

Andrea Mirabile

L'écriture est une image et le problème de ses rapports avec les autres types d'images est aussi ancien qu'elle-même, mais avec le développement de l'imprimerie, l'énorme multiplication de l'image écrite a provoqué une véritable occultation de la conscience occidentale à cet égard¹.

(Michel Butor)

Nel 1968 l'editore milanese Achille Mauri pubblica *Lucio Fontana*, un volumetto nel quale alle fotografie in bianco e nero di Ugo Mulas si alternano «2 poesie» – così, almeno, promette il sommario – di Nanni Balestrini. Contrariamente alle intenzioni di Mulas, che avrebbe voluto fotografare, oltre ad alcune opere, soprattutto le mani e gli occhi dell'italo-argentino, Fontana persuade l'amico a concentrarsi anche su particolari apparentemente più prosaici (basette, baffi, denti, camicia, cintura, calzoni, talvolta con dettagli in primissimo piano, ingigantiti fino ad ottenere una sorta di effetto iperrealistico e straniante). L'intento, forse, è quello di dissacrare una figura di maestro ormai universalmente riconosciuto, e in generale il mito dell'ispirazione dell'artista come individuo d'eccezione. Egualmente se non più defamiliarizzanti, qui e altrove, si stagliano i testi di Balestrini.

L'autore milanese dispone le sue parole – che occupano in tutto sette pagine, intervallate dalle immagini di Mulas (alcune risalenti a qualche anno prima e già note al pubblico, altre inedite) e da un breve profilo biografico di Fontana – senza titoli, senza maiuscole, e senza segni di interpunzione²: nella prima pagina in tre colonne parallele di quarantotto righe ciascuna; diciannove righe nella seconda, terza, e quarta pagina, configurate in modo da imitare le caratteristiche forme tonde e ovali, i buchi, le fenditure, le lacerazioni, le faglie, gli squarci di alcuni cicli fontaniani, ad esempio

1 M. Butor, *Préface*, in G. Apollinaire, *Calligrammes* [1925], Paris 1973, pp. 7-17 (citazione a p. 8).

2 Vedi fig. 3. Secondo D. Di Stasi, *La tecnica del montaggio atonale. Antifasia critiche per "Sconnessioni" di Nanni Balestrini* [2009], in N. Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete. Volume secondo (1972-1989)*, Milano 2016, pp. 489-491, nel poeta «l'assenza di lettere maiuscole e la soppressione della punteggiatura alludono a una *funzione orizzontale del linguaggio*, avversa alla struttura gerarchica dominante» (p. 490).

le possenti masse sferoidali delle *Nature* (figg. 1-2) e le eleganti tele sagomate delle *Fine di Dio*, iniziati rispettivamente a partire dal 1959 e dal 1963. Non a caso, sia i versi della prima pagina che questi ultimi diciannove versi in veste iconica si possono leggere anche nella raccolta balestriniana *Ma noi facciamone un'altra*, 1964-1968, nella quale particolarmente intensa risulta la presenza delle arti visive: i primi con il titolo *Direzione?*, i secondi nella nona sezione, opportunamente intitolata *Perimetri*, con sei poesie dedicate nell'ordine a Fioroni, Baj, Castellani, Fontana, Anceschi, Rotella³.

Non è facile, ad ogni modo, individuare i confini delle «2 poesie» visive, che si caratterizzano sia per la particolare configurazione grafica (scritte nere su fondi bianchi, e viceversa – in omaggio alle immagini fotografiche? Versi insistentemente ripetuti, soprattutto nelle ultime tre pagine, ma con caratteri tipografici in grassetto e di dimensioni diverse – come eco dei dettagli ingranditi dal fotografo?) sia, e principalmente, per la frantumazione lessicale e sintattica. Quest'ultima è ispirata alla tecnica del “cut up”, assai cara al poeta, il quale taglia e, per così dire, buca le frasi e le parole dei componimenti, tanto quanto il maestro buca e taglia le sue tele, carte, e sculture. Non solo, qui come nel suo corpus Balestrini lavora principalmente ad un montaggio di materiali già dati, che l'autore disintegra e riutilizza. Manuali di ogni tipo, articoli giornalistici, saggi scientifici, studi di critica letteraria e analisi sociologica, scritti filosofici, barzellette, conversazioni private, musica popolare, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, proverbi, modi di dire, dibattiti pubblici, interviste con artisti e molto altro. Ad esempio tre testi recenti, considerati da Balestrini quali dichiarazioni di poetica – ed etica – ovvero *Tre studi per un ritratto di F.B.*, *Empty cage*, e *Fino all'ultimo*, sono per intero montaggi di citazioni, rispettivamente da Francis Bacon, John Cage, e Jean-Luc Godard⁴. Nel caso dei versi dedicati a Fontana, è assai probabile che il poeta si sia servito, decostruendoli, di alcuni testi di divulgazione assai noti negli anni in cui l'artista formulava le sue tesi spazialiste, a partire dal fortunato atlante fotografico *Il cielo e le sue meraviglie*, pubblicato da Pio Emanuelli, nel 1934, presso la casa editrice milanese Hoepli, e inoltre, e forse soprattutto, gli articoli apparsi su alcuni periodici di larga diffusione, fra cui

3 N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1969)*, Milano 2015, pp. 286-297, 310-313. La raccolta *Ma noi facciamone un'altra* include anche una sezione, *A colori*, ispirata dalla mostra di Mario Schifano presso la Galleria Odyssea di Roma, nel 1964 (pp. 260-263), e versi dedicati a Gastone Novelli, *Disegno della* (pp. 264-265) e Piero Manzoni, *La gioia di vivere* (pp. 307-309). Infine, la poesia più celebre del volume – *I funerali di Togliatti* (pp. 275-278) – evoca l'omonimo dipinto di Guttuso.

4 Si legga innanzitutto la sezione *Notizie varie* di Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), dove sono elencati i «materiali utilizzati» (pp. 302-303; si vedano anche le pp. 383-385). Le tre poesie su (e da) Bacon, Cage, e Godard sono raccolte in *Caosmogonia* [2010], ora in N. Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete. Volume terzo (1990-2017)*, Roma 2018, pp. 277-293. I frammenti che il poeta utilizza provengono da: D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Milano 2003; J. Cage, *Silenzio*, Milano 1971; J.-L. Godard, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Roma 2007. I titoli stessi dei tre testi sono citazioni: del trittico *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, dipinto da Bacon nel 1944, ora presso la Tate di Londra; dell'opera *Empty Words*, creata da Cage nel 1974 (eseguita a Milano nel 1977) e omonima raccolta di scritti pubblicata nel 1979; di *À bout de souffle / Fino all'ultimo respiro*, film diretto da Godard nel 1966.

spiccano “Scienza e vita” e “Sapere”, che nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta aggiornano il grande pubblico sulle nuove scoperte scientifiche. Ad ogni modo, il risultato di tale intenso sperimentalismo, al crocevia fra verbale e visivo, raffinata erudizione e linguaggio dei mass media o della comunicazione quotidiana, è che la lettura diventa spesso ardua: il caos della realtà – sociale, culturale, mediatica – viene simultaneamente mimato e rivelato dalla poesia, quale pratica ed esperienza che resiste alla massificazione, e al senso comune⁵. Lo slogamento-smembramento sintattico e lessicale confina con la parafasia, ed è probabile che questa sia la ragione per cui, se le varie collaborazioni tra Fontana e Mulas sono ampiamente documentate, e giustamente valorizzate dai critici, non altrettanto studiato è il rapporto tra lo scultore pittore di Rosario e lo scrittore lombardo. Eppure quest’ultimo esordisce nella Milano effervescente tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, pubblicando versi su riviste d’arte vicinissime alla cerchia di Fontana (“Mac Espace” di Dorfles e, soprattutto, “Il Gesto” e “Azimuth”, animate da amici e discepoli dell’italo-argentino quali Baj, Manzoni, e Castellani)⁶.

In un articolo uscito sul “Manifesto” e in seguito pubblicato, in una versione più ampia, dalla rivista “Doppiozero” nel 2017, Andrea Cortellessa ripercorre alcune tappe del profondo, costante, intimo rapporto fra parola e immagine nel corpus di Balestrini, artista visivo, oltre che scrittore, e – innanzitutto per gli argomenti che qui più interes-

5 Nei testi de *Il corpo della poesia contemporanea*, risalenti al 2003, leggiamo di «un’esigenza rinnovata di poesia come parola critica / come igiene del linguaggio come messa a punto / di strumenti rigorosi di misurazione del mondo / in questa società della comunicazione controllata / moltiplicata e insieme interdotta / la poesia non sarà mai genere di massa» (Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. [vedi nota 4], p. 158). Ma si legga anche la lode in onore della scrittura poetica come forza di insubordinazione – «lei che è contro l’ordine delle cose [...] lei che non rispetta mai niente [...] lei che fa tutto quello che non bisogna fare» – nei versi di *La signorina Richmond si accomia con l’annunciata piccola lode al pubblico della poesia* (Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. [vedi nota 2], pp. 283-287).

6 Lucio Fontana, con fotografie di U. Mulas e versi di N. Balestrini, Milano 1968. Per maggiori informazioni sul libro, cfr. il *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata 2023, in particolare il lemma dedicato a Mulas, Ugo, a cura di M. Criscione (pp. 375-376). La studiosa spiega: «L’ultima serie di immagini realizzata da Mulas insieme a F. ritrae l’artista a Comabbio, nella sua casa, dove il fotografo si era recato per immortalare le mani e gli occhi, le parti del corpo più emblematiche in riferimento all’atto creativo in sé: sarà poi F. a dissuaderlo, convincendolo che fotografare basette, baffi, cintura e calzoni non sarebbe stato tanto diverso. Le fotografie comparvero subito dopo la scomparsa di F., nel fotolibro *Lucio Fontana* [...] volume uscito in una innovativa veste editoriale comprendente, oltre al libro con le fotografie di Mulas, una copertina plastificata con un taglio su supporto rosa in Pvc che riprende un’idea di F. nella collana dei cosiddetti “libri quadro”, dove “ogni elemento del libro tentava di essere in qualche modo arte”» (p. 376; anche per questo, due pagine di *Lucio Fontana* sono forate meccanicamente da due diagonalini di piccoli buchi, regolari e della medesima dimensione, con un evidente rinvio alle tele e alle sculture fontaniane, specialmente quelle della fase finale della sua carriera, quando l’artista è particolarmente interessato al design industriale e ai multipli, ad esempio nella serie delle *Ellissi*). È curioso che, nelle oltre seicento pagine del *Dizionario* dedicato a Fontana, non sia presente una voce su Balestrini, il quale viene ricordato tuttavia nel lemma dedicato a Vittorio Gregotti. Il poeta infatti – in compagnia di Umberto Eco, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, Beppe Brivio, Massimo Vignelli, Achille Perilli, Luciano Berio, Cathy Berberian, Tinto Brass e appunto Gregotti e Fontana – cura la sezione sul “Tempo libero” in occasione della XIII Triennale di Milano, 1964 (pp. 285-286). Per quanto riguarda le riviste d’arte di area milanese sulle quali vengono pubblicati i versi del giovane Balestrini, utile la consultazione di L.M. Barbero, *Azimuth/h. Continuità e nuovo*, Venezia 2014. Alcune poesie giovanili sono confluite in *Osservazioni sul volo degli uccelli. Poesie 1954-1956*, ora in Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 377-394.

sano – autore ekphrastico⁷. A questo proposito, Cortellessa ricorda le amicizie fra il poeta e alcuni dei principali protagonisti dell'arte contemporanea, da Gianfranco Baruchello a Giosetta Fioroni, da Piero Manzoni a Mario Schifano a, per l'appunto, Lucio Fontana. Opportunamente, lo studioso si addentra in alcune delle più rare produzioni «verbovisive» – afferenti alla categoria dell'«iconotesto» – create dallo scrittore (ad esempio *I maestri del colore*, del 1964, e *Non capiterà mai più*, del 1972 ma dato alle stampe nel 2008, e *Vivere a Milano*, del 1976) dove i collages balestriniani – in un vasto reticolo di influenze che si dirama tra Mallarmé e Arp, Duchamp e Pound, Burroughs e Marinetti, Schwitters e Cage, Godard e Butor – stabiliscono una sinergia inestricabile tra il pittorico, il filmico, il musicale, lo scritto. In effetti durante una conversazione con Andreas Hapkemeyer, risalente al 2014, lo scrittore lombardo avvicina esplicitamente il suo modo di praticare la poesia a quello di altre forme d'arte: «Spezzando le frasi e anche le parole, accostandole in modi apparentemente arbitrari, voglio arrivare a far scaturire un significato più profondo, irrazionale, che generi emozioni mentali, come fanno la musica e la pittura»⁸. Tale frammentazione e montaggio intertestuale ed intermediale si conferma tuttora di innegabile fascino, a dispetto degli ormai molti anni passati dalle prime prove balestriniane, tanto più che in certi casi sembra anticipare alcune dinamiche cui pare esporci il dilagare, e la crescita si direbbe inarrestabile, delle tecnologie multimediali. Tuttavia, anche in questa occasione il contributo di Balestrini nel libro dato alle stampe da Mauri su Fontana non viene menzionato.

Eppure *Lucio Fontana* – ultimato in un anno per tante ragioni spartiacque, il 1968, che inoltre segna la scomparsa del rosarino – costituisce un momento importante nella ricezione di Fontana e della sua influenza considerevole su più generazioni di artisti, non solo scultori e pittori ma anche scrittori, oppure, come nel caso di Balestrini, autori attivi al di là delle distinzioni fra parola e immagine (in un arco che va da Emilio Villa a Leonardo Sinisgalli, da Giorgio Manganelli a Giulio Paolini). Uno degli argomenti più frequentati dagli studiosi dell'italo-argentino, si può dire fin dai primi passi della carriera dell'artista, e con particolare intensità dalla fine degli anni Quaranta, quando Fontana comincia a bucare le sue tele, è la presenza di possibili allusioni erotiche, e più specificamente genitali, in numerose opere. Da un lato molti hanno visto galassie, costellazioni, abissi extraterrestri nei quadri e nelle sculture del maestro dello Spazialismo, peraltro dichiaratamente intrigato dall'evoluzione scientifica e dalle esplorazioni cosmiche, tanto che Carrieri apostrofa affettuosamente il «Milanese di Santa Fe /

⁷ A. Cortellessa, *Nanni Balestrini, l'opera al nero – e a colori*, «Doppiozero», 11 febbraio 2017 (<https://www.doppiozero.com/nanni-balestrini-lopera-al-nero-e-colori>; consultato il 14 agosto 2023). Un'ampia selezione di collages e altri lavori di tipo verbovisivo creati da Balestrini, con opere dal 1963 al 2017, è raccolta nel volume *Nanni Balestrini – millepiani*, a cura di S. Bianchi, Roma 2022. A questo proposito, si veda anche N. Balestrini, *Con gli occhi del linguaggio*, Milano 2006 (il titolo è, in effetti, un verso che il poeta ripete per due volte nella raccolta *Ma noi facciamo un'altra*), e un altro saggio di Cortellessa, *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, in Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 447-471.

⁸ N. Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), p. 421.

Milanese pioniere / Dei pianeti in costruzione», e Paolini, con reverenza, saluta le «tracce dell'itinerario esemplare di Lucio Fontana: volte celesti, percorsi siderali che ci conducono ad una dimensione inconfondibile, sospesi a mezz'aria di fronte a un nulla che sa riempire un vuoto»⁹; dall'altro incisioni, perforazioni, feritoie, turgori, solchi, gibbosità, voragini, invaginazioni, scarificazioni, slabbrature, graffi, tagli, hanno spinto diversi critici a scorgere, come Crispolti, un simbolismo erotico, e ancora più francamente un «simbolo sessuale esplicito» nell'operato dell'artista, i cui lavori, secondo White, sono «powerfully erotic» e si rivolgono a chi li osserva «not so much as an entire being [...] but in his or her most fundamental, genital and anal experience»¹⁰. Forse perché uno dei ricorrenti principi programmatici dei manifesti spazialisti consiste nella valorizzazione del gesto creativo, potenzialmente imperituro in quanto affidato alla memoria, rispetto all'inevitabile caducità e ai vincoli dei dati strettamente materiali, diversi commentatori – e fra questi, talvolta, lo stesso Fontana – appaiono molto più cauti nel tracciare paralleli troppo diretti fra quanto appare (o non appare) sulle tele e nelle masse plastiche e nelle varie ambientazioni sperimentali, ed elementi più o meno riconoscibili della sessualità e dell'anatomia, soprattutto femminile¹¹.

Nel *Lucio Fontana* pubblicato da Mauri, l'artista italo-argentino ci osserva da una fotografia, dove appare sorridente e disteso, anziano ma asciutto nei suoi abiti attillati all'ultimo grido, e in compagnia di una giovane donna che lo abbraccia. Sono forse i seni colmi della stessa ragazza (una modella?) che si posano dolcemente su alcune *Nature*, il corpo dalle linee morbide e sinuose le quali, appunto, abbracciano e sembrano continuare i profili delle sculture, misteriosamente, arcanamente voluttuose. Difficile negare il fascino del tepore della carne viva che sembra fondersi con la fredda, eppure sensuale, materia scolpita. Tuttavia, i versi di Balestrini non possono essere associati in modo netto né alla prima (chiamiamola, pur con troppa approssimazione, “erotica”) né alla seconda (mi si passi “spaziale”) delle tendenze interpretative che ho molto sommariamente, senza dubbio rozzamente, riassunto. Nelle poesie dedicate a Fontana, infatti, abbondano le parole derivanti dall'area del sesso, della fertilità, e della fecondazione. Ma anche quelle che vengono dall'astronomia, dai viaggi spaziali, dalla

9 R. Carrieri [1962] citato in P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia*, Firenze 1990, p. 402; G. Paolini, *Non dirò nulla* [1988], in Id. *La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, Lugano 1995, pp. 14-15.

10 E. Crispolti, *Erotismo nell'arte astratta e altre schede per una iconologia dell'arte astratta*, Palermo 1976, p. 22; A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, Cambridge 2011, pp. 250-253. Nel *Dizionario Lucio Fontana*, cit. (vedi nota 6) si leggano almeno le voci *Fine di Dio*, *Olii*, *Pittura* dove D. Nobili e L.P. Nicoletti scrivono di «evidenti allusioni al sesso femminile» (p. 244), «evidenti allusioni genitali» (p. 402), «esplicito immaginario erotico» (p. 426). In tale ambito, una tensione anche più decisa fra il discorso critico e le intenzioni dell'autore – per quanto queste ultime possano valere – si riscontra in Alberto Burri, che soprattutto in vecchiaia tende a ridicolizzare le interpretazioni in chiave di simbolismo femminile, o fallico, di alcune sue opere.

11 In una conversazione con C. Lonzi, poi raccolta in Id. *Autoritratto* [1969], Milano 2017, Fontana ironizza su alcuni critici che «pigliano quasi in un senso sensuale» le sue opere (p. 282).

scienza in genere. Si ha la sensazione, insomma, di trovarsi davanti ad una specie di enigmatico erotismo cosmico, una sorta di lucreziana astronomia sessuata (atmosfera sulle quali, peraltro, l'autore milanese tornerà in seguito in altri componimenti – penso ad esempio ai versi di *Ormai in salvo la signorina Richmond medita sul big bang e su ciò che ha fine* o a quelli di *Enrico Castellani: superficie infinita*)¹². Ecco allora che, nella prima delle sette pagine occupate dai versi di Balestrini:

quelli sottili vann / con i simili / randosi dal / tinuamente per effetto del lor / dagli altri
in / ciandosi gli uni con gli / muoversi circolarmente quelli sottili / a lungo muoversi
circular / uoto esterno / a come in un turbine si / dal centro si assotiglian / mentre quelle
degli astri s / alcuni di questi intreccia / muoversi circolarmente / ra mentre que / plesso
dapprima molto umido e melmoso / ili si uniscano con i simili e quando dagli altri in
/ si insieme danno luogo a un com / in modo che i simili e quando / dagli altri in / si
insieme danno luogo a un com / in modo che i simili si uniscano con / i portano in un
gran vuoto separand / imili e / na quella della luna è la più pross / colarmente insieme
al vortice del tutt / do così un primo sistema sferoid / dagli altri in modo ch / ovenienti
dall'ester / a luna è la p / in sé corpi svariatiss / at gli altri restan / a lungo mu / entra
in contatto / na contene / tto alcuni di questi intrecciandosi in / que la terra membrana
/ tracciandosi gli un / dagli altri in modo che i simili si unisca / tutti gli altri divengono
roventi per / un primo sistema sferoidale / ù prossima / el vuoto esterno come se fossero /
zio infinito / entra in contatto alcuni / essa si impadronisca di tutt / a un compless / essa
si impadronisca di tutti gli atomi con / ortano un gran / simili si uniscano con i simili e

ntrecciandosi insieme dann / ina infatti fa sì che / mente quelli sottili vann / ltri in modo
ch / trascina infatti fa / ice che la trascina infatti fa sì che / separino gli uni dagli altri
/ simili si uniscano con i simili e / iù esterna quella della luna è la / insieme al vortice /
ita del sole è la più esterna quella / i cozzando e rivolgendosi in ogni / uni dagli altri in
/ elementi contigui defluiscono / alla terra mentre quelle degli / degli atomi portati verso
il / infinito e quivi accumulati / volta si accresce per l'afflusso d / l'orbita del / o luogo
a un com / uni dagli altri in modo che i simili / crivellati gli altri restano / ra mentre
quelle degli as / te insieme al vortice del tutt / il vortice che trascina / i simili e quando
a / ale fa sí che essi cozzando e / sistema sferoidale da questo sis tac / ndescn / in modo
che i sim / i quali girando attorno / mente insieme / lsione del centro assottigliano la
me / plesso dapprima molto umido / uniti e intrecciand / nisca di tutti gli atomi con /
e se fossero / dronisca di tutto gli ato / n contatto alcuni di ques / umido e melmoso
poscia / complesso dapprima molto umido e m / si uniscano con i simili / ati gene /

¹² Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), pp. 130-132, e *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), pp. 73-74. Si notino, nella poesia per Castellani, la «curvature spaziotempo», i «possibili universi», gli «ingranaggi roventi».

altri restano uniti e / ntatto alcuni di questi intre / mpadronisca di tutti gli atomi con /
degli astri si trovano f / astri l'orbita del sole è

muoversi circolarmente quelli sotti / ndosi insieme danno luogo a un compless / dronisca
di tutti gli atomi con cui / uniti e intrecciandosi gli uni / oscia disse / i cozzando e rivol-
gendosi / oto separandosi dal / uni con gli altri si / nte quelli sottile vann / ima alla terra
mentre quelle / intrecciandosi gli uni con / vanno nel vuoto es / niscano con i simili e /
entra in contatto alcuni / apprima molto umido e / ntano la sostanza degli astri / a luna
è la più prossima alla / a un compless / ngo muoversi circular / ltri in modo che i simili
si u / la trascina / i simili e / la terra membrana est / er l'afflusso dei corpi provenienti /
separino gli uni dag / no con i simili / intrecciand / corsa il sole poi è reso / dal restante
spazio infin / do e melmoso poscia / olto umido e melmoso poscia disseccati / ndo e
rivolgendosi in o / sistema / melmoso poscia disseccati e trasportati cir / tà non possono
più a lungo / complesso dapprima molto umi / sottili vanno nel vuoto esterno come se
fo / o dapprima molto umi / i accresce per l'afflus / si impadronisca di tutti gli atomi con
cui en / ozzando e rivolg / mente insieme / rsi circolarmente quelli sottili v / oversi circo-
larmente / irando atto / e a sua / vanno nel vuoto esterno / complesso dapprima molto

In questo contesto tornano alla mente gli appunti di Umberto Eco, il quale commentan-
do sul quotidiano “La Repubblica” una mostra di lavori di Balestrini (*Paesaggi verbali*,
presso la Galleria Mazzoli di Bologna, giugno 2002) si confessa tentato «di non leggere
bensì soltanto guardare questi labirinti e rizomi tipografici»; del resto non è necessario
attendere i primi anni 2000, con le balestriniane *Colonne Verbali*, vere e proprie steli
fittamente ricoperte dalla scrittura, quali opere d'arte visiva tout court, se già Edoardo
Sanguineti, scrivendo di Balestrini fin dal lontano 1964 ne *Il trattamento del materiale
verbale nei testi della nuova avanguardia*, aveva scorto nella produzione del poeta il
ricorso ad una sorta di «ideogramma verbale», o addirittura qualcosa come le «tavole di
Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra»¹³. Detto altrimenti i testi
dell'autore milanese puntano ad essere fruiti, così come i quadri e le sculture che spesso li
ispirano o a cui si sovrappongono, seguendo percorsi di lettura – e visione – che partono
da più direzioni, nell'assenza di una sequenzialità lineare, codificata e prestabilita, vissuta
come una insoffribile costrizione, un repressivo impoverimento. Conseguentemente l'a-
spetto visivo della scrittura, intesa come forma iconotestuale da vedere prima ancora che
da leggere, è costantemente valorizzato, in opposizione – come leggiamo con crescente
insistenza nelle poesie degli ultimi anni, ad esempio in *Liberare le parole* e in *Istruzioni
preliminari* – al «lavoro forzato della tipografia», alle «celle murate delle pagine», alla

13 U. Eco, *Quelle parole ridotte a brandelli* [2002], ora in Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), pp. 462-465 (la citazione si trova a p. 464); E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1964], ora in Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 406-409.

«palude della sintassi»¹⁴. Discendenze classicamente avanguardiste, certo, tra Futurismo e Dada, ma senz'altro da tenere in considerazione anche il modello, carissimo a Balestrini, di Ezra Pound. In primis quello terminale, dove nei *Cantos* dagli anni Cinquanta in poi spuntano spesso fra i versi, con intenti comici o gnomici o entrambi, parole, o frammenti di parole, dalle grafie variegate, con soluzioni tipografiche di diversa dimensione, sottolineate, crittografate, separate e distribuite in modo inconsueto sul biancore della pagina, in una sorta di sfida alla linearità orizzontale della scrittura dell'Occidente. E ancora, e inoltre, non solo ricorrenti ideogrammi cinesi e geroglifici egiziani, sempre con grandezze e disposizioni variabili, ma anche note musicali antiche e moderne, semi delle carte da gioco francesi, e immagini tout court (di animali, esseri divini, divise monetarie, cartelli segnaletici, stemmi di istituti finanziari, simboli esoterici, e molto altro)¹⁵. L'occhio, insomma, vede, poi legge. Tale è, in effetti, l'anelito che si potrebbe individuare nella seconda (parole scritte in nero su bianco) e terza (le stesse parole, in bianco su nero) e quarta (di nuovo le medesime parole, in nero su bianco) pagina:

i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
o la prima divisione in due cellule dell'uomo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà poi nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinister
e polare che collega i poli vegetativ
smo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevate dei protozoi po
a divisione cominciare
anda l'uovo d

14 Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), pp. 179, 319. Nella medesima raccolta, si legga anche *La poesia fa malissimo*, dove la creazione poetica viene definita come «l'apocalisse del linguaggio» e il *Coro quarto* di *Elettra* «che impasta parola / di piacere disinibito sintomo / e immagine rendendoli / di una tendenza che impasta / quasi un corpo unico / parola e immagine / ne fonda il ritmo / rendendoli quasi un corpo» (pp. 167, 214).

15 Qualche esempio in E. Pound, *Cantos* [1934-1972], New York 1996, pp. 103, 154, 171, 214, 216, 233, 246, 371, 377, 385, 391, 417, 419, 585, 597, 609, 630, 632, 643, 646, 651, 655, 696, 699, 700, 701, 702, 741.

Si tratta quindi – come suggerisce Balestrini fin dal 1961, in un raro intervento teorico all'interno della celebre antologia dei *Novissimi* – di «“stuzzicare” le parole», ovvero «tendere loro un agguato mentre si allacciano in periodi [...] imporre violenza alle strutture del linguaggio [...] spingere ai limiti di rottura tutte le sue proprietà», con il risultato di «provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frusta per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione»¹⁶. Ambiziosamente, grazie ad «impreveduti accostamenti [...] ritmi inconsueti [...] involontarie metafore» la poesia si ostina nel rifiutare la stasi del conformismo e del dogmatismo, insieme del linguaggio nella sua stratificazione normativa e della società tardocapitalista con i suoi meccanismi oppressivi; l'esperienza poetica, la quale persiste nell'essere – insieme al corpo – una forma di critica, resistenza, e lotta, genera «apparizioni che arrivano a illuminare da un'angolazione insolita fatti e pensieri»; uno degli obiettivi è non solo di scrivere in modo nuovo ma anche di praticare, come leggiamo in alcuni versi della metà degli anni Sessanta ispirati da Mario Schifano, «un altro modo di vedere»¹⁷. Ad esempio, nelle ultime tre pagine occupate dai versi balestriniani del *Lucio Fontana* pubblicato da Mauri, i lettori vengono “frustati”, in effetti, dalla ripetizione di alcune parole già lette, ma che appaiono con caratteri tipografici ingranditi:

do così un primo sistem / dagli altri in modo ch / ovenienti dall'ester / a luna è la p / in
sé corpi svariatis / ati gli altri restan / a lungo mu / entra in contatto

a lungo muoversi circola / uoto esterno / a come in un turbine si / dal centro si asso-
tiglian / mentre quelle degli astri / alcuni di questi intreccia / muoversi circolarne / ra
mentre que

i cozzando e rivolge / oto separandosi dal / uni con gli altri si / nte quelli sottili van /
ima alla terra mentr / intrecciandosi gli un / vanno nel vuoto es¹⁸

Noto innanzitutto, a conferma della doppia tensione erotica e scientifica che ho rilevato poco sopra: «turbine [...] astri [...] vuoto [...] luna [...] vortice [...] sistema sferoid [...] membrana [...] sistema sferoidale [...] atomi [...] sole [...] elementi [...] terra [...] orbita [...] gene [...] umido [...] blastula [...] unto [...] spermatozoo fecondante [...] una delle due cellu [...] divisione in due cellule dell'uomo [...] uovo [...] animale [...]

16 N. Balestrini, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano 1961, pp. 163-164.

17 Ivi, p. 163, e Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), p. 263.

18 Balestrini, *Lucio Fontana*, cit. (vedi nota 1), pagine non numerate. Cortellessa, nel suo saggio *Il senso appeso*, cit. (vedi nota 7), ricorda *Avanguardia*, uno dei *Cronogrammi* ovvero collages verbovisivi balestriniani – datato 1964 – ove si legge distintamente: «PERCHÉ LA DOLCE AVANGUARDIA IMPUGNA LA FRUSTA» (p. 468).

poli vegetativ [...] protozoi [...]». In alcuni versi del 1962, scritti da Raffaele Carrieri in occasione di una mostra di Fontana alla Galleria dell'Ariete, anche il rosarino è descritto come «Manovale di corpi astrali / Tornitore di uova nere / Impresario di sfere», facendo leva su una serie di immagini (astri, uova, sfere) che pure Balestrini sfrutta, qualche anno dopo¹⁹. Tuttavia, anche da questa limitata selezione, si capisce che con le due poesie per *Lucio Fontana* ci troviamo davanti ad un'opera ben diversa da altre collaborazioni o intersezioni – squisite, spesso assai rare, ma relativamente più tradizionali – di Fontana con i poeti. Penso ad esempio a: Tullio d'Albisola, *Racconto*, 1943, arricchito da quindici disegni fontaniani; Lina Angioletti, *Il prato del silenzio*, 1956, con dieci illustrazioni realizzate dal maestro; e Alain Jouffroy, *L'épée dans l'eau, en homage à Lucio Fontana*, 1962, ove campeggiano dieci acqueforti dell'italo-argentino. Ma bisogna ricordare pure: Leonardo Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*, 1962, con due acqueforti; Giuseppe Ungaretti, *Apocalissi*, 1965, illustrato da due lavori dell'artista; infine *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*, 1966²⁰. Tuttavia, per il loro impervio sperimentalismo i versi di Balestrini sono forse più vicini alle pagine dedicate a Fontana da Emilio Villa, in particolare nei testi raccolti in *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, pubblicato nel 1970, e *L'ombra chiara*, apparso nel 1981. Benché scritti di Balestrini (*Atlante* 1967) e di Villa (*Le Monde Frotté Foute*) si trovino riuniti in *Atlante*, una cartella con sei tavole di Claudio Parmeggiani, pubblicata da Schweiller nel 1970, e nonostante Balestrini dedichi a Villa i versi di *Centovilla*, pubblicati nel 2008 in *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, l'influenza dell'eclettico “Villadrome”, come lo chiamava Duchamp, sugli autori neoavanguardisti degli anni Sessanta è argomento complesso, tuttora bisognoso di ulteriori indagini, certo più vaste degli spazi cui qui mi vorrei limitare²¹. Si può dire senz'altro che, come direbbe Villa, il “trou” dell'artista italo-argentino assume agli occhi del poeta di Affori, come a quelli di Balestrini, connotati insieme metafisici ed erotici, carnali e filosofici: è insomma, simultaneamente, un “buco” corporeo e cosmico. Senza dimenticare che sia Balestrini che Villa, in quanto artisti della parola alle prese con artisti dell'immagine, si pongono in un rapporto di tipo non ancillare ma piuttosto complanare, rispetto all'opera d'arte

19 R. Carrieri, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit. (vedi nota 6), p. 137. Sempre nel *Dizionario* si consultino anche le pagine 164 e 297, che ricordano alcune pubblicazioni di carattere divulgativo sulle esplorazioni spaziali, assai probabilmente frequentate da Fontana, e poi altrettanto probabilmente rielaborate da Balestrini nei suoi versi.

20 T. d'Albisola, *Racconto*, Milano 1943; L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956; A. Jouffroy, *L'épée dans l'eau, en homage à Lucio Fontana*, Milano 1962; L. Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*, Ancona 1962; G. Ungaretti, *Apocalissi*, Ancona 1965; S. Quasimodo, *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*, Milano 1965-1966. Importanti anche gli appunti in versi di Zeno Birolli su alcuni artisti contemporanei, fra cui Fontana, nella raccolta *Su foglietti: 1980-84*, Mantova 2000.

21 Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 355-363 e Id., *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), pp. 108-109 (con il titolo *Villa* e la dedica *a Emilio*). Sottolineo in particolare il verso che richiama «l'informe primordiale» villiano, probabile interesse condiviso dai due poeti, anche per la comune fascinazione nei confronti di Fontana.

visiva: il testo verbale conserva una autonoma valenza pur nello strenuo corpo a corpo, verrebbe da dire quasi genetico, con il testo visivo²².

In *Analfabetica*, una poesia raccolta nella testamentaria *Caosmogonia e altro*, Nanni Balestrini invita ancora una volta a «spaccare le parole liberarle»²³. E le immagini, potremmo aggiungere. «Come Lucio Fontana taglia la tela», osserva giustamente Manuela Gandini, «Balestrini squarcia il muro di parole»²⁴. Forse ad attrarre lo scrittore milanese verso il corpus fontaniano è, infatti, sia la sua tendenza a qualificarsi come avventura d'arte totale, al di là dei tradizionali confini semiotici, sia la sua radicale capacità di azzerare, e far ripartire, la dinamica del rapporto fra spettatore, lettore, e testo. Lo sperimentalismo balestriniano tenta, in ultima analisi, di depurare tale relazione dalla zavorra visiva e comunicativa della modernità, pur essendo, in tale modernità, profondamente e consapevolmente immerso, fino a rispecchiarne il caos. Come le pagine del poeta nel loro costante, aspro oscillare fra ripetizioni e variazioni, provocazioni neodadaiste e allusioni enigmatiche, impongono a chi legge uno sforzo di partecipazione attiva disposta ad abbandonare troppo solide certezze, i buchi e i tagli fontaniani non concedono, a chi li avvicina, di adagiarsi nella consuetudine, o nel distacco, della norma e della convezione. Quanto a dire i pilastri apparentemente inamovibili seppur pericolanti di quel mondo in cui, come scrive Balestrini nei versi di *Fino all'ultimo*, «le cose che ci mettono davanti agli occhi sono sempre di più / ma le cose che vediamo sono sempre di meno»²⁵.

22 E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Milano 1970; Id., *L'ombra chiara*, Roma 1981. Per iniziare ad approfondire l'eclettica figura di Villa, il cui ruolo di primo piano nelle avanguardie sia letterarie che pittoriche del dopoguerra è tuttora ampiamente sottovalutato, invito come prima cosa al volume di A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano 2016.

23 Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), p. 178.

24 M. Gandini, *Le forbici di Balestrini*, in *Nanni Balestrini – millepiani*, cit. (vedi nota 2), p. 131.

25 Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), p. 290.



1. Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Natura*, 1959, Milano, Fondazione Lucio Fontana



2. Lucio Fontana con alcune opere *Concetto spaziale. Natura* ad Albissola

**i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
o la prima divisione in due cellule dell'uomo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà poi nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinistr
e polare che collega i poli vegetativ
simo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevata dei protozoi po
a divisione cominciare
anda l'uovo d**

3. Nanni Balestrini, *Lucio Fontana*, Achille Mauri, Milano 1968