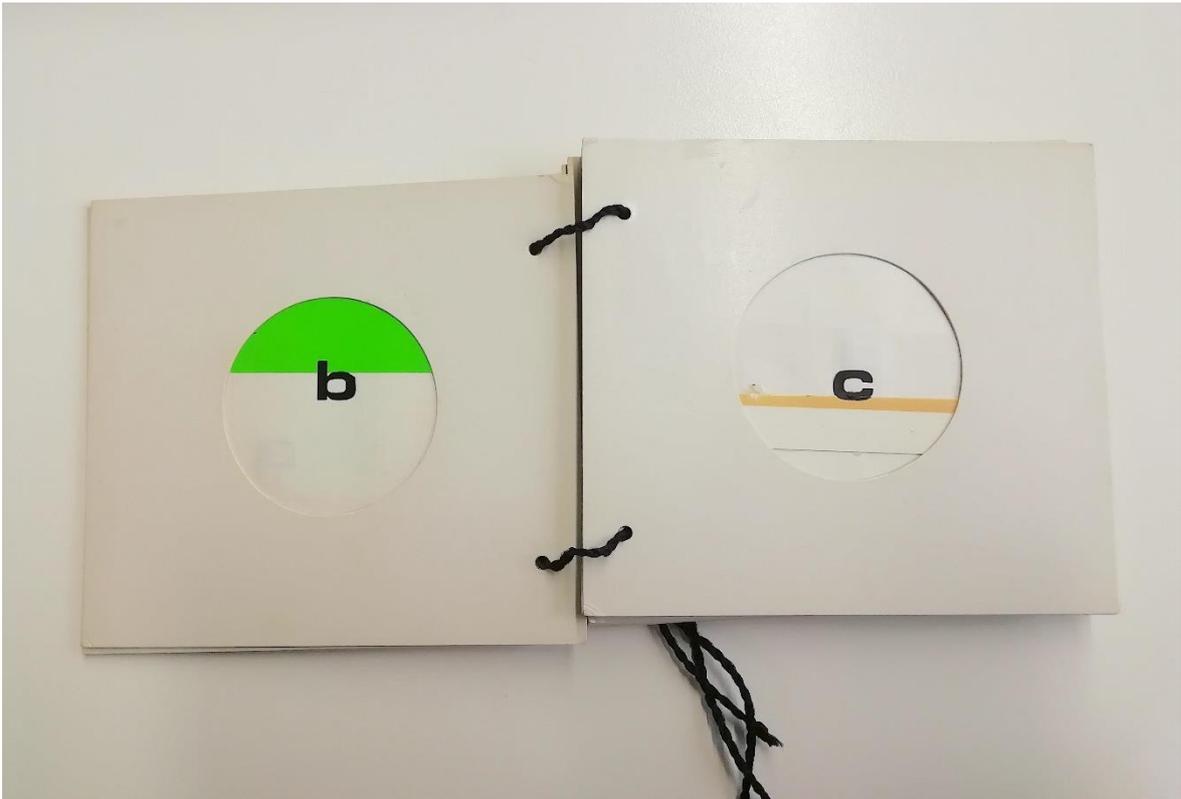
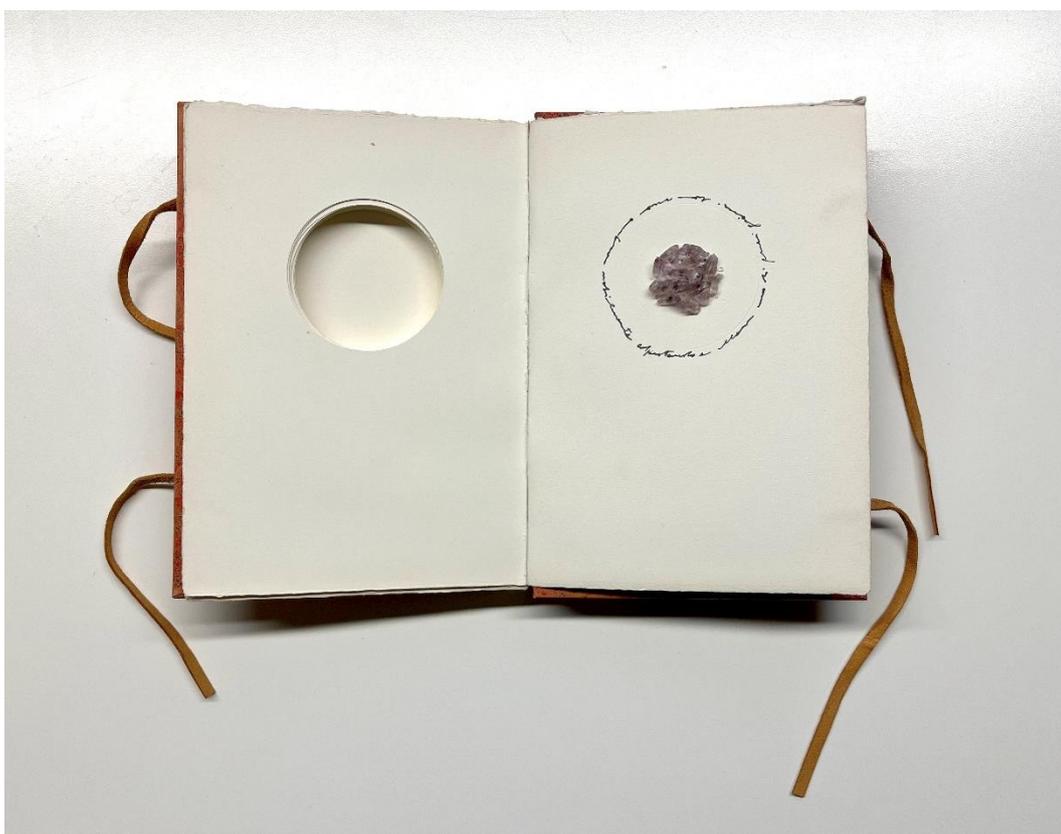
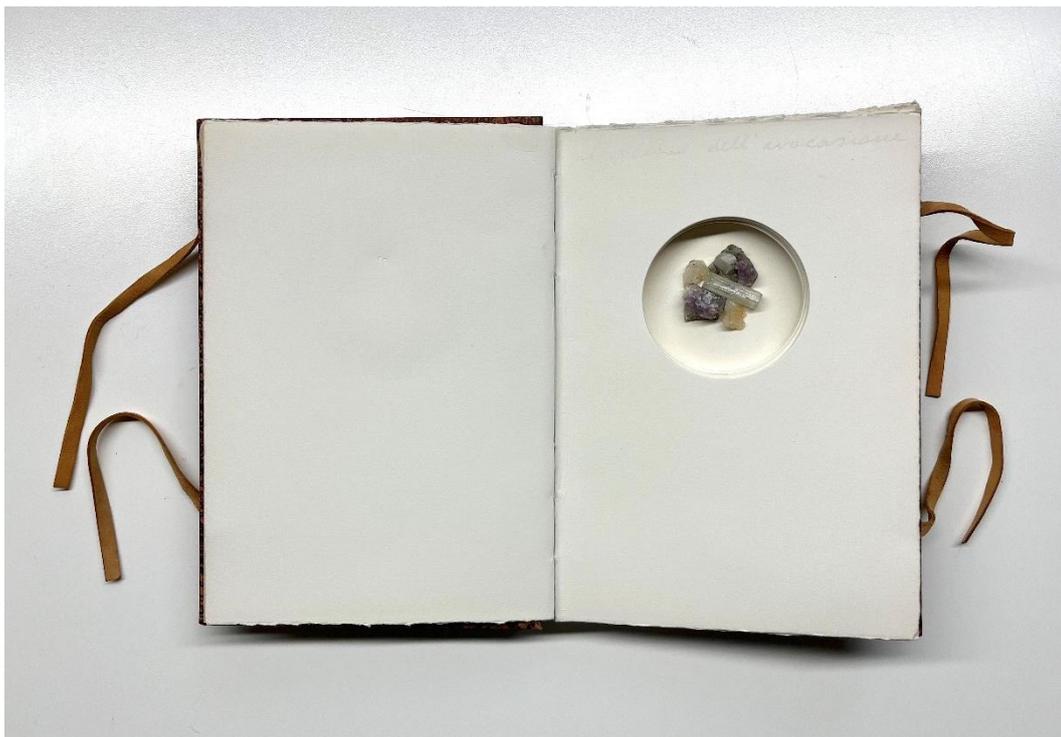


Fig. 11: Luciano Caruso, *Un alfabeto e altre carte*, s.d., 13x14x2 cm, libro-opera, collage, spago. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 661. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 12-13: Pagine interne de *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, 1978, 26x16x2 cm, libro-oggetto in carta Pescia rilegato con carte colorate a mano, esemplari 14/30 e 26/30. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri d'artista-multipli, invv. 142 e 186. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Figg. 14-15: Luciano Caruso, *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca*, 1978, 45x34 cm, tempera, inchiostro di china, carta, filo di ferro su tavoletta di legno. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 133. Courtesy Archivio Luciano Caruso



Fig. 16: Luciano Caruso, *Scrittura improbabile*, 1967, 35,5x36x5 cm, libro-oggetto, collage, inchiostro di china, inchiostro rosso, filo di ferro. Firenze, Archivio Luciano Caruso, Fondo libri in copia unica, inv. 71. Courtesy Archivio Luciano Caruso. Foto: Filippo Marietti

## BIBLIOGRAFIA

*Avvertenza.* Alcuni articoli citati, conservati in album di rassegna stampa, sono stati consultati presso l'Archivio Luciano Caruso (ALC): per questo motivo ne viene indicato il riferimento alla loro collocazione invece dei numeri di pagina.

«ABACO» 1978  
«Abaco», 3, 1978.

ACOCELLA 2016  
A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano - Macerata 2016.

ACOCELLA 2020  
A. ACOCELLA, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Milano 2020.

AFFRATELLAMENTO LOFT STUDIO 1982  
*Affratellamento Loft Studio*, «La Città», 7 maggio 1982. ALC 6527.

ALINOVÌ-BARILLI 1979  
F. ALINOVÌ, R. BARILLI, *Dopo il "tableau-mourant"*, «Il Patalogo Uno. Annuario dello spettacolo, cinema, teatro, musica, televisione», I, 1979, p. 371.

AMORE FUTURISTA 1982  
*Amore futurista*, «Paese Sera», 13 maggio 1982. ALC 6527.

ARTE E CULTURA 1978  
*Arte e cultura*, «La Nazione», 27 maggio 1978. ALC 3934.

CARUSO 1968a  
L. CARUSO, *Dalla "Storia di un pedone bianco"*, «Ant Ed», 1, 1968, pp.n.nn.

CARUSO 1968b  
L. CARUSO, *La pagina nera*, «Essere», 5, 1968, pp. 43-45.

CARUSO 1968c  
L. CARUSO, *La poesia come gest-azione mentale*, in *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, a cura di L. Caruso, C. Piancastelli, numero monografico di «Uomini e Idee», n.s., X, 18, 1968, pp. 2-4.

CARUSO 1974  
L. CARUSO, *Piccola teoria della citazione*, in *Un caso di falsificazione continuata e aggravata. Mario Parentela: documenti inediti*, Padova 1974, pp.n.nn.

CARUSO 1977  
L. CARUSO, *Chronica de Parthenope 1965-1967*, postfazione di S.M. Martini, Bologna 1977.

CARUSO 1989

L. CARUSO, *Es polvo, es sombra, es nada. Pagine e libri d'artista in Italia*, in *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia*, catalogo della mostra, Firenze 1989, pp. 17-29.

CARUSO 1997

L. CARUSO, *Una pratica trasversale: il libro d'artista*, in L. Caruso, *Anabasi senza nome. Poesia visuale e libro d'artista in Italia*, Bivongi 1997, pp. 27-40.

CARUSO 2003a

L. CARUSO, *Il libro-opera*, in *Il libro d'artista*, a cura di G. Maffei, Milano 2003, pp. 190-191.

CARUSO 2003b

L. CARUSO, *La pagina come «lusus» e «theatrum» nel libro-opera, anche*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 8-9.

CARUSO 2003c

L. CARUSO, *Lo scioglimento dell'esercito. L'alta disputa del libro-opera e la dissoluzione culturale in atto*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 4-7.

CARUSO 2019

L. CARUSO, *Contributi per una storia dei gruppi culturali a Napoli (1958-70)*, in *Luciano Caruso. Alchimia degli estremi. Scritti scelti 1964-2002*, catalogo della mostra, a cura di A. Acocella, Pontedera 2019, pp. 48-79 (edizione originale in «Logos», 1, 1973, pp. 162-176).

CARUSO–LOCATELLI 1968

L. CARUSO, U. LOCATELLI, *Storia di un pedone bianco (innamorato) di una regina nera*, Napoli - Piacenza 1968.

CARUSO–MARTINI–PICCOLO 1972

L. CARUSO, S.M. MARTINI, E. PICCOLO, *Stanze di s/composizione di E. Bugli*, Napoli 1972.

CARUSO–MARTINI 1976

L. CARUSO, S.M. MARTINI, *Continuum*, «E/mana/azione», 1, 1976, pp.n.nn.

CARUSO–DANIELE–MARTINI 1979

L. CARUSO, P.P. DANIELE, S.M. MARTINI, *La luce del sensibile ovvero l'at/terraggio del fare*, «E/mana/azione», 16, 1979, pp.n.nn.

CARUSO–MENNITTI PARAITO 1981

L. CARUSO, E. MENNITTI PARAITO, *“Istruzioni per l'uso / Concerto per carta: Omaggio a Satie”*, spartito in 110 copie numerate e firmate, Livorno 1981.

CHE C'È DI NUOVO 1978

*Che c'è di nuovo*, «L'Espresso», 28 maggio 1978. ALC 3934.

CHIARINI 1982

G. CHIARINI, *Prosa e concerti. Gli appuntamenti della settimana*, «La Città», 11 maggio 1982. ALC 6527.

CINELLI 2003

B. CINELLI, *Il Futurismo e lo “spettacolo dei testi”*, in *IN FORMA DI LIBRO* 2003, pp. 13-14.

CITATI 1993

P. CITATI, *Tu regina delle tenebre*, «La Repubblica», 12 febbraio 1993, p. 32.

CONTINUUM 1983

*Continuum. Contributi per una storia dei gruppi culturali in Italia 1966-1976*, a cura di L. Caruso, Napoli 1983.

COSTELLAZIONI DELLA PERFORMANCE ART IN ITALIA 2024

*Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*, a cura di L. Conte, F. Gallo, Cinisello Balsamo 2024.

«E/MANA/AZIONE» 1978a

«E/mana/azione», 12, 1978.

«E/MANA/AZIONE» 1978b

«E/mana/azione», 13, 1978.

«E/MANA/AZIONE» 1979

«E/mana/azione», 19, 1979.

EPISODI 1978a

*Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)*, sceneggiatura per il poema/azione di L. Caruso, attore R. Miracco, scene e film di G. Di Cocco, luci di P. Croci, costume di R. Pignatelli, s.l. 1978.

FIRENZE TOSCANA 1982

*Firenze Toscana*, «L'Unità», 7 maggio 1982. ALC 6527.

FORMATO LIB(È)RO 1977

*Formato lib(È)ro. Mostra del libro/oggetto in Italia*, catalogo della mostra, a cura di L. Caruso, E. Miccini, M. Nannucci, Firenze 1977.

GRAVES 1977

R. GRAVES, *I miti greci*, Milano 1977 (edizione originale *The Greek Myths*, I-II, Harmondsworth 1955).

GRAVES 1992

R. GRAVES, *La Dea Bianca. Grammatica storica del mito poetico*, Milano 1992 (edizione originale *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, New York 1948).

GUIDA PER SETTE GIORNI 1981

*Guida per sette giorni, Teatro*, «Paese Sera», 16 febbraio 1981. ALC 6526.

IDENTI DEL DRAGO 1972

*I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro nell'era post-gutenberghiana*, catalogo della mostra, a cura di D. Palazzoli, Milano 1972.

IL MAGO BAKU 1981

*Il mago Baku in Totem étrangle*, «L'Unità», 17 febbraio 1981. ALC 6526.

IN FORMA DI LIBRO 2003

*In forma di libro. I libri di Luciano Caruso*, catalogo delle mostre, a cura di C. Barbieri, C. Panizzi, Modena 2003.

LA PERFORMANCE A BOLOGNA NEGLI ANNI '70 2023

*La performance a Bologna negli anni '70*, [a cura di U. Zanetti], Bologna 2023.

LAPINI 1981

L. LAPINI, *E Artaud va in palestra*, «Paese Sera», 17 febbraio 1981. ALC 6526.

LE PIETRE MAGICHE 1971

*Le pietre magiche. Storia delle pietre preziose: origini, virtù, facoltà e potenza occulta*, Roma 1971.

LOEWENTHAL 1993

E. LOEWENTHAL, *E il dominio maschile usurpò la dea cosmica*, «Il Sole 24 Ore», 10 gennaio 1993, p. 25.

MARTINI 1980

S.M. MARTINI, *L'oggetto poi/etico*, in L. Caruso, H. Chopin *et alii*, *Il colpo di Glottide. La poesia come fisicità e materia*, Firenze 1980, pp. 15-16.

NEGLI EPISODI 1978

*Negli Episodi una metafora del nostro vivere quotidiano*, «L'Unità», febbraio 1978. ALC 3934.

«PAESE SERA» 1982

«Paese Sera», 10 maggio 1982. ALC 6527.

POESIO 1978

P.E. POESIO, *Episodi per Narciso*, «La Nazione», febbraio 1978. ALC 3934.

POESIO 1981a

P.E. POESIO, *Totem étrangle*, «La Nazione», 17 febbraio 1981. ALC 6526.

POESIO 1981b

P.E. POESIO, *Il Totem étrangle all'Affratellamento*, «La Nazione», 20 febbraio 1981. ALC 6526.

POEMA-AZIONE 1978

*Poema-azione*, «Paese Sera», 27 maggio 1978. ALC 3934.

SPETTACOLI 1982

*Spettacoli*, «La Nazione», 10 maggio 1982. ALC 6527.

TEI 1981

F. TEI, *"Totem Étrangle" all'Affratellamento. Tre oscure performances per disorientare il pubblico*, «La Città», 20 febbraio 1981. ALC 6526.

TEI 1982

F. TEI, *"Dolce amore, poesia" di Luciano Caruso*, «La Città», 13 maggio 1982. ALC 6527.

TERRITORI DELLA PERFORMANCE 2023

*Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, catalogo della mostra, a cura di L. Conte, F. Gallo, Macerata 2023.

TESTI FUTURISTI 1982

*Testi futuristi recitati e ballati come negli anni '30*, «Paese Sera», 8 maggio 1982. ALC 6527.

TOTEM ÉTRANGLE 1981

*Totem étrangle: il poeta e la follia*, «La Città», 18 febbraio 1981. ALC 6526.

UNO STRANO TOTEM A FIRENZE 1981

*Uno strano Totem a Firenze*, «Il Manifesto», 18 febbraio 1981. ALC 6526.

VILLA 1978

E. VILLA, *Formulario per assistere all'atto letterale di Luciano Caruso in borto*, in «E/MANA/AZIONE» 1978b, pp.n.nn.

WAGSTAFF 1991

C. WAGSTAFF, *Note dall'estero*, in *Luciano Caruso. Liber authore dicatus*, catalogo della mostra, presentazione di C. Wagstaff, Livorno 1991, pp. 7-8.

ZANCHETTI 1995

G. ZANCHETTI, *Una conversazione fiorentina con Luciano Caruso*, in *Luciano Caruso. Alchimia della scrittura. Opere 1963-1995*, catalogo della mostra, a cura di A. Tecce, M. Bandini, G. Zanchetti, Livorno 1995, pp. 15-25.

ZANCHETTI 2014

G. ZANCHETTI, *Il "duplice esercizio" di Luciano Caruso. Post-scrittura e meta-citazione*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze giugno 2013), a cura di T. Spignoli, M. Corsi *et alii*, Pasian di Prato 2014, pp. 65-78.

ZANCHETTI-COLOMBO ET ALII 2014

G. ZANCHETTI, D. COLOMBO ET ALII, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, numero monografico di «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 20-34.

ZOLLA 1992

E. ZOLLA, *L'ultimo che udì la voce della luna. Ritorna Graves, l'uomo che richiamò in vita i miti celtici*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 1992, p. 28.

## ABSTRACT

Il 27 maggio 1978, nella cornice del giardino di Villa Poggio San Felice a Firenze, Luciano Caruso mette in scena *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, un poema/azione sulle origini dell'alfabeto e della scrittura. Gli elementi protagonisti della performance sono quattro alberi, quaranta libri immersi nell'inchiostro tenuti in sospensione con del fil di ferro, venti tavolette di legno disposte in cerchio, una lastra di marmo nero lucida e un libro-oggetto di carta a mano rilegato in pergamena. L'articolo proposto intende delineare la genesi, gli sviluppi e le fonti letterarie e mitologiche del poema a partire da una serie di documenti di archivio, editi e inediti, conservati presso l'Archivio Luciano Caruso, quali fotografie, lettere, inviti, rassegne stampa e un testo poetico di Emilio Villa («E/mana/azione», 13, 1978, pp.n.nn.). In questo quadro, s'intende effettuare altresì una necessaria indagine di confronto con ulteriori performance dell'artista, quali *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (febbraio 1978), *Direttive di politica culturale in Italia* (marzo 1978) e *Mariage* (novembre 1978), ideate nel 1978, anno prolifico per la sua attività performativa. L'analisi della performance messa in scena nella villa fiorentina verrà inoltre delineata dedicando uno specifico approfondimento al coevo libro-opera *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca* (1978) – un giornale immerso in inchiostro nero e fissato su una tavola lignea tramite fil di ferro – e all'omonima edizione in trentasei esemplari numerati per le Edizioni Elle Ci (Roma, 1978) che, presentata in occasione dell'azione performativa, si configura come traccia di quest'ultima. Il contributo intende così gettare luce attorno all'aspetto performativo dell'attività artistica di Luciano Caruso, sviluppato – nel caso preso in esame – attraverso un linguaggio in grado di far interferire, secondo un processo circolare, ambiti disciplinari differenti: performance, libro d'artista in copia unica e edizione numerata.

On 27<sup>th</sup> May 1978, in Villa Poggio San Felice's garden in Florence, Luciano Caruso staged *Il cerchio dell'evocazione demoniaca*, an action/poem on the origins of the alphabet and writing. The main elements of the performance are four trees, forty books dipped in ink and held in suspension by iron wire, twenty wooden tables arranged in a circle, a shiny black marble slab and a handmade paper artist book bound in parchment. The article intends to outline the genesis, the development and the literary and mythological sources of the action/poem starting from a series of documents preserved at Luciano Caruso Archive. These documents include photographs, letters, invitations, press reviews and a poem by Emilio Villa («E/mana/azione», 13, 1978, pp.n.nn.). The article also aims to carry out a comparison with further performances of the artist, such as *Episodi. Storia di un pedone (bianco) e di una regina (nera)* (February 1978), *Direttive di politica culturale in Italia* (March 1978) and *Mariage* (November 1978) conceived in 1978, a prolific year for his performance activity. The analysis of the performance enacted in the Florentine villa will be accompanied by a specific study of the artist book *Il cerchio magico dell'evocazione demoniaca* (1978) – a newspaper dipped in black ink and fixed to a wooden table with iron wire – and of the homonymous edition in thirty-six numbered copies for Edizioni Elle Ci (Rome, 1978) which, presented during the performance, is the trace of the latter. The paper intends to analyze Luciano Caruso's performative activity, developed through a language capable of making different disciplinary fields interfere in a circular process: performance, artist book in unique copy and numbered edition.

---

## RELAZIONI TRA BRASILE E ITALIA NELL'AMBITO DELLA POESIA CONCRETA

*Amo a língua bastarda, lânguido latim,  
Que solve como um beijo em lábios de mulher  
E soa como se lavrada no cetim,  
Com sílabas de sol e Sul a quem souber,  
Um líquido rolar de som e olor sem fim  
Que não exhibe a mais um acento sequer  
À nossa gutural, rude língua que ringe  
E faz cuspir, grunbir das grotas da laringe.*

(Lord Byron tradotto da Augusto de Campos)

La poesia concreta è stata un movimento internazionale sin dalla sua nascita. I poeti brasiliani del gruppo Noigandres, insieme al poeta svizzero-boliviano Eugen Gomringer e allo svedese (nato e vissuto in Brasile) Öyvind Fahlström, ognuno a suo modo e nei propri ambiti, ne sono considerati i fondatori.

In questa storia 'ufficiale' della poesia concreta, come si suol dire, il movimento si manifestò gradualmente nelle Americhe e in Europa, sempre con caratteristiche internazionali e plurilingui: Gomringer scriveva in tedesco e spagnolo (data la sua origine boliviana) e, occasionalmente, anche in inglese; i poeti brasiliani usavano spesso parole straniere nelle loro composizioni e tradussero molte opere di poesia e di prosa in portoghese, mentre venivano, allo stesso tempo, tradotti in altre lingue. Inoltre è noto che il movimento fu caratterizzato, fin dall'inizio, da una grande rete internazionale di partecipanti; in questo contesto sappiamo che i poeti brasiliani mantennero rapporti con poeti provenienti da varie parti del mondo, compresa la quasi totalità dei protagonisti della costellazione della poesia visiva italiana.

Per questo motivo, si affronterà qui, in un primo momento, la ricezione della poesia italiana nell'opera dei poeti brasiliani concreti piuttosto che i loro rapporti personali, poiché tutti, nessuno escluso, si conoscevano e mantenevano un vivo dialogo. Con questo obiettivo, verrà fatta una breve presentazione dei principi e della storia della poesia concreta brasiliana, per verificare, in seguito, le sue intersezioni con la poesia italiana; successivamente, si analizzeranno in particolare le relazioni con l'Italia nell'opera dei fratelli Augusto e Haroldo de Campos.

### *Poesia concreta brasiliana*

La poesia concreta in Brasile nacque negli anni Cinquanta, dall'incontro di tre giovani poeti che frequentavano la Facoltà di Giurisprudenza di San Paolo: i fratelli De Campos, di cui abbiamo appena parlato, e Décio Pignatari. Come sarebbe accaduto per molti movimenti letterari e artistici della neoavanguardia, anche in questo caso si trattava di una poesia che scaturiva dalla rottura rispetto alla società letteraria dominante all'epoca: il Clube de Poesia de São Paulo e la «Revista Brasileira de Poesia», che praticava un genere poetico più conservatore e che, a sua volta, si era affermata come reazione ai movimenti modernisti brasiliani dell'inizio del XX secolo.

Questi giovani poeti (che in seguito sarebbero diventati concretisti) pubblicarono le loro prime opere all'interno del Clube de Poesia, di cui, in un primo momento, fecero parte. Tuttavia, fin dall'inizio, nessuno dei tre ne condivideva i principi conservatori, e presto presero una strada diversa. Decisero, così, di fondare il loro gruppo, che chiamarono Noigandres, e lanciarono una rivista con lo stesso nome, dichiarando in tal modo i principi ispiratori del proprio universo

estetico. *Noigandres*, infatti, è una parola provenzale che appare nel componimento del poeta occitano Arnaut Daniel *Er vei vermeills*, che fu tradotto da Ezra Pound e inserito nella sua antologia di poesia provenzale. Il termine era considerato piuttosto enigmatico, al punto che Pound lo mantenne nella sua traduzione: «Noigandres, eh, noigandres, / Now what the DEFFIL can that mean!»<sup>1</sup>.

In questo modo venne fondato il gruppo e pubblicata la rivista, però il primo componimento con esplicito carattere di 'poesia concreta' sarebbe uscito solo nel secondo numero, nel 1955: si trattava della serie dei *Poetamenos* di Augusto de Campos. È importante ricordare che, sebbene le poesie siano state pubblicate solo nel 1955, erano entrate in circolazione già due anni prima, nel 1953, in copie dattiloscritte, realizzate con carta carbone di diversi colorati<sup>2</sup>. La serie *Poetamenos* è composta da sei tavole a colori (Fig. 1) e da un testo introduttivo in cui Augusto de Campos esprime il desiderio di creare con le parole una vera e propria *Klangfarbenmelodie*, secondo il metodo di composizione musicale, proposto da Arnold Schönberg e sviluppato dal suo discepolo Anton Webern, che si fonda sui rapporti timbrici (considerati il 'colore' del suono) anziché sui rapporti di altezza. Così, per evocare con le parole una *Klangfarbenmelodie*, Augusto de Campos utilizza nella serie sei colori diversi, che si alternano tra le poesie, e mette in atto modalità di composizione che anticipano molte delle caratteristiche che saranno alla base della poesia concreta: il rapporto con la musica, popolare o d'avanguardia, e l'esplorazione delle sonorità verbali; il rapporto con la plasticità e l'esplorazione della visualità della scrittura e delle sue possibilità attraverso l'uso dei colori e l'occupazione dello spazio grafico; l'assenza di un titolo; la sintesi estrema, che anticipa la poetica minimalista; il plurilinguismo e la sinestesia; il meccanismo di composizione e frammentazione delle parole; la spazializzazione della sintassi; l'uso di caratteri tipografici costruttivisti e neocostruttivisti, come il Futura.

I poeti del gruppo Noigandres hanno cercato di avvicinare la poesia alla musica e alle arti visive, esplorando le potenzialità del linguaggio verbale, facendo della poesia un 'oggetto verbosivo', come loro stessi lo definivano. Dopo questo promettente inizio, i poeti sperimentarono un intero universo di risorse, utilizzando anche, di volta in volta, le innovazioni tecnologiche dell'epoca: poesie-oggetto, poesie-video, poesie olografiche ecc. – generi diffusi al giorno d'oggi, ma che per quegli anni si rivelavano estremamente audaci<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> POUND 1972, p. 90.

<sup>2</sup> A. DE CAMPOS 1955.

<sup>3</sup> Per molto tempo, la bibliografia critica sulla poesia concreta è rimasta limitata entro semplificazioni e schematismi che vedevano contrapporsi, da un lato, una condanna generalizzata e un giudizio liquidatorio dei suoi presupposti e dei suoi risultati, e, dall'altro, il resoconto un po' slegato di semplici aneddoti, che ne riducevano il percorso storico alle vicende individuali degli autori coinvolti. Ancora oggi mancano trattazioni più ampie, davvero capaci di superare l'aneddotico e di non disperdersi nei meandri di quelle vicende; tuttavia, questo panorama sta cambiando gradualmente. Negli ultimi anni, sono emerse alcune pubblicazioni, come il libro curato da John Corbett e Tim Huang, che riflette sulla traduzione della poesia concreta e della poesia visiva in generale (*THE TRANSLATION AND TRANSMISSION OF CONCRETE POETRY 2020-2021*); o la pubblicazione di Francis Édeline, che esplora approcci linguistici e semiotici (ÉDELINÉ 2020); nonché antologie commentate, come quella di Nancy Perloff (*CONCRETE POETRY 2021*). Inoltre, la poesia concreta è stata oggetto di diversi dossier, con articoli di vari studiosi, tra cui spiccano: la collezione di video e pubblicazioni disponibili, in diverse lingue, sul sito della Jornada Internacional de Poesia Visual (<https://www.jornadadepoesiavisual.com/> <30 novembre 2024>), evento svoltosi nel 2021 e 2023 per discutere di poesia visiva, che ha visto la partecipazione di oltre cinquecento persone, tra ricercatori e artisti; la rivista «Circuladô», pubblicazione digitale del Centro di Referência Haroldo de Campos, della Casa das Rosas, a San Paolo del Brasile (<https://casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/edicoes-antiores> <30 novembre 2024>); alcuni fascicoli monografici usciti in occasione del novantesimo anniversario di Augusto de Campos, su riviste specialistiche, come la «Revista da Anpoll» (*AUGUSTO DE CAMPOS 2021a*), i «Santa Barbara Portuguese Studies» (*AUGUSTO DE CAMPOS 2021c*) e la «Revista Rosa» (*AUGUSTO DE CAMPOS 2021b*).

*E gli italiani?*

Non abbiamo ancora parlato degli italiani, ma erano presenti, in qualche modo, un po' dappertutto in questa storia degli inizi della poesia concreta brasiliana. I rapporti dei poeti di San Paolo con la poesia italiana risalgono all'epoca dei *Poetamenos*, o anche prima, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, in un contesto molto particolare, descritto dallo stesso Augusto de Campos con queste parole:

Quando Décio, Haroldo ed io cominciammo a incontrarci nel 1949 per iniziare i nostri progetti comuni, trovammo a San Paolo un ambiente molto propizio per gli obiettivi letterari.

Era il dopoguerra.

Le librerie fiorivano, dappertutto. La French Press, fondata nel 1947, e, l'anno successivo, la Pioneer, che si occupava delle importazioni anglosassoni, ci fornivano le ultime novità a livello internazionale.

La Loja do Livro italiano conquistava il suo spazio, installata, negli anni '40, in via Xavier de Toledo e, dal 1950, nella Barão de Itapetininga. Fu nella prima, se non mi sbaglio, che scoprimmo, poco notato dai visitatori comuni, un seminterrato nei cui scaffali erano allineati, a prezzi modici, i volumi dei poeti della collana "Lo Specchio", inaugurata nel 1945 [sic]<sup>4</sup> dalla Casa Editrice Mondadori. C'erano anche ritrovamenti molto speciali, come le edizioni bilingui, l'ampia *Antologia del Surrealismo* di Carlo Bo (Edizioni di Uomo, 1944) e il compendio critico-poetico *Lautréamont*, di Ferdinando Giolli (Rosa e Ballo Editori, 1945), dove brillavano i *Cantos de Maldoror*, con illustrazioni di Dalí, Man Ray, Masson, Miró, Max Ernst e altri. [...]

I testi dei poeti italiani provenivano dalla collana "Lo Specchio", dove pontificavano autori dal forte impegno di vita, come Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Sinisgalli, compresi i cosiddetti "poeti della resistenza", come Alfonso Gatto e Quasimodo<sup>5</sup>.

Dunque la storia dei rapporti della poesia concreta brasiliana con l'Italia era iniziata grazie a una libreria. E l'importanza di questo contesto era stata così significativa per Augusto de Campos da dare il nome a una sua recente pubblicazione, dalla quale abbiamo tratto il ricordo precedente: la plaquette *Loja do livro italiano. Poesia da Resistência*, del 2020 (Fig. 2), che riporta una piccola raccolta di traduzioni – o meglio 'extraduzioni' (*extraduções*), come le ribattezza l'autore – di poesie italiane realizzate da De Campos nei primi anni della sua attività poetica. Le prime prove, delle quali la plaquette riproduce anche i dattiloscritti originali, risalgono agli anni tra il 1949 e il 1952, cioè proprio al momento della rottura con il Clube de Poesia, di cui abbiamo parlato all'inizio. I poeti che rientrano in questa breve selezione sono Giuseppe Ungaretti, Camillo

<sup>4</sup> La collana *Lo Specchio* della Mondadori ha iniziato a includere testi poetici nel 1942 (si vedano, ad esempio, le *Poesie* di Vincenzo Cardarelli, *L'Allegria* di Ungaretti, *Ed è subito sera* di Quasimodo), e non nel 1945 come riportato nel testo di Augusto de Campos.

<sup>5</sup> «Quando começamos a nos reunir, Décio, Haroldo e eu, desde 1949, para encetar nossos projetos comuns, encontramos em São Paulo um ambiente muito propício para os intentos literários.

Era o pós-guerra.

As livrarias floresciam, em toda parte. A Francesa, fundada em 1947, e, no ano seguinte, a Pioneira, que se ocupava das importações anglo-saxônicas, nos municavam com o que havia de mais novo internacionalmente.

A Loja do Livro Italiano marcava o seu espaço, instalada, nos anos 40, na rua Xavier de Toledo e, a partir de 1950, na Barão de Itapetininga. Foi na primeira, se não me engano, que descobrimos, pouco percebido pelos frequentadores comuns, um subsolo em cujas prateleiras se enfileiravam, a preços módicos, os volumes dos poetas da coleção "Lo Specchio", inaugurada em 1945 pela Editora Mondadori. Havia também achados especialíssimos, como as edições bilingues a ampla *Antologia del Surrealismo*, de Carlo Bo (Edizioni di Uomo, 1944) e o compêndio crítico-poético *Lautréamont*, aos cuidados de Ferdinando Giolli (Rosa e Ballo Editori, 1945), onde brilhavam os "Cantos de Maldoror", com ilustrações de Dalí, Man Ray, Masson, Miró, Max Ernst e outros. [...]

Os textos de poetas italianos provinham da coleção "Lo Specchio", onde pontificavam autores de forte empenho vivencial, como Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Sinisgalli, entre os quais os chamados "poetas da resistência", como Alfonso Gatto e Quasimodo» (A. DE CAMPOS 2020a, pp.n.nn.). Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni delle citazioni dal portoghese all'italiano sono dell'autrice.

Sbarbaro, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto e Leonardo Sinisgalli. Partiamo da quest'ultimo, al quale sono dedicati i primi saggi di traduzione presenti nella pubblicazione, datati 1949 e dedicati ai tre componimenti *Imitazione della luna*, *Versi per una chiocciola* e *Strepita la campana al capolinea*. Si tratta di traduzioni poetiche che, pur avvicinandosi molto ai testi italiani, mantengono tuttavia una relazione speciale con gli originali, come sempre accade nelle traduzioni realizzate da un poeta concreto. Nel caso di Augusto de Campos, in particolare, le traduzioni hanno sempre condiviso l'aspirazione a misurarsi con la spazialità della pagina, che ritroviamo anche nei suoi testi originali e nelle sue opere visive: è questo lavoro sulla disposizione compositiva delle singole parole, per penetrare a fondo il testo poetico, a caratterizzare queste sue 'extraduzioni'<sup>6</sup> e poi le tavole concretiste che chiama 'intraduzioni'. In questa prospettiva una di queste poesie di Sinisgalli, *Strepita la campana al capolinea*, ritorna qualche anno dopo in un saggio di Augusto de Campos nel libro *À margem da margem*, pubblicato nel 1989, in cui racconta la storia della ritraduzione di questa poesia, in una vera e propria 'intraduzione', che sarà riproposta anche nel suo libro *Despoesia* del 1994<sup>7</sup>. La nuova traduzione estrapola gli ultimi versi da quel testo di Sinisgalli («una nube / Di corvi dal mio cielo / S'è posata stasera nel tuo specchio») e ne propone una ricostruzione tipografica e visiva, *Nuvem-espelho para Sinisgalli* (1981), che tiene conto della componente sonora, in linea con i parametri della poesia concreta (Fig. 3).

È importante notare che in questo libro, *À margem da margem*, Augusto de Campos cerca «voci dissonanti e minoritarie»<sup>8</sup> e non approfondisce solo l'opera di Sinisgalli, ma dedica anche un altro saggio all'Italia e all'opera di Giuseppe Gioachino Belli, definendolo «Diabolus in Poesia»<sup>9</sup>. La sua percezione dell'opera del poeta vernacolare romano lascia trasparire molto della postura poetica e della ricerca di De Campos:

“Flash” felliniani, diremmo oggi di quei cine-sonetti che estraggono dalla quotidianità il loro acido scetticismo, filtrano il sale del linguaggio nei malapropismi del linguaggio popolare, per cogliere il sensibile e il poetico nel grottesco e catturare l'ingenuità nell'ingenuo. Salvata, da mani comprensive, dal fuoco a cui egli – censore di se stesso – l'aveva condannata, la poesia di questo Rabelais romanesco, andando controcorrente, contro se stesso, ancora fustiga e istiga<sup>10</sup>.

Augusto de Campos si misura anche con la traduzione del sonetto di Belli *Er giorno der giudizio*. E anche in questo caso, pur conservando la struttura della poesia, le rime e il metro, il carattere inventivo del traduttore emerge a livello lessicale, come si legge nei primi versi:

Cuattro *angioloni* co' le tromme in bocca  
Se metteranno uno pe' ccantone  
A ssonà: poi co' ttanto de voscione  
Cominceranno a ddi: “Ffora a cchi ttocca”<sup>11</sup>.

Quatro *marm'anhos* botarão a boca  
No trombone, um em cada canto, e então,  
Com toda a força dos pulmões dirão:  
“É hora, pessoal. Fora da tocal!”<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Augusto de Campos non definisce dal punto di vista formale il suo concetto di *extraduições*, che compare per la prima volta nell'introduzione al volume *Outro* del 2015 (A. DE CAMPOS 2015, p. 10). Lo utilizza successivamente per pubblicazioni con traduzioni varie, raccolte indipendentemente dalla cronologia della loro realizzazione e organizzate principalmente in base all'affinità di stile e, soprattutto, alla lingua e alla nazionalità degli autori dei testi originali.

<sup>7</sup> A. DE CAMPOS 1994.

<sup>8</sup> A. DE CAMPOS 1989, p. 9.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 51-62.

<sup>10</sup> «“Flashes” fellinianos, diríamos hoje desses cine-sonetos que extraem do dia a dia o seu ácido ceticismo, filtram o sal da linguagem nos malapropismos da língua popular, para flagrar o sensível e o poético no grottesco e captar o engenho no ingênuo. Salva, por mãos compreensivas, de fogo a que ele — censor de si mesmo — a condenara, a poesia desse Rabelais romanesco, caminhando contracorrente, contra ele próprio, ainda fustiga e instiga» (ivi, p. 56).

<sup>11</sup> G.G. Belli, *Er giorno der giudizio*, in BELLI/MORANDI 1896-1899, I (1896), sonetto 187, p. 221. Corsivo dell'autrice.

<sup>12</sup> A. DE CAMPOS 1989, p. 59. Corsivo dell'autrice.

Per il termine italiano ‘angioloni’ Augusto de Campos propone *marm’anhos*, facendo riecheggiare la parola *marmanjo* (un modo di riferirsi a un uomo adulto e un po’ brutale) e spezzando il termine portoghese con un apostrofo, in modo da evidenziare la parola *anhos*, ‘angeli’. Boris Schnaiderman, collaboratore anche dei fratelli Campos per le traduzioni di poesia russa, in un articolo intitolato *O “intraduzível” recriado [L’intraducibile ricreato]*, commenta così la traduzione di questa quartina:

Quel “marm’anhos” è davvero una scoperta incredibile, che ci fa pensare allo strumento prodigioso che abbiamo tra le mani, questo meraviglioso portoghese del Brasile. Il problema sta nell’usarlo correttamente<sup>13</sup>.

Vale la pena notare che sia nel caso di Sinisgalli sia nel caso di Belli le traduzioni di Augusto de Campos rimangono di fatto le uniche opere di questi autori in portoghese brasiliano.

Tornando alla plaquette dedicata alla *Loja do livro italiano*, gli altri poeti tradotti appartengono tutti allo stesso periodo e costituiscono il gruppo identificato da Augusto de Campos come i ‘poeti della resistenza’ italiana. De Campos presenta la traduzione del componimento di Camillo Sbarbaro *Talora nell’arsura della via* riprodotta in un dattiloscritto datato maggio 1952; quelle di *Corno inglese* (giugno 1951) e *Falsetto* (dattiloscritto senza data) di Eugenio Montale; quelle di *Alle fronde dei salici* e *Davanti al simulacro d’Ilaria del Carretto* di Salvatore Quasimodo (senza data); di *Sultana* e *Vivi* di Alfonso Gatto (senza data); e di *In memoria* di Giuseppe Ungaretti (dattiloscritto senza data). Non è il caso di fare qui un’analisi più dettagliata di questa selezione di poesie, tuttavia è possibile percepire che in tutte c’è, sullo sfondo, uno scontro tra natura e cultura, o un ritorno agli elementi naturali, e un lampo lirico che viene a distoglierci dalla durezza dei giorni, delle città, della morte, come in questi versi di Sbarbaro: «Talora nell’arsura della via / un canto di cicale mi sorprende». Per quanto riguarda la forma, sono componimenti in versi liberi, abbastanza caratteristici dell’epoca moderna. In questo contesto, può essere utile richiamare l’attenzione sul caso della poesia *In memoria* di Ungaretti. Si tratta dell’apertura de *Il porto sepolto*, del 1916, in versi liberi e segnata dalla totale assenza di segni di punteggiatura – forse un’eredità di Apollinaire – e da una disposizione dei versi che, per mezzo degli spazi vuoti e degli a capo, dà un nuovo ritmo alla poesia e mette in risalto alcuni termini, come ‘suicida’, che appare da solo in un verso, o ‘Patria’. Evidentemente, queste sottigliezze riguardo alla posizione delle parole e alla concisione verbale non possono passare inosservate agli occhi dei poeti concreti.

Nonostante il titolo *Poetas bizarros na internet [Poeti bizzarri su internet]*, un altro opuscolo pubblicato da Augusto de Campos nel 2020 permette di andare ancora più indietro nel tempo e scoprire un altro aspetto della poesia italiana che interessava anche i poeti concreti: la ‘bizzarria’ e il barocco poetico. Questa pubblicazione, a sua volta, riprende il saggio *Dai “poeti bizzarri” a Hopkins*, uscito nel libro del 1978 *Verso reverso controverso*. Augusto de Campos discute qui la nozione di barocco a partire dalle proposte presentate da Ernst Robert Curtius in *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948)<sup>14</sup> e da Gustav René Hocke ne *Il manierismo nella letteratura* (1959)<sup>15</sup>, dove il barocco è inteso come una pratica atemporale, collegata alla tradizione del manierismo («irregolarità, disarmonia e modernità»), in contrapposizione al classicismo («regolarità, armonia e conservatorismo»)<sup>16</sup>. Nel saggio del 1978 di De Campos sono menzionati i manieristi italiani Luigi Groto e Ludovico Leporeo, sulla base del «curioso parallelismo stabilito da Hocke» tra questi autori e il poeta vittoriano inglese Gerard Manley Hopkins: «A giudicare dagli esempi di

<sup>13</sup> «Aquele “marm’anhos” é realmente um achado incrível, que nos faz pensar no prodigioso instrumento que temos em mãos, este maravilhoso português do Brasil. O problema está em utilizá-lo adequadamente» (SCHNAIDERMAN 2004, p. 315).

<sup>14</sup> CURTIUS 1948.

<sup>15</sup> HOCKE 1959.

<sup>16</sup> A. DE CAMPOS 1988, p. 200.

Hocke, si tratta di poeti che si spingono più oltre dello stesso Marino, il “sonorista” per eccellenza del barocco italiano, nella sperimentazione poetica della gamma melopeica<sup>17</sup>. In quel testo, dopo la presentazione iniziale, compaiono solamente le traduzioni dell’opera di Hopkins. Augusto de Campos racconta infatti che quando scrisse quella prima versione conosceva solo estratti delle opere di Groto e Leporeo. Ma nel 2020, grazie a internet, ha potuto accedere alle loro opere complete, comprese le biografie, traducendone alcuni frammenti – di qui il titolo della plaquette<sup>18</sup>. Nella prefazione a quest’ultima edizione, De Campos cita un estratto della biografia di Luigi Groto del 1777<sup>19</sup> e il pregiudizio che, nonostante la sua indubbia abilità artistica, impediva l’accettazione delle sue opere. La ricezione di Groto, evidenziata da Augusto de Campos, così come le caratteristiche della sua poetica sono in linea, non a caso, con la storia e le pratiche della poesia concreta brasiliana. In successive occasioni, le proposte della poesia concreta e dei suoi poeti sono state costantemente attaccate dalla critica e dall’opinione mediatica, un panorama che è cambiato negli ultimi tempi, ma che certamente ha suscitato una certa identificazione in Augusto de Campos quando ha sentito parlare della ricezione dei manieristi italiani ai quali ha applicato, insieme a Hopkins, i tratti di ‘oscurità’ ed ‘eccentricità’:

Il “Manierismo” italiano può certamente essere compreso nella rubrica generale del Barocco letterario da una prospettiva più ampia. Ma i poeti di cui sto parlando sarebbero caratterizzati da una radicalizzazione dei processi compositivi dell’epoca – e proprio per questo distinti come “bizzarri”. Era la sinistra della sinistra baroccheggianti, “al margine del margine”, secondo l’espressione pignatariana<sup>20</sup>.

In questa stessa plaquette il concetto di ‘bizzarria’ viene esteso, confrontando e associando le opere di Groto e Leporeo ai «montaggi illusionistici» di Giuseppe Arcimboldo o alle «dissonanze precorritrici» presenti nei madrigali di Carlo Gesualdo da Venosa<sup>21</sup>. E la partitura del celebre madrigale di Gesualdo *Io pur respiro in così gran dolore* (Fig. 4)<sup>22</sup> fu il testo di partenza per un’altra creazione di Augusto de Campos, *Viventes e vampiros* (Fig. 5)<sup>23</sup>. Nel libro *Verso reverso controverso* è presente anche un saggio dedicato allo stesso Giambattista Marino, dal titolo *A rosa de Marino*, in cui De Campos riparte dai dubbi, ricorrenti nella critica novecentesca, sulla reale qualità della sua opera, per rivalutare il contributo di Marino allo sviluppo di un’innovativa «microestetica della parola»<sup>24</sup>, basata sulla struttura musicale del testo poetico, in termini di suono e senso. Infine, andando ancora più indietro nel tempo, troviamo naturalmente un riferimento a Dante Alighieri, che è stato oggetto di diverse traduzioni, citazioni e studi da parte di Augusto e Haroldo de Campos. Le traduzioni di Dante fatte da Augusto compaiono insieme a quelle di Guido Cavalcanti nel volume *Invenção. De Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*<sup>25</sup>: del primo sono presentati i canti I, V, VII e XXVIII dell’*Inferno*, i canti VI e XXVI del *Purgatorio* e il sonetto a Beatrice (*Tanto gentile e tanto onesta pare*), mentre del secondo sono tradotti la ballata *Quando di*

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> A. DE CAMPOS 2020b.

<sup>19</sup> GROTO 1777.

<sup>20</sup> «O “maneirismo” italiano certamente pode ser compreendido na rubrica geral do barroco literário, sob uma perspectiva mais abrangente. Mas os poetas de que falo se caracterizariam por uma radicalização dos processos compositivos da época –, por isso mesmo distinguidos como “bizarros”. Era à esquerda da esquerda barroquizante, “à margem da margem”, na expressão pignatariana» (A. DE CAMPOS 2020b, p. 21).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> GESUALDO 1611.

<sup>23</sup> La poesia concreta di Augusto de Campos, datata 1982, figura nella cartella *Ex poemas 1980-1985* (A. DE CAMPOS 1985) ed è stata successivamente musicata dal figlio Cid Campos e da questi registrata, con l’interpretazione del padre, nell’album *Poesia é risco* del 1995; qualche anno dopo, eseguita dallo stesso Cid, è stata inclusa nel suo album *No lago do olho* (2001).

<sup>24</sup> A. DE CAMPOS 1988, p. 182.

<sup>25</sup> A. DE CAMPOS 2003.

*morte mi conven trar vita* e i sonetti *Pegli occhi fere un spirito sottile* e *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*. Il saggio introduttivo a questa raccolta inizia con una citazione da Ezra Pound: «Dopo la Provenza, Dante e Guido Cavalcanti in Italia», indicando chiaramente il tramite per la lettura di questi autori fatta dai poeti concreti. Ma già nell'opera giovanile di Augusto troviamo in epigrafe alla poesia *O rei menos o reino* del 1951 il verso del canto III dell'*Inferno* dantesco: «Queste parole di colore oscuro...»; mentre all'interno del componimento si trova anche un riferimento esplicito all'influenza delle *Rime petrose* in Brasile: «Questo è il regno del re che non ha regno / e che – se lo si tocca – si disfa in pietra. / E questa è la pietra feroce che si fa popolo – Per miracolo? Di mano e palmo e pelle»<sup>26</sup>. A proposito di questi versi, Haroldo de Campos ha detto: «Anche nella poesia brasiliana degli ultimi decenni si possono cogliere le pietre di paragone (deliberate o meno) per il diadema lapidario de *La Pietra*»<sup>27</sup>.

Il rapporto tra Brasile e Italia nell'opera del più concreto dei poeti concreti, Augusto de Campos, si potrebbe quindi condensare in una sorta di equazione nella quale la variabile 'poeti della resistenza' (Sbarbaro più Montale più Quasimodo più Sinisgalli più Gatto più Ungaretti) va moltiplicata per 'Giuseppe Gioacchino Belli', per i 'poeti bizzarri' (Groto più Leporeo), per 'Marino' e, infine, per 'Dante più Cavalcanti'. Ma la nostra equazione può diventare ancora più complessa se, andando oltre questo tracciato incentrato, finora, esclusivamente sulla figura di Augusto de Campos, passiamo a discutere il dialogo con la cultura italiana nella produzione artistica e letteraria, nella critica e nelle traduzioni del fratello Haroldo de Campos, che, venuto a diretto contatto, durante un soggiorno in Italia, con i protagonisti della neoavanguardia poetica che si stava sviluppando nel paese, pubblicò uno dei primi testi sull'argomento usciti in Brasile: *A voz violenta*, apparso in due puntate, nel gennaio del 1964, sul «Suplemento Literário» del quotidiano «O Estado de São Paulo»<sup>28</sup>. All'inizio della prima parte De Campos afferma: «Ebbene, ribellandosi allo *status quo*, sei poeti, Pagliar[a]ni, Giuliani, Sanguineti, Balestrini e Porta, proposero alla critica e al pubblico una poesia nuova, una poesia “per gli anni '60”»<sup>29</sup>. In questo testo mette in evidenza due poeti «più decisamente rivoluzionari»: Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini. Al primo attribuisce una forma che mescola «l'alogicità surrealista» e «la tecnica delle interpolazioni linguistiche di Ezra Pound», senza trascurare di menzionare la stranezza della mescolanza, poiché Pound rifiutava l'onirismo freudiano. Nel suo giudizio, indica una «nuova poesia maccheronica» e pone Teofilo Folengo come il remoto predecessore di Sanguineti. Di Balestrini dice: «è un temperamento diverso e propone soluzioni diverse»<sup>30</sup>; commentandone poi il lavoro nella successiva puntata dell'articolo<sup>31</sup>, attraverso la menzione di Ruggero Jacobbi – il primo a dare la notizia dei Novissimi in Brasile nel 1961 –, secondo il quale nella poesia di Nanni Balestrini c'era «una ricerca quasi concretista di coincidenze musicali e sillabiche»<sup>32</sup>; e Haroldo de Campos aggiunge: «In realtà, per il corso delle sue preoccupazioni, è lui, tra i suoi compagni, quello che più si avvicina al campo di interesse della poesia concreta

<sup>26</sup> «Este é o reino do rei que não tem reino / E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra. / Esta é a pedra feroz que se faz gente / – Por milagre? De mão e palma e pele» (A. DE CAMPOS 1951).

<sup>27</sup> «Também na poesia brasileira das últimas décadas se poderão colher as pedras-de-toque (deliberadas ou não) para o diadema lapidar de *La Pietra*» (H. DE CAMPOS 1998, p. 25). Questo importante volume di Haroldo de Campos raccoglie traduzioni e saggi su Dante Alighieri e sulla letteratura italiana del XIII e XIV secolo. Nel testo introduttivo, il ricercatore e traduttore Andrea Lombardi afferma: «Forse il concetto stesso di traduzione come transcreazione è stato ispirato, in qualche modo, a Haroldo de Campos dalla sua lettura di Dante, che fondamentalmente usa due termini come sinonimi di traduzione: *translazione* e *transmutazione*» (LOMBARDI 1998, p. 16).

<sup>28</sup> H. DE CAMPOS 1964a e 1964b.

<sup>29</sup> «Pois bem, insurgindo-se contra o “status quo”, seis poetas, Pagliar[a]ni, Giuliani, Sanguineti, Balestrini e Porta, propunham à crítica e ao público uma nova poesia, uma poesia “per gli anni '60”» (H. DE CAMPOS 1964a).

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> H. DE CAMPOS 1964b.

<sup>32</sup> JACOBBI 1961. Ruggero Jacobbi, presente in Brasile dal 1946 al 1960, è stato una figura complessa e un mediatore tra la cultura poetica italiana e quella brasiliana. Si veda, ad esempio, il volume *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*, da lui pubblicato appena dopo il suo rientro in Italia (JACOBBI 1960).

brasileira»<sup>33</sup>. Balestrini sembra essere in questo momento il poeta italiano più interessante per De Campos, che considera gli altri autori della raccolta «più attaccati alla tradizione recente, alla poesia della “generazione ermetica”»<sup>34</sup>.

Ma Haroldo, dimostrando la propria conoscenza diretta della scena sperimentale italiana, estende la sua riflessione al di là del gruppo dei Novissimi:

Altre voci si fanno sentire che meritano un commento a parte.

Ad esempio Carlo Belloli, poeta concreto che ha rappresentato l'Italia nell'antologia internazionale organizzata da Eugen Gomringer [...]. Belloli pubblicò nel 1960, attraverso il giovane e dinamico editore milanese Vanni Scheiwiller, i suoi “Stenogrammi della geometria elementare”, con le “lucistrutture” di Roger Humbert, volume di magnifica presentazione grafica. Si tratta di una serie di poesie molto scarse, con temi ispirati alle arti visive (Belloli è sposato con la scultrice brasiliana Mary Vieira, ex allieva di Max Bill), dove si coniugano lo spirito di moderazione della poesia concreta e un umorismo chiaramente futurista<sup>35</sup>.

Il riferimento a Carlo Belloli è particolarmente importante, perché il poeta e critico italiano deve essere considerato un precursore fondamentale della poesia concreta, con i suoi *Testi-poemi murali* del 1943<sup>36</sup>. Ma il commento accenna, oltre che all'unione di Belloli con la scultrice astratta brasiliana Mary Vieira, anche ad altri importanti rapporti fra Italia e Brasile per il tramite del poeta Emilio Villa:

A loro volta, a Roma, dirigendo la rivista EX (1963), anch'essa con un aspetto grafico avanzato, altri due poeti contribuirono notevolmente al rinascere prestigio del filone sperimentale nella poesia italiana: Emilio Villa e Mario Diacono. Villa, il più anziano, che ha viaggiato molto (è stato in Brasile nel 1951), pubblicò nel 1962 il suo libro “Heurarium”, composto da poesie scritte prevalentemente in francese (ma ci sono anche due lavori in portoghese). [...] Chi, però, è ancora più radicale in questo campo è il giovane Diacono, segretario di Ungaretti e legato a Villa da evidenti affinità intellettuali, pratica sistematicamente il montaggio lessicale d'ispirazione joyciana e il polilinguismo. [...] Se vogliamo fare un accostamento con la nuova poesia brasiliana, potremo dire che i testi di Diacono offrono alcuni punti di contatto con la serie “Stèles pour vivre” (I-II, 1955; III, 1962) di Décio Pignatari, e in particolare con la terza di queste “stele”<sup>37</sup>.

L'articolo di Haroldo de Campos, dopo aver dimostrato chiaramente che i poeti brasiliani, come si è detto all'inizio, entrarono molto rapidamente in contatto con i poeti italiani e furono sempre

---

<sup>33</sup> H. DE CAMPOS 1964b.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> «Outras vozes se fazem ouvir, que merecem um comentário à parte.

Assim, Carlo Belloli, poeta concreto que representou a Itália na antologia internacional organizada por Eugen Gomringer [...]. Belloli publicou em 1960, pelo jovem e dinâmico editor milanês Vanni Scheiwiller, os seus “Stenogrammi della geometria elementare”, com “lucistruturas” de Roger Humbert, um volume de magnífica apresentação gráfica. Trata-se de uma série de poemas bastante despojados, de temática inspirada nas artes visuais (Belloli é casado com a escultora brasileira Mary Vieira, ex-aluna de Max Bill), onde se conjugam o espírito de contenção da poesia concreta e um humor nitidamente futurista» (*ibidem*).

<sup>36</sup> Su questo argomento si veda VINCI 2016.

<sup>37</sup> «Em Roma, por seu turno, editando a revista EX (1963), também de avançado aspecto gráfico, dois outros poetas contribuem com destaque para o prestígio renascente da linha experimental na poesia italiana: Emilio Villa e Mario Diacono. Villa, de mais idade e bastante viajado (esteve no Brasil em 1951), lançou em 1962 seu livro “Heurarium”, composto de poemas predominantemente escritos em francês (há, inclusive, dois trabalhos em português). [...] Quem, porém, é ainda mais radical nessa vertente é o jovem Diacono, secretário de Ungaretti, e que, ligado a Villa por evidentes afinidades intelectuais, pratica sistematicamente a telescopagem joyciana e o polilinguismo. [...] Se quisermos fazer uma aproximação com a nova poesia brasileira, poderemos dizer que os textos de Diacono oferecem alguns pontos de contacto com a série “Stèles pour vivre” (I-II, 1955; III, 1962) de Décio Pignatari, especialmente a terceira dessas “estelas”» (H. DE CAMPOS 1964b).

al corrente di ciò che accadeva nel paese, sia riguardo ai Novissimi sia riguardo ad autori come Villa o Belloli, si chiude con questa considerazione più generale:

È importante notare soltanto, alla fine di questa rapida valutazione, che il processo rivoluzionario nella poesia nuova non è un fenomeno isolato, limitato a un dato paese, ma si sta scatenando nelle principali letterature mondiali. È una ricerca che probabilmente non torna a conforto delle arroganti richieste di certa critica parrocchiale<sup>38</sup>.

Apriamo qui una breve parentesi: sul numero dell'11 gennaio 1964 del «Suplemento Literário», oltre al primo articolo di De Campos, ce n'è anche un secondo, sullo stesso argomento, scritto da un altro poeta brasiliano, Mario Chamie<sup>39</sup>, inizialmente legato al movimento concreto, con il quale aveva poi rotto negli anni Sessanta per affermare una propria ricerca, definita di 'poesia-prassi', che aveva come principio quello di essere «una cosa che pratica se stessa, trasformandosi e trasformando tutto ciò che a lei si relaziona»<sup>40</sup>. Questo principio è proiettato nelle brevi letture dei poeti italiani, nelle quali Chamie si limita a evidenziare quanto si siano approssimati alla sua ricerca, e questo quasi sempre in un tono critico, teso principalmente a sottolineare le loro presunte mancanze. A proposito de *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, ad esempio, scrive:

*La ragazza Carla* sarebbe una vera e propria poesia-prassi se non fosse ancora legata a certi valori estetici che non rispondono più ai requisiti di un progetto creativo e trasformativo. Il poeta dimostra questa probabile mancanza difendendo, teoricamente, nel suo articolo "La sintassi e i generi", l'efficacia residua di uno certo "drama in versi"<sup>41</sup>.

Le altre poesie commentate sono *Laborintus* ed *Erotopaegnia* di Edoardo Sanguineti, *Aprire* di Antonio Porta, *Prosa* di Alfredo Giuliani e *Frammenti del sasso appeso* di Nanni Balestrini. Alla fine, Chamie richiama nuovamente l'attenzione del lettore sulla propria poesia-prassi:

Fatte queste considerazioni sui cinque "novissimi" pionieri, devo ricordarvi che, in questo momento, essi stanno prestando attenzione alla pionieristica poesia-prassi del Brasile. Prestano attenzione a ciò che c'è di più radicale, a partire dal cambiamento di una terminologia alla quale i neo-sperimentalisti ancora non rinunciano ad aggrapparsi, fino alle molteplici caratteristiche del loro comportamento trasformativo<sup>42</sup>.

Tuttavia, non si sono rintracciati altri indizi di un dialogo reale, né di scambi o influenze reciproche tra il gruppo dei Novissimi e la poesia-prassi di Chamie.

Ma, tornando alla trama dei riferimenti haroldiani, è importante insistere sul rapporto tra i poeti brasiliani ed Emilio Villa, di cui abbiamo appena parlato. Riconosciuto per il suo talento di critico d'arte, Villa visitò il Brasile per alcuni mesi tra la primavera e l'autunno del 1952, nel corso dei quali collaborò con le riviste «Habitat» e «O Nível», oltre che col MASP - Museo d'Arte di San Paolo per la curatela della mostra *Preistoria e popoli primitivi*. Durante il suo soggiorno in

<sup>38</sup> «Importa-nos apenas observar, ao cabo deste rápido balanço, que o processo revolucionário, na poesia nova, não é um fenômeno isolado, circunscrito a um dado país, mas está-se desencadeando nas principais literaturas mundiais. Averiguação que talvez não redunde em conforto para os requisitórios sobranceiros de certa crítica paroquial» (*ibidem*).

<sup>39</sup> CHAMIE 1964.

<sup>40</sup> «Uma coisa que se pratica a si mesma, transformando-se e transformando tudo o que com ela se relaciona» (*ibidem*).

<sup>41</sup> «*La ragazza Carla* seria um verdadeiro poema-práxis se ainda não estivesse ligado a certos valores estéticos que não atendem mais às exigências de um projeto criativo e transformador. O poeta demonstra essa provável deficiência ao defender, teoricamente, no seu artigo "La sintassi e i generi", a eficácia restante de certo "drama in versi"» (*ibidem*).

<sup>42</sup> «Feitas estas considerações em torno dos cinco instauradores "novissimi" devo lembrar que, no momento, atentam eles para a instauração-práxis do Brasil. Atentam para o que esta tem de mais radical desde a mudança de uma terminologia a que ainda os neo-experimentalistas não deixam de se apegar até as múltiplas características próprias do seu comportamento transformador» (*ibidem*).

Brasile, Villa rafforzò i legami con Ruggero Jacobbi entrando in contatto con l'opera dei membri del gruppo Noigandres<sup>43</sup>.

All'inizio degli anni Cinquanta, Villa scriveva a Pietro Maria Bardi, fondatore del Museo d'Arte di San Paolo, dicendo che lo aspettava in Italia e discutendo un progetto comune. Villa proponeva di organizzare un festival di poesia che riunisse i principali operatori d'avanguardia del mondo per registrare, riprodurre e distribuire elettronicamente le loro opere<sup>44</sup>. Sebbene l'evento non abbia mai avuto luogo, il tono deciso e radicale di Villa rivela la sua visione espressiva. Nella lettera a Bardi, il poeta italiano citava esplicitamente il gruppo Noigandres e la rivista-libro fondata dai suoi membri a San Paolo, nodale per lo sviluppo del movimento della poesia concreta, avviato nel 1953 e culminato nella prima presentazione pubblica all'Esposizione Nazionale d'Arte Concreta tra il 1956 e il 1957.

Come ha indicato Andrea Lombardi delineando i rapporti tra Emilio Villa e Haroldo de Campos nel saggio *Sonorizar as florestas* (2010):

Nel 1964 [ma 1966] in un articolo dedicato a Giuseppe Ungaretti<sup>45</sup>, Haroldo de Campos ricambia la menzione di *Noigandres*, presente nella lettera di Villa a Bardi, con un breve e marginale accenno, che però denota – forse – una profonda conoscenza delle potenzialità di questo poeta in Brasile. Dice Haroldo, a quel tempo, già molto aggiornato:

«Nel clima di rinnovamento letterario che fermenta oggi in Italia, dall'avvento delle “poesie per gli anni '60” dei cosiddetti Novissimi (per usare il termine in un'accezione generale, che non comprende solamente gli autori presenti nell'antologia organizzata da Alfredo Giuliani, ma altri che non vi sono rappresentati, e anche precedenti cronologicamente a coloro che figurano in questa raccolta, come è il caso di Emilio Villa), è importante ricordare, per quelli che sono interessati a un tracciato poundiano della morfologia culturale, le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti».

Villa è menzionato tra gli «altri che *non* [...] *sono rappresentati*» nell'antologia dei *Novissimi*, e De Campos rimarca anche la precedenza cronologica del suo lavoro<sup>46</sup>. Nel marzo del 1977, nel terzo numero della rivista «Tau/ma», diretta da Mario Diacono e Claudio Parmiggiani, sono pubblicati parallelamente due interventi di Haroldo de Campos (*Il M ago dell'om ega*, in collaborazione con Regina Silveira) e di Villa (*Alphabetum coeleste*, presentato l'anno precedente in un allestimento

<sup>43</sup> La ricerca di dottorato di Marina Martin Barbosa sul MASP evidenzia il contributo di Villa, menzionando il suo lavoro per l'esposizione didattica del Museo e la sua collaborazione con Pietro Maria Bardi e con le riviste sopra citate (MARTIN BARBOSA 2015). Villa scrisse anche poesie in una lingua sperimentale 'brasiliiana', in gran parte di sua invenzione, come notato da Herberto Helder nel 1997 (HELDER 1997). Nel 1952 pubblicò un articolo dedicato alla 'lingua brasiliiana' sulla rivista «Habitat» e produsse un libro sulla flora brasiliiana, con frammenti di poesie e illustrazioni di Roberto Sambonet. Sui rapporti di Emilio Villa con il Brasile e, in particolare, con il MASP si vedano ora SANTOS SILVA 2019 e BASCHERINI 2024.

<sup>44</sup> La lettera, conservata nell'Archivio del MASP, è stata parzialmente tradotta nel dossier dedicato a Emilio Villa dalla rivista «Cult. Revista brasileira de Literatura» nel 1998 (*A OBRA MÚLTIPLA DE EMILIO VILLA* 1998). Si può leggere ora, sempre in traduzione portoghese, in LOMBARDI 2010, pp. 176-177.

<sup>45</sup> Cfr. H. DE CAMPOS 1966. Ma effettivamente la prima menzione di Villa da parte di Haroldo de Campos risale al gennaio 1964, nel secondo articolo sui Novissimi pubblicato sul «Suplemento Literário» di «O Estado de São Paulo» che si è citato in precedenza (H. DE CAMPOS 1964b; cfr. *supra*, nota 37).

<sup>46</sup> «Em 1964, num artigo dedicado a Giuseppe Ungaretti, Haroldo de Campos retribui a menção a *Noigandres*, presente na carta de Villa a Bardi, com uma referência breve e marginal, que, no entanto, denota – talvez – conhecimento profundo da potencialidade desse poeta, ignorado pela Itália oficial de vanguarda da época, mas reconhecido através desse texto – um dos poucos – no Brasil. Diz Haroldo, na época, já muito atualizado: “No clima de renovação literária que fermenta hoje na Itália, desde o advento das “poesie per gli anni '60” dos assim chamados novíssimos (para usar o termo numa aceção geral, que não abranja apenas os integrantes da antologia organizada por Alfredo Giuliani, mas outros nela não representados, e mesmo anteriores cronologicamente aos figurantes dessa coletânea, como é o caso de Emilio Villa), é importante lembrar, para os que se interessam por um traçado poundiano de morfologia cultural, as origens da poesia de Giuseppe Ungaretti”» (LOMBARDI 2010, pp. 181-182, che cita da H. DE CAMPOS 1969b, p. 77).

realizzato in collaborazione con Claudio Parmiggiani alla Galleria Multimedia di Romana Loda, a Erbusco)<sup>47</sup> (Fig. 6).

I legami di collaborazione diretta tra Italia e Brasile si sono intensificati negli anni Novanta e nel nuovo secolo, grazie, ad esempio, alla mostra *Poesia concreta in Brasile. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari*, prodotta nel 1991 dall'Archivio di Nuova Scrittura del collezionista Paolo Della Grazia a Milano<sup>48</sup>, e al rapporto diretto con Haroldo de Campos del poeta Lello Voce, che ha curato nel 1996, sulla rivista «Baldus», una raccolta di scritti dedicati al maestro brasiliano<sup>49</sup> (Fig. 7), e nel 2005 l'antologia della sua produzione poetica, in traduzione italiana, intitolata *L'educazione dei cinque sensi*<sup>50</sup>. E anche secondo Lello Voce Emilio Villa è molto più vicino al movimento d'avanguardia brasiliano dei Noigandres che non al Gruppo 63 di Sanguineti e Giuliani. Voce afferma infatti che «Villa sembra aver compreso con chiarezza come ogni Tradizione sia genealogia delle Avanguardie, come la maniera migliore di rispettare una tradizione sia tradirla»<sup>51</sup>. Ciò che lo avvicina alla poetica dei concretisti brasiliani è proprio la sua preoccupazione ritmica e la sua cura per il linguaggio come organismo vivente, un sentimento «più cannibale e “caldo”, che “cinico” e algido»<sup>52</sup>.

Per affrontare ora, dal punto di vista dell'opera di Haroldo de Campos, uno dei poeti italiani citati negli interventi del fratello Augusto, Giuseppe Ungaretti, bisogna ritornare al primo degli articoli dedicati ai Novissimi nel 1964<sup>53</sup> e al successivo *Ungaretti e a vanguardia* del 1966<sup>54</sup>. Nel secondo testo Haroldo sviluppava con maggior larghezza un breve riferimento d'esordio, già accennato nel primo, a una stagione iniziale della poesia di Ungaretti, intesa «come ponte naturale verso le nuove esperienze»<sup>55</sup>, mettendo in evidenza lo sperimentalismo delle poesie scritte in francese tra il 1914 e il 1919 (come *Perfections du noir*, dedicata ad André Breton) e pubblicate nella raccolta *Allegria di naufragi*<sup>56</sup>:

Si tratta di poesie molto brevi – alcune delle quali di un solo verso – in cui il fattore spaziale – il bianco della pagina – è assiduamente preso in considerazione come elemento compositivo, con una libertà di azione grafica che sarà poi moderata ne *L'Allegria*. [...] La poesia non è solo composta da blocchi che fissano visivamente il flusso di coscienza in momenti, in inquadrature metaforico-mnemoniche, ma li distribuisce anche attraverso la successione delle pagine, articolandoli e contrapponendoli attraverso l'uso di caratteri tipografici corsivi e diritti, in neretto e in chiaro, così come di corpi diversi<sup>57</sup>.

<sup>47</sup> H. DE CAMPOS–SILVEIRA 1977 e VILLA 1977. Si vedano in proposito SALZA 2011, pp. 185, 203, e la collezione della rivista schedata sul sito web della Fondazione Bonotto di Colceresa (VI), all'indirizzo <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/collectivepoetry/3/5523.html> <30 novembre 2024>.

<sup>48</sup> *POESIA CONCRETA IN BRASILE* 1991. La mostra, inaugurata a Milano nella primavera del 1991, è stata poi presentata a Roma, a Marsiglia (nell'ambito della grande esposizione storica *Poésure et peinture: «d'un art, l'autre»*, curata da Bernard Blistène nel 1993) e alla seconda Biennale di Lione (dello stesso 1993). Si veda in proposito FERRARI 2012, pp. 39-42, 143-146.

<sup>49</sup> *PER HAROLDO DE CAMPOS* 1996.

<sup>50</sup> H. DE CAMPOS/VOCE 2005.

<sup>51</sup> VOCE 2015.

<sup>52</sup> *Ibidem*. Cfr. anche MONTECHIARI CRESCENCIO 2020, p. 44.

<sup>53</sup> H. DE CAMPOS 1964a.

<sup>54</sup> H. DE CAMPOS 1966.

<sup>55</sup> *Ibidem* e H. DE CAMPOS 1969b, p. 82.

<sup>56</sup> UNGARETTI 1919.

<sup>57</sup> «Trata-se de poemas muito breves – alguns de uma só linha –, nos quais o fator espacial – o branco da página – é assiduamente tomado em consideração como elemento de composição, com uma liberdade de agenciamento gráfico que será depois moderada em *L'Allegria*. [...] O poema não apenas se compõe de blocos que fixam visualmente o fluxo-da-consciência, em momentos, em *shots* metafórico-mnemônicos, mas ainda os distribui pela sucessão de páginas, articulando-os e confrontando-os através do uso de tipos inclinados e retos, de negritos e claros, como também de corpos diversos» (H. DE CAMPOS 1966 e 1969b, p. 79).

De Campos presenta poi la sua traduzione portoghese di *Perfections du noir*, scusandosi per aver dovuto adattare l'impaginazione originale a causa dei vincoli editoriali<sup>58</sup>. E bisogna sottolineare che gli elementi più innovativi di questa poesia iniziale di Ungaretti, che devono essere colti e trasposti con mezzi adeguati nella traduzione, corrispondono esattamente a quella concisione, a quell'uso dello spazio come elemento strutturale, a quella valorizzazione degli aspetti visivi della tipografia che abbiamo indicato come le fondamentali caratteristiche programmatiche della poesia concreta. Poco dopo, di passaggio a Roma, Haroldo conobbe personalmente Ungaretti, tramite il suo segretario dell'epoca, Mario Diacono, dichiarando di aver potuto constatare quanto anche quest'ultimo, e i suoi compagni del gruppo raccolto intorno alla rivista «EX», attribuissero grande importanza per la loro ispirazione a questa prima poesia ungarettiana.

Per valutare la poetica dell'ultimo Ungaretti, Haroldo de Campos – sulla base di una conferenza su *Linguaggio e Poesia* tenuta dal letterato italiano a San Paolo, nel 1966, quando era professore all'U.S.P. – ne indica le fonti determinanti in Mallarmé e Leopardi (oggetto, quest'ultimo, anche di un altro articolo di Haroldo<sup>59</sup>). E dedica anche un «saggio-omaggio di traduzione brasiliana» a un 'punto luminoso' nella poesia di Ungaretti degli anni Cinquanta, il sedicesimo frammento dagli *Ultimi cori per la terra promessa* (1952-1960), esempio dell'estetica della concisione, «finzione dell'infinito nel pensiero»:

Da quella stella all'altra	Daquela estrela à outra
Si cercera la notte	A noite se encarcera
In turbinante vuota dismisura	Em turbinosa vazia desmesura,
Da quella solitudine di stella	Daquela solidão de estrela
A quella solitudine di stella.	Àquela solidão de estrela <sup>60</sup> .

Da questa traduzione deriva il titolo dell'ultimo libro pubblicato da Haroldo de Campos durante la sua vita, l'antologia della poesia di Ungaretti *Daquela estrela à outra* (2003), che riporta in epigrafe questa dedica del poeta tradotto al poeta traduttore:

Al caro Haroldo de Campos  
per ricordo di  
qualche momento  
passato insieme  
ad amare la  
poesia sempre  
nuova e sempre  
poesia.

Giuseppe Ungaretti  
San Paolo, il 12 / 5 / 1967<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> H. DE CAMPOS 1969b, pp. 79, 84-86.

<sup>59</sup> H. DE CAMPOS 1969c.

<sup>60</sup> H. DE CAMPOS 1969b, p. 90.

<sup>61</sup> UNGARETTI/WATAGHIN 2003; cfr. anche BERWANGER DA SILVA 2006, p. 270.

Vorrei ringraziare il poeta Augusto de Campos, che ha collaborato alla stesura della prima parte di questo articolo, in una conversazione informale, fornendo una sintesi dei principali rapporti che ha intrattenuto con la poesia italiana. Desidero inoltre ringraziare Valentina Cantori per l'attenta revisione della traduzione di questo articolo dal portoghese all'italiano.

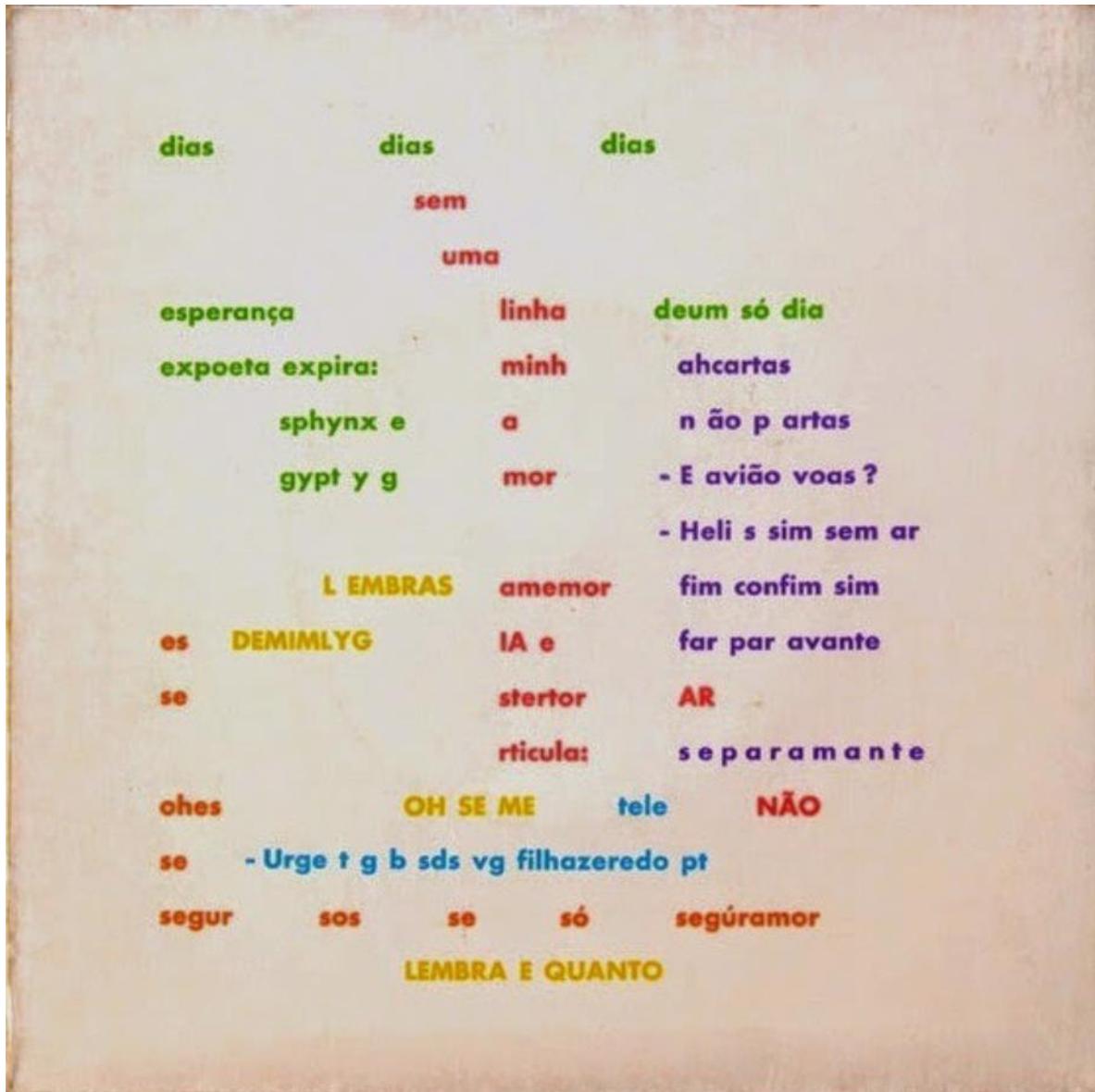


Fig. 1: Augusto de Campos, *Dias dias dias*, in *Poetamemos*, 1953

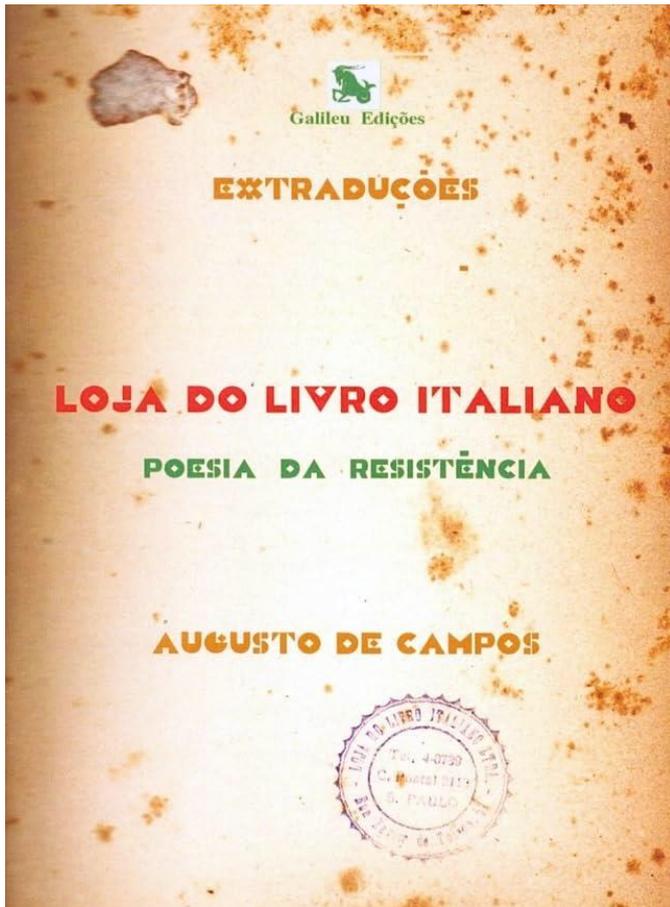


Fig. 2: Copertina della plaquette di Augusto de Campos, *Loja do livro italiano. Poesia da Resistência. Extraduções*, Londrina 2020

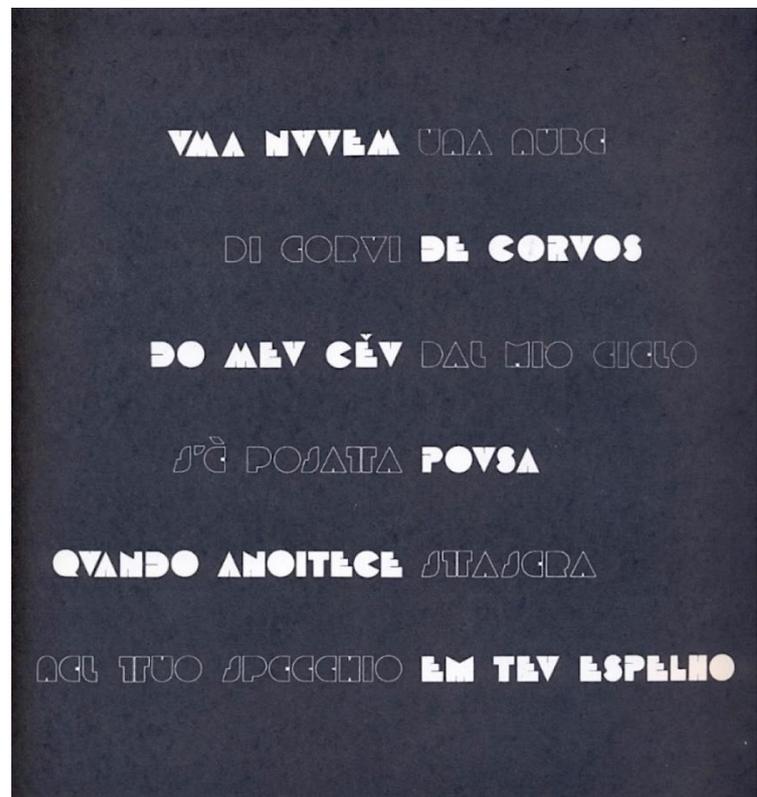


Fig. 3: Augusto de Campos, *Nuvem-espelho para Sinisgalli*, 1981

## IO PUR RESPIRO IN COSÌ GRAN DOLORE

Il sesto libro di madrigali - 1613

Carlo Gesualdo da Venosa  
(1560-1613)

The image shows a musical score for a five-part madrigal. The vocal parts are labeled S (Soprano), A1 (Alto 1), A2 (Alto 2), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: S: Io pur re - spi-ro, io pur re - spi - ro; A1: Io pur re - spi-ro, re - spi-ro in co - sì gran; A2: Io pur re - spi-ro, re - spi-ro; T: Io pur re - spi-ro, re - spi-ro in co - sì gran do-lo -; B: Io pur re - spi - ro. A square box with the number '5' is located above the Soprano staff.

Fig. 4: Estratto dalla partitura del madrigale *Io pur respiro in così gran dolore* di Carlo Gesualdo, dal *Libro sesto dei Madrigali a cinque voci*, Gesualdo 1611

The image displays the lyrics of the poem 'Viventes e vampiros' by Augusto de Campos, written in a red, calligraphic hand. The lyrics are: VIVENTES E VAMPIROS; A SUG ARA; ATE O ULTIMO SUSPIRO; A VIDA VIRUS; A LANGR AR; POETAS E PAPIROS. Below the lyrics is a musical score with five staves, each corresponding to a vocal part, with the lyrics 'Io pur re - spi-ro, io pur re - spi-ro' written under the notes.

Fig. 5: Augusto de Campos, *Viventes e vampiros*, 1982



Fig. 6: «Tau/ma», 3, 1977. Colceresa (VI), Fondazione Bonotto

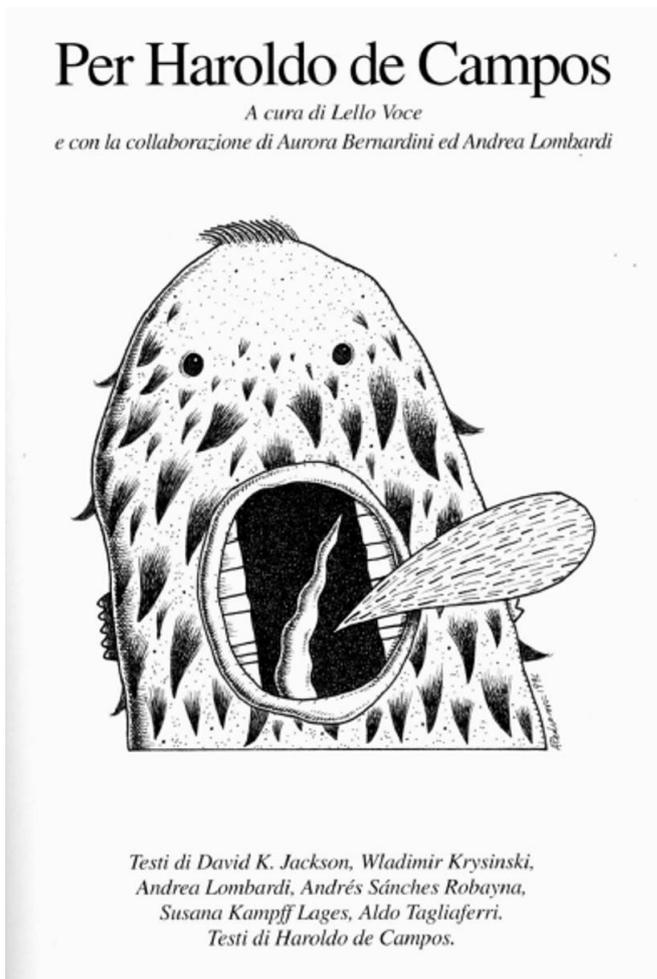


Fig. 7: *Per Haroldo de Campos*, a cura di Lello Voce, in collaborazione con Aurora Bernardini, Andrea Lombardi, numero monografico di «Baldus», n.s., 5, 1996

## BIBLIOGRAFIA

A OBRA MÚLTIPLA DE EMILIO VILLA 1998

*A obra múltipla de Emilio Villa, um dos maiores poetas italianos do século. Dossiê*, a cura di A. Lombardi, «Cult. Revista brasileira de Literatura», 9, 1998.

AUGUSTO DE CAMPOS 2021a

*Augusto de Campos*, a cura di A. Guerini, D. Junkes, F.A.G. Fernandes, numero monografico di «Revista da Anpoll», LII, 3, 2021  
(disponibile on-line <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/issue/view/65/7>).

AUGUSTO DE CAMPOS 2021b

*Augusto de Campos, 90 anos*, a cura di M. Vieira, L. Figueiredo Silveira, numero monografico di «Revista Rosa», III, 1, 2021  
(disponibile on-line <https://revistarosa.com/3/augusto-de-campos-90-anos>).

AUGUSTO DE CAMPOS 2021c

*Augusto de Campos at 90*, a cura di K.D. Jackson, M. Perloff, A. Vallias, É. Valarini Oliver, numero monografico di «Santa Barbara Portuguese Studies», s. II, 8, 2021  
(disponibile on-line <https://sbps.spanport.ucsb.edu/volume/8>).

BASCHERINI 2024

E. BASCHERINI, *Le esposizioni didattiche del Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947-1952). Il contributo di Emilio Villa*, «Rossocorpolingua», VII, 1, 2024, pp. 2-20  
(disponibile on-line <https://rossocorpolingua.it/node/1975>).

BELLI/MORANDI 1896-1899

G.G. BELLI, *I sonetti romaneschi*, a cura di L. MORANDI, I-VI, Città di Castello 1896-1899.

BERWANGER DA SILVA 2006

M.L. BERWANGER DA SILVA, *Transcriar, transsubstanciar: a homenagem dos “cinco sentidos” de Haroldo de Campos a Giuseppe Ungaretti*, «Revista Brasileira de Literatura Comparada», 9, 2006, pp. 269-282.

CHAMIE 1964

M. CHAMIE, *A nova poesia italiana, II*, «Suplemento Literário», suplemento a «O Estado de São Paulo», VIII, 364, 11 gennaio 1964, p. 4.

CONCRETE POETRY 2021

*Concrete Poetry. A 21st-Century Anthology*, a cura di N. Perloff, Chicago 2021.

CURTIUS 1948

E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna - Monaco 1948.

A. DE CAMPOS 1951

A. DE CAMPOS, *O rei menos o reino 1949-51*, [San Paolo] 1951.

A. DE CAMPOS 1955

A. DE CAMPOS, *Poetamenos* (1953), «Noigandres», 2, 1955, pp.n.nn. (seconda edizione, in cartella, San Paolo 1973).

A. DE CAMPOS 1985

A. DE CAMPOS, *Ex poemas 1980-1985*, San Paolo 1985.

A. DE CAMPOS 1988

A. DE CAMPOS, *Verso reverso controverso*, San Paolo 1988 (edizione originale 1978).

A. DE CAMPOS 1989

A. DE CAMPOS, *À margem da margem*, San Paolo 1989.

A. DE CAMPOS 1994

A. DE CAMPOS, *Despoesia*, San Paolo 1994.

A. DE CAMPOS 2003

A. DE CAMPOS, *Invenção. De Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti*, San Paolo 2003.

A. DE CAMPOS 2015

A. DE CAMPOS, *Outro*, San Paolo 2015.

A. DE CAMPOS 2020a

A. DE CAMPOS, *Loja do livro italiano. Poesia da Resistência. Extraduções*, Londrina 2020.

A. DE CAMPOS 2020b

A. DE CAMPOS, *Poetas bizarros na internet. Extraduções*, Londrina 2020.

H. DE CAMPOS 1964a

H. DE CAMPOS, *A voz violenta, I*, «Suplemento Literário», suplemento a «O Estado de São Paulo», VIII, 364, 11 gennaio 1964, p. 1.

H. DE CAMPOS 1964b

H. DE CAMPOS, *A voz violenta, II*, «Suplemento Literário», suplemento a «O Estado de São Paulo», VIII, 365, 18 gennaio 1964, p. 4.

H. DE CAMPOS 1966

H. DE CAMPOS, *Ungaretti e a vanguarda*, «Suplemento Literário», suplemento a «O Estado de São Paulo», X, 494, 10 settembre 1966, p. 3 (ripubblicato in H. DE CAMPOS 1969b, pp. 77-86).

H. DE CAMPOS 1969a

H. DE CAMPOS, *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, San Paolo 1969.

H. DE CAMPOS 1969b

H. DE CAMPOS, *Ungaretti e a estética do fragmento (1966-1969)*, in H. DE CAMPOS 1969a, pp. 77-90.

H. DE CAMPOS 1969c

H. DE CAMPOS, *Leopardi, teórico da vanguarda (1967)*, in H. DE CAMPOS 1969a, pp. 185-192.

H. DE CAMPOS 1998

H. DE CAMPOS, *Pedra e luz na poesia de Dante*, Rio de Janeiro 1998.

H. DE CAMPOS–SILVEIRA 1977

H. DE CAMPOS, R. SILVEIRA, *Il Mago dell'om ega (1955-1956) – Labirinti (1971)*, «Tau/ma», 3, 1977.

H. DE CAMPOS/VOCE 2005

H. DE CAMPOS, *L'educazione dei cinque sensi*, a cura di L. VOCE, con due ricordi di U. Eco, A. de Campos, Pesaro 2005.

ÉDELINE 2020

F. ÉDELINE, *Entre la lettre et l'image. À la recherche d'un lieu commun*, testi raccolti da J. Di Fiori Pondian, Louvain-la-Neuve 2020.

FERRARI 2012

D. FERRARI, *Archivio di Nuova Scrittura Paolo Della Grazia. Storia di una collezione / Geschichte einer Sammlung*, Cinisello Balsamo - [Rovereto] - [Bolzano] 2012.

GESUALDO 1611

C. GESUALDO, *Madrigali a cinque voci. Libro sesto*, Gesualdo 1611.

GROTTO 1777

G. GROTTTO, *La vita di Luigi Grotto, cieco d'Adria*, Rovigo 1777.

HELDER 1997

H. HELDER, *Ouolof. Poemas mudados para português*, Lisbona 1997.

HOCKE 1959

G.R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*, Amburgo 1959.

JACOBBI 1960

R. JACOBBI, *Lirici brasiliani dal modernismo ad oggi*, Milano 1960.

JACOBBI 1961

R. JACOBBI, *A Escola de Milão*, «Suplemento Literário», supplemento a «O Estado de São Paulo», V, 242, 5 agosto 1961, p. 1.

LOMBARDI 1998

A. LOMBARDI, *Transumanar, Transcriar*, in H. DE CAMPOS 1998, pp. 9-17.

LOMBARDI 2010

A. LOMBARDI, *Sonorizar as florestas. Rítmos comuns e assonâncias entre Emílio Villa e Haroldo de Campos*, in *Interartes*, a cura di V. Casa Nova, M. Arbex, M.V. Barbosa, Belo Horizonte 2010, pp. 176-196.

MARTIN BARBOSA 2015

M. MARTIN BARBOSA, *MASP e MAM. Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)*, tesi di Dottorato in Storia, Universidade Estadual de Campinas - Università Ca' Foscari Venezia, 2015.

MONTECHIARI CRESCENCIO 2020

N. MONTECHIARI CRESCENCIO, *Do labirinto da tradução: as palavras sob as palavras em [Poesia è], de Emílio Villa*, tesi di Laurea magistrale in Studi Letterari Neolatini - Letteratura e Lingua Italiana, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

PER HAROLDO DE CAMPOS 1996

Per Haroldo de Campos, a cura di L. Voce, in collaborazione con A. Bernardini, A. Lombardi, numero monografico di «Baldus», n.s., 5, 1996.

POESIA CONCRETA IN BRASILE 1991

Poesia concreta in Brasile. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, catalogo della mostra, a cura di L. de Barros, P. Mattoli, Milano 1991.

POUND 1972

E. POUND, *Canto XX* (1928), in *The Cantos of Ezra Pound*, New York 1972, pp. 89-95.

SALZA 2011

E. SALZA, "TAU/MA" o Della Meraviglia, «L'Uomo Nero», VIII, 7-8, 2011, pp. 183-203.

SANTOS SILVA 2019

G. SANTOS SILVA, *Emilio Villa: ação intelectual no MASP*, in *Pietro Maria Bardi. Construtor de um novo paradigma cultural*, a cura di N. Aguilar, Campinas 2019, pp. 125-150.

SCHNAIDERMAN 2004

B. SCHNAIDERMAN, O "intraduzível" recriado, in *Sobre Augusto de Campos*, a cura di J.C. Guimarães, F. Sússekind, Rio de Janeiro 2004, pp. 314-317.

THE TRANSLATION AND TRANSMISSION OF CONCRETE POETRY 2020-2021

*The Translation and Transmission of Concrete Poetry*, a cura di J. Corbett, T. Huang, Londra - New York 2020-2021.

UNGARETTI 1919

G. UNGARETTI, *Allegria di naufragi*, Firenze 1919.

UNGARETTI/WATAGHIN 2003

G. UNGARETTI, *Daquela estrela à outra*, a cura di L. WATAGHIN, traduzioni di H. de Campos, A.F. Bernardini, Cotia 2003.

VILLA 1977

E. VILLA, *Alphabetum coeleste* (1976), «Tau/ma», 3, 1977.

VINCI 2016

M.G. VINCI, *Carlo Belloli in Brasile. Un geniale precursore della poesia concreta*, «Mutatis Mutandis», IX, 1, 2016, pp. 53-67.

VOCE 2015

L. VOCE, *Poesia - Non sappiamo dire cosa sia il dire': Emilio Villa, tra oralità e dissipazione linguistica*, «Il Fatto Quotidiano», 9 marzo 2015  
(disponibile on-line <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/03/09/poesia-non-sappiamo-dire-cosa-sia-il-dire-emilio-villa-tra-oralita-e-dissipazione-linguistica/>).

## ABSTRACT

La poesia concreta è stata un movimento internazionale sin dalla sua nascita. I poeti brasiliani del gruppo Noigandres e autori come Eugen Gomringer e Öyvind Fahlström ne sono considerati i fondatori. Questo movimento ha avuto un'ampia portata internazionale, con opere scritte in diverse lingue, riflettendo un dialogo multiculturale. In particolare, si può notare un forte legame dei poeti concreti brasiliani con la generazione della neoavanguardia e della poesia visiva italiane, evidenziando l'influenza reciproca tra le due tradizioni poetiche. Questo articolo si concentra sulla ricezione della poesia italiana nell'opera dei poeti concreti brasiliani, nello specifico nei lavori dei fratelli Augusto e Haroldo de Campos.

Concrete poetry has been an international movement since its inception. The Brazilian poets from the Noigandres group and authors like Eugen Gomringer and Öyvind Fahlström are considered its founders. This movement had a broad international scope, with works written in various languages, reflecting a multicultural dialogue. Most notably, a strong connection between the Brazilian concrete poets and the generation of the Italian neo-avantgarde and visual poetry can be noticed, highlighting mutual influences between the two poetic traditions. This article focuses on the reception of Italian poetry in the works of Brazilian concrete poets, particularly in the works of the brothers Augusto and Haroldo de Campos.

---

**UNDERGROUND POETRY:  
L'ESPERIENZA VERBOVISUALE DI PIERMARIO CIANI**

*Introduzione*

Il complesso panorama delle ricerche verbovisuali del secondo Novecento è stato negli ultimi anni al centro di un rinnovato interesse da parte della critica, che ha portato ad approfondire diverse figure, momenti e movimenti del suo divenire e della sua capillare ramificazione, prendendo anche in esame le più svariate sperimentazioni a confine con altre pratiche artistiche, dalla fotografia all'intermedialità. Un'estensione di confini e sguardi che ha di fatto aggiornato le tradizionali categorie nel più ampio spettro della *visual culture*<sup>1</sup>.

Esistono tuttavia ulteriori zone di frontiera della verbovisualità che rimangono sostanzialmente inesplorate, talvolta sottaciute perché aliene all'ufficialità del sistema artistico, se non talvolta perché alternative a esso. Tra queste, ad esempio, il Graffiti Writing (nato alla fine degli anni Sessanta come pratica di scrittura estetica), la Copy Art, le sperimentazioni editoriali legate alla controcultura e infine la Mail Art. Quest'ultima, in particolare, ha visto la partecipazione ai suoi numerosi eventi, perlopiù estemporanei, di diverse figure di rilievo della verbovisualità internazionale. La prima mostra italiana di Arte Postale si tenne a Milano nel 1973 presso il Centro Tool di Ugo Carrega: vi presero parte artisti di spicco della Mail Art (da Monte Cazazza a Guglielmo Achille Cavellini) accanto a numerosi protagonisti delle ricerche tra parola e immagine, come Adriano Spatola, Luciano Caruso, Mirella Bentivoglio, Anna e Martino Oberto, Ben Vautier, Amelia Etlinger, Wolf Vostell, Herman de Vries, Herman Damen, Jochen Gerz, Hans Clavin, Clemente Padín, Timm Ulrichs, Takahashi Shohachiro, Heinz Gappmayr, Vincenzo Accame, Giulia Niccolai, John Furnival e Maurizio Nannucci.

Sebbene spesso associato alla storia della controcultura e alle pratiche del networking in Italia, di cui è stato certamente una figura pionieristica<sup>2</sup>, Piermario Ciani (1951-2006) (Fig. 1) è stato uno dei protagonisti più vivaci e sperimentali di questa 'verbovisualità altra', capace di muoversi in diversi territori di confine, ancora in attesa di rivalutazione storico-critica. Mescolando musica ed esoditoria, comunicazione visuale e pratiche di rete, Ciani ha sviluppato un suo personalissimo percorso tra parola e immagine, che abbraccia sostanzialmente un quarto di secolo, dal 1980 al 2005. Una ricerca che come un caleidoscopio ha cambiato continuamente forma, rimanendo però sempre coerentemente fedele a un'idea di smontaggio e rimontaggio dei testi e delle immagini, alle loro alterazioni e contraffazioni, ispirandosi in ciò – più che alle pratiche artistiche della poesia visiva – al *cut-up* letterario di William S. Burroughs e Brion Gysin, riferimenti centrali nell'immaginario di Ciani.

Il presente intervento intende ricostruire per la prima volta le tracce di questo particolare e multiforme percorso verbovisuale, attingendo a fonti in gran parte inedite provenienti dall'archivio dell'artista, giunto in donazione al Mart di Rovereto a inizio 2023. Fonti che affiancano una bibliografia anch'essa perlopiù sotterranea, disseminata in fanzine e pubblicazioni dal carattere in gran parte effimero, fatta eccezione per la corposa monografia *Piermario Ciani. Dal Great Complotto a Luther Blissett\**, promossa dallo stesso Ciani nel 2000<sup>3</sup>.

---

Le opere, i documenti e le edizioni contrassegnate da un asterisco sono liberamente consultabili all'interno della digital library del Mart su Internet Archive, all'indirizzo <https://archive.org/details/mart-archivio-del-900>.

<sup>1</sup> Per un'introduzione generale si veda PINOTTI-SOMAINI 2016.

<sup>2</sup> BAZZICHELLI 2006 e FILENI 2010-2011.

<sup>3</sup> BAJ-BARONI *ET ALII* 2000. Il volume presenta contributi, tra gli altri, di Enrico Baj, Valerio Dehò, Pablo Echaurren, Alessandro Del Puppo e Vittore Baroni, quest'ultimo sodale di Ciani in innumerevoli progetti artistici e editoriali e

### *Gli esordi*

Sebbene i primi esiti delle sperimentazioni tra parola e immagine e della ripetizione differente in Ciani risalgano ai primi anni Ottanta, i prodromi di tali ricerche sono già ravvisabili nel decennio precedente, a partire dalla breve stagione pittorica legata alle ricerche analitiche prossime all'Op Art, intraprese dall'artista tra il 1974 e il 1976<sup>4</sup>. Parte di questa produzione anticipa di un lustro la pratica di scomposizione e ricomposizione delle immagini, declinandola però in chiave pittorica: nell'opera *N. 20* (1976), ad esempio, la superficie del dipinto è scandita da fitte serie di riquadri modulari che procedono per sottili variazioni cromatiche. Non è un caso che l'opera sia stata a sua volta utilizzata nel 1982 come sfondo scenografico per la serie di autoritratti xerografici *A costo di ripetermi\**, in cui il dipinto in questione, alle spalle dell'artista, diventa un pattern decorativo di volta in volta diverso, fino alla sua completa sostituzione con paesaggi artificiali<sup>5</sup>.

La vivacità delle culture alternative attrae Ciani fin dal fatidico 1977: a Udine frequenta il Centro Sociale di Via Micesio, partecipa all'esperienza di Radio Talpa e del Collettivo Casarossa, documenta in una serie di fotografie i giovani in rivolta afferenti al movimento degli Indiani metropolitani<sup>6</sup>. Sono gli inizi della sua passione per il mezzo fotografico, che si sviluppa ulteriormente nel 1979, quando frequenta un workshop con il fotografo americano Will McBride, tenutosi a Venezia in occasione della manifestazione *Venezia 79. La Fotografia*. Inizia così a fotografare in bianco e nero scene inanimate a tratti surreali – manichini, luna park disabilitati, vedute urbane notturne – ma anche la scena post-punk e new wave di Pordenone, radunatasi sotto la sigla collettiva di The Great Complotto, di cui diviene di fatto il fotografo ufficioso nel corso dei primi anni Ottanta<sup>7</sup>. Per uno di questi gruppi, il Thee Waalt Disney, produce nello stesso anno uno dei primi manifesti punk italiani, mescolando fotografia, dirty comics<sup>8</sup> e diverse tipologie di lettering.

Ancora nel 1979 Ciani fonda, assieme ad altri sodali, il Centro di Documentazione Libreria a Udine, uno spazio alternativo che in quell'anno ospita concerti con musicisti come Toshinori Kondō, spettacoli teatrali, reading con Allen Ginsberg, Fernanda Pivano, Gregory Corso, Peter Orlovsky, Julian Beck e Judith Malina (Fig. 2)<sup>9</sup>, così come mostre di Lorenzo Mattotti e Pietro Carnelutti, una delle matite di punta della rivista underground «Puzz». In quest'anno particolarmente fecondo inizia a fondere le sue diverse passioni – fotografia, musica e produzioni dal basso – nel progetto di una rivista alternativa, che uscirà nel giugno del 1980 col nome di «115/220»\*.

Sulle pagine di questo numero unico appaiono dei foto-fumetti sperimentali di Ciani, alcuni dei quali costituiscono le sue prime ricerche tra parola e immagine: in particolare in una serie di tavole con sue fotografie della band bolognese Gaznevada, nelle quali i testi hanno una pura valenza semantica, mescolando indistintamente lettere, cifre e caratteri speciali della macchina da scrivere (Fig. 3). Sulla fanzine appare anche la sigla «Mind Invaders», un *alter ego* di Ciani utilizzato dal 1979 per creare scompiglio nel mondo musicale, secondo pratiche prossime

---

preziosa fonte di informazioni anche per questa nostra ricerca. Per un'introduzione generale sull'artista si vedano anche FILENI 2010-2011 e lo speciale *Piermario Ciani. Un anno dopo* di «Arte Postale!» (PIERMARIO CLANI 2007).

<sup>4</sup> Tre di queste opere sono giunte in donazione al Mart assieme alle carte d'archivio, mentre altre sono conservate presso il Museo d'arte moderna e contemporanea di Udine (Casa Cavazzini) e presso il Comune di Bertolò. Sulla produzione pittorica di Ciani, si veda BAJ-BARONI ET ALII 2000, pp. 5-9.

<sup>5</sup> Sulla serie si vedano PIERMARIO CLANI 1988 e DOGHERIA 2024.

<sup>6</sup> Nel Fondo Ciani è conservato un album con diversi documenti riguardanti il movimento del '77 a Udine. Si tratta di ritagli stampa, ciclostilati e diverse fotografie.

<sup>7</sup> Sul Great Complotto si veda in particolare MAZZOCUT 2005.

<sup>8</sup> Ovvero i remake fumettistici in chiave umoristico-pornografica di classici del cinema e del fumetto. Si veda BORTOLINI-DEL BUONO-TRIPODI 1977.

<sup>9</sup> Si vedano PIVANO 1979 e 2004, p. 179 (ove appare anche uno scatto di P. Ciani non ricondotto all'autore).

al *détournement* situazionista: il nome ricondotto a un gruppo musicale (in verità inesistente) appartenente al Great Complotto, con tanto di (false) recensioni, sia positive che negative, di concerti e interviste, poi rilanciate anche da testate musicali ufficiali. La sigla viene contemporaneamente promossa anche in una serie di ciclostilati verbovisuali, risalenti al 1980-1981<sup>10</sup>: se alcuni si riferiscono a eventi reali (concerti, performance), la maggior parte plagia la comunicazione mainstream con finalità auto-pubblicitarie: falsi comunicati stampa, falsi sondaggi, false autobiografie, perfino falsi prodotti, come il Granchiola M. 1: uno speciale giradischi con due testine in grado di suonare contemporaneamente i due lati del vinile sperimentale del gruppo.

Alla fanzine «115/220» segue, nel novembre 1980, «Onda 400»\*, con allegato un vinile con tracce di varie band del Great Complotto, compreso un brano siglato sempre «Mind Invaders»<sup>11</sup>; l'inesistente gruppo è documentato anche all'interno della rivista, con un falso scoop sulla band che rappresenta una parodia dei reportage scandalistici. Anche in questo numero unico, realizzato in collaborazione con il periodico controculturale «Poesia Metropolitana», Ciani mescola i suoi vari interessi: musica, fotografia<sup>12</sup> e sperimentazioni grafiche, tra cui anche alcuni foto-fumetti verbovisuali. Nelle cinque pagine di *Cellophane Parade*, ad esempio, troviamo un utilizzo di diversi tipi di font (anche sovrapposti), alfabeti immaginari e, all'interno dei balloon, la sostituzione del testo con pattern decorativi, tipici di molta produzione grafica di Ciani degli anni Ottanta.

Accanto a tali produzioni ibride, che mescolano fotografia, eseditoria, musica e sperimentazioni grafiche, ne convivono altre più prettamente artistiche, che intrecciano spesso parola e immagine. Al 1980 risalgono ad esempio alcuni ritratti composti da lettere, numeri e caratteri speciali, molto prossimi all'ASCII Art. In due casi, conservati all'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, i ritratti ottenuti sono stati successivamente alterati con elementi a collage e l'utilizzo di plastiche colorate trasparenti<sup>13</sup> (Fig. 4).

Il 1981 è un anno particolarmente intenso nel percorso artistico di Ciani. All'attività fotografica si affianca quella xerografica, nella quale l'artista processa i propri scatti utilizzando una Rank Xerox 6500, un complesso antenato delle odierne fotocopiatrici a colori. Ad avviare una pratica artistica di un mezzo fino ad allora solo commerciale-burocratico come la xerografia sono stati nel corso degli anni Sessanta, da una parte, gli artisti della Pop Art come Andy Warhol e Robert Rauschenberg, dall'altra una figura complessa e geniale quale Bruno Munari che, oltre a praticarne l'uso, lo teorizzò in diversi interventi<sup>14</sup>. Ciani si avvicina a tale pratica non in maniera passiva, ma sperimentando varie soluzioni; inizialmente facendo esplodere violentemente i contrasti delle immagini per renderli più affini all'estetica dei gruppi new wave, affidando quasi interamente il processo di trasformazione all'innovativo macchinario.

Successivamente, nel giro di pochi mesi, intervenendo direttamente nel processo di creazione dell'immagine: sfruttando il meccanismo di riproduzione del macchinario, che prevedeva un triplice passaggio di colore (uno per il rosso, uno per il giallo, uno per il blu), Ciani crea tre copie dell'immagine originale, copie che vengono alterate con inchiostri, elementi a collage e fogli plastificati colorati. Queste copie, diventate così esse stesse degli originali,

<sup>10</sup> Tali ciclostilati sono conservati nel Fondo Ciani al Mart.

<sup>11</sup> In realtà si tratta di una traccia senza contenuto sonoro: contiene solo alcuni secondi di silenzio.

<sup>12</sup> La doppia pagina centrale riproduce, ancora sotto la sigla «Mind Invaders», un suo scatto che in quello stesso anno aveva vinto il primo premio al 3° Concorso Regionale Città di Udine.

<sup>13</sup> Le due opere sono state recentemente esposte all'interno della mostra *Nuove opere per le Collezioni del Mart* (a cura di Denis Isaia con Gabriele Salvaterra, da un'idea di Vittorio Sgarbi e Sergio Restelli, Rovereto, Mart, 7 dicembre 2023 - 3 marzo 2024).

<sup>14</sup> Si veda su tutti *XEROGRAFIE ORIGINALI* 1977. Per un'introduzione generale sulla Copy Art si rimanda in particolare a *XEROGRAFIE ORIGINALI* 1977, FIRPO-ALEXANDER-KATAYANAGI 1978, BARONI 1985, BARONI-CAMPITELLI ET ALII 1985 e BARALDI-CHIUCHIOLO-DENTI 1991. Per l'utilizzo della xerografia negli anni *post* 2000 si vedano *COPY MACHINE MANIFESTOS* 2023 e *PUNXEROX* 2023.

vengono sostituite sul macchinario a ciascun passaggio di colore, creando in questo modo una xerografia originale dalle tonalità fortemente postmoderne<sup>15</sup>. Intervendo sui tempi di esposizione, sull'ordine di scansione delle immagini, modificando l'inchiostrazione (ad esempio con la trielina) o utilizzando altri espedienti, l'artista poteva ottenere un numero potenzialmente infinito di varianti segnico-cromatiche dello stesso soggetto. In seguito, come vedremo, le ricerche xerografiche<sup>16</sup> – che vedono Ciani esporre assieme ad altre figure di primo piano della Copy Art, come Bruno Munari, Stefano Tamburini, Giacomo Spazio e Pierluigi Vannozzi – vengono declinate poco oltre la metà degli anni Ottanta anche in chiave verbovisuale.

La xerografia non è tuttavia l'unico campo d'azione sperimentato da Ciani in questi esordi di anni Ottanta: ancora al 1981-1982 risale ad esempio una serie di collage\* verbovisuali in piccolo formato, siglati sempre «Mind Invaders», realizzati rielaborando materiali provenienti dai rotocalchi, soprattutto pubblicità, e in qualche caso testi e fotografie dello stesso artista (Figg. 5-7). Questi lavori, che alternano critica sociale a ironiche provocazioni, attingendo talvolta anche a materiale pornografico<sup>17</sup>, ebbero una circolazione molto limitata all'interno dei circuiti alternativi, come la fanzine di Mail Art «K.S.» di GX Jupiter-Larsen, nella quale alcuni collage vengono riprodotti in bianco e nero.

Il lungo, fecondo sodalizio con Vittore Baroni risale sempre al 1981, e si intensificherà nei successivi venticinque anni, fino alla scomparsa di Ciani. Il terreno d'incontro è una nuova rivista sperimentale, chiamata «50%»\*, visto che il progetto e le pagine a disposizione sono equamente divise tra i due artisti<sup>18</sup>. Rispetto alle due precedenti fanzine, «50%» guarda più agli *assembling magazine*, le riviste d'artista in forma di contenitore. In particolare l'edizione speciale in 100 copie della rivista, chiamata «100%», si presenta come una scatola che contiene, assieme al fascicolo, tre vinili, adesivi, cartoline d'artista e opere dello stesso Ciani, ma anche di Massimo Giacon, Katerini Rubini e Vittore Baroni. La parte curata da Ciani, ancora con lo pseudonimo Mind Invaders, presenta diverse composizioni verbovisuali, con rimandi all'estetica Do It Yourself (di seguito DIY) post-punk e al mondo delle autoproduzioni musicali. Di particolare interesse una pagina ritagliabile su carta adesiva, che permette di trasformare un qualsiasi disco e una qualsiasi audiocassetta in un (non-)album dei Mind Invaders, tramite delle etichette da applicare sui supporti sonori, per falsificarli (Fig. 8). Con la stessa ottica di sovversione dei media è inoltre presente – sempre ritagliabile e assemblabile – la cover di un disco bootleg dei Mind Invaders, un presunto live registrato a Firenze e Milano.

All'interno della rivista, pubblicata come edizioni TRUX, viene annunciata l'uscita di una nuova produzione editoriale, naturale seguito di «115/220», «Onda 400» e «50%». «6», questo il nome della nuova impresa, sarebbe dovuto uscire con un'audiocassetta allegata. Non vide mai la luce, perché di lì a poco sarebbe nato un nuovo progetto totalizzante, che coinvolse Ciani fino al 1987: *Trax*.

### *Trax (1981-1987)*

«TRAX è un corpo misterioso vagante nello scenario dei media 'giovani' dei primi anni Ottanta: una cospirazione internazionale, un sistema impersonale, un network (una 'rete') autonomo e

---

<sup>15</sup> È lo stesso artista a spiegare dettagliatamente la tecnica utilizzata (cfr. PRANDO 1986, p. 68). Sull'attività foto-xerografica di Ciani nel corso dei primi anni Ottanta e i contributi a riguardo da parte di storici e critici della fotografia quali Claudio Marra e Italo Zannier, si vedano DOGHERIA 2024 e 2025.

<sup>16</sup> Sull'attività xerografica di Ciani si vedano *ELETTROGRAPHICS* 1984, *PIERMARIO CIANI* 1988, *BRANZAGLIA* 1994, *DOGHERIA* 2024 e 2025.

<sup>17</sup> Su tale aspetto della produzione di Ciani si veda GIROMINI 2004.

<sup>18</sup> Sebbene con un ruolo marginale, alla fanzine collaborerà anche Massimo Giacon, autore di alcune grafiche contenute all'interno. I materiali preparatori di «50%» realizzati da Ciani e Baroni, dai disegni originali ai lucidi per la stampa, sono conservati nell'archivio dell'artista al Mart.

indipendente. Esistono molti punti di riferimento, ma sono più interessanti gli spazi vuoti. TRAX si adegua solo in parte a qualsiasi tipo di realtà: la ricerca elettronica, la musica industriale, la Mail Art, la Copy Art, la poesia visiva e sonora, il *cut-up*, la performance ecc. TRAX frantuma le forme consuete del disco, della audiocassetta, della rivista o dell'opera grafica, creando una serie di 'work in progress' smontabili e rimontabili a piacimento dal fruitore»<sup>19</sup>.

L'attività di *Trax* – una delle prime e più complesse forme di networking in Italia, che tra il 1981 e il 1987 coinvolse oltre cinquecento artisti internazionali – è stata dettagliatamente ricostruita già nel 1987 dai suoi stessi protagonisti: Piermario Ciani e Vittore Baroni, assieme a Massimo Giacon<sup>20</sup>. Le espressioni di questa sigla autodefinitasi «sistema modulare a compatibilità illimitata» furono molteplici: riviste sperimentali spesso in forma di contenitore, supporti sonori di varia natura, opere grafiche e xerografiche, eventi, video, performance e perfino abiti. In tale multiforme attività Piermario Ciani si è occupato principalmente della parte grafico-visiva del progetto, e non sono rare le sue sperimentazioni che rimandano a un'idea di scomposizione e ricomposizione dell'immagine all'interno del dispositivo dell'opera, tramite la tecnica del collage, con esiti spesso prossimi a quelli dei poeti visivi e, come vedremo, anche dei poeti sonori.

La prima uscita di *Trax*, ad esempio, *Trax 0681 XACT* (1981, interamente realizzato da Ciani), si presenta come una serie di tavole A4, ognuna composta da venti immagini di 5x5 cm di particolari anatomici ricavati da riviste per adulti, in cui l'originario significato pornografico viene smontato e ricomposto in chiave classificatoria, da entomologo. Le forbici, strumento-icona sia dei poeti visivi sia della cultura DIY delle fanzine, vengono omaggiate da Ciani in alcune cartoline xerografiche nel corso degli anni Ottanta, una delle quali è allegata a un'altra uscita di *Trax*, il cofanetto *Trax0282 Horrorbox* (1982).

L'operazione di smontaggio e rimontaggio dei contenuti viene traslata da Ciani anche in una dimensione sonora, anticipando pratiche di networking musicale oggi molto diffuse. Il vinile *0982 XTRA* (1982), progettato da Ciani coinvolgendo dieci musicisti internazionali, contiene dieci tracce che sono il frutto del lavoro di taglio, modifica e ricucitura del suono da parte di più autori. Un audio-collage collettivo che rimanda a talune sperimentazioni di poesia sonora (si pensi ad esempio a *Poesia auditiva* di Lucia Marcucci, 1970, collage acustico di varie trasmissioni radiofoniche), portando al contempo alla scomparsa dell'unicità dell'autore, come rivendicato nella presentazione dello stesso vinile: «Trax 0982 XTRA propone brani senza compositore eseguiti da ensemble inesistenti di persone che si sono incontrate solo attraverso una rete di tecnologie di riproduzione e mezzi di comunicazione».

Nello stesso anno, con *Trax140282*, avvia il progetto di Mail Art *Transform & Send Back*: tramite un timbro a forma di bacio e dell'inchiostro rosso, marchia decine di cartoncini e li spedisce in giro per il mondo nella fitta rete dei suoi contatti, chiedendo ai destinatari di effettuare un intervento artistico e di restituirgli poi questi cartoncini diventati nel frattempo cartoline d'artista in esemplare unico; una di queste – conservate a decine tra le carte dell'artista al Mart – verrà pubblicata nel febbraio del 1985 in copertina del n. 69 di «Alfabeta».

La cartella *Trax 0183 Co.Mix*<sup>21</sup>, edita da Campanotto – casa editrice tutt'altro che marginale nell'ambito delle ricerche verbovisuali<sup>22</sup> –, risale al 1983. Si tratta di sei serigrafie 50x30 che mescolano, con sovrapposizioni di colori, immagini e onomatopее attinte dal mondo dei fumetti (Figg. 9-10). In ogni tavola è antologizzato un singolo suono, dallo squillo della sveglia al colpo di pistola, fondendo così nelle opere verbovisualità e sonorità rumoriste di gusto neofuturista. Come ha evidenziato Vittore Baroni in uno dei testi che accompagnano la cartella,

<sup>19</sup> *LAST TRAX* 1987, p. 4.

<sup>20</sup> Ivi. Cfr. anche *OUT OF THE GRID* 2024, pp. 104-109, e *TORCINOVICH* 2020, pp. 172-179.

<sup>21</sup> CIANI 1983.

<sup>22</sup> La casa editrice Campanotto fu fondata da Marcello Conti negli anni Settanta a Pasian di Prato (Udine); particolarmente significativa la collana *Zero Visual* che ha ospitato oltre cinquanta poeti visivi.

i riferimenti – oltre che la poesia visiva – sono le ricerche tipografiche futuriste, le ricerche della poesia sonora, ma anche il mondo colorato e pop di Elio Fiorucci che caratterizzava buona parte dell'immaginario giovanile di quegli anni. Parallelamente, Ciani progetta una trasposizione sonora di queste tavole: un'omonima traccia audio rumorista che antologizza in forma musicale le varie onomatopее, della durata di 3'05"<sup>23</sup>. L'idea della scomposizione e ricomposizione di tavole di fumetti era già stata anticipata da Ciani l'anno precedente, in una tavola inviata (assieme a un'altra, dall'accento più grafico) alla mostra di poesia visiva *Poema colectivo: Revolución*, tenutasi a Città del Messico nel 1983, organizzata dal gruppo Colectivo 3<sup>24</sup> (Fig. 11).

Accanto alle forbici, la fotocopiatrice, altro elemento cardine della cultura DIY e al contempo di parte dell'esoeditoria d'artista. Abbiamo già ricordato come fin dal 1981 Ciani abbia utilizzato la tecnica xerografica per alterare, modificare, duplicare e reinventare le proprie immagini fotografiche, tramite l'utilizzo della Rank Xerox 6500. Tuttavia, all'interno del progetto *Trax*, vale la pena di ricordare non solo il suo ruolo d'autore, ma anche di organizzatore di eventi di Copy Art. Al 1985 risale ad esempio la mostra *Xerographica*, curata da Ciani assieme a Baroni e a Vannozzi a Forte dei Marmi<sup>25</sup>. In quell'occasione viene presentata anche la prima cartella della serie *Trax UNLA4, Defilé elettrostatico*, raccolta di xerografie di trentotto autori internazionali, da Guglielmo Achille Cavellini a Shōzō Shimamoto. La collana *Trax UNLA4*, dedicata al variegato mondo della Copy Art, con frequenti interconnessioni tra parola e immagine, prosegue con diverse altre cartelle, sia monografiche (Ciani, Vannozzi, Baroni e altri) che collettive (come *Ricordando Man Ray* e *American Size*, quest'ultima dedicata ad autori statunitensi), per un totale di sedici folder diffusi tra il 1985 e il 1986.

Ancora nel doppio ruolo di autore-organizzatore, nel 1987 Ciani cura la mostra di cartoline xerografiche *Rispondere a toner*, tenutasi a Pordenone, presso uno spazio informale chiamato Stato di Naon (poi anche a Parma, Milano, Umbertide e Firenze), occupandosi anche della grafica del catalogo<sup>26</sup>. Nello stesso anno, ancora negli spazi dello Stato di Naon, partecipa alla mostra *Alfabetiche visioni. Dalla collezione di poesia visiva della rivista Zeta* (8 novembre - 5 dicembre 1987), evento per il quale progetta anche la comunicazione e che riconferma il suo muoversi contemporaneamente dentro e fuori l'ufficialità dell'arte.

### *Poesia visiva xerografica*

Sempre attorno alla metà degli anni Ottanta, parallelamente alle varieguate ricerche di *Trax*, Ciani continua le sue indagini sul mezzo xerografico<sup>27</sup>. Se le opere dei primi anni – perlopiù dal 1981 al 1983 – appaiono come rielaborazioni in chiave decorativo-postmoderna di fotografie scattate

<sup>23</sup> Il brano è stato realizzato da Maurizio Soranzo (synth), Hermes Ghirardini (percussioni), Ado Scaini (voce), Piermario Ciani (ideazione e mixaggio). La traccia è stata pubblicata nel 1984 da Xtract Records (Londra) nel doppio album *Three Minute Symphony*. Un'opera che precorre queste ricerche rumoriste sulle onomatopее dei comics è *Stripsody* di Eugenio Carmi, edita nel 1966 con prefazione di Umberto Eco e vinile con interpretazione sonora di Cathy Berberian.

<sup>24</sup> Le due grafiche originali sono conservate nell'archivio dell'artista.

<sup>25</sup> Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1°-30 agosto; si veda BARONI-CAMPITELLI ET ALII 1985.

<sup>26</sup> *RISPONDERE A TONER* 1987.

<sup>27</sup> Attorno alla metà degli anni Ottanta le xerografie di Ciani appaiono in diversi eventi espositivi, come *Copy Art* (a cura di Marco Bertin, Castel d'Azzano, Centro di Fotoscultura, 4-19 gennaio 1985, ove espone assieme a Bruno Munari), *Fotografare la musica* (a cura di Toti Carpentieri, Lecce, Castello di Carlo V, 13-28 luglio 1985), *Xerographica. Mostra internazionale di fotocopie d'autore* (a cura di Piermario Ciani, Forte dei Marmi, Galleria d'Arte Moderna, 1°-30 agosto 1985, cfr. BARONI 1985), la personale *Italian Fresh Flesh Flashes* (Pordenone, Stato di Naon, 1986) e quella presso il Museum für Fotokopie di Mülheim an der Ruhr (4 maggio - 12 giugno 1986). Particolarmente significativa in questi anni anche la partecipazione alla sezione sugli anni Ottanta della mostra *Laboratorio di fotografia. La sperimentazione fotografica in Italia 1930/1980* (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 19 febbraio - 14 marzo 1983), per la quale si veda LABORATORIO DI FOTOGRAFIA 1983.

dallo stesso artista, quelle degli anni successivi sperimentano altre vie offerte dal mezzo xerografico, con esiti talora prossimi alla poesia visiva.

Un primo gruppo di questi lavori risale al 1983 circa. Si tratta di immagini create in una dimensione quasi performativa, aggiungendo e togliendo gli oggetti sul piano di riproduzione nel corso della registrazione meccanica dell'immagine, secondo la tecnica detta di 'presa diretta'. Alcune di queste opere presentano scritte estrapolate da edizioni del progetto *Trax*, mescolate a monete, gettoni telefonici e alle stesse mani dell'artista, facendo così entrare uno dei mezzi di creazione dell'opera nell'opera stessa. Altri lavori, nati all'incirca nello stesso periodo, condensano nell'immagine alterata il processo creativo: una serie di fogli con alfabeti vengono ad esempio mossi sul piano di lavoro della Rank Xerox 6500 durante la ripresa, secondo un espediente tipico della xerografia chiamato 'mosso', che porta a effetti di allungamento, distorsione o compressione delle immagini<sup>28</sup> (Fig. 12).

L'anno successivo realizza una serie di stampe che rielaborano attraverso il mezzo xerografico figurazioni estrapolate dai media. In particolare un gruppo di queste, impresse su cartoncino giallo in rosso e blu, presenta particolari di immagini (con relative didascalie) provenienti da ritagli stampa, nello specifico una composizione di armi e munizioni sequestrate dai carabinieri (Fig. 13). Attraverso la scomposizione cromatica della xerografia e l'inserimento di pattern decorativi sullo sfondo, queste iconografie *noir* vengono reinventate in chiave giocosa e decontestualizzate in chiave pop<sup>29</sup>. All'incirca coeva a questa serie è un'altra xerografia documentata al Mart in due varianti di colore che ha al centro nuovamente una pistola. Ma in questo caso l'immagine estrapolata è alchemicamente mescolata, attraverso la tecnica xerografica, con la fonte di provenienza: la prima pagina di un numero del quotidiano «Il Gazzettino» di Udine (Fig. 14). L'immagine della pistola e l'apparato testuale della pagina di giornale trovano così fusione in un brillante postmodernismo cromatico, quello stesso che caratterizza buona parte della produzione xerografica di Ciani dei primi anni Ottanta.

La desemantizzazione di parole e immagini spesso violente, attinte da rotocalchi e quotidiani, smontate e rimontate in chiave ora critica, ora decorativa, torna in altre xerografie dello stesso periodo, aventi come oggetto episodi di cronaca in Iran, Corea, Cile. Tra le carte d'archivio è possibile apprezzare il divenire di alcune di queste opere: di un ritaglio stampa di un giovane manifestante preso a calci dalla polizia di Pinochet, ad esempio, sono presenti sia le tre matrici alterate usate per la creazione dell'opera (una con le figure umane cancellate, una con lo sfondo cancellato, la terza con dei ritocchi decorativi a pennarello), sia tre xerografie originali in altrettante varianti cromatiche (Fig. 15).

Nello stesso periodo Ciani crea una delle sue opere verbovisuali più emblematiche, realizzata con la tecnica xerografica secondo la modalità descritta poco sopra. Si tratta di un ritratto tra parola e immagine di Ernest Hemingway (Fig. 16). In questo caso le tre matrici all'origine della xerografia non sono semplici copie ritoccate, ma dei veri e propri collage che hanno come base comune una celebre fotografia dello scrittore americano (Fig. 17). Collage frutto a loro volta di un mix di sovrapposizioni pop (come il logo della Coca-Cola applicato a parte del volto) e viraggi in negativo di pagine di giornale (nuovamente da «Il Gazzettino»), che rendono ancora più difficile distinguere i concetti di copia e originale nel lavoro di Ciani.

L'aspetto ludico della scomposizione e ricomposizione delle parole e delle immagini, rivendicato dallo stesso Ciani in diverse occasioni – «mi piace fabbricare immagini come fossero giocattoli», afferma l'artista nel 1987 nel corso di un'intervista<sup>30</sup> –, a partire dal 1986 estende ulteriormente i propri confini. Nella serie *Dal video*, presentata quell'anno in un'omonima

<sup>28</sup> Sulle tecniche della xerografia, si vedano ad esempio RIGAL 1985, pp. 8-9, e soprattutto BARALDI-CHIUCHIOLO-DENTI 1991, pp. 28-48.

<sup>29</sup> Una di queste opere è pubblicata in BRANZAGLIA 1987, p. 49.

<sup>30</sup> BALESTRA 1987, p. 160.

personale presso la Ken Damy Photogallery di Milano<sup>31</sup>, Ciani attinge le immagini *ready made* da rielaborare direttamente dal televisore, tramite una videocamera, e le processa successivamente sempre tramite il mezzo xerografico, mescolandole ad altre fonti visive che vedono la compresenza di numeri, parole e iconografie rubate da pubblicità e televendite (Fig. 18).

### *Oltre la xerografia*

Tra il 1985 e il 1986 Ciani inizia ad utilizzare anche un computer MSX 2<sup>32</sup> per l'alterazione, ma anche la creazione *ex novo*, di immagini in computergrafica<sup>33</sup>. Il nutrito archivio digitale dell'artista attende ancora di essere esplorato<sup>34</sup>; tuttavia a restituire la rilevanza di tali ricerche è un gruppo di diapositive del 1987-1988 che documentano tali lavori. Molti sperimentano in forma digitale le ricerche estetiche sul lettering e la sua trasformazione in immagine: ora tramite l'invenzione di nuovi alfabeti decorativi, ora omaggiando il progetto di networking *Trax* (Fig. 19), ora con l'utilizzo giocoso di un pennello digitale per abbozzare ironici slogan (*I am a chip artist!*, Fig. 20; *Drive your art disk!*), ora infine per creare una serie di varianti di immagini digitali, come nella serie *Twins*.

Altre diapositive presenti nell'archivio dell'artista non documentano opere d'arte, ma costituiscono parte integrante del processo creativo, aprendo un nuovo fronte sperimentale. Sempre sul finire degli anni Ottanta Ciani inizia infatti a modificarle, talvolta intervenendo su propri scatti con colori per vetri<sup>35</sup>, talvolta agendo in maniera più complessa, utilizzando più strati di pellicola trasparente sulla quale applica poi colori brillanti, ma anche minuscole immagini e caratteri alfabetici trasferibili Letraset (Fig. 21). Queste opere in miniatura, di fatto dei positivi fotografici diretti, hanno in realtà un puro valore di matrice: non vengono infatti proiettate, ma sviluppate fotograficamente, oppure ingrandite tramite una Canon Laser Copier, da poco approdata in Europa, decisamente più precisa nel restituire i dettagli cromatici rispetto alla xerografia<sup>36</sup>. Diversi di questi minuscoli lavori evidenziano una ricerca tra parola e immagine, presentando sequenze di lettere, oppure scomposizioni di caratteri alfabetici innestati su fondi dalle cromie elettriche, talvolta arricchiti da minimi elementi iconografici, come cuori o caramelle, o il volto stesso dell'artista.

### *A proposito di Arte*

Pur proseguendo le sperimentazioni sulla scomposizione e ricomposizione delle immagini fotografiche, a partire dai primi anni Novanta Piermario Ciani intraprende un'ulteriore ricerca, più direttamente affine al linguaggio verbovisuale. *About Art – A proposito di Arte*, sviluppato tra

---

<sup>31</sup> PIERMARIO CIANI 1988, p. 6.

<sup>32</sup> In CIANI 2000 Ciani riferisce solo dello standard informatico MSX 2, senza specificare la marca del computer, che rimane pertanto a oggi ignota, nonostante un'indagine effettuata presso alcuni sodali del tempo e l'analisi del materiale fotografico.

<sup>33</sup> Già nel 1983 Ciani aveva sperimentato un computer VIC 20 per lavorare ad alcune parti di *Non tutti amano il dolce*, un film d'artista che, realizzato con Daniele Pinni e presentato nello stesso 1983 al Caffè Voltaire di Firenze, risulta essere un collage di spezzoni televisivi, come un *Blob* avanti lettera.

<sup>34</sup> Si tratta di oltre cinquecento supporti informatici tra floppy disk, cd rom, zip 100, SyQuest 270 e D2. Recentemente (giugno 2024) i dati sono stati recuperati da questi supporti obsoleti attraverso un controller *fluxengine* tramite un intervento degli informatici dell'Associazione Culturale Verdebinario di Rende (Cosenza).

<sup>35</sup> Si veda ad esempio la serie *Interpretazione del Po*, 1988, esposta lo stesso anno a Rovigo all'interno della mostra *Interpretazione del Polesine*, curata da Italo Zannier. Le diapositive ritoccate originali sono conservate nell'archivio dell'artista.

<sup>36</sup> PIERMARIO CIANI 1988, p. 11.

il 1991 e il 1994<sup>37</sup>, è un ciclo di collage di titoli di quotidiani e riviste contenenti la parola *arte*, innestata però in contesti che sono sempre extra-artistici: *L'arte di tacere*, *Il rumore diventa arte*, *L'arte di riparare le cose*, ecc. Una campionatura semantica, al contempo algida e giocosa, che mescola indistintamente font e situazioni, il tutto raccordato da un colore piatto di fondo (Figg. 22-23). Ma ancora una volta l'*unicum* diviene *variatio*, tramite una serie di trasformazioni rese possibili dalla computergrafica e dall'utilizzo di una stampante<sup>38</sup>, che, lasciando invariate le composizioni verbovisuali, ne altera le cromie seguendo moduli geometrici astratti. Alcune di queste opere, dopo essere state esposte anche in diverse personali dal carattere informale<sup>39</sup>, vennero presentate da Sarenco ed Enrico Mascelloni nel 1998 all'interno della mostra *Poesia totale* al Palazzo della Ragione di Mantova<sup>40</sup>. La rassegna mantovana, e il corposo catalogo in due volumi che ne rappresenta la naturale estensione, intende superare le tradizionali categorie per abbracciare la complessità delle ricerche del rapporto tra parola e immagine, includendo anche correnti come Fluxus, la poesia sonora e la Mail Art. La presenza di Ciani all'interno della mostra, inoltre, non è limitata alle opere della serie *A proposito di Arte*: nel catalogo è ad esempio citato Luther Blissett<sup>41</sup>, celebre nome multiplo utilizzato in più contesti di guerriglia culturale di cui Ciani fu uno dei fautori, mentre nell'ampia antologia dedicata all'editoria della poesia sperimentale è riprodotto anche *La morte del libro. Il declino della stampa della società contemporanea* (Bertiolo, AAA Edizioni, 1996), libro d'artista di Erica Moira Pini, che nient'altro è che l'anagramma di Piermario Ciani.

La pratica del remixaggio catalografico del termine *arte* viene praticata da Ciani negli stessi anni anche in altri contesti artistici, più prettamente grafici. Nel 1990 avvia il progetto *Art is the beginning of something else*, una serie di grafiche modulari realizzate al computer in cui il termine «ART», in lettere capitali, non rappresenta altro che la radice di altri termini inglesi semanticamente extra-artistici, come *ARTeriosclerosis*, *ARTicle*, *ARTillery* e così via. A partire dal 1991 l'ideazione di tale giocoso inventario, che presenta diverse affinità con le ricerche della poesia concreta, approda in opere pienamente compiute elaborate a colori nuovamente in computergrafica, attraverso due diversi percorsi: dapprima nuovamente con la creazione di stampe con procedimenti low cost; dall'altra, nel 1992, con una serie di sedici sticker (racchiusi in un unico foglio 30x21), utilizzati in diversi contesti, a iniziare dal circuito mailartistico (Fig. 24).

### *Minimalia verbovisuali: adesivi e francobolli*

L'utilizzo di adesivi come mezzo artistico non è per Ciani un espediente estemporaneo, ma una pratica vissuta intensamente in questi anni, tanto da rendere l'artista uno dei precursori della Sticker Art, affermatasi in seno alla Street Art solo nei primi anni Duemila. A partire dal 1991 Ciani inizia a creare decine di sticker giocosi e concettuali\*, spesso dal significato paradossale, ispirati ad artisti come Yves Klein, Marcel Duchamp e Ben Vautier. Una sessantina tra questi, in parte realizzati in collaborazione con Vittore Baroni, è riprodotta in un leporello prodotto in proprio nel 1992, intitolato *Free stickers catalogue\**. Come specificato nella brochure, si tratta perlopiù di adesivi stampati a due colori in 250 copie, distribuiti gratuitamente nel circuito della Mail Art, ma anche utilizzati dallo stesso Ciani in azioni urbane, interagendo con altre forme di comunicazione pubblica, come documentato da una serie di diapositive del 1991 presenti

<sup>37</sup> Nell'archivio dell'artista sono conservate sedici di queste tavole formato A3, numerate progressivamente, assieme a una successiva, priva di numerazione, datata 38 agosto 1998.

<sup>38</sup> BRANZAGLIA 1994, p. 128.

<sup>39</sup> Ecklo (Belgio), De Media, 3-31 gennaio 1992; Vittorio Veneto, Spazio Mu, 29 febbraio - 15 marzo 1992; Zierikee (Olanda), Galerij, 16 marzo - 16 aprile 1992; Belluno, Dodo's Club, 6-29 febbraio 1993; Trieste, Galleria Comunale, maggio-giugno 1993; Concordia Sagittaria, Cinema Comunale, maggio-giugno 1998.

<sup>40</sup> *POESIA TOTALE* 1998, I, p. 112.

<sup>41</sup> Ad esempio ivi, II, p. 711.

nell'archivio dell'artista<sup>42</sup>. Se alcuni degli sticker verbovisuali riprendono le riflessioni di Ciani sul contesto dell'arte (*Do not cross. Art dealers at work; Look out! Everything can be art; Open here contents masterpieces*), talvolta omaggiando altri artisti (*Ceci n'est pas un adhesif; Blue Klein guaranteed; Ben Vautier had nothing to do with this*), altri ancora si presentano come dei cortocircuiti semantici nei confronti dello spettatore, andando a interagire con i luoghi stessi d'affissione (*Non credere a quello che leggi qui; Danger radioactive sticker; Premere qui; I wasted ten seconds of my life peeling off this sticker; Guasto*)<sup>43</sup>.

Nel 1992 l'utilizzo creativo degli sticker viene sviluppato ulteriormente sempre assieme a Vittore Baroni con la creazione dello Stickerman Museum, ente fittizio promotore di eventi e mostre legate all'utilizzo creativo e comunicativo dell'adesivo<sup>44</sup>. Tale progetto sperimentale continuerà lungo tutto il corso degli anni Novanta, attraversando l'esperienza del Luther Blissett Project e innestandosi anche in eventi espositivi di rilievo, come la mostra *Sentieri interrotti*<sup>45</sup> a Bassano nel 2000 o la XLVIII Biennale di Venezia (1999), per la quale Ciani crea diversi sticker in collaborazione col Gruppo Oreste; in tale occasione partecipa insieme a Vittore Baroni e Pino Boresta a un incontro sugli sticker autoprodotti all'ex Padiglione Italia.

Ancora prima di dedicarsi agli sticker, Ciani aveva sperimentato un altro mezzo di comunicazione creativa di ridotte dimensioni, il francobollo d'artista, sviluppando anche in questo caso le sue indagini sul lettering e sul rapporto parola-immagine. Il francobollo d'artista è uno dei campi di ricerca più affascinanti della Mail Art, le cui radici risalgono a Fluxus e in particolare al lavoro di Robert Watts e alla sua Flux Post, la cui storia è stata ripercorsa in diversi contributi<sup>46</sup>. L'apporto artistico di Ciani nell'ambito della Mail Art nelle sue varie sfaccettature – dalla progettazione di cartoline all'ideazione di eventi – è stato tutt'altro che irrilevante<sup>47</sup>, anche nell'ambito della creazione di francobolli d'artista<sup>48</sup>.

Le prime sperimentazioni in tale ambito risalgono agli anni Ottanta: si veda ad esempio la plaquette di dodici francobolli allegata a *Last Trax*, oppure i due foglietti\* di diciotto e sei francobolli stampati nel 1989 in occasione della mostra *Filatelìa alternativa* (Villorba, Villa Fanna, 1-3 settembre 1989, e, nelle stesse date, anche a Pordenone presso lo Stato di Naon)<sup>49</sup>, all'interno della rassegna *Strane corrispondenze*<sup>50</sup>. Nel corso degli anni Novanta Ciani realizza altri francobolli d'artista\*, da quelli che ritraggono i suoi maestri, veri o presunti (da Guy Debord a Luther Blissett), a quelli incentrati sul lettering creativo, come *Multimedia Stamps* (1995).

È però nei primi anni Duemila che le ricerche di Ciani sui francobolli d'artista si sviluppano ulteriormente grazie al progetto *F.U.N. - FUNtastic United Nations*, avviato nuovamente assieme a Vittore Baroni come costola della loro casa editrice AAA Edizioni, fondata nel 1996. Oltre a coinvolgere diversi artisti e grafici – come Pablo Echaurren, Miguel Ángel Martín, Gianluca Lerici-Prof Bad Trip e Guido Scarabottolo<sup>51</sup> – nella creazione di foglietti di francobolli, Ciani realizza diversi esemplari segnati da un doppio binario verbovisuale.

<sup>42</sup> Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.f18.04.stickerman.

<sup>43</sup> Tali pratiche sotterranee di comunicazione creativa e sovversiva sono praticate e teorizzate negli stessi anni anche a Roma nel movimento delle cosiddette Disordinazioni: cfr. DE FALCHI 1998.

<sup>44</sup> Ad esempio *Attacchiamo l'arte. Prima Esposizione Internazionale di Adesivi Creativi* (a cura di Vittore Baroni, Viareggio, Stickerman Museum, gennaio-dicembre 1992, poi Vittorio Veneto, Spazio MU, 12 dicembre 1992 - 13 gennaio 1993). Cfr. *ATTACCHIAMO L'ARTE* 1992, *DELLA LIBERA* 1999 e *BARONI* 2006.

<sup>45</sup> All'interno del catalogo sono riprodotti diciassette sticker di Ciani. Cfr. *HOME* 2000, p. 307.

<sup>46</sup> Si veda ad esempio *FELTER* 2000.

<sup>47</sup> Si veda il capitolo dedicato a Ciani in *BARONI* 1997, pp. 204-207.

<sup>48</sup> Stando a una testimonianza di Vittore Baroni, i francobolli d'artista di Ciani venivano generalmente stampati e perforati in tipografia in tirature di 100-300 copie. In altri casi, però, gli esemplari erano autoprodotti con la stampante di casa o con fotocopie a colori in circa dieci esemplari e poi perforati in modo artigianale.

<sup>49</sup> Il foglietto venne allegato anche ad «Arte Postale», 59, 1989, in uno speciale sui francobolli d'artista.

<sup>50</sup> Il catalogo della rassegna è consultabile nella digital library del Mart.

<sup>51</sup> Si segnala ad esempio il catalogo *PHILATELIC FUN* 2002, o l'omonima mostra presso lo Studio Del Sal-Facchin a Latisana (28 settembre - 5 ottobre 2002).

---

Un gruppo di questi foglietti, poi diffusi globalmente attraverso il circuito della Mail Art, vede una giocosa sperimentazione tra fotografia e caratteri alfabetici, attraverso la creazione di brevi frasi composte da lettere – una per francobollo – che non sono nient'altro che fotografie attinte da particolari di oggetti comuni legati a quella stessa frase. *We love to take our letters in the sky*\* (2003, Fig. 25), ad esempio, è un foglio di trenta francobolli, le cui lettere, formanti appunto la frase del titolo, sono particolari di insegne pubblicitarie poste all'esterno di luoghi pubblici. Altri esemplari, invece, sono sperimentazioni grafiche sul lettering, come *Mandallah augurali*\*, sempre del 2003, otto francobolli che presentano un lettering geometrico e astratto che rasenta l'illeggibilità e che definisce intense aree campite da colori piatti. Quest'ultimo lavoro riprende un'omonima serie di stampe a getto d'inchiostro (ciascuna impressa in due esemplari) – almeno sette quelle censite – che l'artista aveva realizzato l'anno precedente.

Un altro foglio di otto francobolli incentrato sulle ricerche sul lettering è anche, di fatto, l'ultima opera creata da Ciani: *Game over*\* (2005, Fig. 26). A pochi mesi dalla prematura scomparsa, l'artista ha voluto progettare quest'ultimo lavoro – triste nel messaggio, ma pieno di vita e giocosità nella ricerca del lettering e nelle cromie fluo – per offrirlo come ultimo saluto a tutte le persone con cui era entrato in contatto attraverso i suoi numerosi network creativi. Un ultimo frammento della sua intensa e caleidoscopica attività di sperimentatore, la cui eredità, ora all'Archivio del '900 del Mart, attende di essere finalmente valorizzata.

Il multiforme lavoro artistico di Piermario Ciani, per la sua coerenza e sperimentazione, rappresenta un singolare e multiforme case study di questa verbovisualità *altra*, sotterranea e alternativa a quella ufficiale, sebbene non priva di punti di contatto con essa. Una ricerca tra parola e immagine che prende forma in un caleidoscopio di forme e tecniche, rimanendo però sempre fedele a un desiderio di reinvenzione dell'immagine e della parola nel dispositivo dell'opera, attraverso molteplici processi creativi di decostruzione, distorsione e rovesciamento di senso.

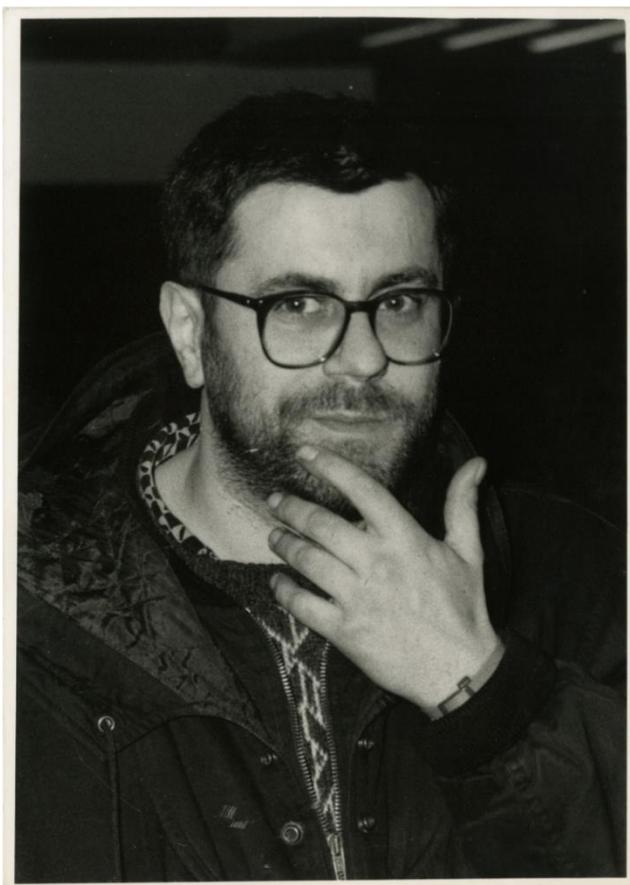


Fig. 1: Ritratto fotografico di Piermario Ciani, 26 gennaio 1988. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.AE.02



Fig. 2: Allen Ginsberg e Fernanda Pivano al Centro di Documentazione Libreria di Udine, 2 dicembre 1979. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.f.17.negativi

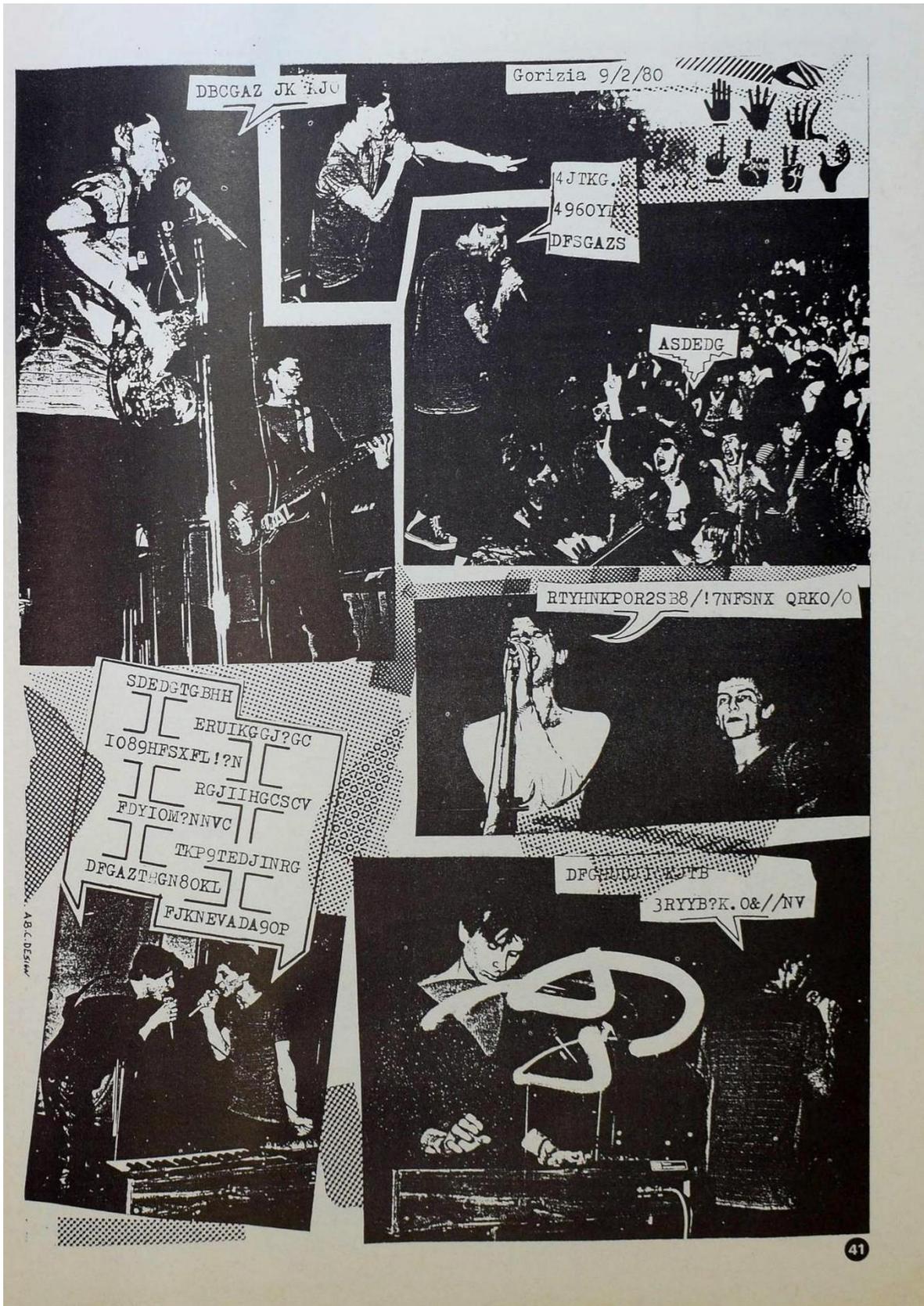


Fig. 3: Piermario Ciani, *Gaznevada*, fotofumetto da «115/220», 0 (numero unico), giugno 1980. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo librario Piermario Ciani



Fig. 4: Piermario Ciani, [senza titolo], 1980, stampa plotter, inchiostro e collage di carte plastificate trasparenti. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.Collage



Fig. 5: Piermario Ciani, *Mind Invaders*, 2 giugno 1981, collage su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01.Mind Invaders



Fig. 6: Piermario Ciani, *Oltre il suono del silenzio*, 1981 ca, collage e fotografia su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01.Mind Invaders



Fig. 7: Piermario Ciani, *Una giornata alla deriva*, 19 gennaio 1982, collage e fotografia su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01.Mind Invaders

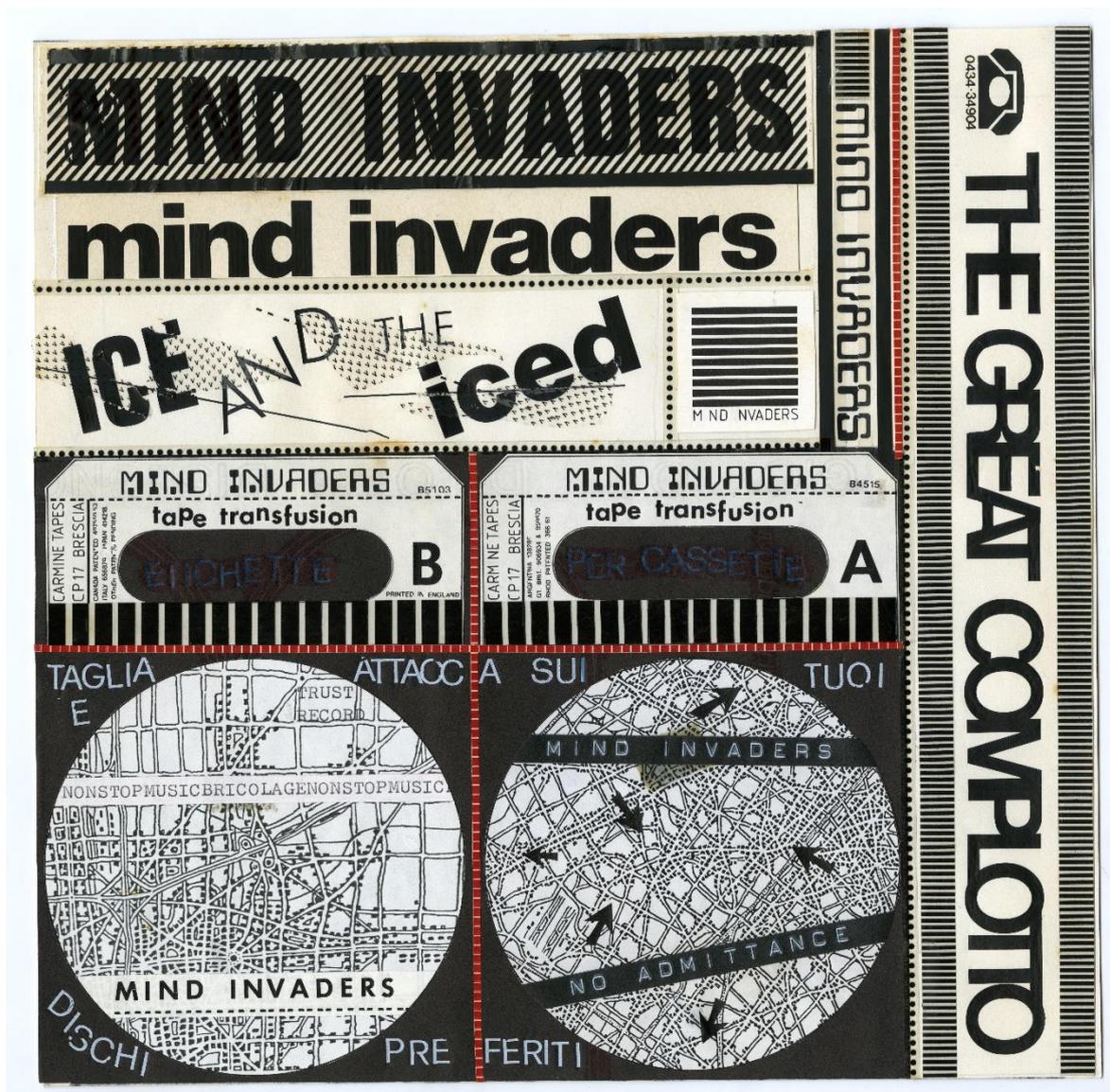


Fig. 8: Piermario Ciani, *Mind Invaders*, 1981, collage su cartoncino per «50%». Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, sez. Biancuzzi



Fig. 9: Piermario Ciani, tavola da *Trax 0183 Co.Mix*, 1983, serigrafia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.Trax

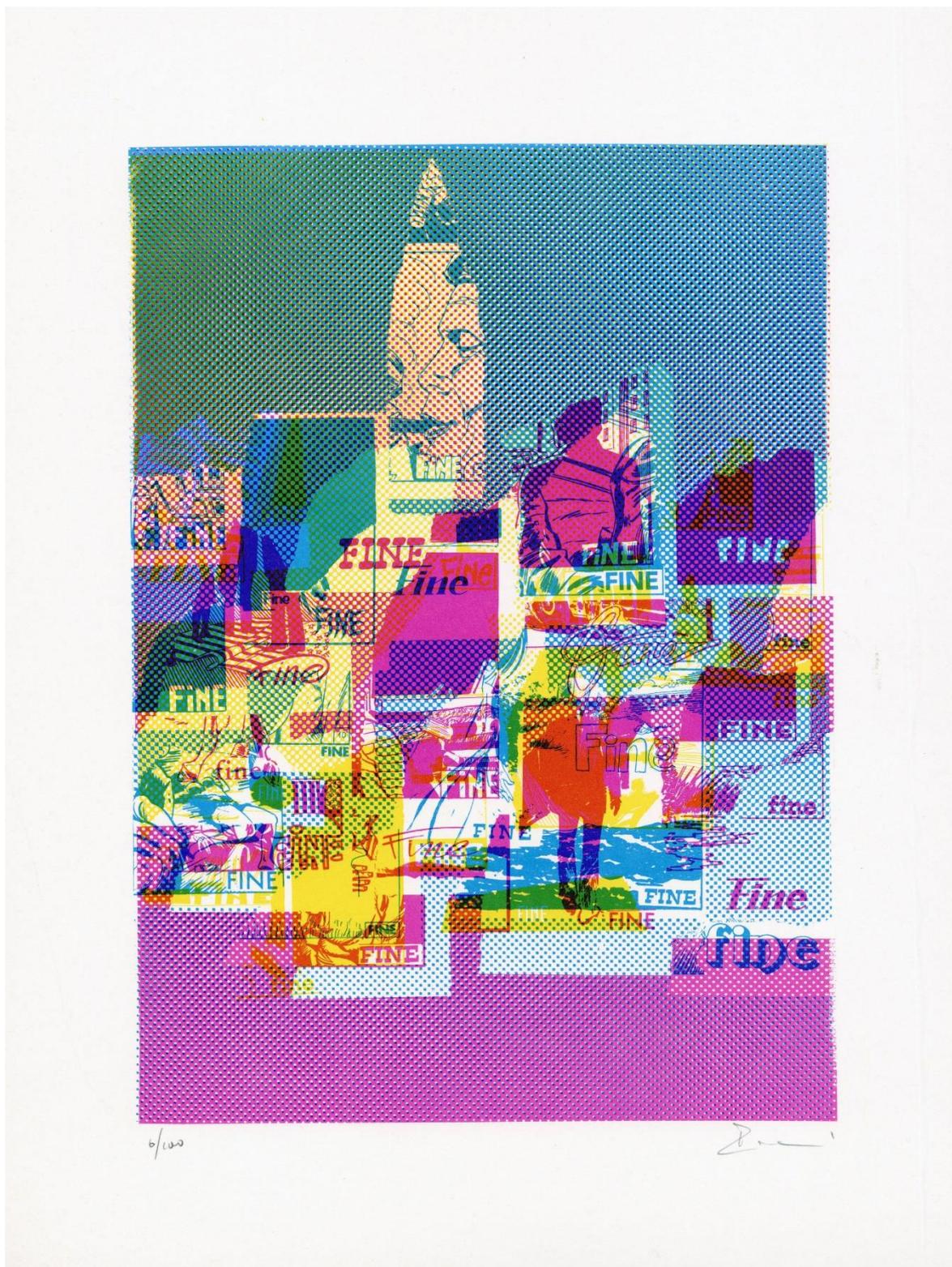


Fig. 10: Piermario Ciani, tavola da *Trax 0183 Co.Mix*, 1983, serigrafia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.TR.02-cass



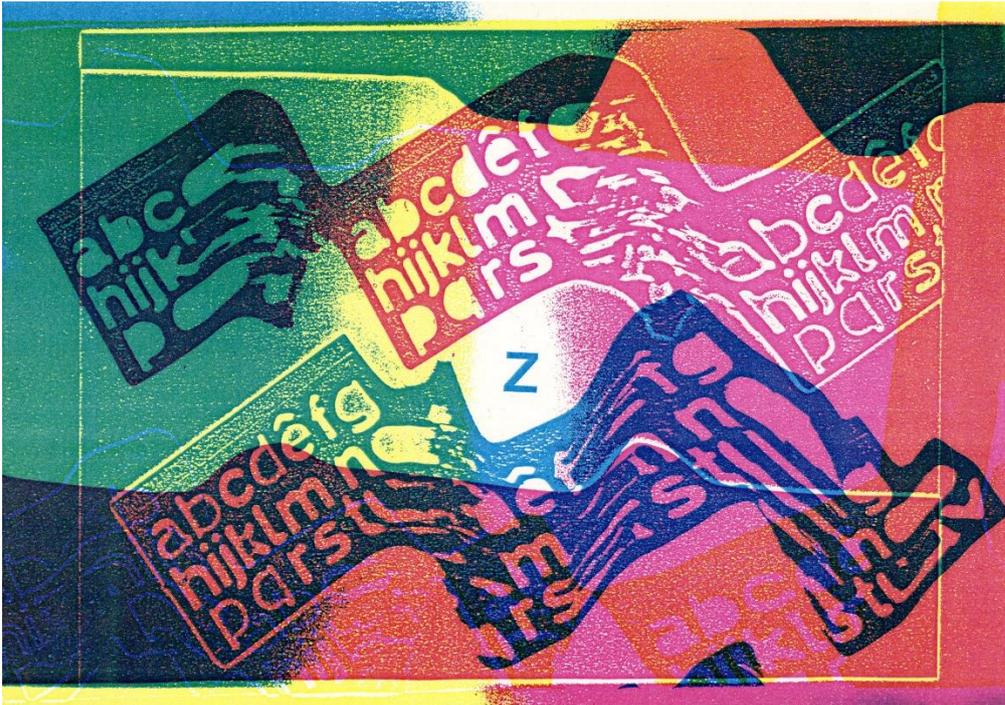


Fig. 12: Piermario Ciani, [senza titolo], 1983 ca, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01



Fig. 13: Piermario Ciani, *Le armi recuperate dai carabinieri*, 1984, xerografia su cartoncino giallo. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01



Fig. 14: Piermario Ciani, [senza titolo], 1983 ca, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

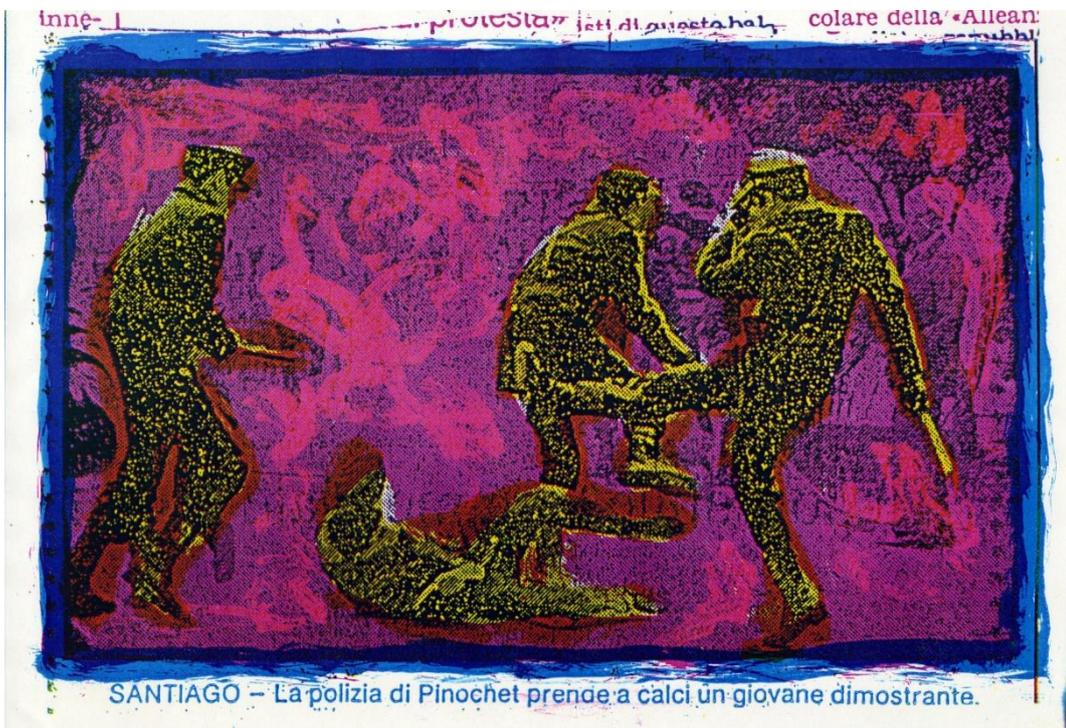


Fig. 15: Piermario Ciani, *Santiago*, 1984, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

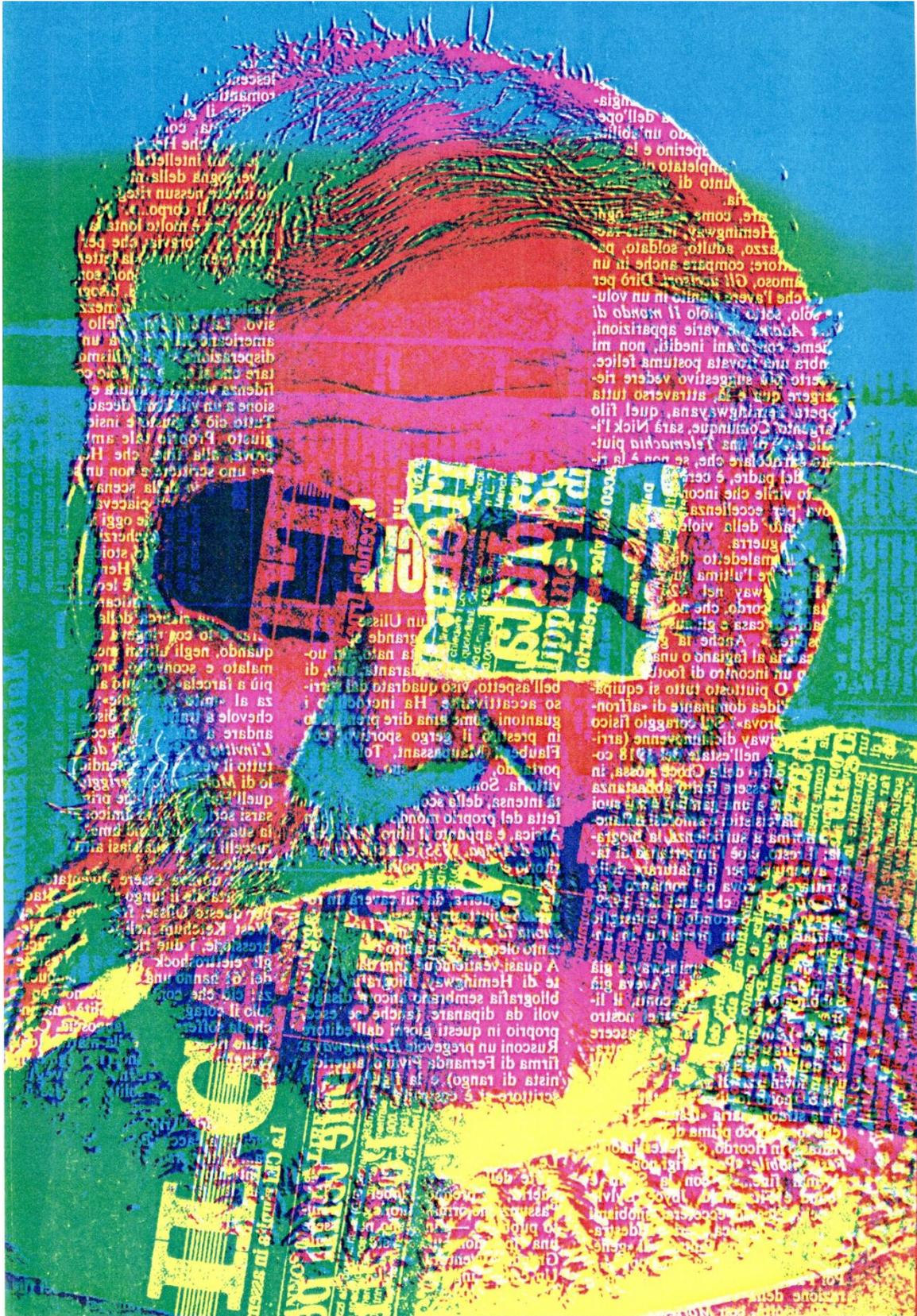


Fig. 16: Piermario Ciani, *Ernst Hemingway*, 1984 ca, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

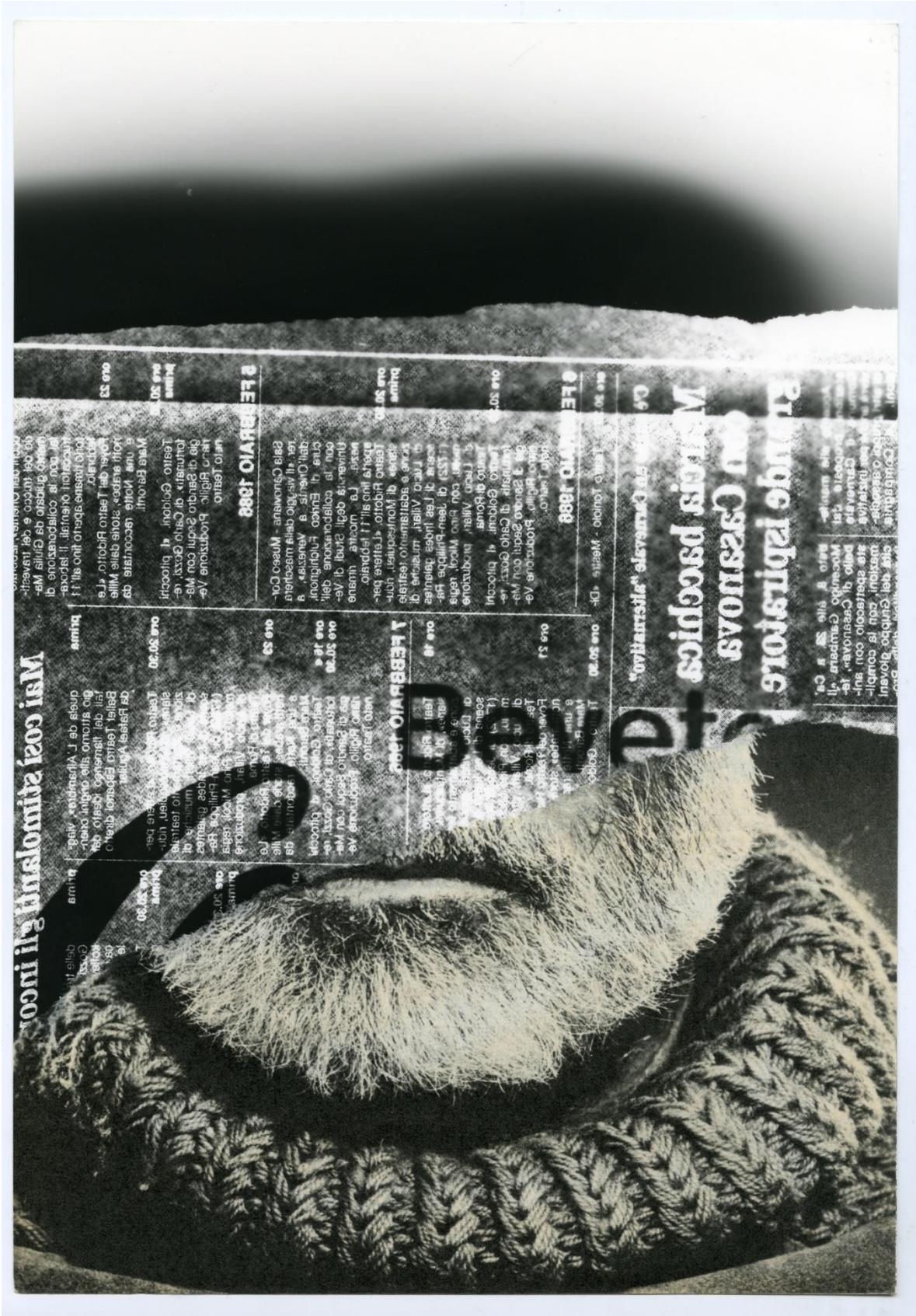


Fig. 17: Piermario Ciani, *Ernst Hemingway* (matrice per xerografia), 1984 ca, fotografia e collage su cartoncino. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01-matrici



Fig. 18: Piermario Ciani, dalla serie *Dal video*, 1986, xerografia su carta. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.OPC.01

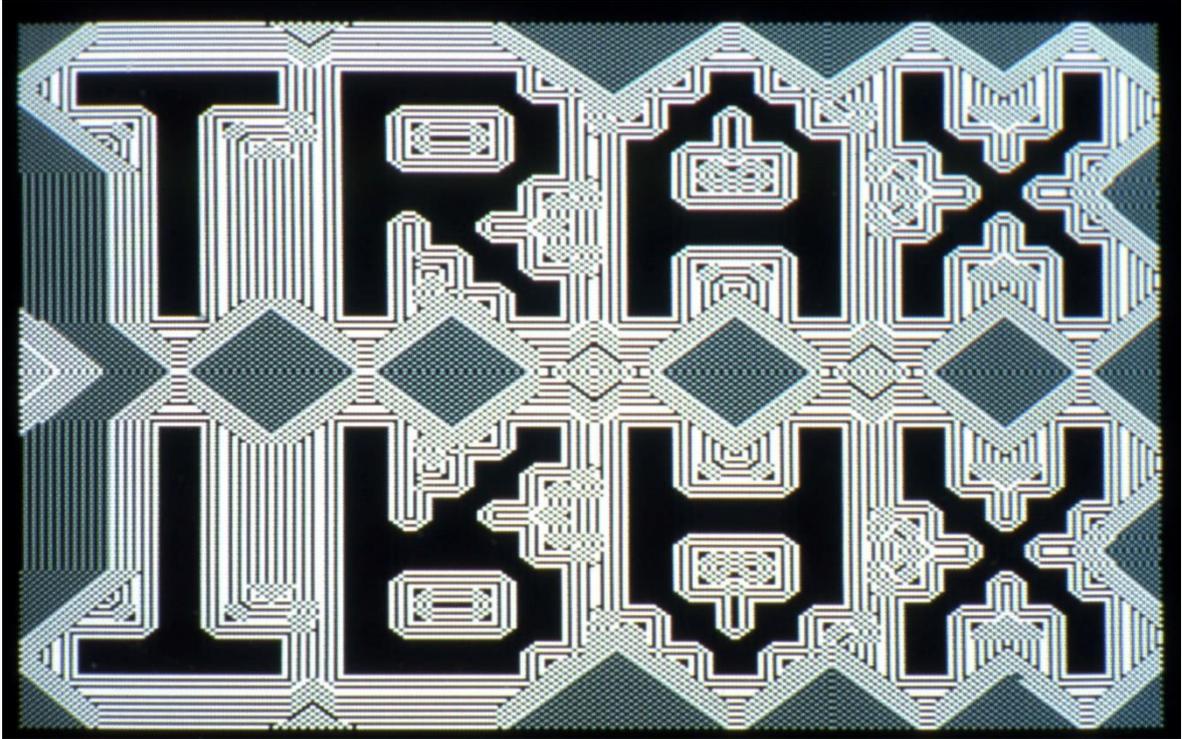


Fig. 19: Piermario Ciani, *Trax*, 1987, immagine in computergrafica (da diapositiva). Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.F.18.16



Fig. 20: Piermario Ciani, *I am a chip artist!*, 1987, immagine in computergrafica (da diapositiva). Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.F.18.16







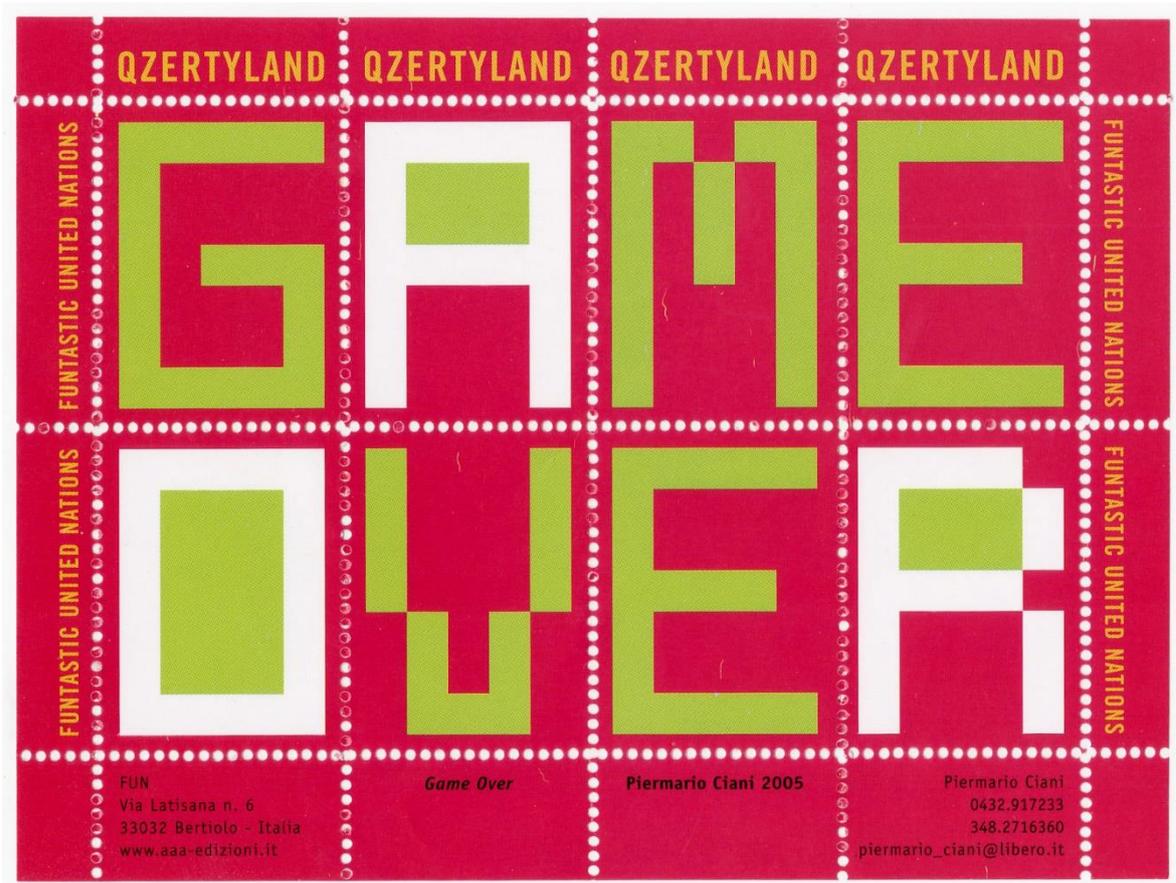


Fig. 26: Piermario Ciani, *Game Over*, 2005, foglio di otto francobolli d'artista. Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani, Cia.Stamp

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti d'archivio

Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Piermario Ciani.

### Testi a stampa

ATTACCHIAMO L'ARTE 1992

*Attacchiamo l'arte. Appunti per una storia dell'adesivo creativo*, pieghevole-locandina della mostra, [testo di] V. Baroni, Viareggio 1992.

BAJ–BARONI ET ALII 2000

E. BAJ, V. BARONI ET ALII, *Piermario Ciani. Dal Great Complotto a Luther Blissett*, Bertiole 2000\*.

BALESTRA 1987

A. BALESTRA, *Copy Art. Fotocopie d'autore*, «Per Lui», 51, 1987, pp. 158-161.

BARALDI–CHIUCHIOLO–DENTI 1991

C. BARALDI, M. CHIUCHIOLO, G. DENTI, *Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice*, Bologna 1991.

BARONI 1985

V. BARONI, *Xerographica. Mostra internazionale di fotocopie d'autore*, catalogo della mostra, a cura di P. Ciani, Pesian di Prato 1985.

BARONI 1997

V. BARONI, *Arte postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, Bertiole 1997.

BARONI 2006

V. BARONI, *Stick c'est chic!*, in *Stickin' Glue... and Other Cool Street Art Habits for the Usual Bunch of Utopian Idiots!*, a cura di V. Baroni, numero monografico di «Arte Postale!», 88, 2006, pp. 2-4.

BARONI–CAMPITELLI ET ALII 1985

V. BARONI, M. CAMPITELLI ET ALII, *Xerographica*, Pesian di Prato 1985.

BAZZICHELLI 2006

T. BAZZICHELLI, *Networking. La rete come arte*, prefazione di D. de Kerckhove, Milano 2006.

BORTOLINI–DEL BUONO–TRIPODI 1977

F. BORTOLINI, O. DEL BUONO, R. TRIPODI, *Dirty comics. I pornofumetti americani degli anni '30*, introduzione e cura di M. Giovannini, Roma 1977.

BRANZAGLIA 1987

C. BRANZAGLIA, *Copy art. La copia come ricerca*, «Linea Grafica», 5, 1987, pp. 42-49.

BRANZAGLIA 1994

C. BRANZAGLIA, *Fotocopie. L'uso creativo della fotocopiatrice nella comunicazione visiva*, con scritti di G. Baule, R. Barilli, Milano 1994.

CIANI 1983

P. CIANI, *Trax 0183 Co.Mix*, Pasion di Prato 1983.

CIANI 2000

P. CIANI, *Digitalizzare digitando*, in BAJ–BARONI ET ALII 2000, pp. 101-105.

COPY MACHINE MANIFESTOS 2023

*Copy Machine Manifestos. Artists Who Make Zines*, catalogo della mostra, a cura di B.W. Joseph, D. Sawyer, Londra - New York 2023.

DE FALCHI 1998

E. DE FALCHI, *Non è vero! Disordinazioni: un'avanguardia subliminale di massa*, Roma 1998.

DELLA LIBERA 1999

C. DELLA LIBERA, *Piermario Ciani riattacca l'arte*, «Odradek», II, 6, 1999, p. 5.

DOGHERIA 2024

D. DOGHERIA, *Happy n' Roll. Piermario Ciani tra fotografia, xerografia e musica*, in *Allegoria della felicità pubblica*, catalogo della mostra, a cura di G. Colletti, G. Lorenzoni, Trento 2024, pp. 65-69.

DOGHERIA 2025

D. DOGHERIA, *Photo Invaders. Piermario Ciani tra fotografia e xerografia nella prima metà degli anni Ottanta*, «Contesto», 5, 2025 (in corso di stampa).

ELETTROGRAPHICS 1984

*Elettrographics. Fotocopie d'autore*, a cura di M.G. Mattei, Pavia 1984.

FELTER 2000

J.W. FELTER, *Artistamps. Francobolli d'artista*, Bertiole 2000.

FILENI 2010-2011

G. FILENI, *Piermario Ciani. Produttore di immagini e creatore di situazioni*, tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Roma Sapienza, A.A. 2010-2011.

FIRPO–ALEXANDER–KATAYANAGI 1978

P. FIRPO, L. ALEXANDER, C. KATAYANAGI, *Copyart. The First Complete Guide to Copy Machine*, New York 1978.

GIROMINI 2004

F. GIROMINI, *Piermario Ciani: Maschingegeo. I divertissement sessuografici di un artista totale*, «Blue», XIV, 153, 2004, pp. 39-46.

HOME 2000

S. HOME, *Sulla banalità millenaristica dell'iconoclastia contemporanea / On the Chiliastic Banality of Contemporary Iconoclasm*, in *Sentieri interrotti. Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo / Vanished Paths. Crisis of Representation and Destruction in the Arts from the*

*1950s to the End of the Century*, a cura di L. Bonotto, M. Guderzo *et alii*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 302-308.

LABORATORIO DI FOTOGRAFLA 1983

*Laboratorio di fotografia. La sperimentazione fotografica in Italia 1930/1980*, III. *Esperienze per gli anni ottanta* [...], catalogo-opuscolo della mostra, [testi di F. Solmi, I. Zannier, C. Gentili], Casalecchio di Reno 1983.

LAST TRAX 1987

*Last Trax. Resoconto finale del progetto Trax / Final Report of the Trax Project*, [a cura di V. Baroni, P. Ciani, M. Giaccon], s.l. [1987].

MAZZOCUT 2005

M. MAZZOCUT, *The Great Complotto Pordenone*, Pordenone 2005.

OUT OF THE GRID 2024

*Out of the Grid. Italian Zine 1978-2006. Post-movimento pre-internet 3.0*, a cura di D. Boggeri, con la collaborazione di S. Serighelli, Digione 2024.

PHILATELIC FUN 2002

*Philatelic FUN. Francobolli dalle nazioni FUNtastiche*, catalogo della mostra, introduzione di F. Giromini, Bertiole [2002].

PIERMARIO CIANI 1988

*Piermario Ciani. Xerografie originali*, catalogo della mostra, testo critico di C. Branzaglia, s.l. 1988\*.

PIERMARIO CIANI 2007

*Piermario Ciani. Un anno dopo*, a cura di V. Baroni, numero monografico di «Arte Postale!», 91, 2007.

PINOTTI-SOMAINI 2016

A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino 2016.

PIVANO 1979

F. PIVANO, *Seguendo i «reading» del poeta americano in Italia. Ginsberg, poesia, chiacchiere e cinque giorni in «pullmino»*, «Corriere della Sera», 10 dicembre 1979, p. 3.

PIVANO 2004

F. PIVANO, *The Beat Goes On*, a cura di G. Harari, Milano 2004.

POESIA TOTALE 1998

*Poesia totale. 1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale*, catalogo della mostra, a cura di E. Mascelloni, Sarenco, I-II, Colognola ai Colli 1998.

PRANDO 1986

E. PRANDO, *Copie originali*, «Fotografare», XX, 4, 1986, pp. 66-69.

PUNXEROX 2023

*Punxerox* [...]. *A Selection of Some Xerox Punk Artists from the Planet Earth 2024*, [a cura di] F. Goats, Milano 2023.

RIGAL 1985

C. RIGAL, *L'elettrografia*, in BARONI–CAMPITELLI ET ALII 1985, pp. 7-10.

RISPONDERE A TONER 1987

*Rispondere a toner. Mostra di cartoline xerografiche*, catalogo della mostra, testo di E. Sturani, [Roma] [1987].

TORCINOVICH 2020

M. TORCINOVICH, *Grafika 80! Italian New Wave, Punk, Dark, Industrial*, Firenze 2020.

XEROGRAFIE ORIGINALI 1977

*Xerografie originali. Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale*, a cura di B. Munari, Bologna 1977.

## ABSTRACT

Piermario Ciani (1951-2006), artista, grafico, editore, fotografo e – come amava definirsi – ‘creatore di situazioni’, è stato una figura di culto della controcultura e delle pratiche del networking in Italia a partire dai primi anni Ottanta. Decisamente meno nota è la sua produzione parallela legata alle ricerche tra parola e immagine, sviluppatasi perlopiù in ambiti sotterranei e di confine, come la Mail Art, la Copy Art, il subvertising grafico e l'esoditoria, fino all'utilizzo sperimentale della xerografia.

L'intervento intende restituire, per la prima volta, l'esperienza verbovisiva di Ciani, dai provocatori collage del 1981 siglati «Mind Invaders» alle opere degli ultimi anni, in cui si declinano in chiave elettronica le ricerche concrete sulla forma del lettering. Un percorso d'invenzione e reinvenzione, teso in molti casi a ibridare i generi; esemplare in tal senso risulta il progetto di networking *Trax*, promosso assieme a Vittore Baroni tra il 1981 e il 1987, nel quale le sperimentazioni verbovisuali dell'artista mescolano grafica, arte postale, musica e fumetto. Nella produzione di Ciani lo stretto rapporto tra elementi verbali ed elementi visivi è costantemente segnato da un accento irriverente, pieno di giocose illuminazioni, che in molti casi anticipano fenomeni di tendenza, come quello dell'utilizzo creativo degli sticker nell'ambito della Street Art. Spigolature ludico-concettuali che si riflettono anche nella produzione presentata in contesti artistici ufficiali, come la serie *A proposito di Arte*, documentata nell'ambito della mostra *Poesia totale. 1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale* (Mantova, 1998), in cui il termine *arte*, estrapolato da quotidiani e rotocalchi, appare nel dispositivo dell'opera sempre in contesti decontestualizzati. Attingendo a fonti documentarie e visive perlopiù inedite, provenienti dalle carte dell'artista ora all'Archivio del '900 del Mart di Rovereto, si cercherà di restituire la complessità dell'esperienza verbovisuale di Piermario Ciani, dagli esordi fino alla prematura scomparsa.

Piermario Ciani (1951-2006), an artist, graphic designer, publisher, photographer, and, as he loved to define himself, a ‘creator of situations’, was a cult figure in the counterculture and networking practices in Italy from the early 1980s. Much less known is his parallel production related to research between word and image, mostly developed in underground and boundary areas, such as Mail Art, Copy Art, graphic subvertising, and esopublishing, up to the experimental use of xerography.

The essay aims to focus, for the first time, on Piermario Ciani's verbo-visual experience, from the provocative collages of 1981 signed «Mind Invaders» to the works of his later years, in which he electronically declines his concrete research on lettering form. A path of invention and reinvention, often aimed at hybridizing genres; exemplary in this sense is the networking project *Trax*, promoted with Vittore Baroni between 1981 and 1987, in which the artist's verbo-visual experimentations blend graphics, Mail Art, music, and comics. In Ciani's production, the close relationship between verbal elements and visual elements is constantly marked by an irreverent accent, full of playful insights, which in many cases anticipate trend phenomena, such as the creative use of stickers in Street Art. Playful-conceptual nuances that are also reflected in the production presented in official artistic contexts, such as the series *A proposito di Arte*, documented in the context of the exhibition *Poesia totale. 1897-1997: dal colpo di dadi alla poesia visuale* (Mantua, 1998), in which the term *arte*, extracted from daily newspapers and illustrated magazines, appears in the structure of the works always in decontextualized contexts. Getting from mostly unpublished documentary and visual sources, from the artist's papers now in the Mart's Archivio del '900 in Rovereto, we will try to restore the complexity of Piermario Ciani's verbo-visual experience, from its beginnings to his untimely death.



# ARTE & LINGUA



---

## LA VERSIONE ELETTRONICA DEL *VOCABOLARIO TOSCANO DELL'ARTE DEL DISEGNO (1681)* DI FILIPPO BALDINUCCI

### 1. *Presentazione del progetto*

Con questo contributo si intende gettare luce sul progetto *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte fra il 2022 e il 2023, grazie a un cofinanziamento dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze. Il progetto ha portato alla realizzazione e alla messa a punto dell'omonima banca dati (confluita nel portale *Le parole dell'arte*<sup>1</sup>), nella quale sono raccolti due dei testi principali prodotti da Filippo Baldinucci: le *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* e il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*<sup>2</sup>. Nello specifico, si presenta qui la versione elettronica del *Vocabolario* (1681), opera lessicografica di notevole importanza nel panorama degli studi italiani, giacché costituisce il primo esempio di dizionario specialistico che, circoscritto al lessico artistico, si colloca «at the crossroads of art history and linguistic history»<sup>3</sup>. Non a caso, la digitalizzazione del *Vocabolario* si è mossa in una duplice direzione, poiché ha cercato di soddisfare sia gli interessi storico-artistici sia quelli storico-linguistici che fanno capo ai due enti promotori, impegnati

nella ricerca, nella valorizzazione e nell'informatizzazione di fonti storico-artistiche, non solo per consentirne una più agevole fruizione da parte di un pubblico vasto, ma anche per offrire agli studiosi la possibilità di approfondire le loro conoscenze circa la formazione e l'evoluzione della terminologia dell'arte<sup>4</sup>.

In particolare, si descrivono le fasi del lavoro da un punto di vista prettamente informatico, con lo scopo di illustrare a tutto tondo la digitalizzazione del *Vocabolario*, mostrando le soluzioni di mark-up del prodotto finito e definito, vale a dire del testo elettronico, annotato secondo il linguaggio XML-TEI e destinato alla banca dati *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, che ospita la versione interrogabile del dizionario secentesco (Fig. 1)<sup>5</sup>.

L'articolo si muove su due direttrici principali. Da un lato, si delineano i criteri di annotazione e i tag scelti, affiancando sistematicamente immagini tratte dal software *Oxygen XML Editor*, a sostegno delle scelte metodologiche applicate in fase di marcatura – in questo modo è possibile tratteggiare il *modus operandi* che si cela dietro alla digitalizzazione di un testo del XVII secolo (quale il *Vocabolario* di Baldinucci), osservando da vicino l'attività di marcatura e l'officina di chi annota un testo in XML. Dall'altro, si coglie l'occasione per fornire – seppur a macchia di leopardo e in misura parziale – un campionario degli elementi marcati e resi interrogabili (incrementato ben oltre il lemmario), che costituisce il tessuto delle ricerche

---

<sup>1</sup> La banca dati *LE PAROLE DELL'ARTE* attualmente raccoglie cinque archivi digitali: *Trattati d'arte del Cinquecento*, *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, *Per un lessico artistico: testi dal XVIII al XX secolo*, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Roberto Longhi e Manifesti futuristi* (per approfondimenti sul portale si rimanda a MARASCHIO 2018, CIALDINI 2020 e BIFFI–MARASCHIO 2023).

<sup>2</sup> La digitalizzazione dei primi due libri delle *Notizie* è stata curata da Mariaceleste Di Meo, storica dell'arte, mentre la versione elettronica del *Vocabolario* è stata realizzata, in qualità di storica della lingua, da chi scrive.

<sup>3</sup> STRUHAL 2018, p. 215. Per approfondimenti sul *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (soprattutto in prospettiva storico-linguistica e lessicografica) si rimanda a: BALDINUCCI/PARODI 1975, GERMANN 1997, SOHM 2001 (al capitolo *Filippo Baldinucci: Cataloguing Style and Language*, pp. 165-184), BIFFI 2006, BÄTSCHMANN 2014, STRUHAL 2018 e 2020, MARAZZINI 2020, BIFFI–MARASCHIO 2023, PATELLA 2024.

<sup>4</sup> <https://mla.accademiadellacrusca.org> (sezione 'Le ragioni del progetto') <2 dicembre 2024>.

<sup>5</sup> La banca dati è accessibile dal sito <https://baldinucci.accademiadellacrusca.org>, in cui è possibile consultare il testo del *Vocabolario* (<https://baldinucci.accademiadellacrusca.org/testo-del-vocabolario>) <2 dicembre 2024>.

avanzate (allestite grazie alla marcatura del testo), al fine di sperimentare il potenziale del *Vocabolario* baldinucciano sotto forma di «dizionario elettronico di ‘secondo livello’»<sup>6</sup>.



Fig. 1: Schermata d'entrata della banca dati *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*

## 2. Il lavoro di digitalizzazione

Prima dell'attuale informatizzazione, il testo lessicografico di Baldinucci era già stato oggetto di diverse acquisizioni digitali (la cui storia informatica è stata ripercorsa da Marco Biffi nel n. 30 della rivista):

L'opera, dopo l'edizione anastatica curata da Severina Parodi, è stata acquisita come testo elettronico più volte, prima all'interno della banca dati *Art Theorists of the Italian Renaissance* (ATIR) (nella forma di semplice testo, al pari delle altre numerose opere raccolte nel corpus, senza che sia in nessun modo tenuto conto della struttura della voce), poi in due successive versioni web in cui l'informatizzazione della struttura era limitata al lemma: la prima, a cura di Mirella Sessa e Umberto Parrini, è stata realizzata nel 2003 presso il Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa [...]; la seconda è stata inserita all'interno del portale dedicato a Paola Barocchi [...], realizzato nel 2019 dalla Scuola Normale Superiore di Pisa con la Fondazione Memofonte e il supporto informatico di Geckosoft [...].<sup>7</sup>

Per il progetto *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito* l'attività di marcatura è stata impostata con l'intento di valorizzare il *Vocabolario* attraverso modalità di consultazione dinamiche, cioè sfruttando i vantaggi e le potenzialità del supporto informatico e cercando di produrre valore aggiunto rispetto alla tradizionale interrogazione cartacea, giocoforza più lenta e statica. Sulla pagina informativa della piattaforma c'è un quadro riepilogativo delle scelte di mark-up adottate per il testo elettronico di Baldinucci, una *summa* da cui si può partire per introdurre ciò che è stato realizzato:

<sup>6</sup> BIFFI–MARASCHIO 2023, p. 62.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 62-63.

[...] oltre alla convenzionale marcatura dei lemmi e dei significati, sono state previste altre tipologie di annotazione, sia di interesse linguistico sia di interesse artistico: quanto al primo, ad esempio, sono state etichettate parole e locuzioni interne agli articoli lessicografici con l'indicazione dei relativi valori semantici o lessicali (es. sinonimi, antonimi, iponimi, base e derivati); rispetto al versante artistico, invece, è stato ideato un mark-up di tipo tematico, in base al quale sono state classificate e annotate entro specifiche categorie – individuate a priori – sia voci (es. materie e materiali, strumenti e oggetti di lavoro, elementi strutturali o decorativi, tecniche e operazioni, ecc.) sia accezioni (es. architettura, pittura, scultura, edilizia, ecc.) così da creare dei veri e propri sottodizionari – l'utente, dunque, in fase di ricerca, avrà la possibilità di selezionare singoli campi, quindi costruire percorsi di ricerca personalizzati<sup>8</sup>.

Nel delineare il tracciato teorico preliminare alla versione elettronica del *Vocabolario*, un passaggio chiave ha riguardato la granularità della marcatura, o meglio, i criteri per stabilire i livelli di mark-up, quindi quali e quanti elementi annotare: a tale proposito è stato individuato un tagset (cioè l'insieme di etichette, attributi e valori, nonché i relativi criteri di annidamento ammessi dall'XML-TEI) capace di soddisfare esigenze diverse, in base ai destinatari del prodotto digitale; in altre parole, è stato fondamentale riflettere a monte sulla tipologia dei potenziali fruitori (a partire da storici dell'arte, linguisti, storici e letterati) e sulla versione finale della piattaforma interrogabile, con lo scopo di costruire un disegno di mark-up strategico e ben definito rispetto al tipo di informazioni da estrapolare e da mettere al servizio degli utenti.

La trattazione che segue mira a illustrare dettagliatamente i criteri e le scelte di marcatura, fatte secondo la codifica XML-TEI e applicate all'interno di *Oxygen XML Editor* (di cui verranno mostrate progressivamente alcune schermate per dare prova tangibile dell'operazione informatica e del suo 'cantiere').

### 2.1. La macrostruttura

Sul piano della macrostruttura, a livello informatico è stata restituita l'impostazione cartacea del *Vocabolario* (così da permettere eventuali ricerche su una o più sezioni), ricalcando la bipartizione del corpo del dizionario, costituito da una parte principale – in cui i lemmi sono ordinati alfabeticamente, a eccezione di «cinque sezioni che, con taglio enciclopedico, sono organizzate secondo un ordinamento metodico e sono raccolte sotto i seguenti iperlemmi: *Membra degli ornamenti*, *Muscolo*, *Scheletro*, *Tempo*, *Vena* (che comprende *vene*, *arterie* e *nervi*)»<sup>9</sup> – e da una sezione finale (di quattro pagine), posta in chiusura del vocabolario e intitolata «Aggiunte dello stesso autore». Tuttavia, la parte più consistente del lavoro informatico non investe la macrostruttura del *Vocabolario* di Baldinucci, bensì la sua microstruttura.

### 2.2. La microstruttura

La prima fase del lavoro è coincisa con l'acquisizione del testo in SGML e con la sua conversione in XML-TEI all'interno di *Oxygen*; al di là dei processi di conversione da un formato all'altro, il modello di mark-up è stato ulteriormente implementato per privilegiare al contempo la sfera linguistica e quella storico-artistica, tenendo conto della doppia anima del progetto, derivante dalla collaborazione tra l'Accademia della Crusca e la Fondazione Memofonte.

<sup>8</sup> <https://baldinucci.accademiadellacrusca.org> (sezione 'Criteri scientifici') <2 dicembre 2024>.

<sup>9</sup> PATELLA 2024, p. 114. A livello strutturale occorre specificare che gli intervalli metodici che fanno capo a *muscolo* e *vena* sono concepiti come tavole nomenclatorie, a differenza delle altre tre sezioni non alfabetiche, che mantengono invece l'impostazione lessicografica in cui ogni lemma è accompagnato dalla propria definizione (per un approfondimento sulle sezioni metodiche presenti nel *Vocabolario* di Baldinucci si veda ivi, pp. 114-118).

Sul versante della microstruttura, sono stati recuperati *in primis* alcuni elementi che, già individuati e annotati nel testo in SGML, è stato utile conservare (e talvolta integrare) nel file XML – per esempio informazioni storico-artistiche o letterarie –, nell’ottica di offrire percorsi di ricerca modulabili secondo le diverse esigenze degli utenti. Di seguito un resoconto degli elementi acquisiti (e convertiti), corredato di schermate esemplificative tratte da *Oxygen XML Editor*, così da osservarne la resa informatica nel testo elettronico:

▪ NOMI DI LUOGHI

531 risultati fra toponimi, idronimi, oronimi e odonimi (es. *Firenze, Siena, Volterra, Ponte a Rignano, Contea di Vernio, Monte Rufoli, Fiume d'Elsa, Lago di Garda, via S. Gallo, Sicilia, Egitto, Candia, India, Persia* ecc.); queste informazioni possono risultare interessanti per indagini più larghe, ad esempio ricerche in chiave storico-geografica su referenti artistici legati a specifici luoghi, quali *alabastro di Montalcino, azzurro d'Alemagna, bruno d'Inghilterra, gesso di Tripoli* e simili. Nel testo XML-TEI, i nomi di luogo sono stati marcati con il tag `<placeName>`:

CALCISTRUZZO m. Una materia, che serve per lo più per murar condotti d'acque, ed è un certo che di mezzo, fra la calcina pura e 'l getto. In **Roma** la compongono di cocci del **Monte Testaccio** ben pesti, e di calcina ben colata. Questi cocci, come è noto, sono alcuni rottami di vasi di terra cotta, o laterizi che vogliamo chiamargli.

```
<entry xml:id="A543" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="mat"><orth>Calcistruzzo</orth></form><sense rend="definizione"
value="edil"> m. Una materia, che serve per lo più per murar condotti d'acque, ed è un certo che di
mezzo, fra la calcina pura e 'l getto. In <placeName>Roma</placeName> la compongono di cocci del
<placeName>Monte Testaccio</placeName> ben pesti, e di calcina ben colata. Questi cocci, come è
noto, sono alcuni rottami di vasi di terra cotta, o laterizi che vogliamo chiamargli.</sense></entry>
```

Schermata 1: Mark-up della voce *calcistruzzo*

▪ NOMI DI PERSONE, SANTI E DIVINITÀ

171 risultati (es. *Galileo Galilei, Vasari, Giovanni Eick da Bruggia, Francesco Bianchi Buonavita, Granduca Cosimo I, S. Francesco, S. Giovan Batista, Diana, Venere* ecc.).

I nomi di questa categoria sono stati annotati con il tag `<persName>`:

VERDACCIO m. Una certa sorta di verde terra, della quale si servirono i Pittori ne' tempi di **Cimabue** e di **Giotto**, per campire le lor pitture a fresco, passandovi poi sopra con poco colore, quasi velandole, e così davano loro compimento; l'adoperano oggi i Pittori, per dipigner chiari scuri.

```
<entry xml:id="A3518" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="mat_colori"><orth>Verdaccio</orth></form><sense rend="definizione">
m. Una certa sorta di verde terra, della quale si servirono i Pittori ne' tempi di
<persName>Cimabue</persName> e di <persName>Giotto</persName>, per campire le lor pitture a
fresco, passandovi poi sopra con poco colore, quasi velandole, e così davano loro compimento;
l'adoperano oggi i Pittori, per dipigner chiari scuri.</sense></entry>
```

Schermata 2: Mark-up della voce *verdaccio*

▪ NOMI DI EDIFICI E MONUMENTI

112 risultati (es. *Cappella di S. Maria Maddalena de' Pazzi, Tempio di Diana, Museo di Manfredi Settala, Villa di Castello, Nilo di Belvedere, Torre di Babelle, Piramidi d'Egitto* ecc.).

Questi sono stati marcati con l'elemento `<objectName>`:

MARMO BIANCO SENZA VENE. Un marmo di finissima grana, e grandissimo di mole, il quale si cava nella Grecia. Questa è quella sorta di pietra, della quale gli antichi fecero le grandissime statue

tanto note, fra le quali si ammirano in Roma il **Gigante di Monte Cavallo**, ed il **Nilo di Belvedere**. Lavorasi questo marmo con gran facilità.

```
<entry xml:id="A1952" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
  <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_pietre/gemme"><orth>Marmo bianco senza
  vene</orth></form><sense rend="definizione">. Un marmo di finissima grana, e grandissimo di mole, il
  quale si cava nella <placeName>Grecia</placeName>. Questa è quella sorta di pietra, della quale gli
  antichi fecero le grandissime statue tanto note, fra le quali si ammirano in
  <placeName>Roma</placeName>, il <objectName>Gigante di Monte Cavallo</objectName>, ed il
  <objectName>Nilo di Belvedere</objectName>. Lavorasi questo marmo con gran
  facilità.</sense></entry>
```

Schermata 3: Mark-up della voce *marmo bianco senza vene*

#### ■ FONTI CITATE (AUTORI E/O OPERE)

203 autori (es. *Vitruvio*, *Plinio*, *Dante*, *Boccaccio*, *Leombattista Alberti*, *Benedetto Varchi*, *Daniele Barbaro*, *Luigi Scaramuccia*, *Carlo Dati* ecc.);

91 riferimenti bibliografici (es. *Vite* di Carlo Dati, *Novelle* di Boccaccio, *Lezioni* di Varchi, *Trattato dell'oreficeria* di Cellini, *Libro delle Vite de' Pittori* di Carlo Vanmader, *L'inganno dell'occhio* di Pietro Accolti, *Trattato di Pittura* di Leonardo da Vinci, ecc.).

I nomi degli autori sono delimitati dall'elemento <author>, mentre le opere e/o i passi da <biblScope> (entrambi contenuti nel tag <bibl>):

ARCO. Si dice ancora alla covertura de' vani, definita da **Leombattista Alberti** per una trave piegata, o colonna torta, posta a traverso.

```
<entry xml:id="A247" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="2">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Arco</orth></form> <sense rend="definizione">. Si
  dice ancora alla covertura de' vani, definita da <bibl><author>Leombattista Alberti</author></bibl> per
  una trave piegata, o colonna torta, posta a traverso.</sense></entry>
```

Schermata 4: Mark-up della voce *arco*

GLUTINE m. Cosa viscosa, come colla, o altra simile, atta a collegare un corpo con l'altro corpo. **Galil. Meccan.**

```
<entry xml:id="A1507" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="mat_veg/anim"><orth>Glutine</orth></form><sense rend="definizione">
  m. Cosa viscosa, come colla, o altra simile, atta a collegare un corpo con l'altro corpo.
  <bibl><author>Galil.</author> <biblScope>Meccan.</biblScope></bibl></sense></entry>
```

Schermata 5: Mark-up della voce *glutine*

#### ■ ESEMPI CITATI

31 citazioni (italiane e latine):

es. *Pictoribus atque Poetis Quidlibet audendi semper fuit aqua potestas*<sup>10</sup>;

<sup>10</sup> Si tratta di una citazione oraziana, come dichiara Baldinucci stesso nel lungo articolo: «*Licenza pittoresca* f. Quell'arbitrio che si piglia il giudizioso Artefice, a tempo e luogo, di esprimere cose talvolta inverisimili; perchè non è men lecito a lui nelle sue pitture, ciò che fa il Poeta nelle sue poesie, conforme al detto d'Orazio: *Pictoribus atque Poetis Quidlibet audendi semper fuit aqua potestas*; per esempio, concedesi al Pittore di rappresentare nello stesso tempo più persone, che furono in varj tempi, facendo, per via di dire, che un favelli con un S. Francesco, e questa trasposizione di tempi, chiamata da' Greci Anacronismo, è necessarissima al Pittore, per la quale gli è lecito anche fare un S. Giovan Batista Uomo fatto in compagnia di Cristo fanciullo, e simili, che possono dirsi tutti Anacronismi apparenti, quasi che si voglia inferire che S. Giovan Batista, in ogni tempo dell'età sua, contemplava la puerizia di Cristo, per la memoria che teneva. Evvi anche un'altra licenza detta dai Greci Antitopeia, cioè rappresentazione di

*Non à l'ottimo Artista alcun concetto/ C'un Marmo solo in sè non circonscriva,/ Col suo soverchio; e solo a quello arriva/ La man, che obbedisce all'intelletto*<sup>11</sup>.

Nel testo XML-TEI, gli esempi sono contenuti all'interno della stringa

```
<cit type="example"><quote> esempio </quote></cit>
```

CAMPEGGIARE. *Ben campeggiare*, o *vagamente campeggiare*, dicesi di cosa ben'accomodata sopra un'altra, che faccia di sè sopra quella vaga mostra. Boccaccio Filoc. Lib. 2. 279. **Tutto risplendente di fino oro, nel quale sei rosette vergmiglie campeggiavano.**

```
<entry xml:id="A564" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="tecn_v"><orth>Campeggiare</orth></form> <sense rend="definizione">.
  <re><form type="phrase"><orth>Ben campeggiare</orth></form></re>, o <re><form
  type="phrase"><orth>vagamente campeggiare</orth></form></re>, dicesi di cosa ben'accomodata sopra
  un'altra, che faccia di sè sopra quella vaga mostra.
  <cit type="example"><bibl><author><add>Boccaccio</add></author> <biblScope>Filoc. Lib. 2.
  279.</biblScope></bibl> <quote rend="tondo">Tutto risplendente di fino oro, nel quale sei rosette
  vermgie campeggiavano.</quote></cit></sense></entry>
```

Schermata 6: Mark-up della voce *campeggiare*

TOPAZZIO m. Sorta di gemma di color verde porro. È di due sorte, una che per la sua lucentezza tira al color dell'oro, l'altra al color dell'aria purissima. Lat. *Topatius*. À questo nome dall'isola Topazzio, posta nella Provincia detta Tebaide, dove si trova, come dice Plinio. À secondo i Naturali moltissime virtù ed a nostri Artefici serve per varj e belli ornamenti. Scrive Sant'Ambrogio, non potersi pulire il topazzio, perchè si guasterebbe, sendo di sua natura di bella forma e ben pulito. **Si Topatium pulire vel levigare velis, asperabis magis, cum ipse, natura sua, sis euglyphus.**

```
<entry xml:id="A3368" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="mat_pietre/gemme"><orth>Topazzio</orth></form><sense
  rend="definizione"> m. Sorta di gemma di color verde porro. È di due sorte, una che per la sua
  lucentezza tira al color dell'oro, l'altra al color dell'aria purissima. Lat. <cit type="translation"
  xml:lang="lat"><quote>Topatius.</quote></cit> À questo nome dall'isola Topazzio, posta nella
  Provincia detta <placeName>Tebaide</placeName>, dove si trova, come dice
  <bibl><author>Plinio</author></bibl> À secondo i Naturali moltissime virtù ed a nostri Artefici serve
  per varj e belli ornamenti. Scrive <bibl><author>Sant'Ambrogio</author></bibl>, non potersi pulire il
  topazzio, perchè si guasterebbe, sendo di sua natura di bella forma e ben pulito. <cit
  type="example"><quote xml:lang="lat" rend="corsivo">Si Topatium pulire vel levigare velis, asperabis
  magis, cum ipse, natura sua, sis euglyphus.</quote></cit></sense></entry>
```

Schermata 7: Mark-up della voce *topazzio*

persona da luogo a luogo, la quale, come che non sia tanto necessaria come l'Anacronismo, alle volte si usa dal Pittore per maggiore intelligenza e perfezione della sua storia, come per esempio, il fare Erode presente all'uccisione degli Innocenti; Nerone e Diocleziano alla morte di molti Martiri, in esecuzione de' loro editti, ancorchè in quel tempo que' Tiranni fossero altrove, e simili, molto ben notate dal Paggi nella sua Tavola» (BALDINUCCI 1681, s.v. *licenza pittoresca*).

<sup>11</sup> Baldinucci cita alcuni versi di un sonetto di Michelangelo Buonarroti sotto la voce *scoprire*: «[...] ¶ È proprio termine scultoreo, per esprimere il levar terra, o altra materia in superficie delle cave de' marmi e pietre, finchè s'arrivi al masso saldo, che fanno fare alli Scarpellini: è quello, che fanno gli stessi Scultori sopra una statua abbozzata all'ingrosso in un masso, finchè compariscano le membra della figura; e dicono scoprire, termine proprissimo adattato al nobil pensiero del gran Michelagnolo Buonarroti, allorchè poetando disse: *Non à l'ottimo Artista alcun concetto* [...]» (ivi, s.v. *scoprire*).

▪ TRADUCENTI DI ALTRE LINGUE

1.562 vocaboli (1.532 latini; 29 greci; 1 persiano<sup>12</sup>): es. *connexio/cobarentia* (s.v. *accostatura*); *subigere/miscere* (s.v. *intridere*); *perpolire* (s.v. *lustrare*); *hpyomochlion* (s.v. *manovella*).

Le voci greche (non sempre in forma traslitterata) e latine che vengono menzionate nel *Vocabolario* possono costituire la base etimologica rispetto al lemma italiano oppure essere dei semplici traduenti (in verità, Baldinucci non specifica quasi mai se la voce straniera appartiene al primo o al secondo tipo).

Nel testo elettronico le parole latine e greche sono annotate, rispettivamente, con le stringhe

```
<cit type="translation" xml:lang="lat"><quote> voce latina </quote></cit>
```

e

```
<cit type="translation" xml:lang="gre"><quote> voce greca </quote></cit>
```

CUPOLA f. Volta, che rigirandosi intorno ad un medesimo centro, si regge in se medesima. Usasi per lo più per coperchio di sacri edificj. Lat. ***Fornix, testudo***.

```
<entry xml:id="A925" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Cupola</orth></form><sense rend="definizione"
  value="arch"> f. Volta, che rigirandosi intorno ad un medesimo centro, si regge in se medesima. Usasi
  per lo più per coperchio di sacri edificj. Lat. <cit type="translation" xml:lang="lat"><quote>Fornix,
  testudo.</quote></cit></sense></entry>
```

Schermata 8: Mark-up della voce *cupola*

GEOMETRICO add. Attenente a Geometria. Lat. ***Geometricus***.

```
<entry xml:id="A1462" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma"><orth>Geometrico</orth></form><sense rend="definizione"> add. Attenente a
  Geometria. Lat. <cit type="translation" xml:lang="lat"><quote>Geometricus.</quote></cit></sense>
  </entry>
```

Schermata 9: Mark-up della voce *geometrico*

CIMITERO m. Luogo allato alla Chiesa, dove si seppelliscono i morti. Lat. *Sepulchretum*. Viene dalla parola greca *κοιμητήριον*, *Coemeterium*, che vuol dire dormitorio, luogo dove si riposa, adattato

<sup>12</sup> L'unica voce persiana menzionata da Baldinucci è *bad-ghir*, che si trova all'interno del lungo articolo *ventiera*: «*Ventiera* f. Luogo nelle case da pigliare il vento; invenzione praticata nelle parti Orientali: di questa ne fa ricordanza Marcopolo nel suo Milione, le di cui parole, citate dal nobilissimo Vocabolario della Crusca sono le seguenti. *In questa Città à sì grandissimo caldo, che appena vi si può campare; se non ch'egli anno ordinate ventiere, che fanno venire vento alle loro case*. Chiamansi in Persiano *Bad-ghir*, che vuol dire a punto Pigliavento, come racconta Pietro della Valle Romano nella sua Persia P. 2. Let. 16. n. 14. dove anche descrive a lungo essa fabbrica, col modo d'usarla ne' nostri Paesi: e per quanto dal suo racconto si ritrae, sono queste Ventiere, ovvero Pigliavento, certe torricelle, fabbricate sopra i tetti della casa, a guisa de' nostri cammini, ma però maggiori assai quasi come la cima d'un campanile: son fondate sopra le sale, o su le camere migliori delle case, sopra la volta di esse, o sopra il mezzo (come le lanterne delle Cupole) ovvero in qualche canto delle sale, o delle camere, dove sia più a proposito. L'artificio per pigliare il Vento da qualunque parte spiri consiste in questo, che il vano della torre, dal più alto fino al più basso, è diviso nel mezzo per lo lungo da un sottil muro, simile ad un matton sopra matrone: e per lo largo à similmente altre divisioni con altri muricini della stessa materia, i quali intersecano il divisorio della lunghezza in più luoghi; e questi sono più o meno, secondo che il vano della torre è più o meno grande, più o meno capace di tali divisioni: di modo che tutta la torre vien divisa in più trombe quadre; e queste dal più alto di essa cominciando vengono egualmente giù fino dove si vuole. Queste trombe non saranno mai meno di quattro per torre; anzi e bene spesso sei, otto, ed anche più se bisogna: e questa è la struttura della Ventiera dal tetto in giù. Ma sopra 'l tetto, dove s'è da pigliare il Vento, la torre resta sfasciata del muro esteriore, che la circonda, per lasciare aperti da ogni parte attorno attorno i vani di tutte le trombe: e solo s'innalza con quei muricini esteriori, che per di dentro la dividono; i quali (con l'aiuto di quattro, o colonnette, o pilastri, posti su gli angoli) sostengono il tetto per riparo delle piogge. In questa guisa ogni vento, che spira da qualsivoglia parte, dà subito e percuote ne' muricini divisorij, e trovando quello impedimento, va forzatamente giù per la tromba, che trova a sè più esposta, a dar fresco alle camere» (ivi, s.v. *ventiera*).

poi dagli antichi Cristiani, al luogo della sepoltura, per la certa aspettazione del risorger de' corpi nell'ultimo giorno ch'ora si dicono riposare.

```
<entry xml:id="A717" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="strad_luog_terr"><orth>Cimitero</orth></form><sense
  rend="definizione"> m. Luogo allato alla Chiesa, dove si seppelliscono i morti. Lat. <cit
  type="translation" xml:lang="lat"><quote>Sepulchretum.</quote></cit> Viene dalla parola greca <cit type
  ="translation" xml:lang="gre"><quote>κοιμητήριον</quote></cit><cit type="translation"
  xml:lang="lat"><quote>Coemeterium</quote></cit>, che vuol dire dormitorio, luogo dove si riposa,
  adattato poi dagli antichi Cristiani, al luogo della sepoltura, per la certa aspettazione del risorger de'
  corpi nell'ultimo giorno ch'ora si dicono riposare.</sense></entry>
```

Schermata 10: Mark-up della voce *cimitero*

MANOVELLA f. Stanga, con la quale si mettono a lieva, e s'aiutano a muovere cose pesanti, detta da' Greci *Hypomochlion*, quasi sottostanga.

```
<entry xml:id="A1942" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="strum"><orth>Manovella</orth></form><sense rend="definizione"> f.
  Stanga, con la quale si mettono a lieva, e s'aiutano a muovere cose pesanti, detta da' Greci <cit
  type="translation" xml:lang="gre"><quote>Hypomochlion</quote></cit>, quasi
  sottostanga.</sense></entry>
```

Schermata 11: Mark-up della voce *manovella*

### 2.2.1. Le entrate

Il numero delle entrate del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* ammonta a 3.669 (3.501 per la macrosezione alfabetica, 123 per le parti metodiche e 45 per le aggiunte poste in coda al dizionario). Nel file XML-TEI gli articoli lessicografici sono marcati con <entry>, a cui sono associati specifici attributi e valori per identificare la sezione di cui fanno parte – tali etichette, funzionali al motore di ricerca della banca dati, consentiranno sia ricerche su tutte e tre le parti sia ricerche separate:

- MACROSEZIONE ALFABETICA: gli articoli lessicografici sono racchiusi all'interno del tag <entry>, accompagnato dall'attributo @type e dal valore "vocabolario";
- MICROSEZIONI METODICHE: le entrate sono marcate con il tag <entry>, seguito dall'attributo @type e dal valore "sezione\_metodica";
- SEZIONE FINALE: le entrate sono annotate con il tag <entry>, associato all'attributo @type e al valore "aggiunte".

Alcune entrate sono state classificate – e di conseguenza marcate – non solo in base alla propria configurazione, o meglio alla posizione occupata nel *Vocabolario* in termini di macrostruttura (sezione principale, sezioni metodiche o sezione finale), ma anche in base a parametri estrinseci, cioè a eventuali rapporti con altre voci: parliamo degli omografi, dei rinvii e dei gruppi di voci, per i quali è stato applicato un mark-up in grado di mettere le entrate in relazione fra loro.

*Omografi.* Nel testo elettronico sono state annotate come omografe quelle entrate che, nella versione cartacea, vengono presentate da Baldinucci come tali, quindi lemmatizzate separatamente (se ne contano 319) – senza tenere conto della distribuzione lessicografica attuale, ma restando fedele a quella baldinucciana.

Un esempio è quello di *copia*<sub>1</sub> (nel significato di «dovizia, abbondanza»<sup>13</sup>) e *copia*<sub>2</sub> (nel senso di «opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da un'altra»<sup>14</sup>): nel testo XML i due omografi (numerati e contrassegnati dall'attributo @subtype col valore hom) sono riuniti sotto il tag <superEntry> (cfr. Schermata 12), che, secondo le norme del consorzio TEI, serve per raggruppare «a sequence of entries within any kind of lexical resource, such as a dictionary or lexicon with function as a single unit, for example a set of homographs»<sup>15</sup>.

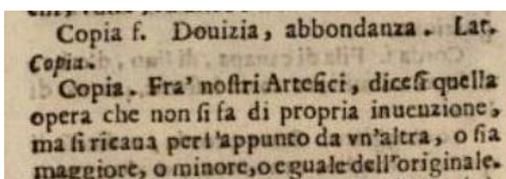


Fig. 2: Riproduzione degli omografi *copia*<sub>1</sub> e *copia*<sub>2</sub> lemmatizzati nel *Vocabolario* di Baldinucci (1681)

```
<superEntry xml:id="copia">
  <entry xml:id="A846" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="1">
    <form type="lemma"><orth>Copia</orth></form><sense rend="definizione"> f. Dovizia, abbondanza.
    Lat. <cit type="translation" xml:lang="lat"><quote>Copia.</quote></cit></sense></entry>

  <entry xml:id="A847" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="2">
    <form type="lemma" value="tecn_op"><orth>Copia</orth></form><sense rend="definizione">. Fra'
    nostri Artefici, dicefi quella opera che non si fa di propria invenzione, ma si ricava per l'appunto da
    un'altra, o sia maggiore, o minore, o eguale dell'originale.</sense></entry>
</superEntry>
```

Schermata 12: Mark-up degli omografi *copia*<sub>1</sub> e *copia*<sub>2</sub>

Vi sono poi casi con tre (talvolta persino quattro) omografi, come per *profondo* (Fig. 3), che Baldinucci lemmatizza separatamente, suddividendolo in base alle funzioni grammaticali: sostantivale («la profondità di qualunque cosa»), aggettivale («molto fondo, molto affondo, concavo») e avverbiale («profondamente»).

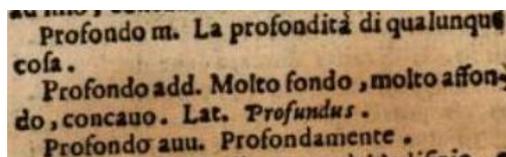


Fig. 3: Riproduzione degli omografi *profondo*<sub>1</sub>, *profondo*<sub>2</sub> e *profondo*<sub>3</sub> lemmatizzati nel *Vocabolario* di Baldinucci (1681)

```
<superEntry xml:id="profondo">
  <entry xml:id="A2611" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="1">
    <form type="lemma"><orth>Profondo</orth></form><sense rend="definizione"> m. La profondità di
    qualunque cosa.</sense></entry>

  <entry xml:id="A2612" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="2">
    <form type="lemma"><orth>Profondo</orth></form><sense rend="definizione"> add. Molto fondo,
    molto affondo, concavo. Lat. <cit type="translation"
    xml:lang="lat"><quote>Profundus.</quote></cit></sense></entry>

  <entry xml:id="A2613" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="3">
    <form type="lemma"><orth>Profondo</orth></form><sense rend="definizione"> avv.
    Profondamente.</sense></entry>
</superEntry>
```

Schermata 13: Mark-up degli omografi *profondo*<sub>1</sub>, *profondo*<sub>2</sub> e *profondo*<sub>3</sub>

*Rinvii*. Un'altra annotazione riguarda i rinvii interni, cioè quei casi in cui una voce rimanda a un'altra (nel *Vocabolario* sono stati marcati 328 rinvii relativamente alle entrate). Sul piano dell'XML, per consentire di individuare ogni articolo senza rischio di ambiguità, a ciascuna entrata (*entry*) è stato assegnato un identificatore univoco tramite l'attributo @xml:id; nella fattispecie, il valore assegnato alle entrate è "A" seguito da un numero progressivo:

<sup>13</sup> Ivi, s.v. *copia*<sub>1</sub>.

<sup>14</sup> Ivi, s.v. *copia*<sub>2</sub>.

<sup>15</sup> TEI P5 2023, p. 297.

```

<entry xml:id="A3396" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma"><orth>Tortuosità</orth></form><sense rend="definizione">; f. Lo esser
  tortuoso.</sense></entry>

<entry xml:id="A3397" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma"><orth>Tortuoso</orth></form><sense rend="definizione"> add. Pieno di
  torcimenti.</sense></entry>

<entry xml:id="A3398" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="tecn_pc"><orth>Tozzo</orth></form><span type="escludi">, o</span>
  <form type="lemma_alternativo"><orth>Atticiato</orth></form> <form
  type="lemma_alternativo"><orth>Maccianghero</orth></form> <sense rend="definizione">| add. Si dice
  a quella figura o edificio, che tanto nel tutto, quanto nelle sue parti, con goffa apparenza e proporzione,
  pende anzi in grosso e corto, che in sottile e lungo; tutto contrario di <xr type="antonym"><ref
  target="#A3256">svelto</ref></xr>.</sense></entry>

```

Schermata 14: Mark-up delle voci *tortuosità*, *tortuoso* e *tozzo*/ *atticiato*/ *maccianghero*

In tal modo nella codifica XML è possibile creare dei collegamenti fra le voci: ad esempio, per l'entrata *maccianghero* (cfr. Schermata 15), per riprodurre e garantire il rinvio all'entrata multipla *tozzo*/ *atticiato*/ *maccianghero*, si è reso necessario richiamare il valore univoco associato a quest'ultima, in questo caso "A3398" (cfr. Schermata 14), che identifica solo e unicamente l'entrata suddetta; di conseguenza, nella piattaforma, grazie a questo sistema di marcatura, sarà possibile agganciare il rinvio ed essere rimandati alla pagina della voce selezionata:

```

<entry xml:id="A1901" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="xref">
  <form type="lemma" value="tecn_pc"><orth>Maccianghero</orth> add.</form><sense
  rend="definizione"> <xr>V. <ref target="#A3398"><hi>Tozzo</hi></ref></xr>.</sense></entry>

```

Schermata 15: Mark-up della voce *maccianghero* con rinvio a *tozzo*

In questi casi, per indicare che si tratta di una voce di rinvio, nel testo XML il tag <entry> deve essere accompagnato dall'attributo @subtype e dal valore "xref", come illustrato per il lemma *acciottolare* (cfr. Schermata 16a), che rimanda a *lastrico* («V. *Lastrico*»); il collegamento del rinvio avviene mediante l'identificatore univoco "A1788", che contrassegna l'entrata *lastricato*/ *lastrico* (e sotto cui si trova il verbo *acciottolare* col significato di «coprir le strade con selci o ciottoli»):

```

<entry xml:id="A27" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="xref">
  <form type="lemma"><orth>Acciottolare</orth></form><xr> V. <ref target="#A1788"><hi>
  Lastrico.</hi></ref></xr></entry>

```

Schermata 16a: Mark-up della voce *acciottolare* con rinvio all'entrata *lastricato*/ *lastrico*

```

<entry xml:id="A1788" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hom" n="2">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Lastricato</orth></form> <span type="escludi">e</span>
  <form type="lemma_alternativo" value="elem/costr"><orth>Lastrico</orth></form><sense
  rend="definizione"> m. Una incrostatura, o vogliamo dire copertura di pietre dette <xr
  type="meronym"><ref target="#A1784">lastre</ref></xr>, poste a piano del terreno per comodità del
  camminare. Usasi nelle pubbliche vie, sopra i ponti, ne' cortili, e abitazioni sotterranee, ed altri luoghi.
  Gli antichi si servirono molto per fare i lastrichi delle selci o selici, <usg>volgarmente dette</usg> <ref
  target="#A727">ciottoli</ref>; benchè molte sieno le pietre, che posson servire a tal lavoro, pur che sien
  dure, grosse, e piane. Quest'usanza di coprir le strade con selci o ciottoli, che noi diciamo
  <re value="edil"><form value="tecn_v"><orth>acciottolare</orth></form>, e
  <re value="edil"><form value="tecn_v" xml:id="A1788b"><orth>insiniare</orth></form></re>
  (quasi <re type="synonym"><form value="tecn_v"><orth>inselicciare</orth></form></re></re>) tennessi
  nella Città di <placeName>Firenze</placeName> fino al 1260. in circa; nel qual tempo,
  <persName>Arnolfo di Lapo</persName>, celebre Architetto di que' tempi, introdusse il bel costume di
  coprirle di lastre di non ordinaria larghezza, lunghezza, e grossezza; il che dura fino al presente tempo:
  onde la nostra patria pregiassi fra ogn'altra Città d' <placeName>Europa</placeName> di godere in ogni
  stagione una singular nettezza.</sense></entry>

```

Schermata 16b: Mark-up della voce *lastricato*/ *lastrico*

*Gruppi di voci.* L'ultima classificazione prevista per le entrate interessa quelle serie di voci raggruppate su base semantico-concettuale. In diversi casi Baldinucci, sebbene disponga le voci alfabeticamente (eccezion fatta per le cinque sezioni metodiche che intervallano il corpo del dizionario), non manca di concatenare alcune entrate secondo rapporti semantici, primo fra tutti quello di iponimia (nel *Vocabolario* gli articoli marcati come iperonimi o iponimi sono più di trecento). Questa rappresenta una delle prove più significative in cui l'informatizzazione e la versione elettronica possono produrre valore aggiunto, perché il mark-up consente di far emergere un tipo di informazione che nella concatenazione cartacea del *Vocabolario* non è esplicitato; in tal senso sulla piattaforma, anche grazie all'opzione delle ricerche guidate, sarà possibile rintracciare raggruppamenti di questo genere.

Di seguito un caso esemplificativo, nel quale si mostrano dapprima le voci nell'ordine in cui figurano nel *Vocabolario* (*azzurro*, *azzurro d'Alemagna*, *azzurro di biadetti*, *azzurro di smalto fatto con vetro*, *azzurro di vena naturale*, *azzurro oltramarino* e *azzurri composti*), poi il corrispondente mark-up (con cui gli articoli sono stati raggruppati e inglobati nel tag <superEntry>), grazie al quale si recupera, informaticamente, il legame semantico sotteso (per l'iperonimo *azzurro* mediante l'attributo @type e il valore "hyperonym", mentre per i suoi iponimi tramite l'attributo @type e il valore "hyponym"):

AZZURRO m. Color cilestro, che anche dicesi turchino.

AZZURRO D'ALEMAGNA. Serve a dipignere a olio, a fresco, e a tempera.

AZZURRO DI BIADETTI. Serve a dipignere a olio, e a tempera. Si fa delle lavature di miniera di Spagna.

AZZURRO DI SMALTO FATTO CON VETRO; e serve a dipignere a fuoco, a tempera, e a olio.

AZZURRO DI VENA NATURALE; serve a dipignere a fresco, a olio, e a tempera.

AZZURRO OLTRAMARINO. Il più bello fra tutti gli azzurri, e serve a dipignere a olio, a fresco, e a tempera. Si fa di pietra detta Lapislazzulo, fine scura, che sia netta di marmo, e da ogni sorte d'altro colore.

AZZURRI COMPOSTI. Quelli che artificiosamente si fanno con diverse materie.

```
<superEntry xml:id="azzurro">
  <entry xml:id="A361" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyperonym">
    <form type="lemma" value="mat_colori"><orth>Azzurro</orth> m.</form><sense rend="definizione" value="pitt"> Color cilestro, che
    anche dicesi <re type="synonym"><form><orth>turchino</orth></form></re>.</sense>
  </entry>
  <entry xml:id="A362" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
    <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Azzurro d'<placeName>Alemagna</placeName></orth></form>
    <sense rend="definizione" value="pitt">. Serve a dipignere a olio, a fresco, e a tempera.</sense></entry>
  <entry xml:id="A363" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
    <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Azzurro di biadetti</orth></form> <sense rend="definizione"
    value="pitt">. Serve a dipignere a olio, e a tempera. Si fa delle lavature di miniera di
    <placeName>Spagna</placeName>.</sense></entry>
  <entry xml:id="A364" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
    <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Azzurro di smalto fatto con vetro</orth></form><sense
    rend="definizione" value="pitt">; e serve a dipignere a fuoco, a tempera, e a olio.</sense></entry>
  <entry xml:id="A365" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
    <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Azzurro di vena naturale</orth></form> <sense rend="definizione"
    value="pitt">; serve a dipignere a fresco, a olio, e a tempera.</sense></entry>
  <entry xml:id="A366" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
    <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Azzurro oltramarino</orth></form><sense rend="definizione"
    value="pitt">. Il più bello fra tutti gli azzurri, e serve a dipignere a olio, a fresco, e a tempera. Si fa di pietra detta <ref
    target="#A1776">Lapislazzulo</ref>, fine scura, che sia netta di marmo, e da ogni sorte d'altro colore.</sense></entry>
  <entry xml:id="A367" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
    <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Azzurri composti</orth></form><sense rend="definizione"
    value="pitt">. Quelli che artificiosamente si fanno con diverse materie.</sense></entry>
</superEntry>
```

Schermata 17: Mark-up dell'iperonimo *azzurro* e dei suoi iponimi

Nel *Vocabolario* di Baldinucci si contano molte altre serie analoghe, come mostra la seguente rassegna prelevata dal testo XML-TEI:

- l'iperonimo *agata* e gli iponimi *agata orientale*, *agata sardonata*, *agata di Siena bianca e nera*, *agata di Siena col fondo nero*, *agata di Siena colori diversi* e *agate diverse*;
- l'iperonimo *angolo* e gli iponimi *angolo acuto*, *angolo della proporzione del cerchio*, *angolo ottuso*, *angolo piano*, *angolo piano piramidale*, *angolo rettilineo*, *angolo retto*;
- l'iperonimo *arriccato* e l'iponimo *arriccato per dipigner sopra le mura a olio*;
- l'iperonimo *colla* e gli iponimi *colla di limbellucci* e *colla di rosso d'uovo*;
- il sovraordinato *coniare* e i troponimi *coniare a staffa* e *coniare a vite*;
- il sovraordinato *dipignere* e i troponimi *dipignere a fresco*, *dipignere a olio* e *dipignere a tempera*;
- il sovraordinato *dorare* e i troponimi *dorare a bolo*, *dorare a fuoco*, *dorare a mordente* e *dorare a orminiaco*;
- il sovraordinato *fondere* e i troponimi *fondere a mortaio*, *fondere a tazza* e *fondere a vento*;
- l'iperonimo *gesso* e gli iponimi *gesso da far presa/gesso da muratori*, *gesso da imbiancatori/bianco*, *gesso da oro*, *gesso da sarti prima sorta*, *gesso da sarti seconda sorta*, *gesso di Tripoli* e *gesso di Volterra*;
- l'iperonimo *martello* e gli iponimi *martello da battere a mazza*, *martello da legnaioli*, *martello da mettere in fondo*, *martello d'appianare*, *martello da tasso* e *martello da tirare*;
- (nella sezione metodica “membra degli ornamenti”) l'iperonimo *ornamenti* e gli iponimi *foglie*, *cartocci*, *volute* e *fiore*;
- l'iperonimo *musaico* e gli iponimi *musaico di legname*, *musaico di rilievo*, *musaico di vetri colorati* e *musaico rustico*;
- l'iperonimo *stucco* e gli iponimi *stucco bianco da agguagliare*, *stucco da cesellare*, *stucco da far figure e altro*, *stucco da far musaico*, *stucco da legnaioli* e *stucco da ricommettere o acconciare statue*;
- l'iperonimo *verde* e gli iponimi *verde acerbo*, *verde azzurro*, *verde d'azzurro d'Alemagna* e *giallorino*, *verde di terra*, *verde d'orpimento* e *d'indaco*, *verde eterno*, *verdegiallo*, *verdeporro*, *verderame*.
- ecc.

Nel dizionario baldinucciano, un'ulteriore attinenza semantica su cui poggia la disposizione delle entrate (e che il lavoro informatico ha permesso di recuperare) è il rapporto di meronimia, frequente – prevedibilmente – nelle sezioni metodiche. Ad esempio, nella parte metodica “membra degli ornamenti” si susseguono diversi olonimi e meronimi, come nel caso di *pedestallo*, a cui Baldinucci fa seguire le parti di cui si compone, cioè *basamento*, *tronco* e *cimasa* (oppure nella sezione metodica “scheletro”, dove *tronco* è olonimo di *spina* e *torace*; *piede estremo* di *metatarso* e *dita*, e così via). Nel file XML, dunque, l'entrata-olonimo viene marcata con l'attributo @subtype e il valore “holonym”, mentre al suo interno (secondo la gerarchia XML-TEI, che prevede di annidare più <entry>) sono annidate le tre entrate-meronimi, contrassegnate da @subtype col valore “meronym”:

```

<entry xml:id="A2004" type="sezione_metodica" subtype="holonym">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Piedestallo</orth></form>
  <sense rend="definizione" value="arch">Il Piedestallo o <re type="synonym"><form><orth>Piedestilo</orth></form></re>, che dicesi
  anche con voce Greca <xr type="synonym"><ref target="#A60">Acroterio</ref></xr>, si compone di <xr type="meronym"><ref
  target="#A2005">basamento</ref></xr>, <xr type="meronym"><ref target="#A2006">tronco</ref></xr>, e <xr type="meronym"><ref target
 ="#A2007">cimasa</ref></xr>. </sense>

  <entry xml:id="A2005" type="sezione_metodica" subtype="meronym">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Basamento</orth></form>
  <sense rend="definizione" value="arch">Il Basamento è quella parte del piedestallo, che immediatamente s'alza dal piano dell'edificio
  fino al tronco. </sense></entry>

  <entry xml:id="A2006" type="sezione_metodica" subtype="meronym">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Tronco</orth></form>
  <sense rend="definizione" value="arch">Il Tronco è la parte maggiore del piedestallo, ed è posta in mezzo fra 'l basamento e la
  cimasa. </sense></entry>

  <entry xml:id="A2007" type="sezione_metodica" subtype="meronym">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Cimasa</orth></form>
  <sense rend="definizione" value="arch">La Cimasa, da altri detta <re type="synonym"><form><orth>cornice</orth></form></re>, è la
  parte superiore e terminativa d'ogni principal membro, e per conseguenza anche di esso piedestallo. E questi membri si suddividono;
  cioè, in dado, in tondino, in gola, in regolo, ed in uovolo. </sense>
</entry>
</entry>

```

Schermata 18: Mark-up dell'olonomo *piedestallo* e dei suoi meronimi

### 2.2.2. I lemmi

Un ulteriore arricchimento sul piano linguistico ha riguardato il mark-up dei lemmi, dal momento che è stata contemplata la marcatura di tre tipologie di lemmatizzazione, quelle cioè usate da Baldinucci nel *Vocabolario* (le quali, attraverso filtri di ricerca avanzata, potranno essere selezionate nella banca dati anche singolarmente):

- forma convenzionale (singolare per nomi e aggettivi; infinito per i verbi);
- forma flessa (nomi al plurale);
- unità di due o più parole (specialmente collocazioni e locuzioni).

*Forme convenzionali.* Della prima tipologia fanno parte lemmi come *abetella*, *acconcio*, *bariglione*, *bulino*, *camosciare*, *carato*, *difforme*, *fabbricatore*, *imbocatura*, *morbidezza*, *orminiaco*, *zannare*; nel testo XML i lemmi registrati nella forma convenzionale sono marcati con la stringa:

```
<form type="lemma"><orth> forma convenzionale </orth></form>
```

*Forme flesse.* La seconda tipologia, invece, in base alla quale Baldinucci lemmatizza forme al plurale, comprende voci come *alari*, *baccheti*, *balaustri*, *bave*, *campanelle*, *ceselli*, *correnti*, *docce*, *drappelloni*, *frappe*, *modiglioni*/ *mutili*, *pastelli*, *rosoni*, *sedili*, *sfogatoi*, *travature*; queste sono marcate con la stringa:

```
<form type="lemma" subtype="inflected"><orth> forma flessa </orth></form>
```

*Unità di due o più parole.* Infine, la terza e ultima tipologia di lemmatizzazione include unità di due o più parole che Baldinucci pone a esponente, per esempio *a capanna*, *a capriccio*, *a mezza botte*, *angolo ottuso*, *arco trionfale*, *bianco sangiovanni*, *carbone da fuoco*, *cere colorate*, *chiara d'uovo*, *cornice architravata*, *di tutto rilievo*, *espressione d'affetti*, *fogli tinti*/ *fogli colorati*, *giallo di zafferano*, *occhio di gatta*, *pulimento grasso*, fino ad arrivare a lemmi più complessi come *arricciato per dipigner sopra le mura a olio*, *cartoni per far disegni d'opere*, *dar l'acqua forte sopra il rame vernicato per intagliarlo*, *fossa per gettare statue di metallo*, *levar la vernice dal rame*, *lime torte fatte a foggia di lingua*, *ruota da lavorar pietre dure*, *sego da intagliare in acqua forte*, *stecca di legno in foggia di coltello*. Si può dire che la scelta di registrare lemmi così articolati e specifici contribuisce a rispecchiare il taglio specialistico che Baldinucci voleva

conferire al suo strumento lessicografico. Per marcare questa tipologia di lemmi è stata usata la stringa:

<form type= "lemma" subtype= "phrase"><orth> unità di due o più parole </orth></form>

Quanto invece al totale dei lemmi, esso non coincide col totale delle entrate: si contano infatti 4.126 lemmi (a fronte di 3.669 articoli lessicografici), poiché «molte entrate presentano a esponente più voci equivalenti (si tratta per lo più di sinonimi o di varianti grafiche, talvolta di forme che vengono lemmatizzate sia al singolare sia al plurale)»<sup>16</sup>. Nel *Vocabolario*, dunque, si hanno due tipologie di entrata: l'entrata "singola" (che prevede un'unica voce posta a esponente) e l'entrata "multipla" (che registra due, tre o più voci giustapposte); nel testo elettronico, le entrate multiple sono marcate secondo la soluzione seguente:

<form type= "lemma"><orth> lemma<sub>1</sub> </orth></form>  
 <form type= "lemma\_alternativo"><orth> lemma<sub>2</sub> </orth></form>  
 <form type= "lemma\_alternativo"><orth> lemma<sub>3</sub> </orth></form>

Riguardo a quest'ultima tipologia, il più delle volte Baldinucci pone i lemmi sullo stesso piano, senza prediligere l'uno o l'altro e senza dare indicazioni d'uso o di registro<sup>17</sup> per orientare chi consulta il vocabolario, come mostra la rassegna proposta di seguito – nella quale si notino di volta in volta le congiunzioni (*e*, *o*), gli avverbi (*altrimenti*) o gli espedienti grafici (| oppure {}), usati da Baldinucci per disporre i lemmi nelle entrate multiple, di fatto presentandoli come equipollenti:

«accordato o accordamento», «aguti|chiavelli|chiodi», «alberese del Ponte a Rignano, detto altrimenti pietra fiorita», «alga, o aliga», «archetto e arconcello», «artefice artiere artigiano artista» (Fig. 4), «a squadra|a sopra squadra|a sotto squadra», «bastia o bastione», «bottaccio, e bottaccino o uovolo», «canali, o strie», «cardinale|cardinali, o stipiti», «cartapecora, o carta pecorina», «celeste, o cilestro», «cesso agiamento cameretta destro necessario», «ciarpone, o impigliatore», «colorare, e colorire», «contorni, o dintorni», «corpacciuto, o corputo», «diaspro di Boemia, detto verde di Boemia», «diaspro di Corsica, altrimenti detto verde di Corsica», «dipignere a tempera, o [dipignere] a guazzo», «dorare indorare», «durata|durazione|duramento», «edificare fabbricare», «facciata prospetto», «fare dal naturale|fare di capriccio|fare di fantasia» (Fig. 5), «fogli tinti o [fogli] colorati», «frappare, e frappeggiare», «gesso da far presa, detto altrimenti gesso da muratori», «granito orientale, o granito rosso», «insieme, o ben'insieme», «intaccature, o tacche», «lapis|amatita|matita|altrimenti detto cinabro minerale», «lavoro quadro, o lavoro di quadro», «lima|raspa|scuffina», «mandorlato, e ammandorlato», «matematica, e mattematica», «melma|malta|belletta», «morbido, o pastoso», «niccolo, o cammeo», «occhiale, o cannocchiale», «onda, o gola», «onice onichino nicchetto niccolo», «ordine composto o [ordine] composto, detto da alcuni ancora [ordine] italico, o [ordine] latino», «parapetto sponda», «per lungo per lo lungo», «plasma, o prassio», «quercia, o roverè», «rastione, o rastrello», «rubino, o carbonchion», «saffiro, e zaffiro», «scala a chiocciola, o scala a lumaca», «sgraffio, o sgraffito», «terra di cava, o terretta», «torcolo torcolare torchio strettoio», «vasaio, e vasellaio».

<sup>16</sup> PATELLA 2024, p. 122.

<sup>17</sup> Se è vero che Baldinucci non offre quasi mai indicazioni nel campo del lemma (*o*, nel caso delle entrate multiple, dei lemmi), diversamente, all'interno degli articoli lessicografici non manca di fornire indicazioni (più spesso su voci correlate): «benchè impropriamente si dicano», «dicesi per dispregio», «detto anche da alcuni moderni», «è termine de' Pittori», «che più chiaramente dicesi», «termine volgarissimo, con che usa la minuta gente», «è termine de' nostri Professori», «è termine della Cosmografia», «quando si parla in termini pratici di disegno o prospettiva», «termine proprio degli Orefici, Argentieri, Monetieri, ed altri Artefici di metallo», «termine architetonico», e simili (cfr. *infra*, paragrafo 2.4. Indicatori d'uso o di registro).

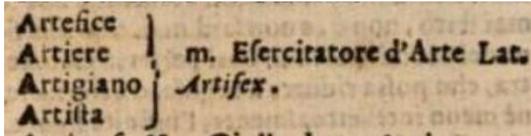


Fig. 4: Riproduzione dei lemmi *artefice*, *artiere*, *artigiano* e *artista*

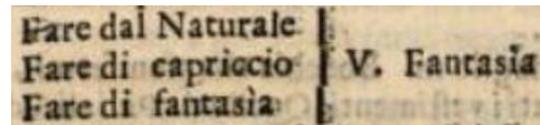


Fig. 5: Riproduzione dei lemmi *fare dal Naturale*, *fare di capriccio*, *fare di fantasia*

### 2.2.3. Campo del significato e voci correlate

All'intestazione della voce segue il campo del significato, che, annotato con l'elemento <sense>, può contenere informazioni eterogenee (una o più definizioni, citazioni, notizie di carattere enciclopedico, rinvii ecc.). Ed è proprio in seno agli articoli che può annidarsi materiale di interesse linguistico e/o artistico, per cui ancora una volta entra in gioco l'efficacia dell'informatizzazione, capace di rendere interrogabili dati che una consultazione cartacea non può offrire – se non limitatamente – né sul piano quantitativo né su quello qualitativo; a cominciare dal mark-up delle voci correlate (le *related entries* secondo la terminologia XML-TEI), cioè quelle voci interne all'articolo lessicografico, quali parole, locuzioni o collocati, che sono correlati al lemma o ad altra voce sulla base di relazioni semantiche, lessicali, etimologiche o di affinità concettuali. Nel *Vocabolario* di Baldinucci sono state individuate quasi 1.300 voci correlate. Il principale marcatore adibito a questa funzione è <re>; l'altro tag che svolge la stessa funzione, ma con applicazione differenziata, è <xr>: <re> è infatti usato per marcare le voci correlate che non sono lemmatizzate nel *Vocabolario* (o che contengono un rinvio ad altra voce), mentre <xr> è impiegato per etichettare le voci correlate che si trovano a lemma (e a cui si rimanda tramite l'identificatore univoco @xml:id). Stando alla sintassi XML-TEI, ogni voce correlata può essere marcata in uno dei due modi seguenti:

```
<re><form><orth> voce correlata (non lemmatizzata) </orth></form></re>
o
<xr><ref target="#lemma"> voce correlata (lemmatizzata) </ref></xr>
```

Molto frequentemente alle *related entries* sono associati specifici valori e funzioni, fissati preliminarmente nella fase teorica di progettazione del modello di mark-up. A tale proposito, per il *Vocabolario* baldinucciano è stata individuata una gamma di valori semantico-lessicali costituita da sinonimi, antonimi, iponimi, meronimi, collocati, base e derivati. Un sistema di annotazione concepito e costruito con una simile granularità permette di far emergere, accanto alla tradizionale struttura lessicografica verticale (che coincide con il lemmario), anche parole e locuzioni che Baldinucci ha fatto confluire nella dimensione orizzontale del dizionario (ovvero all'interno delle entrate); durante l'attività di digitalizzazione, tutta questa serie di voci – piuttosto cospicua e rilevante sotto il profilo linguistico – è stata individuata e marcata per portare il *Vocabolario* a un'interrogazione dinamica e, per così dire, 'aumentata'.

*Sinonimi.* Sono centinaia i sinonimi che sono stati annotati (sia con <re> sia con <xr>) per la versione elettronica del *Vocabolario*:

COMMETTERE. Mettere insieme, unire strettissimamente che che sia, congiungere, incastrare, far combaciare, intendendosi di pietre, legnami, e simili; il che anche diremmo, **congegnare**.

```
<entry xml:id="A799" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="tecn_v"><orth>Commettere</orth></form> <sense rend="definizione">.
  Mettere insieme, unire strettissimamente che che sia, congiugnere, incastrare, far combaciare,
  intendendosi di pietre, legnami, e simili; il che anche diremmo,
  <re type="synonym"><form value="tecn_v"><orth>congegnare</orth></form></re></sense></entry>
```

Schermata 19: Mark-up del sinonimo *congegnare* (s.v. *commettere*)

GIALLO D'ORPIMENTO ARSO. Lo stesso orpimento abbruciato, che fa un giallo acceso pendente in rosso, altrimenti detto, **rancio**, **giallo aurino**, ò vero, **dorè**.

```
<entry xml:id="A1484" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyponym">
  <form type="lemma" subtype="phrase" value="mat_colori"><orth>Giallo d'Orpimento
  arso</orth></form><sense rend="definizione">. Lo stesso orpimento abbruciato, che fa un giallo
  acceso pendente in rosso, altrimenti detto,
  <re type="synonym"><form><orth>rancio</orth></form></re>,
  <re type="synonym"><form type="phrase"><orth>giallo aurino</orth></form></re>, ò vero
  <re type="synonym"><form><orth>dorè</orth></form></re></sense></entry>
```

Schermata 20: Mark-up dei sinonimi *rancio*, *giallo aurino*, *dorè* (s.v. *giallo d'orpimento arso*)

TRIGLIFI. I Triglifi, trisolchi, per esser solcati con tre canali, son così detti: Diconsi anche **correnti**.

```
<entry xml:id="A2036" type="sezione_metodica" subtype="meronym">
  <form type="lemma" subtype="inflected" value="elem/costr"><orth>Triglifi</orth></form>
  <sense rend="definizione" value="arch">. I Triglifi, trisolchi, per esser solcati con tre canali, son
  così detti: Diconsi anche <xr type="synonym"><ref target="#A880">correnti</ref></xr></sense>
  </entry>
```

Schermata 21: Mark-up del sinonimo *correnti* (s.v. *triglifi*)

*Antonimi*. Poco più di un centinaio le voci correlate che sono state etichettate come antonimi:

RADO add. Contrario di **fitto**, **spesso**, e **denso**.

```
<entry xml:id="A2678" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma"><orth>Rado</orth></form><sense rend="definizione"> add. Contrario di
  <re type="antonym"><form><orth>fitto</orth></form></re>, di
  <re type="antonym"><form><orth>spesso</orth></form></re>, e
  <xr type="antonym"><ref target="#A950">denso</ref></xr></sense></entry>
```

Schermata 22: Mark-up degli antonimi *fitto*, *spesso*, *denso* (s.v. *rado*)

DI COLPI. Termine proprio di pittura: e dicesi, fatta di colpi quella pittura, la quale l'Artefice condusse, col posare con gran franchezza le tinte al luogo loro, o chiari, o scuri, o mezze tinte, o dintorni che si fussero, dando ad essa pittura un gran rilievo, e facendo in essa apparire una gran bravura e padronanza del pennello e de' colori; tutto il contrario di **sfumate** e **affaticate**.

```

<entry xml:id="A993" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" subtype="phrase" value="tecn_pc"><orth>Di colpi</orth></form> <sense
  rend="definizione" value="pitt">. <usg>Termine proprio di pittura</usg>: e dicesi, <re><form
  type="phrase"><orth>fatta di colpi</orth></form></re> quella pittura, la quale l'Artefice condusse, col
  posare con gran franchezza le tinte al luogo loro, o chiari, o scuri, o mezze tinte, o dintorni che si
  fussero, dando ad essa pittura un gran rilievo, e facendo in essa apparire una gran bravura e
  padronanza del pennello e de' colori; tutto il contrario di quelle pitture, che diremmo
  <re type="antonym"><form type="inflected" value="tecn_pc"><orth>sfumate</orth></form></re>, o
  <re type="antonym"><form type="inflected" value="tecn_pc"><orth>affaticate</orth></form></re>.
</sense></entry>

```

Schermata 23: Mark-up degli antonimi *sfumate* e *affaticate* (s.v. di *colpi*)

*Iponimi*. A essere marcate come iponimi non solo le entrate (come visto nel paragrafo 2.2.1. *Le entrate*), ma anche le voci correlate:

COLORE m. Secondo alcuni antichi Filosofi è una qualità nella superficie, o nell'estremità de' corpi sodi e terminati, la quale gli rende visibili. Di questi è principio formale il lume, e la trasparenza principio materiale. Alcuni colori sono, e si dicono **[colori] principali**; ed altri **[colori] mezzani**, o **secondi colori**. Aristotile tenne opinione che due solamente fossero i colori principali, cioè il bianco, e l'nero; e tutti gli altri disse esser colori mezzani, come partecipanti di quei due. Altri sono stati di parere, che i principali sieno sette, cioè il bianco, il nero, il giallo, il rosso, il verde, la porpora, e l'azzurro, chiamando mezzani tutti gli altri, come che da questi derivino. Di questi colori, o per meglio dire, di quegli de' quali i Pittori si servono, alcuni sono naturali (e questi sono per lo più terre) ed alcuni si fanno artificialmente; e gli uni, e gli altri mescolati fra di loro, quando più, quando meno, cagionano un numero infinito di colori secondi, co' quali giugne il perfetto Artefice ad imitare tutte le cose naturali, ed artificiali, e a dare all'opere sue rilievo e vivacità.

```

<entry xml:id="A785" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma"><orth>Colore</orth></form><sense rend="definizione"> m. Secondo alcuni
  antichi Filosofi è una qualità nella superficie, o nell'estremità de' corpi sodi e terminati, la quale
  gli rende visibili. Di questi è principio formale il lume, e la trasparenza principio materiale. Alcuni
  colori sono, e si dicono
  <re type="hyponym"><form type="phrase"><orth><add>colori</add> principali</orth></form></re>;
  ed altri <re type="hyponym"><form type="phrase"><orth><add>colori</add> mezzani</orth></form>,
  o <re type="synonym"><form type="phrase"><orth>secondi colori</orth></form></re>. Aristotile
  tenne opinione che due solamente fossero i colori principali, cioè il bianco, e l'nero; e tutti gli altri
  disse esser colori mezzani, come partecipanti di quei due. Altri sono stati di parere, che i principali
  sieno sette, cioè il bianco, il nero, il giallo, il rosso, il verde, la porpora, e l'azzurro, chiamando
  mezzani tutti gli altri, come che da questi derivino. Di questi colori, o per meglio dire, di quegli de'
  quali i Pittori si servono, alcuni sono naturali (e questi sono per lo più terre) ed alcuni si fanno
  artificialmente; e gli uni, e gli altri mescolati fra di loro, quando più, quando meno, cagionano un
  numero infinito di colori secondi, co' quali giugne il perfetto Artefice ad imitare tutte le cose
  naturali, ed artificiali, e a dare all'opere sue rilievo e vivacità.</sense></entry>

```

Schermata 24: Mark-up degli iponimi *colori principali* e *colori mezzani/secondi colori* (s.v. *colore*)

MULINO m. Macchina composto di varj ordinghi per uso di macinare. Lat. Moletrina, pistrinum. Sono i mulini di varie sorte, cioè **a mano**, **da bestie**, **a vento**, e più comunemente **da acqua**, e sebben tutti fanno con le macini il medesimo effetto, per la diversità degli strumenti, che muovon le macini, secondo il mezzo adoprato per dare loro il moto, si vengono come abbiam detto a distinguere. ¶ Mulino ancora significa il luogo, dove per le sopraddette macchine si macina.

```
<entry xml:id="A2145" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="macch/veic"><orth>Mulino</orth></form>
  <sense rend="definizione"> m. Macchina composto di varj ordinghi per uso di macinare. Lat. <cit
type="translation" xml:lang="lat"><quote>Moletrina, pistrinum.</quote></cit> Sono i mulini di varie
sorte, cioè
  <re type="hyponym"><form type="phrase"><orth><add>mulino</add> a mano</orth></form></re>,
  <re type="hyponym"><form type="phrase"><orth><add>mulino</add> da bestie</orth></form></re>,
  <re type="hyponym"><form type="phrase"><orth><add>mulino</add> a vento</orth></form></re>, e
  <usg>più comunemente</usg>
  <re type="hyponym"><form type="phrase"><orth><add>mulino</add> da acqua</orth></form></re>,
  e sebben tutti fanno con le macini il medesimo effetto, per la diversità degli strumenti, che muovon le
  macini, secondo il mezzo adoprato per dare loro il moto, si vengono come abbiam detto a
  distinguere.</sense> <sense rend="definizione">¶ <re><form
value="amb/edif"><orth>Mulino</orth></form></re> ancora significa il luogo, dove per le sopraddette
macchine si macina.</sense></entry>
```

Schermata 25: Mark-up degli iponimi *mulino a mano*, *m. da bestie*, *m. a vento*, *m. da acqua* (s.v. *mulino*)

OREFICE m. Artefice che lavora d'oro, altrimenti detto Orafo. Dividesi in Grossiere, e Minutiere. **Grossiere** dicesi quello, che fa lavori grandi, come sono vasi, bacini, candellieri, statue, e altri sì fatti. **Minutiere** quello che fa lavori gentili, quali sono tutte le legature d'oro delle gemme, come sono per esempio le anella, gli orecchini o pendenti, i polsetti, i picchiapetti, e tutte l'altre sorte di gioielli. E sebbene Orefice vuol dire, strettamente preso, colui che lavora d'oro, siccome Argentiere, chi lavora d'argento, contuttociò molto spesso sotto questa denominazione d'Orefice, vengono compresi ancora gli Argentieri.

```
<entry xml:id="A2325" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="fig"><orth>Orefice</orth></form><sense rend="definizione"> m.
Artefice che lavora d'oro, altrimenti detto <xr type="synonym"><ref
target="#A2303">Orafo</ref>.</xr> Dividesi in Grossiere, e Minutiere.
  <re type="hyponym"><form value="fig"><orth>Grossiere</orth></form> <sense>dicesi quello,
che fa lavori grandi, come sono vasi, bacini, candellieri, statue, e altri sì fatti.</sense></re>.
  <re type="hyponym"><form value="fig"><orth>Minutiere</orth></form> <sense>quello che fa
lavori gentili, quali sono tutte le legature d'oro delle gemme, come sono per esempio le anella, gli
orecchini o pendenti, i polsetti, i picchiapetti, e tutte l'altre sorte di gioielli.</sense></re>. E sebbene
Orefice vuol dire, strettamente preso, colui che lavora d'oro, siccome Argentiere, chi lavora
d'argento, contuttociò <usg>molto spesso sotto questa denominazione d'Orefice, vengono compresi
ancora gli <ref target="#A254">Argentieri</ref>.</usg>.</sense></entry>
```

Schermata 26: Mark-up degli iponimi *grossiere* e *minutiere* (s.v. *orefice*)

*Meronomi*. Nel *Vocabolario* sono oltre cento le voci interne marcate come meronomi, per restituire il rapporto semantico fra le parole che denotano una parte e quella che designa il tutto:

CAVALLETTO m. Dicesi quel composto di tre travi a triangolo, che sostiene il tetto pendente da due parti; la maggiore delle travi, che è in fondo, e posa in piano, dicesi **asticciuola**; le due che da i lati vanno ad unirsi nel mezzo, formando angolo ottuso, si chiamano **puntoni**: la travetta corta di mezzo, che passando fra gli detti puntoni, piomba sopra all'asticciuola, si dice **monaco**, e li due corti legni, che puntano nel monaco e ne' puntoni, si chiamano **razze**.

```

<entry xml:id="A647" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Cavalletto</orth></form><sense rend="definizione">
  m. Dicesi quel composto di tre travi a triangolo, che sostiene il tetto pendente da due parti; la
  maggiore delle travi, che è in fondo, e posa in piano, dicesi
  <xr type="meronym"><ref target="#A313">asticciuola</ref></xr>; le due che da i lati vanno ad unirsi
  nel mezzo, formando angolo ottuso, si chiamano
  <re type="meronym"><form type="inflected" value="elem/costr"><orth>puntoni</orth></form></re>;
  la travetta corta di mezzo, che passando fra gli detti puntoni, piomba sopra all'asticciuola, si dice
  <re type="meronym"><form value="elem/costr"><orth>monaco</orth></form></re>, e li due corti
  legni, che puntano nel monaco e ne' puntoni, si chiamano
  <re type="meronym"><form type="inflected" value="elem/costr"><orth>razze</orth></form></re>.
  </sense></entry>

```

Schermata 27: Mark-up dei meronimi *asticciuola*, *puntoni*, *monaco* e *razze* (s.v. *cavalletto*)

MARTELLO m. Strumento per uso di battere e di picchiare; ed è di più sorte: le sue parti son tre, l'**occhio** che è un foro o apertura per lo più nel mezzo di esso, dove si ferma il manico di legno; la **bocca**, che è una delle parti con la quale si batte per piano; e la **penna**, che è di diverse figure e forme, secondo l'uso, a che sarà destinato il martello.

```

<superEntry xml:id="martello">
  <entry xml:id="A1962" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyperonym">
  <form type="lemma" value="strum"><orth>Martello</orth></form><sense rend="definizione"> m.
  Strumento per uso di battere e di picchiare; ed è di più sorte: le sue parti son tre, l'
  <re type="meronym"><form><orth>occhio</orth></form></re> che è un foro o apertura per lo più
  nel mezzo di esso, dove si ferma il manico di legno; la
  <re type="meronym"><form><orth>bocca</orth></form></re>, che è una delle parti con la quale
  si batte per piano; e la
  <re type="meronym"><form><orth>penna</orth></form></re>, che è di diverse figure e forme,
  secondo l'uso, a che sarà destinato il martello. </sense>

```

Schermata 28: Mark-up dei meronimi *occhio*, *bocca* e *penna* (s.v. *martello*)

*Base e derivati.* Nel testo elettronico del *Vocabolario* sono stati annotati anche i rapporti di derivazione:

MENSOLONE m. Accrescitivo di **mensola**; mensola grande.

```

<entry xml:id="A2050" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="elem/costr"><orth>Mensolone</orth></form> <sense rend="definizione"
  value="arch"> m. Accrescitivo di <xr type="base"><ref target="#A2049">mensola</ref></xr>; mensola
  grande.</sense></entry>

```

Schermata 29: Mark-up della base *mensola* (s.v. *mensolone*)

SCODELLINO m. Diminutivo di **scodella**, e serve a più usi, ed a' Pittori per temperarvi colori.

```

<entry xml:id="A3002" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="strum"><orth>Scodellino</orth></form>
  <sense rend="definizione"> m. Diminutivo di <xr type="base"><ref target="#A3001">scodella</ref></xr>, e
  serve a più usi, ed a' Pittori per temperarvi colori.</sense></entry>

```

Schermata 30: Mark-up della base *scodella* (s.v. *scodellino*)

CIOTTOLO m. Sasso bislungo, col quale si ciottolano le strade. ¶ Ed il **ciottolare** dicesi ancora *insiniare*.

```
<entry xml:id="A727" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="mat_pietre/gemme"><orth>Ciottolo</orth></form> <sense rend="definizione"
  value="edil"> m. Sasso bislungo, col quale si ciottolano le strade.</sense> <sense rend="definizione">
  ¶ Ed il <re type="derivato"><form value="tecn_v" xml:id="A727b"><orth>ciottolare</orth></form> dicesi
  ancora <xr type="synonym"><ref target="#A1788b">insiniare</ref></xr></re>.</sense></entry>
```

Schermata 30: Mark-up del derivato *ciottolare* (s.v. *ciottolo*)

*Collocati*. Sebbene molto più sporadici rispetto agli elementi semantico-lessicali visti finora, laddove presenti, nel testo elettronico del *Vocabolario* sono stati marcati anche i collocati, cioè quelle parole co-occorrenti che si combinano frequentemente con il lemma:

IN SOMMA posto avverbial. Usato co' verbi, **dare**, **torre**, e **fare**; vale lo stesso che *in cottimo*; cioè a tutte proprie spese per un certo prezzo determinato; ed è termine proprio de' Muratori, i quali prendono a far talora qualche edificio, non a giornate, ma sopra di sè, ed a tutte loro spese, per un tanto il braccio del muro, ovvero tutta la fabbrica in tronco, o come essi dicono, in somma, ovvero in cottimo.

```
<entry xml:id="A1714" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" subtype="phrase"><orth>In somma</orth></form> <sense rend="definizione"> posto
  avverbial. Usato co' verbi,
  <re type="colloc"><form><orth>dare</orth></form></re>,
  <re type="colloc"><form><orth>torre</orth></form></re>, e
  <re type="colloc"><form><orth>fare</orth></form></re>; vale lo stesso che
  <re type="synonym"><form type="phrase"><orth>in cottimo</orth></form></re>; cioè a tutte proprie spese
  per un certo prezzo determinato; ed <usg>è termine proprio <pb n="77"/> de' Muratori</usg>, i quali prendono a
  far talora qualche edificio, non a giornate, ma sopra di sè, ed a tutte loro spese, per un tanto il braccio del muro,
  ovvero tutta la fabbrica in tronco, o come essi dicono, in somma, ovvero in cottimo.</sense></entry>
```

Schermata 31: Mark-up dei collocati *dare*, *torre* e *fare* (s.v. *in somma*)

RITOCicare. Di nuovo toccare. *Iterum tangere*. ¶ E ritoccare un'opera, vale aggiugnervi qualche cosa di migliore, o lavorarvi sopra di nuovo, o ricorreggere gli errori. ¶ Onde ritoccare **una pittura**, **una scultura**, **un disegno**, e simili, vale darle l'ultima mano.

```
<entry xml:id="A2794" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="hyperonym">
  <form type="lemma"><orth>Ritoccare</orth></form>
  <sense rend="definizione">. Di nuovo toccare. Lat. <cit type="translation" xml:lang="lat"><quote>Iterum
  tangere.</quote></cit></sense> <sense rend="definizione">¶ E <re><form value="tecn_v"><orth>ritoccare un'opera
  </orth></form></re>, vale aggiugnervi qualche cosa di migliore, o lavorarvi sopra di nuovo, o ricorreggere gli
  errori.</sense><sense rend="definizione">¶ Onde ritoccare
  <re type="colloc"><form><orth>una pittura</orth></form></re>,
  <re type="colloc"><form><orth>una scultura</orth></form></re>,
  <re type="colloc"><form><orth>un disegno</orth></form></re>, e simili, vale darle l'ultima mano.</sense>
```

Schermata 32: Mark-up dei collocati *pittura*, *scultura* e *disegno* (s.v. *ritoccare*)

### 2.3. La mediostruttura

Come si è avuto modo di vedere, il lavoro di informatizzazione ha riguardato anche la marcatura della mediostruttura<sup>18</sup>, ossia quella dei rinvii interni al *Vocabolario*, cosicché l'utente, durante la navigazione sulla piattaforma, possa agganciare la pagina di uno o più riferimenti incrociati, cioè di voci per le quali sono previsti dei collegamenti nel testo marcato; gli elementi XML-TEI con questa funzione sono `<xr>` e `<ref>`<sup>19</sup>. Quest'ultimo serve a rimandare a un'entrata o a una voce

<sup>18</sup> Cfr. RICCIO 2016, pp. 65-68.

<sup>19</sup> Cfr. TEIP5 2023, pp. 318-320.

correlata (tramite il carattere # seguito dal suo valore identificativo), mentre <xr> marca parole o formule che introducono il rinvio (nel nostro caso è usato soltanto *vedi*, anche nella forma abbreviata *V.*) e il rinvio stesso (delimitato da <ref>):

RUSTICO add. Rozzo: Dassi da' nostri Artefici, per aggiunto a quell'Ordine d'Architettura, che è più nano, di maggior grossezza degli altri Ordini, e più semplice negli ornamenti. **V. Ordine rustico.**

```
<entry xml:id="A2856" type="vocabolario" rend="semplice">
  <form type="lemma" value="tecn_pc"><orth>Rustico</orth></form><sense rend="definizione"> add. Rozzo:
  Dassi da' nostri Artefici, per aggiunto a quell'Ordine d'Architettura, che è più nano, di maggior grossezza degli
  altri Ordini, e più semplice negli ornamenti.
  <xr>V. <ref target="#A2322"><hi>Ordine rustico</hi></ref></xr></sense></entry>
```

Schermata 33: Mark-up del rinvio alla voce *ordine rustico* (s.v. *rustico*)

MELOCHITE m. Spezie di Diaspro. **Vedi Diaspro detto Melochite.**

```
<entry xml:id="A2000" type="vocabolario" rend="semplice" subtype="xref">
  <form type="lemma"><orth>Melochite</orth></form><sense rend="definizione"> m. Spezie di Diaspro.
  <xr>Vedi <ref target="#A965"><hi>Diaspro detto Melochite</hi></ref></xr></sense></entry>
```

Schermata 34: Mark-up del rinvio alla voce *diaspro detto melochite* (s.v. *melochite*)

## 2.4 Indicatori d'uso o di registro

Un ulteriore dato interessante in materia di lingua (e perciò aggiunto al mark-up del *Vocabolario*) è quella relativo agli indicatori d'uso o di registro, cioè l'insieme di formule e frasi con cui Baldinucci fornisce al lettore informazioni su un determinato vocabolo (in qualche occasione anche indicazioni di pronuncia); nel file XML-TEI, questo tipo di informazione è stato marcato con il tag <usg>. Di seguito una lista degli indicatori marcati per le lettere A, B e S, estratti dai quasi trecento totali che sono stati censiti nel *Vocabolario*:

I Pittori però usano questa voce, per esprimere	s.v. <i>abbigliare</i>
appresso alcuni Autori chiamati	s.v. <i>accanalato/scanalato</i>
donde àno i Botanici moderni cavato il dire	s.v. <i>accanalato/scanalato</i>
Dicono gli Architetti	s.v. <i>accantonato</i>
Parola usata tra' Pittori	s.v. <i>affocalistiare/apocalistiare</i>
chiamata dagli Antichi	s.v. <i>agata</i>
oggi dicesi	s.v. <i>ala/alia</i>
voce arabica	s.v. <i>alchimia</i>
Termine usato dalli Scultori, e tal ora da' Pittori	s.v. <i>ammaccatura</i>
Voce usata da buoni Scrittori	s.v. <i>androne</i>
Dicesi anche da' Toscani	s.v. <i>androne</i>
dicesi dagli Architetti	s.v. <i>angolo acuto</i>
Termine usato da' Gettatori di metallo	s.v. <i>anima</i>
i nostri Artefici gli chiamano	s.v. <i>anisocicli</i>
Voce del tutto latina	s.v. <i>ano</i>
è termine usato per onestà dagli Anatomisti	s.v. <i>ano</i>
Termine usato da' nostri Professori	s.v. <i>aria di testa</i>
Questo verbo è proprio Toscano	s.v. <i>arrivare</i>

da' nostri Artefici si piglia più largamente	s.v. <i>arrivare</i>
Termine astronomico e matematico	s.v. <i>asse</i>
Agli architetti serve per termine espressivo	s.v. <i>asse</i>
talvolta da qualche Architetto si trova chiamata	s.v. <i>asse</i>
i moderni la chiamano	s.v. <i>asteria/ occhio di gatta</i>
Termine de' Doratori a fuoco	s.v. <i>avvivare</i>
oggi più comunemente si dà questo nome	s.v. <i>basilica</i>
termine proprio degli argentieri	s.v. <i>bianchire</i>
Fra gli Artefici si chiama	s.v. <i>bronzino</i>
che direbbono i Marinari	s.v. <i>buffa</i>
Pronuziasi comunemente questa voce con l'accento sù la penultima sillaba, e così da' Poeti vien posta ne' versi endecasillabi in fine di verso: ma i Gioiellieri usano di pronunziar la detta penultima sillaba disaccentata, e far tutta la voce di suono sdrucchiolo	s.v. <i>saffiro/ zaffiro</i>
Si chiamano anche tra' Professori di gioie	s.v. <i>sarda/ corniola</i>
Tra' Pittori dicesi	s.v. <i>sbattimento</i>
tra' Pittori si dice propriamente	s.v. <i>scaleo</i>
Voce del tutto Latina	s.v. <i>scapula</i>
dicesi da' nostri Artefici più comunemente	s.v. <i>scelta</i>
dicono i Pittori	s.v. <i>schizzo/ schizzi</i>
È proprio termine scultoresco	s.v. <i>scoprire</i>
Termine di Pittura, o di Prospettiva	s.v. <i>scorcio</i>
è voce poetica	s.v. <i>sculto</i>
come altri dicono	s.v. <i>segone</i>
Pronunziato coll'e stretta	s.v. <i>seno</i>
Termine d'Orefici, e più propriamente di Doratori a fuoco	s.v. <i>setolare</i>
Termine di Prospettiva e Pittura	s.v. <i>sfuggire</i>
Voce usata da coloro, che lavorano figure di metallo	s.v. <i>sgraffiare</i>
Dicono generalmente gli Architetti	s.v. <i>sodo</i>
Termine di Pittura	s.v. <i>spolverizzare</i>
volgarmente	s.v. <i>squadra zoppa</i>
Anche noi Toscani aviamo usata una certa distinzione di nomi	s.v. <i>statua</i>
Dicesi più comunemente	s.v. <i>stile</i>
D'onde i Pittori e Scultori dicono	s.v. <i>storpiare/ stroppiare</i>
Termine de' Pittori, e Scultori	s.v. <i>studio</i>

### 3. La marcatura tematica

Come dichiarato fin dall'inizio, la digitalizzazione del *Vocabolario* di Filippo Baldinucci punta a privilegiare sia la dimensione linguistica sia quella storico-artistica; per quest'ultima, in particolare, è stata progettata una marcatura tematica<sup>20</sup> (applicata sia ai lemmi sia alle voci correlate) per classificare parole e locuzioni entro nove macrocategorie – che nella banca dati saranno rintracciabili (e selezionabili secondo percorsi personalizzati) per ricerche di tipo

<sup>20</sup> Già presentata in PATELLA 2024, p. 123.

tematico, permettendo così di consultare dei veri e propri sottodizionari del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*:

- ARTI E SCIENZE  
Es. *alchimia, architettura, geometria, miniatura, oreficeria, plastica* ecc.
- EDIFICI, LOCALI E AMBIENTI (anche di passaggio); OFFICINE E STABILIMENTI  
Es. *androne, gran sale, bottega, cappella, cartiera, colombaia, loggia, magazzino, palestra* ecc.
- ELEMENTI STRUTTURALI O DECORATIVI (anche parti di elementi o difetti); COSTRUZIONI E STRUTTURE  
Es. *abbaino, ammattonato, ballatoio, cartocci, ferrata, modiglioni, merlo, nicchia, saracinesca, zoccolo* ecc.
- FIGURE E RUOLI PROFESSIONALI (anche pseudofigure)  
Es. *abbachista, allievo, capomaestro, ciarpone, fornaciaio, ingegnere, intagliatore, monetiere, pittore da mazzocchi, squadratore, torniaio* ecc.
- MACCHINE, IMPALCATURE, DISPOSITIVI, VEICOLI, ARNESI PER IL TRASPORTO  
Es. *argano, balista, carrettone, castello, grillo, verricello* ecc.
- MATERIE E MATERIALI, STRATI DI MATERIALI (anche scarti e frammenti):
  - MARMI, PIETRE E PREZIOSI (es. *amatista, bellocchio, cipolaccio, marmo bianco di Parigi* ecc.)
  - METALLI E LEGHE (es. *bronzo, metallo per campane, oro macinato, rame per intaglio* ecc.)
  - LEGNAME (es. *acero, avornio, bossolo, gelso, mandorlo* ecc.)
  - MATERIE DI ORIGINE VEGETALE O ANIMALE (es. *alga, bomberaca, feltro, lattificio* ecc.)
  - ARGILLE, POLVERI, TERRE E INERTI (es. *creta, gesso, loto, pozzolana* ecc.)
  - VETRO (es. *vetro macinato, vetri colorati* ecc.)
  - VERNICI (es. *vernice dura, vernice grossa* ecc.)
  - COLORI (es. *biacca, bolarmenico, cinabrese, nero di noccioli di pesche, pomella, ponsò, tanè* ecc.)
  - SOSTANZE VARIE E ALTRO (es. *acque di solimato e d'arsenico, borrace, calcinaccio, mestica, sapone* ecc.)
- STRADE E TERRENI (ed elementi a essi relativi); CANALI; ALTRI LUOGHI  
Es. *borghetto, burrone, carreggiata, cunicolo, gora, pantano, pozzi smaltitoi, vico* ecc.
- STRUMENTI, UTENSILI E OGGETTI DA LAVORO (anche accessori)  
Es. *ago per intagliare in rame ad acqua forte, animella, buffa, bulino, colatoio, gattuccio, mandriano* ecc.
- TECNICHE, CARATTERISTICHE, OPERE:
  - PROCESSI E OPERAZIONI (es. *abbrunare, arrugginire, discolorare, far di fantasia, impianellare* ecc.)
  - PROPRIETÀ ED EFFETTI DI COMPOSIZIONE E REALIZZAZIONE (es. *digradato, disseccativo, leggiadria, maniera cruda, picchiettato* ecc.)
  - OPERE E RAPPRESENTAZIONI (es. *arazzo, bambocci, basso rilievo, contorni, lavoro di commesso, mascherone, monocromato* ecc.)

Oltre a queste, per la versione elettronica sono state previste altre categorie con cui marcare significati e accezioni in merito a diversi ambiti e settori (in non pochi casi a una stessa entrata sono state attribuite più etichette, dal momento che spesso una voce può appartenere a più campi):

- ARCHITETTURA  
Es. *accanalato/scanalato, oggetto, lunetta, merlare, modanatura, onda/gola, ordine toscano, ripieni, toro* ecc.
- ASTRONOMIA  
Es. *grado, interstizio, zenit, zodiaco* ecc.
- DISEGNO E PROSPETTIVA  
Es. *cartoni per far disegni d'opere, contorni, dal naturale, inchiostro, linea concludente* ecc.
- DORATORI  
Es. *avvivatoio, dorare, dorare a bolo, ferraccia, setolare* ecc.
- EDILIZIA  
Es. *arricciato, a scarpa, barbacane, calcina grassa, cola, mezzana, murare a secco* ecc.
- GEOMETRIA  
Es. *angolo acuto, angolo della proporzione del cerchio, cateto, cilindro, linea centrica, semidiametro* ecc.
- GETTATORI E FONDITORI DI METALLI  
Es. *bracciaiuola, forma/cavo, fossa per gettare statue di metallo, mandriano, far migliaccio* ecc.
- INTAGLIO  
Es. *barletto, dar l'acqua forte sopra il rame vernicato per intagliarlo, incidere, intagliatore* ecc.
- MISURE  
Es. *braccio, palmo, pertica, quartuccio, testa* ecc.
- OREFICERIA  
Es. *bianchire, lastrare, setolare, stecca* ecc.
- PITTURA  
Es. *accordato/accordamento, aggrotescato, alla prima, bozza, campo, ombreggiare, pelle, pennelleggiare* ecc.
- SCULTURA  
Es. *aggrotescato, banco, gesso da far presa, gradina, lavorato/ben lavorato, loto, struffoli di paglia, torsello* ecc.

### *Conclusioni*

Interamente dedicato alla descrizione della versione elettronica del *Vocabolario* baldinucciano, questo contributo ha consentito di rendicontare il lavoro costruito – e che si può costruire – su un dizionario retrodigitalizzato (nella fattispecie un repertorio secentesco), di mostrarne l'iter di marcatura, i criteri alla base, i tag scelti e l'insieme degli elementi annotati, mettendo in evidenza il tipo di dati e di informazioni che è possibile restituire rispetto alla versione cartacea. Gli esempi passati in rassegna, infatti, accompagnati progressivamente da schermate estratte dal software *Oxygen XML Editor* (impiegato per il mark-up), hanno mostrato e dimostrato un doppio recupero dei contenuti, in chiave sia storico-artistica sia storico-linguistica: da un lato, con la marcatura delle categorie tematiche, consentendo di creare dei sottodizionari rispetto ai settori toccati da Baldinucci (a partire da architettura, pittura e scultura, fino ad arrivare all'astronomia e all'oreficeria), come pure di mappare categorie di referenti, quali strumenti da lavoro, materie e materiali, elementi strutturali, ecc.; dall'altro, con l'annotazione non solo dei lemmi, ma anche

di parole (di rilevanza artistica e linguistica) annidate all'interno degli articoli lessicografici e dei principali rapporti semantico-lessicali (iperonimi, olonimi, sinonimi, derivati ecc.) – diversamente, se fossero stati considerati soltanto i lemmi (quasi al pari della consultazione cartacea), tutta la struttura profonda sarebbe rimasta 'silente', in quanto sommersa in una massa di dati indistinti.

Grazie all'informatizzazione, dunque, all'interno della piattaforma *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, saranno possibili diverse modalità di interrogazione e percorsi di ricerca personalizzati, attraverso ricerche libere, avanzate e guidate<sup>21</sup>. A tale proposito, la versione elettronica del *Vocabolario* baldinuccioniano permetterà di rintracciare informazioni di varia natura: da nomi di persone, santi e divinità (es. *Tolomeo, Raffaello, Apelle, San Francesco, Vesta*) a quelli di luoghi (es. *Siena, Roma, India, Persia*), monumenti ed edifici (es. *Nilo del Belvedere, Cupola di S. Maria del Fiore, Cappella di S. Maria Maddalena de' Pazzi, Villa di Castello*), dalle fonti citate (es. *Vitruvio, Ovidio, Leombattista Alberti, L'inganno dell'occhio* di Pietro Accolti) ai traduttori latini e greci (es. *acer, acroterium, circus, pneumaticon, χρυσόλιθος*). Oltre alla generica consultazione dei lemmi, il motore di ricerca consentirà di filtrare i risultati secondo le tre tipologie di lemmatizzazione presenti nel *Vocabolario*, quindi forme convenzionali (es. *arprese, breccia, campeggiare, diaspro, foderatore, gattuccio, impiombato, proporzionalmente*), forme flesse (es. *alari, appoggiamenti, balaustri, baccelletti, intaccature, pianelle, viticci*) e unità di due o più parole (es. *a coda di rondine, agata sardoniana, lavoro d'incavo, maniera cruda, martello da battere a mazza, porta intavolata*). In considerazione, poi, di altri elementi che sono stati marcati nel testo XML-TEI, saranno previsti ulteriori filtri: ad esempio, un'opzione per isolare le voci interne al campo del significato (e marcate in quanto rilevanti sul piano storico-artistico e/o storico-linguistico) – cioè voci correlate al lemma o ad altra voce in base a rapporti lessicali o semantici, come *strie* (s.v. *accanalato/scanalato*), *ceffata* (s.v. *ceffo*), *colori principali* e *colori mezzani* (s.v. *colore*), *sotterrare* (s.v. *disotterrare*), *bocca e taglio* (s.v. *martellina*), *radio* e *ulna* (s.v. *cubito*) – oppure un'opzione per estrapolare le formule con cui Baldinucci fornisce indicazioni circa l'uso di una parola (es. *termine di scultura e architettura; il che diremmo anche, ma in modo basso; termine della prospettiva; dicesi per dispregio; usano molto questa voce i pittori*). Inoltre, sul piano della mediostruttura, laddove previsti, saranno disponibili i collegamenti fra voci (di modo che l'utente possa agganciare le pagine dei riferimenti incrociati).

Infine, in linea con gli approfondimenti guidati su 'colori', 'artisti' e 'tecniche artistiche', fruibili sul portale *Le parole dell'arte* (che ospita la banca dati *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*), anche l'informatizzazione del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* contemplerà ricerche di tipo tematico: in relazione a parole e locuzioni sarà possibile, infatti, limitare la ricerca a una o più categorie fra 'arti e scienze', 'edifici, locali e ambienti; officine e stabilimenti', 'elementi strutturali o decorativi; costruzioni e strutture', 'figure e ruoli professionali', 'macchine, impalcature, dispositivi, veicoli e arnesi per il trasporto', 'materie, materiali e strati di materiali', 'strade e terreni; canali; altri luoghi', 'strumenti e oggetti da lavoro', 'tecniche, caratteristiche, opere'; in relazione a significati e accezioni, invece, si potranno selezionare uno o più ambiti fra 'architettura', 'astronomia', 'disegno e prospettiva', 'doratori', 'edilizia', 'geometria', 'gettatori e fonditori di metalli', 'intaglio', 'misure', 'oreficeria', 'pittura', 'scultura'.

<sup>21</sup> Allo stato attuale dei lavori, la marcatura XML-TEI del *Vocabolario* baldinuccioniano è stata completata; è, invece, in fase di allestimento il sito sul quale sarà possibile effettuare le ricerche avanzate presentate in questo saggio.

## BIBLIOGRAFIA

### Banche dati e dizionari

BALDINUCCI 1681

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno* [...], Firenze 1681  
(disponibile on-line <https://archive.org/details/vocabolariosca00bald/page/n5/mode/2up>).

FILIPPO BALDINUCCI LESSICOGRARO ED ERUDITO

*Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte  
(disponibile on-line <https://baldinucci.accademiadellacrusca.org>).

LE PAROLE DELL'ARTE

*Le parole dell'arte. Per un lessico della storia dell'arte nei testi dal XVI al XX secolo*, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte  
(disponibile on-line <https://mla.accademiadellacrusca.org>).

### Studi

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* [...] (1681), nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica).

BÄTSCHMANN 2014

O. BÄTSCHMANN, *Félibiens Dictionnaire von 1676 und Baldinuccis Vocabulario von 1681*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, atti del convegno internazionale e interdisciplinare (Roma 15-16 gennaio 2010), a cura di E. Oy-Marra, M. von Bernstorff, H. Keazor, Wiesbaden 2014, pp. 21-45.

BIFFI 2006

M. BIFFI, *Il lessico dell'architettura nella storia della lingua italiana*, in *Costruire il dispositivo storico: tra fonti e strumenti*, atti del convegno internazionale di studi *Fare storia 3* (Venezia 9-11 dicembre 2004), a cura di J. Gudelj, P. Nicolin, Milano 2006, pp. 75-132.

BIFFI-MARASCHIO 2023

M. BIFFI, N. MARASCHIO, *Dipingere con le parole. Un sondaggio sulle espressioni di colore nella banca dati Le parole dell'arte*, «Studi di Memofonte», 30, 2023, pp. 55-80.

CIALDINI 2020

F. CIALDINI, *Le banche dati per lo studio della lingua dell'arte*, «Studi Italiani», XXXII, 63, 2020, pp. 169-190.

GERMANN 1997

G. GERMANN, *Les dictionnaires de Félibien et Baldinucci*, in *La naissance de la théorie de l'art en France 1640-1720*, numero monografico di «Revue d'Esthétique», 31-32, 1997, pp. 253-258.

MARASCHIO 2018

N. MARASCHIO, *L'Accademia della Crusca e la lingua dell'arte*, in *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*, atti del seminario di studio internazionale (Lecce 24-25 maggio 2017), a cura di F. Conte, Roma 2018, pp. 55-68.

MARAZZINI 2020

C. MARAZZINI, *A modo di prefazione: Baldinucci, gli struffoli e la Crusca*, in *Per Filippo Baldinucci. Storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, atti della giornata di studi (16 gennaio 2020), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal, Firenze 2020, pp. VII-X.

PATELLA 2024

B. PATELLA, *Filippo Baldinucci lessicografo: parole dell'arte del disegno (e non solo)*, «L'Idea. Testi Fonti Lessico», I, 1, 2024, pp. 109-129  
(disponibile on-line <https://lidea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-1-178>).

RICCIO 2016

A. RICCIO, *Gli strumenti per la ricerca linguistica. Corpora, dizionari e database*, Roma 2016.

SOHM 2001

P. SOHM, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge - New York 2001.

STRUHAL 2018

E. STRUHAL, *Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, in *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, a cura di M.-C. Heck, con la collaborazione di M. Freyssinet, S. Trouvé, Montpellier 2018, pp. 213-227.

STRUHAL 2020

E. STRUHAL, *Filippo Baldinucci's Autopsies. Autopsy and Art Theory in the Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno (1681) and His Lettera a Vincenzo Capponi (1681)*, in *Zeigen - Überzeugen - Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kenerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, atti del convegno (Magonza 5-7 ottobre 2017), a cura di E. Oy-Marra, I. Schmiedel, Merzhausen 2020, pp. 89-110.

TEI P5 2023

TEI P5: *Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, [a cura di] Text Encoding Initiative Consortium, novembre 2023  
(disponibili on-line <https://tei-c.org/Vault/P5/4.7.0/doc/tei-p5-doc/en/Guidelines.pdf>).

## ABSTRACT

Con questo contributo si intende presentare il lavoro di informatizzazione del *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) di Filippo Baldinucci che – realizzato per un progetto promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte – ha portato alla creazione della banca dati *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito* (confluita nel portale *Le parole dell'arte*). Nell'articolo vengono illustrate le principali soluzioni di mark-up in XML-TEI adottate per il testo elettronico del *Vocabolario*, mostrando da un lato le operazioni di digitalizzazione e i criteri di marcatura applicati a un dizionario secentesco per renderlo interrogabile, dall'altro l'insieme degli elementi individuati e annotati nell'ottica di sviluppare, per la banca dati, ricerche di interesse sia storico-artistico sia storico-linguistico, rispecchiando la doppia anima degli enti promotori del progetto *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito*.

The aim of this contribution is to present the work of digitalising the *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) by Filippo Baldinucci, which – carried out for a project promoted by Accademia della Crusca and Fondazione Memofonte – led to the creation of the database *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito* (merged in the portal *Le parole dell'arte*). The article illustrates the main XML-TEI mark-up solutions adopted for the electronic text of the *Vocabolario*, showing on one hand the digitisation operations and criteria applied to a seventeenth-century dictionary to make it searchable, and on the other hand the set of elements identified and annotated to develop searches of both historical-artistic and historical-linguistic interest in the database, reflecting the dual soul of the organisations promoting the *Filippo Baldinucci lessicografo ed erudito* project.