



Citation: Porcelluzzi, S.M. (2025). Gli scritti di Giordano Falzoni per il *Museo Vivo* di Ugo Marano: sinergie creative e sperimentazione parasurrealista in Costiera Amalfitana. *Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A. ETS* 2025: 87-95. doi: 10.36253/sisca-17316

Published: April 22, 2026

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement: The datasets used and/or analyzed during the current study are available from the corresponding author on reasonable request.

Conflicts of Interest: The authors declare no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses, or interpretation of data; in the writing of the manuscript, or in the decision to publish the results.

ORCID:
SMP: 0009-0005-2113-2525

Gli scritti di Giordano Falzoni per il *Museo Vivo* di Ugo Marano: sinergie creative e sperimentazione parasurrealista in Costiera Amalfitana

The Writings of Giordano Falzoni for Ugo Marano's *Museo Vivo*: Creative Synergies and Parasurrealist Experimentation on the Amalfi Coast

SALVATORE MICHELE PORCELLUZZI

Università degli Studi di Salerno, Italia

Email: sporcelluzzi@unisa.it

Abstract. This paper aims to highlight the multifaceted artistic and intellectual contributions of Giordano Falzoni (1925-1998), a forgotten protagonist of the Italian avant-garde and a central figure in Italian Surrealism. Particular attention is given to Falzoni's previously underexplored involvement on the Amalfi Coast, specifically his collaboration with artist Ugo Marano and his role in the avant-garde project *Museo Vivo* (1971-1976). Starting with an analysis of some of Falzoni's critical writings, which appeared between the late 1940s and early 1950s in Surrealist or art criticism journals, the paper then examines two eminently ekphrastic texts, conceived as avant-garde poetic experiments: *Museo Vivo*, *Giulio Turcato*, and *Ellissi a Ugo Marano*. Ultimately, this research adds a further piece to Giordano Falzoni's textual output. It highlights how his dynamic, anti-hierarchical approach to the creation and reception of artworks – interwoven with poetic references to figures of the caliber of André Breton, Jean-Paul Sartre, and the Italian poet Leonardo Sinisgalli – offered a singular interpretive bridge from the legacy of Surrealism, or more broadly from the French cultural climate, to the Italian Neo-avant-garde movements.

Keywords: Ugo Marano, Giordano Falzoni, Ellissi.

“Protagonista dimenticato” dell'avanguardia, mente poliedrica e acuto interprete della contemporaneità, Giordano Falzoni (1925-1998) ha visto, negli ultimi anni, la sua densa produzione artistica e intellettuale riportata all'attenzione della critica, grazie a contributi di ambito sia letterario che storico artistico.

Considerato uno dei principali esponenti del Surrealismo italiano – grazie anche agli assidui rapporti intrattenuti con il gruppo francese – Falzoni è stato, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Settanta, un infaticabile speri-

Abbreviazioni

AEM, Archivio Eredi Marano.

mentatore di linguaggi: cinema, teatro, pittura, scultura, letteratura, performance. Pittore autodidatta e autore di scritti d'arte, alcuni suoi dipinti (*Dittico dell'Atlantide riemersa* e *Piattaforma per una visione paradisiaca*) sono apparsi di recente in mostra a Rovereto, nell'esposizione *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce*¹.

Con i suoi *papillons*, Falzoni dava vita a sagome di farfalla – simili alle macchie di Rorschach – piegando e pressando un supporto (carta o cartoncino) precedentemente colorato su una sola metà. Estendendo questo approccio a «schiacciogrammi» e «schiacciaparo» – dispositivi analoghi realizzati dalla pressione di intere frasi o parole – componeva spesso messaggi da inoltrare ad amici per corrispondenza, offrendo un'interpretazione personale dell'automatismo surrealista.

Su un versante simile, la multiforme produzione testuale, inserita nell'alveo del Surrealismo francese o dell'avanguardia letteraria italiana vicina al Gruppo 63 – di cui peraltro fu vivace animatore – annovera contributi ad ampio raggio, pubblicati in volumi e riviste di critica artistica e letteraria. L'unica eccezione è costituita dal volume *Teatro da camera* (1965)², comprendente una raccolta di copioni teatrali sperimentali.

A voler ripercorrere le vicende di questo singolare percorso esistenziale risultano fondamentali l'edizione critica di alcuni suoi scritti, curata da Teresa Nocita³, e gli articoli pubblicati da Roberta Serpolli⁴, aventi

come oggetto d'indagine i rapporti dell'artista con Jean Dubuffet e la sua parabola all'interno dell'Art Brut. Altrettanto significativo, per un approfondimento dei soggiorni parigini, è il nucleo di opere, disegni e lettere proveniente dallo studio di André Breton, reso consultabile digitalmente dall'Asociación Atelier André Breton⁵.

Girovago, eccentrico e stando a Zavattini⁶ – di cui fu grande amico – particolarmente abile nell'«arte preziosa di farsi dimenticare», data l'assenza di una propria raccolta documentale organica, Falzoni rende complicato seguire la fitta trama di rapporti in cui si è mosso.

A tal proposito, nuove informazioni affiorano dai soggiorni in Costiera Amalfitana, più volte menzionati in letteratura⁷ e finora mai oggetto di specifico approfondimento.

Tracce vivide di questi passaggi si intercettano nell'archivio di Ugo Marano (1943-2011)⁸, artista e amico con cui Falzoni ha condiviso un forte desiderio di rinnovamento artistico. Come esito di una collaborazione durata tra il 1971 e il 1974, figura più volte ospite di Marano (fig. 1), tra l'*atelier* di Capriglia e la casa di Cetara, a sostenere il progetto di mostra-happening *Museo Vivo* (1971-1976). Da questa partecipazione emergono interessanti retroscena sul vivace clima culturale salernitano di quegli anni, legato peraltro a doppio filo ai circuiti romani di via Margutta. Prima di procedere alla disamina dei fatti, è opportuno delineare le coordinate di questo itinerario intellettuale, utili a decodificare le peculiarità della parentesi campana.

UN BREVE PROFILO

Gli orizzonti culturali di Falzoni si definiscono sin dalla giovane età: nato a Zagabria da genitori artisti, studia storia dell'arte con Mario Salmi all'Università di Firenze e soggiorna ripetutamente a Parigi, tra il 1945 e il 1948. Nel 1949 si laurea con una tesi dal titolo *Aspetto*

¹ *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce*, catalogo della mostra (Mart, Rovereto, 12 luglio-20 ottobre 2024), a cura di D. Isaia, Cinisello Balsamo 2024.

² G. Falzoni, *Teatro da camera*, Milano 1965.

³ Id., *Opere: letteratura, teatro, cinema, arte, società*, a cura di T. Nocita, Ravenna 2019, con edizione critica di diversi scritti dell'artista; *Giordano Falzoni: transcodifica e avanguardia tra letteratura, cinema e teatro*, atti della giornata di studi, (Università dell'Aquila, 27 marzo 2019) a cura di T. Nocita, Milano, Udine 2021, con una serie di contributi che indagano la produzione letteraria dell'artista; G. Falzoni, *Album: appunti inediti dell'ultimo incontro del Gruppo 63 (Fano, 26-28 maggio 1967)*, a cura di T. Nocita, Manocalzati 2012, con un commento all'album di appunti e disegni di Falzoni sull'ultima riunione del Gruppo 63.

⁴ R. Serpolli, *Sulle tracce dell'Art Brut in Italia: Giordano Falzoni corrispondete per Jean Dubuffet*, "Osservatorio Outsider Art", 3, 2011, pp. 120-135; Ead., *1947-1949 Giordano Falzoni negli anni dell'adesione all'Art Brut e del contributo critico su Jean Dubuffet*, in *Jean Dubuffet e l'Italia*, catalogo della mostra (Lucca, Center of Contemporary art, 12 febbraio-15 maggio 2011), a cura di S. Cecchetto, M. Vanni, Cinisello Balsamo 2011, pp. 93-101, nei due contributi la studiosa ripercorre il percorso di Falzoni come corrispondente artistico italiano per l'Art Brut, fino alla rottura improvvisa con Jean Dubuffet; Ead., *Universo Farf, I papillons di Giordano Falzoni per Dubuffet ed il milieu culturale parigino*, "Osservatorio Outsider Art", 5, 2012, pp. 188 - 199, si allarga l'indagine riportando documenti ulteriori sui legami tra Falzoni e i surrealisti; Ead., *Affinità elettive. Falzoni, Dubuffet, e Zavattini*, "Osservatorio Outsider Art", 14, 2017, pp. 108-129, si ripercorrono i contatti tra C. Zavattini e l'Art Brut con il ruolo di intermediario di Falzoni; Ead., *Un Papillon per Breton: Giordano Falzoni, surrealista italiano nel dopoguerra*, in *Surrealismi, da De Chirico a Gaetano Pesce*, cit. (vedi nota 1) pp. 89-94.

⁵ Asociación Atelier André Breton, <https://www.andrebretton.fr/>

⁶ *L'esperienza pittorica di Giordano Falzoni*, a cura di S. Giannatasio, s.l., 1970, p. 60, testi di Giulio Carlo Argan e altri, tra cui Cesare Zavattini.

⁷ Il soggiorno di Falzoni in Costiera Amalfitana, e più precisamente a Cetara e Vietri sul Mare, è ricordato esclusivamente dalla letteratura su Ugo Marano. Negli scritti dedicati a Falzoni, il rapporto tra i due artisti non è mai menzionato, né è citato l'unico testo edito congiuntamente (benché a tiratura limitata): *Ellissi a Ugo Marano*, Salerno 1974.

⁸ Della nutrita bibliografia sull'artista, mi limito a segnalare i cataloghi dei principali eventi espositivi postumi: *Ugo Marano: scultura, mosaici, ceramiche, disegni, dipinti, performance, 1965 / 2011*, catalogo della mostra (FRaC Baronissi, Fondo Regionale d'Arte Contemporanea, 7 dicembre 2014 - 1 marzo 2015), a cura di M. Bignardi, Fisciano 2014; *Ugo Marano - le stanze dell'utopia*, catalogo della mostra (MADRE, Museo d'arte contemporanea Donnaregina, Napoli, 16 marzo - 04 giugno 2023) a cura di S. Zuliani e A. Tolve, Albissola 2023.



Fig. 1. Autore ignoto, *Ugo Marano e Giordano Falzoni all'interno del laboratorio ceramico Ri.Fa, 1973-74*, stampa fotografica, Archivio Eredi Marano.

ludico di alcune attività umane, negli anni in cui si diffondeva *Homo Ludens* (1938), testo di Johan Huizinga tradotto in Italia nel 1946⁹.

Nel fervido clima della Parigi post bellica, tra gli accesi dibattiti interni alla compagine surrealista e in coerenza con il testo di Huizinga¹⁰, Falzoni matura una concezione estetica per cui l'attività ludica nell'essere umano, oltre a svolgere un ruolo liberatorio, è motore attivo nei processi di invenzione e decrittazione poetica. Sempre a Parigi, lo stretto rapporto con Jean Dubuffet, documentato da uno scambio epistolare e da reciproche attestazioni di stima¹¹, lo porta ad aderire alle poetiche propuginate dall'artista francese e a diventare referente italiano della *Compagnie de l'Art Brut*¹².

A questi anni risale il testo *La vie comme aventure*¹³, pubblicato su "Les Cahiers de la Pléiade", contenente in nuce alcuni temi assai ricorrenti nell'estetica falzoniana.

Fulcro di questo intervento è il tentativo di delimitazione di due domini: quello della "poésie passive", riferibile alla mera contemplazione di opere d'arte e linguaggi dai valori già storicizzati, pertanto soggetti alle

oscillazioni del gusto; e quello della "poésie active", le cui forme d'espressione, legate alla sperimentazione avanguardistica, sarebbero in grado di sollecitare i processi creativi-inventivi nel fruitore. In un'ottica volutamente antigerarchica, il motore generativo della creatività non è insito solo al momento della creazione, ma deve espandersi nell'atto di una ricezione (o «digestione creativa»)¹⁴ del pubblico. Tra i due sentieri di poesia attiva e passiva, dai margini contigui (a detta di Falzoni), si inserisce quello del vivere quotidiano: somma di incontri, relazioni e incrocio, casuale o meno, di destini, la vita umana, vissuta "comme aventure", è resa entusiasmante proprio dall'innesco delle facoltà creative.

In piena adesione poetica al Surrealismo sono inoltre gli oggetti, o le opere d'arte, senza distinzioni di genere, a dover dirottare i pensieri e le inclinazioni dell'uomo per traghettarlo oltre la condizione del presente: «Que pourrions-nous donc demander au peintre, au sculpteur, à l'écrivain, à l'acteur théâtral, à l'illusionniste, à l'agent de réclame, au danseur, au philosophe, dans deux mots: à l'artiste professionnel? De nous donner des objets tels qui nous épatent, qui puissent changer le cours de nos pensées et de nos fantaisies, nous émerveiller avec leurs mouvements, nous ravir avec leurs paroles, jusqu'au point que nous oublions notre présente condition»¹⁵.

Ancora, intorno agli anni 1969-1970 Falzoni, che aveva quasi sicuramente conosciuto la stravagante configurazione dello studio di André Breton, era solito collezionare nel suo appartamento romano oggetti di ogni tipo, disseminandoli nella sua stanza *atelier* o tra le mensole della sua libreria. È Renzo Paris, recatosi da Falzoni a recuperare le illustrazioni per *Lo spettatore pornofono*¹⁶, a raccontarci che viveva «in una casa strana» e che per raggiungerla dovette «attraversare un ponticello che immetteva nel suo appartamento, come in certi dipinti manieristi»¹⁷. Suggestive, a tal senso, le immagini del cinegiornale Sette G, del 1970, dal titolo *La libreria di Giordano Falzoni*¹⁸, in cui si intravedono vari oggetti «misteriosi, recuperati come da un naufragio nel tempo», sparsi nell'abitazione in modo arbitrario. Una pratica che rimanda sicuramente agli anni della

⁹ J. Huizinga, *Homo Ludens*, Haarlem 1938, trad. it, Torino 1946 ed edizioni successive.

¹⁰ G. Falzoni, *Aspetto ludico di alcune attività umane*, Università degli Studi di Firenze, 1948, la tesi di laurea non è consultabile poiché facente parte di un fondo alluvionato della Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze.

¹¹ Serpolli, *Universo Farf*, cit. (vedi nota 4), p. 194.

¹² Ead., *1947-1949 Giordano Falzoni*, cit. (vedi nota 4), pp. 94-96, la studiosa riporta alcuni passi tratti dal precoce contributo di Falzoni in qualità di referente dell'Art Brut, apparsi in G. Falzoni, "Jean Dubuffet", "Il Mondo Europeo", III, 54, 1, Novembre 1947, p. 12.

¹³ G. Falzoni, *La vie comme aventure*, "Le Cahiers de la Pléiade", 4, 1948, pp. 94-97, edito in G. Falzoni, *Opere*, cit. (vedi nota 3), pp. 20-23.

¹⁴ Id., *La monachina di Monza*, "Il Caffè", 1, 1965, pp. 27-32, edito in G. Falzoni, *Opere*, cit. (vedi nota 3), p. 24.

¹⁵ Id., *Opere*, *La vie comme aventure*, cit. (vedi nota 3), p. 21.

¹⁶ R. Paris, *Lo spettatore pornofono*, Caltanissetta, Roma 1969. Tra le illustrazioni di Falzoni ai testi poetici di Paris si segnalano anche quelle per il poema *Scongioro*, Mulino di Buzzano 1969, pubblicato per le Edizioni Geiger, casa editrice di testi di avanguardia, fondata dal poeta Adriano Spatola.

¹⁷ Id., *La farfalla*, in *Giordano Falzoni: transcodifica e avanguardia*, cit. (vedi nota 3), p. 14.

¹⁸ Cinegiornale Sette G, *La libreria di Giordano Falzoni*, 1970, Archivio Luce, disponibile sul portale web dell'istituto <https://www.archivioluce.com/>

frequentazione bretoniana, come dimostra una lettera ricevuta del poeta francese¹⁹. I due, come è noto, in più occasioni si sono scambiati messaggi, lettere e disegni. Almeno in uno di questi casi Breton si dichiarava particolarmente ispirato da un *papillon* “vert mousse” ricevuto e poi collezionato nel suo *atelier*²⁰.

Successivamente, pitture del surrealista italiano verranno presentate dal poeta alla personale romana della Galleria l’Obelisco del 1951²¹ e nell’esposizione parigina dell’Etoile Scellée, del 1954²².

Nata in parallelo alla mostra parigina è l’inchiesta *Situation de la peinture en 1954*²³, sulle pagine della rivista “Medium. Information surréaliste”. In un clima generale di ribellioni, scomuniche e deviazioni di linea, in apertura del numero, compare l’intervento di Breton *Du surréalisme et ses œuvres vives*²⁴ in cui si difendono strenuamente i temi storici del movimento: automatismo, eros (comunione tra amore carnale e spirituale) e occulto²⁵.

Ed è su questo progetto editoriale – approdo di esperienze surrealiste internazionali, il cui modo d’agire tipico è quello dell’*enquête* – che Falzoni è chiamato a rispondere su almeno tre temi: l’impiego dell’automatismo, la validità o meno dell’illusionismo *trompe-l’œil*, il rapporto con la natura. Particolarmente significativo che in questo testo, sulla scia inaugurata da *La vie comme aventure*, si rinnovi ancora una volta l’adesione ai manifesti surrealisti: «Les indications au sujet de l’automatisme contenues dans les manifestes de Breton sont si

peu limitantes que leur valeur de provocation et d’inspiration est susceptible d’alimenter pour très longtemps».²⁶

A trent’anni dal primo *Manifesto*, l’automatismo, declinato in una personale versione ludica, si conferma forma d’espressione liberatoria, in grado di attivare i processi immaginativi in pittura, scrittura e nelle svariate attività umane. Un dispositivo che può servire analogamente a suscitare risposte nel pubblico, anche in quello distratto e assuefatto della metropoli parigina²⁷.

Spunti interessanti si colgono anche in *A Calder il primo premio*²⁸ e *Vedere le automobili*²⁹, recensioni apparse su “Arti visive” e pertanto estranee alla stretta militanza surrealista, nelle quali dimostra una solida padronanza di testi dall’impostazione più metodologica – competenza derivante, del resto, dalla formazione storico artistica ed estetica.

Nel primo caso, il passo decisivo nella carriera dell’artista americano si sarebbe compiuto con i *Mobili* semoventi, paragonati, sulla scorta di Jean-Paul Sartre³⁰, a “fenomeni naturali”, dotati di “capricciosa libertà”, soggetti al “segno dell’imprevisto”, e pertanto congegni dell’effimero dalle infinite potenzialità poetiche. Qui, di nuovo, il tema è quello di un’arte che si apre all’interpretazione attiva dello spettatore: «l’artista, provocatore di attività poetica, non può già quasi più presentare la sua opera d’arte come prodotto finito»³¹.

I concetti di personalità artistica, valore universale dell’opera o di relazione immutabile tra l’artista e la sua creazione decadono – e il riferimento esplicito è, non a caso, al teatro di Antonin Artaud. Così come in *Vedere le automobili*, breve digressione sul design automobilistico, a saltare è la distinzione tra “arte pura” e “arte applicata”: nella serializzazione del prodotto industriale, la fase di progettazione estetica merita lo stesso rilievo delle opere esposte al museo – nel frattempo, probabilmen-

¹⁹ La lettera di André Breton a Giordano Falzoni, datata Parigi, 16 ottobre 1948, è oggi in collezione privata. Mai trascritta integralmente, compare riprodotta in *L’esperienza pittorica*, cit. (vedi nota 6), p. 4, e in Serpolli, *Un papillon per Breton*, cit. (vedi nota 4), p. 90. Di seguito una parziale trascrizione: «[...] Je reçois ce matin votre petit message vert mousse qui est bien une des choses les plus exquises que le courrier puisse apporter. Je retrouve par lui la surprise et le plaisir que m’a donné la découverte de petits masques, de la Nouvelle Guinée hollandaise [...]».

²⁰ Il *papillon* raccolto ed esposto dal poeta francese nel proprio studio fa oggi parte delle collezioni del Centre Pompidou. Una riproduzione digitale è consultabile sul portale dell’Asociación Atelier André Breton <https://www.andrebretton.fr/es/work/56600100015630>

²¹ G. Tulino, *La Galleria l’Obelisco*, Roma 2020, pp. 105-108.

²² Giordano Falzoni, pieghevole della mostra, (Parigi, À l’étoile scellée, 10-31 dicembre 1954, Parigi) Parigi 1954. Disponibile sul sito dell’Asociación Atelier André Breton, <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000021>

²³ C. Estienne, J. Pierre, *Situation de la peinture en 1954*, in “Medium. Information surréaliste”, 4 gennaio, 1955, pp. 43-54. Si segnalano inoltre le illustrazioni per il testo poetico A. Liberati, *Où me cacher*, in “Almanach Surréaliste du demi-siècle”, numero speciale de “La Nouvelle Equipe Français”, 7, 63-64, marzo-aprile, 1950, pp. 106-108.

²⁴ A. Breton, *Du surréalisme et ses œuvres vives*, in “Medium. Information surréaliste”, 4 gennaio, 1955, pp. 2-4.

²⁵ P. Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969, ribellione e immaginazione*, pp. 458-460. Per un breve profilo della rivista e una descrizione del clima tesoro di questi anni.

²⁶ Falzoni, *Situation de la peinture en 1954*, cit. (vedi nota 23) p. 52.

²⁷ Durante il soggiorno parigino Falzoni era solito abbozzare dei disegni sui muri del Quartiere Latino, lasciando poi dei gessetti per terra in modo da invitare i passanti a interagire con le tracce lasciate, si veda G. Falzoni, *Manifeste de la gaie typographie*, in “Neon”, 5, s.n.p., e a proposito A. Bosco, *Il romanzo oltre di Giordano Falzoni*, in *Giordano Falzoni: transcodifica*, cit. (nota 3) p. 38.

²⁸ G. Falzoni, *A Calder il primo premio*, in “Arti visive”, I, n.1, luglio-agosto 1952, p. 10, riedito in Id., *Opere*, cit. (vedi nota 3), pp. 198-200. Testo pubblicato per il conferimento allo scultore statunitense del Premio unico per la scultura estera, Biennale di Venezia, 1952.

²⁹ Id., *Vedere le automobili*, in “Arti visive”, I, n. 3, dicembre-gennaio 1952, p. 12-13, riedito in *Giordano Falzoni: transcodifica*, cit. (vedi nota 3), pp. 135-141.

³⁰ J.P. Sartre, *Les Mobiles de Calder*, in *Alexander Calder: Mobiles, Stabiles, Constellations*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Louis Carré, 25 ottobre-16 novembre 1946), Parigi 1946, consultabile presso il sito web della Calder Foundation <https://calder.org/>

³¹ Falzoni, *Teatro: presente e futuro*, in *Opere*, cit. (vedi nota 3) p. 188.

te, nella libreria di Falzoni è arrivato il testo di Walter Benjamin³².

IL MUSEO VIVO E GIULIO TURCATO

Tra il 1971 e il 1976, con lo scopo di rivitalizzare sul piano creativo la produzione ceramica vietrese, Ugo Marano dà avvio al progetto *Museo Vivo*.

Costruttiva e provocatoria al contempo, intento dell'iniziativa è mettere in campo uno slittamento poetico tra universo dell'immaginazione e pratiche reali. Ad accompagnare, infatti, la serie di mostre e happening è lo scritto di Marano *Museo Vivo*: un edificio utopico la cui struttura turrata, evocata in versi, è immersa in contesto naturale, popolato da boschi di alberi da frutto. All'interno della torre, in un intreccio tra arte e vita, si susseguono stanze dedicate all'abitare, alla produzione di manufatti ceramici, a convegni e dibattiti, e un intero piano è adibito all'esibizione dei lavori di ricerca. L'intero progetto cerca di convogliare quest'energia poetico-immaginativa all'interno di un laboratorio ceramico reale, allestito presso la fabbrica Ri.Fa di Molina di Vietri sul Mare³³. Qui, artisti e intellettuali sono chiamati a dibattere e a offrire il proprio contributo creativo su un piatto ceramico da 70 cm di diametro. A partecipare, direttamente o indirettamente, Filiberto Menna e Giordano Falzoni³⁴ in prima linea, oltre a Tomaso Binga, Edoardo Sanguineti, Giulio Carlo Argan³⁵, Amerigo Tot, Renato Guttuso, Giulio Turcato, Antonio Franchini, Cesare Zavattini, il musicista Karlheinz Stockhausen³⁶ e altri³⁷.

³² Bosco, *Il romanzo autre*, cit. (nota 27) pp. 25-51. Il saggio pone lo scritto *Vedere le automobili* in relazione al testo di W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966, ed edizioni successive. Che Falzoni si mostri in linea con i concetti di Benjamin è indubbio. Stabilire una conoscenza diretta del testo è tuttavia impossibile, sebbene avrebbe potuto leggerlo in francese negli anni passati oltralpe.

³³ M. Bignardi, *Ugo Marano e il progetto Museo Vivo*, in *Cetara, nuovi avvistamenti. Segni dell'identità culturale del territorio*, a cura di M. Bignardi, Fisciano 2012, pp. 83-100. Le opere realizzate saranno esposte presso la Galleria il Portico di Cava de' Tirreni, nell'ottobre del 1973. Il testo *Museo Vivo* di Marano è pubblicato in M. Ferrara, *Scritti d'artista, un'antologia*, in *Ugo Marano - le stanze dell'utopia*, cit. (vedi nota 8) pp. 111-112.

³⁴ AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Lettera, Cetara 30 ottobre 1973*, c. 31. Come si registra dalle carte d'archivio, F. Menna e G. Falzoni svolsero un ruolo chiave nel coinvolgimento di Giulio Turcato al progetto.

³⁵ Dal suo studio romano, G. C. Argan parteciperà al progetto, dipingendo a *dripping* un piatto portatogli appositamente da Marano.

³⁶ Il musicista fu raggiunto da Marano al Teatro San Carlo di Napoli. Qui il piatto fu dipinto con una partitura a spirale. Buona parte dei lavori del *Museo Vivo* si trovano oggi esposti presso il Museo Civico Torre di Cetara.

³⁷ Tra i partecipanti vanno aggiunti almeno: Antonio Petti, Mario Chiari, Gelsomino D'Ambrosio.

Da questa officina di idee, museo d'avanguardia, Marano – sodale con la *Profezia di una società estetica* di Menna³⁸ – invita a sovvertire le gerarchie del sapere e le rigide divisioni del pensiero, elevando il fare creativo a dispositivo di trasformazione del reale. Per dirla con Menna: «si tratta dell'atteggiamento che l'artista assume di fronte alla propria attività e all'ambiente in cui vive, di un modo di concepire l'operazione artistica non più come un atto contemplativo [...], ma come un agire all'interno di una situazione concreta, di una realtà di cui si vogliono conoscere i dati costitutivi per trasformarla»³⁹.

È in questo scenario che si colloca il testo di Falzoni *Museo Vivo, Giulio Turcato*⁴⁰, redatto con il duplice intento di coinvolgere attivamente l'artista nel progetto *Museo Vivo* e di celebrarne la mostra antologica al Palazzo delle Esposizioni di Roma⁴¹.

Dopo un *incipit* metaletterario, in cui si finge una pubblicazione sul «già introvabile» e fittizio “bollettino del Museo Vivo”, la prima pagina è contrassegnata in calce dall'inserito di una moneta da 10 lire (fig. 2), fissata con del nastro adesivo blu, «campione di Turchino Turcato (tinta approssimativa)». Un elemento che rivela l'evidente nesso allusivo alle opere con i collage di banconote e monete, prodotte dall'artista a partire dai primi anni Sessanta. Si tratta di un traslato, dai toni parodici, dei dispositivi metateatrali utilizzati da Falzoni nei suoi copioni⁴², in cui rassegne di recensioni immaginarie evocano l'intera filiera del teatro, inscenando il consumo della critica teatrale da parte del pubblico. Qui, diversamente, ad essere simulato è il sistema stesso della critica d'arte. Lo scritto, articolato in quattro parti (*Arrivo dell'anticorpo, Non ci fregano più, Sul marciapiede, Turcato nel minor numero di gesti*), traccia un *excursus* metaforico attraverso le differenti tecniche di astrazione impiegate dall'artista, configurando un'ecfrasi non convenzionale e priva di riferimenti didascalici a opere specifiche.

L'espedito letterario è, piuttosto, quello di delineare un'ambientazione paesistica, costellata di rimandi a una realtà che funge da scenario – anche storico, se non distopico – per serie come le *Rovine di Varsavia* o i *Comizi*. Così: «La fauna microbica aveva già invaso a chiazze quasi tutto lo stivale artistico e letterario. Pozze d'incubazione nelle strade dissestate sin dall'ulti-

³⁸ F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lercici, 1968.

³⁹ Ivi, p. 17.

⁴⁰ AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Museo Vivo, Giulio Turcato*, c. 1.

⁴¹ *Giulio Turcato: Palazzo delle Esposizioni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 novembre-31 dicembre 1974), a cura di G. Dalla Chiesa, I. Mussa, Roma 1974.

⁴² Falzoni, Teatro, cit. (vedi nota 2) pp. 81-91; pp. 106-111, si veda *Il grande freddo, ovvero quando si cresce in famiglia e Passeranno anche queste orribili notti*.

induce a far ricorso all'analogico: "Ellissi" è un'ipotesi di ritratto in dodici movimenti di questo artista umanissimo e aristocratico».

Con queste parole Falzoni introduceva l'opera grafica di Ugo Marano, in mostra a Roma presso lo studio d'arte SM 13 di via Margutta⁴⁹.

In tale occasione veniva infatti presentato il libro-opera *Ellissi a Ugo Marano*⁵⁰: un volume con testo di Falzoni, alle cui prime cento copie, autografate da entrambi gli artisti, si aggiungevano tre serigrafie ricavate dai disegni di Marano. Qui, il montaggio testuale si rivela, più che nel testo per Turcato, decisamente sbilanciato verso una cifra neoavanguardista. Si tratta, infatti, di una lunga efrasi, scomposta in dodici «movimenti» (o scenari),⁵¹ dalla tessitura narrativa volutamente incoerente. Ciascun brano, puro frutto d'immaginazione, simula una sorta di stato allucinatorio, a metà strada tra sogno e realtà: dalla scogliera rocciosa di Cetara si precipita repentinamente in un acquario, luogo in cui si consuma la lotta tra un «Polipo» e il «Paguro Bernardo»⁵².

Dopo lo scontro tra i due, nello stesso «trasparente parallelepipedo», si affrontano due coppie di gladiatori: da un lato «Ferro e Forma», dall'altro «Acqua e Dissoluzione»⁵³. Si tratta, in questo caso, di personificazioni che Falzoni utilizza per alludere alla pratica di Marano di immergere in acqua le proprie sculture in ferro (*Arrugginibili*)⁵⁴, innescando il processo di ossidazione e naturale degradazione della materia: «La coppia Acqua e Dissoluzione, per sua natura amorfa, è in attesa e non mostra alcuna fretta. La sua vittoria appare certa nei suoi tempi lunghi, come il fatale allentamento d'ogni morsa di coesione. Tempo e Spazio, chiamati come giudici di gara, chiariscono però la questione con un verdetto equilibrato dal quale sono esclusi i concetti di

vittoria e di distruzione e le classiche figure del vincitore e del vinto»⁵⁵.

Dall'evocazione degli *Arrugginibili*, in *Fornace* si giunge in un *atelier* per la lavorazione ceramica – probabilmente lo stesso laboratorio Ri.Fa, frequentato da Falzoni per il progetto *Museo Vivo*. Prodotto di questo laboratorio, a suggello della scena, è infatti il grande *Piatto Comunitario*⁵⁶, in cui «I Pesci di passaggio vi lasciano curvilinee tracce gestuali in luce ceramica» e «[...] la terza dimensione è il fondo intravisto nel silenzio dalla sommessa respirazione del mare»⁵⁷, con evidente riferimento ai piatti che in quegli anni Marano eseguiva graffiando la superficie di smalto verde ramina, ispirato dagli abissi marini e dai giochi di luce nel Golfo di Salerno.

Che la produzione di Marano, il suo contesto operativo e persino le tecniche e i materiali impiegati costituiscono un fulcro poetico di contenuti manifesti o latenti, si capisce anche quando dalla visione di «cubetti microscopici» (tessere musive) – dove avrebbe potuto vederle se non nello studio di Marano?⁵⁸ – scaturiscono una serie di divagazioni, basate su ricordi o meri appigli visivi. Così, improvvisamente, dalla decorazione musiva della Basilica di Sant'Agnesa emerge l'immagine della santa, allegoria della concezione cristiana del mondo: «Il volto di Sant'Agnesa rivolge al Devoto un sorriso che contiene un sotterraneo flusso di lacrime per il Dolore del Mondo: serenità commossa che, mirando, gli occhi negli occhi, al plesso cardiaco del Meditante, lo inonda d'Amor Sacro».

Dai mosaici supporto di meditazione, si passa ai moderni *Arrugginibili* di Marano, sintomo invece di una nuova visione del mondo in cui la «Vita è [...] mutamento, contaminazione, passaggio dal semplice al relativamente complesso, metamorfosi [...]». Il racconto, a ben vedere, sembra rivelare una prospettiva esistenzialista. Sono infatti le personificazioni dei concetti filosofici di «Essenza» ed «Esistenza» – con richiamo dell'interpretazione fornita da Sartre⁵⁹ – a mimare il dualismo

⁴⁹ Marano, pieghevole della mostra (Roma, Studio d'arte moderna SM 13, 18 maggio-4 giugno 1974), Roma 1974.

⁵⁰ G. Falzoni, *Ellissi a Ugo Marano*, Salerno 1974. Del libro saranno stampati solo 1000 esemplari.

⁵¹ In ordine: *Paesaggio d'artista, Filosofia del Polipo e dubbio del Paguro Bernardo, Musica analogica, Ferro e Forma nell'Acquario, Perizia spazio-temporale, Testimonianza d'alchimista, Fornace, Limbo, Variazioni, Giro guidato, Proiezione, Astrazione*.

⁵² Falzoni, *Ellissi...*, cit. (vedi nota 50) p. 5.

⁵³ Ivi, cit. p. 8.

⁵⁴ Gli *Arrugginibili* di Marano sono una serie di sculture in lamina di ferro, realizzate dall'artista a partire dal 1967. La caratteristica fondamentale di queste opere risiede nel fatto che l'artista, attraverso la loro creazione e l'immersione in acqua, innescava un naturale principio di invecchiamento del metallo. Si veda: F. Menna, Testo senza titolo, in *Marano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Schneider 1-26 febbraio 1972), a cura di F. Menna, Roma 1972, s.p.; M. Bignardi, *Ugo Marano, l'universo del suo immaginario*, in *Ugo Marano: scultura, mosaici...*, cit. (vedi nota 8) p. 20, e A. Tolve, *La memoria delle cose stesse*, in *Ugo Marano – le stanze dell'utopia*, cit. (vedi nota 8), p. 10.

⁵⁵ Falzoni, *Ellissi...*, cit. (vedi nota 50) p. 8.

⁵⁶ Nell'immaginario di Marano per *Piatto Comunitario* si intende il piatto a tesa larga da 70 cm, eseguito e smaltato dall'artista in molteplici varianti. Simbolo della condivisione, poiché al centro dei commensali, questa tipologia di piatto viene resa protagonista delle sperimentazioni all'interno del progetto *Museo Vivo*.

⁵⁷ Falzoni, *Ellissi...*, cit. (vedi nota 50) p. 15.

⁵⁸ Ugo Marano si formò presso lo Studio del Mosaico della Rev. Fabbrica di San Pietro in Vaticano e l'Accademia del Mosaico di Ravenna, tra gli anni 1963 e 1967. Ancora oggi, presso l'*atelier* dell'artista, si conservano disegni ed esercizi accademici risalenti al periodo di formazione. Questi fogli, riproducenti mosaici paleocristiani romani e ravennati, sommati alla presenza di tessere musive, dovettero costituire un innesco per l'immaginazione di Falzoni.

⁵⁹ J.-P. Sartre, *L'esistenzialismo è umanesimo*, Parigi 1946, trad. it G. Mursia Re, a cura di F. Ferragnani, Milano 1998, pp. 41-43; 46-51, per un riferimento preciso ai concetti di essenza ed esistenza in Sartre.

tra oggetto-materia (enti predeterminati) e la libertà, o coscienza, dell'artista.

Così per Falzoni, come in Sartre, la precedenza dell'esistenza sull'essenza – quindi della potenza dell'immaginazione sul mondo – decreta lo scardinamento del rigido dominio delle forme geometriche (o delle convenzioni su esse), poiché: «[...] se abbandonato il punto di vista dell'Essenza [...] ci si sposta a quello dell'Esistenza [...] è possibile costruire un cerchio su un quadrato, un quadrato su un cerchio, una sfera su un cubo, un cubo su una sfera nell'incrocio della vita vera»⁶⁰. Il filtro sartiano è, inoltre, impiegato come chiave di decrittazione per l'esposizione degli *Arrugginibili* agli agenti atmosferici. Un ponte interpretativo che si riallaccia infatti al già citato *A Calder il primo premio*, recensione in cui si invoca l'intervento di vento e pioggia sulle opere dello scultore americano. Qui Falzoni si mostra debitore della lettura che Sartre aveva fornito dei *Mobiles* di Calder, visti come forme organiche che «Ils les laisse vibrer au vent comme des harpes éoliennes; ils se nourrissent de l'air, ils respirent, ils empruntent leur vie à la vie vague de l'atmosphère»⁶¹. Una chiave interpretativa che, traspunta alle sculture di Marano, vede le opere come entità viventi, plasmate dal «Tempo» e dallo «Spazio».

Tornando a *Ellissi a Ugo Marano*, la marcata dimensione sperimentale, nei continui salti di scena, e il reiterato ricorso all'analogia rendono il testo un esperimento descrittivo che va oltre i limiti consueti. Da ciò scaturisce l'interrogativo: come va interpretata la presenza di un libro-opera di questo genere, all'interno della rassegna romana? È senza dubbio il tentativo di fornire al pubblico uno strumento di interpretazione poetico-creativa. A maggior ragione se si pensa che nello spazio espositivo veniva presentata unicamente l'opera grafica di Marano, base germinale di una multiforme produzione scultorea, ceramica e musiva. Ciò giustifica i costanti rimandi sensoriali alle tecniche esecutive impiegate dall'artista⁶².

Il libro si pone, dal punto di vista tipologico – un po' meno su quello formale⁶³ – nel solco dell'esoeditoria di testi, riviste e cataloghi della neoavanguardia italiana a cavallo tra anni Sessanta e Settanta⁶⁴. A chiusura, dopo

una breve parata di personificazioni, divinità orientali, basilisse e «fanciulle bizantine», Falzoni ci offre un altro dei suoi enigmi metaletterari: «Al fotoromanzo manca un testo». Lascia il lettore dinanzi al dubbio che l'intero scritto sia la preparazione a un ulteriore sviluppo parate-stuale, basato peraltro su un altro *medium* iconico. Paradossale che, alimentando l'ennesimo rimando a immagini e parole, attiva una sorta di sinapsi intermediale nel lettore, innescata, ancora una volta, dall'associazione di *media* iconici e testuali. Si tratta di giochi letterari – qui il riferimento a *Les cartes d'analogie*⁶⁵ è d'obbligo – che pongono Falzoni in continuità con il grande magma poetico esplorato dal Surrealismo⁶⁶. Basti anche pensare che qualche anno prima della stesura di questo testo si era occupato della traduzione per l'edizione italiana di *Nadja*⁶⁷, l'emblematico romanzo di Breton, dotato di apparato fotografico interpolato al testo.

Ultimo, ma non meno significativo, elemento di interesse è la notizia che tra i sicuri possessori di *Ellissi a Ugo Marano* figurano Leonardo Sinisgalli (fig. 3). Il poeta ingegnere, «maestro di sezione aurea»⁶⁸, scorgeva infatti nel «demone dell'analogia»⁶⁹ un trasversale e potente congegno di significazione, base di partenza per invenzioni artistico-poetiche e scintilla scatenante del ragionamento scientifico. Il 1974 è inoltre l'anno di uscita della raccolta sinisgalliana *L'ellisse*⁷⁰, il cui titolo evocativo è,

e poeti riuniti intorno alla rivista "Malebolge", per cui si veda C. Portesine, *Il parasurrealismo di "Malebolge", tra rivoluzione e bluff*, in *Surrealisti, da De Chirico a Gaetano Pesce*, cit. (vedi nota 1) pp. 69-73.

⁶⁵ Dècina Lombardi, *Surrealismo...*, cit. (vedi nota 25) pp. 465-467.

⁶⁶ AEM, «Progetto Museo Vivo 1971/1976», *Per il catalogo della mostra dei piatti per il Museo di Vietri*, cc. 3-4. Nello scritto Falzoni racconta di un gioco in cui dei commensali avrebbero dovuto interpretare liberamente delle sue vignette corredate da scritte pseudo semitiche. Da queste associazioni mentali i partecipanti avrebbero dovuto formulare tre domande e tre risposte legate dal nesso di causa-effetto. Queste, piegate e riposte casualmente in due cappelli sarebbero state estratte generando delle frasi dal costruito logico straniante, quali: «che cos'è la solitudine? Lavare i piatti tutte le sere».

⁶⁷ A. Breton, *Nadja*, Parigi 1963, ed. it, con nota di L. Gabellone e traduzione di G. Falzoni, Torino 1972. Falzoni qualche anno prima si era occupato anche della traduzione della raccolta *Poesie*, Torino 1967.

⁶⁸ Presso la Biblioteca della Fondazione Sinisgalli di Montemurro si conserva, infatti, la copia del volume n.57, con in calce la dedica autografa di Falzoni. In prima pagina, a matita, dopo una serie di illustrazioni geometriche e grafemi pseudo semitici, Sinisgalli è riconosciuto «poeta amato e maestro di sezione aurea».

⁶⁹ L. Sinisgalli, *Furor Mathematicus*, Milano 1950, ed. Milano 2019, a cura di G.I. Bischì che nell'introduzione così commenta l'analogia in Sinisgalli: «il "demone dell'analogia" che usa matematica e poesia come sorgenti privilegiate di metafore, grazie a un pensiero in grado di accostarsi ai campi più disparati facendoli interagire tra loro». Si veda anche Id., «Il demone dell'analogia», in «Pirelli», n.1, 1949, pp. 11-13. Per il plebiscito pubblicitario lanciato dal poeta alla Pirelli, allo scopo di reperire slogan analogici e bozzetti efficaci, si veda B. Russo, *Il labirinto di Sinisgalli I, La Gommapiuma Pirelli, la principessa sul pisello e il gatto Meo Romeo*, Montemurro 2022, pp. 87-89.

⁷⁰ Id., *L'ellisse (poesie 1932-1972)*, a cura di G. Pontiggia, Milano 1974.

⁶⁰ Falzoni, *Ellissi*, cit. (vedi nota 50) pp. 9-10.

⁶¹ Sartre, *Les Mobiles de Calder*, cit. (vedi nota 30) p. 15.

⁶² Marano, pieghevole della mostra, (Roma, studio d'arte moderna SM 13, 10-31 dicembre 1974), Roma 1974, così ricordate nel testo del pieghevole: «Esperto di tradizione musiva medievale, scultore in lamiera di ferro e ceramista oltre che disegnatore [...]».

⁶³ È infatti stampato su elegante carta d'Amalfi.

⁶⁴ Per l'esoeditoria italiana degli anni Sessanta e Settanta si veda G. Maffei, *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano 2005. Basti anche pensare al fatto che Falzoni, stando a quanto raccontato da R. Paris, *La farfalla*, in *Transcodifica...*, cit. (vedi nota 3) p. 12 conosceva Adriano Spatola e il gruppo di artisti

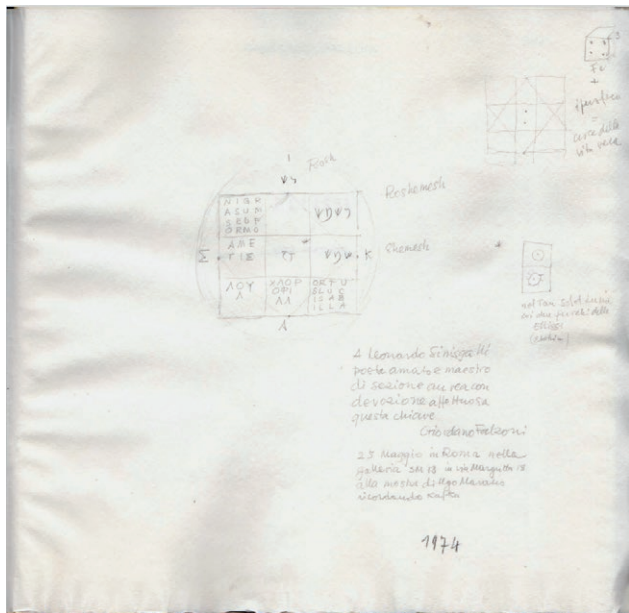


Fig. 3. Giordano Falzoni, *Dedica a Leonardo Sinigalli, Ellissi a Ugo Marano*, 1974, Biblioteca della Fondazione Sinigalli, Montemurro.

non a caso, omaggiato da Falzoni. Figura geometrica di aggancio al barocco, l'ellissi esemplifica a pieno il collegamento tra Seicento e Novecento operato da Sinigalli.

Negli articoli *geometria barocca*⁷¹ e *Natura calcolo fantasia*⁷², il poeta fa infatti coincidere la geometria barocca con quella non euclidea: la comparsa di figure topologiche, ellissi e spirali diviene così sintomatica della frantumazione dell'unità classicamente intesa. Se da un lato il Seicento, con le incrinature delle certezze cartesiane, fornisce a Sinigalli inevitabili ponti interpretativi verso il Novecento, allo stesso modo le strutture astratte di una matematica più complessa e meno afferabile sono viste come forme ricorrenti in natura e nella modernità. Saranno allora la matematica e la poesia, ancelle privilegiate di Sinigalli, a fornire, attraverso il guizzo creativo e la metafora, la possibilità di accostare campi più disparati⁷³: un nuovo "Cannocchiale aristotelico" attraverso cui scrutare le complesse leggi dell'universo e innescare i processi della significazione.

⁷¹ Id., *geometria barocca*, in "Pirelli", n.3, 1950, pp. 44-45.

⁷² Id. *Natura calcolo fantasia*, in "Pirelli", n.3, 1951, pp. 54-55.

⁷³ Per l'elezione della geometria barocca a forma di rappresentazione geometrica non euclidea, per l'assunzione della stessa a categoria interpretativa del presente e per le figure ricorrenti di spirali, ellissi e anelli di Moebius si veda F. Vitelli, *Il «paradossale design dell'universo». Prose sommerse di Leonardo Sinigalli*, in *La scrittura dispersa. Testi e studi su inediti e rari tra Seicento e Novecento*, a cura di M. Dell'Aquila, Pisa 1995, pp. 159-212, e in particolare *Geometria barocca*, pp. 176-194, oltre a S. Zuliani, *Il demone della contraddizione. Sinigalli critico d'arte*, Milano 1997, pp. 21-39.

Le convergenze con il poeta, in Falzoni, non si limitano alla scelta del titolo o alla dichiarazione di fede nell'analogia. Almeno in un passo del suo scritto risaltano infatti, con spiccata connotazione sinigalliana, figure di ellissi e anelli di Moebius, utilizzate come congegno analogico-interpretativo delle moderne geometrie impiegate da Marano: «[...] una costruzione in lamiera formata da vele in tensione su piani ideali intersecantisi, con fuochi d'ellissi disposti in una costellazione immaginabile come un insieme di cardini rotanti a progettare un moto perpetuo d'anelli di Moebius»⁷⁴.

Del resto, una certa affinità con l'entusiasmo di Sinigalli per i progressi della tecnica trova conferma anche in *Vedere le automobili*. Scritto, questo, in cui Falzoni manifesta un vivo interesse per il progresso tecnico-scientifico, sostenendo che uno studio storico artistico del design automobilistico avrebbe dovuto includere una «analisi parallela dello sviluppo dei motori, dei telai e delle materie prime impiegate»⁷⁵. Infine, come ricordato nella dedica al poeta, tra i due dovette emergere una certa sintonia durante la conversazione su Franz Kafka, avuta in galleria: altro, non casuale, rimando (al pantheon) surrealista⁷⁶.

A partire dalla pubblicazione di *Ellissi a Ugo Marano*, i disegni dell'artista campano saranno identificati come "disegni a ellissi" da tutta la letteratura critica successiva sull'artista. Ennesima, bruciante metafora di come tra guizzo inventivo-poetico e interpretazione critico-razionale i confini siano tutt'altro che prestabiliti.

⁷⁴ Falzoni, *Ellissi*, cit. (vedi nota 50) p. 8.

⁷⁵ Id., *Vedere le automobili*, in *Giordano Falzoni: transcodifica*, cit. (vedi nota 3), p. 137.

⁷⁶ Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969*, cit. (vedi nota 25) p. 434; pp. 466-467. Franz Kafka oltre ad essere oggetto di interventi sulla rivista surrealista "Almanach surréaliste du demi-siècle" è incluso all'interno di una sorta di pantheon di 28 personaggi rilevanti a cui è dedicata anche una *Carte de analogie*. Allo scrittore Breton dedica un capitolo in A. Breton, *Antologia dell'Humor nero*, a cura di P. Dècina Lombardi, Torino 1996, pp. 273-286.