

Da: *A.B.O. Theatron. L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 giugno 2021 – 26 giugno 2022), Skira, Milano 2021, pp. 88-101.

A.B. Origine (Materiali per un'archeologia)

Andrea Cortellessa

A.B.O. e la scrittura: un corteggiamento reciproco che dura da quasi sessant'anni. Se non ha mai ambito alle ebbrezze del Cimento, più o meno longhianamente inteso, dopo gli *exploits* ragguardevoli dell'*Ideologia del traditore* e di *Manuale di volo*¹ la sua scrittura ha abdicato definitivamente alla tentazione di un'autonomia, diciamo, performativa. In *Autocritico automobile* (libro trascurato, composto com'è da "pezzi facili" e d'occasione nonché attestato, per alcuni aspetti, su "posizioni" che la svolta transavanguardistica sorpasserà, di lì a poco, con grande strepito di clacson; ma che sin dal titolo appunto, come tutti quelli di A.B.O. solo in apparenza giocoso², è l'unico, fra i suoi, programmaticamente volto a definire la sua "posizione")³ si legge un pezzo dal titolo provocatorio, *Io come Borges*, che di tale autonomia della "critica come scrittura" è un manifesto bello e buono. Se la critica è "un istituto di per sé alienante che parte già da una situazione sociale alienata" come quello di una "società divisa e stratificata in classi", la mossa di A.B.O., a quell'altezza, è la pratica di "una struttura di segni che si contrappone, non solo come senso ma proprio come andamento interno, a quello che è il movimento dell'opera"⁴. Questa mossa del cavallo si vuole dunque commisurabile – di qui il titolo – a quella dei racconti che Borges definiva "indiretti": cioè presentati come sinossi o descrizioni critiche (appunto) di racconti altrui dimenticati, irreperibili o, in effetti, perfettamente inesistenti. Siamo nel 1977, all'indomani dunque dell'*Ideologia del traditore* e cinque anni prima di *Manuale di volo*; e l'opzione "performativa" di questo A.B.O. è enunciata già, a ben vedere, dall'esergo scelto per il libro (dal *Manifesto dada 1918* di Tzara): "Parlo sempre di me perché non voglio convincere nessuno".

Dopo aver portato sino in fondo, col *Manuale di volo*, il proprio Cimento con se stesso, scrivere per A.B.O. diverrà solo una delle forme della sua onnipresenza, e onniprensilità, in tutti i "luoghi" dell'arte. Per il "critico in atto" che sceglie di diventare, e la cui figura finirà anzi per incarnare per antonomasia⁵, la scrittura sarà mera traccia materiale, segreto organico quasi, di una presenza che significa anzitutto *com-presenza* – non necessariamente ma spesso anche in senso esistenziale, biografico – con gli artisti⁶ (in questo senso, della trilogia dei libri-*pivot* pubblicati fra la metà dei settanta e l'inizio degli ottanta, quello più gravido di futuro sarà senz'altro da indicare, allora, in *Passo dello strabismo*). Se mai verrà meno la sua passione di lettore, che lo porterà fra l'altro a incontri e collaborazioni di prestigio con maestri assoluti del Novecento come Roland Barthes, Jorge Luis Borges (appunto) ed Ernst Jünger, da quel momento in avanti A.B.O. nutrirà un'attrazione/repulsione sintomatica nei confronti della costitutiva virtualità, dell'ineludibile *assenza* che, piaccia o meno, alla letteratura è connaturata. Mentre aderirà con entusiasmo a quell'ircocervo concettuale prima che linguistico, ma pratica fattasi presto egemone, che è la "scrittura espositiva"⁷. Quello appena riassunto è un percorso ben noto. Ma conosce un antefatto che, se non si può dire segreto, sinora non è mai stato oggetto d'attenzione specifica (anche, se non soprattutto, per la difficile reperibilità dei materiali; se ho potuto cominciare la presente esplorazione lo devo infatti alla cortesia fuori dall'ordinario, e alla testarda abnegazione di ricerca, di Laura Cherubini e Paola Marino: che ringrazio allora, qui, ben di là dai doveri di prammatica). Questa origine, dicevo, è tutt'altro che rimossa – è anzi ricordata, dall'interessato, ogni volta che può – e consiste nella partecipazione di A.B.O., appunto da "scrittore" (seppure, come vedremo, alquanto *sui generis*), agli ultimi fuochi di un movimento culturale che, ancorché interdisciplinare per vocazione ideale e prassi

concreta, proprio nell'espressione letteraria, e anzi specificamente poetica, aveva conosciuto i suoi natali e coltivato, da sempre, il proprio *core business* (a partire dalla seminale antologia *I Novissimi*, curata da Alfredo Giuliani nel 1961): ovviamente la Neoavanguardia del Gruppo 63.

Ricorda appunto A.B.O., tanto rapido quanto puntiglioso: “nel '67 – l'anno in cui sono entrato nel Gruppo 63, invitato da Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti – mi sono trasferito per un anno a Bologna, dove ho lavorato per un editore d'avanguardia, Sampietro, molto innovativo anche dal punto di vista grafico, col quale prima di me aveva lavorato Adriano Spatola. Con Sampietro ho pubblicato quello stesso anno il mio primo libro di poesia, *Made in Mater*. Il mio secondo libro, *Fiction Poems*, uscì invece l'anno dopo a Napoli per le edizioni di Lucio Amelio”⁸.

Risulta anche la sua presenza da (ventisettenne) *absolute beginner*, in effetti, alle cronache del quinto e ultimo incontro del Gruppo: tenutosi a Fano, dal 26 al 28 maggio 1967, nella Sala Grande del Palazzo Malatestiano⁹. Non so se si possa ripetere che quanto pareva un'alba – quella della Nuova Avanguardia – fosse già un tramonto. In effetti il '67 è anche l'anno di fondazione della rivista “Quindici” (il primo numero esce nel giugno di quell'anno): che parve davvero rompere, col suo imprevedibile successo, il diaframma storicamente vigente non solo fra l'avanguardia artistica e quella politica, ma fra queste e il grande pubblico. E invece, alla luce corrusca del Sessantotto, fu proprio la commistione fra gli obiettivi delle “due avanguardie”, fra loro non perfettamente collimanti, a determinare non solo la chiusura della rivista ma anche la cessazione – a tutti gli effetti – delle attività del Gruppo cui faceva capo¹⁰.

Sicché la sorte malevola che arrise (è il caso di dire) al giovane A.B.O. fu quella di partire lancia in resta all'avanguardia, sua punta più giovane ed estrema, ormai al fin della licenza: quando le polveri della battaglia si stavano ormai posando a terra. L'ironia da allora tante volte espressa sul “darwinismo linguistico” – il “dogma ideologico che aveva accompagnato l'arte delle neoavanguardie”, secondo il quale “l'arte [era] frutto di un'evoluzione lineare del linguaggio”¹¹ – trova con ogni probabilità in questo cortocircuito eloquente il suo vero momento angolare (e acquista allora, in questa chiave, un pungente retrogusto amaro). Così come l'altra decisiva mossa del cavallo: che sussumerà nel nome (e, ciò che più conta, nelle pratiche) della Transavanguardia tanti aspetti della Neoavanguardia della quale rappresentava, ovviamente, l'antitesi dialettica (ma *davvero tale*, allora).

Anche se poté sembrarla, comunque, il Sessantotto non fu la fine del mondo. Al *Teatro delle mostre* di Plinio De Martiis, quella primavera, le sue Didascalie impressionarono per fregoliano polimorfismo: sino a dare l'impressione d'essere lui a rubare la scena agli artisti chiamati a dare spettacolo di sé¹². Ma già nel '66 una prima mostra (di Pino Pascali e Renato Mambor) aveva curato in prima persona, A.B.O., simbolicamente nella stessa saletta rossa della Libreria Guida a Port'Alba, a Napoli, dove nello stesso periodo aveva modo d'incontrare da un lato i poeti Novissimi e, dall'altro, Giulio Carlo Argan: impressionando tutti, non meno per sfrontatezza irriverente che per vivacità intellettuale. Quegli incontri, ha detto a Stefano Chiodi, “svilupparono la mia attitudine al dialogo. Mi fecero passare progressivamente dalla poesia alla prosa”¹³.

È la stessa formula – sintomatica, si capisce, in questo contesto – del primo pezzo di *Autocritico automobile*: “ora che finalmente l'arte ha invertito la propria rotta (è passata, l'arte, dalla “poesia” alla “prosa”), anche la critica può porsi dialetticamente allo stesso livello e utilizzare cinicamente l'opera come *campo*”¹⁴. (Un inciso. Sebbene la genesi del concetto di “campo sociale” preceda ovviamente la sua piena formulazione, nelle *Règles de l'art* del 1992, credo sia da escludere che a quell'altezza A.B.O. potesse averlo tratto da Pierre Bourdieu; ma pare tutta da studiare, in ogni caso, la vicinanza con questo pensiero del concetto di “sistema dell'arte” da lui enunciato nel 1975 a partire, mi pare, proprio da questa formulazione: tanto intuitiva quanto già penetrante.)¹⁵

Fatto sta che l'A.B.O. convertito alla “prosa” non mancherà mai di ricordare con gratitudine i due poeti Novissimi, Sanguineti e Balestrini, per l'invito del 1967; ma significativamente proprio loro eleggendo, non dirò a suoi idoli polemici, ma certo liquidi di contrasto: e non solo, come si potrebbe pensare, in senso ideologico. Se con Sanguineti tornerà a formarsi un breve sodalizio all'inizio degli anni ottanta (con lui A.B.O. condirige infatti, tra la fine dell'82 e l'inizio dell'84, quattro numeri di una “rivista internazionale di arte & poesia” fondata l'anno prima da Adriano Spatola, “Il cervo

volante”), ma il dissenso non poteva essere più netto (dopo aver aderito nel ’59 – insieme agli altri futuri co-Novissimi Leo Paolazzi, poi Antonio Porta, e appunto Balestrini – al *Manifeste de Naples* del Gruppo 58, redatto da Guido Biasi come filiazione dal Movimento Nucleare di Enrico Baj, Sanguineti resterà fedele alla “Nuova Figurazione”¹⁶, da A.B.O. invece avversata come linguisticamente regressiva, di portata localistica e “mentalità paleo-marxista”)¹⁷, più solida è rimasta negli anni l’amicizia e complicità con Balestrini. Senz’altro all’incoraggiamento di A.B.O., che nel 1993 lo invita a esporre alla Biennale di Venezia, deve Balestrini la rinnovata vena d’artista visivo già praticata negli anni sessanta (ma in seguito, a parte cursorie riprese durante l’“esilio” francese del 1979-1984, a lungo negletta)¹⁸. Eppure è proprio scrivendo di lui che A.B.O. lascia trasparire una certa irritazione, che mi pare riconducibile alla propria stessa remota (ma, abbiamo visto, mai rimossa) vicenda “poetica”. In un bel pezzo dal titolo eloquente *Parola mia: la poesia* – al netto dell’elogio del Balestrini considerato “forse l’unico scrittore, poeta d’avanguardia, che non è stato in ritardo rispetto alle arti visive” – si lascia sfuggire infatti un *clic* rivelatorio: “si parla di poesia visiva tanto per adoperare una categoria quasi sindacale dell’arte”¹⁹.

Il fatto è che la collaborazione con l’editore bolognese Sampietro, in quel fatidico 1967, pur breve, non era stata casuale. A quell’altezza infatti si può dire che A.B.O. facesse parte, ancorché non in forma *sindacalmente* organica, del Gruppo 70, che – con qualche mese di anticipo, dunque, sul più celebrato Gruppo 63 – era stato fondato nella primavera del 1963, a Firenze, dai poeti Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti e dall’artista Luciano Ori²⁰. A.B.O. risulta infatti tra i partecipanti al suo terzo convegno (detto “Festival” perché disseminato su sedi diverse e articolato in vari eventi), dal maggio al luglio del 1965²¹; e quello stesso anno un suo scritto accompagna, del gruppo fiorentino, il testo teatrale (ma piuttosto *happening*) *Poesie e no 3*, pubblicato a Napoli proprio da Guida²². Ma soprattutto, sempre nel 1965, è fra gli autori inclusi da Pignotti nella prima di quattro antologie di *Poesie visive* pubblicate dall’editore Sampietro in una collana intitolata “Il dissenso (schede di poesia d’avanguardia)”, i cui titoli si presentavano in forma di cartelle di piccolo formato contenenti *schede di poesia*, appunto, tra loro interscambiabili. Come scrive Teresa Spignoli²³, con ogni probabilità l’idea venne a Pignotti – che era anche curatore della collana “Il dissenso” – dall’opera *Composition n. 1* pubblicata in Francia, tre anni prima, da Luc Saporta. Era quello il primo romanzo interattivo, composto da 148 pagine non numerate e slegate che il lettore era chiamato a ricombinare a proprio piacimento (lo stesso anno venne tradotto da Ettore Capriolo per l’editore Lerici; in copertina si leggeva “Mescolate le pagine come un mazzo di carte e leggete” e la fascetta strillava: “TANTI ROMANZI QUANTI SONO I LETTORI”).

È interessante che fra gli autori dell’antologia di Pignotti figurasse anche – oltre all’esordiente A.B.O. e insieme a Danilo Giorgi e Luca, al secolo Luigi Castellano – proprio Balestrini: il quale l’anno seguente pubblicherà da Feltrinelli il suo primo romanzo, *Tristano*, concepito in modo simile a quello di Saporta)²⁴.

A quasi mezzo secolo di distanza, come si ricorderà, proprio l’innovazione grafica era un aspetto del lavoro di Sampietro ancora apprezzato da A.B.O. Non si può certo dire altrettanto innovativo, però, il linguaggio da lui adottato in quelle quattro tavole a collage intitolate *Comandamento*, *L’altro di Super-Io*, *Pubblicità ed etica* e *Cuore*, che ricordano da vicino quello – fattosi presto maniera ripetitiva e un po’ *sindacale*, appunto – della “poesia tecnologica” teorizzata da Pignotti, già nel 1962, sulla rivista “Questo e altro” come *détournement* di parole e immagini delle comunicazioni di massa (quotidiani, rotocalchi, pubblicità e fumetti).

Se l’ispirazione può ricordare quella della Pop americana (che nel 1964 aveva trionfato fra le polemiche alla Biennale di Venezia), a differenza di quella, intenzioni e contenuti ideologici sono esposti con esplicita e intransigente rigidità, come annuncia il giovane autore in una *Nota poetica e biografica*²⁵ che accompagna i lavori, parlando della “realtà” come “luogo di relazioni di consumo, che si attuano lungo un sistema di segnali, in una continua eterodirezione per il mass-media”, in cui l’“ottimismo burocratico-lessicale e linguistico della pubblicità, condizionata dal sistema capitalistico, crea una frattura tra realtà problematica e linguaggi”.

Più interessante un altro episodio risalente allo stesso 1965 ma già in quegli anni oggetto di recupero “archeologico” in due diverse edizioni, presso le Edizioni Laboratorio di Salerno nel 1969 e, col titolo *5 mappe del 1965*, in un’edizione limitatissima riprodotta in serigrafia da Ableo (al secolo Carmine Limatola) alla fine del 1971²⁶. Si tratta di cinque tavole, di nuovo sciolte e non numerate, riprodotte da un atlante scolastico (in calce figura uno spazio per la firma d’appartenenza dell’“alunno”, e ovviamente è in questa sede che le copie sono firmate dall’autore), raffiguranti rispettivamente “Africa” (in due versioni diverse), “America Meridionale”, “Europa” e “Spagna-Portogallo”; al verso di ogni tavola è riprodotto un questionario didattico con gli spazi per inserire la risposta del fruitore-discente (per esempio riguardo all’America Meridionale gli si chiede di indicare “Dove maggiormente si è trapiantata la mano d’opera emigrata dall’Italia” o “Perché la Terra del Fuoco si chiama così”); al recto invece l’immagine è manipolata sovrastampandovi scritte sgrammaticate e composte con caratteri di formato e font diversi (per esempio sull’America Meridionale si legge: “jbuch i | apparenty | del | corolario”).

In questo caso l’angoscia dell’influenza non è nei confronti degli scrittori della Neoavanguardia²⁷ bensì dell’artista loro più vicino, Piero Manzoni²⁸: innegabile infatti l’*air de famille* con le *8 tavole di accertamento*, da questi pubblicate nell’autunno del 1962 in una cartella edita da Scheiwiller, accompagnate da un testo di Vincenzo Agnetti che in poche righe, come sua abitudine, indicava la continuità di questo lavoro con gli altri “tautologici” dell’autore (“le carte geografiche, le impronte, l’alfabeto sono semplici relazioni della condizione subconscia. Nulla di reale e tanto meno di astratto; ma soltanto un momento a sé ‘in sé’. [...] Baltimore è proprio a Baltimore”). Due delle *Tavole di accertamento* sono appunto mappe, dell’Irlanda e dell’Islanda, entrambe manipolate anche se in misura molto meno marcata di quanto farà A.B.O.²⁹, evidenziando la rete ferroviaria dell’una e l’idrografia dell’altra isola (accostate, si capisce, anche per lo slittamento metonimico dei rispettivi toponimi)³⁰.

L’episodio successivo, nonché prima pubblicazione in volume di A.B.O. (sebbene sempre “da montare”, secondo il *format* di collana; ma si noti che le pagine sono numerate, stavolta, in caratteri di grande formato stampati al margine inferiore), è *Made in Mater*: che esce, nell’aprile del 1967, sempre nel “Dissenso” di Sampietro. Stavolta, sorpresa, le poesie sono “lineari”: non includono cioè alcuna immagine. Ma anche qui appare evidente il debito nei confronti dei modelli, ora divenuti quelli che lo hanno appena affiliato al gruppo *maior*. La lassa riportata a p. 17, per esempio, si lascia leggere come omaggio pressoché esplicito ai Novissimi:

generalmente conosciuta
la celebre allocuzione rebus sic stantibus
considerando la circolarità del padre
e il rapido consumo (così la frase
niente paura) non più fine a se stessa
poi la conclusione (così stando le cose)
sono moltissimi a dire (ho letto Bohr)
forse la cenere (alla fine di partita)
viene a salutare

Se l’unica citazione esposta è quella da *Fin de partie* di Beckett (del resto notorio punto di riferimento, almeno, di Antonio Porta)³¹ il riferimento a Niels Bohr può ricordare la *Lezione di fisica* di Pagliarani del 1964³², come il “rapido consumo” può alludere alla conversazione a sei voci che nello stesso anno aveva iniziato la rivista “Grammatica”, *La carne è l’uomo che crede nel rapido consumo* appunto (con Balestrini, Giuliani e lo stesso Pagliarani che si erano aggiunti ai redattori della rivista Giorgio Manganelli, Gastone Novelli e Achille Perilli)³³; ma soprattutto il “rebus sic stantibus”, oltre che generica strizzata d’occhio al *latinorum* terrorstico di Sanguineti, va letto come traduzione ironicamente leguleia (si ricordi la laurea in Giurisprudenza del nostro), ma assai precisa, della celebre quanto ominosa citazione da Stalin, nientemeno, che martella la prima lassa di *Laborintus*

(“le condizioni esterne è evidente esistono realmente”)³⁴. E proprio dal modello più prestigioso del repertorio poetico Novissimo, quello rappresentato da *Laborintus* (risalente ormai a più d’un decennio prima) e soprattutto, direi, da *Purgatorio de l’Inferno* (terzo poemetto sanguinetiano, pubblicato nel 1964 nel volume *Triperuno*)³⁵, A.B.O. riprende le caratteristiche formali più evidenti di questo lavoro: il verso lungo (ma non quanto quello *monstre* di *Laborintus*) e metricamente disgregato da una gragnuola di incisi parentetici che favoriscono l’intrusione in forma di *discorso diretto libero* di “voci altrui” anonime, confliggenti con un soggetto lirico che ne risulta al contempo moltiplicato e disintegrato.

Sono caratteri che ritroviamo nell’opera seconda, e decisamente più matura: *Fiction Poems*, che esce nel dicembre del 1968 per la Modern Art Agency di Napoli (sigla inaugurata tre anni prima, abbiamo visto, da Lucio Amelio). Si attenua la coazione parentetica e, a parte due ultimi testi individuati dalla retrodatazione in calce al 1967, è stavolta un flusso continuo segmentato dalle fini di pagina (non numerate).

Anche qui non mancano, peraltro, affettuosi omaggi ai *maiores*. Per esempio alla sesta pagina,

Ancora temendo al gesto a la notte
con l’occhio legato dentro l’oblò
per ritrovare il cono degli alberi
insieme ancora strettamente
col senso incurvato delle mappe
e il sangue distinto per paure
tischh – l’interferenza sentimentale
(orribili i tuoi cani anche se non li hai)
a camminare di lato fermi alle alghe
temono di cadere tra due fuochi
rasentando l’azzardo e la descrizione:

l’“oblò” è *sphraghìs* in omaggio al romanzo di Spatola – figura si è visto quanto influente, in questo periodo – intitolato appunto *L’oblò* e pubblicato nel 1964; mentre i due punti in clausola sono smaccato © sanguinetiano (anche se, certo, si possono pure leggere in continuità con quanto segue). Ma che A.B.O. a quell’altezza si stesse ormai liberando dall’angoscia dell’influenza, dall’“incubo dei Novissimi”³⁶, lo mostra la soluzione, non solo graficamente originale, che mette capo ai *Fiction Poems*. Dopo una nutrita scheda bio-bibliografica, che lo definisce “letterato critico d’arte a Roma componente del Gruppo 63”, e infatti include pure la produzione saggistica (ancorché al momento limitata a riviste come “Cartabianca”) e le collaborazioni con istituzioni artistiche (come le ricordate didascalie per il *Teatro delle mostre*), il volumetto si conclude infatti con un autoritratto che si vale delle fotografie di Ugo Mulas e dei “movimenti” di Gianni Colombo. La prima immagine mostra la nuca di A.B.O. e poi la pagina si apre a *pop-up*, in quattro lembi, mostrando una seconda immagine sottostante di profilo che, a sua volta aperta, finalmente svela quella frontale alla base del semplice quanto allusivo marchingegno grafico.

Non mancano precedenti, certo, di questo autoritratto moltiplicato; basti pensare all’archetipo forse del genere, il magnifico *Io, noi* di Umberto Boccioni che A.B.O. fra l’altro replicherà, una decina di anni dopo, in un fotomontaggio stampato dalla galleria romana Lastaria sulla cartolina promozionale di un suo intervento televisivo alla Rai il 30 novembre 1978³⁷.

Al verso dell’*hand-out* figura un testo che virtuosisticamente indugia (come tante altre volte farà, a venire, l’interessato) sull’*interpretatio nominis*, cioè sull’ormai brevettato acronimo A.B.O., “l’itinerario del nome” che l’anno dopo ispirerà un lavoro di Sandro Chia intitolato appunto *A.B.O.*, il quale circolarmente finirà commentato dal dedicatario in uno dei testi di *Manuale di volo*: “il nome è *il vano dell’identità*, utilizza le forme del concavo e del convesso, garanzia di essere compresi, dello star dentro, ed anche attrezzo per ispezionare l’esterno”³⁸. *Vano* (proprio come il *volo* del titolo, che designa certo la *hybris* della sopraelevazione ma anche il furto proditorio del *voleur*) va certo inteso

nei due sensi: l'identità come mero "contenitore", dantesco *vas d'elezione* sempre disponibile a nuove avventure e ulteriori *mésalliances*, ma altresì specchio della sua irriducibile *vanità* (nonché magari, con ulteriore dialettica, della *vanitas vanitatum*)³⁹. Ed è proprio questo il gioco di prestigio che trasforma l'esordiente intempestivo, l'accollito ritardatario, il "letterato" avventizio nel mattatore infallibilmente *a tempo*, invece, che tutti conosciamo: il super-©, insomma, corrispondente al brand universalmente noto come A.B.O.

Uno dei principi più citati (e più spesso equivocati) della precettistica Novissima è quello, enunciato da Alfredo Giuliani nell'introduzione all'antologia del 1961, della "riduzione dell'io". Che non pretendeva certo – seguiva, abbastanza inascoltata, la precisazione di Giuliani – una sua (impossibile) eliminazione (dal momento che scrivere non può essere che "un atto individuale, di me che scrivo e che non voglio affatto nascondere la mia soggettività", sicché "la 'riduzione dell'io' è la mia ultima possibilità storica di esprimermi soggettivamente"), bensì una sua porosità, diciamo, a ricevere la "qualità dei tempi" (con quella "dialettica dell'alienazione" che a Giuliani tanto sarà rimproverata)⁴⁰. La *riduzione dell'io* si potrà allora legittimamente intendere tanto per *eccesso* quanto per difetto; e per esempio quello di Sanguineti sarà, precisamente, "un giuoco di specchi"⁴¹.

A questa funzione appunto A.B.O. adibisce il suo nome uno e trino: la "O" designa "l'intercambiabilità, il senso di un rimando circolare, di un ritorno alla prima iniziale del nome e dell'alfabeto. Nello stesso tempo sembra promuovere l'idea di intercambiabilità tra A e B: A o B"⁴². Se agli esordi "visivi" l'*intercambiabilità* era solo quella, reificata e *sindacale*, dei materiali di composizione di una polemica fuori tempo massimo, ora e ben più audacemente la sperimenta nel più vile dei corpi: il proprio. E ne trae un *accrescimento di vitalità*⁴³, certo, in forma di euforia, di riso. Come l'Ulisse del mito omerico, che se non altro onomasticamente Achille sente fraterno, prendere per nome Nessuno equivale a un'affermazione di libertà: "costretto a pronunciarsi è liberato, per questo, dalla dignità del nome. Ride chi è spossessato"⁴⁴.

Se ora riprendiamo il già ricordato elogio di Balestrini, *Parola mia: la poesia*, acquista un senso più preciso, e tutt'altro che di circostanza, la definizione di "io plurale": "se la poesia è frutto, quasi sempre produzione, affermazione di un io solitario, la tua è in maniera antesignana, e direi avveniristica, l'affermazione di un noi singolare"⁴⁵. Il chiasmo pare a effetto, e lo è; ma ha un senso tutt'altro che meramente retorico. Se la neoavanguardistica *riduzione dell'io* aveva sortito un effetto provvidenziale, da "antiafrodisiaco per l'amor platonico" (volendo parafrasare un titolo scherzoso del giovane Nievo)⁴⁶, sull'introversione soggettivistica di un Achille pressoché adolescente (i cui primi vagiti in versi ineditissimi, *et pour cause* – nell'archeologia di un'archeologia rinvenuta in questa occasione – potevano suonare come "Nella mano chiusa di ricordi / voglio serbare / i giorni / in solitudine / con te. / [...] Ma la tua mano / mi riporta / la speranza / ritrovata verde"⁴⁷), nella stagione post-avanguardistica e iper-ideologizzata che anagraficamente gli è toccata in sorte, il rischio era viceversa quello di un annullamento effettivo, nonché mera *riduzione*, dell'"io" nel "noi". Ma di fronte a Joseph Beuys incontrato da Amelio nel 1971, in occasione della mostra *La rivoluzione siamo noi*, A.B.O. è ormai in grado di prenderlo a contraggenio: "È un vero e proprio guru che si oppone con coraggio al 'noi' assembleare del '68 con un 'io' che diventa plurale attraverso la comunicazione delle sue opere con il pubblico"⁴⁸.

Ridurre l'io significava dunque, in effetti, moltiplicarlo; se non elevarlo a potenza. Quella della poesia, in versi o visiva, era forse una strada sbagliata; senz'altro è stato un sentiero interrotto. Ma con ogni probabilità ha contribuito in misura decisiva a mostrare ad Achille il modo di farsi, almeno un po', anche Ulisse: e così a fare dell'*io solitario*, che tutti noi noiosamente abbiamo in dotazione, un *noi singolare* – o *io plurale* che dir si voglia. Perché *Outis*, certo, è anche *Polytropos*. E Nessuno, in realtà, vuol dire Tutti.

¹ Rinvio rispettivamente alla mia postfazione, *Dialettica del Manierismo*, all'ultima edizione dell'*Ideologia del traditore* (Electa, Milano 2012, pp. 224-243) e ad *Achille Hermaphrodito*, in *Arte e le teorie di turno. Omaggio ad Achille Bonito Oliva*, a cura di P. Balmas e A. Capasso, Electa, Milano 2011, pp. 79-90. *Manuale di volo. Dal mito greco all'arte moderna, dalle avanguardie storiche alla transavanguardia*, dopo la *princeps* (Feltrinelli, Milano 1982), è stato ripubblicato da Abscondita nel 2017.

² Dice A.B.O. nell'ampia conversazione con Stefano Chiodi che mette capo alla riedizione, per le cure di quest'ultimo, del suo primo libro: "per me il titolo è metà dell'opera"; *Memoria del dimenticare (a memoria)*, in A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte* [1971], "fuoriformato" Le Lettere, Firenze 2009, p. 255.

³ Cfr. A. Bonito Oliva, *Autocritico automobile. Attraverso le avanguardie*, Edizioni il Formichiere, Milano 1977 (una riedizione poco circolata, con l'aggiunta del sottotitolo *Remake per le nuove generazioni*, è stata pubblicata da Cooper & Castelvechi nel 2002; le mie citazioni sono dalla *princeps*). Le tre sezioni di cui si compone il volume si intitolano rispettivamente "Posizione critica", "Posizione mobile" e "Posizione riflessa". Forse non si sbaglia a supporre, nell'uso di questa espressione piuttosto compromessa, un'allusione a quello già ironico che ne aveva fatto pochi anni prima Alberto Arbasino raccogliendo le sue *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971.

⁴ Le citazioni da *Io come Borges*, in *Autocritico automobile*, pp. 40-42. Si noti come, a parte che nel titolo, Borges non sia in effetti citato nell'articolo né, se è per questo, nel libro che lo contiene (da un incontro con Borges a Buenos Aires nel 1981 proviene però la Prefazione in forma di dialogo sul labirinto dell'arte, in A. Bonito Oliva, *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira, Milano 2008, pp. 9-13). Si veda pure *La critica come autocritica*, alle pp. 61-63 dello stesso *Autocritico automobile*; e il numero monografico della "Rivista Lerici" diretta da Walter Pedullà, curato da A.B.O. nel febbraio del 1980 e dedicato a *Autonomia e creatività della critica*.

⁵ Questa espressione mutua il titolo del ciclo di incontri condotto sotto l'egida di Graziella Lonardi Buontempo, *Critica in atto. Rassegna internazionale della critica d'arte* (6-30 marzo 1972), e intitola il bel profilo tracciato da Angelo Capasso nell'introduzione – *Critico in atto*, appunto – a *Arte e le teorie di turno*, pp. XVI-XXV.

⁶ "La scelta di vivere accanto agli artisti diventava parte integrante della mia esperienza di scrittura": *Memoria del dimenticare (a memoria)*, p. 255.

⁷ A.B.O. attribuisce questa rivoluzione copernicana a Harald Szeemann e Jean-Christophe Ammann, "due critici che non amavano scrivere e che attraverso le mostre avevano inventato una nuova maniera per farlo"; "io che credo nella scrittura, da loro ho capito che potevo scrivere anche con le mostre, praticare una scrittura espositiva"; ivi, p. 258.

⁸ Ivi, p. 248. Sulla breve quanto fiammeggiante stagione dell'editore Sampietro (che si ricorda anche per aver tenuto a battesimo, nel 1966, la prima pubblicazione in volume di un ventinovenne Gianni Celati, la traduzione della *Favola della botte* di Swift; per la prima traduzione italiana dell'*Invenzione di Morel* di Adolfo Bioy Casares, sempre nel 1966; e per aver aperto al "romanzo visivo" a fumetti, quello oggi definito *graphic novel*. Nel '67 venne anche processato per oscenità avendo pubblicato *Le disgrazie della virtù* e *I crimini dell'amore* del marchese de Sade, a cura appunto di Spatola; a difenderlo in aula, con esiti però *fifty-fifty*, fu l'avvocato, oltre che poeta geniale, Corrado Costa) e sulla sua collaborazione con le Grafiche Mignani, si vedano i materiali raccolti in *3 editori storici d'avanguardia. Sampietro Editore – Geiger/Baobab – 3ViTre, dalla sperimentazione grafica al suono*, catalogo della mostra (Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, 19 settembre – 21 ottobre 2012), a cura di E. Minarelli e M. Osti, Campanotto, Piasan di Prato 2012 (nella premessa di Osti, a p. 16, la storia divertente del processo del 1967). Fornisce maggiori dettagli, alle pp. 25-27, un'affettuosa quanto precisa testimonianza di A.B.O. dal titolo *Una felice turbolenza editoriale*: "Fu Adriano Spatola a parlare di me nel 1966 a Enrico Riccardo Sampietro. Io ero un giovane sperimentatore di parole e di possibili intrecci con le immagini come poeta visivo. [...] Avevo già cominciato ad assaggiare ed anche tentato di passare dalla poesia alla prosa con primi interventi sulle arti visive. [...] Sampietro venne a Napoli a conoscermi e la reciproca natura narcisistica fece velocemente il resto. Mi propose di trasferirmi a Bologna per dirigere con lui la casa editrice, in via Pescherie Vecchie 2, dall'inizio del 1967. Accettai". Dopo aver ricordato l'originalità grafica dei "libri a schede intercambiabili", A.B.O. ricorda la pubblicazione di *Made in Mater*: "e con il libro nella collana 'Il dissenso', andai a Fano a leggere le mie poesie nella riunione del Gruppo 63. Sostenuto per la verità da Spatola, Balestrini e Sanguineti". Sulla figura dell'editore, ricco playboy tarantino morto trentacinquenne in un incidente d'auto nel 1968, si veda pure la non meno gustosa scheda di Maurizio Spatola, http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00215.pdf.

⁹ Cfr. *I convegni del Gruppo 63*, in *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, Bompiani, Milano 2013, p. 909 (il volume risulta dalla giustapposizione, con varianti, delle antologie storiche del gruppo: *Gruppo 63. L'antologia*, a cura di N. Balestrini e A. Giuliani, Feltrinelli, Milano 1964, e *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Bompiani, Milano 1976; a partire dal 2003 riporta anche, nella sezione dedicata alla poesia, tre componimenti di A.B.O. dal titolo comune *Nella corrente*, corrispondenti a *Made in Mater 9*, a un frammento da *Fiction Poems* e a un testo extravagante intitolato *L'eudemonismo di "occhio"*, dedicato a Mario Schifano e datato "Napoli, giugno 1968": pp. 132-134). A differenza degli altri quattro incontri non si sa moltissimo dell'andamento di quest'ultimo, se non per la stralunata cronaca verbovisiva offertane da Giordano Falzoni (drammaturgo e pittore che del gruppo era stato membro sin dal primo incontro dell'ottobre 1963), rimasta allora inedita e restaurata da Teresa Nocita: *Album. Appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)*, Insula, Leonforte 2012.

¹⁰ Storia controversa, questa, sulla quale rinvio al mio *Volevamo la Luna*, postfazione a *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 451-472. Alla testata A.B.O. fa in tempo a collaborare, seppure con un solo articolo sull'ultimo numero pubblicato il 19 agosto 1969, recensendo una monografia di Giuseppe Gatt su *Max Ernst* pubblicata dall'editore Sansoni.

¹¹ *Memoria del dimenticare (a memoria)*, pp. 259-260.

¹² I testi sono riportati in *Immagine e sconfinamento*, in *Autocritico automobile*, pp. 146-57. Cfr. I. Bernardi, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Scalpendi, Milano 2014.

¹³ *Memoria del dimenticare (a memoria)*, p. 249.

¹⁴ A. Bonito Oliva, *La critica come profitto dell'opera d'arte*, in *Autocritico automobile*, p. 11 (corsivo dell'autore).

¹⁵ Cfr. A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte. Opera, pubblico, critica, mercato*, De Domizio Edizioni, Pescara 1975; P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], introduzione di A. Boschetti, traduzione sua e di E. Bottaro, il Saggiatore, Milano 2005. Una prima definizione del concetto da parte del grande sociologo è nell'articolo *Champ intellectuel et projet créateur*, in "Les Temps modernes", 246, novembre 1966, pp. 865-906; ma si precisa negli studi degli anni settanta raccolti in Id., *Questions de sociologie*, Minuit, Paris 1980 (cfr. per esempio, qui, le pp. 113-114). Si veda però, in questo volume, il saggio di Stefano Chiodi che rinvia a Lawrence Alloway.

¹⁶ Rinvio al mio *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'Informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, atti del convegno (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso ed E. Risso, Franco Cesati, Firenze 2012, pp. 329-347.

¹⁷ A. Bonito Oliva, *Posizione preliminare*, in *Autocritico automobile*, p. 31.

¹⁸ Una prima sintesi è nel catalogo della mostra *Con gli occhi del linguaggio* (Fondazione Mudima, Milano, 16 maggio – 6 giugno 2006), Mudima, Milano 2006 (ma fittissima è stata la produzione successiva); per gli incroci fra poesia visiva e lineare, a partire dai *Cronogrammi di Come si agisce* (1963), rinvio al mio *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, postfazione a N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 447-471.

¹⁹ A. Bonito Oliva, *Parola mia: la poesia*, in *Nanni Balestrini. Milleuna. Parole per vedere*, catalogo della mostra (Galleria San Ludovico, Parma, 18 giugno – 23 luglio 2008), Centro Grafico, Parma 2008, pp. 3-5.

²⁰ Il movimento prese le mosse dal convegno *Arte e comunicazione* tenutosi al Forte Belvedere dal 24 al 26 maggio 1963; gli atti, a cura di Miccini e Pignotti, uscirono in un inserto intitolato "Dopotutto" della storica rivista "Letteratura", 67-68, gennaio-aprile 1964, pp. 144-160, e sono riproposti in F. Fastelli, *Cinquant'anni, "dopotutto"...* *Per un catalogo ragionato*, in *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, giugno 2013), a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli e M.C. Papini, Campanotto, Pasian di Prato 2014, pp. 189-213. Il secondo convegno del gruppo, dal titolo *Arte e tecnologia*, si tenne sempre al Forte Belvedere dal 27 al 29 giugno 1964 e gli atti uscirono sul numero 11-13 della rivista "Marcatre" nel 1965. Alla Libreria Guida A.B.O. cura nel 1966, fra le altre, anche una mostra di Bueno e Ori.

²¹ Cfr. Fastelli, *Cinquant'anni, "dopotutto"*, p. 119. Di questo terzo convegno non sono stati pubblicati gli atti. Bonito Oliva risulta aver partecipato alla serata "Poesia" che si tenne alla Galleria Numero il 30 giugno, insieme fra gli altri a Balestrini, Giuliani, Isgrò, Leonetti, Pagliarani, Pignotti, Porta, Roversi, Sanguineti e Spatola (cfr. T. Spignoli, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Pàtron, Bologna 2020, p. 179).

²² Lo spettacolo era scritto e interpretato dai membri più stabili del Gruppo 70 (oltre a Pignotti e Miccini, Lucia Marcucci e Antonio Bueno, con la partecipazione in alcune occasioni anche di Emilio Isgrò e Ketty La Rocca) e venne rappresentato fra l'altro al terzo incontro del Gruppo 63, nel settembre dello stesso 1965 a Palermo (una sua versione sarà anche trasmessa alla radio, nel 1967, dal Terzo Programma Rai: alle pp. 214-221 della *Poesia in immagine* è riprodotto il copione di questa versione).

²³ Cfr. Spignoli, *La parola si fa spazio*, p. 156.

²⁴ Anche se non fu possibile allora stamparlo in copie ciascuna diversa dall'altra, come avrebbe voluto l'autore. Nel 2007 Balestrini ha ripubblicato *Tristano*, con il sottotitolo *Romanzo multiplo* e una prefazione di Umberto Eco, da DeriveApprodi: stavolta un sistema informatico collegato a una macchina tipografica di nuova generazione ha reso finalmente possibile la sua forma appunto *multipla* (senza ancora conoscere l'antologia di Pignotti, ipotizzavo il precedente di Saporta in *La riscossa di Frenhofer*, in "il verri", 38, settembre 2008, pp. 13-4). Le altre tre antologie di poesie visive curate da Pignotti contenevano rispettivamente testi di Isgrò, Miccini e dello stesso Pignotti; di Lucia Marcucci, Stelio Maria Martini, Ori e Porta; di Giuliani, Spatola, Luigi Tola e Guido Ziveri. Il primo titolo della collana "Il dissenso" (in tutto ne risultano usciti undici prima della brusca interruzione nel 1968, alla morte dell'editore), pubblicato a sua volta nel 1965, è il programmatico *Poesia da montare* del direttore Adriano Spatola: trentadue cartoncini sciolti, dei quali uno con un disegno di Giuliano Della Casa e ventotto con poesie visuali da ricomporre liberamente (nella recente, sospirata edizione complessiva dell'*Opera* poetica di Spatola, curata nel 2020 da Giovanni Fontana per l'editore Diaforia di Viareggio, le schede sono riprodotte in una sequenza casuale alle pp. 139-168). Il rapporto di A.B.O. con il Gruppo 70 proseguì ancora per qualche tempo, se i suoi testi sono inclusi da Miccini nelle antologie retrospettive *Archivio di poesia visiva italiana*, Tèchne, Firenze 1970 e *Poesia e/o poesia*, Sarmic, Brescia e Firenze 1972 (cfr. Fastelli, *Cinquant'anni, "dopotutto"*, pp. 145-146). A.B.O. risulta anche avere esposto sue tavole almeno in un'occasione (nel 1966, in una collettiva di *Poesia visiva* tenutasi alla Galleria Tunnel di Roma) e aver collaborato alla rivista in ciclostile "Tèchne", fondata da Miccini nel 1969 (cfr. G. Lo Monaco in *Alle due sponde della cortina di ferro: le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, a cura di C. Pieralli, T. Spignoli, F. Iocca, G. Larocca e G. Lo Monaco, Goware, Firenze 2019, pp. 185-188).

²⁵ Nella parte biografica, in corsivo, Bonito Oliva si presenta (al pari di Luca) come "componente del gruppo 'Operativo Sud 1964'" e annuncia che "sta costituendo un 'Teatro Gnomico' operante su testi d'avanguardia. Inoltre sta sperimentando delle ipotesi di ecofonia e comunicazioni metafoniche sul nastro magnetico".

²⁶ Lo stesso anno, sul primo numero della rivista leccese "Gramma", esce una sesta mappa (del Centro Europa: Germania, Benelux, Cecoslovacchia e Polonia).

²⁷ Una cui traccia evidente resta peraltro nell'*Introduzione alle mappe* di A.B.O. Quando scrive che “questi letterismi giocano in bilico tra apocalittici (per l’alternativa di organizzazione dei linguaggi proposti) ed integrati (per l’uso analogico di istituzioni verbali e visuali)” si riferisce ovviamente al noto saggio di U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.

²⁸ Sebbene avessero studiato entrambi alla scuola milanese dei Gesuiti, l’Istituto Leone XIII, Manzoni e Balestrini, di due anni più giovane di lui, si frequentarono più avanti, a partire dalla seconda metà degli anni cinquanta. In seguito fra i pochissimi a scrivere di Manzoni, lui ancora vivo, furono Luciano Anceschi, Antonio Porta ed Elio Pagliarani. Rinvio a *Una violenta fiducia. I Novissimi con Piero Manzoni*, in “alfabeta2.it”, 4 maggio 2014, <http://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/>, riportato in forma ridotta nel mio *Monsieur Zero. 26 lettere su Manzoni, quello vero*, Italo Svevo, Roma 2018, pp. 68-70.

²⁹ A differenza di quanto a più riprese annotato da Germano Celant, infatti, i toponimi in apparenza fuorvianti di “Capo Horn” in Islanda e di “Valencia” in Irlanda non sono deformazioni arbitrarie bensì *sottolineature* iperboliche, da parte di Manzoni, di “reali” toponimi in effetti testimoniati nei territori in questione, ancorché assai meno noti degli omonimi sudamericano e spagnolo. Del resto della “Baltimore” citata da Agnetti si trovano, oltre a quello ben noto sulla costa orientale degli Stati Uniti, un “esemplare” in Perù e ben due “copie”, appunto, in Irlanda (cfr. G. Zanchetti, *Baltimore è proprio a Baltimore? Spaesamento e tautologia nelle “Tavole di accertamento”*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, Carlo Cambi, Milano 2017, pp. 108-109): non è forse un caso che due delle cinque mappe di A.B.O. siano dedicate proprio ai “territori fantasma” evocati da Manzoni. Se va sottolineato questo precedente, va altresì segnalata la precocità degli interessi “cartografici” di A.B.O. rispetto alle *Mappe* di Alighiero Boetti e, in generale, allo *spatial turn* successivo (cfr. F. Tedeschi, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Vita e Pensiero, Milano 2011; M.G. Messina, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle mappe, 1967-1971*, in “L’uomo nero”, X, 10, dicembre 2013, pp. 211-225).

³⁰ Sempre nell'*Introduzione alle mappe* di A.B.O. si legge della sua “intenzione di dare scacco all’ineluttabile metaforicità della poesia e fissarla sulla propria certezza metonimica”.

³¹ Cfr. F. Francucci, *Il sasso e l’uovo. Beckett e Antonio Porta*, in *Tegole dal cielo. L’“effetto Beckett” nella cultura italiana*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, EDUP, Roma 2006, pp. 77-96.

³² E. Pagliarani, *Lezione di fisica*, Scheiwiller, Milano 1964; ora in Id., *Tutte le poesie (1946-2011)*, a cura di A. Cortellessa, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 154-157.

³³ La conversazione è riportata anche in G. Novelli, *Scritti '43-'68*, a cura di P. Bonani, NERO, Roma 2019, pp. 180-190.

³⁴ E. Sanguineti, *Laborintus* [1956], in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 13. Ci si ricorda allora della citazione, non così giocosa, in esergo al primo testo incluso in *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 7: “Alla fine è sempre la morte a vincere STALIN”.

³⁵ Cfr. Sanguineti, *Segnalibro*, pp. 69-90.

³⁶ Si fa forse fatica, oggi, a comprendere l’ipoteca esercitata dai Novissimi sulle ipotesi di lavoro della generazione poetica immediatamente successiva. Un suo sintomo eloquente è l’autoironica *performance* proposta da una delle sue voci più significative, il bolognese Gregorio Scalise, alla rassegna *Il poeta postumo* organizzata nel 1977 alla libreria Ferro di Cavallo di Roma da Franco Cordelli: il suo titolo era appunto *L’incubo dei novissimi*. Nelle foto di Agnese De Donato e Giorgio Piredda che accompagnano il libro di Cordelli che l’anno dopo “documenterà” l’episodio, *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori* (ora a cura di S. Chiodi, con contributi di A. Cortellessa e D. Giglioli, “fuoriformato” Le Lettere, Firenze 2008), si vede il poeta leggere testi contrassegnati dall’inconfondibile veste grafica della collana “Materiali” di Feltrinelli: *Immagini e maniere* di Giuliani, *Ideologia e linguaggio* di Sanguineti e *Ma noi facciamo un’altra* di Balestrini.

³⁷ Le fotografie giustapposte sono di diversi autori: Alessandro, Claudio Abate, Elisabetta Catalano e Ugo Mulas.

³⁸ A. Bonito Oliva, *Itinerario del nome*, in *Manuale di volo*, p. 23. Nella seconda parte questo testo riprende quello dell’*hand-out* del novembre 1978.

³⁹ “Il nome dunque è il vano, l’abitacolo pneumatico che utilizza la figura della superficie. Nello stesso tempo è vano, nel senso che non occulta completamente ciò che promette di accogliere”, *ivi*.

⁴⁰ Le citazioni dalle pp. 21-22 dell'*Introduzione* di Alfredo Giuliani a *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], Einaudi, Torino 2003. Le “qualità dei tempi” sono citate dalla prima lassa di *Laborintus* di Sanguineti (“noi che riceviamo la qualità dai tempi”: *Segnalibro*, p. 13), a loro volta citazione dal commento di Foscolo alla *Chioma di Berenice* di Callimaco.

⁴¹ Giuliani, *Introduzione*, p. 26.

⁴² Bonito Oliva, *Itinerario del nome*, pp. 24-25.

⁴³ “Scopo della ‘vera contemporanea poesia’, annotò Leopardi nel 1829, è di accrescere la vitalità”: così suona l’*incipit* dell'*Introduzione* di Giuliani ai *Novissimi* (a p. 15, citando da *Zibaldone*, 1 febbraio 1829, dove è anche citato Laurence Sterne: della “vera e contemporanea poesia” si può dire “quello che di un sorriso diceva lo Sterne: che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità”).

⁴⁴ Bonito Oliva, *Itinerario del nome*, p. 23.

⁴⁵ Bonito Oliva, *Parola mia: la poesia*, p. 5.

⁴⁶ Cfr. I. Nievo, *Antiafrodisiaco per l’amor platonico* [1851], a cura di A. Balduino, Marsilio, Venezia 2011.

⁴⁷ Cito dall'inedito più organizzato fra i molti ritrovati fra le carte di A.B.O. da Paola Marino, una raccolta di ventisette componimenti dattiloscritti intitolata (con citazione rilkiana) *La cauta misura del gesto*: questo è il secondo del lotto, s'intitola *Elegia* e reca in calce la data 1961.

⁴⁸ *Memoria del dimenticare (a memoria)*, pp. 260-261.