



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
(D.M.45/2013) (D2)
in Storia delle Arti
ciclo XXXI

Tesi di Ricerca

Mario Diacono. Tra avanguardia e nuova iconografia
Italia-Stati Uniti, 1960-1984

SSD: L-ART/03 Storia dell'arte contemporanea

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Pier Mario Vescovo

Supervisore

ch. prof. Francesca Castellani

Supervisore

ch. prof. Maria Ida Biggi

Dottorando

Elena Salza

Matricola 956230

Mario Diacono. Tra avanguardia e nuova iconografia. Italia-Uniti, 1960-1984.

INDICE

Introduzione	2
PARTE I. Roma 1955-1967	
I. Cultura e Politica. The Radical Act.	10
II. Incontri musicali e teatrali	25
III. A(lter)Action. L'happening e la rivolta. Alterazioni	60
IV. Alterazioni Sceniche	103
V. Junction. Milano 1967	142
PARTE II. Italia- Stati Uniti	
I. Rituale Culturale Oggettuale	167
II. Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo	228
III. Critica in Atto	275
PARTE III. Bologna-Roma 1977-1984	
I. Verso una nuova iconografia. Post-Historiam	308
II. Galleria Mario Diacono	317
III. Vedere/Leggere	339
IV. Apocalypsis Altera	381
REGESTI	
Nota biografica	411
Nota alla compilazione dei registi	413
Regesti 1954-1984	418
Bibliografia	485

Introduzione.

«Illustre Signore, con grande ardore e timore Le scrivo, io ignoto», così Mario D'Amico ventunenne si presentava a Giuseppe Ungaretti in una lettera del 1951¹, primo documento rintracciato di una biografia intellettuale di difficile ricostruzione e di complessa restituzione. Anonimo non sarebbe rimasto ma la sua identità, poi riversatasi nel *nom de plume* Mario Diacono, è rimasta finora marginalizzata ed inesplorata per le potenzialità che la sua multiforme fisionomia offriva alla ricerca storico-artistica. La sua personalità attraversa decenni in cui si verificano cambiamenti storici decisivi, congiungendo diverse geografie artistiche e contesti culturali. Coniuga teoria, critica e pratica in una scrittura plurale connotata dal reciproco rispecchiarsi della speculazione nell'operare. Partecipa in prima persona come autore, promotore e sostenitore come critico e gallerista, la sua peculiare figura di intellettuale, debitrice dell'eredità delle avanguardie, ha costituito un osservatorio privilegiato e una lente attraverso cui si è indagato il divenire dei linguaggi e delle pratiche artistiche tra anni Sessanta e Ottanta.

Citata come riferimento a pie' di pagina, nel corpo di un testo, o addirittura in fotografia, era stato liquidato come «figura trasversale della critica romana [che] situa il proprio campo d'azione in una zona ibrida, in quel vettore eterodosso della critica

¹ Lettera di Mario D'Amico a Giuseppe Ungaretti, 23 novembre 1951. Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze. Fondo Giuseppe Ungaretti. IT ACGV GU.I. 437. 1

sottratta alla poesia».² I suoi contributi critici, circostanze sempre ricorrenti nelle bibliografie degli artisti, sono stati solo menzionati senza tuttavia approfondirne le implicazioni. Pur lasciando intendere un ruolo di interlocutore per la situazione americana³, la partecipazione congiunta ad ambiti diversi e la reciprocità di critico e allo stesso tempo di gallerista, quasi giustificava di delinearne la sagoma quasi quella di un Giano Bifronte, registrandone quasi più le contraddizioni, amplificandone l'eccezionalità senza mai caratterizzarla. Non è stato tuttavia il senso di questo lavoro semplificarne la figura, né di offrire una definizione univoca, ma di connotarne la trasversalità districandone alcuni dei fili portanti.

A fronte dell'assenza di una bio-bibliografia, di una letteratura critica inesistente e di apparizioni mai denotative⁴, questo studio offre una prima sistematizzazione del

² Laura Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in Atto*, in *Anni 70. Arte a Roma*, a c. di Daniela Lancioni, catalogo mostra, Iacobelli Editore, Roma, p. 88.

³ Il ruolo di interlocutore ricoperto da Mario Diacono con Graziella Lonardi Buontempo e il coinvolgimento alla curatela della sezione di poesia visiva e concreta a *Contemporanea* (1974) è riportato da Luigia Lonardelli. Si veda: L. Lonardelli, *Sotterranea Contemporanea*, in *Anni 70. Arte a Roma*, a cura di Daniela Lancioni, cit., pp. 94-105; L. Lonardelli, *Dalla sperimentazione alla crisi. Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano, 2016.

⁴ Un primo lavoro è da ricondurre alla mia tesi di laurea magistrale discussa nel 2008 presso l'Università degli Studi di Roma Tre. Tranne un breve articolo pubblicato nel 2011 in *L'Uomo Nero* e un approfondimento presentato nel 2012 alla *X École de Printemps Arts et Savoirs* (Parigi, 14-18 maggio 2012), quello studio rimane inedito. Informazioni biografiche su Mario Diacono sono per lo più da ricondurre ad interviste da lui rilasciate. In anni recenti, si considerino in particolare l'intervista con Luca Lo Pinto nel 2013, e più indietro quella rilasciata a Laura Cherubini nel 1990 in occasione della mostra *Roma anni '60. Al di là della pittura*, per altro ristampata dall'autore stesso nell'antologia da lui curata dedicata agli scritti d'arte pubblicata nel 2013. Accanto alla raccolta dedicata alla letteratura, apparsa recentemente nel 2017, nel corso di questa ricerca, sono antologie incomplete e presentano ad ogni modo una selezione connotata da un forte principio autoriale. Una prima interrogazione dei rapporti con Giuseppe Ungaretti proviene invece da Paolo Dal Molin, in occasione dell'analisi da lui condotta sul carteggio di Ungaretti con Luigi Nono, stampato nel 2016, che pur si è mossa parallelamente al lavoro che andavo conducendo. Cfr. E. Salza, *Tau/ma. Verso una nuova iconografia, Bologna 1976-1981*, Tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea. Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma Tre. Anno accademico 2007-2008. Relatrice Prof.ssa Barbara Cinelli. Correlatrice Prof.ssa Laura Iamurri; E. Salza, *Tau/ma o della meraviglia*, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti e della modernità», Università degli Studi di Milano, VIII, 7-8, settembre 2011, pp. 183-203. L. Lo Pinto, *Diaconia. Una conversazione con Mario Diacono*, «Doppiozero», 18 febbraio 2013. M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013; M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Books, Milano, 2017; Cfr. *Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016.

corpus degli scritti, delle pubblicazioni, della produzione oggettuale e dell'attività espositiva della galleria. La compilazione sistematica dei titoli, dal 1954 al 1984, presentata in questo lavoro nella sezione dedicata ai registi, è l'ossatura portante questo studio, e ha rappresentato la guida per individuare occorrenze e intersezioni. La raccolta dei contributi redatti negli anni giovanili, scritti di cultura e politica, teatro e musica, hanno permesso in particolare di estendere il binomio arte e letteratura, amplificandone le connotazioni e le implicazioni. Questo accostamento, in ogni caso, non era andato molto più in là di un'accezione ristretta alla formulazione di poesia visiva, senza tuttavia analizzare il rapporto che l'esercizio poetico aveva anche con il solo esercizio di critica d'arte. Non è infatti alla sola mancanza di una bibliografia completa che si dovevano queste conclusioni.

Nel colmare una consistente lacuna nello stato degli studi, questa prima trattazione monografica risponde anche delle ragioni alla base di una così considerevole carenza che imponeva una precisa attenzione ai punti di giuntura, alle permanenze e alle discontinuità. Questo studio fa perno infatti esattamente sulla compresenza di posizioni e sulla bilateralità di orizzonti - Italia e Stati Uniti - che sono state tra le cause della sua messa tra parentesi nel panorama di studi internazionale, che pure è andato indagando, nel corso di anni recenti in maniera sempre più crescente e costante, gli ambiti di discussione che lo hanno visto protagonista. Interrogarsi sulle irregolarità, o supposte anomalie, di Mario Diacono, accogliendole come fertili circostanze e opportunità di indagine ha alimentato la prospettiva di questa ricerca, accidentata dalla parcellizzazione e dal decentramento delle consistenze e della documentazione che ne rispecchia l'estesa e ramificata partecipazione al circuito internazionale⁵. Si è trattato infatti anche di collazionare estremità documentarie e di ripercorrere lo stesso percorso. Una fellowship sostenuta dal Center for Italian Modern Art, ha reso possibile un soggiorno a New York, la consultazione di biblioteche e archivi statunitensi e un dialogo con l'autore sullo stesso meridiano geografico.

⁵ Per gli archivi e le biblioteche consultate rimando all'elenco posto in calce ai registi.

Gli estremi cronologici nella titolazione di questo elaborato corrispondono alla data di stampa del primo contributo di Diacono dedicato alla pittura americana, noto finora⁶, e all'anno di pubblicazione dell'antologia in cui l'autore ha raccolto una parte dei testi critici redatti in occasione delle mostre organizzate presso la sua galleria⁷. Il confronto con l'arte americana, capitale nei decenni presi in esame, e sottoscritto incisivamente dalla biografia dell'autore, è valorizzato in una narrazione diacronica in tre tempi, in cui i soggiorni americani (a Berkeley, 1968-1970, e a New York, 1972-76) hanno una posizione centrale per la verifica di posizioni maturate nel corso dei suoi esordi romani e per l'incidenza della loro estensione teorica. Pur insistendo su un'articolazione cronologica, il movimento di andata e ritorno tra Italia e Stati Uniti segue un doppio binario di rotte geografiche e restituisce una doppia cornice in una sincronia di circostanze, inquadrando il suo incisivo apporto teorico e contributo ideativo nell'ambito di un'intensa stagione culturale e artistica, italiana e americana. La tripartizione illustra secondo coordinate temporali e tematiche momenti esemplari dell'itinerario di Diacono attraverso collaborazioni, viaggi, incontri e letture, servendosi di un palinsesto di fonti di diversificata tipologia, provenienza e ambiti disciplinari.

Alla trasversalità della fisionomia di Mario Diacono ha corrisposto di fatti una ricerca in archivi e biblioteche, nazionali e internazionali, pubblici e privati, di natura diversa, tra cui archivi musicali e teatrali, letterari, nonché l'archivio della galleria, che Diacono inaugura a Bologna nel 1977, poi trasferitasi a Roma nel 1980 dove rimane attiva fino al 1984. Centrale è stata l'indagine condotta sui periodici, in quanto luogo privilegiato di espressione dell'autore. Accanto alla rivista è stato valutato il sistema riviste, come crocevia di scambio per la cultura artistica, non solo visiva. Fonti epistolari hanno permesso di percorrere l'ampio arco temporale preso in considerazione, di tracciare un primo vasto insieme di interlocutori, di indagare

⁶ M. Diacono, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, 1960. Il contributo è il primo in ordine cronologico di quelli stampati nella selezione antologica pubblicata dall'autore nel 2013.

⁷ M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984.

collaborazioni, il dialogo con gli artisti e l'intensa progettazione editoriale. La consultazione di volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore⁸, insieme ad un'attenta considerazione di annotazioni manoscritte, è stato lo strumento per validare ed individuare interessi e per dipanare la stratificazione lessicale del vocabolario critico. Nel quadro di un'indagine volta a far luce sulle modalità di circolazione di materiali e idee, l'esercizio della traduzione ampiamente praticata dall'autore ha costituito, in quanto luogo d'incontro di poetiche, un ulteriore diaframma attraverso cui scrutarne la ricezione. L'approccio comparativo e interdisciplinare si è inoltre riversato nell'analisi di circostanze, opere e documenti, spesso di non immediata leggibilità.

Avanguardia e iconografia riferiscono dei contesti entro cui è inscritto il suo tragitto: i movimenti letterari e artistici in cui è maturata l'azione critica dell'autore, con premesse più ampie ed esiti più articolati del solo sperimentalismo formale, e il dibattito contemporaneo sulla figurazione, al quale Diacono interviene con l'adozione di una terminologia, fortemente connotata dal suo interesse per gli studi iconografici e per la semiotica. In maniera simmetrica, in considerazione del sodalizio con i compositori Egisto Macchi e Antonino Titone, l'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)* (1966) e il libretto per *Apocalypsis Altera* (1979) costituiscono un dittico attraverso cui si è guardato e ricostruito il percorso critico. In un paesaggio storico-culturale radicalmente cambiato a distanza di più di dieci anni, alla ricerca sui linguaggi delle avanguardie, concentrata nell'interesse per Antonin Artaud, fa da contrappunto l'indagine sull'immagine come scrittura che converge verso Albrecht Dürer. Parte dell'indagine dedicata a queste collaborazioni è stata condotta nell'ambito di una borsa di studio della Fondazione Giorgio Cini (Venezia) al Centro Internazionale di Studi della Civiltà Italiana "Vittore Branca", che ha permesso la

⁸ Una parte dei volumi provenienti dalla sua biblioteca personale è conservata presso la Biblioteca della Collezione Maramotti a Reggio Emilia. Non si tratta tuttavia della sua raccolta libraria completa. Un'ulteriore porzione è conservata presso l'autore. Alcuni dei volumi da lui posseduti sono registrati in un catalogo di vendita dove non ne è uniformemente indicata la provenienza. Cfr. *Arslibri Modern + Contemporary Art: Rarities of the Avant-Garde. Catalogue 123. Including the libraries of Mario Diacono and Michael Ilk*, ArsLibri, Boston [circa 2000-2001].

ricerca sul Fondo Egisto Macchi presso l'Istituto della Musica, nonché sui Fondi Luigi Squarzina e di Elena Povoledo presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma.

Il ruolo svolto da Mario Diacono nell'elaborazione dell'opera di teatro musicale individua nel passaggio tra anni Cinquanta e Sessanta riflessioni trasversali tra ricerca visiva, scrittura musicale e azione scenica, e le centrali ricadute per gli autori coinvolti alla luce della ricezione della poetica di John Cage, dei contatti con Fluxus e con George Brecht. In questa prospettiva si iscrive l'esame del portato del coinvolgimento di Jannis Kounellis in *A(lter)A(ction)* indagato come passaggio significativo nella sua traiettoria artistica e paradigmatico dei legami con la scena teatrale e musicale.

Corrispondenti ai versanti linguistici e culturali frequentati dall'autore, Artaud e Cage costituiscono gli assi portanti su cui è incentrata la restituzione della parabola critica e poetica di Diacono anche nel corso della permanenza americana. Il recupero delle avanguardie si traghetta infatti negli Stati Uniti e contribuisce a definire le tappe di un percorso sulle tracce del surrealismo dove si ritrovano le istanze etnografiche alle radici dell'emergenza antropologica degli anni Settanta. Un viaggio nel viaggio, quello in New Mexico e in Arizona, è il fulcro della restituzione del soggiorno californiano attraverso cui sono esplorate le reciprocità tra elaborazione artistica, performance e testi critici, alimentate dallo studio di George Kubler e della *Collana Viola* di Einaudi. Parallelamente, la monografia dedicata a Vito Acconci offre una supplementare quadratura del cerchio tra la permanenza statunitense e i rientri in Italia: cartina tornasole della trama dei rapporti tra arti e letteratura, musica e teatro, del vivace confronto con le ricerche americane e dell'adozione di una nomenclatura rituale, drammatica e linguistica proveniente dalla semiotica strutturale e dalla sociologia del comportamento di Erving Goffmann.

Il terzo atto si chiude all'insegna di una circolarità ricapitolando le ragioni della traiettoria confluita nella piattaforma della galleria e traccia in calce le premesse di quella stessa stagione artistica nel segno di una vitalità del surrealismo. Accompagna il

programma espositivo la volontà di registrarne l'attività e una densa scrittura critica come esercizio di lettura e visione delle opere, informata dagli studi iconografici, psicanalitici, dalla linguistica, dalla critica letteraria, dall'esegesi marxista. Un progetto culturale e un'operazione critica, derivati non solo da un nuovo sistema di produzione artistica e di mercato, ma da un'esperienza del fare artistico e poetico, vissuta in prima persona nel tempo storico a lui presente e ragionata in quello più ampio della storia della cultura.

L'introduzione più appropriata a Mario Diacono come critico d'arte, tuttavia, mi pare essere quella condensata in una perentoria affermazione di Kubler in *The Shape in Time*: «The most valuable critic of contemporary work is another artist engaged in the same game».⁹

Devo a Mario Diacono non solo la generosità e il sostegno verso questa ricerca ma quello di cui si è arricchita: non solo di testimonianze orali o materiali sulle quali questo studio è stato condotto ma delle riflessioni che l'hanno animato, non confinabili né confinate ad una dimensione documentaria né di ricostruzione storica di fatti ed eventi. Per circostanze, casuali o fortunate, ho avuto la possibilità di percorrere lo stesso tragitto di andata e ritorno verso gli Stati Uniti, prima ad Ovest e poi ad Est. Ciò che di questi miei viaggi si è qui riversato è la premessa da cui questo lavoro è iniziato e la prospettiva in cui è maturato.

⁹ George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1962, p. 26.

PARTE I

Roma 1955-1967

I. Cultura e Politica: the Radical Act.

Sul numero dell'estate del 1958 della rivista *Dissent. Quarterly of Socialist Opinion*, dove Harold Rosenberg pubblicava *The Twilight of Intellectuals* a commento di *L'opium des intellectuels* di Raymond Aron (1955), una *Letter from Italy* era firmata da Mario Diacono a commento delle elezioni politiche italiane di quell'anno.¹⁰ In apertura si citava la titolazione scelta da *L'Espresso* pochi giorni prima delle elezioni del 15 maggio 1958, «Il fascismo ritorna in Europa, generali in Francia, vescovi in Italia», mentre nel sottotitolo del contributo, *The Experiment Ends*, si rievocava lo slogan di Fanfani del progresso senza esperimenti. Nella resoconto descriveva che gli italiani avevano mostrato di volere una vita tranquilla e al sicuro, dando carta bianca al partito cattolico per portare avanti una politica conservatrice; si ricordavano i fatti di Ungheria e l'autonomia che il Partito Socialista stava lentamente guadagnando, delineando la possibilità di aprire la strada a quelle riforme della struttura dello Stato che avrebbero sollevato la società italiana dal suo immobilismo. Ma, sottolineava l'autore, i *leaders* dei partiti socialisti sembrava non riconoscessero «the keenness of the intellectuals who spark the still tiny Radical Party, and who are almost the only ones in Italy

¹⁰ M. Diacono, *Letter from Italy. The Experiment Ends*, «Dissent. A Quarterly of Sociali Opinion», vol. 5, n. 3, Summer 1958, pp. 293-295; il contributo è segnalato come tradotto da Larissa B. Warren. Una copia della rivista è conservata presso la Biblioteca della Collezione Maramotti. Cfr H. Rosenberg, *The Twilight of Intellectuals*, «Dissent. A Quarterly of Sociali Opinion», vol. 5, n. 3, Summer 1958, pp. 221-228. Cfr. R. Aron, *L'opium des intellectuels*, Calmann-Levy, Paris, 1955; I ed. inglese *The Opium of Intellectuals*, traduzione di Terence Kilmartin, Doubleday, Garden City, N.Y, 1957; I ed. italiana *L'oppio degli intellettuali*, traduzione di Paolo Casini, Cappelli, Bologna, 1958.

capable of applying a political and moral conscience on a national level»¹¹. Si riferiva a «the spice of the Italian political writers», ovvero «the radical intellectuals»¹² che ruotavano attorno a *Tempo Presente*, la rivista diretta da Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone, legata al Congresso per la Libertà della Cultura e tramite questo ad una fitta rete di riviste a livello internazionale.¹³ Tra quelle americane, recensite da Elémire Zolla¹⁴, c'erano precisamente *Dissent* e *Partisan Review*, quest'ultima definita come «la più autorevole rivista culturale americana» e segnalata in vendita a Roma presso la Libreria Feltrinelli a Via di Campo Marzio.¹⁵ Insieme a quelle francesi, quali *Preuves*, *Les Lettres Nouvelles*, *Les Temps Modernes*, *Mercure de France*, *Nouvelle Revue Française*, commentate da Cesare Vivaldi, rappresentavano, su versanti geograficamente diversi ma culturalmente omogenei, un decisivo strumento di

¹¹ Mario Diacono, *Letter from Italy. The Experiment Ends*, «Dissent. A Quarterly of Sociali Opinion», vol. 5, n. 3, Summer 1958, p. 294.

¹²«It is, a matter of fact, this group rather than the Socialist that the large number of intellectuals who left the Communist Party in 1956 and 1957 joined. For the moment they are the spice of the Italian political writers, but they have shown no hold over the masses of the people. If the Christian Democrats had the strength to free itself from the attraction to the right, which does not seem very likely now, an alliance between Radical intellectuals and political Socialists could effect a decisive turn in Italian politics. Otherwise, there may have begun in Europe the end of the democratic experiment.», Mario Diacono, *Letter from Italy. The Experiment Ends*, «Dissent. A Quarterly of Sociali Opinion», vol. 5, n. 3, Summer 1958, p. 295.

¹³ Sulla rivista si veda C. Panizza, *Tempo Presente. Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone e l'Italia*, in *Aspettando il Sessantotto: continuità e fratture nelle culture politiche italiane dal 1956 al 1968*, a cura di Francesca Chiarotto, Accademia University Press, Torino 2017, pp. 363-377.

¹⁴ Sugli scritti di Elémire Zolla su *Tempo Presente*, rimando alla tesi di laurea magistrale in Filologia e Letteratura Italiana discussa da Giulia Tomba, *Letteratura e conoscenza Gli scritti di Elémire Zolla su «Tempo Presente» (1957-1960)*, Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana, Università degli Studi Ca' Foscari Venezia, Anno Accademico 2012-2013, relatore Prof. Attilio Bettinzoli.

¹⁵ Alla segnalazione di *Partisan Review* era dedicata ad esempio l'intera quarta di copertina del numero del novembre 1959 di *Tempo presente*. In quella circostanza se ne segnalava la vendita presso tutte le librerie Feltrinelli, alla libreria Manzoni di Via Manzoni a Milano, alla libreria Pegaso in Via di Campo Marzio a Roma, alla Libreria Universitaria di Pisa a Piazza S. Giorgio, alla libreria Athena a via Benso a Genova. «Tempo presente», IV, 11, novembre 1959.

aggiornamento per Diacono, il quale curava su *Tempo Presente* la sezione italiana della rassegna dei periodici continuativamente dal marzo 1958 al gennaio 1960.¹⁶

La sua partecipazione alla redazione, testimoniata anche da un consistente numero di contributi ad altre rubriche, restituisce la cornice di un esteso panorama di temi e argomenti che sul finire degli anni Cinquanta tratteggiano le premesse all'elaborazione della suo percorso critico e saldano momenti rappresentativi della molteplicità della fisionomia dell'autore. Nell'ambito di un dibattito politico, e filosofico, che coinvolgeva nella discussione su *Tempo Presente* autori come Hannah Arendt, T. W. Adorno e W.H. Auden, la riflessione sul ruolo dell'intellettuale condotta da Diacono si era andata dissociando da un panorama ideologicamente connotato per indirizzarsi verso un impegno da intendersi come intervento critico e conoscitivo radicato nella società contemporanea, caratterizzato da una dimensione politica dell'estetica debitrice dell'orientamento culturale, liberale e radicale che animava le discussioni sulla rivista. Il questione dell'*engagement* dell'intellettuale, e dell'artista, centrale nel clima del secondo dopoguerra, che sul piano delle arti visive ancora svolgeva la contrapposizione tra fronte sovietico e americano in un'opposizione tra figurazione e astrazione, veniva declinata su *Tempo Presente* attraverso la pubblicazione delle testimonianze dei fuoriusciti dal PCI, raccolte sotto il titolo *Perché ce ne siamo andati*, a testimonianza dell'ampio numero di coloro che avevano lasciato il Partito Comunista. Tra questi anche Diacono, nel contributo stampato sul numero nell'agosto 1958, ricordava le sue posizioni e presentava la sua poesia *L'uscita dalla città* (1957), della quale specificava di averne chiesto la pubblicazione non solo per motivi letterari ma anche per ragioni di tipo culturale e politico. Chiariva che vi si trovavano racchiuse

¹⁶ Precedentemente la sezione dedicata all'Italia della rubrica *Riviste* era affidata a Ferdinando Virdia, poi dall'aprile 1960 sarà a firma di Enzo Forcella.

le sue opinioni sulla «‘realità socialista’ dei nostri giorni»¹⁷ e riguardo, motivando le ragioni della frequentazione di una delle sezioni del Partito, spiegava la sua idea di popolo scrivendo:

«il popolo è non soltanto ciò che è, ma anche ciò che gli permettiamo di essere, e il socialismo italiano non gli ha dato ancora quella libertà di coscienza che è necessaria al singolo operaio o contadino per cessare di essere uno strumento politico di altri e di diventare un uomo moderno».¹⁸

A testimonianza dell’orizzonte a cui appartenevano i suoi componimenti giovanili, alcune delle sue prime prove poetiche gli erano valse l’interessamento di Piero Paolo Pasolini, il quale ne aveva promosso la pubblicazione nel 1956 sulla rivista *Galleria*,

¹⁷ Mario Diacono, [Mi è stato chiesto di premettere qualche accenno di storia personale], *Testimonianze. Perché ce ne siamo andati . La fine del mito del ‘partito nuovo’ e l’esodo degli intellettuali dal PCI*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 633-634: 634; M. Diacono, *L’uscita dalla città*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 634-635. Il componimento è ristampato in M. Diacono, *L’uscita dalla città. Poesie 1955-1958*. Presso l’autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960, s.d. [200?], pp. 24-29. La poesia è datata in calce a penna 1957 da Diacono nella copia del numero di *Tempo Presente* proveniente dall’autore conservato presso la Collezione Maramotti. Su quello stesso numero della rivista, accanto alla rassegna delle riviste italiane, Diacono pubblicava anche un articolo dedicato a André Malraux. Cfr. M.D., “Partecipazione” di Malraux, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 676-677; ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Milano 2017, pp. 22-24. Mario Diacono, *Rassegna. Riviste Italia*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 685-686.

¹⁸ Mario Diacono, [Mi è stato chiesto di premettere qualche accenno di storia personale], *Testimonianze. Perché ce ne siamo andati . La fine del mito del ‘partito nuovo’ e l’esodo degli intellettuali dal PCI*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, p. 634.

come documentato da una lettera indirizzata a Leonardo Sciascia del 1 marzo 1956¹⁹, nonché l'inclusione, come nel caso della poesia *Razionamento*, nella *Piccola antologia neo-sperimentale* curata da Pasolini su *Officina* nel giugno 1957²⁰.

Tuttavia, in merito a quel componimento, in una lettera scritta da Aci Trezza nel settembre 1957 Diacono già scriveva a Pasolini: «La mia poesia su 'Officina' non mi

¹⁹ In una lettera datata 1 marzo 1956, Pasolini suggeriva a Leonardo Sciascia la pubblicazione delle poesie di Diacono sulla rivista da lui diretta: «Caro Sciascia, sono secoli che non ci facciamo vivi: ho notizie indirette di te dagli amici. (...) Ritorno a te mandandoti, come vedi, un pacchetto di versi, che mi sembrano molto interessanti, per "Galleria": sono di un giovanissimo* [asterisco nel testo], come, credo, è facile dedurre: allievo di Ungaretti ma, lo vedi, non suo epigono. Trascegli dal pacchetto, se ti pare che vada, e rispondimi, dammi notizie di te. Un abbraccio affettuoso dal tuo. Pier Paolo Pasolini.* Si chiama Mario D'Amico, ma firma Mario Diacono», Lettera di P. P. Pasolini a Leonardo Sciascia, Roma 1 marzo 1956, in *Pier Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1988, vol. II, p. 167. Le poesie pubblicate in *Galleria* sono *L'avventura*, *Anniversario*, *La messa a Sant'Anselmo*, *Via del Babuino*, «Galleria», VI, 3, maggio-giugno, 1956; *Via del Babuino*, *La messa a Sant'Anselmo*, *Anniversario*, furono pubblicate anche in Casimiro Bertelli, *Il secondo novecento. Panorama di poeti italiani dell'ultima generazione*, Amicucci, Padova 1957. Poi ristampate in M. Diacono, *L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958*. Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960, s.d., [200?], pp. 2-11. Dell'interessamento di Pasolini e dei contatti con Diacono ne è testimonianza anche una lettera del 31 marzo 1956 in cui Pasolini scriveva a Mario Boselli, a seguito della partecipazione di Diacono a un dibattito a Roma suggerendogli di contattarlo per la redazione di un saggio: «Caro Bosselli, (...) Ci sarebbe però qui a Roma un giovane, Mario Diacono, di cui ho molta stima, e che un giorno, a un dibattito di 'Studi Critici', sul mio libro, ha detto alcune cose più intelligenti ch'io abbia sentito sull'argomento... Potrei dire a lui che scriva quelle idee in un breve saggio: ti andrebbe?». Lettera di Pier Paolo Pasolini a Mario Boselli, Roma, 31 marzo 1956, in *Pier Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*, p. 182. L'intervento di Pasolini per la pubblicazione dei versi in *Galleria* e il suggerimento a Boselli per coinvolgere Diacono nella stesura di un saggio è menzionato da Barth David Schwartz nella sua monografia dedicata a Pasolini. Il critico americano riconduce il riferimento ad un contributo da dedicarsi all'antologia della poesia popolare *Canzoniere Italiano*, edita da Guanda nel 1955, da pubblicarsi sulla rivista *Nuova Corrente*. «In March 1956 Pasolini explained to Garzanti that he was late sending the poems because of 'a urgent article for Officina'. He promoted a young poet named Mario D'Amico (who signed himself Mario Diacono) to Sciascia for *Galleria*, and then suggested that he writes on the *Canzoniere* for Mario Boselli's magazine *Nuova Corrente* in Genoa, where his own piece on Virgilio Giotti was slated to appear», Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, Pantheon Book, New York, 1992, p. 294.

²⁰ M. Diacono, *Razionamento*, in *Piccola antologia neo-sperimentale*, a cura di Pier Paolo Pasolini, con testi di A. Arbasino, E. Sanguineti, E. Pagliarani, B. Rondi, M. Diacono, M. L. Straniero, M. Ferretti, «Officina», nn.9-10, giugno 1957, pp. 354-355. ristampata in M. Diacono, *L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958*. Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, pp. 19-20. Dell'inclusione delle poesie di Diacono in *Piccola antologia neo-sperimentale*, Pasolini scriveva alla redazione di *Officina* in una lettera del 5 febbraio 1957. Sull'invio del materiale, la selezione delle poesie e la strutturazione dell'antologia, si vedano due ulteriori lettere inviate da Pasolini il 13 maggio e il 30 maggio 1957. Cfr. Lettere di Pier Paolo Pasolini ai redattori di *Officina* Bologna, Roma 5 febbraio 1957; Roma 13 maggio 1957; Roma 30 maggio 1957, in *Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino 1988, vol. II, pp. 279-281, pp. 310-311, p. 320.

ha fatto una buona impressione. Era veramente conformista».²¹ Le considerazioni erano maturate nel corso di un soggiorno in Sicilia, probabilmente da ricondurre alle ricerche d'archivio finalizzate alla stesura della sceneggiatura del film *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*²², poi realizzato nel 1972 per la regia di Florestano Vancini con le musiche di Egisto Macchi²³, che gli era

²¹ Lettera di Mario Diacono a Pier Paolo Pasolini, Acì Trezza, 17 settembre 1957. Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Pier Paolo Pasolini IT ACGV PPP.I. 403.1.

²² Devo a Mario Diacono la notizia della sua partecipazione sul finire degli anni Cinquanta alle ricerche d'archivio finalizzate alla redazione della sceneggiatura di *Bronte*. Mi pare verosimile poter ricondurre l'invio della lettera da Acì Trezza a quelle circostanze. Il nome di Diacono non compare nei crediti del film, dove pure si specifica la derivazione della vicenda narrata dagli atti del processo di Bronte del 1860 e dagli atti del processo di Catania del 1863. Tra gli sceneggiatori e autori vengono indicati in sede filmica i nomi di Nicola Badalucco, Fabio Carpi, Leonardo Sciascia e Benedetto Benedetti. Una testimonianza della partecipazione di Diacono si trova in un dattiloscritto conservato presso l'autore intitolato *A Failed Nation*, firmato e datato 8 novembre 2010, in cui Diacono fa esplicito riferimento precisamente ai proclami di Bixio dell'agosto 1860 e i fatti di Bronte: «L'Italia è un esperimento di nazione fallita, a failed nation e, dalla fine degli anni Settanta, un paese in via di sottosviluppo culturale, malgrado il livello di sviluppo economico/tecnologico raggiunto dalle regioni del Nord. Già all'inizio della forzosa unificazione dei suoi diversi mini-Stati, alla metà dell'Ottocento, presentatoci sui banchi di scuola come un processo di "risorgimento", è stato in realtà un atto di virtuale colonizzazione del Sud da parte della superiore forza militare ed economica del regno piemontese. Il mito garibaldino della "liberazione" è ridicolizzato dai diktat con il cui il Maggiore Generale G.N. Bixio reagiva alla rivolta dei contadini di Bronte contro lo status quo feudale: "Il paese di Bronte colpevole di lesa umanità è dichiarato in stato d'assedio. Nel termine di tre ore da cominciare alle 13 e mezzo gli abitanti consegneranno le armi da fuoco e da taglio, pena la fucilazione dei retentori" proclamava il 6 agosto 1860. E il 9 agosto rincarava: "Con noi poche parole: o voi ritornate al pacifico lavori dei vostri campi e vi tenete tranquilli, on in nome della Patria nostra vi distruggiamo come nemici dell'umanità: ci siamo intesi." Nata su queste basi, l'Italia come Stato aveva pochissime chances di evolversi in un vero progetto nazionale, e l'incessante schizofrenia di esistenza [sic] economica/sociale tra le regioni del Nord e quelle del Sud si è trasformata in una contraddizione permanente del governo politico del Paese. La mentalità con cui G.N. Bixio voleva governare la Sicilia si è infatti rivelata l'archetipo del modo in cui il Fascismo doveva governare l'Italia tra il 1920 e il 1940».

²³ In considerazione del coinvolgimento di Egisto Macchi per la colonna sonora, mi pare sia anche possibile leggerlo, al di là dell'assiduo lavoro di Macchi per la composizione di musiche per il cinema nel corso degli anni Settanta, alla luce del coinvolgimento di Diacono nel progetto in virtù dell'amicizia e delle collaborazioni intrattenute tra i due, così come anche del sostrato di impegno politico che già aveva caratterizzato la formulazione dell'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)*. Sul composizione delle musiche da parte di Egisto Macchi per il film di Florestano Vancini rimando al contributo di Marco Cosci, *Vancini, Macchi and the Voices for the (Hi)story of Bronte*, «Archival Notes. Source and Research from the Institute of Music», 2, 2017, pp. 65-81.

valso a persuaderlo che «la vita proletaria non ha un punto di vista unico, e che bisogna ora affrontarla con altre esigenze spirituali».²⁴

Il confronto con Pasolini verteva sulle possibilità di conciliazione tra poesia e ideologia e sulle ragioni del linguaggio poetico riassunte in quella occasione da Diacono come necessità di una «poesia della cultura» e di una «ideologia poetica».²⁵ A distanza di un anno, la questione tornava come banco di prova a seguito dell'articolo *Gli ideologi di Officina*, pubblicato nella sezione *Gazzetta di Tempo Presente* nel maggio 1958. Il commento rivolto da Diacono alla rivista, secondo cui «A parte però l'influsso generico di Gramsci, non si può dire che da *Officina* sia uscito un impegno ideologico autonomo, capace di agire a fondo nella situazione letteraria contemporanea»²⁶, aveva generato un risentimento da parte di Pasolini, documentato da una lettera inviatagli da Diacono il 25 maggio 1958. L'autore rispondeva con subitanei chiarimenti alle sfaccettature del suo intervento, ascrivendo la questione al «deplorable costume nazionale di esasperare ideologicamente i termini dei problemi letterari, culturali e politici»²⁷, e rinforzando, al di là delle espressioni caratterizzanti *Officina*, il valore attribuito al lavoro di Pasolini, già restituito nel 1954, recensendo

²⁴ Lettera di Mario Diacono a Pier Paolo Pasolini, Aci Trezza, 17 settembre 1957. Fondo Pier Paolo Pasolini IT ACGV PPP.I. 403.1.

²⁵ Lettera di Mario Diacono a Pier Paolo Pasolini, Aci Trezza, 17 settembre 1957. Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Pier Paolo Pasolini IT ACGV PPP.I. 403.1.

²⁶ M.D., *Gli Ideologi di Officina*, rubrica *Gazzetta*, «Tempo Presente», III, 5, maggio 1958, pp. 423-424: 424; ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Milano 2017, pp.14-16.

²⁷ Lettera di Mario Diacono a Pier Paolo Pasolini, 25 maggio 1958, Fondo Pier Paolo Pasolini IT ACGV PPP.I. 403.2. Nella lettera Diacono informava Pasolini che il suo contributo pubblicato su *Tempo Presente* aveva subito dei tagli redazionali, forse anche a motivare le ragioni del possibile travisamento. Come documentato da commenti manoscritti dall'autore sulle proprie copie della rivista, molti dei suoi articoli su *Tempo Presente* avevano visto tagli, aggiunte e interpolazioni ricondotte da Diacono nelle sue annotazioni ad interventi di Ignazio Silone.

sul mensile *Incontri* l'antologia *Quarta Generazione* pubblicata²⁸, poi consolidato in *Il Peccato e la Grazia* dedicato alla poesia di Pasolini e di Sandro Penna pubblicato nel numero del settembre-ottobre 1958 di *Tempo Presente*.²⁹

Su quello stesso numero del periodico, nei termini di un'adesione «tutta irriflessiva e letteraria» era definita da Cesare Vivaldi la sua partecipazione al Partito Comunista in occasione della sua testimonianza sulle motivazioni al *Perché ce ne siamo andati*.³⁰ In quella circostanza ricordava l'esperienza teatrale in cui era stato coinvolto nel corso della sua militanza e che aveva portato alla redazione nel 1951 del *Manuale per il teatro di massa*³¹, un teatro circoscritto e limitato ad un preciso programma propagandistico e ideologicamente allineato che permette di individuare i termini a confronto dei quali avverrà, sul versante opposto, anche da parte di Diacono la ricezione delle ricerche teatrali.

²⁸ Mario Diacono, [*Se esistesse una nuova poesia..*], recensione a: P. Chiara, L. Erba, *Quarta generazione*, Magenta ed., Varese 1954, «Incontri. Mensile politico culturale», II, nn. 11-12, novembre - dicembre 1954, pp. 35-36, ritaglio stampa, la data è annotata a penna blu «nov.-dic. 1954» da Diacono sul ritaglio incollato dall'autore sull'album in cui ha raccolto i primi articoli e recensioni conservato dall'autore a Boston che segnalo come Album, Mario Diacono. Il testo è ripubblicato con il titolo *Quarta Generazione*, in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Milano 2017, pp. 7-10. Un ritaglio stampa della recensione di Diacono su *Incontri* è conservata anche nel Fondo Pier Pasolini Serie Materiali a stampa. Sottoserie. Riviste e ritagli su Pasolini, IT ACGV PPP.V.3. 34.

²⁹ M. Diacono, *Il peccato e la grazia*, «Tempo Presente», III, 9-10, settembre- ottobre 1958, pp. 817-818; ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Milano, 2017, pp. 11-13. La copia di *Tempo Presente*, proveniente dall'autore presso la Biblioteca della Collezione Maramotti, presenta delle annotazioni manoscritte in cui Diacono ha segnalato che il testo fosse stato tagliato.

³⁰ Cesare Vivaldi, [*Nei primi anni del 1946...*], *Perché ce ne siamo andati*, «Tempo Presente», III, 9-10, settembre-ottobre 1958, pp. 722-730: 723.

³¹ A questo riguardo Vivaldi scriveva: «Ricordo ad esempio, gli strani tentativi (appoggiati dalla commissione culturale giovanile e personalmente da Giancarlo Pajetta, allora dirigente dell'Agit-prop) di creare un tipo di teatro cosiddetto "di massa"; qualcosa di simile ad antichi esperimenti sovietici, e forse anche a quanto fece Ettore Giannini con *Carosello Napoletano*, e agli attuali spettacoli *Son et lumière*, ma naturalmente d'argomento resistenziale e proletario. Di questo tipo di teatro (che, a quanto apprendo con sbigottimento, ancora sopravvive) era l'anima il regista Marcello Sartarelli, da qualcuno argutamente definito "er sartarello qualitativo", il quale subdolamente mi convinse a divenire il suo "teorico" e mi spinse a scrivere un *Manuale del teatro di massa* che fu pubblicato dagli Editori riuniti e mi espose (credo) al ludibrio universale.», Cesare Vivaldi, *Perché ce ne siamo andati*, «Tempo Presente», III, 9-10, settembre-ottobre 1958, p. 726. Cfr. Cesare Vivaldi, *Manuale del teatro di massa*, Edizioni di cultura sociale, Roma, 1951.

Come testimoniato da un articolo redatto da Diacono per le pagine di *Corrispondenza Socialista* nel giugno 1958, prime considerazioni sul teatro da parte dell'autore erano indirizzate verso un'idea di teatro capace di intervenire in modo attivo in rapporto al pubblico, che delineano una trama di interessi e ambiti di discussione che condurranno alla formulazione dell'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)* con Egisto Macchi e Jannis Kounellis e al riconoscimento di particolari emergenze nel campo delle ricerche artistiche. A commento dell'esperienza del Teatro La Tenda, allestito da Claudio Remondi nella borgata romana Focaccia a Montespaccato, scriveva di un'esperienza di teatro vocazionale come capace di agire la parola su un piano di coinvolgimento dinamico tanto da definirlo «un teatro popolare nel senso attivo del termine».³² Non ne rilevava tanto e solo il carattere popolare, che pur soggiaceva l'iniziativa anche per via della presenza di attori non professionisti, ma l'autentica espressività del progetto che permetteva il coinvolgimento dello spettatore anche in virtù dell'allestimento del «primo teatro a scena circolare di Roma».³³ Riguardo al pubblico scriveva che «il testo poetico gli arriva immediatamente: 1) perché si trova a strettissimo contatto con gli attori, i quali devono agire continuamente sui 360 gradi di pubblico che li circonda»³⁴. Si trattava dunque di una riflessione rivolta agli aspetti del testo teatrale che già esprimeva la necessità di un'indagine nei confronti della parola agita, e l'attenzione verso uno spazio scenico la cui conformazione permettesse l'interazione con il pubblico.

Ad espressione delle sue posizioni in quello stesso giugno 1958, recensendo su su *Tempo Presente* la rivista *Questioni* edita da Mario Lattes, riportava una citazione tratta dal volume di Nicola Abbagnano *Possibilità e libertà* (1956):

³² Mario Diacono, *Il teatro di borgata. Il più piccolo teatro di Roma, La Tenda, è davvero "popolare"*, «Corrispondenza socialista», II, n. 48, 8 giugno 1958, p. 4, Album, Mario Diacono.

³³ In considerazione dello spazio, sebbene ne riconducesse la forma alla pratica circense, Diacono non mancava di constatare che Remondi aveva portato per primo a Roma «un fatto di tecnica già esistente in molte città europee e americane».

³⁴ Mario Diacono, *Il teatro di borgata. Il più piccolo teatro di Roma, La Tenda, è davvero "popolare"*, «Corrispondenza socialista», n. 48, anno II, 8 giugno 1958, p. 4. Album, Mario Diacono.

«Veramente, il più delle volte, gli artisti *engagés*, intendono l'*engagement* come fedeltà a determinati temi, argomenti o contenuti oggettivi, della loro arte. Ciò è come pretendere che un artista religioso dipinga solo santi e madonne e non anche uomini e magari peccatori o dannati. Si tratta evidentemente di una confusione, dovuta al mancato approfondimento del fenomeno artistico del linguaggio.»³⁵

Proseguiva così Diacono la riflessione di Abbagnano:

«La correzione critica è precisa ma l'*engagement* a noi pare un 'problema estetico' del nostro tempo così importante che meriterebbe in sede estetico-filosofica una meditazione più approfondita, un vero e proprio saggio di 'psicologia dell'arte'».³⁶

In un sottile e intenso passaggio sul finire degli anni Cinquanta, la questione dell'impegno e del ruolo dell'intellettuale, si definiva in un paesaggio mentale nel quale centrali erano le preoccupazioni di carattere estetico, poetico e politico, riguardanti quanto individuato come una necessaria indagine del fenomeno artistico, gettando le fondamenta dell'impalcatura filosofica sulla quale verrà costruita un'azione critica di comprensione dei linguaggi artistici come forme e strutture nel loro sviluppo in un tempo storico. Come coinvolgimento diretto e partecipazione attiva allo svolgimento e al divenire dei linguaggi artistici, affrontare il «problema estetico del fenomeno artistico del linguaggio», indagato all'interno di un processo di storia della cultura costituirà l'*engagement* di Diacono e la questione centrale perseguita nella riflessione critica da lui condotta, in modo univoco ma in modalità plurali.

Nel suo percorso intellettuale e nella sua progettualità artistico-letteraria ed operazione linguistico-estetica permarrà una accentuata connotazione politica snodandosi e rispecchiandosi in diverse forme. Un'intenzione politica guiderà la formulazione dell'opera di teatro musicale *A(Iter)A(ction)* in un clima di contestazione, fattosi poi ben più acceso in Italia e in Europa quando Diacono sarà già negli Stati Uniti, dove

³⁵ Mario Diacono, *Rassegna. Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 6, giugno 1958, pp. 501-503: 502. Cfr. N. Abbagnano, *Possibilità e libertà*, Taylor, Torino, 1956.

³⁶ Mario Diacono, *Rassegna. Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 6, giugno 1958, p. 502.

pur parteciperà alle discussioni e dimostrazioni a Berkeley, così come emerge dagli argomenti caratterizzanti la conversazione con l'artista Ronald B. Kitaj, pubblicata nel dicembre 1968 sulla rivista *Collage*. Accanto a Jean Paul-Sartre compariva il nome di Mario Savio³⁷, leader del *Free Speech Movement*, ad espressione del dibattito e del suo coinvolgimento nel campus universitario, testimoniato anche dal vivace racconto della manifestazione contro Reagan, tenutasi a University of California Berkeley, in una lettera inviata ad Ungaretti il 23 febbraio 1969.³⁸ Testimoniate anche dalla traduzione redatta da Diacono degli scritti di Mao Tse-tung per Feltrinelli nel 1968³⁹, le considerazioni si estenderanno nel corso del secondo soggiorno newyorkese negli anni Settanta, nella costruzione di *On his 42nd birthday he thought about his country*

³⁷ Il pittore americano Ronald B. Kitaj era Visiting Professor a University of California Berkeley al Department of Art. Ad introduzione della conversazione Diacono sottolineava i motivi anche figurativi soggiacenti la pittura di Kitaj nei termini di «drammi e conflitti politici che hanno impressionato la cerebro-celluloide degli intellettuali, dalla rivoluzione del 1871 al oggi». Il nome di Mario Savio era riportato da Kitaj, nell'ambito di una risposta alla domanda di Diacono sulla visione politica dell'artista. Sebbene Kitaj non esprimesse il suo sostegno alle posizioni caratterizzanti l'attivismo politico di Mario Savio, avvalorando piuttosto posizioni vicine a quelle di Sartre. «[M.D.] What do you mean my politics? [R.K.] Something different from the general sense. People are confused when I talk about my political views. I believe in practical, efficacious politics, so I could support Kennedy for the United States and Castro for Cuba because I think these men would be for for the people. On the other hand, I could not support Mario Savio. In this sense, I am not an ideologist, politically speaking; this doesn't stop me from being terribly romantic. I consider my position close to Sartre. Sartre is a good model for me, the way Sartre conducts his life. But politics nowadays is a complex matter; it's not like it was in 1936, when you were either fascist or anti-fascist, black or white. That was an easy choice, not at all like now: now there are a third and fourth alternatives.», M. Diacono, *Intervista a Kitaj*, «Collage», 8, dicembre 1968, pp. 52-54, ristampato *Intervista a Ronald Kitaj*, in *M. Diacono, KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 121-128: 122. Pur la menzione riferiva del clima a Berkeley a cui Diacono partecipava come anche documentato dall'uso di volantini legati a manifestazioni di contestazione nella corrispondenza inviata dalla California a Ugo Carrega nel corso del 1969. Mart Fondo Fraccaro Carrega. Fra.Car.1.3.18/4, Mart Archivio Fra.Car.1.3.18/6. Fra.Car.1.3.18/8. Fra.Car.1.3.18/10.

³⁸ Scriveva a Giuseppe Ungaretti: «qui siamo quasi alla vigilia della guerra civile tra l'establishment bianco e la minoranza degli studenti negri, che ora ha trasferito nelle università la lotta che fino all'anno scorso le correnti del Black Power avevano alimentato nei ghetti. Le assicuro che era impressionante venerdì scorso, a un comizio di 5000 studenti, circondati da 1000 poliziotti, sentire i leaders negri urlare: "perché ormai tra la polizia e noi c'è la guerra, e noi siamo decisi a avere soddisfazione o bruceremo questa università"», e poi cinquemila persone in coro hanno chiuso il comizio ruggendo "FUCK REAGAN!" (che stava ascoltando da un palazzo di fronte).», Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto Vieusseux, Firenze, Fondo Giuseppe Ungaretti, Lettera di Mario Diacono a Giuseppe Ungaretti, Berkeley, 23 febbraio 1969, IT ACGV GU.I. 437.51.

³⁹ Mao Tse-tung, *Scritti filosofici, politici e militari. 1926-1964*, traduzione di Mario Antonelli (Scritti 1926-1943 e Scritti 1958-1964) e Mario Diacono (Scritti 1945-1949), Feltrinelli, Milano, 1968.

(1976). Costruito attraverso la giustapposizione di tre libri, dalle copertine rispettivamente verde, bianca e rossa a formare i colori della bandiera italiana, Diacono svolgeva in chiave oggettuale quella rivoluzione mancata espressa simbolicamente da volumi pubblicati negli Stati Uniti: la biografia di Bukharin a firma di Stephen E. Cohen, l'antologia degli scritti di Rosa Luxemburg, a cura di Robert Looked edita dalla Grove Press nel 1974, e la storia della nascita del movimento comunista in Cina narrata in *Red Star Over China* da Edgar Snow, il primo occidentale ad incontrare Mao Tse-tung.⁴⁰ Al ritorno in Italia la questione si rifletterà nella titolazione della mostra *Per una politica della forma*, curata presso la sua galleria a Bologna nel 1978⁴¹, e in quello della raccolta pubblicata nel 1981 *Politica: 9 poesie*⁴², proseguendo considerazioni sulla realtà culturale italiana ricongiungendosi a posizioni

⁴⁰ L'oggetto fa parte di un gruppo di lavori, realizzati a New York tra 1975 e 1976, riprodotti in bianco e nero nel libro fotografico *Maza*, stampato in *Tau/ma* 6, nel dicembre 1979, pubblicato da Diacono sotto la sigla-pseudonimo JCT. L'oggetto è presente nella Collezione Luigi Bonotto, Fondazione Luigi Bonotto, Molvena. Archivio Bonotto 2126. Il titolo *On My 46th Birthday I Thought of My Country* è scritto in lettere trasferibili sulla piatto di legno superiore. La variazione del titolo in *On His 46th Birthday He Thought Of His Country* ricorre nell'etichetta dattiloscritta incollata su una delle superfici di legno laterali «MARIO DIACONO *On His 46th Birthday He Thought Of His Country, New York 1976*»; Timbrato su uno dei lati JCT, datato e firmato «Mario Diacono 1976». Il titolo variato è mantenuto nell'indice al volume di JCT *Maza* (1975-76), stampato in *Tau/ma* dove è riprodotta una fotografia in bianco e nero. I libri sono racchiusi in una cassetta di legno aperta sul lato del dorso dei volumi rendendone leggibili i titoli; non univocamente identificabile è in alcuni casi l'edizione: Edgar Snow, *Red Star over China*, Grove Press, New York [1968? o 1973?]; Stephen E. Cohen, *Bukharin and the Bolshevik Revolution. A Political Biography. 1888-1938*, Vintage Books, New York [1 ed. 1973? o 1975?]; Rosa Luxemburg. *Selected Political Writings*, edited by Robert Looked, Grove Press, New York, 1974.

⁴¹ Con il titolo *Per una politica della forma*, si inaugurava l'8 aprile 1978 l'esposizione presso la galleria di Diacono a Bologna di tre lavori rispettivamente di Pier Paolo Calzolari, Mario Merz e Jannis Kounellis. L'intestazione della mostra è indicata sull'invito e sulla facciata del pieghevole su cui era stampato il testo redatto da Diacono che accompagnava l'occasione espositiva, mantenuto nella ristampa del testo dell'antologia degli scritti critici pubblicata nel 1984. Cfr. *Per una politica della forma*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 49-54. *Per una politica della forma*. Calzolari. Mario Merz. Kounellis, M. Diacono, Via Santo Stefano Bologna, sabato 8 aprile 1978, invito, Collezione Maramotti, Serie. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra collettiva Calzolari, M. Merz, Kounellis 1978, 01.

⁴² Mario Diacono, *Politica: 9 poesie*, con un'acquaforte di Claudio Parmiggiani, edizione di 66 esemplari numerati di cui sessanta numerati da 1 a 60 contenenti l'acquaforte originale e sei numeri in numeri romani da I a VI, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1983. Il volume include: *Ins/hide*, New York 1975; *Left&Raptur*, New York 1973-1976; *Karma*, Bologna 1976-1977; *Jadua*, Bologna 1978; *The Leftist*, Bologna 1979; *Ice: Eyes*; Roma 1980; *Ultravox*, Roma 1981; *Biòs, con figurine*, Roma 1982, *A song of John Dee*, novembre 26, 1982.

caratterizzanti il dibattito del secondo dopoguerra: nel saggio *Post-Historiam* redatto nel 1976, descriverà una situazione in cui «per galleggiare coi tempi si deve scrivere (e leggere!) che il senatore Guttuso è un “grande pittore” (quando è invece solo un ‘interessante’ compagno di strada del ‘Novecento’».⁴³

Se da un lato questa formalizzazione molteplice restituiva una riflessione permanente a confronto con il dopo Sessantotto, dall’altro essa nasceva da un impegno attribuito all’azione poetica e artistica. Nel processo di intensificazione e spostamento verso la parola critica, in direzione di un dialogo sempre più costante con le arti, tanto da trasformare l’*engagement* in una “poesia in atto” in seno alle arti visive, un ruolo determinante aveva giocato la formazione con Giuseppe Ungaretti nel corso degli anni Cinquanta e l’assidua frequentazione nel corso degli anni Sessanta, in considerazione degli esiti specifici promossi da un così vitale contatto con le avanguardie primo-novecentesche.

La «parola critica» - questo il titolo del saggio introduttivo redatto per la raccolta *Saggi e Interventi* di Ungaretti pubblicato nel 1974 per i Meridiani Mondadori⁴⁴ - come strumento di una coscienza e di un’azione politica era già stato dichiarato in occasione della tesi di laurea *Crepuscolari Vociani Futuristi: Idee e forme* discussa con Ungaretti nel 1955, documentata da un dattiloscritto conservato presso l’autore. Quanto aveva scritto, citando Soffici da *La Voce*, che «il fatto arte comincia con la critica»⁴⁵, e la definizione data di *Lacerba* come di una «“milizia” politico-morale-

⁴³ *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 24

⁴⁴ M. Diacono, *Ungaretti e la parola critica*, in G. Ungaretti, *Saggi e Interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974, pp. xiii-xcvi. Ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 69-118.

⁴⁵ Il riferimento era a commento dei *Principi di un’estetica futurista* pubblicati su *La Voce*: «Soffici riassumerà le sue idee nei “Principi di un’estetica futurista”, apparsi sulla “Voce” nel ’16, quando non aveva più che un valore documentario. Vi si depreca ancora che si pretendesse “una funzione, sia pur lontanamente, sociale alla creazione artistica. Dopo le esperienze degli anni si che accorge che “Il fatto arte comincia con la critica”, ma in un senso tutto esteriore: L’inutilità e l’artificio debbono essere i caratteri fondamentali della pura creazione estetica...La volontà e l’arbitrio sono condizioni necessarie all’esistenza del fatto artistico”. Chiama estetica quella che non riesce più nemmeno ad essere poetica.», *Crepuscolari Vociani Futuristi. Idee e forme*, Tesi di Laurea di Mario D’Amico, Relatore: Prof. Giuseppe Ungaretti, Università degli Studi di Roma, 1955. Dattiloscritto rilegato, conservato presso l’autore, p. 47.

culturale»⁴⁶ mostrava in nuce la ricezione delle possibilità intrinseche di sviluppo e di estensione di quelle attitudini che promuoveranno un'identificazione tra arte e cultura e un'indagine poetico-estetica da perseguire come strumento culturale. Precisamente l'esercizio della scrittura tramite la rivista, intesa come messa in forma della cultura in azione, sarà il veicolo principale di espressione di Diacono proprio come prosecuzione delle considerazioni condotte su *La Voce* e *Lacerba*.

Sotto il peso dell'idealismo crociano, la sua posizione era diluita nella trasparenza di osservazioni sui limiti di una lettura univoca delle molteplici anime del futurismo e della convivenza in esso di posizioni diverse, non prive di commenti sulla «revivescenza» e accoglienza da parte del fascismo.⁴⁷ Ben oltre le pagine dell'analisi letteraria, ad animare le ragioni di quelle considerazioni era stato l'entusiasmo e la necessità di cambiamento espresso dal venticinquenne non ancora Diacono, ma D'Amico, che a Roma da ragazzo era stato testimone del fascismo e dei rastrellamenti e che, come molti giovani intellettuali, aveva individuato poi nel Partito Comunista un'alternativa perseguibile, per poi svolgere l'idea di rivoluzione come azione

⁴⁶ L'espressione è usata nell'ambito della premessa a delimitazione del campo di indagine preso in considerazione: «Poiché mi occuperò della letteratura “vociana” e “futurista” soprattutto per la parte poetica - ma in quel momento erano cancellati i confini tra prosa e poesia (Jahier nel '14 e '15 adoperava moduli lirici in “tutte” le occasioni che gli era dato di scrivere) - non sarà posto sufficiente rilievo quello che fu il lavoro essenziale della *Voce* dal 1908 al 1914, e -importante la sua parte - di *Lacerba*: una “milizia” politico-morale-culturale che è difficile, per la sua vastità e superficialità, raccogliere in sintesi.», *Crepuscolari Vociani Futuristi. Idee e forme*, dattiloscritto, p. 3

⁴⁷ Valgano in questo senso i termini chiari con cui si esprimeva: «Chi si limita a dire che la *Voce* prezzoliniana ci sono le premesse al Fascismo, non tiene conto che, fino a che non fondò l'*Unità*, vi ebbe molta parte Salvemini: e che parte! Alla *Voce* degli 1908-1913 dobbiamo invece l'importante funzione che hanno oggi i due più intelligenti periodici politico-culturali esistenti in Italia: *Il Mondo* e *Il Contemporaneo*. Se si deve dare una premessa culturale al Fascismo, questa molto più che alla *Voce* spetta a *Lacerba*: la *Voce* produsse in egual misura fascisti e antifascisti, manganellatori e manganellati. *Lacerba* fu la vera scuola morale della borghese rivoluzione fascista. È vero: l'“azionismo” (...) irrealizzato letterariamente cercheranno alcuni di realizzarlo politicamente, ma esso era sentito da molti in maniera così etica che fu anche di “Resistenza”»; «(...) può darsi che Papini scherzasse e bluffasse quando scriveva ciò ma Mussolini, la meglio borghesia e i figli degli industriali lo presero sul serio. Erano premesse e postulazioni di rivolta di artisti falliti, di uomini mancati, che trovarono espansione nell'azione, a cui fu pretesto una ideologia. La confluenza del futurismo lacerbianoneel Fascismo fu determinata dalla mancanza di chiare idee politiche da parte di Marinetti, Soffici e Papini; ma chi aveva le idee chiare, tra i vociani, fascista non poteva divenire, e non divenne. Il fatto che il futurismo come movimento ebbe una revivescenza proprio con il fascismo e fu da questo ben visto, dimostrano l'incoscienza di quella ribellione puramente fisica e staccata dalla realtà politica-sociale», *Crepuscolari Vociani Futuristi. Idee e forme*, p. 59, p. 60.

individuale. Intenzioni che non aveva mancato di capitolare esplicitamente nelle conclusioni del suo lavoro universitario, dichiarando che il proposito di una rilettura dell'esperienza di *La Voce*, era stato mosso da un'esigenza contemporanea: «in un tempo in cui la ri-urgenza di letteratura impegnata incalza, la portata del “loro” impegno per cui si guarda agli anni 1905-1920 (...) come di un periodo di straordinario rigoglio d'umanità e di letteratura».⁴⁸ Se dei Vociani aveva scritto «Poiché essi fecero dell'arte un'azione e la loro azione aveva con la società solo un rapporto indiretto, astratto»⁴⁹, la premessa sostanziale a quelle considerazioni sul futurismo e sul portato di Marinetti era in quella circostanza tutta racchiusa nella dichiarazione «Fu rivoluzione fallita, ma rivoluzione».⁵⁰

Per via della lezione poetica di Ungaretti, aveva individuato inoltre poi quanto si fosse trattato di un rinnovamento del linguaggio e della poesia indicato come una «rivoluzione degli atteggiamenti dell'uomo e della sintassi».⁵¹ Considerazioni determinanti non solo per le qualità e proprietà caratterizzanti gli svolgimenti poetici dell'autore, ma anche per come questa riflessione ispirerà e inciderà profondamente la sua visione della cultura e la sua attiva partecipazione al fatto artistico, quasi perseguendo quanto aveva scritto di Aldo Palazzeschi come di un «inventore di situazioni prima ancora che di possibilità formali e verbali».⁵²

⁴⁸ *Crepuscolari Vociani Futuristi: Idee e forme*, sn.

⁴⁹ *Crepuscolari Vociani Futuristi: Idee e forme*, p. 53.

⁵⁰ *Crepuscolari Vociani Futuristi: Idee e forme*, p. 19.

⁵¹ «Marinetti credette di poter rinnovare il linguaggio e la poesia con una rivoluzione degli atteggiamenti dell'uomo e della sintassi. Tale “volontà” aveva una portata maggiore della novità di idee, e appunto fu importante la sua importanza clamorosa di rinnovamento dei mezzi espressivi», *Crepuscolari Vociani Futuristi: Idee e forme*, p. 19.

⁵² *Crepuscolari Vociani Futuristi: Idee e forme*, p. 15.

Incontri musicali e teatrali

Sul finire degli anni Cinquanta e i primi Sessanta si delineano un insieme di circostanze e premesse che confluiranno nella concezione di *A(lter)A(ction)*, cifra di un progetto culturale formativo per gli orientamenti e gli esiti assunti dal lavoro di Mario Diacono. Sono anni che lo vedono confrontarsi su diversi fronti e linguaggi nel corso della sua partecipazione alla redazione di *Tempo Presente* e di *Italia Domani*, la vicinanza con gli ambienti artistici romani gravitanti attorno alla galleria Trastevere e La Tartaruga, coinvolto nella progettazione dei periodici *Quaderno* e *EX*, in cui si trovano coordinate e coesistenze frutto degli incontri musicali e teatrali determinanti per l'elaborazione dell'opera di teatro musicale, dove la musica, la parola, cantata e recitata, lo spazio e l'azione erano ragionati per un'interazione tra linguaggi. Così come espressa dal dialogo con Egisto Macchi e Jannis Kounellis, l'indagine sulle relazioni tra letteratura, musica e pittura accompagna in modo simultaneo e su diversi versanti l'attività di Diacono e trova un'orizzonte di ricerca comune condiviso dagli autori coinvolti nella formulazione dell'opera.

Spazio ed esistenza nella pittura americana, stampato sul secondo ed ultimo numero del gennaio 1960 della rivista *Appia*⁵³, già *Appia Antica* curata da Emilio Villa⁵⁴, restituisce la riflessione condotta da Diacono sull'*engagement* dei linguaggi artistici e offre già l'approdo di una privilegiata attenzione verso l'arte americana, non circoscritta alla pittura del titolo, nel quale affiorano termini e argomenti di quanto si andava scrivendo, leggendo e discutendo dentro e fuori le colonne di *Tempo Presente*. Ricorrendo ad una terminologia afferente alla storia della letteratura, la pittura americana era definita da Diacono «American Renaissance»⁵⁵ e lo *stream of consciousness* di James Joyce riferito come contraltare della ricerca sul linguaggio astratto e allineato all'azione del dipingere. A proposito dell'ampliamento e dilatazione dello spazio pittorico, non mancava di sottolineare quanto la pratica del *collage* e l'«oggetto-arte di Dada» avesse già rappresentato un'azione di contatto diretto con il

⁵³ Mario Diacono, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960, sn, ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 13-15. A corredo dell'articolo su *Appia* le riproduzioni di lavori di Mark Tobey, *Threading Light* (1942) e *Pacific Transition* (1943), *Oasis* (1957) di Philip Guston e *Cut Out* (1949) di Jackson Pollock.

⁵⁴ Sulla rivista *Appia* rimando al contributo di G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 245-261.

⁵⁵ «La pittura americana, meglio: l'American Renaissance, Gorky Pollock Kline Rothko DeKooning Newman, respira un'aria, uno spazio psicologico, al quale non arriverebbero i polmoni "puri" europei. Già Pavese nel saggio su Anderson: "di quanto noi siamo inferiori in potenza vitali alla giovane America"», Mario Diacono, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960, sn., ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 13-15: 13. In considerazione del rimando a Cesare Pavese, con specifico riferimento Sherwood Anderson, la ricezione della letteratura americana da parte di Diacono è anche da considerarsi avvenuta alla luce dell'antologia degli scritti sulla letteratura americana di Pavese, pubblicato da Einaudi nel 1951, così come quanto scriveva a proposito del valore «protagonistico dell'eroe» nel mito americano in chiusura di *Spazio ed esistenza nella pittura americana*: «La pittura americana ha compiuto una rivoluzione in cui ha ancora un valore protagonista l'eroe, il personaggio, il dramma dell'individuo, la vita dei sensi lievitata ad altezza di mito, la problematica del destino, dell'esistenza: eros e morte; cose bellissime che quasi non fanno più parte dell'Europa, per destituzione dell'esperienza umana di stato civile.», Mario Diacono, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960, sn. Cfr. Cesare Pavese, *Letteratura americana e altri saggi*, prefazione di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1951.

mondo, per via dei materiali, verbali o fisici, che vi confluivano⁵⁶. Ascritto da principio nella pittura di Jackson Pollock, fin dalle dichiarazioni del pittore racchiuse in *My Painting* pubblicato in *Possibilities*, stampata da George Wittenborn a New York nel 1948, a cura da Rosenberg, Robert Motherwell, Pierre Chareau e John Cage⁵⁷, l'«*engagement* psico-fisico unitario»⁵⁸ dell'*action painting* veniva letto come totalità di un impegno da considerarsi non solo come coinvolgimento nel gesto dell'azione pittorica ma come «intervento sia sul piano dello stile che su quello della storia». L'atto critico e l'azione artistica come partecipe della vita delle forme, costituiva una considerazione su *Vie des formes* di Henri Focillon ma era reduce anche dall'attenta lettura di *Del fare e del giudicare* di Auden, pubblicato su *Tempo Presente* nel febbraio

⁵⁶ «Il collage l'oggetto-arte di Dada non erano forse un contatto col mondo ancora più diretto dell'azione del dipingere di Pollock? Lui distruggeva lo spazio con lo stream of consciousness e l'action, incissi, ma la poetica e il metodo, non davano perciò stesso accesso all'autenticità dell'esprimere», Mario Diacono, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960, s.n. Nel testo emergevano i riferimenti al New Dada nella forma in cui questo era stato veicolato in *America Neo-Dada* da Cesare Vivaldi in *Tempo Presente* nel febbraio 1959, dove aveva sottolineato nel lavoro di Rauschenberg «armadi pieni di 'amuleti personali', 'oggetti trovati', indicando in Joseph Cornell lo snodo centrale e «il vero anello di congiunzione tra i 'vecchi' e 'nuovi' dadaisti», C.V., *America Neo-Dada*, «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, p. 152.

⁵⁷ In *Possibilities* si pubblicava il celebre *statement* sulla pittura *My Painting*. In considerazione del contributo di Diacono su *Appia*, la preposizione «nella» del titolo *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, mi pare sia in qualche modo da associare all'enfasi posta da Jackson Pollock alla medesima preposizione «in» nella dichiarazione firmata su *Possibilities*: «I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* my painting. (...) When I am *in* my painting, I'm not aware of what I'm doing.», Jackson Pollock, *My Painting*, «Possibilities I. An Occasional Review», *Problems of Contemporary Art* n. 1, Wittenborn, Schulz, New York, 1, Winter 1947- 1948, p. 79, corsivo nel testo.

⁵⁸ «La scelta dei valori poesia-non poesia non è più nei risultati della pittura ma è contenuta a priori nel metodo creativo, un metodo che annulla il dualismo corpo-mente, tecnica-anima, in un engagement psicofisico unitario: dipingo col corpo e con la psiche, col conscio e con l'inconscio, con la cultura e con la sensibilità, con la logica e l'automatismo, col puro gesto e col simbolo; per il solo fatto che impegnarmi tutto nell'azione del dipingere, io sono già una summa storica.», *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960.

⁵⁹ «I pittori americani hanno (De Kooning o lo stesso Pollock, e Kline) solamente iniziato questo processo, ma l'inizio implicava in sé precise conclusioni: che dipingere è una forma totale di intervento sia sul piano dello stile che su quello della storia; che perciò l'opera deve essere 'fatta', deve parlare direttamente al *tempo*, agli atti, dell'eccitamento che momento per momento hanno presieduto al suo essere fatta; che essa è sempre un referto della psicologia, dell'ideologia, della poetica di chi la fa, essa anzi è psicologia, ecc., passione, dolore, estasi, erotismo, sadismo, angoscia, frustrazione, noia, idealismo, materialismo, esistenzialismo, débauche, vizio e ambiguità, non è mai "per bene": non conformista, non tradizionalista, è sempre "di sinistra". È impegnata, ma soprattutto con se stessa (...).», *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960.

1958, come dimostrato dalle sottolineature a margine del saggio nella copia della rivista proveniente dalla biblioteca dell'autore.⁶⁰

Ma le correlazioni tra pittura e letteratura si estendevano alla musica, con particolare allusione in quella circostanza al jazz inscritto nell'«armonia e inarmonia del loro *feeling*» attribuita all'«espressione astratta»⁶¹, con richiamo al “sentire” del jazz più volte riferito da Diacono nei contributi redatti per le pagine musicali di *Italia Domani* tra il giugno 1959 e il febbraio 1960.⁶² La relazione istituita tra musica e arti visive, testimoniata in *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, si prolungava poi in un

⁶⁰ «Della biografia di un artista possiamo ignorare tutto; ma dalla energia della sua “forma” o dalla fiacchezza, rimanendo esaltati o depressi, possiamo giudicare della sua capacità di intervento nella vita e della vita delle forme; giacché una forte componente della natura umana è di guardare non per osservare o contemplare ma per giudicare: giudicare è riconoscersi nel mondo e nelle opere, o non riconoscersi.», *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960, sn.

Cfr. W. H. Auden, *Del fare e del giudicare*, «Tempo Presente», III, 2, febbraio 1958, pp. 96-108. L'attenta lettura del saggio da parte di Diacono, che su quello stesso fascicolo firmava l'articolo *Operaismo e Borghesismo* per la sezione *Gazzetta* (M.D., *Operaismo e borghesismo*, «Tempo Presente», III, 2, febbraio 1958, pp.163-164) è avvalorata dai segni posti a margine ad alcuni passi e paragrafi del saggio nella copia personale del numero di *Tempo Presente*, presente nella Biblioteca della Collezione Maramotti e proveniente dall'autore.

⁶¹ «L'espressione astratta (che sia o no espressionismo poco importa) è l'adeguata simbologia di una realtà in cui l'uso o il consumo degli oggetti unisce gli uomini ma solo l'univocità o l'equivocità, armonia o inarmonia del loro *feeling*.», *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia», 2, gennaio 1960, sn.

⁶² La collaborazione con il periodico *Italia Domani* è documentata da un gruppo di ritagli incollati da Diacono sulle pagine di un album conservato presso l'autore, in cui ha raccolto prime recensioni, articoli, opuscoli apparsi periodici e pieghevoli di mostre. Il contributo per *Italia Domani* è attestato da nove articoli pubblicati sul settimanale politico tra giugno 1959 e febbraio 1960. Tra gli articoli dedicati alle pagine dello spettacolo, per lo più dedicati alla musica jazz, ad eccezione dell'articolo *Poesia Italiana Contemporanea*, trovano spazio recensioni alla tournée del Circo Russo a Roma, allo spettacolo di danza *Caribbean Rhapsody* di Katherine Dunham e al *rock'n'roll* nostrano di Little Tony. Cfr. Mario Diacono, *I bulli squarciagola*, «Italia domani», n. 25, 28 giugno [1959], p.10; Mario Diacono, *Il clown Karandasah personaggio di Gogol*, «Italia domani», n. 41, 11 ottobre [1959], p. 12; Mario Diacono, *Oleografia decorativa di Katherine Dunham*, «Italia domani», [1959], n. 51, 20 dicembre, p. 12. La data è manoscritta a penna dall'autore sui ritagli stampa, incollati sulle pagine dell'album numerate rispettivamente 12-13, 9-10-11. Album, Mario Diacono.

Il “sentire”, il *feeling* del jazz è riferito anche negli articoli dedicati a Dizzy Gillespie e a Billy Holiday: «Quando nel 1942 in un locale del quartiere negro di New York, il “Minton's Playhouse” di Harlem, con Monk, Parker, Kenny Clarke e Charlie Christian cominciò a suonare suo modo il jazz (lui disse in un'intervista: ‘a sentire’ il jazz) Gillespie preparava dei fatti di vasta portata.», *L'antispettacolare re del be-pop*, «Italia Domani», 1959, n. 44, 1 novembre, p. 24; «Nel feeling e nell'improvvisazione sta il valore e la virtù segreta di tutti gli altri jazzmen.». Mario Diacono, *Jazz. Storia della “lady”*, «Italia domani», 1960, n.6, 7 febbraio, p. 12. Accanto agli articoli dedicati alla musica jazz, firmati dall'autore con il suo nome in forma estesa, uno dei ritagli, si riferisce alla colonna titolata *Jazz*, firmata «Emmedi»; *Hard Bop*, rubrica *Jazz* di EMMEDI, «Italia Domani», [1959]. Album, Mario Diacono.

testo scritto da Diacono per Howard Wood, documentato da ritagli incollati su un album conservato dall'autore, datato «Roma, aprile 1960».⁶³

Per il pittore americano aveva già scritto in occasione di una mostra alla Galleria Trastevere nell'aprile del 1959, come ci informa un ulteriore ritaglio incollato sull'album⁶⁴, accompagnata da una nota biografica a firma di Fabio Mauri che lo aveva incontrato l'anno precedente a Lerici.⁶⁵ Una circostanza quella legata alla

⁶³ *Howard Wood*. [La pittura americana degli ultimi tre quattro anni], testo stampato su tre fogli incollati sull'album, conservato presso l'autore, alle pagine numerate a penna 23-24-25, datato in calce a penna «Roma, aprile 1960», non firmato. Il contributo è forse da associare ad un'occasione espositiva romana non identificata. L'8 ottobre 1960 si inaugurava alla Galleria La Tartaruga una mostra monografica di Howard Wood, recensita da Filiberto Menna su *Telesera* (F. Menna, Howard Wood alla Tartaruga, «Telesera», 15-16 ottobre 1960), e il pittore americano partecipava ad una collettiva inauguratasi l'8 dicembre accanto a Kounellis, Mafai, Marca-Relli, Marotta, Mauri, Matta, Novelli, Perilli, Rotella, Pomodoro, Scarpitta, Scialoja, Scordia, Scanavino, Turcato, Twombly. Cfr. I. Bernardi. *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia Books, Milano, 2018, p. 37, 120, 121. Nel maggio 1961, una personale di Howard Wood era presentata alla Galleria Il Cavallino di Venezia. Cfr. *Howard Wood*. 496. mostra del Cavallino dal 6 al 16 maggio 1961, Galleria del Cavallino, Venezia 1961.

⁶⁴ Mario Diacono, [Diviene sempre più problematico per il critico esorcizzare...], [Howard Wood, Galleria Trastevere] [25 aprile 1959], testo stampato sul pieghevole della mostra Wood, Roma Galleria Trastevere, ritaglio, Album, Mario Diacono. La data è manoscritta a penna da Mario Diacono sulla pagina dell'album dove è incollato il ritaglio: «25 aprile 1959 - Wood - "Trastevere"». Una copia del pieghevole è registrato tra i materiali della Biblioteca della Fondazione Toti Scialoja. MONO Wood.Howard 001

⁶⁵ Un testo a firma di Fabio Mauri è stampato sullo stesso foglio dove è presente con il contributo di Diacono dedicato a Howard Wood. Nella nota biografica dedicava al pittore americano, Mauri ripercorreva il loro incontro, facendo riferimento ad una mostra organizzata nell'estate del 1958: «Howard Wood è nato a Chicago nel 1922 da padre e madre americani già da tre generazioni, e regolarmente divisi: ha studiato disegno, arte grafica, illustrazione al Chicago Art Institute, all'Art Student's League di New York, e presso l'Art Center School di Los Angeles in California. (...). Io lo incontrai a Lerici un anno fa. Il suo aspetto di selvaggio e intellettuale, scarno e depresso, simile a quello di certi medici decaduti di film ambientati nel West, o in qualche isoletta dell'Oceano, la sua aria nevrastenica e sudicia, in mezzo alle quattro graziose e linde ragazze mi incuriosì. Lo avvicinai, seppi che faceva il pittore, ricostruii di lui qualche dato biografico, capii di colpo che Howard Wood era giunto da Martinica, ma a differenza di Paul (Gauguin, sì Gauguin) s'era portato appresso Mette, Aline e Clovis. Organizzammo insieme una mostra quell'estate. La mostra ebbe successo. H. mandò quadri a Firenze, Zurigo e Parigi.», Fabio Mauri, [*Howard Wood è nato a Chicago*], testo pubblicato sul pieghevole della mostra Wood, Roma, Galleria Trastevere, 1959, ritaglio, Album, Mario Diacono.

galleria di Topazia Alliata, con cui Diacono entra in contatto tramite Cesare Vivaldi⁶⁶ e che segna anche l'incontro con Emilio Villa e con Jannis Kounellis, conosciuto tramite il pittore Mohammed Melehi⁶⁷, per il quale aveva scritto un testo di presentazione per un'esposizione tenutasi presso la stessa galleria nel giugno del 1959⁶⁸.

A proposito dell'*action painting* di Howard Wood scriveva nel 1960 di una «astrazione muscolare-filosofica dell'agire»⁶⁹ e specificava le qualità dello «spazio» e dell'«esistenza», sottoscritte in *Appia*, nei termini di una «rappresentazione del gesto, spazio-scena per il gesto-personaggio» e registrava un «particolare *beat* del gesticolare

⁶⁶ «Alla fine del '58 o inizio del '59, Vivaldi mi aveva portato in una piccola galleria in Trastevere che aveva aperto da poco Topazia Alliata. C'erano lì i quadri di un allievo di Scialoja, uno studente dell'Accademia di Belle Arti che veniva dal Marocco, Mohammed Melehi. Melehi amalgamava Burri, Scialoja, e quello che lui chiamava il colore dei Blue Men del deserto del Sud del Marocco, in lavori che furono più tardi apprezzati da Lionello Venturi nell'*Espresso*. Melehi frequentava dunque il corso di scenografia tenuto all'Accademia da Scialoja (un corso che diventò un po' il laboratorio da cui doveva nascere il più vitale lavoro a Roma degli anni Sessanta - mi pare che oltre a Kounellis anche Pascali e Ceroli venissero da quel corso), *Intervista a Mario Diacono di Laura Cherubini*, in *Roma anni '60 al di là della pittura*, catalogo mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Carte Segrete, Roma, 1990, ristampato *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 209-215: 211.

⁶⁷ «(...) ci tenne [Melehi] a farmi conoscere un suo compagno di corso che aveva, secondo lui, un grande talento. Mi portò nello studio di Kounellis.». *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, p. 211.

⁶⁸ Mario Diacono, [Il deperimento della "pittura"], [1 giugno 1959 - Melehi, Galleria Trastevere], testo stampato sul pieghevole della mostra di Melehi, Roma Galleria Trastevere 1959, ritaglio, Album, Mario Diacono. La data è manoscritta a penna da Mario Diacono sulla pagina dell'album dove è incollato il ritaglio «1 giugno 1959 - Melehi, Galleria Trastevere». Per la Galleria Trastevere Diacono aveva scritto inoltre un testo sul ruolo delle gallerie d'arte a Roma, stampato su un pieghevole della Galleria Trastevere, documentato tra i ritagli e opuscoli raccolti dall'autore. m.d., [*La galleria d'arte a Roma...*], testo stampato sul pieghevole della Galleria Trastevere, incollato su una pagina dell'album numerata 27. La data del 1 giugno 1959 è manoscritta a penna dall'autore accanto ai contatti della galleria stampati su una facciata del pieghevole «Galleria Trastevere Piazza in Piscinula 13 tel. 588515 Trastevere Roma 1 giugno 1959».

⁶⁹ «Un aspetto di libertà della pittura dall'esistere passivo nelle forme quotidiane è che, *action painting*, essa diviene "attività" organizzata, cioè azione umana per eccellenza. Astrazione muscolare-filosofica dell'agire, estremismo del caso individuale in cui è sublimata, l'ambiguità del mero comportamento biologico.», *Howard Wood*. [La pittura americana degli ultimi tre quattro anni], aprile 1960, ritaglio, Album, Mario Diacono.

di Wood».⁷⁰ L'alfabetizzazione sui termini jazzistici e sul vocabolario musicale era avvenuto tramite il *Manuale del Jazz* di Barry Ulanov pubblicato da Feltrinelli nel 1959, come testimoniano le numerose sottolineature e appunti rilevati nella copia del volume proveniente dalla biblioteca dell'autore.⁷¹ Nel *beat* di Wood risuonava infatti quello del batterista Joe Morello, la cui «ricchezza di *beat* e di idee»⁷² aveva accompagnato il concerto di Dave Brubeck, recensito il 18 ottobre 1959 su *Italia Domani*, tenutosi presso l'aula magna dell'Università di Roma, di cui Diacono non mancava di sottolineare l'«acustica pessima» e lo «scenario del palcoscenico orrendo col sempre più detestabile affresco di Achille Funi [sic]».⁷³

Nell'articolo *Fortuna del Jazz*, pubblicato sul numero del 2 agosto 1959 del settimanale, recensendo il concerto di Chet Baker tenutosi sul litorale romano nel

⁷⁰ «Nello spazio “profondo” avviene il gesto assoluto ma la rappresentazione del gesto, spazio-scena per il gesto-personaggio: un ottimismo gratuito, fiducioso ancora nell'integrazione della pittura alla società, di fatto ampiamente impossibile e sfasciata. Ma l'attiva gratuità di in-finiti spezzati triturati movimenti di colore, invece, il particolare *beat* del gesticolare di Wood sulla tela essi si rientrano nella festosa-angosciata baldoria della nostra “situazione”», *Howard Wood*. [La pittura americana degli ultimi tre quattro anni], aprile 1960, ritaglio. Album, Mario Diacono.

⁷¹ Barry Ulanov, *Manuale del Jazz*, traduzione di Tilde Arcelli, Feltrinelli Universale Economica, Milano, 1959; ed. originale *A Handbook of Jazz*, Viking Press, New York 1957. Biblioteca Collezione Maramotti, con annotazioni e sottolineature di Mario Diacono.

⁷² «La sezione ritmica con Gene Wright, unico negro non-occhialuto del quartetto, al contrabbasso, e Joe Morello alla batteria, è stato un ottimo sostegno di Brubeck e Desmond, ma mentre Wright solo di rado ha messo in mostra la scorrevolezza del suo fraseggio, la batteria di Morello ha continuamente imposto la sua autorevole personalità. Morello ha fantasia e inventività, ricchezza di *beat* e di idee, e, forse, perché più spettacolare, l'altra sera ha impressionato più di tutti gli altri», Mario Diacono, *Dave Brubeck. L'enfasi nel Jazz*, «Italia Domani», 42, 18 ottobre [1959], p. 12, ritaglio incollato alle pagine numerate 16-17 nell'album; l'anno 1959 è manoscritto dall'autore.

⁷³ «I primi due brani del concerto di giovedì, platea mezza vuota, acustica pessima, scenario da palcoscenico orrendo col sempre più detestabile affresco di Achille Funi, ci avevano quasi scoraggiati.», Mario Diacono, *Dave Brubeck. L'enfasi nel Jazz*, «Italia Domani», 42, 18 ottobre [1959], p. 12. Quanto ad Achille Funi, verosimilmente si era trattato di un lapsus, e il commento era rivolto all'affresco *L'Italia tra le arti e le Scienze* (1935) di Mario Sironi nell'aula magna dell'Università La Sapienza.

luglio 1959, era ricorso al termine di «avanguardia»⁷⁴ per descrivere il jazz considerato nella sua accezione europea un'«esperienza intellettuale»⁷⁵. A commento del concerto riferiva che «Come la pittura e la letteratura contemporanea, esso è ormai un'arte che chiede la collaborazione del pubblico, dell'ascoltatore»⁷⁶ per via del dialogo che il musicista instaura con gli spettatori che Diacono specificava essere «un pubblico attentissimo e sotteraneo».⁷⁷

Recensendo l'esibizione musicale di Dizzie Gillespie tenutosi al Teatro Sistina, nell'articolo *L'antispettacolare re del be-pop*, su *Italia Domani* il 1 novembre 1959,

⁷⁴ A commento della scena jazzistica italiana scriveva: «Attualmente le forze si dividono, da noi, in parti uguali tra stile e tradizione, New Orleans e *dixieland*, e stile moderno, *bop* e West Coast. Appunto per mancanza di elaborazioni originali non si sono avuti ancora esempi di *cool* e *hard bop*, dato l'impegno tecnico e espressivo che tali forme di avanguardia richiedono.», Mario Diacono, *Fortuna del Jazz*, «Italia Domani», n. 31, 2 agosto [1959], ritaglio, Album, Mario Diacono; l'anno è manoscritto a penna dall'autore sul ritaglio di giornale incollato su una delle pagine dell'album numerate a penna 14 e 15.

⁷⁵ «Esso è da noi un'esperienza intellettuale, che coinvolge la sensibilità più evolute e acute dei diversi strati sociali, ma che soprattutto restituisce agli studenti e laureati, agli impiegati la possibilità di essere scossi da un effetto afrodisiaco o dionisiaco che li rimetta in comunicazione con l'essenza della vita, una vita indelebilmente segnata dalla civiltà industriale. Il jazz non è evasione, ma la coscienza del particolare tipo di esperienza che l'uomo industriale sta attraversando.», Mario Diacono, *Fortuna del Jazz*, «Italia Domani», n. 31, 2 agosto [1959], ritaglio, Album, Mario Diacono.

⁷⁶ Mario Diacono, *Fortuna del Jazz*, «Italia Domani», n. 31, 2 agosto [1959], ritaglio, Album, Mario Diacono; l'anno è manoscritto a penna dall'autore sul ritaglio di giornale incollato su una delle pagine dell'album numerate a penna 14 e 15.

⁷⁷ «Esso [il jazz] è l'espressione di un atteggiamento di vita sia del musicista che del suo pubblico: n pubblico attentissimo e sotteraneo, visibile nelle rare manifestazioni jazzistiche ma che conduce una vita nascosta con ascoltazione collettiva di dischi americani negli appartamenti della piccola e media borghesia cittadina, e che ha dato luogo a un nuovo tipo, moderno e impalpabile, di "scapigliatura" di ribellione contenuta e romantica.», Mario Diacono, *Fortuna del Jazz*, «Italia Domani», n. 31, 2 agosto [1959], ritaglio, Album, Mario Diacono. Nei termini di ribellione, a commento della scena *hipster*, *beatnik* e *hungry men*, a confronto con le loro versioni italiane, si era espresso nel marzo 1959 su *Tempo Presente*, dove precisamente erano restituiti quegli argomenti, in rapporto anche alla restituzione datane in chiave letteraria. «L'internazionale della "rabbia" dei giovani, che sfocia spesso in gesti di rivolta non tanto contro gli adulti in sé quanto contro l'ordine sociale esistente, è ormai un fatto compiuto. Non solo perché *beatniks*, *teddy boys*, *trincieurs*, *huligani*, *ragazzi di vita*, animano con la loro furia le stesse notti di città lontanissime tra loro, ma perché la letteratura ha già fermato i loro gesti in testimonianze del nostro tempo, Kerouac, Tom Gunn, Osborne, Carné, Hlasko, Pasolini hanno infatti rappresentato questi giovani non un fenomeno sociale, ma un atteggiamento di vita fortemente amato, o ambito della loro psicologia di intellettuali che condividono l'angoscia e la protesta giovanile contro le chiusure all'espansione individuale operate oggi dalle diverse società.», M.D. *La ribellione giovanile*, «Tempo Presente», IV, 3, marzo 1959, pp. 250-251: 250; ristampato in M.Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 16-17.

scriveva del musicista come il «regista dello spettacolo» e arrivava a considerare l'esecuzione un «gioco scenico-musicale».⁷⁸ Riprendendo su *Tempo Presente* nel febbraio 1959 le posizioni espresse su *Art News* Cesare Vivaldi aveva usato precisamente il termine «gioco», in chiave neodadaista per indicare l'«atteggiamento tra il serio e il canzonatorio» dei giovani pittori e musicisti americani.⁷⁹

In stretta assonanza con le espressioni e formulazioni usate nell'articolo *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, ancora più Diacono portava avanti il parallelo tra musica, letteratura e pittura, in considerazioni sul trattamento della sonorità, intesa come stile e materia sonora considerata «suscettibile di essere modificata, modellata», «come l'uso della materia nei quadri della nuova pittura».⁸⁰

«Certe note o battute distese, sotterranee, folli, cariche di ferocia espressiva, tendenti a stabilire una durata quasi inumana, richiamano direttamente il *dripping* di Pollock. Le innovazioni di Gillespie tendono praticamente a un anti-jazz, come il romanzo all'antiromanzo, e la pittura all'apittura. (...) si rivolge all'animo individuale che si appaga di asimmetria e di irregolarità, oggi.»⁸¹

⁷⁸ «Gillespie prima di tutto fa sentire la sua “presenza” sulla scena: battute di spirito, balletti e pantomime, cappellino africano, regista dello spettacolo del suo quintetto, l'aria di uno strambo professore occhialuto. Già, perché sotto la sua stramberia nasconde l'anima di un vero intellettuale. I quattro giovani ignoti che l'accompagnano sono tutti in funzione del suo gioco scenico-musicale», Mario Diacono, *L'antispettacolare re del be-pop*, «Italia domani», n. 44, 1959, n.44, 1 novembre [1959], p. 24, ritaglio, Album, Mario Diacono. L'anno è manoscritto a penna dall'autore sul ritaglio di giornale incollato sulla pagina dell'album numerata a penna 19.

⁷⁹ «I giovani pittori e i giovani musicisti americani sembrano infatti orientarsi verso qualcosa di apparentemente simile ma in realtà molto diverso dalla falsa tragedia hipster, e precisamente verso il “gioco”: una sorta di atteggiamento tra il serio e il canzonatorio verso se stessi e l'arte, che la rivista *Art News* definiva a con fondatezza “una specie di neo-dadaismo”», C.V., *America Neo-Dada*, «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, p. 152.

⁸⁰ «Col suo lirismo nuovo, soggettivo, col timbro sempre più personale, non sociale, della sua musica Dizzy faceva fare un gran balzo in avanti a quello che era sempre stato uno dei caratteri del jazz, il trattamento della materia sonora in se stessa come una realtà, o natura, completa, suscettibile di essere modificata, modellata: la sonorità aveva un valore di stile come l'uso della materia nei quadri della nuova pittura.», Mario Diacono, *L'antispettacolare re del be-pop*, «Italia domani», 44, 1959, 1 novembre [1959], p. 24, ritaglio, Album, Mario Diacono.

⁸¹ Mario Diacono, *L'antispettacolare re del be-pop*, «Italia domani», 44, 1 novembre [1959], p. 24.

All'adozione dell'aggettivo «sotterraneo» per descrivere il pubblico, e poi le note e le battute musicali, soggiaceva il titolo del racconto di Jack Kerouac *The Subterraneans*, pubblicato dalla Grove Press nel 1958, dove proprio il jazz giocava un ruolo da protagonista. Il libro era stato recensito nel numero dell'aprile 1959 di *Tempo Presente* da Juan Rodolfo Wilcock il quale, sebbene sembrasse mostrare resistenze nei confronti di Kerouac e compagni, pur li definiva «amanti di Baudelaire e di Joyce» e ne rilevava i caratteri di originalità, specificando di Kerouac che «come scrittore lo si dice classificare fra gli addetti alla ricerca verbale». ⁸²

Della ricezione da parte di Diacono della cultura jazz precisamente in chiave di ricerca poetica e linguistica, ampiamente frequentata come modello compositivo dagli scrittori e poeti Beat, con predilezione per lo stile *Bebop* di Charlie Parker, Dizzy Gillespie e Thelénious Monk⁸³, ne è testimonianza l'ultimo verso del componimento *M'*, pubblicato sul terzo numero di *Quaderno* nel 1962 e ristampato nel primo numero di *EX* del giugno 1963. In *M'* scriveva di una «M'onk coolture»⁸⁴ [Monk culture] con allusione al pianista Monk, già menzionato nell'articolo dedicato a Gillespie su *Italia*

⁸² «(...) di questi ragazzi amanti di Baudelaire e di Joyce, Comunque Kerouac non è un ragazzo, ha quasi trent'anni, ed è senz'altro uno scrittore, d'altronde abbastanza fertile. Come scrittore lo si dice classificare fra gli addetti alla ricerca verbale. Questo è il merito principale della sua opera: quello di aver dato - naturalmente, non è stato lui il solo a farlo, - una forma letteraria e per così dire lambiccata al linguaggio alquanto ridotto di una certa gioventù bohémienne disincanta e disorientata del suo paese. Se un indio dell'Amazzonica fosse capace di descrivere con la stessa cura quasi joyciana le diverse seppur monotone attività dei suoi compagni il mondo ne resterebbe sbalordito. Allo stesso modo, lo hipsterism è una delle facce originali dell'America, e Kerouac sembra averci dato di essa un'immagine senza distorsioni.», Juan Rodolfo Wilcock, *La Vita Sotterranea*, «Tempo Presente», IV, 4, aprile 1959, pp. 327-328: 328. Cfr. Jack Kerouac, *The Subterraneans*, Grove Press, New York, 1958. A poche pagine dal contributo di Wilcock, Diacono curava la rubrica delle riviste. Cfr. Mario Diacono, *Rassegna delle Riviste. Italia*, «Tempo Presente», IV, 4, aprile 1959, pp. 332-333.

⁸³ Barry Wallenstein, *Poetry and Jazz: A Twentieth-Century Wedding*, «Black American Literature Forum», vol. 25, n. 3, *Literature of Jazz Issue*, Autumn 1991, pp. 595-620: 611.

⁸⁴ «Jean-Jacques russò e si svegliò il selvaggio / at la M'onk coolture», M. Diacono, *M'*, «Quaderno», 3, maggio-luglio 1962, pp. 9-11, ripubblicato in «EX», 1, giugno 1963, e in *Disegni e Parole*, a cura di Luigi Carluccio, E. Sanguineti e E. Gribaudo, Fratelli Pozzi editore, Torino 1963, poi in in Mario Diacono, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 10-11.

Domani il 1 novembre 1959⁸⁵, in una significativa consanguineità con il titolo di un monocromo nero *Like Monk Thelenious*⁸⁶ realizzato da Mario Schifano nel 1960, in un momento che vedeva i due vicini, dentro e fuori gli spazi della Galleria La Tartaruga. L'intesa è testimoniata non solo dall'acquisto di Diacono del dipinto 1960⁸⁷ ma anche da uno scatto fotografico di Schifano che lo ritrae nello studio dell'artista, documentato da una stampa conservata da Diacono datata settembre 1960.⁸⁸

La correlazione tra arti visive e musica, esplorata da Diacono come parallelo tra materia sonora e materia pittorica, in un'equiparazione dell'andamento delle note musicali con lo gocciolamento del colore sulla tela, quasi a ricalcare l'equivalenza incisa nel film *Jack Pollock* (1951) di Hans Namuth dalle musiche di Morton Feldman⁸⁹, costituirà uno degli elementi caratterizzanti lo sviluppo nella parabola editoriale che porterà a *Collage. Dialoghi di cultura. Rivista trimestrale di nuova*

⁸⁵ Nell'articolo pubblicato il 1 novembre su *Italia Domani*, Thelenious Monk veniva indicato da Diacono come vincitore morale del Festival di Newport di quell'anno, non mancando di precisare che il musicista fosse «da noi conosciuto finora più per i suoi trascorsi di consumatore di stupefacenti in compagnia della baronessa Rothschild, che per le sue qualità di solitario e di difficile artista», Mario Diacono, *L'antispettacolare re del be-pop*, «Italia domani», 1959, n.44, 1 novembre, p. 24.

⁸⁶ Mario Schifano, *Like Monk Thelenious*, 1960, smalto su carta intelata, cm 120 x 100, op. ripr. in Mario Schifano, *Opere su tela 1956-1982*, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di scienze dell'antichità, del Medioevo e geografico-ambientali, Genova, 2007, p. 18, cat. 60/002.

⁸⁷ «Da Schifano compri nel 1960 per 10 mila lire il grande quadro con la data 1960 dipinta al centro, che Plinio ha esposto recentemente nella sua mostra intitolata appunto *Millenovecentosessanta*.», *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 213. Cfr. *Millenovecentosessanta*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Netta Vespignani, febbraio 1990), a cura di Plinio De Martiis, introduzione di M. Volpi, Allemandi, Torino, 1990.

⁸⁸ Sul retro della stampa fotografica, conservata da Mario Diacono, è annotato a matita «Schifano sett. 1960».

⁸⁹ Sulla commissione a Morton Feldman delle musiche per il film di Hans Namuth si veda: Olivia Mattis, *Morton Feldman: Music for the film Jackson Pollock (1951)*, in *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, catalogo mostra (New York, The Pierpont Morgan Library, New York, May 13 - August 30, 1998), a cura di Felix Meyer, Mainz: Schott, 1998, pp. 165-167; Cristina Santarelli, *From Vision to Sound: Morton Feldman and Abstract Expressionism*, «Music in Art», vol. 38, no. 1-2, *Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West*, Spring-Fall 2013, pp. 223-242

musica e arti visive contemporanee (1963-1970)⁹⁰ alla quale Diacono contribuirà nella sezione delle arti visive anche nel corso dei soggiorni americani. Il periodico era nato come continuazione del progetto della rivista *Ordini. Studi sulla Nuova Musica*, uscito in un solo numero a Roma nel luglio 1959, fondata e diretta da Egisto Macchi, Franco Evangelisti, Domenico Guaccero e Antonino Titone. La conoscenza di Diacono con Macchi e Titone, favorita dalla vicinanza di Giuseppe Ungaretti con Luigi Nono, in circostanze legate al coinvolgimento di Diacono nel 1958 per la stesura della riduzione per la scena del *Diario di Anna Frank*⁹¹, si era coagulata poi attorno alle Settimane Internazionali della Nuova Musica a Palermo.⁹² Una prima esperienza di scrittura per il teatro, musicale e precisamente politico, che sulla fine degli anni Cinquanta aveva

⁹⁰ Per un inquadramento della rivista *Collage* rimando al contributo di Marina Giordano, “*Collage*” un’esperienza di eseditoria d’avanguardia nella Palermo degli anni Sessanta, «Tecla. Rivista di critica e letteratura artistica», n. 2, 29 dicembre 2010, Università degli Studi di Palermo, pp. 108-129.

⁹¹ Come documentato dal carteggio tra Giuseppe Ungaretti e Luigi Nono in due lettere del 11 marzo 1958 e del 24 giugno 1958, Ungaretti informava Nono di avere affidato a Mario D’Amico, presentato come «giovane poeta e critico», la riduzione per la stesura del dramma. Cfr. Lettera di Giuseppe Ungaretti a Luigi Nono, Roma, 11 marzo 1958; Lettera di Giuseppe Ungaretti a Luigi Nono, Roma, 24 giugno 1958, pubblicate con il commento di Paolo Dal Molin in *Luigi Nono-Giuseppe Ungaretti. Carteggio 1950-1969*, in *Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016, p. 77, 88.

I quindici fogli dattiloscritti del *Dramma* in quattordici scene con prologo e epilogo *Il Diario di Anna Frank*. (1958) redatto da Mario Diacono e conservati presso il Fondo Giuseppe Ungaretti con segnatura ACGV. GU II. 5.2.12, cc.252-266, sono stati riprodotti in copia anastatica in *Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 241-257.

⁹² Nel commento e introduzione al carteggio di Giuseppe Ungaretti e Luigi Nono, in considerazione dell’invito rivolto al poeta a partecipare alla II Settimana Internazionale della Nuova Musica a Palermo nel 1962, Paolo Dal Molin ipotizza e lascia aperta la questione che possa essere stato precisamente Diacono a introdurre Ungaretti alla scena musicale palermitana. Cfr. Paolo Dal Molin, *Introduzione. «Con la certezza che manterrà bellissime promesse.»*, *Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 2-43: 32.

costituito una circostanza favorevole e determinante per la conoscenza degli ambienti musicali.⁹³

In una lettera del 13 aprile 1959, Diacono scriveva a Nono per aggiornarlo sul progetto del *Diario di Anna Frank*, invitando lui e il compositore Bruno Maderna a partecipare con contributi di carattere musicale a quella che segnalava come «una rivista di

⁹³ Il volume a cura di Dal Molin e Papini offre nel più ampio insieme del carteggio tra Giuseppe e Ungaretti e Luigi Nono, un brevissimo scambio tra Nono e Diacono nel 1959 correlato alla riduzione per la scena del *Diario di Anna Frank*. Cfr. Lettera di Nono a M. Diacono, 2 aprile 1959; Lettera di M. D'Amico a Nono, Roma 13 aprile 1959; Nono a Mario Diacono, 3 dicembre 1959, in *Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969*, Milano 2016, pp. 258-262. Il ricco apparato dei documenti offerto nel volume e l'analisi e commento al carteggio condotto con estrema puntualità da Paolo Dal Molin, offre una densa e dettagliata cornice che ricostruisce gli estremi della rete di relazioni e occasioni, anche concertistiche, nell'ambito delle quali poteva essere avvenuta la frequentazione da parte di Diacono degli ambienti musicali, nonché una misura della formazione con Ungaretti, la cui integrazione e concertazione, non è stato possibile condurre in questa sede e che, insieme a emerso nella presente ricerca credo potrà definire con maggior precisione gli anni giovanili dell'autore. Non sono state rintracciate finora testimonianze documentarie che esplicitino contatti diretti tra Diacono, Titone e Macchi, prima del suo coinvolgimento alla redazione di *Collage* sebbene, nascessero da interessi comuni e potevano essere avvenuti, accanto alla frequentazione da parte di Diacono degli ambienti musicali, dalla frequentazione di Macchi e Titone degli ambienti artistici. I rapporti tra musica e arti visive e teatro, così come esplorati da Diacono, in una sintomatica convergenza con altri autori, congiuntamente alle vicende editoriali di *Collage* a partire da *Ordini di Nuova Musica* meriterebbero un'indagine separata, alla luce di quanto emerso nella presente ricerca, al fine di poter qualificare dettagliatamente collaborazioni e contatti intessuti sul territorio romano sul finire degli anni Cinquanta in virtù della loro estensione fino agli anni Settanta.

avanguardia, imperniata sulla pittura astratta di un gruppo romano, ma intenzionata a mettere in luce tutti gli aspetti importanti e nuovi delle arti». ⁹⁴

Quanto anticipato da Diacono, corrisponde precisamente agli interessi tra musica e arti visive, da lui restituiti in modo esplicito su *Italia Domani*, e che poi contraddistinguono la linea editoriale di *Collage* in una concordanza con gli interessi di Macchi e Titone. Se si deve anche a quest'ultimo, per via delle sue prove pittoriche, la volontà di promuovere un dialogo tra arti visive e nuova musica, si trattava di un argomento che Titone e Macchi andavano discutendo in anni precedenti, favoriti anche dai contatti dei due compositori con gli ambienti artistici romani, se teniamo conto della presenza delle ricerche musicali alla galleria La Salita, dove il 7 e 8 giugno 1961 una composizione di Macchi, segnalata nell'invito con il titolo *Titone*

⁹⁴ Così scriveva a Nono: «Ora senti, fra un mesetto faremo uscire a Roma una rivista di avanguardia, imperniata sulla pittura astratta di un gruppo romano, ma intenzionata a mettere in luce tutti gli aspetti importanti e nuovi delle arti. Io penso che tu e Maderna, o qualche critico giovane che stimate, potreste mandarci qualche saggio sulla musica attuale, e notizie anticipate di tutti i vostri pezzi che saranno eseguiti in Italia e fuori», Lettera di Mario D'amico a Luigi Nono, Roma, 13 aprile 1959. La lettera è commentata da Paolo Dal Molin, in *Documenti. Altre lettere. Con la riduzione per la scena del Diario di Anne Frank eseguita da Mario Diacono*, in *Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969*, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 259-260; già citata in Angela Ida De Benedictis, *Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva*, in *SvobodaMagika: Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Massimo Puliani, Alessandro Forlani, Matelica, Halley 2006, p. 95, nota 109. Alla luce della prima ricostruzione della bibliografia dell'autore, presentata in questo lavoro, passibile di ulteriori integrazioni, dalla breve descrizione che ne faceva Diacono non è possibile individuare quale fosse il progetto editoriale. Sebbene le circostanze cronologiche riconducano a date antecedenti la pubblicazione di *Appia Antica* nel luglio 1959, la pur breve descrizione fatta da Diacono del proposito editoriale, restituisce una specificità incentrata sulla pittura legata agli ambienti artistici romani accompagnata dalla volontà di un coinvolgimento di esponenti ed interlocutori musicali con il proposito di segnalarne occasioni concertistiche, che non permettono di identificare con certezza una corrispondenza, lasciando pensare che possa essersi trattato di un progetto non realizzato, pur pensato in un frangente correlato, ma forse non coincidente con quello della rivista edita da Emilio Villa. La relazione tra pittura e musica appare invece quella sottoscritta sulla copertina della rivista *Ordini* realizzata da Franco Nonnis. Il sostegno di Topazia Alliata, che figura tra i finanziatori del periodico, di cui una copia è presente tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore, riconduce poi esattamente al circuito romano frequentato da Mario Diacono, a cui poteva essersi riferito nella lettera a Nono. Cfr. «Ordini. Studi sulla nuova musica», I, 1, luglio 1959, Roma. Biblioteca Collezione Maramotti.

veniva eseguita nell'ambito di due serate-evento che prevedano il connubio tra arti visive, musica e danza, organizzate da Sylvano Bussotti e Frederic Rzewski.⁹⁵

Gli anni precedenti avevano visto Macchi comporre le musiche per il documentario *Maestri della Pittura Moderna* (1958), curato da Palma Bucarelli, commissionate dalla Documento Film di Roma al compositore nel gennaio 1958.⁹⁶ Precisamente al *dripping* si riferiva Macchi in una lettera a Titone il 1 novembre 1960 nella quale, riguardo ad una «continuità del discorso musicale» che il compositore scriveva aver meditato nel corso dei due anni precedenti e parzialmente realizzato in *Composizione 3*, eseguita per la prima volta al Teatro Massimo di Palermo nel corso della I Settimana Internazionale della Nuova Musica nel 1960, sosteneva l'intenzione di «avere una grossa tavola pollockiana in cui un unico filo giri e rigiri su se stesso dando

⁹⁵ L'evento è segnalato in *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni, Allemandi, Torino, 1998, p. 29: «1961. 7-8 giugno. Il duo sperimentale Bussotti-Rzewski, la danzatrice Antonietta Daviso, con Amelia Rosselli, don Crusor, Karl Kraber, Heinz Klaus Metzger e la collaborazione di Hayman Chaffey, Horst Egon Kalinowski, Franco Nonnis, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, presentano Baldwin, Berhman *Whistling six*, George Brecht, Brown, Bussotti, 'Five Piano Pieces for David Tudor', Cage 'Variations II', Calonne, Quadrangles, Carapezza, Cardew 'Piano pieces February 1959', Chiari 'Gesti sul piano', Feldam 'Intersection 2', Lucier 'Action Music for Piano Book I, Marchetti, Macchi Titone, Paik, Rzewski 'Three Rhapsodies for Slide Whistles', Shal 'Chain', Schnebel 'Visible Music', Schwertsik 'Klavierstuk aus den Salonstücken', Wolff 'Music for Piano Hands and Percussion', Young *566 for Henry Flynt*. Invito. Silvano Bussotti e Frederic Rzewski, organizzano l'evento, unendo arti visive, danza e musica contemporanea. Sulle pareti della galleria sono esposte le opere di Horst Egon Kallinoswki, Gastone Novelli, Achille Perilli, e Mimmo Rotella. Bussotti, Rzewski e Amelia Rosselli eseguono al piano i brani musicali riportati in programma. Antonietta Daviso danza.» [60].»

⁹⁶ Come riferito da Daniela Tortora in una nota al saggio dedicato ad Egisto Macchi nel 1996, il contratto stipulato per la colonna sonora del documentario realizzato da Palma Bucarelli *I Maestri della pittura moderna* risale al 21 gennaio 1958, *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, p. 32, nota 58.

La composizione è documentata da una partitura, conservata presso il Fondo Egisto Macchi. Sulla coperta della cartella è manoscritta a pennarello dal compositore, «NASTRO N. 19 / DOC. MAESTRI DELLA PITTURA MODERNA./ M. MACCHI». Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, fascicolo Maestri della pittura moderna.

l'impressione di molti fili pur rimanendo in effetti uno solo».⁹⁷ A pochi mesi di distanza, il 14 febbraio 1961, il compositore nuovamente rafforzava la convinzione di un posizionamento della ricerca musicale su quello stesso orizzonte che Titone andava perseguendo in pittura, con il proposito di «far rapprendere i numerosi elementi di quella tela di ragno che andiamo intessendo da tanti anni».⁹⁸

La restituzione di quanto Macchi scriveva ad Antonino Titone, proviene dalla partitura di *Composizione 1*, conservata nel Fondo Egisto Macchi⁹⁹, eseguita a Napoli nel 1960 e nel 1961 in occasione della Deuxième Biennale de Paris¹⁰⁰, firmata e datata dall'autore nel maggio 1958, a distanza due mesi dall'inaugurazione nel marzo 1958

⁹⁷ «cerco di applicare quanto in questi ultimi due anni ho meditato e in parte realizzato con Composizione 3, partendo dai dati di fatto certi e meno effimeri, tenendo d'occhio in particolare quella continuità del discorso musicale di cui avremmo avremmo a parlare ultimamente a Roma. Spero quindi di avere una grossa tavola pollockiana in cui un unico filo giri e rigiri su se stesso dando l'impressione di molti fili pur rimanendo in effetti uno solo.», Lettera di Egisto Macchi ad Antonino Titone, Roma, 1 novembre 1960 (carMT50), pubblicata in *Quindici lettere ad Antonino Titone*, a cura di D. Oliveri, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, p.174. Cfr. Egisto Macchi, *Composizione 3 (studio per 12 strumenti)*, 1960, Prima esecuzione, Palermo, 15 maggio 1960 Teatro Massimo di Palermo, I Settimana Internazionale della Musica, Teatro Massimo, *Catalogo delle opere*, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, pp.104-106.

⁹⁸ «(...) in fondo la mia ricerca oggi in musica oggi si avvicina alla tua in pittura, nulla concedendo ad un neoclassicismo che oggi sarebbe pazzesco, ma solo tentando di far rapprendere i numerosi elementi di quella tela di ragno che andiamo intessendo da tanti anni», Lettera di Egisto Macchi ad Antonino Titone, Roma 14 febbraio 1961 (carMT53), pubblicata in *Quindici lettere ad Antonino Titone*, a cura di D. Oliveri, *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, p. 175.

⁹⁹Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, fascicolo Composizione 1 (1958-1961). La partitura a stampa presenta interventi manoscritti, a matita colorata verde e rosso e a pennarello viola. è firmata e datata all'ultima pagina in penna blu «EM, Roma maggio 1958». Cfr. *Composizione 1 per orchestra da camera* (1958), Prima esecuzione Napoli, 2 aprile 1960 Auditorium Domenico Scarlatti di Napoli della RAI, *Catalogo delle opere*, in *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, p. 103.

¹⁰⁰ «5. Egisto Macchi, Composition n. 1, pour orchestre de chambre, 1958», *Italie, Section composition musicale*, in *Deuxième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et internationale de Jeunes Artistes* (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 29 settembre - 5 novembre 1961), programma generale, p. 70.

dalla mostra di Jackson Pollock organizzata dal Museum of Modern Art, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.¹⁰¹

Sui fogli della partitura a stampa il compositore aveva disegnato, con matite colorate, linee di colore rosso e verde a raccordare le diverse altezze, raggruppando le note e legandole le une alle altre. Un effetto visivo di un sismografo che sembra ricalcare l'andamento della materia pittorica, trascrivendo dunque sulla partitura la dimensione pittorica che intendeva associare alla scrittura musicale¹⁰² e che Diacono aveva indicato come controparte del discorso musicale del jazz sulle pagine di *Italia Domani*. Il periodico costituiva una delle letture di Macchi in quegli stessi anni, se consideriamo quanto scriveva a Titone, il 14 novembre 1959, dove riferiva del programma del Ridotto all'Eliseo che l'11 novembre comprendeva anche Cage, che aspettava i commenti del critico musicale Alberto Pironti il quale aveva lasciato la redazione di *Italia Domani* per quella de *Il Punto*.¹⁰³

La relazione tra pittura, musica e letteratura era d'altra parte precisamente quella concentrata e restituita sulle pagine dedicate alla *Lecture on Something* di John Cage

¹⁰¹ *Jackson Pollock*, catalogo mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1-30 marzo 1958), a cura di Nello Ponente, presentazione di Palma Bucarelli, introduzione di Sam Hunter, organizzata dal Museum of Modern Art di New York, Editalia, Roma, 1958.

¹⁰² La dimensione quasi pittorica, manoscritta da Macchi sulla partitura a stampa di *Composizione I* anticipava la connotazione fortemente visiva che caratterizzerà la partitura manoscritta di *München-Requiem*, conservata nel Fondo Egisto Macchi, firmata dal compositore 5 aprile 1968, derivata da un processo di intensificazione delle qualità visive della notazione musicale stimolato anche dal confronto con gli aspetti visivi caratterizzanti la ricerca poetica verbo-visiva di Diacono e quella segnico ideogrammatica che caratterizzava quella pittorica di Kounellis, che si erano parimenti andate confrontando con la dimensione sonora della parola e la sua teatralizzazione sulla pagina sulla tela. Sull'analisi della partitura rimando al mio contributo *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(lter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», 3, 2018, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 97-118.

A proposito del progetto per *Parabola* (1963) di Macchi e Titone, quest'ultimo dichiarerà che fosse stata anche la sua attività di pittore, oltre che di musicista e di librettista, ad averlo condotto a vedere la scrittura di un testo come una partitura: «La parola veniva spezzata, la musica veniva disegnata, il testo era scritto con vari colori, con disposizione di parole in vari punti della pagine, era una sorta di musica fatta non con suoni ma con le parole, questo era abbastanza aperto e poi vi erano anche dei segni grafici come una sorta di pittura gestuale micro», Testimonianza di Antonino Titone pubblicata a p. 10 del booklet che accompagna *Musicisti del Novecento attivi a Roma. Egisto Macchi*, cd IR.TEM 1994.

¹⁰³ Cfr. Lettera di Egisto Macchi ad Antonino Titone, Roma 14 novembre 1959 (cartMT36), pubblicata in *Quindici lettere ad Antonino Titone*, a cura di D. Oliveri, *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, p. 168.

nel quarto numero dell'autunno 1959 della rivista *It is. A magazine for Abstract Art*, la cui conoscenza da parte di Diacono, secondo una sua testimonianza, era avvenuta tramite Howard Wood.¹⁰⁴ Introdotta da una nota di Cage titolata *On Hearing Morton Feldman's New Recording* accompagnata da un ritratto di Feldman di Philip Guston¹⁰⁵, *Lecture on Something* era corredata dalla riproduzione di opere¹⁰⁶, incisivamente a sottolineare gli sconfinamenti di poetica.

Sotto l'egida di *The Tradition of the New*, di cui si pubblicavano alcuni passi seguiti da una recensione del volume pubblicato quell'anno¹⁰⁷, il fascicolo offriva una cornice editoriale in cui questioni e forme dell'arte americana erano veicolate attraverso un efficace diaframma che ne rappresentava le interrelazioni e la loro confluenza verso l'happening. Vi si pubblicava *One Chapter from the Principles of Modern Art* di Allan

¹⁰⁴ Non sono state rintracciate testimonianze documentarie a questo proposito; la rivista non è presente tra i periodici provenienti da Mario Diacono presso la Biblioteca della Collezione Maramotti né presso l'autore. La circolazione in Italia della rivista *It Is*, edita a New York da Philip G. Pavia e stampata in sei numeri dal 1958 al 1965, è documentata da copie dell'annate complete presenti nella Biblioteca dell'ASAC della Biennale di Venezia e da consistenze lacunose presso la Biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Fondo Capogrossi) e nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

¹⁰⁵ John Cage, *Lecture on Something*, «*It is. A Magazine for Abstract Art*», 4, Autunn 1959, pp.73-78. *Lecture on Something* era preceduta da una nota di John Cage, datata «October 1959», titolata *On Hearing Morton Feldman's New Recording*, e corredata dal ritratto di Philip Guston, accompagnato dalla didascalia, «Morton Feldman drawn by Philip Guston». John Cage, *On Hearing Morton Feldman's New Recording*, «*It is. A Magazine for Abstract Art*», 4, Autunn 1959, p. 73. Come specificato da Cage, la pubblicazione della *Lecture on Something* nasceva da un invito rivolto da Philip G. Pavia, direttore di *It is*, in occasione dell'uscita di un'incisione registrazione di Feldman. Nella premessa Cage specificava che nella stampa della *Lecture on Something* erano stati omessi alcuni spazi bianchi rappresentativi dei silenzi che secondo il compositore avevano menomato la composizione. «In this connection, it may be noted that the printing, in a spirit of economy, has been done with an injury to the *Lecture*: empty spaces fully representative of the silences that were part of it have been omitted.», John Cage, *On Hearing Morton Feldman's New Recording* p. 73, «*It is. A Magazine for Abstract Art*», 4, Autunn 1959, p. 73.

¹⁰⁶ Riproduzioni in bianco e nero di lavori di John Saccaro, John Little, Jeanne Reynal, Sal Siguri, e Sidney Gordin, sono presentate nelle colonne bianche a margine del testo della *Lecture on Something*: a p. 74 «John Saccaro, 1958-59, oil 2 ft [feet] wide, Untitled», alle pp. 76-77 «John Little, 1959 oil 5 ft, Untitled» e «Sidney Gordin, 1959, metal, 1 ft high, Untitled», «Sal Sirugo, 1959, oil 4 ft, Composition n. 10», a p. 78 «Jeanne Reymal, 1958, Mosaic, 5 1/2 ft high, Greying».

¹⁰⁷ *Random Quotes from Harold Rosenberg's book Tradition of the New*, «*It is*», 4, Autunn 1959, pp. 36-37, Kermit Lasner, *A review of Harold Rosenberg's The Tradition of the New*, «*It is*», 4, Autunn 1959 pp. 38-39. Cfr. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959. Il volume presentava inoltre alcuni passi di Ad Reinhardt. Ad Reinhardt, *Seven Quotes*, «*It is*», 4, Autunn 1959, p. 25.

Kaprow, un testo caratterizzato da una retorica quasi futurista che Diacono poteva aver notato e forse anche omaggiato nel titolo del libro realizzato nel settembre 1965 con Jannis Kounellis intitolato *Mystifications*.¹⁰⁸

La filosofia marxista dell'azione secondo il dettato di Rosenberg informava dunque un'estesa accoglienza della cultura artistica americana da parte di Diacono e guiderà lo svolgimento della parola in azione secondo una precisa comprensione dell'eredità delle avanguardie accolta e proseguita negli Stati Uniti.

Così come testimoniata da *Conversazione su Qualcosa* (1949) pubblicata nel primo numero di *EX* nel giugno 1963¹⁰⁹, la traduzione di Diacono da John Cage, ascritto da Vivaldi alla scuola neo-dadaista insieme a Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow e Ray Johnsons¹¹⁰, attesta una ricezione della poetica del musicista in veste di scrittore nonché l'assimilazione di una «spaziatura metaforica»

¹⁰⁸ «(...) Still less can we tolerate the deliberate mystifications babbled by those who would hide their conventionality under the pretty masks of pseudo-poetry and homely savings. [...] No fanfare, no finales, no enlightenments, no depressions. Pure drama! The everyday world is the most astonishing inspiration conceivable. A walk down 14th Street is more amazing than any masterpieces of art.», Allan Kaprow, *One chapter from The Principles of Modern Art*, «It is», 4, Autumn 1959, pp. 51-52. Il titolo *Mystifications*, del libro realizzato in copia unica da Diacono e Kounellis nel 1965, presente Spencer Collection della New York Public Library., sarà ripreso per quello dell'antologia di poesie che avrebbe dovuta essere stata stampata nel 1967 a Milano da Arturo Schwarz.

¹⁰⁹ John Cage, *Conversazione su qualcosa* (1949), «EX», 1, giugno 1963, traduzione di Mario Diacono e Viola Papetti. Cfr. John Cage, *Lecture on Something*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 4, Autumn 1959, pp.73-78. Secondo la testimonianza di Viola Papetti a riguardo il suo contributo alla traduzione, il suo apporto si era limitato ad una revisione della versione approntata da Mario Diacono. La data 1949, non presente espressamente a corredo del testo pubblicato su *It Is* credo sia stata attribuita da Diacono in considerazione di quanto John Cage scriveva nella nota introduttiva riguardo a presentazione della *Lecture on Something* dieci anni prima «at the Club», è da riferirsi l' Artists's Club a 8th Street a New York : « In my general moving around and talking that followed by my *Lecture on Something* (ten years ago at the Club) somebody asked Morton Feldman whether he agreed with what I had said about him.», John Cage, *On Hearing Morton Feldman's New Recording*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 4, Autumn 1959, p. 73.

¹¹⁰ «La scuola neo-dadaista di pittura, che fa capo alla Galleria Newyorkese di Leo Castelli, si articola per ora nei nomi di Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Kaprow e Ray Johnson, ma solo i primi tre sono gli indiscussi leaders del movimento, insieme al musicista John Cage.», C.V., *America Neo-Dada*, «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, p. 152.

che «lasciava aperta la porta alla teatralità spontanea e all'happening», nelle parole di Ernesto Lo Bue dedicate a *John Cage come letterato*.¹¹¹

Esattamente come azione di scrittura e «atto fisico dello scrivere» veniva indicato il processo compositivo e di notazione da Heinz Klaus Metzger nel saggio *John Cage o della liberazione*, pubblicato nell'agosto 1959 sulla rivista *Incontri Musicali* diretta da Luciano Berio, dove si presentava la *Lecture on Nothing*, controparte di quella tradotta da Diacono.¹¹²

Ad avvalorare una sollecitazione esattamente destinata a favorire la messa in scena della parola e la sua teatralizzazione sulla pagina è un'ulteriore versione di Diacono su quello stesso numero primo numero di *EX*: quella offerta in *Piccolo Libro di*, traduzione di *A Little Book of Water Chutes...!* del commediografo inglese N.F. Simpson. Il testo era stato presentato nel 1960 sulla rivista inglese *Ark. Journal of*

¹¹¹ Erberto Lo Bue, *Nothing to Say. John Cage come letterato*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIV, n. 1, 1979, pp. 155-183: 156. La versione di Mario Diacono della *Lecture on Something* di John Cage testimonia di una ricezione del lavoro del musicista in chiave letteraria, e precisamente in veste di scrittore, rimasta isolata nell'ambito degli studi se ancora fino al 1976, la tesi di laurea in letteratura anglo-americana dell'orientista Erberto Lo Bue, dal titolo *Lost Landmarks* presentata presso l'Università degli Studi di Ca' Foscari, era stata rifiutata dai responsabili accademici dieci anni prima a causa dell'argomento, ritenuto non idoneo per via di una comprensione del lavoro di Cage circoscritta al solo ambito musicale, come ci informa una nota di Giovanni Morelli che curava la traduzione dell'articolo *Nothing to Say. John Cage come letterato* pubblicato sulla *Rivista Italiana di Musicologia* nel 1979. Su John Cage come scrittore e su una panoramica degli interessi letterari del musicista e delle procedure adottate, derivate da Ezra Pound, T. S. Elliott, James Joyce e Gertrude Stein, in sintomatica convergenza con quelli di Diacono che indirizza anche le ragioni del suo interesse per John Cage, rimando proprio al contributo di Lo Bue, e ad una sua versione ampliata pubblicata nel 1982 sulla rivista *Poetics Today*. Erberto Lo Bue, *Nothing to Say. John Cage come letterato*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIV, n. 1, 1979, pp. 155-183, traduzione dall'inglese di Giovanni Morelli. Erberto Lo Bue, *John Cage's Writings*, «Poetics Today. Poetics of the Avant-Garde», vol. 3, n. 3, Summer 1982, pp. 65-77.

¹¹² «Perciò Cage ha utilizzato ottantaquattro sistemi di 'notazione' che riflettono direttamente altrettante tecniche di composizione, dal momento che egli definisce l'arte del comporre non già come una codificazione di immagini musicali, ma come un procedimento di scrittura, quasi un atto fisico dello scrivere», Heinz Klaus Metzger, *John Cage o della liberazione*, traduzione di Sylvano Bussotti, «Incontri Musicali», n. 3, agosto 1959, pp. 16-31: 18. John Cage, *Lecture on Nothing*, «Incontri Musicali. Quaderni Internazionali di musica contemporanea», n. 3, agosto 1959, pp. 128-149.

*Royal College of Art*¹¹³, stampato subito prima della seconda parte dell'ampio servizio che il periodico dedicava a firma di Lawrence Alloway a Toti Scialoja, suggerendo un più che verosimile tramite per la circolazione della pubblicazione londinese negli ambienti romani.¹¹⁴

Sia *Conversazione su Qualcosa* che *Piccolo libro di*, stampati entrambi su ampi fogli sciolti dello stesso formato, piegati e inseriti nella busta-scatoletta fascicolare di *EX*, la traduzione si concentrava non solo a livello linguistico ma nella restituzione visiva delle componenti visive e grafiche fondanti e connaturanti i due testi: la versificazione e spaziatura dei silenzi ritmico musicali di Cage e la trasposizione delle cornici-pagine entro cui il commediografo aveva impaginato e inscenato in *Ark* il suo racconto *A Little Book of Water Chutes...!*

L'interesse di Diacono per Simpson nasceva come estensione di una riflessione sul testo teatrale, espressione delle possibilità di visualizzazione di una scrittura drammatica

¹¹³ N.F. Simpson, *Piccolo libro di*, «EX», 1, giugno 1963, traduzione di Viola Papetti e Mario Diacono; N.F. Simpson, *A Little book of Water Chutes...!*, «ARK. Journal of the Royal College of Art», n. 25, 1960, pp. 34-41. L'informazione sulla provenienza è stata condotta da una ricerca sulla descrizione inventariale dell'archivio di N. F. Simpson (Norman Frederick Simpson), custodito presso la McCaster University Libraries a Ontario in Canada, resa possibile dalla gentile assistenza in remoto di Bridget Whittle, Archives Assistant. L'archivio documenta la presenza di una copia di *EX* 1, in una cartella insieme al numero della rivista inglese del Royal College of Art, dove è stampato *A Little book of Water Chutes...!* N.F. Simpson fonds, William Ready Division of Archives and Research Collections, McMaster University Library. Box 4, Folder 18.

La presenza della rivista tra i materiali raccolti dal commediografo inglese attesterebbe dunque una corrispondenza di N.F. Simpson con Mario Diacono, sebbene non siano finora emersi ulteriori testimonianze a riguardo. La rivista *ARK* non è documentata tra i volumi dell'autore nella Biblioteca della Collezione Maramotti, né presso l'autore, e non è stata rintracciata alcuna copia della rivista nelle biblioteche pubbliche italiane. Ho potuto consultare il periodico presso il Royal College of Art, London, e desidero ringraziare Neil Parkinson, Archives and Collections Manager, per aver facilitato la mia ricerca.

¹¹⁴ Lawrence Alloway, *Scialoja*, «Ark. Journal of the Royal College of Art», 25, 1960, pp.19- 23; 42-43. Il testo di Alloway, assiduo contributor della rivista inglese, era accompagnato da *Toti Scialoja Two Pages from a Journal: 1958*, e da passo segnalato come tratto del quinto numero dell'*Esperienza moderna* del 1959, e corredato da alcune fotografie scattate da Terry Green, «art editor» di *Ark* nello studio del pittore.

praticata nell'ambito del Teatro dell'Assurdo¹¹⁵, comprovata da una precedente versione, quella di *L'ultimo Nastro di Krapp* di Samuel Beckett. Accompagnata da una nota introduttiva *Il nonsenso della realtà*, era stata pubblicata nel numero dell'ottobre-novembre 1959 de *Il Caffè politico e letterario*¹¹⁶, a pochi mesi dalla stampa della versione francese *La dernière bande*, apparsa sul primo numero della seconda serie *Les Lettres Nouvelles* nel marzo 1959, tempestivamente segnalata per la sua «allucinata intensità verbale» sulla colonna dei periodici francesi su *Tempo Presente* da Vivaldi.¹¹⁷

¹¹⁵ Di N. F. Simpson si ricordano in particolare due pièces, *A Resounding Tickle* (1957) e *One Way Pendulum* (1959). Cfr. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York 2001, pp. 302-309; Neema Parvini, *N.F. Simpson and the "Theatre of the Absurd"*, «Platform. A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts », Department of Drama & Theatre, Royal Holloway, University of London vol. 3 n. 1, Spring 2008, pp. 22-39.

¹¹⁶ Samuel Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*, traduzione di Mario Diacono, «Il Caffè politico e letterario», VII, n. 10-11, Ottobre-Novembre, 1959 pp. 2-9; Mario Diacono, *Beckett, Il nonsenso della realtà*, «Il Caffè politico e letterario», VII, n. 10-11, Ottobre-Novembre, 1959, pp.1-2; *Il nonsenso della realtà* è ristampato in M.Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 25-26, erroneamente datato 1958. A quello stesso numero de *Il Caffè* partecipavano anche Cesare Vivaldi, Andrea Zanzotto e Antonio Delfini, in una ulteriore definizione del panorama di discussione all'interno del quale era considerata l'esperienza di scrittura del teatro. Cfr. Cesare Vivaldi, *Viaggio spaziale*, «Il Caffè politico e letterario», VII, n. 10-11, Ottobre-Novembre, 1959, pp. 24-25.

¹¹⁷ *Krapp's Last Tape* era stato pubblicato nel 1958 sulla rivista americana *Evergreen Review* poi stampato dalla Grove Press nel 1960. Secondo la testimonianza di Diacono, la traduzione era stata fatta da una versione francese che riconduce alla pubblicazione per Les Éditions du Minuit nel 1959 e all'anticipazione apparsa sul primo numero del marzo 1959 di *Les Lettres Nouvelles* a cui dover poter ricondurre l'attenzione di Diacono alla luce del commento fattone da Cesare Vivaldi su *Tempo Presente*: «Il quattro marzo è uscito il primo numero della nuova serie settimanale di *Lettres Nouvelles*, contrariamente a quanto ci si poteva aspettare la rivista di Nadeau, non ha adottato il formato tipico dei settimanali, ma un formato "quaderno" di poco maggiore del vecchio. Potrebbe anche trattarsi di un modo abbastanza sottile per nascondere, sotto la veste di un grand impegno (quello di una vera e propria rivista che esce tutte le settimane) un impegno in verità molto relativo, poiché questo primo numero offre pochino: in tutto tre "pezzi" di una certa ampiezza, e di valore, insieme a brevi rassegne e recensioni. Dei tre "pezzi" citati uno è però di prim'ordine: un atto unico di Sam [sic] Beckett, "L'ultimo nastro", di allucinata intensità verbale; gli altri sono "Aforismi" di José Bergamin e la prima puntata d'un lungo saggio di Yves Bonnefoy, "L'atto e il luogo della poesia"», Cesare Vivaldi, *Riviste. Francia*, «Tempo Presente», IV, 3, marzo 1959, pp. 237- 239:238; la sezione francese delle riviste era anticipata da quella italiana a cura di Diacono. Mario Diacono, *Riviste. Italia*, «Tempo Presente», IV, 3, marzo 1959, pp. 235-237; Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, «Evergreen Review», vol. 2 , n. 5, Summer 1958, pp. 13-24; Samuel Beckett, *La dernière bande*, «Les Lettres Nouvelles», n.1, 4 mars 1959, pp. 5-13; Samuel Beckett, *La dernière bande suivi de Cendres*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1959; Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*, Grove Press, New York 1960.

La sinergia di interessi musicali e teatrali restituisce sui «fascicoli internazionali»¹¹⁸ di *EX* nel 1963 la concentrazione di stimoli poi convergenti nell'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)*: l'accostamento del testo del commediografo britannico a quello del musicista americano appare infatti rafforzare l'interesse di Diacono per una scrittura interessata all'invenzione scritta dell'oralità, come esercizio di scrittura drammaturgica, capace di esprimere le proprietà e la dimensione orale del linguaggio. Come documentato dalla corrispondenza con Stelio Maria Martini correlata alla vicenda redazionale del progetto editoriale di *Quaderno*, l'attenzione di Diacono per i testi di Cage e Simpson riconduce a date antecedenti la loro stampa nel 1963. Cage era già menzionato da Diacono in una lettera a Stelio Maria Martini del 4 dicembre 1961¹¹⁹ e, a pochi mesi di distanza, in una lettera del 25 febbraio del 1962, il suo nome era già associato a quello del commediografo nel binomio della «coppia Simpson-Cage»¹²⁰, pertanto nel corso della redazione di *Quaderno* poi confluito in *EX* indicato sul finire di quell'anno come «nuovo Quaderno» in una lettera di Diacono a Martini del 27 dicembre 1962.¹²¹

L'incontro con i testi di John Cage e N.F. Simpson si situava dunque in un frangente cronologico che ne avvicina la gestazione alla versione di Diacono da *Finnegans*

¹¹⁸ «Fascicoli internazionali» è il termine che compare in una breve nota biografica dedicata a Mario Diacono nel volume *Disegni e Parole* nel 1963, per indicare il progetto editoriale di *EX*: «Nel periodo dal 1954 al 1959 ha collaborato a varie riviste con scritti politici, con saggi e con poesie (poesie che oggi riferisce come ispirate ad una poetica di “verismo critico”. In collaborazione con Stelio Maria Martini cura i *Quaderni* di Napoli, e in collaborazione con Emilio Villa i fascicoli internazionali di *EX* di Roma. Il suo primo libro di versi, *Denomisegninatura* è apparso a Roma nel 1962», *Disegni e Parole*, a cura di Ezio Gribaudo, Luigi Carluccio e Edoardo Sanguineti, Fratelli Pozzi, Torino, 1963, sn.

¹¹⁹ Lettera di Diacono a Stelio Maria Martini, 4 dicembre 1961, Fondo Stelio Maria Martini, SMM. SMM I.I.3.2

¹²⁰ Lettera di Mario Diacono a Stelio Mario Martini, 25 febbraio del 1962, Fondo Stelio Maria Martini, SMM I.I.3.5

¹²¹ Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, 27 dicembre 1962, Fondo Stelio Maria Martini SMM I.I.3.19. Il primo numero di *Quaderno* porta come date di pubblicazione l'inverno 1962, il secondo i mesi della primavera 1962; la rivista concluderà le pubblicazioni nell'estate 1962. Cfr. «Quaderno», 1, gennaio-febbraio 1962; «Quaderno», 2, marzo-aprile 1962; «Quaderno» 2, maggio-giugno-luglio 1962.

Wake, pubblicata sul quaderno edito dalla Tartaruga nel febbraio 1961¹²² subito dopo il suo contributo dedicato a *L'alfabeto di Jannis Kounellis*.¹²³

La scrittura di Joyce e quella pittorica di Kounellis offrivano in quella sede quasi un raffronto analogico poi visualizzato nella pubblicazione che accompagnerà la mostra *Alfabeto* di Kounellis presso l'Arco Alibert, inaugurata il 7 ottobre 1966. Il volume offriva nell'alternanza sulle pagine del poema *Tell qu'Elle* di Diacono con parti ed elementi dei primi lavori di Kounellis con frecce e le lettere¹²⁴ una consanguineità di espressioni che esplicitava e rafforzava il dialogo intrattenuto.

Se il ricorrere da parte di Diacono al termine «alfabeto» poteva risentire di quanto aveva indicato Vivaldi in *America Neo Dada* a proposito della «tavola pitagorica piena di numeri e lettere dell'alfabeto» di Jasper Johns¹²⁵, pur la lettura di Diacono andava

¹²² Mario Diacono, *Da Finnegans Wake. A James Joyce's mamafesta by the stream of consciousness of zemzem under zigzag hill*, «La Tartaruga. Quaderno della Galleria La Tartaruga cura di Plinio de Martiis», sn. La traduzione è stata ristampata tra i *Documenti* offerti nel volume di studi joyciani pubblicato nel 1988, con un'introduzione di Giorgio Melchiorre, che raccoglie anche un intervento a firma di Viola Papetti a commento della traduzione di Diacono. Cfr. M. Diacono, *Da Finnegans Wake - A James Joyce's mamafesta. By the stream of Zemzem under Zigzag Hill*, in *Joyce Studies in Italy 2*, a cura di Carla De Petris, introduzione di Giorgio Melchiorri, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 195-196; Maria Viola Papetti, «*Mollilivia Bloodrabella*» sulle orme di Joyce, in *Joyce Studies in Italy 2*, Roma, 1988: pp. 111-116.

¹²³ Mario Diacono, *L'alfabeto di Kounellis*, «La Tartaruga. Quaderno della Galleria La Tartaruga» cura di Plinio de Martiis, Febbraio 1961, sn, ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 11-12.

¹²⁴ *Jannis Kounellis Alfabeto & un testo di Mario Diacono*, venerdì 7 ottobre 1966, Arco d'Alibert, Studio d'arte Roma, edizione in 1000 copie di cui 30 numerate a mano con un disegno originale, Roma 1966. La copia numerata 13 di provenienza Mario Diacono, presso la Spencer Collection della NYPL, presenta la pagina finale dipinta di colore nero con una rosa gialla. New York Public Library, Spencer Coll. Ital. 1966 12-68. *tell qu'Elle* è ristampato in M. Diacono, *MysticFicActions. testi 1962-1967*, edizione in 99 copie numerate e firmate, Edizioni Eos, Roma, 2011, pp. 44-47. Nel volume se ne segnala la redazione al 1965. In considerazione della testimonianza di Diacono riguardo al libro *Alfabeto* realizzato come una pubblicazione che accompagnava la mostra ma non ne costituiva il catalogo, la rosa dipinta sull'ultima pagina suggerirebbe che fossero alcuni lavori con le rose ad essere esposti presso Arco d'Alibert. Divergente è invece l'indicazione offerta nella bio-bibliografia a cura di Ida Giannelli nel catalogo della mostra retrospettiva di Kounellis a Rimini nel 1983, dove si segnala che alla mostra all'Arco D'Alibert erano esposti alcuni smalti su tela e su carta con numeri, lettere e segnali. Cfr. *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 185.

¹²⁵ C.V., *America Neo-Dada*, «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, p. 152. Nel numero del febbraio 1959 di *Tempo Presente*, accanto alla sezione delle riviste italiane, Diacono firmava anche un ulteriore articolo nella rubrica *Gazzetta: M.D., Polemico paleo-neomarxiste*, «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, pp. 145-146; Mario Diacono, *Riviste. Italia*, *Tempo Presente*, IV, 2, febbraio 1959, pp. 161-163.

ben oltre il rimando strettamente pittorico. Quanto sottolineava del gesto e dei segni alfabetici sulla tela, di cui pur indicava una derivazione da Cy Twombly, come di un'«impressione tipografica del *ritmo* e del *tempo* interno su una superficie»¹²⁶ appare rimandare infatti alle relazioni tra pittura, scrittura, e musica, nell'adozione di un vocabolario reduce dall'attenzione dedicata alla musica e da una prima ricezione della scrittura notazionale di John Cage.¹²⁷ Precisamente il «rhythmic reading» era centrale

¹²⁶ «Se Twombly porta la pulsazione psichica dell'indistinto del coatto, il flusso ero-neurotico della coscienza, ed ora il microcosmo del monologo interiore, ad una identità di gesto e segno, Kounellis consegue analoga precisione di rapporti risalendo da una originaria esperienza anonima collettiva di ideografia geometria monumentale ad una impressione tipografica del ritmo e del tempo interno su una superficie fisica irrilevanza, ma trasposta a spazialità di pura funzione.», Mario Diacono, *L'alfabeto di Kounellis*, «La Tartaruga. Quaderno della Galleria La Tartaruga» cura di Plinio de Martiis, Febbraio 1961, corsivo mio.

¹²⁷ L'identificazione della fonte della traduzione di *Conversazione su Qualcosa* dalla *Lecture on Something* pubblicata su *It is* nell'autunno 1959, e il ricordo di Diacono a proposito della sua conoscenza della rivista tramite Howard Wood, non mi pare possa permettere di risalire con sicurezza ad una data esatta per una prima ricezione di John Cage. La frequentazione degli ambienti musicali, tramite Giuseppe Ungaretti e Luigi Nono, mi pare possa suggerire altrettante occasioni per la maturazione di questo interesse alla luce della pubblicazione della *Lecture on Nothing* pubblicata su *Incontri Musicali* nell'agosto del 1959, accanto ad occasioni concertistiche che vedevano la presenza di Cage a Roma, come quella nel gennaio 1959 al Ridotto dell'Eliseo dall'Accademia Filarmonica, organizzata in collaborazione con United States Information Service. Cfr. Concerto in collaborazione con l'United States Information Service. Musiche di John Cage. Pianoforti: John Cage e Luciano Berio. Voce Cathy Barberian, programma di sala del concerto, Ridotto del Teatro Eliseo, Accademia Filarmonica Romana, lunedì 5 gennaio 1959, Biblioteca dell'Accademia Filarmonica Romana, Roma. Nel saggio dedicato a John Cage su *Incontri Musicali* Heinz Klaus Metzger riferiva poi la pratica della pittura da parte di Cage come determinante per i valori espressivi nei sistemi di notazione adottati da Cage, precisamente legati al tempo «Che Cage abbia pratica, come mestiere, anche la pittura, risulta in maniera evidente nella sua grafia che si identifica al suo modo di comporre. Il tempo, in queste notazioni, non sempre viene indicato secondo uno svolgimento continuo in senso unico da sinistra a destra; qualche volta vi sono figurazioni che si ripiegano all'indietro quasi volessero, nella suggestione dell'immagine rendere reversibile lo stesso tempo. Perimetri chiusi, le cui forme avventurose rammentano qua e là le frontiere di un paese disegnato sull'atlante, sono all'intorno costellati di note che l'interprete eseguirà simultaneamente nel senso e nel controsenso delle lancette dell'orologio; oppure altre note sono fissate d schemi di note i cui raggi suggeriscono un moto circolare.», Heinz Klaus Metzger, *John Cage o della liberazione*, «Incontri Musicali», 3, agosto 1959, pp. 16-31: 19. Su quello stesso numero di *Incontri Musicali* accanto ad un saggio di Umberto Eco dal titolo *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, preambolo ad *Opera Aperta*, erano inoltre pubblicato il saggio di Luciano Berio dedicato ai rapporti tra poesia e musica che, accanto all'attenzione dedicata da Berio a James Joyce in *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), restituisce l'entità di un connubio finalizzato ad avere ripercussioni decisive per la concentrazione di interessi di Diacono, in seno alla modalità di scrittura e alla ricezione in chiave teatrale. Cfr. U. Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, «Incontri Musicali», 3, agosto 1959, pp. 32-54; L. Berio, *Poesia e Musica: un'esperienza*, «Incontri Musicali», 3, agosto 1959, pp.98-111.

nell'esecuzione del testo della *Lecture on Nothing*, come segnalato da Cage nella prefazione alla ristampa presentata nell'antologia *Silence* pubblicata nel 1961.¹²⁸

Nei frangenti legati alla redazione della rivista *Collage*, dove centrali erano i rapporti tra musica e arti visive, in occasione del contributo *Antimetaphysica* sul sesto numero nel 1966, ma redatto nel dicembre 1965, Diacono tornava sull'equivalenza del processo dello scrivere con quello del dipingere, racchiuso nella dichiarazione secondo cui «La tela di Kounellis è sempre inizialmente una gigantesca pagina»¹²⁹, e precisava il carattere di notazione dei numeri, lettere e segni aritmetici dei primi lavori dell'artista nei termini di «note grafico-musicali».¹³⁰

Una conferma dell'indirizzo musicale e dell'esecuzione dello spazio pittorico, soggiacente la celebre fotografia che ritrae Kounellis nelle veste di Hugo Ball 'lettore' di *Karawane* al Cabaret Voltaire di Zurigo, proviene dall'affermazione di Kounellis di una «lettura musicale» dei primi quadri con le lettere e numeri, riferita nel 1974 in una conversazione con Germano Celant. In quella circostanza dichiarava espressamente il valore di pause musicali attribuito ai vuoti degli spazi bianchi in quei primi dipinti che

¹²⁸ «The text is printed in four columns to facilitate the rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page.) but with the rubato which one uses in everyday speech.», *Lecture on Nothing*, in John Cage, *Silence. Lectures and Writings*, prima edizione Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1961, ed. consultata Wesleyan University Press, Hanover, 1973, Middletown, Conn., pp. 109-127: 109. Sullo stesso volume veniva pubblicata anche la *Lecture on Something*, apparsa su *It Is* nel 1959. Cfr. *Lecture on Something*, in J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, pp. 128-145.

¹²⁹ *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 56; ristampato con il titolo *Antimetaphysica: Joe Tilson, George Brecht, Jannis Kounellis*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 55-62.

¹³⁰ «Il quadro di Kounellis, fin dai numeri e lettere del 1959-60 - che furono in Italia il primo, chiaro presentimento dell'affiorare in pittura di oggetti passati attraverso il bagno e il filtro dell'estraniamento meccanico-industriale - fin dalla loro impressione di note grafico-musicali (J, S, 7, Z, 3, linee, frecce, segni aritmetici) su tele coincidenti con un'intera parete dello studio è stato un'inedita (e anche rinnovata) fulmineità di dizione e nudità di emozione ottica». *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, dicembre 1965, «Collage», 6, settembre 1966, p. 56.

era solito cantare, attribuendo dunque un'entità di notazione a quelle composizioni segniche.¹³¹

Una dimensione musicale strettamente correlata ai valori tipografici era poi quella espressa dalle poesie fonetiche dadaiste pubblicate sull'*Esperienza Moderna* dove confluivano accanto all'avanguardia dadaista, d'altra parte già inscritta nel «dada volgare come un marxismo» indicato da Diacono a proposito di Kounellis nel 1961¹³², riflessioni sulla musica che preannunciavano la nuova avanguardia legata al teatro e al teatro musicale.¹³³ Dei componimenti di Kurt Schwitters, pubblicati nel numero dell'agosto-settembre 1957, era apertamente dichiarata la lettura musicale: in *Cigarren* con la specifica «(ultimo verso va cantato)», così come nell'apertura di *Scherzo* «(terza

¹³¹ «Per molto tempo, i miei amici, tra cui Pascali, assistevano alla mia lettura musicale dei dipinti. Il loro spazio era diverso, era anche uno spartito, dove i vuoti esano assunti come pause. La perfezione del quadro era in una certa maniera. Ammettiamo, a volte facevo un dipinto che aveva la stessa dimensione del muro su cui era eseguito. Si stendeva sul muro come fosse una pelle, molto tesa.», G.Celant /Jannis Kounellis, in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 39. Nella catalogo dell'esposizione riminese, l'intervista è segnalata come inedita e avvenuta a Genova tra il febbraio e l'agosto 1974.

¹³² «C'è un dada volgare, come un marxismo, un surrealismo, una psicanalisi o una interpretazione del tel quel di Robbe-Grillet volgari. La bivalenza robbe-grilletiana (della *jaalousie*, del millepiedi), può comprovare da lontano il senso iperreale delle cose di Kounellis, degli ideogrammi che fanno o presentano vicende decisamente dello spirito», Mario Diacono, *L'alfabeto di Kounellis*, «La Tartaruga. Quaderno della Galleria La Tartaruga» cura di Plinio de Martiis, Febbraio 1961, sn, corsivo mio. Anche il ricorso al termine «ideogramma», accanto al «segno», appare reduce esattamente dalla frequentazione dell'associazione tra scrittura giapponese e pittura americana così come offerta in *L'Esperienza Moderna*; accanto alla restituzione visiva, si consideri in questo senso i contributi di Fosco Maraini e Achille Perilli; Fosco Maraini, *Il segno nella scrittura giapponese*, «L'esperienza moderna», 1, aprile 1957, pp. 13-18; Achille Perilli, *Nuova figurazione per la pittura*, «L'esperienza moderna» 1, aprile 1957, pp. 19-22. L'indagine sull'ideogramma da parte di Diacono, sarà poi centrale per la formulazione dei lavori realizzati degli anni Settanta, quali *Whritings* (1971) e *Thotality* (1974).

¹³³ Precisamente su *Esperienza Moderna* convergevano le riflessioni musicali che porteranno alla collaborazione di Perilli con Aldo Clemente per *Collage*, azione musicale in un atto di Aldo Clementi su soggetto e materiale visivo di Achille Perilli (1961). Si veda in particolare il numero doppio del dicembre 1957: A.P. (Achille Perilli), *Problemi della musica contemporanea*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, p. 41; Luciano Berio, *Giardino Botanico*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp. 41-43; Aldo Clementi, *Dopo la dodecafonia, un nuovo stile*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp.44-46. Vittorio Fellegara, *Nuova avanguardia musicale*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp. 47-48.

parte della mia sonata presillabica - ciascun motivo deve essere recitato differentemente seguendo il proprio carattere)».¹³⁴

La scrittura ritmica, o più precisamente, del ritmo del segno attribuita da Diacono ai lavori di Kounellis, congiuntamente alla notazione musicale espressa nell'articolo pubblicato su *Collage*, offre una riflessione sulla scrittura come notazione musicale, proprio a partire dall'incontro con le *Lectures*. Ma, accanto a John Cage, si affacciava la figura dell'altro autore che aveva interessato Diacono e che indirizzerà il suo percorso condiviso con Kounellis.

Se le sonate pre-sillabiche di Schwitters potevano dunque soggiacere la stessa formulazione di «sintassi sillabata» usata da Vivaldi in occasione del testo di presentazione per la mostra di Kounellis a La Tartaruga dell'aprile 1964¹³⁵, in un giro di anni centrale per l'elaborazione delle premesse da cui prenderà forma l'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)*, in chiave precisamente neo-dadaista, in una considerazione della parola come segno e suono da agire in chiave teatrale, avveniva l'apprezzamento di Diacono di Antonin Artaud, restituita nel secondo numero di *EX* del 1964, nell'anno in cui Gallimard ne ristampava *Le théâtre et son double*.¹³⁶

¹³⁴ Kurt Schwitters, *Cigarren*, «L'Esperienza moderna», 2, agosto-settembre 1957, p. 4; Kurt Schwitters, *Scherzo*, «L'Esperienza moderna», 2, agosto-settembre 1957, p. 5. Si consideri anche la sintomatica apertura del quinto numero del marzo 1959 sotto l'intestazione del poema consonantico *fmsbw* (1918) di Raoul Hausmann. Cfr. Achille Perilli, «*dada est plus que dada*» «*Raoul Hausmann est plus que Raoul Hausmann*», «L'Esperienza moderna», 5, marzo 1959, p. 1; Raoul Hausmann, *Manifeste d'Ordonnance du Son, Trois Petite Sapins, Sol-Chant*, «L'Esperienza moderna», 5, marzo 1959, pp. 2-9.

¹³⁵ «Chi mai avrebbe pensato che la sintassi sillabata, dura e tagliente dei primi quadri “veri” di Jannis Kounellis (grandi lettere, cifre, segni tipografici stampati in nero, tele immediatamente seguenti inedite prove di assemblage ancor più dirette e ancora più brutali),», C. Vivaldi in *J. Kounellis*, Galleria La Tartaruga, aprile 1964.

¹³⁶ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double. Le theatre de Seraphin. Les Cenci, Œuvres complètes*, tomo IV, Gallimard, NRF, Paris, 1964.

Nel contributo stampato sulla rivista palermitana nel 1966 la «rinnovata fulmineità di dizione»¹³⁷, ascritta da Diacono all'impressione tipografica di quei segni, numerici e alfabetici di Kounellis, racchiudeva anche l'«ordre/fulminant» inscritto da Artaud in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ripreso da Diacono in *Totem Étranglé*.¹³⁸

In una nota dal titolo *gl'OSSA*, Diacono esplicitava la connotazione orale e fonetica del linguaggio di Artaud come di una: «langue noire, che ritrovi la 'notion pré-génitale de l'être' nell'expr-flussione / fonetica sauvage / equatoriale / jung-la / india / africana»¹³⁹, secondo una linea di ricezione dell'avanguardia dadaista, sul quel fronte che l'avevano vista interessata ad una esplorazione delle culture non occidentali, con particolare attenzione per la cultura africana, e la musica jazz, *le tumulte noir*.¹⁴⁰

Le considerazioni erano reduci dal viaggio fatto da Diacono in Africa nell'estate del 1962, a seguito del quale aveva pubblicato nel primo numero *EX* il componimento poetico *Fêt Ich ES* [Fétiches] (1962)¹⁴¹, nel quale siglava una riflessione sulla dimensione rituale del linguaggio e del feticcio che avrà conseguenze centrali nel corso dei soggiorni americani. Nell'*ES* veniva iscritta la componente legata all'istanza dell'inconscio, ragionato in ambito surrealista che aveva visto la partecipazione di Artaud, il quale allo stesso modo si era andato confrontando con le

¹³⁷ «Il quadro di Kounellis, fin dai numeri e lettere del 1959-60 - che furono in Italia il primo, chiaro presentimento dell'affiorare in pittura di oggetti passati attraverso il bagno e il filtro dell'estraniamento meccanico-industriale - fin dalla loro impressione di note grafico-musicali (J, S, 7, Z, 3, linee, frecce, segni aritmetici) su tele coincidenti con un'intera parete dello studio è stato un'inedita (e anche rinnovata) fulmineità di dizione e nudità di emozione ottica». *Antimetaphisica* (Tilson, Brecht, Kounellis), dicembre 1965, «Collage», 6, settembre 1966, p. 56

¹³⁸ « XI il faut que tout / soit rangé / a un poil près/ dans un ordre/ fulminant / Kré /Kré/ pek/Kré /e / pte/pucte/pukte/lile/pek tile/kruk»; «XI: Pour en finir avec le jugement de Dieu, K éditeur, Paris 1948, p. 7», in M. Diacono, *Antonin Artaud. Totem étranglé*, «EX», 2, 1964.

¹³⁹ M. Diacono, *gl'OSSA*, in *Totem étranglé*, «EX», 2, 1964, ristampato *Totem étranglé (gl'Ossa a Antonin Artaud)*, in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2017*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 41-42: 41.

¹⁴⁰ J. Blake, *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz Age Paris 1900-1930*. Pennsylvania State University Press, 2003.

¹⁴¹ *Fêt Ish Es*, «EX», 1, giugno 1963, ristampato in Mario Diacono, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 12-19, e in M. Diacono, *Fêt Ish Es 1962*, edizione di sette copie numerate e firmate, Edizioni Eos-Libri d'Artista, Roma 2012.

culture primitive; mentre il pronome personale in lingua tedesca *Ich*, lasciava intravedere un riflesso dei *Dadaistisches Manifest*, ristampati oltreoceano nell'antologia curata da Robert Motherwell *Dada Painters and Poets* pubblicata nel 1951 dall'editore newyorkese Wittenborn.¹⁴²

In considerazione della circolazione dell'antologia negli ambienti romani, se questa poteva essere promossa dalla presenza degli artisti americani a Roma, o da quanti tornavano da New York, una lettera del 17 aprile 1961 ricevuta da Emilio Villa dalla Wittenborn & Company, a firma di George Wittenborn, documenta i contatti con la casa editrice e distributore americano, a proposito della possibilità di presentare *Appia* negli Stati Uniti¹⁴³, e una precisa circostanza alla quale poterne ricondurre la circolazione. Precisamente Villa aveva svolto il riferimento al dadaismo nella sua accezione africana-tribale, nel componimento poetico *Dada Coriphée à New York. Pour exalter la plénitude des pouvoirs de la tribu*, stampato nel 1960 sulla rivista a commento della mostra collettiva *Works in Three Dimensions* tenutasi da Leo Castelli tra il 20 ottobre e il 7 novembre 1959¹⁴⁴.

¹⁴² *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, a cura di Robert Motherwell, Documents of Modern Art 8, Wittenborn Schulz, New York, 1951.

¹⁴³ Lettera di George Wittenborn a Emilio Villa, 17 aprile 1961, Archivio Emilio Villa, Biblioteca Panizzi Reggio Emilia, Serie Corrispondenza 162/28. Nella lettera dattiloscritta su carta intestata di Wittenborn & Company, indirizzata alla redazione di *Appia Antica* a Via Oderisi da Gubbio a Roma nella persona di Emilio Villa, George Wittenborn rinnovava la sua disponibilità a promuovere la rivista scrivendo dell'interesse a poter presentare *Appia Antica* in occasione di una fiera libraria International Book Exhibition a Washington D.C., e dell'International Congress of Art History che si sarebbe tenuto a New York il 7 settembre al Guggenheim Museum e a Columbia University.

¹⁴⁴ Emilio Villa, *Dada Coriphée à New York. Pour exalter la plénitude des pouvoirs de la tribu*, «Appia», 1960, sn. Quattro fotografie presumibilmente dell'allestimento della mostra, accompagnate dalla segnalazione «Works in Three Dimensions at Leo Castelli» e dall'elenco degli artisti in mostra John Chamberlain, Jean Follet, William Giles, Jasper Johns, Yves Klein, Gabriel Kohn, Marisol, Louise Nevelson, George Ortman, Robert Rauschenberg, Salvatore Scarpitta. Se da una lato il titolo poteva porre l'accento sul neodadaismo di alcune delle ricerche americane, dall'altro sembra alludere ad un loro aspetto etnografico, pregnante nel caso dei Rauschenberg in considerazione del viaggio in Marocco con Twombly, siglato dalla rivista in chiusura del primo numero di *Appia Antica* del 1959 dalla riproduzione di una fotografia di una scultura africana. L'immagine è riprodotta su una delle pagine di chiusura della rivista non accompagnata da una didascalia, «Appia Antica», 1, 1959.

Artaud, segnalato da Diacono come «scoperto nel 1960 nelle librerie antiquarie di Parigi»¹⁴⁵, veniva definito «il nero» e ricongiunto ad «un'alleanza inn-versa gridata con la negazione e la rivolta 'bianca' DADA»¹⁴⁶, in una esplicazione che ne ristabiliva la natura dadaista come «linguaggiomagique, veramente, infine, alienato, si suscita e attua nella parola-shock, come liber'azione, gesto e ritmo, azione di poesia, come 'cura' dalla malattia dell'essersi perduti».¹⁴⁷

In quella sede l'aspetto magico della trama fonetica della parola di Artaud veniva assimilata a «vocalizzazioni e sillabazione come ritmo soprattutto, magari swing, beat/jazz, ritmo incantatorio».¹⁴⁸ Lo stesso anno in cui si stampava *Totem étranglé*, la musica jazz era stato inoltre uno dei temi del resoconto fatto da Ungaretti a Diacono del suo viaggio a New York. In un tempestivo scambio di notizie, poteva averlo

¹⁴⁵ Nella circostanza di contributo dedicato a Emilio Villa nel 2014 a proposito di Artaud, in un sintomatico riferimento che testimonia del suo ruolo accanto a Ungaretti per la ricezione di Artaud, Diacono ricordava precisamente *Pour en finir avec le jugement de dieu* e la pubblicazione edita da K éditeur nel 1948 e la registrazione radiofonica del 1947: «Artaud, scoperto nel 1960 nelle librerie antiquarie di Parigi, lo stesso anno in cui incontrai Villa a Roma, in via del Babuino – la creazione estrema di Artaud è stata la registrazione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, fatta nel novembre 1947 e cancellata dai programmi della radio francese alla vigilia della sua trasmissione, prevista per il 1 febbraio 1948, un mese circa prima della sua morte. Il testo integrale della trasmissione, con 8 lettere che ne esplicitavano la strutturazione, venne pubblicato poco dopo, nel successivo aprile, da K éditeur. La registrazione, torturata dalla voce abissale e oracolare di Artaud, circolò per anni clandestinamente su nastro, fino all'edizione CD del 1995. Quella tremenda in.voc'azione era una perfetta esistenza di iper-poesia – di opera che né un libro né un disco potevano veramente contenere. Ma non chiamatela performance», Mario Diacono, *Villalogos*, in *Villadrome. Emilio Villa Libri Riviste Scritti 1947-1992*, Eos, Roma, 2014, sn, ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2017*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 195-196: 196.

¹⁴⁶ «ant-Artaud, il “nero”, in un'alleanza inn-versa gridata con la negazione e la rivolta “bianca” DADA. dass, in un agire di ironia e distruzione degagée afferma, trova, l'irresponsabilità, vive il suo ludus di protesta ed invenzione come pura abolizione del senso e della regola», M. Diacono, *gl'OSSA*, in *Antonin Artaud. Totem étranglé*, «EX» 2 (1964), ristampato come *Totem étranglé (gl'Ossa a Antonin Artaud)*, in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2017*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 41-42.

¹⁴⁷ *gl'OSSA*, in *Antonin Artaud. Totem étranglé*, «EX» 2 (1964).

¹⁴⁸ «una lingua che agisce, non dice, che parla “stati”, non contenuti; i contenuti: psichici, in-centrici, vocalizzazioni e sillabazione come ritmo soprattutto, magari swing, beat/jazz, ritmo incantatorio, formula di contatto con l'inn-visibile, transc'ète, conno-scienza fisica del d'io, rifiuto della **società**, della socialità, rifiuto del bête, rifiuto di un monde “intégralement embourgeoisé, avec tous les ronronnements verbaux” dell'uomo costituito in catene di legalità, in pretese di collettività, in prevaricazioni, parole d'ordine e celebrazioni, in ritualizzazioni dell'idiota», *gl'OSSA*, in *Antonin Artaud. Totem étranglé*, «EX», 2, 1964.

stimolato il racconto fatto in una lettera del 2 marzo 1964, conservata da Diacono, di una serata ad Harlem di cui scriveva Ungaretti che «in una specie di chiesa dove ballavano fino a cadere *in deliquis* perfino i bambini. Conduceva il forsennato pregare un'orchestra d'ottoni non sofisticata, e i suonatori erano più pazzi dei ballerini oranti». ¹⁴⁹

A riprova dell'estesa accoglienza della cultura musicale jazz nella stagione artistica romana, alcune note di *Petite Fleur* del sassofonista Sydney Bechet, menzionato per la sua popolarità in Francia da Diacono nell'articolo dedicato a Dizzie Gillespie nel novembre 1959¹⁵⁰, erano dipinte da Kounellis in *Petite* (1964)¹⁵¹, per il quale l'artista prevedeva un accompagnamento al pianoforte, come da lui specificato nella conversazione con Celant¹⁵² in un momento di pochi anni successivo alla ripresa nel

¹⁴⁹ Lettera di Giuseppe Ungaretti a Mario Diacono, 2 marzo 1964, Mario Diacono.

¹⁵⁰ «In Italia, comunque, come estratto, del festival di Newport di quest'anno, hanno mandato Buck Clayton, un importante trombettista degli anni trenta-quaranta, con una "all stars", un mazzo di tutti assi, le cui stelle principali erano il trombonista Dicky Wells, esaltato in Francia alla pari di un Sidney Bechet a causa di un fortunato soggiorno a Parigi, e l'altra tromba Emmet Berry, un negro assai in gamba alla "cannobal", palla di cannone.», Mario Diacono, *L'antispettacolare re del be-pop*, «Italia domani», n. 44, 1959, n. 44, 1 novembre [1959], p. 24, ritaglio, Album, Mario Diacono.

¹⁵¹ Jannis Kounellis, *Senza titolo (Petite)*, 1964, olio su tela, 190 x 230 cm, op. ripr. in *Roma-New York 1948-1964*, a cura di G. Celant, Charta, Milano, 1993, p. 208.

¹⁵² «K. (...) *Petite* doveva essere accompagnato da un pianoforte, la canzone è *Petite Fleur*, lo spartito il primo brano della canzone. C. Che differenza c'è tra le lettere cantate e gli spartiti scritti? K. Le lettere le musicavo in maniera personale, che si può considerare approssimativa perché serviva a me. Diciamo una fonetica non musicale. Qui la musica è oggettiva, mentre quella era creata da me. C'è una grossa differenza tra le due, la mia era più creativa, nel senso vasto della parola. In *Petite* trasmetteva solo lo spartito», in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 43.

1971 del motivo della notazione musicale trascritta sulla tela monocroma e la sua esecuzione strumentale.¹⁵³

Il quadro era realizzato lo stesso anno in cui Pino Pascali, in una circolarità di interessi tra i due pittori, riprendeva il tema in *Omaggio a Billy Holiday*¹⁵⁴, alla quale Diacono aveva dedicato nel 1960 un articolo su *Italia Domani* in occasione dell'edizione italiana della biografia pubblicata da Longanesi.¹⁵⁵

Come ci informa una lettera inviata da Titone a Diacono il 27 maggio 1966, quanto Diacono specificava su *Collage*, a proposito dei lavori realizzati da Kounellis tra 1959 e 1960 nei termini di notazione, intendeva essere puntualizzato precisamente dalla riproduzione di *Petite* che si proponeva di stampare sulla copertina di quel numero. A causa dell'impossibilità sottolineata da Titone della riproduzione del quadro, per via alle note musicali dipinte sulla tela, forse a causa dei diritti d'autore, la decisione sarebbe poi ricaduta sull'opera *Paint*, a quella data già non più esistente, e che ci si proponeva di presentare come un lavoro realizzato appositamente per *Collage*¹⁵⁶, e li

¹⁵³ Le dichiarazioni sulla «lettura musicale» e sull'accompagnamento musicale in *Petite* venivano rilasciate da Kounellis a Germano Celant nel 1974, in un momento di pochi anni successivo alla ripresa da parte di Kounellis nel 1971 del motivo della notazione musicale trascritta sulla tela monocroma e la sua esecuzione strumentale. La notazione musicale già apparsa in *Petite* e lì combinata ad una scrittura corsiva veniva ripreso in lavori di carattere performativo nei primi anni Settanta in *Senza titolo (Passione secondo Giovanni)* realizzato a Roma nel 1971 e presentato a dicembre da Lucio Amelio a Napoli e in *Da inventare sul posto* rappresentato nel 1972 all'Attico, a Documenta V e da Ileana Sonnabend a New York, l'elemento sonoro, prima emesso da Kounellis stesso come lettura musicale, cantata delle lettere e numeri, era quello della partitura trascritta sulla tela e affidati all'esecuzione musicale in un'accentuazione del segno grafico e pittorico come notazione, e alla creazione e ideazione di scene musicali e performative con quadri monocromi con frammenti e parti di notazioni musicali dipinte.

¹⁵⁴ Pino Pascali, *Omaggio a Billie Holiday* (1964, tela dipinta e smalto su cementite e legno, Galleria d'Arte Moderna, Torino). La provenienza da Vittorio Rubiu, uno dei collaboratori alla redazione della rivista *Collage*, mi pare poter confermare una circolarità di interessi condivisi tra critici e artisti incorniciati nel periodico palermitano.

¹⁵⁵ Mario Diacono, *Storia della "Lady"*, «Italia Domani», n. 6, 7 febbraio [1960], p. 12.

¹⁵⁶ «Non capisco perché mi telegrafi di mettere in copertina "petite". Ricordi che s'era detto che non era possibile per via delle note musicali e che anzi il "paint" rosso, poiché ora non esiste più, poteva essere pubblicato come un lavoro da Gianni fatto proprio per *Collage*. Ho fatto così fare un cliché a tratto che dia proprio questa impressione. Forse Gianni ora si oppone? Fammi sapere, in ogni caso sarebbe quasi impossibile fare ora marcia indietro: stiamo per stampare a copertina». Lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, Palermo, 27 maggio 1966. Archivio Collezione Maramotti.

accoppiata ad un particolare della partitura *Requiem* di Frederic Rzewski¹⁵⁷, a testimonianza del rapporto tra nuova musica e arti visive promosso dalla rivista palermitana nell'ambito del quale aveva preso forma l'elaborazione dell'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)*.

«Allittération délibérée, tricoté. Allittération du son, du mot, de leurs formes, de leur timbres, allittération de la lettre./ Altération./ A ne pas croire./ Il n'y a PAS./ Et le mot qui ne s'étrangle pas au passage, le mot qui échappe à l'inarticulé n'est rien».¹⁵⁸

Così George Charbonnier, alludeva alla destrutturizzazione del linguaggio operata da Artaud nel saggio a lui dedicato pubblicato nel 1959 a Parigi da Paul Seghers nella collana dei tascabili *Poètes d'aujourd'hui*, a undici anni di distanza dalla morte del poeta francese, a cui rimandava Diacono in una delle note bibliografiche a *Totem étranglé*.¹⁵⁹ La parola «Altération», pur rimandando alla sua presenza negli scritti di Artaud, assumeva una posizione centrale delle considerazioni del critico francese e costituirà il titolo dell'opera di teatro musicale, costruito ponendo l'enfasi

¹⁵⁷ Nell'indice del sesto numero di *Collage* si segnalavano i lavori riprodotti in copertina «in copertina: J. Kounellis, *Paint* 1966; F. Rzewski, dal *Requiem*», «Collage» 6, settembre 1966, sn. Un'immagine di partitura Frederic Rzewski, segnalata come tratta da *Requiem*, è pubblicata sul secondo numero di *B't* del maggio 1967, alla pagina accanto a quella su cui si pubblicava la segnalazione di Diacono del concerto del Gruppo di Improvvisazione Nuova consonanza tenutosi il 20 marzo 1967 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma. Cfr. m.d, *Dall'opera aperta all'improvvisazione*, «B't», 2, maggio 1967, p. 8; «F. Rzewski, *Requiem*», «B't», n. 2, maggio 1967, p. 9.

¹⁵⁸ Georges Charbonnier, *Antonin Artaud. Essai sur Antonin Artaud. Bibliographie, dessins, portraits et fac-similes*, Editions Pierre Seghers, Paris, 1959, p. 21.

¹⁵⁹ «XVI Le Disque Verte, n.4, 1953, citato da George Charbonnier», in M. Diacono, *Antonin Artaud, Totem Étranglé*, «EX», 2, 1964. Cfr. Georges Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud: bibliographie, dessins, portraits et fac-similes*, Editions Pierre Seghers, Paris, 1959. Non è documentata copia tra i volumi provenienti da Mario Diacono e mi pare piuttosto verosimile che la lettura possa essere avvenuta nell'ambito della frequentazione con Giuseppe Ungaretti. La diffusione della monografia di Charbonnier in ambito precisamente teatrale è invece testimoniata da una copia della ristampa del 1962 presente nei volumi del Fondo Luigi Squarzina presso l'Istituto per il Teatro e il melodramma. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Georges Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud. Bibliographie, dessins, portraits et fac-similes*, P. Seghers, Paris, 1962. Fondo Luigi Squarzina. LSQU A 0196.

sull'allitterazione e capitalizzazione delle iniziali di Antonin Artaud, in un'azione di alterazione e di azione altra, *autre*.

L'allitterazione e la doppia vocale, usata nella concezione dei personaggi-voci per scomporre e allo stesso tempo unire i ruoli di AA (recitante), Aa (soprano), aA (tenore), in una pluralità vocale e di presenze sceniche nell'azione scenico-musicale, si presenta precisamente come effetto della ricezione di Artaud precisamente associata agli ambienti Dada e in chiave teatrale, nella forma di una rievocazione dell'idea-personaggio *Monsieur Aa L'antiphilosophie* creata da Tristan Tzara. Un'allusione che mostra la misura e l'estensione della concezione di *A(Iter) A(ction)*, ovvero alla decostruzione dei codici linguistici così come promossi dalle avanguardie, fondamentale per gli inizi di Artaud, se consideriamo che le sue prime poesie erano state stampate tra il 1920 e il 1922 nella rivista sintomaticamente intitolata *Action* dove veniva pubblicato nel 1921 uno degli episodi di *Monsieur Aa*.¹⁶⁰

All'andamento della grafia manoscritta di Artaud, presentata da Charbonnier attraverso la riproduzione di manoscritti del poeta francese¹⁶¹, mi pare si rivolgesse Diacono nella versificazione della colonna dedicata alla voce recitante di AA costruendo un tracciato zigzagante e una linea ondulata e serpentinata. Come pubblicato nella versione a stampa, pubblicata su *Marcatré* nel luglio 1967, nella *mise en page* confluivano riflessioni sulla poesia di Giuseppe Ungaretti secondo la lezione di Mallarmé, e sulla scrittura come notazione musicale, come testo-evento, un «testo-azione», come luogo di visualizzazione della parola agita.

¹⁶⁰ Antonin Artaud, *L'Antarctique; Poème*, «Action. Cahiers de philosophie e d'art», 10, 1921, p. 20; *La Bouteille et le Verre, Verlaine boit, Mystagogie, Madrigaux*, «Action» (numero speciale), 1921, pp. 42–45; *Bar Marin, Aquarium*, «Action», mars–avril, 1922, p. 42. Uno degli episodi di *Monsieur Aa* di Tzara è pubblicato in «Action» (numero speciale), 1921, p. 48.

¹⁶¹ Georges Charbonnier, *Antonin Artaud. Essai sur Antonin Artaud. Bibliographie, dessins, portraits et fac-similes*, Editions Pierre Seghers, Paris, 1959, p. 14.

A(Iter)A(ction). L'happening e la rivolta.

«Nella *Città di Dio*, sant'Agostino denuncia questa similitudine fra l'azione e la peste, che uccide senza distruggere organi, e quella del teatro che, senza uccidere, provoca *alterazioni più misteriose* non soltanto nello spirito di un individuo ma in quello di un'intera collettività.»

Antonin Artaud. *Il teatro e il suo doppio*¹⁶²

¹⁶² Antonin Artaud, *Il teatro e le peste*, in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, prefazione di Jacques Derrida, ed. consultata Einaudi, Torino 1978, p. 134.

Alterazioni

«(...) nel vedere ed ascoltare il prestigioso Rzewski - anche la sua fisica rassomiglianza con il giovine Artaud è impressionante - che, chiuso nella gabbia ideale del cassone d'imballaggio gonfio all'interno di otri di plastica saturi di palloncini (la scenografia di Kounellis ha un timbro visionario anche se tocca una laida, stanca materia di consumo nell'affresco di rotocalchi, a miriadi), Rzewski, dico, che legge stralci dall'epistolario di Artaud, il pubblico ha pensato che si trattasse di un'opera su Artaud, laddove Antonin non è che un personaggio ben altro dal modello e, forse, contro il modello ritorto. L'Alterazione è sempre primo lo spettatore a infliggerla, e lo spettacolo di Macchi fu provocazione perfetta in questo senso.»¹⁶³

Così Sylvano Bussotti, nel gennaio 1967 sulla rivista *Discoteca*, descriveva l'opera di teatro musicale definendola «uno stimolantissimo spettacolo».¹⁶⁴ Le due colonne di commento erano accompagnate da un particolare della fotografia che ritraeva Rzewski nella «gabbia ideale», già pubblicata nel dicembre 1966 su *Marcatré* a corredo della

¹⁶³ Sylvano Bussotti, *A(lter)A(ction)*, «Discoteca. Rivista di dischi e musica», n. 66, gennaio 1967, s.n.

¹⁶⁴ Le colonne dedicate da Sylvano Bussotti ad *A(lter)A(ction)* erano seguite dalla recensione di *A,a,a*, di Patrizia Vicinelli, nella versione discografica pubblicata dalle edizioni *Marcatré* in una successione significativa delle interazioni tra scrittura visiva e sonorità vocalica. Nel 1966 Bussotti aveva partecipato alla redazione di *Da-a/u de la* pubblicato nel 1966, come parte delle edizioni *B'è* accanto a Diacono ed esponenti Fluxus: *DA- A/U DELA*, Numero 1, 1966, ed. Bit Milano, includeva André Balthasar, Gianfranco Barruchello, René Bertholo, Julien Blaine, George Brecht, Sylvano Bussotti, Lourdes Castro, Mario Diacono, Rolf-Gunter Dienst, Dick Higgins, Alexandro Jodorowski, Madgalo Mussio, La Monte Young, Daniela Pallazoli, Gianni Emilio Simonetti, Ben Vautier, Emilio Villa, Wolf Vostell.

presentazione di *Studio per A(lter)A(ction)*¹⁶⁵, andato in scena il 15 e il 16 giugno 1966 al Teatro Olimpico di Roma dalla Compagnia del Teatro Musicale, fondata da Egisto Macchi, Sylano Bussotti e Domenico Guaccero.¹⁶⁶ Nel programma di sala, il testo di Mario Diacono veniva segnalato come tratto «dalle lettere di Antonin Artaud», e Jannis Kounellis come autore degli elementi scenici e dei costumi. Con alcune modifiche, quali l'articolazione dell'opera, divisa in due parti, la veste scenografica nonché i costumi dei personaggi, era stato poi rappresentato con il titolo *A(lter)A(ction) Composizione per il teatro* il 15, 16, 17, 18 novembre 1966 sempre al Teatro Olimpico.

All'indomani della prima la «gabbia ideale del cassone d'imbballaggio» allestita in *Studio per A(lter)A(ction)* veniva commentata il 16 giugno 1966 su *Paese Sera* ricorrendo ad un'analogia con la gabbia reale dove era stato detenuto prigioniero Ezra Pound nel campo di detenzione di Coltano.

¹⁶⁵ Esigua è la documentazione fotografica finora rintracciata sulla messa in scena di *Studio per A(lter)A(ction)* il 15 e 16 giugno 1966 al Teatro Olimpico, consistente in un insieme di cinque fotografie in bianco e nero pubblicate su periodici e cataloghi. Tre fotografie, tra cui quella che ritrae Rzewski davanti alla «gabbia» cassone di legno, e uno scatto che inquadra un particolare del palcoscenico dove è ben visibile il fondale con fogli di giornale e alcuni dei personaggi tra cui la troupe televisiva sono pubblicate nell'ambito delle pagine dedicate a *Studio per A(lter)A(ction)* sul numero di dicembre 1966 di *Marcatré*, con testi di Vittorio Gelmetti, Egisto Macchi e Domenico Guaccero. Cfr. *Studio per A(lter)A(ction)*, «Marcatré», 26-29, dicembre 1966, pp. 15-20; Vittorio Gelmetti, *Nota su A(lter)A(ction)*, pp. 16-17, Domenico Guaccero, *Studio per A(lter)A(ction)*, p. 17, Egisto Macchi *Studio A(lter)A(ction)*, p. 19. Un ulteriore scatto è riprodotto in formato minimale a corredo di un brevissimo commento pubblicato su *Vie Nuove*, a cui si aggiunge un'ulteriore fotografia di scena pubblicata sul catalogo della partecipazione italiana alla Biennale de Paris del 1967. Cfr. *Infra: Artaud in Musica*, «Vie Nuove», n. 25, 23 giugno 1966, p. 67; *Cinquième Biennale de Paris. Section Italienne*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967. Un suggerimento sulle ragioni di una così scarsa documentazione fotografica e sul nome del fotografo di questi scatti proviene da una recensione pubblicata sul quotidiano *Il giorno* il 23 giugno a firma di Luigi Locatelli, il quale menziona Franco Crispolti, in qualità di «giovane press agent fotografo» del quale riferisce che «in tutta la serata non è riuscito a mettere a segno che tre o quattro fotogrammi», a causa del carattere sconclusionato dell'azione teatrale. Cfr. Luigi Locatelli, *Vietato ridere dei messaggi beat. Anche l'avanguardia è immatura*, «Il giorno», 23 giugno 1966, p. 5, ritaglio stampa, Collezione Maramotti.

¹⁶⁶ Sulla *Compagnia del Teatro Musicale* e la rappresentazione di *Studio per A(lter)A(ction)* e *A(lter)A(ction)* da parte della Compagnia rimando a A. Mastropietro, *Intorno alla Compagnia del Teatro Musicale di Roma: un nuovo modello operativo tra teatro e utopia*, in *Teatro d'Avanguardia e composizione sperimentale per la scena, 1950-1975*, a cura di G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2017, pp. 105-162, in particolare pp. 137-142.

«Chiuso in un gabbia che ricorda quella pisana di Pound, il poeta Antonino Artaud lancia lettere e messaggi al mondo di oggi. Purtroppo sulla gabbia non ristagnano i grandi cumuli estivi delle nuvole, come li vedeva Pound. C'è invece un sipario di rotocalchi, di riviste, di quindicinali: ma già! la civiltà di oggi sembra quintessenziarsi nel medico-prete che tortura i pazzi chiusi nella gabbia, negli infermieri-carabinieri, nella troupe dell'intervistatore radiotelevisivo, nei mimi-lemuri che riassumono la stupidità dei mass-media.»¹⁶⁷

Una similitudine non azzardata dal cronista, se consideriamo che esattamente il termine «gabbia» era stato utilizzato da Guaccero nel programma di sala di *Studio per A(lter)A(ction)*¹⁶⁸ e tornava in occasione della messa in scena di *A(lter)A(ction)* nel novembre 1966. Nella presentazione Roman Vlad spiegava il «polisenso» attribuito alla figura di Artaud come «Un simbolo: la libertà, la fantasia ingabbiata, nella gabbia, appunto, che è insieme, una fossa di serpenti, un manicomio, e il mondo stesso di oggi».¹⁶⁹ Si trattava dunque di una scelta lessicale ben precisa usata anche nella

¹⁶⁷ p. di., *Una novità per Macchi*, «Paese Sera», 16 giugno 1966, ritaglio, Collezione Maramotti.

¹⁶⁸ «Solo nel finale AA esce dalla sua gabbia per scrivere su grandi fogli la sua vicenda e poi abbracciare gli altri se stesso, ricostruzione di una unità psichica (e sociale) più vagheggiata che reale. Ché il quadruplo protagonista torna nella sua gabbia, la quale è condizione per riprodursi dell'analisi e della scissione.», Domenico Guaccero, *Studio per A(lter)A(ction)*, testo pubblicato nel programma di sala *Studio per "A(lter)A(ction)" di Egisto Macchi*, Teatro Olimpico. Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 15, giovedì giugno 1966, FEM, Fondo Egisto Macchi.

¹⁶⁹ «Il polisenso è già nel titolo: A e A uguale Antonin Artaud; «alter action» uguale azione «autre»; «A(lter) A (ction)» uguale alterazione, modifica mutazione, alienazione (mentale?). Antonin Artaud: anch'esso un polisenso: poeta, attore, alienato, e un simbolo della condizione del poeta-uomo. «Un» simbolo: la libertà, la fantasia ingabbiata, nella gabbia appunto che è, insieme, una fossa dei serpenti, il manicomio, e il mondo stesso di oggi.», Domenico Guaccero, *Studio per A(lter)A(ction)*, testo pubblicato nel programma di sala di *Studio per "A(lter)A(ction)" di Egisto Macchi*, Teatro Olimpico. Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 15, giovedì giugno 1966, FEM. Fondo Egisto Macchi. Cfr. Roman Vlad, [*Lo Studio per per A(lter)A(ction)*], testo pubblicato nel programma di sala di *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966. FEM. Fondo Egisto Macchi.

descrizione dell'azione scenica, così come poi pubblicata sul numero di *Marcatré* del luglio 1967.¹⁷⁰

La gabbia in scena dalla quale Frederic Rzewski impersonava la voce recitante di AA rievocava quella dove era stato detenuto il poeta americano in virtù anche dell'analogia con l'internamento di Pound con quello di Artaud a Rodez. Mediante «la sua identificazione col personaggio in gabbia»¹⁷¹ era indicato il carattere stratigrafico del personaggio di Artaud, concepito per alludere, come indicava Vlad, ai rapporti di «incomunicabilità che al tempo di Artaud si era dichiarato tra quest'ultimo e la società di allora e che, mutatis mutandis, può riproporsi oggi tra un personaggio simbolico del tipo di AA e la società moderna».¹⁷² In AA veniva rappresentato dunque il topos del poeta imprigionato come Ezra Pound, martirizzato dalla società come Artaud secondo George Charbonnier il quale, nel saggio dedicatogli, ne riprendeva l'immagine de «le suicidé de la société», ovvero Van Gogh nella parole di Artaud.¹⁷³ Un'ulteriore conferma dell'associazione tra Pound e il poeta francese proviene inoltre proprio dal numero del 1960 della rivista inglese *ARK* da un seppur brevissimo ma incisivo

¹⁷⁰ Valga la descrizione data nella scena numerata 81 «81. - AA esce dalla sua gabbia con un enorme block notes sotto il braccio e si porta lentamente alla ribalta. Si stende a terra, apre il grande blocco di fogli, inforca un paio d'occhiali. Anche aa, lentamente si porta dal fondo in ribalta», (*Action (Action), Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, «*Marcatré*», 30-33, luglio 1967, p. 103.

¹⁷¹ Roman Vlad, [*Lo Studio per per A(lter)A(ction)*], testo pubblicato nel programma di sala di *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966. Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*.

¹⁷² Roman Vlad, [*Lo Studio per per A(lter)A(ction)*], testo pubblicato nel programma di sala di *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966. Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*.

¹⁷³ Lo saggio di George Charbonnier è interamente permeato dal lessico e immaginario artaudiano; dello stile attraverso il quale il critico ripercorre la vicenda di Artaud, servendosi delle stesse parole e delle stesse figure letterarie, valgano da esempio alcune frasi «Nous n'avons pas que le droit de le martyriser. Que le droit, puisque nous sommes la société, de le suicider.»; «Et Antonin Artaud est suicidé. Par nous. Il est notre suicidé, le suicidé de la société, care celui se suicide détruit tout en soi, se détruit, hors des autres, isolé, séparé, retranché, maître de sa décision, parfaitement libre, et trouve en soi-même la cause parfaitement indiscutable, parfaitement autonome de son acte. Il se fait pensée incarnée dans la mort. Et cependant NOUS sommes les responsable.», Georges Charbonnier, *Antonin Artaud*, Éditions Seghers, Paris, 1959, p. 22, 29.

riferimento nell'ambito di una conversazione attorno alla *Beat Generation* che amplifica la risonanza della ricezione della figura di Artaud.¹⁷⁴

Secondo l'introduzione datane da Vlad, nelle intenzioni del progetto di *A(lter)A(ction)* era rivendicato un principio di contemporaneità rispetto ad Artaud, volendo distanziare la fisionomia dell'opera dalla ricerca teatrale condotta dal poeta francese.¹⁷⁵ Tuttavia, si trattava di una menzione che tradiva invece l'appartenenza dello spettacolo ad una discussione nata a confronto con l'influente eredità delle teorie di Artaud sul teatro in un contesto internazionale. La non univocità e la natura molteplice della figura di AA, corrispondeva infatti ad un processo di attualizzazione di Artaud, caratterizzante un ampio insieme di rappresentazioni teatrali, musicate e non, in cui il Teatro della Crudeltà veniva compreso, inscenando rapporti tra vittima e carnefice, che offre il contesto dall'interno del quale il progetto di teatro musicale si inseriva percorrendo quello stesso binario della riconsiderazione di Artaud, e rispondendo ad un preciso panorama storico-politico volto nella forma di un presente attuale e di un passato presente. In *A(lter)A(ction)* si assisteva alla creazione-convocazione di un corteo di figure, una serie di sovrascrizioni e di alterazioni multiple, che coinvolgevano insieme, alla figura di Artaud/AA, altri personaggi e diversi aspetti dell'azione scenica.

L'alterazione condotta attraverso la procedura del collage era inoltre alla base della costruzione del libretto, sia a livello dell'elaborazione complessiva del testo, costruito da un montaggio di citazione eterogenee, tratte per la maggior parte dagli scritti di

¹⁷⁴ «Les maitres? Loving distrust of Auden, grudging admiration for and hearty dislike of Marianne Moore. Increasingly Essenin and Mayakovsky. Artaud. Ezra Pound is safest. Rimbaud is always a guiding star. Genet. (...) Romantics again. Pound above all a zany beatnik antisemitic Christotype. Of course you love him. Of course, it's his Cantos that you love best. Artaud is good for you too.», *The Beat Generation. A dialogue between Alan Ansen-(a) & Ralph Rumney - (r)*, «Ark» 25, 1960. pp.26-27: 26.

¹⁷⁵ «Bisogna precisare però, che, secondo l'intenzione degli autori, il pubblico *non* deve identificare la figura del recitante (indicato in partitura come AA) con quella di Artaud e non deve riferire nemmeno la concezione teatrale del presente lavoro a quelle che caratterizzarono il *Théâtre Alfred-Jarry* (fondato a Parigi nel 1926 e al quale Artaud collaborò in veste di autore, regista e attore) o il *Théâtre de la Cruauté* che lo stesso Artaud aveva organizzato nel 1935, poco prima di essere colpito dalla tragica malattia nevrotica per cui dovette finire la sua vita in una casa di salute.», corsivo nel testo, Roman Vlad, [*Lo Studio per per A(lter)A(ction)*], testo pubblicato nel programma di sala di *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966. Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*.

Artaud, sia a livello del singolo verso mediante un assemblage non solo di parole ma di lingue, destinato ad alterarne il significato in virtù della loro molteplice restituzione fonetica. A sottolineare quelli che erano stati alcuni degli elementi soggiacenti la configurazione del testo per l'opera di teatro musicale, ad un mese di distanza dalla prima di *Studio per A(lterA(ction)*, nella presentazione della mostra di Silvia Angelotti, presso la Galleria Il Segno nel luglio del 1966, Diacono poneva il collage verbale, elevato a pratica compositiva da Joyce in *Finnegans Wake*, come erede delle associazioni automatiche di Lautréamont e del simbolismo di Rimbaud e al pari del collage dada e surrealista.¹⁷⁶

«Ezra - Pound - nell'acronia - dei giorni - collage» recitava il primo verso di *stasera* (1959-1960)¹⁷⁷ nel quale Diacono aveva sottoscritto l'adozione di quella stessa procedura compositiva del collage di citazioni utilizzata dal poeta americano, che nel dicembre 1959, in un contributo dedicato alla poesia contemporanea su *Italia Domani*, aveva costituito il termine di confronto a cui ascrivere la ricerca poetica di Emilio Villa in quella sede indicato come «astratto-orfico-poundiano».¹⁷⁸ Come collages e assemblages verbali erano costruiti molti dei componimenti poetici raccolti in

¹⁷⁶ « (...) / il metafisico, la surrealtà, il (neo) dada, l'assemblage, il visual poem, il pop e l'op sembrano intanto aver accompagnato il lavoro di S.A. [Silvia Angelotti] negli anni, infiltrandovi modificazioni di nomenclatura, grammatica, sintassi, ma ogni lavoro lo senti ressorti da uno stato di grazia memoriale così autonomo che diresti il modo assolutamente preterintenzionale / ciò che vi è di consolatorio nelle sue pages (pages: ogni immagine sta infatti lì inventata scelta detta come una Palabra Poética y Literaria, e viene à la rencontre di, subito accanto, parole o lettere il cui sema è obliterato nella dominante qualità spaziale) nasce dalla loro completa fedeltà alla carta costituzionale del genere collage: il principio d'*organisation visuelle absolument vierge* di Breton e il principio delle *formes coutumières de pensée de logique* de Mesens (entrambi naturalmente enunciati come glosse a Max Ernst nella mostra a Sans Pareil, maggio 1920) / organizzare una beauté semantique de matériels violando la prassi del pensiero logico si sa che era il compito assegnato alla nuova arte da Lautréamont e Rimbaud, in questo senso attuato dal collage dada-surrealista e dal collage verbale sistematicamente employé da Joyce in *Finnegans Wake*.», M. Diacono, [non arte come ludus, ma gioco come ars], testo stampato su due fogli, ritagliati e incollato di Diacono sull'album, conservato presso l'autore, in cui ha raccolto le prime recensioni e articoli. Il nome dell'artista, la data e il luogo sono manoscritti a pennarello dall'autore « Silvia Angelotti, "Il Segno" 4 luglio 1966. » Il testo è stato ripubblicato come *Silvia Angelotti. Galleria Il Segno, luglio 1966*, in M. Diacono. *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, 2013, pp. 53-54.

¹⁷⁷ *stasera*, in M. Diacono, *Denomisegninatura*, Edizioni Ex, Roma 1962, p. 27. Il componimento è antologizzato nella sezione del volume titolata *Segni* datata 1959-1960. Secondo la testimonianza dell'autore *Stasera* è il primo componimento ad essere stato composto tra quelli raccolti nel volume.

¹⁷⁸ M- Diacono, *Poesia Italiana Contemporanea*, «Italia domani», n. 52, 27 dicembre 1959, p. 15.

Denomisegnatura perseguendo una linea di ricezione delle avanguardie che, se aveva trovato nelle invenzioni linguistiche della parola-collage di Joyce il massimo esempio a cui rivolgersi, aveva anche favorito un preciso apprezzamento da parte di Diacono delle ricerche americane, come dimostra il riconoscimento del «lato “new dada”» dell’autore da parte di Edoardo Sanguineti.¹⁷⁹

In una dichiarazione, non datata e non firmata, manoscritta su un gruppo di sette fogli sciolti raccolti da Egisto Macchi tra i materiali correlati ad *A(lter)A(ction)*, era così esplicitato il simbolo che si intendeva racchiudere nel personaggio-persona di Artaud:

¹⁷⁹ «A mediare la distanza che si pone tra versi da noi così tristemente lontani, ma di così sconcertante presenza viva per impeto di forma poetica le più inquietanti prove di un Vivaldi e di un Diacono (la cui spontanea congiunzione con le più ansiose ricerche della pittura d’oggi è di scopertissima evidenza: e non occorre qui ricordare l’attività critica di Vivaldi o di insistere sopra il lato “new dada” di Diacono)», Edoardo Sanguineti, in *Disegni e Parole*, a cura di Luigi Carluccio, E. Sanguineti e E. Gribaudo, Fratelli Pozzi editore, Torino 1963, sn.

«Artaud è un emblema. Le sue lettere un'astrazione. Avrebbe potuto essere - nello stesso modo - Ginsberg o Maiakovski. O uno di noi».¹⁸⁰

A permeare l'intera stesura del programma d'intenti, come dimostrano puntuali traduzioni di passi del componimento, compreso il riferimento a Vladimir

¹⁸⁰ Il manoscritto, a inchiostro nero su un gruppo di sette fogli sciolti, non datati e non firmati, presente nel Fondo Egisto Macchi, che segnalo come [Ecco. Oramai il discorso si è fatto chiaro] è riportato in una nota al saggio introduttivo nel volume monografico dedicato ad Egisto Macchi nel 1996, dove ne è indicata una possibile attribuzione a Mario Diacono o a Franco Valobra. Cfr. Daniela Tortora, *Saggio*, in *Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, p. 50, nota 98. «Ecco. Oramai il discorso si è fatto chiaro. Inequivocabile. Senza mezzi termini. Senza ipocrisie. Al di là dei sorrisi, al di là dei premi, al di là delle strette di mano e degli abbracci, al di là degli articoli sul giornale, al di là della cordialità televisiva, al di là dei Presidenti e dei Vicepresidenti, al di là delle "human relations". / Da un lato c'è la poesia. La bellezza. Gli alberi. Le cose. E gli uomini. / Non tutti. Quelli che hanno scelto di esserlo. Quelli che hanno scelto "chi scegliere". / E dall'altro il resto. Tutto il resto. Cioè la violenza, la polizia, i governi, i preti, il taglio coatto dei capelli, le torte in faccia, la disintossicazione, le camicie di forza, la censura, i colpi di manganello. / Da un lato tutto quello che è proibito e quindi tutto quello che è libero, vivo. / E dall'altra tutti quelli che uccidono perché sono già morti, che picchiano e distruggono, perché c'è in loro la puzza del cadavere. Medici o preti, infermieri o carabinieri, mutando i simboli, il discorso non varia. È sempre quello. Quello che incontriamo ogni giorno. / Artaud è un emblema. Le sue lettere un'astrazione. Avrebbe potuto essere - nello stesso modo - Ginsberg o Maiakovski. O uno di noi. / Come lui - mentre la nostra parte di anima succube e timorosa riceve senza reagire i colpi e la violenza - cerchiamo di conservare la voce e la rabbia dentro di noi. / È inutile farsi illusioni. La violenza guadagna terreno. Diventa più implacabile, acquista nuovi adepti. L'imbecillità dilaga. La disumanità trionfa. Forse, presto, saremo sommersi. Ma esiste ancora la poesia. Come dice Ginsberg "la guerra è astratta il mondo sull'orlo della rovina, ma io, io morirò per la poesia, salvezza del mondo". / È giunto il momento - dunque - di non avere più paura. Dal chiuso dei "loro" manicomi continueremo a mandare lettere al mondo. Ai colpi dei loro aguzzini risponderà la nostra debole voce. / Meglio questo che le trappole dorate, i robot-fabbricaversi, le macchine per fare all'amore. Le nostre illusioni le cercheremo magari nell'acido lisergico o nella marihuana: non certo nei messaggi televisivi. Preferiamo un colpo di bastone a un sorso avvelenato della "bevanda che ristora". / Quell'uomo là, sulla scena, sdoppiato in quattro parti, continua a sfidare i camici bianchi e i cappelli neri, i cappucci del K.K.K. e gli elmetti militari. Quell'uomo spaccato in quattro siamo noi. La violenza su di lui si identifica con quella su di noi. E viceversa. Gli altri, tutti gli altri li conoscete. Li incontrate tutti i giorni, dovunque. Qualche volta, anche - magari - nel vostro specchio mattutino». [Ecco. Oramai il discorso si è fatto chiaro], s.d., Fondo Egisto Macchi, fascicolo AlterAction.

Mayakovsky¹⁸¹, era il poema di Allen Ginsberg *Death to Van Vogh's Ear!* (1958), pubblicato nella raccolta *Kaddish and Other Poems*, stampata da City Lights Bookstore a San Francisco nel 1961, e nell'antologia curata da Fernanda Pivano *Jukebox all'Idrogeno* per Mondadori nel 1965.¹⁸²

Quanto nel manoscritto veniva espresso nella frase «Le nostre illusioni le cercheremo magari nell'acido lisergico o nella marihuana: non certo nei messaggi televisivi. Preferiamo un colpo di bastone a un sorso avvelenato della “bevanda che ristora”»¹⁸³, che pur richiamava un ulteriore verso del poema di Ginsberg¹⁸⁴, appare infatti essere una considerazione abbreviata dell'ampia digressione offerta da Pivano dedicata alla «cultura delle droghe» nell'ambito della *Beat culture*, descrivendola come «il più

¹⁸¹ La lettura di *Death to Van Vogh's Ear!* (1958) soggiaceva l'intera dichiarazione non solo attraverso la menzione diretta del nome del poeta americano, ma anche attraverso un'ampia serie di riferimenti puntuali al componimento, quali la traduzione dei versi «War is abstract / the world will be destroyed / but I will die only for poetry, that will save the world» nel passo «Come dice Ginsberg “la guerra è astratta il mondo sull'orlo della rovina, ma io, io morirò per la poesia, salvezza del mondo”». In considerazione della menzione di Mayakovsky, il nome del poeta russo compare nei versi «they exist in the death of Hart Crane and Mayakovsky» e «just as Mayakovsky committed suicide to avoid Russia», il richiamo ai «Presidenti e Vicepresidenti» ricalcava i riferimenti molteplici alla storia politica americana presenti nel poema di Ginsberg, quanto ai «robot-fabbricaversi» mi pare siano da associare al verso «Nobody published a word that is not the cowardly / robot ravings of a depraved mentality». Cfr. [Ecco. Oramai il discorso si è fatto chiaro], s.d., Fondo Egisto Macchi, fascicolo A(Iter)A(ction); Cfr. *Death to Van Vogh's Ear!*, in A. Ginsberg, *Jukebox all'Idrogeno*, Milano, Mondadori, 1965, pp. pp. 334-345. *Death to Van Vogh's Ear!* di Ginsberg ricorreva inoltre come titolo del documentario di Sergio Tau con le musiche di Egisto Macchi *Morte all'orecchio di Van Gogh* (1964), e il nome del poeta tornava come titolazione di una messa in scena di un lavoro dal titolo *Allen Ginsberg* per la regia di Antonio Calenda per il Teatro 101, con le musiche di Egisto Macchi e le scene di Franco Nonnis, annunciato in un dattiloscritto non datato associato alle partiture di *Morte all'orecchio di Van Gogh* nel Fondo Egisto Macchi, e indicato da Franco Quadri nell'elenco degli spettacoli de Teatro 101 in *L'avanguardia teatrale in Italia*, come rappresentato nel novembre 1965, proprio nell'anno in cui usciva per Mondadori l'antologia di Ginsberg *Jukebox all'Idrogeno* con la traduzione di Fernanda Pivano. Cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, vol. 2, Einaudi, Torino, 1977, p. 300.

¹⁸² A. Ginsberg, *Death to Van Vogh's Ear!*, in A. Ginsberg, *Kaddish and Other Poems 1958-1960*, City Lights Book, San Francisco 1961, pp. 61-65; pubblicato in inglese e in versione italiana in Allen Ginsberg, *Jukebox all'Idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1965, pp. 334-345.

¹⁸³ [Ecco. Oramai il discorso di è fatto chiaro], s.d., FEM, fascicolo AlterAction.

¹⁸⁴ «Marijuana is a benevolent narcotic», *Death to Van Vogh's Ear!*, *Jukebox all'Idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1965, p. 336

facile catalizzatore della mente»¹⁸⁵, «il mezzo più facile (...) per cominciare a sfondare questa imposizione, a svincolarsi dalle comunicazioni di massa, a spezzare la pressione delle forze fasulle».¹⁸⁶ Una lunga parentesi era dedicata in quella sede alle sostanze allucinogene e a quello stesso rito del peyote, destinazione del viaggio nel paese dei Tarahumara di Artaud, poi confluita in *A(lter)A(ction)* nella scena della «danza delle droghe».¹⁸⁷

A dischiudere le motivazioni del rimando così accentuato a Ginsberg, è il nome di Artaud in *Death to Van Vogh's Ear!*, accanto a quello di Aleksandr Blok nel verso: «and Kra belongs to Kra, Pukti to Pukti / crossfertilization of Blok and Artaud / Van Gogh's Ear on the currency».¹⁸⁸ Il poeta francese era riferito non solo attraverso *Van Gogh le suicidé de la société*¹⁸⁹, che presiedeva la titolazione del poema, ma anche tramite *Pour en finir avec le jugement de dieu*, da cui provenivano le onomatopее ricalcate dal poeta americano.¹⁹⁰

Nel contributo *Abstraction in Poetry*, pubblicato sul terzo numero della rivista *It is* nel 1959, allineando la poesia di Artaud alla ricerca sul linguaggio astratto come puro

¹⁸⁵ Fernanda Pivano, *Un poeta, non soltanto un minestrone beat*, in Allen Ginsberg, *Jukebox all'Idrogeno*, Mondadori, Milano, 1965, in particolare pp. 56-64: 56.

¹⁸⁶ Fernanda Pivano, *Un poeta, non soltanto un minestrone beat*, p. 56.

¹⁸⁷ L'espressione è riferita nella scena descritta dell'azione scenica: «95. I ballerini danno inizio alla danza della droga cui, man mano parteciperanno tutti i presenti sulla scena», *Action (Action, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 109.

¹⁸⁸ *Death to Van Vogh's Ear!*, in Allen Ginsberg, *Jukebox all'Idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1965, p. 340.

¹⁸⁹ Antonin Artaud, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, K Éditeur, Paris, 1947.

¹⁹⁰ Nelle note alla traduzione Fernanda Pivano così chiariva i versi «Parola magica usata nelle parti di grida e urla di *Pour en finir avec le jugement de dieu*», aggiungendo «la grafia usata da Artaud è quella fonica francese, naturalmente, e cioè: *Kre* e *Pukte*. Il lettore le potrà trovare nella pagina introduttiva del celebre atto radiofonico del poeta-attore-drammaturgo francese, considerato un pre-surrealista», in Allen Ginsberg, *Jukebox all'Idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1965, p. 450, nota 14 e 15. Cfr. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu. Émission radiophonique enregistrée le 28 novembre 1947, texte intégral suivi de variantes, extraits de presse et de 8 lettres à Fernand Pouey, René Guignard, Wladimir Porché, René Guilly, le R.P. Laval, Paule Thévenin*, K Éditeur, Paris, 1948.

suono, Ginsberg aveva esattamente citato alcune parole tratte da *Pour en finir avec le jugement de dieu*.¹⁹¹ Della diffusione e ricezione dell'opera di Artaud negli Stati Uniti ne è testimonianza su quello stesso periodico americano, il saggio-recensione *The Secret Theatre of Artaud*, di E.A. Navaretta, pubblicato sul secondo numero di *It Is* del 1958, a commento dell'edizione inglese *The Theatre and its Double*, stampata dalla Grove Press nel 1958 per la traduzione Mary Caroline Richards.¹⁹² Alla luce di queste coesistenze sulla rivista americana, da cui Diacono aveva tradotto John Cage, accanto all'assidua frequentazione della cultura francese tramite Giuseppe Ungaretti, l'apprezzamento di Artaud era dunque avvenuto attraverso la cultura americana letteraria, nonché artistica come quella formatasi al Black Mountain College, già fortemente permeata dalla poetica di Artaud.¹⁹³

Precisamente dall'edizione a stampa di *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, l'ultima apparizione pubblica di Artaud, tenutasi nel novembre 1947 al Théâtre du Vieux Colombier, nel corso della quale l'attore Artaud, aveva restituito la trama fonetica implicita nell'atto poetico, edita da K éditeur nel 1948, Diacono aveva estratto

¹⁹¹ «Not meaning to oppose abstract to making sense - but what is abstract in poetry? Pure sound, perhaps (Schwitters & Isou, etc. I don't know about, scholarly) - tho perhaps they too make sense in context. Artaud's 'tara bulla/rara bulla/ra para hutin...etc» , A. Ginsberg, *Abstraction in Poetry* , «It is. A Magazine for Abstract Art», 3, Winter-Spring 1959, pp. 73-75: 74. In una nota Ginsberg rimandava *To be done with the Judgement of God* tradotto da Guy Wernham, segnalandone un'edizione nel 1959 pubblicata dalla Totem Press.

¹⁹² E.A.Navaretta. *The Secret Theatre of Artaud. Essay/Book Review*, «It is.A Magazine for Abstract Art», 2,1958, pp. 66-69. Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, traduzione di Mary Caroline Richards, The Grove Press, New York 1958.

¹⁹³ Come ha sottolineato Lucy Bradnock in merito all'influenza de *Il Teatro e il suo doppio* per le sperimentazioni al Black Mountain College, in modo particolare quelle che avevano legato John Cage e Robert Rauschenberg, sebbene l'edizione inglese fosse stata stampata nel 1958, una traduzione di Mary Caroline Richards era già circolante tra 1951 e 1952 negli ambienti del Black Mountain College, e John Cage era già al corrente del lavoro di Artaud tramite Pierre Boulez. Cfr. Lucy Bradnock, *White Noise at Black Mountain College*, in *Specters of Artaud. Language and the Arts in the 1950s*, catalogo mostra, (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 18 settembre - 17 dicembre 2012), Madrid 2012, pp. 65-80.

quelle stesse formule glossolaliche e magico-rituali, sparse tra gli scritti di Artaud, pubblicandole come collage di selezioni in *Totem Étranglé* in *EX* nel 1964.¹⁹⁴

Accompagnato da un passo tratto da una delle *Lettres de Rodez* presentato con il titolo *Condition d'un langage*¹⁹⁵, il montaggio di parole in *Totem Étranglé*, era in parte confluito in *A(lter)A(ction)*, come parti per le voci del soprano Aa e del tenore aA, a fare da contrappunto al racconto della vita di Artaud affidato allo *Sprechgesang* della

¹⁹⁴ Con il titolo *Totem étranglé* su uno dei fogli sciolti che componevano il secondo fascicolo di *EX* stampato nel 1964, Diacono presentava le glossolalie e formule magico-rituali sparse tra gli scritti di Artaud individuate e raccolte tra gli scritti del poeta francese. Diacono impaginava la selezione come montaggio e collage di citazioni in colonne numerate da I a XVII, con rimandi in una nota separata alle fonti consultate. Quelle derivate da *Pour en finir avec le jugement de Dieu* sono corrispondenti alle colonne XI, XII, XIII, con rimando alla pubblicazione K éditeur stampata nel 1948: « XI il faut que tout / soit rangé /a un poil près/ dans un ordre/ fulminant / Kré /Kré/ pek/Kré /e /pte/pucte/pukte/ lile/pek tile/kruk; XII o reche/ to edire/de za /tau dari/do padera poco; XIII pah ertin / tara /tara bulla/ rarabilla/ra para hutin/ poh ertsin/ putinah /ke tula /Vers le/ suraigu/ lancinant/ ceci se rasserre/et s'étrangle/o ki tu la/ o kana dalin/ ceci se / repose/o skifar /janentsi metera/ a metera/ merentsi/a mruta mutela/ marutela/a mruta mertsis». Nella nota a corredo è esplicitato da Diacono il rimando bibliografico: «XI: Pour en finir avec le jugement de Dieu, K éditeur, Paris 1948, p. 7.XII: Id., p. 21; XIII: Id., p. 43», in M. Diacono, *Antonin Artaud. Totem étranglé*, «EX», 2, 1964.

Le fonti esplicitate da Diacono come provenienza delle parole collazionate sono: per le colonne da I a V *Lettres de Rodez*, GLM, Paris, 1946; da VI a X *Artaud le Momo*, Bordas, Paris, 1947; colonne XI, XII, XIII, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, K éditeur 1948; colonna XIV *Lettre contre la Cabbale*, Paris, Chez Jacques Haumont, 1949; colonna XV *Ci-gît, précédé de la Culture Indienne*, Paris, K Editeur, 1948; colonna XVI *Le Disque Verte*, n.4, 1953; colonna XVII e XVIII *Van Gogh. Le suicidé de la société*, K., 1947. Un insieme di letture che Diacono poteva aver raccolto nel corso dei suoi soggiorni parigini, e che potevano essere anche disponibili nella biblioteca di Giuseppe Ungaretti, come per esempio la rivista franco-belga *Le Disque Verte*, a cui Ungaretti aveva contribuito nel secondo numero del 1953 con il testo per Bona De Pisis, sebbene la citazione di Diacono rimandasse contemporaneamente al saggio di George Charbonnier Cfr. «XVI Le Disque Verte, n.4, 1953, citato da George Charbonnier», in M. Diacono, *Antonin Artaud, Totem Étranglé*, «EX», 2, 1964.

¹⁹⁵ «[Conditions d'un langage]: On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre ' affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoul qui sort ses vers de sa maladie: l'être, et ne supporte pas qu'on l'oublie. Abandonner le langage et ses lois pour les tondre et dénuder la chair sexuelle de la glotte d'où sortent les âcretés séminales de l'âme et les plaintes de l'inconscient, est très bien, mais à condition que le sexe se sente come un orgasme d'insurgé, éperdu, nu, utérin, piteux aussi, naïf, étonné d'être réprouvé; et qu'il n'apparisse pas, ce travail, comme la réussite d'un manque où le style pue à chaque angle de ses discordances les relents d'un esprit repu, parce que l'homme s'est bien repu... (Lettres de Rodez, 22 septembre 1945)», M. Diacono, *Antonin Artaud. Totem Étranglé*, «EX», 2, 1964.

voce di AA/Frederic Rzewski¹⁹⁶ inscrivendo nell'opera di teatro musicale un principio rituale, affidato alla parola agita, sottoscritto già nel titolo *Totem étranglé*.¹⁹⁷

In riferimento a *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, un dattiloscritto trovato tra i materiali raccolti da Egisto Macchi relativi a *A(lter) A(ction)*, fa riferimento proprio

¹⁹⁶ Quanto pubblicato sotto la colonna I in *Totem étranglé*, «I: ratara ratara ratara / atara tatara rana / otara otara katara / otara ratara kana / ortura ortura konara / kokona kokona koma / kurbura kurbura kurbura / kurbara kurbata keyna / pesti anti pestantum putara / pest anti pestantum putra», tornava nel libretto di *A(lter)A(ction)*, pubblicato in *Marcatré* nel luglio 1967, erano attribuiti alle voci del soprano Aa e del tenore aA. Cfr. *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 96. Come indicato da Diacono in *EX* le parole erano segnalate come tratte dalle *Lettres de Rodez* come segue: «I: Lettres de Rodez, GLM, Paris, 1946, p. 17. “Voici quelques essais de langage auxquels le langage de ce livre ancien (Letura d'Eprahi Tali Tetr Fendi Phoetia O Fotre Indi / p. 15: “j'avais eu depuis bien années une idée de la consommation, de la consommation interne de la langue, par exhumation de je ne sais quelles torpides et crapuleuses nécessités. Et j'ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n'était pas le français, ma que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu'il appartint”) devait rassembler. Mais on ne peut les lire que scandés, sur un rythme que le lecteur lui-même doit trouver pour comprendre et pour penser...mais cela [il linguaggio astratto] n'est valable que jailli d'un coup; cherché syllabe à syllabe cela ne vaut plus rien, écrit Ici cela ne dit rien et n'est plus que de la cendre; pour que cela puisse vivre écrit il faut un autre élément qui est dans ce livre qui s'est perdu”», M. Diacono, *Antonin Artaud, Totem étranglé*, «EX», 2, 1964.

¹⁹⁷ Nel 1970 *Totem étranglé* sarebbe stato poi ripreso da Luciano Caruso in un'edizione in formato minimale pubblicata dalla casa editrice Colonnese di Napoli nella collana *I lilliput*, in cui si ristampava anche la traduzione di Diacono da *Finnegans Wake*, in una correlazione tra la parola di Joyce e quella di Artaud che aveva definito gli orizzonti di riflessione linguistica caratterizzante gli orizzonti letterari e culturali all'interno dei quali si era definita la scrittura poetica e il vocabolario critico di Diacono e aveva trovato espressione nel testo per *A(lter)A(ction)*. Cfr. Mario Diacono, *Da Finnegans Wake di James Joyce*, collana I lilliput n.3, edizione di 250 esemplari numerati, Napoli, Colonnese, 1970; Antonin Artaud, *Totem etrangle* [sic], collana I Lilliput n. 5, edizione di 250 esemplari numerati, Napoli, Colonnese, 1970. In una recensione ai due piccoli volumi curati da Caruso, conservata da Mario Diacono, Felice Piemontese in *Paese Sera* nel 1971 indicava la pubblicazione di *Totem étranglé* come derivata dalla pubblicazione *Al Paese di Tarahumara* pubblicata da Adelphi nel 1966. Se il riferimento al volume di Adelphi non trova una precisa corrispondenza con le pubblicazioni indicate da Diacono in *EX*, se non altro il riferimento specifico al viaggio nel paese dei Tarahumara fatto da Artaud rimandava a quel viaggio di iniziazione di Artaud narrato in *A(lter)A(ction)*, un viaggio verso una *connaissance par le gouffres* usando l'espressione del libro Henri Michaux, pubblicato da Gallimard nel 1961 che Diacono tradurrà per l'editore Rizzoli nel 1968. Cfr. F. Piemontese, *Traduzioni quasi impossibili. Parole inventate di Joyce e Artaud. Alcuni esempi tratti da 'Finnegans Wake' e da 'Al paese di Tarahumara'*, «Paese Sera», 12 febbraio 1971, ritaglio stampa, Mario Diacono. In una ripresa delle intenzioni caratterizzanti la posizione di Diacono su Artaud espresse nell'opera di teatro musicale, nel febbraio 1981 Luciano Caruso, presenterà al Centro Teatro Affratellamento di Firenze un'«azione poetica in tre tempi» dal titolo *totem etrangle*. Presentata nel programma con un testo di Stelio Maria Martini, l'azione poetica del «terzo tempo» era una *Leturadartaud* di Caruso, Giuliano Longone, e Ciro Ciriaco. Quest'ultimo, uno degli artisti che Diacono presenterà nel corso degli anni Settanta, coinvolto per la realizzazione delle scene, era anche segnalato come autore del *Concerto per folle*, prima delle tre azioni di cui si componeva lo spettacolo. Un copia del programma è presente nel Fondo Stelio Maria Martini Martini: *Totem Etrangle. Azione poetica in tre tempi* a cura di Luciano Caruso, programma di sala, Centro Teatrale Affratellamento. Productions '81, mercoledì 18, giovedì 19 febbraio, Fondo Stelio Maria Martini, SMM.4.6.2. (29).

alla prefazione del dramma radiofonico come stampato da K éditeur nel 1948 e a quanto Diacono aveva sottoscritto sotto le colonne XI e XII in *Totem étranglé*. Il documento suggerisce che un'ulteriore scena dell'opera teatro musicale fosse stata inizialmente concepita, immaginando un dispositivo elettronico a pronunciare le parole, come si deduce dall'indicazione in testa al dattiloscritto «Studio I. Un enorme microfono viene proiettato sulla parete di fondo» a cui seguono le stesse parole presenti in *Pour en finir avec le jugement de Dieu* con la traduzione in italiano di quanto specificava Artaud «tutto deve essere disposto per un pelo quasi in un ordine fulminante».¹⁹⁸

Alla luce della relazione istituita tra Artaud e Ginsberg, la dichiarazione manoscritta per *A(lter)A(ction)*, credo che sia da attribuire a Diacono e da leggere inoltre alla luce della presentazione proprio della raccolta *Jukebox all'idrogeno* presenziata da Ungaretti il 10 febbraio 1966 alla Libreria Guida di Napoli, favorita dall'incontro con i poeti beat, avvenuto nel corso del viaggio del 1964 a New York, in occasione di un invito ricevuto dalla Columbia University.

Come documentato dalla corrispondenza del poeta, ad Ungaretti si era rivolto Allen Ginsberg nel 1965, in circostanze legate alla pubblicazione dell'antologia, tramite

¹⁹⁸ Il documento conservato nel Fondo Egisto Macchi è stato pubblicato a corredo del mio contributo dedicato a Egisto Macchi, *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(lter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», 3, 2018, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 97-118: 110, fig. 5.

Lucio Manisco corrispondente de *Il Messaggero* a New York¹⁹⁹, con la preghiera di un intervento presso Mondadori a proposito della censura che l'editore intendeva apportare.²⁰⁰

¹⁹⁹ «Caro Ungaretti, Allen Ginsberg è preoccupatissimo e chiede il Suo aiuto: ad allarmarlo non è l'abbondanza di sapone o la carenza di marijuana, bensì Mondadori che vuole censurare la traduzione italiana di HOWL e di altre sue poesie. A quanto mi ha detto e poi scritto, quando firmò più di un anno fa il contratto con l'Editore italiano una delle clausole su cui insistette fu per l'appunto quella del rispetto per il testo originale. La Nanda Pivano ha impiegato due anni per tradurre le poesie consultandosi con il Ginsberg, il Wilents ed altri poeti a San Francisco sul significato esatto di termini dialettali o "slang". Quattro mesi fa l'autore ha corretto le bozze del testo e le ha rispedite a Milano; la Pivano ha quindi scritto a Ginsberg che il Mondadori si è spaventato per la 'pesantezza' di alcuni termini e vuole censurarli. Il Ginsberg chiedere ora un suo intervento diretto o indiretto presso il Mondadori acciocché venga rispettata l'integrità del testo. Può essere così gentile da scrivere o far scrivere due righe in italiano al Ginsberg comunicandogli che si è interessato al triste caso? Affettuosi saluti, suo Lucio Manisco L'indirizzo di Ginsberg è 704 5th (apt 5 A) NYC.», Lettera di Lucio Manisco a Giuseppe Ungaretti. New York, 24 febbraio 1965, Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti. Gabinetto Viesseux IT ACGV GU.I. 818.1. recto.

²⁰⁰ Nella corrispondenza conservata nel Fondo Giuseppe Ungaretti al Gabinetto Viessieux sono presenti due lettere di Allen Ginsberg a Giuseppe Ungaretti, di cui una redatta a New York 11 luglio 1965, l'altra a San Francisco datata 6 agosto 1961, ma da considerarsi un refuso e ascrivibile invece al 1965. Il poeta americano ringraziava Ungaretti per l'intervento presso Mondadori, scrivendogli di aver inoltrato la sua comunicazione a Fernanda Pivano, discutendo le ragioni per cui l'editore intendeva apportare una censura. La richiesta da parte di Ginsberg a Ungaretti per una intercessione presso Mondadori era stata inoltrata da Lucio Manisco, corrispondente de *Il Messaggero* a New York, come documentato da una lettera inviata a Ungaretti in data 24 febbraio 1965. «408 E 10 Street N.Y.C. Apt 5C July 11, 1965 Dear Mr. Ungaretti: I had been away for half year in Havana hotels, walking over stone bridges in Prague, sitting in the snow by Kremlin's red-bricks wall, writing poetry on New World [?] Street in Warsaw, and when I returned to my apartment on a puerto-rican street in New York I saw your note - you said you'd try to encourage Mondadori not to censor my poetry. I wanted to thank you for taking time to intervene. I sent a copy of your note to Nanda Pivano in Milano. She wrote recently that she still is having some trouble - The problem is, mainly, they want to eliminate some words (american slang) they consider obscene. And to cut out of a long requiem poem, (Kaddish, to my dead mother) a verse which recalls a childhood glimpse of her body naked. If Mrs. Pivano has any hopes that you may still help the situation, perhaps she will contact you. I asked her to, if she thought it worth while. (...) As ever, an embrace, Allen Ginsberg.», Lettera di Allen Ginsberg a Giuseppe Ungaretti, New York 11 luglio 1965. IT ACGV GU.I. 601.2 «August 6, 1961 City Lights 162 Columbus Avenue San Francisco, USA. Dear Mr. Ungaretti, when I returned home to N.Y. in July I found your kind note of March 1, which I answered. Since then, I hear from Mrs Pivano that Mondadori Company still wants to censor my book and has delayed publication. I had been away, out of contact, expect with Mrs. Pivano. Mondadori interpreted my silence as agreement on the censorship. and the Company wrote to Mrs Pivano: "il 25 marzo Ungaretti comunica a voce di aver riscritto a Ginsberg per tranquillizzarlo". I have not received this letter from you. I presume they are mis-interpreting your communications "a voce" to (?) mean approval of the censorship? they mis-interpreted my absent silence. I do not understand the situation completely. I do not want to bother you further on this matter, but I did not want you to know what is happening. If you are very busy please do not trouble to reply. I have left the matter completely in Mrs. Pivano's hands. If you can phone her, and support her in the struggle, I would be grateful. If you are very busy please do not take further steps, I repeat I do not want to disturb you or involve you further in what seems a very confusing "marrige [marriage?] Italian style" (...) As ever, Allen Ginsberg», IT ACGV GU.I. 601.1 Lettera di Allen Ginsberg a Giuseppe Ungaretti, San Francisco, 6 agosto 1961 ma 1965.

Rispondendo positivamente alla richiesta, Ungaretti sembrava precisamente ricordare il loro incontro a New York scrivendo: «Scrivo oggi stesso a Mondadori, e spero che il mio intervento lo convinca a lasciare intatto il testo. La ricordo sempre con profonda amicizia, e con altrettanta amicizia ricordo i suoi amici che vorrà salutare da parte mia».²⁰¹

Nel discorso tenuto a Napoli, pubblicato sotto l'intestazione *Per Allen Ginsberg* in *Saggi e Interventi*, a proposito della *Beat Generation* Ungaretti spiegava di sentire anche il dovere di precisare la sua perplessità riguardo l'*Artaud Anthology*, curata da Lawrence Ferlinghetti e Jack Hirsman, pubblicata nel 1965 da City Light Books. Argomentava la sua posizione specificando che la raccolta «ne falsa la natura, il carattere e la portata servendosi persino di documenti di improbabile autenticità», premettendo che le sue considerazioni erano condivise dai suoi amici della redazione di *Tel Quel*²⁰². Era stata infatti la rivista francese ad aver promosso la ristampa degli scritti di Artaud nel corso degli anni Sessanta e a dedicare un numero monografico al

²⁰¹ Della risposta di Ungaretti a Ginsberg ne è testimonianza una bozza di risposta redatta sul verso della lettera ricevuta da Manisco, datata 1 marzo 1965, che trova conferma nella data riferita da Ginsberg in una delle lettere. «Roma 1 marzo 1965, Caro Ginsberg, l'amico Manisco mi comunica il suo disappunto per le censure che l'editore Mondadori vorrebbe fare ad alcune sue poesie tradotte in italiano. Scrivo oggi stesso a Mondadori, e spero che il mio intervento lo convinca a lasciare intatto il testo. La ricordo sempre con profonda amicizia e con altrettanta amicizia ricordo i suoi amici che vorrà salutare da parte mia. L'abbraccia il suo». Il testo è scritto sul verso del foglio della lettera ricevuta da Lucio Manisco. Firenze, Archivio Contemporaneo Bonsanti. Gabinetto Viesseux IT ACGV GU.I. 818.1. Sul recto la lettera inviata da New York da Lucio Manisco in data 24 febbraio 1965.

²⁰² «La Beat Generation comprende, per loro reciproca solidarietà fin dalle origini, se non erro, ma nella prefazione di Fernanda Pivano avrete, s'è già detto, ogni notizia: i seguenti scrittori: Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, William Seward Burroughs, Allen Ginsberg. Prima di andare avanti, ho il dovere, a proposito di Ferlinghetti, di manifestare un disappunto che non è solo mio, ma anche dei miei amici di *Tel Quel*, e di chiunque sia al corrente delle cose. Ferlinghetti nell'Antologia che pubblica l'opera di Antonin Artaud (The City Lights Books) ne falsa la natura, il carattere e la portata servendosi persino di documenti di d'improbabile autenticità.», G. Ungaretti, [*Per Allen Ginsberg*] [1966], in G. Ungaretti, *Saggi e Interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974, pp. 714-720: 717-718, parentesi quadre nella pubblicazione. Cfr. Antonin Artaud, *Anthology*, a cura di Jack Hirsman, City Lights Books, San Francisco, 1965.

Nella nota di redazione a [*Per Allen Ginsberg*] si specificava che si pubblicava il testo con un titolo indicativo, e che si riprendevano delle due stesure manoscritte rintracciate quella ritenuta la più completa e recente. Si segnalava inoltre che le lacune presenti nel manoscritto erano state integrate dalla registrazione su nastro resa disponibile dalla Libreria Guida. Si valutava anche la possibilità che Ungaretti avesse letto da un terzo manoscritto che, in quella sede si indicava disperso. Cfr. *Saggi e scritti vari 1943-1970. Note. [Per Allen Ginsberg]*, in G. Ungaretti, *Saggi e Interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974, pp. 995-996.

poeta francese nell'inverno 1965²⁰³, attraverso cui era anche avvenuta la ricezione di Artaud da parte di Diacono, se teniamo conto del riferimento al periodico traslato nel titolo *tell qu'Elle* pubblicato da Diacono nel volume che accompagnava la mostra di Kounellis presso la Galleria Arco d'Alibert a Roma nell'ottobre 1966²⁰⁴ avvenuta a breve distanza dalla seconda messa in scena di *A(lter)A(ction)* in novembre.

Ricordando di essere stato «in rapporti di stretta amicizia con Artaud», Ungaretti ne sottolineava il primato anche nel campo teatrale, descrivendolo come: «il maggiore poeta apparso nel mondo dopo Rimbaud, è, come ammettono tutti, il maggiore rinnovatore moderno, per teoria e per esperimenti, dell'arte del teatro».²⁰⁵

A testimonianza di quanto la ricezione della poesia di Ginsberg avesse accompagnato la riflessione su Artaud da parte di Diacono, è quanto lui stesso ricordava in una nota alla trascrizione, a proposito della lettura di un brano tratto da *Kaddish* e della sua partecipazione all'intervento napoletano, puntualizzando: «U. [Ungaretti] non improvvisava *mai* discorsi di carattere letterario (...) A Napoli, U. fece seguire il

²⁰³ «Tel Quel», 20, Hiver, 1965, 95 pp. Il numero includeva di Artaud *Onze lettres à Anaïs Nin*, insieme a contributi di Philippe Sollers, Paule Thévenin, Jacques Derrida, Lucette Finas, John Ashbery, Robert Creeley. Nel corso degli anni Sessanta, la rivista aveva ripubblicato di Artaud: *Chiote à l'esprit*, «Tel Quel», 3, automne 1960; *Note sur la peinture surréaliste en générale, des commentaires de mes dessins*, «Tel Quel», 15, automne 1963; *Sur les Chimères*, «Tel Quel», 22, été 1965.

²⁰⁴ M. Diacono, *tell qu'Elle*, in *Jannis Kounellis Alfabeto & un testo di Mario Diacono*, venerdì 7 ottobre 1966, Arco d'Alibert, Studio d'arte Roma, edizione in 1000 copie di cui 30 numerate a mano con un disegno originale, Roma 1966; il testo poetico è ristampato in M. Diacono, *MysticFicActions. testi 1962-1967*, edizione in 99 copie numerate e firmate, Edizioni Eos, Roma, 2011, pp. 44-47. Il libro *Alfabeto*, proponeva su pagine alternate elementi grafici, lettere numeri frecce provenienti dai primi lavori di Kounellis insieme al poema di Diacono, il cui titolo rileggeva attraverso la lingua inglese quello della rivista francese, a dimostrazione di fronti culturali e linguistici coinvolti nella riflessione. A considerazione dell'intensità dei rapporti istituiti con Egisto Macchi, significativamente dal poema *Tell qu'Elle*, il compositore avrebbe estratto alcuni versi per comporre il testo della *Cadenza I-II* presentata alla XXX Biennale di Musica di Venezia nel il 12 settembre 1967. Cfr. Egisto Macchi. *Cadenza 1-2, La Biennale di Venezia. XXX Festival Internazionale di musica contemporanea 9-16 settembre 1967*, Biennale di Venezia, Venezia, 1967 pp. 36-37.

²⁰⁵«Sono stato in rapporti di stretta amicizia con Artaud. E mi si perdoni dunque se intervengo. Non si mette in dubbio la buona fede di Ferlinghetti, si dubita, e si ha fondata ragione per dubitarne, della validità delle sue informazioni. Considerato sul piano di Rimbaud, Artaud è il maggiore poeta apparso nel mondo dopo Rimbaud, è, come ammettono tutti, il maggiore rinnovatore moderno, per teoria e per esperimenti, dell'arte del teatro.», G. Ungaretti, [*Per Allen Ginsberg*] [1966], in G. Ungaretti, *Saggi e Interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974, p. 718.

nostro testo dalla lettura di un brano da *Kaddish*, e dal breve ricordo di una lettura di poesie fatta da lui a New York insieme ad Allen Ginsberg in un locale del Village.»²⁰⁶ Una precisazione che, ricorrendo a quel «nostro», lascia intendere il suo coinvolgimento, alla luce del quale si deve leggere l'operazione di sovrascrizione operata nel personaggio di Artaud in *A(lter)A(ction)*, precisamente legata ad un contesto fortemente permeato dalla *Beat culture*.

Come emerge dalla ricezione e opinioni sulla stampa di *Studio per A(lter)A(ction)*, seppur in una non sempre chiara comprensione del soggetto, era precisamente il clima di protesta e di contestazione a venire identificato e a cui venivano ascritti i propositi dello spettacolo. Accusando Egisto Macchi di non aver saputo scegliere né l'autore del testo, né il regista coreografo, il 19 giugno 1966 il giornalista de *Il Tempo* scriveva:

«Il primo ha messo insieme, senza prefiggersi altro scopo che una “protesta” tanto violenta quanto vaga, un po' di frasi stralciate dalle lettere di Antonin Artaud. Il secondo (...) si è limitato a mostrarci ripetutamente scene di sadismo, fisico e morale, e stravaganti personaggi in una sequela di azioni troppo confuse. (...) Poveri di fantasia lo scenario e i costumi di Jannis Kounellis».²⁰⁷

Se di protesta effettivamente si trattava, il termine «rivolta» era già apparso per contrazione nel titolo della mostra organizzata da Titone e Diacono a Palermo nel 1965. Nel testo che accompagnava quell'occasione espositiva Diacono aveva menzionato proprio «le angosce d'ordine espressivo»²⁰⁸ di Artaud, e ascritto nella titolazione un proposito politico-culturale.

²⁰⁶ «Siccome U. Non improvvisava mai discorsi di carattere letterario, è possibile che abbia letto a Napoli da un terzo manoscritto, per ora disperso, ma che comunque non differiva in nulla da quello qui pubblicato. A Napoli U. fece seguire (...), *Saggi e scritti vari 1943-1970. Note. [Per Allen Ginsberg]*, in G. Ungaretti, *Saggi e Interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano, 1974, pp. 996.

²⁰⁷ A. Giov., *A(lter) A(ction) al Teatro Olimpico. Le musiche di Egisto Macchi sacrificate per troppe stravaganze*, «Il Tempo», 19 giugno 1966, p. 8, ritaglio stampa, Collezione Maramotti

²⁰⁸ «le angosce d'ordine espressivo che potevano apparire, ad esempio nella famosa apertura di Artaud: *Le visage humain / est un force vide, un / champ mort*», *Revort 1. Una prefazione invettiva*, «Collage», 5, settembre 1965, ristampato in italiano in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 42.

«Revort: cioè insieme *report* e *revolt* nell'opera, la registrazione e trasmissione di un messaggio mondano, la rivolta (borghese-radical ancora, sempre) contro il contenuto parasimbolico dello stesso messaggio.»²⁰⁹

Stravaganti erano stati evidentemente considerati i personaggi dei due carabinieri-infermieri, così segnalati nel programma di sala e descritti il 23 giugno 1966 su *Il Giorno*: «due poeti 'beat' in camicia da notte ed elmetto SS in testa proclamavano il loro messaggio davanti a un collage di manifesti pubblicitari».²¹⁰

Nella loro caratterizzazione, affidata anche ad elementi dei costumi, si riassumeva la duplice valenza assegnata a quelle figure, associando l'internamento di Artaud nell'ospedale psichiatrico di Rodez ad una violenza di stampo militare dove riecheggiava la memoria nazista.

Come testimoniato dalla parola *napalm* in un verso per la voce del tenore - «[Aa] quand il se tait / [aA] que MONsieur NAPALM»²¹¹ - i toni assunti dalla rivolta in *A(lter)A(ction)* erano quelli della contestazione all'intervento americano in Vietnam, capeggiata proprio dagli esponenti Beat, restituita anche dall'accoglienza del testo del libretto e dell'azione scenica nel volume del luglio 1967 di *Marcatré*, dove si pubblicava una selezione di poesie tratte da *A Poetry Reading against the Vietnam*

²⁰⁹ *Revort 1. Una prefazione invettiva*, «Collage», 5, settembre 1965, ristampato in italiano in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 41.

²¹⁰ Luigi Locatelli, *Vietato ridere dei messaggi beat. Anche l'avanguardia è immatura*, «Il Giorno», 23 giugno 1966, p. 5.

²¹¹ *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 94. L'America era presente anche attraverso un riferimento al romanzo di Kafka: «(Aa] Ameri / [aA] Kafka», «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 88.

War; a documentare l'impegno sostenuto dalla *Beat Poetry*²¹² e, in chiusura del volume, la serie di ritratti fotografici di Ezra Pound scattati da Lisetta Carmi a Rapallo nel 1966 inquadrava incisivamente quella stagione culturale.²¹³

Questo preciso contesto è inoltre confermato da un ritaglio di giornale con la fotografia di un Vietgong appeso per i piedi, incollato su una cartellina dove Egisto

²¹² Il numero del luglio 1967, che vedeva la stampa del testo del libretto di Diacono e dell'azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra, restituisce il contesto da cui l'elaborazione di *A(Iter)A(ction)* aveva preso forma, e la sua ricezione, documentando proprio la protesta contro la guerra in Vietnam e la ricezione della letteratura Beat. In quello stesso numero era pubblicato *A Poetry Reading against the Vietnam War*; un montaggio di poesie tradotte da Giorgio Grossi provenienti dall'omonimo volume del 1966, curata da Robert Bly, del quale si pubblicava il ricordo dei reading di poesia contro la guerra in Vietnam tenutisi al Portland State College, al Reed College e alla University of Washington tra il 4 e il 6 marzo 1966, a cui aveva partecipato tra altri Lawrence Ferlinghetti. Cfr. *A poetry reading against the Vietnam war, a cura di Robert Bly e David Ray*, The Sixties Press, Madison, 1966.

A questo stesso contesto letterario appartiene *Come bruciare una mamma. Oratorio beat*, di Luciano Caruso. Datato in calce ottobre 1966, prevedeva Jack Kerouac nella veste di conferenziere, come protagonista di un dialogo con partecipanti del pubblico, e restituiva, nel riferirsi al genere drammatico-musicale dell'oratorio, da un lato l'aspetto dell'oralità legato alla poesia americana, dall'altro una ripresa di una forma di teatro musicale sperimentata da Diacono. Cfr. Luciano Caruso, *Come bruciare una mamma. Oratorio beat*, «*Marcatré*», 30-33, luglio 1967, pp. 20-24. *A Poetry Reading against the Vietnam War*, in *Marcatré*, 30-33, luglio 1967, pp. 232-236. Il numero dell'autunno di *Partisan Review* nell'autunno 1965 era raccolto delle *Vietnam Opinions*, a firma di Lionel Abel, Henry David Aiken, Marshall Cohen, Norm Fruchte, Irving Howe, Paul Jacobs, Christopher Lasch, Jack Ludwig, Dwight Macdonald, Norman Mailer, Herbert Marcuse, David Riesman, Harold Rosenberg Susan Sontag, Cfr. *On Vietnam*, «*Partisan Review*», vol. 34, n. 4, Fall 1965, pp. 620-656.

²¹³ Lisetta Carmi. *Ezra Pound 1966*, «*Marcatré*», 30-33, luglio 1967, pp. [299-306].

Macchi aveva raccolto i materiali di lavorazione, proveniente dal fotoreportage di guerra firmato da Sean Flynn il 26 aprile 1966.²¹⁴

La fotografia aveva rappresentato il riferimento visivo per l'elaborazione di un momento sostanziale l'azione scenica, ovvero quello in cui il corpo di Artaud/aa era appeso per i piedi e pendente sulla scena. La centralità e la ponderazione della scena nell'azione teatrale, mantenuta sia in *Studio per A(lter)A(ction)* che in *A(lter)A(ction)* come dimostrato dalla documentazione fotografica rintracciata delle due rappresentazioni, è inoltre testimoniata da una serie di schizzi conservati dal compositore.²¹⁵

Questa semantica visiva verticale sarà mantenuta nella trasposizione filmica di *A(lter)A(ction)*, realizzata per la regia di Gregory Markopoulos a Monaco nel 1968, e convertita in un *tableau vivant* in cui Artaud/aa, impersonato in quella circostanza

²¹⁴ Sulla cartellina utilizzata da Macchi, è manoscritto a pennarello nero in alto al centro «A(lter)A(ction)» e in basso a sinistra è riportata in basso la data «1966-maggio», riconducendo quindi ad una fase di progettazione in vista della rappresentazione del giugno 1966. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, fascicolo A(lter)A(ction). Nel ritaglio di giornale, incollato sulla copertina della cartellina, la fotografia era accompagnata dalla didascalia: «SAIGON - Il "sospetto Vietgong", appeso per i piedi, viene 'interrogato' da mercenari Nung che "lavorano in una unità di forze speciali americana". Dopo un quarto d'ora in questa posizione, il 'sospetto ha confessato di essere un franco tiratore. Questa la didascalia che si accompagna alla foto scattata da Sean Flynn, il figlio del defunto attore cinematografico Errol Flynn. (Telefoto Ansa)». La stessa fotografia è a corredo di un resoconto, datato 26 aprile 1966, a firma di Flynn, pubblicato su *Daily News* il giorno seguente con una descrizione in parte ripresa sulla stampa italiana, «Viet Cong sniper hangs by feet during the interrogation by Nung troops with the U.S. Special Force unit. After 15 min in this position he admitted he was sniper who fired on refugees in a church. Viet Gong tried to ambush this unit.», Sean Flynn, *Errol's Son in Green Beret Tells of Death in Viet Nam*, «Daily News», Wednesday 27 April 1966, p. 60. Una stampa ai sali d'argento della fotografia di Sean Flynn, dell'agenzia d'informazione United Press International, è conservata presso il Museum Fine Arts di Houston, datata 26 aprile 1966, e descritta come «Vietgong suspect being interrogated by Nung Mercenaries working for the U.S. Special Forces in South Vietnam War Zone C.», Museum of Fine Art Houston, Gift of Anne Wilkes Tucker in honor of Tim Page, 2010.1906.

²¹⁵ In una serie di quattro schizzi delineati su piccoli fogli sciolti conservati da Egisto Macchi, tra i materiali associati ad *A(lter)A(ction)*, una linea è tracciata perpendicolarmente allo spazio del palcoscenico. In uno di questi, nella parte inferiore del segmento verticale è riconoscibile il profilo abbozzato di un corpo umano con la testa e le braccia aperte rivolti verso il basso. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, fascicolo A(lter)A(ction). Uno di questi disegni, che ho avuto modo di illustrare nel corso della presentazione della mia ricerca svolta nell'ambito della Borsa di Studio Centro Vittore Branca presso la Fondazione Cini nel dicembre 2016, è stato pubblicato in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia. 1950-1975*, insieme ad una fotografia di scena di *A(lter)A(ction)* al Teatro Olimpico nel novembre 1966. Cfr. *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia. 1950-1975* a cura di G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora, Fondazione Cini, Venezia 2017, p. 253 fig. 8.2, p. 254, fig. 8.3.

dall'attore e coreografo tedesco Heino Hallhuber²¹⁶, stava in piedi all'interno di una cornice bombata, con le braccia alzate legato ai polsi con una corda.

Il riferimento iconografico in questo caso, nato dall'idea di Egisto Macchi di inscenare una deposizione, come ricordato da Markopoulos in una conversazione con Jonas Mekas pubblicata su *Film Culture* nel 1971, era alla *Deposizione dalla croce* (1633) di Rembrandt secondo un suggerimento dello stesso regista²¹⁷, il quale poteva aver certamente visto il dipinto alla *Alte Pinakothek* di Monaco, a pochi passi dalla Haus

²¹⁶ Per quanto riguarda il film diretto da Gregory Markopoulos *A(lter)A(ction)* (1968), bianco e nero, sonoro 57" (versione televisiva), ho potuto vedere alla Fondazione Giorgio Cini, una copia del film fornito all'Istituto per la Musica da Bayerischer Rundfunk Archives Munich, 44740-1.

Della progettazione dedicata da Egisto Macchi alla produzione monacense del 1968, così come anche della connotazione religiosa attribuita alla figura di Artaud nella versione filmica, testimonianza è la partitura manoscritta incompiuta del progetto *München-Requiem*, conservata presso il Fondo Egisto Macchi e datata 7 aprile 1968. Nel manoscritto, il nome di Heino Hallhuber, compariva accanto a quello di altre personalità coinvolte nel progetto, quali lo stesso Markopoulos e Tania Massine. Su questi aspetti rimando al mio contributo: *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(lter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», 3, 2018, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 97-118.

²¹⁷ Secondo quanto ricordato dal regista, la sua intenzione iniziale per la scena finale era quella di disporre il corpo di Artaud nudo e di illuminarlo come nella composizione pittorica di Rembrandt. «The composer wanted to achieve something like a descent from the cross - it was supposed Antonin Artaud descending. The instructions were to set up an enormous frame and the action was supposed to hang from it. My first idea was... "Let's burn the frame at the end." They couldn't do that because all of the technicians were with the Americans in Yugoslavia shooting a super film. So we couldn't get permission to burn the frame. Then I hit upon the idea of using Rembrandt's "Christ's Descent from the Cross", and thought let's do it nude and light it the way he lit in the painting and thought let's do it nude and light it the way he lit in the painting. They heard that and said, "Oh no, absolutely impossible, it's sacrilege."», *Index to the work of Gregory Markopoulos, Years 1967-1970. An Interview with Gregory Markopoulos by Jonas Mekas*, in *Film Culture*, 52, Spring 1971, pp. 48-49. La trasposizione filmica di *A(lter)A(ction)* nell'aprile del 1968, per la regia di Markopoulos accanto a quella di *Die Schachtel* di Franco Evangelisti nel maggio 1968 è anche elencata nella filmografia nel catalogo della mostra dedicata a Gregory Markopoulos dal Whitney Museum di New York 1996. Riguardo la messa in scena di *A(lter)A(ction)* a Monaco Matthew Yokobosky nel catalogo riferisce che l'opera fu messa in scena «in round» con il pubblico seduto su sedie girevoli al centro. Cfr. *Gregory Markopoulos. Mythic Themes, Portraits and Films of Place* (New York, Whitney Museum of American Art, 6 marzo - 7 aprile 1996), a cura di John G. Hanardt e Matthew Yokobosky, New York 1996, pp. 45-46.

Per le vicende legate alla produzione per la radiotelevisione bavarese e per un'analisi della trasposizione di *Die Schachtel* rimando a G. Borio, *Die Schachtel di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos*, «World of Audio Vision», Università degli Studi di Pavia, 2011, pp. 1-12.

der Kunst dove tra il 15 e il 23 aprile 1968 era in programma una rappresentazione di *A(lter)A(ction)*.²¹⁸

All'interno della cornice, alla quale erano poggiate corone funebri, era messa in scena la crocifissione di Artaud, secondo una visione religiosa attribuita da Macchi alla figura del poeta, accentuando l'auto-rappresentazione in chiave cristologica che Artaud aveva dato di sé stesso nei suoi scritti, restituita da Diacono nei versi affidati alla voce di AA/Frederic Rzewski:

«stavo sul Golgota
duemila anni fa, e
mi chiamavo come sempre
A... A... A...A... A...
Alteraction. perciò fui
messo in croce come poeta
e illuminato senza tamburo/
né tromba - lontano dai miti di
resurrezione - mi sono alzato
in piedi...»²¹⁹

²¹⁸ *Archivio Musiche del XX secolo. Numero monografico Egisto Macchi*, CIMS, Palermo, 1996, p. 83; Cfr. Daniela Tortora, *(A)lter(A)ction: un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore Musicale», 2, 1998, p. 337 nota 29.

²¹⁹ *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 103.

Precisamente della «Passion d'Antonin Artaud»²²⁰ aveva scritto George Charbonnier nel capitolo *Le corps étranglé d'Antonin Artaud*²²¹, restituito nell'azione scenica dal corpo martirizzato di Artaud nella figura del mimo aa.

Inoltre, se consideriamo la presenza del riferimento al Ku Klux Klan nel manoscritto-manifesto di *A(lter)A(ction)*²²², l'azione scenica poteva in qualche modo voler forse rievocare le impiccagioni menzionate da Diacono a proposito di *Strange Fruit* (1939) di Billie Holiday, definito come «il canto dei negri impiccati del sud» nell'articolo *Storia della "lady"* pubblicato sulla colonna *Jazz* di *Italia Domani* nel 1960, a commento dell'autobiografia redatta da William Dufty edita in italiano da Longanesi nel 1959.²²³

²²⁰ «La Passion d'Antonin Artaud c'est l'incarnation de son propre corps par un homme et non par un dieu, la constatation de ce qu'un homme trouve dans son corps (...)», Georges Charbonnier, *Antonin Artaud*, Éditions Seghers, Paris, 1959, p. 53.

²²¹ *Le corps étranglé d'Antonin Artaud*, in Georges Charbonnier, *Antonin Artaud*, Éditions Seghers, Paris, 1959, pp. 45-62. In particolare, lo scrittore francese iniziava il capitolo *Le corps étranglé d'Antonin Artaud*, che assumeva una connotazione scenica centrale nell'opera di teatrale musicale, ricordando l'ultima apparizione pubblica di Antonin Artaud al Teatro Vieux Colombier. La sequenza dei capitoli in cui si articolava il saggio di Charbonnier, si rifletteva nella sequenza narrativa e drammatica del testo di Diacono per AlterAction, secondo una linea che ricostruiva le tappe della vita di Artaud e le tematiche affrontate. *Antonin Artaud rétranché*, *La création d'Antonin Artaud*, *Le corps étranglé d'Antonin Artaud*, *Antonin Artaud énvouté*, *'Toute l'écriture est de la cochonnerie'*, *Le Sexe*, *'Tour vrai langage est incompréhensible'*, *Le Mexique*, *Le Théâtre*, *Le Théâtre de la Cruauté*, *'Ceux qui ont la face sempiternelle'*.

²²² «Quell'uomo là, sulla scena, sdoppiato in quattro parti, continua a sfidare i camici bianchi e i cappelli neri, i cappucci del K.K.K. e gli elmetti militari», [Ecco. Oramai il discorso di è fatto chiaro], s.d., FEM, fascicolo AlterAction.

²²³ Mario Diacono, *Storia della "Lady"*, «Italia Domani», n. 6, 7 febbraio [1960], p. 12. L'anno è manoscritto a penna dell'autore sul ritaglio di giornale. Cfr. Billie Holiday, *La signora canta il Blues*, traduzione di Mario Cantoni, Longanesi, Milano 1959; ed. originale *Lady sings the Blues*, Lancer, New York, 1956. La prima strofa di *Strange Fruit* recita «Southern Trees bear Strange Fruit, Blood on leaves and blood at the root, Black body swinging in the Southern Breeze, Strange Fruit hanging from the poplar trees».

Nello spettacolo erano dunque anche riassunti i termini di quella «una lunga protesta contro lo Stato, le Leggi, la Società americana»²²⁴ attribuita alle memorie della cantante da Diacono. Nella recensione al libro precisava: «Due cose la società americana ha perseguitato soprattutto in questo secolo: i negri e i tossicomani. Billie era l'una e l'altra, e le sofferenze che queste due condizioni le hanno procurato le sono rimaste più impresse dei milioni di dollari guadagnati nei teatri e nei night clubs»²²⁵. E al cronista di *Stampa Sera*, recensendo la prima di *Studio per A(lter)A(ction)*, era ben chiaro che le azioni inflitte al corpo di mimo fossero «i trattamenti e le cure previsti per i pazzi e per i drogati, quale in realtà era Artaud».²²⁶

Se la presenza della musica jazz in *A(lter)A(ction)* è testimoniato dall'«orchestrina jazz» come parte dell'accompagnamento musicale²²⁷, la connotazione assunta nell'opera di teatro musicale è restituita a livello testuale da Diacono nel passaggio «(aA) N'action / (Aa) de Jazzsùs».²²⁸ Quanto aveva sottolineato riguardo alla

²²⁴ «Che la stesura del materiale del libro risalga a un giornalista William Dufty, non cambia il senso profondo di queste memorie: esse sono una lunga protesta contro lo Stato, le Leggi, e la Società americana. Che la scrittura sia a metà fra lo stile di Faulkner e l'epica o la lirica dei Blues e della poesia negra, anche se essa non appartiene letterariamente ad una donna che aveva solo le cinque elementari in una scuola negra di Baltimora, e per tutto il resto della sua vita non aveva avuto tempo che per cantare, questo non può far dubitare della "verità" della vita della Holiday come *La Signora canta il Blues* la rappresenta.», Mario Diacono, *Storia della "Lady"*, «Italia Domani», n. 6, 7 febbraio [1960], p. 12.

²²⁵ Mario Diacono, *Storia della "Lady"*, «Italia Domani», n. 6, 7 febbraio [1960], p. 12.

²²⁶ Attilio Baldi, *Gelo in teatro alla prima di "Studio per A.A." L'opera di Egisto Macchi in omaggio al poeta Artaud. La complicata vicenda si svolge in un manicomio*, «Stampa Sera», 16-17 giugno 1966, p. 8, ritaglio stampa, Collezione Maramotti.

²²⁷ Sul ruolo del jazz nella sperimentazione musicale a Roma tra anni Sessanta e Settanta, si veda: Giovanni Guacero, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma 1965-1978*, con prefazione di Alvin Curran, Aracne, Roma 2013. L'elemento jazz era già presente nell'opera *Collage* di Achille Perilli e Aldo Clementi come montaggio di frammenti del canto di Bessie Smith e improvvisazione su un testo decollage preparato da Perilli stesso. Cfr. A. Mastropietro, «*Lo voglio alla Nino*»: Titone, Macchi e l'«idea di un nuovo teatro musicale» all'inizio degli anni '60, «Rivista di Storia delle Idee», 5, 2, 2016, pp. 209-239: 223.

²²⁸ *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, in «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 94. Il verso verrà ripreso da Egisto Macchi nella sola parola «Jazzsùs» nel testo di *Cadenza I* presentato alla Biennale di Musica a Venezia nel settembre 1967. Cfr. Egisto Macchi, *Cadenza 1-2*, in *La Biennale di Venezia. XXX Festival Internazionale di musica contemporanea*, Biennale di Venezia, 1967, p. 36.

connotazione scenica dell'esecuzione musicale nel jazz e della complicità e partecipazione dell'ascoltatore-pubblico in occasione dei contributi su *Italia Domani* nel 1959, tornava nel libretto di *A(lter)A(ction)* come esplicitazione del principio di improvvisazione come modalità specifica dell'happening.

Specificatamente il jazz aveva assunto una posizione rilevante in una delle prime produzioni del Living Theatre la pièce *The Connection* (1959), rappresentata il 1 giugno del 1961 al Teatro Parioli a Roma²²⁹, l'anno in cui ne usciva il film diretto da Shirley Clarke. Della notorietà dello spettacolo nel dibattito culturale e artistico ne è testimonianza la recensione a firma di Lionel Abel su *Partisan Review* nell'inverno del 1960, debitamente commentata nella colonna delle riviste *Estero* su *Tempo Presente* in aprile.

«Lionel Abel riferisce sulla commedia di Jack Gelber *The Connection*, che è stata un grande successo quest'anno a New York, malgrado fosse presentata in un teatrino di Greenwich Village. Vi si tratta semplicemente di un gruppo di persone che aspettano l'uomo che porterà loro la droga e, nell'attesa, fanno musica jazz. Ma il modo in cui l'autore descrive lo spasimo dell'attesa, dice Abel, ci rende complici dell'azione (...).»²³⁰

Accanto al riferimento specifico alla musica jazz e al suo svolgimento in chiave di happening musicale e teatrale, il ruolo svolto da *The Connection* nella concezione dello spettacolo appare inoltre fortemente legittimato dalla corrispondenza delle figure dello sceneggiatore, produttore e cameramen nella pièce di Gelber - destinati a favorire il coinvolgimento del pubblico «with happenings» - «who intrude on the junkies to

²²⁹ La rappresentazione a Roma di *The Connection* al Teatro Parioli il primo giugno 1961 è elencata nel regesto delle tournées europee del Living Theatre a corredo della monografia curata da Pierre Biner. Cfr. Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne 1968, p. 260.

²³⁰ s.a., [La *Partisan Review*...], «Tempo Presente», V, 4, aprile 1960, p. 267; l'articolo non è firmato. Cfr. Lionel Abel, *Not Everyone is in the Fix*, «Partisan Review», vol. 27, n.1, Winter, 1960, pp. 131-136. Su quello stesso numero di *Tempo Presente* veniva presentato, con la traduzione di Mario Diacono il saggio *Avanguardia e Rivoluzione* di Konstantin A. Jelenski, pertanto la conoscenza che Diacono possa aver avuto dell'opera teatrale, mi pare piuttosto verosimile. La notizia della traduzione è documentata da un'annotazione manoscritta dell'autore sulla copertina dell'esemplare della rivista presente nei volumi di provenienza di Diacono nella Biblioteca della Collezione Maramotti. Cfr. Konstantin A. Jelenski, *Avanguardia e rivoluzione*, «Tempo Presente», V, 4, aprile 1960, pp. 245-251.

harass and photographer them)»,²³¹ con *L'intervistatore, Il regista e L'operatore* protagonisti dell'azione scenica a cura di Sergio Tau e Franco Valobra.²³²

Quello che veniva rappresentato in *A(lter)A(ction)* era dunque il rituale di un martirio ma anche un'ulteriore versione di un ennesimo processo²³³, inscenato mediante le azioni inflitte ad Artaud/aa dai suoi persecutori, i due *Carabinieri-infermieri* e il *Medico-prete*: schernito, deriso, appeso a testa in giù, subisce un'intervista-interrogatorio da una troupe televisiva.²³⁴

Come riportato il 15 novembre 1966 su *Il Giornale d'Italia*, ai giornalisti riuniti alla Filarmonica Romana per la conferenza stampa della seconda rappresentazione di

²³¹«How may plays ask a real question as this one does? The answer is evident, and makes The Connection something outstanding. I must add, too, that it is brilliantly directed and admirably played. It lacks incident, but why should there be any such a work? I must add too, that there are some Pirandellian details - I mean the playwright, producer and cameraman who intrude on the junkies to harass and photograph them - which are not in keeping the general spirit of the work, and are, if the author will forgive me, plain dumb. Certainly a better way to involve the audience with happenings on the stage would have been for Cowboy to announce that anyone seated in the theatre had a right to shot a "horse"», Lionel Abel, *Not Everyone is in the Fix*, «Partisan Review», vol. 27, n.1, Winter, 1960, p. 133.

²³² I ruoli de *L'intervistatore, Il regista e L'operatore* erano interpretati rispettivamente da Franco Valobra, Roberto Capanna e Giulio Albonico nella messa in scena di *A(lter)A(ction)* nel giugno 1966 così come documentato dal programma di sala. Cfr. *Studio per "A(lter)A(ction)" di Egisto Macchi*, Teatro Olimpico. Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 15, giovedì giugno 1966, programma di sala. In particolare il contributo di Franco Valobra alla sezione dedicata al cinema su *Tempo Presente*, attesta ad una sua forte esposizione verso la cultura artistica americana così come veicolata dalla rivista. Cfr. Franco Valobra, *I giovani nati vecchi*, «Tempo Presente», VIII, 1, gennaio 1963, pp.67-68.

²³³ Si consideri a questo proposito quanto alla menzione di Frank Kafka, e al romanzo *Amerika* (1920), nel verso « [(Aa) Ameri / [aA] Kafka» potesse anche soggiacere un più lato riferimento a *Il processo* (1925). Cfr. «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 88.

²³⁴ Esemplificativa la scena d'apertura così descritta nel testo pubblicato sotto la colonna dedicata ad aa in *Marcatré* nel 1967 « 0 - Buio. 1 - La scena si illumina. Appeso per i piedi reso invisibile da un drappo che lo rende simile a un monumento prima dell'inaugurazione, sta aa. Ai suoi lati, con ferocia clownesca, due infermieri con elmetti militari, armati di smisurati manganelli dei burattini, lo picchiano. Si fermano. Lo auscultano. Si ritirano. 2. - Un medico con il camice bianco e un largo cappello da prete fa il suo ingresso preceduto dalla troupe televisiva e seguito da i due infermieri. (...) 11. La troupe è stretta intorno ad aa fortemente illuminato; l'intervistatore, con il microfono teso quasi in bocca ad aa, chiede "Scusi, vuole ripetere per la televisione?", *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, in «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p.89.

A(lter)A(ction), Diacono aveva spiegato di aver tenuto presente «la violenza del linguaggio di Artaud per costruire un discorso in cui la violenza è fine a se stessa».²³⁵ «Impiccatoria» era stata precisamente espressa la violenza da Diacono in una nota a *La tesi sadica dell'uomo subpremo*, redatto nel novembre 1961 e stampato sul primo numero di *Quaderno* nel 1962²³⁶, dedicato ad una riflessione estetico-filosofica su Sade, concentrata in una «prospettiva dell'eros/libertà, che è rigorosa mente politikòs, poiché allegata vi è una spietata intentio rivoluzionaria»²³⁷. Il testo non era privo di considerazioni marcatamente correlate ad un preciso contesto storico-politico riversatesi nell'elaborazione di *A(lter)A(ction)*. La specifica sulla «violenza impiccatoria», discendeva infatti a commento alla parola «souverain», in cui Diacono accostava in sequenza i nomi Fùrer, Duce, Stalin, e Franco alla «pornocrazia, in Sade, l'uomo pornocratico, il culto (cioè gusto) dogmatico della violenza (impiccatoria e biblicamente pascuale)».²³⁸

²³⁵ s.a. “Alteraction” di Egisto Macchi. *Avanguardia alla Filarmonica*, «Il Giornale d'Italia», 15 XI 1966], ritaglio stampa, Collezione Maramotti.

²³⁶ M. Diacono, *La tesi sadica dell'uomo subpremo*, «Quaderno», 1, gennaio-febbraio 1962, pp. 19-21; 21 l'articolo è datato «Roma, novembre 1961» nel periodico co-diretto da Diacono con Stelio Maria Martini. Ripubblicato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura. Verso la fine, 1954-2014*, Postmedia Books, Milano, 2017, pp. 29-31.

Al di là di quanto la «violenza impiccatoria» riferita da Diacono nel contributo dedicato a Sade pubblicato su *Quaderno* nel 1962, avesse trovato formulazione dell'azione teatrale in cui Artaud/aa era appeso per i piedi, ragionata attraverso la fotografia di Sean Flynn, l'immagine poteva forse anche essere una rievocazione della degenza di Diacono in sanatorio, secondo quanto aveva scritto nella poesie giovanile *Traiettoria* (1958), pubblicata nel 1964 nel volume *Poesia satirica nell'Italia d'oggi* curato da Cesare Vivaldi per l'editore Guanda: «Quando si mosse quel treno di notte / e fuggii di casa, m'inventai la sorte, che mi estrasse appeso in sanatorio / su vuoto onano a uno squilibrio psicomotorio, da cui con sindrome neurosa fui trasferito a un partito / di classe che mi lasciò trascritto in prosa, / tra i poeti l'ultimo della classe (...)», Mario Diacono, *Traiettoria* (1958), in C. Vivaldi, *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Guanda, Parma 1964, ristampato in M. Diacono, *L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958*, Presso l'Autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo 1960 [2009], p. 23.

²³⁷ *La tesi sadica dell'uomo subpremo*, «Quaderno», 1, 1962, p. 19

²³⁸ «(1) leggi: Fùrer, Duce, leggi Stalin, Franco. la pornocrazia, in Sade, l'uomo pornocratico, il culto (cioè gusto) dogmatico della violenza (impiccatoria e biblicamente pascuale) sono anche nuovamente mitopoietici dell'essenza del viola cattolico: passione, flagellazione, crocifissione», M. Diacono, *La tesi sadica dell'uomo subpremo*, «Quaderno», 1, gennaio-febbraio 1962, pp. 19-21; 21; l'articolo, datato «Roma, novembre 1961» nel periodico co-diretto da Diacono con Stelio Maria Martini è ripubblicato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura. Verso la fine, 1954-2014*, Postmedia Boos, Milano 2017, pp. 29-31

Come testimoniano anche da alcuni volumi presenti nella biblioteca dell'autore, quali *Vie du Marquis de Sade*, curata da Gilbert Lely e pubblicata da Gallimard, posseduta nella stampa del 1952, e la prima edizione italiana edita da Feltrinelli nel 1960 con il titolo *Sade profeta dell'erotismo*, l'interesse per Sade, alimentato da letture e autori frequentati a contatto con Giuseppe Ungaretti, sviluppandosi parallelamente a quello per Artaud, se non forse anticipandolo, ne aveva comunque promosso l'apprezzamento, se consideriamo quanto la rivalutazione di Sade fosse stata sostenuta precisamente in ambito surrealista. Nel 1909 era stato infatti Guillaume Apollinaire a curare *L'oeuvre du Marquis de Sade*, ristampata nel 1922, e sarà il surrealismo a portare all'apoteosi il Divin Marchese, non senza conseguenze per gli sviluppi della poetica dello stesso Artaud, se consideriamo che il tributo di Paul Éluard, *D.A.F. Sade écrivain fantastique et révolutionnaire*, era stato pubblicato nel 1926 su quello stesso numero de *La Révolution Surréaliste* che accoglieva contributi di Artaud.²³⁹

A testimonianza del connubio Artaud/Sade e della loro restituzione combinata in chiave di happening, è la manifestazione collettiva dal titolo *Anti-proces*, organizzata alla Galleria Il Canale di Venezia dal 18 giugno all' 8 luglio 1960, in concomitanza con

²³⁹ Cfr. Gilbert Lély, *Vie du Marquis de Sade. Écrite sur des données nouvelles et accompagnée de nombreux documents, le plus souvent inédits*, Librairie Gallimard, Paris, 1952; Gilbert Lély, *Sade profeta dell'erotismo*, prima edizione italiana, Milano Feltrinelli, 1960. Biblioteca Collezione Maramotti. Cfr. *L'oeuvre du Marquis de Sade. Pages choisies, comprenant des morceaux inédits et des lettres publiées pour la première fois, tirées des Archives de la Comédie-française*, introduzione, saggio bibliografico e note a cura di Guillaume Apollinaire, Bibliothèque des curieux, Paris, 1909; Bibliothèque des curieux, Paris, 1922. Cfr. Paul Éluard, *D.A.F. Sade écrivain fantastique et révolutionnaire*, «La Révolution Surréaliste», 8, 1926, pp. 8-9; Antonin Artaud, *Lettre a la voyante; Uccello, le poil*, «La Révolution Surréaliste», 8, 1926, pp.16-18; pp. 22-23. Si consideri anche: Man Ray, *Hommage to D.A.F. Sade*, «Le Surréalisme au service de la révolution», 2, 1930, p. 37; Man Ray, *Monument to D.A.F. Sade* 1933, in «Le Surréalisme au service de la révolution», 5, 15 mai 1933. A *La Philosophie dans le boudoir* (1795), da cui Diacono traeva la citazione d'apertura a *La tesi sadica dell'uomo subpremo* su *Quaderno*, nel 1947 Magritte aveva dedicato l'omonimo dipinto.

la Biennale di Venezia, recensita da Diacono su *Tempo Presente*²⁴⁰, organizzata insieme a Sergio Rusconi da Jean-Jacques Lebel e Alain Jouffroy, entrambi partecipi alla redazione di *EX*.²⁴¹

Come documentato dal manifesto-locandina dell'iniziativa, presente nella Nimai Chatterji Collection presso l'archivio della Tate Modern, la serata del 20 giugno prevedeva una lettura di poesie e l'audizione di *Pour en finir avec le jugement de dieu*.²⁴² Come parte di *Anti-Proces* Lebel aveva inoltre organizzato l'happening *L'enterrement de la chose*, presso il Palazzo Contarini Corfù, dimora del musicista Frank Amey, dove aveva declamato un'orazione funebre con passi scelti dal Marchese

²⁴⁰ Il titolo della recensione alla Biennale del 1960 voleva essere «Manieristi e primitivi», come testimoniato da un'aggiunta manoscritta a penna nel fascicolo della rivista presente nella Biblioteca della Collezione Maramotti, proveniente dall'autore. In quella recensione Diacono scriveva della necessità di un ritorno critico alla primitività, a confronto con quanto individuava un manierismo europeo e anche manierismo americano, e indicava che una «Biennale anti-materistica significherebbe indagini sulle situazioni primitive o neo-primitive in Europa e in America, anche a costo di esporre maschere dell'Alaska accanto a personaggi di Dubuffet, ma dubitiamo che a Venezia si riesca a fare una cosa del genere». Mario Diacono, *Discussione. La Biennale della Verità*, «Tempo Presente» V, 8, agosto 1960, pp. 595-597: 597.

²⁴¹ Tra gli autori di *EX 2* (1964) Jean-Jacques Lebel, Paolo (Paul) Lionni, Stelio Mario Martini, Augusto e Haroldo do Campos, Mario Diacono, Adriano Spatola, Emilio Villa, Patrizia Vicinelli, Alain Jouffroy.

²⁴² In basso a sinistra sulla locandina di *Anti-Proces*, si legge «Lettura di poesie e audizione di *Pour en finir avec le jugement de dieu* di Antonin Artaud - Lunedì 20 ore 21.30» *Anti-Proces*, manifesto-locandina Nimai Chatterji Collection, Tate Archive, London Z06780.

Il testo stampato sul manifesto che accompagnava l'iniziativa ribadiva il contesto di ricezione delle avanguardie e l'interazione di musica, parola e pittura. Sotto l'insegna della frase di Francis Picabia «Le menzogne sono gli accessori della morale. La morale è la rovina dell'umanità», veniva specificato l'obiettivo della mostra: «Con questa esposizione *Anti-proces* non desideriamo altro che accelerare il movimento che deve provocare, simultaneamente nel mondo, una rottura con l'arte ufficiale da confrontare con quella rottura che si era prodotta dal 1910 al 1916 con Kandisky, col Futurismo, col Dadaismo: oggi l'arte attraverso una crisi uguale. Noi consideriamo caduche tutte le distinzioni di genere; il surrealismo, che ha saputo conciliare in certi momenti Arp, Mirò, Dali ed Ernst, ci ha insegnato a disprezzare gli imperativi e le estetiche esclusive. Quindi noi crediamo alla necessità assoluta di un'Arte che faccia della pittura, della poesia e della musica un sol grido: il grido organico dell'uomo». Testo stampato in italiano, francese e inglese sul manifesto *Anti-Proces*, Nimai Chatterji Collection, Tate Archive, London Z06780.

de Sade.²⁴³ Considerato come il primo happening europeo, alcune fotografie venivano presentate nel volume *Assemblage, Environments Happenings* curato da Allan Kaprow²⁴⁴, lo stesso anno in cui Lebel dava alle stampe per le edizioni *Les Lettres Nouvelles* il suo saggio dedicato a *Le Happening*²⁴⁵, in una sintomatica coincidenza con la partecipazione nel 1965 di Jack Hirshmann, insieme a William Burroughs e Jean Jacques Lebel ad *EX 3* (1965), espressione della confluenza di posizioni legate all'orizzonte americano e a quello francese nella rivista curata da Diacono insieme a Villa e Gianni De Bernardi.²⁴⁶

In una correlazione del Teatro della Crudeltà associato alla figura di Sade, alla luce della quale si deve leggere anche la valutazione positiva di Sylvano Bussotti, autore de *Passion selon Sade* (1965), occorre infatti correlare la trama dei molteplici fattori soggiacenti ad *A(lter)A(ction)*, inquadrandone la genesi e i propositi in un più ampio contesto che aveva visto la riconsiderazione di Antonin Artaud in ambito teatrale.

²⁴³ La lettura è testimoniata dalla didascalia a una fotografia che ritrae Jean-Jacques Lebel intento a leggere, commentata su un ritaglio stampa conservato nella collezione di Nimai Chatterji, nell'ambito dell'articolo *Il funeral-party degli Iniziati a Venezia. La 'Chose nella Laguna'* intestato *Confidenze - Speciale* da ricondurre all'omonimo rotocalco: «Davanti al catafalco de la 'Chose' - situato in uno dei saloni di Palazzo Contarini Corfù in una rallegrante atmosfera di serti funebri e di doppiieri accesi, il giovane pittoscrittore francese Jean-Jacques Lebel declama a guisa di orazione funebre, alcuni brani filosofici tratti dalle opere del "divin marchese" de Sade. Alla fine della bella e commovente cerimonia la Chose riceve una (esoterica) pugnalata a guisa di colpo di grazia. Nella semi-oscurità echeggia il pianto delle sue Vedove, commisto alla 'musica concreta' a base di sinistri scricchiolii, diabolici cachinni urla laceranti e permacchie varie - opera pregevole del padron di casa, sprigionatisi da un registratore celato dietro un paravento.» *Il funeral-party degli Iniziati a Venezia. La 'Chose nella Laguna'*, ritaglio di giornale, [«Confidenze»] 1961, con annotazioni di J.J. Lebel per Nimai Chatterji, Nimai Chatterji Collection, Tate Archive, London. Z06697.

²⁴⁴ *Funeral Ceremony of the Anti-Proces. Performed in Venice on July 14, 1960*, in *Assemblage, Environments and Happenings*, with a selection of scenarios by 9 Japanese of the Guitai Group, Jean-Jacques Lebel, Wolf Vostell, George Brecht, Kenneth Dewey, Milan Knížák, Allan Kaprow, Abrams, New York [1965], pp. 228-233.

²⁴⁵ Jean-Jacques Lebel, *Le Happening. Essai*, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1966. A testimonianza della circolazione del volume in Italia ne è la copia presente nel Fondo Luigi Squarzina, L.SQU 1099

²⁴⁶ *EX 3* (marzo-dicembre 1965) include componimenti di Emilio Villa, Diacono, Gianni Cagnone, François Dufrêne, Jean-Jacques Lebel, Patrizia Vicinelli, Karl Heinz Roth, Paul Lionni, Stelio Maria Martini, Jack Hirshman, William Burroughs.

Il caso è quello dell'opera scritta da Peter Weiss *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat*, rappresentato dai filodrammatici dell'ospizio di Charenton sotto la guida del Marchese de Sade (1964) meglio noto come *Marat-Sade*.²⁴⁷ Nel dramma di Weiss era Sade ad interrogare Marat nel manicomio di Charenton, dove Sade era stato internato e aveva scritto e diretto opere teatrali. Il rimando ad Artaud era diretto, benché allusivo, nella misura in cui, accanto alla memoria di Rodez, a riecheggiare era quella di Artaud attore che aveva interpretato Marat nel 1926 nel film *Napoléon* di Abel Gance, come anche ricordato da Vlad nella programma di sala di *A(lter)A(ction)*.²⁴⁸

Andato in scena prima a Berlino e poi a Londra nel 1964, rappresentato dalla Royal Shakespeare Company all'Aldwych Theatre per la regia di Peter Brook, lo spettacolo era stato commentato nella primavera del 1965 da Susan Sontag su *Partisan Review* e

²⁴⁷ Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats: dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton, unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964; edizione inglese *The Persecution and Assassination of Marat as Performed by the Inmates of the Asylum at Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*, english version by Geoffrey Skelton, verse adaptation by Adrian Mitchell, John Calder, London, 1964; ed. italiana, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade. Drama in due atti*, traduzione di Ippolito Pizzetti, Einaudi, Torino 1967. Sulla fortuna del *Marat-Sade* in Italia ne è testimonianza un ritaglio stampa raccolto da Elena Povoledo, presente nel Fondo Povoledo, presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma alla Fondazione Giorgio Cini, di un articolo apparso nel 1970 su *Paese Sera* dove si dava notizia di lavoro teatrale messo in scena dai degenti di un ospedale psichiatrico Giuseppe Antonini di Lambiate. Cfr. *Uno spettacolo alla Marat-Sade*, «Paese Sera», sabato 19 dicembre 1970, ritaglio stampa, Fondo Elena Povoledo, Istituto per il Teatro e il Melodramma, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

²⁴⁸ L'attività di Artaud come attore per il cinema veniva precisamente ricordata da Roman Vlad nella presentazione ad *A(lter)A(ction)* nel programma di sala dello spettacolo andato in scena nel novembre 1966. «Egli non era stato non soltanto poeta, autore drammatico e regista, bensì un attore del teatro di prosa e del cinema nel periodo tra le due guerre mondiali, il cui ricordo dovrebbe essere ancora vivo tra coloro che lo videro nella parte di Marat nel *Napoléon* di A. Gance (1926), in quella stupenda del monaco confessore nella *Giovanna D'Arco* di Dreyer (1928), in *Tarakova* di R. Bernad, nell'*Opera di quattro soldi* di Pabst (1931) e nel ruolo di Savonarola nella *Lucrezia Borgia* di Gance (1936).», Roman Vlad, *[Lo Studio per per A(lter)A(ction)]*, testo pubblicato nel programma di sala di *A(lter)A(ction)*. Composizione per il teatro di Egisto Macchi. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966. FEM. Sulla ripresa ne *Marat-Sade* proprio del film di Abel Gance ne è testimonianza la presenza in palcoscenico della vasca da bagno che trova una precisa corrispondenza con la scena di Marat/Artaud assassinato in *Napoleon*. Questa scena dello spettacolo di Weiss per la regia di Peter Brook è documentata da una stampa fotografica presente nell'archivio iconografico di Elena Povoledo, corrispondente ai più ampi servizi dedicati all'opera teatrale pubblicati su *Sipario*. Si confronti a questo la fotografia pubblicata in «Sipario», 219, luglio 1964, p. 15.

da Lionel Abel su *Dissent* nella primavera del 1966.²⁴⁹ Nel sintomatico titolo *Marat/Sade/Artaud*, Sontag leggeva la «theatricality» messa in scena da Brook come espressione diretta dell'influenza del Teatro della Crudeltà, del quale ne individuava l'eredità, non solo nel Living Theatre ma anche negli happenings di Allan Kaprow, Claes Oldenburg e Jim Dine, nonché negli *short theatre-pieces* di Lawrence Ferlinghetti.²⁵⁰

Nel contributo dedicato alle relazioni tra teatro e cinema su *Tulane Drama Review* nell'autunno 1966, Sontag ricordava inoltre la trasposizione filmica della quale era stato oggetto *Marat/Sade*, in considerazione di quanto l'«advanced cinema theatre» realizzasse l'estetica futurista e surrealista di arte totale in cui era presente l'idea di arte come «act of violence». In quella circostanza, ricordava anche la versione cinematografica di *The Brig* (1963) del Living Theatre²⁵¹, che offre un ulteriore parallelo con le dinamiche inscenate in *A(Iter)A(ction)*. Propriamente come gabbia di detenzione, era stata allestita la prigione nello spettacolo di Kenneth H. Brown dove prigionieri militari si trovano nelle mani di sadici carcerieri. Andato in scena a Roma al Teatro Parioli dal 26 al 28 marzo 1965²⁵², e come film per la regia di Jonas Mekas, era stato vincitore nel 1964 del Grand Premio Leone di San Marco per il miglior cortometraggio a soggetto in occasione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografia. Una consuetudine, quella della trasposizione filmica che legava le

²⁴⁹ Lionel Abel, *So, Who's not Mad? On Marat/Sade and Nihilism*, «Dissent», March - April 1966, pp. 164-172. Nel 1965 era uscita per Rizzoli l'edizione italiana di *Metatheatre* di Abel per la traduzione di Luigi Ballerini, che sarà uno degli interlocutori di Diacono nel corso del soggiorno americano. Cfr. Lionel Abel, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, traduzione di Luigi Ballerini, Rizzoli, Milano 1965; ed. *Metatheatre. A new view of dramatic form*, Hill and Wang, New York, 1963.

²⁵⁰ Susan Sontag, *Marat/Sade/Artaud*, «Partisan Review», 32, Spring 1965, pp. 210-219. L'articolo era seguito da un'intervista a Peter Weiss; Michael Roloff, *An Interview with Peter Weiss*, «Partisan Review», 32, Spring 1965, pp. 220-232.

²⁵¹ Susan Sontag, *Film and Theatre*, «Tulane Drama Review» vol. 11, n. 1, autumn, 1966, pp. 24-27.

²⁵² La rappresentazione a Roma di *The Brig* al Teatro Parioli è elencata nel regesto a corredo della monografia curata da Pierre Biner. Cfr. Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne 1968, p. 261. Un articolo dedicato alla produzione di *The Brig* era stato già pubblicato su *Sipario* nel 1964, con fotografie di scena. Cfr. *Il teatro a New York. "The Brig": processo ai marines e al teatro tradizionale*, «Sipario», 216, aprile 1964, pp. 18-19.

sperimentazioni del Living Theatre all'*underground cinema*²⁵³, da considerarsi determinante per il coinvolgimento di Gregory Markopoulos per l'adattamento filmico di *A(lter)A(ction)* nel 1968 al di là delle singole vicende legate alla produzione della radiotelevisione bavarese.

Riguardo al *Marat-Sade*, Diacono, nonché l'esteso gruppo di lavoro di *A(lter)A(ction)*, poteva esserne stato a conoscenza non solo per i legami di *Tempo Presente* con le riviste americane²⁵⁴, ma anche alla luce del numero speciale dedicato al *Teatro della Crudeltà* da Sipario nel giugno 1965. Sulle pagine del periodico, Charles Marowitz, assistente alla regia di Peter Brook per *Marat/Sade* di Peter Weiss, ricordava la produzione teatrale come il punto di arrivo di una sperimentazione da lui iniziata con lo spettacolo intitolato *Theatre of Cruelty*, descritto come «un collage, una specie di

²⁵³ Gregory Markopolous era inoltre tra i registi coinvolti in una intervista pubblicata su *Marcatré* nel 1966 nell'ambito di un servizio dedicato al cinema sperimentale statunitense, accanto a Mekas e a Harry Smith, a cui Diacono si riferirà in un articolo dedicato alle sperimentazioni cinematografiche americane, scritto a Berkeley e pubblicato su *Collage* nel 1968. Cfr. Judith Sarkany-Perett, *USA. Cinema a New York. Intervista a Jonas Mekas, Harry Smith, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Stan Vanderbeck, Stan Brakage*, «Marcatré», 19-22, aprile 1966 pp. 83-95.

²⁵⁴ Diacono poteva aver visto lo spettacolo di Peter Weiss/Peter Brook nel corso di un soggiorno londinese, se teniamo conto dei contatti con l'artista inglese Joe Tilson. La sezione *Teatro* della rivista diretta da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte, aveva inoltre pubblicato nel 1958, a firma di Luciano Codignola il commento alla regia di Peter Brook di *A view from the bridge* di Arthur Miller, sottolineandone le innovazioni sceniche introdotte da Brook e le ricerche da lui condotte sulla musica concreta, che avevano favorito una soluzione teatrale in cui, specificava il critico erano «solo i rumori a sottolineare l'azione». In quello stesso numero del marzo del 1958, in cui Diacono firmava la rubrica delle riviste italiane, nell'articolo *Cantastorie Politico*, per la sezione *Gazzetta*, in cui discuteva la teatralità cantata della poesia popolare, in una riflessione che confluirà in *A(lter)A(ction)*. Cfr. Luciano Codignola, *Il dramma a soggetto in America. Due sguardi dal ponte*, «Tempo Presente», III, 3, marzo 1958, p. 232; M. Diacono, *Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 3, marzo 1958, pp. 236-238; M. Diacono, *Cantastorie politico*, «Tempo Presente», III, 3, marzo 1958 pp. 252-253.

rivista surrealista composta da spari nel buio, di spari su bersagli lontani»²⁵⁵. In quella stessa occasione, veniva presentato su *Sipario* un estratto del colloquio tra Marowitz, Michel Saint-Denis, direttore della scuola d'arte drammatica dell'Old Vic, Peter Brook, Peter Hall e Peter Shaffer, apparso su *Encore* nel 1964, parte del dibattito che aveva seguito lo spettacolo *Artaud for Artaud's Sake* di Marowitz, descritto dall'autore come «la compilazione delle opere, delle lettere e delle idee di Antonin Artaud».²⁵⁶ Quanto specificava il drammaturgo inglese illustra con precisione quello stesso procedimento di montaggio e collage, usato anche da Diacono per la costruzione del testo 'alterato' di *A(lter)A(ction)*, che soggiaceva la stessa costruzione delle riviste surrealiste, delineando un comune orizzonte internazionale di ricezione di quella avanguardia.

²⁵⁵. Nella prefazione al testo dedicato al *Teatro della Crudeltà in Inghilterra*, firmato a due mani con Peter Brook, Charles Marowitz ricordava l'attività teatrale della compagnia: «Nel 1964, Peter Brook ed io esponemmo ragioni e scopi di una compagnia teatrale che si andava allora creando a Londra. Questa compagnia presentò tre spettacoli. Il primo spettacolo - intitolato semplicemente *Teatro della crudeltà*, - aveva la forma del collage e consisteva in una serie di pezzi brevi, tra i quali un adattamento da un racconto di Robbe-Grillet, qualche sketch di Paul Ableman, due scene da *Paravents* di Genet e una mia riduzione di *Amleto*, che durava mezz'ora. Ci furono inoltre improvvisazioni dei dodici attori che facevano parte del gruppo. Il secondo spettacolo era costituito da dodici scene tratte dai *Paravents*. Per il terzo spettacolo, il gruppo sperimentale si unì alla compagnia-madre al Royal Shakespeare Theatre di Londra (l'Aldwych) e presentò il *Marat Sade* di Peter Weiss. Questo dramma che pareva provocato dal lavoro di gruppo, fu il punto di arrivo del periodo sperimentale», Peter Brook-Charles Marowitz *Il teatro della crudeltà in Inghilterra*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, pp. 45-47: 45.

²⁵⁶ «Nella primavera dello scorso anno, durante la stagione del Teatro della Crudeltà, fu presentato uno spettacolo dal titolo *Artaud per amore di Artaud (Artaud for Artaud's Sake)*, una 'compilazione delle opere, delle lettere e delle idee di Antonin Artaud' a cura di Charles Marowitz. Alla rappresentazione fece seguito un dibattito al quale parteciparono tra gli altri i registi Peter Brook (responsabile anche del famoso *Re Lear* secondo Jan Kott), Peter Hall (direttore della compagnia di Stafford-upon-Avon e dell'Aldrych Theatre di Londra) e Michel Saint-Denis (nipote di Copeau e fondatore della famosa Compagnie des Quinze, da anni trasferitosi in Inghilterra dove ha diretto la scuola dell'Old Vic e firmato importanti regie), nonché il drammaturgo Peter Shaffer, autore di *Confidenziale*, *Esercizio a cinque dita* e di *The Royal Hunt of the Sun*, rappresentato al Teatro Nazionale Inglese. Pubblichiamo una parte del dibattito, per gentile concessione della rivista *Encore*.», *Artaud per Amore di Artaud*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, pp. 48-50: 48. Cfr. P. Brook, P. Hall, C. Marowitz, M. Saint-Denis, P. Shaffer, *Artaud for Artaud's Sake*, «Encore», XI, n. 3, maggio-giugno 1964, pp. 20-31.

La conversazione era seguita da una recensione di Vinaver di *Marat/Sade* per la regia di Brook, segnalato come lo spettacolo di più vasta risonanza fino ad allora ispirato alle teorie artaudiane, indicata anche questa come tratta da *Encore*, a testimoniare l'attenzione dedicata dalla redazione di *Sipario* alla rivista teatrale inglese. Steven Vinaver, *Il Marat/Sade di Peter Brook*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 51.

Ma al di là delle tangenze con la contemporanea stagione teatrale nel segno di Artaud, le intenzioni di Diacono in *A(Iter)A(ction)*, si erano misurate a confronto con l'altra produzione teatrale che accanto al *Marat-Sade* aveva visto nel 1964 le maggiori rappresentazioni in Europa, accompagnata da altrettante polemiche, svelandone apertamente la trama e l'intenzione politica: *Der Stellvertreter* di Rolf Hochhuth messo in scena nel 1963 a Berlino da Erwin Piscator e da Peter Brook a Parigi.²⁵⁷

Il titolo francese dell'opera *Le Vicarie*, era stato iscritto da Diacono nelle parole «l'Old Vic Arien», in un verso del poema *LETRTER TO A PRIS AU NEZ*, pubblicato in *EX* nel 1965.²⁵⁸ In una più generale allusione ad una lettera a un prigioniero di guerra, la trama consonantica del titolo poteva infatti riproporre quella della parola tedesca *Stellvertreter*. Nell'associazione del nome del celebre teatro inglese con i crimini perpetrati in nome della razza ariana, era restituita l'accusa di complicità con il nazismo rivolta all'anziano Vicario Pio XII, per il mancato intervento nella deportazione degli ebrei nei campi di concentramento, fulcro dell'opera teatrale scritta

²⁵⁷ Nel numero del luglio 1964 di *Sipario*, una pagina a commento della situazione teatrale in Germania e in Svizzera annoverava *Der Stellvertreter* ricordata come l'opera teatrale con maggiori rappresentazioni della stagione, annunciando l'altrettanta frequenza con la quale sarebbe stato messo in scena *Marat-Sade* di Peter Weiss, del quale il critico Seelman Eggebert, scriveva che la rappresentazione tedesca gli era sembrata aver avuto ancora più successo di quello di *Der Stellvertreter*. «Non è ancora compiuta la statistica ufficiale degli spettacoli dell'Unione teatrale tedesca per questa stagione ma sembra che per la prima volta il record delle rappresentazioni toccherà ad un giovane autore tedesco: Rolf Hochhuth con il tuo Stellvertreter. Sebbene nessun teatro nella Germania meridionale a sud del Meno rappresenti il dramma, esso è dato anche qui in tutte le principali città nella messinscena di Erwin Piscator, durante la tournée della Berliner Volksbühne. La dove gli interessi di determinate cerchie avevano impedito l'uso di una sala teatrale, come a Stoccarda, le rappresentazioni hanno avuto luogo in cinema. Non si è arrivati a dimostrazioni contro l'opera, ma da parte cattolica sono state organizzate riunioni con conferenze o anche messe espiatorie.» Ulrich Seelman Eggebert, *L'anno dei giovani: molta genialità e poco coraggio*, «Sipario», 219, luglio 1964, pp. 15-18: 15. Dell'ampia attenzione dedicata dalla rivista all'opera e sulla risonanza che il lavoro ebbe in Italia, ne sono testimonianza una serie di articoli e recensioni tra 1963 e 1964, corredate da numerose fotografie di scena: Ulrich Seelman Eggebert, *Piscator torna a Berlino con un nuovo dramma esplosivo*, «Sipario», n. 205, maggio 1963, pp. 25-26; Giorgio Porro, *Molto rumore per il Vicario*, «Sipario», n. 211, novembre 1963, pp. 35-38; Ulrich Seelmann- Eggebert, *Shakespeare e "Il Vicario" in un teatro senza novità*, «Sipario», n. 220-221, agosto settembre 1964, pp. 29-30.

²⁵⁸ «l'Old Vic Arien in Act di Pilateria an egg zio Sem / la coLumba Mu l'Agnello di S'a turno il fuoco H. / la galassia / il Nuovo Triragno insquartato e s'ubi il fetus Ich / exPIOattorio», in M. Diacono, *LETRTER TO A PRIS AU NEZ*, «EX» 3, marzo-dicembre 1965; ristampato in *MysticFicActions. texti 1962-1967*, edizione in 99 copie numerate e firmate, Edizioni Eos, Roma, 2011, pp. 37-39.

da Hochhuth, definita «dramma-scandalo» su *Sipario* da Roberto Rebora, in occasione dell'edizione italiana edita da Feltrinelli nel 1964.²⁵⁹

Il soggetto e il protagonisti de *Le Vicarie* erano poi visivamente rappresentati da Diacono dall'inserimento nel testo poetico di una sequenza visiva di simboli: lo stemma papale, la stella di Davide e la svastica. Sotto forma di appellativi di dittatori, tornavano in *A(lter)A(ction)*, come recitati dalla voce di AA/Rzweski, «(AA) QUALCUNO / DIO / O DUCE / FÜHRER CONDUCATOR / GENERALISIMO / OSAGYEFO»²⁶⁰, in una ripresa di quanto già esposto nella nota a *La tesi sadica dell'uomo subpremo*. Nella versione a stampa del testo e dell'azione, come pubblicata su *Marcatré* nel luglio 1967, quei versi corrispondevano alla scena dell'azione teatrale in cui quelle stesse parole venivano scritte e affisse sugli oggetti scenici «quasi a formare un enorme giornale murale sul fondo della scena», come documentato dalle fotografie di scena della rappresentazione di *A(lter)A(ction)*, nel novembre 1966.²⁶¹

L'argomento trova inoltre una significativa corrispondenza con l'orizzonte di immagini e contenuti condiviso da Diacono con Franco Angeli.

«svastiche, falci-e-martello, cimiteri di guerra, stelle rosse, stelle juden, stelle inscritte in mezzelune algerine (residui cosmografici pianificati per gli hurrà popolari, sempre di traverso ingoiati), bandiere francesi (aggressioni e ricordi, e tutta Europa coinvolta): un repertorio epico-araldico che tranquillamente consegna su una tela di aperta contemplazione storica

²⁵⁹ Roberto Rebora, *Il Vicario in Italiano*, «Sipario», 223, novembre 1964, p. 4.

²⁶⁰«AA: QUALCUNO / DIO / O DUCE / FÜHRER CONDUCATOR / GENERALISIMO / OSAGYEFO / TUTTI / I PRETI / FEDERALI/ PAPA-LOA / TUTTE / LE MESSE / DELLA TERRA / si fanno asse della mia pietà», *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egipto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, in «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 104.

²⁶¹ I versi di AA corrispondono nella pagina a fronte, sotto la colonna di aa, alla scena così descritta: «82. AA Inizia a scrivere, gettando man mano i fogli che vengono raccolti a turno dai due carabinieri-infermieri, nel frattempo rientrati, e affissi nell'ordine in cui li hanno presi, quasi a formare un enorme giornale murale sul fondo della scena», *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egipto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, in «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 105. Come testimoniato dalle fotografie di scena di *(A)ction (A)ction*, provenienti dall'archivio fotografico dell'Accademia Fillarmonica Romana, i fogli venivano appesi sugli oggetti scenici di legno disposti in fila sul fondo del palcoscenico.

torture, morti, sventramenti, stragi, epidemie di furore mentale e qualche mucchio di messianismi fasulli»²⁶²

Così nel testo di presentazione della mostra alla Galleria La Tartaruga nel giugno 1963, Diacono elencava quegli stessi simboli presenti nei quadri di Angeli, proposti in *LETRTER TO A PRIS AU NEZ*, un componimento presentato in forma dattiloscritta nel libro realizzato in copia unica con Jannis Kounellis, *MysticFicActions (:texticools 63-64)* nel settembre 1965, conservato presso la New York Public Library.²⁶³ Nel titolo ne riconduceva la redazione a date prossime, 1963-1964, a quella della stampa dell'edizione francese di *Le Vicaire*, stampata nel 1963 con la prefazione di Erwin Piscator²⁶⁴, in coincidenza con l'anno della mostra di Angeli alla Tartaruga, in occasione della quale Diacono aveva scritto di «un velo di obliter'azione e t'amen rimemor'azione».²⁶⁵

²⁶² M. Diacono, [*anzitutto dissuadiamoci da una Esercit'azione*], testo pubblicato in *Angeli*, Galleria La Tartaruga, Roma, 6 giugno 1963, con testi M. Diacono e Nello Ponente, ripubblicato come *Franco Angeli*, Galleria La Tartaruga. Giugno 1963, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 27-28: 27.

²⁶³ *LETRTER TO A PRIS AU NEZ* è stampato in forma dattiloscritta nel libro *Mysticfictions*, (: texticools 63-64) realizzato a Roma nel settembre 1965 in copia unica da Jannis Kounellis e Mario Diacono, custodito presso la Spencer Collection della New York Public Library. Il libro è datato «roma IX.1965», firmato «Jean [sic] Kounellis Mario DIACONO», l'unicità è indicata nella dicitura dattiloscritta su uno dei fogli di guardia dove si legge «esemplare unico incunabile». New York, New York Public Library, Spencer Coll. Ital. 1965 99-31.

Il libro sviluppava un'integrazione tra il codice verbale, affidato alla scrittura di Diacono, con il codice visivo espresso nell'intervento di Kounellis. Il testo di Diacono è infatti dattiloscritto sulle pagine dipinte da Kounellis con strisce di vernice di colore, che riprendevano la struttura compositiva per linee parallele di colore usata in alcune tele realizzate dall'artista nel 1963, in cui la componente della scrittura, prima affidata alla lettera, veniva utilizzata come trascrizione dei nomi dei giorni della settimana.

²⁶⁴ Rolf Hochhuth, *Le Vicaire*, traduzione francese dal tedesco F. Martin e J. Amsler, prefazione di Erwin Piscator, Éditions du Seuil, Paris, 1963; ed. originale *Der Stellvertreter*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1963; ed. italiana, *Il vicario. Dramma in cinque atti*, prefazione di Carlo Bo, Feltrinelli, Milano, 1964. In merito all'edizione francese, che credo sia stata quella letta da Mario Diacono, ho potuto consultare l'esemplare proveniente dal Fondo Luigi Squarzina, presso l'Istituto per il Teatro alla Fondazione Giorgio Cini, LSQU A 2653. Al dramma di Rolf Hochhuth, Squarzina aveva dedicato una colonna su *Sipario* nell'aprile del 1964. Cfr. L. S., *Il Vicario di Hochhuth*, «Sipario», n. 216, aprile 1964, p. 29.

²⁶⁵ «un velo di obliter'azione e t'amen rimemor'azione, simboli bagnati nel lete e riemersi dall'eunoè d'una rabbia politica filtrata nelle bende della pittur'azione che ha posato il delitto e il castigo sui prati della rosa mistica», *Franco Angeli*, Galleria La Tartaruga. Giugno 1963, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 27.

Quello stesso anno aveva visto inoltre la collaborazione di Diacono con Angeli per la realizzazione in settembre del libro in copia unica *Poema 63*. L'esemplare quarto dei cinque realizzati recava come sottotitolo *Re di Puglia*, dal nome del cimitero militare scritto dal pittore su un ritaglio tratto da *Il Giorno*, incollato sulla prima pagina con funzione di antiporta, che riportava l'articolo *Onorati in Germania i congiurati del 20 luglio*, dedicato alla commemorazione della Resistenza tedesca al regime nazista nel 1944.²⁶⁶

Nella corrispondenza dell'internamento di Artaud a Rodez con la deportazione nei campi nazisti, testimoniata dall'analogo ricorrere agli aggettivi «internato» e «deportato» nei versi della voce recitante²⁶⁷, *A(lter)A(ction)* riferiva del clima culturale a confronto con la memoria del secondo conflitto mondiale che aveva alimentato una considerevole stagione di teatro politico, anche musicale: da *Intolleranza* (1960) di Luigi Nono a *Istruttoria* (1965) scritto da Peter Weiss con musiche di scena di

²⁶⁶ L'esemplare numero 4 del libro *Poema 63*, realizzato a due mani da Mario Diacono e Franco Angeli nel settembre 1963, di provenienza Mario Diacono, è conservato alla Spencer Collection della New York Public Library. New York, New York Public Library, Spencer Collection. Spencer Coll. Ital. 1963 12-42. Nella pagina con funzione di colophon, il libro veniva descritto da Diacono come «scritto e dipinto a Roma nel settembre 1963 da Franco Angeli e Mario Diacono in cinque copie numerate e firmate. Esemplare n. 4 'Re di Puglia'». I nomi degli autori, il titolo e la data sono impressi su una fettuccia di pelle incollata sulla coperta in tela rossa del libro, «Angeli Diacono Poema 1963», erano manoscritti da Diacono con penne colorate nella pagina che costituiva il frontespizio come segue «POEMA 63 / FRANCO ANGELI / MARIO DIACONO / 6 disegni originali / 1 iperscrizione». I sei disegni a matita e inchiostro su carte di diverso formato, incollati sulle pagine, in cui Angeli aveva tracciato il profilo di cimiteri con croci, svastiche e mezzelune, intervallavano il poema *Iperscrizione*, manoscritto su tre pagine con penne di diverso colore. Il simbolo della svastica, seguito dalle parole «Der Mensch», tracciato da Diacono in uno dei versi del componimento, restituisce la condivisione di un preciso repertorio iconografico e politico tra Diacono e Angeli, anticipandone l'uso che Diacono ne farà poi in *LETRTER TO A PRIS AU NEZ* nella versione a stampa in *EX 3* nel 1965. Nella collaborazione editoriale, Diacono sottoscriveva e iscriveva un'equivalenza dell'atto di scrittura, eminentemente pittorica, considerato l'uso che faceva delle penne colorate, con l'agire pittorico nel segno di un'azione politica, così come dichiarato nel testo redatto Diacono in occasione della mostra di Angeli alla Tartaruga nel giugno 1963, dove aveva scritto di una «se la pittura è un feroce "appello", un rammemorarsi visivo, cioè atto assai più che descrizione». *Franco Angeli*, Galleria La Tartaruga. Giugno 1963, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 27.

²⁶⁷ «Internato otto anni fa, / otto anni infernato/ cattiva volontà generale / non vuole che io, scrittore, / poeta attui nella vita e idee che dico nei libri.»; «per dire messe nere, bisogna / sapere la messa. Qui intorno/ masse di fattucchieri, protetti dalla polizia; honni je suis / de toutes les autorités: / deportato nel mille / novecento trentasette.», *(A)ction (A)ction, Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra*, in «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 89, 98.

Nono²⁶⁸, dunque in una ripresa da parte di Diacono di temi legati alla redazione del *Diario di Anna Frank* composta nel 1958 per Ungaretti e Nono.

Nella prefazione a *Le Vicaire*, Erwin Piscator considerava l'opera come concepita per un teatro epico e politico, «un pièce 'totale' pour un théâtre 'total'»²⁶⁹ e per l'affinità della vicenda storica trattata, ricordava precisamente il *Diario di Anna Frank* e la messa in opera drammatica della quale il libro era stato oggetto negli Stati Uniti, da cui era anche derivata la riduzione fatta da Diacono.²⁷⁰

La considerazione dell'opera teatrale avveniva, credo, in *A(lter)A(ction)* anche nel riassumere i personaggi del dramma di Rolf Hochhuth primari, come Papa Pio XII, Il dottore, Il luogotenente delle SS Kurt Gerstein, il padre gesuita Riccardo Fontana²⁷¹,

²⁶⁸In considerazione della collaborazione con Peter Weiss, è Nono a ricordare che l'incontro era stato facilitato da Erwin Piscator ma che di Weiss aveva visto precisamente il *Marat-Sade* e letto i suoi scritti. Questo in particolare a sottolineare quanto le dinamiche dell'azione teatrale, in particolare modo quella legata ad una dialettica di tipo accusatorio e inquisitorio presente in *A(lter)A(ction)* nasceva da una precisa drammaturgia nella quale era precisamente il processo politico a venire inscenato. Sui ricordi di Luigi Nono dell'incontro con Peter Weiss si veda: *Nono*, a cura di Enzo Restagno, EDT, Musica, Torino 1987, pp. 36-37.

²⁶⁹ «Si l'on emploie cet étalon de mesure, le seul applicable, l'ampleur du *Vicaire*, est pleinement justifié. Un pièce épique, épico-scientifique, épico-documentaire; un pièce conçue pour une théâtre épique, "politique" pour lequel je combats depuis plus de trente ans: une pièce "totale" pour une "théâtre total", Erwin Piscator, *Avant- Propos*, in Rolf Hochhuth, *Le Vicaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 14.

²⁷⁰ «Certes: le thème - le destine de Juifs pendant le fascism - n'était pas en soi pas neuf. Nous connaissons, par exemple, le *Journal d'Anne Frank*, avions éprouvé son grand effet sur notre sensibilité, un effet que produisait encore la mise en oeuvre dramatique dont le livre avait été l'objet en Amérique.», Erwin Piscator, *Avant- Propos*, in Rolf Hochhuth, *Le Vicaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 13.

²⁷¹ Nella figura del gesuita Riccardo Fontana veniva commemorato Massimiliano Kolbe al quale, insieme a Bernhard Lichtenberg, Rolf Hochhuth dedicava l'opera ponendo i loro nomi come antiporta al testo, «In memoriam Père Maximilien Kolbe Matricule 1660-Auschwitz Père Bernhard Lichtenberg Prévôt du chapitre de Saint-Edwige, Berlin», in Rolf Hochhuth, *Le Vicaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, sn.

e secondari²⁷² nella concezione di personaggi doppi, il medico-prete e i carabinieri-infermieri, seguendo quanto in particolare specificava Hochhuth in un'indicazione di regia secondo cui le parti, come figuravano nell'elenco, a coppie o raggruppati a tre o quattro, dovevano essere recitate dallo stesso attore.²⁷³

Quanto veniva specificato nel manoscritto correlato ai propositi *A(lter)A(ction)* nella dichiarazione «Medici o preti, infermieri o carabinieri, mutando i simboli, il discorso non varia»²⁷⁴, avvalorava l'intento di una duplice caratterizzazione dei personaggi, enfatizzata anche nei costumi. Attraverso questa strategia si sottolineava l'ambivalenza della caratterizzazione dei rapporti tra vittima e persecutore, in cui

²⁷² L'elenco completo dei personaggi del dramma di Hochhuth, è il seguente: «Le Pape Pio XII, Le Baron de Rutta de l'Union du Reich pour l'Armement, Le P. Riccardo Fontana S.J., Kurt Gerstein, lieutenant S.S., Le Docteur.; Un Cardinal. Le Professeur Hirt, de l'Université de l'Empire de Strasbourg; Le Nonce apostolique à Berlin. Luccani Senior, Juif catholique. Un serviteur de la maison Fontana; Le comte Fontana, conseiller du Saint-Siège. Le Colonel Serge, du Haut-Commandement de l'Armée de Terre; Le Père général d'un ordre religieux. Muller-Saale, des Usines Krupp à Essen; Eichmann, colonel S.S. Un industriel prisonnier de la Gestapo; Le Dr. Lothaire Luccani, Le Dr-Fritsche, commandant S.S.; Salzer, commandant la police allemande à Rome, Un officier de la Garde suisse (dans la maison Fontana); Julia Luccani. Ses enfants: un garçon de neuf, une fillette de cinq ans; Le Dr. Pryzilla, conseiller du Gouvernement. Un marchand de chausseurs romaine; Une photographe. Le Frère Irénée; Helga; Carlotta; Madame Simonetta; Un père de la Nonciature. Witzel, adjutant S.S. Un kapo juif; Jacobson. Le "correct" de la milice fasciste. L'officier de garde à Auschwitz; Le sous-liutenant Von Rutta, de l'Armée de l'Air. Katitzky, soldat S.S. Un secrétaire de la maison du Pape; Le Dr. Littkem médecin-général de l'Armée de Terre- Le "Voyou" de la milice fasciste. Le suisse de garde au Palais pontifical; Les récitants des monologues.», *Personnages*, in Rolf Hochhuth, *Le Vicaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, pp. 17-18.

²⁷³ «Les personnages groupés par deux, trois au même quatre, doivent être joués par le même acteur. En effet, à l'ère du service militaire obligatoire, il est constant que le mérite ou la responsabilité, non plus que la qualité du caractère, ne décident pas inconditionnellement si l'on est sous tel ou tel uniforme et si l'on appartient aux bourreaux ou aux victimes.», Rolf Hochhuth, *Le Vicaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p.18.

²⁷⁴ [Ecco. Oramai il discorso di è fatto chiaro], s.d., Fondo Egisto Macchi, fascicolo AlterAction.

veniva anche riassorbita la tesi di colpevolezza di ognuno e responsabilità di tutti espressa da George Charbonnier in merito alla situazione vissuta da Artaud.²⁷⁵

A sostituzione del fondale con i giornali, concepito da Kounellis per la prima di rappresentazione di *A(lter)A(ction)* nel giugno 1966, l'adozione di una superficie specchiante sul palcoscenico, nel novembre 1966, aveva rappresentato il dispositivo attraverso cui inscenare la complicità del pubblico nell'azione teatrale e coinvolgere lo spettatore nell'happening.

²⁷⁵ «Il est mort à cinquante-deux ans. Il y a dix ans. Ses contemporains ont soixante ans. Celles qu'il nommait "ses filles", quarante. Vont-ils nous livrer Antonin Artaud? Non. Pour eux, nous sommes sacrilèges, indignes, nous sommes des charognards. Ils nous refusent jusqu'à l'admiration muette et s'ils parlent de lui c'est en qualité de témoins. Donc ils mentent. Ils trahissent. Ils dépècent Antonin Artaud. Ils le tirent à eux. Ils l'inventent. Ils le mêlent à leurs querelles de clocher. Ils l'ont abandonné. Ils l'ont repris, rejeté, vomi, encensé, classé, embrigadé, excommunié. Ils choisissent leurs mots. Ils choisissent leurs souvenirs. Ils sont des portraits, des sculptures, des profils, des silhouettes découpées. LEUR Antonin Artaud qu'ils le gardent. Le nôtre est celui qui leur échappe. C'est notre œil qui est neuf. Notre oreille vierge. C'est nous qui lui refusons l'opium. C'est nous qui l'arrêtons au Havre, qui nous emparons de sa personne en fond d'une cale, celle du bateau qui ramenait d'Irlande un fou furieux, et qui le jetons dans la prison d'un asile. C'est nous qui l'y laissons dix ans. C'est à nous qu'il échappe. C'est malgré nous qu'il connaît deux ans de liberté - relative - avant de mourir. Parce que c'est nous qui avons peur. Peur d'Antonin Artaud qui détruit notre société, notre confort, notre vie, notre personne. EUX, les amis d'Antonin Artaud, ils n'ont pas peur: ils l'ont fait relâcher. Ils ont osé dormir à ses côtés. Ils le jugent optimiste. Nous, nous le connaissons: nous écoutons ses cris. Et nous savons qu'il faut le crucifier. Qu'on nous lais le clouer.», Georges Charbonnier, *Avant-propos*, in *Antonin Artaud*, Éditions Seghers, Paris, 1959, pp. 12-13.

Alterazioni sceniche.

Come autore di «Interaction [sic] de Mario Diacono et Egisto Macchi, 1966»²⁷⁶ il nome di Jannis Kounellis figurava nel programma generale della V Biennale de Paris del 1967, nel settore dedicato alla «décoration théâtrale» curato da Giuseppe Bartolucci. Nel catalogo dedicato alla sola partecipazione italiana, presentava i lavori degli artisti selezionati, Roberto Francia e Kounellis, inscrivendo in particolare la scenografia di quest'ultimo ad un regime di novità nella strutturazione e nell'uso dello spazio scenico.²⁷⁷ A piena pagina veniva riprodotta una fotografia di scena di *Studio per (A)lter(A)ction* che ritraeva Artaud/aa appeso per i piedi davanti al fondale di

²⁷⁶ «Sezione *Décoration Théâtrale (Salle internationale)*, n. 57, Jannis Kounellis, Interaction, de Mario Diacono et Egisto Macchi, 1966», in *Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, programma generale (Parigi, Musée de la Ville de Paris, 30 septembre - 5 novembre 1967) Paris 1967, p. 98.

²⁷⁷ «Les deux exemples de scénographie proposés ont pour but d'orienter les diverses tendances qui se sont manifestées des dernières années, à des niveau et avec des résultats différents. Ainsi la scénographie de Kounellis est la plus 'ouverte' et la plus novatrice, dans la mesure où, sur des données élémentaires de pure 'visualisé', il construit un espace scénique 'nu', dont la proposition de nouveaux matériaux apparaissent bien positives. La réduction des éléments techniques et la proposition de 'matériaux' inédits sont en effet aujourd'hui à la base d'une offre sérieuse de décors par rapport au théâtre 'tout court' en Italie et par rapport aux nouvelles générations de décorateurs.», G. Bertolucci, [*Les deux exemples de scénographie proposés.*], in *Cinquième Biennale de Paris. Section Italienne*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967, sn.

giornali²⁷⁸, accompagnata da una dichiarazione a firma di Kounellis. L'artista figurava anche con *Fiore/Fleur* (1967)²⁷⁹ nella sezione delle arti visive della partecipazione italiana, in cui erano coinvolti anche alcuni esponenti del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, come Mario Bertoncini e Marcello Panni selezionati per la «composition musicale» della rassegna. Nell'ambito di «film d'art et de recherche» erano presenti Mario Schifano, Luca Maria Patella, Alfredo Leonardi e Roberto Capanna; quest'ultimo aveva partecipato ad *A(lter)A(ction)* come assistente alla regia, nonché, in veste di attore, aveva ricoperto il ruolo del regista in *Studio per A(lter)A(ction)*.²⁸⁰

Riassumendo in apertura gli aspetti centrali dell'opera di teatro musicale offerti da Vlad nel programma di sala del novembre 1966, inclusa la menzione del «personnage

²⁷⁸ La fotografia pubblicata nel catalogo della sezione italiana della Biennale de Paris, accompagnata dalla didascalia « 'Alter Action', 1966.», in parte completa la frammentaria documentazione di *Studio per (A)lter(A)ction*, riprodotta su *Marcatré* nel numero triplo nel dicembre 1966, documentando la scena in cui il mimo Artaud/aa era appeso per i piedi a testa in giù sul palcoscenico, solo in parte visibile in un'ulteriore fotografia dello spettacolo pubblicata a corredo di un breve commento apparso sul periodico *Vie Nuove* nel giugno 1966. Cfr. *Artaud in Musica*, «Vie Nuove», n. 25, 23 giugno 1966, p. 67, ritaglio stampa, Collezione Maramotti.

²⁷⁹ *Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, Musée de la Ville de Paris, 30 septembre - 5 novembre 1967, Paris 1967, «Italie», pp. 93-98; sezione «Peinture», n. 5 Jannis Kounellis «Fleur, 1967, fer et plexiglas 150 x 150», p. 95. La sezione dedicata alla pittura includeva lavori di Carlo Alfano, Agostino Bonalumi, Tano Festa, Ettore Innocente, Giuseppe Perrucchini, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Pizzo, Paolo Scheggi, Mario Schifano; commissario generale per la sezione italiana era Palma Bucarelli.

²⁸⁰ Sezione *Film d'art et de recherche pour le cinema et la télévision*. nn. 58-62, Roberto Capanna, *Je ne permetterai pas*, 1967 (noire et blanche), Giorgio Turi et Roberto Capanna; Carlo Di Carlo, *Acte sans Parole II*, 1966 (noire et blanche), Opus Film, Rome; Alfredo Leonardi, *Organicum Multiplum*, 1967 (noire et blanche), Luca Patella, *Trois et ça suffit*, 1967 (noire et couleurs) ; Mario Schifano, *Madre Pillola soirée*, 1967 (couleur). Sezione *Composition Musicale* nn. 63-66, Mario Bertoncini, *Quodlibet*, 1964; Marcello Panni, *D'ailleurs*, 1966; Francesco Pennisi, *Quintette en 4 parties*, 1965; Ivan Vador, *Exercices*, 1965, in *Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes*, Musée de la Ville de Paris, 30 septembre - 5 novembre 1967, Paris 1967, p. 98. Roberto Capanna figurava come assistente alla regia e tra gli interpreti nella parte de *Il regista in Studio per (A)lter(A)ction*. In *(A)lter(A)ction* figurava nel programma di sala come aiuto regia. Cfr. *Studio per "A(lter)A(ction)" di Egisto Macchi*, Teatro Olimpico. Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 15, giovedì giugno 1966, programma di sala, e *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966, programma di sala, Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*.

en cage»²⁸¹, la presentazione chiariva le caratteristiche degli elementi costituiti lo spazio scenico, specificandone funzioni ed intenzioni.

«L'action devrait de dérouler librement, comme dans une espace de "happening", tout en s'appuyant sur une structure scénique qui a pour fonction d'être le reflet multiple de mouvements. Avant tout, le miroir disposé sur toute la longueur de la scène l'est de façon telle que le public assis à l'orchestre puisse s'y réfléchir complètement mais de manière ambiguë; cette disposition scénique provoque une sorte de chute d'intérêt vis-à-vis de l'action théâtrale en vertu de la complicité inattendue du public avec sa propre image en scène. De plus, pour que les acteurs n'aient pas à sortir de scène, côté cour, côté jardin, comme cela se produit souvent, ils passent derrière l'un des box qui se dressent dans le fond de la scène, leurs pieds n'étant visibles que pour ceux qui sont à l'orchestre; cette présence, disons, 'dégradée', et cette présence 'invisible' objectivé accroissent ainsi cette espèce d'interruption de l'action scénique par un motif de perturbation sensitive, alors qu'autrefois cette interruption n'était que d'ordre imaginatif. Tant la direction sensitive de cette perturbation sont enfin données par la box où l'acteur se trouve enfermé et d'où ne sort que sa voix, comme si son existence physique n'existait pas; qui plus est, comme l'intérieur du box est tapissé de miroirs, l'acteur devrait se voir continuellement et sur toutes les coutures, en arrivant ainsi à un sorte d'obsession de lui-même. Ainsi protégée par la caisse, la voix de l'acteur devient donc pour le spectateur le seul personnage possible, et du fait des miroirs, son corps devient la seule forme de reflets qui lui soit permis d'exhiber. Le miroir, les éléments en bois et le box constituent donc les matériaux représentatifs de l'action et ils interrompent, referment et dilatent cette même

²⁸¹ La parte iniziale del testo firmato da Kounellis nel catalogo della sezione italiana della biennale parigina, riprende in una versione francese con brevi omissioni l'introduzione a *(A)lter(A)ction* così come stampata nel programma di sala a firma di Roman Vlad: «Les deux A majuscules correspondent aux initiales de Antonin Artaud. De la correspondance de ce dernier, Mario Diacono a tiré les textes qui, mise en scène, adaptés et intégrés de différentes manières, forment la trame phonétiques que Macchi a «composé» musicalement... Il faut cependant préciser que, dans l'intention des auteurs, le public ne doit pas identifier le personnage du récitant (indiqué dans la partition, par AA) avec celui de Artaud; il ne doit pas non plus faire de rapprochements entre la conception théâtrale de cette oeuvre et celles qui caractérisent le Theatre Alfred Jarry (fondé a Paris en 1926 et auquel Artaud collabora en tant qu'auteur, metteur en scene et acteur) ni celle du Theatre de la Creauté que ce meme Artaud avait organisé en 1935... L'important pour les auteurs n'est donc pas le rappel direct de la figure humaine de Artaud, qui s'identifie ici avec le personnage en cage, mais l'allusion au rapport d'incommunicabilité qui, à l'époque de Artaud, avait éclaté entre ce dernier et la Société de l'époque; rapport qui mutatis mutandis, peut être reproposé aujourd'hui par un personnage symbolique du type de AA et la société contemporaine.», Jannis Kounellis, *[Les deux A majuscules]*, in *Cinquième Biennale de Paris. Section Italienne*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967, sn., punti di sospensione nel testo. Cfr. Roman Vlad, *[Lo Studio per per A(lter)A(ction)]*, testo pubblicato nel programma di sala di *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966. Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*.

action au-delà des personnages et de leur voix, bref au-delà de l'action dramatique elle-même.»²⁸²

Non si trattava del commento alla scenografia realizzata per *Studio per (A)lter(A)ction* proposta in catalogo, bensì di una dichiarazione in cui si offriva una sintassi descrittiva degli elementi scenici dell'allestimento di *(A)lter(A)ction*, documentato da alcune fotografie conservate presso l'archivio dell'Accademia Filarmonica Romana. Lo spettacolo era stato replicato al Teatro Moderno di Grosseto dal 31 maggio al 2 giugno 1967²⁸³ a pochi mesi di distanza dall'apertura della Biennale de Paris inauguratasi il 30 settembre.²⁸⁴

La descrizione esprimeva la concezione dello spazio scenico come «spazio dell'happening» che intendeva restituire, e propriamente rispecchiare, lo spazio agito sul palcoscenico attraverso la configurazione e disposizione di oggetti rappresentativi della pluralità e molteplicità dell'azione teatrale, tesi a coinvolgere il pubblico in scena.

²⁸² Jannis Kounellis, [*Les deux A majuscules*], in *Cinquième Biennale de Paris. Section Italienne*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967, s.n.

²⁸³ *A(lter)A(ction)*. *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*, Teatro Moderno di Grosseto, Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 31 maggio 1967 ore 17, ore 21.30 giovedì 1 giugno 1967, ore 21.30, venerdì 2 giugno 1967 ore 21.30, programma di sala, Fondo Egisto Macchi.

²⁸⁴ La discrasia tra la fotografia riprodotta nel catalogo e la scenografia descritta nel testo non aiuta a chiarire quale elemento scenico fosse stato effettivamente presentato nella sezione dedicata alla decorazione teatrale della Biennale di Parigi. Né i cataloghi della manifestazione consultati offrono indicazioni specifiche. A questo riguardo, tuttavia, il fatto che Egisto Macchi fosse in possesso di una delle etichette della Biennale de Paris in uso per il trasporto delle opere, rappresenta un indizio a cui poter dare seguito, anche in considerazione dei rapporti da lui intrattenuti con la biennale parigina. Sulla copertina della cartellina contenente la partitura di *Composizione 1*, eseguita alla *Deuxième Biennale de Paris* tenutasi dal 29 settembre al 5 novembre 1961, presente nel fondo Egisto Macchi, è incollata un'etichetta della Biennale de Paris recante la dicitura «Coller cette etiquette au dos de l'oeuvre (pour les sculptures au bas)» che si riferisce chiaramente ad un adesivo per la spedizione di un'opera d'arte più che all'invio di una partitura. L'etichetta era compilata a mano da Macchi che inseriva nei campi il suo nome e i dati della composizione musicale. Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi, fascicolo *Composizione 1*. La discordanza tra immagine e testo nel catalogo confermerebbe invece che la scenografia realizzata per la rappresentazione andata in scena nel novembre 1966 fosse stata mantenuta per lo spettacolo di *(A)lter(A)ction* al Teatro Massimo di Grosseto il 31 maggio e l'1 e 2 giugno 1967 in virtù della vicinanza cronologica con l'inaugurazione della Biennale de Paris in settembre.

Nel numero speciale dedicato al *Teatro della Crudeltà* da Sipario nel giugno 1965, Giordano Falzoni con il titolo *La rivolta e l'happening*, anticipando l'uscita dello studio di Jean-Jacques Lebel²⁸⁵, aveva cercato di circoscriverne il punto di contatto con gli insegnamenti di Artaud, identificandolo nella lezione fondamentale lasciata da *Il teatro e il suo doppio* e nell'«assegnazione di una funzione prevalente ai mezzi teatrali di suggestione diretta - sensoriali ed eminentemente emotivi»²⁸⁶, scrivendo di una «radicale alterazione del rapporto tra spettatore e attore»²⁸⁷, ricorrendo dunque al termine centrale l'opera di teatro musicale e quanto attribuito da Kounellis alla formulazione dello spazio scenico.

Quanto indicato dall'artista come «le miroir disposé sur toute la longueur de la scène» corrispondeva ad una superficie composta da quadrati di laminato specchiante opaco, disposta su tutta la lunghezza della parte superiore della parete di fondo, tale da replicare l'azione sul palcoscenico e il pubblico in platea, associati e uniti nella propria immagine riflessa. Espressa nei termini di un'inattesa e inaspettata complicità, l'interazione dello spettatore fondante la concezione dello spazio scenico, a cui era probabilmente dovuto il fraintendimento del titolo dello spettacolo nella descrizione fattane nel programma dell'esposizione parigina, era finalizzata al coinvolgimento del pubblico nella dinamica tra vittima e carnefice, inscenata in *(A)lter(A)ction*, proiettandone la partecipazione sul palco. Insieme al dispositivo dello specchio, gli oggetti scenici, costituiti da una serie di «box», delle scatole lignee che si stagliavano sul fondo della scena, erano concepiti per favorire la presenza costante, seppur degradata, invisibile, oggettivata, degli attori sulla scena. Il «motif de perturbation sensitive», corrispondente a tre palloni semoventi sul palcoscenico pendenti dal soffitto, era destinato ad interrompere la continuità dell'azione e ad alterare la

²⁸⁵Jean-Jacques Lebel, *Le happening. Essai*, Denoël, Paris, 1966.

²⁸⁶ Giordano Falzoni, *La rivolta e l'happening*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 83.

²⁸⁷ «La posizione di Artaud, nell'ambito del clima surrealista che respinge decisamente un'arte destinata alla pura e semplice contemplazione estetica a favore di una attività artistica nuova che *cambi* la vita e concorra ad attuare e perpetuare la *rivoluzione permanente*, una radicale alterazione del rapporto tra spettatore e attore», G. Falzoni, *La rivolta e l'happening*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 83, corsivo nel testo.

percezione dello spazio. Ulteriore fattore di alterazione era quello attribuito alla «box» dove l'attore si trovava bloccato, imprigionato, e dalla quale usciva solamente la sua voce.²⁸⁸

Rovesciando la visibilità della voce recitante di Frederic Rzewski in *Studio per A(lter)A(ction)*, documentata dalla fotografia pubblicata in *Marcatré* nel numero di dicembre 1966, alterata era dunque anche la presenza scenica dell'attore, il cui corpo era nascosto al pubblico e ridotto ad oggetto scenico. La voce, seppure «en cage» e oggettivata dalla cassa, era concepita come personaggio in scena e agiva come presenza invisibile nella sua fisicità di materia sonora. Ad Artaud/AA era dunque concesso di esibire il suo corpo solo a se stesso, ma degradato ad immagine riflessa. Corrispondente a quanto indicato come «specchio mattutino» nella dichiarazione-manifesto correlata allo spettacolo²⁸⁹, lo specchio raddoppiava quindi all'interno della cassa la superficie specchiante in scena, tesa a riflettere attraverso la collettività del

²⁸⁸ La «caisse» riferita da Kounellis non è chiaramente identificabile nelle fotografie dello spettacolo andato in scena nel novembre 1966 conservate presso l'Accademia Filarmonica Romana. Una cassa di legno è visibile sul fondo del palcoscenico, al centro di una sequenza di elementi; tuttavia, le dimensioni e le proporzioni dell'oggetto che si possono evincere dall'angolatura della fotografia, non sono tali da poter affermare con certezza che si tratti della «caisse» da cui l'attore, Frederic Rzewski recitava secondo la descrizione datane da Kounellis. D'altra parte, un disegno associato agli schizzi di scena, presente tra i materiali relativi ad *A(lter)A(ction)* raccolti da Macchi (Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia), documenta il posizionamento di Rzewski sul lato sinistro del palco in posizione esterna, suggerendo che la cassa da cui usciva la voce recitante potesse dunque essere stata disposta a margine del palco, e pertanto non visibile negli scatti fotografici non frontali che documentano l'azione teatrale.

Una delle fotografie conservate presso l'Accademia Filarmonica, ritrae tuttavia Rzewski in piedi davanti ad una struttura di cui si intravedono solo parzialmente due lati, di cui uno con dei fori, l'altro con una superficie specchiata. La struttura è riferibile a quanto descritto da Kounellis come «box est tapissé de miroirs» e trova corrispondenza con una cassa di forma rettangolare con fori circolari tracciata in un disegno, a pennarello su un cartoncino, conservato da Macchi tra i materiali di *A(lter)A(ction)*. Sullo stesso cartoncino è presente lo schizzo di un cavalletto che trova corrispondenza con alcuni oggetti scenici visibili nella fotografie dello spettacolo.

Il volto di Rzewski non rivolto verso lo specchio, e la riproduzione di quella fotografia in un'anticipazione dello spettacolo pubblicata su *Il Messaggero* il 12 novembre 1966, con la didascalia «Frederic Rzewski, il "dicitore" nell'opera "AlterAction" di Egisto Macchi che andrà in scena il 15 prossimo per la stagione dell'Accademia Filarmonica», permettono di considerare la fotografia come scattata in occasione delle prove dello spettacolo. Cfr. s.a. «"AlterAction" due atti con finale a sorpresa», *Il Messaggero*, 12 novembre 1966, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti.

²⁸⁹ «Gli altri, tutti gli altri li conoscete. Li incontrate tutti i giorni, dovunque. Qualche volta, anche - magari - nel vostro specchio mattutino», [Ecco. Oramai il discorso si è fatto chiaro], s.d., Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia

pubblico una complicità plurale, mentre nella cassa ricoperta di specchi agiva la responsabilità su un piano individuale.

Lo svolgimento in superficie specchiante di quanto in *Studio per (A)lter(A)ction*, era stato inscenato nei fogli di giornale, suggerisce la dimensione e l'intenzione che si voleva svolgere nella parete di rotocalchi. Come espressione e rappresentazione visiva della società di massa, per il tramite dell'uso di uno dei suoi media, il collage di manifesti pubblicitari adottato come fondale, possedeva lo stesso potere riflettente, poi assunto dalla superficie specchiata sulla quale il pubblico poteva riflettersi, in quanto proiezione dei valori o dei desideri di una *mass culture*, visualizzata ricorrendo a quegli stessi materiali e media di cui si serviva, secondo la strategia che la pop art aveva ben assunto a manifesto. Se la scenografia realizzata da Kounellis per *Studio per (A)lter(A)ction* può rappresentare anche l'esito di un ragionamento dell'artista attorno alla Pop Art, questa era stata considerata per via della propria derivazione dal New Dada e non si risolverà in una semplice iterazione del ricalco o della riproduzione del segno e dell'immagine, ma confluirà nello sviluppo delle potenzialità intrinseche di quelle superfici nell'opera-ambiente, a partire da considerazioni sullo spazio dell'happening, nell'apertura e disponibilità dell'opera alla partecipazione e inclusione del fruitore.

Sulla relazione tra *mass media* e pop art Diacono aveva scritto nell'articolo *Antimetaphysica*, redatto nel dicembre 1965 e pubblicato nel sesto numero di *Collage* del settembre 1966, dedicato congiuntamente a Joe Tilson e George Brecht. Nell'incipit della parte del contributo dedicato a Kounellis, segnalava come la sovradimensionalità caratterizzante le opere pop costituisse anche il passaggio verso una spettacolarità dell'opera, individuando nel formato la dimensione in cui avveniva l'interazione con il pubblico, nell'assorbimento di proprietà caratterizzanti la pittura americana e il principio dell'*action painting*.

«La pittura oggi, possiamo esserne certi, non può più prescindere dalle emozioni visive con cui il technicolor e il cinemascope, il panavision 70, il gigantismo cromatico e icononico della pubblicità stradale, il sadomasochismo che lo spettatore esperienzia per immagini nei fantagiulli di James Bond, nei western di

Sergio Leone, nei reportage di Gualtiero Jacopetti ha condizionato l'occhio interno dell'uomo medio degli anni '60. Non a caso da Pollock, Rothko e Newman in poi si sono visti pochi dipinti di grande suggestione che fossero di meno che enormi dimensioni. La tendenza anzi (Oldenburg, Rosenquist, il recente a *History of the Russian Revolution / From Marx to Mayakovsky* di Larry Rivers) è costituire come spazio d'un dipinto o d'un'opera l'intero ambiente cui lo spettatore può accedere, l'intera sala d'una esposizione. Alla illusoria tridimensionalità del cinema, la pittura risponde strappando lo spettatore dalla sua poltrona e gettandolo dentro l'anatomia del quadro. Tra l'opera e lo spettatore si stabilisce un rapporto di contiguità fisica (...).»²⁹⁰

Le considerazioni, e in particolare le allusioni a *Goldfinger* (1964) di Mario Ceroli e *Sul divano a fiori* (1965) di Cesare Tacchi, erano reduci dalla riflessione sulle declinazioni assunte dalla pop art in ambito italiano, condotte in occasione dell'allestimento della sezione romana della mostra *Revort 1* tenutasi a Palermo nel 1965.²⁹¹ Nell'ambito delle iniziative palermitane promosse nel quadro della *V Settimana Internazionale della Nuova Musica*, il proposito di un coinvolgimento di Kounellis in un'occasione espositiva sostenuta da Il Quadrante, documentato da una

²⁹⁰ M. Diacono, *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966 (stampa giugno 1966), datato in calce dicembre 1965, pp. 52-56: 54-56; ristampato con il titolo *Antimetaphysica: Joe Tilson, George Brecht, Jannis Kounellis*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 55-62: 60-61.

²⁹¹ Una bolla, datata 2 novembre 1965, associata alla corrispondenza di Diacono con Titone relativa all'organizzazione e logistica du *Revort*, riporta la distinta delle opere inviate da Palermo a Roma per la riconsegna agli artisti, segnalandone la partecipazione con quattro opere a testa come segue «Sergio Lombardo, *Johnson, Canopo, Rifacis, Bambini*; Cesare Tacchi, *Sul divano a fiori, Primavera allegra, Renato in poltrona, Paola al mare*; Mario Ceroli, *Mister Universo, Nascita dell'uomo, Goldfinger, Stella*; Pino Pascali, *Imago, Primo piano labbra, Torso di negra al bagno, Titolo ignoto*». Archivio Collezione Maramotti. Delle opere elencate solamente alcune erano quelle documentate da fotografie nel catalogo della mostra, tra cui figuravano, senza titolazione, *Goldfinger* (tav. 3), e *Sul divano a fiori* (tav. 10). Cfr. *Revort 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa*, Galleria d'arte moderna, Palermo, 2-16 settembre 1965, Regione Siciliana, Assessorato Trasporti Comunicazione e Turismo, Azienda Autonoma di Turismo di Palermo e Monreale, Il Quadrante, Palermo. V Settimana internazionale nuova musica, Il incontro degli scrittori del Gruppo 63, catalogo con testi di Mario Diacono, Cesare Vivaldi, Lawrence Alloway, Jasia Reichardt.

lettera di Antonino Titone inviata a Diacono il 15 febbraio 1965²⁹², attesta significativamente una ricezione del lavoro dell'artista in un più ampio contesto di riflessione attorno alla «realità dell'immagine», restituita da Diacono sulle pagine di *Collage*.

«Jannis Kounellis nel lavoro degli ultimi tre anni ha accentuato l'ambiguità tra natura reale e natura simbolica del quadro e, parallelamente, l'ambiguità referenziale immagine reale/immagine schematica pubblicitaria. Kounellis dipinge (anche lui!) quadri di dimensione/ambiente in cui può figurare una casa, una porta, una finestra (con il loro complementi di muri, grate, nuvole), ma quest'immagine non è citata dalla realtà, è invece desunta da un'etichetta pubblicitaria, da un marchio di fabbrica, da un particolare fumetto e tuttavia presentata nel quadro con l'adesione che si addice alla verità del vissuto, dunque senza ironia, senza violenza di action (...)»²⁹³

L'ideazione di quadri di grande formato e il ricorso a formule derivate da etichette pubblicitarie non si riducevano, agli occhi di Diacono, nella banale adozione di un vocabolario visivo da ipermercato di massa²⁹⁴ e la loro natura industriale, ci teneva a sottolineare, non era «popizzata»²⁹⁵. A documentare il lavoro recente di Kounellis, *Vieni* (1966) e *Notte* (1966) illustravano nel «contrappunto di bianco/superficie e nero/

²⁹² Il proposito del coinvolgimento di Kounellis nell'ambito delle iniziative palermitane in programma nel 1965 è documentato da una lettera di Antonino Titone a Mario Diacono del 15 febbraio 1965, nella quale il compositore sollecitava Diacono per una risposta da parte di Kounellis all'invito per organizzare una mostra rivoltogli da Il Quadrante, che figurava nel catalogo della mostra *Revort* tra gli enti sostenitori delle iniziative correlate alla V *Settimana della Nuova Musica* a Palermo. «Ho scritto a Kounellis; il Quadrante gli ha riscritto altre due volte per invitarlo a fare una mostra: nessun risposta. Pregalo che sia così gentile da rispondere anche se non vuole fare la mostra, per favore!!», Lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, Palermo 15 febbraio 1965, Collezione Maramotti.

²⁹³ M. Diacono, *Antimetaphisica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 56.

²⁹⁴ «la sua fedeltà ellenica all'elemento che la natura industriale miete per l'occhio e per i sensi drogati dell'homo urbanus non si nutre di cliché spacciati quotidianamente nei supermarket della figurazione ma sbuca dalle curve di una corsa di incessante a chiarirsi simbolicamente», *Antimetaphisica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 56.

²⁹⁵ *Antimetaphisica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 56.

segnaletica»²⁹⁶ le scritte di carattere commerciale a cui Diacono si riferiva, ricondotte da Kounellis, nella conversazione con Carla Lonzi stampata su *Marcatré* nel dicembre 1966, a disegni tracciati in modo industriale e scritte allusive di un periodo indicato dall'artista come vicino a quello degli anni Trenta²⁹⁷. Allo stesso modo sulla copertina di *Collage*, la riproduzione di *Paint* letteralizzava in scrittura la pittura come la tinta del quadro, già evocata attraverso il nome della marca commerciale di vernici a smalto Ripolin, da cui aveva preso il titolo il quarto esemplare intitolato *Ripolin* del libro realizzato con Diacono tra il 10 e il 20 ottobre 1963, conservato presso la New York Public Library. Sinonimo di *peinture laquée* fin da locandine e cartoline pubblicitarie di fine Ottocento, il marchio «RIPOLIN EXPRESS», tracciato a pennarello rosso su fondo giallo su uno dei collages incollati sulle pagine²⁹⁸, era antesignano di

²⁹⁶ *Antimetaphisica* (Tilson, Brecht, Kounellis), «Collage» 6, settembre 1966, p. 56. A chiudere l'articolo di Diacono una tavola fuori testo riproduceva *Vieni e Notte*, accompagnate dalle didascalie «Jannis Kounellis, Vieni 1966, 280 x 160 cm. Galleria La Tartaruga, Roma. Jannis Kounellis, Notte, 1966, 250 x 180 cm Galleria La Tartaruga, Roma».

²⁹⁷ Una dichiarazione di Kounellis a proposito di *Notte*, pubblicato su *Collage*, e delle scritte usate in questa tipologia di opere si trova nella conversazione con Carla Lonzi, pubblicata su *Marcatré* nel dicembre 1966. «K. Beh, ti dico quello che faccio adesso. Ho fatto un grande quadro bianco con una grande rosa nera, non centrale, ma messa da una parte. Dopo ho fatto un altro quadro dove c'è una struttura nera, così, e bianco rimane l'altro pezzo: si scrive "notte". Dopo ho fatto un altro quadro dipinto di alluminio e si scrive con rosso "giallo". Dopo c'è un disegno molto rigido, in maniera industriale, di una casa, ma così solamente accennata, con una linea, che dà l'orizzonte e dall'altra parte si scrive "vienì". [...] C.L. Le scritte le fai sempre con quei caratteri tipografici...? K. No, le lettere che faccio adesso richiamano un periodo molto vecchio, non sono delle lettere attuali, penso che sono di un periodo vicino al 1930. », *Discorsi. Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, «Marcatré», n. 16-19, dicembre 1966, p. 130.

In un'intervista di Germano Celant nel 1974, a proposito delle scritte e della titolazione di *Vieni e Notte* Kounellis esplicitava il riferimento agli anni Trenta come allusione a immagini e scritte su barattoli di cipria e cartoline: «La scritta *Notte* richiama un'epoca, in cui esistono i barattoli di cipria e cartoline con questo tipo di scritta. Sono immagini del 1930. Possono considerarsi come una ripresa, ma in modo magico, che è molto difficile da precisare. *Notte* è bianco e nero, *Vieni* è bianco e nero, *Giallo* è rosso e arancio, *Petite* è giallo con le scritte nere», *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 43; l'intervista veniva segnalata come inedita e realizzata a Genova tra il febbraio e l'agosto 1974.

²⁹⁸ Nel disegno che riproduce la scritta «Ripolin Express», il colore rosso della scritta a pennarello su fondo giallo anticipava anche la bicromia tra la scrittura e il colore di fondo caratterizzante i quadri come *Vieni, Notte, Giallo. Ripolin. 6 originali Joannes Kounellis. I ri-cerca Mario Diacono m'Other*, Scritto e dipinto in Roma 10-20 ottobre 1963 da Mario Diacono e Jannis Kounellis in cinque copie numerate e firmate Esemplare n. 4 "Ripolin". New York Public Library, New York, Spencer Coll. Ital. 1963 99-36.

quell'ipotesi di scrittura-immagine evocativa illustrata in *Antimetaphysica* da Vieni, *Notte e Paint*.

In considerazione della presenza di un elemento sonoro nei primi lavori, Kounellis indicherà come fosse stato in qualche modo presente anche nella concezione delle prime opere, non solo quelle con le lettere e segni. In particolare farà riferimento a *Bar* (1965), nel quale la lettura da parte dello spettatore della parola, tracciata con la stessa scrittura corsiva che ricorre in *Petite*, *Vieni* e *Notte*, era destinata a generare un immaginario contesto di ambientazione nella mente dell'osservatore. Nel caso di *Bar* poteva trattarsi di uno spazio di tipo urbano se consideriamo la menzione di Kounellis a «rumori della strada». L'affermazione restituisce, dunque, un'esplorazione da parte dell'artista della superficie del quadro come spazio dell'happening, aperto ad una dinamica partecipativa da parte dello spettatore, già presente nell'esecuzione musicale prevista in *Petite* (1964).²⁹⁹ La concezione nello spazio scenico per *(A)lter(A)ction* con l'introduzione dell'elemento specchiante manifestava dunque la direzione assunta da

²⁹⁹ «K. [*Petite*] è l'unica, all'epoca, con accompagnamento musicale. Poi possiamo ricordare il dipinto con il violoncellista. Però, se ci penso bene, anche *Bar* ha lo stesso tipo di di lettura, si legge dall'esterno. Subito tu ti immagini un pianoforte che suona questo spartito, allora *Petite* assume un certo significato, ma lo stesso avviene con i rumori della strada». Germano Celant, *Jannis Kounellis*, in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra, (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Mazzotta, Milano, 1983, p. 44.

Una tela bianca con la scritta corsiva «Bar» appare accatastata ad altre tele, nella fotografia presentata sulla copertina della pubblicazione stampata in occasione della mostra *Il Giardino I Giuochi* all'Attico tra il marzo e l'aprile 1967, che ritraeva Kounellis nello studio intento alla movimentazione di una delle tele con le rose. Tra le opere accatastate sulla parete è parzialmente visibile una tela con la scritta *Notte*. Cfr. *Kounellis. Il Giardino I Giuochi*, con un testo di Alberto Boatto, catalogo della mostra, L'Attico, Roma, marzo-aprile 1967, Roma 1967. Un olio su tela con la scritta *Bar*, datato 1965, di dimensioni 56 x 207, è pubblicato in *Kounellis*, con testi di J. Cladders, B.W Ferguson, M. Rosenthal, Galerie Karsten Greve, Köln, 2007, pp. 96-97, op. ripr. 97. Una fotografia che ritrae Jannis Kounellis di fronte all'opera *Bar* è riprodotta nel catalogo della mostra *Gli anni originali*, datata 1959. Cfr. *Gli anni originali*, catalogo della mostra (Castelluccio di Pienza, La Foce, luglio 1995), a cura di Plinio De Martiis, Editori del Grifo, 1995.

Il ruolo dello spettatore nell'attivazione della superficie del quadro è dichiarata da Kounellis a proposito di un'altra opera con una scritta corsiva nella conversazione con Carla Lonzi: ««Penso di non dare allo spettatore un oggetto già fatto, ma di farlo funzionare con la sua fantasia, perciò, a un quadro sull'alluminio ho scritto con il rosso "giallo": lui subito immagina il giallo, non glielo offri proprio, lo fai sforzare, lo fai partecipare ad una superficie piana.», *Discorsi. Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, in *Marcatré*, n.16-19, dicembre 1966, p. 130.

Questo insieme di affermazioni da parte dell'artista suggeriscono anche di poter valutare le prime opere del 1958 con le insegne di Oli e Tabacchi destinate ad essere attivata da parte del fruitore come scritture e oggetti di una ambientazione, come la costruzione di oggetti per la costruzione di uno spazio come evento sulla scia di una prima ricezione delle ricerche americane.

questa indagine, in accordo con quanto aveva puntualizzato Diacono sulla genesi della pop art in *Una prefazione invettiva* nel 1965: «se è vero come credo, che l'opera pop nasce da una cristallizzazione e iterazione chiusa dell'*happening* codificato in *event*».³⁰⁰

Se da un lato l'adozione dello specchio poteva aver trovato alla Biennale veneziana del 1966 strutture riflettenti e superfici *optical*, e precisamente in perturbazione, dall'altro era la superficie specchiante così come adottata da Michelangelo Pistoletto a costituire una soluzione visiva a cui rivolgersi, soprattutto se consideriamo quanto specificato da Diacono nel contributo *Il lavaggio della coscienza* stampato sul numero 7 di *Collage*, del maggio 1967. Discutendo *a che punto (fino a che punto) non è la pop art in Europa*, a proposito di Pistoletto, Diacono scriveva di una «pluralità visiva, di un dasein ottico (dal miglior neorealismo: tipo Rossellini di Paisà) in cui l'*happening* si rinnova e accende, fenomenologicamente ad libitum della relazione homme-miroir»³⁰¹.

³⁰⁰ Mario Diacono, *Una prefazione invettiva*, in *Revolt 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa*, Galleria d'arte moderna, Palermo, 2-16 settembre 1965, Regione Siciliana, Assessorato Trasporti Comunicazione e Turismo, Azienda Autonoma di Turismo di Palermo e Monreale, Il Quadrante, Palermo. V Settimana internazionale nuova musica, Il incontro degli scrittori del Gruppo 63, catalogo con testi di Mario Diacono, Cesare Vivaldi, Lawrence Alloway, Jasia Reichardt, Palermo 1965, sn., corsivo nel testo. Stampato anche in *Revolt 1. Una prefazione invettiva*, in *Collage*, 5, settembre 1965, pp. 24-26, in italiano e in traduzione inglese, ristampato in italiano in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 41-45: 41.

³⁰¹ M. Diacono, *Il lavaggio della coscienza ovvero: a) a che punto (fino a che punto) non è la pop art in Europa b) il materiale di Ettore Innocente*, «Collage», 7, maggio 1967, p. 9. Il titolo della mostra palermitana *Revolt*, nella sua accezione di «Revolt» veniva rievocato da Diacono nel contributo *Il lavaggio della coscienza*: «La rivoluzione *pop* (rinunciare a termini dell'area linguistica *révoltée*)?», M. Diacono, *Il lavaggio della coscienza*, «Collage» 7, maggio 1967, p. 8.

M. Diacono, *Il lavaggio della coscienza ovvero: a) a che punto (fino a che punto) non è la pop art in Europa b) il materiale di Ettore Innocente*, «Collage», 7, maggio 1967, pp. 8-9. Ristampato in in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 63-66.

Il titolo del contributo rimanda, mediante l'elenco in due punti nel sottotitolo, ad una suddivisione tematica dell'articolo in due sezioni, una di carattere generale sul tema della caratterizzazione europea della Pop Art a confronto con la quella americana, il secondo come approfondimento ed esemplificazione del caso di Ettore Innocente. Le opere di Innocente riprodotte a corredo dell'articolo sono: *Champion* 1966, ondolux e dourvil, 150 x 200 cm; *Sicilia* 1966, ondolux e dourvil, 207 x 162 cm; *Racing*, 1966, dourvil, 182-140-33 cm. Collage 7 (1967), sn. Di Ettore Innocente Diacono aveva già scritto in occasione della mostra alla mostra alla Galleria La Salita nell'aprile 1965. Cfr. *Ettore Innocente, Galleria La Salita, aprile 1965*, catalogo della mostra, aprile 1965, testi di Mario Diacono e Cesare Vivaldi. Una recensione di Diacono della mostra di Ettore Innocente alla Galleria La Tartaruga nel 1967, sarà pubblicata sul numero doppio del giugno-luglio 1967 di *B' t*. Cfr m.d., *Ettore Innocente. Galleria La Tartaruga, maggio- giugno*, «B' t», 3, giugno 1967, p. 27.

L'happening soggiaceva anche la lettura di Diacono di *Fluxus I* pubblicata su quello stesso numero nella sezione dedicata alle arti visive³⁰², mentre nella rubrica *Lecture* della sezione musicale, il contributo di Vlad e Gianfranco Zaccaro dedicato a Egisto Macchi e *A(lter)A(ction)*³⁰³ sostanziava, in un parallelismo e richiamo tra sezioni redazionali, quanto la riflessione sulle sperimentazioni Fluxus avesse favorito la concezione di *A(lter)A(ction)*.³⁰⁴ Ad illustrare l'inclusione dello spettatore e dell'ambiente circostante nell'opera, in copertina di quel settimo numero di *Collage*, l'immagine di *Rosa Bruciata* si univa all'abbraccio di due figure sulla superficie di uno dei quadri specchianti di Pistoletto³⁰⁵ e, nel riflettersi di uno degli *Oggetti in meno* allo specchio, si svolgeva l'happening proiettando nello spazio dell'immagine, l'interazione tra oggetto, spazio e spettatore. Così come sottoscritta nel 1967 da Kounellis nel catalogo della Biennale de Paris, la partecipazione dello spettatore

³⁰² Mario Diacono, *Fluxus I*, «Collage», 7, maggio 1967, rubrica *Lecture*, pp. 30-33.

³⁰³ Roman Vlad, *(A)lter(A)ction di E.M. La lettura dell'opera*, «Collage», 7, maggio 1967, rubrica *Lecture*, pp. 92-95.

³⁰⁴ Come documentato da una lettera inviata da Palermo da Titone a Diacono il 19 dicembre 1966, il «lettura di "Fluxus"» e l'articolo *Il lavaggio della coscienza* erano già stati redatti infatti in circostanze cronologiche prossime a quelle della rappresentazione di *A(lter)A(ction)* a Roma nel novembre 1966. Titone a Diacono da Palermo il 19 dicembre 1966 una lettera a commento al contributo ricevuto, chiedendogli inoltre fotografie dei lavori di Ettore Innocente e sollecitando l'invio della «lettura di "Fluxus"», pertanto a quella data in corso di redazione se non già ultimata. Scriveva Titone a Diacono a proposito dell'articolo: «Il tuo articolo m'è parso ottimo con una piccola riserva. Ottimo per quello che dici e soprattutto per il modo con cui lo dici, per uno stile ora interamente sciolto e capace di piegarsi a una continua polivalenza di significati. La piccola riserva riguarda il nostro Pippo: mi pare che la sua pittura non ce la faccia a esemplificare il tuo discorso; che sia troppo poco problematica per fare da contrappeso a uno scritto così problematico come è il tuo. E questo anche se anche le riserve che tu sin dall'inizio poni alla nostra situazione pittorica giustificano in un certo modo la scelta del pittore, ma solo in parte. Non ti pare? Sabato il materiale che abbiamo raccolto verrà passato in tipografia. Il resto lo passeremo dopo le feste. Io conto di essere a Roma il 26 e di fermarmi sino all'epifania. Tu quando torni da Parigi? Puoi lasciarmi le foto di Pippo e la lettura di "Fluxus" a casa mia o da Egisto e puoi darcele tu stesso se torni sicuramente prima della mia partenza. (...)», Lettera di Antonino Titone e Mario Diacono, Palermo 19 dicembre 1966. Archivio Collezione Maramotti. Con l'appellativo di Pippo ci si riferiva ad Ettore Innocente; il nome è manoscritto a matita da Mario Diacono sulla lettera.

³⁰⁵ L'immagine era composta dal montaggio-sovrapposizione delle due opere di Pistoletto ed era accoppiata sulla copertina dalla riproduzione di un particolare della partitura *Phasen* (1964) di Roland Kayn, compositore tedesco partecipe del Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza al quale la sezione di *Collage* dedicata alla musica dedicava una scheda. Nell'indice del numero 7 di *Collage* si segnalava: «In copertina: M. Pistoletto, due particolari; R. Rayn, particolare da 'Phasen'». Cfr. *Scheda 8. Ronald Kayn*, «Collage», 7, maggio 1967 p. 84.

nell'azione drammatica sul palcoscenico di *A(lter)A(ction)* restituiva un'accezione ravvicinata a quello occupato dagli *Oggetti nel meno* di Pistoletto³⁰⁶, di cui proprio Diacono ospiterà il riallestimento nella sua galleria bolognese nel dicembre 1978.³⁰⁷

Nel contributo *Temporalità dell'immagine* pubblicato sulla rivista *Teatro* nel marzo 1969, in merito alla partecipazione di artisti e critici d'arte al convegno sullo spettacolo *Di un nuovo senso dello spettacolo*, tenutosi nell'ambito Festival di Pesaro nel 1968, Giorgio De Marchis sottolineava quanto gli artisti si fossero sempre dedicati alla scenografia e quanto questa non dovesse essere considerata dal punto di vista delle arti visive come un genere artistico. Rilevando i caratteri teatrali delle esperienze artistiche recenti, come quelle emerse nella mostra *Lo Spazio dell'Immagine a Foligno*, individuava quanto ciò «fosse indizio di un cambiamento nel pensiero artistico che riconosce nelle esperienze teatrali certe affinità problematiche con le sue stesse nuove esperienze in sostituzione delle categorie e dei procedimenti tradizionali».³⁰⁸

Su quello stesso numero della rivista erano pubblicati con il titolo *Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale* i pensieri e osservazioni di Jannis Kounellis raccolti da Bartolucci, in merito alla sua partecipazione a *I testimoni* di Tadeusz Rozewicz, andato in scena il 6 novembre 1968

³⁰⁶ Si consideri a questo riguardo in particolare il testo di Pistoletto in occasione della mostra alla Bertesca nel 1966. «L'uomo dipinto veniva avanti come vivo nello spazio vivo dell'ambiente, ma il vero protagonista era il rapporto di istantaneità che si creava tra lo spettatore, il suo riflesso e la figura dipinta, in un movimento sempre "presente" che concentrava in sé il passato e il futuro tanto da far dubitare della loro esistenza: era la dimensione del tempo» (M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, Galleria La Bertesca, Genova 1966). In considerazione dell'uso dello specchio si consideri anche il *Metrocubo d'infinito* (1966) costruito da specchi disposti con il lato riflettente all'interno.

³⁰⁷ *Michelangelo Pistoletto. Mostra antilogica*, Mario Diacono Via di Santo Stefano Bologna, dal 9 dicembre 1978, pieghevole della mostra.

³⁰⁸ Giorgio De Marchis, *Temporalità dell'immagine*, «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale», 1, marzo 1969, pp. 24-26: 24. Il riferimento era ai caratteri teatrali emersi nella mostra *Lo Spazio dell'immagine* a Foligno nel 1967 anche ad alcune esperienze presentate alla Biennale di Venezia del 1966.

al Teatro Giocosa di Ivrea e il 9 novembre 1968 al Teatro Stabile di Torino per la regia di Carlo Quartucci.³⁰⁹

Sebbene il coinvolgimento in *A(lter)A(ction)* non venisse direttamente menzionato³¹⁰, nonostante Bartolucci ne fosse a conoscenza per via dell'inclusione nella sezione dedicata alle arti sceniche alla Biennale di Parigi del 1967, l'esperienza con Diacono e Macchi emergeva nelle scelte lessicali adottate da Kounellis: l'«alterazione scenica» e la «manifestazione alterante» attribuita ai materiali e agli oggetti scenici concepiti come «segnali di alterità» e finalizzati alla «trasformazione dell'azione scenica qualitativamente». Anche la partecipazione del pubblico in scena, formulata per *A(lter)A(ction)* tramite l'immagine riflessa nello specchio, tornava nel commento all'allestimento de *I Testimoni* come coinvolgimento dello spettatore «nelle sue

³⁰⁹ Jannis Kounellis, *Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale. Pensieri e osservazioni raccolti da G.B.* «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale», numero 1, marzo 1969, pp. 27-30. Il testo era stato già pubblicato in *Marcatré* nel 1968, insieme al commento di Giuseppe Bartolucci a *I testimoni*, accompagnato da fotografie di scena dello spettacolo di Quartucci. A conferma dei rapporti con l'editore Lerici, quello stesso anno per *Marcalibri* si pubblicava di Bartolucci, *La scrittura scenica*. Cfr. Giuseppe Bartolucci, *L'«organismo dei testimoni: sua composizione e scomposizione*, «*Marcatré*», 43-44-45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 222-229; Jannis Kounellis. *Pensieri e osservazioni*, «*Marcatré*», 43-44-45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 230-235. Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968.

³¹⁰ In merito ai *I Testimoni*, Guido Davico Bonino nel 1968 riferiva Kounellis «se non sbaglio, alla sua prima esperienza da scenografo». Nel 1969 lo stesso Kounellis, in una conversazione con Italo Moscati, pubblicata su *Sipario* nell'aprile, dichiarava a proposito *I Testimoni* che lo spettacolo fosse il primo a cui avesse lavorato e che si trattava della sua prima esperienza teatrale. Cfr. G. Davico Bonino, *I Testimoni di Quartucci*, «*Quindici*», XIV, 38, 1968, ritaglio a stampa, Archivio del Teatro Stabile di Torino. Rassegna Stampa. I testimoni 1968/1969. Cfr. Jannis Kounellis: «*Non per il teatro ma con il teatro*», in *Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico*, a cura di Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi, «*Sipario*», 276, aprile 1969, pp. 13-14.

condizioni di “complice” visivo-mentale dell'azione scenica».³¹¹ Nel termine «comportamento», che aveva già trovato applicazione nel testo del catalogo della Biennale de Paris a commento dello spazio scenico di *A(lter)A(ction)*³¹², Kounellis faceva confluire gli esiti di quell'esperienza di teatro-musicale, poi riversatisi nella concezione di lavori realizzati nei mesi precedenti la sua partecipazione alla rassegna parigina. La dinamica soggiacente la configurazione degli oggetti scenici in *A(lter)A(ction)*, e l'unitarietà dello spazio scenico era stata infatti riformulata in opere realizzate tra la primavera e l'autunno del 1967. La stessa definizione di «spazio vivente» era debitrice del processo di «alterazione» dello spazio scenico ragionato in

³¹¹ «Tale assorbimento dell' “autenticità” non può fermarsi peraltro a costituire uno spazio “vivente” per se stesso, cioè una per determinazione puramente estetica, quasi che bastasse un po' di “vero” e un po' di “vivo” sulla scena, per determinare un'alterazione scenica, semmai, come si è visto avvenendo soltanto una correzione di carattere drammaturgico; esso cioè deve tendenzialmente inseguire una condizione di trasformazione dell'azione scenica qualitativamente, nel senso che lo stesso attore, su questo spazio “vivente” creatogli dagli elementi di “vero” e di “vivo” dall'atteggiamento anticonvenzionale in cui è stato disposto, è messo in condizione di assumere un comportamento che va al di là del “disturbo” per approdare all' “alterità”. Si tratta comunque della soglia dell' “alterità” non dell' “alterità” tutta quanta: si tratta in altre parole di una specie di rifiuto del “prodotto” al di dentro dal “prodotto”, che è tanto più dilagante e tanto più invasore del comportamento, quanto più viene esaltato e espanso dall'attore) e quindi dallo spettatore nelle sue condizioni di “complice” visivo-mentale dell'azione scenica). Ne viene per il momento un'infelicità dell'attore stesso (e dello spettatore), colto di rimbalzo e contrastato dagli uccelli (il loro gridare disordinato e affluente), dal carbone, dalle pietre, dal cotone (che sporcano, che sono “inutili”, che fanno da falsa “bellezza” rispettivamente) e per di più sottomesso a un movimento di “carrelli” che sono la loro struttura portante e la loro manifestazione alterante al tempo stesso (con l'impossibilità di vivere in uno spazio «unico» e di atteggiarsi secondo le regole verosimiglianti)», Jannis Kounellis, *Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale. Pensieri e osservazioni raccolti da G.B.*, «Teatro, Rassegna trimestrale di ricerca teatrale», 1, marzo 1969, pp. 28-29, corsivo nel testo. Si consideri anche quanto Bertolucci riferiva sulla presenza di un «procedimento alterante» nel contributo dedicato a *I Testimoni* nel testo pubblicato in *Marcatré*: «(...) reinventando l'interpretazione gestico-fonetica, su una misura di libertà del comportamento oltre che di libertà innovatrice, delle quali codesto materiale drammaturgico non soltanto può fare a meno ma anche ne è il centro propulsore ora, il punto di diramazione, per effetto di un procedimento alterante.», Giuseppe Bartolucci, *L' “organismo” de I Testimoni, sua composizione e scomposizione*, «Marcatré», 43-44-35, luglio-agosto-settembre 1968, p. 223.

³¹² «Les espaces ainsi créés tendent donc à se refléter, à se briser et à se recomposer eux aussi selon le point spatial, que l'on considère chaque fois, que ce soit le miroir, les éléments de bois ou le box. Le spectateur est donc chaque fois invité à se projeter dans ces éléments, avec une mobilité constante et communicative; mobilité qui est toute aussi constante en soi et implique une pureté latent de comportement dictée par la disposition même des points scéniques qui précède le déroulement de l'action dramatique elle-même. La pureté et la rigueur d'une telle opération sont cependant sujettes à cette pureté de comportement, dans la mesure où elles détachent, s'opposent et s'enrichissent grâce à cette mobilité et cette ambiguïté de reflets dont il a été question plus haut en tant qu'éléments scéniques structuraux», Jannis Kounellis, in *Cinquième Biennale de Paris. Section Italienne*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967, sn.

A(lter)A(ction), testimoniato nei materiali realizzati per lo spettacolo di Quartucci, dall'introduzione di elementi mobili come i carrelli, o sonori quali le gabbie con gli uccelli, che trova puntuale riscontro nel dettato del *Teatro della Crudeltà* dove Artaud auspicava:

«Per raggiungere da ogni lato la sensibilità dello spettatore, preconizziamo uno spettacolo mobile il quale, anziché fare della scena e della sala due mondi chiusi, senza comunicazione possibile, diffonda i suoi bagliori visivi e sonori su tutta la massa del pubblico».³¹³

Come documentato da un gruppo di fotografie di scena di Italo Colombo, conservate presso l'Archivio del Teatro Stabile di Torino, per lo spettacolo di Quartucci Kounellis aveva sviluppato su ampia scala e adottato come fondale³¹⁴, quanto già presentato nell'ampio quadro-parete con una cornice fatta di gabbie con uccelli esposto in occasione della prima parte della mostra in due tempi *Il Giardino e i Giochi* allestita all'Attico tra marzo e aprile del 1967. La costruzione era volta ad esaltare una componente sonora costante che si voleva introdurre nello spazio scenico, «110 gabbie di uccellini cinguettanti» descritte da Franco Quadri su *Panorama* il 21 novembre 1968, come «effetti sonori ottenuti dagli stridii degli uccelli o da lancinanti amplificazioni di rumori quotidiani».³¹⁵

Il riconoscimento della filogenesi del materiale scenico de *I Testimoni* era stato debitamente notato da Marisa Volpi, su *Flash Art*, scrivendo di come l'artista avesse «portato in scena la sua nomenclatura: la lana, i sacchi, il mucchio di pietre, il mucchio di carbone, i box con lo specchio, gli uccelli e le gabbie, i cactus, il legno del telaio del

³¹³ Antonin Artaud, *Il teatro e la crudeltà* (1933), in *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, prefazione di Jacques Derrida, Einaudi, Torino 1968, ed. originale *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964; ed. consultata Einaudi, Torino 1978, p. 201.

³¹⁴ Il fondale realizzato da Kounellis per *I Testimoni* era costruito da una struttura rettangolare composta da gabbie con uccelli. Alcune fotografie dei materiali scenici sono pubblicate a commento del contributo di Bartolucci su *Marcatré*, alcune delle quali provenienti dalle fotografie di scena scattate da Italo Colombo al Teatro Stabile di Torino, conservate presso l'Archivio del Teatro Stabile.

³¹⁵ Franco Quadri, rubrica *Teatro*, «*Panorama*», 21 novembre 1968, ritaglio a stampa, Archivio del Teatro Stabile di Torino. Rassegna Stampa. I testimoni 1968/1969.

quadro, e così via, nonché l'elemento ermetico, magrittiano».³¹⁶ Nel gennaio 1969 su *Cartabianca* Volpi tornava sul «senso ermetico della fisicità dei materiali scenici», sulla componente magrittiana e sullo specchio come espressione di un «lato metafisico dell'immagine».³¹⁷ A proposito dello spettacolo *I testimoni* scriveva:

«immobilità improvvisate si contrapponevano a tutto il fluire e alla mobilità delle azioni: il motivo del box con lo specchio e l'uomo di spalle che si specchia, la porta che non si apre e non si chiude su niente, le gabbie degli uccelli (cui, secondo un'idea non potuta realizzare, dovevano fare da cornici degli uomini)».³¹⁸

La componente magrittiana, forse precisamente quella associata all'«homme-miroir segnalato» da Diacono, quasi una eco del riflesso dell'uomo senza volto in *La reproduction Interdite* (1937) di René Magritte, veniva valutata nel caso dei materiali scenici realizzati per lo spettacolo Quartucci, come adozione di dispositivi di sorpresa

³¹⁶ Marisa Volpi, *I testimoni di Kounellis*, «Flash Art», novembre 1968, ritaglio a stampa, Archivio del Teatro Stabile di Torino. Rassegna Stampa. I testimoni 1968/1969.

³¹⁷ «Inoltre per lui è importante il lato metafisico dell'immagine, il lato magrittiano. Attraverso Magritte scopriamo i punti morti del pensiero, avvertiamo che scorre sotto le immagini, relazionate da secoli, un abisso di possibilità: affacciarsi ad esso ha un brivido. Kounellis sente la forza di questo gioco e cerca di evocarla, non tanto visivamente, quanto matericamente. Egli ci fa entrare in una regione di libertà, in cui gli oggetti, i materiali, i colori, le forme, hanno un'esistenza fluida, che aspetta da noi un'aggregazione precaria, ma dove alcune connessioni nominali permangono misteriosamente. Ecco il senso ermetico che la fisicità dei suoi materiali acquista, se visti in certi contesti.», Marisa Volpi, *I testimoni al Teatro Stabile di Torino. Appunti su Jannis Kounellis*, «Cartabianca», 15 gennaio 1969, pp. 14-19. L'articolo è ristampato in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, pp. 67-70: 70.

³¹⁸ Marisa Volpi, *I testimoni al Teatro Stabile di Torino. Appunti su Jannis Kounellis*, «Cartabianca», 15 gennaio 1969, pp. 14-19, *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, 70.

e tecniche e spaesamento, già state discusse con Kounellis nell'intervista pubblicata nel numero di maggio 1968 di *Marcatré* in considerazione degli allestimenti teatrali.³¹⁹ Se il ricorrere alle gabbie con uccelli poteva aver trovato una suggestione nella mostra di Richard Serra *Animal Habitats Live and Stuffed...*, tenutasi alla Galleria La Salita nel maggio 1966³²⁰, l'introduzione era avvenuta proprio in tempi vicini alla progettazione dell'opera di teatro musicale, in una consanguineità con la ricerca di Egisto Macchi. Secondo una pratica che si inseriva in una linea cageana, il compositore aveva utilizzato in *A(lter)A(ction)* una serie di oggetti sonori, tra cui

³¹⁹ La presenza di motivi magrittiani era stato argomento di discussione da parte di Marisa Volpi con Kounellis nell'ambito dell'intervista su *Tecniche e Materiali* pubblicata su *Marcatré* nel maggio 1968. Se Volpi rilevava in Kounellis tecniche di sorpresa e spaesamento, nella costruzione dei lavori di Kounellis vicine a quelle di Magritte, l'artista rispondeva valutando come in Magritte quei dispositivi fossero tesi alla definizione di una costruzione di tipo mentale mentre nel suo lavoro l'adozione di particolare dispositivi era restituita secondo un ordine di tipo reale, tesa dunque alla costruzione di uno spazio fisico e alla restituzione fisica di materiali. Pur ammettendo la presenza di quelle che Marisa Volpi definiva come tecniche di spaesamento tipicamente magrittiane, Kounellis mostrava una predilezione per una accezione di surrealismo americano, riferendo lo sconfinamento dal quadro dell'*action painting*. In quella occasione, a proposito della dimensione dell'*happening* dei suoi primi lavori, negava l'aspetto scenografico, pur ricorrendo al termine di «allestimenti»; una dichiarazione terminologica di stampo comunque teatrale nella quale si assiste piuttosto ad una differenziazione tra una pratica dell'allestimento come scenografia e la concezione di spazio scenico, anche attraverso nell'adozione di materiali che non mimano ma ricreano fisicamente gli elementi di un'ambientazione e la creazione di uno spazio. Cfr. *Intervista di Marisa Volpi a Jannis Kounellis*, in *Tecniche/Materiali*, a cura di Carla Lonzi, Tommaso Trini, Maria Volpi Orlandini, «*Marcatré*», nn. 37-40, Maggio 1968, p. 73.

³²⁰ L'ipotesi della derivazione di questa tipologia di lavori di Kounellis, avanzata da Luca Massimo Barbero, è ripresa da Roberta Serpolli nel suo contributo dedicato a Richard Serra. Cfr. *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, Macro 2010-2011), a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola, Electa, Milano 2010, p. 45; Cfr. Roberta Serpolli, *Richard Serra e l'Italia. Uno sguardo sulla tradizione artistica e l'identità visiva di una nazione*, «*Palinsesti*», vol. 1, n. 2, 2011.

precisamente richiami per uccelli³²¹ L'inserimento di qualità sonore viventi, musicali per natura, aveva inoltre contraddistinto la concezione del «birdcage costume» ideato da Robert Rauschenberg per *Map Room II* (1965)³²², in una soluzione visiva ravvicinata a quella creata da Kounellis, permettendo ulteriormente di valutare quanto l'inserimento di una sonorità vivente fosse stata stimolata dalla ricezione delle sperimentazioni derivate dagli insegnamenti di John Cage al Black Mountain College, a loro volta fortemente ricettive delle teorie artaudiane.³²³

³²¹ Così veniva descritta la sonorità di *A(lter)A(ction)* da Domenico Guaccero: «Ma dove la fantasia sonora del musicista sperimenta di continuo è nell'invenzione strumentale dove gli otto esecutori, oltre gli arnesi ufficiali, ne adoperano di svariati altri, dai magnetofoni ai giradischi, dai musical toys ai richiami per uccelli, in una accesa e a violenta colorazione visiva.», Domenico Guaccero, *Studio per A(lter)A(ction)*, testo pubblicato nel programma di sala *Studio per "A(lter)A(ction)" di Egisto Macchi*, Teatro Olimpico. Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 15, giovedì giugno 1966, Fondo Egisto Macchi, fascicolo *A(lter)A(ction)*.

A questo riguardo si veda anche il commento alla partitura in; Daniela Tortora, *Saggio*, in *Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, p. 51.

Il Fondo Egisto Macchi all'Istituto per la Musica presso la Fondazione Giorgio Cini, custodisce inoltre una partitura di grande formato di *A(lter)A(ction)*, datata in basso a sinistra Roma, 23 aprile 1966, in cui sono annotati fischetti di diversi uccelli (quaglia, allodola, tortora, fringuello, cardellino). Si veda in particolare la partitura al 3'53".

³²² Una voliera con all'interno tre colombe era stata concepita da Rauschenberg per il costume di Debora Hay in occasione di *Map Room II* (1965), la cui prima era stata rappresentata a New York il 1 dicembre 1965, che vedeva la collaborazione di Robert Rauschenberg con Trisha Brown, Alex Hay, Deborah Hay, Jim Hardy e Steve Paxton. In considerazione dell'adozione animali nelle performance di Rauschenberg, si consideri anche *Elgin Tie* (1964), presentata nel settembre 1964 al Moderna Museet di Stoccolma, che prevedeva anche la presenza di una mucca, o quella di galline in *Linoleum* (1966), presentato a Washington nell'aprile 1966. Volendo invece attentamente considerare lo svolgimento di motivi magrittiani nel lavoro di Jannis Kounellis, è anche da valutarsi una ripresa del motivo iconografico della gabbia con uccelli ne *Le Thérapeute* (1937) di René Magritte.

Cfr. *Robert Rauschenberg*, catalogo della mostra itinerante, (Washington, National Collection of Fine Arts, October 30, 1976—January 2, 1977, New York, Museum of Modern Art, March 25 -May 17, 1977, San Francisco Museum of Modern Art, June 24- August 21, 1977; Buffalo, Albright-Knox Buffalo, September 23 -October 30, 1977; Chicago, The Art Institute, December 3, 1977-January 15, 1978) con un testo di Lawrence Alloway, Smithsonian Institution Press, Washington, 1976, sezione *Dance and Performance*, p. 185; pp. 190-193.

³²³ Espressamente come tratta da John Cage era riportata una citazione da Quartucci nelle note e disegni di accompagnamento a *I Testimoni* pubblicati in *Qui Arte Contemporanea* nel marzo 1969: «nella nostra situazione di artisti ci troviamo davanti tutto un lavoro che è fatto prima che entrassimo in gioco noi. ora è il nostro momento, e io vorrei introdurre nel mio lavoro le cose del passato non presentandole così come sono, ma utilizzandole come materiale [sottolineato nel testo] idoneo a produrre quelle cose diverse che vogliamo fare noi», *Carlo Quartucci parla della regia de "I Testimoni" di Rozewicz al Teatro Stabile di Torino*, «Qui Arte Contemporanea», Marzo 1969, ritaglio stampa. Archivio del Teatro Stabile di Torino. Rassegna Stampa. I testimoni 1968/1969.

In una consonanza cronologica con lo spettacolo con Diacono e Macchi, l'adozione della gabbia-uccello è documentata da una tela nera alla quale è agganciata una gabbia per uccelli, datata 1966.³²⁴ L'elemento anticipa la fisionomia poi estesa al quadro esposto all'Attico nel marzo 1967, traslato ne *I Testimoni* nel 1968, presente in altri quadri a cui Kounellis stava lavorando nel 1966, come testimoniato dalle affermazioni dell'artista nella conversazione Lonzi pubblicata su *Marcatré* nel dicembre 1966, su quello stesso numero in cui veniva presentato *Studio per A(lter)A(ction)*. Tra i grandi quadri con rose dipinte e gabbie per uccelli, ne descriveva anche uno che precisava di aver venduto a un musicista³²⁵: una puntualizzazione che conferma quanto

³²⁴ L'opera *Senza titolo* (1966) è riprodotta in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 19 novembre 1996 -19 febbraio 1997), a cura di Gloria Moure, Madrid 1996, op. ripr. p. 26, fig. 10, cat. 9.

³²⁵ Kounellis riferiva di un grande quadro con una rosa nera attorno al quale come una cornice erano disposte gabbie di uccelli, che diceva di aver venduto a un musicista, e di un ulteriore quadro di due metri con sopra una rosa e con foglie dipinte con nero lucido e dentro un gancio per mettere una gabbia con un uccello. «K. Intorno al grande quadro con la rosa nera ci sono delle gabbie con gli uccelli. C.L. intorno dove? K. intorno al quadro come cornice. C.L. Ah delle gabbie vere. K. Sì, con uccelli veri dentro. Perché pensavo che... questo quadro l'ho venduto a un musicista per mettere sul terrazzo. [...] c'è anche un quadro di due metri e sopra una rosa, una di quelle cose enormi, e a un certo punto si taglia questa rosa, a metà quadro quasi e sotto entrano le foglie, in maniera naturale, dipinte anche queste con nero lucido e dentro c'è un gancio per mettere una gabbia con un uccello, no?», *Discorsi. Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, «*Marcatré*», nn.26-29, dicembre 1966, p. 130. Il colloquio era stato in parte anticipato con il titolo *Un villaggio pieno di rose. Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, in *Catalogo 3*, La Tartaruga, Roma 10 giugno 1966. L'intervista è ristampata in Carla Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Laura Iamurri, Lara Conte, Vanessa Martini, Et. al. Milano, 2012, pp. 483-490.

Una vendita da parte di Kounellis di un quadro negli ambienti musicali in quello stesso periodo è testimoniato da una lettera di Diacono ad Antonino Titone nel 2 giugno 1966, a breve distanza della prima rappresentazione di *Studio per A(lter)A(ction)* il 15 giugno 1966 e destinata a coprire i costi per la produzione delle scene. «Caro Nino, come Egisto ti ha detto per telefono, il nostro A(lter)A(ction) rischia di venire su sbilenco. Gianni che si è preso questa vera "rogna" delle scene, è pronto a cedere un suo buon quadro [...] a prezzo di favore, per aver subito quelle 200.-250.000 lire che servono per fare le cose per benino. Puoi entro una settimana, vendere il quadro "sulla parola" e mandare telegraficamente il denaro? Sarebbe importante. Capisco che ti si chiede una cosa semplicemente inaudita, ma questo miracolo si vede fare», Lettera di Mario Diacono a Antonino Titone, 2 giugno 1962 ma 1966, CDMC, Palermo, pubblicata in Daniela Tortora, *Saggio*, in *Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, p. 51, nota 100. La mancata descrizione del quadro in questione e il coinvolgimento di Titone nella cessione non permette di individuare univocamente se il «buon quadro» riferito da Diacono fosse quello con la rosa nera e le gabbie di uccelli a cui Kounellis faceva riferimento nella conversazione con Carla Lonzi, qualora avesse usato impropriamente il termine «musicista» per riferirsi ad un compositore. La testimonianza di Diacono a riguardo riferisce che il quadro ceduto come compenso per le scene fosse uno di quelli con le lettere colorate realizzato da Kounellis negli anni Sessanta.

l'elaborazione di questa tipologia di lavori, complessivamente finalizzata ad una sonorizzazione del quadro, estesa alla scena espositiva e allo spazio scenico, fosse avvenuta nel periodo in cui Kounellis era in contatto con la scena musicale nell'ambito della progettazione di *A(lter)A(ction)*, riferito in quella circostanza come «spettacolo su Artaud».³²⁶ Una componente sonora «vivente» era inoltre quella restituita dal quadro con il pappagallo, esposto all'Attico nel novembre 1967. Secondo quanto ci informa una recensione in *L'Espresso colore* il 12 novembre 1967, l'esposizione prevedeva una collaborazione di Frederic Rzewski: nel commento si faceva riferimento esattamente a «brani di natura» e al coinvolgimento dello «spettatore a partecipare a un gioco».³²⁷

Ma il riflettersi di *A(lter)A(ction)* nello spettacolo diretto da Quartucci nel 1968 è individuabile avveniva nel processo di alterazione a cui era stato sottoposto l'oggetto scenico costituito dalla cassa con gli specchi. La «caisse»-«box tapissé de miroirs», tornava ne *I testimoni* come «cassone», all'interno del quale, secondo la descrizione datane da Quartucci in *Qui Arte Contemporanea* nel marzo 1969, uno dei personaggi-attori si coricava lasciandosi bagnare dall'acqua che colava da sacchi disposti sulla

³²⁶ *Discorsi. Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, «Marcatré», n.16-19, dicembre 1966, p. 130.

³²⁷ La recensione della mostra di Kounellis all'Attico nel novembre 1967 pubblicata su *Espresso Colore* riferisce la notizia di brano musicale di Frederic Rzewski che tuttavia non trova riscontro nella pubblicazione edita dall'Attico. «Ora anch'egli ha abbandonato la pittura ed espone oggetti che utilizzano materiali industriali e brani di natura e chiamano lo spettatore a partecipare ad un gioco assai più impegnativo che non comprare un quadro e appenderlo nel salotto per voltargli le spalle. Supporti di ferro smaltati dell'orribile grigio dei telefoni pubblici sostengono un trespolo un pappagallo con tanto di uccello vivo e verde o un acquario completo di pesci, o contengono terra da cui spuntano fiori veri. Il catalogo reca i commenti registrati di quattro bambini introdotti nella sala della mostra prima dell'inaugurazione e un pezzo di musica per pianoforte di Frederic Rzewsky [sic].», *Jannis Kounellis. Roma. Galleria L'Attico. Piazza di Spagna*, «L'Espresso Colore», rubrica *I pittori*, n. 32, 12 novembre 1967, p. 39.

struttura.³²⁸ Il cassone ne *I Testimoni* era l'adozione della cassa lignea aperta su un lato concepita in circostanze prossime, se non coincidenti, con la mostra organizzata all'Attico nel novembre 1967, all'interno della quale Kounellis si era fatto ritrarre da Claudio Abate con il volto in direzione di uno specchio di formato quadrato posizionato su una mensola³²⁹, ed utilizzata da Kounellis per inscenare azioni quotidiane come documentato nel video di Luca Patella *SKMP2* (1967).

Le caratteristiche della cassa di legno in *A(lter)A(ction)* era stata inoltre precedentemente ragionate in occasione nella mostra *Il giardino e i giochi*. Nella «cassa abitabile», presentata all'Attico nell'aprile 1967, in occasione del secondo

³²⁸ La descrizione relativa all'utilizzo scenico del «cassone» ne *I Testimoni* è offerta da Quartucci nelle note e nei disegni con cui il regista descriveva lo spettacolo nel contributo pubblicato nel marzo 1969 in *Qui Arte Contemporanea*, dove le dimensioni del «cassone» sono indicate di 210 x 120 cm accanto nel disegno fattone da Quartucci. Cfr. *Carlo Quartucci parla della regia de "I Testimoni" di Rozewicz al Teatro Stabile di Torino*, «*Qui Arte Contemporanea*», marzo, 1969, Archivio del Teatro Stabile di Torino *I testimoni 1968/1969*. Rassegna Stampa, critiche e varie.

Un cassone di legno con la parte superiore coperta da sacchi di iuta è visibile nelle fotografie di scena de *I Testimoni* pubblicate in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 19 novembre 1996 -19 febbraio 1997), a cura di Gloria Moure, Madrid 1996, tav. 262-266, p. 359. Nell'apparato dei «materiali scenici» realizzati da Kounellis dal 1968 al 1996 elencati in catalogo, la partecipazione per l'opera di teatro musicale con Macchi e Diacono, compariva titolata *Vita di Artaud* e datata al 1968. Cfr. «*materiales escenicos - 1968 Vita di Artaud, seleccion de cartas de A. Artaud, texto di Mario Diacono, musica di Egisto Macchi, Filarmonica, Roma. I testimoni, texto di Tadeusz Rozewicz, direccion de Carlo Quartucci, Teatro Stabile, Torino*», in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 19 novembre 1996 -19 febbraio 1997), a cura di Gloria Moure, Madrid 1996, p. 403.

³²⁹ Un lavoro *Senza titolo* (1967) descritto come cassa di legno con specchio, con dimensioni coincidenti con quelle del «cassone» segnalate da Quartucci, è riprodotto in una fotografia di Claudio Abate, nel catalogo della mostra dedicata a Jannis Kounellis al Reina Sofia nel 1996, e ricondotta in quella sede ad una esposizione all'Attico nel 1967. Claudio Abate aveva ritratto Kounellis all'interno di una cassa, con il volto in direzione di uno specchio di formato quadrato disposto su una mensola all'altezza del volto. Una cassa di legno con una mensola è visibile, alla spalle di Kounellis, nel secondo piano della fotografia che ritraeva in primo piano Kounellis seduto sulla struttura con i cactus presentata all'Attico nel novembre 1967, pubblicata nel catalogo di quella mostra. Cfr. *Kounellis, Novembre-Dicembre 1967, L'Attico*, Roma, catalogo mensile della galleria L'Attico, n. 86, dicembre 1967, s.n. La stessa fotografia è segnalata come scattata nello studio dell'artista in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983,, p. 58.

Cfr. *Jannis Kounellis, Cat. 14 Sin Titulo [lam, tav 6] 1967, cat. 14 «caja de madera y espejo con el artista de espaldas (200x 120 cm caja)», ch. Coleccion del Artista, Roma. Exposicion Galleria L'Attico, Roma 1967. Fotografia Claudio Abate», in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 19 novembre 1996 -19 febbraio 1997) a cura di Gloria Moure, Madrid 1996, p. 20 tav. 6, cat. 14. La fotografia di Claudio Abate è riprodotta anche in Gloria Moure, *Jannis Kounellis, works and writings 1958-2000*, Barcellona, Ediciones Poligrafia, 2001, p. 19, 429.*

tempo della mostra in due parti³³⁰, erano già stati canalizzati e assorbiti forme, materiali, quali l'elemento riflettente dello specchio, elementi sonori e dinamici ragionati nell'ambito dell'opera di teatro musicale, traslati all'interno di una concepita come spazio da agire. Sul primo numero di *B't* del marzo 1967, Diacono aveva anticipato l'opera in mostra ricorrendo con estrema efficacia alla definizione di «quadro d'azione», per via dell'happening inscenato, in una individuazione della traslazione all'interno della cassa dell'azione scenica e musicale svolta in *(A)lter(A)ction* attraverso l'inserimento del materiale sonoro costituito dai rumori emessi dai trenini.

«Kounellis in marzo esporrà una serie delle 'Rose' dipinte o attaccate sulla tela con bottoni automatici e un quadro d'azione. È una cassa di cm. 200 x 190 x 130. La parte superiore è dipinta di verde, dal soffitto pende una nuvola di vetro trasparente. La metà inferiore è ricoperta di specchi in formelle. Sul pavimento tre binari concentrici su cui corrono tre diversi treni elettrici in cui rumori vengono diffusi da minuscoli microfoni installati a bordo. Al centro delle tre piste, una sedia bianca su cui durante l'esposizione siederà l'autore.»³³¹

³³⁰ Una segnalazione della mostra pubblicata in *L'Espresso Colore* chiarisce che quanto è ascritto sotto la titolazione complessiva di *Il Giardino e I Giuochi* nella pubblicazione edita dall'Attico, accompagnata dall'indicazione marzo-aprile 1967, sia una mostra in due tempi: « Oggi, all'Attico di Piazza di Spagna (sopra Babington), si presenta con una mostra in due tempi: primo tempo (in corso, fino all'8 aprile): grandi rose di stoffa appuntate su quadri. Ai lati gabbie con cocorite e canarini vivi allietano l'ambiente; secondo tempo, (dopo l'8 aprile): i giochi. Per esempio c'è una scatola di 2 metri per 2. Dentro specchi e trenini elettrici per terra, nuvole di plastica sul soffitto e, seduto una sedia, l'artista in persona che ripete frasi paradossali. Prezzi da concordare. », *Jannis Kounellis, L'Attico. Roma, Piazza di Spagna*, «Espresso Colore», 1, 1967, p. 41

³³¹ m.d., *Jannis Kounellis. Galleria L'Attico, Roma*, «B't», 1, marzo 1967, p. 22.

Volendo enfatizzare e accentuare le modalità di riformulazione nel lavoro presentato da Kounellis all'Attico nella primavera del 1967 dei temi presenti in *(A)lter(A)ction* forse anche quanto Diacono riferiva come una nuvola appesa al soffitto poteva forse anche essere un rimando a quelle cantate da Ezra Pound nei *Pisan Cantos*?

Nel catalogo delle opere a cura di Ida Giannelli offerta nel catalogo della mostra dedicata a Kounellis a Rimini nel 1983, la cassa con gli specchi, viene indicata come esposta alla Galleria Attico, 13 aprile 1967. Cfr. «1967 Roma. Galleria Attico, 13 aprile. (testo Boatto) Espone *Senza titolo* (1967) (grande cassa, la cui metà superiore è dipinta di verde, mentre quella superiore è ricoperta di piastrelle di specchio; dal soffitto pende una nuvola di vetro trasparente sul pavimento corrono, su tre binari concentrici, trenini elettrici in cui i rumori sono diffusi da piccoli microfoni; al centro dei binari, Kounellis, seduto sulla sedia, ripete delle frasi)», in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 185. Nella descrizione dell'opera pare essere combinata sia l'anticipazione fattane da Diacono sul primo numero di *B't* nel marzo 1967, sia quella offerta su *L'Espresso Colore*.

Nel testo nel catalogo *Il Giardino e i Giuochi*, alla dinamica del «gioco» Alberto Boatto ascriveva il rispecchiarsi del volto in quanto «riconoscimento (il mio volto rubato dallo specchio) ed evasione commentata con frigida e surreale ironia»³³² e ricorreva al termine «event» per indicare l'aspetto partecipativo favorito dal riflesso dell'immagine³³³; mentre Tommaso Trini su *Cartabianca*, nel maggio 1968, ricorreva al termine «spettacolo» per segnalare il «gioco» inscenato nella cassa, di cui rilevava un certo carattere enigmatico.³³⁴

Se la cassa come spazio da agire, come documentata dalla fotografia di Claudio Abate trova, come anche segnalato da Daniela Lancioni³³⁵, una forte consonanza, sebbene con centrali variazioni quali l'introduzione dello specchio, con le strutture lignee in

³³² Alberto Boatto, *A rose is...* in *Kounellis. Il giardino e i giuochi*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, marzo-aprile 1967) Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967, s.n.

³³³ Nella descrizione offerta da Boatto nel catalogo il lavoro presentato all'Attico era così descritto: «costruzione di legno a forma di cassa aperta sul davanti e abitabile, lo specchio sulle pareti interne, costruendo l'immagine dello spettatore, la compromette nell'*event* che si svolge nella cassa. Un uomo immobile su una sedia sogna mentre ai suoi piedi transitano rumorosi e fischianti trenini elettrici in miniatura.», Alberto Boatto, *A rose is...* in *Kounellis. Il giardino e i giuochi*, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, marzo-aprile 1967) Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967, sn. Nel catalogo sono riprodotte quattro fotografie in bianco e nero che ritraevano Kounellis seduto sulla sedia o sdraiato all'interno della cassa ricoperta con piastrelle a specchio; sul piano della cassa sono visibili i binari dei trenini elettrici. Non visibile è invece la parte superiore della cassa, che Diacono nell'anticipazione della mostra su *B'7* indica essere di colore verde. Così come riprodotta nel catalogo *I giardini e i giuochi*, la conformazione di cassa di legno aperta su un lato e ricoperta di piastrelle di specchi trova una considerevole equivalenza con la descrizione che l'artista fa dell'oggetto scenico di *A(Iter)A(ction)* nel catalogo della Biennale de Paris 1967, in parte confermata da una fotografia che ritrae Rzweski davanti ad una struttura, della quale uno dei lati è composto a una superficie a specchio.

³³⁴ «Nella stessa mostra, Kounellis presentava e eseguiva un 'gioco', un lavoro abbastanza enigmatico. Seduto all'interno di un abitacolo, tra pareti riflettenti, l'artista faceva girare attorno a sé un trenino elettrico: qualunque interpretazione gli si voglia dare (viene qui fuori un problema, quello dell'interpretazione, che Kounellis ha cercato in seguito di eliminare), lo spettacolo aveva un bell'effetto dissociante semplicemente perché enigmatico e forse gratuito. Comunque, resta una immagine di soggettività inquieta.», Tommaso Trini, *Kounellis: terrestre déracinés*, «Cartabianca», I, 2, maggio 1968, pp. 11-14. L'articolo è ristampato in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, pp. 58-59: 59.

³³⁵ Daniela Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 3, 2014, pp. 46-60. La fotografia scatta da Claudio Abate è riprodotta a p. 48.

Mysteries and Smaller Pieces dei Living Theatre, in una congiunzione con la tournée del Living Theatre in Italia nella primavera del 1967, e la rappresentazione di *Mysteries and Smaller Pieces* a Roma al Teatro Parioli nel maggio 1967³³⁶, è esattamente alla luce della partecipazione ad *A(lter)A(ction)* e della successiva elaborazione a cui aveva l'artista sottoposto l'oggetto scenico che va letta la predilezione della cassa-box.

Per la scenografia di *Studio per A(lter)A(ction)* Jannis Kounellis aveva interpretato la «gabbia ideale» come cassone di legno da imballaggio e spazio abitato dalla voce recitante di AA/Rwzeski; nonostante potesse aver derivato materiali dalle formule usate da Mario Ceroli, anche in sede di opera-ambiente, la scelta poteva essere nata proprio a contatto con la ricerca teatrale del Living, soprattutto se consideriamo la sua presenza, accanto a quella di Mario Diacono, presenti anche Giuseppe Ungaretti e Emilio Villa, all'asta per sostenere il tour europeo del Living organizzata a Roma presso la Libreria Feltrinelli a Via del Babuino il 26 marzo 1965³³⁷, a seguito della rappresentazione di *The Brig*.³³⁸ Nel corso del lungo soggiorno romano del Living Theatre numerose erano state le rappresentazioni di *Mysteries and Smaller Pieces*: dal 12 al 14 marzo all'Eliseo, dal 9 al 13 aprile 1965 al Teatro dei Satiri dove andava

³³⁶ Nell'ambito dell'intensa tournée del Living Theatre in Italia nella primavera del 1967 lo spettacolo *Mysteries and Smaller Pieces* era stato rappresentato a Genova dal 4 al 11 marzo, al Piper Club di Torino dal 13 al 16 marzo, al Teatro Morlacchi di Perugia il 28 marzo, e a Roma al Teatro Parioli il 10, l'11 e il 13 maggio. Cfr. Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne 1968, p. 266.

³³⁷ I nomi dei partecipanti all'asta il 26 marzo 1965 in favore del Living Theatre sono segnalati da Martina Rossi nel suo contributo dedicato a Pino Pascali. Cfr. Martina Rossi, *La firma dell'artista nel contesto dello happening Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita*, «Venezia Arti», vol. 26, dicembre 2017, pp. 237-254: 250.

³³⁸ La notizia dell'asta a sostegno del Living Theatre, tenutasi alla Libreria Feltrinelli di Via del Babuino, in concomitanza con la rappresentazione di *The Brig* era stata anticipata su *L'Unità* il 24 marzo. Cfr. s.a., *Venerdì a Roma. The Brig col Living Theatre*, «L'Unità», 24 marzo 1965, p. 7.

nuovamente in scena dal 15 al 22 aprile 1965.³³⁹ Mentre ad una data più ravvicinata a quella di *A(lter)A(ction)* in novembre 1966, quando la gabbia si era trasformata propriamente in una «caisse», *Mysteries and Smaller Pieces* era stato rappresentato al Teatro del Ridotto a Venezia dal 26 al 31 ottobre 1966³⁴⁰.

Come «rappresentazione pubblica di giochi rituali» era stato presentato lo spettacolo su *L'Unità* il 13 marzo 1965, nell'ambito di una dichiarazione in cui Julian Beck riferiva precisamente «l'idea di Artaud dell'attore come vittima bruciata sulla graticola».³⁴¹ Il richiamo ad Artaud in *Mysteries and Smaller Pieces* era esplicito nel titolo *La Peste* attribuito alla parte nona, mentre nella settima scena, denominata *Tableaux Vivants*, gli attori recitavano sul palcoscenico all'interno di una serie casse lignee, concepite come luoghi da agire e da improvvisare.³⁴² Nel numero dedicato al *Teatro della Crudeltà* pubblicato da *Sipario*, nel giugno 1965 un'intervista a Julian Beck era accompagnata dalla riproduzione su una colonna verticale di una sequenza di fotografie della scena dei *Tableaux Vivants* in *Mysteries and Smaller Pieces*, a poche pagine di distanza dai *tableaux vivants* fotografici montati di Eli Lotard messi in scena

³³⁹ Le date delle rappresentazioni degli spettacoli a Roma nel 1965 di *Mysteries and Smaller Pieces* sono elencate nel regesto delle tournées europee del Living Theatre a corredo la monografia curata da Pierre Biner. «VI. Tournées européennes du Living Theatre 1965. 12/14 mars: Rome, Eliseo, 3 X *Mysteries*; 26/68 9/avril: Rome, Parioli, 3 X *The Brig* (26/28), Teatro dei Satiri 5 X *Mysteries* (9/13); 15 / 22 avril : Rome, Teatro dei Satiri, 7 X *Mysteries*», in Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne 1968, p. 261.

³⁴⁰ *Tournées européennes du Living Theatre 1966*, in Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne 1968, p. 264.

³⁴¹ Il riferimento ad Antonin Artaud in *Mysteries and Smaller Pieces* veniva così esplicitato in occasione dello spettacolo andato in scena al Teatro Eliseo: «Questa serata - dice Julian Beck, che insieme a Judith Malina ne è il regista (entrambi da '47 gli animatori del Living è costituita dalla rappresentazione pubblica di giochi rituali che fanno parte del nostro lavoro e ne sono la preparazione. Talvolta sappiamo eseguendo tali riti talora no.. Se che il nostro lavoro riuscirà, in qualsiasi momento, ciò accadrà perché noi sul palcoscenico saremo il riflesso dell'uomo sulla strada: cioè perché avremo realizzata l'idea di Artaud dell'attore come vittima bruciata sulla graticola.», ag.sa, *Il Living all'Eliseo. Sconvolgenti "Mysteries"*, «L'Unità», 13 marzo 1965, p. 9.

³⁴² L'articolazione delle nove scene di *Mysteries and Smaller Pieces* è dettagliata da Biner come suddivisa in due parti: la prima includeva *The Brig Dollar*, sviluppata a partire da *The Brig*, *La Raga*, *L'Encens*, *Street Songs*, *Le Choeur*, *Le Souffle*; la seconda *Les Tableaux Vivants*, *Son et Movement*, *La Peste*. Cfr. Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne 1968, pp. 82-90.

da Artaud.³⁴³ Una fotografia della scena di *Tableaux Vivants* scattata da Gianfranco Mantegna, documentata da una stampa fotografica presente nell'Archivio Iconografico di Elena Povoledo³⁴⁴, riconduce inoltre alla presenza romana del Living Theatre le circostanze dell'incontro tra Diacono e il fotografo che documenterà nel 1975 la sua mostra newyorkese *four obJCTs dingtungen & fetishlinguistics*.

A restituire quanto aveva animato la stagione teatrale, e di teatro musicale, in cui *A(lter)A(ction)* aveva preso forma, è una sequenza di contributi sul numero estivo di *Marcatré* del 1965: alcuni fotogrammi della scena dei *Tableaux Vivants* tratta dal film *Living & Glorious* di Alfredo Leonardi, con la musica di Vittorio Gelmetti, erano presentati da nota in cui il regista ne spiegava la tecnica di ripresa volta a restituire «la tensione spasmodica, tipica componente del Living, teatro che programmaticamente si ispira alle esperienze e agli scritti di Artaud»³⁴⁵; *La Passion selon Sade* di Sylvano Bussotti era offerto in un servizio fotografico di Gianfranco Mantegna, anticipato dalla segnalazione della mostra *Revort I*³⁴⁶, seguito da una pagina dedicata a *Anno Domini* di Egisto Macchi, andato in scena nella serata inaugurale della *V Settimana*

³⁴³ Matilde Crespi, *Intervista a Julian Beck. La parole al Living Theatre*, «Sipario». Numero monografico dedicato a *Il Teatro della Crudeltà*, n. 230, giugno 1965 p. 82.

³⁴⁴ Un momento dei *Tableaux Vivants* in *Mysteries and Smaller Pieces* è documentato da una stampa fotografica in bianco e nero, segnalata sul retro come scattata da Gianfranco Mantegna, presente nell'Archivio Iconografico di Elena Povoledo nel Fondo Elena Povoledo presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma alla Fondazione Giorgio Cini. Il posizionamento della fotografia nella raccolta di materiale iconografico appare inoltre significativo precisamente di quanto Povoledo avesse considerato l'oggetto in scena come elemento di costruzione dello spazio scenico finalizzato all'azione teatrale.

³⁴⁵ «Living & Glorious Di Alfredo Leonardi (regia, fotografia e montaggio) musica di Vittorio Gelmetti (elaborazione elettronica) titoli di Umberto Bignardi, produzione L.R.C. di Vincenzo Nasso, 1965, durata 20'». *Living & Glorious di Alfredo Leonardi*, «Marcatré», 16-17-18, luglio agosto settembre 1965 pp. 370-371: 370.

³⁴⁶ Sylvano Bussotti. *20 appunti di scena per La Passion Selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants*, «Marcatré», nn. 16-17-18, luglio agosto settembre 1965, pp. 350-356. A p. 349 era presentato il programma di *Revort I* a Palermo «Revort. V Settimana Internazionale della musica a Palermo. Documenti d'Arte oggettiva in Europa,. Secondo incontro del Gruppo 63».

Internazionale della Musica, dove il personaggio del prigioniero Enea come vittima sacrificale e anticipava l'elaborazione della figura di AA/Artaud.³⁴⁷

Sebbene la cassa avesse subito una trasformazione sostanziale da *Studio per A(lter)A(ction)* ad *A(lter)A(ction)*, per via della non visibilità del corpo dell'attore e della centralità assunta allo specchio, utilizzato da Kounellis fino agli anni Settanta, l'oggetto scenico aveva mantenuto la funzionalità di spazio da agire fisicamente.

Come riformulata nel corso del 1967 a partire da *A(lter)A(ction)*, la cassa come scultura da agire prediletta da Kounellis trova una consonanza visiva che la cassa di con *Box for Standing* (1961) di Robert Morris³⁴⁸, realizzato in un frangente che vedeva dall'artista americano vicino alla prima stagione del Living Theatre a Chamber Street, da cui credo possa essere anche stata derivata la serie di scatole lignee adottate nei *Tableaux Vivants* in *Mysteries and Smaller Pieces*. La conformazione della struttura come scultura come aperta al coinvolgimento del corpo intendeva combinare la ricerca sulla danza a quella legata dell'oggetto in una integrazione tra spazio e movimento, come precisamente Diacono specificherà a proposito dell'influenza di John Cage sull'arte americana nell'articolo dedicato a Morris, inviato dagli Stati Uniti e pubblicato su *Collage* nel dicembre 1968.

Ulteriore conferma della rilevanza della partecipazione di Kounellis ad *A(lter)A(ction)*, l'elemento riflettente tornava come «uomini con la faccia di specchio» in un disegno, pubblicato nel dicembre 1969 sul numero monografico di *Sipario* dedicato a *Dalla scenografia allo spazio scenico*. Il disegno era presentato come parte di un progetto

³⁴⁷ Egisto Macchi. *Anno domini. Composizione per il teatro in due parti. Versione da Concerto. Orchestra sinfonica siciliana. Direttore Daniele Paris. Regia di Italo Alfaro*, «Marcatré», nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, p. 357. Su *Anno Domini* si veda *Le idee di teatro e l'esperienza drammatica*, in Daniela Tortora, *Saggio*, in *Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, pp. 40-49.

³⁴⁸ Una fotografia di *Box for Standing* (1961) abitata da Robert Morris è riprodotta in Virginia Spivey, *Sites of Subjectivity. Robert Morris, Minimalism, and Dance*, «Dance Research Journal», Vol. 35/36, no. 1-2, Winter, 2003 - Summer, 2004, pp. 113-130: 124, fig. 4.

sottoscritto dall'artista come *Schema di spettacolo di comunità*³⁴⁹, con richiamo all'*Esperienza di un teatro in comunità* di Carlo Quartucci.³⁵⁰ Accompagnato dalla descrizione: «Durata: 9 mesi (il tempo della gravidanza di una donna). Luogo: spazio indefinito sulle pendici di una montagna isolata. Partecipanti: un gruppo che vive-recita-agisce»³⁵¹, quanto illustrato anticipava temi e iconografie sviluppati da Kounellis negli anni successivi, riconducendone la genesi ad una dimensione teatrale e specificatamente ad una narrazione di tipo drammaturgico.³⁵² Tra i disegni per lo *spettacolo di comunità* figurava anche il cavallo, presentato nel gennaio 1969

³⁴⁹ Il disegno è accompagnato dalla didascalia «Alberi con rami e le foglie coperti di teloni grigioverdi. Sotto si muovono uomini con la faccia di specchio», *Jannis Kounellis. Schema di spettacolo di comunità*, «Sipario», 1969, anno 24, n. 284, dicembre 1969, sn.

³⁵⁰ Sotto il titolo di *Esperienza di un teatro in comunità* era stata ascrivita da Quartucci la «messinscena in 'collettivo'» realizzata nel Teatro Gruppo in occasione della relazione presentata al Convegno di Ivrea (1967). Cfr. Carlo Quartucci, *Esperienza di un teatro in comunità*, pubblicato in *Sette anni di esperienze*, «Teatro», n. 2, 1967, p. 44-55, ristampato in Franco Quadri (a cura di), *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, vol. 1, Einaudi, Torino, 1977, p. 135.

³⁵¹ *Jannis Kounellis. Schema di spettacolo di comunità*, «Sipario», n. 284, dicembre 1969, sn.

³⁵² In considerazione della donna in gravidanza, poi rappresentato in *Motivo Africano* nel 1970, il disegno di una donna incinta con uccelli sul capo e sulle spalle era accompagnato dalla didascalia «ragazza incinta con diadema di colombe. Vive nella comunità in attesa di partorire», indicandone la fisionomia di personaggio drammatico; allo stesso modo in un altro disegno, alla ciminiera era attribuita una funzione di ambientazione scenica nell'ambito di un'azione teatrale, «Su un pendio della montagna viene costruita una ciminiera inclinata a valle. La ciminiera è alimentata da un grande forno. Di fianco un enorme mucchio di carbone, la cui cima è orientata verso nord (controvento). Tre uomini mantengono in attività la ciminiera e spostano il mucchio di carbone ad ogni variazione di vento». *Jannis Kounellis. Schema di spettacolo di comunità*, «Sipario», n. 284, dicembre 1969, sn.

all'Attico, come «cavallo con un cactus sulla groppa»³⁵³, presente anche in un ulteriore disegno dove era sinteticamente tracciata una platea con file di spettatori a cavallo, corredato dalla didascalia «Sulla scena una decina di cani legati abbaiano verso la platea. Gli spettatori sono seduti in groppa ai cavalli».³⁵⁴ Questi elementi rinviano in particolare ad una ulteriore collaborazione con Quartucci: *Il lavoro teatrale (o la*

³⁵³ «Cavallo con un cactus sulla groppa. Si aggira per la zona», in *Jannis Kounellis. Schema di spettacolo di comunità*, «Sipario», n. 284, dicembre 1969, sn.

In considerazione della derivazione delle performance di Kounellis da progetti ragionati in ambito teatrale, precisamente a cavallo si presenterà l'artista in una performance segnalata nel catalogo della mostra dedicata a Kounellis a Rimini nel 1983, come rappresentata all'Attico nel 1972 in occasione della mostra *De Dominicis, Kounellis, Marisa Merz*. Cfr. «Senza titolo 1972. In una stanza dipinta di giallo l'artista, a cavallo, tiene davanti al viso una maschera di gesso.», in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, , p. 136 tav. 101; p. 183. Nell'aprile 1975 alla Sonnabend Gallery a 420 West Broadway, Kounellis ripresentava la performance *Senza titolo* (1972) seduto su un cavallo con una maschera che copriva il volto, in una stanza della galleria le cui pareti erano ricoperte di colore giallo e una lampada accesa era posizionata su una delle pareti. Una foto a colori è riprodotta in *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, catalogo della mostra (New York, Levy Gorvy Gallery, 2 novembre - 23 dicembre 2017) New York, 2017, pp. 222-223. In un articolo pubblicato su *Artforum* nel settembre 1975 da Roberta Smith, la performance è indicata come rappresentata per tre sabati consecutivi. Cfr. Roberta Smith, *Jannis Kounellis*, «Artforum», 14, 1, September 1975, p. 73.

³⁵⁴ Nel disegno il palcoscenico è reso da un rettangolo all'interno del quale è scritto «scena di cani», mentre la platea è tracciata da una sequenza di piccole linee curve accompagnate dall'indicazione manoscritta «file di spetatori [sic] a cavalo [sic]». Il disegno è accompagnato sul periodico dalla didascalia: «Sulla scena una decina di cani legati abbiano verso la platea. Gli spettatori sono seduti in groppa ai cavalli: osservano gli animali che tentano di slanciarsi contro di loro», in *Jannis Kounellis. Schema di spettacolo di comunità*, «Sipario», n. 284, dicembre 1969, sn.

separazione delle cose), rappresentato a Venezia al Teatro La Fenice, il 2 e il 3 ottobre 1969, nell'ambito della Biennale del Teatro di Prosa.³⁵⁵

Nella partecipazione di Kounellis allo spettacolo di Carlo Quartucci e Roberto Lerici, permaneva a distanza di tre anni una traccia residuale, ma significativa, di *A(Iter)A(ction)* e vi si trovavano enucleati elementi caratterizzanti le azioni performative allestite come scene teatrali nel corso degli anni Settanta.

Nella presenza di un quarto di bue sanguinolento appeso per un gancio sulla scena, descritto da Egidio Pani in *La Gazzetta del Mezzogiorno* il 4 ottobre 1969, come «un “ricordo” del naturalismo di Antoine [André Antoine] o un segno della crudeltà di Artaud»³⁵⁶, si rifletteva quella stessa iconografia verticale del martirio, centrale

³⁵⁵ *Il lavoro teatrale ovvero “La separazione delle cose” ed altre scene* di Roberto Lerici (prima rappresentazione assoluta), 1-2 ottobre Teatro di Palazzo Grassi, Il Laboratorio di Carlo Quartucci, Roma, materiali scenici di Jannis Kounellis, realizzazione di Carlo Quartucci, in *Programma del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, programma* (Venezia, La Biennale di Venezia, 15 settembre - 13 ottobre 1969) Biennale di Venezia, 1969, pp. 102 - 109. Tra le personalità coinvolte ne *Il Lavoro Teatrale* tra gli interpreti Claudio Remondi mentre Efi Kounellis compariva come collaboratrice ai materiali scenici. Una comunicazione dattiloscritta su carta intestata della Biennale di Venezia, informava che, per variazioni nel programma del festival, *Il lavoro teatrale* sarebbe andato in scena il 2 e il 3 ottobre, anziché il 1 e 2 ottobre come anticipato. Foglio sciolto, trovato all'interno della copia consultata del volume *Programma del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, La Biennale di Venezia, 15 settembre - 13 ottobre 1969*, Biblioteca Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Come documentato dai materiali fotografici correlati allo spettacolo, presenti nella fototeca dell'ASAC, *Il lavoro Teatrale*, prevedeva la presenza di cani sulla scena. In alcuni provini a contatto, una serie di cani appaiono legati sulla parete di fondo del palco. ASAC La Biennale di Venezia. Fototeca Biennale di Teatro. Faldone 99. T.99.1969. 5. A questo riguardo la rassegna stampa documenta invece la lamentela da parte degli autori e del regista per la mancata presenza dei cani in occasione della replica. Cfr. E. Pani, *Lerici: se avessimo avuto il 20 cani richiesti, Il lavoro teatrale si replica*, s.d. [1969], s.l., ritaglio stampa, ASAC Fondo Storico. 28. Festival Internazionale del Teatro di Prosa. Biennale di Teatro 1969. Raccolta Documentaria. Faldone 3/5. Rassegna Stampa. Il lavoro teatrale.

³⁵⁶ «Sulla scena vuota pende ad un gancio un sanguinolento mezzo bue macellato (un “ricordo” del naturalismo di Antoine o un segno della crudeltà di Artaud)», in Egidio Pani, *“Il lavoro teatrale” finisce in “bagarre” a Venezia*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa, ASAC. Raccolta Documentaria. Biennale di Teatro 1969, Faldone 3/5 Rassegna Stampa Lavoro Teatrale. Cfr. G.B. Cibotto, *Baraonda fra gli attori e gli spettatori nel “Lavoro teatrale” di Roberto Lerici. I particolari dell'incredibile finale della “prima” messa in scena da Quartucci per il Festival di prosa a Venezia*, «Il Gazzettino. Venezia», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa. ASAC Raccolta Documentaria Biennale di Teatro 1969, Faldone 3/5 Rassegna Stampa Lavoro Teatrale Lerici. L'articolo è corredato da una fotografia di scena dove è visibile il bue agganciato e pendente sulla scena. L'immagine è accompagnata dalla didascalia: «Venezia, Il lavoro teatrale di Lerici al Festival della Prosa: in alto gli attori sul palcoscenico, davanti un singolare elemento scenografico, un quarto di bue; in basso gli attori che recitano in mezzo al pubblico un po' disorientato». Il bue è inoltre visibile in alcune fotografie di scena. ASAC La Biennale di Venezia. Fototeca Biennale di Teatro. Faldone 99. T. 99.1969. 5.

nell'azione scenica sia in *Studio per A(lter)A(ction)* che in *A(lter)A(ction)*, riprodotta proprio a commento visivo delle dichiarazioni di Kounellis nella sezione teatrale per il catalogo della Biennale di Parigi del 1967.

All'insegna delle «maldigerite profezie di Artaud, Jarri [sic] e Maiakowsly [sic]»³⁵⁷ Piero Lorenzoni ascriveva i caratteri de *Il Lavoro teatrale* descrivendolo come «un 'happening' senza costruito», titolando la recensione «caotici vaneggiamenti da clinica psichiatrica»³⁵⁸.

«Nel fondo di un palcoscenico completamente vuoto di quinte e fondali vediamo una ragazza con una macchina da cucire; le fa compagnia un giovane che ogni tanto suona il flauto. A metà scena un'altra ragazza cerca di legare il suo cagnolino ad una seggiola, più a destra, in primo piano uomini trasportano con cofani di muratori un numero imprecisato di grosse pietre che vanno ad accumulare con metodica insistenza sul palcoscenico. Si va avanti così per circa un quarto d'ora allorché in diversi punti della platea, si odono delle voci enfatiche di attori che urlano battute incomprensibili mentre altri dispongono sacchi ripieni di fagioli e di semi di zucca e rotolano barattoli di bidoni vuoti tra le gambe degli spettatori. Trascorsi venti minuti, il pubblico dapprima incuriosito e successivamente scocciato si dirige verso i sacchi

³⁵⁷ «Di un teatro 'contestatario' e rivoluzionario si è parlato e se n'è fatto - parecchio, troppo spesso e a sproposito - in questi ultimi tempi, sotto le maldigerite profezie di Artaud, Jarri [sic] e Maiakowsly [sic]», Pietro Lorenzoni. *Stanchi di attingere da sacchi farina e fagioli. Gli spettatori contestano una "commedia" di Lerici. Lo squinternato "Lavoro teatrale" presentato al Festival della prosa di Venezia è stato interrotto dopo il primo atto a furor di pubblico. Caotici vaneggiamenti da clinica psichiatrica*, «Roma-Napoli», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa. ASAC Raccolta Documentaria Biennale di Teatro 1969, Faldone 3/5 Rassegna Stampa Lavoro Teatrale.

³⁵⁸ Pietro Lorenzoni, *Stanchi di attingere da sacchi farina e fagioli. Gli spettatori contestano una "commedia" di Lerici. Lo squinternato "Lavoro teatrale" presentato al Festival della prosa di Venezia è stato interrotto dopo il primo atto a furor di pubblico. Caotici vaneggiamenti da clinica psichiatrica*, «Roma-Napoli», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa. ASAC. Raccolta Documentaria Biennale di Teatro 1969, Faldone 3/5 Rassegna Stampa Lavoro Teatrale.

aperti e vi attinge a piene mani semi e fagioli domandandosi quando l'azione teatrale avrà finalmente inizio.»³⁵⁹

La sequenza delle azioni e i materiali utilizzati in scena corrispondevano a quelli di cui si era servito Kounellis nell'ambito della ricerca artistica a partire da una relazione con lo spazio e l'azione teatrale maturata a contatto con l'opera *A(Iter)A(ction)*, che determinerà la sua esplorazione della pratica performativa e l'inclusione di elementi drammatici e musicali. L'azione delle rocce spostate e accumulate sul palcoscenico, documentata da un gruppo di provini a contatto, risentivano di una riflessione svolta da Kounellis in un'azione nella quale l'artista spostava delle pietre sulle rive del Tevere, documentata da una ripresa video dal titolo *Esperienze in uno spazio non teatrale* (1968) per la regia del Gruppo di Via Angelo Brunetti. Le musiche erano state composte da Egisto Macchi³⁶⁰, a conferma del dialogo del compositore con la scena artistica, riversatosi nella redazione del progetto, non ultimato, intitolato *München-Requiem* redatto a Monaco nell'aprile 1968. Nel titolo «*Spatziengang*» attribuito ad una delle cinque parti elencate nel frontespizio della partitura manoscritta, conservata nel Fondo Egisto Macchi, mi pare sia da scorgere l'effetto di istanze di matrice

³⁵⁹ Pietro Lorenzoni, *Stanchi di attingere da sacchi farina e fagioli. Gli spettatori contestano una "commedia" di Lericì. Lo squinternato "Lavoro teatrale" presentato al Festival della prosa di Venezia è stato interrotto dopo il primo atto a furor di pubblico. Caotici vaneggiamenti da clinica psichiatrica*, «Roma-Napoli», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa. ASAC. Raccolta Documentaria Biennale di Teatro 1969, Faldone 3/5 Rassegna Stampa Lavoro Teatrale.

Nella nota di regia pubblicata nel programma del festival, Carlo Quartucci descriveva la specificità de *Il Lavoro teatrale* precisamente in una serie di azioni all'interno dello spazio teatrale che indicano nello svolgimento, nell'happening, la fisionomia e le intenzioni dello spettacolo: «Uno spazio di teatro che comprende palcoscenico e platea, o meglio, possibilmente tutto il teatro, illuminato a giorno violentemente. In questo spazio agiscono gli attori (se necessario tutte le persone che vogliono entrarci) che compiono esercizi, parlano, si insabbiano, ridono, mangiano, si vestono, si svestono, si truccano, si struccano, giocano o recitano (forse). Non si sa bene cosa vogliono dire, comunque fanno teatro, parlano di teatro, anzi 'fanno teatro parlando i teatro'», Carlo Quartucci, *Note di Regia*, in *Programma del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, La Biennale di Venezia, 15 settembre - 13 ottobre 1969*, Biennale di Venezia, 1969, p. 107.

³⁶⁰ Il video *Esperienze in uno spazio non teatrale* (1968) è stato proiettato in occasione della mostra di Cesare Tacchi a Palazzo delle Esposizioni a Roma nel 2018. Cfr. «Esperienze in uno spazio non teatrale, 1968, video, in parte in bianco e nero e in parte colore, sonoro, 12', regia del Gruppo di Via Angelo Brunetti, con commenti di Nanni Cagnone, fotografia di Mario Carbone, musiche di Egisto Macchi, produzione Egle cinematografica, Gruppo Zoommmtrack Laboratorio 70», *Apparati. Filmografia*, in *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio - 6 maggio 2018), a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Azienda Speciale Palaexpo, Roma, 2018, p. 476.

situazionista, che trovano una consanguineità le azioni nello spazio non teatrale, bensì urbano della città di Roma, riprese nel video.³⁶¹

I sacchi con semi e fagioli, aperti all'interazione del pubblico in platea, erano reduci invece dalla partecipazione di Kounellis a *When Attitudes Become Forms* allestita alla Kunsthalle di Berna dal 22 marzo al 27 aprile 1969, dove erano stati esposti sette sacchi di iuta con semi che i visitatori potevano prendere e anche gettare sul pavimento della galleria³⁶². Il motivo della macchina da cucire, documentato in una delle fotografie di scena, tornerà in *Manifesto per un teatro utopistico* (1973) dal titolo sintomatico della riflessione avvenuta in ambito teatrale.³⁶³ Dalla figura del flautista, presente ne *Il lavoro teatrale* come «azione del suonatore di flauti sotto la luce naturale - gli attori tendono una grande coperta bianca di lana in mezzo al teatro. il suonatore di flauti vi sale e comincia a suonare»³⁶⁴ presente nella stessa scena, deriverà invece la perdurante presenza del flautista nelle performance rappresentate da Kounellis nel corso degli anni Settanta. Farà la sua comparsa, fuori dal teatro, nei tre giovani musicisti, dislocati in tre spazi differenti ma adiacenti, nelle stanze di Palazzo

³⁶¹ La titolazione della sezione, altrimenti segnalata come «Requiem-Promenade», congiuntamente ai toponimi di Monaco di Baviera quali «Leopoldstrasse» e «Unterföhring», riferiti da Macchi nella sezione intitolata «enceloframmenti», e ai disegni di un ipotetico tragitto tracciati sul verso di uno dei fogli, restituisce una considerazione dell'azione in rapporto con il paesaggio urbano. Sui caratteri visivi della partitura manoscritta di *München-Requiem* rimando al mio contributo: *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(Iter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», 3, 2018, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 97-118.

³⁶² Jannis Kounellis, *Senza titolo*, 1969, Tate Modern, London, AR00069.

³⁶³ L'opera è composta da elementi disposti in paratassi di oggetti appesi o posti davanti una parete, una lampada ad olio, un'ampia tela di formato quadrato di colore giallo appesa alla parete, una macchina da cucire e una collage fotografico su carta. Cfr. *Kounellis*, a cura di Gloria Moure, Rizzoli, New York, 1990, op. ripr. L'opera, p. 115, fig. 72. cat. n. 47. L'opera è stata esposta nel 2017 alla mostra *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, Levy Gorvy Gallery, New York, 2 novembre - 23 dicembre 2017, non riprodotta nel catalogo che accompagna l'esposizione.

³⁶⁴ Un disegno del suonatore di flauti, accompagnato dal commento descrittivo di Carlo Quartucci, è pubblicato a corredo della presentazione de *Il Lavoro Teatrale* nel programma del Festival di Teatro. Nella veste di *Il flautista* era Guido Tonino Bossi; i materiali sonori per il flautista erano stati preparati Sergio Liberovici. Cfr. *Il lavoro teatrale ovvero "La separazione delle cose" ed altre scene* di Roberto Lerici, in *Programma del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, La Biennale di Venezia, 15 settembre - 13 ottobre 1969*, Biennale di Venezia, 1969, pp. 102-103.

Taverna ad Incontri Internazionali d'Arte a Roma nel 1971³⁶⁵, e sarà ripresa in occasione della mostra di Kounellis alla galleria Sonnabend a New York nel 1972, e riformulata nella performance presentata alla Galleria La Salita nel marzo-aprile 1973, poi a *Contemporanea*.³⁶⁶

In occasione della mostra newyorkese, tenutasi dal 7 al 21 ottobre 1972 era precisamente la struttura della cassa ad essere riproposta e raddoppiata, e l'aspetto performativo svolto nella creazione di due *tableaux vivants* teatro-musicali, in accordo e in una congiuntura con le ricerche americane nell'ambito della performance. In una delle due casse, tenendo una maschera sul volto, Kounellis agiva stando in piedi nella cassa, sul cui fondo erano appoggiati due specchi; nell'altra suonava il flauto il

³⁶⁵ Con la didascalia «Senza titolo 1971. Flautisti suonano nelle stanze di Palazzo Taverna un frammento di Mozart» una fotografia della performance musicale è riprodotta in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 100, tav. 64. Nello stesso catalogo la rappresentazione è indicata come partecipazione a Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 25 novembre - 18 dicembre 1971. *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 180, p. 185.

³⁶⁶ Kounellis partecipava a *Contemporanea* con la performance in cui appariva seduto ad un tavolo con una maschera sul volto, accompagnato da una flautista, già presentata a La Salita nel 1973. Cfr. «Senza titolo (1973) Tavolo frammenti di calco di gesso, corvo impagliato, flautista che suona un frammento di Mozart, l'artista seduto al tavolo con una maschera di gesso davanti al volto. tavolo cm. 70 x 200», in *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 105 tav. 69, p. 180. In occasione di *Contemporanea*, nel suo contributo nella sezione teatro in catalogo, Giuseppe Bartolucci riferiva proprio gli spettacoli *I Testimoni* e *Il lavoro teatrale*, riprendendo alcuni dei termini ricorrenti nei pensieri e osservazioni di Jannis Kounellis in merito alla sua esperienza teatrale con Quartucci, quasi a fare da contraltare a quanto era presentato sotto la voce «arte come comportamento» nella sezione delle arti visive. «La terza infine, di adesione alla 'povertà' di mezzi di resa, all'intervento diretto per "comportamento", all' 'effimero ed al 'vivo' con cui alcuni artisti hanno portato avanti un discorso deviante beneficamente, da Kounellis a Pascali, da Pistoletto ad altri, con uno sconvolgimento interno di cui si è avuto traccia evidente in *I testimoni* di Rojevicz, e poi in *Il lavoro teatrale*, con due grandi prime, l'una, a Torino, con gente che stracciava abbonamenti, ed altra che starnazzava per irritazione, la seconda, a Venezia, finita per esaurimento degli stessi artisti, in un'autoaccusa sperimentale al limite della confessione non richiesta (il residuo di tutto ciò sta in una mitizzazione dell'esclusione singolarizzata, vedasi *Camion*, ed in un'articolazione di esperienze diverse condotte quasi nascostamente, per sfiducia probabilmente nel lavoro teatrale in sé ma anche in un possibile rovesciamento di questo lavoro teatrale con bellissimo senso di onestà).», G. Bartolucci, *Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)*, in *Contemporanea* catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 30 novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di, Firenze 1973.

musicista Jon Gibson³⁶⁷, che Kounellis poteva aver verosimilmente incontrato a Roma in occasione del concerto di Philip Glass, del cui *ensemble* Gibson faceva parte, organizzato all'Attico nell'ambito del Festival di Musica e di Danza nell'estate del 1972.

Una fitta rete di contatti legavano artisti e gallerie italiani a quelli statunitensi e si riflettevano nella rivista *Avalanche* che costituirà per Diacono una principale fonte di aggiornamento sulle ricerche americane. Nel quinto numero dell'estate 1972 era pubblicata un'intervista di Willoughby Sharp a Kounellis, segnalata come registrata a Roma il 2 agosto 1972 nello studio dell'artista a Via Banco di Santo Spirito³⁶⁸; su quello stesso numero era pubblicata la seconda delle due parti dell'intervista a Glass, la cui prima parte era stata registrata proprio a Roma, il 22 giugno 1972, in un caffè di

³⁶⁷ L'opera è così descritta nel catalogo della mostra di Kounellis tenutasi nel 1983 a Rimini: «Senza titolo, 1972. Casse di ferro; una con tenda e specchi, dove l'artista tiene una maschera di gesso davanti il viso; l'altra con mensola e spartiti in ferro, dove un flautista (Jon Gibson) suona un frammento da Mozart; casse cm 200 x 120», *Jannis Kounellis*, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di G. Celant, Milano, Mazzotta 1983, p. 101 tav. 67, pp. 102-103. Si veda anche *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, catalogo della mostra Levy Gorvy Gallery, November 2 - December 23 2017, New York, 2017, pp. 186-187. In coincidenza con l'esposizione a New York, nell'ottobre 1972 su *Domus*, Germano Celant riferiva con il titolo *Uomini* precisamente il lavoro esposto all'Attico nel 1967: «L'idea è quella di mutare concretamente il proprio atteggiamento di autore spettatore, per cercar una implicazione coscienziosa e fisica del pubblico e ricondurlo a un trauma nell'arte. Un "vedersi" dell'individuo che continua con "Uomini" esposti nel 1967 alla Galleria L'Attico di Roma, un lavoro in cui la condizione di guardarsi allo specchio, si accompagna all'aspetto drammatico di uomini esposti nello spazio del box», Germano Celant, *Jannis Kounellis*, «Domus», 515, ottobre 1972, pp. 53-56: 56.

³⁶⁸ «Jannis Kounellis was interviewed on August 2 in his studio at Via Banco Santo Spirito Rome, by Willoughby Sharp, with Braco Dimitrijevic acting as interpreter. The interview was translated in New York by Raymond Rosenthal and edited by Liza Baer. Kounellis' first New York one-man show will open on October 7 at the Sonnabend Gallery 420 West Broadway», *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, «Avalanche», 5, Summer 1972, pp.16-25: 17.

Nella conversazione si rileva una certa insistenza di Willoughby Sharp riguardo ai *Cavalli* esposti all'Attico, di una veniva pubblicata una fotografia, per cui l'americano sembra mostrare un particolare interesse orientato ad una enfaticizzazione della sovversione dello spazio economico della galleria, non corrispondente alle intenzioni dell'artista nelle risposte offerte da Kounellis che mirava piuttosto a ricondurre il lavoro ad principio di natura estetica. La conoscenza dei *Cavalli* da parte di Sharp era dovuta ai contatti con gli ambienti newyorkesi da parte di Fabio Sargentini e all'attività di promozione da lui sostenuta di una particolare e definita fisionomia della galleria. Sui *Cavalli* di Kounellis e alla strategia di riproduzione della fotografia rimando al contributo di Denis Viva, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca*, in *Palinsesti. Art Periodicals as Iconic Media II*, Vol 1, n. 6 (2017).

via Flaminia all'indomani del concerto all'Attico.³⁶⁹ In quel numero di *Avalanche* una doppia pagina era dedicata alle fotografie della partecipazione di Kounellis a *Vitalità del Negativo*, a Palazzo delle Esposizioni a Roma nel 1970, in cui l'artista aveva coinvolto Rzewski, in veste di pianista, a suonare a ciclo continuo l'aria del coro degli Schiavi del Nabucco.³⁷⁰ Un'intera facciata illustrava poi una fotografia di *Da inventare sul posto*, indicata come scattata nel maggio 1972 all'Attico³⁷¹, la «prima» della performance poi presentata a Documenta di Kassel³⁷² e nuovamente da Sonnabend a New York in ottobre.³⁷³ Sebbene facilitata dalla presenza di Jon Gibson all'Attico nell'estate del 1972, la configurazione delle performances da Sonnabend, mostrava la continuità nel segno di una teatralità musicale e la centralità che la partecipazione ad *(A)lter(A)ction* aveva avuto, in quanto tappa centrale di un percorso personale in cui erano state vivificate inclinazioni e sollecitazioni maturate a contatto con la scena teatrale e musicale. In occasione dell'intervista per *Avalanche* Kounellis menzionava

³⁶⁹«This summer's European tour included concerts at the Wallraf-Richardtz Museum in Cologne, at the Festival of Two Worlds, Spoleto, and at the Festival of Music and Dance organized by Fabio Sargentini at L'Attico in Rome, where the program consisted of Parts 2, 3,4 and 5 of Music in 12 Parts on June 22, and Music in Similar Motion and Music with Changing Parts on June 23. Part I of the interview was done by Willoughby Sharp and Liza Baer at an outdoor cafe on Piazza Flaminia, Rome after the June 22 concert. Part II of the interview was done on August 18 in Philip Glass' Bleecker Street studio in New York», in *Philip Glass. An Interview in Two Parts*, «Avalanche», 5, Summer 1972, p. 27. A p. 32 è riprodotta una fotografia del concerto del *Philip Glass Ensemble* a L'Attico con la didascalia: «From left to right: Robert Prado (organ, voice); Jon Gibson (organ, saxophone, flute); Dickie Landry (saxophone, flute); Richard Peck (saxophone); Rusty Gilder (trumpet), Phil Glass (organ, voice); Foreground: Kurt Munkacsy (electronics) at Festival of Music & Dance. L'Attico, Rome, June 1972». Sulla partecipazione di Gibson al Philip Glass Ensemble si veda la scheda dedicata a Jon Charles Gibson in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan, London, 2001, vol. 10, pp. 842-843.

³⁷⁰ *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, «Avalanche», 5, Summer 1972, pp. [16-17].

³⁷¹ La fotografia di *Da Inventare sul posto* era accompagnata dalla didascalia «Da Inventare sul posto May 1972, L'Attico, Violinist, ballerina, painting (2x3)», *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, in *Avalanche*, 5, Summer 1972, p. 25.

³⁷² Una fotografia della performance *Da Inventare sul Posto* a Documenta 5 a Kassel nell'estate del 1972 pubblicata in bianco nero in *Data*. Cfr. *Kassel Sana in Monaco Sano. Foto di Paolo Mussat Sartor*, «Data» n. 5-6, estate 1972, p. 66.

³⁷³ Per la rappresentazione alla mostra di Kounellis da Ileana Sonnabend a New York nell'ottobre 1972 si vedano le fotografie riprodotte in *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, catalogo della mostra, (New York, Levy Gorvy Gallery, November 2 - December 23 2017), New York, 2017, pp. 190-191.

proprio i lavori con le lettere che era solito cantare, e ricordava di aver fatto nel 1960 una «continuous performance» prima nel suo studio poi alla Galleria La Tartaruga³⁷⁴, a conferma di quanto l'indagine sull'happening, in quella circostanza declinata in chiave apertamente neo-dadaista, complice il riferimento al costume di Hugo Ball, avesse costituito il preambolo di una ricerca destinata ad alimentarsi e confluire nella stagione performativa, a sottoscrizione della premessa in cui era maturata.

Se nel coinvolgimento di Rzewski a *Vitalità del negativo* si rinsaldava la collaborazione in *(A)lter(A)ction*, favorita dalla presenza continuativa del musicista americano negli ambienti artistici romani, testimoniata anche da una performance dal titolo *Zuppa* presentata all'Attico nell'ottobre 1968³⁷⁵, d'altra parte precisamente alle serate-evento organizzate dal duo sperimentale Bussotti-Rzewski alla Galleria La Salita nel 1961, che avevano previsto l'esecuzione di composizioni musicali e la danza della ballerina Antonietta Daviso³⁷⁶, testimoniano la circolazione su territorio romano di sperimentazioni musicali legate alle ricerche Fluxus, centrali nell'elaborazione dell'opera di teatro musicale.

³⁷⁴ «JK: the ones before the letter painting were meant to be sung. I used to sing them all the time. In 1960, for example, I did a continuous performance, first in my studio and then at Galleria Tartaruga in Rome, in which I stretched unsized canvases coated with Kemptone, a housepaint, over all the walls in the room, and painted letters over them which I sang», *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, in *Avalanche*, 5, Summer 1972, p. 19.

³⁷⁵ *Musica Elettronica Viva. Zuppa*, L'Attico. Roma, Piazza di Spagna, venerdì sabato 25 - 26 ottobre 1968, locandina piegata in tre parti edita in occasione delle serate di musica elettronica e happening all'Attico. Sulla locandina si segnala la partecipazione di Franco Cataldi, Ivan Coquette, Milton Cohen, Giuseppe Chiari, Alvin Curran, Simone Forti, Vittorio Gelmetti, Frederick Rzewski, Steve Lacy, Jon Phetteplace, Michelangelo Pistoletto, Bernard Siegel, Richard Teitelbaum. Riguardo a *Zuppa* un testo fu pubblicato sul numero dedicato a *Nuova Musica* da *Il Verri* nel 1969. Cfr. Frederic Rzewski - Salvatore Esposito, *Zuppa e altri processi*, traduzione di Roberta Caliceti, «*Il Verri*», n. 30, 1969, pp. 102-115. Si veda anche: Frederic Rzewski, *Thought on Soup. A recipe*, in Frederic Rzewski- Monique Verken, *Musica Elettronica Viva*, «*Tulane Drama Review*», vol. 14, n.1, Autumn, 1969, p. 97.

³⁷⁶ L'evento è segnalato in *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. Galleria La salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni, Allemandi, Torino, p. 29.

V. JUNCTION. Milano 1967

Il contributo di Mario Diacono, da marzo a dicembre 1967, alla redazione della rivista *B't*, coordinata da Gianni Emilio Simonetti e Daniela Palazzoli³⁷⁷, rappresenta un momento circostanziale, di transizione e raccordo, in cui verificare temi e argomenti che avevano trovato primo sviluppo nella traiettoria romana e saranno determinanti per gli sviluppi delle posizioni critico-teoriche nonché per le elaborazioni di carattere artistico nel corso del soggiorno americano. Nella compresenza di scrittura critica, azioni, produzione oggettuale, attività poetica e letteraria, la sua partecipazione al contesto milanese restituisce lo spettro di sollecitazioni che aveva favorito il processo di rinnovamento dei linguaggi artistici esplorato nella progettazione dell'opera di teatro musicale con Macchi e Kounellis che aveva trovato nei contatti con Fluxus un fertile momento di confronto.

Come rivista non da leggere ma da agire, fisicamente e mentalmente, era stato descritto *FLUXUS 1* nel contributo stampato sul settimo numero di *Collage* del maggio 1967, ma già redatto da Diacono tra il dicembre 1966 e il gennaio 1967 come

³⁷⁷ Sulla rivista rimando al contributo di Giulia Polizzotti, *B'T. Arte oggi in Italia. La rivista della nuova-nuova avanguardia*, in «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», VIII, 7-8, settembre 2011, pp.124-145. Sul periodico milanese confluivano convergenze in raccordo con la situazione statunitense, se la titolazione poteva alludere nella sua forma estesa a Beat testimoniate nella cultura milanese anche dai rapporti di Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass. Si consideri a questo riguardo l'articolo di Gianni Emilio Simonetti intitolato *Mondo Beat*, in «B't», 3, giugno 1967, pp. 16-17.

documentato dalla corrispondenza con Antonino Titone.³⁷⁸ Nell'incipit del contributo scriveva:

«Lettura qui, è un termine improprio. Si tratta piuttosto di una consumazione sui generis. Fluxus andrebbe meglio di lettura. Fluxura di Fluxus. Più che un'azione dell'occhio si è chiamati a un insieme di gesti, da quelli più acutamente mentali ad altri puramente muscolari, i quali fanno tutti insieme una consumazione di FLUXUS 1 (un opus così decisivo rispetto al proprio progetto che ovviamente FLUXUS 2 non ci sarà mai) un'Azione tout court.»³⁷⁹

L'«azione» che soggiaceva la lettura datane da Diacono e aveva permeato la formulazione di *A(lter)A(ction)*, tornava come parte del titolo della raccolta di poesie *Mystificactions*, di cui Arturo Schwarz nel 1967 avrebbe dovuto essere l'editore,

³⁷⁸ L'articolo era in fase di redazione già sul finire del 1966 come testimoniato dai riferimenti alla «lettorella su "Fluxus"» in una lettera di Antonino Titone a Diacono del 16 novembre 1966 e da un sollecito rivoltogli dal compositore, in una lettera del 19 dicembre 1966, a spedire o lasciare ad Egisto Macchi il testo. Una successiva lettera, erroneamente datata 22 gennaio 1966 ma da ascrivere al 22 gennaio 1967, ci informa inoltre dell'acquisto di una copia di *Fluxus 1* da parte dello stesso Titone tramite Diacono, documentando pertanto una certa circolazione della rivista-oggetto negli ambienti musicali. «Caro Mario, la lettorella su fluxus è ottima anche perché, cosa rarissima, è nello stesso intelligente e divertente. Siccome mi ha garbatamente inserito, dovresti anche aggiungere che oltre te anche io - pur con i soliti ritardi con cui son solito saldare i miei debiti - ho acquistato una copia della rivista. (...)», Lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, Palermo 22. 1. 66, ma 1967. Archivio Collezione Maramotti. La copia di *Fluxus 1* di proprietà di Mario Diacono è documentata nel catalogo *Arslibri Modern + Contemporary Art: Rarities of the Avant-Garde. Including the libraries of Mario Diacono and Michael Ilk* in cui ne viene segnalato l'acquisto tra il 1964 e il 1965: «The first Fluxus yearbox. Jon Hendricks has noted that though portions of it were printed in Europe in 1962, fully assembled copies were probably not completed until sometime in 1964. Production of the edition continued with an evolving list of contents and contributors, for more than a decade. This copy was ordered by Mario Diacono from George Maciunas in 1964/1965, and sent from Fluxus in New York to Diacono in Rome, as marked on the box, which doubles as a shipping crate (and was also referred to as a wooden "dust jacket"). Hendricks comments that "There are a number of variations in Fluxus 1 because it was assembled by hand over a period of perhaps 3 years. During this time Maciunas' attitude toward certain artists and/or works in the anthology changed, some works got lost or mislaid, and others ran out of stock". In this copy, the envelopes contain works by Maciunas, Ay-O, George Brecht, Christo, Willem de Ridder, Joe Jones, Alison Knowles, Takeisha Kosugi, Shigeo Kubota, Jackson Mac Low, Yoko Ono, Benjamin Patterson, Chieko Shiomi, Ben Vautier, Emmett Williams, La Monte Young and others. Interspersed with there are texts, scores and images by the foregoing, as well as by Ann Halprin, Dick Higgins, György Ligeti, Tomas Schmit, Robert Watts, et al. This edition is unnumbered.», *Arslibri Modern + Contemporary Art: Rarities of the Avant-Garde. Catalogue 123. Including the libraries of Mario Diacono and Michael Ilk*, ArsLibri, Boston [circa 2000-2001] pp. 41-42, n. 155.

³⁷⁹ Mario Diacono, *Fluxus 1*, «Collage», 7, maggio 1967, p. 31.

come ci informa un menabò conservato dall'autore³⁸⁰, nonché in quello della mostra *Con temp l azione*, curata dalla Daniela Palazzoli a Torino e recensita da Diacono su *B't*.³⁸¹ In una densa stratificazione lessicale, accanto alla frequente occorrenza del vocabolario teatrale e musicale, il termine prolungava nei contributi pubblicati sul periodico milanese l'«incessante aggiornamento sul linguaggio internazionale, particolarmente americano, che si attua a Roma»³⁸², nel quale veniva inclusa da Diacono anche l'azione di Eliseo Mattiacci, avvenuta il 6 marzo 1967 alla Galleria La Tartaruga, recensita sul secondo numero di *B't* del maggio 1967. Il «grande Tubo», del quale ripercorreva minuziosamente le azioni del salire, dell'invadere, dell'uscire e del perdersi nello spazio della galleria³⁸³, sembrava avere tuttavia ai suoi occhi un'«esistenza 'cool'» e come oggetto regredire a «soprammobile»³⁸⁴, e in chiusura dell'articolo l'artista diveniva «il Grande Idraulico», in una lettura che individuava una

³⁸⁰ Del volume da pubblicarsi da Arturo Schwarz ne è testimonianza una bozza di stampa, con correzioni manoscritte di Mario Diacono, conservata dall'autore. Su una pagina di guardia un'etichetta riporta l'indicazione «Mysticfications Arturo Schwarz Milano 1967». Il titolo della raccolta, che riprendeva quello del libro in copia unica redatto con Jannis Kounellis nel 1965, sarà mantenuto nell'antologia di poesie stampata nel 2011. Mario Diacono, *MysticFicActions. texti 1962-1967*, edizione in 99 copie numerate e firmate, Edizioni Eos, Roma, 2011.

La frequentazione di Diacono con Arturo Schwarz sarà determinante anche per l'attenzione critica dedicata a Shusaku Arakawa, formalizzata nell'articolo *A Quadri-Dimensional Geometry of Imagination*, stampato su *Art International* nel 1968, corredato con immagini pubblicate con la courtesy della galleria di Schwarz che era stato da tramite con la rivista secondo la testimonianza di Diacono a riguardo. D'altro lato, occorre rilevare il ruolo che Diacono avrà per le riflessioni storico-teoriche dello stesso Schwarz, alla luce delle tangenze e dell'attenzione rivolta da entrambi all'iconografia alchemica, documentato dalla presenza del volume *L'Immaginazione alchemica* tra i volumi provenienti dalla biblioteca di Diacono con una dedica dell'autore. Cfr. Arturo Schwarz, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano, 1980. Biblioteca Collezione Maramotti.

³⁸¹ Mario Diacono, *Con /temp /l'azione*, «B't», 6, dicembre 1967, pp. 26-27. Si consideri anche la formulazione usata da in G.E.Simonetti, *Man...if est action per una sociologia del manifesto in Italia*, «B't», 5, ottobre -novembre 1967, p. 35

³⁸² m.d., *Eliseo Mattiacci. Galleria La Tartaruga. Roma marzo*, «B't», 2, maggio 1967, p. 24; ristampato in Mario Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013, p. 71.

³⁸³ «sale lungo le scale che portano alla galleria, invade e compie le sue evoluzioni nell'intera scala, esce dalla porta in fondo e si perde in una stanzetta secondaria», m.d., *Eliseo Mattiacci. Galleria La Tartaruga. Roma marzo*, «B't» 2, maggio 1967, p. 24.

³⁸⁴ m.d., *Eliseo Mattiacci. Galleria La Tartaruga. Roma marzo*, «B't», 2, maggio 1967, p. 24.

certa «ingenuity»³⁸⁵ nell'adozione di soluzioni e materiali e una mancanza di «azione/ funzione in un'utenza collettiva».³⁸⁶

Se la lettura ironica risentiva dei toni accesi che pervadevano le pagine della rivista, la recensione dell'operazione nasceva da una sua valutazione a paragone con altre declinazioni e attitudini assunte dal lavoro di altri artisti a Roma nel giro degli stessi mesi. Tra questi quello di Jannis Kounellis era stato apertamente indicato come «il migliore» tra le *Passività e tendenze* caratterizzanti la scena romana ricapitolate da Diacono nel primo numero di *B'ì*³⁸⁷ dove, anticipando la mostra *Il Giardino e i Giuochi*, era ricorso alla definizione di «quadro d'azione»³⁸⁸ per descrivere la cassa abitabile e il gioco in essa inscenato. La terminologia tornava come «quadro-evento», «quadro-spettacolo», «opera-spettacolo» nella recensione a *Fuoco immagine acqua*

³⁸⁵ m.d., *Eliseo Mattiacci. Galleria La Tartaruga. Roma marzo*, «B'ì», 2, maggio 1967, p. 24.

³⁸⁶ m.d., *Eliseo Mattiacci. Galleria La Tartaruga. Roma marzo*, «B'ì», 2, maggio 1967, p. 24.

³⁸⁷ «Il migliore per me almeno, dei giovani apparsi tra il 1960 e il 1965, Kounellis, anche lui rinato (anzi) nato a contatto con il lavoro di Rauschenberg e Johns, ha macinato con implacabile coerenza una vicenda di gigantismo tipografico urbano rimasta soffocata nel clima di chiusura locale che appunto dopo il '60 si è progressivamente stabilito a Roma. », Mario Diacono, *Passività e tendenze*, in «B'ì», 1, marzo 1967, pp. 6-10: 9. Ristampato in Mario Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 67-70.

Con il titolo *Passività e tendenze* era pubblicato sul primo numero di *B'ì* del marzo 1967, un resoconto della situazione romana in termini di operatività da parte di gallerie, collezionisti e artisti, in cui si scorgono anche le ragioni di un'insofferenza verso una scena artistica che mancava di uno sforzo programmatico, in merito al quale Diacono ne individuava le cause non solo nella responsabilità individuale ma nell'assenza di un intervento istituzionale. Alcune erano le eccezioni, tra cui quella di Jannis Kounellis, e a dichiarare la centralità che il lavoro dell'artista aveva avuto nella stagione romana di Diacono, alcune lettere e segni, provenienti dai primi lavori dell'artista, venivano riprodotte a corredo delle due prime pagine dell'articolo. Quelle stesse lettere erano già state stampate nel libro *Alfabeto* pubblicato in occasione della mostra di Kounellis a Roma nel 1966 presso la galleria Arco Alibert che figurava, insieme all'Attico, la Malborough, L'Obelisco e La Tartaruga tra le «gallerie vagamente attive» sul territorio romano. A restituzione dei rapporti intrattenuti con Arco d'Alibert, su quello stesso numero della rivista Diacono recensiva la mostra di Vincenzo Cecchini presso la galleria romana, quella di Franco Angeli, inauguratasi il 10 marzo 1967, e la collettiva di Lucio Del Pezzo, Sergio Fregola e Guido Biasi presso la stessa sede romana, a testimonianza ulteriore dei rapporti intrattenuti con la galleria. Cfr. m.d., *Vincenzo Cecchini, Arco d'Alibert. Roma*, in «B'ì», 1, marzo 1967, p. 22; m.d., *Franco Angeli, Galleria Arco Alibert. Roma, marzo*; m.d., *Biasi, Del pezzo, Fregola. Galleria Arco Alibert. Roma, marzo*, in «B'ì», 2, maggio 1967, p. 23. Cfr. *Biasi, Del Pezzo, Fregola*, con un testo di Oreste Ferrari catalogo della mostra, Galleria Arco d'Alibert, Roma 20 febbraio-9 marzo 1967, Roma 1967.

³⁸⁸ m.d., *Jannis Kounellis. Galleria L'Attico, Roma*, «B'ì», 1, marzo 1967, p. 22.

terra, inaugurata all'Attico l'8 giugno 1967, pubblicata su *B't* nel numero di luglio 1967³⁸⁹, e li accompagnata da un'immagine di *Rosa* (1967) di Kounellis³⁹⁰, presentata quell'anno in settembre anche alla Biennale de Paris. La scelta di formule debitorie al teatro da un lato e all'happening come evento dall'altro, era associata ad un'interpretazione delle opere nei termini di una loro «spettacolarità».³⁹¹ Erano in particolare i lavori di Pino Pascali e di Kounellis ad essere letti come «spettacolo del primario e del primordiale» e di una «physis, evocata come spettacolo»³⁹², in una vicinanza cronologica della mostra di Kounellis all'Attico con le date della messa in scena di *(A)lter(A)ction* al Teatro Moderno di Grosseto, tra il 31 maggio e il 2 giugno 1967, così come l'imminente pubblicazione in luglio su *Marcatré* del testo di Diacono e della composizione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra.³⁹³

³⁸⁹ «Comunque, da anni non ricordavo a Roma una mostra così provocante, almeno come progetto di alcuni pittori di gettarsi nell'esperienza, non molto ancora frequentata in Europa, del quadro-evento. In questo senso è suscettibile di essere quadro-spettacolo ogni opera in cui uno degli elementi che la compongono sta in un divenire incessante, e allora sarà soprattutto l'opera che va 'a film' come le auto vanno a benzina a costituire un optimum di un quadro-spettacolo», m.d., *Fuoco, immagine, acqua, terra. Galleria L'Attico, Roma. Giugno-luglio*, in «B't», 4, luglio 1967, p. 19. Ristampato in Mario Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, p. 73.

³⁹⁰ L'opera di Kounellis è riprodotta con il titolo *Fiore* nella didascalia alla fotografia riprodotta alla pagina precedente quella della recensione di Diacono a *Fuoco, immagine, acqua, terra*. Cfr. «B't», 4, luglio 1967, p. 20.

³⁹¹ «Sotto il titolo 'Lo spazio dello spettacolo: lo spazio degli elementi' sono raccolte opere recentissime di Bignardi, Schifano, Kounellis, Pascali, Ceroli, Gilardi e Pistoletto. L'assemblage è forse eterogeneo almeno nel senso che le due opere esposte di Gilardi e Pistoletto rimangono statiche nei confronti della dinamicità o chiara spettacolarità delle altre.», m.d., *Fuoco, immagine, acqua, terra. Galleria L'Attico, Roma. Giugno-luglio*, «B't», 4, luglio 1967, p. 19.

³⁹² «Però qui non c'è solo genericamente spettacolo, ma specificatamente spettacolo del primario e del primordiale: terra, aria, acqua, fuoco. Sarebbe forse possibile una lettura anche in chiave simbolica dell'acqua e della terra in Pascali, del fuoco di Kounellis, ma attraverso una psicanalisi del pittore più che dell'opera. Questa, chiaramente, vuole restare nell'ambito d'una ricostruzione genetica della physis, evocata come spettacolo del suo stadio germinale elementare (...).», m.d., *Fuoco, immagine, acqua, terra. Galleria L'Attico, Roma. Giugno-luglio*, «B't», 4, luglio 1967, p. 19. Il *Mare* di Pascali aveva già costituito, accanto a *Cina* di Ceroli, termine di paragone per il *Tubo* di Mattiacci come confronto delle declinazioni dell'opera-ambiente nell'articolo dedicato a Mattiacci pubblicato su *B't*. Cfr. m.d., *Eliseo Mattiacci. Galleria La Tartaruga. Roma marzo*, «B't», 2, maggio 1967, p. 24.

³⁹³ *(A)lter(A)ction. Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Marco Valobra*, in «Marcatré», nn. 30-33, luglio 1967, pp. 87-115.

In considerazione delle qualità sceniche e prettamente scenografiche, connaturanti il lavoro di Pascali, proprio il nome dell'artista pugliese figurava come autore delle scene e dei costumi in una delle fasi preliminari della progettazione di *(A)lter(A)ction* per la messa in scena del novembre 1966, inizialmente prevista dal 7 al 10 novembre, come documentato da un dattiloscritto conservato da Egisto Macchi.³⁹⁴ La presenza di Pascali, tra gli artisti selezionati da Diacono per la sezione da lui curata alla mostra palermitana *Revort I* nel settembre 1965, poteva aver costituito una circostanza di confronto da parte di Macchi con il lavoro di Pino Pascali, quello stesso anno autore dell'happening *Requiescat in pace Corradinus*, in considerazione anche della partecipazione di Antonino Titone alla mostra a soggetto dedicata a Corradino di Svevia.³⁹⁵

Se l'adozione del termine «spettacolo» rimandava inevitabilmente alla ricerca teatrale, nello stesso mese di giugno 1967 Diacono commentava in *Una nuova grammatica del teatro* il numero speciale dedicato da *Grammatica* al teatro nel gennaio 1967, intendendo probabilmente rispondere all'esclusione della propria esperienza di teatro musicale dalla ricognizione offerta dalla rivista. In quello stesso mese di gennaio ne aveva visto invece la recensione su *Tempo Presente*, seppur con qualche perplessità, da

³⁹⁴ Il nome di Pino Pascali compare come autore delle scene e dei costumi in un dattiloscritto, conservato da Egisto Macchi tra i materiali miscelanei relativi all'opera di teatro musicale, associato alla progettazione della rappresentazione di *A(lter)A(ction)* al Teatro Olimpico, della quale in quella sede si prevedevano quattro recite dal 7 al 10 novembre 1966. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica, Fondo Egisto Macchi. Fascicolo *A(lter)A(ction)*. Il nome di Pino Pascali è anche riferito da Marco Cosci, pur senza ulteriori specifiche, come presente nel ruolo di scenografo e di costumista su una pagina del dattiloscritto di *A(lter)A(ction)* a cura di Tau e Valobra, conservato presso il Fondo Michele Gandin dell'Istituto per i Beni sonori e audiovisivi di Roma. Cfr. Marco Cosci, *La scena media(tizza)ta: teatro, cinema e televisione in A(lter)A(ction)*, in *Teatro d'Avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia 1950-1975*, a cura di Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, ottobre 2017, pp. 234 -257: 251.

Al proposito del coinvolgimento dell'artista occorre anche valutare la dimensione scenica e spaziale caratterizzante i lavori esposti da Pascali alla mostra *Nuove Sculture* tenutasi all'Attico tra il 29 ottobre e il 21 novembre 1966.

³⁹⁵ Il nome di Antonino Titone appare nell'elenco degli artisti partecipanti nell'invito alla mostra come riportato nel volume dedicato a La Salita curato da Daniela Lancioni: «9 ottobre. Mostra collettiva a soggetto. Corradino di Svevia 1252-1268. Ceroli, Festa, Innocente, Lombardo, Mambor, Mauri, Mondino, Pascali, Schifano, Tacchi, Titone. Invito», in *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. La Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni, Allemandi, Torino, 1998, p. 36, n. 95.

parte di Mya Tannenbaum che ricorreva alla definizione di «avanguardia eclettica», commentando come ingenuo il riferirsi all'happening in sede musicale, domandandosi se Macchi avesse ceduto il passo al poeta, oppure se fosse stato Diacono ad invadere gli spazi del compositore.³⁹⁶

Tuttavia, il principale bersaglio dell'articolo su *B' t* era l'attività teatrale condotta dagli esponenti del Gruppo '63 per la quale Diacono ricorreva all'appellativo di «teatro di corte».³⁹⁷ Ad esclusione di Edoardo Sanguineti, con il quale aveva intessuto un'amicizia intellettuale dai tempi del convegno dedicato ad Ungaretti tenutosi a Cherisy La Salle nel 1960, dove avevano entrambi partecipato con una lettura di loro poesie³⁹⁸, l'intento di netta opposizione è testimoniato dall'invito rivolto da Antonino Titone a Diacono, in una lettera del 15 giugno 1965, ad organizzare a Palermo, per

³⁹⁶ Mya Tannenbaum, *A.A. Avanguardia eclettica*, «Tempo presente», XII, 1, gennaio 1967, pp. 66-67: 67.

³⁹⁷ «Nell'accanita e un po' troppo cool opera di 'rinnovamento' dei generi letterari compiuta dal Gruppo 63 fino ad oggi, un'attenzione particolare è stata fatta al teatro, proprio in quanto genere 'inesistente' nella cultura italiana da Pirandello in poi. Operazione massiccia stando ai testi riportati su *Grammatica*, (di Manganelli, Balestrini, Filippini, Porta, Giuliani, Falzoni, Testa Gozzi e Sanguineti) e approdata alla costituzione di un vero e proprio teatro di corte.», m.d, *Una nuova grammatica del teatro*, «B' t», 3, giugno 1967, pp.17-19: 17.

³⁹⁸ La notizia di una lettura di poesie di Diacono ed Edoardo Sanguineti è riportato nella rubrica *Notiziario* in *Lettere Italiane* a commento del programma del *Colloque de Cherisy* dedicato nel 1960 a *Ungaretti et la poésie italienne*. «Nella prima settimana di luglio si è tenuto a Cherisy La Salle, in Normandia, presso il Foyer Culturel International (ove continua la tradizione dei celebri incontri di Pontigny, un congresso dal tema: 'Ungaretti e la poesia italiana', presieduto dallo stesso Ungaretti e diretto da André Pierre de Mandiargues. Il poeta ha letto i suoi 'Ultimi Cori' per *La Terra Promessa*, in gran parte inediti. Giansiro Ferrata ha svolto una relazione intorno al significato dell'opera poetica di Ungaretti. Mario Diacono e Edoardo Sanguineti hanno trattato dell'attuale situazione della poesia italiana e hanno letto delle loro poesie.», «Lettere Italiane», vol. 12, n. 4, ottobre-dicembre 1960, p. 505. A Sanguineti si deve anche la promozione della pubblicazione di alcuni componimenti di Diacono nel volume *Disegni e Parole* da lui curato nel 1963. L'amicizia con Sanguineti si protrarrà negli anni Settanta quando Diacono lo inviterà a partecipare al progetto editoriale di TAU/MA. Cfr. Mario Diacono, *M', Add End*, in *Disegni e Parole*, a cura di Luigi Carluccio, E. Sanguineti e E. Gribaudo, Fratelli Pozzi editore, Torino 1963, sn. Cfr. Edoardo Sanguineti-Federico Sanguineti *Papiro*, «TAU/MA», 6, 1979.

l'edizione successiva delle Settimane Internazionali della Musica, un convegno internazionale di poeti «da sostituirsi a quello del Gruppo '63».³⁹⁹

Di quella prassi teatrale ne denunciava i limiti definendolo «teatro da leggere anziché da agire», a sottolinearne le differenze e le intenzioni con *(A)lter(A)ction*.

«Cioè il 'teatro' è stato usato unicamente come topos di epifania di un materiale linguistico fino a se stesso in cui la 'sperimentalità' si è bloccata all'interno del linguaggio verbale senza agganciare neanche per cenni la dimensione spazio-temporale del luogo scenico in cui interagiscono 'corpi' in continua funzione mitopoietica. Per gli scrittori del gruppo '63 la scena si direbbe che coincide con la propria scrivania, dal momento che tra la parola poetica e phonos teatrale non istituiscono nessuna efficace differenziazione. Teatro da leggere anziché da agire, rimasto ai nastri di partenza, se si esclude il "Flettere flettere amore" di Filippini dove il "discorso" si scioglie e dissocia appunto in "phonos", dove ritroviamo la concreta presenza dell'atto fisico come segnale linguistico specifico del teatro (...).»⁴⁰⁰

Riscontrava il mancato orientamento del linguaggio in azione e svolgimento della parola in materiale sonoro, e dunque l'assenza di un'unificazione programmatica tra elemento verbale, musicale, scenico e drammatico, invece progettata in *A(lter)A(ction)* nella concezione dell'azione teatrale finalizzata al coinvolgimento del pubblico. Eccezione tra i lavori presentati in *Grammatica* era fatta per Enrico Filippini in un'affermazione che sottintendeva una chiara comprensione della poetica teatrale di Antonin Artaud e preannunciava la linea interpretativa che favorirà il suo apprezzamento per Vito Acconci, ovvero quella interessata esattamente ad un'indagine del linguaggio agito, destinato ad informare, secondo una dinamica spazio-temporale,

³⁹⁹ Nell'ambito della corrispondenza relativa all'organizzazione e coordinamento della mostra *Revort I*, che inaugurava a Palermo in settembre in coincidenza con la *V Settimana Internazionale della Nuova Musica* e il secondo incontro degli scrittori del Gruppo '63, Titone scriveva a Diacono «Credo e spero che dal prossimo anno lo stesso Francesco Agnello si decida a fare a meno dei servizi del gruppo '63. A tal proposito, sarebbe quanto mai opportuno che tu fin d'ora e en grand secret mi delineassi rapidamente un tuo piano per un convegno di scrittori a raggio internazionale, da sostituirsi a quello del gruppo '63, con nomi possibili, etc. Questo è importante. Non occorre che tu lo faccia immediatamente, ma non oltre il prossimo settembre.», Lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, Palermo, 15 giugno 1965, sottolineato nel testo. Archivio Collezione Maramotti.

⁴⁰⁰ m.d., *Una nuova grammatica del teatro*, «B't», 3, giugno 1967, p. 19.

non solo la pagina e l'azione di scrittura ma il campo di relazioni e di interazioni con il pubblico tramite il corpo e la voce dell'attore-performer.

A fare da contrappunto alle sperimentazioni, solo linguistiche, del Gruppo 63 commentate da Diacono, due fotografie e una nota descrittiva di Milton Cohen dedicata a *Space Theatre*, concepito dal pittore nel 1957 presso Ann Arbor University of Michigan⁴⁰¹, e un passo del drammaturgo Charles Marowitz, segnalato come tratto da *In Search of Experimental Theatre* (1963)⁴⁰² costituivano, a corredo dell'articolo, esempi del teatro sperimentale, d'agire a cui riferirsi.

Il dinamismo delle interazione tra immagini visive e filmiche, luci e suoni nel «teatro dello spazio» di Cohen aveva rappresentato un esito rilevante per le sperimentazioni di teatro musicale in Italia, soprattutto se consideriamo la presenza di Luciano Berio ad Ann Arbor nel 1960 per un *lecture-recital*, e la partecipazione dello *Space Theatre Performing Group* alla sezione di musica della Biennale di Venezia nel 1964 su invito di Luigi Nono.⁴⁰³ Il rimando a Charles Marowitz si congiungeva invece direttamente al

⁴⁰¹ Le due fotografie riprodotte nell'articolo erano accompagnate dalla didascalia: «Milton Cohen, due momenti del suo 'teatro dello spazio'» in *Una nuova grammatica del teatro*, in *B't*, 3, giugno 1967, p. 18. Alla pagina seguente era offerta la definizione di *Space Theatre* di Milton Cohen, in inglese e in traduzione italiana, secondo la linea redazionale sostenuta da *B't* nella promozione di un'edizione bilingue della rivista. «Space Theatre. To carve in air a meditative space / To render architectural void substantive through fluid impulses of sight and sound / To shrink distance between artist and spectator, spectator and spectacle / To put the image into time like music and the music into space like stars / To exploit contemporary technological means to broaden mystery and subvert the machine / To discover reality in the sequence of visual events; or perhaps in the void between events / To precipitate a seeing through the ears and a hearing through the eyes / To suggest a museum of creative presence, of living performance, of spontaneous action / To assert hareness, nowness, isness, amness, and give everything away / To comment not upon reality, but to make something real / To allow chance its gay and anarchic role.», Milton Cohen, *Space Theatre / Il teatro dello spazio*, in *Una nuova grammatica del teatro*, «B't», 3, giugno 1967, p. 19.

⁴⁰² Charles Marowitz, *In Search of Experimental Theatre / Alla ricerca del teatro sperimentale*, 1963, in *Una nuova grammatica del teatro*, «B't», 3, giugno 1967, p. 19.

⁴⁰³ Cfr. Thomas B. Holmes, *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, Routledge, London, 2002, p. 178; Richard S. James, *ONCE. Microcosm of the 1960s Musical and Multimedia Avant-Garde*, «American Music», vol. 5, n. 4, Winter, 1987, pp. 359-390.

medesimo ambito di riflessioni condotte da Diacono sul teatro di Artaud⁴⁰⁴, in cui centrale era il principio di improvvisazione affidato agli attori, segnalato dal drammaturgo inglese nel testo proposto in *B'*⁴⁰⁵.

Presente in *A(lter)A(ction)* nel ricorso a pratiche aleatorie derivate dalla poetica del caso di John Cage, l'improvvisazione informava anche le istruzioni per la recitazione come attestato da annotazioni manoscritte di Macchi. Ricorrendo alla parola «evento» il compositore si rivolgeva alla teoria dell'happening in sede musicale, specificando: «il recitante sceglierà i brani del testo, disseminati sulla pagina e quasi sempre riferibili a un evento musicale, per quanto possibile in accordo con le strutture che meglio riuscirà ad individuare».⁴⁰⁶

La rivendicazione della centralità dell'improvvisazione era presente anche nella segnalazione che Diacono dava del concerto eseguito dal *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* il 20 marzo 1967 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a

⁴⁰⁴ Accanto alla collaborazione di Charles Marowitz con Peter Brook come assistente per il *Marat-Sade*, e alle pagine dedicate da *Sipario* nel 1965 al *Teatro della Crudeltà in Inghilterra*, significativo è lo spazio dedicato nel 1966 da *Tulane Drama Review* sia a Marowitz che a Coen, dei quali rispettivamente si pubblicava nell'inverno 1966, *Notes on the Theatre of Cruelty*, e nell'autunno *Film and Space Theatre*. Cfr. Charles Marowitz, *Notes on the Theatre of Cruelty*, «Tulane Drama Review», vol. 11, n. 2, Winter, 1966, pp. 152-172; Milton J. Cohen, *Film and Space Theatre*, «Tulane Drama Review», vol. 11, n. 1, Autumn 1966, pp. 62-67.

⁴⁰⁵ «Prima di creare l'indelebile impressione che Teatro sperimentale non significhi niente del tutto, permettetemi di dire che per ciò che mi riguarda la sindrome sperimentale è più nel procedimento che nell'opera, e che solo quando questo procedimento condiziona un'opera teatrale, si può parlare di 'opera sperimentale'. L'esperimento in teatro deve corrispondere esattamente a ciò che la parola esperimento significa per la scienza. Alcuni mesi fa, a New York, un autentico e genuino esperimento è stato fatto da Alan Meyerson. Invece di affidare agli attori il testo che doveva essere allestito, Mayerson si è limitato a dare loro delle indicazioni sui personaggi e sulle situazioni della commedia invitandoli ad una serie di improvvisazioni. E solo dopo che essi avevano elaborato una realtà extra-testuale, egli diede loro il copione. In questo caso lo sperimentalismo riguardava non tanto il testo dell'opera ma il procedimento.», Charles Marowitz, *Alla ricerca del teatro sperimentale*, 1963, «B'», 3, p. 19.

⁴⁰⁶ L'indicazione è manoscritta a pennarello al punto 6 di una lista con indicazioni redatte da Macchi per le parti di *A(lter)A(ction)* segnalate come da improvvisare. Al punto 7 lo stesso criterio di improvvisazione era associato ad un brano da eseguire ascrivibile alla scena della danza delle droghe in considerazione del riferimento fatto dal compositore ad una «situazione orgiastica». Così nel manoscritto: «La durata del brano non dovrà essere inferiore ai 5/6 minuti = dovrà cercare di raggiungere da parte di tutti il massimo dell'eccitazione e della partecipazione a una y supposta situazione orgiastica». Il foglio manoscritto è conservato tra i materiali miscelanei raccolti da Macchi. Fondazione Giorgio Cini, Istituto per la Musica. Fondo Egisto Macchi. Fascicolo *A(lter)A(ction)*.

Roma, pubblicata sul secondo numero di *B't* 2 del maggio 1967 con il titolo *Dall'opera aperta all'improvvisazione*, in cui ricorreva alla formulazione di «azione musicale», sottolineandone tuttavia l'esito di «meri effetti di inventive alogicità sonore e musica concreta», riportando la definizione di Franco Evangelisti sulle relazioni dell'improvvisazione con i sistemi di variazione della forma stessa dell'opera, come opera aperta.⁴⁰⁷

A conferma che questi fossero i temi al centro degli interessi della rivista, la segnalazione di Diacono era anticipata da un articolo del compositore e performer statunitense Jon Phetteplace del gruppo *Musica Elettronica Viva*⁴⁰⁸, a testimoniare il dialogo bilaterale tra azioni musicali e pratiche artistiche che caratterizzerà anche il festival tenutosi proprio quell'estate a Fiumalbo, anticipato sul numero di *B't* del giugno-luglio 1967 da Simonetti che scriveva di un paese trasformato in un «ariosa

⁴⁰⁷ m.d., *Dall'opera aperta all'improvvisazione*, «B't», 2, maggio 1967, p. 8.

⁴⁰⁸ Jon Phetteplace, *Dalla tribuna del coro al Jukebox*, «B't», 2, maggio 1967, pp. 6-8.

galleria tappezzata di manifesti, occupazionata da sculture e strutture polivocali, rumorosa di nastri magnetici concreti.»⁴⁰⁹

Soprattutto quello stesso numero di *B't* del maggio 1967, insieme alle numerose recensioni a firma di Diacono, restituiva il suo coinvolgimento nel programma del festival *Les mots et le choses Concert Fluxus et Art Total*, organizzato da Remo Pastori a Torino presso la Galleria Il Punto dal 26 al 28 aprile, curato da Ben Vautier, Ugo Nespolo e Gianni Emilio Simonetti. Nella descrizione offerta dal periodico, il suo nome era segnalato tra gli autori dei «pezzi eseguiti» nell'ambito di una «partecipazione vocale, letteraria, fisica, pittorica, recitativa»⁴¹⁰, la cui fisionomia di un *reading* di poesia appare confermato da quanto Daniela Palazzoli elencherà in *di un*

⁴⁰⁹ Gianni Emilio Simonetti, *Prima esposizione internazionale di manifesti. Fiumalbo Modena. 8-18 agosto*, «B't», 3, giugno-luglio 1967, p. 25. Sulla compagine emiliana in *B't* sullo stesso numero si pubblicava *Una nuova grammatica per il teatro, una Lettera da Modena* di Claudio Parmiggiani, seguita da una *Lettera da Napoli* di Stelio Maria Martini. Cfr. C. Parmiggiani, *Lettera da Modena*, in «B't», 3, giugno-luglio 1967, p. 20; S.M.Martini, *Lettera da Napoli*, «B't», 3, giugno-luglio 1967, p. 21. Come documentato dalla corrispondenza con Diacono si deve a quest'ultimo il coinvolgimento di Martini alla redazione della rivista milanese. In una lettera a Martini, non datata, su carta intestata della rivista milanese Diacono lo nominava corrispondente da Napoli. «Caro Martini, ecco, per non perdere l'aBITudine, una nuova rivistina, che si fa a Milano con Daniela Palazzoli. Caruso ti avrà già detto. Con la presente ti nomino corrispondente ufficiale da Napoli, con preghiera di inviarci tutte le notizie importanti su tutte le vicende artistiche di Napoli, e quando lo stimi opportuno, anche critiche recensioni - dichiarazioni di poetica. con molto anticipo. appena ho una casa e il tempo, ti scrivo a lungo, ciao, Mario.», Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, s.d., Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto Fondo Stelio Maria Martini, SMM I.I.3, f. 58a. In riferimento al contributo di Martini, pubblicato sul numero del giugno 1967, in una lettera inviata da Milano il 4 agosto 1967, Diacono comunicava che il testo fosse stato ridotto per ragioni legate alla linea editoriale della rivista che Diacono indicava a Martini come lontana, per il taglio giornalistico e informativo da quell'idea rivista come progetto culturale condivisa dai due. «(...) la tua [lettera] da Napoli per BIT, la Daniela Palazzoli l'ha trovata chilometrica, e credo l'abbia un po' "scorciata" e "giornalizzata" per farla entrare nella situazione della rivista (finita di stampare oggi, mi dicono). Tu però non te la prendere (con lei), è che in realtà io non sapevo che la rivista sarebbe scivolata così presto nella pura informazione. dico, stacci e passa avanti, non credo possa diventare mai una rivista come intendiamo noi (...).» Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, Milano 4 agosto 1967, Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Stelio Maria Martini, SMM I.I.3, f. 61.

⁴¹⁰ «Sotto questi titoli Remo Pastori ha coraggiosamente organizzato e finanziato un Festival della libera espressione, festival realizzato da Ben Vautier, Ugo Nespoli, e Gianni-Emilio Simonetti con la partecipazione vocale, letteraria, fisica, pittorica e recitativa di: Ferrero, Martelli, Bergamasco, Lora Totino, Volpini, Pietropaoli, Sanguineti, Boetti, Diacono, Filippini, Porta. I pezzi eseguiti sono stati di: Alocco, Ben, Brecht, Hansen, Hidalgo, Higgins, Jones, Knowles, Kosugi, Maciunas, Marchetti, La Monte Young, Nam June Paik, Olderburg, Patterson, Schmit, Shiomi, Watts, D. S. Bonset, Diacono, Filippini, Porta Sanguineti.», *Les mots et les choses. Concert Fluxus/Art Total*, «B't» 2, maggio 1967, p. 29.

ex.hibition in pro.gress. sour forme de récit, nel numero di *Collage* del dicembre 1968, in cui scriveva di Allen Ginsberg come lettore di poemi di Emilio Villa e Diacono.⁴¹¹

Come segnalato dall'invito all'iniziativa, un intervento di Diacono era previsto per una serata-evento il 28 aprile alla Galleria Il Punto accanto a Sanguineti e Filippini, insieme a Porta, Nespolo, Boetti, Simonetti e Ben Vautier⁴¹², preceduta il giorno 27 aprile da un concerto Fluxus presso la Sala delle Colonne del Teatro Stabile restituito sulle pagine di *B'ì* da un reportage fotografico di Arturo Schwarz.⁴¹³

Precisamente Schwarz rappresenta un interlocutore privilegiato nel corso del soggiorno milanese per un ulteriore e significativo momento di confronto di Diacono con le ricerche Fluxus e in particolare con il lavoro di George Brecht che lo avevano già interessato a Roma come testimoniano gli articoli su *Collage* e la circolazione di

⁴¹¹ Nel contributo pubblicato sul numero stampato nel dicembre 1968 su *Collage*, Palazzoli descriveva una mostra che includeva: «giornate di lettura con i poeti polipsonici (Diacono, Villa) concretofonetici (Cobbing, Jandl), ideo.logici (Blaine, Furnival). Lettore: Allen Ginsberg», Daniela Palazzoli, *di un ex.hibition in pro.gress. sour forme de récit*, «Collage», 8, dicembre 1968, 59-60: 59.

⁴¹² Il nome di Diacono compare tra i partecipanti segnalati nel manifesto dell'iniziativa *Les Mots et Les Choses Concert Fluxus et Art Total* e nell'invito dove si riferisce la sua partecipazione per la serata alla Galleria Il Punto il 28 aprile descritta come: «ore 21,30 galleria il Punto via principe amedeo 1/d Torino ingresso libero sanguineti filippini porta nespolo boetti diacono simonetti ben ore 21,20 why not try to pass a good evening there will be a football there there will a big yard and the sea eccettera», *Les Mots et les choses. Concert Fluxus Art Total*, invito, Collezione Luigi Bonotto. Fondazione Bonotto, Molvena. FXC1614. 2. Una copia dell'invito e del manifesto sono conservati anche da Mario Diacono.

⁴¹³ In calce all'indice del secondo numero *B'ì* era segnalato: «Le fotografie del reportage Concert Fluxus / Art Total sono di Arturo Schwarz», in «B't», 2, maggio 1967, p. 3.

«due giornali» di Brecht chiesti da Titone a Diacono in una lettera del 16 novembre 1966.⁴¹⁴

Dal 14 aprile al 13 maggio 1967 la Galleria Schwarz ospitava infatti la mostra *The Book of the Tumbler on Fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII* segnalata sul numero di maggio di *B't* con un passo segnalato come «autobiografia di George Brecht» pubblicato con la traduzione di Diacono, come ci informa un dattiloscritto conservato dall'autore⁴¹⁵, offrendoci un'ulteriore testimonianza dell'attenzione per l'artista già oggetto di riflessione in *Antimetaphysica*.

Dedicato congiuntamente anche a Joe Tilson e Kounellis, l'articolo era corredato sulla rivista palermitana da due opere del 1965, riprodotte con la courtesy di Ileana

⁴¹⁴ Il 16 novembre 1966 Titone scriveva a Diacono per l'invio dell'articolo *Il lavaggio della coscienza* da pubblicarsi su *Collage*, così come per sollecitare Daniela Palazzoli, e Carla Lonzi tramite Cesare Vivaldi, per i loro contributi, esortando l'invio della «lettorella su "Fluxus"» congiuntamente ad una richiesta di «due giornali di Brecht», documentando il proposito di un articolo su *Fluxus 1* e la circolazione di materiali dell'artista americano in concomitanza con la rappresentazione di *A(Iter)A(ction)* a Roma il 15, 16, 17, 18 novembre 1966. «Caro Mario, due righe di fretta, ma alle quali ti prego di dedicare un po' di attenzione e un po' di tempo nei prossimi giorni. È indispensabile far uscire prestissimo questo 7 fascicolo di *Collage*. Eventualmente dedideremo [sic, decideremo] di chiudere con questo, anche perché io sono francamente stufo di passare la mia vita a pungolare i redattori, come se l'unico ad essere interessato a portare avanti la rivista fossi io. Ma ormai questo fascicolo bisogna farlo uscire e al più presto possibile. Da te vorrei: 1. il tuo articolo 2. che tu pregassi Cesare di preparare il suo 3. che tu sollecitassi Daniela Palazzoli 4. che tu pregassi Cesare di sollecitare Carla Lonzi per l'eventuale articolo su Paolini, Piacentino e Gilardi (se entro pochi giorni non avrò ricevuto risposta su questo punto, chiederò io stesso ai tre pittori di occuparsene loro) 5. la tua lettorella su "Fluxus" e i due giornali di Brecht. Ti prego di farmi avere qualche notizia al più presto. Io conto di essere a Roma a fine mese, dove ti raggiuglierò ampiamente sul libro e sulla mostra. Ma tu, prima di quella data, dammi notizie!», Lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, Palermo 16 novembre 1966. Archivio Collezione Maramotti.

⁴¹⁵ *George Brecht. The book of the tumbler on fire. Galleria Schwarz aprile-maggio 1967, «B't», 2, maggio 1967, p. 21.* Un foglio sciolto con il dattiloscritto del testo pubblicato su *B't*, recante in calce l'indicazione manoscritta «translated by Mario Diacono», è allegato alla copia del catalogo della mostra proveniente dalla biblioteca di Diacono, *George Brecht. The Book of the Tumbler on Fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967. Biblioteca della Collezione Maramotti.

Il primo capitolo di *The Book of the Tumbler on Fire* era stato presentato a New York alla galleria Fischbach; dell'attenzione dedicata da Diacono al lavoro ne è testimonianza una copia del catalogo tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore. *George Brecht. The Book of the Tumbler on Fire. Pages from Chapter I*, catalogo della mostra (New York, Fischbach Gallery, 10 aprile – 1 maggio 1965), New York 1965, Biblioteca Collezione Maramotti.

Sonnabend⁴¹⁶, e appartenenti al *Capitolo II* di *The Book of the Tumbler on Fire*, segnalato da Diacono come scritto «nella sua tebaide romana».⁴¹⁷

Delle quarantatré opere esposte da Schwarz un'intera pagina su *B't* era dedicata a *Il gioco del mondo* (1966), segnalato *Il giuoco del mondo* in catalogo⁴¹⁸, parte del *Capitolo III* descritto dal Brecht come un insieme di «partiture per avvenimenti di

⁴¹⁶«George Brecht, The Book of the tumbler of fire, pag. 73, 1965, 31 x 41, galleria Ileana Sonnabend, Parigi» «George Brecht, The Book of the tumbler of fire, pag. 78, 1965, cm 21 x 31», *Antimethaphysica* (1965), «Collage», 6, 1966, tavola fuori testo. Una delle opere riprodotte nell'articolo era precisamente tra quelle esposte alla galleria Schwarz. Tra quelle appartenenti al *Capitolo II* del *Book of the Tumbler on Fire* l'indice in catalogo elenca «Pagina 73: senza titolo 1965 assemblage in scatola cm 31 x 41», in *George Brecht. The Book of the Tumbler on Fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967, s.n.

⁴¹⁷ «Nella sua tebaide romana, Brecht ha scritto il Secondo Capitolo del suo libro-pittura.», Mario Diacono, *Antimethaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 55. In relazione al suo soggiorno romano, nel testo di accompagnamento alla mostra alla Galleria Schwarz, Brecht specificava che «Il Capitolo VI è un film di 35 mm trovato in Via dei Fratelli Bandiera a Roma, dove un volta abitavo». Nell'elenco delle opere esposte il Capitolo VI era indicato come «spezzoni di film dal 1965 ad oggi». Cfr. *George Brecht. The Book of the Tumbler on Fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967, s.n.

Alla partenza per Roma l'artista aveva dedicato un'opera-evento *Going to Rome Event*; sulla base di quanto si specificava nell'invito, nella collezione del Museum of Modern Art di New York, un'asta si sarebbe tenuta a New York il 20 aprile 1965 per la vendita degli oggetti del suo appartamento, «Al Hansen will auction off the contents of my apartment on Tuesday April 20 at 5 Great Jones St. NYC. George Brecht.», George Brecht, *Going to Rome Event*, 1965, busta postale e carta di fotocopie. Museum of Modern Art, New York, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Gift, 3992.2008.a-b.

La sua permanenza romana era ricordata dall'artista nella conversazione con Henry Martin pubblicata su *Marcatré* nel 1967: «Quando ero a Roma mi capitò di andare a un ricevimento dove conobbi un giovane di ventidue ventitré anni che si occupava di teatro, e gli chiesi cosa c'era di nuovo.», Henry Martin, *Intervista a George Brecht*, traduzione di Milly Graffi, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 246.

⁴¹⁸ «George Brecht, Il gioco del mondo, 1966», «B't», 2, maggio 1967, p. 11. Nel catalogo della mostra presso la Galleria Schwarz la fotografia riprodotta era accompagnata dal titolo *Il giuoco del mondo*, in *George Brecht. The book of the tumbler on fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967, s.n., op. ripr. cat. n. 12.

sedie».⁴¹⁹ La titolazione del lavoro, l'oggetto centrale costituito da una sedia e il carattere di «avvenimento», specificato dall'autore a questa tipologia di lavori, trova una singolare coincidenza con il titolo della mostra di Kounellis *Il giardino e i giuochi*, e specialmente con l'elemento, nelle parole di Diacono su *B't* «una sedia bianca su cui durante l'esposizione siederà l'autore».⁴²⁰ L'oggetto-sedia introdotto da Kounellis per l'*event* andato in scena nella cassa abitabile, mostra una particolare attenzione dedicata dall'artista per le diverse manifestazioni degli happenings di matrice Fluxus, eventi scritturali e oggettuali, «partiture per avvenimenti realizzate come oggetti» secondo la descrizione offerta da Brecht.⁴²¹

In considerazione degli sviluppi e delle formulazioni performative espresse da Kounellis, maturate a contatto con le diverse manifestazioni di happenings e *events*, una conferma mi pare provenga dalla verosimile sollecitazione che *Street Piece* di Ken Dewey, che vedeva l'accompagnamento musicale di un contrabbassista alla danza

⁴¹⁹ Nel testo di accompagnamento pubblicato nel catalogo Brecht specificava: «Il Capitolo III comprende una serie di sedie (sedia con una storia, Giuoco del mondo, ecc.) partiture per avvenimenti di sedie, e le realizzazioni di alcune di queste partiture da me eseguite una volta o l'altra (per la mostra itinerante dell' 'Assemblage' del Museum of Modern Art di New York per le gallerie di Martha Jackson, Cordier & Ekstrom, Fischbach ecc.)», *George Brecht. The book of the tumbler on fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967. Nell'elenco delle opere esposte da Schwarz appartenenti al *Capitolo II*, in catalogo erano enumerati «*Tre avvenimenti per sedie* (1966) partitura per avvenimento; *Il giuoco del mondo* (1966), tappeto cm 250 x 100, sedia e oggetto (i) mutabili, *Avvenimento per sedia* (1966) tappeto di pelliccia (cm 90 x 80) sedia e palla; *Sedia con una storia, dal 1965 ad oggi*, sedia (cm 74 x 46 x 48 circa) e libro; *Quanto* (1966) sedia (cm 85 x 39 x 36) e quanto)».

In considerazione di quanto Brecht riferiva in merito alla esecuzione in occasione della mostra *Assemblage*, il catalogo dell'esposizione newyorkese riporta in bibliografia la partecipazione di Brecht a «*Environment Situations Spaces*, Martha Jackson Gallery, New York May 25 - June 23, 1961, Statement by Brecht, Dine, Gaudnek, Kaprow, Oldenburg», in *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra itinerante (New York, Museum of Modern Art, October 2 - November 1961, The Dallas Museum of Modern Art, January 9 -February 11, 1962, San Francisco Museum of Modern Art, March 5 - April 15, 1962) a cura di William C. Seitz, The Museum of Modern Art, New York 1961. p. 170.

⁴²⁰ m.d., *Jannis Kounellis. Galleria L'Attico, Roma*, «B't», 1, marzo 1967, p. 22.

⁴²¹ La definizione è offerta da Brecht per le opere raccolte nel *Capitolo IV* di *The Book of the Tumbler on Fire* nel catalogo della mostra: «Partiture per avvenimenti realizzate con oggetti (Musica a gocce, Fox Trot, Tre avvenimenti acquosi), cartelli (Silenzio, Vietato fumare), e oggetti da appendere alle pareti che cercano di scoprire il rapporto che esiste tra parole e oggetti». *George Brecht. The book of the tumbler on fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967, s.n.

improvvisata di una ballerina al centro di Helsinki nel 1963, possa aver avuto per l'elaborazione del motivo della ballerina che danza con accompagnamento musicale in *Da inventare sul posto* (1972), il cui titolo rivendicava precisamente il principio di improvvisazione. Una fotografia di *Street Piece* era stata pubblicata sul numero dell'inverno 1965 di *Tulane Drama Review*, interamente dedicato agli happenings.⁴²² Ad arricchire ulteriormente e in modo suggestivo l'insieme delle consonanze, è quanto ricordava Brecht a proposito della genesi di *The Book of the Tumbler on Fire*, in un'intervista con Henry Martin, rilasciata in concomitanza con la mostra dedicatagli da Schwarz⁴²³. In quella circostanza Brecht ricordava come fosse stato originariamente da lui concepito *The Book of the Tumbler on Fire*, il cui titolo doveva essere «il rubinetto

⁴²² La fotografia è così descritta: «Street Piece Helsinki, August 1963. Shown is one of the eighteen events which were scored to take place during one hour in the center of Helsinki. Bass player arrived in marketplace by tram. Waited. Ballerina Airi Hynninen came by cab. They looked at each other briefly and then without speaking he accompanied while she danced. Afterwards still nothing said. They left as they had come.», Ken Dewey, *X-ings*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 216-223: 219. Una citazione di Claes Oldenburg riportata da Dewey nel suo contributo, riferiva poi precisamente della genesi dell'happening esattamente dall'incontro di pittori e scultori con il teatro: «It should have been made clear that Happenings came about when painters and sculptors crossed into theatre taking with them their way of looking and doing things». Ken Dewey, *X-ings*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, p. 216. La tipologia di contributi raccolti nel numero monografico della rivista, tra cui *Notes on Dance* di Robert Morris e il saggio di Michael Kirby *New Theatre*, nonché lo *script* di Oldenburg *Washes*, offriva in sinergia lo spettro delle pratiche artistiche coinvolte nell'happening. Si pubblicava inoltre un'intervista a John Cage di Michael Kirby e Richard Schechner. Cfr. J. Cage- M. Kirby, R. Schechner, *An Interview with John Cage*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 50-72; R. Morris, *Notes on Dance*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 179-186; M. Kirby, *New Theatre*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 23-43; C. Oldenburg, *Washes*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 108-118.

⁴²³ Henry Martin, *Intervista a George Brecht*, traduzione di Milly Graffi, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 246-251. Gli argomenti di conversazione tra Martin e Brecht, tra cui esattamente *The Book of the Tumbler on Fire*, e le immagini riprodotte a corredo dell'intervista riconducono alle circostanze dell'esposizione milanese da Arturo Schwarz, pur non apertamente menzionata salvo un rapido accenno ad una mostra appena inaugurata. Tra i lavori riprodotti in *Marcatré* esposte a Milano *Silence* (1966, lettere su tela) e *Tonnère de Liège* (1966-67, lettere e pittura su due tele con sedia) nonché l'immagine di una delle opere proveniente dal secondo capitolo di *The Book of the tumbler of fire*, esposta da Schwarz e già pubblicata a corredo dell'articolo di Diacono su *Collage*. Cfr. «George Brecht, The Book of the tumbler of fire, pag. 73, 1965, 31 x 41, galleria Ileana Sonnabend, Parigi» «George Brecht, The Book of the tumbler of fire, pag. 78, 1965, cm 21 x 31», *Antimethaphysica* (1965), in *Collage*, 6, 1966; tra le opere esposte alla mostra milanese nel 1967 del Capitolo II «5 Pagine 73: senza titolo 1965 assemblage in scatola cm 31 x 41», *George Brecht. The book of the tumbler on fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), s.n.

del fuoco»⁴²⁴, in una descrizione alquanto ravvicinata alla conformazione e l'utilizzo della fiamma ossidrica in *Rosa/Margherita* (1967) di Kounellis.

Precisamente in termini di «processi naturali» si era espresso Brecht nella conversazione con Martin in riferimento alle relazioni istituite nei suoi lavori tra parole e immagini. Ricordando la sua formazione da chimico, riferiva come «il rapporto ideale tra arte e scienza è quello che esisteva ai tempi dell'alchimia (...)»⁴²⁵, in un parallelo con quanto Diacono scriveva a proposito di *Fuoco, immagine, acqua, terra*, sebbene in merito all'uso degli elementi ne sottolineasse la natura sensoriale e non mentale e specificasse che si trattava di «una mostra tutta a livello ctonio, da subire come una cerimonia druidica più che da penetrare in chiave alchimica».⁴²⁶ Quanto spiegava Brecht su *Marcatré* era esemplificato proprio su quello stesso numero 4 di *B't* nel luglio 1967 da *Tre avvenimenti acquosi* del 1966, esposto alla Galleria Schwarz, a corredo di un passo tratto da *Conservazione su qualcos'altro* tra Brecht e Ben Vautier con evidente riferimento alle *lectures* di John Cage.⁴²⁷ Nell'opera una diagonale visiva che muoveva dalla parola «(glacé)» dall'angolo in alto a sinistra, verso la parola «(buée)», passando per un centro visivo-oggettuale rappresentato da un bicchiere,

⁴²⁴ «M. [Henry Martin]: L'hai chiamato *The Book of the Tumbler on Fire*. Cosa vuol dire?. B. [George Brecht]: Per la verità è un lavoro che avevo in mente di fare. Avevo in mente l'immagine di un rubinetto da cui usciva del fuoco, invece dell'acqua, doveva essere un bel rubinetto di ottone infilato al becchetto del gas e da cui doveva uscire fuoco. Infatti il libro si doveva chiamare 'il rubinetto del fuoco', ma pian piano si è trasformato in 'the tumbler of fire'. Mi piacevano tutte le accezioni della parola 'tumbler' e dell'espressione 'on fire'», H. Martin, *Intervista a George Brecht*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 246.

⁴²⁵ H. Martin, *Intervista a George Brecht*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 251. Nella conversazione Brecht continuava spiegando: «Non c'è ragione per cui una persona non debba essere in grado di vivere con l'arte e la scienza perfettamente mischiate insieme nella sua vita, mentre questo accadeva nel pensiero alchimistico.», Henry Martin, *Intervista a George Brecht*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, p. 251.

⁴²⁶ m.d., *Fuoco, immagine, acqua, terra*. Galleria L'Attico, Roma. Giugno-luglio, «B't», 4, luglio 1967, p. 19.

⁴²⁷ G. Brecht, *Conversazione su qualcos'altro*, «B't» 4, luglio 1967, pp. 29-31, op. ripr. p. 31. Cfr. *George Brecht. The book of the tumbler on fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Milano 1967, s.n., cat. n. 12 *Tre Avvenimenti acquosi*, 1966, lettere su tela, supporto d'ottone, bicchiere d'acqua, cm. 40 x 80.

illustrando la trasformazione, o meglio l'avvenimento, l'*event* dell'acqua, nel suo passaggio dallo stato solido, a quello liquido a quello gassoso. Una simile sintassi visiva come espressione di una formulazione mentale appare soggiacere la disposizione di tre oggetti, di cui un bicchiere in posizione centrale, nel lavoro oggettuale *Imagic* realizzato da Diacono a New York, riprodotto nel volume *TAO DingTung* nel 1975, dove un possibile riferimento ad un processo alchemico pare suggerito dalla contrazione delle parole *image* e *magic* nel titolo.⁴²⁸ Nell'insieme delle sollecitazioni soggiacenti la produzione oggettuale di Diacono, caratterizzante i soggiorni americani, una posizione centrale è quella ricoperta dal lavoro di George Brecht, a partire proprio dalla mostra alla Galleria Schwarz, che aveva rappresentato l'occasione per vivificare le considerazioni condotte in sede di scrittura critica in direzione di un esercizio di scrittura di tipo oggettuale.

Se la riflessione su John Cage, esplorata da Diacono nella versione di *Lecture of Something* pubblicata in *EX* nel 1963, aveva trovato applicazione specialmente in sede di scrittura poetica, l'incontro con il lavoro di Brecht aveva promosso una riflessione sul segno lasciato da Cage in sede di ricerca oggettuale. Nel 1965, nella sezione dedicata a Brecht del contributo *Anthimetaphysica*, Diacono aveva specificato quanto fosse «l'unico pittore che abbia agito traducendo in termini plastici, di metodo figurale, la prassi e le idee sul caso di John Cage».⁴²⁹ Il caso era dunque letto come una dimensione di estrema disponibilità dell'opera verso un rigoroso automatismo compositivo, di parole, immagini e oggetti, secondo il quale, scriveva dei lavori di Brecht:

«oggetti disparati (e disperati), incoerenti sono raccolti in microcosmi e costellazioni, istituiscono metafore e associazioni significanti ma non-significati, si danno al gioco libero dell'*essere* ma unendosi in omologie

⁴²⁸ Mario Diacono, *TAO Ding Tung*, Archai, Archives for for Avant-garde Interaction, New York, 1975, op. ripr. sn.

⁴²⁹ Mario Diacono, *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 55.

segrete in cui l'alea semantica non esclude la presenza dell'opera chiusa.»⁴³⁰

Se da un lato la lettura era mediata dalla personale assidua frequentazione della letteratura surrealista, d'altra parte proprio il surrealismo aveva costituito la premessa e la traccia seguita da Brecht nella sua perlustrazione dei rapporti tra *caso* e linguaggio figurato argomentata nel saggio *Chance-Imagery*, anticipato sul numero doppio di *Collage* del dicembre 1964, poi edito come *pamphlet* dalla Something Else Press di Dick Higgins nel 1966.⁴³¹

In occasione dell'analisi delle procedure sottese al *Capitolo II* di *The Book of the Tumbler on Fire*, tavolette con oggetti incollati e giustapposti, concepite da Brecht come pagine di un libro, Diacono riscontrava la «stessa mancanza di aura che ci fece scattare davanti alla *pastries*, alle verdure, agli *stoves*, alle bistecche di [Claes] Oldenburg: prosciugate di psicologia, estraniare di artisticità, nominate in puri feticci

⁴³⁰ Mario Diacono, *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 55.

⁴³¹ George Brecht, *Change-Imagery/ Immagini Casuali*, «Collage», 3-4, dicembre 1964, pp. 71-85. Il saggio era offerto sulla rivista anche in traduzione italiana con il titolo *Immagini Casuali*, a cura di Renée Plaja-Levine come indicato nell'indice del volume dove George Brecht compariva tra i corrispondenti da New York. Su quello stesso numero era pubblicato di Diacono il commento alla collaborazione newyorkese *Words and Drawings* (1964) di Frank O'Hara e Mario Schifano. Mario Diacono, «Parole e disegni di O'Hara e Schifano», «Collage», 3-4, dicembre 1964, pp. 98-99, con due tavole di immagini fuori testo di quattro dei diciassette elementi dell'opera a due mani.

Nel fascicolo stampato dalla casa editrice di Dick Higgins il testo veniva datato novembre 1965 e la pubblicazione sulla rivista palermitana era precisata in calce alla quarta di copertina: «This essay originally appeared in Collage magazine», George Brecht, *Chance-Imagery, A Great Bear Pamphlet*, Something Else Press, New York 1966. La pubblicazione di *Change-Imagery* su *Collage* era segnalata tra le pubblicazioni dell'autore del catalogo della mostra di Brecht presso la galleria Schwarz, dove pure si indicava in bibliografia l'articolo di Diacono *Antimetaphysica*. Una segnalazione minuscola quella sull'opuscolo della serie *Great Bear Pamphlet* passata inosservata agli studiosi americani se anche Julia Robinson, ricoducendone una prima redazione 1957, segnalata dallo stesso Brecht in una nota al saggio, pur ne ha ascritto la pubblicazione nel 1966 da parte della Something Else Press. Cfr. Julia Robinson, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, «October», vol. 127, Winter 2009, pp. 77-108: 82.

Le complicate vicende redazionali di *Collage*, non aiutano tuttavia a precisare il momento di effettiva circolazione del saggio di Brecht, se consideriamo che la data di stampa del numero doppio 3-4 del dicembre 1964, era indicata al febbraio 1965. Nel 1962 era già stata comunque pubblicata l'antologia curata Jackson Mac Low e George Maciunas, *An Anthology of Chance Operations*.

della consumazione gastro-visiva».⁴³² Ampliava inoltre le considerazioni sulla derivazione surrealista di quei lavori rintracciandone le fonti simboliste con riferimento alle *illuminations* di Arthur Rimbaud scrivendo:

«Ciò che conta è che il mondo abbia la possibilità di autobiografarsi nel libro della pittura; è che le opere siano pagine del mondo-libro, dove il movente dell'oggetto-diario coincide con la documentazione storica del paesaggio delle cose attraverso il fiume chiaro e cieco delle percezioni, e il caso ottiene una consacrazione da *tous les sens, voyants*, che gli aderiscono. Allora nasce, dalle cose, la pluralità dell'essere. Il quadrante dell'orologio liberty, la fila delle candeline spente del compleanno, la perlina colorata, il pezzo di carta argentata hanno la fulminea dizione d'immagine di un haiku; sono sillabazioni della natura seconda, non rimandano che a sé, alla capacità di essere percepiti come segni da un improvviso satori oggettuale, *illuminations* materiche. »⁴³³

Quelle stesse considerazioni critiche erano state riprese in chiave oggettuale nell'elaborazione a Milano di *Objtext 2*, una tavola di legno di dimensioni ridotte con elementi figurali e linguistici incollati sulla superficie.⁴³⁴ Proprio al periodo milanese si ascrive la realizzazione di una prima serie di oggetti, raggruppati sotto il titolo *Objections milano '67* nel volume *Objtexts* stampato a San Francisco nel 1968⁴³⁵, la cui redazione era anticipata da Diacono a Stelio Maria Martini, in una lettera inviata da

⁴³² Mario Diacono, *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 55.

⁴³³ Mario Diacono, *Antimetaphysica (Tilson, Brecht, Kounellis)*, «Collage», 6, settembre 1966, p. 55. Precisamente ad Arthur Rimbaud si riferirà in sede di elaborazione oggettuale Diacono in *A dernier langage d'Arthur Rimbaud* realizzato a New York e pubblicato nel volume fotografico *MAZA*. Cfr JCT, *MAZA*, (1975-76), *TAU/MA*, 6, dicembre 1979, op. ripr. sn.

⁴³⁴ *Objtext 2* (1967), tavola di legno in cornice, 25, 4 x 30, 48 cm, Mario Diacono, Boston. La realizzazione nel corso del soggiorno milanese è confermata dall'iscrizione manoscritta dall'autore sul retro del lavoro: «objtext 2 / mario diacono 1967 via reina 5». Il lavoro è riprodotto in bianco e nero in Mario Diacono, *Objtexts*, edizione di 199 copie numerate, Futura Press Edizioni Tool, San Francisco-Milano 1968.

⁴³⁵Le fotografie di tredici lavori, non accompagnati da titolazione, di cui sette marcatamente oggettuali, erano anticipati come *Objections milano 1967* nel volume stampato in 199 copie numerate a San Francisco da Futura Press per le edizioni Tool nel 1968. Il volume presenta anche la riproduzione in bianco e nero di diciotto collages su carta appartenenti al libro *Archi.text.ur.e* realizzato a Berkeley nel 1968, come segnalato su uno dei fogli riprodotti. La parola *objtexts*, compare nel collage riprodotto sulla quarta di copertina. Mario Diacono, *Objtexts*, edizione di 199 copie numerate, Futura Press Edizioni Tool, San Francisco-Milano 1968.

Berkeley nel gennaio 1968, come «sto facendo un ‘libro’, in gran parte con collages, diciamo così semiotico; a Milano avevo fatto una dozzina di poesie-oggetti».⁴³⁶

In quanto «obiezioni» appartenevano precisamente a quel clima di contestazione sostanziale il progetto redazionale di *B'ì* sotto lo slogan di una «rivoluzione culturale permanente in ogni luogo in ogni momento con ogni mezzo»⁴³⁷, fortemente legato alla stagione della *counterculture*. A questo contesto va riferita anche la cultura psichedelica ascritta nella scelta editoriale sostenuta da Rizzoli nel titolo *Allucinogeni e conoscenza*, edizione italiana di *Connaissance par le gouffres* di Henri Michaux, con la traduzione di Mario Diacono.⁴³⁸ Sebbene pubblicata nel 1968, la versione curata da Diacono si posizionava nel corso del soggiorno milanese, non senza conseguenze in sede di scrittura critica se di Cy Twombly, recensendo la mostra tenutasi alla Tartaruga nell'aprile del 1967 sul secondo numero di *B'ì*, scriveva che «Oggi rischia di essere, benché non abbia frequentato gli allucinogeni, con Michaux, il loro Grande Analista, un precursore della psychedelic art».⁴³⁹

Accanto all'intensificazione della riflessione critica su Brecht, favorita dall'esposizione alla Galleria Schwarz di *The Book of the Tumbler on Fire*, la ricezione delle sperimentazioni Fluxus era anche avvenuta tramite l'aggiornamento sulle ricerche americane offerto da Daniela Palazzoli, restituito nella rubrica *Marcaestero*,

⁴³⁶ Lettera di Diacono a Stelio Maria Martini, gennaio 1968, Fondo Stelio Maria Martini, SMM I.I.3, 65.

⁴³⁷ Sulla seconda di copertina del numero 3 del giugno 1967 *B'ì*, campeggiava la segnalazione delle edizioni *ed/921* curate Daniela Palazzoli accompagnata dallo slogan di «rivoluzione culturale permanente in ogni luogo in ogni momento con ogni mezzo».

⁴³⁸ Henri Michaux, *Allucinogeni e conoscenza*, traduzione di Mario Diacono, ed. originale *Connaissance par le gouffres*, Gallimard, Paris 1961, Rizzoli, Milano, 1968.

⁴³⁹ «In una **Age** di Oggettualismo l'opera nuova di Twombly attesta la coerenza interiore di un'Agire e la precarietà dell'alternativa gestuale. Aveva da un pezzo reagito alla 'pittura', Twombly, operando sulla superficie del quadro come puro Scrittore. Oggi rischia di essere, benché non abbia frequentato gli allucinogeni, con Michaux, il loro Grande Analista, un precursore della **psychedelic art**», m.d., *Cy Twombly. Galleria La Tartaruga. Roma. aprile*, in *B'ì*, 2, maggio 1967, p. 25, grassetto nel testo. Nell'estate del 1967, l'*Approdo letterario*, rivista alla quale Diacono aveva contribuito nel 1965 con una traduzione di George Poulet, dedicava a Michaux un articolo di Piero Bigongiari dal titolo *Il discorso su Michaux è il discorso su Michaux*. Cfr. Piero Bigongiari, *Il discorso su Michaux è il discorso su Michaux*, «Approdo Letterario», n. 39, luglio-settembre 1967, pp. 59-67; George Poulet, *Saggio sulla critica francese contemporanea*, traduzione di Mario Diacono, «Approdo Letterario», IX, n. 29, aprile-giugno 1965, pp. 19-43.

su quello stesso numero del dicembre 1966 *Marcatré* in cui si presentava *Studio per A(lter)A(ction)*. Sotto l'egida della «poesia-oggetto» Palazzoli aveva firmato la notizia della mostra *Object Poems* tenutasi presso la Something Else Gallery di Dick Higgins a New York nell'aprile 1966⁴⁴⁰, delineando per Diacono un reale circuito di confronto per nuove forme e dimensioni per la poesia che Milano rappresenterà di lì a poco come varco per gli Stati Uniti. Quella stessa formulazione linguistica troverà riscontro nella terminologia adottata da Diacono nel contributo scritto a Berkeley *poeSIA astrATTA e OGGettuale* dove, ricapitolando il percorso della poesia dalle tavole parolibere di Marinetti al *poème-objet* di André Breton, annoverava proprio «la dissoluzione della sintassi verbale nella tipografia astratta e nell'oggetto significante, praticata metodicamente dal movimento concreto e da Fluxus».⁴⁴¹ Quanto a proposito di Brecht in *Antimetaphysica* aveva indicato nei termini di libro-pittura e «oggetto-diario», congiuntamente alla conoscenza diretta di *FLUXUS I*, avrà una significativa ricaduta nella prassi compositiva di una scrittura con oggetti e nella qualità materica dei libri unici realizzati nel corso del periodo californiano, così come formulata ad esempio in *Pudget Envelopes: Sexpenses* (1968), conservato presso l'autore, dove l'adozione di

⁴⁴⁰ «La *poesia-oggetto* è l'incarnazione del lavoro dei poeti nelle forme e nei materiali tradizionalmente associate con l'arte plastica e visiva; così come è l'incarnazione del lavoro degli artisti nelle forme e nei materiali associati alla poesia. L'idea combinata in un mezzo creativo può diventare funzionale e fondersi profondamente in esso così che l'insieme diventa veramente intermedium.», d.p., *Object Poems Something Else Gallery. New York, aprile 1966*, in *Marcatré*, 26-29, dicembre 1966, p. 318, corsivo nel testo. Tra gli artisti partecipanti alla mostra Palazzoli indicava i nomi di George Brecht, Philip Corner, Carl Fernbach-Flarsheim, Robert Filliou, Iam Hamilton Finaly, Peter Green, Al Hanse, Dick Higgins, Alison Knowles, Jackson Mac Low, Dieter Roth, Carolee Scheemann, Gertrude Stein, Wolf Vostell ed Emmett Williams. Sotto l'intestazione della rubrica si segnalava che *Marcaestero* era realizzato in collaborazione con *Arc/do*, l'Archivio di documentazione sull'arte contemporanea e sulle pubblicazioni sperimentali e d'avanguardia di Daniela Palazzoli.

⁴⁴¹ *poeSIA astrATTA e OGGettuale*, «*Marcatré*», nn. 46/49, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1968-1969, p. 93; pubblicato anche in «aaa azioni off kulchur», San Francisco/Milano, numero del 1-17 febbraio 1969.

buste-contenitore riferisce congiuntamente la morfologia e le azioni sottostanti la rivista-oggetto e la lettura che Diacono ne aveva fatto.⁴⁴²

Junction, nell'accezione di incrocio ma anche svincolo sarà il signi ficato della sigla-pseudonimo *JCT* usata da Diacono come cifra editoriale per la sottoscrizione delle pubblicazioni edite in proprio, a partire da *A metrica n'aboolira* firmato come JCT 1 realizzato nel 1968 e stampato a San Francisco nel 1969. L'abbreviazione consonantica, derivata dai cartelli autostradali americani, era anche stata estrapolata dall'inglese *object*, estendendo la parola francese *objet* e con essa la riflessione sull'oggetto che aveva trovato a Milano una prima formulazione.

⁴⁴² La costruzione di *FLUXUS I* è richiamata nel libro *Pudget Envelopes* realizzato tra il maggio e il novembre 1968, come scritto in lettere trasferibili sulla terza di copertina «May -November 1968 by Mario Diacono». Costruito utilizzando un libro con delle buste per il bilancio, richiamato nel titolo derivato dalla dicitura «Budget Envelope Expenses» sulla coperta e modificato dall'autore, all'interno delle quali sono inseriti materiali cartacei di diversa provenienza utilizzati per la scrittura o modificati con sovrascritture con parole e immagini, che il lettore è chiamato ad esplorare secondo un'operazione tesa ad coinvolgere il fruitore in una più ampia gestualità secondo quanto Diacono aveva rilevato nell'articolo pubblicato su *Collage* a proposito della rivista-contenitore.

PARTE II.
Italia-Stati Uniti

I. Rituale Culturale Oggettuale

«fino a che punto la concezione pagana del mondo come quella che sopravvive presso gli Indiani Pueblo, è indice dell'evoluzione attraverso la quale dai pagani primitivi si è giunti, passando per il paganesimo dell'antichità classica, all'uomo moderno?»

Aby Warburg, *Il rituale del serpente*⁴⁴³

Nel corso del primo soggiorno americano in California Diacono approfondisce la riflessione sull'oggetto e sul feticcio come oggetto rituale, avviata nel viaggio in Africa nel 1962, attraverso un viaggio in New Mexico e in Arizona nell'estate del 1968, come tappa di un percorso intellettuale sulle tracce delle avanguardie dedicato ad un'indagine sul rito, sul mito, e sulla magia, ricalcando gli stessi percorsi geografici e culturali attraversati da Dada e dal surrealismo, quelli dei rapporti tra etnografia, letteratura e arti.

Alla metà degli anni Sessanta, l'opera di teatro musicale *A(Iter)A(ction)* aveva già sviluppato, sia a livello testuale sia nello svolgimento performativo un riferimento al rituale attraverso la riflessione condotta sulla poetica teatrale e sulla poesia di Antonin

⁴⁴³ Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 13-14.

Artaud.⁴⁴⁴ Il viaggio nel 1968 definiva un ulteriore momento di maturazione dello stesso itinerario mediante un confronto in prima persona con la ritualità Hopi che svolgerà un ruolo decisivo nella formulazione delle performance al rientro in Italia, derivata dalla sua recente esperienza dei cerimoniali e avvenuta attraverso un'interrogazione delle dinamiche rituali recepite in senso drammaturgico andando a ricongiungersi all'esperienza di teatro musicale.

⁴⁴⁴ Se per Artaud il viaggio *Al Paese di Tarahumara* tra le tribù indigene era volto alla ricerca del rito del Peyote, il suo viaggio in Messico era stato anche sollecitato dall'incontro con il teatro-danza balinese, di cui fu spettatore in occasione dell'Esposizione Coloniale a Parigi nel 1931, un'esperienza che costituisce un passaggio centrale per l'elaborazione del *Teatro e il suo doppio* (1938), non senza conseguenze per l'elaborazione dell'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)*, in modo del tutto evidente soprattutto per quanto riguardava la cosiddetta scena definita come «danza delle droghe», che nella versione-trasposizione filmica di Gregory Markopoulos assumerà, significativamente, proprio nel 1968, la forma di una *trance dance*, in un'interpretazione corrispondente ad una lettura-accezione di Artaud in chiave psichedelica. Il viaggio di Artaud era ripreso da Diacono nel libretto di *A(lter)A(ction)* in alcuni versi corrispondenti alla voce recitante AA: «M'ex'hic millenovecento / trentasei. manOeuvres / magICIens, Voy-âge au / Pays Tararum humanarum. / in Messico non sono andato / per un viaggio di iniziazione, / ma per cercare un popolo che / potesse seguirmi dentro le mie / idee.», in *(A)lter(A)ction. Composizione per teatro di Egisto Macchi, testo di Mario Diacono, azione scenica di Sergio Tau e Franco Valobra, «Marcatré»*, nn. 30-33, luglio 1967, p. 94. Nella *gl'OSSA* a corredo di *Totem Étragné* in *EX* erano già espresse le medesime considerazioni svolte alla luce del viaggio in Africa, come riflessione sul valore magico-rituale della parola: «la parola animista, parla la lingua del féticheur che si rivolge ai nomi della materia, l'essere antico ritrovato dagli stupefacenti, in un logos che, provocato a essere libero, nasce da solo, ed è segreto, in-traducibile». M. Diacono, *gl'OSSA*, in *Totem étranglé*, «EX», 2, 1964, ristampato *Totem étranglé (gl'Ossa a Antonin Artaud)*, in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2017*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 41-42: 41. Sull'impatto che la visita all'Esposizione di Parigi ebbe per Artaud, rimando a: Nicola Savarese, *Parigi/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione coloniale di Parigi del 1931: conferenza-spettacolo*, Textus, L'Aquila, 1997; un estratto è pubblicato in Nicola Savarese, *1931. Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, «Tulane Drama Review», vol. 45, n. 3, 2001, pp. 51-77. Sugli aspetti etnografici del viaggio in Messico di Artaud, si veda Lars Krutak, *(Sur)real or Unreal? Antonin Artaud in the Sierra Tarahumara of Mexico*, «Journal of Surrealism and the Americas», vol. 8, n. 1, 2014, pp. 28-50. *Le théâtre balinais à l'Exposition coloniale* era apparso nell'ottobre 1931 su *Nouvelle Revue Française* e confluì, insieme ad altri scritti sul teatro pubblicati sulla rivista in *Le théâtre et son double*, pubblicato da Gallimard nel 1938 e ristampato nel quarto volume dell'*Œuvres complètes* edito da Gallimard nel 1964. Per l'edizione italiana di *Sul teatro balinese, e Teatro orientale e teatro occidentale*, si veda: Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio. con altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, prefazione di Jacques Derrida, Einaudi, Torino 1968, ed. consultata Einaudi, Torino 1978, pp. 170-184, pp. 185-190. Il racconto del viaggio di Artaud in Messico apparve, non firmato, con il titolo *Au Pays des Tarahumaras* sul numero dell'agosto 1937 di *Nouvelle Revue Française*; nel 1945 uscì il volume *D'un voyage au pays des Tarahumaras* nella collana *L'âge d'Or* diretta da Henri Parisot. In corrispondenza con le date delle rappresentazioni di *A(lter)A(ction)* veniva pubblicata da Adelphi l'edizione italiana *Viaggio al paese dei Tarahumara*, presentata insieme alla versione di altri testi di Artaud, quali *Corrispondenza con Jacques Rivière, Il Pesa-nervi, Le nuove rivelazioni dell'essere, Il rito del Peyotl presso i Tarahumara, Lettere da Rodez, Frammentazioni*. Cfr. Antonin Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori, Adelphi, Milano, 1966.

Del viaggio nell'American Southwest presso i villaggi degli Hopi Pueblo, avvenuto tra il luglio e l'agosto 1968, ne è testimonianza un quaderno conservato dall'autore, con annotazioni e trascrizioni dettagliate dei cerimoniali a cui aveva assistito, poi pubblicato nel 2010 in un'edizione a tiratura limitata con il titolo *The Snake Dance of 1968*.⁴⁴⁵ In chiusura del resoconto dei rituali, l'aggiunta manoscritta dell'appunto bibliografico «Breton, ODE A CHARLES FOURIER, 1947, p. 39 (Snake Dances a Mishongnovi 22 agosto 1945)»⁴⁴⁶, esplicita non solo il rimando al «surrealismo etnografico»⁴⁴⁷ ma la corrispondenza con l'itinerario percorso dai surrealisti in esilio negli Stati Uniti.

⁴⁴⁵ Ho potuto consultare il quaderno per quanto riguarda le dieci pagine corrispondenti alla trascrizione delle descrizioni dei rituali e delle danze cerimoniali, corredata da disegni tracciati a penna, delle cerimonie degli Hopi Pueblo a cui aveva assistito a Hotevilla in Arizona, così segnalate in testa alla pagine: «1968 23 agosto, Hotevilla, David Monongye House ore 6, mattino»; «ore 17 Dances of Clans Snake-Antelope. Danza da fermi e preghiera danzata», «24 agosto ore 16 Snake dances dalle 4,15 alle 5,10 pm». Quaderno, Mario Diacono.

L'edizione stampata nel 2010 offre la trascrizione dei resoconti dei rituali a cui aveva assistito il 14 luglio, il 23 e il 25 luglio 1968, il 4 agosto, il 23 e il 24 agosto 1968 presso i villaggi Hopi in New Mexico ed Arizona: *Cochiti Pueblo, 14 luglio 1968. Corn Dance*, pp. 9-13; *Taos, 23 luglio*, [Caccia a cavallo rituale dei giovani al jack rabbit nel sage bush], p. 10; *Taos, 25 luglio*, [Corn Dances e masturbazione rituale], p.11; *Santo Domingo, 4 agosto. Corn dances in Santo Domingo*, p. 11-12; *Hotevilla, 23 agosto*. [David Monongye House], pp. 12-13; *Hotevilla, 23 agosto (ore 17), Dances of the Snake and Antelope Clans*, pp. 14-15; *Hotevilla, 24 agosto, ore 16 Snake Dances*, pp. 16-23, in Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, stampato in 99 copie numerate in numeri romani e 5 copie fuori tiratura, edizioni Eos, Roma 2010. Nel volume sono accompagnate da illustrazioni solamente le descrizioni delle cerimonie rituali presso Hotevilla in Arizona.

Dal resoconto del 4 agosto proviene la notizia che una delle pagine del quaderno fosse stata requisita: «Nel pomeriggio, mentre sto annotando la descrizione di sette danzatori dipinti, due police officers del villaggio, scusandosi con gentilezza, vengono a sequestrarmi il foglio del taccuino.», Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, Roma 2010, p. 11.

Dal confronto delle trascrizioni del 1968 che ho potuto consultare con la redazione del 2010 non si riscontrano frequenti né sostanziali variazioni; l'uso di lemmi inglesi è mantenuto nell'edizione a stampa. I disegni nel quaderno sono molto dettagliati e riempiono l'intera superficie del foglio; nell'adattamento grafico nella versione a stampa le illustrazioni risultano maggiormente stilizzate e sono corredate da una legenda che chiarisce nomi e dettagli degli oggetti rappresentati, che nel quaderno sono scritti attorno e a margine dei disegni.

⁴⁴⁶ Il riferimento bibliografico è annotato a pennarello nero sull'ultima pagina dedicata alla trascrizione delle cerimonie rituali nel quaderno.

⁴⁴⁷ Riprendo la nomenclatura di «surrealismo etnografico» così come indagato da James Clifford. Cfr. James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, «Comparative Studies in Society and History», vol. 23, n. 4, October 1981, pp. 539-564; poi confluito in James Clifford, *The predicament of culture. Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1988; ed. italiana, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel sec. XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

La citazione, trascritta come per esteso nella versione a stampa del 2010 - «*Ottobre. André Breton, Ode à Charles Fourier, 1947, page 39: dans la 'kiva' la chambre sotterrane et sacrée ce 22 août 1945 à Mishongnovi à l'heure où le serpents d'un noeud ultime marquent qu'ils son prêts à opérer leur conjonctions avec la bouche humaine*»⁴⁴⁸ - corrispondeva alle coreografie rituali a cui Breton aveva assistito in occasione del suo viaggio in Messico nel 1945, confluite nell'*Ode à Charles Fourier* a partire dalle annotazioni fatte nel suo *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*.⁴⁴⁹

Le cerimonie e le coreografie rituali illustrate visivamente da Diacono, descritte nel quaderno come redatte a Hotevilla il «24 agosto ore 16 Snake dances dalle 4,15 alle 5,10 pm»⁴⁵⁰, corrispondevano esattamente agli stessi riti, popolazioni e villaggi che erano stati la destinazione di Breton, il quale aveva anche lui annotato accuratamente disegni e trascrizioni come testimoniato dal *Carnet*.⁴⁵¹

La natura di scrittura privata quella del quaderno, non avvenuta, pare, con alcuna finalità di pubblicazione al tempo del viaggio, si inseriva tuttavia all'interno di una

⁴⁴⁸ Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, 2010, p. 23, corsivo nel testo. Secondo la testimonianza dell'autore, l'indicazione del mese di ottobre, premessa alla citazione, corrisponde alla data di acquisto del volume di André Breton avvenuto nell'ottobre 1968 presso l'Antiquarian Bookseller Howell di San Francisco. L'*Ode à Charles Fourier* di proprietà di Mario Diacono è documentato nel catalogo *Arslibri Modern + Contemporary Art: Rarities of the Avant-Garde. Catalogue 123. Including the libraries of Mario Diacono and Michael Ilk*, ArtLibri Ltd, Boston, non datato [circa 2000-2001], p. 19, n. 73. Cfr. André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Collection L'Age d'Or, Éditions de la Revue Fontaine, Paris, 1947. Il differente colore e pennarello utilizzato per scrittura dell'appunto bibliografico nel quaderno, conferma che si tratti di un'integrazione posteriore alle trascrizioni redatte nel corso del viaggio, per le quali è utilizzata penna a sfera di colore blu.

⁴⁴⁹ *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi. Notes sur les visites dans les réserves indiennes*, Carnet de voyage manuscrit d'André Breton daté d'août 1945 et orné de dessins, 65 pages. <http://www.andrebretton.fr/work/56600100491520>. Cfr. André Breton, «*Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*», *Inédits I*, in *Œuvres complètes*, a cura di Marguerite Bonnet con la collaborazione di Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas, Étienne-Alain Hubert e José Pierretome, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1999, Tomo III, pp. 183-209.

⁴⁵⁰ Quaderno, Mario Diacono.

⁴⁵¹ Non è possibile affermare con sicurezza la conoscenza da parte di Mario Diacono del *Carnet de voyage chez les Indiens Hopi* così come è oggi noto; mentre invece certa mi pare la familiarità che Diacono possa aver avuto dell'itinerario di viaggio in Messico di Breton tramite pubblicazioni francesi e riviste surrealiste, che potevano essere facilmente accessibili nella biblioteca di Giuseppe Ungaretti.

tradizione di resoconti etnografici⁴⁵² di carattere letterario, se consideriamo che la destinazione Hopi Pueblo era stata meta di pellegrinaggio anche di D.H. Lawrence e soggetto del suo *Mornings in Mexico* pubblicato nel 1927, una collezione di racconti che includeva anche quelli titolati *The Dance of the Sprouting Corn* e *The Hopi Snake-Dance*.⁴⁵³

Il viaggio nel Sud-Ovest degli Stati Uniti - a cui avrebbe dovuto prendere parte anche il figlio di Emilio Villa, se teniamo conto della cartolina scritta ad Albuquerque da Diacono a Villa il 1 luglio 1968, riprodotta sul manifesto a stampa offset che costituiva il quinto numero di *EX*: «Albuquerque, 1 luglio 1968 / tuo figlio si è squagliato /

⁴⁵² Alcuni Volumi di resoconti etnografici sono documentati tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore, come ad esempio, Henry Morton Stanley, *Diari dell'esplorazione africana, pubblicati per la prima volta dai manoscritti originali*, Dall'Oglio Editore, Milano 1963, ed. originale *The Exploration Diaries*, William Kimber, London 1961, Biblioteca Collezione Maramotti

⁴⁵³ D. H. Lawrence, *Mornings in Mexico*, Martin Secker, London, 1927; includeva i racconti *Corasmin and the Parrots*, *Walk to Huayapa*, *The Mozo*, *Market day*, *Indians and Entertainment*, *The Dance of the Sprouting Corn*, *The Hopi Snake-Dance*, *A Little Moonshine with Lemon*.

In considerazione dell'aspetto coreografico caratterizzante queste cerimonie rituali, il racconto di D. H. Lawrence *The Hopi Snake-Dance* veniva stampato nel 1976 dalla rivista *Salgamundi* nel numero monografico intitolato *Dance* che, tra altri, raccoglieva testi di Paul Valéry e Stéphane Mallarmé dedicati al balletto e alla filosofia della danza, il saggio sul teatro balinese di Artaud *On the Balinese Theatre*, tratto dall'edizione del 1958 di *The Theatre and Its Double*, e *Concerning the Dance* (1966) di Rudolf Arnheim. L'eterogeneità e la fisionomia dell'antologia proposta nel numero doppio della rivista ricostruiva, alla metà degli anni Settanta, la discendenza di posizioni e la confluenza di stimoli che nel corso del decennio avevano vivificato le arti performative. Cfr. «Salmagundi. A Quarterly of the Humanities and Social Sciences», numero monografico *Dance*, nn. 33-34, Spring-Summer 1976, 252 pp.; D. H. Lawrence *The Hopi Snake-Dance*, «Salmagundi», n.33/34, pp. 133-148. A. Artaud, *On the Balinese Theater*, «Salmagundi», n. 33/34, pp. 103-114; Stéphane Mallarmé, *Ballets*, «Salmagundi», n. 33/34, pp. 93-97; R. Arnheim, *Concerning the Dance*, «Salmagundi», n. 33/34, pp. 89-92.

all'ultimo momento [così? sono?] venuto qui / solo / maNrio»⁴⁵⁴ - si concludeva, prima del rientro a San Francisco, con una sosta a Los Angeles il 28 agosto per una visita a *Dada and Surrealism and their Heritage* e un incontro con l'artista californiano Larry Bell, di cui ci informa un'ulteriore annotazione sul quaderno.⁴⁵⁵

La mostra curata da William Rubin, inaugurata in marzo al Museum of Modern Art ed itinerante presso il Los Angeles County Museum of Art nell'estate del 1968⁴⁵⁶, prolungava la riflessione di Diacono sull'eredità delle avanguardie che già nei primi anni Sessanta lo aveva incentivato a commentare il catalogo *The Art of Assemblage*, l'esposizione promossa da William C. Seitz tenutasi al Museum of Modern Art nel 1961.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ *EX*, 5, 1968. Archivio Emilio Villa, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.

Il retro della cartolina è riprodotto, in bicomia bianco e verde, sul manifesto che costituiva il quinto ed ultimo numero di *EX*; per via del forte contrasto intervenuto nella stampa, le parole non sono ben leggibili; l'aggettivo «solo» è sottolineato nel testo della cartolina. Non è visibile il timbro di spedizione, e solo in parte è leggibile l'indirizzo del destinatario. «EMILIO pro [...] Via Monte [...] Ro[...]», che verosimilmente corrisponde all'indirizzo di Emilio Villa a Roma in Via di Monterone. Il figlio di Emilio Villa è Francesco Villa che risiedeva negli Stati Uniti a Palo Alto.

In alto a sinistra è possibile leggere solo parzialmente la didascalia dell'immagine riprodotta sul fronte della cartolina: «[...] From an ancient custom the American Indians use signs and symbols [...] their sentiments of Good Luck [...] relating their daily lives and [...] These are always apparent[...] much of their handicraft». Il riferimento ad oggetti di artigianato Indiani Americani, a cui sembra ricondurre la didascalia della cartolina, attesta un interesse di Diacono per la cultura materiale degli Indiani Americani. A questo riguardo, tra i compagni di viaggio il giorno 14 luglio 1968 presso Cochiti Pueblo, secondo quanto annotato da Diacono nel diario di viaggio, figuravano Larry Frank, collezionista e studioso di oggetti di indiani nativi americani, e l'avvocato e bibliofilo Saul Cohen: «Cochiti Pueblo, 14 luglio 1968, Corn Dance. ore 11: Arriviamo, con Larry Frank e Saul Cohen, e una coppia di americano-greca (architetto-pittrice)», in Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, Roma 2010, p. 9. Cfr. Larry Frank, Francis H. Harlow, *Historic Pottery of the Pueblo Indians 1600-1880*, New York Graphic Society, Boston, 1974; Saul Cohen, Richard C. Sandoval, *Sherlock Holmes in New Mexico*. Dept. of Development, Santa Fe, New Mexico, 1977.

⁴⁵⁵ Nella pagina successiva ai fogli che nel quaderno riportano le descrizioni delle danze rituali, si legge: «27 agosto (1968) / Los Angeles - / Dada and Surrealism - Larry Bell», Quaderno, Mario Diacono.

⁴⁵⁶ *Dada Surrealism and their Heritage*, a cura di William Rubin, catalogo della mostra itinerante (Museum of Modern Art, New York, March 27 - June 9, 1968; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, July 16 - September 8, 1968; The Art Institute of Chicago, October 9 - December 8, 1968), Museum of Modern Art, New York, 1968.

⁴⁵⁷ *The Art of Assemblage*, a cura di William C. Seitz, catalogo della mostra itinerante, Museum of Modern Art, New York, October 2 - November 1961, The Dallas Museum of Modern Art, January 9 - February 11, 1962, San Francisco Museum of Modern Art, March 5 - April 15, 1962, The Museum of Modern Art, New York 1961.

«Si dirà che la mostra-monstrum non l'abbiamo vista; infatti: l'avevamo prevista» puntualizzava incisivamente in chiusura del contributo *assembramento e visione l'uomo (r)accoglitore, neodada, d'arte-oggetti*, pubblicato nella primavera del 1962 sul secondo numero di *Quaderno*⁴⁵⁸, co-edito in proprio con Stelio Maria Martini, da cui era derivato il progetto editoriale *EX* curato con Emilio Villa e Gianni De Bernardi. Articolato in quattro sezioni, *Liberation of the words, Liberation of the objects, The collage environment, Realism and Poetry of Assemblage*, proclamando un eguale trattamento della parola e dell'oggetto, il volume gli offriva la conferma e il ritrovamento di posizioni personali riguardo ciò che indicava come l'«aujourd'hui internationally practiced creative method di assemblage».⁴⁵⁹ Dai *calligrammes* di Apollinaire, i *collages* tipografici di Marinetti, i *Merzabau* di Schwitters, i *ready-mades* di Duchamp, i *poèmes objects* di Breton, lo *Space object box* di Cornell, fino ad arrivare a *Canyon* di Robert Rauschenberg e all'*arrangement* di oggetti in *Repository* di George Brecht, la pubblicazione restituiva la genealogia che guidava la riflessione critica di Diacono negli anni Sessanta, e che negli anni a venire garantirà a lui di divenire quell'*uomo raccoglitore d'arte-oggetti*, esplorando quanto segnalava su *Quaderno* come «una presenza in re di memorie 'primitive' e 'popular' che ribadiscono il costante attuarsi del gusto pratico-magico dell'uomomassa»⁴⁶⁰, ovvero «l'eros critico-mitico-misterico dell'assemblage».⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Mario Diacono, *assembramento visione. l'uomo (r)accoglitore, neodada, d'arte-oggetti*, in *Quaderno*, 2, marzo-aprile 1962, pp. 23-25: 25, minuscolo nel testo; ristampato in Mario Diacono, *K.A. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 22-23.

⁴⁵⁹ *assembramento visione. l'uomo (r)accoglitore, neodada, d'arte-oggetti*, «*Quaderno*», 2, marzo-aprile 1962, p. 24.

⁴⁶⁰ *assembramento visione. l'uomo (r)accoglitore, neodada, d'arte-oggetti*, «*Quaderno*», 2, marzo-aprile 1962, p. 24.

⁴⁶¹ *assembramento visione. l'uomo (r)accoglitore, neodada, d'arte-oggetti*, «*Quaderno*» 2, marzo-aprile 1962, p. 25. Si consideri a questo riguardo anche l'espressione «contenuti psichici, rapporti magici, potenti feticci» in, *una morfologia parasymbolica*, «*Linea Sud*», 1, aprile 1964, p. 3.

Se da un lato le ragioni delle perlustrazioni californiane risalivano dunque ad una ricerca iniziata nei primi anni Sessanta, un'ulteriore spinta al viaggio proveniva dalla scena letteraria americana fortemente contraddistinta dall'interesse per la cultura dei Native American Indians. Nella rivista significativamente intitolata *Ghost-Dance. The International Poetry Quarterly* [1969], la cui intestazione rimandava alla danza degli spiriti Sioux, erano pubblicati due testi, o meglio «texture», *HorsduTexture 1* e *HorsduTexture 2*⁴⁶² di Diacono che, nella sezione dedicata alla presentazione degli autori, veniva definito come «another of the Italian concrete-wonders».⁴⁶³

La copertina del periodico riproduceva stilizzato un'aquila-feticcio, uccello sacro nella mitologia degli Indiani Americani, come logo-insegna sotto il quale la politica editoriale della rivista era condensata nella formula «Policy: To save the printed word from obsolescence by stretching out it into the media-revolution world»⁴⁶⁴, con

⁴⁶² Mario Diacono, *HorsduTexture, 1, HorsduTexture, 2*, «Ghost-Dance. The International Poetry Quarterly», 4, [1969], pp. 22-23. Biblioteca Collezione Maramotti, Reggio Emilia.

La rivista era edita da Hugh Fox, segnalato nel colophon come afferente al Department of American Thought and Language presso Michigan State University, East Lansing. Il quarto volume del periodico non reca l'indicazione dell'anno di stampa, tuttavia riferimenti interni alla rivista riconducono verosimilmente al 1969, dall'iscrizione della data relativa al 26 giugno 1968 («6.26.68») in *HorsduTexture, 2* all'annuncio della pubblicazione in primavera di uno studio monografico dedicato a Charles Bukowski da parte della Ghost Dance Press, poi stampato dalla Abyss Publications nel 1969 a cura di Hugh Fox. La notizia è presente nella nota biografica dedicata allo scrittore americano del quale si pubblicava un componimento. Dominante il «mondo sotterraneo statunitense», è la figura di Charles Bukowski in particolare, a esplicitare la scena editoriale e letteraria *underground* della quale *Ghost-Dance* era partecipe e nella quale la poetica di Diacono era accolta e del dialogo intrattenuto con la ricerche poetiche contemporanee. Nella presentazione dedicatagli si legge: «Charles Bukowski reigns as King of the U.S. underworld, has just started a new magazine still unnamed: 5124 DeLong Ave, L.A., Calif, 90027. Ghost Dance Press will publish a full-length study of Bukowski this spring.», «Ghost-Dance» 4, p. 30. L'anno 1969 veniva inoltre riferito anche in un verso della poesia *Disneyhill Sluburms* di Lynn Lonidier («MISS STEAD OF 1969», in Lynn Lonidier, *Disneyhill Sluburms*, «Ghost-Dance», 4, [1969], p. 24). Cfr. Charles Bukowski, *Something About a Woman*, «Ghost-Dance», 4, [1969], p. 21; Cfr. Hugh Fox, *Charles Bukowski. A critical and bibliographic study*, Abyss Publications, Sommerville, Mass., 1969. Cfr. Hugh Fox (a cura di), *The Ghost Dance Anthology. 25 years of Poetry from Ghost Dance, 1968-1993. Other Kinds of Scores*, Whitston Pub. Co., Troy, New York, 1994.

⁴⁶³ La nota biografica recita: «Mario DIACONO, is teaching at Dept. of Italian, Berkeley. Is another of the Italian concrete-wonders», in *Ghost-Dance. The International Poetry Quarterly*, 4, [1969], p. 32.

⁴⁶⁴ *Ghost-Dance. The International Poetry Quarterly*, 4, [1969], s.n. La dichiarazione di intenti è pubblicata in calce al colophon della rivista.

l'obiettivo di salvaguardare la parola stampata traghettandola nel mondo rivoluzionato dei media nel villaggio globale della comunicazione di massa.

A conferma della condivisione di questo stesso orizzonte di riflessioni, precisamente la lettura di Marshall McLuhan è testimoniata nella biblioteca dell'autore dalla presenza del volume *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962) nella ristampa inglese del 1967, avvalorata da numerose annotazioni e sottolineature. Tra queste, il rilievo dato da Diacono ad una citazione tratta da *Culture, Psychiatry and the Written Word* (1959) dell'etnopsichiatra John Colin D. Carothers, determinante per il teorico canadese per la stesura del suo studio, offre la consistenza di una ricerca incentrata sul ruolo della parola scritta come parte di un universo visivo, e tesa a contrastare la perdita di efficacia del potere magico ad essa associato.⁴⁶⁵

Considerazioni sulla resistenza della parola come codice visivo e rituale tramite la sua immersione in una proliferazione e contaminazione di segni, si trovano espresse nel secondo episodio della serie firmata con la sigla JCT, stampato a Berkeley nel maggio 1970: un manifesto a stampa offset intestato «co-opywritings 1968-69 by m. diacono

⁴⁶⁵ La riflessione da parte di Diacono sulle osservazioni condotte da Marshall McLuhan in *The Gutenberg Galaxy* è confermata dall'attenta lettura del volume pubblicato nel 1962, posseduto dall'autore nella ristampa del 1967, avvalorata da numerose sottolineature e annotazioni in italiano e in inglese, molte delle quali dedicate a Marinetti e agli aspetti legati all'oralità nella poesia futurista. Un'etichetta adesiva, incollata sul risguardo anteriore del libro, riconduce ad una copia acquistata presso *The Lion Bookshop* di Via del Babuino a Roma. In riferimento alla citazione tratta da *Culture, Psychiatry and the Written Word* commentata da McLuhan, il paragrafo è glossato a margine da Diacono con l'annotazione «visual auditory wor(l)d → static > dynamic». Diacono sottolineava il passo come segue: «Carothers reiterates that the Westerner depends on a high degree of a visual shaping of spatio-temporal relations without which it is impossible to have the mechanistic senses of casual relations so necessary to the order of our lives. But the quite different assumptions of native perceptual life have led him to ask (p. 311) what has been the possibile role of written words in shifting habits of perception from the auditory to visual stress: "When words are written they become, of course, a part of the visual world. Like most of the elements of the visual world, they become static things and lose, as such, the dynamism which is so characteristic of the auditory world in general, and of the spoken world in particular. They lose much of the personal element, in the sense of that the heard world is most commonly directed at oneself, whereas the seen word most commonly is not, and can be read or not as whim dictates. They lose the emotional overtones and emphases which have been described, for instance, by Monrad-Krohn... Thus, in general, words, by becoming visible, join a world of relative indifference to the viewer - a world from which the magic 'power' of the word has been abstracted"».», punti di sospensione nel testo, sottolineato a penna da Mario Diacono, Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, I ed. Routledge and Keagan Paul, London, 1962, Routledge and Keagan Paul, London, 1967, p. 20. Biblioteca Collezione Maramotti, copia proveniente dalla biblioteca personale di Mario Diacono. Cfr. John C. D. Carothers, *Culture, Psychiatry and the Written Word*, «Psychiatry», n. 22, November 1959, pp. 307-320.

& the navajo indian tribe», sottoscritto come «a visual pollution pr'hinted in berkeley on may 1970, photos by barry spinello».⁴⁶⁶ In virtù dell'omofonia del verbo *to write* con il sostantivo *rite*, nell'espressione «co-opywritings» era stratificata la collaborazione di una scrittura rituale (*writing*) in una condivisione del diritto d'autore (*copyright*) con gli Hopi, il cui nome veniva enfatizzato mediante il frazionamento della parola *copy* in *co-opy* ad espressione delle sollecitazioni accolte. La duplice autorialità e l'apporto delle tribù Navajo si manifestava nell'adozione di un vocabolario visivo, lessicale e oggettuale, derivato dall'esperienza maturata nel corso del viaggio presso gli Indiani Pueblo.

Gli scatti fotografici realizzati da Barry Spinello incorniciavano come *frames* di un film particolari di tre lavori realizzati da Diacono nel corso del soggiorno californiano riprodotti sull'intera superficie del foglio attraverso la stampa a contatto di una pellicola fotografica nella sequenza di trentadue fotogrammi.⁴⁶⁷

Tra gli oggetti fotografati e presentati in *JCT 2 A Visual Pollution*, un percorso-narrazione rituale era quello costruito con lastre trasparenti, stampigliate con parole e immagini, allineate tra loro a costruire le pareti divisorie di un modellino a ricreare

⁴⁶⁶ *JCT 2 co-opywritings 1968-69 by m. diacono & the navajo indian tribe. a visual pollution pr'hinted in berkeley on may 1970, photos by barry spinello*, manifesto stampa offset di dimensioni 48 x 51 cm, ripiegato, stampato in edizione numerata e firmata. Da una ricognizione sui cataloghi di biblioteche statunitensi, la descrizione della copia posseduta dalla New Berry Library di Chicago documenta il manifesto contenuto in una busta di carta recante il timbro JCT 2. Così nella nota catalografica: «Artistic filmstrip with text, on poster, preceded by a title frame note: "co-opywritings 1968-69 by m. diacono & the navajo indian tribe." Final frame reads: "a visual pollution pr'hinted in berkeley on may 1970, photos by barry spinello." Issued in manila envelope stamped JCT 2», The Newberry Library, Special Collections, Wing ZP983.J422.

⁴⁶⁷ I primi diciannove fotogrammi riprodotti in *JCT 2* offrivano vedute d'insieme e particolari di un modellino a forma di svastica poggiato su un piano; incerta è la sopravvivenza del plastico la cui titolazione non è documentata. Secondo la testimonianza di Mario Diacono, il lavoro è stato da lui lasciato alla biblioteca di University of California Berkeley in circostanze tuttavia non ancora accertate. Dal ventesimo al trentunesimo fotogramma era presentato il lavoro *Die Sonne Net* (1969); considerato dall'autore un *objtexts*, è stato esposto nel 2013 in occasione della mostra *Mario Diacono. texts & objtexts 1962 -2012*. Cfr. *Mario Diacono. texts & objtexts 1962-2012*, catalogo della mostra, Studio Eos, Roma 9 maggio - 7 giugno 2013, edito in 99 copie dall'Associazione culturale Eos, Officine Tipografiche, Roma 2013, ripr. colore p.12, «Die Sonne Net , 1969, objtext, cm 24,5 x 20 cm; libro aperto cm 156, 5 cm, Collezione Maramotti». Nell'ultimo fotogramma era riprodotto *Crafttext 1 (Buddha piece)* (1969-1970).

uno spazio iniziatico a forma di svastica. Così come inscritta in alcune delle frasi impresse, «r'Apache m'Esclaction again'st Viet / Pueblos», «The Trail to a Prayer gro/ und of a Navajo MedicineMAN», « punto d'emergenza /dei kachina/ dal mondo sotterraneo/ the MeaDove», la rivitalizzazione della parola, mediante il suo uso rituale, era affidata ad un corollario di termini afferenti alla cultura dei Native Americans: lo sciamano guaritore meglio noto come *medicine man*⁴⁶⁸, il distillato *Mezcal*, le popolazioni Apache, Navajo e Pueblo e le *kachina dolls*, le bambole rituali Hopi collezionate anche da Max Ernst, altro precedente illustre e protagonista del *grand tour* surrealista in Arizona⁴⁶⁹, esposte come *Poupées Hopi* tra gli «objets américains» alla mostra *Exposition surréaliste d'objets* organizzata da André Breton da Charles Ratton a Parigi nel 1936.⁴⁷⁰

Il contributo dell'*experimental filmmaker* americano Barry Spinello, congiuntamente all'iscrizione del cognome di Taylor Mead, rivela quanto la strategia di narrazione

⁴⁶⁸ Alla pratica sciamanica era correlato il lavoro riprodotto nell'ultimo dei fotogrammi stampati in *JCT2*, un sacchetto di iuta, su cui è iscritto il titolo *Crafttext 1 (Buddha piece)* contenente oggetti-amuleti. Cfr. *Crafttext 1 (Buddha Piece)*, 1969-1970, sacco di stoffa contenente materiali vari e feticci indiani, 8 elementi, dimensioni sacchetto 18 x 19 x 6 cm, Collezione Maramotti, Reggio Emilia, numero inventario 568. Considerato dall'autore come *objtexts*, è stato esposto nel 2013 a Roma in occasione della mostra *Mario Diacono. texts & objtexts 1962 -2012*, e nel 2016 a Milano alla mostra *L'inarchiviabile. Italia anni 70* a cura di Marco Scotini (Frigoriferi Milanesi. Centro per l'arte contemporanea, Milano 7 aprile - 15 giugno 2016; senza catalogo). Cfr. *Mario Diacono. texts & objtexts 1962-2012*, catalogo della mostra, Studio Eos, Roma 9 maggio - 7 giugno 2013, edito in 99 copie dall'Associazione culturale Eos, Officine Tipografiche, Roma 2013, ripr. colore p. 26, erroneamente datato 1975.

⁴⁶⁹ In considerazione delle *kachinas* collezionate da Max Ernst nel corso del suo primo viaggio in Arizona nel 1941, una fotografia scattata da James Thrall Soby che ritraeva Ernst insieme alle *kachinas*, era stata pubblicata sulla rivista *View* nell'aprile 1942, con la didascalia «Max among some of his favorite dolls», nel numero speciale interamente dedicato ad Ernst. Cfr. *View. Through the Eyes of Poets. Max Ernst Number*, 2nd series, n. 1, April 1942, p. 29. Nel corso degli anni sessanta, un contributo sul viaggio di Ernst in Arizona era stato pubblicato nel 1962 in *XXeSiècle*. Cfr. Patrick Waldberg, *Max Ernst en Arizona*, «XXeSiècle», 24, Décembre 1962. pp. 41-46, ristampato in «XX Siècle. Numéro Spéciale. Hommage à Max Ernst», 1971, pp. 53-57. Sulla strategia di appropriazione di tratti legati alla cultura dei nativi americani da parte di Ernst, finalizzata alla costruzione di un mito personale e di autorappresentazione come sciamano, nella quale la collezione di *kachinas* avevano un ruolo centrale, rimando al contributo di Samantha Kavky, *Max Ernst in Arizona. Myth, mimesis, and the hysterical landscape*, «RES. Journal of Anthropology and Aesthetics», nn.57-58, Spring-Autumn 2010, pp. 209-228.

⁴⁷⁰ Una fotografia di una *kachina* era stata già pubblicata in *La révolution surréaliste* accompagnata con la didascalia «Nouveau-Mexique» a corredo del contributo di Benjamin Péret, *Corps a Corps*, «La révolution surréaliste», nn. 9-10, Octobre 1927, pp. 33-36, riprodotta a p. 34.

visiva offerta in *JCT2 A visual pollution*, derivasse dall'attenzione dedicata alle sperimentazioni dell'*underground cinema* e, in particolare, dalla tecnica utilizzata da Spinello, il quale, come aveva specificato Diacono nell'articolo *Direct-Drawn Film. Per un nuovo cineMANifesto*, scritto a San Francisco nell'ottobre 1968 e pubblicato su *Collage* in dicembre, «fa della pellicola di celluloidi il materiale non più secondario ma primario del film». ⁴⁷¹ In apertura del contributo inviato alla rivista palermitana, la presenza di una citazione tratta da *La Cinematografia futurista* esplicita inoltre quanto fosse stato lo studio del futurismo a promuovere la comprensione delle sperimentazioni contemporanee, attraverso la lente delle potenzialità del mezzo cinematografico così come dichiarate nel manifesto, dalle cui procedure operative era derivata l'idea di restituire i suoi lavori attraverso il *direct drawn*, quasi perseguendo quanto si enumerava nel programma del 1916 riguardo a «poemi discorsi e poesie cinematografati» e «drammi d'oggetti cinematografati». ⁴⁷²

Tra i *direct-drawn films* recensiti e i *filmmakers* presentati, per i quali precisava «la realtà del cinema è solo quella *interna* dei materiali filmati usabili *direttamente sulla*

⁴⁷¹ Mario Diacono, *Direct-Drawn Film. Per un nuovo CineMANifesto*, «Collage», 8, dicembre 1968, pp. 123-124: 123. L'articolo è segnalato sulla rivista palermitana come redatto a San Francisco nell'ottobre 1968. Il testo è ristampato in *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 129-132. L'articolo su *Collage* era accompagnato dalla descrizione di dettagli tecnici alcuni film di Norman McLaren, Ryala Larkin, Pierre Hébert, Barry Spinello, Albie Thoms, Aggy Read, David Perry, Vernon Sundforde. Di Barry Spinello segnalava *Opus I*: «BARRY SPINELLI [sic], Opus I. It's the first film-painting made by Barry Spinello. It explores a variety of materials and techniques available to the direct-drawn filmmakers. Soundtrack (1968, 10 minutes). The images seen on the screen are, for the most part, exactly the same as those on the soundtrack. Spectators see what they ear. An extremely intense audiovisual mix is achieved», in *Direct-Drawn Film. Per un nuovo CineMANifesto*, «Collage», 8, dicembre 1968, p. 124. La descrizione in inglese dei dettagli dei film che accompagnava il contributo, mantenuta nella ristampa del 2013, potrebbe essere forse dovuta alla ripresa di informazioni tecniche provenienti da un programma di una proiezione a cui aveva assistito.

⁴⁷² «Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere innanzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà e dalla fotografia. Marinetti, Balla, ecc. *La Cinematografia futurista, 1916*», in Mario Diacono, *Direct-Drawn Film. Per un nuovo CineMANifesto*, «Collage», 8, dicembre 1968, p. 123. Cfr. «2. — poemi discorsi e poesie cinematografati: faremo passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo »; «7. — drammi d'oggetti cinematografati», in *La cinematografia futurista. Manifesto futurista pubblicato sul nono numero del giornale L'Italia futurista*, firmato da F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settemelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1916.

pellicola»⁴⁷³, Diacono faceva un breve ma significativo accenno a Harry E. Smith del quale scriveva che «abbandonando il direct-drawn per un cinema animato risale, tra sogno e allucinazione, le sorgenti di una simbolica alchimistica».⁴⁷⁴ Gli interessi etnografico-antropologici centrali nella formazione di Smith, offrono un ulteriore tassello della trama di relazioni tra ricerca etnografica e arti visive intessuta negli Stati Uniti a partire dalla vitalità del patrimonio surrealista, a cui Diacono partecipa nel corso del soggiorno americano, per via della procedura di *montage-collage*, esercitata da Smith attraverso l'uso di ritagli incollati sulla pellicola, finalizzata alla costruzione e animazione di immagini prelevate da un repertorio iconografico di matrice alchemica.⁴⁷⁵

La simulazione di uno spazio architettonico cerimoniale nell'oggetto riprodotto in *JCT 2* svolgeva in chiave materiale l'attenzione per lo studio dei luoghi sacri che era stata alla base della lettura suggerita da Diacono per *Diagram of Imagination* (1965) di Arakawa, riprodotta con la courtesy della galleria Schwarz e della Dwan Gallery di New York, a corredo dell'articolo *A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*,

⁴⁷³ Mario Diacono, *Direct-Drawn Film. Per un nuovo CineMANifesto*, «Collage», 8, dicembre 1968, p. 123, corsivo nel testo.

⁴⁷⁴ *Direct-Drawn Film. Per un nuovo CineMANifesto*, «Collage» 8, dicembre 1968, p. 123.

⁴⁷⁵ Il commento di Diacono a Harry Smith non è accompagnato da dettagli di un'opera specifica; tuttavia, sulla base del commento offerto, mi pare plausibile che il riferimento potesse essere al film *Heaven and Earth Magic* (1956-1961), 66 min, bw. Sulla pratica del collage come procedura automatica di derivazione surrealista, in una pratica condivisa con William Burroughs, e ad alcuni delle fonti iconografiche utilizzate da Smith, si vedano le dichiarazioni rilasciate dall'artista nelle conversazioni con P. Adams Sitney, A.J. Melita e Dawn Michelle Baude in *Think of Self Speaking. Harry Smith. Selected Interviews*, a cura di Rani Singh, introduzione di Allen Ginsberg, Elbow/Cityful Press, Seattle, 1999.

pubblicato su *Art International* sul numero del gennaio 1968.⁴⁷⁶ La planimetria degli ambienti abitativi tracciati dall'artista giapponese assumeva particolare valore simbolico alla luce delle «ethnological references» suggerite da Diacono con rimando agli studi di Mircea Eliade e Gilbert Durand, come archetipo di luogo sacro e simbolo del mondo, teso a ricostruire l'universo su scala microcosmica.

«It is an image that takes on a particular depth in the light of certain ethnological reference that may be made: 'The dwellings can be considered effectively at the center of the World and reproduce the Universe on microcosmic scale' (M. Eliade); 'the privileged microcosm, this humanized cosmos ... : the house, the human abode that summarizes the symbols of the world ... all the substantialist images ... lead back in the end to this abode of the world of which *my house is the ultimate symbol*' (G. Durand).»⁴⁷⁷

La riflessione critica nasceva a contatto con l'orizzonte di studi sull'immaginario archetipico e l'immaginazione simbolica condotti dall'antropologo francese Gilbert

⁴⁷⁶ Mario Diacono, *Arakawa: A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*, «Art International», vol. XII, n. 1, January 1968, pp. 37-41; ristampato in Mario Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 113-120, dove è segnalata la traduzione di Henry Martin. In *Art International* l'articolo era accompagnato da una nota biografica che presentava così l'autore «Mario Diacono, well-known young Italian poet, is author of *Denomisegninatura*, editor of *Collage*, and collaborator of Daniela Palazzoli in her publishing ventures (Arc/Do, Milan - whose superbly printed posters we recommend to our readers). Mr. Diacono is at present lecturing at the University of California, Berkeley, on Modern Italian poetry and art.», «Art International», vol. XII, n. 1, January 1968, p. 37. L'opera *Diagram of Imagination* è riprodotta accompagnata dalla didascalia «*Diagram of Imagination* (1965) oil on canvas 231 x 159. Photographs by courtesy Galleria Schwarz Milan and the Dwan Gallery New York», «Art International», vol. XII, n. 1, January 1968, p. 37. Le altre opere riprodotte a corredo nell'articolo erano a p. 38 *A Card becomes a Foot* 1965, *Unknown Blood*, 1965, *The World of Language*, 1965; a p. 39 *Untitled* 1964, *Bottomless* 1964-65; a p. 40 *Bottomless III*, 1965, *Separated Continuum III*, 1966.

⁴⁷⁷ *Arakawa: A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*, «Art International», vol. XII, n. 1, January 1968, pp. 39-40, corsivo e punti di sospensione nel testo. Ristampato con correzioni in *Arakawa: A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*, in *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 118: «That images takes a particular meaning in light of the ethnological references that may be made: 'The dwelling can be considered effectively at the center of the World and reproduces the Universe on a microcosmic scale' (Mircea Eliade); 'the privileged microcosm, this humanized cosmos (...) the house, the human abode that summarizes the symbols of the world (...) all the substantialist images (...) lead back in the end to this abode of the world of which *my house is the ultimate symbol*' (Gilbert Durand)», corsivo, parentesi e punti di sospensione nel testo.

Durand in *Les structures anthropologique de l'imaginaire* (1960) e in *L'imagination symbolique* (1964)⁴⁷⁸, soprattutto se consideriamo l'enfasi corsiva posta sulla parola *imaginaire* nel contributo,⁴⁷⁹. Il riferimento a Mircea Eliade rimandava invece al simbolismo del «centro», argomento anticipato nel decimo capitolo del *Trattato di storia delle religioni*, pubblicato nel 1954 dalle Edizioni Scientifiche Einaudi, dedicato a *Lo spazio sacro: tempio, palazzo, «Centro del mondo»*.⁴⁸⁰ Lo studio era stato poi sviluppato ne *Il sacro e il profano*, la cui edizione italiana veniva pubblicata da Paolo Boringhieri proprio nel 1967⁴⁸¹, come parte della collana *Biblioteca di cultura scientifica Serie viola* nella quale aveva ereditato e proseguito la *Collana di studi religiosi, etnologici e psicologici* di Einaudi, progettata da Ernesto de Martino e Cesare Pavese a partire dagli studi sulla magia e dalla poetica del mito.⁴⁸²

⁴⁷⁸ Gilbert Durand, *Les structures anthropologique de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Presses Universitaires de France, Paris 1960; Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, Paris 1964.

⁴⁷⁹ «Whilst in Pop Art the objects keeps its original constitution (of detail extrapolated from the civilization of consumption), in Arakawa it is pure pretext for an emblematic articulation of the *imaginaire*, performing in the picture a function of mythological character.», in *Arakawa: A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*, «Art International», p. 39, corsivo nel testo. Ristampato con alcune varianti nel 2013: «But objects maintain in Pop Art their original statute of icons extrapolated from the church of consumer society, while Arakawa uses them as a mere pretext for an emblematic articulation of the *imaginaire*, letting them to perform in the pictures the role of mythological character.», *Arakawa: A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*, in KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Possmedia Books, Milano 2013, p. 117.

⁴⁸⁰ Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, prefazione di Ernesto de Martino, traduzione di Virginia Vacca, I edizione Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1954; ed. originale *Traité d'histoire des religions*, Payot, Parigi, 1948; ed. consultata, collana *Biblioteca di studi etnologici e religiosi* 23, Edizioni Scientifiche Einaudi, Editore Boringhieri, Torino, 1957; capitolo X. *Lo spazio sacro: tempio, palazzo, «Centro del mondo*, pp. 377- 398.

⁴⁸¹ Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, traduzione dal francese di Edoardo Fadini, collana *Biblioteca di cultura scientifica Serie viola. L'uomo* 29, Paolo Boringhieri, Torino, 1967; ed. francese *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965; ed. originale *Das Heilige und das Profane: vom Wesen des Religiösen*, Hamburg, Rowohlt, 1957; I ed. inglese *The sacred and the profane. The nature of religion*, Harcourt, New York 1959. Il testo in lingua inglese pubblicato su *Art International*, del quale non è stata rintracciata una redazione in italiano, non permette di individuare con certezza l'edizione del volume di Eliade utilizzata per la citazione, lasciando aperta anche l'ipotesi di una lettura dell'edizione in lingua inglese pubblicata nel 1959.

⁴⁸² Cfr. Cesare Pavese. Ernesto De Martino. *La Collana Viola. Lettere 1947-1970*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

Lo studio del sacro, del rituale e del mitico, non coincidente con letture confessionali e storicistiche, avveniva dunque mediante discipline come la storia delle religioni, l'etnologia e la psicologia religiosa, attraverso la proposta culturale ed epistemologica promossa e veicolata dalla *Collana viola* che rimarrà strumento interpretativo centrale e caratterizzante la scrittura critica offerta da Diacono nella presentazione delle opere esposte presso la sua galleria-studio.

La lettura del saggio di Eliade, la cui edizione francese per Gallimard *Le sacré et le profane* risale al 1965, poteva aver inoltre costituito un fattore di stimolo per un ulteriore viaggio nel corso degli anni Sessanta, quello in Iran, documentato da una lettera inviata da Diacono a Ungaretti il 15 aprile 1966, probabilmente anche sollecitato dalla frequentazione del pittore Mohsen Vaziri, che aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti a Roma con Jannis Kounellis, Pino Pascali, Mohammed Meheli e Maria Pioppi, e del quale era stato ospite a Teheran.

«(...) eccomi qui bloccato a Tehran, contro ogni previsione, quando già da tre giorni contavo di essere a Roma (il tredici riprendevano le lezioni). Il giorno 11 eravamo a Nach-è-Rustan [Naqsh-e Rostam], vicino Persepolis, e poi a Persepolis. Nach- è-Rustan è uno spazio di fronte a un costone di roccia nel quale sono scavate e scolpite, fino a un'altezza di 60-70 metri da suolo, le tombe di Dari e altri 3 re Achemenidi. Un luogo di un fascino e una bellezza impressionanti. Purtroppo, arrivati lì in taxi da Shiraz, a 65 km (...) si abbatte una pioggia fortissima, un vento gelido, ed eravamo vestiti quasi da estate. Poi, così bagnati, con le scarpe letteralmente avvolte nel fango, abbiamo trascorso la giornata sulla grande terrazza di Persepolis, un complesso enorme, di una geometria, di un rigore, di una puissance da fare impallidire (non conosco però l'Egitto) qualsiasi vestigia che io conosca di città greco-romane. (...) a Tehran, e per fortuna un pittore persiano mio amico ci ospita in casa sua (...)»⁴⁸³

⁴⁸³ Lettera di Mario Diacono a Giuseppe Ungaretti, Tehran, 15 aprile 1966. Archivio Contemporaneo Bonsanti. Gabinetto Vieussieux, Firenze. Fondo Giuseppe Ungaretti. IT ACGV GU.I.437.36. Il viaggio in Iran e l'incontro con il pittore persiano a Teheran è inoltre documentato da una fotografia, conservata da Mario Diacono, che ritrae Diacono e Mohsen Vaziri.

Mircea Eliade riferiva precisamente anche l'Iran ne *Il sacro e il profano* come esempio delle concezioni cosmologiche secondo le quali i luoghi sacri erano considerati essere al «centro del mondo».

«The same symbolism of the center explains other series of cosmological images and religious beliefs. Among these the most important are: a) holy sites and sanctuaries are believed to be situated at the center of the world; (...). The same conception occurs in Iran; the Iranian land (Airyanam Vaejah) is the center and heart of the world. Just as the heart lies at the center of the body, the land of Iran is more precious than all other countries because it is set at the middle of the world'. This is why Shiz, the 'Jerusalem' of the Iranians (for it lay at the center of the world) was held to be the original site of the royal power and, at the same time, the birthplace of Zarathustra.»⁴⁸⁴

La formulazione «at the center of the World» nella lettura dell'opera di Arakawa, persistente nella creazione di un spazio sacrale nel modellino riprodotto in *JCT2 A Visual Pollution*, si estendeva all'oggetto *Vers anciens: at the center of the Word* realizzato da Diacono nel corso del secondo soggiorno americano. Lo studio di Eliade riferito nella titolazione, probabilmente dovuto ad una lettura ripresa a New York nell'edizione inglese *The Sacred and the Profane*, intendeva accentuare la centralità e sacralità della parola nella variazione di *world* in *word* e, più precisamente, in virtù della citazione della raccolta di poesie di Paul Valéry *Album de Vers Anciens*⁴⁸⁵, costruire un luogo sacro per celebrare la parola poetica.

La concezione spaziale associata a *Vers anciens: at the center of the Word* è inoltre confermata dalla corrispondenza dei diversi lati e angolazioni di osservazione

⁴⁸⁴ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, Harcourt, New York, 1959, p. 40. Riprendo l'edizione inglese per enfasi, in accordo con la lingua di pubblicazione dell'articolo dedicato ad Arakawa in *Art International* e la formulazione adottata da Diacono per la titolazione in *Vers anciens: at the center of the Word*. Un paragrafo del primo capitolo *Sacred Space and Making the World Sacred*, è precisamente titolato *Center of the World*. Cfr. Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, Harcourt, New York, 1959, pp. 20-65.

⁴⁸⁵ Paul Valéry, *Album de Vers Anciens (1890-1900)*, A. Monnier, Paris 1920.

dell'oggetto con i quattro punti cardinali offerta da Diacono nel libro *MAZA* (1975-76), stampato in *TAU/MA* 6 nel dicembre 1979, che presentava le fotografie di undici oggetti realizzati a New York tra 1975 e il 1976.⁴⁸⁶ Una delle parti che componevano *Vers anciens: at the center of the Word*, era già stata riprodotta sulla copertina del libro *TAO DingTung*, costruita dalla sovrapposizione-montaggio delle parole *Ding Tung* ad una fotografia che ritraeva un elemento di legno, con su scritta la parola *TAO*, piantato su un terreno erboso ad indicarne il carattere totemico.

Stampato a New York per le edizioni Archai nel maggio 1975, la pubblicazione *TAO DingTung* costituiva il catalogo fotografico di quarantadue oggetti realizzati da Diacono⁴⁸⁷ dei quali trentatré presentati come *four obJCTs 1972-74 dingtungen & fetishlinguistics* presso la libreria di Jean-Noël Herlin a New York nel 1975.

⁴⁸⁶ Cfr. «*Vers anciens: at the center of the Word (north); Vers anciens: at the center of the Word (east); Vers anciens: at the center of the Word (south); Vers anciens: at the center of the Word (west).*», in JCT, *MAZA*, (1975-76), s.n., *TAU/MA*, 6, dicembre 1979. Sotto la sigla JCT con il titolo *MAZA* Diacono firmava un volume che raccoglieva fotografie in bianco e nero di un gruppo di undici lavori di tipo oggettuale realizzati a New York tra 1975 e 1976. Insieme alle quattro fotografie di *Vers anciens: at the center of the Word*, il volume raccoglie le fotografie delle seguenti opere presentate nell'indice con i titoli: *write of passage, Urscriptum, sh.Unga, Screens for 42nd Street, On His 46th Birthday He Thought of His Country, anal/ogic por/trait of V.H. A, 1976; against lawyal order, Sefer Ha' Razim, Mantiq, un dernier langage de A.R.* [Arthur Rimbaud].

Dalla comparazione delle immagini pubblicate in *MAZA* di *Vers anciens: at the center of the Word* con fotografie digitali recenti dell'oggetto messe a disposizione dell'autore, si evince che uno degli elementi è stato modificato; secondo la testimonianza di Diacono a questo riguardo, alcune parti dell'oggetto sono andate disperse, altre distrutte. Conversazione con Mario Diacono.

⁴⁸⁷ Mario Diacono, *TAO Ding Tung*, Archai, Archives for for Avant-garde Interaction, New York, 1975. Nel volume venivano così dettagli gli estremi dell'edizione: «of this documentary book, printed by the Faculty Press, Brooklyn, New York, in the month of May, 1975, for Archai, Archives for Avant-garde Interaction, a limited edition of 250 numbered and signed copies, plus 50 unnumbered and signed copies hors commerce, has been published». Sul frontespizio di *TAO Ding Tung* i titoli dei quarantadue oggetti riprodotti nelle fotografie del volume, sono elencati sotto l'intestazione «Dingtung / Fetishlinguistics (four obJCTs 1972-1974)», e suddivisi in quattro parti numerate da I a IV: «I *Egg Mundi, Imagic, Il Carro, Top Story, Esologic, D. Ich. Tung, The Sacred Wood, Adams's Banne d r Book, M.D., Box as Shadows of God, Speculum Veritatis, A War is a War*»; «II. *Lightitude, Wandbook, Nud' Isme, Book not in English, Libredo, Stonybuk, Lawheel, Muttus Logos, Black & White, Peacock's Tail*»; «III (*AltarAge Set*) *Annulato, Gadda, Dritzato, Rebis, Cast-A-Niente, Pusic, Younity, Cosmic Watch, For the Sexes, Woo doo, Bresci Memorial, Deathanor, Oggetto a memoria*»; «IV. *Dedalus' Morning Rites, Be Jour Stars Ney Yond, ArKiva, The S.Core, Tal Mud, EnTrance, After the 12th Key, Hermegistus*», in Mario Diacono, *TAO Ding Tung*, Archai, New York, 1975. Autore delle fotografie è Jimmy Mazzone, come indicato sul foglio di guardia del volume «photography by Jimmy Mazzone». Sulla quarta di copertina era riprodotto un ulteriore oggetto, non elencato nell'indice, fotografato davanti ad una parete su cui era scritto con lettere applicate «NOT A KNOT BUT A GOTT».

La mostra era accompagnata da un volantino che riproduceva graficamente, in planimetria, la posizione dei trentatré oggetti accompagnati dai rispettivi titoli, in una quadripartizione, da cui proveniva l'indicazione «four obJCTs». La suddivisione illustrata nel pieghevole coincide con loro effettiva disposizione in quattro gruppi come documentato dalle fotografie dell'allestimento conservate da Jean-Nöel Herlin: tre corrispondenti alla tripartizione in sezioni sul piano di un mobile, mentre un quarto era quello costituito dagli oggetti disposti negli scaffali in basso.⁴⁸⁸

Fin dalla definizione di «*fetishlinguistics*» nel titolo dell'esposizione, la produzione oggettuale newyorkese rappresentava un prolungamento dello studio dell'oggetto come feticcio, esplorato in occasione del viaggio in Africa nel 1962. Al di là delle analogie morfologiche degli oggetti esposti con i feticci, il legame tra la riflessione avvenuta nel corso dell'esplorazione africana è in particolare, restituita dall'uso della carta intestata «archives for avant-garde interactions 27 east 21 new york n.y. 10010» per la redazione da parte di Diacono di un dattiloscritto, conservato presso l'autore, in cui è delineato un elenco di luoghi di culto e altari africani relativo a dodici fotografie

⁴⁸⁸ In testa al cartoncino a stampa offset di formato 21 x 24 cm, è riportata la titolazione della mostra come segue: «mario diacono four obJCTs 1972-1974 dingtungen & fetishlinguistics new york city». Una copia è conservata presso l'archivio di Jean-Nöel Herlin a New York; un esemplare è presente nell'Archivio della Collezione Maramotti. Da un confronto del prospetto stampato sul *dépliant* con tre fotografie dell'allestimento, conservate presso l'archivio di Jean-Nöel Herlin, la suddivisione così come presentata nel pieghevole, corrispondeva ad una ripartizione operata attraverso una linea scura, forse di nastro adesivo, sul piano del mobile ad indicare la suddivisione tra gli oggetti esposti. La posizione degli oggetti è indicata nel volantino da circoli, in un'alternanza rosso/nero del colore di stampa. Nella partizione in basso, corrispondente alla scaffalatura inferiore del mobile, sono segnalati con il colore rosso, da sinistra a destra, *Egg Mundi*, *Il Carro*, *The Top Story*, *Adam's Banne m d Book*, *Esologic*, *D. Ich. Tung*, *Box as Shadows of God*, *M. D.*, *Speculum Veritatis*, *A War is a War*, enumerati nell'indice delle fotografie riprodotte in *TAO DingTung* nell'elenco contrassegnato come «I». La suddivisione in tre sezioni nella parte superiore del pieghevole corrisponde ai tre raggruppamenti degli oggetti sul piano del mobile; nel primo gruppo in alto a sinistra sono indicati con colore rosso: *deathanor*, *Bresci Memorial*, *Woo?doo*, *For the Sexes*, *Music/p*, *U/nity*, *RE/bis*, *Cosmic Watch*, *Annullato*, *Gadda*, *Dritzato*, *Cast a Niente*; corrispondenti a quanto nell'indice di *TAO DingTung* è elencato come «III (AltarAge Set)», con varianti nella titolazione di *Music/p* indicato come *Pusic*, e *U/nity* segnalato come *Younity*; nella pubblicazione edita nel 1975 a questo gruppo afferisce anche *Oggetto a memoria*, riprodotto nel volume ma non esposto. Con il colore nero, nella porzione centrale del pieghevole, sono contrassegnati *Wandbook*, *Libredo*, *Stonybuk*, *Back&White*, *Lawwheel*, *Nud ' sme*, *Muttus Logos*, inclusi nell'elenco contrassegnato «II» in *TAO DingTung*, dove sono annoverati insieme a *Lightitude*, *Book not in English* e *Peacock's Tail*, non esposti. Nella partizione di destra, in colore rosso, sono contrassegnati *Be Jour Stars Ney Yond*, *The S. core*, *ArKiva*, *Dedalus' Morning Rites*, ripresi nel gruppo «IV» in *TAO DingTung*, insieme a *Tal Mud*, *EnTrance*, *After the 12th Key*, *Hermegistus*.

scattate in Nigeria, Ghana e Benin tra il luglio e l'agosto 1962.⁴⁸⁹ Gli altari cultuali enumerati nella lista, nonché la dicitura «Il Sacrificio, l'Altare» manoscritta a penna rossa sul retro del foglio, insieme alla formulazione «L'OGGETTO [...] SACRIFI / CANTE» appena visibile sotto una cancellatura, comprovano la relazione con *four obJCTs dingtungen & fetishlinguistics*, anche alla luce della definizione di «AltarAge Set» data all'insieme di tredici oggetti nell'indice di *TAO DingTung*. Come parte dell'«Altar Age Set» veniva espressamente descritto l'oggetto *Annullato* nel catalogo della mostra *Language & Structure in North America*, curata da Richard Kostelanetz a Toronto nel novembre del 1975⁴⁹⁰, che delinea anche l'accezione di tipo linguistico entro cui la produzione oggettuale di Diacono veniva recepita negli Stati Uniti.

⁴⁸⁹ Il dattiloscritto su carta intestata «archives for avant-garde interactions 27 east 21 new york n.y. 10010», conservato da Mario Diacono, riporta il seguente elenco: «1) Recinto Sacro, [...] Dahomey / 2) Luogo di culto, Ife, Nigeria / 3) Offerta, [...] Ife, Nigeria / 4) “Shango”, Ife, Nigeria / 5) Sacrificante, Benin, Nigeria / 6) Altare, Benin, Nigeria / 7) Altare, Benin, Nigeria / 8) Altare, Benin, Nigeria / 9) Altare, Dassa-Zoumé, Dahomey / 10) Fallo rituale, Dahomey / 11) Altare presso [...], Dahomey / 12) Luogo di culto, Dahomey / Fotografie di Vera Calvani e Mario Diacono luglio-agosto 1962». Il foglio presenta numerose cancellature a pennarello nero; in testa all'elenco è manoscritto a penna nera, dopo una cancellatura a pennarello, «*The Ashanti King*». Sul retro del foglio è manoscritto a pennarello rosso «Il Sacrificio, l'Altare»; appena visibile sotto una cancellatura a pennarello nero è la scritta «L'OGGETTO [...] SACRIFI /CANTE». Secondo la testimonianza di Diacono a riguardo, l'indirizzo 27th East 21st New York 10010 corrisponde all'indirizzo di residenza di Luigi Ballerini in quegli anni.

⁴⁹⁰ La fotografia di *Annullato* è accompagnata nel volume dalla didascalia «MARIO DIACONO, 'Annullato from III (Altar Age Set), 'Tao Ding Tung (b), Archai, NY, 1975, c/the artist. Photo: Jimmy Mazzone, c/ the artist» Cfr. Richard Kostelanetz, *Language & Structure in North America. The first large definitive survey of North American language art*, November 4-30 1975, Kensington Arts Association, Toronto, 1975, p. 24. A pagina 48 dello stesso volume è invece riprodotto *Egg Mundi*, accompagnato la didascalia: «MARIO DIACONO 'Egg Mundi' from Tao Ding Tung (b): Archai New York 1975. Photo Jimmy Mazzone, c/ the artist». La sigla «(b)» corrisponde a *book* in riferimento alla bibliografia pubblicata del volume.

L'utilizzo del foglio con l'intestazione della casa editrice Archai, acronimo di Archives for Avant-garde Interactions, concepita da Diacono e Luigi Ballerini⁴⁹¹, che di fatto avrebbe stampato il solo libro *TAO DingTung*, permette di valutare la lista come legata al proposito di un volume fotografico, dedicato ai feticci e agli altari africani, precisamente in circostanze correlate alla pubblicazione newyorkese, suggerendo possibili titolazioni ragionate nel corso della progettazione del libro, che ha poi visto la stampa solo nel 2012 con il titolo *Fêt Ish Es*, dall'omonimo componimento poetico apparso nel giugno 1963 in *EX*, ristampato nell'edizione di sette esemplari, accompagnato da tredici stampe fotografiche derivate dalla fotografie scattate in Africa nell'estate del 1962.⁴⁹²

⁴⁹¹ L'interazione con le avanguardie, così come dichiarato nel nome prescelto per la casa editrice *Archai*, fondata da Ballerini e Diacono, presiedeva l'argomentazione condotta da Luigi Ballerini nei saggi pubblicati in *La Piramide Capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia* edito da Marsilio nel 1975. Accanto al futurismo, *La luce dell'immagine surrealista*, questo il titolo di uno dei capitoli, accendeva e rischiara come premessa storico-teorica gli sviluppi della ricerca contemporanea. Precisamente i libri e gli oggetti realizzati da Diacono a New York erano quelli discussi nel saggio *Scrittura visuale: ana, simbiotica, oggettuale, esosegnica*, dove Ballerini scriveva del «reinvenimento di congiunzione cosmiche tra oggetti e “lingua”», in una esplicitazione di quanto Diacono aveva inscritto nel termine «fetishlinguistics». Considerazioni sull'aspetto culturale e rituale emergevano inoltre nella definizione di «strutture S-CULT-UR-ali» suggerita per *Pages* (1972), e *Lightitude* (1972), riprodotto in bianco e nero alla tav. 45, mentre a commento di *Wri.Things* (1971) riferiva della «presenza di una esoscrittura che porta il rito della declinazione su di un piano di variazioni formali mimate, spesso dal corpo di scritture ideogrammatiche reali». Cfr. Luigi Ballerini, *La luce dell'immagine surrealista*, in *La Piramide Capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Venezia 1975, pp. 36-54; *Scrittura visuale: ana, simbiotica, oggettuale, esosegnica*, in *La Piramide Capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Venezia 1975, pp. 86-95: 92. *Pages* (1972) è riprodotto a colori in una tavola fuori testo non numerata; *Lightitude* è riprodotto in bianco e nero in una tavola fuori testo al n. 45. Ad ulteriore conferma del dialogo avvenuto a New York, è l'immagine proposta in copertina e sulla quarta di copertina, di *Hermegistus* di Mario Diacono, già presentato pubblicato in *TAO Ding Tung*.

⁴⁹² Mario Diacono, *Fêt Ish Es 1962*, Edizioni Eos-Libri d'Artista, Roma 2012, «Questo libro poetico di Mario Diacono contiene un testo poetico e 13 foto originali del 1962. Stampato tipograficamente su carta Hahnemüle è stato pubblicato dalle Edizioni Eos di Roma nel dicembre 2012 in 7 copie più una copia fuori tiratura numerate e firmate dall'autore.». A pag. 29 è così riportato l'indice delle fotografie: «The Ashanti King, Recinto Sacro, p. 2, Luogo di culto, Ife (Nigeria)p. 6; Offerta, Ife (Nigeria) p. 8; Shango, Ife (Nigeria) p. 10; Sacrificante, Benin (Nigeria) p. 12; Altare, Benin (Nigeria) p. 14, Altare, Benin (Nigeria), p. 16; Altare, Benin (Nigeria) p. 18; Altare, Benin (Nigeria), p. 20; Altare, Dassa-Zoumé (Dahomey, odierno Benin) p. 22, Altare presso Ganvié, Dahomey (odierno Benin) p. 24; Fallo culturale, Dahomey (odierno Benin) p. 26; Luogo di culto, Dahomey (odierno Benin), p. 28». Cfr. *Fêt Ish Es*, in *EX*, 1, giugno 1963, ristampato in Mario Diacono, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 12-19.

Accanto alla riflessione sui feticci africani, e più in generale sull'oggetto-feticcio surrealista, gli oggetti realizzati a New York restituivano in forma materiale anche l'esperienza dei cerimoniali Hopi in consonanza con quanto Diacono aveva annotato nel corso del viaggio nel 1968. Con riferimento ai rituali legati ai culti della fertilità, tra i *dingtungen & fetishlinguistics* era esposto *ArKiva* (1974) dove la *kiva*, luogo religioso e cerimoniale utilizzato dalle popolazioni Hopi Pueblo, a pianta circolare, seminterrato, era iscritto nella titolazione e allo stesso tempo nella conformazione della scatola di legno, in un duplice accenno all'arca, *ark*. All'interno della cassetta erano disposte pannocchie di granturco, avvolte in tessuto stampigliato, rimandando al *corn* delle danze rituali *Corn-dance* a cui Diacono aveva assistito il 14 luglio presso i Cochiti e il 4 agosto 1968 presso i Pueblo di Santo Domingo in New Mexico.⁴⁹³

Temi e forme derivate dai rituali Hopi, con particolare attenzione per il «fetish-snake», riecheggiavano in un ulteriore lavoro realizzato a New York, riprodotto in *TAO Ding Tung*: in *EnTrance* (1975), all'iconografia dell'*ouroboros*, formulata con un serpente di gomma incollato ad una tavola dipinta, si associava uno stato ipnotico correlato ad un rito di iniziazione, espresso nel titolo dall'esaltazione del segmento *trance* nella parola

⁴⁹³ «Santo Domingo, 4 agosto Corn Dances in Santo Domingo. Analoghe a quelle dei Cohiciti, ma più perfette e grandiose (un centinaio di cantori e circa 200 danzatori della prima kiva, settanta e 200-250 nella seconda). (...) Durante le danze, donne con scialli a fiori portano a una sorta di cappella fatta di rami d'albero offerte votive in vasi dipinti (...)», Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, stampato in 99 copie numerate in numeri romani e 5 copie fuori tiratura, edizioni Eos, Roma 2010, p. 11. Cfr. *Cochiti Pueblo, 14 luglio 1968. Corn Dance*, in Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, 2010, pp. 9-13; *Santo Domingo, 4 agosto. Corn dances in Santo Domingo*, in Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, 2010, p. 11-12. Una fotografia di *Arkiva* è riprodotta in bianco e nero in Mario Diacono, *TAO Ding Tung*, Archai, New York 1975, s.n.; la datazione di *ArKiva* al 1974 è indicata nella lista delle opere esposte in occasione della mostra *Mario Diacono objtexts 1967-1977* tenutasi a Boston nel 2016. Cfr. *Mario Diacono objtexts 1967-1977*, Boston, ArsLibri November 4-25 2016 (senza catalogo), annuncio e lista delle opere esposte, Mario Diacono.

entrance, passaggio.⁴⁹⁴ A riti di passaggio era inoltre dedicato *Write of Passage* (1975), una lunga tavola di legno usata come superficie scrittoria sulla quale scorre dipinta per la lunghezza una definizione del rito come rito della scrittura, giocando su omofonie e polisemie della lingua inglese: «RITE: I AM RITING: A PASSAGE: RITE OF PASSAGE: I RITE THE PASSAGE OF WRITING».⁴⁹⁵ Il lavoro poteva essere forse anche stimolato dalla frequentazione di *Art-Rite*, la rivista fondata da Edit DeAk e Walter Robinson, che aveva inaugurato le pubblicazioni a New York nel 1973 e

⁴⁹⁴ Una fotografia di *EnTrance* è riprodotta in bianco e nero in Mario Diacono, *TAO Ding Tung*, Archai, New York 1975, s.n; la datazione al 1975 è indicata nella lista delle opere esposte in occasione della mostra *Mario Diacono objtexts 1967-1977* tenutasi a Boston nel 2016. Cfr. *Mario Diacono objtexts 1967-1977*, Boston, ArsLibri November 4-25 2016 (senza catalogo), annuncio e lista delle opere esposte, Mario Diacono. Sull'attenzione per il «fetish snake», così come anche per la kiva e l'utilizzo del granturco nei rituali, si veda da esempio lo scrupoloso resoconto del cerimoniale a cui aveva assistito il 23 agosto 1968 a Hotevilla: «23 agosto, Hotevilla, David Monongye House ore 6, mattino. Footraces, cinque o sei giovani corrono all'alba nove miglia nella mesa sotto il village. probabilmente una prova iniziatica, quindi religiosa. infatti il giovane che arriva prima ha una ampolla di zucca e piume di uccello in mano. L'apparizione lontana nel sentiero tra i campi del primo giovane con la benda bianca e del secondo con la benda rossa intorno alla fronte, nel silenzio della folla sulle rocce soprastanti. religious -mysterious event: ritual revelation. La vecchia che benedicono i giovani al passaggio dell'arrivo, e spargono polvere bianca. Poi sette uomini del Snake Clan, il corpo spellato dal solo, grandi ellissi di pittura rosacea sul corpo, con intere piante di granturco in mano, che le vecchie tolgono al loro passaggio. Tutti hanno in mano un rombo ma solo il primo Snake lo fa vibrare, prima davanti alla sorgente, poi quando il gruppo è davanti alla Kiva, per compiere alcuni giri intorno alla "torretta" della kiva quadrata. poi salgono gli uomini dell'Antelope Clan, skirt solito dei pueblo (mentre quello degli Snakes è diverso di tessuto e disegni, non bianco ma bruno come il loro corpo). Gli Antelopes hanno il viso dipinto bianco, una pittura intorno al collo, come una grande collana, gambe dipinte di bianco e una una pannocchia di granturco con le sue foglie intorno appena colta, infilata nella cintura. poi a breve distanza l'uno dall'altro, affamati per la lunghissima corsa, due preti snake fanno vibrare i loro rombi alla sorgente e davanti alla kiva. il secondo quando è salito sulla kiva fa il gesto di lanciare in direzione del sole l'oggetto che aveva nell'altra mano: è un fetish-snake, che si piega e raccoglie in mano: quando l'oggetto viene lanciato, uno snake di legno si allunga nello spazio.», quaderno, Mario Diacono; edito con alcune correzioni non sostanziali e stampato in M. Diacono, *The Snake Dance of 1968*, 2010, pp. 12-13.

⁴⁹⁵ Una fotografia in bianco e nero è riprodotta di *Write of Passage* è riprodotta in JCT, *MAZA* (1975-1976), in *TAU/MA* 6, 1979, s.n; la datazione al 1975 è segnalata nella lista delle opere esposte in occasione della mostra *Mario Diacono objtexts 1967-1977* tenutasi a Boston nel 2016. Cfr. *Mario Diacono objtexts 1967-1977*, Boston, ArsLibri November 4-25 2016 (senza catalogo), annuncio e lista delle opere esposte, Mario Diacono. L'opera è conservata presso l'autore.

ascritto la propria linea editoriale al rituale dell'attività di scrittura critica attraverso le stesse omofonie.⁴⁹⁶

Nello stesso anno che veniva dato alle stampe il primo numero di *Art-Rite*, il termometro del clima artistico newyorkese segnalava nel settembre 1973 su *Artforum* un articolo dedicato ai *Merzbau* di Kurt Schwitters, dal sintomatico titolo *Private Objects*⁴⁹⁷, in novembre la retrospettiva *George Brecht works 1957-1973* veniva allestita alla Onnasch Galerie di 139 Spring Street⁴⁹⁸, mentre l'anno si sarebbe concluso con l'arrivo in dicembre al Museum of Modern Art della mostra itinerante

⁴⁹⁶ Della frequentazione da parte di Diacono della rivista *Art-Rite*, stampata a New York dal 1973 al 1978, ne sono testimonianza alcuni numeri del periodico conservati presso la Biblioteca della Collezione Maramotti, provenienti dall'autore. La pubblicazione rappresentava uno strumento di aggiornamento sulla critica d'arte americana e di ricognizione sulle ricerche degli statunitensi, se consideriamo il riferimento ad *Art-Rite* nella bibliografia dedicata a Vito Acconci nella monografia. Cfr. «Some notes on my use of the video, in "Art-Rite", New York, n. 7, Autunno 1974, pp. 2-3», in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, sezione *Cronologia. IV. Performance: Teoria e scrittura*, p. 245. Espressione della convergenza di interessi di carattere teorico condivisi da critici e artisti, *Art-Rite* era anche indice della transizione da una ricerca incentrata sulla pratica performativa alle formulazioni pittoriche che avrebbero contraddistinto il cambiamento di scenario, americano e non solo, sul finire del decennio; esemplare il numero interamente dedicato a *Painting* della primavera del 1975, dove era pubblicato un contributo a firma di Lucio Pozzi, uno degli artisti che Diacono presenterà nella sua galleria di Bologna nel novembre 1978. Cfr. Lucio Pozzi, *Painting Matters*, «Art-Rite/ Painting», 9, Spring 1975, pp. 7-8. Su *Art-Rite* rimando alla scheda dedicata alla rivista da Gwen Allen nel suo lavoro monografico dedicato alle riviste d'artista. *The Magazine as Alternative Space. Art-Rite 1973-1978*, in G. Allen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 121-127.

⁴⁹⁷ John Elderfield, *Private Objects: the Sculpture of Kurt Schwitters*, «Artforum», vol. XII, n. 1, September 1973, pp. 45-54.

⁴⁹⁸ *El Sourdogg Ex. George Brecht, Works 1957-1973*, catalogo della mostra, Onnasch Galerie, November 1973, testi di Peter Frank, Robin Page, Al Hansen, Ray Johnson, George Brecht, New York 1973. Cfr. Gesine Tosin (a cura di), *139 Spring Street, NYC. 1973-1975 The Onnasch Galerie. 561 Days in Soho*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2014.

dedicata a Marcel Duchamp⁴⁹⁹: una sintomatica concomitanza di eventi, che avevano offerto e favorito le circostanze, a confronto delle quali, Diacono aveva potuto riprendere e rinnovare la riflessione sull'oggetto.

II.

L'esperienza dei rituali Hopi aveva inoltre determinato una particolare attenzione dedicata ad artisti americani nell'ambito della performance così come testimoniato dal vocabolario usato nei testi critici redatti nel corso del primo soggiorno americano. Uno dei rituali a cui aveva assistito in New Mexico, veniva usato da Diacono come termine di paragone e spunto riflessione a proposito delle performance di Bruce Nauman commentate nell'articolo *Materia-destruttura*, pubblicato in *Collage* nel dicembre del 1970 ma redatto tra New York e Berkeley nel luglio-agosto 1969.⁵⁰⁰

«Rimane aperta in questi lavori di Nauman la questione critica (ma riguarda il *côté selfish* dell'autore o dello spettatore?) se l'atto d'arte primario sia completo nella

⁴⁹⁹ *Marcel Duchamp*, catalogo della mostra itinerante, a cura di Anne d'Harnoncourt e Kynaston McShine (Philadelphia Museum of Art, September 22 - November 11, 1973, The Museum of Modern Art, New York, December 3, 1973 - February 10, 1974, The Art Institute of Chicago, March 9 - April 21, 1974), Philadelphia, Philadelphia Museum of Art- MoMA, New York 1973. In considerazione di quanto la retrospettiva di Duchamp, avesse agito da catalizzatore per la definizione della produzione oggettuale, accanto alle considerazioni sul carattere metalinguistico del *ready-made* di Duchamp in una lunga nota al saggio dedicato ad Acconci (cfr. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 54, nota 1.) la sigla *M.D.* era usata nella titolazione di uno degli oggetti realizzati a New York come firma del ritrovamento nelle proprie iniziali in quelle di Marcel Duchamp. L'oggetto è segnalato come *M.D.* in *TAO Ding Tung*, Archai, New York 1975, s.n.; l'opera non è visibile nelle fotografie dell'allestimento della mostra; tuttavia, come *m.d.* compare nella ripartizione associata agli oggetti posizionati all'interno dello scaffale della mobile. Nell'archivio della Collezione Maramotti la descrizione dell'opera è accompagnata da una titolazione in forma estesa che esplicita il riferimento a Duchamp: *M: D : pour Comb (Marcel Duchamp) (1972-1974)*, smalto su pettine, trasferelli su specchio, cornice di cartone pressato. (CM inv. 548). Nel 2016 è stata esposta a Milano alla mostra *L'inarchiviabile. Italia anni 70* a cura di Marco Scotini (Frigoriferi Milanese. Centro per l'arte contemporanea, Milano 7 aprile - 15 giugno 2016; senza catalogo).

⁵⁰⁰ Del soggiorno a New York nell'estate del 1969 è testimonianza anche una lettera scritta da Diacono a Stelio Maria Martini a San Francisco il 25 giugno 1969, dove segnalava la sua partenza per New York la settimana successiva per un periodo che indicava di due settimane: «mercoledì prossimo parto per New York, ci vado in avventura per un paio di settimane», Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, 25 giugno 1969, Fondo Stelio Maria Martini. SMM I.1.3, f. 70.

performance privata dell'artista o tale performance si costituisca in modello d'un possibile rito sociale (una lunga masturbazione del self, pubblica o cerimoniale), o se invece la performance sia solo il *raw material* dell'opera vera e propria costituita dal *videotape*.»⁵⁰¹

Il lavoro di Nauman a cui si riferiva in particolare era quello che aveva visto, esposto come *prop* con il titolo *Performance Area*, alla mostra *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, organizzata presso il Whitney Museum a New York tra il maggio e il luglio 1969⁵⁰². Il sottotitolo della mostra, curata da James Monte e Marcia Tucker, riecheggiava nel titolo dell'articolo di Diacono che, come testimoniato da un'aggiunta manoscritta dall'autore sulla copia personale del volume di *Collage*, intendeva essere «Materia-destruttura, *performance*, *idea*. *Tre artisti nella penultima rivoluzione: Serra, Nauman, Kosuth*», tale da rendere in italiano non solo una versione dell'intestazione dell'esposizione newyorkese ma anche racchiudere i procedimenti in atto nelle recenti ricerche artistiche americane.⁵⁰³ *Performance area*, di cui due fotografie venivano

⁵⁰¹ Mario Diacono, *Materia-destruttura*, «Collage», 9, 1970, pp. 6-21; l'articolo è sottoscritto come redatto «New York-Berkeley, luglio-agosto 1969», p. 21. Ristampato in *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth*, in Mario Diacono *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 145-169: 159. Cfr. «Masturbazione rituale. In casa di Slim Bastian, con il mercante di artefatti indiani Sewell: Tutti gli Hopi a un certo punto della loro vita si recano in un luogo sacro tra la riserva degli Hopi e il Gran Lago Salato, dove si trova una roccia con un Sacred Hole, con cui gli uomini si accoppiano (si masturbano) perché la fertilità accompagni tutti gli aspetti e momenti della loro esistenza. Gli Zuni farebbero la stessa cosa in un lago sacro della loro riserva», in *The Snake Dance of 1968*, cit., p. 11.

⁵⁰² *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, catalogo della mostra a cura di James Monte e Marcia Tucker, Whitney Museum, New York, May 19 - July 6, 1969.

⁵⁰³ Nella copia del numero di *Collage* di provenienza dell'autore, conservata presso la Biblioteca della Collezione Maramotti, la titolazione stampata sulla rivista è completata con l'indicazione manoscritta da Diacono a penna blu accanto al titolo stampato: «materia-destruttura, *performance*, *idea*. *Tre artisti nella penultima Rivoluzione: Serra, Nauman, Kosuth*», «Collage» 9, 1970, p. 6.

pubblicate su *Collage* con la courtesy della galleria Leo Castelli⁵⁰⁴, dove in quegli stessi mesi si ospitava la mostra di Nauman *Holograms, Videotapes, and Other Works*⁵⁰⁵, veniva esposta al Whitney come ambientazione e attrezzatura scenica, nella forma del corridoio di legno, utilizzato per la performance *Walk with Contrapposto* (1968), nella quale si invitava il pubblico/visitatore ad entrare nell'opera, «the work», e diventare «performer» come segnalava Tucker nel catalogo. Alla molteplice entità del lavoro di Nauman (opera-performance, registrazione della performance/videotape, *prop* usato nella performance che diviene opera aperta alle interazioni performative del pubblico), Diacono rispondeva interrogando l'oggetto come elemento residuale. Alla presunta mancanza di ambiguità, osservata dalla curatrice americana, che pur rilevava una perversità nelle dinamiche attivate dall'artista accennando a quanto il lavoro fosse

⁵⁰⁴ *Performance Area* era illustrata sulla rivista palermitana da due fotografie che illustravano una veduta dell'opera dall'esterno e uno scatto fotografico fatto da dentro la struttura. Cfr. «Bruce Nauman, Performance area, 1969, Wood & homosote, 96''x 240, Leo Castelli, New York», «Collage», 9, 1970, p. 11; «Nauman, Performance area (vista dal di dentro), 1969, wood & homosote, 96''x 240'', Leo Castelli Gallery», in *Collage* 9, 1970, p. 12; sulla copia del volume di *Collage*, posseduto da Diacono, quest'ultima fotografia è corredata dall'appunto «fuori» manoscritto a penna a correggere la descrizione e segnalare che si era trattato dell'inversione delle due didascalie in fase di impaginato redazionale.

⁵⁰⁵ *Bruce Nauman: Holograms, Videotapes, and Other Works*, Leo Castelli Gallery, 4 East 77th Street, New York, 24 May – 14 June 1969.

⁵⁰⁶ «Bruce Nauman's *Performance Area*, while not a 'sculpture', is not a found object either. Rather, it is entirely *specific*, forcing the observer to accept the work the way it is given. Its use is also specific unlike a found object, since anyone who enters the work becomes a performer. No interpretation is available; therefore, no ambiguity occurs. A one-hour videotape of Nauman walking back and forth in this wall-board channel (a separate work, not shown in the exhibition) indicates his attitude toward his own experience of the world. His pieces are about himself without being autobiographical, highly personal without being psychological, perverse without being sadistic.», Marcia Tucker, in *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, catalogo della mostra, Whitney Museum, New York, May 19 - July 6, 1969, p. 44. Su Bruce Nauman si vedano sullo stesso catalogo anche le pp. 26-27; a p. 27 sono riprodotti stills tratti dal videotape della performance di Nauman realizzata all'interno della struttura esposta in mostra al Whitney, e registrata su videotape: *Walk with Contrapposto* (1968), Video black and white, sound, 60 min, ora Museum of Modern Art; la struttura/*prop* esposta al Whitney è quella meglio nota oggi come *Performance Corridor* (1969) ora Solomon R. Guggenheim Collection, New York, Panza Collection, Gift 1992.

«perverse without being sadistic»⁵⁰⁶, si interrogava sullo statuto di rito sociale a cui ascrivere l'area di coinvolgimento dello spettatore.⁵⁰⁷

A distanza di anni quello stesso rito della fertilità, a cui aveva assistito a Taos il 25 luglio 1968, e al quale aveva fatto riferimento, seppur indirettamente, nel contributo dedicato a Nauman, tornava nell'incipit del testo *Materialismo magico* redatto in occasione della mostra-installazione di carattere performativo di Iljia Soskic, *Il mondo è ricco l'uomo è povero* inaugurata nel giugno 1980 presso lo studio-galleria a Piazza Mignanelli a Roma.

«Tutti gli Indiani Hopi a un determinato momento della loro vita, tra la pubertà e la virilità, si recano in un luogo sacro tra il territorio degli Hopi e il Gran Lago Salato, dove si trova una roccia con un Buco Sacro. Qui gli uomini infilano il pene e hanno un coito con la terra, perché la fertilità accompagni *tutti* gli aspetti e i momenti della

⁵⁰⁷ «Parlando delle opere di Nauman del 1968-1969 (...), la terminologia che s'è (ab)usata di *gesto-ritualità* (riti di passaggio) e *azione-cerimonialità* può seriamente mistificare il senso delle loro opere, che sono binariamente tese a una profanità ulteriore dell'oggetto e a una critica dello stile (...); e ancora: «Il costruirsi dell'opera all'intersezione/interrelazione di un performer, una performance, e lo spettatore (con l'avvertenza che si tratta di uno spettatore, volontariamente frustrato dell'attesa degli usuali valori feticistici e produzionistici) la iscrive nella nozione di ritualità post-religiosa, post-industriale, post-formale.», in *Materia-destruttura*, «Collage», 9, 1970; ristampato in *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth*, in Mario Diacono KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 163.

loro esistenza (gli indiani Zuni compirebbero la stessa cerimonia in un lago salato della loro riserva).»⁵⁰⁸

Il paragone con il rito Hopi in particolare offriva il contrappunto analogico per uno degli elementi con cui era articolata la «metasintassi di ‘oggetti’» che costruiva l’azione di Soskic: il foro fatto su una delle pareti della galleria da un tubo di ferro, un arcaico strumento per la viticoltura, poi appoggiato al muro in corrispondenza del

⁵⁰⁸ Mario Diacono, *Materialismo Magico*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra di Ilija Soskic. *Il mondo è ricco l’uomo è povero*, 20 giugno - 11 luglio 1980, Mario Diacono Piazza Mignanelli 25 Roma, Archivio Collezione Maramotti. Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Ilija Soskic 1980, 01, Ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 85-88: 85. Cfr. Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, 2010, p. 11.

L’inaugurazione della mostra di Ilija Soskic è datata 27 giugno 1980 nell’intestazione del testo nella ristampa del 1984; la data del 20 giugno stampata sull’invito e riportata sul pieghevole, risulta corretta a penna al 27 giugno in una copia di pieghevole recante correzioni ed annotazioni manoscritte di Diacono, correlate alla ristampa del testo nell’antologia dei testi critici. Archivio Collezione Maramotti. Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Ilija Soskic 1980, 01.

fessura⁵⁰⁹, in una formulazione scultorea dell'oggetto alquanto ravvicinata a quella realizzata da Richard Serra in *Prop* (1968), riprodotto proprio da Diacono a corredo del contributo *Materia-destruttura* su *Collage* con la courtesy della galleria Castelli.⁵¹⁰ La lettura in chiave simbolico-rituale aveva la funzione di inserire il lavoro di Soskic nell'ambito del lavoro condotto dagli artisti nel corso del decennio Settanta, indicato da Diacono come «progetto di condurre l'arte ad una identificazione formale col rito

⁵⁰⁹ «L'attrezzo, lungo 160 cm, e di circa 4 cm di diametro, è di quelli usati in passato dai contadini della valle padana per praticare nel terreno i buchi in cui piantare i pali di sostegno delle viti - una scultura trovata e un'allegoria costruita, un caduceo d'artista, uno strumento di economia creativa e una macchina archetipa. L'azione di Soskic voleva essere però non l'analogo di un rito di fertilità ma la messa in atto dell'eros dell'arte, di un evento materiale, che produce concetto +significazione=trasformazione, *thauma* e *ergon*, forma in azione, icona dell'energia pura, metasessuale.», *Materialismo magico*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 85. Una fotografia in bianco e nero di una veduta dell'installazione, dove è visibile il tubo inserito nella fessura alla parete della galleria, sul cui pavimento è presente la polvere caduta dal muro per via della foratura, è riprodotta in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, tav. 20 accompagnata dalla didascalia «Ilija Soskic, Il mondo è ricco l'uomo è povero, 1980 (particolare dell'installazione).» Autore dello scatto fotografico è Loreto Soro, così come indicato nell'etichetta adesiva della galleria sul retro di una stampa fotografica in bianco e nero, conservata tra i materiali associati alla mostra. Archivio Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Ilija Soskic 1980, 01, Collezione Maramotti, Reggio Emilia. L'azione di Soskic, documentata da scatti fotografici in bianco e nero, riprodotti in *Verso una nuova iconografia*, tavv. 20-22, e da diapositive a colori conservate tra i materiali della mostra nell'archivio della galleria, era così descritta da Diacono nel testo del pieghevole: «(...) la sera del 20 giugno, in cui si chiudeva e concludeva la prima fase del lavoro, l'artista è rimasto in piedi con la faccia rivolta contro il muro, contro la parete della galleria opposta a quella in cui restava infilato l'attrezzo di ferro, per la durata massima di energia psichica che il suo corpo gli consentiva, abbandonando il posto/immagine solo quando ha sentito le proprie batterie mentali del tutto scaricate di tale energie (cioè dopo circa due ore e tre quarti). (...) La mano sinistra tesa sul fianco, impugnava stavolta il proprio doppio, un calco iperrealista in gesso della mano sinistra di Soskic, dipinto con vernice spray per automobili, color verde Kent: la mano tagliata dopo il lancio della mazza/giavellotto (bisognerà ricordare qui che Soskic è stato per diversi anni campione e primatista iugoslavo di lancio al martello, guadagnandosi in questo modo il diritto di studiare in un'Accademia di Belle Arti, per cui il lancio del ferro e l'arte sono strettamente interconnessi nelle sue origini intellettuali??) tace in attesa di enunciare il suo messaggio metastorico. La mano destra poggiava invece, alzata ad altezza della testa, contro la parete, con la metà superiore delle dita coperta di vernice nera e le unghie prolungate in artigli mediante aculei vegetali, cinque spine di acacia selvaggia della lunghezza di 5-6 cm (...)». *Materialismo Magico*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 86.

⁵¹⁰ La fotografia era accompagnata dalla didascalia «Richard Serra, *Prop*. 1968, Lead antinomy 60" x 60", Leo Castelli Gallery, New York». Cfr. *Materia-destruttura*, «Collage», 9, 1970, tavola fuori testo.

come trascendenza».⁵¹¹ In chiusura del testo ricordava di Soskic, la presentazione nel 1978 a Palazzo delle Esposizioni a Roma di *Sogno di un sacerdote pagano*, dove lo scheletro di una testa di bue era murato in una parete, stabilendo una relazione con il lavoro presentato a Piazza Mignanelli.⁵¹² Nel 1972 era stato Emilio Villa, in occasione della mostra monografica a Palazzo dei Diamanti a Ferrara, a presentare l'artista jugoslavo⁵¹³, il quale nel gennaio 1975 figurava con *Latte seta* nel calendario delle performance *24 ore su 24* organizzate all'Attico, un'azione ricordata anche da Diacono in una parentesi nel testo di presentazione del giugno 1980 con il titolo *Massima energia minimo tempo*.⁵¹⁴

Già anticipato per una delle serate di *24 ore su 24*⁵¹⁵, il 24 ottobre 1975 Eliseo Mattiacci, reduce dal soggiorno newyorkese per la mostra da Alexandre Jolas nel

⁵¹¹ «Il tableau vivant del 20 giugno, anche se testuale di una trama complessa di significazioni, rappresenta forse la figura ultima per il corpo-scultura o anche per il corpo-cultura di Soskic, ma non di lui soltanto. La società non ha seguito gli artisti, in questo decennio, nel loro progetto di condurre l'arte a una identificazione formale col rito, perché l'arte non era in grado di produrre le mitologie che permettono a una collettività di viverci nel rito come trascendenza. Il corpo è rimasto una declinazione della Forma.», *Materialismo magico*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p.87.

⁵¹² «Nel 1978 al Palazzo delle Esposizioni di Roma Soskic aveva realizzato un lavoro, *Sogno di un sacerdote pagano*, murando dentro una parete un bicranio in modo che solo le enormi corna 'naturali' del bue emanessero nel muro. In *Il mondo è ricco l'uomo è povero*, lo sparo bianco/latte e il sogno di zanne/corna del sacerdote-artista sono agiti e formalizzati in un'unica materia/desiderio di magia, fluiscono in una metasintassi di 'oggetti', che appena uno scarto d'intenzione separa dal loro status di natura.», *Materialismo magico*, cit., p. 88.

⁵¹³ *Ilija Soskic*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13 febbraio-5 marzo 1972), Centro Attività Visive, Ferrara 1972.

⁵¹⁴ La performance di Soskic è indicata nel calendario dell'iniziativa sostenuta organizzata da Fabio Sargentini nelle serate della domenica e del mercoledì «domenica ore 19,30-21,30 Ilija Soskic - Latte seta», «mercoledì ore 19-21 Ilija Soskic - Latte seta», *24 su 24* da sabato 25 a venerdì 31 gennaio, 1975. L'Attico Via del Paradiso 41, locandina-calendario. La performance di Soskic all'Attico veniva così descritta da Diacono in occasione della presentazione della mostra romana: «(In un suo evento precedente, realizzato nel 1975 nella galleria L'Attico, in una stanza senza finestre, e che s'intitolava *Massima energia minimo tempo*, l'artista tenendo nella mano sinistra un fiasco spagliato riempito di latte sparava con la destra con una pistola a tamburo un proiettile contro il muro della galleria.)), Mario Diacono, *Materialismo magico*, p. 86.

⁵¹⁵ Con il titolo *Recupero di un Mito* era presentata la partecipazione di Eliseo Mattiacci a *24 ore su 24* nel gennaio 1975 per la serata del venerdì 18,30 - 20,30; mentre nel calendario senza titolazione ne è indicata la presenza nella giornata della domenica «domenica ore 6,30....Mattiacci», «ore 24... Mattiacci», *24 su 24* da sabato 25 a venerdì 31 gennaio, 1975. L'Attico Via del Paradiso 41, locandina-calendario.

1974, presentava all'Attico *Recupero di un Mito*, associando il suo autoritratto a ritratti fotografici di nativi americani, e ricoprendo di sabbia e colori il pavimento del garage, mimando quella stessa gestualità rituale indigena che già aveva guidato Jackson Pollock verso l'action painting.

Di una «semplicità 'primitiva'»⁵¹⁶ scriverà due anni più tardi Diacono a commento di *Duomo/Donna* (1977) presentato dall'artista marchigiano alla mostra *Interno/esterno (neo)metafisico*, inaugurata a Bologna il 3 giugno 1977, che prevedeva due strutture di rame alle pareti della galleria costituite da lastre su cui erano aggettanti due sculture a forma di casa, che fungevano da maschere ai volti di un uomo e una donna che nudi le abitavano.⁵¹⁷ Nella lettura datata da Diacono riconducevano «attraverso la primarietà andro/ginica in performance a un primum linguistico che è il luogo interno cerimoniale/'mitico' detto nel discorso di Mattiacci».⁵¹⁸

Nonostante l'occasione espositiva, che avviava la stagione bolognese della galleria in una prima collaborazione con Ferruccio Fata in Via di San Felice 21, sia inquadrare nel contesto della prima *Settimana Internazionale della Performanc*, tenutasi nel

⁵¹⁶ *Interno/esterno (neo)metafisico*, testo stampato sul foglio locandina della mostra di Ferruccio de Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggiani, 3 giugno - 23 giugno 1977, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice 21, Archivio Collezione Maramotti Galleria Fata & Diacono, Bologna - Mostra collettiva De Filippi, Mattiacci, Parmiggiani 1977, 01, ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 25-40: 38.

⁵¹⁷ Il termine «maschera» ricorre nella descrizione del lavoro datane da Diacono nel testo di presentazione: «In *Duomo/Donna* di Mattiacci due strutture di rame - costituite ciascuna da una lastra alta due metri su cui è aggettata una maschera-chiesa-casa all'altezza della testa d'una persona di statura normale fungono da macchine elementari di appercezione primordiale (...)», in *Interno/esterno (neo)metafisico*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, p. 38. Una veduta dell'installazione-performance *Duomo/Donna* (1977) di Mattiacci è riprodotta in *Verso una nuova iconografia*, tav. 1; le dimensioni dell'opera e sono segnalate come di 200 x 100 x 25 cm sulle etichette adesive apposte sul retro di due fotografie in bianco e nero che ritraggono particolari delle due strutture-sculture con i performers. Nella descrizione nella didascalia la tecnica dell'opera è segnalata come «rame e corpo umano». Archivio Collezione Maramotti Galleria Fata & Diacono, Bologna - Mostra collettiva De Filippi, Mattiacci, Parmiggiani 1977, 01.

⁵¹⁸ *Interno/esterno (neo)metafisico*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 38.

capoluogo emiliano in quegli stessi giorni, dal 1 al 6 giugno 1977⁵¹⁹, il coinvolgimento di Mattiacci e il carattere della sua partecipazione riconduceva alla linea di ricerca presentata da Diacono a Roma nel 1972 in occasione di *Critica in Atto*, in accordo con la riflessione critica maturata a partire dall'esperienza dei cerimoniali Hopi e da un confronto ravvicinato con le ricerche americane, che informerà la ricerca performativo-concettuale nei primi anni Settanta e si riverserà nella redazione del saggio dedicato ad Acconci pubblicato nel 1975.

Riguardo a *Seedbed*, presentata alla Sonnabend Gallery di New York nel gennaio 1972, che nella lettura di Diacono segnava il passaggio dai *body works* alla «performance narrativa»⁵²⁰, rilevava un aspetto rituale nell'utilizzo dello spazio della galleria, sebbene non facesse alcun riferimento a quella «masturbazione del self», citata nel caso di Nauman, messa in scena invece fuor di metafora da Acconci.

«la nozione di performance viene dilatata e complicata nel '72, quando il body work, trasportato in galleria, modifica la situazione neutra della galleria trasformandone lo spazio in un habitat metaforico-cerimoniale, e instaura una presentazione più complessa del fenomeno esperienziale (ma anche una presentazione di fenomeni esperienziali più complessi)».⁵²¹

Nel caso della particolare attenzione dedicata a Vito Acconci, l'incontro era di fatti avvenuto in una convergenza di interessi, quali anche quelli di carattere antropologico

⁵¹⁹ *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*. Bologna, 1-6 giugno 1977, Pollenza-Macerata, La nuova Foglio, 1978.

⁵²⁰ La nozione di «performance narrativa» veniva chiarita da Diacono come «presentazione di un'esperienza, di vissuto, in termini di attività rappresentazionale», in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 25.

⁵²¹ Mario Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 32. Ristampato con correzioni sintattiche e lessicali non influenti in *Vito Acconci: dal testo-azione al corpo come testo*, in *KA Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto, 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 171-204: 187. «La nozione di performance viene, comunque, dilatata e complicata nel 1972, quando il body work, trasportato in galleria, modifica la situazione neutra della galleria stessa trasformandone lo spazio in un habitat metaforico-cerimoniale, e instaura una presentazione analiticamente più complessa del fenomeno esperienziale (e una presentazione di fenomeni esperienziali più complessi)».

caratterizzanti l'orientamento critico di Diacono fin gli anni Sessanta, che gli permettevano di esplicitare e mettere in funzione le dinamiche di interazione rituale, o meglio del rituale dell'interazione, attivate da Acconci attraverso le tesi di sociologia del comportamento espresse da Erving Goffman, centrali per la svolta performativa dell'artista americano.

«le strutture di comportamento che, usando i termini che Goffmann riprende da Durkheim, hanno nell'esperienza una qualità "intrinseca" e "strumentale" passano nell'opera a una funzione "espressiva" e "rituale". Rituale è un termine usato da Goffmann per indicare la qualità cerimoniale dell'attività che viene esplicitata nei rapporti interpersonali, poiché tale attività "benché laica e informale, rappresenta il modo in cui l'individuo può mantenere e denotare le implicazioni simboliche dei suoi atti per il tempo in cui si trova in presenza di un oggetto che ha uno speciale valore per lui"». ⁵²²

Tra virgole traduceva un passo tratto da *Interaction Ritual* pubblicato da Anchor Books Doubleday nel 1967 a cui rimandava in nota, a testimonianza dell'attenta lettura del

⁵²² Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 37; Ristampato con correzioni sintattiche e lessicali in *Vito Acconci: dal testo-azione al corpo come testo*, 2013 pp. 171-204: 190. «Le strutture di comportamento che, usando i termini che Goffman riprende da Durkheim, hanno nell'esperienza una qualità "intrinseca" e "strumentale" passano nell'opera-performance a una funzione "espressiva" e "rituale". Rituale è un termine usato da Goffman per indicare la natura cerimoniale dell'attività che viene esplicitata nei rapporti interpersonali, giacché tale attività "benché laica e informale, rappresenta il modo in cui l'individuo può mantenere e denotare le implicazioni simboliche dei suoi atti durante il tempo in cui si trova in presenza di un oggetto che ha per lui un valore speciale".»

saggio, confermata nella presenza del volume tra i libri dell'autore.⁵²³ Parte integrante di un discorso di carattere performativo-concettuale, precisamente un altro libro di Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, che per Diacono aveva un valore pregnante e simbolico dell'aggiornamento avvenuto negli Stati Uniti, sarà oggetto dell'azione di lettura in *Annullato a Critica in Atto* nel 1972.

La valutazione dell'azione come rito da un lato e la riflessione sull'oggetto come feticcio dall'altro, che avevano percorso in parallelo il lavoro di Diacono nel corso primo soggiorno americano, confluivano e si coagulavano nelle performance realizzate al rientro in Italia. La vicinanza alla pratica teatrale e alla scena, e una ricca stratificazione di interessi le configura non come una forzatura dettata dal *performative turn* ma una testimonianza proprio del contesto da cui aveva preso forma, debitrice infatti non solo della conoscenza delle sperimentazioni teatrali nel corso degli anni Sessanta, tra cui quelle del Living Theatre, ma della conoscenza in prima persona delle caratteristiche e modalità rituali.

Nelle scene cerimoniali rappresentate nelle performance di cui Diacono è co-autore con Claudio Parmiggiani nel 1972 e nel 1974, era il performer a divenire oggetto rituale e oggetto scenico. Nel caso di *Malanggan*, realizzata da Christian Stein a Torino il 13 marzo 1972, il corpo del performer, per l'occasione il poeta modenese

⁵²³ « (10) Interaction Ritual, Doubleday Anchor Books, 1967, p. 57», Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 55, nota 10. L'interesse per il passo, citato in traduzione italiana nel saggio dedicato a Vito Acconci, è comprovata da sottolineature nella copia posseduta da Diacono: « Such ceremonial activity is perhaps seen most clearly in the little situations, compliments, and apologies which punctuate a social intercourse, and may be referred to as “status rituals” or “interpersonal rituals”. I use the term “ritual” because this activity, however informal and secular, represents a way in which the individual must guard and design the symbolic implications of his acts while in the immediate presence of an object that has a special value for him.», in Erving Goffman, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behaviour*, Anchor Books, Doubleday, New York 1967, p. 57, sottolineato a pennarello da Mario Diacono, copia proveniente dalla biblioteca dell'autore. In considerazione in *Seedbed*, quanto il sociologo aveva indicato nel saggio come «social intercourse», e reso da Diacono come «rapporti interpersonali», in una traduzione che restituiva il senso delle relazioni sociali a cui Goffman si riferiva, era stato invece svolto da Acconci nella performance ponendo enfasi e accento sul significato di rapporto sessuale che la parola *intercourse* ha in inglese.

Adriano Malavasi⁵²⁴ si trasformava in un feticcio rituale per via delle foglie di magnolia che gli coprivano interamente il busto e il volto.

Al fine di connotare la natura di luogo rituale che si intendeva ricreare, lo spazio e il pubblico erano attentamente ragionati da Parmiggiani come testimoniato dallo scambio epistolare con Diacono per la progettazione della performance. In una lettera scritta il 22 gennaio 1972, la posizione del pubblico rispetto all'opera era valutata dall'artista emiliano con due disegni che illustravano quanto a parole specificava nei termini della necessità di una «divisione simbolica», di una «divisione tra opera e pubblico», finalizzata a garantire la «ieraticità della figura» come oggetto centrale la concezione della «scena».⁵²⁵ La centralità affidata al performer-opera garantiva così la ritualizzazione della scena e permetteva allo spazio della galleria di trasformarsi in quell'«habitat metaforico-cerimoniale» che Diacono riferirà a proposito di *Seedbed*.

Sebbene il riferimento inscritto nel titolo della performance fosse alle sculture rituali melanesiane *Malanggan* della collezione del Museum für Völkerkunde di Basilea, che Diacono aveva molto probabilmente visitato nel corso di un soggiorno in Svizzera nel

⁵²⁴ Devo a Mario Diacono la testimonianza del coinvolgimento di Adriano Malavasi come performer. Al 1972 rimandava inoltre la redazione da parte del poeta modenese di *Storie vere ed extravere* poi stampato nel 1979 nel progetto editoriale curato da Diacono e Parmiggiani. Cfr. Adriano Malavasi, *Storie vere ed extravere* (1972), in *TAU/MA* 6, dicembre 1979.

⁵²⁵ «Caro Mario, ho ricevuto la tua lettera. Mi dispiace che tu non possa venire qui. Sarebbe stato molto utile discutere il lavoro insieme. Tra l'altro anche per la realizzazione sul posto, a Torino cioè, contavo sulla tua presenza e mi auguro che tu ci sia. Ora deciderò anche la data, che probabilmente sarà metà febbraio e comincerò a provare la "scena" in studio con l'uomo albero e a fotografare la magnolia. Restano ancora alcuni problemi come ad esempio la divisione tra opera e pubblico. Cioè penso che la ieraticità della figura risalti ancora più nella misura in cui esista un minimo di distacco tra oggetto e osservatore. La mescolanza delle due cose a mio avviso avrebbe solo la capacità di impoverire ogni tensione poetica dell'opera. Quindi occorrerà dividere l'ambiente, ovviamente non con balaustra o cordoni - ma una divisione simbolica - se non fosse stato per le caratteristiche negative del bambù, probabilmente questo sarebbe stato il modo migliore [segue disegno] oppure con un segno a terra. In ogni caso la pianta della galleria è questa [segue disegno] i gradini portano al piano superiore ad una "balconata" da dove si può osservare la galleria (e la scena) dall'alto. (...) », Lettera di Claudio Parmiggiani a Mario Diacono, datata 22/1/72, manoscritta e accompagnata da disegni. Corrispondenza Mario Diacono-Claudio Parmiggiani, Collezione Maramotti, Reggio Emilia. La presenza di Diacono a Torino, auspicata da Parmiggiani, è attestata da una fotografia di Paolo Mussat Sartor conservata da Mario Diacono che documenta la sua effettiva partecipazione alla performance.

1971⁵²⁶ e dal quale aveva riportato una cartolina, conservata ancora oggi dall'autore⁵²⁷, la meditazione di Parmiggiani e i termini utilizzati inducono a pensare ad un confronto tra i due avvenuto alla luce del viaggio in New Mexico. Le annotazioni, anche visive, suggeriscono infatti che il racconto dei rituali Hopi, se non proprio il quaderno stesso dove Diacono aveva tracciato disegni di spazi, oggetti e movimenti delle danze rituali, possa essere stato un punto di partenza per la riflessione che avrebbe informato *Malanggan*.

Riferimenti alle culture primitive e alla scultura rituale erano quelli iscritti invece sul corpo del performer in *Deiscrizione*, presentata il 6 dicembre 1972 presso la Galleria L'Uomo e L'Arte di Milano.⁵²⁸ La dimensione rituale e culturale della scrittura, si

⁵²⁶ Un soggiorno in Svizzera nel 1971 è attestato in un elenco di viaggi manoscritto da Diacono, non datato, e conservato presso l'autore, forse redatto in circostanze correlate alle procedure di richiesta di un visto: «1960 Francia Normandia Parigi/ 1961 Francia Dordogna/ 1962 West Africa /1963 Spagna e Portogallo / 1964 Jugoslavia e Turchia /1965 Inghilterra e Irlanda /1966 Iran / 1967 Olanda Belgio Francia 1968 SouthWest USA 1969 New York 1970 Germania, Inghilterra Olanda Belgio Francia Spagna Marocco 1971 Svizzera 1973 Praga».

⁵²⁷ Un particolare della cartolina che riproduceva le sculture *Malanggan*, utilizzate negli omonimi rituali, esposte al Museo delle Culture di Basilea era riprodotto, accanto ad una fotografia della performance scattata da Paolo Mussat Sartor a Torino, nel libro-documentazione stampato in un'edizione limitata da Ferraguti a Modena nel giugno del 1972. L'immagine riprodotta sulla cartolina era poi riproposta per intero in bianco e nero ma scomposta, per «delocazione» e «relocazione», in ventiquattro parti quadrate, su una delle due pagine che costituivano il contributo di Diacono nell'edizione a stampa. Alla pagina accanto, una griglia presentava ottantotto parole, forse provenienti da lingue indigene meso melanesiane, e due pittogrammi, in cui Diacono riversava l'interesse per la parola rituale. Nelle caselle sono iscritte le seguenti parole: «jurunga, waninga, malanggan, walix, kata, totok, uli, kapkap,tiki, wondjina, moai, reimiro, rapa, tahonga, ahu, oiko,murua, korvar, toki, telum, asa kate, tago, fafore, kaydiba,manaia, nabal, temar, temes, adaro, notou, mani, mamaday, wollunqua, rambaramb, nangga, jipae, pata, tapu, wayhayhay, kava, atua, tupua, aitu, oromatua, nagamal, bure, marae, nasara, eravo, katara jovo, pweretu, boedu, mumi, matai, mwai, tui, tjilbo, odoforo, varea, ainga, arioi, tamate, tahunai, vano, nadap, pule, fono, fa'aplupenga, nahahgi, naflak, ali'i, fangtasum, mwel, wer, sagan, liun, gulgul, bwerang, wurwur, simor, hiwir, lonbul, mweleun, loghbaro, mal.» Cfr. *Malanggan. Delocazione. Realizzata da Claudio Parmiggiani e Mario Diacono*. Galleria Christian Stein. Torino 13 marzo 1972, opera documentale stampata dalla tipografia Ferraguti di Modena nel giugno 1972 con fotografia di Paolo Mussat Sartor e Museum für Völkerkunde Basel, edizione di 15 esemplari di cui 5 numerati da A a E per gli autori, e 10 numerati da 1 a 10. Esemplare consultato B, firmato 'm. diacono + c.parmiggiani', Mario Diacono. Sul retro della cartolina del Museum für Völkerkunde Basel conservata da Mario Diacono la didascalia: «Malanggan - Skulpturen in Schauhütte, Medina, Nordost-Neuirland, Papua New Guinea, Sculptures malanggan exposées dans une case, Malanggan sculptures in display house (H. 210 cm, Br. 350 cm (Ausschnitt) Museum für Völkerkunde Basel (Inv. Nr Vb 10550-10562, 10566)», cartolina, Mario Diacono.

⁵²⁸ Due fotografie della performance sono pubblicate in Claudio Parmiggiani, *Deiscrizione*, in «Tam Tam», 3-4, 1973, pp. 23-24.

ispirava alle iscrizioni cuneiformi presenti sulla statua di Gudea Seduto nelle collezioni del Louvre⁵²⁹, ma traeva anche spunto per la messa in forma della scrittura sul corpo dalla pratica dei tatuaggi, per la quale ci si rivolgeva alla figura di un aborigeno tratta da un'illustrazione proveniente da una pagina di uno dei romanzi del ciclo di *Mompracem* di Emilio Salgari come documentato dai materiali conservati da Diacono.⁵³⁰

L'aspetto rituale connotava infine anche un'ulteriore collaborazione ideativa di Diacono con Parmiggiani, dal titolo *Daphephoria*, realizzata il 27 febbraio 1974, presso la Galleria Nuovi Strumenti di Brescia. In questo caso, l'apporto di Diacono proseguiva l'indagine sul mito e sulla storia delle religioni attraverso l'interesse per gli studi di Joseph Campbell, proprio nell'anno in cui veniva pubblicato il saggio *The Mythic Image*⁵³¹. L'antologia *Myths dreams and religions* curata da Joseph Campbell, pubblicata a New York nel 1970, costituiva la fonte tematica per l'elaborazione della performance *Daphephoria* dove si metteva in scena la citazione tratta da *Griechische Feste von religiöser Bedeutung* (1906) di Martin P. Nilsson, presentato in *Daphe, or*

⁵²⁹ Il riferimento a Gudea, è attestato da due fogli sciolti di xerocopie, conservati tra la documentazione miscelanea associata a *Deiscrizione*, correlata alle collaborazioni tra Diacono e Claudio Parmiggiani, presso la Collezione Maramotti. Sui fogli sono riprodotte immagini dei Cilindri di Gudea e della statua di Gudea seduto, accompagnati dalle seguenti didascalie: «354 (A,B) Cilindri di Gudea, Louvre», « Lagaš. Gudea detto l'architetto con [...] (XXII secolo a. C.), Louvre». Il commento stampato sulla pagina che riproduceva i Cilindri segnala l'ambito rituale a cui le opere fossero da ascrivere: «A questi esemplari di opere sumeriche, andrebbe aggiunto tutto quanto si deve a Gudea, patesi di Lagaš. Non solo le iscrizioni incise sulle sue statue di pietra, ma anche i testi dei suoi cilindri di terra A e B, che sono estremamente importanti per conoscere le concezioni culturali e rituali della fine del III millennio a.C. Religione e storia marciano qui di pari passo, in quanto gli dei controllano tutta l'attività dei re o dei principi, loro rappresentanti sulla terra. La grande iscrizione della Stele degli avvoltoi completa l'iconografia del monumento, dove i due mondi, il divino e l'umano, penetrano intimamente l'uno nell'altro. Se Eannatum ha vinto, è perché tutto un pantheon è sceso ad assisterlo.» Non identificata è la fonte da cui sono tratte le fotocopie.

⁵³⁰ Un'illustrazione raffigurante aborigeni con il corpo tatuato è riprodotta sull'intera facciata di un foglio sciolto, conservato tra la documentazione associata alle collaborazioni tra Diacono e Claudio Parmiggiani, presso la Collezione Maramotti. Sul retro è stampato l'incipit del capitolo *I pirati di Mompracem*, sbarrato a pennarello, riconducendo la pagina ad una un'edizione illustrata del romanzo *Le Tigri di Mompracem* di Emilio Salgari. Documentazione - Mario Diacono - Claudio Parmiggiani, Collezione Maramotti.

⁵³¹ Joseph Campbell, *The mythic image*, Bollingen Series, Princenton, 1974.

Metarmphosis di Norman O. Brown, antologizzato nel volume di Campbell⁵³², riproposto da Diacono in facsimile nel libro-documentazione della performance.⁵³

Come si evince da una fotografia offerta nell'edizione, la citazione era riprodotta su un pannello appeso al muro alle spalle del performer che, con capelli lunghi e barba incolta, vestito con abiti contemporanei, pantaloni jeans e maglietta di colore giallo, seduto sul pavimento ricoperto da fogli di giornale, teneva in mano un ramo sulla cui sommità era attaccata una palla di bronzo con appese palline più piccole, che ricostruiva secondo la descrizione offerta da Nilsson, l'oggetto rituale portato dal «Dafne bearer» che impersonava Apollo nella cerimonia delle *Dafneforie*.⁵³⁴

In considerazione della centralità della proposta offerta da Norman O. Brown in *Love's Body* (1966) il libro sarà riferito da Diacono nel saggio dedicato ad Acconci nel

⁵³² L'antologia curata da Campbell raccoglieva interventi di Alan W. Wats, *Western Mythology: Its Dissolution and Trasformation*; David L. Miller, *Orestes: Myth and Dream as Catharsis*; John F. Priest, *Myth and Dream in Hebrew Scripture*; Amos N. Wilder, *Myth and Dream in Christian Scripture*; Norman O. Brown, *Daphne, or Metamorphosis*; Stanley Romaine Hopper, *Myth, Dream, Imagination*; Joseph Campbell, *Mythological Themes in Creative Literature and Art*, Ira Progoff, *Walking Dream and Living Myth*; Rollo May, *Psychotherapy and the Daimonic*, Owen Barfield, *Dream, Myth and Philosophical Double Vision*; Richard A. Underwood, *Myth, Dream and the Vocation of Contemporary Philosophy*. Cfr. *Myths dreams and religions*, a cura di Joseph Campbell, E.P., Dutton, New York, 1970.

⁵³³ Nell'edizione in tiratura limitata stampata da Ferraguti nel 1974 che documentava la performance *Daphnephoria*, il contributo di Diacono si esplicitava formalmente nella riproduzione facsimile in fogli sciolti della copertina e dell'indice del libro *Myths dreams and religions* e di due pagine correlate a *Daphe or Metamorphis*. Il contributo *Daphe or Metamorphis* nell'indice e il rispettivo passo tratto da *Griechische Feste* erano evidenziati con la stampa di colore rosso. La copertina, l'indice e pagine originali estratte dalla pubblicazione curata da Campbell, trovate in uno degli esemplari dell'edizione di provenienza di Mario Diacono, conservato nella biblioteca della Collezione Maramotti, documenta il processo di estrazione-citazione alla base del lavoro.

⁵³⁴ «Daphnephoria, carrying Daphne. A ceremony of Apollo carrying Daphne, with a choir of maidens. They decorate a piece of olive wood with laurel branches and all kinds of flowers; at the top is tied a bronze ball with smaller balls hanging from it; at the middle they tie another ball not so big as one on the top, with purple ribbons attached; the lower part of the wood they cover with saffron-colored cloth. The ball at the top intensified the sun; the lower one, the moon; the lesser balls, the stars; and the ribbons, the cycle of the year. The Daphne-bearer is made like unto Apollo himself, with hair flowing, and wearing a golden crown. And clothed in a shining robe that reaches down to his feet.» (Nilsson, *Griechische Feste*, 164-165)», in Norman O. Brown, *Daphne, or Metamorphosis*, in *Myths dreams and religions*, edited by Joseph Campbell, E.P., Dutton, New York, 1970, p. 92. Cfr. Claudio Parmiggiani-Mario Diacono, *Daphnephoria*, edizione di 15 esemplari numerati, Tipografia Ferraguti-Legatoria Gozzi, Modena-Brescia 1974.

1975⁵³⁵ e annoverato nel 1977 da Franco Quadri tra le pubblicazioni centrali e influenti per gli sviluppi dell'avanguardia teatrale nei decenni Sessanta e Settanta⁵³⁶ a prova di quanto quella precisa lettura e quell'orizzonte speculativo avesse favorito una ricerca esplorazione sul corpo, in direzione di una trama psicologico-psicoanalitica intessuta dal lavoro di Brown.

Joseph Campbell e Norman O. Brown, costituiscono ulteriori letture e tappe di un percorso intellettuale nel quale Diacono approfondiva e sviluppava l'interesse per la storia delle religioni e gli studi sul mito. In particolare, il secondo soggiorno newyorkese e la docenza al Sarah Lawrence College, dove proprio Campbell aveva insegnato fino al 1972, costituiva un ulteriore momento di riflessione sul mito e sul simbolo, che avrebbe informato la lettura critica delle opere esposte presso la sua galleria a Bologna e poi a Roma. Mito, simbolo, rito e magia, rappresentano elementi in cui si saldava il recupero del surrealismo e che definiscono le coordinate della piattaforma interpretativa tra anni Settanta e Ottanta, nella quale sarebbe confluirà l'indagine psicanalitica condotta da Lacan con il quale Diacono aveva avuto modo di confrontarsi nel corso del soggiorno a New York in occasione dei seminari tenuti a Columbia University dallo psicanalista francese.

⁵³⁵ «L'oggetto della dissacrazione (e il soggetto allo stesso tempo), che nei lavori del '70-'71 era stato il corpo dell'artista (*hate's body*, si potrebbe dire, 'corpo d'odio', rovesciando il concetto Norman Brown) (...)», in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 51. Cfr. Norman O. Brown, *Love's Body*, Vintage Books, New York 1966, edizione italiana, *Corpo d'amore*, traduzione di Silvia Giacomoni. Il Saggiatore, Milano 1969.

⁵³⁶ Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1975*, Einaudi, Torino 1977, vol. 2, p.

III.

Le riflessioni sull'oggetto rituale e sulla pratica artistica come celebrazione di un rito, si amplificavano nella concezione di sculture come luoghi da agire, oggetti e teatri di un'azione rituale in *Ubiqua*, progettata a New York nel maggio 1976 e realizzata nel 1977 per la collezione di Carlo Clerici a Brescia, in un duetto con la scultura-architettura *Clavis* (1976) di Claudio Parmiggiani, così come nel progetto non realizzato per *Gradus*, concepito a New York nel luglio 1977.

La comprensione degli sviluppi performativi e ambientali che si erano succeduti nella scultura americana a partire dalla minimal art, disinnescandone e dilatandone fattori interni, dava luogo in *Ubiqua* alla configurazione di una scultura-installazione nella quale il percorso fisico, a cui il visitatore era invitato, coincideva con un percorso rituale e intellettuale, con specifico riferimento al percorso alchemico.

Ad essere sovradimensionato non era dunque solo l'oggetto ma la stessa operazione di coinvolgimento del fruitore nella lettura e nella visione: se gli *objctexts* dovevano essere *performed* dall'osservatore, variamente agiti in una operazione di lettura delle componenti sia visive che linguistiche, dilatando in scala la dimensione dell'oggetto se ne amplificava anche il processo di attivazione-fruizione, e il rito della lettura, direttamente proporzionale alle dimensioni dell'opera, imponeva il coinvolgimento fisico in un'azione rituale.

Ubiqua e *Clavis* venivano designate nel numero dell'autunno 1977 su *Data* come *Agrisculture*, illustrate da fotografie e accompagnate da un testo che, sebbene non firmato, riconduce ad aree tematiche e semantiche interrogate dall'autore nel corso dei soggiorni americani⁵³⁷.

⁵³⁷ *Agrisculture, età dell'oro*, «DATA. Dati internazionali d'arte», n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, pp. 68-71. L'articolo è anticipato in copertina da una fotografia a colori di *Clavis* e segnalato nell'indice della rivista come *Agriscultura, età dell'oro. Claudio Parmiggiani, Mario Diacono*. In bianco e nero con le fotografie di Kem Damy sono invece riprodotte le fotografie di *Clavis* e *Ubiqua* nelle pagine dedicate ai lavori di Parmiggiani e Diacono. Su *Ubiqua* e *Clavis* si veda anche Piero Cavellini (a cura di), *Viaggio nella raccolta dei Campiani*, fotografie di Ken Damy, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia 1995.

«L'area del significante dei lavori risiede nella loro dimensione ritualistica, sia a livello di linguaggio che a livello di metafora sacralizzante. La *Clavis* di Parmiggiani che allude a una tesi di anello-chiave fatto indossare dai defunti perché permettesse loro di aprire le porte di un mondo ulteriore, è un'architettura che l'osservatore può agire». ⁵³⁸

e su *Ubiqua*:

«Per osservare *Ubiqua* di Diacono, l'osservatore deve internarsi nel campo e arrivare a un bacino nel cui centro sta immersa una "struttura primaria" nera di ardesia. Dalla pietra-acqua si può raggiungere, dopo qualche decina di metri la pietra-terra, bianca, poggiata su un'aggettazione della collina, e da qui può entrare nel campo di visione ravvicinata della pietra-aria, sospesa a tre metri dal suolo mediante cavi d'acciaio fissati a due pali di ferro. L'ubiquità di *Ubiqua* è evidentemente didascalica, trasposta com'è da Maier. La matrice ermetica confluisce in quella linguistica "minimal", come commento ironico-filologico alla pura macropercezione che ci si può oggi attendere da una struttura rituale. Nel percorrere l'opera l'osservatore avrà maturato, attraverso le fasi dell'opera al nero, dell'opera al bianco, e dell'opera al rosso, il teorema euristico dell'opera. Il tempo della lettura vi si identifica dunque con il rito della lettura (...).» ⁵³⁹

Ad incidere la concezione di questi lavori era stata la riflessione sulla scultura americana e l'esplorazione della ritualità degli Hopi e dei Natives Americans. Gli

⁵³⁸ *Agrisculture, età dell'oro*, «DATA», n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 69.

⁵³⁹ *Agrisculture, età dell'oro*, «DATA», n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 69.

Pur ammettendo la possibilità di correzioni redazionali intervenute su una versione originale del testo che non è stato rintracciato, il vocabolario adottato e i rimandi contestuali nel contributo pubblicato in *Data*, permettono di ascrivere il testo a Diacono. Inoltre, le didascalie di accompagnamento alle fotografie di *Clavis* e *Ubiqua* e il sottotitolo di presentazione («Sulle colline di Brescia un percorso a grande scala nella metafisica del territorio. Parmiggiani e Diacono vi ha costruito le nuove agrisculture ove l'ambiente è l'opus») trovano riscontro con alcune descrizioni dattiloscritte in un foglio con correzioni a penna di Mario Diacono, associato alla documentazione di *Ubiqua*. Cfr. «*Ubiqua*: in basso, "Pietra al nero"; al centro: "Pietra al bianco"; in alto, "Pietra al rosso". Le tre pietre, ciascuna di cm. 100 x 90 x 80 sono disposte nell'ordine lungo il pendio di una collina. La pietra nera in ardesia, è per metà immersa in un bacino formato da un corso d'acqua naturale; la pietra bianca, in marmo di Botticino, è poggiato su un ripiano che si pare nel fianco della collina; la pietra rossa, in marmo di Verona è sospesa a tre metri dal terreno mediante cavi d'acciaio sostenuti da pali di ferro. Il percorso dell'osservatore dalla nigredo alla rubedo si costituisce in viaggio attraverso la metafisica del territorio.», Foglio dattiloscritto con correzioni manoscritte a penna blu, s.d., *Ubiqua*. Documentazione. Mario Diacono - Claudio Parmiggiani, Collezione Maramotti.

aspetti performativi legati alla *Minimal Art* erano stati dilati e svolti nella concezione di una scultura che indagava lo spazio come ambiente rituale, in una precisa corrispondenza con le riflessioni condotte da Diacono sulla poesia nel corso del soggiorno californiano. Già a partire in *poeSIA astrATTA e OGGettuale*, pubblicato sul numero dell'autunno-inverno 1968/1969 su *Marcatré*, e nel febbraio 1969 in *aaa*⁵⁴⁰, interrogandosi sugli sviluppi plastici della poesia, traslava nell'enfasi maiuscola la combinazione tra l'agire e l'oggetto⁵⁴¹, poi radicata nel coinvolgimento fisico del fruitore nell'esperienza di *Ubiqua*. In quella circostanza emergevano considerazioni sugli *earthworks*, ponendo l'accento precisamente sulla formalizzazione dell'opera non nella costruzione di oggetti da possedere ma come riti da agire.

«La scultura dal 1968 ha cercato il documento rurale, la formulazione plastica della roccia e della collina, s'è espressa nello scavo e nella terra scavata, ha agito la forma degli EARTHWORKS, ha ritentato la negazione del museo con la messa in opera dell'oggetto che si autodistrugge nella consumazione della propria presentazione. Lo scultore si è posto nella condizione di produrre ormai non opere ma 'riti' che devono essere non collezionati ma solamente vissuti. la dedizione massiccia degli artisti americani a usare come medium il deserto o la montagna non può essere superficialmente considerata un desiderio

⁵⁴⁰*poeSIA astrATTA e OGGettuale*, in *Marcatré. Rivista di cultura contemporanea*, nn. 46/49, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1968-1969, Lerici Editore, Roma, pp. 92-94; pubblicato anche in *aaa azioni off kulchur*, San Francisco/Milano, numero del 1-17 febbraio 1969. Il testo è apparso in traduzione inglese con il titolo *abstrACT and oBjEctual poeTRY*, in *Italian Visual Poetry, 1912-1972*, a cura di Luigi Ballerini, Finch College Museum, Istituto Italiano di Cultura, New York 1972, pp. 57-58. Ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura. Verso la fine, 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 58-59, indicato come redatto nel 1969 e pubblicato nel primo numero di *aaa* nel febbraio 1969.

⁵⁴¹ Nella versione inglese del contributo *abstrACT and oBjEctual poeTRY*, pubblicato in *Italian Visual Poetry*, della parola *abstrACT* era parimenti enfatizzata la parte finale dell'aggettivo capitalizzando in *act*, il significato dell'agire, nell'atto e nel gesto.

generazionale di viaggio di ritorno nell'utero cosmico ma va ritenuta un'ulteriore suprema interrogazione dell'inconscio.»⁵⁴²

Nella presentazione in *Data* le *Agrisculture* erano associate a nomi, quali quelli di Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter De Maria, Robert Smithson, e ai territori della stagione degli *Earthworks* e dalla *Land Art* americana, che Diacono aveva riferito nei suoi resoconti americani inviati da Berkeley alla redazione di *Collage*, così come nella descrizione si riflettevano le dichiarazioni terminologiche elaborate e espresse nella monografia dedicata ad Acconci pubblicata a New York nel 1975, che aveva preceduto la concezione di *Ubiqua*, anche quando il riferimento passava alle espressioni europee.

«I lavori “agriscolturali” non sono stati decisamente una connotazione dell'arte europea, malgrado l'intelligenza e la dedizione che vi ha dedicato Richard Long che dopo i “testi” del '67 ha messo l'accento su una propria performance *negli* spazi aperti piuttosto che *degli* spazi aperti, lasciandovi “tracce” che apparivano più come “segnature” del territorio che come una sua trasformazione».⁵⁴³

La linea tracciata da Richard Long veniva letta come scrittura performativa nello spazio ambientale, e il testo, il segno lasciato in *A line made by walking* nel 1967, riproponeva una sintassi di costrutti lessicali che avevano informato la lettura su Vito

⁵⁴² *poeSIA astrATTA e OGGettuale*, in *Marcatrè. Rivista di cultura contemporanea*, nn. 46-49, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1968-1969, pp. 93-94. La definizione di *earthworks* tornava con preciso riferimento alla stagione del 1968 nel testo di presentazione di *Agrisculture* su *Data*: «C'è un flusso in atto di arte e di artisti verso gli spazi aperti, campagne e deserti, questi ultimi privilegiati dagli artisti americani, che costituisce l'ultima fase di elaborazione linguistica di un progetto ormai decennale. È noto che gli “earthworks del '68 rappresentarono il ribaltamento del rigore concettuale minimalistico in un materiale “brut”», *Agrisculture, età dell'oro*, «Data», n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 68. In un foglio manoscritto associato alla documentazione di *Ubiqua*, in cui Diacono elencava le sue partecipazioni e contributi relativi all'anno 1977, una voce rimandava ai lavori di cui era stato co-autore con Claudio Parmiggiani, riprodotti nel catalogo della mostra di Parmiggiani *Tavole Teatri Riti*, tenutasi nel 1977, ricorrendo specificatamente alla parola riti: «Riti, in C. Parmiggiani: *Tavole Teatri Riti*, Ferruccio Fata, Bolzano 1977, p. 22 e 59-67», sottolineato da Mario Diacono. *Ubiqua. Documentazione*. Mario Diacono - Claudio Parmiggiani, Collezione Maramotti. Cfr. Claudio Parmiggiani. *Tavole Teatri Riti*, con testi di Paolo Fossati e Peter Weiermaier, Fata Bolzano, 1977, catalogo mostra Galerie im Taxis-Palais, Innsbruck, aprile 1977.

⁵⁴³ *Agrisculture, età dell'oro*, in *DATA*, n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, p. 69, corsivo nel testo.

Acconci, dove proprio le riflessioni sull'arte minimalista, già condotta in *La struttura negativa di Robert Morris*, pubblicato su *Collage* nel 1968, era stata ragionata per le connotazioni performative che aveva veicolato.⁵⁴⁴

Nella concezione delle *Agrisculture*, il rapporto con la *Minimal Art* e con la *Land Art* americana si misurava dunque anche nel grado di coinvolgimento dello spettatore-fruitori, da intendersi in una dimensione fisica, estendendo l'atto di partecipazione alla lettura ad una dimensione rituale. Precisamente a commento della quarta parte delle *Notes on Sculpture: Beyond Objects*, pubblicate da Robert Morris su *Artforum* nell'aprile 1969, nell'articolo *Materia-Destruttura* Diacono aveva rilevato nell'esperienza dei processi di trasformazione dei materiali la presenza di una «dimensione drammatica come passo ulteriore verso l'arte-rito»⁵⁴⁵, mentre dell'uso del

⁵⁴⁴ Precisamente nel saggio dedicato ad Acconci, la cui redazione aveva preceduto la concezione di *Ubiqua*, si erano riflesse le considerazioni sulla *Minimal Art*, già espresse nell'articolo dedicato a Robert Morris, *La struttura negativa di Robert Morris*, pubblicato nel numero del dicembre 1968 su *Collage*, dove era segnalato come redatto tra dicembre 1967 a New York e il giugno 1968. La connotazione performativa attribuita al lavoro di Morris aveva caratterizzato la lettura condotta da Diacono sui caratteri minimal dell'opera di Acconci, nel passaggio dalla poesia alle performance e alle installazioni, ragionate da Diacono anche dalla lettura delle *Notes on Sculpture*, apparse su *Artforum*, e già parzialmente raccolte nell'antologia critica *Minimal Art* curata da Gregory Battcock e pubblicata nel 1968.

⁵⁴⁵Le considerazioni su Robert Morris si erano prolungate nella premessa all'articolo *Materia-Destruttura*, pubblicato sul numero 9 di *Collage* (1970), dove Diacono riferiva la quarta parte di *Notes on Sculpture*, apparsa su *Artforum* nell'aprile del 1969, in cui Morris che rimandava precisamente alla considerazione di una elaborazione scultorea a livello di environment urbani, «small theatrical arenas» nelle parole di Morris, in cui materiali e processi e le loro trasformazioni contribuivano a quella che Diacono indicava come essere una «dimensione drammatica come passo ulteriore verso l'arte-rito». «In fondo alle "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects" (in *Artforum*, apr. 1969), Morris ha suggerito l'eventuale componente sociologica di quell'opera ("An advanced, technological, urban environment is a totally manufactured one (...) It is interesting to note that in an urban environment construction sites become small theatrical arenas, the only places where raw substances and processes of its transformation are visible and the only places where random distributions are tolerated"). Nel corso dell'articolo aveva però innanzitutto discusso i connotati formali e percettuali che caratterizzano la physical art: eterogeneità dei materiali, irregolarità della materia, indeterminatezza nella disposizione delle parti; cambiamento costante dell'opera (contingenza). Benché venisse sottolineato il nesso tra esperienza percettiva del vissuto e produzione di percettualità estetica, la distanza dalla natura come environment esistenziale veniva ribadita nell'affermazione che il materiale basso può fare appello alla nostra disponibilità intellettuale a) per la primarietà della sua costituzione fisica b) per la sua appartenenza a un environment tecnologico. I rapporti con le strutture para-geometriche della *Minimal Art* sono dunque sia di discontinuità (nell'esplorazione della potenzialità percettiva dello spettatore) che di rovesciamento (col passaggio da una fattura tecnologica *alta* a una testura *bassa*. Col rovesciamento però s'è però acquistato qualcosa: la dimensione drammatica come passo ulteriore verso l'arte-rito», *Materia-Destruttura*, «Collage», 9, 1970, p. 8. Cfr. Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part IV. Beyond Objects*, «Artforum», vol. 7, n. 8, April 1969, pp. 50-54.

piombo in *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) di Richard Serra aveva commentato le «risonanza culturali» delle qualità del materiale e i valori attribuiti al metallo nella simbologia alchemica.⁵⁴⁶

Se la conformazione dei tre cubi in *Ubiqua* era dunque debitrice delle *primary structures*, queste sculture primarie era intese come «strutture rituali», parti, gradi, di una scultura da agire fisicamente e percorrere mentalmente, con preciso richiamo all'iconografia alchemica come accennato in *Data* nel riferimento a Michael Maier.⁵⁴⁷

Con allusione ai tempi e modi dell'ascesa alchemica, dalla *nigredo* all'*albedo* alla *rubedo*, i tre moduli scultorei, derivati da una riflessione sulla scultura di Morris, nella loro dislocazione nei diversi elementi e circostanze del paesaggio ricreavano una delle incisioni tratte da *Scrutinium Chymicum* di Michael Maier (1687), specificatamente l'emblema XXXVI e li accompagnano dalla *sententia* «Lapis proiectus est in terras, et in montibus exaltatus, et in aëre habitat, et in flumine pascitur, id est, Mercurius».⁵⁴⁸

⁵⁴⁶In riferimento *Tearing Lead from 1:00 to 1:47*, esposta nell'ottobre 1968 alla mostra *Anti Form* alla John Gibson Gallery, e riprodotta corredo dell'articolo *Materia-Destruttura*, ragionando sui processi di trasformazione a cui erano sottoposti i materiali nella ricerca processuale di Serra Diacono aveva scritto: «Inizialmente il piombo non viene trattato in modo diverso dalla gomma: viene tagliato in strisce e piegato, e il risultato *illustra* il procedimento. Ma poiché il procedimento è ora attuato su un materiali rigido trattato come non-rigido (in *Splashing*, il piombo viene trattato come calce), il quantum di energia gestuale liberato dallo scontro tagliare/metallo accentua la natura concettuale dell'opera. La scelta piombo attiva nello spettatore ovvie risonanze culturali: molte metafore linguistiche si servono del piombo per connotare il pesantissimo, il grigissimo, il lentissimo, eccetera; nell'environment urbano il piombo dell'idraulica si costituisce in esemplarità del *basso* e in figura di uno stadio esistenziale *brut*; la simbologia alchemica lo colloca al livello infimo della materia organica. (Possiamo dire che in Serra l'opposizione piombo/oro, implicante trasformazione/processo, viene sostituita da quella analoga piombo/arte?) C'è da dubitare che egli abbia tenuto presente molto altro che le qualità intrinseche del metallo, in ogni caso è chiaro che il piombo gli proponeva una tematica stimolante: trasformare delle qualità negative (pesantezza, inerzialità, ipocromaticità) in valore percettivi positivi.», in Mario Diacono, *Materia-Destruttura* (1969), «Collage», 9, 1970, , pp. 13-14. Una fotografia dell'allestimento da Gibson era pubblicata a corredo dell'articolo con la seguente didascalia a p. 9 «Richard Serra. Tearing Lead from 1:00 to 1:47, John Gibson, 10/9/68. 1968, Lead. Collezione Sperone, Torino».

⁵⁴⁷ L'equivalenza e l'implicazione alchemica correlata ai cubi è dichiarata in un disegno progettuale per *Ubiqua*, datato New York 19 maggio 1976, dove il disegno dei moduli scultorei di colore nero, bianco e rosso, disposti sul declivio della collina, è accompagnato dall'annotazione manoscritta «3 pietre (la Pietra) negli elementi, Acqua Terra Aria». [Ubiqua, New York 19 maggio 1976], disegno matita grigia, verde, rossa, blu e pennarello nero su carta, Ubiqua. Documentazione Mario Diacono - Claudio Parmiggiani, Collezione Maramotti.

⁵⁴⁸Michael Maier, *Secretioris Naturae Secretorum Scrutinium Chymicum*. Georg Heinrich Oehrling, Frankfurt, 1687, p. 118.

Secondo un preciso ordine di successione e avvicinamento progressivo corrispondente ad una sequenza nella visione e nell'esplorazione della scultura, *Ubiqua* era dunque un «*gradus*»⁵⁴⁹, espresso altrimenti nel progetto per *Gradus* dal susseguirsi di tre colonne verticali e una croce di colore diverso, concepite come sculture totemiche da percorrere come tappe di un rito di passaggio.

Il progetto è documentato da due disegni di Diacono, conservati presso l'autore, di cui uno indicato come redatto a New York il 26 luglio 1977, e segnalato da un'annotazione manoscritta sul retro come progetto per la Casa Colonica Maramotti a San Giovanni in Querciola.⁵⁵⁰ Il disegno raffigura la sezione di un edificio all'interno del quale sono rappresentate quattro sculture di carattere totemico, costruite con pali di legno dipinto, alcune a sezione circolare, altre a circonferenza quadrata di dimensioni monumentali, come dimostra il tratteggio della porta d'ingresso di molto inferiore a quello delle strutture. All'interno della cascina è raffigurato il fianco di un'ipotetica collina, il cui declivio è confermato dalla progressione delle sculture disposte nel terreno, ad indicare la creazione di uno spazio ambientale nello spazio chiuso dell'edificio. Subito dopo la porta d'ingresso, la prima scultura, la cui sommità è segnalata nel disegno come di color «verde spento», è indicata come di «legno rotondo rosso spento»; la seconda invece come di «legno quadrato nero». La terza colonna colorata in rosso con punteggiature di colore nero, discordante con l'indicazione manoscritta a margine che ne segnalava il «legno rotondo rosso vivo con grossi punti bianchi», prevedeva sulla sommità un «uccello imbalsamato con ali aperte» e una «luce al neon bianca tubo

⁵⁴⁹ Discutendo con Mario Diacono le relazioni e analogie tra *Ubiqua* e *Gradus*, nelle parole dell'autore «*Ubiqua* è un *gradus* ispirato da una precisa illustrazione alchemica tratta da *Scrutinium Chemicum* di Michael Maier del 1687 acquistato da Lathrop Harper a New York nel 1975»). Conversazione con Mario Diacono.

⁵⁵⁰ [GRADUS, N.Y. 26 luglio 1977], disegno, matita, penna e pennarelli colorati, foglio di carta formato A3, sul retro a penna blu «Mario Diacono. Progetto per San Giovanni (casa Colonica Maramotti) luglio 1977», Mario Diacono. Nel secondo disegno, raffigurante l'esterno della costruzione, l'edificio è segnalato come «Esterno casa colonica/stalla/chiesa». [Esterno casa colonica], disegno, matita, penna, pennarello colorato, foglio di carta formato A3, Mario Diacono.

fluorescente come un ramo». La quarta scultura a forma di croce, era costituita nella parte inferiore da «legno quadrato solo bianco» e nella parte superiore in «legno rotondo»; la croce era invece prevista di «legno tondo color bianco con punti piccoli rossi», con il «braccio incastrato per metà nel tronco». Come attestato da un'ulteriore nota manoscritta a margine del foglio, Diacono immaginava un'illuminazione diffusa di tipo artificiale con neon di colore bianco, giallo e azzurro.⁵⁵¹

Attraverso la configurazione di uno spazio simbolico e rituale, prossimo a quello dei Native American Indians, come testimoniato dalla presenza dell'uccello-feticcio collocato in cima alla terza scultura, *Gradus* intendeva essere un luogo da agire, fisicamente e concettualmente, come in un rito di iniziazione. Come luogo culturale *Gradus* intendeva offrire un'esperienza rituale, o meglio la teatralizzazione di un rituale, dove la dimensione dell'ascesa presente in *Ubiqua* sarebbe stata mantenuta nella concezione di una salita al Golgota, una *Via Crucis* in quattro stazioni meditata a confronto con la religiosità degli Indiani d'America e con l'arte americana, nella fabbricazione di un'installazione-monumento, da percorrere a passo misurato come in una processione, che si sarebbe acceso alla luce del neon come in un corridoio a luce fluorescente di Dan Flavin.

Su *Gradus* Diacono avrebbe continuato ragionare in coincidenza della mostra *Mario Ceroli. La foresta analoga*, inauguratasi a Roma il 15 maggio 1980, nell'ambito di un più vasto insieme di considerazioni sul rito, sulla magia e sul mito che si andava riflettendo nella scrittura critica nel corso dell'attività della sua galleria-studio.

Ponendo a confronto i lavori di Ceroli degli anni Sessanta con quelli esposti a Piazza Mignanelli, Diacono affermava a proposito di *La foresta analoga*, una delle due opere esposte, che «Le assi di legno grezzo diventavano non un *gradus* verso la scultura ma

⁵⁵¹ In basso a destra, il disegno reca l'annotazione manoscritta «illuminazione al neon / luce diffusa di due o tre colori (bi.-gia.-azz.)», [GRADUS, N.Y. 26 luglio 1977], disegno, matita, penna e pennarelli colorati, foglio di carta formato A3, sul retro a penna blu «Mario Diacono. Progetto per San Giovanni (casa Colonica Maramotti) luglio 1977», Mario Diacono.

una problematizzazione della pittura: alludevano alla tela pittorica parafrasando l'agire tridimensionale scultorio». ⁵⁵²

Un'osservazione maggiormente orientata al progetto non realizzato per *Gradus*, del quale considerava la dimensione scultorea, e la dinamica di interazione e di azione rituale che intendeva attivare. La parola «gradus» era pertanto indice della decisiva persistenza della riflessione sui riti di passaggio, che aveva caratterizzato la concezione di *Gradus*, e che ora orientava e permeava integralmente la lettura delle opere esposte da Ceroli in quell'occasione romana.

Sotto la titolazione '*Avec comme pour langage*' *L'arte o il principio di ritualità*, mediante la citazione di Mallarmé, tratta del primo verso di *Événtail de Madame Mallarmé*, senza altro linguaggio se non quello rituale Diacono ascriveva l'uso dei materiali adottati. A commento dell'utilizzo dei rami di eucalipto, salice, ulivo e tiglio, aggettanti dalla tavola di legno che costruiva *La foresta analoga* (1980), per cui riferiva il calco da *Le Mont Analogue* di René Daumal, e delle spighe di grano a cui

⁵⁵² Mario Diacono, '*Avec comme pour langage*': *L'arte o il principio di ritualità*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Mario Ceroli. La Foresta Analoga*, 15 maggio- 13 giugno 1980. Mario Diacono Piazza Mignanelli 25 Roma. Archivio Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Mario Ceroli 1980, 01, Collezione Maramotti. Ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 79-82: p. 81, corsivo nel testo.

Ceroli ricorreva in *Eleusi* (1979)⁵⁵³, Diacono ricorreva allo studio *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e sulla religione* (1922) di James Frazer, pubblicato da Einaudi nel 1950 e da Boringhieri nel 1964⁵⁵⁴, che riportava come incipit nel testo di presentazione della mostra.

«Dentro il santuario di Nemi cresceva un albero particolare dal quale non si poteva spezzare nessun ramo. Solo a uno schiavo fuggitivo era permesso, se ci riusciva, di strapparne uno. Un successo in tale tentativo gli dava il diritto di sfidare a duello il sacerdote, e se lo schiavo uccideva il sacerdote poteva

⁵⁵³ In *La foresta analoga* il titolo svolgeva il senso e la forma analogica del lavoro, in cui una foresta era resa attraverso rami di eucalipto, salice, ulivo e di tiglio aggettanti dalla tavola di legno posta sulla parete. «*La foresta analoga* (nel cui titolo risuona il dio inaccessibile del Mont Analogue di Daumal) è costituita da 18 assi di legno da costruzione edile di 3 metri e 10 cm di altezza che accostate l'una all'altra formano una sorta di affresco oggettuale (ma le assi sono una analogia della tela più che del muro) che si sviluppa per circa 4 metri. Sulle assi è inchiodata una piccola selva nuda di rami di eucaliptus, di salice, di ulivo e di tiglio, che aggettano dalla parete per circa un metro, orientati violentemente verso la destra dello spettatore, come se sotto i suoi occhi una folata improvvisa avesse destabilizzato la positura naturale dell'inverno di un albero», *Avec comme pour langage': L'arte o il principio di ritualità*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 81.

«In Eleusi, l'immagine coincide con il materiale: in una 'cassa' di assi di legno di cm 166 x 115, che ha appena la profondità e le funzioni di una teca, l'artista ripete il gesto di Demetra ai principi di Eleusi, facendo aprire agli occhi dello spettatore il 'miracolo/mistero' di una distesa di grano maturo.», *Avec comme pour langage': L'arte o il principio di ritualità*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 82.

Una fotografia in bianco e nero di *La foresta analoga* è riprodotta in *Verso una nuova iconografia*, tav. 19. «Mario Ceroli, *La foresta analoga*, 1980». L'opera di dimensioni 310 x 390 cm, occupava un'intera parete della galleria; su una delle altre pareti era disposto *Eleusi* (1979), una cornice di legno di dimensioni 114 x 166 cm, all'interno della quale erano disposte in verticale spighe di grano a coprire l'intera superficie del quadro. Le dimensioni sono indicate sull'etichette della galleria apposte sul resto delle stampe fotografiche. Archivio Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Mario Ceroli 1980, 01, Collezione Maramotti.

⁵⁵⁴ James Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, introduzione di Giuseppe Cocchiara, traduzione di Lauro de Bosis, 2 voll., Einaudi, Torino, 1950; James Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione* traduzione di Lauro de Bosis, edizione in volume unico, collana Biblioteca di cultura scientifica Serie Viola, L'uomo, P. Boringhieri, Torino, 1964. Secondo la testimonianza di Diacono il volume nell'edizione Boringhieri del 1964 è presente nella sua biblioteca privata; tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore nella Biblioteca Collezione Maramotti, è documentata la prima edizione italiana dello studio di Frazer e l'edizione italiana pubblicata da Adelphi dei commenti su *The Golden Bough* di Ludwing. Cfr. James George Frazer, *Il Ramo d'oro. Storia del pensiero Primitivo. Magia e Religione*, Alberto Stock, Roma 1925; Ludwig Wittgenstein, *Note sul Ramo d'oro*, con un saggio di Jacques Bouveresse, Adelphi, Milano, 1979.

regnare sul luogo al suo posto col titolo Rex Nemorensis'. Questa la cronaca/rito da cui prende inizio il Ramo d'Oro di Frazer (...)).⁵⁵⁵

Riferendo i misteri Eleusini e il culto di Demetra, era più in generale il culto degli alberi, al quale James Frazer aveva dedicato un intero capitolo⁵⁵⁶, a permeare i suoi commenti con l'intento di rilevare la persistenza di «connotazioni analogico-simboliche» che avevano caratterizzato negli artisti italiani, il ricorso ai «materiali-natura», argomentazione centrale di Germano Celant sull'Arte Povera, e di indagare il «nesso natura-cultura» nel segno di una «continuità rituale» all'interno della quale «l'artista 'povero' tendeva nell'opera alla fondazione di una nuova antropologia».⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ *Avec comme pour langage': L'arte o il principio di ritualità*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 79. Così in Frazer: «Nel recinto del santuario di Nemi cresceva un albero da cui non era lecito spezzare alcun ramo. Soltanto uno schiavo fuggitivo, se ci fosse riuscito, poteva spezzarne uno. In questo caso egli aveva il diritto di battersi col sacerdote, e, se l'uccideva, regnava in sua vece col titolo di re del bosco, *rex nemorensis*.», James Frazer, *Il Ramo d'Oro. Studio sulla magia e sulla religione*, traduzione di Lauro De Bosis, ed. consultata Bollati Boringhieri, Torino 1973, vol. I, p. 10. Diacono concludeva poi il testo di presentazione della mostra riprendendo nuovamente James Frazer: «Lo schiavo dei materiali ha sostenuto il combattimento per la forma: Ceroli 1980, Rex Nemorensis.», *Avec comme pour langage': L'arte o il principio di ritualità*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 82.

⁵⁵⁶ «In Pier delle Vigne e nella Foresta Analoga le assi di legno appaiono solo come il supporto di una nuova religione, il culto degli alberi, di Diana/Dioniso, della lama che taglia e della punta che ferisce», *Avec comme pour langage': L'arte o il principio di ritualità*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 81. Si veda in particolare il nono del primo volume dello studio di Frazer. Cfr. James Frazer, *Il Ramo d'Oro. Studio sulla magia e sulla religione*, traduzione di Lauro De Bosis, ed. consultata Bollati Boringhieri, Torino 1973, vol. I, capitolo IX *Il culto degli alberi*, pp. 175-191.

⁵⁵⁷ «L'uso di materiali primari in funzione preventiva unifica nella multidiversità dell'opera le condizioni preesistenti di rappresentazione spaziale (pittura/scultura/ambiente) sostituendo alla connotazione di lontananza metaforica quella di continuità rituale. (...) Raramente il ricorso ai materiali/natura era spoglio in Italia (a differenza di quanto avveniva nel post-minimalismo americano, dove l'accento era messo sul processo e su un tasso altissimo di evidenza formale pura) di connotazioni analogico-simboliche *iconiche*, relative ai materiali e in sé o alla sua messa in arte, l'oggetto povero ripercorreva le istanze del mito, dell'eterno ritorno, parlava l'utopia di una discesa nella cultura originaria, e conseguentemente l'artista "povero" tendeva nell'opera alla fondazione di una nuova antropologia. Quanto una tale urgenza metodologica abbia insistito ad esplorare con energia il territorio archetipo del nesso natura /cultura, risalta imprevedibilmente nel lavoro più recente di Ceroli, in *Pier delle Vigne* e nelle due opere qui esposte, *La foresta analoga* e *Eleusi*. »", *Avec comme pour langage': L'arte o il principio di ritualità*, in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 80.

Se il terzo capito capitolo dedicato a *La Magia Simpatica*, del primo volume de *Il Ramo d'oro*, poteva già risuonare nelle annotazioni fatte da Diacono nel 1968 nel corso del suo viaggio in New Mexico, nei termini di «associazioni di magia simpatica» come spiegazione per «la pittura fantastica di pioggia sulle montagne nella Tower for the Rain God nei Cliff Dwellings di Manitou Springs»⁵⁵⁸, la connotazione culturale-culturale dei lavori realizzati da Ceroli, ed esposti nella galleria di Diacono a Roma nel 1980, è da considerarsi, elaborata a partire da un_ di dialogo tra i due anche alla luce della presenza di Ceroli a New York in coincidenza con la mostra *four obJCTs dingtungen & fetishlinguistics*, documentata da un autoscatto fotografico che ritrae Mario Diacono, Mario Ceroli, Antonio Paradiso, Jean-Nöel Herlin, e Gianfranco Mantegna.⁵⁵⁹

In considerazione del soggiorno newyorkese, si trattava infatti di un momento che vedeva Diacono impegnato nella redazione del saggio introduttivo alla raccolta *Giuseppe Ungaretti. Saggi e Interventi*, pubblicato da Mondadori nel 1974, nel quale, a proposito di una «nozione (letteraria) di “magia” estremamente vaga in Ungaretti»⁵⁶⁰, scriveva:

⁵⁵⁸ «Associazioni di magia simpatica: la pittura fantastica di pioggia sulle montagne nella Tower for the Rain God nei Cliff Dwellings di Manitou Springs. La pioggia vi è simboleggiata da strisce, le montagne (tra cime di ogni serie) dai triangoli preceduti e seguiti da piccoli quadrati neri (alberi?)», in Mario Diacono, *The Snake Dance of 1968*, 2010, p. 12. Cfr. James Frazer, *Il Ramo d'Oro. Studio sulla magia e sulla religione*, traduzione di Lauro De Bosis, ed. consultata Bollati Boringhieri, Torino 1973, vol. I, cap. III. *La magia simpatica*, pp. 23-80.

⁵⁵⁹ Una stampa fotografica dell'autoscatto di Gianfranco Mantegna è presente nell'archivio di Jean Noel Herlin, New York. In una fotocopia della stessa fotografia sono indicati con frecce i nomi delle personalità ritratte da sinistra a destra come segue « J.N. Herlin Marco [sic] Diacono Mario Ceroli Antonio Paradiso»; un'ulteriore nota manoscritta a margine dell'immagine riconduce ad una non ovvia conoscenza dei due artisti «can you identify these 2 persons / they are two well known Italian sculptors». Una copia della fotografia è conservata da Mario Diacono, sul retro sono manoscritti i nomi in corrispondenza della loro posizione sul verso della stampa: «Antonio Paradiso Mario Ceroli MD (at) Jean-Nöel Herlin New York 1975 Gianfranco Mantegna».

⁵⁶⁰ Mario Diacono, *Ungaretti e la parola critica*, in *Giuseppe Ungaretti. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974, ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 69-118: 83.

«è innanzitutto un flatus vocis, una metafora superiore, non contestualizzata antropologicamente: da un lato rimanda a un'unità originaria nel linguaggio, di poesia, religione e azione modificatrice della natura, secondo il predicato di Frazer e Malinowski, perciò ad un tipo specifico di comportamento, nell'area del sacro, che produca miracolo mediante una serie chiusa di atti rituali (formali), di cui quello verbale è il più importante».⁵⁶¹

In un'ampia digressione in nota si riferiva ai concetti di magia, sacro e rito, rimandando precisamente a *Il Ramo d'Oro* di James Frazer, accanto a *Magia, Scienza e Religione* di Bronislaw Malinowski⁵⁶², letture evidentemente riprese a New York che rafforzavano posizioni esplorate a contatto con Giuseppe Ungaretti, la cultura francese e lo studio delle avanguardie, testimoniato dall'interesse per Artaud così come espresso in *Totem étranglé* (1964) nel secondo numero di *EX*, secondo soluzioni vicine a quelle formulate in poesia da Emilio Villa, ovvero quelle correlate alle proprietà magiche della parola, esercitate attraverso le qualità fonetiche dell'atto glossolalico come iterazione di una formula magica.

⁵⁶¹ Ungaretti e la parola critica, in Giuseppe Ungaretti. *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974, ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, p. 83.

⁵⁶² Così nella nota: «Vedi del primo [James Frazer], il capitolo *Religione e magia* in *Il Ramo d'oro* (*The Golden Bough. A Study on Magic and Religion*, 1922) e del secondo [Bronislaw Malinowski] il capitolo *L'arte della magia e il potere della fede* nel saggio *Magia, Scienza e religione* (*Magic, Science and Religion*, 1925). Per Malinowski, la magia “costituisce metà sfera del sacro”, e ambedue, magia e religione, “sussistono nell'atmosfera del produrre miracoli”. Ma in cosa consiste esattamente la virtù magica? Essa “sta sempre nel potere contenuto nella Parola”, poiché “l'elemento più importante dell'azione magica è la Parola. La Parola è l'elemento dell'azione magica che è occulto, trasmesso per filiazione magica”. “Il rito” infatti “ha il suo centro nell'emissione della Parola. La formula magica costituisce sempre il cuore della cerimonia magica”. Lo studio di testi e formule magiche dei popoli “primitivi”, dice Malinowski, rivela l'esistenza di tre elementi tipici, costantemente associati al credere nell'efficacia della magia. Il primo consiste negli “effetti fonetici”, i quali sono “imitazioni di suoni naturali” che “simboleggiano determinati fenomeni, e si crede perciò che vengano prodotti magicamente”, oppure “esprimono determinati stati emotivi collegati al desiderio, che deve avere una sua realizzazione per mezzo dell'azione magica”; il secondo è dato dall'uso “di parole che invocano, nominano o ordinano lo scopo desiderato”; il terzo, sono “le allusioni mitologiche, i riferimenti agli antenati e agli eroi culturali da cui il potere magico è stato ricevuto”. Elementi fondatori tutti e produttori di tipi di linguaggio dotato di poteri superiori ma legato alla natura, alla vita iniziale e a quella futura, portatore dunque, a suo modo, di innocenza e memoria», in Ungaretti e la parola critica, in Giuseppe Ungaretti. *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974, ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, nota 31, pp. 116-117.

Nel 1981, presso la galleria di Piazza Mignanelli a Roma, la mostra di Gianni De Bernardi *Riti di Passaggio 1972-1978* veniva accompagnata da un pieghevole con un testo di Emilio Villa, accanto quello di Diacono⁵⁶³; un accoppiamento eloquente che avvalorava il ruolo svolto da Villa, nella stagione romana degli anni Sessanta che gli aveva visti redattori della rivista *EX* nell'ambito della quale erano state precisamente condotte riflessioni sulla ritualità della parola e dell'oggetto. Le cinque opere di De Bernardi esposte, *Un luogo per la vecchia natura* (1972), *Andare oltre (Sic itur ad astra)* (1974), *Ishtar* (1974), *Yama* (1978), *Amleto e gli altri (La recita è sospesa)*

⁵⁶³ Nel pieghevole che accompagnava la mostra *Gianni De Bernardi. Riti di passaggio*, tenutasi presso la galleria di Mario Diacono a Roma a Piazza Mignanelli 25, dal 19 giugno al 18 luglio 1981, erano stampati due testi senza titolazione di Diacono e Emilio Villa. *Gianni De Bernardi. Riti di passaggio. 1972-1978*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 19 giugno - 10 luglio 1981, pieghevole. Archivio Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Gianni De Bernardi 1981, 01. Collezione Maramotti. Nella descrizione archivistica l'esposizione è erroneamente assegnata alla sede bolognese.

(1976-1978), *maquettes* di paesaggi naturali e urbani, umani, fantastici o verosimili⁵⁶ alloggiare in teche trasparenti a base rettangolare, erano definite «urne» da Villa, il quale indicava come in esse De Bernardi ostentasse «i rêves di un esasperato lampaneggio dell'“acquario lirico”».⁵⁶⁵ La precisione progettuale con la quale erano costruite era invece segnalata da Diacono come «Scena Primaria di dimensioni

⁵⁶⁴ Tra i materiali fotografici correlati alla mostra di Gianni De Bernardi, sei diapositive colore, e cinque stampe fotografiche in bianco e nero delle opere, con etichette adesive riportanti titolo, data e dimensioni, documentano i lavori descritti da Diacono nel testo di presentazione. «*Un luogo per la vecchia natura* (1972) è la visione protoecologica di un museo della natura vegetale costruito in una insenatura di deserto: in mezzo ad un arido paesaggio roccioso un'architettura modernista, d'ispirazione forse corbuseriana, racchiude la cella di un tempio greco/romano, una struttura quadrata elementale con pareti a vetrate al cui interno, contemplata da turisti le cui macchine sono parcheggiate sotto l'edificio a piloni, è conservata una Natura MortaVivente di pini, cespugli e rocce verdeggianti. Il letto di fiume ormai prosciugato si snoda all'interno di un Luogo (la presenza di vie d'acqua inaridite), l'assenza di acque in tutti i paesaggi è simbolo ricorrente di una natura postindustriale, di società postcristiana. Nei lavori successivi, una analoga mitologia minima di Alienazione Banale, si precisa il leit-motiv ironicistico di queste asciutte ricostruzioni del mondo. In *Andare Oltre Andare oltre (Sic itur ad astra; 1974, 58 x 35 x 45)*, il paesaggio è diviso dialetticamente in due campiture nettamente separate da un dislivello - sul ciglio del terreno collinoso, a sinistra, coperto di erbe e cespugli, una donna guarda col capo chino nel vuoto sottostante, a una pianura rocciosa e desertica in fondo in cui, a destra, un uomo si allontana verso la propria solipsità. La dialettica simbolica deserto/vegetazione ritorna in *Ishtar* (1974, cm. 56 x 32 x 32cm) dove la dea madre Assira appare in fondo a una forra coperta di vegetazione, voragine/vagina spalancata dentro la pianura rocciosa/desertica, come una donna nuda distesa sul prato, col braccio poggiato a terra, mentre col sinistro fa un gesto in direzione di un uomo vestito (pantaloni neri, giacca blu, la mano destra in tasca, un libro nella mano destra) che guarda dal ciglio del fossato. *Yama* (1978, cm 57 x 32 x 32 cm) costituisce in qualche modo la polarità maschile di *Ishtar*: su un paesaggio collinoso, verdeggiante, attraversato dal letto di un fiume prosciugato, e macchiato da un folto gruppo di pini, il dio indiano dei morti, il primo uomo passato dalla divinità alla mortalità, giace supino, affondato nudo nell'erba, e il suo corpo già comincia a coprirsi di vegetazione. La dichiarata volontà della Banale allegoria attraversa pure *Amleto e gli altri (La recita è sospesa; 1976-1978 tecnica mista, cm. 57 x 32 x 36)*, dove al centro di un paesaggio roccioso, verdeggiante, in riva al mare, si alzano le rovine del Castello di Elsinore; di fronte all'arco di ingresso del Castello, un ponte su un fiume ormai scomparso è crollato, e dal letto asciutto del fiume si protendono verso l'inaccessibile mito dell'essere/nonessere i turisti di una Perduta Identità; una coppia, l'uomo seduto sulla roccia con la guida in mano, e di fronte a lui una donna che gli parla; più avanti, un altro uomo in piedi su una pietra del ponte crollato, che fissa per sempre nel suo frustrato sguardo in alto il ripetibile nulla incessantemente genera una domanda di significazione.» , Mario Diacono, [Le date 1972-1978 che accompagnano], *Gianni De Bernardi. Riti di passaggio. 1972-1978*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 19 giugno - 10 luglio 1981, pieghevole. Archivio Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Gianni De Bernardi 1981, 01.

⁵⁶⁵ Emilio Villa, [Nelle sue urne Gianni De Bernardi], *Gianni De Bernardi. Riti di passaggio. 1972-1978*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 19 giugno - 10 luglio 1981, pieghevole.

⁵⁶⁶ Mario Diacono, [Le date 1972-1978 che accompagnano], *Gianni De Bernardi. Riti di passaggio. 1972-1978*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 19 giugno - 10 luglio 1981, pieghevole.

lillupuzziane»⁵⁶⁶ e, nel delineare l'orizzonte della loro formulazione, ricorreva precisamente alle coordinate che informato il proprio percorso e glossario artistico:

«Emerso dalla categorica primordialità del Feticcio astratto inscritto nei suoi Oggetti degli anni Sessanta, che coniugavano, a ridosso delle divergenti “mere stesure” di Schifano e Lo Savio, il fenomenico urbano di Rauschenberg con la materia platonicamente ordinata di Burri, De Bernardi, con un apparente radicale escamotage dell'arte, un'elusione della metafisica nel metahobby, iniziava così una carriera privata di Costruttore minimo assemblando frammenti di polistirolo trasformati in rocce e prati, e convertendo minipersonaggi tratti dal fantastico progettuale dell'ingegneria, in Accadimenti descrittivi di un'escursione nella Natura del Consumatore Medio, quello che qualifica la fenomenologia del Supermercato. La nostalgia del Sociale dell'arte pop e la concentrata affabulazione magica delle scatole di Cornell, erano forse le due costellazioni americane che restavano invisibili sopra i cieli immensi che schiacciavano i Riti di Passaggio che De Bernardi veniva eseguendo (...).»⁵⁶⁷

Nell'insieme delle istanze che avevano catalizzato questo insieme di considerazioni centrale era stato il ruolo svolto da *The Shape of Time. Remarks on History of Things* (1962) di George Kubler, che aveva favorito l'approccio comparativo e la linea interpretativa caratterizzante la scrittura critica negli anni della galleria, riconnettendosi proprio alle radici etnografico-antropologiche del pensiero di Aby Warburg: quelle sottese alla conferenza di Kreuzlingen dedicata a *Il Rituale del Serpente*, elaborata a partire dai materiali raccolti nel corso della spedizione presso gli indiani Pueblo nel suo viaggio nel 1895-1896, rievocata nel 2010 nella scelta del titolo *The Snake Dance of 1968*.

⁵⁶⁷ Mario Diacono, [Le date 1972-1978 che accompagnano], Gianni De Bernardi. *Riti di passaggio. 1972-1978*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 19 giugno - 10 luglio 1981, pieghevole.

La conoscenza da parte di Diacono del saggio di Kubler è certa per via delle citazioni nel testo del 1978 dedicato alla mostra di Claudio Parmiggiani a Bologna⁵⁶⁸ e quello redatto in occasione dell'esposizione di Sandro Chia a Roma nel 1981⁵⁶⁹, e rafforzata dalle sottolineature e annotazioni rilevate nella copia del libro posseduta dall'autore nella ristampa del 1971.⁵⁷⁰ Del legame che questa lettura aveva con l'esperienza personale della cultura dei Native Americans ne è testimonianza una cartolina trovata tra le pagine del volume, in corrispondenza del paragrafo *Prime Objects and*

⁵⁶⁸ Così nel testo per la mostra di Claudio Parmiggiani nel 1978: «Il nuovo linguaggio che si va formando, non tende a parlare solo di se stesso o a parlare o corpo, la materia e i materiali come indici oggettivi d'una democratizzazione/proletarizzazione della cosa Arte (non c'era più distinzione negli anni Sessanta, come voleva George Kubler, tra la storia dell'arte e storia delle cose - tutto si costituiva momento di partenza o di esaurimento d'un segmento dato dell'espressione).», Mario Diacono, *Il quadrato come quadrato magico*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra di Claudio Parmiggiani, 25 febbraio - 24 marzo 1978, Mario Diacono Bologna Via S. Stefano 20. Archivio Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Claudio Parmiggiani 1978, 01. Ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 91-94: 91-92, corsivo nel testo.

⁵⁶⁹ Così nell'incipit del testo di presentazione per la mostra di Sandro Chia «In *The Shape of Time / Remarks on the History of Things* (1962, p. 33) George Kubler osserva con ovvia fondatezza: "Ogni opera d'arte importante la si può considerare insieme come un evento storico e come la faticata soluzione di un qualche problema".», Mario Diacono, *Qualcosa di interessante (il servo e l'artista)*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra di Sandro Chia, 11 settembre - 10 ottobre 1981, Mario Diacono Piazza Mignanelli 25 Roma. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Sandro Chia 1981, 01, Ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 133-137. La citazione corrisponde all'inizio del paragrafo intitolato *Formal Sequence* nel capitolo *The Classing of Things*, marcato a margine nella copia di *The Shape of Time* proveniente dalla biblioteca dell'autore: «Every important work of art can be regarded both as a historical event and as a hard-won solution to some problem.», George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1971, I edizione 1962, p. 33, Biblioteca Collezione Maramotti.

⁵⁷⁰ George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1971. Sottolineature, e marcature a margine di paragrafi si trovano alla p. 3, p. 26, p. 31, p. 45, p. 53, pp. 82-83, pp. 85-86, p. 88, p. 90-91, p. 100, p. 129-130. La copia di provenienza di Mario Diacono è conservata presso la Biblioteca della Collezione Maramotti.

Replications, che ritraeva i *Cliff Dwelling* in Arizona, le abitazioni rupestri degli Indiani Pueblo meglio note come *Castello di Montezuma*⁵⁷¹.

Precisamente «all'archeotautologia dei villaggi indiani di Symonds o delle città romane dei Poirer»⁵⁷² Diacono paragonerà i modellini in scala realizzati da De Bernardi. Le «man-made things» indagate da Kubler⁵⁷³ gli avevano permesso di ragionare su un'idea archeologica di manufatto e su un'archeologia del sapere e del monumento, che connoterà anche la costruzione di *Clavis* da parte di Parmiggiani, e avevano rinvigorito l'indagine sull'oggetto e promosso la costruzione materiale dell'ampia serie di oggetti realizzati a New York tra il 1972 e il 1976.

Volendo accentuare l'attenzione sulle «things» di Kubler, non a caso allora Diacono era ricorso all'espressione «*dingtungen*» per la titolazione della mostra newyorkese: derivata dal tedesco *Dichtung*, poesia, essa nasceva tuttavia dall'intromissione di *Ding*, con significato non solo di «oggetto» ma propriamente di «cosa». Non solo dunque poesie-oggetto secondo il dettato del *Poème-Objet* di Breton, ma effettivamente poesie manufatte, fatte con cose, oggetti che, sfidando il proprio valore d'uso, come manufatti artistici, resistevano al tempo. In *Gradus* il feticcio si sarebbe esteso in un imponente monumento-manufatto, mentre il concetto di «prime objects» offerto da Kubler, era svolto da Diacono in *Ubiqua* in una monumentalizzazione della scultura, inserendo il modello alchemico-archetipo del cubo in una sequenza formale correlata alle «primary

⁵⁷¹ Sul retro della cartolina la didascalia descrive così le abitazioni rupestri riprodotte nella fotografia: «One of the best preserved cliff dwellings found in the United States. Constructed between 1100 and 1400 by pueblo-building Indians. It is situated high in a limestone cliff and contains 20 rooms. Montezuma Castle is located in the Verde Valley of Central Arizona and may be reached by driving 60 miles south from Flagstaff through beautiful Oak Creek Canyon». Ho trovato la cartolina dei *Cliff Dwellings* tra pagina 44 e pagina 45, in corrispondenza del paragrafo *Prime Objects and Replications* del secondo capitolo *The Classing of Things*. Cfr. George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1971, Biblioteca Collezione Maramotti.

⁵⁷² Mario Diacono, [*Le date 1972-1978 che accompagnano*], pieghevole di accompagnamento alla mostra *Gianni De Bernardi. Riti di passaggio. 1972-1978*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 19 giugno - 10 luglio 1981.

⁵⁷³ George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1962, ed. consultata Yale University Press, New Haven, 1970, p. 84.

structures», ereditate da Morris e dalle sue *Notes on Sculpture*, alimentate e fortemente permeate dalla ricezione del saggio di Kubler da parte dello scultore americano.

Ad un ragionamento condotto alla luce dei *Remarks on History of Things* è da ricondurre dunque non solo la riflessione sull'oggetto, riversatasi nella produzione materiale nel corso degli anni Settanta, ma anche la linea interpretativa espressa nella piattaforma critica, nel corso degli anni della galleria: complessivamente tesa alla presentazione delle opere d'arte, come oggetti artistici, posizionati in una sequenza secondo una continuità storico-culturale, finalizzata ad un'analisi delle pratiche artistiche come riti, secondo un intendimento antropologico-culturale della vitalità dell'immagine e dell'oggetto come simbolo ed espressione di un pensiero magico.

Se il termine «iconografia» utilizzato nei testi critici sul finire degli anni Settanta a poi Ottanta trovava una solidarietà nella contemporanea emergenza figurativa, già nell'articolo dedicato a Robert Morris, pubblicato in *Collage* nel 1968, Diacono aveva

riportato una citazione in cui l'artista americano alla luce di *The Shape of Time* discuteva le differenze tra iconografia e iconologia.⁵⁷⁴

L'interesse di Diacono per quello stesso passo del saggio che aveva interessato Morris è confermato anche da un segno posto a margine del riferimento bibliografico fatto da Kubler a *Renaissance and Renascences* di Panofsky nella propria copia del volume⁵⁷⁵, rivelando un ulteriore tassello della strumentazione critica estremamente stratificata soggiacente la scrittura di Diacono, nella quale il paradigma proposto di Kubler aveva

⁵⁷⁴ «[Morris] è più interessato invece di Johns all'iconografia, a ciò che nel suo primo manifesto del '66 definirà "an iconographic rather than an iconological point of view" (spiegando: "The distinction is helpful, for the iconographer who locates shared elements and themes has a different ambition than the iconologist who, according to Panofsky, locates a common meaning")», Mario Diacono, *La struttura negativa di Robert Morris*, in *Collage*, 8, dicembre 1968, ristampato in M. Diacono, *Ka Da Kounellis ad Acconci. Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Milano 2013, pp. 137. Il riferimento di Diacono era al saggio *Notes on Sculpture*, apparso su *Artforum* nel febbraio 1966, ripubblicato nell'antologia *Minimal Art* curata da Gregory Battcock stampata nel 1968, lettura ampiamente frequentata dall'autore così come attestato dai multipli riferimenti nei testi redatti nel corso del soggiorno americano. La frase di Morris citata da Diacono proveniva dall'inizio del saggio dove l'artista faceva esplicito riferimento a Kubler e, in una nota al testo, riportava un passo tratto dal primo capitolo di *The Shape of Time* dove lo storico argomentava le differenze tra iconografia e iconologia, citando espressamente *Studies in Iconology* (1938) di Panofsky. Cfr. Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part I*, in Gregory Battcock. *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968, p. 222: «There is a little definitive writing on present-day sculpture. When it is discussed it is often called in to support a broad iconographic or iconological point of view - after the supporting examples of painting have been exhausted. Kubler has raised to objection that iconological assertions presupposed that experience so different as those of space and time must somehow be interchangeable (1). It is more accurate to say, as Barbara Rose has recently written, that specific elements are held in common among the various arts today - an iconographic rather than an iconological point of view. The distinction is helpful, for the iconographer who locates shared elements and themes has a different ambition than the iconologist, who, according to Panofsky, locates a common meaning. There may indeed be a general sensibility in the arts at this time. Yet the histories and problems of each, as well as the experiences offered by each art, indicate involvement in very separate concerns.». Cfr. Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part I*, in G. Battcock. *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968, nota 1, p. 222: «Thus Strukturforschung presupposed that the poets and the artists of one place and time are the joint bearers of a central pattern of sensibility from which their various efforts all flow like radial expressions. This position agrees with the iconologist's, to whom literature and art seem approximately interchangeable. G. Kubler, *The Shape of Time*, Yale University Press, 1962, p. 27». Il passo riportato in nota è tratto dall'ultimo paragrafo del primo capitolo, dedicato a *Self-signals and Adherent Signals: Iconographies Studies. Configurational analysis. The Taxonomy of Meaning*, Cfr. George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, 1962, pp. 24-30.

⁵⁷⁵ Cfr. George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1971, copia proveniente dalla biblioteca dell'autore, Biblioteca Collezione Maramotti, a pag. 30 la nota 13 « E. Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Stockholm, 1960) has commented at some length on the end of modern age in the present century», è evidenziata con un segno a margine.

stimolato un itinerario che si posizionerà su territori prossimi a quelli attraversati da Warburg e della scuola warburghiana.

II. *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*

La monografia *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo* assume un peso centrale nell'insieme dei contributi americani attesta del coinvolgimento di Diacono con la scena americana, il tempestivo aggiornamento sul dibattito statunitense, e la conoscenza diretta delle più avanzate ricerche artistiche e letterarie, avvenuta anche attraverso un'intensa attività di ricognizione condotta sulle riviste e la letteratura critica. La struttura stessa del volume e l'argomentazione condotta da Diacono nel saggio introduttivo restituiscono una complessa trama di riferimenti alla scena americana e offrono uno stratificato quadro di coordinate della partecipazione di Diacono alla stagione in Italia. Apertamente manifesta nella pubblicazione del 1975, l'attenzione per Acconci non è infatti distinta dall'ampia considerazione rivolta alle contemporanee ricerche americane fin dal primo soggiorno dal 1968 al 1970, come testimoniato dai contributi su *Collage*, nell'ambito di un esteso insieme di esperienze maturate nel corso della permanenza a Berkeley. Per via dell'interesse dedicato alle sperimentazioni poetiche, contestualmente portata avanti attraverso la ricognizione sulle ricerche minimaliste, concettuali e performative, l'interessamento per Acconci si allineava e ricongiungeva al quadro degli interessi di Diacono nel corso degli anni Sessanta, per poi prolungarsi nella partecipazione italiana tra 1970 e 1972. Proseguito nel corso del soggiorno newyorkese tra 1972 e 1975, aveva trovato primo compimento

nella redazione della monografia, e tornerà successivamente nella riflessione teorica espressa nella piattaforma critica della galleria.

Stampata nel dicembre 1975 a New York per le edizioni della Out of London Press, la monografia *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, seguiva la pubblicazione di *Tao DingTung*, avvenuta nel maggio 1975. Il volume edito dalla casa editrice di Luigi Ballerini, precedente a quello di Diacono, era stato *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?* (1975) di Nanni Cagnone, quello successivo *Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition* (1975) curato da Richard Kostelanetz, titoli editoriali che mostrano il dialogo bilingue che si intendeva proporre e il contesto di ricezione del lavoro critico di Diacono.⁵⁷⁶

A conferma del contesto americano a cui ci si intendeva rivolgere, in un modulo destinato alla sottoscrizione del *Franklin Furnace Archive Artist Book Bibliography*, conservato nel fascicolo dedicato a Mario Diacono, nel Franklin Furnace Archive presso Museum of Modern Art Library, la strutturazione della monografia era così dettagliata nella sezione corrispondente allo «statement»:

«Introductory essay on Acconci in Italian (pages 11-55); English and Italian text of selected poetry, 1967-1969, by Acconci (pages 59-125); Italian translation of

⁵⁷⁶ La sequenza editoriali dei titoli in stampa dalla Out of London Press, è segnalata sulla quarta di copertina di *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, come segue; «Nanni Cagnone, *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?*; Mario Diacono. *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*; Richard Kostelanetz (ed.), *Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition*; James Reineking and Luigi Ballerini, *Logical Space*; Giovanna Sandri, *From K. to S. Ark of the Asymmetric / Da K. a S. Dimora dell'asimmetrico*». Nanni Cagnone aveva partecipato al terzo numero di *EX*, pubblicato nel 1965, e commentato il progetto editoriale di Diacono, Emilio Villa e Gianni De Bernardi sulle pagine di *Marcatré* nel 1967. Cfr. Nanni Cagnone, *I giovani*, «*Marcatré*», nn. 30-33, luglio 1967, pp. 290-296; pp. 291-292. In ambito statunitense Kostelanetz aveva accolto la sperimentazione linguistico-oggettuale di Diacono nella pubblicazione relativa alla mostra *Language & Structure* organizzata a Toronto nel 1975.

Acconci's documents and audiotapes related to bodyworks 1969-1973 (pages 127-233); chronology, 1967-1975 of Acconci's work (pages 235-245)».⁵⁷⁷

Il modulo, compilato con un testo dattiloscritto, sebbene non sia firmato, è da ascrivere a Mario Diacono anche alla luce degli ulteriori moduli inviati dall'autore al Franklin Furnace Archive relativi alla sua produzione editoriale.⁵⁷⁸ Come suggerisce un'indicazione manoscritta «B 1978» in alto a sinistra, la sottoscrizione è da ricondurre alla presentazione quell'anno dell'installazione di Vito Acconci *Two or Three Structures that can hook on to a Room and Support a Political Boomerang*, inaugurata il 3 giugno 1978 presso lo studio-galleria di Diacono a Bologna⁵⁷⁹, in

⁵⁷⁷ The Museum of Modern Art Library, New York, Franklin Furnace Archive. Artist's File, Mario Diacono. Il *Franklin Furnace Archive Artist Book Bibliography* (FFAABB) si proponeva come censimento di informazioni bibliografiche, corredate o meno dall'invio di una copia del volume, finalizzato alla compilazione di quello che sul modulo di sottoscrizione veniva indicato come «book, unbound note cards which will be produced in yearly volumes so that subsequent cards may be interfiled. The FFAABB will be made available to art school, museums, galleries, and other institutions, so that a record of your book will exist even if the book itself is out-of-print». Una copia di *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo* è presente nella biblioteca del Museum of Modern Art con rimando al Franklin Furnace Archive Artists Book Bibliography, 1977-1979. MoMA Library Call Number. N6537.A29 D53 1975.

⁵⁷⁸ Tra i materiali raccolti nel dossier dedicato a Mario Diacono del Franklin Furnace Archive un ulteriore modulo, non datato e non firmato, compilato a Roma, per via dell'indirizzo inserito (Via Gregorio VII, 63, 00186 Roma), corrispondeva a *15 unedited poem*. Nella sezione corrispondente allo *statement*, l'indicazione manoscritta «visual poetry writing», riconduceva ai termini di scrittura il lavoro condotto nella pubblicazione di Diacono edita da *Véhicule* a Montreal nel 1974. Un ulteriore modulo, firmato e datato «Mario Diacono, December 5, 1978» corrisponde invece alla sottoscrizione dei dati relativi alla pubblicazione *JCT Thothality*, stampato in *TAU/MA* nel 1977. La presenza tra i materiali del pieghevole di presentazione del progetto editoriale di *TAU/MA*, segnalato come giunto al sesto volume indicato come in corso in stampa, conferma il dialogo che Diacono voleva intrattenere con il circuito newyorkese, attestato da una corrispondenza con Printed Matter, conservata nello stesso fascicolo. Due lettere in copia carbone, indirizzate da Nancy Princethal di Printed Matter a Mario Diacono, il 13 dicembre 1978 e il 22 febbraio 1979, rispettivamente all'indirizzo romano di Via Gregorio VII, e a quello della galleria bolognese a Via di Santo Stefano, documentano un interesse da parte di Printed Matter per l'acquisto, «at any rate, they are all fascinating books and we are eager to add them to our inventory», e la distribuzione di *TAU/MA* di cui proponeva a Diacono la vendita dei singoli volumi a fronte dell'intero «box sets». The Museum of Modern Art Library, New York, Franklin Furnace Archive. Artist's File, Mario Diacono.

⁵⁷⁹ Vito Acconci, *Two or Three Structures that can hook on to a room and support a political boomerang*, sabato 3 giugno 1978, ore 11 am, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, invito, Archivio Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978.

sinergia con la presenza di Acconci alla Biennale di Venezia, inaugurata quell'edizione il 2 luglio 1978.⁵⁸⁰

La pubblicazione, articolata in tre sezioni, la prima coincidente con il saggio presentato con il titolo *Introduzione*, la seconda dedicata ai *Documenti*, la terza alla *Cronologia*, offriva un primo catalogo del lavoro di Acconci dal 1967 al 1974⁵⁸¹, e inquadra a livello temporale e teorico gli estremi dell'intera esperienza statunitense di Diacono. Suddivisi in tre parti rispettivamente titolate *La Scrittura*, *L'Inscrizione del Corpo*, e *Il corpo, l'Habitat, il discorso*, i materiali raccolti nei *Documenti* offrivano una prima enucleazione cronologica e tematica del passaggio di Acconci dalla poesia agli *Street Works* e *Body Works*, e poi alla *performance set*, illustrando a livello terminologico l'orientamento dell'analisi condotta da Diacono. Ne *La Scrittura* erano presentati ventuno testi poetici di Acconci dal 1967 al 1969, di cui quindici erano gli

⁵⁸⁰ Vito Acconci, *Bandiera*, installazione 1978. Cfr. *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*. Catalogo generale, Biennale di Venezia, 1978, p. 59; Cfr. *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte. Dall'arte alla natura: catalogo*, Venezia, 1978, p. 265.

⁵⁸¹ La terza e ultima sezione della monografia raccoglieva sotto l'indicazione *Cronologia*, la bibliografia degli scritti poetici, un regesto delle performance e delle installazioni, e la bibliografia sulle performances, pubblicazioni e interviste dal 1969 al 1974. Cfr. *Introduzione* pp. 11-55; *Documenti*, pp. 60-233, articolata in *La scrittura* pp. 60-125, *L'inscrizione del corpo* pp. 128-183, *Il corpo, l'habitat, il discorso*, pp. 186-233; *Cronologia*, pp. 235-245, in M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975.

inediti, mentre i rimanenti erano tratti dalla rivista *Extensions* e dal sesto numero di *0 to 9* del 1969 dedicato agli *Street Works*, accompagnati dalla traduzione in italiano.⁵⁸²

L'iscrizione del corpo comprendeva la documentazione fotografica di ventiquattro performances realizzate dal 1969 al 1972, corredata dalla traduzione di Diacono di alcuni passi e annotazioni di carattere descrittivo tratte dal numero monografico dedicato a Vito Acconci da *Avalanche* nell'autunno 1972, definito da Diacono un'«automonografia».⁵⁸³ A chiudere la sezione, le performances presentate a

⁵⁸² Nella sezione «*La scrittura*», sono pubblicati i seguenti testi poetici con le relative traduzioni: I. [*A SHEET a sheet a sheet*] / *UN FOGLIO un foglio un foglio* 1967, inedito; II. [*(he asked) (what happened) (when it went) (on)*] / [*(chiese) (cos'era successo) (quando s'era) (accesa)*], 1967, inedito; III. [*(a) (a)(fter)(a) (ll)*] / [*(a) (a) (nanzitutto)*], 1967, inedito; IV. [*My performance of "I'm walking"*] / *La mia performance di "Vado camminando"*, 1967, inedito; V. *My performance of Ezra Pound's Alba* / *La mia performance di Alba di Ezra Pound*, 1967, inedito; VI. [*READ THIS WORD*] / *LEGGI QUESTA PAROLA*, 1967, tratta da *Extensions* («*Extensions*», 2, 1969, p. 71); VII. [*He was small page 1*] / *Era piccolo pagina 1*, 1967, (da «*Extensions*», 2 1969, p. 5); VIII. *COVER, THEN TITLE PAGE (OVER, HEN)* / *COPERTINA, POI FRONTESPIZIO (DIETRO, GALLINA)*, 1967, inedito; IX. [*I. is taken*] / [*I. è preso*], 1968, inedito; X. [*I. There was a man there, but he's disappeared as you look*] / [*I. C'era un uomo qui, ma come guardi è sparito*], 1968, inedito; XI. [*Let me explain. A places is a way for admission or transit;*] [*Fammi spiegare. Un luogo è uno spazio in cui si entra o transita*], 1968, inedito, di cui si segnalava una prima versione apparsa su *Extensions* («*Extensions*», 1, 1968, p. 45); XII. [*I am moving at a normal rate. I TURN TO LOOK STRAIGHT AT YOU.*] / [*Mi muovo a un passo normale. MI VOLTO A GUARDARTI IN FACCIA.*], 1968, inedito; XIII. *REFERENCE WORK: OPERATIONS-OPERATION* / *TESTO DI CONSULTAZIONE: OPERAZIONI- OPERAZIONE*, 1968, inedito; XIV. *PIN POINT (POINT OF VIEW)* / *PUNTO DI ORIENTAMENTO (PUNTO DI VISTA)*, 1968, inedito; XV. *INSTALLMENT (INSTALLATION): MOVE, REMOVE* / *COLLOCAMENTO (COLLOCAZIONE): MUOVERE, RIMUOVERE*, 1968, inedito; XVI. [*DROP (ON THE SIDE, OVER THE SIDE): three boundaries, of one page in Webster's Third New International Dictionary*] / *LASCIAR CADERE (SUL LATO, DAL LATO): tre bordi di una pagina del Webster's Third International Dictionary*, 1969, inedito; XVII. [*Pieces: (See Homer's Iliad, edited by Walter Leaf and M. A. Bayfield, MacMillan and Company, Book II, lines 494 to 510.) / Re-piece ..*] / *Componimento: (vedi l'Iliade di Omero, edizione a cura di Walter Leaf e M.A. Bayfield, Macmillan and Company, Libro II, versi 495-510). Ricomponimento*, 1969, inedito; XVIII. *Corso, percorso, cambiamenti di corso e di percorso*, 1969, inedito, pubblicato in sola versione in italiano; (*Rogel's Theasurus, St. Martin's Press Edition*), 1969, inedito; XIX. *A SITUATION USING TYPEWRITER, VOICE, DESCRIPTION* / *SITUAZIONE CON MACCHINA DA SCRIVERE, VOCE, DESCRIZIONE*, 1968-1969, tratto da *Extensions*, («*Extensions*», 4, 1970, pp. 44-45; [XX] *A SITUATION USING STREETS, LABELS, BUSES* / *SITUAZIONE CON STRADE, CARTELLINI, AUTOBUS*, 1969, XXI. *A SITUATION USING STREETS, WALKING, RUNNING* / *SITUAZIONE CON STRADE, CAMMINARE, CORRERE*, 1969, entrambi i componimenti sono segnalati come tratti dal supplemento *Street Works* al n. 6 di *0 to 9*. Cfr. *Documenti. «La scrittura»*, in Mario Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, pp. 60-125.

⁵⁸³ Nella sezione bibliografica *Cronologia* del sesto numero di *Avalanche* dell'autunno 1972, Diacono specificava: «Questo numero di *Avalanche*, interamente dedicato ad Acconci, è praticamente una automonografia; tutte le opere che vi sono documentate (77) sono corredate di notazioni teoriche, la maggior parte delle quali scritte appositamente per la rivista», in M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, p. 244.

Documenta 5 nell'estate del 1972 concludevano la serie dei lavori illustrati da Acconci nella rivista newyorkese.⁵⁸⁴

L'ultima parte, *Il corpo, l'habitat, il discorso*, raccoglieva cinque *performance set* realizzate tra il dicembre 1972 e il novembre 1973, corredate da fotografie, disegni progettuali e dalla traduzione di Diacono dei testi degli audiotapes, offrendo un insieme significativo di occasioni che avevano scandito la presenza di Acconci in Italia. Si apriva con *Public Domain*, presentato all'Attico nel dicembre 1972, a seguire la partecipazione di Acconci alla programmazione della Modern Art Agency di Lucio Amelio a Napoli nel marzo 1973 e quella in novembre a *Contemporanea* e alla Galleria Schema a Firenze.⁵⁸⁵

⁵⁸⁴ Nella sezione «*L'Inscrizione del Corpo*» dei *Documenti*, erano presentati le performances: *A TAPE SITUATION USING RUNNING, COUNTING, EXHAUSTION* (Situazione con correre, contare esaurimento), Central Park, New York City, 26 agosto 1969; *BREATHING TAPE* (Respirare), 102 Christopher Street, New York City, 2 settembre 1969; *SLAPPING TAPE* (Schiaffeggiare), 102 Christopher Street, New York, 26 settembre 1969; *SEE THROUGH* (Penetrarsi), film super 8, Ottobre 1969; *FOLLOWING PIECE* (Pedinamento) Attività (strada, genere, pedinamento), Street Work IV, New York 3-25 ottobre 1969; *PERFORMANCE TEST* Performance (Pubblico occhi, fissamento), New York 3 dicembre 1969; *STEP PIECE* (Su e giù), 102 Christopher Street, New York 1-10 febbraio 1-30 aprile, 1-31 luglio, 1-30 novembre 1970; *HAND AND MOUTH* (Mano e bocca), film super 8, maggio 1970; *RUBBING PIECE* (Sfregarsi), New York maggio 1970; *OPENINGS* (Aperture) film super 8, agosto 1970; *TRADEMARKS* (Marchi) New York, settembre 1970; *RUBBINGS* (Schiacciamenti), film super 8, dicembre 1970; *SECURITY ZONE* (Zona di sicurezza), Molo 18, New York, 28 febbraio 1971; *UNTITLED PROJECT FOR PIER 17* (Progetto senza titolo per il Molo 17), New York marzo-aprile 1971; *BROADJUMP 71* (Salto in lungo 71), Atlantic City, 18-20 maggio 1971; *COMBINATION* (Unione) 112 Green Street Gallery, New York, 5 giugno 1971; *CONVERSION I* (Light, Reflection, Self-Control) (Conversioni I, Luce, Riflessioni, Autocontrollo) film super 8, agosto 1971; *CONVERSION II* (Insistence, Adaptation, Groundwork, Display). (Conversioni II. Insistenza Adattamento, Ricostruzione, Esibizione), film super 8, agosto 1971; *CLAIM* (Difesa di proprietà) Performance con video (scantinato, scale, occhi bendati, armi) 93 Grand Street, New York City 10 settembre 1971; *TRAPPINGS* (Guarnizioni) Performance. Mönchengladbach, Germania 14 ottobre 1971; *SEEDBED* (Semenzaio), Galleria Sonnabend, New York 15-29 gennaio 1972; *MEMORY BOX* (Scatola di memorie), Performance Spaces. School of Visual Arts, New York City, 2-25 febbraio 1972; *FOUR SUPPORT ROOMS FOR A PERFORMANCE* (Quattro stanze-appoggio per una performance), *FITTING ROOMS I & II*, *COMPENSATION/DISPLACEMENT AREA*, Documenta 5, Kassel, luglio-ottobre 1972; *CROSS-FRONTS* (Fronti incrociati), Documenta 5, Kassel, luglio-ottobre 1972. Cfr. *Documenti*. «*L'Inscrizione del Corpo*», in Mario Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, pp. 128-183.

⁵⁸⁵ I. *PUBLIC DOMAIN*. Performance set (constructions and audiotapes) with live performance. (Dominio pubblico. Strutture, audiotape e performance). Attico, Dicembre 1972; II. *PROPS*. Performance Set. Galerie D. Bruxelles, Marzo 1973; III. *RECEPTION ROOM*, Modern Art Agency, Napoli, marzo 1973; *SCENES FROM THIS SIDE OF THE CAMP*, Contemporanea, Roma, novembre 1973-febbraio 1974; *BALLROOM*, Galleria Schema, Firenze, Novembre 1973. Cfr. *Documenti*. «*Il corpo, l'habitat, il discorso*», in Mario Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, pp. 186-233.

Inoltre, il consistente corpus iconografico, non rivolgendosi solamente alla documentazione dei lavori di Acconci, delegava ad un apparato di immagini nell'*Introduzione* un discorso parallelo e contestuale che restituisce il grado di approfondimento condotto da Diacono sulle ricerche statunitensi e il dialogo intrattenuto con la critica d'arte americana.

Se da un lato il sottotitolo del volume *Dal testo-azione al corpo come testo* individuava un passaggio sostanziale nel lavoro di Vito Acconci, dall'altro nella titolazione Diacono ripercorreva una propria personale riflessione sulla scrittura e sul linguaggio. L'espressione di «testo-azione» riferiva delle intenzioni espresse nella configurazione testuale di *(A)lter(A)ction*, mentre la formulazione di «corpo come testo» offriva un'equivalenza svolta nella performance *Deiscrizione* in collaborazione con Claudio Parmiggiani, se non anche una ripresa e risposta a *Il corpo come linguaggio*, di Lea Vergine edito da Prearo nel 1974.⁵⁸⁶ A testimonianza del dialogo intrattenuto con il dibattito critico che avveniva in Italia, in un una consonanza cronologica con la stampa del volume e la presenza italiana dell'artista americano, nell'estate del 1974 *Data* annunciava in calce alle tre pagine dedicate a *Performances. Opere e Testi* di Vito Acconci, la pubblicazione di un articolo di Mario Diacono dedicato all'artista nel numero successivo previsto nell'inverno del 1974.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Lea Vergine. *Il corpo come linguaggio. (La "Body Art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

⁵⁸⁷ Cfr. *Vito Acconci. Performances. Opere e testi*, «Data», n. 12, estate 1974, pp. 78-80; a p. 80 è segnalato: «Nel prossimo numero di *Data* verrà pubblicato un articolo di Mario Diacono su Vito Acconci». Il contributo annunciato non è tuttavia presente nel numero 13 dell'inverno del 1974 né compare nei numeri successivi della rivista.

L'attenzione dedicata ad Acconci si posizionava sulla scia e in virtù dell'ampio interesse e studio dedicato ad Artaud⁵⁸⁸, in considerazione dell'uso della voce, come presenza fisica o registrata, se non anche in considerazione dell'aspetto legato alla

⁵⁸⁸ Artaud sarebbe rimasto un interesse che Diacono poteva aver continuato ad alimentare nel corso del soggiorno americano tramite l'attenzione dedicata al Living Theatre se teniamo conto degli spettacoli rappresentati in California, e precisamente a Berkeley, a cui poteva aver assistito in occasione tournée americana del Living Theatre tra 1968 e 1969. Una cronologia delle rappresentazioni è offerta da Pierre Biner nell'edizione francese, aggiornata al 1969, in cui si riporta le rappresentazioni di *Mysteries and Small Pieces*, *Frankenstein Paradise Now* presso il Berkeley Community Theatre tra il 18 e 20 febbraio 1969. Altri altri spettacoli, tra cui la «conference-demonstration» *Rite du Théâtre de guerilla*, presentati a Los Angeles presso University of Southern California tra il 24 febbraio e 4 marzo 1969 e presso lo Straight Theatre di San Francisco tra il 4 e il 10 marzo 1969. Cfr. *VII. Tournée américaine, 1968-1969*, in Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité L'Âge d'Homme, Lausanne 1969, p. 271.

fisicità del corpo dell'attore, la *cruauté* di Artaud quasi letteralizzata da Acconci nei primi lavori con il corpo, nei cosiddetti *body works*.⁵⁸⁹

L'oralità ribadita essere «l'elemento più tipico della poesia americana negli anni Cinquanta e Sessanta»⁵⁹⁰, veniva considerata da Diacono l'elemento centrale per gli sviluppi performativi di Acconci, in cui la voce dell'artista-attore costituiva il fulcro e

⁵⁸⁹ In merito alla validità dell'importanza che il lavoro di Artaud aveva avuto avuto per Acconci, questa poteva essere avvenuta proprio nell'ambito degli sviluppi della poesia americana tra anni Cinquanta e Sessanta anche a contatto con gli esponenti Fluxus, tra cui Dick Higgins da esempio, che aveva preso parte alla pubblicazione di *0 to 9* (Dick Higgins, *Poems*, «0 to 9», number 4, June 1968, pp. 82-87) e che nel 1969 pubblicava a New York, per la sua casa editrice la Something Else Press, il testo di un lavoro intitolato *Twenty-Seventh Episodes for the Acquarian Theatre to the Recognition of Antonin Artaud*, datato tra 1957 e 1959 in una sinergia con la ricezione di Artaud negli Stati Uniti se consideriamo che nel 1958 sulla rivista americana *It Is* veniva recensita l'edizione in inglese di *The Theatre and its Double* pubblicata a New York dalla Grove Press. *Twenty-Seventh Episodes for the Acquarian Theatre to the Recognition of Antonin Artaud*, venne pubblicato da Dick Higgins in *Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*, Something Else Press, New York 1969, pp. 249-281 e li datato 1957-59). Ho potuto consultare una copia del volume presente nella Collezione Luigi Bonotto (Fondazione Bonotto FX1002), con dedica dell'autore «to Luigi Dick Higgins». Si veda Dick Higgins. *Selected Early Works 1955-1964*, Editions Ars Viva, Berlin, 1982, p. 56, dove il lavoro è citato come *Twenty-Seventh Episodes for the Acquarian Theatre*, (Fondazione Bonotto FX0016) e in copertina del volume è riprodotta una fotografia di un reading-performance *Twenty-Seventh Episodes for the Acquarian Theatre*. Annotazioni sul retro di una stampa fotografica della performance nella Collezione Bonotto, segnala che il lavoro fosse andato in scena a Colonia nel 1962, (Fondazione Bonotto. Dick Higgins FX1573). Cfr. E. A. Navaretta, Artaud. *The Secret Theatre of Artaud. Essay/Book Review*, in «It is. A Magazine for Abstract Art» 2, Autumn 1958, p. 66-69. Cfr. Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, translated from the French by Mary Caroline Richards, Grove Press, New York, 1958. In considerazione dell'importanza della poetica di Artaud per Acconci, un testimonianza proviene da un'intervista, pubblicata su *Flash Art International* nel 1994, presentata in italiano su *Flash Art* nel 2010, in cui Acconci ha fatto esplicito riferimento ad Artaud : «JR: Di solito la violenza si produce a causa del cambiamento nella struttura sociale. Qual era il livello di violenza? VA: C'era la loro violenza e la nostra violenza. La loro era unidirezionale, era diretta contro i giovani. Nel 1968 la violenza era rappresentata dalla polizia di Chicago, ma è stato l'ultimo sussulto di un vecchio potere che si riconfermava, rifiutando di essere ormai vetusto. La nostra violenza era invece diretta su più fronti: era Artaud; sembrava di essere su un palcoscenico.», Jeff Rian-Vito Acconci, *Non una predica. Non ho mai voluto essere politico, volevo che il mio lavoro parlasse di politica* (*Flash Art International* n. 174, January – February 1994), «Flash Art Italia», n. 286, agosto-settembre 2010, p. 45. L'intervista è citata in Pasquale Fameli, a proposito dell'applicabilità del concetto di corpo senza organi alle performances di Acconci, dove pure si ricorre più volte alla monografia di Mario Diacono. Pasquale Fameli, *Vito Acconci e la sparizione dell'io*, «Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna», 2, 2014, pp. 71-78.

⁵⁹⁰ M. Diacono, *Introduzione*, in M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975. p. 21. Il saggio introduttivo pubblicato nella monografia è ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 171-204.

lo strumento di attivazione della scena, sebbene ne riscontrasse l'assenza fisica nei primi testi poetici considerati una performance lessicale ma non agita.

In chiave precisamente teatrale avveniva la restituzione da parte di Lawrence Alloway dello studio offerto da Diacono. La monografia veniva commentata nel dicembre 1976 nella colonna *Art Books* su *The Nation* come «A study in Italian of Acconci's varied performance pieces with a group of the artists' scenarios in English. Useful documentation of an innovative artist».⁵⁹¹ Descritti come *scenarios*, canovacci e copioni teatrali, dei testi antologizzati e tradotti nel volume ne veniva sottolineata la trama precisamente drammatica su cui si era misurato e nuovamente restituito in occasione dell'installazione di Acconci *Venice Belongs to US*, presentata alla Biennale di Venezia nel 1976⁵⁹², conclusasi a pochi mesi di distanza dalla recensione di Alloway. Pubblicata sulla rivista romana *La Città di Riga* nella primavera del 1977 come *Venezia ci appartiene* offriva la traduzione di Diacono del testo dell'audiotape dell'installazione sotto forma di un soggetto teatrale, di un *play*, attraverso una *mise en page* che ricalcava la formalizzazione-strutturazione di una pièce teatrale e di una sceneggiatura.⁵⁹³ In coincidenza con la partecipazione dell'artista americano alla Biennale di Venezia nel 1976, l'attenzione di Diacono per la stagione italiana di Acconci si prolungava inoltre nella promozione della pubblicazione del libro-documentazione dell'installazione *Plot*, presentata a Milano presso la galleria L'Uomo e L'Arte di Alessandra Castelli il 5 dicembre 1974, nel secondo volume di *TAU/MA*

⁵⁹¹ Lawrence Alloway, rubrica *Art Books*, «The Nation», vol. 223, n. 21, December 8, 1976, p. 663.

⁵⁹² Vito Acconci, *Venice belongs to us. Installation. Wood constructions, audiotape, existent room structure / Venezia ci appartiene. Installazione. Costruzione e in legno, audiotape, struttura di ambiente preesistenze*, installazione, 1976, in *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo generale a cura di B. Radice, F. Raggi, Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976, La Biennale di Venezia 1976, vol. 1, pp. 188, 201.

⁵⁹³ Vito Acconci, *Venice belongs to us / Venezia Ci appartiene*, traduzione di Mario Diacono, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 2, primavera 1977, La Nuova Foglio, Macerata, pp. 100-133. La trascrizione del testo dell'audiotape veniva offerto in inglese con la traduzione a fronte di Mario Diacono. L'impaginato è strutturato in colonne, corrispondenti al testo trasmesso dai diversi speakers. La corrispondenza del testo ad una sceneggiatura è avvalorata dalla divisione in cinquantadue scene; la specifica offerta da Acconci nella nota introduttiva, dove l'artista segnalava la durata del nastro corrispondeva a quella di un film di circa un'ora e mezza, permette di valutare quanto l'approccio alla scrittura drammatica fosse mediato precisamente da una valutazione di una narrazione di tipo filmico, e dove la voce dell'artista-attore forniva anche istruzioni ed indicazioni di regia.

stampato nel luglio 1976, nella quale si estendeva l'esercizio di traduzione e documentazione ampiamente frequentato e offerto nella monografia.⁵⁹⁴

Nei termini di un'analisi incentrata sulle «linguistic structures» soggiacenti il lavoro di Acconci, veniva esplicitata da Julia Ballerini nel 1980, in un'ulteriore scheda *Franklin Furnace Archive Artist Book Bibliography*, la natura dello studio di Diacono del quale si sottolineava l'orientamento specifico e il carattere inedito e originale.⁵⁹⁵

Il volume aveva di fatti inaugurato una raccolta di documenti e un orizzonte critico inedito e sostanziale, rimasto il punto di riferimento fino al 2006 quando è stata pubblicata dalla MIT Press l'antologia *Language to cover a page. The Early Writing of Acconci*. Nell'introduzione Craig Dworkin specificava:

« with the exception of some juvenilia and early apprentice pieces, the present volume collects those published pieces together with hundreds of pages of unpublished writings, most of which are drawn from the typescript of *Kay Price and Stella Pajunas: Work for a Poetry Context 1967-1969*. Scheduled for the publication in 1981 by Richard Milazzo's Out of London Press, the project was never realized».⁵⁹⁶

Kay Price and Stella Pajunas Work for a Poetry Context 1967-1969, traeva il titolo dal primo testo di Acconci pubblicato nel 1967 nella rivista *0 to 9*, riferito e analizzato da

⁵⁹⁴ Vito Acconci, *Plot* (1974), «TAU/MA», 2, luglio 1976.

⁵⁹⁵ Nel fascicolo dedicato a Mario Diacono nel Franklin Furnace Archive è presente un ulteriore modulo *Franklin Furnace Archive Artist Book Bibliography*, compilato con i dati al volume *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo* Out of London Press, firmato da Julia Ballerini e datato «8. 13. 80» [13 agosto 1980]. Nella sezione dedicata allo «statement» la pubblicazione veniva descritta come «The first representative monograph ever to appear on Vito Acconci showing the linguistic structures of that work which has been generally designated as body art». The Museum of Modern Art Library, New York, Franklin Furnace Archive. Artist's File, Mario Diacono.

⁵⁹⁶ Craig Dworkin, *Introduction. Delay in Verse*, in *Language to cover a page. The Early Writing of Acconci* MIT Press, Cambridge MA, 2006. p. xviii.

Diacono nel saggio nel 1975⁵⁹⁷, e compariva tra i *forthcoming titles* della Out of London Press già nel 1978 sulla terza di copertina di *Post-Minimalism* di Robert Pincus-Witten.⁵⁹⁸ L'antologia degli scritti, stampata nel dicembre 1977, includeva anche quelli dedicati ad Acconci e apparsi su *Artforum* tra il 1972 e il 1973, rispettivamente *Vito Acconci and the Conceptual Performance* e *Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth*⁵⁹⁹, e rivela nel critico americano un sintomatico interlocutore nel processo di aggiornamento di Diacono e due delle fonti su cui era avvenuta la ricognizione critico-teorica e i termini del confronto con la critica d'arte americana.

Attraverso la derivazione dal volume progettato, poi non realizzato, da Milazzo, *editor* e *co-publisher* dell'Out of London Press, l'antologia curata da Dworkin manifestava, in realtà, un seppur non apertamente dichiarato antecedente proprio in *Dal testo-azione*

⁵⁹⁷ Vito Acconci, *Kay Price and Stella Pajunas*, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 12-20. Di *Kay Price and Stella Pajunas* Diacono scriveva: «Il primo testo da lui pubblicato in *0 to 9* è caratterizzato visualmente da un cospicuo uso di parentesi, e verbalmente da ipersemanicismo e frattura atomizzante del discorso; ma il parossismo grafico semantico è privo di intenzione mitopoietiche o di 'liricità'. (...) E non meno identificativa delle intenzione di scrittura topologica, che agisca esclusivamente le proprietà fisiche del linguaggio, è la spiegazione che dà del titolo della poesia: "Kay Price, di Adelaide, nell'Australia del Sud, ha scritto a macchina senza fermarsi per 53 ore, l'11 e 13-giugno 1962. Stella Pajunas, nel 1946 ha battuto a macchina 216 parole al minuto su una IBM".», Mario Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 15-16, p. 54, nota 2.

⁵⁹⁸ Robert Pincus-Witten, *Post-Minimalism*, first printing December 1977, Out of London Press, New York 1978.

⁵⁹⁹ Robert Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum» vol. 10, n. 8, April 1972, pp. 47-49; Robert Pincus-Witten, *Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth*, vol. 12, n. 2, October 1973, pp. 40-46, ristampati in Robert Pincus-Witten, *Post-Minimalism*, Out of London Press, New York 1977, pp. 143-147; pp. 186-198.

al corpo come testo, a cui riconduceva la pubblicazione di alcuni testi, inclusi gli inediti.⁶⁰⁰

Allo stesso tempo, le considerazioni critico-teoriche attraverso cui Diacono aveva indagato la discendenza dell'attività performativa di Acconci dalla sua formazione come scrittore, riecheggiavano condensati nell'introduzione alla raccolta⁶⁰¹ dove Dworkin si domandava: «But how would his writing have looked in the literary landscape of the 1960?».⁶⁰² Le considerazioni tracciate a questo proposito definiscono l'orizzonte all'interno del quale il lavoro di Acconci aveva preso forma, delineando il

⁶⁰⁰ «Vito Acconci: Dal Testo-azione al corpo come testo, ed. Mario Diacono (New York and Milan: Out of London Press). A SHEET / (he asked) (what happened), (a) (fter) (a) (ll), My performance of "I'm walking", READ THIS WORD, He was small, Cover, then title page (over, hen), 1. is taken, 1. There was a man here, Let me explain, I am moving at a normal rate., Reference work: operations-operation, Pinpoint (point of view), Installment (Installation): *Move, Remove*, Drop (on the side, over the side), Piece / Re-Piece, Corso, percorso, cambiamenti di corso e di percorso [translation of "course, course, corrections..."], from Roget's Thesaurus (St. Martin's Press Edition) [excerpt from "Contacts/Contexts; NB: not listed in index], A Situation using Typewriter, Voice, Description, A situation using streets, labels, buses, A situation using streets, walking, running», *Chronological Bibliography of Acconci's Published Early Work*, in *Language to Cover a Page*, pp. 410-411. Al volume curato da Diacono rimandava una nota all'introduzione: «Vito Acconci, 'Early Works: Movement Over a Page', *Avalanche* n. 6 (Fall 1972): 5. See also "A Situation using Typewriter, Voice, Descriptions" performed in the same two venues (Vito Acconci: *Dal Testo-azione al corpo come testo*, ed. Mario Diacono [New York and Milano: Out of London Press]: 112», Craig Dworkin, *Introduction. Delay in Verse*, in *Language to cover a page*, p. xvii, nota 4.

La monografia *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo* veniva citata e presa a riferimento già nel 1977 in *Vito Acconci. Poetry, Activities, Sculpture, Performances, Installations, Video* compilata da W.M.H.Kaiser, come fonte bibliografica per gli scritti poetici inediti e fonte iconografica da cui si riprendeva in fotocopia il disegno-schema di *Public Domain*. Cfr. *Vito Acconci. Poetry, Activities, Sculpture, Performances, Installations, Video*, compiled by drs. W.M.H.Kaiser, Amsterdam 1977. Una fotocopia del dattiloscritto, è conservata presso Museum of Modern Art Library. Non definito tuttavia è il carattere della compilazione, non recando il nome di alcun editore o istituzione affiliata. Altrettanto non apertamente individuabile è la personalità di W.M.H.Kaiser, sebbene sotto la firma di drs. W.M.H.Kaiser risultino compilate una serie di bibliografie, quali *Sol Lewitt, artworks & theories*, Amsterdam 1977; *Joseph Kosuth, artworks & theories*, Amsterdam 1977; *Performance: theater, dance, music by Robert Wilson, Lucinda Childs, Andrew DeGroat, Philip Glass*, Amsterdam-New York 1977; *Art & and Language, artworks & theories*, Amsterdam; *Joseph Beuys. Sculpture & performance & statements*, Amsterdam 1977.

⁶⁰¹ Quasi in una versione inglese del testo in italiano di Diacono, Dworkin scriveva: «By documenting the extent of Acconci's writing from the period, this volume illustrates the continuity of his activities from the late 1960s through the 1970s, as the venue for his work shifted from the small press journals and readings of the poetry scene to the art world's galleries and museums. The transition was far from abrupt; Acconci's writing for poetry contexts became increasingly performative, at the same time that his projects for art contexts continued to retain a decidedly literary style, structured and motivated by linguistic play», Craig Dworkin, *Introduction. Delay in Verse*, in *Language to cover a page*, p. xi.

⁶⁰² Craig Dworkin, *Introduction. Delay in Verse*, in *Language to cover a page*, p.xiii.

panorama di riferimento per una risposta a quell'interrogativo che corrisponde esattamente alle circostanze che avevano determinato l'interesse di Diacono per Acconci.

How would his writing have looked in the literary landscape of the 1960?

«Reading the *Evergreen Review* and on the lookout for new title from Grove Press, those Francophile intellectuals, attuned to the *écriture* being theorized by *Tel Quel*, the rule breaking cinematography of la *nouvelle vague*, and the recursive descriptions of *le nouveau roman* might have been the best position to understand a writing that no longer needed to tell any story other than its own material instantiation. Samuel Beckett's writings from the period was increasingly non-narrative, and the paratactic and procedural serialism of many of Acconci's texts echo Beckett's experiments with minimal statement elaborated in a maximal exfoliation». ⁶⁰³

Il panorama letterario affine alle sperimentazioni di *radical writing* individuato come corretto quadro di riferimento per il posizionamento e la comprensione della formazione poetico-letteraria di Acconci, costituisce esattamente il punto di vista dal quale si era generato l'approccio e l'apprezzamento di Diacono. Non quella che avrebbe potuto essere la condizione migliore ma quella che effettivamente è stata la posizione privilegiata di Diacono, come esponente e interlocutore delle sperimentazioni legate alla «scrittura radicale», partecipe di quell'esteso gruppo internazionale di intellettuali francofili, si era avvicinato al lavoro di Acconci per via di un processo di attrazione gravitazionale. La costellazione di autori e poetiche richiamati da Dworkin per Acconci includeva infatti esponenti della New American Poetry, valgono Allen Ginsberg, Frank O'Hara, Charles Olson e i Black Mountain Poets, si muoveva da John Cage a personalità afferenti della compagine Fluxus, come Jackson McLow, George Brecht, La Monte Young e Robert Filliou, spaziava da

⁶⁰³ C. Dworkin, *Introduction. Delay in Verse*, 2006, p. xiii, corsivo mio.

William Burroughs ai Noigandres, navigando tra Jack Kerouac, Emmett Williams e Henri Chopin.⁶⁰⁴ Lo scenario racchiude l'insieme autori e poetiche che avevano interessato Diacono fin dagli anni Sessanta, delineando la prospettiva dalla quale aveva guardato all'artista americano, e giustificando la precisione con cui appronterà l'analisi critica e la costruzione della monografia.

Alcuni dei nomi segnalati da Dworkin erano precisamente quelli riferiti da Diacono come confluenze presenti nella rivista *0 to 9*. Così introduceva gli inizi di Acconci come poeta:

«Dal '67 al '69, Acconci è stato editore e redattore con Bernadette Mayer, della rivista *0 to 9*, di cui uscirono sei numeri, più un fascicolo speciale, il supplemento al n. 6, dedicato agli *Street Works* tenutisi a New York nella primavera del '69. L'interesse della rivista era concentrato sulla poesia/scrittura, e la poesia che vi aveva più rilievo era quella fondata su una *scrittura spaziale* (Saroyan, Emmett Williams, Coolidge, Rosemary Mayer, Larry Fagin, Bob Viscusi e lo stesso Acconci), o su testi-eventi, poesia da agire come 'performance' (John Perrault,

⁶⁰⁴ «Rather I want to situate Acconci's poetry in the network of associations that describes a constellation of "radical writing". A genre that could be defined not by the filiations or affinities among works but by the extremity of their deviations. The literary history of radical writing, accordingly, would map not so much trends, period styles, movements or schools, but rather discontinuous set of singularities, errors or exceptions. For those on the lookout in the late 1960s, the swerves away from the typical verse of the New American Poetries and the early generations of the New York School were dizzying. Orbiting somewhere just beyond the gravitational pull of those communities was the influence of Fluxus, with John Cage and Jackson Mc Low's aleatory procedures, the event score of George Brecht and La Monte Young, and the kind of writing showcased in collaborative *Anecdoted Topography of Chance* (by Daniel Spoerri, Robert Filliou, and Emmett Williams). Along a different axis, balanced somewhere between Robert Creeley and Robert Grenier, Aram Saroyan's telegraphic reduction to single-word poems were gesturing toward the conceptual and the sculptural (...). At the same time, collage and confessions were being configured by writers as different as William Burroughs, Bernadette Meyer, and Andy Warhol, whose transcribed text *a: a novel* was published in 1968. From the *Die Wiener Gruppe* to the Brazilian *Noigandres* poets, concrete poetry had developed into an international phenomenon and, with the launch of Henri Chopin's journal *Revue Ou* in 1963 "sound poetry" was coming into its own. (...) And then there were also the atypical works, those aberrations from careers that would come to be defined otherwise: Jack Kerouac's *Old Angel Midnight*, John Ashbery's *The Tennis Court Oath*, Ted Berrigan's *Sonnets* (...).», C. Dworkin, *Introduction*, pp. xiv-xv.

Higgins, MacLow, John Giorno, Bernadette Mayer) alla quale approderà anche Acconci, e da cui anzi egli fluirà nell'attività strutturata dei suoi *Street Works*.»⁶⁰⁵

L'esperienza di progettazione editoriale di *EX* poteva aver offerto un modello per l'interesse dedicato a *0 to 9*, in quanto espressione della ricerca poetica legata alla rivoluzione mimeografica di riviste in ciclostile⁶⁰⁶ rappresentata nel periodico romano dal contributo di William S. Burroughs.⁶⁰⁷ Se non altro, la pubblicazione di *Alphabetum* di Edoardo Sanguineti, stampato nel primo numero di *0 to 9* per la traduzione di

⁶⁰⁵ Mario Diacono, *Introduzione*, in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 14; ristampato come Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, in KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 171-204: 172.

⁶⁰⁶ Per una panoramica delle riviste in ciclostile rimando al repertorio: *A Secret Location on the Lower East Side. Adventures in Writings 1960-1980*, a cura di Steven Clay e Rodney Philipps, prefazione di Jerome Rothenberg, catalogo della mostra (New York, New York Public Library, January 24 - July 25 1998), NYPL-Granary Books, New York, 1998; *An author index to little magazines of the mimeograph revolution. 1958-1980*, a cura di Christopher Harter, Scarecrow Press, Lanham, 2008. Per un inquadramento su *0 to 9* rimando a: G. Allen, *Art on and off the Page. 0 to 9 1967-1969*, G. Allen, *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. MIT Press, Cambridge, 2011, pp. 69-89.

⁶⁰⁷ William Burroughs, *Afternoon Ticker Tape. The Burroughs*, «EX», 3, marzo - dicembre 1965. La partecipazione di Burroughs a *EX* è registrata nella bibliografia degli scritti del poeta americano, accompagnata da un equivoco relativo alla curatela di *EX* da parte di Burroughs a Tangeri nel 1964. La presenza di Burroughs a Tangeri quell'anno avvalorava inoltre i rapporti che la redazione intratteneva con quella particolare località geografica divenuta centro per la Beat Poetry. A questo proposito, nel corso di una nostra conversazione, Diacono ha richiamato alla memoria l'arrivo di un pacco dall'Africa e che fosse Paolo Lionni ad essere in contatto con Burroughs. Il riferimento fatto da Diacono al plico e le caratteristiche materiali del contributo Burroughs ad *EX*, che differisce dagli altri per essere costituito da fogli mimeografati e spillati, lascia ipotizzare che Burroughs avesse inviato a Roma un certo numero di copie preparate a Londra da Jeff Nuttall, poi inserite nella cartella di *EX*, oppure che la redazione o Paolo Lionni stesso fosse direttamente in contatto con Nuttall. Nell'edizione del 1978 della bibliografia di William S. Burroughs nella sezione *Contributions to Periodicals*, è riprodotta la copertina del fascicolo del terzo numero di *EX*. Il contributo è così descritto alla voce C96: «“Afternoon Ticker Tape” The Burrough, [1964: 1-2]. A magazine edited by WSB, mimeographed by Jeff Nuttall. Run-off pages from the *My Own Mag* insertion (C95) were sent by Nuttall to WSB in Tangier who issued them there in Ex 3 Tangier, 1964. A folder containing a variety of loose and stapled selections in no fixed order, one of which was The Burroughs. », in Joe Maynard-Barry Miles (a cura di), *William S. Burroughs. A Bibliography 1953-1973. Unlocking Inspector Lee's Word Hoard*, University Press of Virginia, Charlottesville 1978, pp. 131-132. Il riferimento all'edizione di *EX* a Tangeri non è invece riportato nell'edizione della bibliografia curata nel 2009, dove pur rimane la datazione al 1964. «Ex, No. 3 (1964). —Afternoon Ticker Tape. Run-off copies of —Afternoon Ticker Tape [from The Burrough, No. 1, above], issued in a folder with a variety of other loose and stapled items. », Brian. E.C. Schottlaender, *Anything but Routine: A selectively annotated bibliography by William Burroughs v.2.0*, University of California San Diego, 2009, p. 28, C74.

Robert Viscusi⁶⁰⁸, restituisce una possibile ragione dell'attenzione dedicata per la rivista americana, a cui si accompagna l'incontro con Vito Acconci avvenuto nell'estate del 1969 a New York.⁶⁰⁹ D'altra parte, il titolo della rivista ricalcando la progressione *0 through 9* di Jasper Johns, senza dubbio aveva richiamato alla mente di Diacono uno degli artisti che aveva costituito un centrale momento di aggiornamento e riflessione sull'arte americana a Roma.

Soprattutto, così come attestato dai riferimenti nel saggio introduttivo, ad interessare Diacono era stata anche una consanguineità e solidarietà tra poesia e arti, che aveva costituito uno degli assi portanti delle collaborazioni di Diacono negli anni Sessanta, e trovava una significativa ed esemplare convergenza nella progressione del lavoro di Acconci. L'esercizio di scrittura da parte di artisti in *0 to 9*, di cui ne segnalava la derivazione da *C Journal of Poetry*, diretta da Ted Berrigan a New York dal 1963 al 1964, indicata come espressione della «scrittura letteraria coetanea/solidale alla Pop Art»⁶¹⁰, era esemplificata da contributi dello stesso Johns, di Robert Smithson, Lawrence Weiner, Bernard Venet, Robert Barry, Douglas Huebler e Sol Lewitt⁶¹¹, e

⁶⁰⁸ Edoardo Sanguineti, *Alphabetum*, translated by Robert Viscusi, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 21-22. Un componimento di Viscusi, a cui si riferiva Diacono nel saggio era stato pubblicato su quello stesso primo numero della rivista. Cfr. Robert Viscusi, *Dodecahedron*, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 56-67.

⁶⁰⁹ Secondo la testimonianza di Diacono, il suo incontro con Vito Acconci era avvenuto nell'estate del 1969 in occasione del suo soggiorno newyorkese.

⁶¹⁰ «All'inizio *0 to 9*, stampata in ciclostile con una tiratura di circa quattrocento copie, sembra proporsi come una versione aggiornata di *C*, la rivista anch'essa in ciclostile diretta da Ted Berrigan, pubblicata a New York tra 1962-64, e che e che presentava la scrittura letteraria coetanea/solidale alla Pop Art.», Mario Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, pp. 14-15.

⁶¹¹ «La rivista di Acconci e Mayer stava in una relazione analoga col lavoro Minimal; ma mentre nei primi quattro numeri i testi in essa pubblicati sono quasi tutti letterati (il primo numero dell'aprile '67 presenta fra l'altro *Alphabetum* di Sanguineti nella traduzione di Viscusi), negli ultimi due numeri, del gennaio e del luglio 1969, essa ospita parecchi testi di artisti (le *Sentences on Conceptual Art* di Sol Lewitt nel n. 5, e lavori di Robert Smithson, Lawrence Weiner, Bernard Venet, Robert Barry, Douglas Huebler e Sol Lewitt, oltre a *Sketchbook notes* di Jasper Johns, nel n. 6)», Mario Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 15. Cfr. Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, «0 to 9», 5, January 1969, pp. 3-5; Robert Smithson, *Non-Site Map of Mono Lake*, «0 to 9», 5, January 1969, pp. 9-10. Jasper Johns, *Sketchbook Notes*, «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 1-2; Lawrence Weiner, [senza titolo], «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 11-15; Bernard Venet, *Proposition for a Play*, «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 27-28; Robert Barry, *The Space Between pages 29 and 30*, «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 29-30; Douglas Huebler. [senza titolo], «0 to 9», n. 6, July 1969, p. 95.

caratterizzava anche le pagine di *Extensions*, dove si ritrova il contributo di Arakawa.⁶¹²

Il periodico newyorkese restituiva inoltre gli interessi etnografici fortemente caratterizzanti la stagione americana, documentando lo svolgimento in forma poetica di considerazioni sui rituali. *POEMS* di Bruce Marcus, il cui primo verso recitava «HELLO! RITES OF PASSAGES!»⁶¹³, era pubblicato sul primo numero di *0 to 9* alla pagina successiva la traduzione di *Alphabetum* di Viscusi, e Diacono poteva avervi trovato riscontro dei proprio interessi e un incentivo alla perlustrazione della connotazione rituale espressa nell'oralità della poesia in eventi performativi.⁶¹⁴

L'attività di Acconci e la proposta di *0 to 9* si poneva dunque come una verifica e del proprio esercizio di poeta e scrittore, assorbito nella pratica della rivista come strumento e luogo di un'azione poetica. L'esplorazione del passaggio dalla poesia alla performance da parte dell'artista americano era infatti debitrice delle stesse premesse a partire dalle quali Diacono aveva trovato nel teatro, e poi nell'happening, come linguaggio in azione, un luogo privilegiato di sperimentazione.

⁶¹² La rivista *Extensions*, edita a New York da Suzanne Zavrian e Joachim Neugroschel, pubblicata in otto volumi dal 1968 al 1974, presentava tra altri lavori Arawaka. Tra i volumi provenienti dalla biblioteca di Mario Diacono alla Collezione Maramotti, sono presenti il primo volume del 1968 e il secondo del 1969, e il quarto del 1970 che includono i componimenti di Acconci proposti nella monografia, accanto al numero doppio del 1971 che include una collaborazione di Arakawa con Madelins Gins, da considerarsi alla luce dell'interesse dedicato per l'artista giapponese e che porterà al coinvolgimento di Madelins Gins in *TAU/MA*. Cfr. Arakawa In collaboration with Madeline Gins, *The Mechanism of Meaning*, «Extension», 5-6, 1971, pp. 1-14. Madelin Gins, *Intend* (1973), «TAU/MA», 5, gennaio 1978. Cfr.

⁶¹³ Bruce Marcus, *POEMS*, «0 to 9», 1, April 1967, p. 23.

⁶¹⁴ Il tema rituale è testimoniato in *0 to 9* anche dalla pubblicazione di *A song of my song, in three parts. From Shaking the pumpkin, a sacred ritual of the Seneca Indians*, offerta nella traduzione di Richard Johnny John e Jerome Rothenberg; quest'ultimo aveva curato nel 1966, per la Something Else Press di Dick Higgins, il pamphlet *A Ritual. A book of Primitive Rites and Events*, e nel 1968, aveva dato alle stampe *Technicians of Sacred, A Range of Poetries from Africa, America, Asia, & Oceania*, una pubblicazione a cui Diacono aveva rivolto la propria attenzione, come documentato dalla presenza del volume, nella seconda edizione stampata a New York nel 1969, tra i titoli provenienti dall'autore presso la biblioteca della Collezione Maramotti. Cfr. Jerome Rothenberg, *A Ritual. A book of Primitive Rites and Events*, Something Else Press, New York 1966; *A song of my song, in three parts. From Shaking the pumpkin, a sacred ritual of the Seneca Indians*, traduzione di Richard Johnny John e Jerome Rothenberg, «0 to 9», n. 5, January 1969, p. 6; Jerome Rothenberg, *Technicians of Sacred, A Range of Poetries from Africa, America, Asia, & Oceania*, I ed. Doubleday Anchor Books New York 1968, Doubleday Anchor Books New York 1969. Biblioteca Collezione Maramotti.

In un processo di rispecchiamento, i componimenti pubblicati in *0 to 9* realizzavano le considerazioni sulla pratica della rivista come azione, al centro degli interessi di Diacono come da lui espressamente dichiarato in una lettera inviata a Stelio Maria Martini da Berkeley nel gennaio 1968, in cui scriveva:

«oggi una vera rivista in fondo deve essere un happening, cioè deve essere un'azione poetica in atto e non solo discorrere di azione poetica o essere il riflesso e l'eco di un'azione poetica»⁶¹⁵

A breve distanza dall'arrivo negli Stati Uniti nel dicembre 1967, condivideva con Martini considerazioni reduci dal suo confronto ravvicinato con Fluxus, avvenuto nel corso del soggiorno milanese, che promuoverà un preciso apprezzamento degli esordi letterari di Acconci, come esemplificazioni delle intenzioni ed estensioni di autori come attori del linguaggio come evento, già restituite nel contributo dedicato a *Fluxus I* pubblicato su *Collage* nel maggio 1967 dove aveva scritto:

«Il movens ideologico è evidentemente il farsi d'una rivista-happening, in cui gli a(u)ttori svolgono in linguaggio comune operazioni poetiche che si articolano da generi e tecniche diverse: pittura, cinema, poesia, musica, teatro, fotografia, le quali tendono a livellarsi e esistenzializzarsi in un genere unico: la performance, l'happening, l'ipergesto, l'evento/disastro, l'accadersi acrobaticamente».⁶¹⁶

Ad essere performer non era solo lo scrittore ma anche il lettore del testo. Centrale per l'analisi dei componimenti di Acconci era la comprensione del lascito della poetica di John Cage nei termini di un'operazione di scrittura finalizzata ad un'azione di lettura, offerta nel testo per *A(lter)A(ction)* e restituita nella lettura di *Fluxus I*. In *poeSIA*

⁶¹⁵ Lettera di Mario Diacono a Stelio Maria Martini, s.d., Fondo Stelio Maria Martini SMM I.I.3, 65. La datazione della lettera, dattiloscritta su carta intestata del Department of Italian University of California Berkeley, è testimoniata dal timbro di postale sulla busta utilizzata per la spedizione.

⁶¹⁶ Mario Diacono, *Fluxus*, «Collage», 7, maggio 1967, pp. 31-33: 31. Ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 107-112.

astrATTA e *OGGettuale*, redatto nel 1969 nel corso del soggiorno californiano, si trovano considerazioni che estendevano quelle maturate tra Roma e Milano:

«È accaduto parallelamente nella musica e nella pittura-scultura. le 280 pagine di *alterità di notazione* negli ultimi dieci anni collazionate da John Cage (*Notations*, Something Else Press, 1969) visualizzano la musica come ipotesi di lettura di un testo che spesso non prevede lo strumento tradizionale né quello elettronico e nemmeno il suono come mezzo di traduzione sonora della pagina extra-notativa o iper-notativa. la musica oggi indaga la conversione d'una fantanotazione in un risultato sonoro amusicale»⁶¹⁷

La partecipazione del lettore come performer chiamato a operare il testo era quella attivata da esempio nel componimento di Acconci *READ THIS WORD*, pubblicato sul secondo numero di *Extensions* nel 1969 e tradotto da Diacono⁶¹⁸, ed aveva già caratterizzato la lettura e l'azione a cui era chiamato il fruitore di *Fluxus 1* come descritto da Diacono in *Collage* nel caso del contributo di Ben Vautier: «Una pagina di carta grigia; sul recto in alto a destra: TURN THIS PAGE; sul verso in basso al centro: THIS WAS A GESTURE PIECE BY BEN, 1962». ⁶¹⁹

L'apprezzamento di Diacono nei confronti di Acconci si giocava su quello stesso versante che lo aveva visto traduttore non solo di Cage ma anche di Samuel Beckett.

⁶¹⁷ M.Diacono, *poeSIA astrATTA e OGGettuale*, «*Marcatrè*», nn. 46/49, ottobre-novembre-dicembre-gennaio 1968-1969, p. 93, corsivo mio. Il contributo è pubblicato anche in *aaa azioni off kulchur*, San Francisco/Milano, numero del 1-17 febbraio 1969. Ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura. Verso la fine, 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 58-59, indicato come redatto nel 1969 e pubblicato nel primo numero di *aaa* nel febbraio 1969. Cfr. John Cage, *Notations*, Something Else Press, New York, 1969.

⁶¹⁸Vito Acconci, [*READ THIS WORD*] / *LEGGI QUESTA PAROLA*, 1967, traduzione di Mario Diacono, in *Documenti. La Scrittura*, in M.Diacono *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, pp. 70-71. Cfr. Vito Hannibal Acconci, [*READ THIS WORD*], «*Extensions*», 2, 1969, p. 71.

⁶¹⁹ «Massimo di silenzio: i testi di Ben Vautier. Una pagina di carta grigia; sul recto in alto a destra: TURN THIS PAGE; sul verso in basso al centro: THIS WAS A GESTURE PIECE BY BEN, 1962. La 14ma busta, poi, c'è scritto su: mystery envelope. Il contenuto misterioso (mica l'ho aperta, si vede benissimo in controluce) è il nome/cognome Ben Vautier, lo stesso che nel quadrato fluxgrafico dell'indice.», Mario Diacono, *Fluxus «Collage»*, 7, maggio 1967, pp. 31-33:32, Ristampato in M.Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 108.

La versione dei testi di Acconci, sia di carattere poetico che drammatico, offerta nella monografia, trova precisa corrispondenza con quella di *Krapp's Last Tape*, tradotto da Diacono dal francese nel 1959 su *Il Caffè*⁶²⁰ e quella di *Lecture on Something* stampata sul primo numero di *EX*.⁶²¹ Entrambe avevano favorito l'esperienza di scrittura per *(A)lter(A)ction*, «l'alterità di notazione» rievocata da Diacono a commento di *Notations* di Cage, e gli avevano permesso di concentrarsi verso particolari elementi connaturanti il lavoro di Acconci a partire da quelle stesse radici che ne avevano determinato gli sviluppi poetici e performativi.

Accanto alla traduzione, in sede di analisi critica si riversava questa convergenza, sia per le dinamiche legate all'oralità, sottesa alla *lecture* di Cage come *rythmic reading*, esplicita nell'atto unico di Beckett attraverso una teatralizzazione rafforzata e accentuata dal nastro, sia in considerazione delle modalità di «scrittura spaziale», che avevano informato la versificazione del testo dell'opera di teatro musicale in virtù di una meditazione condotta sulla partitura-evento di Cage.

La complessa e vasta eredità consegnata dalla poetica di Cage alle ricerche americane, era già stata sottolineata da Diacono nell'articolo dedicato a Robert Morris pubblicato su *Collage* nel dicembre 1968, in cui aveva fatto riferimento proprio alla *Lecture of Something* apparsa su *It is* nel 1959. Definendo le *primary structures* degli *events* da operare fisicamente, Diacono le riconnetteva ai primi lavori realizzati da Morris tra 1961 e 1963 quando, specificava, l'artista operava «insieme a Larry Poons, con Rauschenberg, George Brecht, La Monte Young nella cerchia di John Cage, con fondamentali interessi musicali anche per la sua attività nell'ambito della danza

⁶²⁰ Samuel Beckett, *L'ultimo nastro di Krapp*, traduzione di Mario Diacono, «Il Caffè politico e letterario», n.10-11, ottobre- novembre, 1959, pp. 2-9.

⁶²¹ John Cage, *Conferenza su Qualcosa* (1949), traduzione di Mario Diacono e Viola Papetti, «EX», 1, 1963.

d'avanguardia con Yvonne Rainer collaborando ad alcuni happening»⁶²². In particolare, notava come:

«All'happening, anzi all'*event* attuato nell'ambito Cage-Fluxus, sono affini quasi tutti i lavori noti di Morris, del 1961-1963. Come events, da (ri)operare non solo però mentalmente come quelli di Brecht, si presentano molti lavori del 1963 (...). In questa esigenza confluivano sia le idee di Cage sull'unità strutturale di musica e ambiente ('l'arte diviene una specie di condizione sperimentale in cui si sperimenta il vivere; non smetto di vivere quando sono occupato a fare arte, e quando uno vive, cioè sta facendo per esempio una conferenza su qualcosa e su niente, non è che smetta di essere occupato a fare arte. Dovrei scrivere quel concerto per piano? naturalmente lo scrivo - andando al cinema o dando spiegazioni su niente o mangiando una mela: Concerto per piano') che la mise en œuvre artistica e fenomenologica dello spazio e del tempo come coordinate assolute dell'esperienza nell'happening».⁶²³

Tra parentesi riportava la sua traduzione della *Lecture of Something*, tradotta come *Conferenza su qualcosa* in *EX*, a sottolineare quanto la messa in opera di spazio e tempo, così come avveniva nelle scultura di Morris, si servisse delle coordinate dell'esperienza all'interno delle quali lo spettatore e il fruitore dell'opera può compiere un'azione. Quella stessa modalità spazio-temporale era quella rilevata da Diacono nel saggio del 1975 a proposito dei primi componimenti di Acconci alla luce del

⁶²² M. Diacono, *La struttura negativa di Robert Morris*, «Collage», 8, dicembre 1968, pp. 36-39; ristampato in M. Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci, Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 114-144: 134.

⁶²³ M. Diacono, *La struttura negativa di Robert Morris*, «Collage», 8, dicembre 1968, ristampato in M. Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci, Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 134.

passaggio dalla «pagina all'attività» laddove la questione dei rapporti tra letteratura e arti visive verteva nell'individuazione degli aspetti *minimal* delle poesie di Acconci.⁶²⁴ Riferendosi a *Four Book* di Acconci, pubblicato nel 1968 per le edizioni di *0 to 9*, in considerazione della collocazione spaziale delle frasi secondo un criterio permutazionale, Diacono scriveva che lo «scrittore è il performer della loro infinita permutabilità»⁶²⁵ e, sottolineando il carattere performativo dell'evento linguistico, ascriveva il componimento ad una tipologia di «scrittura spazio-temporale».⁶²⁶ Di *Twelve Minutes*, pubblicato sul secondo numero di *0 to 9* dell'agosto del 1967⁶²⁷, considerava la progressione e successione delle parole, e la loro connotazione numerica, individuando, nel valore temporale espresso in termini spaziali sulla pagina, l'andamento permutazionale e performativo del discorso linguistico e le modalità di ciò che definiva «performance del linguaggio».⁶²⁸ Certamente aveva notato le assonanze visive tra *Twelve Minutes*, la cui titolazione ricalcava precisamente la

⁶²⁴ «In questo modo il testo enuclea come autonoma la funzione temporale, che lo scrittore vuole elevare a segno centrale della propria intenzionalità. Ricordando come la modalità temporale sia stata nelle arti visive la premessa al passaggio dell'opera, nella seconda metà degli anni Sessanta, da una consistenza materiale a una non-oggettuale, e che questa modalità è coincisa con la dissoluzione della struttura *minimal*, ne viene rafforzata la nozione che la fase minimalista di Acconci, preludio al trasferimento dell'investigazione formale dalla pagina all'attività, è rappresentata dalla sua scrittura spazio-temporale». M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 19.

⁶²⁵ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 19. Cfr. Vito Hannibal Acconci, *Four Book*, 0 to 9 Books, New York, 1968.

⁶²⁶ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 19.

⁶²⁷ Vito Hannibal Acconci, *Twelve Minutes*, «0 to 9», 2, August 1967, pp. 49-57.

⁶²⁸ «In *Twelve Minutes* (1967) il testo si svolge come una successione di quattro modi di performance del linguaggio, dove il dato "tempo" è trascritto nella presenza di un numero che accompagna progressivamente ogni parola nel testo. Anche *Twelve Minutes* è suddiviso in quattro sezioni: nella prima, la successione dei numeri è 1-2, e nelle trenta righe che la costituiscono, la sequenza 1-2 appare cinque volte per riga. Nella seconda sezione, anch'essa di trenta righe, le dieci parole di ciascuna riga sono accompagnate dai numeri da 1 a 10. Nella terza sezione, le trecento parole, dieci per riga, sono accompagnata dalla sequenza di numeri da 1 a 300. In queste tre sezioni v'è dunque un identico numero di monemi per sezione ma in ciascuna il tipo di definizione temporale è diverso. (...) A questa diversa modulazione temporale, si accompagna nelle sezioni una diversità di struttura del discorso.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 20.

misurazione di un pezzo musicale, e i sistemi di variazione operati in *Lecture on Something* e *Lecture on Nothing*.

A dimostrazione dei legami tra la ricerca musicale e sperimentazioni poetico-letterarie, nel primo numero del 1967 di *0 to 9* si ristampava un'intervista al compositore Morton Feldman⁶²⁹ e Nel numero quarto del giugno 1968 si pubblicava di Emmett Williams *Musica. Dantesque Litany for Nine Voices*. Il testo era costruito con le maggiori occorrenze nella commedia (occhi, mondo, terra, dio, maestro, ciel, mente, dolce, amor) rilevata da un gruppo di lavoro dell'Università di Pisa in occasione di un progetto per il settecentesimo anniversario della nascita di Dante⁶³⁰, e visualizzava sulle pagine i valori attribuiti a quell'insieme di occorrenze, esplicitando la procedura di versificazione come espressione di una variazioni su uno stesso tema musicale.⁶³¹

Della permanenza di questo interesse da parte di Diacono, ne è testimonianza l'accoglienza nella sezione *Documenti* nel primo numero di *TAU/MA* del 1976, stampato nel novembre 1975, mentre Diacono era ancora a New York, della ristampa a

⁶²⁹ Morton Feldman, *Interview*, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 68-73; l'intervista è segnalata a p. 73 come tratta da *International Times*: «Reprinted by the permission of the author from an interview in The International Time n. 3»,

⁶³⁰ «a note to musica. during the 700th anniversary of the birth of dante, scholars at the university of pisa, transferred the 14,233 lines of the divine comedy to the same number of 80-column ibm cards and with the assistance of an ibm 1070 subjected the 101,499 words of the poem to a variety of data searches. among the findings.», Emmett Williams, *Musica*, «0 to 9», 4, June 1968, pp. 31-39: 31.

⁶³¹ Così Emmett Williams presentava il lavoro in *0 to 9*: «in *musica* these nine words are arranged alphabetically and their disappearance during the 213 lines of the litany provides abrupt rhythmic changes / a *musica* was chosen as a title because although it does not appear even once in the divine comedy it describes the intention of the author», Emmett Williams, *Musica*, «0 to 9», n. 4, June 1968, p. 31.

cura di Claudio Parmiggiani, di *Libro di un solo verso* (1617) di Bernard Bauhus⁶³², costruito attraverso un criterio permutazionale, e stampato come esempio delle proprietà combinatorie e virtualità iconiche della linguaggio.⁶³³

Come documentato da una lettera inviata a Diacono, datata il 12 aprile 1977, il progetto editoriale aveva destato l'attenzione di Dick Higgins, incontrato da Diacono tramite Luigi Ballerini in occasione di una mostra di Richard Kostelanetz nel 1976. In una lettera inviata a Higgins, il 18 aprile 1977, descriveva a Higgins il *Libro di un solo verso*, e ricorreva alla terminologia musicale nella definizione di «alternative (secret) language notation», per descrivere le tavole criptografiche tratte da *De furtivis*

⁶³² Bernard Bauhus, *Libro di un solo verso*, 1617, a cura di Claudio Parmiggiani, sezione *Documenti*, «TAU/MA», 1, 1976. Ristampato da Erycii Puteani PIETATIS THAUMATA in Bernardi Bauhusii e Societate Iesu PROTEUM PARTENIUM, unius Libri versum, unius Versi Librum, Stellarum numero, sive formis MXXII variatum. Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, Apud Balthasarem & Ioannes Moretos, M.DC.XVII.

Per una presentazione del progetto editoriale TAU/MA, curato da Diacono e Claudio Parmiggiani, pubblicato in sette numeri dal 1976 al 1981, e una panoramica su quanto gli autori proponevano nella sezione dei *Documenti*, attraverso il procedimento tecnico ma anche concettuale della ristampa, rimando al mio contributo: E. Salza, *Tau/ma o della meraviglia*, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti e della modernità», Università degli Studi di Milano, VIII, nn.7-8, settembre 2011, pp. 183-203.

⁶³³ *Libro di un solo verso* di Bernard Bauhus è un proteo nel quale per milleduecentodue volte viene ripetuto lo stesso verso in tutte le sue possibili combinazioni, sintattiche e metriche. Il primo verso «*Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera caelo*» subisce più di mille variazioni e metamorfosi arrivando a trasformarsi in «*Sunt caelo tot Virgo tibi, quot sidera, dotes*» nell'ultimo verso componendo, quindi, un libro con un solo ed unico verso. Ercio Puteano nel suo *Pietatis Thaumata* avvicinava il proteo composto da Bauhus e la sua variabilità al caos, la sua capacità metamorfica al continuo mutare delle forme del cosmo e riconduceva l'uso metamorfico della lingua di cui il poeta si serviva all'omonima divinità Proteo, figlio di Oceano e Teti, custode degli animali marini di Poseidone, che aveva la facoltà di predire il futuro e il potere di tramutarsi nelle forme più varie. Cfr. Ercio Puteano, *Pietatis Thaumata*, 4-76, traduzione di Giovanni Pozzi, in Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, I ed. Adelphi, Milano 1981, ed. consultata Adelphi, Milano 1996, pp. 315-316.

literarum notis (1563) di Giovan Battista Della Porta, di cui alcune pagine erano state riprodotte con il titolo *Steganografie* nel secondo numero di *TAU/MA* nel 1976.⁶³⁴

Se nel corso degli anni Sessanta era stato il lavoro di Dick Higgins, e quello di Fluxus in generale, ad agire da catalizzatore e stimolo per la ricerca di Diacono che vi aveva individuato una solidarietà con i suoi interessi, sul finire degli anni Settanta era Higgins a rivolgersi a lui ritrovando nel lavoro che stava costruendo all'interno della rivista bolognese una vicinanza con la sua ricerca sul versante della poesia visiva, in una sintomatica convergenza di interessi e omologia di versanti di indagine, che andrebbe analizzata nel dettaglio, non solo per quanto riguarda i termini degli scambi

⁶³⁴ In una lettera del 12 aprile 1977, Dick Higgins scriveva a Diacono, all'indirizzo romano di Via Gregorio VII, di essere di venuto a conoscenza da Michael Morris del lavoro che lui stava facendo descritto come «reissuing some of the rare volumes in which visual poems were included», coincidente con la ristampa dei *Documenti* in *TAU/MA*. Higgins andava conducendo una ricerca nell'ambito di un PhD in Letterature Compare presso la New York University, che anticipava avrebbe preso la forma di un libro, descritto come «a sort of sequel to my old (with Emmett Williams) Anthology of Concrete Poetry». Mostrava il suo interesse per il lavoro di Diacono, pur dichiarando di non comprenderlo («I am, naturally interested in your linguistic work though, I do not understand it») e il desiderio di condividere informazioni bibliografiche riguardo a ciò che indicava come «old visual poems» e «early visual poems», con il proposito di includerle in un saggio di cui ne segnalava l'imminente stampa, verosimilmente coincidente con *Dialectic of Centuries* stampato a New York nel 1978. La pubblicazione della ricerca coinciderà poi con il volume *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, pubblicato nel 1987, in cui includerà *Musarum Liber XXL Urania* (1628) di Baldassare Bonifacio, di cui ne aveva curato la ristampa con Luciano Caruso, nel sesto numero di *TAU/MA* del 1979. Proprio nella lettera inviata a Diacono, Higgins ne anticipava il ritrovamento, comunicandogli che Luciano Caruso non se ne fosse a conoscenza. Lettera di Dick Higgins a Mario Diacono, 12 April 1977, copia in carta carbone della lettera dattiloscritta, Dick Higgins Papers, Getty Research Institute, Los Angeles, 870613. Serie I. Box 8, folder 26. In riferimento al *Musarum Liber XXL Urania* specificava in *Pattern Poetry* la ristampa da lui curata con Caruso nell'ambito del progetto editoriale promosso da Diacono e Parmiggiani: «All twenty-one pieces are reprinted in *Tau/ma* 6 (1980) [sic] edited by Dick Higgins and Luciano Caruso». Cfr. Dick Higgins, *Pattern Poetry. Guide to Unknown Literature*, State University Press, New York 1987, p. 40. Come testimoniato dalla risposta di Diacono, in una lettera datata 18 aprile 1977, Higgins aveva inviato a Caruso delle fotocopie del *Musarum Liber XXL Urania*, di cui Diacono proponeva a Higgins la ristampa in *TAU/MA*. In quella circostanza, accanto ad una descrizione del *Libro di un solo verso*, facendo riferimento al *De furtivis literarum notis* (1563) di alcune pagine erano state riprodotte, a cura di Diacono con il titolo *Steganografie* nel secondo numero *TAU/MA* del 1976, di cui anticipava l'invio di una copia, descrivendolo «alternative (secret) language notation». In quella stessa circostanza comunicava a Higgins che in ogni caso poteva vedere la rivista da Jaap Rietman o «at Ballerini's place (if you remember, Ballerini introduced us each other at a Kostelanetz show last year).» Lettera di Mario Diacono a Dick Higgins, Roma, 18 aprile 1977. Dick Higgins papers, Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 870613. Serie I. Box 8, folder 26. Cfr. Giovan Battista Della Porta, *Steganografie* (1602), a cura di Mario Diacono, «TAU/MA», 2, luglio 1976. Cfr. Emmett Williams, *Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York 1967; Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts*, Printed Editions, New York 1978. Cfr. Baldassarre Bonifacio *Musarum Liber XXL Urania* (1628), a cura di Dick Higgins e Luciano Caruso, «TAU/MA», 6, dicembre 1979.

internazionali e la creazione di una «poetic community»⁶³⁵, ma in considerazione di promossa da una complessa eredità delle avanguardie sia negli Stati Uniti che in Europa.

Quanto a Samuel Beckett, sebbene non venisse esplicitamente riferito da Diacono nel saggio introduttivo alla monografia dedicata ad *Acconci*, elementi caratterizzanti il *Theatre of the Absurd* emergevano nel vocabolario usato nell'analisi dei componimenti, così come torneranno quando l'attenzione critica di Diacono si rivolgerà alla lettura di opere visive, come in un testo del 1984 menzionava «l'assoluto purgatorio di esistenza senza storia in cui si mantengono nell'attesa inconsapevole del dio ignoto le figure narrative di Samuel Beckett»⁶³⁶ per l'iconografia della figura capovolta nei quadri di George Baselitz

Del componimento *Tic* rilevava una «presenza grammaticale che funge da elemento portante il discorso»⁶³⁷, specificando:

«In *Tic*, pubblicato nel '68, i nomi sono usati come oggetti linguistici, lemmi di vocabolario, accumulati senza nessun apparente legame di senso. L'effetto può

⁶³⁵ Stephen Voyce, *Poetic Community. Avant-Garde Activism and Cold War Culture*, University of Toronto Press, Toronto, 2013.

⁶³⁶ «Ma nel momento in cui Baselitz capovolge la figura, questa perde la sua connotazione sacrale o sublime, e discende in quell'assoluto purgatorio di esistenza senza storia in cui si mantengono nell'attesa inconsapevole del dio ignoto le figure narrative di Samuel Beckett», M. Diacono, *BaselitzPassion* (7 aprile 1984), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984, pp. 281-287: 283; ristampato in M. Diacono, *BaselitzPassion*, «Tema Celeste», II, n. 3, ottobre 1984, pp. 8 -11. Come chiariva nella nota introduttiva alla raccolta dei testi critici, il testo «avrebbe dovuto figurare nel catalogo di una mostra di George Baselitz apertasi a New York il 7 aprile 1984 ma all'ultimo momento non inserito per motivi 'tecnici'». La data coincide con l'inaugurazione dell'esposizione newyorkese presso la galleria di Mary Boone. Cfr. *Nota*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984, p. 7; *Baselitz*, catalogo della mostra (New York, Mary Boone and Michael Werner Gallery, 7 aprile - 28 aprile 1984), con testi di Norman Rosenthal e Klaus Kertess, New York 1984.

⁶³⁷ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 17.

sembrarvi di scrittura automatica, ma l'assenza anche di un'esplorazione dell'assurdo, accenna a una nuda performance verbale».⁶³⁸

Di *Four Book* scriveva di una «dialettica solo grammaticale»⁶³⁹, considerata riguardo a *Twelve Minutes* come una «performance linguistica», affidata ad elementi grammaticali segnalati precisamente come «personaggi».⁶⁴⁰ Riferita nei termini di una «teatralità grammaticale»⁶⁴¹, la persistenza di una connotazione dialogica era individuata nella ricorrenza di elementi linguistici-grammaticali caratterizzanti le vere e proprie performance verbali, quasi da leggersi alla luce di Beckett, come degli atti unici con un solo attore. Della teatralità rilevata da Diacono, si servirà Acconci nel passaggio dalla pagina all'azione e allo spazio-scena, mediante strumenti di registrazione e l'uso consistente dell'audiotape per l'emissione della voce a sostituire quella dell'artista-attore presente in assenza.

Di quanto proprio *Krapp's Last Tape*, pubblicato su *Evergreen Review* nel 1958⁶⁴², avesse avuto una rilevanza per Acconci, ne è testimonianza una performance verbale dal titolo *Learning Piece* andata in scena sul palco del Wadsworth Atheneum di

⁶³⁸ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 17. In nota Diacono rimandava alla pubblicazione di *Tic* in *Young American Poets*: «In *The Young American Poets*, p. 15», p. 54, nota 4; Cfr. *Tic, Re, Kay Price and Stella Pajunas*, in *Young American Poets*, a cura di Paul Carroll, introduzione di James Dickey, Big Table, Chicago, 1968, pp. 15-30.

⁶³⁹ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p.17.

⁶⁴⁰«Duttilità e trama verbale sono qui il materiale primario della scrittura; i pronomi personali, i sostantivi, i verbi sono personaggi della performance linguistica, decontestualizzati al massimo, e la loro recitazione formale appare l'unico obiettivo della messa in scena del testo.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 20.

⁶⁴¹«La scrittura 'poetica' di Acconci segue nel 1969 la dilagante pararazionalità del linguaggio informazionale dell'epoca, benché poi più che in *information* essa risulti in *informance*, in una messa in forma processuale della lingua, dove gli attanti sono centralmente un io-tu-lei-loro posti in costante opposizione di teatralità grammaticale», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, pp. 22-23

⁶⁴² Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*, «*Evergreen Review*», vol. 2 , n. 5, Summer 1958, pp. 13-24.

Hartford nell'aprile del 1970, debitamente segnalata da Diacono nella sezione *Cronologia* della monografia.⁶⁴³ Una fotografia della performance che ritraeva Acconci sul palcoscenico del Wadsworth Atheneum, seduto su una sedia davanti ad un tavolo con un registratore, era apparsa a piena pagina sul primo numero di *Avalanche* dell'autunno 1970⁶⁴⁴; la stessa fotografia tornava nel numero monografico dedicato ad Acconci nell'autunno del 1972, così descritta dall'artista:

«Playing, on tape, the first two phrases of a song (Leadbelly's *Black Betty*). Repeating the two phrases and singing along with them until I judge that I've gotten the feel of Leadbelly's performance, that I'm into him, with him. Going back and adding two phrases at a time, until the entire song is learned. (...) The stage functions as a separation device - I'm alone here, with no support. I've got to dig myself into position (use Leadbelly's sounds as a reason for my sounds - entwine my voice in and out of his voice - learn to blend into him, disappear into him) - I'm on my own: it's up to me to judge when I can go on with the song - an image of myself brooding over a formula - I can't hide, I'm on stage, my groping is revealed».⁶⁴⁵

⁶⁴³ «Learning Piece (b), Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. [Connecticut], aprile [1970]», in *Cronologia. L'iscrizione nel corpo*, in in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 239. Con la lettera (b) si segnalavano nella cronologia-regesto le performance. Nella dettagliata nomenclatura e terminologia usata da Acconci che Diacono offriva nella monografia il termine corrisponde a: «un'azione il cui luogo è specificatamente il corpo dell'artista, ma compiuta in relazione a un pubblico presente», M. Diacono, *Introduzione*, in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 27.

⁶⁴⁴ La fotografia era pubblicata come segnalazione del performance show *Performance & Activities* presso la galleria di John Gibson a New York nel 1971: *Performance & Activities: Vito Acconci, Christo, Hamish Fulton, Dan Graham, Peter Hutchinson, Allan Kaprow, Gordon Matta, Dennis Oppenheim, Michael Snow & Others. John Gibson 27 East 67 New York 10021*, «Avalanche», 1, Fall 1970, s.n.

⁶⁴⁵ La nota descrittiva a corredo della fotografia specificava «Learning Piece. Wadsworth Atheneum, Hartford; one hour; April 1970». Cfr. «Avalanche», 6, 1972, p. 32. Dalla fotografia che documentava la performance *Learning Piece* Acconci ha derivato un lavoro fotografico dall'omonimo titolo, in cui la fotografia in bianco e nero con Acconci seduto al tavolo davanti al registratore sul palco presso Wadsworth Atheneum, è incorniciata dalla ripetizione delle parole del testo di *Black Betty* «*Black Betty Bam-Da-Lam*» che riempiono tutto lo spazio della superficie rimanente dal posizionamento della fotografia nella cornice. In basso a destra del lavoro «Learning Piece. Performance. 2hrs. Wadsworth Atheneum. Apr. 70 Vito Acconci». Cfr. *Learning Piece*, Pastel, black & white photograph mounted on board, 75 x 124.5 cm (framed) 29.5 x 40 in (framed) <http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/learning-piece-1970/ [ultimo accesso 5 marzo 2019]. La durata della performance trascritta è indicata di due ore mentre in *Avalanche* di una sola ora.

Servendosi di un nastro che riproduceva la canzone *Black Betty* (1939) Acconci metteva in scena un monologo-dialogo tra la sua voce e quella di Leadbelly; l'iterazione della trama fonetico-musicale-verbale rispecchiava, riformulandolo, l'aspetto di ripetizione tipico del Blues. *Learning Piece* appare un significativo passaggio verso l'adozione dell'audiotape, prima del 1972, anno a cui Diacono ne faceva risalire l'introduzione consistente come elemento centrale della dinamica che vedeva il ritirarsi del corpo dalla scena⁶⁴⁶, caratterizzante le installazioni di Acconci nel corso degli anni Settanta, tra cui il lavoro presentato presso la galleria di Diacono a Bologna nel 1978.

Sebbene Diacono rilevasse un aspetto drammatico e un legame intessuto da Acconci con il teatro, sia nei testi poetici definiti «performance lessicali», sia nelle vere e proprie performance, evidenziava tuttavia quanto, in virtù dell'assenza del principio di «iterabilità rappresentativa» e di «impianto letterario», il lavoro di Acconci non potesse essere totalmente uniformato alla «performance teatrale».⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Riferendosi a *Memory Box* (1972) e *Four Support Rooms for a Performance*, presentato a Documenta 5 nel 1972, Diacono constatava: « in quei due lavori l'elemento che aveva facilitato il ritirarsi del corpo dell'artista dal l'interazione con il pubblico era stato l'introduzione dell'audiotape, che separando la 'voce' dal 'corpo', col tempo renderà sempre più dominante, col tempo, la funzione della la 'voce dell'artista' nella performance - quando la voce sarà diventata il vero epicentro della performance/ metafora esperienziale, il 'corpo dell'artista' potrà definitivamente ritirarsi dalla scena.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 34.

⁶⁴⁷ «Rimane il fatto che, quanto alla 'performance', quella di Acconci è irriducibile alle due nozioni maggiori correnti del termine, la teatrale e quella sociologica/psicologica, in quanto essa incorpora si elementi che sono essenziali delle due, ma a nessuna delle due si conforma: alla prima, perché ne rifiuta l'iterabilità rappresentativa o l'impianto letterario; alla seconda perché sovrappone ad essa una dimensione metaforica, una costruzione formale.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo azione-al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 32.

Diacono tornava sull'assenza di iterabilità come ragione della distanza delle performance di Acconci dalle modalità teatrali: «Il fatto che Acconci non abbia replicato una performance al di fuori del tempo specifico di una 'mostra', o 'evento', rende in qualche modo il suo lavoro indissociabile dal flusso della sua esistenza. (...) questa tensione interna al lavoro, di concludersi formalmente, è ciò che necessita la realizzazione come un'interazione sociale (di artista/pubblico) e allo stesso tempo le nega ogni modalità teatrale, ne rende impossibile la ripetizione in un tempo e uno spazio altri da quelli originali», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo azione-al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p.41

Kurt Lewin e Erving Goffman

L'individuazione di analogie e differenze avveniva in virtù della propria esperienza con il teatro ma era anche dovuta all'attenta considerazione sulle affermazioni di Acconci così come espresse nel numero monografico di *Avalanche*.⁶⁴⁸ La questione della teatralità era stata di fatti uno degli interrogativi posti da Liza Béar all'artista, nel corso dell'intervista registrata nell'ottobre 1972 e pubblicata nel sesto numero della rivista. In quella occasione Acconci pur rapidamente aveva ammesso il richiamo al teatro per via di un breve ma sintomatico riferimento al teatro di James Joyce⁶⁴⁹, ricongiungendosi quindi agli interessi letterari di Diacono, ma aveva bilanciato l'apporto della pratica teatrale indicando altre sollecitazioni fondanti il suo lavoro, ovvero quelle legate delle letture sociologiche su cui Diacono precisamente si soffermerà, indagando la connotazione teatrale presente nel lavoro di Acconci, attraverso la psicologia sociale e alla sociologia del comportamento. Riguardo la centralità assunta dalla voce, come sostituto del corpo del performer, individuato come passaggio verso la costruzione delle installazioni, scriveva:

⁶⁴⁸ Sulla rivista diretta da Liza Béar e Willoughby Sharp, pubblicata a New York in tredici numeri dal 1970 al 1976, si veda: G. Allen, *Against Criticism: The Artist Interview in Avalanche Magazine, 1970-76*, «Art Journal», 64, n. 3. Fall 2005, pp. 50-61; L. Béar - W. Sharp, *The Early History of Avalanche*, Chelsea Space, London 2005; A. Ballmer, *Avalanche Magazine In the Words of the Artist*, «Art Documentation», vol. 30, n. 1, Spring 2011, pp. 21-26; G. Allen, *An Artists' Magazine. Avalanche 1970-1976*, in Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press, 2011, pp. 91- 119.

⁶⁴⁹«LB: One you told me that while at Iowa you often had in mind Joyce's view of theatre as the highest form of art, and we discussed a little whether that might be a more direction in which you were moving ...Recently you seem to be making a more overt use of theatrical elements - how directly do you think your work is concerned with theatre? VA: Well, first of all, as to Joyce statement, Joyce had this kind of progression, a hierarchy of literary forms, from the ultrapersonal in poetry to a combination of personal and impersonal in epic and narrative, and then to impersonal in theatre. If I were to consider theatre the highest form of art, it would be because of interactive and experimental concerns, for almost the opposite reasons that Joyce has given to them. Theatre was a very natural thing to reject, because once I had gotten out of poetry, I would probably have had at the back of my mind.», Vito Acconci, *Excerpts from Tapes with Liza Baér. October 7-8, 1972*, «Avalanche» 6, Fall 1972, pp. 70-77: 70.

«Senonché la ‘correzione’ dello spazio di per sé non avrebbe mai raggiunto tale scopo, senza l’immissione della voce come l’elemento unificatore di quello che l’artista definisce, prendendo il termine in prestito dalla psicologia topologica di Kurt Lewin, *power field*, l’area in cui vige l’influenza fisico-psichica di un agent. La voce fa da filo conduttore allo spettatore nel labirinto di strutture allusive/metaforiche che orientano lo spazio (o lo disorientano), e che non potranno avere altra funzione che di supporto alla costruzione narrativa/temporale, né potranno acquistare una forma autonoma da essere contemplata iconicamente come scultura, sia pure scultura-ambiente. Terminata la ‘performance’, i ‘props’ ritorneranno all’esistenza anonima di oggetti an-artistici da cui sono provenuti, e della ‘performance’ (ormai diventata *installation*) rimarrà solo un’eco documentaria nell’audiotape e nelle fotografie». ⁶⁵⁰

L’adozione dell’elemento della voce, registrata ed emessa dal nastro magnetico, veniva ricondotta da Diacono al concetto di *power field*, indagato da Kurt Lewin nello studio *Principles of Topological Psychology* (1936), così come discusso da Acconci

⁶⁵⁰ M. Diacono, *Introduzione*, in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 34.

nell'intervista con Béar pubblicata su *Avalanche*.⁶⁵¹ La terminologia era stata usata da Acconci anche nella titolazione delle sezioni in cui aveva articolato il numero monografico della rivista, quali *Peopled Space. Performing Myself Through Another*

⁶⁵¹ Nell'intervista pubblicata su *Avalanche*, in riferimento alle modalità di proiezione spaziale di fenomeni psicologici, Acconci rispondeva a Liza Baer: «VA: I guess that's why Kurt Lewin's *Principles of Topological Psychology* interested me. I was reading him in '69, when my work started to shift from poetry to an outside space. The farthest thing from my mind was anything psychological, then. My concerns were strictly physical. But when I was thinking of myself in relation to another region, I was reading Lewin on psychological regions, and I think this really held over. (...) I think that when I started doing pieces, the initial attempts were very much oriented towards defining my body in a space, finding ground for myself, an alternate ground for the page ground I had as a poet. It seemed very logical that this could be me, my person, and work from there. But from 1969, after those body definition photograph pieces, the interest has really been in an interactive element, what I would call throwing my voice, setting up a power field, though not so much that I want to grab and trap someone. [...] And the power field element was there in *Performance test*, staring at each person in the audience. LB: How did you arrive at the term power field? VA: I guess it's from Lewin - he talks about different kinds of interaction between regions. The first is locomotion, the second communication, in which an arm of region A extends to region B so that there's an overlap, and the third is power field, in which a circle or oval develops from region A to cover region B. So power field, would be the most inclusive. When I refer to power field, I don't mean so much as a way of controlling other people in a space, as to affect them... [...] I'm not interested in the audience empathizing with me - more in setting up a field in which the audience is, so that they become a part of what I'm doing. Or, in some cases, like the Documenta performance, they're almost forced not to be, but they become part of the physical space in which I move.», in *Excerpts from Tapes with Liza Baer*, «Avalanche», 6, 1972, pp. 71-72. In considerazione dello studio di Lewin per l'elaborazione della pratica performativa di Acconci e del ruolo dell'osservatore/pubblico, e il riferimento a *Performance Test* (1969), dove l'artista fissava a turno ogni spettatore, occorre quanto indicato da Lewin a proposito del tipo comunicazione tramite il contatto visivo, stabilito da una madre con il figlio, indicato come «looking at». Si riportava come ulteriore caso esemplificativo quello di una particolare modalità di ricezione di un'opera d'arte da parte di uno spettatore, dove il contatto visivo agiva come influenza: «A similar situation exists if one looks at a work of art in an uncritical manner and gives himself entirely to it. In this case the onlooker actively establishes a communication by 'looking at' and then assumes an attitude of complete receptivity; that is, he tries to make the dynamical walls between himself and the work of art as weak as possible and to allow the influence to proceed toward his own person». Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, translated by Fritz Heider and Grace M. Heider, McGraw Hill Book Company, New York-London, 1936, p. 128. Articolato in due parti, la prima dedicata a *The Task of Psychology and the Foundations of Topological and Vector Psychology*, la seconda intitolata *Topological Psychology*, lo studio di Kurt Lewin era accompagnato da un consistente apparato di 48 figure volte ad illustrare spazi di movimento, di interazione e dinamiche comportamentali. Il volume era accompagnato anche da un glossario dei concetti utilizzati, secondo categorie che raggruppavano i concetti in metodologici, matematici, psicologici, dinamici. Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, 1936, pp. 213-218. La pubblicazione di Kurt Lewin veniva ristampata nel corso degli anni sessanta a New York in due edizioni nel 1966 da McGraw Hill e un'altra nel 1969 dalla New York Johnson Reprint come riproduzione fotomeccanica dell'edizione del 1936. Cfr. Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1966; Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, New York Johnson Reprint, New York 1969.

Agent o quella titolata *Power Field – Exchange Points – Transformations* che includeva anche *Seedbed*.⁶⁵²

Attraverso i riferimenti alla psicologia sociale Diacono faceva emergere il raccordo al teatro e alla performance da parte di Acconci, ricorrendo alla metafora teatrale proposta da Erving Goffman in *Interaction Ritual. Essay on Face-to-Face Behaviour* (1967) citato da Acconci in un ulteriore passo della conversazione puntualmente tradotto da Diacono.

«Nell'intervista menzionata Acconci rimanda, come riferimento metodologico che traspare anche nelle note che accompagno la documentazione dei suoi lavori in *Avalanche*, a Erving Goffmann, "il cui lavoro sull'interazione ... è tutto basato su una specie di metafora teatrale -

⁶⁵² Il numero monografico di *Avalanche* era così articolato: *Introduction: Notes on a Performance Space*, pp. 2-3; *Early Work: Movement Over a Page*, pp. 4-6; *Early Work: Moving My Body into Place*; pp. 6-7; *Body as Place. Moving in on Myself, Performing Myself*, pp. 8-29; *People Spaced - Performing Myself. Through Another Agent*, pp. 30-42; *Occupied Zone. Moving in, Performing on Another Agent*, pp. 43-52; *Concentration - Container - Assimilation*, pp. 53-61; *Power Field - Exchange Points - Transformation*, pp. 62- 69, «*Avalanche*», 6, Fall 1972. Dalle riflessioni condotte da Kurt Lewin e dai diagrammi associati all'argomentazione condotta in *Principles of Topological Psychology*, provenivano alcuni schizzi di insiemi e sottoinsiemi tracciati da Acconci e pubblicati nella sezione *Peopled Space - Performing Myself Through Another Agent*. Come discusso nell'intervista con Béar, Acconci faceva uso nei disegni delle lettere A e B, che ricorrono nelle tavole illustrative di *Principles of Topological Psychology*, e riportava i termini di *power field* e di *separate region* tratti dalla terminologia di Lewin. Su quelle stesse pagine gli schizzi erano associati a fotografie di *Following Piece* svolgendo la dinamica letterale illustrata da Kurt Lewin in una interazione tra soggetti reali. Cfr. *Peopled Space - Performing Myself Through Another Agent*, «*Avalanche*», 6, 1972, pp. 30-31. *Following Piece* era uno degli *Street Works* documentati da Diacono nella monografia: «V. FOLLOWING PIECE (Pedinamento), Attività (strada, gente pedinamento). Street Work IV, Architectural League of New York, New York City. 3 - 25 ottobre 1969; durate varie», in *Documenti. L'Iscrizione del Corpo*, in M. Diacono, *Vito Acconci*, New York 1975, pp. 132-134. Nella scheda dedicata a *Following Piece*, Diacono traduceva alcune delle dichiarazioni di Acconci pubblicate in *Avalanche*. Cfr. «*Following Piece. Street Works IV, Architectural League New York; October 3- 25, 1969.*», in «*Avalanche*», 6, 1972, p. 31. Il concetto di *power field* ricorreva nella sezione titolata *Power Field – Exchange Points – Transformations* che includeva anche *Seedbed*, documentata da Diacono nella seconda parte dei *Documenti* dedicata a *L'Iscrizione del Corpo*. Cfr. *Power Field – Exchange Points – Transformations*, in *Avalanche*, 6, Fall 1972, pp. 62-69; «SEEDBED. Sonnabend Gallery, New York. January 15-29, 1971 [sic, 1972]; twice a week; six hours each day», «*Avalanche*», 6, Fall 1972, p. 62. Cfr. «XXI, SEEDBED (Semenzaio). Galleria Sonnanbend, New York City, 15 - 29 gennaio 1972. Due volte alla settimana, due ore al giorno.», *Documenti. L'Iscrizione del Corpo*, in M. Diacono, *Vito Acconci*, New York 1975, p. 168.

come quando parla di persone che istituiscono ‘aree di performance’ quando s’incontrano». ⁶⁵³

Così Acconci in *Avalanche*:

«But the sources I drawn from, at least for notes on pieces, range from concrete methodology to general systems people, sociologists: Erving Goffman’s work on interaction, for example, which all done in a kind of theatrical metaphor - he talks about people setting up “performance areas” when they meet...». ⁶⁵⁴

La metafora teatrale offerta da Goffman veniva considerata da Diacono lo strumento attraverso cui l’artista americano misurava sì il rapporto con il pubblico ma da intendersi sociologicamente come esperienza e come «analisi strutturale del comportamento, il ‘grande teatro del mondo’». ⁶⁵⁵

L’accezione del termine *performance* era precisamente chiarita attraverso quanto il sociologo aveva specificato in *Presentation of Self in Everyday Life*:

«In the *Presentation of Self in Everyday Life*, Goffman usa il termine ‘performance’ per designare “l’attività di un qualsiasi individuo che ha luogo di fronte a uno specifico gruppo di osservatori per un tempo caratterizzato dalla sua continua presenza, e che ha una determinata influenza su questi visitatori” (lo spazio specifico in cui tale ‘performance’ si svolge sarebbe, secondo Kurt Lewin, a cui Acconci si rifà, il *power field* di quell’individuo). Queste nozioni di ‘performance’ e ‘power field’ istituiscono il campo di ‘tecniche’ entro cui il lavoro più avanzato di Acconci prende forma, ma

⁶⁵³ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 35.

⁶⁵⁴ Vito Acconci, *Excerpts from Tapes with Liza Baér*, «Avalanche», 6, Fall 1972, p. 71.

⁶⁵⁵ «Ciò che Acconci può aver accettato da Goffmann è un’ipotesi di analisi strutturale del comportamento, il ‘grande teatro del mondo’ diventato letteralmente e denunciato come tale, con pezze d’appoggio sociologiche: un modello di lettura dell’esperienza di stare al mondo che poteva anche essere un modello di lettura dell’arte di stare al mondo, o se uno non ama proprio starci, al mondo, un modello per ribaltare l’ “essere-nel-mondo” in un’arte», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 36.

trasferendone la dimensione sociologica e psicologica a una di tipo concettuale». ⁶⁵⁶

In nota rimandava allo studio di Goffman, pubblicato a New York nel 1959 da Doubleday Anchor Books a dimostrazione della sua attenta lettura, confermata dalla presenza del libro tra i volumi della biblioteca dell'autore e da sottolineature⁶⁵⁷, che aveva costituito l'impalcatura teorica attraverso cui Diacono aveva elaborato le performance presentate al rientro in Italia.

Un inquadramento della performance americana a confronto con la performance teatrale occidentale derivava inoltre da un ulteriore studio di Goffman, citato da Diacono *Frame Analysis. An Essay on the Organisation of the Experience*, pubblicato a New York nel 1974, che aveva pertanto potuto leggere durante il secondo soggiorno americano, in una coincidenza cronologica con l'elaborazione della performance concepita in collaborazione con Claudio Parmiggiani *Daphnephoria* quello stesso anno.

«Nella performance teatrale dell'Occidente, nota Goffman, la nozione di ruolo è fondata su una “fondamentale distinzione concettuale tra performer, o attore individuale che appare sul palcoscenico, e la parte o personaggio ch'egli assume per il tempo in cui lavora nella funzione di attore”, per cui “un individuo impegnato in una recitazione teatrale mostrerà almeno un doppio io, quello di attore e quello del personaggio interpretato”. Nella performance dell'artista contemporaneo, Acconci o Joan Jonas o Burden, le tre funzioni di ‘persona’, ‘personaggio’ e ‘artista’ nel momento produttivo dell'opera convergono e coincidono; la performance è il luogo di produzione dell'atto

⁶⁵⁶ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975 p. 37.

⁶⁵⁷ Cfr. M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 55, nota 9. Così in Goffmann «I have been using the term “performance” to refer to all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observer.», Erving Goffman, *The Presentation of the Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York 1959, p. 22.

‘artistico’, il luogo di emissione del linguaggio, e il luogo di consumo dell’opera.»⁶⁵⁸.

Nel processo di analisi e differenziazione dei processi attivati nell’ambito della performance artistica rispetto alla performance teatrale di tipo occidentale avveniva da parte di Diacono anche attraverso l’analisi del ruolo del performer e del destinatario dell’azione.

«Il ruolo del destinatario dell’azione (l’attante ‘Pubblico’, presente in *Claim* come Oppositore e in *Seedbed* come Aiutante, per usare le categorie di Greimas) e quello del performer, risulta così evidente che sono referenziati ma non riconducibili nozione sociologica di ‘performance’ come attività esperienziale. E neppure sono ascrivibili alla nozione teatrale della performance. Goffman definisce la performance teatrale “il dispositivo che trasforma un individuo in un attore scenico e questi, a sua volta, in un oggetto che può essere osservato con agio e a lungo, senza rischio di offenderlo, da persone poste nel ruolo di pubblico”».⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ M. Diacono, *Introduzione*, in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 41; cfr. p. 55 nota 12. «Ibid. [Frame Analysis], pp. 128-129». Cfr. Erving Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organisation of the Experience*, Harpen & Row, New York, 1974.

Ristampato con correzioni e variazioni lessicali nel 2013: «Nella performance teatrale dell’Occidente, nota Goffman, la nozione di ruolo è fondata su una ‘fondamentale distinzione concettuale tra performer, l’attore/individuo che recita sul palcoscenico, e la parte o il personaggio che egli assume per il tempo in cui opera nella funzione di attore’, per cui ‘un individuo impegnato in una recitazione teatrale mostrerà almeno un doppio io, quello di attore e quello del personaggio interpretato’. Nella performance dell’artista contemporaneo, Acconci o Joan Jonas o Chris Burden, le tre funzioni di persona, personaggio e autore nel momento di creazione dell’opera convergono e coincidono; la performance è il luogo di produzione dell’atto artistico, il luogo di emissione del linguaggio, e il luogo di consumo dell’opera», in M. Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci, Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 194. Tra gli esempi riportato da Diacono, Joan Jonas sarà coinvolta nel quarto numero di *TAU/MA*, pubblicato nel settembre 1977, con la presentazione di fotografie della performance *Mirage* presentata nel 1976 presso l’Anthology Film Archive di New York. Joan Jonas, *Mirage*, 1976, «TAU/MA» 4, 1977.

⁶⁵⁹ M. Diacono, *Introduzione*, in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 39-40; p. 55 , nota 11 «Frame Analysis, Harper Colophon Books, New York, 1974, p. 124».

Il confronto con Pincus-Witten

Con l'adozione delle categorie di «oppositore», «aiutante», e quella di «attanti» provenienti dalla semiotica strutturale e dalla grammatica narrativa di Algirdas Julien Greimas e dal ricorrere da parte del semiologo alla metafora teatrale⁶⁶⁰, Diacono puntava a replicare alle categorie di «voyeur» e «auditor» usate da Robert Pincus-Witten per *Seedbed* nell'articolo *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, pubblicato su *Artforum* nell'aprile del 1972.⁶⁶¹ Esplicitando le dinamiche di interazione attivate da Acconci a partire dalle fonti sociologiche di Lewin e Goffman, Diacono intendeva discutere il modello duchampiano proposto dal critico americano per Bruce Nauman e Acconci tramite l'ascendenza che Duchamp aveva avuto per Jasper Johns.⁶⁶² Le implicazioni erotiche presenti nell'opera di Duchamp erano state considerate da Pincus-Witten come traslate e assorbite da Acconci in ciò che definiva come «conceptual performance» attraverso l'adozione di elementi propri della scultura minimalista.

⁶⁶⁰ Algirdas Julien Greimas, *Les actants, les acteurs, et les figures*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, a cura di Claude Chabrol, Larousse, Paris 1973. Cfr. A. J. Greimas, *Elements of a Narrative Grammar*, traduzione di by Catherine Porter, «Diacritics», vol. 7, n. 1, spring, 1977, pp. 23-40. David Herman, *Existentialist Roots of Narrative Actants*, «Studies in 20th Century Literature», vol. 24, n. 2, 2000. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1484>

⁶⁶¹ Riguardo a *Seedbed*, in considerazione del ruolo dello spettatore come ascoltatore e testimone degli eventi, Pincus-Witten ne individuava la corrispondenza da *Watchman e Spy* di Jasper Johns. «Voyeur and auditor probably correspond to the alter-egos of Jasper Johns paintings of mid-1960s *Watchman* and *Spy*. See Jasper Johns 'Sketchbook Notes, Art and Literature, Spring 1965, especially page 192.», R. Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum», April 1972, p. 49, nota 2.

⁶⁶² «In this respect, as well as in others, one cannot fail to make connections between Acconci's performances (if they are that) and those earlier manifestations of behavioural phenomenology occasioned by Bruce Nauman absorption of technological apparatus into a sensibility which had drawn upon a source in Duchamp.», in Robert Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, in «Artforum» April 1972, pp. 47-49: 47. Due mesi prima dell'articolo *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, nel febbraio 1972, Pincus-Witten aveva dedicato a Nauman un intervento sempre su *Artforum*. Cfr. *Bruce Nauman: Another Kind of Reasoning*, Robert Pincus-Witten, «Artforum», February 1972, vol 10, n. 6, pp. 30-37, ristampato in *Post-Minimalism*, pp. 70-78. Un rimando da parte di Diacono a Pincus-Witten riguardo a Nauman, era già apparso nell'articolo *Materia-Destruttura* in *Collage* nella parte dedicata all'artista californiano, dove Diacono citava l'articolo di Pincus Witten pubblicato su *Artforum* nell'aprile 1968, Robert Pincus-Witten, *Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery*, «Artforum», vol. 6, n. 8, April 1968, pp. 63-65.

«In Acconci's work this was achieved by conjoining Minimalism form with Duchamp-like thought and behaviour, a fusion which may only be short-lived because of the virtuality antithetical nature of these two positions. Instead of forming autonomous objects this fusion has led, bizarrely enough, to the Conceptual Performance - one which heretofore has been thought to derive exclusively from the Futurist and Dadaist theatres of the First World War».⁶⁶³

L'esemplificazione era avvenuta su *Artforum* attraverso la correlazione di *Seedbed* con *Élevage de poussière* (1920) e quindi con *Le Grand Verre* (1915-23) ma ad indicare la tesi sostenuta era soprattutto la riproduzione di *The Wedge of Castity* (1951) di Duchamp, accanto ad una delle strutture primarie Robert Morris, *Untitled* (1966), e alle fotografie di *Seedbed*, presentato alla galleria di Ileana Sonnabend a New York nel gennaio 1972.⁶⁶⁴ In risposta Diacono argomentava, in due diversi registri di proposizione critica, quanto la tesi sostenuta da Pincus-Witten fosse riduttiva dei rapporti intrattenuti da Acconci con le posizioni di Duchamp. Sviluppava visivamente il commento ragionato in una lunga nota al saggio introduttivo nella monografia in tavole di immagini a corredo dell'*Introduzione*. Sebbene le riproduzioni illustrassero alcuni dei lavori di Acconci discussi nel saggio, miravano infatti soprattutto ad essere una replica agli articoli pubblicati dal critico americano su *Artforum* nell'aprile 1972 e

⁶⁶³ Robert Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum», April 1972, p. 47.

⁶⁶⁴ In riferimento a *Seedbed* Pincus-Witten indicava: «The poetical ellipses in points 2 and 4 play between the idea of Acconci's sperm spurted onto the floor but understood in its agricultural metaphor: a seed. Duchamp's parallel is *Élevage du Poussière*, or *Dust Breeding*. Not incidentally, Duchamp's subtitle for *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* is "agricultural machine."», Robert Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum», April 1972, p. 48.

A specificare ulteriormente sua posizione scriveva: «Such an interpretation is too facile and it does not take into account what it is finally interesting, namely that in the Conceptual performance, at least in Vito Acconci's case may be a fusion of the Minimalist position in sculpture with a refreshed comprehension of the erotic implications in Duchamp's late sexual works, most particularly *The Wedge of Castity* (1951). (...) To adopt an extreme taboo in the context of a gallery situation in fact neutralizes the very notion of taboo. Since the spectator is a *voyeur* only in the sense that he is the *auditor* of the events», Robert Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, in *Artforum*, April 1972, p. 48; a p. 49 sono riprodotte le fotografie di *The Wedge of Castity* (1951) di Marcel Duchamp e Robert Morris *Untitled* (1966).

nell'ottobre 1973.⁶⁶⁵ Anticipando la propria posizione sulla diversità nella ricezione dell'eredità di Duchamp in Europa e in America, uno degli argomenti centrali nei testi critici redatti per le mostre ospitate presso la sua galleria-studio, la distanza dell'elaborazione americana dalle formulazioni europee, era connotata da Diacono come un'opposizione tra le pratiche dell'«inconscio», «autobiografia» e «mitografia» personale in Duchamp e la strumentale funzionalità del lavoro americano espresso nei *body works*, ricondotto a ciò che, sia in Nauman che in Acconci, considerava essere una «formalizzazione d'un comportamento sociale» attraverso un «evento linguisticamente strutturato nell'interazione artista-ambiente».

«I due articoli discutono l'evidenza di derivazioni tematiche in Acconci da Duchamp, e considerano riduttivamente i *bodyworks* di Nauman e Acconci come conseguenze quasi-patologiche del lavoro oggettuale-concettuale di Duchamp. Ma l'oggetto di Duchamp, "ready-made" o "surreale", funziona nella sua interezza semantica solo nell'intersezione della sua sintassi visuale e di quella verbale del linguaggio che vi è associato; per questo, nella loro apparenza di estrema leggibilità, al limite della non-arte, gli oggetti di Duchamp sono in realtà le sue opere più ermetiche, dense, impenetrabili, inimitabili, più orientate verso la sacralità del feticcio; mallearmene. La loro mitografia è inscritta tutta nell'inconscio da cui sono emerse. Le strutture-da-performance americane e le performance stesse, sono irriducibili a questa misura metalinguistica. Il loro impianto è funzionale, perché il linguaggio che viene in esse svolto è sempre relato alla formalizzazione d'un comportamento sociale o socialmente definibile e non

⁶⁶⁵ La nota di commento in cui Diacono discuteva le posizioni di Pincus-Witten espresse negli articoli pubblicati su *Artforum* nell'aprile 1972 e nell'ottobre 1973, discendeva da considerazioni sulla questione relativa al carattere minimalista della poesia di Acconci, alle relazioni che il percorso di Acconci intesseva con quello degli artisti americani contemporanei. a confronto sul carattere *post-minimal*, della svolta performativa assunta da Acconci discussa da Pincus-Witten. «Se è vero, come è stato detto (1), che la 'performance' di Nauman segue logicamente la riduzione a segno temporale della forma minimalista, e la conversione della scultura alla prassi (già evidente nell'artwork 'processuale' di Serra tra '67 e '69), non meno logicamente la performance di Acconci segue la riduzione della propria poesia a fenomenologia della scrittura». M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 14. Alla nota 2 a pag. 54 Diacono riferiva di Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum», aprile 1972, pp. 47-50, e *Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth*, «Artforum», ottobre 1973, pp. 40-46.

d'un mito personale. Anche quanto il referente dell'opera è autobiografico, tale autobiografia si dà immediatamente come evento pubblico, come evento linguisticamente strutturato nell'interazione artista-ambiente».⁶⁶⁶

Nelle considerazioni sulla dimensione oggettuale, degli elementi fisici, materiali, utilizzati nell'ambito della performance, che considerava non avessero un valore a sé stante, metalinguistico, come gli oggetti duchampiani, ma sempre una funzionalità correlata alla dinamica con il fruitore, risuonavano le riflessioni personalmente condotte nella costruzione di oggetti come «fetishlinguistics», a testimonianza di quanto la riflessione su ready-made di Duchamp avesse stimolato la sua stessa produzione oggettuale nel corso del soggiorno newyorkese accanto ad una vivificazione dell'oggetto di Duchamp mediata da una ricezione di Art & Language. Sottoscriveva una posizione secondo cui l'apporto di Duchamp non si traduceva semplicemente, come voleva valorizzare o stigmatizzare Pincus-Witten nella presenza di riferimenti duchampiani, e sottolineava le differenti implicazioni intrattenute dagli artisti in territorio americano con l'eredità duchampiana. Nel caso di Acconci quanto fosse il corpo stesso dell'artista a costituirsi come «readymade», nell'esteriorizzazione delle dinamiche che si intendevano instaurare con il pubblico e come altrettanto fosse lo spazio della galleria ad essere modificato e costituirsi come «ready-made

⁶⁶⁶ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 54, nota 1.

rettificato»⁶⁶⁷, una specifica che chiarisce quanto intendesse con l'espressione «correzione dello spazio»⁶⁶⁸, avvenuta mediante l'introduzione dell'elemento sonoro della voce.

Così, proponeva paralleli di immagini in due colonne verticali⁶⁶⁹: in una lettura da sinistra a destra, venivano riprodotti lavori di Duchamp a confronto con stills dai films o fotografie dei *bodyworks* di Acconci, derivati da un'attenta ricognizione della rivista *Avalanche*, ad ulteriore conferma di quanto la rivista avesse costituito una delle principali piattaforme di aggiornamento e di confronto sulle ricerche americane, anche a livello lessicale. La terminologia di «body works», utilizzata da Diacono nel saggio del 1975 per indicare i lavori di Acconci dal 1969 al 1971, rimandava infatti alla quella usata da Willoughby Sharp in *Body Works. A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof*, pubblicato nel primo numero di

⁶⁶⁷ «L'influenza più visibile di Duchamp sull'arte americana (Cage, Johns, Morris) appare nell'indifferenza che l'artista (Nauman/Acconci anche inclusi) mostra verso la nozione di arte-contemplazione, indifferenza che gli permette di scegliere dovunque e comunque i propri materiali; in questo senso il corpo si costituisce come un "ready-made" e lo spazio come "ready-made rettificato" (ma il rectifié di Duchamp bisognerà forse anche associarlo al significato euristico dell'etimo quale appare nel motto alchimico *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem*). M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 54, nota 1. Questa accezione del *readymade rectified* di Marcel Duchamp si trova come esplicitazione del carattere della *performance space* nella note descrittiva di Diacono alle diverse terminologie usate da Acconci per descrivere i propri lavori, riprese e tradotte da Diacono nel saggio. Cfr. *«performance space: luogo modificato (rectifié, in versione Duchamp) per denotare la presenza o l'attività dell'artista, ma in cui l'artista non appare fisicamente durante il tempo stabilito per la sua fruizione da parte del pubblico (in qualche caso è il pubblico che deve agire nello spazio)»*. M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 27.

⁶⁶⁸ Nella ristampa del saggio dedicato ad Acconci nel 2013, l'autore ha corretto l'espressione «correzione dello spazio» in «rettificazione dello spazio» ad esplicitare ulteriormente il riferimento a Duchamp: «Senonché la *rettificazione* dello spazio non avrebbe mai raggiunto di per sé lo scopo senza l'immissione della voce come l'elemento unificatore di quello che l'artista definisce, prendendo in prestito il termine dalla psicologia topologica di Kurt Lewin, *power field*, l'area in cui vige l'influenza fisico-psichica di un agent. La voce fa da filo conduttore allo spettatore nel labirinto di strutture allusive/metaforiche che orientano lo spazio (lo disorientano), e che non potranno avere altra funzione se non di supporto alla costruzione narrativa-temporale, né potranno acquistare una forma autonoma che possa essere contemplata iconicamente come scultura, sia pure scultura-ambiente. Terminata la performance, i props ritorneranno all'esistenza anonima di oggetti an-artistici da cui sono provenuti, e della performance - ormai diventata installation - rimarrà solo un'eco documentaria nell'audiotape e nelle fotografie.» *Vito Acconci*, in M. Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci, Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 188

⁶⁶⁹ Le pagine di immagini sono pubblicate come tavole fuori testo nell'*Introduzione*. Cfr. *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, pp. 44-45

Avalanche dell'autunno 1970⁶⁷⁰, così come da *Avalanche* provenivano due esempi di «body works» di Dennis Oppenheim, *Arm and Wire* (1969) e *Reading Position for Second Degree Burn* (1970) illustrati a corredo del saggio.⁶⁷¹

Nella tavola di immagini, in considerazione della «sexualization» di Acconci come estrapolata dall'androgino di Duchamp proposta su *Artforum*, come visualizzazione di affermazione positiva dell'artista ad una domanda del critico americano, al ritratto fotografico di Man Ray di Marcel Duchamp come *Rose Sélavy* (1921) Diacono faceva corrispondere uno still da *Conversions II* (1971), accostando la conversione dal maschile al femminile, in Duchamp per via di travestimento, a quella operata per

⁶⁷⁰ Willoughby Sharp, *Body Works. A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof*, «Avalanche», 1, Fall 1970 pp. 14-17. Come caso esemplificativo del «body work», Diacono portava il lavoro di Dennis Oppenheim del quale venivano riprodotti a corredo del saggio *Arm and Wire* (1969) e *Reading position for second degree burn* (1970), con immagini e didascalie che mostrano un puntuale dialogo con quanto era stato pubblicato sulla rivista newyorkese, ed in particolare con il secondo numero dell'inverno del 1972.

⁶⁷¹ A p. 30 *Arm and Wire* (1969) era riprodotto con la didascalia: «Dennis Oppenheim, *Arm and Wire*; settembre 1969. (Film 16 mm, 8 min; camera: Bob Fiore). 'Arm and Wire mostra il mio braccio che preme girandosi su del filo elettrico ricevendone l'impronta sulla pelle. Arm and Wire era un tentativo di rendere ciò che viene fatto e il modo di farlo la stessa identica cosa', accompagnata dalla segnalazione che la descrizione era tratta da un'intervista con Willoughby Sharp del 17 aprile 1971. Con la didascalia «Dennis Oppenheim, Reading position for second degree burn (stage I & II). Pelle, libro, energia solare; tempo di esposizione: 5 ore. Jones Beach, Long Island, New York giugno 1970)» si riproponevano a p. 33 due fotografie di *Reading Position for Second Degree Burn*, che erano state pubblicate su doppia pagina sul secondo numero di *Avalanche* dell'inverno 1971 con una didascalia che Diacono aveva puntualmente tradotto: «Stage 1 and 2. Jones Beach, June 1970. Book, skin, solar energy. Exposure time 5 hours». Esattamente questo lavoro di Dennis Oppenheim era stato infatti citato da Sharp tra i *Body works* nel primo numero della rivista americana: «'The Body as Place' (is a common condition of body works). Re: This echo can literally be perceived in *Reading position for second degree burn* (1970). Oppenheim went to a Long Island beach and exposed his body two to the sun. He placed a large, leather-bound book entitled *Tactics* over his chest. In this work represented by two photos, one color shot shows the artist lying on the beach before the burn and the other after without the book. An unburned rectangle occupies the place where the book was». Cfr. *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, 1975, p. 30, 33. Cfr. «Avalanche», 2, Winter, 1971, pp. 18-19; Willoughby Sharp, *Body Works. A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof*, «Avalanche», 1, Fall 1970, p. 15.

nascondimento in *Conversions*.⁶⁷² A suggerire possibili correlazioni e discendenze e su quali piani ulteriori avvenisse il dialogo, a questo confronto aggiungeva la fotografia di *Tonsure* (1919) a cui si facevano corrispondere due stills da *Openings* (1970), in cui la performance veniva descritta come «pelle, rasatura, abrasione dei peli della pelle», mentre ad un particolare di *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* (1924), descritto in didascalia come «testa e sapone da barba», veniva associato al *Soap and Eyes* (1970).⁶⁷³ Se il parallelo iconografico tra Duchamp e Acconci proposto da Diacono nasceva dalla proposta critica di Pontus-Witten, proseguita su *Artforum* nell'ottobre 1973 in *Theatre of the Conceptual*, dove veniva riprodotto di *Rose Sélavy* e alcuni stills da *Openings*⁶⁷⁴, le fotografie di *Openings*, *Conversions* and *Soap and Eyes*, erano state pubblicate nel numero monografico di *Avalanche* dedicato ad Acconci, mentre già nel numero dell'inverno 1971, con una copertina dedicata al

⁶⁷² «In the film Conversion of 1971 Acconci is tugging his breasts, burning hair from his chest, and hiding his penis attempting to transform himself into a female or, at least, into an androgyne. 'Did this film record a process parallel to sexual multivalence between Duchamp and Rose Sélavy?' 'Yes'", in *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, Pincus Witten, *Artforum*, April 1972, p. 49. Pincus-Witten rimandava al reportage fotografico realizzato da Acconci con Shunk Kender pubblicato sul numero dell'inverno 1971 di *Avalanche*; «Based on photo-essay by Acconci/Shunk Kender, *Conversions*, *Avalanche*, Winter 1971, pp. 90-95», in R. Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «*Artforum*, 1972», pag. 49, nota 3.

A p. 44 del saggio di Diacono veniva riprodotta la fotografia con l'indicazione «Marcel Duchamp come Rose Sélavy; particolare di Belle Haleine [sic] / Eau de Voilette. New York, 1921. Foto Man Ray»; sulla pagina opposta lo still fotografico tratto dal video di registrazione delle performance è corredato dalla didascalia: «*Vito Acconci, Conversions II* (Stretching), film super 8, agosto 1971.», in M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 45.

⁶⁷³ *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, 1975, p. 44, 45.

⁶⁷⁴ R. Pincus-Witten, *Theatre of the Conceptual. Autobiography and Myth*, «*Artforum*», ottobre 1973, pp. 41-46. Le immagini di *Rose Sélavy* e *Openings* di Acconci sono riprodotte a p. 44.

ritratto fotografico di Bruce Nauman, erano state pubblicate fotografie di *Conversions* testualmente accompagnate da indicazioni dell'artista sul «sex-exchange». ⁶⁷⁵

Pur segnalate da Pincus-Witten, le implicazioni sociali nel lavoro di Acconci, che si risolvevano per il critico americano nella vacuità e irrelazione del gesto dadaista⁶⁷⁶, erano state volte da Diacono anche in considerazione dei *bodyworks* di Bruce Nauman. La riproduzione a piena pagina di *Hologram (Making Faces)* (1968) nel saggio dedicato ad Acconci⁶⁷⁷, restituisce infatti un'ulteriore replica a Pincus-Witten e in appare ricondurre all'applicazione delle teorie di Goffman in *Interaction Ritual. Essay on Essay on Face-to-Face Behaviour*.

Come documentato da annotazioni di Diacono sulla propria copia del volume, il carattere dell'interazione sociale e comportamentale aveva offerto un paradigma

⁶⁷⁵ *Soap and Eyes*, «Avalanche», 6, 1972, pp. 20-21; *Openings*, «Avalanche», 6, 1972, pp. 22-23; stills da *Conversions II* sono pubblicate anche in «Avalanche», 6, 1972, p. 28. per *Conversions II* si veda *Drifts and Conversions by Vito Acconci*, «Avalanche», 2, Winter 1971, pp. 82-95; in particolare pp. 91-93; accanto alle fotografie campeggiavano gli *statements* dell'artista: «Extending the sex-change (my removing my penis, hiding it between my legs)»; «Consequences of sex-change (traces of former states)». Il secondo numero di *Avalanche* del 1971, includeva anche l'intervista di Liza Béar a Bruce Nauman, registrata nel maggio 1970, in cui era discussa anche la partecipazione dell'artista nel 1969, alla mostra *Anti-Illusion. Procedures/Materials*. Se da un lato l'apparato iconografico al saggio *Introduzione* intendeva rispondere e proseguire le considerazioni enunciate da Pincus-Witten, l'enucleazione visiva delle relazioni tra Duchamp e pratiche performative, si posizionava anche all'interno del panorama critico italiano dove quelle relazioni erano accennate. Le fotografie di *Tonsure* e *Rose Sélavy* venivano in particolare anche pubblicate come parte del corredo iconografico del volume di Lea Vergine. *Il corpo* dove non solo veniva riferito Marcel Duchamp ma anche Antonin Artaud e il Teatro della Crudeltà. Cfr. «Le matrici di tutto questo sono antiche; ma, volendo riferirsi a vicende del nostro secolo, non si possono di certo escludere in primo luogo quell'espressionismo che ribolliva al di là del Reno, né il Dadaismo, il Surrealismo o Artaud col suo Teatro della Crudeltà (si guardi alle foto di Egon Schiele, all'acconciatura e alla tonsura di Marcel Duchamp e, più vicini a noi, agli stessi interventi di Piero Manzoni e di Yves Klein; sotto certi aspetti, anche al cabaret colto di Hidalgo e Marchetti del gruppo ZAJ.», L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili*, ed. consultata, Skira, Milano 2000, p. 12.

⁶⁷⁶ «On the other hand, Acconci, beginning with the apparently sensual theme of externalized taboo and sexuality, conducts the Conceptual Performance in a virtually autistic vacuum. In this sense he approaches social indifference - despite the enormity of the social implications of his works - and remains as elitist and infra-referential as Duchamp always was and as the general tenor of New York Dadaism in its heroic period was as well.», in R. Pincus-Witten, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum», 1972, p. 49.

⁶⁷⁷ «Bruce Nauman, *Hologram (Making Faces)*, 1968. Immagine oleografica su vetro. (Galleria Leo Castelli.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 26.

interpretativo anche per la lettura del lavoro di Nauman, se consideriamo l'adozione dei parametri sociologici e la correlazione istituita con la performance, testimoniata dall'indicazione «analisi formale» e «Body-Work (Body-Art)» manoscritte come criterio di lettura accanto al titolo del primo capitolo *On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interactions*.⁶⁷⁸ Inoltre, la postilla «'Making Faces' di Nauman come violazione della 'faccia sociale'»⁶⁷⁹ a commento dello stesso capitolo, integrava una precisa considerazione sugli *holograms*, esposti nel giugno 1969 da Leo Castelli, che Diacono aveva visto nel corso del soggiorno newyorkese di quell'estate e riferito in *Materia-Destruttura* nella sezione del contributo dedicata a Nauman.⁶⁸⁰

Tramite il confronto con Duchamp, l'individuazione delle dinamiche di interazione e all'analisi delle strutture linguistiche e comportamentali, era orientata alla riflessione della nozione di «conceptual performance» avanzata da Pincus-Witten e usata secondo Diacono da parte del critico in modo riduttivo.⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Le annotazioni sono manoscritte a p. 5 sulla copia del volume posseduto da Diacono sulle pagine di apertura del primo capitolo di *Interaction Ritual. Essay on Face-to-Face Behaviour*. Doubleday Anchor Books, New York, 1967. Il volume presenta sottolineature nella prima parte del libro, pp. 1-148, corrispondente al saggio omonimo. *Interaction Ritual* costituiva infatti la raccolta di sei saggi di Goffman apparsi su riviste specializzate di psichiatria, sociologia, antropologia. Sotto il titolo *Interaction Ritual* erano antologizzati: *On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interactions*; *The Nature of Deference and Demeanor*; *Embarrassment and Social Organization*; *Alienation from Interaction*; *Mental Symptoms and Public Order*. Chiudeva il volume, un secondo saggio intitolato *What is Action*, pubblicato per la prima volta nell'edizione Doubleday del 1967.

⁶⁷⁹ Il commento manoscritto si trova a p. 6. A Nauman rimanda anche l'annotazione della lettera «N.» a p. 10, accanto al paragrafo in cui Goffman discute la nozione di faccia sociale: «In any case, while his social face can be most personal possession and the center of his security and pleasure, it is on loan to him from society; it will be withdrawn unless he conducts himself in a way that it worthy of it. Approved attributes and their relation to face make every man his on jailer; this a fundamental social constraint even though each man may like his cell.», *Interaction Ritual*. Doubleday Anchor Books, New York, 1967, p. 10, sottolineato da Mario Diacono.

⁶⁸⁰ Mario Diacono, *Materia-destruttura* (1969), «Collage», 9, 1970, pp. 6-21; poi in *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth*, in Mario Diacono *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 145-169: 160.

⁶⁸¹ «Per Seedbed, Pincus-Wittne ha usato il termine 'performance concettuale', considerando l'opera di Acconci semplicemente un'estensione dell'atteggiamento 'concettuale', e trascurando del tutto quanto la nozione di 'performance' implichi almeno in parte un'opposizione alla pratica del 'concettualismo'», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 32. .

Se la contemporaneità della ricerca concettuale, performativa e minimalista, veniva ribadita da Pincus-Witten sotto l'insegna di Duchamp, l'insistenza da parte di Diacono proprio su questo aspetto nella monografia, era dovuta a quanto quella stessa compresenza fosse stata finalizzata in una loro concentrazione e conciliazione nelle performance elaborate nel 1972. Il saggio restituiva infatti una personale ricezione e assimilazione della performance non disgiunta dall'arte concettuale e restituiva un processo di interpretazione critica del lavoro di Acconci da parte di Diacono alimentata dalla perlustrazione di quelle stesse letture che aveva informato la sua partecipazione al rientro in Italia dopo il soggiorno a Berkeley.

III. Critica in atto

Una serrata serie di partecipazioni al rientro in Italia dal 1970 al 1972 attestano, prima della partenza per New York per l'incarico al Sarah Lawrence College⁶⁸², una partecipazione intensa e congiunta con gli artisti che si configura nei termini di un apporto teorico e di contributo ideativo e di un'azione di sollecitazione a confronto con le ricerche internazionali. Così come rappresentano il passaggio verso una dimensione artistica della pratica critico-teorica, lo svolgimento della critica in azione, in cui la conoscenza di Acconci agiva come una diversa possibilità della poesia da realizzare e mettere in forma attraverso un'operazione artistica e un coinvolgimento fisico in prima persona. La ricognizione sulle sperimentazioni americane, offerta al pubblico italiano tramite gli articoli inviati dagli Stati Uniti alla rivista palermitana *Collage*, si riversava nella redazione di contributi in prosa, o tradotta in una scrittura critica più marcatamente visiva che risentiva di idee, concetti, strumenti e pratiche ragionate a contatto con le ricerche americane. Trovava soprattutto espressione nella concezione-ideazione di performance in cui era offerta in prima persona l'esperienza americana. Il

⁶⁸² Esigua è la documentazione sulle date di trasferimento di Mario Diacono da Berkeley in Italia nel 1970 e poi la partenza per New York nel 1972, presumibilmente avvenuta tra il luglio e l'agosto del 1972, se teniamo conto della data di stampa segnalata nel giugno 1972 del volume *e/o*. Una copia della lettera di incarico per l'insegnamento al Sarah Lawrence College per l'anno accademico 1972-1973, posseduta da Mario Diacono, datata «May 3, 1972», datata e firmata da Mario Diacono «Roma May 10, 1972», testimonia la sua presenza a Roma almeno fino a quella data. In considerazione della permanenza di Diacono in California, come documentato una lettera a firma di Nicolas J. Perella, direttore Department of Italian sulla carta intestata University of California Berkeley, datata «Berkeley 1 luglio 1970», conservata da Mario Diacono, il suo incarico presso il Dipartimento era dal 1 gennaio 1968 al 30 giugno 1970.

confronto e condivisione di letture con Acconci e la lettura-studio dei riferimenti alla sociologia e alla psicologia sociale emergono significativamente nell'elaborazione di performances romane in cui erano combinate le riflessioni che avevano caratterizzato la prima esperienza statunitense. Aspetti più marcatamente performativi, associati ad una riflessione sul teatro e sul rito e ad una destinazione sociale-antropologica del lavoro artistico, erano combinati ad una riflessione di tipo linguistico nata dal confronto con il linguaggio concettuale di Joseph Kosuth che aveva rappresentato, insieme ad Acconci, un ulteriore versante dell'indagine che aveva il suo centro nell'attenzione nei confronti del linguaggio, centrale per la definizione della piattaforma critica nel corso degli anni della galleria.

Quanto emergerà nel saggio 1975 non era infatti solo il frutto di quanto letto ma anche di quanto ideato e *performed* nella primavera del 1972, in un confronto continuo con l'artista testimoniato dal proposito per il progetto di una mostra, documentato da una lettera inviata da Acconci a Diacono il 9 dicembre 1971.

«Dear Mario:

(....)

About the projected show: I'm not sure what's happening at this point. I'm showing here, with Sonnabend, in January; at California Institute of Art in February; and with Sonnabend in Paris in March. Also, there's some talk about a show in Rome — can't be more specific about that yet. / At any rate, I'm not sure what I can do with the gallery you mentioned. Can you send me some idea, also, of what funds might be available — for film prints, video, etc? I'd like to do something. But it might be a matter of just sending photographs. Let me know more about it (especially the dimensions of the gallery). Thank you for your consideration. Vito».⁶⁸³

In merito alla possibilità di quello che veniva indicato come «projected show», l'artista americano chiedeva informazioni sulle dimensioni dello spazio galleria e sulle disponibilità finanziarie per la produzione del lavoro. Nella lettera annunciava l'imminente mostra inaugurata di lì a un mese da Ileana Sonnabend a New York dal 15

⁶⁸³ Lettera di Vito Acconci a Mario Diacono, December 9 1971, dattiloscritta, firmata a penna. Collezione Maramotti. Corrispondenza Mario Diacono.

al 29 gennaio 1972, dove presenterà *Seedbed, Supply Room, Transference Zone*, quella al California Institute of Art dal 2 al 15 febbraio 1972⁶⁸⁴, e un'ulteriore esposizione da Sonnabend ma a Parigi da realizzarsi nel marzo 1972, identificabile con *Anchors* a Rue Mazarine nel novembre 1972⁶⁸⁵, mentre lo «show in Rome» coinciderà con *Public Domain* presentato all'Attico in dicembre.

Quanto alla galleria menzionata ad Acconci si trattava, secondo la testimonianza di Diacono a riguardo, di GAP Studio di Arte Contemporanea di Gianni Fileccia a Roma che nel 1972 pubblicava il volume *Joseph Kosuth (documenti)*, in cui Diacono riproponeva parte del brano dedicato all'artista scritto a Berkeley nell'agosto 1969, già apparso sul nono numero di *Collage* nel 1970, come ultima sezione di *Materia-Destruttura*.⁶⁸⁶ Ciò che il titolo riferiva come «documenti» erano i materiali in cui si formalizzava l'informazione linguistica e l'operazione concettuale e logico-investigativa di Kosuth, discussi nell'articolo e non interamente presentati come corredo iconografico nella rivista palermitana e che, secondo la testimonianza di Diacono, erano esposti negli spazi di Via di Monserrato.⁶⁸⁷

⁶⁸⁴ *Vito Acconci*. California Institute of Art, Valencia CA February 2-15 [1972], Invito viaggiato con timbro postale «Jan. 21 '72» inviato a Charlotte Twonsend N.S. College of Art and Design. Halifax Nova Scotia Canada. Nova Scotia College of Art & Design, Mezzanine Gallery Collection Exhibition Series, Artists' File, Vito Acconci.
<https://nscad.cairnrepo.org/islandora/object/nscad%3A4887#page/2/mode/1up>. [ultimo accesso 12 marzo 2019]

⁶⁸⁵ *Anchor* presso la sede parigina della galleria di Ileana Sonnabend nel novembre 1972, è anche riferita da Diacono nella cronologia pubblicata nella monografia de 1975. Cfr. M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 243; *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*, Charta, Milano-New York, 2006, pp. 310-315.

⁶⁸⁶ *Joseph Kosuth (documenti)*, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Roma, s.d., [1972]. La data 1972 è segnalata da un'annotazione manoscritta a penna rossa da Diacono a penna rossa sopra il colophon «1972 GAP studio di arte contemporanea via di monserrato 120 roma telefono 6567747» sulla copia del volume proveniente dall'autore, conservata presso la Biblioteca della Collezione Maramotti. Il testo stampato nel catalogo, datato in calce «agosto 1969», propone in una versione abbreviata con alcuni tagli, il brano dedicato a Kosuth pubblicato in *Materia-Destruttura*. Cfr. M. Diacono, *Materia-Destruttura*, «*Collage*», 9, dicembre 1970, pp. 16-21.

⁶⁸⁷ Il volume edito da GAP non riporta la data di pubblicazione né indicazioni sulle date della mostra. Devo alla testimonianza di Mario Diacono il chiarimento che si fosse trattato dell'esposizione della documentazione dei lavori di Kosuth riprodotta nel volume.

Il progetto per una mostra di Acconci si inseriva pertanto in una più ampia progettualità e partecipazione al contesto romano. Pensato per essere combinato a quello dedicato a Kosuth, intendeva congiungere a Roma due degli artisti e incontri centrali nel corso del soggiorno americano e si sarebbe inserito in un vasto panorama e congiunto programma espositivo di gallerie romane e newyorkesi, in una sinergia di interessi internazionali di cui proprio le pagine di *Avalanche* ci informano. Nel dicembre 1972, quando Acconci presentava *Public Domain* all'Attico, si vedeva inaugurare il 21 dicembre una mostra di Joseph Kosuth presso la galleria di Enzo Sperone e Konrad Fisher a Roma, la cui apertura a Piazza dei SS. Apostoli era annunciata nel sesto numero dedicato ad Acconci da *Avalanche*.⁶⁸⁸ Sulla seconda di copertina, si annunciavano due mostre da Leo Castelli a New York, *The Ninth Investigation Proposition 1 (o One)* presso la sede di Uptown dal 4 al 25 novembre 1972, l'altra *Early work Protoinvestigations 15 works 1965-1967* all'indirizzo 420 West Broadway dal 2 al 23 dicembre 1972.⁶⁸⁹ La partecipazione di Acconci alla programmazione della galleria di Sargentini era poi anticipata sul numero monografico con la planimetria degli spazi di Via del Paradiso⁶⁹⁰, secondo una strategia comunicativa già offerta sul secondo numero di *Avalanche* nell'inverno 1971 per la

⁶⁸⁸ «Sperone Gian Enzo & Fisher Konrad (Born Turin 1939) (Born Dusseldorf 1939) inform their artists that they should send their most recent (and beautiful works) for the opening of their new gallery in Rome. The address of "the" gallery is 49 Piazza SS. Apostoli», «*Avalanche*», 6, Fall 1972, s.n.

⁶⁸⁹ La segnalazione occupa l'intera pagina della seconda di copertina.«Joseph Kosuth, Recent Work: The Ninth Investigation Proposition 1, November 4 1972, 4 E 77 St. Early work Protoinvestigations 15 works 1965-1967 December 2, 1972, at 420 W Broadway. Leo Castelli», «*Avalanche*», 6, Fall 1972, sn.

⁶⁹⁰ La planimetria è accompagnata dalla segnalazione« Vito Acconci at L'Attico Via del Paradiso 41, December 1972. A Floor plan of the Gallery's New Space with Acconci Will use from December 1-10, 1972», «*Avalanche*», 6, Fall 1972, s.n.

segnalazione dell'apertura degli spazi di Ileana Sonnabend a 420 West Broadway, l'edificio destinato ad ospitare interamente gallerie, tra cui la John Weber Gallery.⁶⁹¹

Già nel quinto numero dell'estate 1972, nella rubrica *Messages* era stato segnalato al pubblico l'invito rivolto da Sargentini ad Acconci ad esporre in quello che veniva descritto come «new 14-room space in Via del Paradiso».⁶⁹²

La correlazione tra la programmazione di GAP Studio per l'Arte Contemporanea e l'attività di Diacono al rientro dal primo soggiorno statunitense è inoltre evidenziata dalla presentazione a GAP nel 1971 di *Take One* di Ettore Innocente, lo stesso anno che La Nuovo Foglio pubblicava con testi di Mario Diacono ed Emilio Villa, *Ettore Innocente XYZ A 1 take one 1970 XYZ A 2*.⁶⁹³ Alla permanenza romana nei primi anni Settanta e ai rapporti con GAP si riconduce anche la partecipazione di Diacono da New York nel 1973 al progetto coordinato da Tullio Catalano e Maurizio Benvenuti

⁶⁹¹ La planimetria è riprodotta su doppia pagina corredata dall'indirizzo della galleria «Sonnabend Gallery 420 West Broadway» segnalata come «blueprint of gallery space». Sullo stesso numero era anche anticipata la presenza di Acconci alla galleria di John Gibson in primavera: «Vito Acconci Mar 27 Apr 24 John Gibson 27 E 67 NY», «Avalanche», 2, Winter 1971, sn. John Weber Gallery appare all'indirizzo di 420 W Broadway nel numero dell'autunno di *Avalanche*: cfr. «Avalanche» 6, Fall 1972, sn.

⁶⁹² «Fabio Sargentini has invited Vito Acconci to exhibit in L'Attico new 14-room space in Via del Paradiso», in «Avalanche», 5, Summer 1972 p. 0. A conferma dei rapporti tra L'Attico e la rivista newyorkese, l'invito-locandina pieghevole (21 x 32 cm) della performance di Acconci all'Attico nel dicembre 1972 riproduceva sul verso del foglio uno still da *Conversions* segnalato in calce come tratto da *Avalanche*: «Conversions: Putting match to my breasts; burning off the hair 1971 (foto: avalanche)», Vito Acconci. Performance dal 2 al 10 dicembre 1972. L'Attico Roma via del paradiso 41. Invito-pieghevole, ASAC, Fascicolo Raccolta Documentaria Artisti, Vito Acconci (38). L'invito viaggiato è indirizzato all'Archivio della Biennale di Venezia e timbrato «15. XI. 1972».

⁶⁹³ Una fotografia di Franco Falasca dell'azione di Ettore Innocente *Take One* alla GAP Studio per l'arte contemporanea, inaugurata il 25 marzo 1971, è riprodotta a corredo del contributo: Lucilla Meloni, *L'arte si fa politica*, in *Anni Settanta. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 settembre - 2 marzo 2014), a cura di Daniella Lancioni, Iacobelli Editore, Roma, 2013, p. 66, p. 245 tav. 192, p. 312 Cfr. M. Diacono, *Ettore Innocente. Res. Eau.Main*, in Emilio Villa-M. Diacono, *Ettore Innocente XYZ A 1 take one 1970 XYZ A 2*, La nuovo foglio, Macerata, 1971, ristampato in M. Diacono. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia 2013, pp. 89-90.

denominato *S.p.A.* e *Uffici per l'Immaginazione preventiva*.⁶⁹⁴ Il coinvolgimento è documentato da una xerocopia con un testo dattiloscritto di Diacono, conservato presso l'autore, come una «chair of preventive imagination», segnalata come attiva in orario diurno, coesistente con l'insegnamento al Sarah Lawrence College, e in orario notturno, durante il tempo del sogno, nell'appartamento di residenza 309 West 97th Street.⁶⁹⁵

Delle *Synopsis of Categories* di Kosuth tratte dal *Roget's International Thesaurus*, delle quali aveva riferito in *Materia-Destruttura* che «nel giugno scorso una sezione è stata anche trascritta stampata su un billboard lungo un'autostrada del New Mexico»⁶⁹⁶ - in coincidenza con le date del suo viaggio nel Sud-Ovest degli Stati Uniti nell'estate del 1968 - una fotografia di un cartellone autostradale con la categoria relativa alla parola *matter*; veniva riprodotta nella pubblicazione edita da GAP *Joseph Kosuth*

⁶⁹⁴ Il coordinamento dal 1971 dell'attività di GAP Studio per l'Arte Contemporanea, fondata da Gianni Fileccia e Adriana Miccolis, era affidata a Maurizio Benvenuti e Tullio Catalano, di cui Diacono ospiterà una mostra nel novembre 1982 alla galleria romana di Piazza Mignanelli. A partire dal maggio 1972 la galleria GAP infatti era stata la sede dell'*Ufficio consigli per Azioni*, correlato al progetto denominato *S.p.A.*, nato per volontà Tullio Catalano, Maurizio Benvenuti e Franco Falasca la cui base concettuale era presso gli scantinati di Via Monserrato 120 sede della galleria. A fianco di *S.p.A.* avveniva la collaborazione autonoma di altri artisti e autori in una complessa e ramificata germinazione dell'operazione, geograficamente dislocata. Secondo un decentramento e una capillare diramazione di azioni e informazioni, si dipartivano una serie di *Uffici per l'Immaginazione preventiva*, tra questi il sesto ufficio newyorkese era diretto da Mario Diacono. Cfr. *Ufficio per l'Immaginazione Preventiva. Ideografia. C. Maurizio Benvenuti. Ibidem di Tullio Catalano. Lo sviluppo dell'atteggiamento affettivo in relazione alle reazioni dell'atteggiamento razionale / Franco Falasca, Ideologia 2*, a cura di Filiberto Menna, M. Marani, Roma 1976.

⁶⁹⁵ L'operazione di scrittura avveniva nelle due direzioni sul foglio, convergendo al centro nella firma JCT raddoppiata in posizione inversa, valorizzando la variazione tra orario diurno e notturno il rovesciamento imposto per la lettura. Il testo stampato è il seguente: *A B/Ranch of the BurEau //Has Been EstAb(o)lished / in New York City / StarThing September 1, 1973 / 309 West 97 Street / Open for B/Easiness All Night / During Dream Time / JCT" || "A Chair of Preventive Imagination / Has been EstAblished at / Sarah Lawrence College / Starting in September 10, 1973 / Open for Tea Ching / aT Each Ing All Time / BetWheen Class Hours JCT" || [Ufficio per l'Immaginazione preventiva. Bureau for a Preventive Imagination], xerocopia, [1973], Mario Diacono.*

⁶⁹⁶ Mario Diacono, *Materia-destruttura* (1969), «Collage», 9, 1970, poi in *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth*, in Mario Diacono *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 145-169: 167.

(documenti).⁶⁹⁷ In riferimento a quelle pubblicate da Kosuth su spazi di giornali o di riviste acquistati appositamente, come il *San Francisco Good Times*, solo parzialmente riprodotto in *Collage*, nel catalogo romano veniva interamente stampata la pagina del periodico⁶⁹⁸ che Diacono poteva aver acquistato durante il soggiorno in California. Precisamente l'utilizzo del *Roget's International Thesaurus* sarà segnalato da Diacono nel saggio dedicato ad Acconci del 1975 a proposito di *Contacts/Contexts*, di cui constatava la forte vicinanza con il lavoro condotto degli artisti concettuali:

«Da questo tipo di testo-azione all'apparentare la scrittura della poesia con quella degli artisti concettuali il passo è breve, anzi già compiuto. In *Contacts/Contexts*, nel numero 6 di *0 to 9*, è evidente l'analogia processuale e la contiguità con il lavoro di Kosuth basato sulla trascrizione del *Roget's International Thesaurus*; con la differenza che, mentre l'obiettivo di Kosuth è la disseminazione sistematica di arte-idea, in cui l'informazione linguistica sulle qualità della realtà sostituisce la manipolazione della realtà stessa in metafore figurative, lo scopo di Acconci è di agire invece il linguaggio come tautologia, portarlo al grado zero strutturale, usandolo come performato: come oggetto puro, come oggetto auto-costruito».⁶⁹⁹

Se in Kosuth l'uso delle categorie dai dizionari denotava l'appropriazione e l'uso del «linguaggio come metafora ideale dell'oggetto artistico», per Acconci la trascrizione

⁶⁹⁷ Nella fotografia riprodotta nel volume GAP il cartellone riportava la categoria relativa alla parola *matter* come segue: «I MATTER IN GENERAL. da 374 Universe 375 Materiality 376 Immateriality 377 Materials 378 Chemicals 379 Oils, Lubricants 380 Resins», *Joseph Kosuth (documenti)*, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Roma, s.d. [1972], sn.

⁶⁹⁸ Un particolare della pagina di *San Francisco Good Times* è riprodotta a corredo di *Materia-destruttura*, con la didascalia: «Art as idea as Idea, 1968, in Good Times, San Francisco, 16 aprile 1969», in «Collage», 9, 1970 p.16. Così nel testo pubblicato da GAP l'autore riprendeva quanto pubblicato in *Collage*: «L'apparizione d'una lista anonima di categorie fra le pubblicità di *Artforum*, di *Art International*, del *San Francisco Good Times* o del *Berner Tagblatt* da un lato realizzata perfettamente l'ipotesi critica di arte come informazione (e di informazione come arte).», *Joseph Kosuth (documenti)*, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Roma, s.d. [1972], s.n. La pagina è riprodotta come tavola fuori testo.

⁶⁹⁹ M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 22. Cfr. Vito Acconci, *Contact/Contexts (Frame of Reference: Ten pages of reading Roget's Thesaurus (New York, St. Martin's Press, 1965), «0 to 9»*, 6, July 1969, pp. 17-26. Il componimento era inoltre segnalato nella cronologia alla sezione *La Scrittura*: segnalato da Diacono nella cronologia alla sezione *La Scrittura. Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, p. 236.

dal dizionario contraddistingueva secondo Diacono «l'attività di scrittore come manipolatore di informazioni-idee», e rappresentava un «pretesto di materializzazione della scrittura».⁷⁰⁰

Le considerazioni provenivano da un'analisi critico-teorica su Joseph Kosuth a confronto con Acconci, condotta attraverso un'indagine di tipo operativo così come restituita nel contributo di Diacono al catalogo della mostra dedicata a Kasimir Malevič, tenutasi alla Galleria Breton a Milano nell'aprile-maggio 1971. L'intervento aveva la fisionomia di un breve *pamphlet*, con annessa copertina sulla quale campeggiava, bianco su fondo nero, il titolo *suprHEIMATismo*. Il sottotitolo (*dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività*) restituiva un calco con variazioni dal volume *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività* pubblicato nel 1969 da De Donato⁷⁰¹. Il contributo formalizzava il processo redazionale del testo teso a restituire, in forma tautologica, l'indagine critica sul pittore russo, attraverso la stampa in copia anastatica della bozza del dattiloscritto, con revisioni, annotazioni, cancellature, e glosse a margine. Nelle colonne a margine del testo erano proposte alcune citazioni di Malevič segnalate come provenienti dall'edizione *Essays on Art* del

⁷⁰⁰ «Tutto il suo lavoro di riporto di materiale verbale dal Webster e dal Roget in questo periodo, accennate all'attività di scrittore come a quella d'un manovratore di informazioni-idee, è in sintonia con il lavoro di Kosuth basato sugli stessi dizionari-strumenti (repositori dei segni della realtà), con l'avvertenza già notata che Kosuth usa il linguaggio come metafora ideale dell'oggetto artistico mentre Acconci lo usa come pretesto di materializzazione della scrittura.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, New York 1975, p. 23.

⁷⁰¹ Mario Diacono, *suprHEIMATismo dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività*, in *Kasimir Malevic*, catalogo della mostra, Galleria Breton, aprile-maggio 1971, Milano 1971, pp. 1-5. Cfr. Kasimir Malevič, *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività*, De Donato, Bari, 1969. Il titolo *suprHEIMATismo (dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività)* è stampato con il carattere Courier in bianco su una pagina nera, riprendendo la fisionomia del dattiloscritto presentato come contributo al catalogo. Il testo è ristampato nell'antologia di testi critici nel 2013 in una versione che, pur mantenendo le citazioni a margine da Malevič, a conferma del loro essere parte integrante del contributo, non ne restituisce tuttavia i connotati formali così come presenti nel catalogo milanese del 1971. Cfr. *suprHEIMATismo dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività*, in Mario Diacono *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 81-86. L'interesse di Diacono per Malevič e un'attenzione nei confronti del Suprematismo poteva risalire inoltre alla fine degli anni Cinquanta se consideriamo la mostra tenutasi a Roma nel 1959 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cui Cesare Vivaldi aveva dedicato un contributo per la rubrica *Arte*, nel numero di *Tempo Presente* del maggio 1959. Cfr. C. Vivaldi, *L'eroe ignoto Malevich*, «Tempo Presente», IV, 5, maggio 1959, pp. 399-401; *Casimir Malevic*, catalogo a cura di Giovanni Carandente, saggio introduttivo di Palma Bucarelli, Editalia Roma, 1959.

1969.⁷⁰² La lettura era probabilmente avvenuta nel corso del soggiorno californiano, nel momento del primo aggiornamento sulle ricerche concettuali, come testimoniato dalla restituzione dell'astrazione intellettuale di Malevič, accanto a quella duchampiana, attraverso la lente concettuale.

«da alcuni mesi diversi disegni suprematisti di Malevic vanno apparendo a sorpresa in Europa: in luglio a Londra (Juda gallery), in novembre a Parigi (galerie Chauvelin), ora a Milano. come in molti disegni di Duchamp (per il Grande Vetro) coetanei, sorprende in loro una consonanza con la grafica più didascalica di oggi, quella insomma concettuale: lo svilupparsi di segni sulla carta ha la rigidità fattuale del progetto, informativa della verbalizzazione dell'opera. segni assolutamente neutri di alone estetico, segni di grado zero come gli statements di Kosuth o di Weiner».⁷⁰³

Il paragone era già stato evidenziato nella chiusura nel testo dedicato a Kosuth pubblicato in *Collage* dove aveva segnalato che «la lettura dell'opera è meno importante della lettura dell'operazione»⁷⁰⁴ per poi offrire nel catalogo milanese la stessa considerazione sotto forma di una presentazione e rappresentazione dell'operazione di elaborazione dell'idea del testo.

Del connubio analogico tra la logica investigativa di Kosuth e il carattere concettuale attribuito a Malevič, ne è testimonianza la formulazione verbale e visiva presentata nel suo contributo a *Delocalizzazione* di Claudio Parmiggiani, esattamente nei termini di una

⁷⁰² Il volume dei saggi di Malevič da provenivano le citazioni a margine del testo era segnalato « Tutte le citazioni sono tratte da: K.S. Malevich, *Essays on Art* edited by Troels Andersen, London 1969», Mario Diacono, *suprHEIMATismo dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività*, Milano 1971, p. 5. Cfr. Kazimir S. Malevič, *Essays on Art. 1915-1933*, a cura di Troels Andersen, traduzione di Xenia Glowacki Prus e Arnold McMillin, 2 voll., Rapp & Whiting, London, 1968.

⁷⁰³ Mario Diacono, *suprHEIMATismo dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività*, Milano 1971, p. 2, minuscolo nel testo, sottolineato nel testo.

⁷⁰⁴ « (...) la lettura dell'opera è meno importante della lettura dell'operazione. Ora ci è concesso di leggere un certo Duchamp, un certo Malevich, un certo Pollock, un certo Burri, con attenzione non sull'opera, ma sull'idea, benché in loro il feticismo del sublime si ricostituisse poi, se non intorno alla rappresentazione, almeno intorno alla forza e alla violenza di negazione della tradizione di rappresentazione dell'arte», in Mario Diacono, *Materia-destruttura* (1969), «Collage», 9, 1970, poi in *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth*, in Mario Diacono *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 169.

«lettura dell'operazione». Nel testo per *Delocazione*, proposto nel febbraio 1972 sulle pagine *Data*, con due fotografie dell'opera-azione⁷⁰⁵, le parole «azione» e «oggetto» erano declinate in una successione volta ad illustrare movimenti ed operazioni, secondo conformazioni nominali e costruzioni verbali che, pur riprendendo soluzioni adottate già negli anni Sessanta, erano vivificate dall'esperienza americana. Il riferimento a Malevič era codificato a livello visivo nella presenza di quadrati che riprendevano formalmente del quadrato suprematista, pur riferendosi alle tele spostate da Parmiggiani.⁷⁰⁶ Ad illustrare e commentare il procedimento, centrale dell'operazione era lo stesso linguaggio usato come *performed* da Diacono, combinato ad elementi grafici volti a restituire movimenti e rapporti di consequenzialità tra azioni e oggetti. Accanto alla connotazione performativa e concettuale, come espressa da soluzioni aggettivali volte a sottolinearne la compresenza, quali «la percezione dello spazio è comporta/mentale», oppure «analisi comporta/mentale della situazione», era la ricezione del categoria di *process*, formulata in ambito americano ad informare *Delocazione*, soprattutto alla luce della centralità assunta dal fattore «tempo»

⁷⁰⁵ Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, con un testo di Mario Diacono, 15 esemplari numerati e firmati, Tipografia Ferraguti, Modena 1970; *Claudio Parmiggiani*, «Data», 2, febbraio 1972, pp.68-69. A p. 68 sono riprodotte le due fotografie rispettivamente corredate dalle date «a) 14.11.70» e «b) delocazione 15.12.70» accompagnate dalla dichiarazione in cui l'artista esplicita la procedura e operazione sottostante il lavoro ««Delocazione è la prima serie di opere intorno al tema della presenza/ assenza dell'oggetto nel contesto d'arte. Il 14 novembre 1970 ho un ambiente a disposizione per una mostra d'arte e in esso trovo la presenza casuale di oggetti. La mia intenzione è quella di scoprire la realtà preesistente e non d'inserire in modo arbitrario altri oggetti (le opere) concepiti al di fuori di questo ambiente. Il 15 dicembre 1970 l'operazione è compiuta in modo da: spostare gli oggetti ed evidenziare non la loro impronta bensì la loro assenza - dare risalto all'azione del tempo - rendere visibile l'assenza in forma di presenza e la presenza in forma di assenza», «Data» 2, febbraio 1972, p. 68. A p.69 è riprodotto *delocazione (delocation)* di Mario Diacono.

⁷⁰⁶ La parte visiva del testo era composta tra da due quadrati, uno nero e uno bianco, dall'immagine grafica di una scala e di un rettangolo diagonale che simulavano gli oggetti usati da Parmiggiani in *Delocazione*; un quadrato nero in una posizione simile, in basso a sinistra, era inoltre quello pubblicato sulla copertina di *Suprematism* di Malevich pubblicato nel 1920 Unovis Vitebesk, a ulteriore conferma della centralità assunta dalla riflessione sul pittore russo. La sintassi visiva ricorreva inoltre elementi geometrici quali frecce destinate a visualizzare oppure i movimenti, o consequenzialità delle azioni. Riguardo le formulazioni lessicali come ad esempio «atto di sublim'azione», «consacr'azione» «situ-azione» «meta-azione», «pr'oggetto», restituivano nell'enfasi posta sulla parola azione considerazione già perlustrate in ambito poetico, e confermavano la centralità dialettica assunta dai due termini.

nell'operazione⁷⁰⁷, segnalato come «tempo come oggetto concettuale e co-autore», «il tempo in forma di oggetti agiti nello spazio».⁷⁰⁸

La formula *e/o* prescelta come titolo del volume stampato nel giugno 1972, dedicato alla documentazione degli interventi performativi realizzati nel corso della

⁷⁰⁷ Queste considerazioni sono riferite da esempio riguardo a una serie di oggetti realizzati da Bruce Nauman tra 1966 e il 1967 per i quali Diacono nell'articolo *Materia-Destruttura* dichiarava: «In un tale thought process davvero il process è molto più significante del thought». In considerazione degli *Holograms* e di *Performance Corridor* sottolineava: «Nauman rinuncia all'oggetto-evento, chiude l'opera alla dimensione dello spazio per aprirla a quella del tempo.», Mario Diacono, *Materia-destruttura* (1969), «Collage», 9, 1970, poi in *Materia-destruttura: Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth*, in Mario Diacono *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 161, 163.

⁷⁰⁸ «(ana) Lisi» lo spazio è una categoria mentale, percettualmente non esiste, la percezione dello spazio è comporta/mentale: lo spazio è vissuto come luogo (situs&azione) nel luogo lo spazio interagisce con gli oggetti: gli oggetti interagiscono con soggetti. Il soggetto declina la funzione spaziale, aggettandolo o superficializzandolo di 'cose'. arredamento-scultura. collocazione: atto di adoperamento s(scolturale) dello spazio vissuto; attivazione di un tempo luogo di percezione. delocazione: radiografia delle proprietà morfologiche specifiche del luogo. da con-locazione a delocazione. opera di evidenziamento cinematografico del tempo e dell'azione; dell'azione del tempo; del tempo d'azione. il tempo è lo spessore immateriale tra il con e il de; nell'opera è nominato come oggetto concettuale e co-autore. tempo interagisce con cose: oggetti + materia atmosferica. collocazione copre; delocazione: scopre. il tempo in forma di oggetti agiti nello spazio: tra l'atto che nasconde e l'atto che rivela, delocare data lo spazio con il tempo. la collocazione comincia, la delocazione finisce. la collocazione costruisce. la delocazione distruisce », Claudio Parmiggiani-Mario Diacono, *Delocazione*, «Data», 2, febbraio 1972, pp. 68-69; *Delocazione* di Diacono è ristampato in Mario Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 87-88.

La correlazione tra il fattore temporale e la sua derivazione da ricerche americane veniva poi espressamente chiamata in causa nel testo per la mostra *Interno/Esterno (neo)metafisico* nel 1977 a commento dei lavori di Claudio Parmiggiani. A commento di *Musurgia* (1977), esposto in quella occasione espositiva, in considerazione del fattore temporale li espresso come tempo musicale, a confronto con *Giorno/Notte*: «Il tempo, che in un *process artist* sarebbe stato la misurazione delle ore e dei minuti impiegati per realizzare un'opera (e l'opera vi sarebbe reciprocamente l'indice del percorso del tempo) diventa qui un'astrazione visuale fuori da ogni riferimento al processo. Il processo è negato dalla fotografia, che appiattitasi a icone meccanica sfugge a ogni prensione tattile/fisica, a ogni storicità, appare qui lontana dall'essere quella evidenza documentale su cui erano strutturati i lavori 'concettuali', e si costituisce infine in un eventuale 'macchina per desiderio', desiderio che è l'altro dal documento.», *Interno/esterno (neo)metafisico*, testo stampato sul foglio locandina della mostra di Ferruccio de Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggiani, 3 giugno - 23 giugno 1977, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice 21, Archivio Collezione Maramotti Galleria Fata & Diacono, Bologna - Mostra collettiva De Filippi, Mattiacci, Parmiggiani 1977, 01, ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 25-40: 39.

permanenza romana⁷⁰⁹, ne dichiarava, in modo sottile, eppure enfatico, le premesse. Illuminante delle intenzioni soggiacenti è l'occorrenza di quella stessa doppia congiunzione nel saggio dedicato ad Acconci nel 1975 nella frase «concomitanza di materializzazione e/o spazializzazione del verbale-poetico, e di proiezioni nell'attività concettuale e/o rituale dell'artista delle sue intenzioni dell'opera».⁷¹⁰

Ricorrente anche nel titolo della partecipazione di Sandro Chia, *e/o intorno a catacresi*, all'intervento *Annullamento* di Diacono a *Critica in Atto* il 10 marzo 1972 a

⁷⁰⁹ La pubblicazione stampata a Roma nel giugno 1972, curata da Diacono secondo la sua testimonianza ha la fisionomia di un libro documentazione, caratterizzata dalla forte consistenza di immagini fotografiche intervallate da testi e si pone come progetto editoriale in una assonanza precisamente con le proposizioni espressa nella rivista come *Avalanche*, a sua volta destinata alla documentazione di operazioni performative corredate da testi e denotata da un peso consistente dell'immagine fotografica. Il volume documenta alcune fotografie, segnalate come di Claudio Abate, Mariella Bolzoni, Marcello Gianveduti, Mauro Neroni e Massimo Piersanti, delle azioni performative, realizzate a Roma tra il marzo e il maggio 1972 da Mario Diacono, Cesare Tacchi, Gianfranco Notargiacomo, Ferruccio De Filippi, Franco Gozzano, Eliseo Mattiacci e Sandro Chia. Le fotografie e descrizioni riconducono a situazioni e circostanze non del tutto identificate. Alcune di queste sono da ricondurre alla partecipazione di Mario Diacono a *Critica in Atto* e alle iniziative promosse nelle cornice di Incontri Internazionali d'Arte. Sotto l'intestazione cronologica «aprile-maggio 1972» sono elencate azioni interventi accompagnate da fotografie e da testi da ricondurre a diverse circostanze romane. La descrizione testuale con la quale sono presentate è la seguente: « Franco Gozzano: j.g. bourke / escrementi e civiltà: antropologia del rituale scatologico; Gianfranco Notargiacomo: /r/ italiano /r/francese / r/inglese /l/russo; Ferruccio De Filippi, "io sono un esempio, per esempio", "archeologia seconda", Eliseo Mattiacci, Verifica di due scritture, Sandro Chia, tondo, nero, *corsivo*; Cesare Tacchi, (atto) (immaginario) (strumentale).» Nel caso di Gianfranco Notargiacomo, riconducono alla programmazione della galleria La Salita. I testi di Mario Diacono a commento delle azioni *Annullato / Annullamento* (il 10 marzo 1972 a Palazzo Taverna) e *Bibliologia* (12 marzo 1972 presso la Libreria Arcana dalle ore 19 alle ore 20), sono firmati M.D. in *e/o*, e ristampati con alcune varianti lessicali con il titolo di Due co-azioni, in M.Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte Materia Concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 99-103. Due fotografie della performance di Diacono con Cesare Tacchi a Palazzo Taverna il 17 maggio 1972, sono riprodotte in quella sede senza alcuna specifica di coordinate, *e/o*, stampato in 1000 copie non numerate, tipografia Officina Grafica Roma, giugno 1972, sn.

⁷¹⁰ «L'apparizione dell'*art-language* era successiva e insieme contigua a cambiamenti attuati nella formazione di 'segni letterari' in Europa e in Brasile, particolarmente nella scrittura della poesia; in letteratura, la ripresa di procedimenti formali dell'avanguardia storica approdava a dispositivi verbali che dilavano l'elemento visuale contraendo quello discorsivo, e l'organismo poetico acquistava nuove dimensioni: spazio, materia, icone. Nei momenti di confusione l'*art-language*, venne persino ascritta all'ambito delle 'sperimentazioni poetiche'. In una concomitanza di materializzazione e/o spazializzazione del verbale-poetico, e di proiezioni nell'attività concettuale e/o rituale dell'artista delle sue intenzioni dell'opera, si trova agli inizi il lavoro di Acconci, nel 1967-1978.», M. Diacono, *Introduzione*, in *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York. 1975, p. 14. Nella precisazione erano chiaramente riferiti le ricerche poetiche condotte dai Noigandres e indicata tra le righe la sua appartenenza alla compagine europea e internazionale che aveva vivificato le esperienze, poetiche e non, delle avanguardie.

Palazzo Taverna⁷¹¹, l'espressione «e/o» era riferita da Diacono nel 1975 a proposito dell'uso del linguaggio nei primi componimenti di Acconci, tra 1967 e 1968, e correlata alla riflessione concettuale promossa da *Art-Language*, di cui non mancava di sottolineare che fosse stata ascritta nell'ambito delle «sperimentazioni poetiche». La dichiarazione offriva l'approccio distintivo che ne aveva caratterizzato la restituzione combinata, così come specificato da Diacono in merito ad *Annullamento* come concezione di interventi da realizzarsi in uno «spazio linguistico da agire» come «gesti linguistici».⁷¹²

Allo stesso modo, l'elaborazione della performance a partire dalla propria esperienza dei rituali era specificato a commento dell'intervento a *Critica in Atto*, nato dal proposito di «*annullare* (cioè non abolire: ma proiettare, progettare sul *nulla*) un discorso critico-creativo individuale (Diacono) in un discorso creativo-critico

⁷¹¹ *e/o intorno a catacresi* è il titolo con cui è segnalata in *e/o* l'azione di Sandro Chia nell'ambito dell'intervento di Diacono a *Critica in atto*. Cfr. *e/o*, Officina Grafica, Roma 1972, sn. L'intervento *Annullato /Annullamento* a Critico in Atto (6-30 marzo 1972) è indicato nel manifesto-calendario dell'iniziativa, conservata da Mario Diacono, al giorno 9 marzo 1972, contrariamente alla data 10 marzo 1972 indicata in *e/o*. La cifra *e/o* ricorre inoltre nella descrizione definizione del progetto *S.p.A.* ricondotto al 12 maggio 1972. La presenza della disgiunzione evidenzia non solo il legame intrattenuto da Diacono con il progetto di Tullio Catalano, ma la ripercussione che l'indagine linguistica condotta da Diacono ha intrattenuto con quelle formulazioni. «12/5/1972: inizio dello S.p.A. inteso come registrazione autogestita di esperienze (azioni cfr. titolo) singole e/o collettive, documentate e sollecitate mediante spedizione preventive e/o successiva, attuate al di fuori di qualunque controllo reale codificato e codificante, prevaricante la matrice stessa (azionista). Lo S.p.A. è tuttavia un libro privo di menabò, che afferma la propria capacità politica ed editoriale in assoluta estraneità con qualunque processo di determinazione quantitativa (pagine - capitoli- paragrafi) che inevitabilmente ne ridurrebbe la capacità di autodeterminarsi dialetticamente con lo strumento di capienza di una teoricamente pressoché infinita disponibilità d'incidenza, di volta in volta inerzialmente adottata mediante una prassi sistematica consequenziale di valutazione esente da giudizio.», S.p.A, Resoconto delle attività degli Ufficio dal 1972 al 1974, Tullio Catalano e Maurizio Benveduti. «Flash Art», 1974, p. 18

⁷¹² Il proposito viene così specificato da Diacono in *e/o*: « Il 'modo di intervento' doveva ovviamente pensarsi in funzione dello spazio linguistico da agire. Bisognava risolvere un tempo in convenzione fruitiva in un tempo di messa in questione (in crisi) della convenzione) designando gesti linguistici ulteriori: ciascuno doveva risolvere "esemplarmente" una situazione di confronto personale col problema dell'uso del linguaggio sociale, evidenziando al massimo, dunque visualmente, la dimensione nullistica del linguaggio - visualizzando l'arbitrario linguistico della critica formale e psicologica con il linguaggio dell'arbitrio.», in *e/o*, 1972, sn.

(n.artisti) tribale». ⁷¹³ Come dichiarato da Diacono nel volume la parola «annullato» ricorreva come *statement* visivo nella forma di un «poem» collocato su un tabellone insieme alle fotocopie delle pagine di *The Presentation of Self in Everyday Life*:

«il mio *annullamento* l'ho dichiarato collocando su un tabellone un mio poem, cioè un mio precedente intervento su un foglio da scrivere, che avevo, a stampa, ANNULLATO, e la xerocopia del libro che durante l'annullamento ho continuato a leggere, seduto tra i 'fruitori' dell'altro-linguistico: *the presentation of self in everyday life*». ⁷¹⁴

Nell'espedito del tabellone riecheggia la strumentazione e i dispositivi adottati da Kosuth, e il termine poteva anche rendere precisamente in italiano le tavole d'affissione, i *billboards* usati dall'artista, mentre l'operazione di azzeramento e di

⁷¹³ La specifica è segnalata al primo punto della presentazione pubblicata in *e/o*. Cfr. *Intervento (ANNULLAMENTO) a Critica in atto*, in *e/o*, 1972, sn. La partecipazione degli artisti è così elencata nel volume: «intervento (ANNULLAMENTO) a "critica in atto", palazzo taverna, roma 10 marzo 1972. Mario Diacono: *Annullato*; Cesare Tacchi: *Decifrazione*, Franco Fozzani: *un minuto*, Eliseo Mattiacci: *Fonologia*, Gianfranco Notargiacomo: *Dattilogia*, Ferruccio De Filippi: *Archeologia: Biografia*; Sandro Chia: *e/o intorno a catacresi*».

⁷¹⁴ *Intervento (ANNULLAMENTO) a 'critica in atto', palazzo taverna, roma, 10 marzo 1972*, in *e/o*, stampato dalla tipografia Officina Grafica Roma via dei salumi 30e, roma in 1000 copie non numerate nel giugno 1972, con fotografie di Claudio Abate, Mariella Bolzoni, Marcello Gianveduti, Mauro Neroni, Massimo Piersanti, senza numerazione di pagina, corsivo nel testo, sn; ristampato con varianti linguistiche in *Annullamento*, in M. Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia, Milano 2013, p. 100: «il mio annullamento, l'ho dichiarando collocando su un tabellone un mio poem, cioè un mio precedente intervento su un foglio bianco che avevo (a stampa) ANNULLATO, e la fotocopia del libro che durante l'annullamento ho continuato a leggere: seduto tra i fruitori dell'altro-linguistico: *The Presentation of Self in Everyday Life*».

annullamento del foglio-poem⁷¹⁵ restituiva il grado zero della pittura in Malevič equiparato al grado zero degli *statements* concettuali di Kosuth e Lawrence Weiner.⁷¹⁶

Il libro di Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, in quanto letto era oggetto dell'azione del *reading* silenzioso e lo strumento che permetteva l'annullamento del suo lettore nel pubblico, «scarso: voglio dire, annullato pure lui»,

⁷¹⁵ Nel catalogo della mostra dedicata a Gianfranco Notargiacomo nel 2007 Barbara Martuscello riporta la notizia, proveniente da un'intervista con l'artista, secondo cui il foglio annullato fosse il certificato di nascita di Diacono: «Mario Diacono affisse un suo certificato di nascita, nel quale risulta il suo vero cognome, apponendoci il timbro “annullato” e lasciando il posto a interventi d'artista (oltre Notargiacomo, Chia, Tacchi, Mattiacci), improntati su una ricerca linguistica.». In quella stessa sede viene riportata l'informazione che *e/o* fosse una rivista a carattere periodico di cui uscirono pochi numeri, notizia che tuttavia non trova riscontro con le pubblicazioni rintracciate. Se ne segnala anche la produzione autonoma a Via del Governo da parte di Diacono e degli artisti e il sostegno finanziario di Emilio Mazzoli, al quale gli artisti cedettero alcuni disegni. «Con alcuni di questi –Notargiacomo, Cesare Tacchi, Sandro Chia, Fernando De Filippi–, Diacono sta lavorando alla creazione di una rivista, chiamata “e/o” e della quale escono pochi numeri. Organizzata nella sua casa di Via del Governo Vecchio, è autoprodotta dal critico e dagli artisti e finanziata da Mazzoli (al quale gli artisti donarono dei disegni). In questo contesto matura l'idea della partecipazione poetico-artistica a Critica in atto. Alcune di queste informazioni sono estrapolate da un'intervista inedita dell'autrice a Gianfranco Notargiacomo, Roma, 15 aprile 2007», B. Martuscello. *Sintetico. Notargiacomo*, in *Sintetico. Notargiacomo Opere dal 1971 al 2007*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 27 maggio - 1 luglio 2007) a cura di Barbara Martuscello, Gangemi Editore, Roma, 2007, p. 13, nota 13 e nota 14. Con Notargiacomo, Diacono aveva anche collaborato alla redazione del testo dattiloscritto che accompagnava la mostra di Notargiacomo presentata alla Galleria La Salita, il 3 maggio 1972, dedicata al tema del linguaggio La mostra di Notargiacomo alla Salita, dal titolo *ay/layk/ayk/*, il cui titolo sviluppava «la trascrizione fonetica analizzata da Roman Jakobson, dello slogan, lanciato dal presidente degli Stati Uniti “I like Eisenhower”», includeva più lavori tra cui alcuni di quelli riprodotti anche nel volume *e/o*, in quella sezione segnalata come «aprile-maggio 1972», che riconduceva a quella stagione contingente quella sviluppata a Incontri Internazionali d'Arte. Cfr. *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni, Allemandi Torino, 1998, p. 46.

⁷¹⁶ La parola «annullato» ricorre inoltre stampata in rosso su una delle cartoline firmate JCT, da ricondurre allo stesso frangente di perlustrazioni californiane di ricerca concettuali americane. La cartolina fa parte di un gruppo di sei carte, conservate presso l'autore, contrassegnate in basso a destra con la firma JCT. Come segnalato da Diacono e documentato da fotografie dell'allestimento rese disponibili dall'autore, le sei cartoline sono state esposte con il titolo *Book in six cards* alla mostra *Mario Diacono. Bookworks 1965-1974 presso Arslibri nel 2017*. (Boston, Arslibri, 7 aprile- 3 maggio 2017; senza catalogo). Parole e frasi a carattere stampatello sono stampate con un'alternanza rosso/nero nell'inchiostro di stampa in modo che dalla lettura, secondo l'alternanza dei colori, possano in alcuni casi emergere altri significati o parole: «annullato», «monoverbal divination poem», «mescaline makes you feel god», «nella marijuana leggi l'anima», «4 giugno 1940 ricordo del mio primo sacrilegio», «please, lower your head burn this card». Il termine «annullato» tornava come titolo di un oggetto a New York nel 1975 nell'ambito della esposizione di oggetti *four obJCTs Dingtungen & Fetishlinguistics*, la cui derivazione da pratiche di tipo linguistico-concettuale, ma in chiave oggettuale, è confermata dall'accoglienza nel catalogo *Language & Structure* (1975), anche esplicitate nella parola *fetishlinguistics*.

come osservava Diacono.⁷¹⁷ Un ulteriore libro, oggetto anche questo di un'azione di annullamento ma di tipo fisico, diveniva il 12 maggio 1972 oggetto nell'azione di Diacono a *Bibliologia* presso il piano superiore della libreria Arcana come documentato dalle fotografie pubblicate in *e/o*. Da un lato l'annullarsi nel pubblico e nella lettura del libro di Goffmann, dall'altro era il libro di Alberto Moravia *Io e lui*, pubblicato da Bompiani nel 1971, ad essere fisicamente annullato, tramite l'operazione di tagliarne le pagine, e trasformato in *Io e il Phallo*.⁷¹⁸ La procedura di annullamento soggiaceva anche la definizione di *Libro rosso della guardia nera Libro nero della Guardia Rossa* (1972) stampato da Diacono con lo pseudonimo di JCT ed esposto a Roma nel 1972 nell'ambito di *Bibliologia* e definito dall'autore «libro a specchio in negativo».⁷¹⁹ La riflessione condotta su Malevič era lì svolta anche in chiave visiva

⁷¹⁷ M.D., *Intervento (ANNULLAMENTO) a Critica in atto*, in *e/o*, 1972.

⁷¹⁸ In cinque delle fotografie in bianco e nero stampate in *e/o* è visibile Diacono seduto ad un tavolo, insieme ad altri partecipanti a *Bibliologia*, intento a tagliare la pagine del libro; in una di queste è ben riconoscibile la sagoma del volume così come alterato da Diacono in *Io e il Phallo*. Il libro di Moravia, a seguito della dissacrazione subita, come oggetto «performato» diventava un altro oggetto e un altro libro entrando a far parte della serie di «libri-oggetto» con il titolo di *Io e il Phallo*, ad esplicitare uno dei due protagonisti del romanzo di Moravia. In questo caso, l'azione fisica subita dal libro era anche un'azione di annullamento del valore del romanzo stesso. Al di là delle possibili considerazioni sulle pratiche di cancellazione, quale quelle operate da Vincenzo Agnetti in *Il libro dimenticato a memoria* (1969) l'operazione di Diacono si posizionava anche su un orizzonte di critica letteraria legata alla fortuna critica dello sfortunato libro di Moravia. Stampato da Bompiani nel 1971 il romanzo *Io e Lui* di Alberto Moravia, ebbe un tale successo di pubblico che venne premiato come libro dell'anno e ebbe numerose ristampe proprio nel corso del 1972: un'accoglienza a cui però scrittori e intellettuali avevano risposto con fredde reazioni, da Natalia Ginzburg su *La Stampa* a Carlo Bo sul *Corriere della Sera*. Cfr. Marco Berisso, *Prefazione*, in Alberto Moravia, *Io e lui*, Bompiani, Milano 2009; I edizione Bompiani, Milano, 1971. Con il titolo *Io e lui: Il libro: Il Phallo*, l'opera è presente nella Collezione Maramotti inv. 577; nel 2016 il lavoro stato esposto a Milano alla mostra *L'inarchiviabile. Italia anni 70* a cura di Marco Scotini (Frigoriferi Milanese. Centro per l'arte contemporanea, Milano 7 aprile - 15 giugno 2016; senza catalogo).

⁷¹⁹ Come descritto da Diacono nel testo introduttivo all'azione *Bibliologia* presentata in *e/o*, alcuni libri erano disposti sul tavolo dagli artisti partecipanti: «Stavolta di doveva funzionalizzare, ritualizzare deritualizzandone lo statuto convenuto dall'assenso social, un altro ordine di oggetti il libro, e un altro spazio specifico, la libreria. L'azione voleva avere una relazione topologica/semantica con lo spazio e le merce, allora, ma interrogativa, questionativa, forse irrisoria, magari sublimativa, al limite consacrativa della nascita del libro, come arca santa della parola irrilevante. Questa la situazione, o meglio la messa in atto della situazione: la messa in immaginazione del libro. Su un tavolo al centro dello spazio, i nostri libri: gli escrementi della nostra secolare e appassionata, costruttiva e repressiva relazione dell'archetipologia culturale. (...) Un mio libro a specchio in negativo: il volume rosso intitolato *Libro Rosso della Guardia Nera* e il volume nero *Libro Nero della Guardia Rossa*; ogni libro racconta il proprio colore soltanto: il mito, il rito, la storia, l'annullamento nel proprio colore.», in *e/o*, giugno 1972. Cfr. JCT. *Libro rosso della guardia nera Libro nero della Guardia Rossa*, 2 volumi, edizione in 100 esemplari numerati, 1972.

nell'adozione del colore rosso/nero, di cui se ne accentuava anche la connotazione politica, con chiaro riferimento al *Libretto Rosso* di Mao Tse-Tung, anche noto come *Libretto delle guardie rosse*. L'operazione di azzeramento della scrittura avveniva nella presentazione di pagine, in un caso rosse e nell'altro nere, in entrambi i casi completamente vuote, che trova una coincidenza con i *Libri Extraverbali* (1972), presentati nella stessa occasione da Cesare Tacchi.⁷²⁰ L'alternanza rosso/nero e la loro connotazione politica sarà anche l'asse portante della sintassi compositiva e visiva sottostante la costruzione di *Mantique*, realizzato a New York tra 1975 e 1976, conservato alla New York Public Library.⁷²¹ I colori sono usati come strumento di riflessione estetica sul Suprematismo e politica, così come testimonia l'emergenza visiva delle lettere componenti la parola *mantique*, dalla dichiarazione «**méditation estétique**», dipinta in rosso/nero sulla pagina del *Corriere della Sera* del 10 maggio 1976, in cui si riportava la notizia della morte di Ulricke Meinhof, utilizzata come

⁷²⁰ L'assonanza tra i lavori di Tacchi e quelli di Diacono in quella circostanza è da valutare alla luce delle risonanze che il lavoro di Diacono, come pratica di annullamento attraverso la proposizione di pagine vuote di stampate con un unico colore possa aver avuto per l'elaborazione dei libri realizzati da Tacchi presentati a *Bibliologia*. Così venivano descritti da Diacono in *e/o*: «Tacchi, tre libri extraverbali: il "Libro Atmosferico", cioè a percussione, che non si legge ma si ode per vibrazione sbattendoci sopra le nocche; "Favola" un macro libro che racconta una fiaba di colori, dal più buio al più luminoso, dall'Aurora di Boehme alla Notte di Juan de la Cruz, attraversando velinamente tutti i colori del giorno; e il libro della notte in cui tutte le vacche sono nere, "Io sono un poeta" copertina azzurra con folto blocco di fogli, per l'appunto tutti neri: la scrittura s'accoppia con suo padre l'inchiostro.», **M.D., in e/o**. La copertina di *Favola*, e una doppia pagina di campitura blu, *Libro Atmosferico* e *Io sono un poeta* sono riprodotte nel catalogo della mostra dedicata a Tacchi nel 2018, dove pure vengono ascritti con il titolo di *Libri Extraverbali* come composti da sole pagine bianche nere e colorate. *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 7 febbraio - 6 maggio 2018, Azienda Speciale Palaexpo, Roma, 2018, pp. 147-149, 434. Con l'«Aurora di Boehme», ovvero Jacob Böhme, mi pare potesse riferirsi a *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1612); il teologo e mistico luterano sarà poi riferito da Diacono in un testo dattiloscritto del 1975 in cui annotava appunti e commenti alla lezione di Lacan tenutasi a Columbia University, come riferimento alla parola «signatura» utilizzata in quella circostanza.

⁷²¹ La datazione è manoscritta a penna su una superficie di legno che costituisce il taglio inferiore del libro come segue «mario diacono new york 1976», la cifra 6 è ricalcata a pennarello e è possibile leggere il 5 sottostante, per cui mi sembra verosimile che il lavoro possa esser stato iniziato nel 1975. L'oggetto-libro di grandi dimensioni, 61 x 40 x 2,5 cm, costruito con tavole di legno, con elementi diversi applicati sulle diverse parti che lo compongono, è presente nella Spencer Collection, New York Public Library, New York. Due fotografie in bianco e nero del libro sono riprodotte in JCT, *MAZA*, «TAU/MA»m 6, dicembre 1979.

fondo del piatto in una delle due pagine di legno e su cui è incollata una cartolina che riproduce *Quadrato Rosso e Quadrato Nero* di Malevič.⁷²²

Alla «xerocopia del libro» di Goffman, parimenti affissa sul tabellone nel corso della performance, è da ricondurre una fotocopia del dorso di *The Presentation of Self in Everyday Life*, trovata nella copia del volume appartenente a Diacono, all'inizio del secondo capitolo intitolato *Teams*, successivo a quello intestato *Performances*.⁷²³

Se la lettura del volume da parte di Diacono era la restituzione pubblica dell'aggiornamento di Diacono sulle ricerche americane, allo stesso tempo la performance offriva una letterale messa in scena dei sistemi relazionali e comportamentali da comprendere precisamente alla luce delle definizioni del sociologo. La contemporaneità dell'azione di Diacono in *Annullato* con quelle degli artisti da lui coinvolti, Sandro Chia, Gianfranco Notargiacomo, Cesare Tacchi, Ferruccio De Filippi, Eliseo Mattiacci e Franco Gozzano, nell'intervento sottoscritto con il titolo uniforme di *Annullamento*, è infatti da leggersi come una performance di gruppo o di squadra, una «team performance», secondo la definizione offerta nel capitolo *Teams* dedicato alle dinamiche di interazione di gruppo: «I will use the term

⁷²²Con intenzione principalmente pittorica, invece, i riferimenti al pittore russo erano presenti nei lavori realizzati da Claudio Parmiggiani quello stesso anno, *Malevic/Kobayashi* (1976) e *Otto Idee Rosse* (1976), in un arco di tempo che vede un'intensa collaborazione artistica, anche in forma editoriale tra i due.

⁷²³ L'attenta lettura del saggio di Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, centrale per l'analisi del lavoro di Acconci e la redazione del saggio, e per la concezione delle performances nei primi anni Settanta, trova conferma in sottolineature e appunti manoscritti presenti nella copia del volume presente nella biblioteca dell'autore, nell'edizione pubblicata da Doubleday Anchor Books nel 1959. La copia del volume presenta sottolineature nel primo capitolo del volume intitolato *Performances* (pp. 17-76). Secondo la testimonianza di Diacono la copia del volume di Goffman corrisponde effettivamente a quella utilizzata per la lettura nella performance a Roma nel 1972. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York, 1959. L'edizione pubblicata da Doubleday Anchor Books era una versione riveduta e ampliata della monografia stampata nel 1956 per le edizioni del Social Sciences Research Center dell'Università di Edimburgo. Cfr. *Erving Goffman, The presentation of self in everyday life*, University of Edinburgh, Edinburgh, 1956. Lo studio di Goffman, come presentato nell'edizione Doubleday Anchor è strutturato in sei capitoli: I. *Performances*, II. *Teams*, III. *Regions and Region Behaviour*. IV *Discrepant Roles*, V. *Communication out of Character*, VI *The Art of Impression Management*. Una fotografia di Mario Diacono intento a leggere *The Presentation of Self in Everyday Life* nell'edizione Doubleday Anchor Books del 1959, è riprodotta in *e/o*, dove è ben visibile la copertina del libro. Il tabellone menzionato da Diacono con le fotocopie del libro di Goffman e il foglio «annullato» non è visibile nelle fotografie di pubblicate nel volume *e/o*.

“performance team” or in short “team” to refer to any set of individuals who cooperate in staging a single routine». ⁷²⁴

Seguendo la descrizione derivata dalla terminologia teatrale, Diacono giocava il ruolo di «director» della performance definito da Goffman come «the individual who dominates the show in this way and is, in a sense, the director of it, plays an actual part in the performance he directs». ⁷²⁵ Quanto specificava offre infatti un calco con la coesistenza delle azioni in *Annullamento*:

«Secondly, the director may be given the special duty of allocating the parts in the performance and the personal front that is employed in each part, for each establishment may be seen as a place with a number of characters to dispose of to prospective performers and as an assemblage of sign equipment or ceremonial paraphernalia to be allocated.» ⁷²⁶

Come documentato dalle fotografie di Massimo Piersanti pubblicate in *e/o* la contemporaneità delle azioni avveniva nella loro dislocazione dei partecipanti nella sala di Palazzo Taverna, con gli artisti seduti ad un tavolo disposto su un lato della stanza, e Mario Diacono seduto tra il pubblico a leggere *The Presentation of Self in Everyday life*, nell'edizione dell'Anchor Books del 1959.

La disposizione spaziale trova inoltre una stringente somiglianza con un'immagine pubblicata sul numero monografico di *Avalanche* dell'autunno 1972, con cui Acconci accompagnava il testo dell'intervista con Liza Béar. In forma stilizzata vi è illustrato il posizionamento di individui in un'aula: due persone sedute alla cattedra altre nella

⁷²⁴ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York , 1959, p. 79; Capitolo II *Teams*, pp. 77-105.

⁷²⁵ «When we examines a team-performance, one often finds that someone is given the right to direct and control the progress of the dramatic action. The equerry in court establishments is an example. Sometimes the individual who dominates the show in this way and is, in a sense the director of it, plays an actual part in the performance, he directs.», Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York , 1959, p. 97.

⁷²⁶ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York , 1959, p. 99. Un'ulteriore considerazione, a conferma delle derivazione da Goffman, potrebbe essere fatta sulle categorie di *front region* and *back region* usate da Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life*, in riferimento posizione di Diacono rispetto a quella degli artisti.

stanza, tra cui una seduta in fondo intenta a leggere. Le figure sono accompagnate da tre frecce che collegano la silhouette dell'individuo intento a leggere a tre differenti punti numericamente contrassegnati: il primo contrassegna il libro, il secondo le persone nell'aula, e un terzo numero le associa, tramite un'ulteriore freccia, alle due persone sedute alla cattedra.⁷²⁷ Alla luce dello studio di Goffmann, la schematizzazione pare indicare possibili interrelazioni tra ruoli, azioni comportamentali e dinamiche di interazione, e suggerisce una parentela supplementare tra le letture sociologiche condotte da Acconci e condivise da Diacono, e l'appartenenza di entrambe ad un clima culturale specifico e ad una fonte comune da andrebbe indagata.⁷²⁸

Dinamiche di «dramatic interaction» analizzate da Goffman in *The Presentation of Self in Everyday life* e discusse in *Interaction Ritual*, emergono inoltre nella performance di Diacono con Cesare Tacchi del 17 maggio 1972 a Palazzo Taverna, dove appaiono inoltre combinate alle formulazioni di «performance linguistica» e «teatralità grammaticale» segnalate nel 1975 nel saggio dedicato ad Acconci.

Come documentato da una fotografia di Marcello Gianvenuti⁷²⁹, i pronomi personali, insieme alle declinazioni del verbo essere corrispondente iscritte sulle «basi per un

⁷²⁷ *Excerpts from Tapes with Liza Baér*, in «Avalanche», 6, Fall 1972, p. 76. Come altre a corredo del colloquio, l'immagine è riprodotta senza didascalia e non è riferita da Acconci nel colloquio con Liza Béar.

⁷²⁸ Nonostante la coincidenza non è tuttavia possibile valutare in maniera univoca la derivazione della dislocazione formalizzata in *Annullato/Annullamento* dall'immagine riprodotta in *Avalanche*. La data segnalata nel volume, autunno 1972, è infatti successiva la rappresentazione in marzo.

⁷²⁹ Una fotografia di Marcello Gianvenuti del foglio dattiloscritto appeso al muro è riprodotta in *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio-6 maggio 2018) a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Azienda Speciale Palaexpo, Roma 2018, p. 327. In considerazione del titolo complessivo dell'azione, nel quale pur ricorre l'uso della parentesi, (*Cesare Tacchi+Mario Diacono*) (*Sopra un tavolo*) (*Sul piedistallo*) (*Al Muro*), quanto indicato come «al muro» è stato associato nel catalogo della mostra dedicata a Tacchi alla presentazione del libro *Il Segreto della vita* (1972) e *Schedario* (1972) su un tavolo disposto lungo un muro; credo piuttosto che la formulazione possa invece riferirsi *statement* dattiloscritto e attaccato al muro con due puntine così come si evince dalla fotografia pubblicata proprio in quel catalogo.

colloquio»⁷³⁰, erano anche dattiloscritte tra parentesi e su un foglio appeso al muro: «(io sono) (tu sei)». L'uso di parentesi e della spaziatura in questo ulteriore *statement* rimandava da un lato alle tautologie linguistiche indagate in ambito concettuale e alle soluzioni grafiche adottate in componimenti di Acconci pubblicati in *0 to 9*, restituiti nella monografia del 1975.⁷³¹ I pronomi personali erano rilevati come connotazione centrale in *Tic* (1968), *Four Book* (1968) e *Twelve Minutes* (1967), espressione del principio dialogico tra l'«io» e il «tu», individuato da Diacono come aspetto perdurante in Acconci e mantenuto dall'artista nell'emissione della sua voce attraverso l'introduzione dell'audiotape.⁷³² Di *Four Book* sottolineerà: «Su una dialettica solo grammaticale dei pronomi he e she, I e you è strutturato tutto il quarto

⁷³⁰ *Io sono - tu sei. Due basi per un colloquio* è il titolo attribuito ai due elementi scultorei utilizzati nella performance, due parallelepipedi di legno di cm. 120 x 20 x 20, nella scheda offerta nel catalogo della mostra retrospettiva dedicata a Tacchi nel 2018. Cfr. *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio-6 maggio 2018) a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Azienda Speciale Palaexpo, Roma 2018, p. 433.

⁷³¹ L'uso di parentesi contraddistingueva numerosi dei componimenti di Acconci presentati in *0 to 9*, e offerti nella pubblicazione edita dalla Out of London Press nel 1975 accompagnati dalla traduzione di Diacono. La centralità assunta da questo aspetto nella riflessione condotta è anche restituita nel volume dalla riproduzione di un'immagine del testo dattiloscritto di *RE* (1967) proposto a corredo del saggio introduttivo alla monografia. Cfr. *Introduzione*, in M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 18.

⁷³² Ciò è particolarmente evidente nella lettura di *Reception Room*, tenutasi da Lucio Amelio a Napoli nel 1973, dove appare riecheggiare specificatamente la performance con Cesare Tacchi come mostra anche il ricorrere nel passo la doppia congiunzione «e/o». «L'io che agisce e parla nella performance (e quando parla è sempre sdoppiato quasi sempre in corpo e voce; da ultimo, viene anche rimosso dall'opera) è un'istanza linguistica che si attua dialogicamente rispetto a un tu, e quello degli astanti come sineddoche della società-destinatario dell'opera. In *Reception room*, per esempio, il tu dei visitatori a cui l'io dei nastri magnetici si rivolge, pur non essendo meno fictional del lettore chiamato in causa dal romanziere; appare come motore dell'azione del performer; mentre l'io-agente nella performance, pur avendo lo stesso valore di indicatore formale dell'io-narrante nel romanzo, si espone a un giudizio sociale che solo giustifica la sua presenza in quel luogo. (...) Non c'è distanza tra atto e racconto, qui, e la forma che l'artista costruisce è quella di un vissuto che allo stesso tempo è linguaggio - vissuto formalizzato, un'identità in movimento di significante e significato. Per essa l'astante-interagente si trova al centro d'un flusso di coscienza dell'artista- 'persona', il cui il medium tecnologico, televisore o nastro magnetico, si pone come ipotesi di massima approssimazione al vissuto, al 'comportamento faccia-a-faccia', e in cui infine l'orale-visuale perseguono la conversione in linguaggio d'una ipotesi di altro della scrittura, d'un altrove dalla scrittura poetica e/o romanzesca in cui si costruisca un discorso adeguato al potenziale percettivo dell'esperienza contemporanea.», *Introduzione*, in M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 52. Cfr. *Reception Room, Performance Set (furniture and audiotape) with live performance. (Sala d'attesa. Mobili, audiotape, performance)*. Modern Art Agency, Napoli, Marzo 1973. Tre settimane (performance tre giorni, due ore ogni giorno), in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, pp. 200-208.

capitolo di *Four Book*»⁷³³; in riferimento a *Twelve Minutes* specificherà che «i pronomi personali, i sostantivi, i verbi sono personaggi d'una performance linguistica».⁷³⁴ Con riferimento a *Tic*:

«i nomi sono usati come oggetti linguistici, lemmi di vocabolario (...). Pure persone puramente linguistiche vi sono poi i pronomi, I, he, she, you, they; in molti testi del 1967-1968, i pronomi personali funzionano come astrazioni referenziali che sostengono il ritmo del discorso (per *minimo* che sia)».⁷³⁵

In una forte corrispondenza con quanto presentato nella performance tre anni prima, tali formulazioni restituivano l'esperienza di una pratica performativa esercitata in prima persona. Sul muro e sulle colonne-«basi per un colloquio» i pronomi personali agivano infatti come termini portanti e tautologici un discorso-dialogo che avveniva per una opposizione di personaggi grammaticali, divenuti reali personaggi drammatici disposti «face-to-face»: una performance linguistica, e concettuale, nella quale attraverso un'interazione faccia a faccia degli artisti-attori, Diacono e Tacchi, tra loro e in conversazione con il pubblico degli «attanti-astanti» avveniva un'interazione

⁷³³ *Introduzione*, in M.Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 17.

⁷³⁴ «La prima sezione è fortemente pronominale e topologica (I am here; we are together; you, though, are there, he was in here; then they have been here); (...). Duttilità e trama verbale sono qui il materiale primario della scrittura; i pronomi personali, i sostantivi, i verbi sono personaggi d'una performance linguistica, decontestualizzati al massimo, e la loro recitazione formale appare l'unico obiettivo della messa in scena del testo» *Introduzione*, in M.Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 20.

⁷³⁵ *Introduzione*, in M.Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 17. A svelare le intenzioni e il significato attribuito all'aggettivo «minimo» è la variazione dell'aggettivo in «minimal» nella ristampa del testo del 2013, che ne esplicita la correlazione sul carattere minimalista dei componimenti poetici. Una connotazione da leggersi alla luce dei fattori tempo e spazio, evento, impliciti nell'operazione di lettura: «Persone puramente linguistiche vi sono poi i pronomi I, he, she, you, they; in molti testi del 1967-1968, i pronomi personali funzionano come astrazioni referenziali che sostengono il ritmo del discorso (per *minimal* che sia)», *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, in M.Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, p. 175.

verbale e comportamentale del rituale sociale della conversazione⁷³⁶, se teniamo conto di quanto Diacono scriverà a proposito di Acconci della «performance in quanto attività in cui sono coinvolti sia il performer che gli astanti, co-attanti dell'opera, coincidono consacrazione del luogo, ritualizzazione della forma e dissacrazione concettuale».⁷³⁷

Ad alimentare e attualizzare, i temi del colloquio e dell'interazione sociale, l'introduzione del giornale che riportava la notizia dell'omicidio di Luigi Calabresi, disposto in terra accanto alla colonna a cui era poggiato Diacono⁷³⁸, entrava come oggetto a far parte della performance come ulteriore strumento per inscenare un discorso, e specificatamente una discussione di tipo politico.

La dialettica drammatico-pronominale, testimoniata dall'accento posto da quelle stesse parole «io sono - tu sei» inscritte nei *props*, le due basi per un colloquio con Cesare Tacchi, ricorreva nella descrizione offerta da Diacono in *e/o* a commento di

⁷³⁶ Le considerazioni condotte sulle dinamiche «face-to-face» il ruolo del volto come espressività sociale che un individuo rivendica per se stesso in rapporto ad altri partecipanti nell'interazione sociale con atti verbali o non verbali, sono d'altra parte sottolineati da Diacono nel volume *Interaction Ritual*, in raccordo con l'annotazione su *Holograms (Making Faces)* (1968) di Bruce Nauman.

⁷³⁷ *Introduzione*, in M. Diacono, *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 52.

⁷³⁸ Una fotografia dove è visibile il giornale disposto in terra appoggiato alla colonna a cui è a sua volta appoggiato Diacono è visibile in una delle fotografie pubblicate in *e/o*, ripubblicate nel catalogo della mostra dedicata a Tacchi nel 2018, dove è anche esplicitato il riferimento alla notizia dell'omicidio Calabresi. *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio-6 maggio 2018) a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Azienda Speciale Palaexpo, Roma 2018, p. 317, 326. Non identificabile dalla fotografia è la testata giornalistica, della quale si può tuttavia leggere la titolazione in prima pagina «Assassinato Calabresi», forse un'edizione serale di un quotidiano, considerando l'omicidio avvenuto la mattina del 17 maggio 1972.

Bibliologia in chiave di narrazione drammatica; in quella stessa circostanza forse allora non per coincidenza avevano costituito il titolo del libro *Io e lui* di Moravia.⁷³⁹

Combinata ad una iscrizione linguistica di tipo tautologico, l'uso della basi-colonne nella performance oggettivava le considerazioni sulla *minimal art*, svolgendo in termini plastici la messa in scena di un'esperienza, così come rilevato da Diacono nell'articolo dedicato a Robert Morris nel 1968. Gli oggetti scultorei, costituivano infatti un *prop* scenico-performativo, funzionale ad una teatralizzazione della scultura, e contemporaneamente ad una drammatizzazione della scena di conversazione.

Il «senso dell'esperienza che viene messo in gioco e drammatizzato» era stato riferito da Diacono in occasione della presentazione della mostra di Ciriaco tenutasi presso lo Studio Farnese-Cava a Roma nell'aprile 1972, dove pure era presente il paragone con gli artisti che aveva perlustrato nel corso del soggiorno californiano e un

⁷³⁹ La narrazione della performance *Bibliologia* procede in un'elencazione delle azioni di Chia, De Filippi, Gozzano, Mattiacci, Notargiacomo e Tacchi, e quando si trattava di scrivere la propria partecipazione, era il pronome ad introdurre: «io, un mio libro a specchio in negativo, il volumetto rosso intitolato *Libro Rosso della Guardia Rossa*, il volumetto nero intitolato *Libro Nero della Guardia Rossa*. ogni volume racconta il proprio colore: il mito, il rito, la storia, il proprio annullamento nel proprio colore. (...) intanto Chia si bendava il braccio destro avvolgendolo, alla fine spuntava dal moncherino un pennino a forma di mano (allegoria e transfert), mentre io aggiungevo un ulteriore livello semico al romanzo di Moravia, *Io e Lui* ritagliandone le pagine a forma di Lui, cioè il Phallo.», in *e/o*, 1972, s.n. La partecipazione degli artisti è così elencata in *e/o*: «Libreria arcana, Roma, venerdì 12 maggio, dalle ore 19 alle ore 20. Bibliologia: Sandro Chia: *Sillogica (non è possibile immaginare qualcosa che non si conosce)*. Ferruccio De Filippi; *Cultura prima e seconda*, Mario Diacono: *io e lui (il libro: il phallo)*, Franco Gozzano: *Dell'interpretazione dell'interpretazione*, Eliseo Mattiacci: *Cultura Mummificata: un libro nella propria testa*, Gianfranco Notargiacomo: *acca, kappa, gamma, xi*, Cesare Tacchi: *Typewriter agita: typewriter agibile*».

rimando all'«art of the existence» pubblicata da Morris su *Artforum* nel gennaio 1971.⁷⁴⁰

Nel testo per Ciriaco non mancava di rilevare quanto il radicale spostamento operato nelle ricerche contemporanee evidenziasse il ruolo centrale assunto dal fruitore⁷⁴¹ nella

⁷⁴⁰ «Eccola qui, ormai, la necessità di definire il lavoro di diversi artisti d'oggi riferendolo ad un pensiero che sia ulteriore a quello dell'arte. L'esempio più preciso per ora, è quello costituito dai body artists: Acconci, Oppenheim, Terry Fox per esempio, per i quali le etichette di anti-arte, non-arte eccetera, persino quella di *art of existence* proposta un anno fa da Robert Morris (per alcuni artisti visivi americani che ci sembrano in qualche modo vicini al senso del lavoro di Ciriaco)», il testo per la mostra di Ciriaco presso lo Studio Farnese-Cava è stampato sul retro del manifesto, di dimensioni 60.5 x 38 cm. che accompagnava l'iniziativa dove è indicato come redatto tra «Roma-New York marzo 1972», ristampato come *Ciro Ciriaco*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 93-96. Cfr. Robert Morris, *The Art of Existence. Three Extra-Visual Artists: Works in Process*, «Artforum», 9, January 1971, pp. 28-33, ristampato in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge Mass., 1993, pp. 95-118. Il testo di Diacono è stampato sul retro del del manifesto dove è riprodotta in bianco e nero una fotografia di una mano che tocca una superficie, e presentato in italiano anche sul manifesto che accompagnava la mostra di Ciriaco alla Galerie Nebelung di Düsseldorf, come documentato da una copia, presente nella Collezione Luigi Bonotto, Fondazione Bonotto, Molvena. PV0974. Sul retro del manifesto della mostra tedesca, viaggiato e indirizzato al museo di Bielefeld «Herrn Dr. Becker, Museum 48 Bielefeld», della mostra è scritto a pennarello blu: «bis mitte märz 7[3?] galerie nebelung Düsseldorf». L'occasione espositiva nel 1973 trova conferma nella cronologia del 1973 delle esposizioni tenutesi presso la galleria Nebelung che correda la descrizione inventariale dell'archivio della Galerie Hella Nebelung dove è segnalata come «Ende Januar 1973: Weihnachtsausstellung: Adzak bis Zedlitz 1973 27. Januar - 7. März: Ciriaco, Rom 27. März », Galerie Hella Nebelung, ZADIK-Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung e V, Köln. A proposito delle opere in mostra, descritte da Diacono come «sculture meccaniche», nella recensione della mostra di Ciriaco a Roma, Lorenza Trucchi su *Momento Sera*, scriveva di «colossali sculture metalliche», di «macchine di Ciriaco rivelano, chiariscono e arricchiscono le capacità sensoriali attraverso alcuni eventi elettromagnetici provocati dalla nostra attiva partecipazione fisica». Trucchi riferiva anche il commento di Diacono: «Giustamente Mario Diacono nella acutissima presentazione osserva che per Ciriaco si può parlare di una 'art of experience' - una esperienza che è alla pari dell'artista e del fruitore - ben lontana e diversa dalle varie espressioni di anti-art», Lorenza Trucchi, *Ciriaco alla Farnese Fava*, «Momento Sera», 21 aprile 1972, ritaglio stampa, Archivio della Quadriennale di Roma, Fondo Lorenza Trucchi. Articoli. Momento Sera.

⁷⁴¹ Nel testo per Ciriaco del 1972 in riferimento a Bruce Nauman precisava: «Anche il termine performance, che ha connotato l'operare di Fluxus al tempo degli happening e recentemente, ma in un senso più strutturato, principalmente fonologico, quello di Nauman, è limitativo, parziale, e riduttivo se impiegato per definire il nuovo lavoro, poiché non è solo il ruolo dell'artista ma anche quello del fruitore che viene radicalmente modificato nell'attuazione di un body work», testo pubblicato sul manifesto della mostra *Ciro Ciriaco* Roma, Studio Farnese Fava, aprile 1972, ristampato come *Ciro Ciriaco*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 93-96: 93.

definizione del fare artistico descritto una «esperienza formale/rituale dei cinque sensi».⁷⁴²

D'altra parte l'elemento scultoreo nella performance, dove poteva risuonare una parafrasi su *Living Sculptures* di Gilbert & George, quello stesso anno poi presenti all'Attico in ottobre, se poteva rimandare, accanto alle ragioni legate alla scultura americana, più indietro alla *Base magica* (1961) e *Socle du monde* (1961) di Piero Manzoni, l'attenzione di Diacono per l'artista riconduce precisamente alle sculture viventi e all'occasione romana della mostra con Enrico Castellani inaugurata a La Tartaruga il 22 aprile 1961, come testimoniato dal *Certificato di Autenticità* firmato da Manzoni a Diacono due giorni dopo, il 24 aprile 1961, donato da Diacono al Museum of Fine Arts di Boston.⁷⁴³ A questo evento è inoltre da correlare il proposito di dedicare a Manzoni una scheda per l'omonima rubrica della rivista *Collage*, come ci informa una lettera di Titone a Diacono datata al 22 gennaio 1966 ma da ascrivere al 1967⁷⁴⁴ e alcune lettere inviategli da Luciano Pistoï tra il gennaio e il febbraio 1967, al quale Diacono si era rivolto per rintracciare documentazione fotografica e materiale

⁷⁴² *Ciro Ciriaco*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, p. 95.

⁷⁴³ Così nel certificato: «This is to certify that *Mario Diacono* has been signed by my hand and therefore is to be considered as an authentic work of art for all intents and purposes as of the date below. Signature *Piero Manzoni Roma the 24 of april 1961*», il corsivo è manoscritto. Piero Manzoni, *Declaration of Authenticity*, n. 025, 1961. Museum of Fine Arts, Boston. Accession Number 1992.34. Gift of Mario Diacono to the MFA. Boston.

⁷⁴⁴ Il riferimento ad una scheda su Manzoni e i nomi di Luciano Pistoï e Nanda Vigo, sono riferiti in una lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, conservata presso la Collezione Maramotti, datata il 22 gennaio 1966 ma da ascrivere al gennaio 1967, alla luce del riferimento alla «letturella su Fluxus», dove pur sollecitava Diacono alla celerità nella redazione della scheda di Manzoni, a causa dell'imminente invio delle bozze di stampa agli autori in vista della stampa del numero della rivista, coincidente con il settimo numero di *Collage*, stampato poi nel maggio 1967. Lettera di Antonino Titone a Mario Diacono, 22 gennaio 1966, ma 1967. Collezione Maramotti.

bibliografico.⁷⁴⁵ La conferma della prerogativa di nome tutelare di quella stagione artistica assunta dall'artista proviene inoltre dalla mostra dedicata a Piero Manzoni ospitata tra il 25 marzo e il 22 aprile 1972 la Sonnabend Gallery a New York, pubblicizzata su *Avalanche* nel numero della primavera.⁷⁴⁶

L'assunzione del corpo dei performers a scultura è inoltre confermata dal neologismo «gomistallo», «(2 gomistalli)», manoscritto da Cesare Tacchi in un disegno dei due parallelepipedi datato 1972, in cui se ne esplicita la destinazione d'uso a partire da una conversione ad hoc del termine piedistallo. Un'ulteriore iscrizione, «(uno spazio pieno di intenzioni)», ne segnala sullo stesso foglio la finalità, lo svolgimento della scultura in funzione di un'esperienza.⁷⁴⁷

La funzionalità degli elementi scultorei utilizzati a Roma rimarrà centrale nella lettura dell'utilizzo dei *props* caratterizzanti la cosiddetta fase galleristica di Acconci, descritti come «elementi strutturali/sculturali nella forma ma non nella funzione, la quale è

⁷⁴⁵ I contatti con Pistoia sono testimoniati da quattro lettere inviate da Pistoia a Diacono tra il 19 gennaio e il 28 febbraio 1967, conservate presso la Collezione Maramotti. Rendendosi disponibile a un colloquio e all'invio di materiali, Pistoia lo confortava riguardo la difficile reperibilità dei materiali e la scarsità di testi critici dell'artista dovuta alla mancanza di attenzione da parte della critica italiana, più interessata all'arte americana, non risparmiando parole per l'attenzione dedicata alla scena pistoiese sostenuta da Vivaldi proprio sulla rivista palermitana a cui era destinata la scheda. Scriveva Pistoia: «Caro Diacono, capisco le sue difficoltà per Manzoni, ma la verità è che esiste poco o nulla di bibliografia. Lo stesso Scheiwiller deve ancora avere un testo adeguato per la presentazione del libro che è già in corso di stampa. La verità è che i critici italiani non si sono mai interessati di Manzoni occupati com'erano a scrivere dei vari Vacchi e Morlotti ecc. E oggi le cose non sono molto cambiate. Due ragazzi a Pistoia fanno un po' di Pop e subito si rovesciano fiumi di inchiostro per incensarli. L'ultimo giovane americano ruba lo spazio al migliore degli europei. Cosa possiamo farci... L'unico libro uscito su Manzoni era fatto tutto a pagine lasciate in bianco. Quindi niente bibliografia e la biografia è quella che ho pubblicato nel mio catalogo (...)». Lettera di Luciano Pistoia a Mario Diacono, Torino 28 febbraio 1967. Cfr. C. Vivaldi, *La scuola di Pistoia*, «Collage», 6, settembre 1966, pp. 73-76.

⁷⁴⁶ Una fotografia di Manzoni compariva nell'intera pagina di chiusura del numero 4 di *Avalanche* come segnalazione pubblicitaria accompagnata dall'indicazione «Piero Manzo April 1972 Sonnabend 420 West Broadway», «Avalanche», 4, Spring 1972, sn. Le date della mostra sono riferite nella cronologia del 1972 in *Ileana Sonnabend and Arte Povera*, catalogo della mostra (New York, Levy Gorvy Gallery, 2 novembre -23 dicembre 2017), a cura di Germano Celant, Levy Gorvy, New York 2017, p. 178.

⁷⁴⁷ Il disegno di Cesare Tacchi di due parallelepipedi con le annotazioni manoscritte «(2 gomistalli) 1972» «(uno spazio pieno di intenzioni)» è riprodotto a corredo della scheda correlata ai due elementi scultorei nel catalogo della mostra dedicata all'artista. Cfr. *Cesare Tacchi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio-6 maggio 2018) a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Azienda Speciale Palaexpo, Roma 2018, p. 433.

sempre figurale e descrittiva, relata all'azione che si svolge o si enuncia in riferimento ad essi».⁷⁴⁸ La redazione del saggio ricostruiva dunque in termini di scrittura critica, non solo le ragioni che avevano condotto all'interessamento verso il lavoro di Acconci, ma le ragioni stesse che avevano informato il lavoro di Diacono. L'apprezzamento delle ricerche americane, per un effetto boomerang, agiva di rimbalzo su una pratica artistica informata da un ragionamento critico, e sul finire degli anni Settanta darà luogo ad una scrittura critica alimentata dal fare artistico e poetico, attraverso un complesso sistema di riversamento di molteplici vasi comunicanti.

Due o tre strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere un boomerang politico.

A convalidare quanto la riflessione su Acconci, e con Acconci su Goffman, avesse indirizzato il discorso critico di Diacono, e a testimoniare il dialogo con l'artista americano, gli elementi cardini l'argomentazione proposta nell'*Introduzione* al volume pubblicato per la Out of London Press, tornavano nella presentazione per l'installazione a Bologna nel 1978, che portava finalmente a compimento un progetto iniziato dal dialogo avvenuto in anni precedenti e che veniva realizzato nel giro di pochi mesi se ancora, in una lettera il 3 aprile 1978, Acconci chiedeva a Diacono fotografie dello spazio della galleria in Via di Santo Stefano:

⁷⁴⁸ «Egli non accetta una natura astratta dello spazio, deve perciò trasformarlo in metafora esperienziale; questo avviene mediante l'uso di props, elementi strutturali/sculturali nella forma ma non nella funzione, la quale è sempre figurale e descrittiva, relata all'azione che si svolge o si enuncia in riferimento ad essi, rendendoli quindi non fruibili al di fuori di quella particolare situazione di performance, sottraendoli completamente allo status estetico di *objects d'art* (anche se la loro scomparsa dopo la performance priva di futuro di un utile elemento documentario).», in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 43. In merito a *Stop Over* in risposta a Pincus Witten scriveva che: «potrebbe essere detto un perfetto *ready made rectifié* se non si tenesse conto che Acconci non parte mai dall'oggetto, come Duchamp, ma lo sceglie a posteriori in funzione della situazione esperienziale che vuole presentare», in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 43.

«It seems a good idea to do a show. You're right: the show in Milan was minor I'd like to use Bologna as a way to re-do things (a different piece, of course, though I don't know yet). The trouble is; I can't really get a feel of the space from the diagram - - can you send some photos? The beginning of June is the best time for me». ⁷⁴⁹

Nel testo per l'installazione di Acconci *Two or Three Structures that can hook on to a room and support a political boomerang*⁷⁵⁰ inaugurata il 3 giugno 1978, riemergevano i riferimenti a *Interaction Ritual. Face to Face* di Erving Goffman per descrivere l'interazione simbolica che avveniva nello spazio della galleria che Diacono specificava come «spazi rituali». Chiariva inoltre che l'«interazione psicologica» fosse

⁷⁴⁹ Lettera di Vito Acconci a Mario Diacono, April 3 [1978], Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978. La data è desunta dal timbro sulla busta di spedizione. Il riferimento fatto da Acconci alla mostra tenutasi a Milano, potrebbe essere un rimando a quella tenutasi da Salvatore Ala e inaugurata il 6 gennaio 1978. *Vito Acconci. 6 gennaio 1978*, Galleria Salvatore Ala, Milano, invito, Kunst und Museumsbibliothek der Stadt Köln, KMB/KS ACCONCI, VITO 1978.01.06

⁷⁵⁰ Il titolo dell'installazione bolognese riprendeva nella titolazione il lavoro presentato a Documenta Kassel nel 1972. *FOUR SUPPORT ROOMS FOR A PERFORMANCE (Quattro stanze-appoggio per una performance)*. Dalle fotografie e documentazione l'installazione *Two or Three Structures than can Hook on to a Room and Support a Political Boomerang*, presso la galleria di Diacono a Bologna, nel 1979 Vito Acconci ha derivato un lavoro composto da 11 elementi, firmato datato con l'iscrizione «Documentation from the Installation- Galleria Diacono Bologna 1978 Acconci 1979». Cfr. Asta *Christies Post-War and Contemporary Art Afternoon Session 11 November 2015*, New York, Sale 3792 Lot 458; l'opera della quale ne catalogo d'asta è segnalata provenienza Ileana Sonnabend, è ora nella Collezione Maramotti, Reggio Emilia.

da intendersi come «metacomunicazione antropologica»⁷⁵¹, ricorrendo nuovamente alla terminologia goffmaniana. Così nell'incipit:

«Il Luogo della galleria si sviluppa non-linearmente da una porta, con cui inizia, a una finestra, in cui termina, attraverso una serie di svolte ad angolo retto con due definiti spazi 'rituali': uno quadrato dopo l'inizio, e uno rettangolare alla fine. Di queste due aree 'rituali' Acconci ha cominciato col cogliere gli elementi tipici caratterizzanti (...) facendoli agire e reagire uno sull'altro in un effetto boomerang ininterrotto. La parola "boomerang" che appare nel titolo dell'opera, allude a diversi livelli dialettici: ascoltando il rimbalzo che avviene nell'audiotape di questo lavoro delle parole *I love YOU love me*, il boomerang si rileva un *interaction*, ma anche un *inter-course*, un coito che sviluppa tra una stanza e l'altra, tra l'uno e l'altro dei due speaker che spezzano/uniscono la frase 'musicale', tra l'autore/attante e il pubblico/con-testo, tra l'*io* che enuncia l'amore e il *tu* personale/politico a cui egli parla e di cui parla».⁷⁵²

In un asterisco, Diacono specificava che il testo *I love YOU love me*, che definiva «frase 'musicale'» e lo schema correlato, fosse accompagnato dall'annotazione

⁷⁵¹ «Perché anche se queste 'strutture' scandiscono ancora uno spazio pubblico come luogo di interazione psicologica (e 'psicologico' va inteso qui in senso non analitico ma sociologico-esistenziale, allusivo cioè non all'emozionalità soggettiva ma alla metacomunicazione antropologica)», Mario Diacono, [*Il luogo della galleria si sviluppa...*] testo pubblicato sul pieghevole della mostra Vito Acconci. *Two or Three Structures that Can Hook on to a Room and Support a Political Boomerang. Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in Boomerang Politico*, 3-24 giugno 1978, Mario Diacono Via di Santo Stefano 20, Bologna. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978; ristampato in *Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in Boomerang Politico*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 225- 228: 227.

Cfr. «Questa struttura formale della performance come una messa-in-mostra del rapporto artista-società ha come conseguenza che il body work si specializza in un rituale di galleria. In tale rituale, il pubblico è investito del ruolo di alterità in rapporto a cui l'opera si compie, e di fronte a cui il performer può usare la propria autobiografia per costruirsi una 'faccia', una 'faccia d'artista.» in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, 1975, p. 37.

⁷⁵² Mario Diacono, [*Il luogo della galleria si sviluppa...*] testo pubblicato sul pieghevole della mostra Vito Acconci. *Two or Three Structures that Can Hook on to a Room and Support a Political Boomerang. Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in Boomerang Politico*, 3-24 giugno 1978, Mario Diacono Via di Santo Stefano 20, Bologna. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978; ristampato in *Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in Boomerang Politico*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 225- 228: 225, corsivo nel testo.

dell'artista: «To be said like a song - like basic notes - now and then, a specific orientation, direction, 'expression' (from 'me' to 'you') slips out of the song...»⁷⁵³; elemento orale dell'installazione delegato all'*audiotape* che si ricongiungeva a quel dialogo/ripetizione, per effetto, anche quello, boomerang, attivato in *Learning Piece* per tramite della canzone di Leadbelly.

Diacono traduceva la parola *song* come *canto*⁷⁵⁴, riferendosi a quell'aspetto vocale musicale dell'installazione di Acconci in cui riemergeva anche l'attenzione dedicata da Diacono alla ricerca musicale a contatto con i compositori nel corso degli anni

⁷⁵³ L'annotazione e lo schema, citato e stampato da Diacono nel suo testo, facevano parte di alcune note manoscritte redatte da Acconci, documentate da un gruppo di fogli sciolti manoscritti a penna conservati tra i materiali correlati alla mostra bolognese. Lo schema è tracciato su uno dei fogli sciolti e seguito dal commento di Acconci: «Notes: to be said like a song - like basic notes - now and then, a specific orientation, direction, 'expression', (from 'me' to 'you') slips out of the song (...). Vito Acconci, *Some notions on possible approaches to future work (assuming that this piece is an 'in between' piece)*, s.d., Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978. Le note di accompagnamento all'installazione, erano stampate in inglese e in traduzione italiana sul pieghevole della mostra. Cfr. Vito Acconci, *Notazioni su dei possibili approcci al lavoro futuro (ponendo che questa sia un'opera di transizione)/Some notions on possible approaches to future work (assuming that this piece is an 'in between' piece)*, in *Vito Acconci. Two or Three Structures that Can Hook on to a Room and Support a Political Boomerang. Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in Boomerang Politico*, 3- 24 giugno 1978, Mario Diacono Via di Santo Stefano 20, Bologna, pieghevole, Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978. Il leaflet con il testo di presentazione della mostra di Acconci a Bologna è stato utilizzato da Luciano Caruso come elemento materiale per la composizione di una 'poesia oggetto'; veniva utilizzata la parte/faccia del pieghevole dove era stampato nel corpo del testo il diagramma di *I love YOU love me* di Acconci. *I love you (poesiaoggetto)* 1978, tecnica mista, cm 36,5 x 51 x 4 (scatola). Assemblage, Museion Bolzano ANS366

⁷⁵⁴ La nota sullo schema testuale prosegue con la traduzione di Diacono « «Lo schema è accompagnato dall'annotazione: «To be said like a song - like basic notes - now and then, a specific orientation, direction, 'expression', (from 'me' to 'you') slips out of the song... Da dire come fosse un canto - come note fondamentali - e di tanto in tanto emergono dal canto un'orientazione specifica, un'indicazione, una 'espressione', (da 'me' a 'te')...»», Mario Diacono, *[Il luogo della galleria si sviluppa...]*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Vito Acconci. Two or Three Structures that Can Hook on to a Room and Support a Political Boomerang. Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in Boomerang Politico*, 3- 24 giugno 1978, Mario Diacono Via di Santo Stefano 20, Bologna. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978; ristampato con alcune correzioni in *Verso una nuova iconografia: «Lo schema è accompagnato dall'annotazione "To be said like a song - like basic notes - now and then, a specific orientation, direction, 'espressione' (from 'me' to 'you') slips out of the song...": «Da pronunciare come un canto - come note fondamentali - di tanto in tanto, dal canto stesso viene fuori un orientamento specifico, un'indicazione, una 'espressione' (da 'me' a 'te')...»», «Due o Tre Strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere in boomerang politico» in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 226.*

sessanta, e che di lì a un anno porterà al completamento di *Apocalypsis Altera*, un libretto destinato ad una composizione per coro per Egisto Macchi, la cui redazione si concluderà nell'agosto del 1979.

PARTE III.
Bologna-Roma 1977-1984

I. Verso una nuova iconografia. Post-Historiam

Sotto il titolo *Verso una nuova iconografia* veniva stampata nel giugno 1984 una raccolta della maggior parte degli scritti redatti in occasione delle mostre organizzate presso le gallerie di Bologna e Roma.⁷⁵⁵ Come espressamente indicato da Diacono

⁷⁵⁵ Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, edizione di 1500 copie numerate nel giugno 1984, copertina disegnata da Enzo Cucchi, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984. L'antologia raccoglie 31 dei 44 testi redatti in occasione delle 55 mostre presentate da Diacono nell'ambito della programmazione della galleria di Roma e Bologna. Non sono pubblicati quelli scritti in occasione delle mostre di: Antonio Violetta (Bologna, 27-giugno 1978), Giorgio Zucchini (Bologna, 23 settembre 1978-15 luglio 1978), Gianni De Bernardi (Roma, 19 luglio-10 luglio), Anna Valeria Borsari (Bologna, Via del Porto 12, dal 21 maggio 1980) e per la mostra di Lucia Romualdi (Firenze, Rufina Via di Pomino 3 ottobre 1981; la mostra è diversamente segnalata al 26 febbraio 1981 nel catalogo curato da Mario Diacono stampato nel 1982. Parzialmente ripubblicati come brevi estratti senza titolazione sono i contributi scritti alla presentazione delle mostre di Mauro Biuzzi (Roma, Piazza Mignanelli 18 aprile - 9 maggio 1980), la mostra collettiva *Iconaidea* con opere di Felice Levini, Adele Lotito, Giorgio Pagano, Pino Salvadori (Roma, Piazza Mignanelli 16 maggio -12 giugno 1981) e Luca Piffero (Roma, Piazza Mignanelli, 21 novembre - 12 dicembre 1981). Cfr. [Ecco un tema su cui interrogarci...] (1978), testo pubblicato sul pieghevole della mostra Antonio Violetta, Mario Diacono Via di Santo Stefano, Bologna, 27 giugno - 15 luglio 1978. Collezione Maramotti, Serie: Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Antonio Violetta 1978, 01; [Materia luminosa, investimento nella materia...] , testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Giorgio Zucchini* , Mario Diacono Via di Santo Stefano, Bologna, 23 settembre 1978 - 10 ottobre 1978. Collezione Maramotti, Serie:Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Giorgio Zucchini, 1978, 01; [Le date 1972-1978...] testo pubblicato insieme a un testo di Emilio Villa, [*Nelle due urne di Gianni De Bernardi*], sul pieghevole della mostra, Gianni De Bernardi. Riti di paesaggio 1972-1978, Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25 19 giugno- 10 luglio 1981, cit. ; *Altrove* (1980), stampato sul cartoncino di accompagnamento della mostra *Anna Valeria Borsari. Altrove*, Mario Diacono Bologna, Via del Porto 12. Collezione Maramotti, Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Anna Valeria Borsari 1980, 01. Ristampato in *Anna Valeria Borsari. Opere*, catalogo della mostra (Siena Sale Comunali, Siena, 20 gennaio - 14 marzo 1996) Electa, Milano pp. 111-112.; Lucia Romualdi. Immagine di serra calda. Mario Diacono. I busini. Via di Pomino Rufina. Firenze, dal 3 ottobre 1981, invito. Serie: Galleria Mario Diacono, Roma Mostra personale Lucia Romualdi 1981, 01. Cfr. *Lucia Romualdi*, a cura di Mario Diacono, con un testo di Mario Diacono, Monogram Roma, 1982; *ArtQuiTextOra (Tàulogos, nel gruppuscolo dell'arte)* testo pubblicato sul pieghevole della mostra Mauro Biuzzi. Mario Diacono, Roma Piazza Mignanelli 25, 18 aprile - 9 maggio 1980. Un breve estratto è pubblicato in *Quattro Frammenti 1.* in *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 211-212; *iconaidea* (1981). testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Felice Levini, Adele Lotito, Giorgio Pagano, Pino Salvadori, Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25, 16 maggio -12 giugno 1981. Un breve estratto è pubblicato come *Quattro Frammenti. 2*, in *Verso una nuova iconografia*,pp.213-215., come [Sator ArepoTenet Opera Rotas Penetrare dall'esistente..]; *nell'Ombra del Nome, nella Pittura* (1981), pubblicato sul pieghevole della mostra, Luca Piffero, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 21 novembre - 12 dicembre 1981. Un breve estratto è pubblicato in *Quattro Frammenti. 3*, in *Verso una nuova iconografia*, pp. 216-217.

nella nota introduttiva, si trattava di «un ‘montaggio’ di testi»⁷⁵⁶ che intendeva definire similitudini e differenze per raggruppamenti, a dispetto della cronologia delle occasioni espositive. Al testo per l’installazione di Vito Acconci nel 1978 seguiva quello della mostra *Seeing/Reading* di Joseph Kosuth del 1982. La sequenza⁷⁵⁷ era finalizzata anche visualizzare l’appartenenza di entrambi quello stesso orizzonte che aveva connotato sia il primo che il secondo soggiorno americano.

Se l’attenzione per Acconci è restituita dalla redazione della monografia nel 1975, di Kosuth ne aveva seguito lo sviluppo teorico tramite la lettura di un’altra delle riviste da lui curata: *The Fox*, pubblicazione del gruppo di Art & Language, edita da Sarah Charlesworth, Michael Corris, Preston Heller, Joseph Kosuth, Andrew Menard e Mel

⁷⁵⁶ «Questo ‘montaggio’ di testi per l’arte assolutamente contemporanea non è un libro di ma un’opera verso; non è un libro di ‘critica d’arte’ ma un’operazione verso una ‘scrittura dell’arte’ .», M.Diacono, *Nota*, in *Verso una nuova iconografia*, p. 7.

⁷⁵⁷ L’antologia è articolata in cinque parti numerate da 0 a 4: 0. *Post-Historiam*, pp. 23-33. *Una politica della forma* pp. 45-121; 2. *La Nuova Icone*, pp.127-208. 3. *Quattro Frammenti*, pp. 211-219; 4. *L’altra strada dell’icone*, pp. 225-287. La quarta sezione del volume «L’altra strada dell’icone», dal titolo del testo di presentazione per la mostra di Jean Michel Basquiat (1982), raggruppava i contributi critici dedicati agli artisti americani (Acconci, Kosuth, David Salle, Julian Schnabel, Basquiat, Eric Fischl), o naturalizzati americani, come Lucio Pozzi, o non italiani, come George Baselitz: Vito Acconci «*Due o tre strutture che s’aggancino a una stanza per sostenere un boomerang politico*» (3 giugno 1978); Joseph Kosuth, «*Vedere/leggere*» (10 settembre 1982), Lucio Pozzi, *Tagliare, rimuovere, prosgredire (guardare, vedere, perc’èpire)* (11 novembre 1978); David Salle, *Le Tentazioni di Sant’Artista* (13 febbraio 1982), *Immagine totale* (19 maggio 1984); Julian Schnabel, *Al Re dell’Arte* (1 ottobre 1983); Jean Michel Basquiat, *L’altra strada dell’icona*, (23 ottobre 1983), Eric Fischl, *L’arte della scena* (5 novembre 1983); George Baselitz, *BaselitzPassion* (7 aprile 1984). La prima sezione «Una politica della forma», includeva i testi redatti per le mostre di Jannis Kounellis, *Al di là del circo nel quadro* (21 gennaio 1978), *Per una politica della forma* (8 aprile 1978); Alighiero Boetti, *Il segno del disegno: l’autenticità della copia nel missaggio del medium* (6 maggio 1978); Giulio Paolini, *Le deArt et son Double: The Art of Vision* (14 ottobre 1978); Michelangelo Pistoletto, *Mostra Antilogica: a logica dell’antimostra* (9 dicembre 1978); Mario Ceroli, *Avec comme pour “langage”: l’arte o il principio di ritualità* (15 maggio 1980); Ilja Soskic, *Materialismo magico* (27 giugno 1980), Claudio Parmiggiani, *Il quadro come quadrato magico* (25 febbraio 1978), «*Strappò le corde del suono che lo aveva distratto dalla pittura*» (10 gennaio 1981); Luigi Ontani, «*Pentagonia*» (19 maggio 1979), *L’arte del vestito, il vestito dell’arte* (29 gennaio 1983); Carlo Maria Mariani, *La forma intellegibile e il silenzio dell’arte* (20 marzo 1982), *L’allegoria Mancina* (29 gennaio 1983). La terza «La Nuova Icone» quelli per Sandro Chia, *La nuova icone e la ramificazione dei segni* (13 gennaio 1979), *Qualcosa di interessante (Il Servo e l’Artista)* (11 settembre 1981), *Eroico, eroicomico, eroicomico* (21 aprile 1983); Enzo Cucchi, *Disegnogetto, cosmèdipo* (10 febbraio 1979), *Disegni dal fronte* (20 ottobre 1981), *Il respiro dei disegni* (24 marzo 1984); Ferruccio De Filippi, *Schizolinguaggio: anabarocco= la pittura: un échec* (10 marzo 1979), *Tutti i colori dell’arte* (7 febbraio 1981); Nicola De Maria, *Filosofia di Magia di lavori d’arte* (aprile 1979), *VientoNicola: la nostalgia della storia e l’iscrizione del nome* (9 gennaio 1982); Francesco Clemente, *Lo specchio tagliato e l’autoritratto perduto/futuro* (22 novembre 1980); Mimmo Paladino, *La tela pitagorica* (14 aprile 1981), Mario Merz, *Il luogo del tempo e del vento* (24 aprile 1982).

Ramsden, uscita in soli tre numeri a New York tra 1975 e 1976.⁷⁵⁸ La radicalità delle teorie marxiste di *The Fox* caratterizzerà le riflessioni sul sistema di produzione e mercato dell'arte che contraddistinguono alcune considerazioni critico-teoriche a partire dal testo *Post Historiam*, redatto nel dicembre 1976, in cui Europa e America venivano messe a confronto anche in considerazione dei sistemi di produzione artistica, ragionando su come questi avessero definito differenti poetiche e modalità del fare artistico.⁷⁵⁹

Così come tracciata nel 1976, la situazione politico-culturale si rispecchierà negli scritti per la galleria come una premessa e inquadramento indispensabile per la contestualizzazione della genesi del fare artistico contemporaneo, secondo uno svolgimento della dialettica marxista, con particolare riferimento alle istanze del «marxist-foxist movement».⁷⁶⁰ Nel caso delle arti performative scriveva che il processo di mercificazione dell'arte aveva portato ad una massificazione della

⁷⁵⁸ Il periodico è documentato tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore. «The Fox», n.1, Art & Language Foundation, New York, 1975; «The Fox», n. 2, Art & Language Foundation, New York 1975, «The Fox», n. 3, Art & Language Foundation, New York 1976, Biblioteca Collezione Maramotti.

⁷⁵⁹ Prime considerazioni si trovano nel saggio dedicato ad Acconci, in accordo con gli inizi delle pubblicazioni di *The Fox*. L'utilizzo inoltre del termine Società per Azioni appare essere un'estensione delle considerazioni soggiacenti il progetto *S.p.A* di Tullio Catalano: «A prima vista, s'è accennato, essa poteva parere uno statement concettuale sul destino e l'eliminazione dell'artista, il suo riflusso nell'esperienza pura sociale, e in questo modo avere una portata 'politica', analoga a quella che poco prima aveva avuto l'operare 'concettuale', implicando uno scarto critico del 'fare' artistico nei confronti della riduzione del 'prodotto' dell'artista a mero valore capitalistico. Ma risultò presto evidente (con la sua accessione alla galleria) che la struttura critica della performance, poteva avere una funzione e un consumo puramente formali, com'era giusto d'altronde, poiché non c'è niente di più velleitario che il pretendere dagli artisti che si sottraggano a un sistema economico che rimane invece vigente a tutti gli altri livelli della produzione. Il 'prodotto' dell'artista cesserà di essere capitalizzato da 'collezionisti' e 'mercanti' quando il plusvalore del lavoro operaio cesserà di essere accumulato da Società per Azioni o da Aziende di Stato; non può esserci discontinuità tra i due momenti, e sarebbe sempre una pretesa idealistica/elitistica che la burocratizzazione sparisca dal mondo dell'arte senza volerne allo stesso tempo la distruzione agli altri livelli della società.», M.Diacono, *Introduzione*, in *Vito Acconci. Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York, pp. 33-34.

⁷⁶⁰ «Secondo il *marxist/foxist movement*, arte sarebbe collaborare operativamente con la classe operaia alla costruzione di un socialismo (libertario per Kosuth, leninista per Ramsden, Burn e gli altri inglesi). Una tale proposizione consuma di fatto e opera alle ultime conclusioni la riflessione "concettuale" sul cos'è, linguisticamente, un'opera (d'arte), risolvendo l'impasse della dematerializzazione con il ribaltamento in un ri-materialismo (dialettico) dell'operatore.», *Post-Historiam* (1976), in *Verso una nuova iconografia*, p. 29.

performance nei termini «teatrizzazione autobiografica» nella forma di «entertainment».⁷⁶¹ Descritte come l'evoluzione del concettualismo radicale di *Art-Language*, le riflessioni espresse in *The Fox* verranno definite nel 1978 «ipermarxiste» e considerate «non molto lontane nella loro formulazioni verbale dell'Autonomia operaia italiana».⁷⁶²

Concepito come risposta a *Pre-Cronistoria 1966-69* (1976) di Germano Celant⁷⁶³, *Post Historiam* era destinato ad essere stampato su *La Città di Riga*, ma rifiutato da Fabio Mauri⁷⁶⁴ per via delle espressioni considerate offensive usate per *Teorema* (1968) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini. Poi stampato nel 1980 in *La Tradizione del Nuovo*, e veniva posto come incipit a *Verso una Nuova*

⁷⁶¹ «Sul versante rituale, invece, l'arte avanzata americana negli ultimi anni ha dilatato e massificato la pratica della *performance*, che viene adesso anch'essa usata come un mezzo di riflessione dell'artista sulla propria collocazione sociale e sulla propria ideologia formale, esplorazione di un *au delà de l'objet* in cui però una teatrizzazione autobiografica rischia continuamente i piaceri dell'*entertainment*.», *Post-Historiam* (1976), cit. , p. 29.

⁷⁶² Le riflessioni venivano sottoscritte nell'apertura del testo *Il quadro come quadrato magico* per la mostra di Claudio Parmiggiani, inaugurata a Bologna il 25 febbraio 1978: «Poi, la distanza artistica che nettamente ormai si avverte dalle istanze concettuali/minimaliste che tra il '68 e il '75 hanno dominato il dibattito internazionale sull'arte, con il loro centrare tutta l'attenzione dell'artista sulla pratica e la meta-pratica interna del fare o dell'essere dell'opera, istanze che di fatto instauravano l'egemonia tanto del pragmatismo filosofico che connota la dimensione esistenziale americana quanto della censura ideologica delle 'pratiche di sinistra' che ha caratterizzato l'Esistenza americana dal '45 a oggi (è più che significativo il fatto che tra il '74 e il '76 il gruppo inglese-americano di Art & Language, dei praticanti cioè il concettualismo più radicale, sia gradualmente passato a posizioni ipermarxiste, non molto lontane nella loro formulazione verbale da quelle dell'Autonomia operaia italiana, per poi disintegrarsi subito dopo).», *Il quadro come quadrato magico*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra Claudio Parmiggiani. Il quadrato come quadrato magico, 25 aprile 1978- 24 marzo, Mario Diacono, Via di S. Stefano 20, Archivio Collezione Maramotti. Ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 91-94: 91.

⁷⁶³ Germano Celant, *Pre-cronistoria, 1966-69. Minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976.

⁷⁶⁴ Nelle note di accompagnamento al testo è Diacono a chiarire la destinazione di *Post-Historiam*: «Scritto nell'autunno del 1976 per il nuovo numero di una nuova rivista romana, e poi dalla rivista rifiutato, il testo è stato pubblicato in *La tradizione del nuovo*, n. 12, 1980, pagg. 27-31 (*Documenti della critica e d'affezione*, a cura di Giulio Guberti. Esso era e rimane dedicato a Fabio Mauri», *Post-Historiam*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, cit. p. 33. Devo a Mario Diacono la conferma che la rivista menzionata fosse *La Città di Riga*, il cui primo numero era stato pubblicato nell'autunno del 1976, e del cui comitato di redazione Fabio Mauri faceva parte insieme a Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Jannis Kounellis e Umberto Silva. Devo invece all'autore il chiarimento riguardo le motivazioni che avevano spinto Mauri a non pubblicare il contributo.

Iconografia come introduzione a quanto seguiva.⁷⁶⁵ Lo stesso anno che ne aveva visto la redazione, Tommaso Trini pubblicava, nel giugno 1976 su *Data*, l'articolo *Europa / Eureka America*.⁷⁶⁶ Prendendo spunto da una circostanza che aveva visto un gruppo di artisti italiani e critici confrontarsi aspramente su termini e ruoli nel e del mercato dell'arte, in un confronto tra quello italiano e americano, tracciava una panoramica di quel sistema di gallerie e artisti all'interno del quale si inserirà l'apertura della galleria di Diacono. Prima in una collaborazione con il gallerista Ferruccio Fata in Via di San Felice, poi autonomamente in Via di Santo Stefano, la galleria iniziava l'attività a Bologna a quattro anni di distanza dall'inaugurarsi di Arte Fiera nel 1974 e della possibilità del capoluogo emiliano di configurarsi come un ulteriore centro nel sistema artistico. Sebbene espressamente dichiarato dall'autore come risposta a Celant, l'intervento non intendeva in realtà solo rispondere a quelle posizioni ma anche ad un ulteriore volume pubblicato quello stesso anno, quello di Achille Bonito Oliva *Europe/ America. The Different Avant-Guardes* (1976).⁷⁶⁷ Se di Celant, come anche Tommaso Trini e Maurizio Calvesi, Diacono ne riferiva l'importante azione critica svolta, congiuntamente a quella condotta attraverso riviste quali *Data* e *Flash Art*, il nome di Bonito Oliva, invece, non comparirà nei testi critici come interlocutore di un confronto diretto se non ormai nell'introduzione all'antologia nel 1984. A specifica le ragioni dell'espressione «nuova iconografia», chiariva che intendeva denotare «le novità del lavoro 'pittorico' emerso negli ultimi anni, e che negli Stati Uniti venne dapprima

⁷⁶⁵ M. Diacono, *Post-Historiam*, «La Tradizione del Nuovo», n. 12, maggio 1980, Edizioni della Pinacoteca Comunale di Ravenna, pp. 27-30, poi in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 23-33. Nell'antologia *Verso una nuova iconografia*, il saggio, datato dicembre 1976, è pubblicato nella sezione iniziale del volume numerata «zero», che includeva anche il testo *Interno/Esterno (neo)metafisico*, redatto in occasione della mostra organizzata a Bologna con Ferruccio Fata nel giugno 1977.

⁷⁶⁶ Tommaso Trini, *Europa Eureka America*, «Data», 21, maggio-giugno 1976, p. 73.

⁷⁶⁷ Achille Bonito Oliva, *Europe/ America. The Different Avant-Guardes*, Deco Press, Milano, 1976.

definito come *New Image*, e poi *New Expressionism* e che in Italia era stato reso familiare da Achille Bonito Oliva con l'appellativo di *TransAvanguardia*». ⁷⁶⁸

La differenza tra Europa e America veniva espressa da Diacono in una polarità tra «arte-per l'immagine» e «arte per la forma/linguaggio»⁷⁶⁹ e le differenze erano argomentate anche sulla base delle differenti strutture politico-sociali, aggiungendo che l'insieme delle mostre collettive più rilevanti raccolte da Celant in *Pre-Cronistoria* fosse da considerarsi come «un omaggio involontario al sottosviluppo dell'organizzazione della cultura in Italia».⁷⁷⁰ La considerazione veniva esplicitata nei termini di una disattenzione della «sinistra partitica» nei confronti della «sinistra artistica», che con il 1968 era andata tentando «il compimento sociale della rivoluzione privata di Duchamp».⁷⁷¹ Scriveva che quel lavoro era stato completamente ignorato o denigrato e che quella diffidenza aveva determinato una situazione

⁷⁶⁸ «Due parole sul titolo. Con l'espressione “nuova iconografia” ho cercato di denotare/registrare l'aspetto di fondamentale novità del lavoro ‘pittorico’ emerso negli ultimi anni, e che negli Stati Uniti venne dapprima definito come *New Image* e poi *New Expressionism*, mentre in Italia Achille Bonito Oliva lo ha reso familiare con l'appellativo di *Transavanguardia*», *Nota*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 8.

⁷⁶⁹ «Se in Italia c'è ancora una formula generazionale di arte-per-l'immagine, differenziata da quella americana di una arte-per-la-forma/linguaggio, questo “immaginario” viene correntemente letto come un dato qualificante e mai come eventuale limite letterario, discutibile: la mitopoiesi che guida la mano di quasi tutti i nostri giovani artisti non è stata ancora interrogata come eventuale cifra edonistica ed autogratificante, che ha sospeso ogni giudizio sulla innovatività e funzionalità dei procedimenti.», *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, cit p. 30

⁷⁷⁰ *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, p. 26.

⁷⁷¹ «Fra i bersagli dell'eversione, non li si nominava spesso ma certamente c'erano le gallerie e i musei; alla vecchia struttura; oggetto/galleria/collezionista, si vedeva in prospettiva sovrapporsi la nuova struttura: azione (tanto meglio se povera)/spazio aperto/comunità. Al di là di Castelli, di Sperone, dell'Attico e del MoMA, poi, l'obiettivo finale della “frantumazione” era nientemeno che il “sistema di dittatura industriale”. Si che capisce che questa *renovatio*, c'era pure il credo di Tommaso Trini, e di quasi tutti gli artisti con cui Celant e Trini solidarizzavano, non era affatto campata in aria: nel '68 nasce una nuova generazione politica in Europa, che si esprime in battaglie a campo aperto contro il ‘sistema’; e arriva a maturazione il lavoro d'una generazione di artisti che, in isolamento pressoché totale dal mercato, avevano cominciato a lavorare all'inizio degli anni Settanta. E questa maturazione, effettivamente prende le forme d'una messa in questione dell'oggetto, quadro / scultura (d'una “de-materializzazione dell'arte”, diceva contemporaneamente a New York Lucy Lippard), portando a compimento sociale la rivoluzione privata di Duchamp.», *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, p. 23.

all'interno della quale «il lavoro degli artisti sta [stava] entrando in una fase di isolamento o per lo meno di irrelazione sociale»⁷⁷² e che l'espressione artistica non fosse stata ancora «interrogata come eventuale cifra edonistica ed autogratificante».⁷⁷³ Il fallimento del Sessantotto e il crollo delle utopie intendeva misurare «quanto poco le difese politico-culturali del 'sistema' non fossero state sconvolte dall' 'eversione' formale degli artisti».⁷⁷⁴ Ancora nel 1981, nel testo di presentazione per la mostra di Mimmo Paladino, la questione veniva considerata come parte integrante la questione delle direzioni assunte dai linguaggi artistici, come contesto storico all'interno del quale fosse necessario inquadrare l'emergere di un'espressività eminentemente figurativa. In quella occasione scriverà: «Tra il 1966 e il 1976 una promessa di Rivoluzione si era bruciata fino alle radici, e la memoria dunque ha cominciato a interrogarne le ceneri».⁷⁷⁵ Se volessimo sovrapporre alle ceneri della storia l'«inconscio dell'opera»⁷⁷⁶, che nella lettura di *La Stoltizia* (1981) di Paladino

⁷⁷² «Non dico questo per contestare a posteriori l'azione critica, importante, fatta da Trini, Celant, Calvesi e pochi altri, da *Data* e da *Flash Art*; voglio solo annotare che il lavoro di decostruzione e ricostruzione degli artisti avanzati degli anni Sessanta non è stato fatto digerire alla società italiana con quella assolutezza che meritava, col risultato che oggi per galleggiare coi tempi si deve scrivere (e leggere!) che il senatore Guttuso è un "grande pittore" (quando è solo un 'interessante' compagno di strada del 'Novecento'), quasi pretendendo d'ignorare quale realtà culturale manichea esista in Italia, dove la sinistra partitica ha sistematicamente ignorato o denigrato tutto il processo di "frantumazione" e di 'eversione' operata dalla sinistra artistica di cui Celant ha riassunto e documentato l'attività nella sua *PreCronistoria 1966-69*, e dove, nel momento in cui tutta la cultura avanzata (anti)borghese si disintegra, all'apice della consumazione di trent'anni d'incultura o d'inazione culturale della classe dirigente, il lavoro degli artisti a-pittorici, anti-formali, post-oggettuali, trans-concettuali o come altri li si voglia chiamare, sta oggettivamente entrando in un'ancora maggiore fase d'isolamento o perlomeno d'irrelazione sociale.», *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, cit, p. 24.

⁷⁷³ M. Diacono, *Post-Historiam*, «La Tradizione del Nuovo», n. 12, maggio 1980, Edizioni della Pinacoteca Comunale di Ravenna, pp. 27-30, poi in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 30.

⁷⁷⁴ *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, p. 25

⁷⁷⁵ M. Diacono, *La tela pitagorica*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Mimmo Paladino*, 14 aprile- 12 maggio 1981, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25, Roma, Archivio Collezione Maramotti. Ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp.195-200: 196.

⁷⁷⁶ Angelo Trimarco. *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicanalisi dell'arte*, Officina, Roma, 1974.

corrisponderà all'analisi del retro del dipinto, questo poteva voler essere stato il senso di portare «il caso limite di Pasolini», che gli era valso il rifiuto di pubblicazione di *Post Historiam* su *La Città di Riga*. La parentesi era presumibilmente apparsa disdicevole per i toni e soprattutto in considerazione della così breve distanza dalla morte di Pasolini, avvenuta nel novembre 1975. I capi di imputazione erano *Teorema* e *Salò*, il riferimento al fatto che «in *Teorema* mimava la prassi dell'arte povera, risolvendola in un gesto di dissacrazione mistica (neodadaistica!) del fare arte; col giovane artista che sublima la propria impotenza di pittore dipingendo (dimingendo)». ⁷⁷⁷ In *Salò* era la decorazione con quadri futuristi della sala della tortura che reiterava «l'idiota equazione futurismo-fascismo» ⁷⁷⁸. Tuttavia, le fonti da cui nasceva la riflessione di Pasolini su Sade per *Salò o le 120 giornate di Sodoma* ⁷⁷⁹ non erano poi in realtà tanto diverse da quelle su cui aveva avuto modo di ragionare e analizzare Diacono. La stessa associazione tra sadismo e fascismo, come inscritta nella sua nota in *Quaderno* nel 1962, svolgeva l'istinto razionalista libertario

⁷⁷⁷ *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 23

⁷⁷⁸ *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 24.

⁷⁷⁹ Nella bibliografia essenziale premessa a *Salò* i titoli riferiti da Pier Paolo Pasolini (Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Editions du Seuil, Maurice Blanchot, *Lautréaumont et Sade* Editions de Minuit, Simone De Beauvoir, *Faut-il brûler, Sade?* Editions Gallimard, Pierre Klossowski *Sade mon prochain Le philosophe scélérat*, Editions du Seuil; Phillippe Sollers *L'écriture et l'expérience des limites* Editions du Seuil) non sono per nulla distanti da autori e orizzonte di letture frequentate da Diacono tra anni Sessanta e Settanta. In riferimento a Maurice Blanchot, ad esempio, *Le livre à venir* veniva citato in apertura del testo dedicato alla mostra di Ferruccio De Filippi nel marzo 1979: «San doute, le peintre va au musée et il a, par là, une certaine conscience de la réalité de la peinture; il sait la peinture, mais son tableau ne le sait pas, sait plutôt que la peinture est impossible, irréelle, irréalisable. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard 1959 (1971, p. 294)» M. Diacono, *Schizolinguaggio: anabarocco = la pittura: un échec*, testo stampato sul pieghevole della mostra Ferruccio De Filippi, Mario Diacono, Bologna Via di Santo Stefano, 10 marzo fino al 31 marzo 1979, ripubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, pp. 161-165: p. 161.

Cfr. Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Éditions du Seuil, 1970; Maurice Blanchot, *Lautréaumont et Sade* Éditions de Minuit, Paris, 1949; II ed. Éditions de Minuit, Paris, 1963; Éditions de Minuit, Paris, 1966; Simone De Beauvoir, *Faut-il brûler, Sade?* Gallimard, Paris, 1972; I. ed. con il titolo *Privilèges*, Gallimard, Paris 1955. Il saggio era precedentemente apparso in due parti su *Les Temps Modernes* nel dicembre 1951 e nel gennaio 1952; Pierre Klossowski *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris, 1947; Éditions du Seuil, Paris, 1967. Philippe Sollers *L'écriture et l'expérience des limites* Editions du Seuil, Paris, 1968.

nell'associazione tra Sade e i totalitarismi e il rovescio della medaglia della «dialettica dell'illuminismo» di Horkhemeir e Adorno.

II. Galleria Mario Diacono

Nel 1956 Diacono aveva scritto su *Italmondo* di *Pre-intellettuali fuori dallo stato*⁷⁸⁰, nel 1958 su *Dissent* aveva considerato la possibilità della presenza degli intellettuali come un fattore dinamico e propulsivo di crescita. A metà degli anni Settanta, il confronto con il modello americano favorisce l'individuazione di un'alternativa, perseguibile attraverso una proposta che sul piano privato e individuale poteva realizzare un obiettivo pubblico. Pur nel dialogo che la galleria intrattiene con il contemporaneo circuito delle gallerie⁷⁸¹, è possibile individuare nella sua attività una precisa operazione secondo cui sia la selezione degli artisti, sia le modalità di presentazione, sono estensioni di un ragionamento critico e di un'azione intellettuale iniziata sul finire degli anni Sessanta.

⁷⁸⁰ Mario D'Amico, *I pre-intellettuali fuori dallo stato. Campioni senza valore*, «Italmondo», gennaio 1956, p. 2, ritaglio stampa, Album, Mario Diacono.

⁷⁸¹ Come altri aspetti legati all'ampiezza delle problematiche e della cronologia affrontate in questo lavoro, non è questa la sede per poter affrontare nel dettaglio la questione relativa alla genesi e configurazione della galleria e gli attori coinvolti, né approfondire e offrire nel dettaglio la rete delle personalità dei galleristi, mercanti e collezionisti coinvolti, all'interno del quale la galleria, prima a Bologna e poi a Roma si inserisce, che credo, tuttavia, possa meritare uno studio separato e approfondito, in virtù di una storia del mercato artistico e del collezionismo, in una geografia in cui alcuni epicentri e personalità italiane hanno agito non solo in confronto ma in dialogo anche con gli Stati Uniti e con la Germania, e in considerazione di un fenomeno che ha portato alla creazione, configurazione di collezioni private, sviluppate e accresciute secondo un principio collezionistico in grado di sopperire, ancora a distanza di decenni, ad un vuoto, se vogliamo istituzionale, e culturale, delle strutture museali, per quanto riguarda la situazione italiana.

Si saldava all'insieme di constatazioni illustrate nell'articolo *Passività e Tendenze*, pubblicato nel 1967 su *B'z*, nel quale aveva delineato il circuito delle gallerie romane attive e inattive, e aveva indicato come espressione di «passività» anche la mancanza di un mercato e di un collezionismo continuativo che sostenesse la ricerca artistica contemporanea «avanzata».⁷⁸² Tranne qualche eccezione, un collezionismo ritenuto non consistente e che, come precisato da Diacono in un'intervista con Laura Cherubini nel 1990, aveva sostenuto personalmente tramite l'acquisto di opere nel corso degli anni Sessanta, poiché «avere una 'collezione' era un po' come la conseguenza naturale del rapporto di intelligenza critica che si ha con gli artisti».⁷⁸³ D'altro canto, l'idea di aprire una galleria risaliva precisamente alla metà degli Sessanta, attraverso un progetto, poi non finalizzato, pensato nel 1966 con Egisto Macchi come ricordato da Diacono nella stessa intervista⁷⁸⁴, forse favorito dai contatti con gallerie internazionali tramite la rivista *Collage*. La situazione di mercato era andata cambiando, se non anche in virtù dello sviluppo della rete di relazioni stabilite con il circuito di gallerie statunitensi, con cui Diacono era in contatto nel corso del secondo soggiorno newyorkese, come testimoniato da una lettera scritta da Diacono il 20 gennaio 1975

⁷⁸² Mario Diacono, *Passività e tendenze*, «B'z», 1, marzo 1967, pp. 6-10; Ristampato in Mario Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 67-70.

⁷⁸³ *Intervista a Mario Diacono di Laura Cherubini*, in *Roma anni '60 al di là della pittura*, catalogo mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Carte Segrete, Roma, 1990, ristampato *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 209-215: 214.

⁷⁸⁴ «Avevo un grande quadro di Sergio Lombardo che finì come quasi tutti gli altri quadri miei in casa del musicista Egisto Macchi, con il quale progettammo per un po' nel '66 di aprire una galleria.», *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 213.

Il nome di Egisto Macchi compare inoltre, accanto a quello di Achille Maramotti, tra i ringraziamenti posti in apertura dell'antologia: «Infine, un ringraziamento particolare va ad Achille Maramotti e a Egisto Macchi, che con la loro disponibilità e avventurosità finanziaria hanno permesso tra il 1978 e il 1981 la sopravvivenza del mio lavoro, e ai fotografi Antonio Guerra di Bologna e Sergio Pucci di Roma, che unendo una generosa amicizia a un'alta professionalità hanno documentato il lavoro che tentavo via via di interpretare nei testi.», *Nota*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, p. 8.

da New York a Stelio Maria Martini sulla carta intestata della galleria di Gian Enzo Sperone a New York⁷⁸⁵, e che, congiuntamente con l'incontro con Achille Maramotti, determinerà il declinarsi di una sinergica occasione per l'apertura di una galleria.

Nel corso di un breve scambio di battute che mi è capitato di avere anni fa a proposito della galleria di Mario Diacono il mio interlocutore, a proposito di una mostra presentata in concomitanza da Diacono e da Sperone - col senno di poi si trattava della mostra di Francesco Clemente nel novembre 1980 organizzata a Roma - mi raccontava che in occasione dell'inaugurazione si trattava non tanto e non solo di andare a vedere la mostra, quanto piuttosto la questione che si poneva era quella di andare a vedere e leggere quanto Diacono avrebbe scritto per quella occasione. Quanto mi stava raccontando mi era apparso, in quel momento, nel ricordo che ne ho a distanza, quasi una competizione tra due gallerie per via dell'aspettativa del pubblico. Il contesto era anche quello di un mercato dell'arte, andato poi crescendo in misura quasi esponenziale nei decenni successivi, dove al predominio newyorkese sarà affiancato dall'emergere di una nuova centralità, quella tedesca.⁷⁸⁶ Si andava delineando una messa in scena e spettacolarizzazione dell'arte, e del suo mercato, il cui apice forse, tra crisi economiche e riprese, è stato raggiunto, mi pare, il 15 novembre 2017 dalla presenza all'asta newyorkese di Christie's del *Salvator Mundi*, una circostanza non a caso, definita un vero e proprio *coup de théâtre*.

Certamente ben lontano da una spettacolarizzazione in termini di scala dello spazio espositivo, nel caso della galleria a Roma a Piazza Mignanelli e poi a Via Vittoria le

⁷⁸⁵ La lettera a Stelio Maria Martini è manoscritta sulla carta intestata della galleria di Gian Enzo Sperone all'indirizzo newyorkese di 142 Greene Street. Sul foglio sono stampati gli estremi della mostra di Sol LeWitt; «Sol LeWitt Circle Frids and Arcs from 4 Sides, 1972 pencil drawing on wall, December 1974-January 1975», Fondo Stelio Maria Martini, SMM I.I.3 (non numerata), Lettera di Diacono a Stelio Maria Martini, New York, 20 gennaio 1975.

⁷⁸⁶ Cfr. Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American art, 1940s-1980s. A geopolitics of Western art worlds*, Burlington, Ashgate, 2014.

dimensioni erano veramente ridotte⁷⁸⁷, si trattava non meno di una esibizione esercitata tramite una ritualità dell'espone, e del mostrare, nella quale era riassorbito l'aspetto di *happening* e di «evento», attraverso una *mise en scène* dell'opera e della parola critica che l'accompagnava. Uno spazio espositivo nel quale si realizzava, si ricreava, ritualizzandolo, il mito dell'arte e il rito della pittura, mettendone in scena un nuovo rito e un vecchio mito.

La natura stessa dello spazio espositivo e il programma ne configurano la fisionomia come quella di una galleria-studio, in cui la componente della scrittura e della parola critica aveva una posizione caratterizzante l'operazione che vi si andava svolgendo. Ogni progetto espositivo, cinquantacinque tra Bologna e Roma dal giugno 1977 al giugno 1984 con cadenza mensile,⁷⁸⁸ si accompagnava ad una attenta progettazione editoriale, documentata dalla meticolosa attenzione dedicata da Diacono alla costruzione visiva degli inviti e dei pieghevoli su cui era stampato il testo di accompagnamento alla mostra, come testimoniano dai menabò conservati nell'archivio della galleria. Ogni invito era caratterizzato da una grafica differente, che Diacono componeva personalmente, così come anche la *mise en page* di ogni pieghevole, di

⁷⁸⁷ Della dimensioni della galleria di Via Vittoria a Roma ne è testimonianza una planimetria disegnata sulla carta intestata della galleria, conservata tra i materiali di documentazione relativi allo spazio delle gallerie romane. La galleria si componeva di un ingresso, di cui tuttavia non sono indicate le dimensioni, che fungeva da ufficio-studio, come anche testimoniato da diverse fotografie a colori, e da una stanza di cui ne venivano indicate le dimensioni in planimetria 480 cm x 470 cm x 320 x 290 cm; l'altezza del soffitto come di cm 345. Planimetria disegnata, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Spazi espositivi 1980-1984. Dello spazio in Piazza Mignanelli ne sono testimonianza le stesse fotografie realizzate in occasione delle mostre. Il taglio fotografico suggerisce infatti una panoramica ridotta per via delle dimensioni della stanza.

⁷⁸⁸ Dal giugno 1977 al giugno 1984 la galleria ospita 54 mostre con cadenza mensile; in aggiunta ospita il 22 febbraio 1977, a pochi giorni di distanza dalla mostra di Claudio Parmiggiani inaugurata il 25 febbraio, una mostra di edizioni *Tre libri d'artista*, *Pantomima* di Marco Gastini, *Sei illustrazioni per gli scritti sull'Arte antica di J. J. Winckelmann* di Giulio Paolini, *L'arte è una scienza esatta* di Claudio Parmiggiani, in collaborazione con gli editori Franco Mello e Giorgio Persano che li avevano pubblicati nel 1977. Gli stessi libri venivano presentati a La Tartaruga il 3 febbraio 1978. Cfr. *Cronologia*, in Iaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia Milano, 2018, p. 134. Tra il maggio e il giugno 1980, periodo che vede il trasferimento della galleria da Bologna e Roma, Mario Diacono sostiene la mostra di Anna Valeria Borsari, un "fuori galleria", un intervento in una casa abbandonata a Via del Porto a Bologna. Lo stesso avviene nell'ottobre 1981 per la mostra di Lucia Romuladi, allestita a Via di Pomino Rufina Firenze, un'occasione che vedeva una collaborazione tra la galleria Mario Diacono con quella di Marilena Bonomo.

mostra in mostra di un colore diverso, la cui prima facciata, che ne costituiva la copertina, veniva definita di volta in volta secondo una meditata costruzione, in un esercizio di scrittura visiva. Accanto alla progettazione editoriale e ai testi critici, la documentazione fotografica degli eventi espositivi, attesta la volontà di registrarne il confronto tra scrittura e opere, come anche testimonia la scelta di stampare nell'antologia *Verso una nuova iconografia*, una o più fotografie degli allestimenti.

La proposta era registrata per il suo carattere di eccezione nel panorama delle gallerie. Le recensioni individuate tra i ritagli a stampa conservati tra i materiali d'archivio, agivano nel riconoscimento di un'operazione da non ascrivere semplicemente al sistema di gallerie e di mercato ma da qualificare come un'indagine intellettuale.

Claudio Cerritelli nel dicembre 1978, recensendo sul o *Questarte* l'esposizione di Lucio Pozzi, scriveva di un «spazio che Mario Diacono gestisce con grande intelligenza critica e tattica».⁷⁸⁹ Luciano Anceschi, ricordando nei primi anni Ottanta l'esposizione di *Daedalus* (1977-78) alla mostra di Claudio Parmiggiani tenutasi nel 1978, definiva gli spazi della galleria bolognese come «disadornate e non dimenticate stanzette di Mario Diacono in cui si videro molte cose sorprendenti».⁷⁹⁰ In merito alla stagione romana, Giovan Battista Salerno su *Il Manifesto* il 6 ottobre 1982, recensendo la mostra di Joseph Kosuth conclusasi il 2 ottobre⁷⁹¹, descriveva gli spazi a Piazza Mignanelli come di «sparuti metri quadri», e specificava: «Bisogna sapere che questa

⁷⁸⁹ Claudio Cerritelli, *Le "classiche" nuove tendenze*, «Questarte», II, n. 12, dicembre 1978, p. 10. ritaglio stampa, foglio sciolto. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Lucio Pozzi 1978, 01.

⁷⁹⁰ Luciano Anceschi, *Per Claudio Parmiggiani*, «Il Verri», n. 1-2, marzo-giugno 1984, pp. 130-132: 130. Il testo era già apparso sul catalogo-invito per la presentazione alla libreria Out of London Press di Torino delle *Poesie Dipinte* di Claudio Parmiggiani. Cfr. Claudio Parmiggiani, *Poesie dipinte*, Frankfurter Kunstverein, Grafis, Bologna 1981.

⁷⁹¹ Joseph Kosuth. *Seeing Reading*, pieghevole della mostra, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25, Roma, 10 settembre - 2 ottobre 1982, Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Joseph Kosuth 1982, 01.

galleria è una specie di bugigattolo, di studiolo, di antro. Qualcosa di molto sofisticato per il programma che svolge e di molto difficile per lo spazio che offre».⁷⁹²

La mostra di Kosuth aveva poi attirato l'attenzione anche di Filiberto Menna che la commentava sulla colonna di *Paese Sera* l'8 ottobre. Se l'interesse per quell'esposizione, segnalata dalla testata come *Importante mostra a Roma*⁷⁹³, era dovuta alla posizione che la riflessione sull'arte concettuale aveva avuto nei suoi studi, era anche l'operazione critica di Diacono a situarsi su quella stessa *Linea analitica dell'arte moderna*. «Le figure e le icone», del sottotitolo del saggio di Menna, costituiscono altrettanti termini ricorrenti nel vocabolario di Diacono⁷⁹⁴: la corrispondenza terminologica avveniva per via di quella stessa indagine sulle componenti del fare artistico moderno legata agli studi di linguistica e di semiotica condotta da entrambi, i cui percorsi si erano anche incrociati a *Critica in Atto* a Roma nel 1972.⁷⁹⁵

⁷⁹² G. B. Salerno, *L'arte concettuale ha le ali da folletto di Joseph Kosuth*, «Il Manifesto», mercoledì 6 ottobre 1982, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Joseph Kosuth 1982, 01. L'attenzione che Giovan Battista Salerno dedicava alla galleria di Diacono va inoltre inquadrata in un più ampio contesto romano che vedeva anche il suo coinvolgimento nella rivista curata da Bruno Corà. Nel quinto numero del 1982, dove Diacono pubblicava un saggio dedicato a Yeats e la traduzione di alcune poesie, veniva pubblicato un saggio di Salerno, Cfr. Giovan Battista Salerno, *Doppio Dissimile*, «AEIOU», III, 5, , gennaio-luglio 1982, pp. 22-25. Sullo stesso numero Mario Diacono, *Yeats et la profesia*, pp. 62-63, traduzione di *Il secondo avvento* (1920), *Meru* (1944), pp. 64-71.

⁷⁹³ Filiberto Menna, *Importante mostra a Roma. Quella frase al neon scritta sul muro*, «Paese Sera» , venerdì 8 ottobre 1982, p. 9, foglio sciolto, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Joseph Kosuth 1982, 01.

⁷⁹⁴ F. Menna, *Linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975. Il volume di Filiberto Menna è presente tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore nella ristampa del 1976. Cfr. F. Menna. *Linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1976. Biblioteca Collezione Maramotti.

⁷⁹⁵ Sulla partecipazione di Filiberto Menna a *Critica in Atto*: L. Aloisio-F. Menna, *Analisi delle preposizioni concettuali*, in *Critica in Atto*, atti degli incontri (Roma, 6 - 30 marzo 1972), a cura di A.B. Oliva, Centro di Informazione Alternativa, Quaderno, n. 2, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1973, pp. 77-85. Per una panoramica degli interventi dei critici partecipanti rimando a: Lara Conte, *Comportamenti e azioni della critica negli anni Settanta: attraverso e oltre Critica in atto*, in *Anni Settanta. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), a cura di Daniela Lancioni, Iacobelli Editore, Roma, 2013, pp. 84-93.

La progettualità della galleria si esprimeva secondo una formula che prevedeva di norma la presentazione di un solo artista.⁷⁹⁶ Nella maggior parte dei casi si trattava di opere recenti o concepite per quella stessa occasione espositiva; salvo eccezioni, tra cui ad esempio il *restaging* degli *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto, inaugurata il 9 dicembre 1978 in Via di S. Stefano, che tuttavia veniva riproposta quasi come un'opera a sé stante, con il titolo scelto dall'artista di *Mostra Antilogica*, in una riformulazione del lavoro fatto a metà degli anni Sessanta, in coincidenza con la

⁷⁹⁶ I casi di mostre collettive sono piuttosto isolati. Solamente due sono le mostre collettive presentate a Bologna *Interno/esterno (neo)metafisico*, che includeva lavori di Ferruccio De Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggini (3 -23 giugno 1977) e a Via di S. Stefano *Per una politica della forma* con opere di Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis e Mario Merz (8 aprile 1978). Presso le sede romane di Piazza Mignanelli, la mostra collettiva di Felice Levini, Adele Lotito, Giorgio Pagano e Pino Salvadori (12 maggio-12 giugno 1981), nello spazio di Via Vittoria *Immagin'azioni*, inaugurata il 10 dicembre con lavori di Ferruccio de Filippi, Felice Levini, Luca Piffero e Pino Salvadori; dal 5 al 25 giugno 1982 la mostra Adele Lotito e Patrizia Cantalupo, e dal 5 marzo al 2 aprile 1983 *L'immagine isterica* presentava opere di Patrizia Cantalupo, Adele Lotito, Sabrina Mirri e Donna Moylan, e nel marzo 1984 *Iconicità* con opere di Stefano Donati, Donna Moylan, Rolf Winnewisser e Bernd Zimmer.

retrospettiva dedicata all'artista alla Nationalgalerie di Berlino che si era conclusa nel novembre⁷⁹⁷.

La specificità dell'occasione espositiva era poi riconosciuta dagli stessi artisti, i quali accoglievano un invito ad esporre rispondendo alla natura e alla specificità dello spazio galleria. Accanto alla natura *site-specific* dell'installazione di Acconci, in *Idem VII Regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche* di Giulio Paolini, presentata in Via di S. Stefano il 14 ottobre 1978, la replica in formato modellino in

⁷⁹⁷ Degli *Oggetti in meno* (1965-1966) di Pistoletto sei opere erano quelle esposte a Bologna: *La fontana luminosa*, *Ti amo*, *Foto di Jasper Johns*, *Rosa Bruciata*, *Piramide verde con tavolo e sedie*, *Paesaggio*, documentate da fotografie in bianco e nero della veduta dell'installazione pubblicate nell'antologia *Verso una nuova iconografia* alle tav. 16-17-18, e commentate da Diacono: «*La Fontana luminosa* è una pittura a olio e colori acrilici su tela, cm 80 x 100, in cui un'immagine ambigua tra una tastiera di colonne d'acqua e uno zampillare di canne d'organo dai colori forse psichedelici che raggiungono i toni più forti nell'arancione, si staglia su una massa scura (alberi "isola dei morti"?) ritagliata contro un cielo indefinito. *Ti amo* è una scritta più pop e non ancora concettuale scandita sul grezzo di una tela di cm. 60 x 70, e campita di nero intorno alle lettere delle due parole. *La Foto di Jasper Johns*, riduzione ad icone sociale dell'immagine dell'artista che ha reintrodotto nell'arte l'icona sociale, è un ingrandimento fotografico di due metri e mezzo per un metro, collocato di traverso sul muro e attaccato con lo scotch. *Rosa Bruciata* è un macro-oggetto in cartone ondulato (dimensioni cm. 160 x 150 x 70), con una bruciatura al centro del bocciolo che fa rabbrivire l'occhio nella caverna 'teatrale' del fiore - i residui di cartone bruciato sono sparsi sui petali chiusi, che prima della bruciatura erano stati spruzzati di vernice rossa. Il tavolo (cm. 80 x 80 x 75) e le 4 sedie pieghevoli di *Piramide verde con tavolo e sedie* sono ordinari mobili da cucina, mentre la piramide di legno (cm. 24 di base per 51 di altezza), che "rappresenta nel suo vertice il punto di incrocio focale delle persone sedute al tavolo", oltre a mimare un metronomo muto e ad alludere a una fondamentale irrelazione affettiva tra persone assenti o possibili (una specie di rovesciamento 'assurdo' dei *Giocatori* di Cézanne) asserisce forse una 'deposizione' e rottura prospettica del "quadro" come era stata 'scientificamente' postulata da Leonardo da Vinci nel Codice Atlantico: "tutte le cose vedute sono vengono all'occhio per linee piramidate, e la punta di detta piramide fa terminare e fine del mezzo della pupilla [...] Quando i 2 occhi veduto e bene compreso". Il *Paesaggio* è una possibile parodia dei "teatrini" di Fontana: un contenitore di cartone ricoperto di carta e stracci, con sporgenze e cavità che ne accidentano e sagomano la superficie (dimensioni risultanti cm. 71x 53 x 20) e su cui si arrampicano figurine di presepe, le stesse usate da Pistoletto bambino.», M. Diacono, *La logica dell'antimostra*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Michelangelo Pistoletto. Mostra Antilogica*, Mario Diacono, Via di S. Stefano 20 Bologna 9 dicembre 1978 - 9 gennaio 1979, ristampato come *Mostra Antilogica. La logica dell'antimostra*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, pp. 71-75: 73. Cfr. *Pistoletto in Berlin. Arbeiten aus den Jahren 1962-1978 an 14 Orten in Berlin*, mostra alla Nationalgalerie Berlin, 4 agosto - 12 novembre 1978, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1978.

scala dello spazio della galleria bolognese costruiva *il* settimo capitolo di *Idem*.⁷⁵ Diacono commentava le dinamiche di fruizione e di visione dell'opera come un percorso spaziale e mentale che lo spettatore era chiamato a compiere.⁷⁹⁹ Se nel saggio dedicato a Vito Acconci nel 1975 non era ricorso neppur ad un richiamo diretto ad Artaud, precisamente a pochi mesi dall'inaugurazione dell'installazione dell'artista americano il 3 giugno 1978⁸⁰⁰, il titolo del testo di accompagnamento alla mostra di Paolini restituiva una riflessione sul rapporto opera-spettatore e sul coinvolgimento del fruitore nella lettura dell'opera come capovolgimento delle modalità di partecipazione al teatro d'avanguardia, in istruzioni visive e spaziali a cui era soggetto lo spettatore nella galleria come in un palcoscenico di arte concettuale. Il titolo *Le deArt et son Double: The Art of Vision* ricalcava *Le théâtre et son double* e mostrava la ricezione delle procedure tautologiche indagate da Joseph Kosuth e ancor più l'adozione della definizione un teatro del concettuale offerta da Robert Pincus-Witten a commento di

⁷⁹⁸ Due fotografie in bianco e nero del modellino in scala della galleria e del suo posizionamento un piedistallo nell'ultima delle quattro stanze della galleria è riprodotta alle tav. 14 e 15 in *Verso una nuova iconografia*. Ulteriori fotografie dell'allestimento e del modellino sono testimoniate da stampe fotografiche in bianco e nero correlate ai materiali di documentazione della mostra. Come anticipato in una lettera di Paolini a Diacono, datata 30 agosto 1978, la mostra *Idem (VII)* è costruita da sei fotografie che illustrano le sei versioni precedenti del ciclo *Idem (I-VI)* dal 1972 al 1976, disposte su diverse pareti degli ambienti, e dal modello della spazio della galleria che Paolini anticipava avrebbe disposto nell'ultima stanza. Lettera di Giulio Paolini a Mario Diacono, Torino 30 agosto 1978. Archivio Collezione Maramotti.

⁷⁹⁹ La connotazione spaziale del lavoro e del percorso di visione e di fruizione era esplicitato da Diacono nel testo di presentazione: «Su altrettanti pareti della galleria, dunque sono collocate le sei fotografie, su un supporto di legno dal profilo bianco, riportante alle foto il bianco della galleria (di tutte le gallerie), delle sei precedenti mostre di *Idem*. Il percorso spaziale che lo spettatore deve compiere da una immagine all'altra ripete il trascorso temporale tra ogni mostra e quella seguente. E nelle misura in cui le foto "copiano" quelle sei mostre e perciò ripetono e vi si identificano, spazio e tempo sono qui giustapposti e indicati come coincidenti (...). », Mario Diacono, *Le deArt et son Double: The Art of Vision*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra di Giulio Paolini *Idem (VII) Regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche*, 14 ottobre - 7 novembre 1978, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Giulio Paolini, 1978. Ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 63-67: 66.

⁸⁰⁰ Vito Acconci, *Two or Three Structures that can hook on to a room and support a political boomerang*, sabato 3 giugno 1978, ore 11 am, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, invito, Archivio Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Vito Acconci, 1978.

Acconci nell'articolo *Theatre of the Conceptual*. pubblicato su *Artforum* nell'ottobre 1973.

Il legame con il luogo e con la persona, ricorreva nella titolazione del lavoro di Sandro Chia, *Maria dia(i)cona*, presentato a Bologna nel gennaio 1979, per cui Diacono evidenziava quanto «il nome /luogo di comunicazione dell'opera segna l'origine del lavoro stesso, che si delinea nel titolo»⁸⁰¹, da un lato accentuando la qualità dello spazio espositivo, dall'altro a confermare il dialogo intessuto tra i due.

In termini di relazione spaziale tra l'installazione dell'opera e gli ambienti della galleria, valga anche l'esempio, a Bologna, di *Pentagonia* (1979) di Luigi Ontani con il posizionamento degli elementi dell'installazione sull'architrave della porta e in un angolo della stanza.⁸⁰² Oppure, a Roma, il caso di *Le Quattro Fontane* (1980) di Francesco Clemente, le cui dimensioni sono corrispondenti a quelle del soffitto della stanza a Piazza Mignanelli come documentato dalle fotografie dell'allestimento dell'opera.⁸⁰³

Alla natura dello spazio espositivo è anche da ricondurre l'episodio della presentazione di *Clessidra Cerniera Viceversa* di Alighiero Boetti a Piazza Mignanelli il 2 giugno 1982. Il lavoro che nelle intenzioni dell'artista avrebbe dovuto segnare il

⁸⁰¹ *La Nuova Icone e la Ramificazione di Segni*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Sandro Chia maria (dia)icona*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, 13 gennaio 1979 - 3 febbraio 1979, ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 127-132: 129.

⁸⁰² Fotografie in bianco e nero dell'installazione *Pentagonia* sono riprodotte alle tav. 28 in *Verso una nuova iconografia*, e da positivi colore conservati tra i materiali associati alla documentazione della mostra. La connotazione nei termini spaziali seguendo le misure della stanza della galleria bolognese, è mantenuto nell'attuale allestimento di *Pentagonia* nella Collezione Maramotti, a confermare la fisionomia del lavoro strettamente correlata allo spazio espositivo nel quale era stata presentata. Collezione Maramotti. Serie: Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Luigi Ontani 1979, 01

⁸⁰³ L'allestimento dell'opera è documentato da diapositive colore scattate da Silja Mikkelsen e da stampe fotografiche in bianco e nero. Collezione Maramotti. Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Francesco Clemente 1980, 01.

suo allontanamento dall'arte, veniva esposto per una sola sera dalle 18 alle 21⁸⁰⁴, non accompagnato da alcun testo.

Il dialogo tra Diacono e gli artisti svolgeva, se vogliamo, quanto nell'ambito di *Critica in Atto* nel 1972 era stato definito come «discorso critico-creativo individuale in un discorso creativo-critico di n. artisti». Soprattutto, alcuni degli artisti presentati a Bologna Sandro Chia, Ferruccio De Filippi, Eliseo Mattiacci, erano stati precisamente gli interlocutori nel corso degli anni Settanta. La loro presenza e inclusione nella programmazione, proseguiva e continuava il dialogo avviato al ritorno a Roma di Diacono dopo il primo soggiorno statunitense, facilitato dai rapporti di Diacono con la galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani da un lato e quelli con galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis dall'altro. In considerazione dei rapporti con La Tartaruga poi, il trasferimento della galleria di Diacono a Piazza Mignanelli a Roma nell'aprile 1980, coincideva anche con il trasferimento sulla stessa piazza, allo stesso civico numero 25, della galleria di De Martiis in quelli stessi spazi in gestione dalla galleria Contini.⁸⁰⁵

Sul ruolo di Gian Tomaso Liverani e Mario Diacono, nella sua veste di gallerista e del legame con gli artisti, ne sono testimonianza i ritratti realizzati da Francesco Clemente nel 1980. La realizzazione dei due ritratti, entrambi affresco di terracotta, di identiche dimensioni, è da situarsi in concomitanza con la mostra tenutasi quell'anno a La Salita *Il Ritratto*, inaugurata il 17 dicembre 1980 e la mostra di Clemente da Diacono a

⁸⁰⁴ L'esposizione dell'opera per una sola sera era ricordata anche da Giovan Battista Salerno, il 12 settembre 1982, in uno degli articoli redatti per la pagina da lui curata su *Il Manifesto*. Di *Clessidra Cerniera e Viceversa* scriveva: «Misura 1 metro per 1,5. È stato esposto una sola sera, a Roma, nella galleria di Mario Diacono, il 2 giugno scorso.», G.B. Salerno, *Il rovescio di un quadro*, «Il Manifesto», 12 settembre 1982, ripubblicato in *Basilea, marzo 1978, e nel solstizio d'estate del 2003*. Giovan Battista Salerno testi su *Alighiero Boetti*, Galleria Massimo De Carlo, Milano 2008, sn.

⁸⁰⁵ Piazza Mignanelli 25 come indirizzo della galleria di Plinio De Martiis tra il 3 marzo 1980 e al 10 novembre 1984, è riferito da Ilaria Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia, Milano 2018, p. 102, 134, 136. La prima mostra presentata dal 13 aprile al 9 maggio a Piazza Mignanelli è quella di Mauro Biuzzi, l'ultima mostra ospitata è quella di Tullio Catalano inaugurata il 24 novembre 1982.

Piazza Mignanelli e da Sperone a Via delle Quattro Fontane, inaugurata il 22 novembre 1980.⁸⁰⁶

Quasi ripercorrendo una strada già collaudata nel decennio precedente, quelli stessi artisti, alternativamente esposti nel corso degli anni Settanta sia alla Salita e alla Tartaruga⁸⁰⁷, erano coinvolti nel programma della galleria. Tuttavia, ciò non avveniva semplicemente per via di uno scambio programmatico, ma in relazione dell'accoglienza che il lavoro di quegli artisti aveva avuto nel ragionamento condotto da Diacono nel 1972, all'interno di occasioni non solo legate a Incontri Internazionali d'Arte, e in particolare dalla galleria di Liverani nei primi anni Settanta. Una conferma della traiettoria che andava a ricongiungersi quelle circostanze è quella associata al caso di Gianfranco Notargiacomo, che compare tra i nomi degli artisti pensati ma non

⁸⁰⁶ I due ritratti sono riprodotti in *Francesco Clemente. Affreschi. Pinturas al Fresco*, catalogo mostra, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 7 aprile - 7 maggio 1987, Madrid 1987. Cfr. Francesco Clemente, *Ritratto di Gian Tomaso Liverani*, 1980, affresco, 24, 4 x 50 cm, Galleria La Salita; *Ritratto di Mario Diacono*, 1980, affresco, 24, 4 x 50 cm, op. ripr. b/n. cat. n. 8 e n. 9. Il ritratto di Gian Tomaso Liverani è indicato come esposto alla mostra *Il Ritratto in Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. Galleria La Salita dal 1957 al 1998*, a cura di D. Lancioni, Allemandi, Torino, 1998, p. 54. La mostra *Il ritratto*, includeva lavori di Abate, Roberto Barni, Maurizio Benvenuti, Alighiero Boetti, Elisabetta Catalano, Mario Ceroli, Sandro Chia, Francesco Clemente, Radu Dragomirescu, Giosetta Fioroni, Omar Galliani, Mimmo Germanà, Felici Levini, Carlo Maria Mariani, Eliseo Mattiacci, Fabio Mauri, Aldo Mondino, Mauro Neroni, Gianfranco Notargiacomo, Giulio Paolini, Vettor Pisani, Sergio Pucci, Vassilii Skylakos, Cesare Tacchi, Ernesto Tatafiore. Cfr. *Il ritratto*, Galleria La Salita, Roma, 17 dicembre 1980, testo di Flavio Caroli, Roma, Tipografia Centenari, 1980.

⁸⁰⁷ In considerazione di presenze comuni tra gli artisti esposti da Diacono e da Liverani anche nel corso degli anni Ottanta, valga da esempio anche il caso di Felice Levini. L'artista esponeva alla Salita il 19 novembre 1980 e tra maggio e il giugno 1981 era tra quelli presentati a Piazza Mignanelli nell'ambito della collettiva *Iconoidea*, e tornava l'anno successivo, nel dicembre 1962, alla galleria di Diacono, ormai trasferitasi a Via Vittoria, in una mostra nuovamente collettiva *Immagin'azioni*. Cfr. *Gian Tommaso Liverani. Un disegno dell'arte. La Galleria la Salita dal 1957 al 1998*, a cura di Daniela Lancioni, Allemandi, Torino, 1998, p. 53.

presentati per le stagioni bolognesi come ci informano alcuni elenchi e annotazioni conservati tra i materiali di lavoro di Diacono.⁸⁰⁸

Soprattutto, alcuni gli artisti presentati da Diacono alla galleria bolognese tra 1977 e il 1979, Mattiacci, Kounellis, Calzolari, Chia, Boetti, avevano anche partecipato alla redazione della rivista *La Città di Riga*, uscita in soli due numeri tra 1976 e 1977⁸⁰⁹, intenzionata ad «eliminare nella latitudine delle implicazioni la ‘diversità’ del pittore e dello scrittore, dell’artista e del critico»⁸¹⁰. Il proposito restituisce la trama e l’intreccio di questioni all’interno delle quali, a metà degli anni Settanta, si tracciavano e

⁸⁰⁸ Il nome di Gianfranco Notargiacomo compare in una lista manoscritta su un piccolo foglio sciolto, associato ai materiali di lavoro legati allo spazio espositivo bolognese, relativa alla programmazione della galleria tra 1977 e 1978, nella quale sono annotati anche i nomi di altri artisti con cui Diacono aveva collaborato o per i quali aveva scritto nei primi anni Settanta, quali Cesare Tacchi, Ciriaco Ciriaco, Ettore Innocente. La lista suggerisce inoltre che il proposito della mostra di Gianni De Bernardi poi realizzato a Roma nel 1981 potesse esser stato pensato come da presentarsi presso la galleria bolognese. Inoltre, l’elenco documenta la possibilità o l’interesse per altri autori come Carlo Severi, e Jochen Gerz, poi collaboratori alla rivista TAU/MA, o anticipando artisti poi coinvolti nella sola stagione romana. «1977-78 Parmiggiani / Mattiacci / Chia - De Filippi / Ciriaco / Tacchi / Innocente / De Filippi (Notargiacomo) / Bagnoli / Salvadori / Boetti / Gerz / Kounellis Severi-Ceroli / Merz / De Bernardi », barrato nel testo, foglio sciolto con appunti manoscritti, Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono. Spazio espositivo Bologna 1977-1979.

Un’ulteriore lista è riportata in un altro piccolo foglio sciolto, in cui compare nuovamente Notargiacomo. Tra gli artisti, i cui nomi sono riportati su due colonne, sono indicati anche i nomi di Emilio Prini, Vettor Pisani e Gino De Dominicis, insieme ad altri, presenti nell’altro elenco. La presenza di alcuni nomi, cancellati o sbarrati, nelle due colonne, lascerebbe ipotizzare che l’elenco rappresentasse anche una possibile sequenza nel loro coinvolgimento, Nella colonna a sinistra: Colonna di sinistra: «Mattiacci / Boetti / Tacchi / De Filippi / Ciriaco / Innocente / Chia / Ceroli / Severi / Kounellis / Salvadori / Bagnoli / Pisani», sbarrato nel testo; colonna di destra: «Merz / Salvadori / Bagnoli / Prini / De Dominicis / Pisani / Kounellis / Notargiacomo / Gerz / Severi / Ontani / Pistoletto / Merz», barrato nel testo, foglio sciolto con appunti manoscritti, Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono. Spazio espositivo Bologna.

⁸⁰⁹ Sul primo numero del 1976 venivano pubblicati, testi di Eliseo Mattiacci Jannis Kounellis, Sandro Chia, Pierpaolo Calzolari,, in un giro di anni che avevano pressoché visto da un lato questi stessi artisti partecipare alla programmazione della Salita, e dall’altro all’iniziale programmazione di Diacono a Bologna, attraverso una trama narrativa resa attraverso il disegno come scrittura figurale, o *il segno del disegno* come avrebbe titolato Diacono il testo di presentazione della mostra di Alighiero Boetti a Bologna nel 1978, dove presentava *Collo Rotto Braccia Lunghe*, i cui disegni erano stati presentati nel secondo ed ultimo numero del 1977 di *La Città di Riga*. Eliseo Mattiacci, *Essere Liberi*; Jannis Kounellis, *[Cavolo! Che bella donna!]*, Sandro Chia, *[Smith, Brown e Jones si accordano]*. ;. Pier Paolo Calzolari, *[Buon esempio di uso del linguaggio italiano]*. «Città di Riga», 1, autunno 1976, *La Nuovo Foglio*, pp. 31-42, pp. 43-49, p. 50, pp. 182-188; del testo di Chia a p. 215 se ne segnalava la dedica a Kounellis «Per la rivista di Jannis Kounellis da Sandro Chia 1976». Alighiero e Boetti, *Collo rotto braccia lunghe*, «La Città di Riga», 2, primavera 1977, pp. 52-75.

⁸¹⁰ «La Città di Riga» 1, 1976, sn.

prendevano forma i percorsi e considerazioni intorno e verso la figurazione, in un tragitto nel quale il segno e disegno, l'esercizio dello sguardo e del vedere, così come l'esercizio della scrittura e del leggere, costituiscono i termini di una riflessione e pratica condivisa al quale va riferita la piattaforma critica di Diacono.

Se la sua partecipazione al periodico, si formalizzava con la sola pubblicazione e traduzione del testo dell'audiotape *Venezia ci appartiene*, sulla rivista convergevano un insieme di istanze che avevano navigato le trasformazioni in atto del decennio 1966-1976. Significativa è la presentazione di anticipazioni del volume di Umberto Artioli e Francesco Bartoli *Teatro e Corpo glorioso*, dedicati alla teatralità artaudiana, poi pubblicato da Feltrinelli nel 1978.⁸¹¹ Una concertazione di interventi che riprendevano il ruolo avuto dal teatro di Artaud, rievocato precisamente Kounellis, in modo puntuale ma estremamente celato nel colloquio con Bruno Corà in *AEIOU* nel 1980. Ricongiungendosi a posizioni esplorate negli anni Sessanta nate dall'incontro con Artaud nell'ambito di *A(lter)A(ction)*, l'artista faceva un riferimento ad Artaud e

⁸¹¹ Umberto Artioli, *Teatro e 'corpo glorioso'*, «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 89-101; Francesco Bartoli, *Martellamento e soffio nel Van Gogh artaudiano*, «La Città di Riga» 1, 1976, pp. 165-175. A pag. 215 se ne specificava «I due saggi firmati da Umberto Artioli e da Francesco Bartoli, sono stati estratti dalla parte conclusiva di un volume (Teatro e corpo glorioso) che gli autori hanno dedicato all'analisi della teatralità artaudiana, vista nel suo scandirsi entro tre fasi: la 'giovanile', la 'metafisica', la 'materialistica'. E quest'ultima (1945-48) che gli scritti presentati fanno riferimento, in particolare mettendo in luce il ribaltamento della nozione di Doppio e il rapporto tra glossolalia artaudiana e tema del 'corpo glorioso'. Si fa presente, anche, come per ragioni di spazio, si sia ritenuto opportuno alleggerire i testi dell'apparato bibliografico.» Cfr. U. Artioli- F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

poi a Van Gogh, in un ragionamento forse stimolato dal testo di Bartoli *Van Gogh artaudiano*.⁸¹²

Altrettanto emblematica la pubblicazione di *Doktor Dürer (poema pitagorico)* di Cesare Milanese⁸¹³ il cui titolo ricalcava la correlazione stabilita da Thomas Mann nel romanzo *Doktor Faustus* con Albrecht Dürer, in una precisa consonanza con il progetto *Apocalypsis Altera*, scritto da Diacono per Egisto Macchi a partire da un'idea di Antonino Titone. Quest'ultimo tra 1977 e 1978 curava la rivista-pubblicazione, in quanto ne era anche l'unico autore, *Vedere*. Il sottotitolo *Esperienze di arte antica e moderna*, riconduceva al verbo «vedere», pratiche di citazione e di copia, esplicita, ermetica o pittorica, esplorate come le procedure attraverso cui si assisteva al ritorno alla pittura nelle ricerche contemporanee, come anche dichiarato nell'intestazione l'elzeviro posto in apertura del primo numero *Verso quale pittura*,⁸¹⁴ e in cui si

⁸¹² Le considerazioni di Kounellis erano in risposta alla questione sollevata da Corà sul rapporto tra lavoro artistico in rapporto alla la struttura sociale, a cui l'artista rispondeva con l'esempio di Artaud: «Quando Artaud era in manicomio in Inghilterra, non ha smesso di pensare alla società francese, ci pensava sempre, e questo non vuol dire mentalità di struttura, in senso burocratico, ma in senso molto più vasto, cioè un'identità molto più complessa, allora ogni discorso, ogni dibattito diventa significativo e qui purtroppo non si offrono cose significative». Poco più avanti era il caso di Van Gogh ad essere riportato, in una coincidenza con il riferimento soggiacente il Van Gogh artaudiano, ovvero *Van Gogh Le suicidé de la société* di Artaud: «Non so, quando Van Gogh cercava di ammazzare Gauguin è perché l'altro metteva i colori nei piatti; ma il gesto era pensato di fronte a tutti, a Cézanne, e di fronte a tutti quella cosa era reale, altrimenti Van Gogh può essere considerato un povero disgraziato pazzo che cerca di ammazzare un altro; tutto ciò diventava significativo in una società, se vengono a cadere le ragioni di fondo per cui lo è resta una cosa senza senso, una cosa da pazzi.» Jannis Kounellis, *Sulla storia, la lingua, gli equivoci, il teatro. Dialogo con Bruno Corà*, «AEIOU», 5, 1980, pp. 34-54: 50.

⁸¹³ Cesare Milanese, *Doktor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga», 1, 1976, pp. 128-164.

⁸¹⁴ Antonino Titone, *Verso quale pittura*, «Vedere. Esperienze di arte antica e moderna», 1, novembre 1977, pp. 3-6.

riversavano opere e considerazioni affrontate da Diacono nella piattaforma della galleria.⁸¹⁵

A poco meno di un anno di distanza dal commento del 1978, nell'ottobre 1979 Cerritelli aveva dovuto ammettere, a pochi mesi di distanza dall'ultima mostra presentata a Bologna, quella di Luigi Ontani nel maggio 1979, che la città non era stata ricettiva del lavoro da lui condotto, che non l'aveva accolto né si era fatta assimilare. Come prefazione all'intervista *A colloquio con Mario Diacono*, pubblicata su *Questarte* aggiungeva: «L'indifferenza farà in modo che tutti fingeranno di rimpiangerlo, avendolo ignorato nel momento in cui tentava di costruire un lavoro inedito». Intuiva che forse proprio la trasversalità della sua «attività di intellettuale-gallerista (in America, dice non esiste dicotomia fra le due figure, in Italia

⁸¹⁵ Tra le opere commentate o anche solo proposte visivamente da Titone in *Vedere*, accanto a *Senza titolo* [James Ensor] di Kounellis, presentato da Diacono a Bologna nel 1978, la scultura-monumento *Clavis* realizzata da Parmiggiani a Brescia per Carlo Clerici, in una commissione che aveva visto anche la partecipazione di Diacono con *Ubiqua*, Antonino Titone presentava il caso di Carlo Maria Mariani che sarà presentato da Diacono in due mostre romane nel 1982 e nel 1983. Cfr. «Vedere. Esperienze di arte antica e moderna», 2, luglio 1978. Quattro fotografie in bianco e nero di particolari e diverse vedute di *Clavis* di Claudio Parmiggiani sono riprodotte alle tav. 28-29-30-31. Cfr. Antonino Titone, *Le tentazioni del bello e del sublime*, «Vedere. Esperienze di arte antica e moderna», 1, novembre 1977, pp. 7 - 45; tra le illustrazioni a corredo del saggio, accanto a un consistente numero di lavori pittorici dello stesso Titone, di Carlo Maria Mariani erano riprodotti con la courtesy di Gian Enzo Sperone il *Ritratto di Angelica Kaufmann* (1977), *Autoritratto del Dürer* (1976), *Allegoria* (1976), *Apollo citaredo* (1976), tav. 1, 6, 17, 20. Cfr. *Carlo Maria Mariani. A.D.P.*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, 20 marzo - 17 aprile 1982, pieghevole della mostra, con un testo di M. Diacono, ripubblicato come *La forma intelligibile e il silenzio dell'arte*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio 1984, pp.113-117. La sigla titolo della mostra *A.D.P.*, stava per i nomi di Apollo, Dioniso, Pan. Cfr. *Carlo Maria Mariani*, M. Diacono, Via Vittoria 60 Roma, 29 gennaio - 26 febbraio 1983, pieghevole della mostra con un testo di M. Diacono, ripubblicato come *L'allegoria mancina*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio 1984, pp. 118-121.

A proposito di Mariani, Diacono ha ricordato nell'intervista con Laura Cherubini di averlo conosciuto a Roma negli anni Quaranta al liceo dei Gesuiti, considerandolo come il primo artista frequentato: «Veramente avevo già frequentato, ai tempi del liceo, nel 1949, la casa di quello che è stato il 'mio' primo artista, Carlo Maria Mariani, che aveva la mia stessa età e avevo conosciuto a 16 anni presso i Gesuiti., ma a quell'epoca Mariani era ancora in uno stadio romantico/accademico, di sviluppo diciamo così, e alla metà degli anni Cinquanta l'avevo perso di vista», *Intervista a Mario Diacono di Laura Cherubini*, in *Roma anni '60 al di là della pittura*, catalogo mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Carte Segrete, Roma, 1990, ristampato *Intervista con Laura Cherubini sugli anni Sessanta*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 209.

sì)»⁸¹⁶ potesse essere stata tra le ragioni di un'accoglienza non generalizzata, in virtù di quella che poteva essere stata vista recepita come un'interferenza in una geografia culturale fortemente caratterizzata. Definendolo «artista-gallerista-intellettuale», mostrava di aver compreso quale fosse il disegno tracciato dalla attività della galleria, riportato come quello di alternare il lavoro storico degli anni Sessanta a quello degli anni Settanta, condotto di pari passo con quanto soggiaceva il progetto editoriale con Parmiggiani in *TAU/MA* tra 1976 e 1981, pressoché coesistente in termini cronologici a quello della galleria e che, combinato può restituire un profilo ed un orizzonte più esteso di riflessione.⁸¹⁷

Commenti sull'attività della galleria a Bologna, emergono contestualmente proprio nello scambio epistolare con Dick Higgins. In una lettera redatta il giorno dell'inaugurazione della mostra di Alighiero Boetti, il 6 maggio 1978, a pochi giorni di distanza dall'omicidio di Aldo Moro il 9 maggio del 1978, Diacono scriveva già un bilancio di quella esperienza:

⁸¹⁶ Claudio Cerritelli, *A colloquio con Mario Diacono. Bologna mi sembra un municipio*, «Questarte», ottobre 1979, n.10, anno III, p. 9. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono. Spazio espositivo Bologna 1977-1979.

⁸¹⁷ Rimando alla mia tesi di laurea magistrale dedicata al progetto curato da Diacono e Parmiggiani. In quella circostanza avevo tracciato alcuni elementi di raccordo tra le scelte editoriali e gli autori e artisti coinvolti e alcune delle scelte operate da Diacono così come era stato possibile in quella rilevare. Cfr. Elena Salza. *Tau/ma. Verso una nuova iconografia, Bologna 1976-1981*, Tesi di Laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Roma Tre. Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte. Anno accademico 2007-2008. Relatrice Prof.ssa Barbara Cinelli. Correlatrice Prof.ssa Laura Iamurri.

«Italy is very rainy these days, brigades on the run under the rain all over, no boomlight around. And art-collectors on the run more than anyone else, totally out of sight. I am afraid (off raid) I will be run too from Italy, next year».⁸¹⁸

In ogni caso, nelle parole rilasciate a Cerritelli, il bilancio dell'esperienza bolognese era positivo, soprattutto alla luce rapporto con gli artisti, «gli unici con cui ho avuto un vero rapporto»⁸¹⁹ più che con i critici, i quali, aggiungeva, «pur essendo venuti in galleria abbastanza frequentemente, non ne hanno seguito l'attività attraverso la critica scritta».⁸²⁰ Un confronto con i critici, non solo quelli bolognesi, era stato lui comunque a intesserlo nei suoi scritti. A proposito del collezionismo non in atto nella municipalità bolognese, riportava inoltre un episodio in cui raccontava del peso svolto da alcune posizioni critiche in quella situazione:

«stavo per vendere un lavoro ad una persona di Bologna interessata a diventare collezionista ma prima che decidesse ha letto un articolo di Barilli su *Mondo Operaio* in cui il possesso privato delle opere d'arte veniva definitivo socialmente deplorabile e allora questa persona non ha comprato più il lavoro»⁸²¹.

⁸¹⁸Lettera di Mario Diacono a Dick Higgins, datata Bologna May 6 1978, Dick Higgins Papers, Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 870613. Serie I. Box 8, folder 26. L'imminente apertura della mostra di Boetti è riferita da Diacono nella lettera come un'occasione espositiva che preannunciava affollata: «This gallery is taking all my time, all my energy, all my money and all my writing. I have a lot of messages from you, and I will try now a mess of answers, in a few minutes plenty of people will start to arrive for the opening of a show of Boetti». Cfr. *Alighiero e Boetti*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20, Bologna, 6 maggio 1978, invito. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Alighiero Boetti 1978, 01

⁸¹⁹ Claudio Cerritelli, *A colloquio con Mario Diacono. Bologna mi sembra un municipio*, «Questarte», ottobre 1979, n.10, anno III, p. 9. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono. Spazio espositivo Bologna 1977-1979.

⁸²⁰ Claudio Cerritelli, *A colloquio con Mario Diacono. Bologna mi sembra un municipio*, «Questarte», ottobre 1979, n.10, anno III, p. 9. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono. Spazio espositivo Bologna 1977-1979.

⁸²¹ Claudio Cerritelli, *A colloquio con Mario Diacono. Bologna mi sembra un municipio*, «Questarte», ottobre 1979, n.10, anno III, p. 9. Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono. Spazio espositivo Bologna 1977-1979.

Quelle stesse ragioni di «passività» denunciate nel 1967 non erano troppo dissimili da quelle espresse da Diacono a pochi mesi di distanza dalla chiusura della galleria romana, subito dopo la mostra di David Salle inaugurata nel giugno 1984.⁸²² Il 14 ottobre 1984, in una breve intervista pubblicata su *L'Espresso*, in occasione di un convegno nazionale a Spoleto dedicato al mercato d'arte e le pubbliche istituzioni, alle domande che gli venivano rivolte a proposito della sua galleria, spiegava come si fosse trattato di una scommessa non pienamente riuscita.

«A riprova, dirò che persino per quelli più anziani e cioè quelli dell'Arte Povera, l'inventuto superava il 70 per cento. Da noi, un mercato dell'arte contemporanea ha sempre avuto vita assai stentata. (...) Per quanto riguarda l'arte contemporanea, questo rapporto non esiste. In fatto di acquisti di opere contemporanee, le pubbliche istituzioni sono completamente latitanti. (...) Nei sette paesi industrializzati che ci precedono, queste istituzioni, con i loro acquisti, costituiscono un preciso punto di riferimento per i collezionisti. (...) Da noi, al massimo, li confortano affermando che Guttuso è un 'gran pittore'».⁸²³

Pressoché al termine della stagione romana, le considerazioni di Gian Battista Salerno non erano tanto diverse da quelle segnalate da Cerritelli a seguito della permanenza

⁸²² Inaugurata il 18 maggio 1984, presso gli spazi di Via Vittoria a Roma, la mostra di David Salle, conclusasi il 15 giugno terminava l'attività della galleria di Diacono a Roma. La stampa dell'antologia *Verso una nuova iconografia*, che porta come data di stampa il giugno 1984, avveniva dunque pressoché a ridosso della chiusura dello spazio espositivo. Cfr. *David Salle*, 18 maggio 1984- 15 giugno 1984, pieghevole della mostra, Mario Diacono Via Vittoria 20 Roma, Archivio Collezione Maramotti. Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale David Salle 1984, 01. Il testo di Diacono stampato sul pieghevole *Immagine totale*, è ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, pp. 250-255, e lì datato 19 maggio 1984.

⁸²³ *Tre domande a Mario Diacono*, «L'Espresso», 14 ottobre 1984, p. 127; rubrica *La parte dell'occhio* a cura di Francesco Vincitorio, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti, Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Spazi espositivi, 1980 - 1984.

bolognese. Il 13 aprile 1984 su *Il Manifesto*, come introduzione alla recensione della mostra di Enzo Cucchi, tenutasi dal 24 marzo al 21 aprile a Via Vittoria⁸²⁴, scriveva:

«È incredibile come il più delle volte i testi più belli e pertinenti sull'arte siano firmati non dai critici o dagli storici, da ma letterati puri, o da filosofi, o da semiologi. Basti pensare per esempio alle stupende pagine di Michel Foucault su Velasquez (in *Le parole e le cose*) o a certe sottilissime descrizioni di quadri che ci sono in Pierre Klossowskj, o in Poe, e persino in Melville (il quadro nella taverna all'inizio di *Moby Dick*. Nessun critico d'arte ha mai raggiunto - dal fondo della sua disciplina - quelle risoluzioni del rapporto tra scrittura e visione. Dev'esserci una morale a tutto ciò, qualcosa che riguarda l'anima sociologica e borghese del critico d'arte, le sue tentazioni da impresario e addirittura da imprenditore, la sua cautela teorica, la sua preoccupazione di entrare in crisi ad un contatto troppo diretto con l'arte. Si potrebbe quasi dire che il vero critico d'arte è quello che di arte non capisce e non deve capire niente, perché se intendesse l'arte farebbe il poeta. (...). Per tornare a più terrestri, ma non meno stupefacenti consigli, vediamo ora la mostra romana di Enzo Cucchi da Mario Diacono. Diacono 'nasce' come poeta e intellettuale, ma un giorno sceglie di compromettersi materialmente con l'arte (...). Così apre una galleria, invita artisti, a volte famosi come in questa mostra, a volte praticamente esordienti, secondo criteri di scelta che in certe occasioni appaiono indifendibili, soprattutto quando ci sono di mezzo i 'giovani', ma che se sono sbagliati lo sono in modo coraggioso e rilassato. E su ogni mostra scrive un testo, lungo, articolato, meditato, e quei testi hanno appunto quella libertà e quella pertinenza che secondo me mancano nei critici, e soprattutto nei critici cosiddetti 'creativi'». ⁸²⁵

Salerno ricordava inoltre la mostra di Cucchi tenutasi a Bologna nel 1979 e sottolineava come Diacono avesse ricordato «il primo lavoro noto di Cucchi agli

⁸²⁴ Enzo Cucchi. *Tetto*, M. Diacono, Via Vittoria 20, 24 marzo - 21 aprile 1984, pieghevole della mostra con un testo di M. Diacono, *Il Respiro dei disegni*, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Enzo Cucchi 1984, 01. Il testo di accompagnamento alla mostra è ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 155-158.

⁸²⁵ Giovan Battista Salerno, *Contatto caldo. Cucchi espone da Diacono*, «Il Manifesto», 13 aprile 1984, p. 6, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Enzo Cucchi 1984, 01.

Incontri Internazionali d'Arte di Roma [1977], lavoro che nessun critico si sogna di ricordare». ⁸²⁶ Nella parentesi evidenziava quanto la lettura non operasse alcuna cesura storica ma mantenesse un proposito di configurazione e ricongiunzione con quanto era accaduto nel decennio Settanta. Il grado l'approfondimento veniva ambientato in un clima definito «un'epoca di piena transavanguardia e furore commercial-pubblicitario» ⁸²⁷ in cui vigeva un'«idea mercantile e rozza della Transavanguardia». ⁸²⁸

⁸²⁶ Giovan Battista Salerno, *Contatto caldo. Cucchi espone da Diacono*, «Il Manifesto», 13 aprile 1984, p. 6, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Enzo Cucchi 1984, 01. Il lavoro di Cucchi ad Incontri Internazionali d'Arte nel 1977 veniva descritto da Diacono nel 1979 come «due grandissime tele senza telaio (come nei contemporanei lavori di Mario Merz) s'incontravano ad angolo; nella maggiore un bambino nudo in posizione vagamente presepeica era posato di fronte ad una casa tempio tracciata in modo visionario/elementare, con una prospettiva rovesciata: il volume dell'edificio s'ingrandiva e s'alzava, anziché rimpicciolire, man mano che s'allungava trasversalmente verso il fondo. Nell'altra tela, a sinistra, si stagliava una casa analoga, sola, di dimensioni più piccoli; tra i due edifici, il bambino nudo, grande quasi quanto le loro facciate, stabiliva il principio narrativo/costruttivo di tutto il lavoro di Cucchi quale s'è visto finora: la dizione d'un archEdipo svolgentesi contemporaneamente in tutte le sue implicazioni e inflessioni narratologiche, coscienziali e culturali. Il bambino "esposto" di fronte alla casa/cassa ripeteva macrovisualmente l'Edipo collettivo che abbandonato nell'Arca traverserà tutte le soglie dell'essere, dell'essere artista.», Mario Diacono, *Disegnoggetto, cosmèdipo*, testo stampato sul pieghevole della mostra *Enzo Cucchi. La cavalla azzurra*, M. Diacono, Via di S. Stefano 20 Bologna, 10 febbraio - 3 marzo 1979, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Enzo Cucchi 1979, 01. Testo pubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 145-149: 146-147.

⁸²⁷ Giovan Battista Salerno, *Contatto caldo. Cucchi espone da Diacono*, «Il Manifesto», 13 aprile 1984, p. 6, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Enzo Cucchi 1984, 01.

⁸²⁸ Giovan Battista Salerno, *Contatto caldo. Cucchi espone da Diacono*, «Il Manifesto», 13 aprile 1984, p. 6, ritaglio stampa, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Enzo Cucchi 1984, 01.

Nell'incipit della presentazione alla mostra di Cucchi nel 1979 Diacono aveva scritto:

«Il viaggiatore mentale nella giungla di immagini e di disegni che alcuni artisti nuovi vanno impiantando negli spazi più ermetici della improbabile civiltà figurativa italiana si domanderà certo da dove un tale flusso origini e dove andrà a implodere, venendo così abruptamente alla fine d'una serie di riserve e ritenzioni concettuali espresse dall'Ideologia sulla sopravvivenza stessa della prassi artistica. Si 'ritorna a' o si 'rompe verso'? Si recupera/restaura o si destabilizza il sistema delle nozioni acquisite? Certamente si instaura una frattura, esperienziale/esistenziale, per lo meno con quel dilagare di 'razionalità' che ad opera di un concettualismo sociologizzante si era venuta istituzionalizzando».⁸²⁹

⁸²⁹ Mario Diacono, *Disegnoggetto, cosmèdipo*, testo stampato sul pieghevole della mostra *Enzo Cucchi. La cavalla azzurra*, M. Diacono, Via di S. Stefano 20 Bologna, 10 febbraio - 3 marzo 1979, Archivio Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Enzo Cucchi 1979, 01. Testo pubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 145.

III. Vedere/Leggere

«la scultura? la pittura? ... io non ne sono sicuro... l'immagine sì!
cercare di fermare un attimo... .. di 'vedere' ... sotto.»
Enzo Cucchi⁸³⁰

«This object sentence and work completes itself while what is read constructs what is seen» era la frase scritta con il neon che si lasciava vedere e leggere in una linea ininterrotta sulle pareti della galleria di Piazza Mignanelli alla mostra di Joseph Kosuth. La corrispondenza *Vedere / leggere*, con cui nell'antologia del 1984 Diacono titolava il testo di presentazione, traducendo la formulazione inglese dell'opera esposta *Seeing/Reading* (1981)⁸³¹, ricalca le inclinazioni che la piattaforma critica accettava, espressa in una riflessione sull'immagine come scrittura, in cui sono centrali le

⁸³⁰ La frase è manoscritta da Cucchi in un disegno del 1984 pubblicato in *Enzo Cucchi, "la disegna". Zeichnungen 1975 bis 1988*, catalogo della mostra, (Kunsthaus Zürich, the Louisiana Museum Humlebaek, Kunstmuseum Düsseldorf, 1988-1989), Prestel-Verlag, München, 1988; cat. 154, *Ohne Titel*, 1984.

⁸³¹ Il testo stampato nel pieghevole della mostra di Joseph Kosuth non è titolato. Come documentato da un manoscritto ascrivibile ad una prima stesura del testo, il titolo del contributo intendeva essere «La fine dei principii», Archivio Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Joseph Kosuth 1982, 01. Il testo di accompagnamento all'esposizione *Seeing/Reading* è ristampato come *Vedere/Leggere* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 231-235. L'opera di Kosuth era allestita all'angolo dell'incontro delle due pareti come documentato da diapositive colore dell'installazione conservate tra i materiali d'archivio della galleria.

dinamiche di fruizione e visione dell'opera da parte dello spettatore-lettore. L'atto del vedere rispecchiandosi in quello del leggere definisce l'esercizio critico restituito attraverso un lessico correlato al «vedere» come controparte di un discorso sul «leggere».

Se alcune delle posizioni critiche contemporanee erano volte a marcare una distanza propendendo per una dissociazione che finiva per terra bruciata di quelli che erano stati proprio gli ambienti di gestazione delle nuove esperienze artistiche, la posizione di Diacono si mostra finalizzata ad individuarne elementi di continuità, interrogando il procedimento e i contesti di elaborazione. Come terreno di confronto emergono precisamente quegli elementi che erano andati caratterizzando quella transizione: non tanto e semplicemente la forma pittorica, quanto il disegno che veniva interrogato in termini di segno e di scrittura, ricorrendo ad una strumentazione critica accresciutasi a contatto con le ricerche americane, in un parallelo con un approfondimento del surrealismo possibile negli Stati Uniti, che trova coincidenza con il lavoro svolto dagli artisti. La riflessione sul linguaggio, concettuale con riferimento esplicito a Kosuth, performativo come evento linguistico in relazione ad Acconci, aveva marcato la presenza di Diacono a Roma a seguito del primo soggiorno americano. Su quello stesso versante avveniva la presentazione dei lavori di quegli artisti, interrogando quella transizione verso l'immagine, ricorrendo ad un orizzonte terminologico che si riferiva da un lato alla linguistica e all'analisi strutturale degli elementi, dall'altro ricorrendo a quelle letture, quali quelle psicanalitiche, che avevano veicolato e promosso una riflessione sul corpo. Nel caso di quel gruppo di artisti la cui militanza tra le fila concettuali e performative era stata formativa, si valutava la persistenza di una concettualità o performatività ma riassorbita. Negli scritti di presentazione alle mostre organizzate presso la galleria veniva convogliata una proposta tesa a stabilire un grado di differenziazione tra pratiche italiane e americane. In particolare, il questione della figurazione, centrale del dibattito critico contemporaneo, avveniva riflettendo su un processo di riassorbimento del corpo e del concetto, le due macro-categorie derivate dai *body works* e dalla *conceptual art*. L'aspetto concettuale, non era considerato semplicemente derivato da una ricerca assimilabile a quella di Kosuth, e

posizionato su una linea duchampiana di matrice europea, già delineata nella monografia dedicata a Vito Acconci nel confronto con le posizioni di Pincus-Witten, espressa da Diacono nei termini di una linea «Duchamp-Metafisica».

Così come restituita nei testi redatti in occasione delle mostre, il programma critico svolge quanto era stato indicato da Diacono nel 1958 come la necessità di una meditazione più approfondita del fenomeno del linguaggio artistico. «Un vero e proprio saggio di psicologia dell'arte», come aveva scritto su *Tempo Presente*, è quanto più precisamente può corrispondere alle posizioni espresse alla luce dei richiami alla psicanalisi restituiti dal vocabolario critico. In particolare, è il pensiero di Jacques Lacan a risuonare come strumento e basso continuo in modo costante. L'insistenza sul pensiero freudiano, accanto a quello junghiano, e sulla terminologia di Lacan, volgeva l'analisi dell'opera come struttura significativa capace di veicolare istanze inconscie. Derivava da un interesse rinnovato in occasione del seminario *Le Symptôme* tenutosi a Columbia University il 1 dicembre 1975, come documentato da pagine dattiloscritte del «diario letterario» in cui Diacono ne aveva ripercorso e commentato gli argomenti centrali. Così scriveva il 1 dicembre a seguito del seminario:

«Stasera, una conferenza di Jacques Lacan su “Le symptôme” alla Columbia University. dopo la conferenza, sono andato a chiedergli il permesso di appropriarmi di un foglio che aveva fatto attaccare alla lavagna e su cui aveva scritto/stracciato con delle penne colorate delle parole/concetto (dit-mension: luogo del dire e homo-niès come l'opposto degli homosexuels e dei diagrammi sulla struttura del sintomo. mentre finivo di arrotolare il foglio mi sono accorto che aveva lasciato il suo orologio sul lectern, così sono corso e l'ho raggiunto sulla porta dell'edificio per restituirglielo - in un freudiano come lui, una “dimenticanza” significativa, infatti era chiaro che la parte che più gli piaceva soprattutto, anche perché l'accettava sfuggendola contemporaneamente, era quella di essere consultato come un oracolo, e oracolare era spesso il tono del suo pronunciare.

un momento interessante, che era poi l'ultimo della serata è stato quando ha introdotto in un dialogo (che lui tende immediatamente a trasformare in monologo) l'esempio di Joyce. Secondo Lacan Finnegans Wake è la realizzazione 'artistica', il calque di un sintomo, F.W. è il sintomo di Joyce, il suo parlêtre per usare un termine da lui sottolineato nel suo discours - siccome aveva detto prima che ogni uomo non parla ma è parlato, ed è un “universo chiuso”, bisognerebbe

dedurne che il “sintomo” prende in Lacan praticamente il posto che l’anima e la psiche hanno avuto nelle ideologie tradizionali. diceva che mentre Freud ha parlato di sintomo Joyce lo ha tra-scripto, lo ha attuato (...) e devono essere quindi dei suoi joycisimi per significare Joyce. il quale, insieme ad Heidegger, ha chiaramente influenzato l’ideogrammare verbale che lui ha usato nella conferenza, non ricordo di averlo incontrato nei suoi Ecrits, che del resto ho scorso più che letto un mucchio di anni fa. (quanto al mio istituire per un momento un rapporto di azioni con lui, è stato chiaramente un istinto al ‘calco’ delle mie relazioni con Ungaretti - perché durante la conferenza me lo ha ricordato parecchio.)

avendo affermato poi, a un certo punto che ogni ‘oeuvre d’art’ e ogni artista sono situazioni patologiche, è chiaro che lui intende che ogni persona emana un “sintomo”, e il sintomo è in certo modo la “signatura” della persona (signatura nel senso della parola usata da Jacob Böhme.)⁸³²

L’attenzione insisteva sugli elementi derivati dal pensiero di Ferdinand de Saussure che, inserendosi all’interno della grande discendenza e genealogia di studi legati allo strutturalismo aveva attraversato tutti gli anni Sessanta e caratterizzato la formazione di Diacono avvenuta precisamente su quel fronte francese, e portava con sé un insieme di ragioni e ragionamenti che nascevano a partire dal ruolo che l’inconscio aveva avuto nel surrealismo. L’interesse di Diacono verso Lacan derivava dall’indagine che lo psicanalista francese aveva condotto dell’inconscio in quanto linguaggio, a conferma dell’attenzione verso il fenomeno del linguaggio che aveva informato la ricerca poetica di Diacono fin dagli anni Sessanta, come indagine sulla dialettica tra le due polarità del binomio *langue/parole* di Saussure, e la predilezione per James Joyce, a cui era dedicato il seminario *Le Syntome*.

Gli interessi estetici e linguistici, maturati a confronto con le posizioni espresse da *Tel Quel*, si erano riversati nel corso dei soggiorni americani nell’interessamento al gruppo di *Art & Language*, nella misura in cui questo aveva portato avanti dichiarazioni eminentemente filosofiche sul linguaggio, sviluppate poi da Diacono nella produzione oggettuale, in cui nel corso degli anni Settanta aveva costruito una codifica di

⁸³² Il testo è dattiloscritto su fogli forati inseriti in un raccoglitore; il termine di Diario letterario, è il titolo attribuito nella catalogazione del documento nell’Archivio della Collezione Maramotti. Il riferimento a Jacob Böhme credo sia da correlata a *De Signatura Rerum* (1622)

significati attraverso la creazione di significanti oggettuali.⁸³³ Questa ricerca di tipo linguistico-oggettuale si rispecchia nella lettura delle opere come oggetti studiati nel binomio significato/significante all'interno di una «sequenza», secondo Kubler. L'opera è precisamente un discorso, un ideogramma, una scrittura figurale: un testo da scomporre e ricomporre, da mettere in relazione ad altri testi, strutturato in parti sintatticamente, o in maniera sincopata, correlate, costruite ad espressione di un significato, spesso rimosso, dove la relazione tra significante e significato, è ragionata nei termini tra segno e disegno.

Interrogando fattori di permanenza, sviluppava inoltre considerazioni elaborate a partire da teorie legate alla critica letteraria, alla luce dei concetti di «tradizione» e «influenza», così come espressi da Harold Bloom, il critico letterario statunitense di cui Diacono traduceva per Feltrinelli *Kabbalah and Criticism* (1975), dato alle stampe nel 1981 con il titolo *La Kabbalah e la tradizione critica*, e *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, (1973) pubblicato nel 1983.⁸³⁴ A conferma di questo aspetto è il ricorso alla terminologia di «glossatore»⁸³⁵, usata per segnalare la propria identità e fisionomia nell'apertura di *Verso una nuova iconografia*, in virtù del significato esegetico che la parola comporta.

Tuttavia, sebbene «iconografia» intendesse rispondere ad una serie di formule che erano andate consolidandosi, l'enfasi era tutta precisamente attribuita alla seconda parte del termine, ovvero *-grafia*, scrittura: iconografia, letteralmente dunque, come

⁸³³ Come si è cercato di illustrare, la produzione oggettuale è un insieme costruzioni linguistiche, nata dal confronto con l'oggetto surrealista, concepito come oggetto significante in virtù delle relazioni analogiche tra le parti di significato/ significante che vi si instauravano, espresso dall'autore come *fetishlinguistics*, una linguistica del feticcio e contemporaneamente un feticismo linguistico.

⁸³⁴ Harold Bloom, *La Kabbalah e la tradizione critica*, traduzione dall'americano di Mario Diacono, I. ed. italiana Feltrinelli, Milano, 1981, ed. originale *Kabbalah and Criticism*, The Seabury Press, New York, 1975; Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, traduzione di Mario Diacono, I ed. italiana, Feltrinelli, Milano, 1983, ed. originale *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

⁸³⁵ «Se considero il lavoro di Cucchi e di Salle come intimamente legato a quello di Kounellis e di Acconci, non credo che sia solo per una ottica deformata dovuta alla mia esperienza generazionale tra il 1960 a oggi, ma è un assunto che a me pare risulterà storicamente evidente - in ogni caso, esso è stato il preciso filo conduttore della pratica di glossatore/accompagnatore dell'arte nuova che in questi sette anni mi sono proposto.», *Nota*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 8.

scrittura per immagini. L'indagine sull'inconscio, così come analizzato da Lacan, viene svolta sul finire degli anni Settanta in un'analisi delle opere che risente del pensiero e del vocabolario psicanalitico.

«La connotazione iconica che le figure hanno è quella della violenza di segno che le investe o di cui s'investono, e l'unica sociologia che ne emana è quella della sintassi nevrotica che le struttura. (...) L'opera si traccia come scrittura multilineare di psicoideogrammi, in cui la connotazione figurale assume tutte le posizioni e contorsioni dell'ottica schizoide, senza mai perdere la sua qualità di grafia del sociale: dove il sociale è il miroir che rimanda costantemente all'artista, la sua immagine, al suo segno, l'immagine del suo segno, il segno della sua immagine. Ancora, di nuovo, segue il suo corso la legge: "l'esterno è l'espressionismo dell'interno". L'interno del fare arte che si protende nell'esterno del fare opera come domanda se l'arte è davvero l'*altro* inconoscibile dell'opera (...).»⁸³⁶.

Così l'argomento veniva iscritto nella prima mostra organizzata a Bologna nel giugno 1977, *Interno/Esterno (neo)metafisico*. Il termine metafisica era già stato utilizzato, capovolto, nel titolo dell'articolo pubblicato su *Collage* nel 1966 dedicato ai lavori di George Brecht, Joe Tilson e Jannis Kounellis come formulazione di una *Anti-metaphysica*, dove Diacono aveva tuttavia precisato che non intendesse essere una allusione «metafisica storica di De Chirico o a quella programmatica del surrealismo anche più illustrativo».⁸³⁷

Il «miroir», corrispondeva allo *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* di Lacan⁸³⁸, raccolto nel volume degli *Écrits* pubblicato nel 1966 che,

⁸³⁶ *Interno/esterno (neo)metafisico*, testo stampato sul foglio locandina della mostra di Ferruccio de Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggiani, 3 giugno - 23 giugno 1977, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice 21, Archivio Collezione Maramotti Galleria Fata & Diacono, Bologna - Mostra collettiva De Filippi, Mattiacci, Parmiggiani 1977, 01, ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 25-40: 40, (corsivo nel testo).

⁸³⁷ *Antimetaphysica. Tilson, Brecht, Kounellis (dicembre 1965)*, «Collage», n. 6, settembre 1966, pp. 52-56; ristampato in *Antimetaphysica. Joe Tilson. George Brecht, Jannis Kounellis*, in M. Diacono, K.A. *Da Kounellis a Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 55-62: 55.

⁸³⁸ *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in Jacques Lacan, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

annotando il seminario newyorkese, Diacono ricordava di aver almeno scorso negli anni Sessanta, in una consonanza cronologica e tematica con l'«homme-miroir», menzionato nel 1967 con riferimento allo specchio di Pistoletto. Adottato da Kounellis in *A(Iter)A(ction)* permaneva nelle opere dell'artista a cui Marisa Volpi aveva attribuito una componente magrittiana, in un momento coincidente con la morte del pittore belga nel 1967.

Nella titolazione dell'esposizione, in cui «Il caso De Chirico» avveniva considerato attraverso una precisa allusione all'*Interno Metafisico*, iscriveva la sua posizione riguardo l'interesse per la stagione metafisica nel lavoro recente. Ponendo la questione nei termini della «metafisica dell'Altro di Lacan», vi associava una ricezione del pensiero di Lacan; mentre nella dialettica tra «interno/esterno» risuonavano espressioni legate alla fenomenologia della percezione di Merleau Ponty. Già nel 1976 in *Post-Historiam*, aveva rintracciato nei testi di Marx e in quelli di Lacan una cornice di letture e di premesse, specificando «ci eterodigono *Das Kapital* di Marx e gli *Écrits* di Lacan, e quindi non riusciamo a vivere senza feticci culturali e idee codificate in strutture (bi o tri dimensionali) linguistiche».⁸³⁹

Soprattutto era il «segno» a venire interrogato come trascrizione di un «sintomo», a volte più precisamente come rappresentazione di istanze psichiche. Di una «sintassi nevrotica» scriveva in quella circostanza per il disegno di Ferruccio De Filippi⁸⁴⁰ e di «schizolinguaggio» per le pitture dello stesso artista esposte nel 1979.⁸⁴¹

⁸³⁹ *Post-Historiam* (1976), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 27.

⁸⁴⁰ L'espressione era usata per l'opera di Ferruccio De Filippi *La strada del latte* (1977), descritta da Diacono come «costruita allineando sulle pareti, in due serie contrapposte che potremmo definire dell'aggressione (A) e della trasgressione (B), dei fogli di formato macchina per scrivere (cm. 22 x 28) di carta di riso (*chinese paper*) su cui sono tracciati con una penna *fineliner* figure maschili e femminili, spesso parziali, in posizione di costante simbiosi: nella serie A mediante accoltellamento e nella serie B mediante sovrapposizione e sdoppiamento», *Interno/esterno (neo)metafisico*, testo stampato sul foglio locandina della mostra di Ferruccio de Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggiani, 3 giugno - 23 giugno 1977, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice 21, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, cit. pp. 39-40.

Un particolare di *La strada del latte* (1977) è riprodotto in bianco e nero alla tavola 3 in *Verso una nuova iconografia*.

⁸⁴¹ M. Diacono, *Schizolinguaggio: anabarocco = la pittura: un échec*, testo stampato sul pieghevole della mostra Ferruccio De Filippi, Mario Diacono, Bologna Via di Santo Stefano, 10 marzo fino al 31 marzo 1979, ripubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, pp. 161-165.

L'adozione di un lessico psicanalitico era avvenuta anche tramite alcune letture che testimoniavano il rinnovato interesse verso quegli studi e la loro ampia diffusione nel corso degli anni Settanta, come documentato da volumi presenti nella biblioteca dell'autore, quali ad esempio *Guida a Lacan. Il simbolico e l'immaginario*, pubblicato da Rizzoli nel 1975.⁸⁴² Inoltre, alla luce del peso specifico che nel vocabolario di Diacono hanno le parole «discorso» e «figura», e della posizione che queste avevano avuto in *Discourse, figure* (1971), centrale anche per i termini dell'indagine definita da Menna in *La linea analitica dell'arte moderna*, la teoria lacaniana era assimilata anche attraverso l'influenza avuto per Jean-François Lyotard, in una trama di riferimenti di complessa individuazione a livello analitico per l'intreccio di rimandi ora dell'uno ora all'altro, in un passaggio da posizioni strutturaliste a quelle post strutturaliste.⁸ L'interesse per Lyotard è inoltre documentato dalla presenza del volume *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, pubblicato nell'edizione italiana nel 1979, lo stesso in cui veniva pubblicato *La condition postmoderne*.⁸⁴⁴ D'altra parte l'attenzione per l'analisi psicanalitica era anche condotta attraverso studi di metodologia più marcatamente delle storico-artistici come quello di E. H. Gombrich in *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*

⁸⁴² Tra i volumi provenienti da Diacono presenti nella biblioteca della Collezione Maramotti sono presenti Jean-Michel Palmier, *Guida a Lacan. Il simbolico e l'immaginario*, Rizzoli, Milano, 1975; Jacques Lacan, *Lacan in Italia 1953-1978*, traduzione di Lamberto Boni, La Salamandra Milano 1978.

⁸⁴³ Il vocabolario usato da Diacono sul finire degli anni Settanta e poi Ottanta restituisce una corrispondenza delle diramazioni assunte in termini metodologici e paradigmatici dell'antropologia, della linguistica e della psicoanalisi. Nei contributi redatti in occasione delle mostre si intrecciano e si diramano percorsi spesso incrociati da un testo all'altro, a volte in modo pleonastico, nella misura in cui le mostre, avvenendo con una cadenza mensile, favorivano una riflessione prolungata delle letture che l'autore andava conducendo e una loro estensione comparata a confronto con le opere degli artisti.

⁸⁴⁴ Jean-François Lyotard, *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, introduzione Gianni Vattimo, Multipla edizione italiana 1979, Biblioteca Collezione Maramotti. L'edizione italiana veniva pubblicata lo stesso anno in cui veniva dato alle stampe *La condition postmoderne*, presente tra le letture personali dell'autore nell'edizione italiana del 1981, la cui attenta lettura è confermata da note manoscritte a margine del testo. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit 1979. Cfr Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981; Biblioteca Collezione Maramotti.

volume presente nella biblioteca dell'autore nell'edizione italiana sia del 1967 che in quella del 1979.⁸⁴⁵

Con il proposito di bilanciare e calibrare la tesi del ritorno all'ordine novecentesco veniva affrontata la problematica del «ritorno al quadro», considerata piuttosto da Diacono come una «riterritorializzazione del significante»⁸⁴⁶, e quella della metafisica, nei termini di una «Metafisica dell'Altro di Lacan».⁸⁴⁷

Di «ritorno al quadro» come «ritorno all'ordine», Diacono aveva dibattuto nell'ambito delle prime mostre bolognesi. Nel testo di presentazione alla mostra inaugurale dello spazio di Via Santo Stefano, dedicata a Kounellis nel gennaio 1978, incisivamente

⁸⁴⁵ E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Einaudi, Torino, 1967, 1979, Biblioteca Collezione Maramotti.

⁸⁴⁶ «Così, se postuliamo un'ascendenza Cubismo-Duchamp nella modalità del lavoro *post-minimal* americano, potremmo individuarne per contro una Metafisica-Duchamp nell'attività italiana post-*“arte povera”* (o in una parte significativa di essa), che mi sembra elaborarsi ripercorrendo in diversa misura la sintassi del sogno, o del mito, o della nevrosi - qualche volta, più scopertamente/avventurosamente, un'ipotetica sintassi alchimica. Ma anche accettandoli con beneficio d'inventario, questi referenti: sogno, mito, nevrosi, alchimia (che qualunque junghiano riuscirebbe facilmente a sovrapporre e omologare), noi li indichiamo piuttosto come allusioni o accenni a quello che negli artisti italiani accade - un ritorno al rimosso che è una “riterritorializzazione” del significante». *Interno/esterno (neo)metafisico*, testo stampato sul foglio locandina della mostra di Ferruccio de Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggiani, 3 giugno - 23 giugno 1977, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice 21, Archivio Collezione Maramotti Galleria Fata & Diacono, Bologna - Mostra collettiva De Filippi, Mattiacci, Parmiggiani 1977, 01, ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 25-40: p. 38.

⁸⁴⁷ «(...) ci si muove invece lungo un'ideologia consona a quella che ha recentemente fatto saltare alcune cerniere del pensiero europeo, scaturita dai testi di Lacan, e Deleuze-Guattari, e che postula un'“alterità” non colonizzabile dalle istituzioni dietro i teoremi della convenzione sociale e linguistica. Per questo si può accedere per un attimo alla tentazione di definirne ‘neometafisica’ la dimensione operativa in cui si attua, insieme a quello di diversi altri artisti, il lavoro di Ferruccio De Filippi, di Mattiacci e di Parmiggiani; ma data l'intrinseca pericolosità delle etichette strumentali e provvisorie, indicando anche subito le ragioni e i limiti di tale sdefinizione. Essa vuole referenzialmente indicare nel momento “metafisico” dell'arte italiana del novecento l'area più probabile di solidarietà intellettuale e di elaborazione iconica a cui una parte dei giovani artisti oggi sembra aspirare (...). E vuole insieme interrogativamente supporre una analogia di situazioni, quasi un ricorso storico: considerando la pittura metafisica uno stadio di ‘ripiegamento su di sé’ dell'arte italiana dopo l'intensa ricerca formale cubo-futurista. Allo stesso tempo, essa allude esplicitamente alla metafisica dell'Altro in Lacan come a una struttura di discorso analoga a quella che gli artisti sembrano sottendere all'opera, più nel senso però di una vicinanza storica che non di un loro richiamarsi diretto a un'ideologia psicanalitica. Lacan cioè avrebbe per questi artisti la funzione che Bergson ha avuto per l'avanguardia europea dei primi anni venti del nostro secolo (...)» *Interno/esterno (neo)metafisico*, testo stampato sul foglio locandina della mostra di Ferruccio de Filippi, Eliseo Mattiacci e Claudio Parmiggiani, 3 giugno - 23 giugno 1977, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice 21, Collezione Maramotti Serie Galleria Fata & Diacono, Bologna - Mostra collettiva De Filippi, Mattiacci, Parmiggiani 1977, 01, ristampato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 25-40: 36-37.

titolato *Al di là del circo, nel quadro*, la questione era stata posta nei termini della problematicità di un «ri-ordinamento».⁸⁴⁸ Forse provocatoriamente, si trattava dell'esposizione di un solo quadro, *Senza titolo* [James Ensor] (1978), a sottolineare la centralità dell'opera aveva nella programmazione, e *Mostra d'un quadro* titolava *Domus* la pagina dedicata alla segnalazione.⁸⁴⁹

La replica continuava nel febbraio 1978 nel testo per la mostra di Claudio Parmiggiani *Il quadro come quadrato magico*⁸⁵⁰, a conferma di quanto a livello lessicale si intendesse riflettere sulle esclamazioni di ritorno al quadro, mentre nel gennaio 1979, in occasione dell'esposizione di Sandro Chia, la questione verrà esplicitata come una ricerca «attraverso l'immagine/segno (eikon) nel quadro (eikova)».⁸⁵¹ Nella presentazione della collettiva *Per una politica della forma*, inaugurata l'8 aprile 1978, che presentava tre lavori rispettivamente di Pier Paolo Calzolari, Mario Merz e Jannis Kounellis, Diacono scriveva:

⁸⁴⁸ *Al di là del circo, nel quadro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Jannis Kounellis*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20, Bologna, 21 gennaio 1978, Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra Personale. Kounellis 1978, Ripubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 45-48: 46

La durata dell'esposizione è indicata fino al 21 febbraio 1978 nella segnalazione della mostra nella rubrica *Gallerie* curata da Francesco Vincitorio su *L'Espresso*. «L'Espresso», [XXV, 19 febbraio 1978], p. 77, ritaglio; la data e il numero del periodico è segnalato a penna da Mario Diacono sulla pagina; Archivio Galleria Mario Diacono, Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra Personale. Kounellis 1978, Collezione Maramotti.

⁸⁴⁹ *Mostra di un quadro*, «Domus» 582, maggio 1978, p. 51, ritaglio, Collezione Maramotti. Serie. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra Personale. Kounellis 1978, La segnalazione dell'esposizione su *Domus* era corredata dalla riproduzione della prima facciata del pieghevole di accompagnamento alla mostra, a sottolineare la particolarità del programma espositivo che Diacono inaugurava a Bologna e del proposito con cui Mario Diacono intendeva documentare l'attività della galleria. La segnalazione include due immagini dell'opera una a colori e una in bianco e nero del dipinto allestito sulla parete, corrispondenti alla documentazione fotografica presente nei materiali correlati alla mostra nel fascicolo relativo all'occasione bolognese del 1978.

⁸⁵⁰ In un'annotazione ad uno schema di appunti manoscritti degli elementi iconografici presenti nei lavori di Parmiggiani in mostra, la questione del quadro appare essere inizialmente posta e trascritta come «il quadrato magico come quadro». Foglio sciolto con appunti manoscritti di Mario Diacono, s.d., Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra Personale. Parmiggiani 1978,1.

⁸⁵¹ *La nuova icone e la Ramificazione dei segni*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Sandro Chia*, Mario Diacono, Via Santo Stefano Bologna, 13 gennaio 1979, ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 127-132:129

«questi tre artisti sono un sintomo non una situazione circoscritta, un hortus deliciarium conclusus, con un ulteriore gesto di accennamento, si potrebbero estendere i confini del sintomo a includere una intensa coltura/cultura che cresce in Italia».⁸⁵²

Subito specificava però che il sintomo, preso in prestito da Lacan, non fosse semplicemente riconducibile alla questione della cornice e quanto fosse «fuori questione l'attribuire a questa assemblea 'politica' una tensione alla restaurazione del 'quadro' semmai, ciò che viene non restaurato ma reinventato è lo spazio del quadro».⁸⁵³ Sugeriva che si trattasse in realtà di una tendenza verso lo spazio figurativo, definito piuttosto come un «teatro dell'appercezione»⁸⁵⁴, non necessariamente corrispondente alla dimensione di una cornice.

Nel caso dell'opera di Mario Merz, *Senza titolo [Nove verdure]* (1978), facendo perno sull'assenza di telaio scriveva di uno «spazio figurativo che non rientra in un archetipo esperienziale fisico», riconducendo l'adozione degli elementi vegetali nell'opera, «surrealistici, forse» sottolineava, ad una progressione che, facendo discendere

⁸⁵² Testo pubblicato sul pieghevole delle mostra *Per una politica della forma. Calzolari. Mario Merz. Kounellis*, Mario Diacono, Via Santo Stefano Bologna, 8 aprile 1978, Collezione Maramotti, Serie. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra collettiva Calzolari, M. Merz, Kounellis 1978, 01, ristampato in *Per una politica della forma*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 49-54: 49.

⁸⁵³ *Per una politica della forma*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 49

⁸⁵⁴ *Per una politica della forma*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 50.

l'espressionismo astratto e l'action painting dalla pittura surrealista, andava a rinsaldarsi alla prime prove pittoriche di Merz.⁸⁵⁵

Lo stesso avveniva nella descrizione dell'opera di Kounellis, *Senza titolo* (1978), composto da sacchi di iuta a sorreggere il modellino di una nave, sul cui retro era posta una tela di colore giallo. Segnalava quanto gli elementi rimandassero non tanto al quadro nella sua entità di costruzione fisica, ma come rappresentassero un'indagine

⁸⁵⁵ «Le forme che ruotano enigmatiche sulla tela ufologicamente sono ferme concrezioni di energia mentale; metodologicamente discendono da una storia che potrebbe chiamarsi Matta/Gorky/Pollock, il luogo da cui provengono è però non quello di una sur-realtà psicologica, è invece quello di una visionarietà strutturale». *Per una politica della forma*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 50. *Senza titolo [Nove verdure]* è la titolazione segnalata a corredo di una riproduzione in bianco e nero dell'opera alla tavola 5 in *Verso una Nuova iconografia*. Così il lavoro di Merz è descritto nel testo di presentazione: «una tela di cm. 180 x 200, senza telaio, inchiodata direttamente sul muro; e direttamente sulla tela nuda, non preparata, sono dipinte 8 forme circolari complesso, addossate l'una all'altra e in asimmetria, animali/vegetali/strutturali/volumi/, al centro di ognuna delle quali si proietta un ortaggio *reale*, prelevato dal mercato ortofrutticolo: cavolfiori, cavoli, ravanelli, indivia, scarola.», *Per una politica della forma*, in *Verso una nuova iconografia*, cit. p. 50. La descrizione offerta da Diacono, parzialmente riconoscibile nella fotografia in bianco e nero pubblicata nell'antologia alla tavola 5, trova conferma in una stampa fotografia a colori dell'opera conservata tra i materiali conservati nel fascicolo della mostra dove sono ben visibili gli ortaggi. Collezione Maramotti, Serie. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra collettiva Calzolari, M. Merz, Kounellis 1978, 01,

sulle modalità di costruzione dell'immagine in cui si riflettevano forme e materiali, pittorici della stagione degli anni Cinquanta e Sessanta, dal sacco alla tela astratta.⁸⁵⁶

L'insieme di circostanze in cui si dibatteva del ritorno alla figurazione aveva anche generato una frattura generazionale e determinato una risposta degli stessi artisti, come ha sottolineato da Roberto Lamberelli riportando il commento proprio di Jannis Kounellis in occasione del Premio Pino Pascali nel 1979.⁸⁵⁷ Nella cornice di queste

⁸⁵⁶ «Due mesi fa Kounellis ha esposto un 'dipinto' che presentava una 'marina' di Delacroix sigillata dal nome James Ensor, un 'dipinto' che va considerato il referente nascosto di questo nuovo *bateau ivre* sceso lungo i fiumi impassibili di quale società industriale prima di approdare alle onde di questi sacchi. Questo lavoro nuovo è costruito anch'esso come un quadro, la linea tra i sacchi e la tela gialla costituendosi di fatto in linea dell'orizzonte, una linea immateriale che separa e unisce un mare e un cielo. E come nel grigio 'dipinto' precedente cielo e mare erano modalità della stessa materia pittorica, la tela del sacco qui è la faccia infera, materializzata, 'brutale' della tela smaterializzata, 'astratta', solare del 'dipinto' posato sui sacchi. Tra sacchi e dipinto un'altra tela, quella delle vele del battello che si protende fuori dalle onde stratificate dei sacchi verso la coscienza dello spettatore: il "quadro" è una memoria che allude alla sua presenza attraverso la sua assenza, la presenza di *queste* tele ne dice interrogativamente il nome», *Per una politica della forma*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, p. 54. L'esposizione del lavoro da Diacono veniva ripresa da Corà nel dialogo con Kounellis nel 1980, pubblicato in *AEIOU*, dove l'artista specifica la relazioni tra i due lavori esposti da Diacono, che intendeva essere sottolineata dal posizionamento del lavoro con la nave, i sacchi, e la tela nella stessa posizione di *Senza titolo [James Ensor]* (1978). Corà sviluppava ciò che nel commento o alla mostra Diacono aveva specificato come una costruzione dell'immagine all'interno della quale venivano convogliati, materiali forme e oggetti che avevano caratterizzato il lavoro di Kounellis, anche a livello tematico. «[BC]: C'è una fase nel lavoro di questi ultimi anni in cui vengono ripresi i mezzi che si erano lasciati riposare, per il esempio il disegno e la pittura; basta ricordare la tua mostra di disegni da Pio Monti e la mostra col dipinto 'Ensor' da Diacono a Bologna. Mi sembra anche che da quei momenti qualcuno è saltato dentro una barca dove ha iniziato, a mio avviso, a remare e a navigare verso un equivoco. Sarebbe interessante sapere quali erano le reali intenzioni dell'uso di quegli strumenti. [JK]: A proposito di quella marina su cui c'è il nome di Ensor, ma che in fondo ricorda anche la 'Zattera' di Gericault, io sapevo che qualcuno ci sarebbe entrato dentro, ma sapevo anche che i tempi non erano assolutamente maturi. In fondo nella mostra con Merz e Calzolari [n.d.a. Per una politica della forma] ho costruito una marina diversamente. Volevo addirittura mettere sullo stesso muro dove c'era stato il dipinto, la nave sui sacchi, ma il muro era stato occupato. Infatti sono due marine realizzate diversamente.», Jannis Kounellis, *Sulla storia, sulla lingua, gli equivoci e il teatro. Dialogo con Bruno Corà*, «AEIOU», 1980, 5, pp.30-55. (intervista febbraio-luglio 1980), p. 43. *Senza titolo*, 1978, modellino nave, sacco, tela), è riprodotta a pag. 38 con fotografia dell'allestimento dell'opera presso la galleria di Mario Diacono a Bologna. Un diverso scatto è riprodotto alla tavola 7 in *Verso una nuova iconografia*.

⁸⁵⁷ «Si trattava della reazione da parte degli artisti più attivi e rappresentativi degli anni Settanta a quella pretesa di riscrivere il decennio. Una reazione testimoniata con precisione e puntualità da Jannis Kounellis, che già qualche mese prima della fine del 1979 scrive: "In questo particolare difficile momento politico, e di conseguenza culturale ed artistico, in un momento in cui la critica ufficiale ha sposato le tesi della restaurazione, e fra poco, senza dubbio, dipingerà i nostri lavori con i colori del novecento, io vorrei riproporre alla vostra attenzione, la sensibilità e la problematica internazionalista, critica, immaginaria, visionaria della mia generazione"». Roberto Lambarelli, *Gli anni Ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia*, «Arte e Critica», numero n. 80/81, 2015. Cfr. *V Premio nazionale Pino Pascali, Kounellis*, catalogo della mostra (Pinacoteca Provinciale di Bari, 20 maggio-8 luglio 1979), De Luca Editore, Roma, 1979.

circostanze, in occasione della mostra di Kounellis inaugurata il 19 ottobre 1980 a Roma⁸⁵⁸, la richiesta dell'artista a Diacono che l'esposizione del suo nuovo lavoro non fosse accompagnata da alcun testo critico⁸⁵⁹, lasciava intendere anche la consapevolezza che l'artista aveva dell'azione critica condotta, e non voleva che il suo lavoro fosse posizionato nell'ambito di una discussione accanto ad artisti legati al gruppo promosso da Bonito Oliva, presentati da Diacono l'anno prima a Bologna.⁸⁶⁰ Inoltre, la programmazione della galleria prevedeva per il mese successivo l'inaugurazione di una mostra di Francesco Clemente, il 22 novembre 1980. Proprio nel testo di presentazione di quella esposizione Diacono farà riferimento a Kounellis, precisando:

«Occorre perciò preliminarmente sgombrare il campo terminologico di tutto l'ambito pertinente ai concetti di 'figuratività' nel processo di "vedere" di Clemente, e quello di alcuni suoi tipici compagni di strada sia in Italia che negli Stati Uniti, come anche il lavoro recentissimo, nato da una intenzionalità tutta interna alla propria storia, di Kounellis. Questo lavoro non s'identifica in nessun ritorno alla 'pittura figurativa', e nemmeno nel puro e semplice 'ritorno alla

⁸⁵⁸ *Kounellis*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25 Roma, sabato 19 ottobre 1980, ore 18, invito, Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Jannis Kounellis, 1980, 01. La durata dell'esposizione è segnalata fino 10 novembre nella recensione di Dario Micacchi sull'*Unità*. Dario Micacchi, *La folla ansiosa dei nostri giorni*, «Unità», 5 novembre 1980, p. 14, ritaglio stampa, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Jannis Kounellis, 1980, 01.

⁸⁵⁹ Devo a Mario Diacono la testimonianza fosse stato Kounellis a chiedergli espressamente di non scrivere alcun testo di presentazione per la mostra romana, «il testo non c'è perché Kounellis aveva visto chi avevo esposto e quello che avevo scritto a Bologna e aveva timore, aveva già generato una rivalità con la generazione della Transavanguardia e non voleva essere accomunato. La mostra la faccio ma non voglio il testo», conversazione con Mario Diacono. Era stato esattamente Lambarelli a segnalare la mostra di Kounellis sul *Flash Art*; in quella circostanza aveva potuto notare che l'occasione espositiva fosse inconsuetamente non accompagnata da un testo critico, forse anche conoscendone le ragioni. Cfr. Roberto G. Lambarelli, *Jannis Kounellis, Mario Diacono/Roma*, «Flash Art», n. 101, gennaio-febbraio 1981, pp. 62-63.

⁸⁶⁰ Nel 1979 era state ospitate alla sede bolognese delle gallerie mostre di Sandro Chia, inaugurata il 13 gennaio 1979, nel mese successivo il 10 febbraio quella di Enzo Cucchi e in aprile quella di Nicola De Maria. Cfr. *Enzo Cucchi. La cavalla azzurra*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, 13 gennaio 1979, pieghevole della mostra con un testo di Diacono *Disegnogetto, cosmèdipo*. Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Enzo Cucchi, 01, Collezione Maramotti; testo ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 145-149; *Nicola De Maria. Carro che porta nicola de maria lontano*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, aprile 1979, invito, Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Nicola De Maria 1979, 01, Collezione Maramotti; cfr. M. Diacono, *Filosofia di magia di lavori d'arte*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 173-178.

pittura', ma rappresenta invece lo sviluppo della volontà iconografica che, di contro alla rigorosa iconoclastia dell'arte minimal e concettuale americana, aveva caratterizzato costantemente l'«arte povera» in Italia».⁸⁶¹

La qualità pittorica del lavoro *Senza titolo* (1980) esposto a Piazza Mignanelli ragionava e sviluppava una modularità del segno pittorico a partire dall'*Urlo* di Munch, ripreso come stilema non solo pittorico ma precisamente segnico a coprire con inchiostro di china l'intera superficie di quattro fogli di carta da spolvero appesi sul muro.⁸⁶² Nell'opera la proiezione sulla superficie della parete di una gestualità pittorica e ideogrammatica si ricongiungeva ai fogli bianchi appesi nello studio romano negli anni Sessanta, come spazio dell'agire pittorico in una dimensione da fondale teatrale. A conferma di un'attitudine critica rivolta analisi dell'immagine in termini di scrittura, risalendo a posizioni che lo avevano visto in poesia vicino a

⁸⁶¹ *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Francesco Clemente*, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25, Gian Enzo Sperone Via delle Quattro Fontane 21a, 22 novembre-23 dicembre 1980, Collezione Maramotti, Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Francesco Clemente 1980, CM; ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 187-192: 188-189.

⁸⁶² Sull'etichetta incollata sul retro di una stampa fotografica, recante il timbro della galleria di Piazza Mignanelli, il lavoro è descritto come «Senza titolo 1980, inchiostro di china su carta da spolvero, 4 opere cm. 250 circa x 150». I quattro fogli di carta erano allestiti a coppie di due su due parete contigue, come anche documentato da fogli di provini e da diapositive a colori; le fotografie sono di Silija Mikkelsen. Archivio Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Jannis Kounellis, 1980, 01, Collezione Maramotti. Una fotografia in bianco e nero che ritrae due dei quattro fogli appesi su una delle pareti è riprodotta alla tav. 8 in *Verso una nuova iconografia* a segnalare comunque, anche in assenza di testo critico l'occasione espositiva. Inoltre l'antologia documenta alla tav. 9 un disegno *Senza titolo* (1981), raffigurante una ciminiera e la silhouette di una donna, di cui tuttavia non sono state ancora rintracciate le circostanze di pubblicazione. La mostra è anche segnalata in *Identité Italienne*: «18 octobre 1980, Jannis Kounellis, Galerie Mario Diacono, Rome. Exposition personnelle. Présentation d'un morceau de carton recouvrant deux murs de la pièce sur le quel est répété jusqu'à l'obsession un visage peint d'un grand trait noir d'après le "Cri" de E. Munch», in Germano Celant (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie de- puis 1959*, Centro Di, Firenze 1981, p. 637.

Kounellis, di una «corsa del segno»⁸⁶³ scriverà Diacono in occasione della mostra dell'opera *Il campo vicino all'altra strada* (1982) di Jean-Michel Basquiat, tenutasi a Piazza Mignanelli dal 23 ottobre al 20 novembre 1982. L'associazione non apertamente dichiarata con il primo lavoro di Kounellis, emergeva attraverso il riferimento a Cy Twombly proposto per i primi lavori di Basquiat, precisamente definito «un Twombly lumpenproletario, estrovertito manipolatori di gradi zero della scrittura figurativa, con compiacenze di narrative naturalista della subcultura urbana postalfabetica».⁸⁶⁴

Il termine di paragone con la metafisica rimarrà poi legato ad un proposito, testimoniato da appunti, manoscritti a pennarello su un gruppo di fogli sciolti, conservati tra i materiali miscelanei dello spazio espositivo bolognese ma correlati all'indirizzo della galleria a Piazza Mignanelli, dove compare l'espressione «La metafisica/gli anni Ottanta».⁸⁶⁵ A commento dell'esautorazione dei movimenti di avanguardia, Diacono aveva annotato: «Addio, mia bella, addio, l'Avanguardia se ne va; resta Achille con Guttuso per il solito trans trans», e in un altro foglio aveva scritto di una «C'OUVERTURE ITALIENNE: La Via Italiana dell'Assoggettamento dell'Arte alla Social-Burocrazia». Il riferimento era alla mostra-catalogo di Celant, aperta al Centre Pompidou dal 24 giugno al 7 settembre 1981, per il quale il critico aveva pensato esattamente alla possibilità di titolarla «ouverture italienne», come

⁸⁶³ «La velocità del segno ne connota la primarietà: l'andamento dei contorni non segue una linearità prevedibile, art-historica, ma ha la mobile schematicità espressiva di un disegno che scava a un tempo nell'infanzia della pittura e in quella della psicologia. La corsa del segno è qua e là rafforzata da ghirigori che aggiungono peso a specifici momenti dell'anatomia sommaria.», Mario Diacono, *L'altra strada dell'icona*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Jean-Michel Basquiat. Il campo vicino all'altra strada*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli Roma, 23 ottobre- 20 novembre 1982, ripubblicato in *Verso una nuova iconografia*, cit., pp. 267-270: 269. Il titolo del contributo derivava da quello del dipinto di Basquiat esposto, *Il campo vicino all'altra strada* (1982), segnalato da Diacono nel testo come acrilico e oilstick su tela di cm 200 x 440. Un'immagine in bianco è nero dell'opera è riprodotta alla tav. 81 di *Verso una nuova iconografia*.

⁸⁶⁴ *Jean-Michel Basquiat. Il campo vicino all'altra strada*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli Roma, 23 ottobre- 20 novembre 1982, ripubblicato in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 268.

⁸⁶⁵ Le annotazioni sono manoscritte a pennarello verde su un gruppo di tre piccoli fogli sciolti associati alla documentazione miscelanea relativa allo spazio della galleria bolognese. Su uno di questi «La metafisica/gli anni Ottanta» compare al centro del foglio, in basso è riportato l'indirizzo della galleria «Mario Diacono Piazza Mignanelli 25 Roma», in altro a destra «foto Consagra/Bologna»

indagato da Maria Grazia Messina.⁸⁶⁶ Questi elementi permettono di datare le annotazioni tra la fine del 1981 e il 1982, prima dello spostamento della galleria a Via Vittoria.⁸⁶⁷ Al di là della provocazione, si trattava forse di un intento non necessariamente ironico, visto che la riflessione era stata ponderata nel testo di presentazione alla mostra di Enzo Cucchi, inaugurata a Piazza Mignanelli il 20 ottobre 1981. In quella circostanza, a proposito del ruolo che il disegno aveva avuto come momento di elaborazione *verso* la pittura, riferiva infatti la «metafisica epica» delle pitture murali di Orozco.⁸⁶⁸

Prima ancora, l'intendimento metafisico era stato anche considerato nel 1979 riguardo a *maria dia(i)cona* di Sandro Chia per cui riferiva di «un'immagine di favola

⁸⁶⁶ Cfr. Maria Grazia Messina, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, «Palinsesti», 4 2014, pp. 1- 20: 19 nota 9 «Cfr. Germano Celant, lettera a Pontus Hulten, 28 aprile 1981, Archivio Associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, MAXXI: "I am still undecided about the title: ouverture italienne is nice and open but identité is stronger". Cfr. inoltre Germano Celant, "L'Italiana a Parigi. Ouverture", intervista di Sandra Furlotti Reberschak, *Bolaffi Arte*, giugno 1981, 64-75». Il ricorso di Diacono all'espressione conferma dunque una ricezione estesa del proposito di Celant. Pochi anni più tardi, *Ouverture* sarà il titolo della mostra inaugurale del Castello di Rivoli, curata nel 1985 da Rudi Fuchs. *Ouverture / Arte Contemporanea*, Allemandi, Torino, 1985.

⁸⁶⁷ Lo spazio a Piazza Mignanelli è attivo dal 18 aprile 1980 al 24 novembre 1982 come documentato un invito correlato a Tullio Catalano che reca la data 24 novembre 1982 *L'ultimo quadro di Gorky*, non corredato tuttavia da testo di Mario Diacono né ulteriore documentazione della occasione espositiva. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Tullio Catalano 1982, 01. L'ultima mostra maggiormente strutturata è quella di Jean Michel Basquiat tenutasi dal 23 ottobre 1982 fino al 20 novembre 1982.

⁸⁶⁸ In un paragone tra il supporto della carta e quello del muro nell'affresco, Diacono scriveva del disegno di Cucchi del suo: «porsi di al di qua della pittura, nella situazione pubblica dell'affresco, dove l'accentuazione della visceralità, insieme a quella della monumentalità, tradisce anzi dichiara l'intenzione di portarsi a livelli di una metafisica epica, forse non distante dall'equazione volume/violenza, immaginario/inconscio storico, dei muralisti messicani». Proponeva per i lavori di Cucchi un paragone con pitture murali di Orozco, quelle nell'ex collegio gesuita di San Idelfonso, *Cristo destruye su Cruz* (1922), *La Huelga* (1924) e i *Franciscanos* (1926) per cui precisava: «si trovano forse i presentimenti più distinti di una coniugazione dell'avanguardia metafisica che s'era riscoperta in Giotto con la dedizione sconfinata al vitalismo politico/psichico contemporaneo, quale sembra prorompere oggi dai nuovi grandi disegni di Cucchi.». Cfr. M. Diacono, *Disegni dal fronte*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Enzo Cucchi*, Mario Diacono Piazza Mignanelli Roma, 20 ottobre - 14 novembre 1981, ripubblicato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1985, pp. 150-154: 151. Le opere di Cucchi in mostra, di cui due immagini in bianco e nero sono pubblicate in *Verso una nuova iconografia*, tav. 50, 51, erano *Il Martire delle Tempeste* (1981) e *Donna* (1981), per entrambi Diacono indicava il grande formato, rispettivamente 275 x 315 cm e 275 x 324 cm e la tecnica come gesso bianco su carta ocre gialla per fondali intelata.

metafisica».⁸⁶⁹ La cesura all'ambito della quale era stata ascritta la ricerca di tipo pittorico veniva ricucita proprio attraverso il ricorso a quella stessa indagine sul linguaggio che aveva informato gli anni che avevano visto la prima attività di Sandro Chia e l'incontro e la collaborazione con Diacono nella cornice degli Incontri Internazionali d'arte. La questione della figurazione veniva ricondotta a un costrutto visivo e una proposizione di carattere linguistico, e il commento a *maria dia(i)cona* si serviva di un vocabolario che ricalcava quello della linguistica e della semiotica. Chiariva quanto l'opera si costituisse all'interno di uno spazio che non era semplicemente quello del quadro, ma quello delle relazioni tra i diversi elementi dell'opera-installazione allestita nella galleria, da «vedere» e «leggere» come un testo. Nel testo di presentazione *La nuova icone e la Ramificazione dei segni*. l'operazione di visione e lettura dell'opera veniva esplicitato così esplicitato da Diacono: «Nella nuova icone, l'attività del lettore, dell'osservatore si esplica nel co-possesso d'un Fluxus d'interpretazione del discorso».⁸⁷⁰ Riprendendo posizioni ed esperienze legate

⁸⁶⁹ *La nuova icone e Ramificazione di Segni*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Sandro Chia, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 13 gennaio 1979, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 130. L'espressione era usata a commento dei disegni che componevano l'installazione *Maria (dia) icona*, per cui scriveva di «disegno in cui si affollano in sovraimpressione il grottesco e il metafisico, il favoloso e la vignetta, il racconto e l'emblema, il folkore e il fantasmatico, l'onirico e il delirico: di un delirio ironico stupefatto dentro il metadiscorso psicoanalitico», . *La nuova icone e Ramificazione di Segni*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 129. Il commento mi pare lasciasse trasparire quell'ulteriore riferimento primonovecentesco che accanto a quello De Chirico, aveva affascinato quella generazione di artisti, Alberto Savinio. Soprattutto il commento avveniva a un anno di distanza dalla retrospettiva dedicata a Savinio a Roma 1978, il cui catalogo è documentato tra i volumi provenienti dall'autore nella Biblioteca della Collezione Maramotti. *Alberto Savinio*, catalogo mostra, (Palazzo Esposizioni, Roma 18 maggio-18 luglio 1978) scritti di Maurizio Fagiolo, Daniela Fonti, Pia Vivarelli, De Luca, Roma, 1978. Riguardo alla caratterizzazione della pittura del di Chia, in occasione della successiva mostra romana tenutasi a Roma dal 11 settembre al 10 ottobre 1981, Diacono riferiva di «una *pittura* che non ha connotazioni *stilistiche* definite, che circumnaviga dunque ogni albero genealogico che dirami o presagisca il suo 'progressismo' formale, o attesti la sua riducibilità a ogni scuola di pensiero pittorico precedente; dall'altro una 'trama' iconografica davvero ulteriore a ogni classificazione, a ogni memoria. L'estrema familiarità che ci pare avere con la sua pennellata e con la stesura/struttura del suo colore è pari soltanto all'estremo spaesamento in cui cadiamo di fonte alle sue immagini». La descrizione pare rispecchiare quel particolare tipo di *pastiche* di stili pittorici in Savinio, da considerarsi anche alla luce della definizione di un tipo di scrittura pittorica, caratterizzante la trama narrativa intessuta da Chia come un racconto nei suoi lavori. Cfr. *Qualcosa d'interessante. Il servo e l'artista*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Sandro Chia*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli Roma 11 settembre - 10 ottobre 1981, ripubblicato in *Qualcosa d'interessante. Il servo e l'artista*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984: p. 134.

⁸⁷⁰ *La nuova icone e Ramificazione di Segni*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 132

alle sperimentazioni americane, già soggiacenti quanto sul finire degli anni Cinquanta aveva indicato in particolare come specificità del *nouveau roman*, dello spazio della nuova pittura, e parimenti della musica jazz⁸⁷¹, era enfatizzato il ruolo assegnato al fruitore nella lettura dell'opera, nella forma di un invito alla lettura del testo e del discorso creato dell'opera-installazione di Chia.

«In questo lavoro di Chia, *maria dia(i)cona*, il nome/luogo di comunicazione dell'opera segna l'origine del lavoro stesso, che si delinea nel titolo *maria dia(i)cona*. Ma il titolo è tracciare un disegno, il titolo nei lavori di Chia non sta in calce all'opera insieme alla firma ma è sempre la prima fase del testo, che si costruisce poi come un Pensiero Illustrato».⁸⁷²

Il riferirsi alla locuzione di «Pensiero Illustrato» rimandava al grado di concentrazione concettuale-intellettuale della costruzione linguistica del titolo del lavoro, in cui mirava a rintracciare «il retroterra tecnico da cui il nuovo lavoro si è sviluppato, e che si può indicare nell'esperienza formale 'arte povera/concettuale'» suggerito «nel segno più iconico, nel disegno».⁸⁷³ L'elemento caratterizzante *maria (dia)icona* era individuato nella costruzione di un discorso dislocato in parti, segmenti, sintagmi che lo componevano: l'elemento scultoreo, quello pittorico, quello costituito dal disegno e dalla scrittura, disposti in diversi punti dello spazio, alle pareti o al centro della stanza, costruivano un discorso di tipo linguistico/narrativo che si serviva della forma quadro,

⁸⁷¹ La musica jazz era stata inoltre riferita da Diacono come argomento di conversazione tra lui e Sandro Chia nel corso delle azioni a *Bibliologia* a Roma nel 1972: «io e Chia (poi si è aggiunto Notargiacomo) parlavamo di jazz sul tema wittgensteiniano 'È possibile immaginare qualcosa che non si conosce?' », in *e/o*, 1972

⁸⁷² *La nuova icone e Ramificazione di Segni*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Sandro Chia, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 13 gennaio 1979, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 129.

⁸⁷³ *La nuova icone e Ramificazione di Segni*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Sandro Chia, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 13 gennaio 1979, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 128.

del disegno e di testi dattiloscritti che Diacono segnalava appesi alle pareti insieme ai disegni.⁸⁷⁴

Il principio di narrazione aveva caratterizzato la partecipazione di Chia nell'ambito della stagione romana di primi anni Settanta, così come documentata nel volume *e/o* del 1972, dove era pubblicato il testo «tondo, **nero**, *corsivo*», a dimostrazione di un interesse rivolto a elementi della formalizzazione del testo e tecniche di narrazione.⁸⁷⁵

Non più svolto a livello di scrittura, ma sub specie pittorica, era individuato da Diacono in occasione delle successive mostre di Chia presentate a Roma. Nel caso de *Il volto scandaloso* (1981) e *Qualcosa di interessante* (1981), esposti a Piazza Mignanelli, dal 11 settembre al 10 ottobre 1981, pressoché identici nel soggetto, rilevava in entrambi la matrice concettuale del discorso pittorico: «Nell'intreccio del manufatto di vimini in *Qualcosa di interessante*, (...) è un tropo visivo che esplicita la

⁸⁷⁴ Come documentato anche nel volume *Verso una nuova iconografia* alle tav. 38-39-40-41 *Maria (dia)icona* (1979) è un'opera-installazione composta da sei disegni appesi al muro, un dipinto due oggetti-sculture posti al centro della stanza. Meticolosa è la descrizione offerta da Diacono nel testo di accompagnamento degli elementi che compongono l'installazione in tutte le loro componenti, e con particolare enfasi nel percorso-fruizione di visione-lettura dell'opera: « Ecco dunque una tela (di cm. 120 x 120), distanziata in alto dal muro formando con esso un angolo di circa 15°, che tenta di incunarsi nella parete e di specchiare, l'oggetto che è sul pavimento: che essa sia una "icona", lo attesta la lamina di rame sagomata che ne ricopre diagonalmente da sinistra in alto a destra in basso quasi l'intera metà inferiore, citando la basma d'argento che nelle icone russe ricopriva il corpo delle figure dei santi per concentrare nei soli volti la percezione della pittura, la comunicazione col sacro. Il titolo del lavoro specifica: dià icona, attraverso l'immagine -segno (eikòn) nel quadro (eikòna), l'opera cerca la sua forma. La tela è in ordine di lettura il primo dei quattro elementi che si agglutinano nell'opera, anche se il quarto, la serie dei sei disegni a matita **e/o** macchina da scrivere, ne costituisce più un'introduzione commento che un membro specifico del corpus. (...) Obliqua parallela alla tela sulla parete è un'altra tela di cm 30 x 35, dipinta a olio sveltamente poggiata come su un ripiano sgembo o come un cappello ombrello di secondo grado su una scultura popolare in polvere di marmo o di cemento, alta 80 cm posta sul pavimento di fronte all'«icona» e rivolta frontalmente allo spettatore. (...) Allo stesso tempo lo spettatore, l'ometto guarda un'altra forma metallica. della sua stessa misura, e posta pressapoco all'altezza del suo cappello. È un foglio di rame ossidato, avvolto a cartoccio, con una punta libera slanciata verso l'alto come una testa di cane, e un'apertura sul dietro del manto verdastro di cane/icona. Sulla punta che svetta in alto è dipinta una serie di facce grottesche, da disegno 'popolare', che estendono il motivo sia della folla molecolare campeggiante sulla «icona» che la 'banalità espressiva' del bevitore in marmo e cemento.», *La nuova icone e Ramificazione di Segni*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, *Sandro Chia*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 13 gennaio 1979, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 127-132: 129, 130, 131.

⁸⁷⁵ Sandro Chia, tondo, **nero**, *corsivo*, in *e/o*, 1972, sn. Non apertamente dichiarato è il valore d'uso dei caratteri che pare comunque rimandare a diverse modalità e tecniche espressive del testo narrativo; in grassetto sono ad esempio scritte frasi che riportano il discorso diretto, in corsivo parti di un discorso di tipo indiretto, e in carattere tondo la voce del narratore.

sequenza concettuale sempre intrinseca nell'opera di Chia intreccio/trama/racconto/ mito». ⁸⁷⁶

In occasione della successiva mostra romana, a Via Vittoria nel 1983, nuovamente alla partecipazione concettuale/performativa veniva ricondotto quanto rappresentato a livello pittorico. A proposito delle figure dei due giovani seduti su una zattera in *Ragazzi temerari* (1982-83) ⁸⁷⁷ domandandosi «Ma perché sono due e perché così simili?» ⁸⁷⁸, ricordava quanto il tema del doppio fosse stato rappresentato alla Salita nel

⁸⁷⁶ *Qualcosa d'interessante. Il servo e l'artista*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Sandro Chia*, Mario Diacono, Piazza Mignanelli Roma 11 settembre - 10 ottobre 1981, ripubblicato in *Qualcosa d'interessante. Il servo e l'artista*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984: pp. 133-137: 135-136. In *Il volto scandaloso* il «manufatto di vimini» costituiva la sagoma-maschera-volto della donna rappresentata nel quadro. Come segnalato nel testo di presentazione da Diacono, le opere esposte sono *Il figlio del farmacista* (1981) indicato tempera e olio su tela, cm 195 x 260), *Il volto scandaloso* (1981), olio su tela cm 160 x 130), e *Qualcosa di Interessante*, (olio su carta, cm 165 x 150). Le opere sono riprodotte in bianco e nero in *Verso una nuova iconografia* alle tav. 42-43-44.

⁸⁷⁷ *Ragazzi temerari* (1982-1983) era segnalato nel testo introduttivo alla mostra come un pastello a olio su tela di cm 155 x 170. L'opera è riprodotta in bianco e nero alla tav. 46, in *Verso una nuova iconografia* e documentata da un positivo colore presente tra i materiali fotografici correlati alla mostra. Il lavoro veniva ricondotto da Diacono ad un ulteriore dipinto, iconograficamente pressoché coincidente, *Zattera Temeraria* (1982) segnalato come esposto nell'autunno del 1982 alla mostra berlinese *Zeitgeist*, curata da Norman Rosenthal e Christos M. Joachimides, considerato una versione precedente di *Ragazzi Temerari*. Cfr. M. Diacono, *Eroico, eroicomico, eroicosmico*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Sandro Chia*, Mario Diacono, Via Vittoria 60, Roma, 21 aprile - 14 maggio 1983, ripubblicato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 138-141.

⁸⁷⁸ *Eroico, eroicomico, eroicosmico*, (1983), in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 140.

1971 e già nel 1972 in *e/o* aveva avuto modo di segnalargli come persistente nella partecipazione di Chia a *Critica in Atto* e *Bibliologia*.⁸⁷⁹

Proseguiva dunque l'interrogazione:

«Si tratta di un raddoppiamento narcisistico o di uno sdoppiamento schizoide dell'*io* dell'artista? Basterà ricordare che la prima mostra di Chia, alla Salita nel 1971, s'intitolata *L'ombra e il suo doppio*, o che già Alighiero Boetti in una storica foto concettuale/iconografica si era sdoppiato, l'artista e il suo angelo, presentandosi da allora come Alighiero e Boetti? Non che sia uno scopo principale stabilire quali realtà psichiche si manifestino in questa ricorrente apparizione del doppio in Chia (il dualismo corpo/anima o la duplicità maschile/femminile, la scissione natura/cultura, o l'antagonismo individuo/società) ma è un fatto che l'urgenza di proiettare delle 'realtà psichiche' nell'opera ha costituito la specificità in questi anni della Nuova Iconografia italiana.»⁸⁸⁰

Ad Alighiero Boetti aveva dedicato una mostra nel corso della stagione bolognese nel maggio 1978, dove era stati presentati due lavori su carta, *Gary Gilmore* (1977) e

⁸⁷⁹ Nella descrizione dell'intervento di Sandro Chia, *e/o intorno a catacresi*, Diacono sottolineava la germinazione dell'azione dalla riflessione indagata sul tema doppio, avviata in occasione alla mostra alla Salita nel 1971. Interessante mi pare poter notare come nell'azione di Chia, secondo la descrizione datane da Diacono, si ricorresse a dispositivi utilizzati in chiave dialogica, quali i nastri di registrazioni e speakers, in una consanguineità con il ricorso, seppur diverso, fattone da Vito Acconci, destinati ad esaltare la scissione tra artisti e pubblico. Scriveva Diacono: «Chia ha montato una struttura tautologica, nell'ambito del suo lavoro sul "doppio" (: l'ombra, la copia), specchiando una domanda in risposta omologica - servendosi di un tape recorder portatile e due speaker collocati sul tavolo dietro cui erano seduti gli artisti (risposta) l'altro su una sedia in mezzo al pubblico (scarsetto, appunto: voglio dire annullato pure lui) e azionati da due pulsanti», *Intervento (ANNULLAMENTO) a 'critica in atto'*, palazzo taverna, roma, 10 marzo 1972, in *e/o*, 1972, sn.; il testo è firmato M.D. Il tema del doppio era indicato come persistente anche l'intervento con il quale Chia partecipava a *Bibliologia* presso la Libreria Arcana il 12 maggio: «Chia un altro suo lavoro sul doppio, l'ombra e la copia: due bibbie rilegate insieme, ma una rovesciata rispetto all'altra; su una il titolo *Die Biebel*, sull'altra il titolo *Copia*; nella copia una parola oscura era sottolineata a matita», in *e/o*, 1972, corsivo nel testo; il testo è firmato M.D. La partecipazione di Chia a *Bibliologia* è indicata nell'elenco degli interventi in *e/o* con il titolo *Sillogica (non è possibile immaginare qualcosa che non si conosce)*. Il testo di Diacono a commento di *Bibliologia* è sulla pubblicazione introdotto dalla frase «il libro è un libro è un libro?», posta al centro dell'impaginato, al termine dell'elenco degli interventi.

⁸⁸⁰ *Eroico, eroicomico, eroicosmico*, (1983), in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 140.

Collo Rotte Braccia Lunghe (1976-77)⁸⁸¹, quest'ultimo presentato in *La Città di Riga* dove si andavano precisamente intrecciando discussioni figurate e per iscritto, sul disegno e sulla scrittura da parte proprio di quegli stessi artisti: attraverso il disegno che parlava di scrittura e di racconto, o di un racconto e di una scrittura che alludeva ad una sua visualità narrativa.

Nel testo di presentazione, *Il segno del disegno. L'autenticità dell'opera della copia nel messaggio del medium*⁸⁸², evidenziando la stagione internazionale alla quale l'artista aveva partecipato, i lavori venivano indagati alla luce del segno e del disegno di matrice minimal e concettuale. Tuttavia «nel segno del disegno» sembrava indicare una progettualità nella trascrizione come un automatismo controllato che, nella dialettica tra mano sinistra e mano destra, esaltava il dualismo prima solo fotografico e concettuale, ricorrendo alla scrittura come strumento di esplorazione di «realità psichiche» che si coagulavano attorno a teorie psicanalitiche. Il procedimento, la tecnica del disegno, veniva inquadrato con particolare attenzione per le analogie e le differenze con le pratiche che avevano indagato il segno linguistico, in considerazione dell'emergenza di «the idea» e la separazione attuata tra «ideazione» ed «esecuzione», così come espressa nell'arte concettuale⁸⁸³, a partire dai *Paragraphs on Conceptual*

⁸⁸¹ Due fotografie in bianco e nero dell'allestimento dei lavori negli spazi di Via di Santo Stefano sono riprodotti in *Verso una nuova iconografia* alle tavole 10 e 11.

⁸⁸² *Il segno del disegno. L'autenticità dell'opera della copia nel messaggio del medium*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra Alighiero e Boetti, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 6 maggio 1978, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 57-60.

⁸⁸³ «Si afferma nell'artista uno stacco netto tra ideazione ed esecuzione, quest'ultima si allontana dall'area dell'artista e entra in quella dell'artigianato, del tecnico, del tecnologo. Una praxis di questo tipo è veramente la struttura portante che connota l'arte americana "concettuale" (termine che avrebbe probabilmente una eco passeggera senza il lavoro di Kosuth, Heubler, Weiner, Barry e Art & Language) e anche quella pre-concettuale, minimale che ne è la premessa indispensabile», *L'autenticità dell'opera della copia nel messaggio del medium*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 57.

Art di Sol LeWitt pubblicate su *Artforum* nel 1967,⁸⁸⁴ senza dimenticare tuttavia che *Sentences on Conceptual Art*, seppur non nominate apertamente da Diacono, erano apparse nel 1969 prima su *0 to 9* poi in *Art-Language*.⁸⁸⁵

Segnalata in *Post-Historiam* come contrapposizione tra «arte-come forma-linguaggio» e «arte come immagine», la differenza tra l'espressività italiana e l'espressione americana era illustrata come una complessità secondo cui «L'artista italiano reagisce al referente sociale in modo radicalmente, etnicamente direi, diverso dall'artista americano: non rinuncia cioè ad investire in esso il proprio inconscio, la propria Biografia, la propria volontà di immaginario».⁸⁸⁶

«Inconscio» e «immaginario» venivano individuate nel ricorso alla mano sinistra, non solo come dissociazione tra «idea» ed «esecuzione», ma come una divergenza nata a confronto con letture ne che avevano promosso un'esplorazione psicanalitica. Se il commento ai lavori in mostra avveniva ricorrendo ad una strumentazione lessicale che afferiva allo strutturalismo, questa lasciava intravedere nell'omologia della scissione tra segno e disegno, come dialettica tra significato e significante⁸⁸⁷, quella trama all'interno della quale era stato anche ragionato da Boetti il disegno come scrittura e la scrittura come disegno. Nella formulazione in cui Diacono capovolgeva una delle *sentences* di LeWitt a favore di Boetti, «ESequire con la sinistra è la macchina che

⁸⁸⁴ «“L'idea diventa una macchina che crea l'arte”. Senza starne a sondare /verificare per il momento i fondamenti teoretici, quest'affermazione di Sol Lewitt nel primo dei *Paragraphs of Conceptual Art* (in *Artforum*, giugno 1967) per l'incidenza che ha avuto nella cronaca successiva dell'arte è un luogo iniziale da cui convergendo divergere per una cognizione tematica oggi del lavoro che dal '67 appunto s'è imposto come prassi radicale del fare-arte.», *Il segno del disegno. L'autenticità dell'opera della copia nel missaggio del medium*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 57. Cfr. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», V, 10, Summer 1967, pp. 79-83.

⁸⁸⁵ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, «0 to 9», 5, January 1969, pp. 3-5; Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, «Art-Language», I, 1, May 1969, pp.11-13.

⁸⁸⁶ *Il segno del disegno. L'autenticità dell'opera della copia nel missaggio del medium*, in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 58.

⁸⁸⁷ «La mano sinistra è l'Ipersignificante con cui l'e di Boetti ha doppiato/copiato i significati, i riferenti sociali/sociologici di Collo rotto braccia lunghe e Gary Gilmore (i due lavori del 1977 qui presentati): 'mano sinistra' e 'arte' sono per lui omologhi di 'significante' e 'significato', 'operatore' e 'opera', per lo meno in tutti quei lavori in cui una 'mano sinistra' si pone come l'Operatore tra l'idea e l'esecuzione, tra il progetto e la forma. La mano sinistra è il *segno*, in questi due lavori, il referente è il *disegno* che gli fa da supporto iconografico.», *Il segno del disegno. L'autenticità dell'opera della copia nel missaggio del medium*, in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 58.

dall'idea produce l'arte»⁸⁸⁸, l'enfasi era infatti anche tutta posta sulle prime due lettere in maiuscolo del verbo eseguire, visualizzando l'ES e il principio di istanza psichica associato.

E questo basterebbe a posizionare la lettura di Diacono come conseguente all'attenzione da lui rivolta ai termini psicologici legati all'automatismo del surrealismo, e all'analisi condotta sull'inconscio come linguaggio secondo il dettato di Lacan. Se non fosse che, proprio quelle linee di indagine percorrono la stessa traiettoria del lavoro di Boetti, verosimilmente favoriti da una frequentazione di quel fronte di studi francesi, alla luce della relazione con Anne-Marie Sauzeau, a cui mi pare sia da ricondurre la scelta dell'artista di esporre *Clessidra Cerniera e Viceversa* nel 1982 alla galleria di Diacono.

Nella sua copia personale di *Corpo d'Amore* di Norman O. Brown, edita dal Saggiatore nel 1969, Boetti aveva sottolineato precisamente quei processi all'interno dei quali magia e follia rappresentavano momenti di comprensione del sé e dell'ES associati al pensiero magico, così come riportati da Brown a partire dal volume di Geza Roheim, *Magic & Schizofrenia* (1955).⁸⁸⁹ Allo stesso modo Boetti aveva prestato attenzione a un passo in cui Brown concentrava rimandi a *The Gutenberg Galaxy* di

⁸⁸⁸ «Alla sentenza di Sol LeWitt, “l'idea è una macchina da scrivere che crea l'arte”, Boetti aggiunge e corregge: “Scrivere con la sinistra è disegnare”. La ‘sentenza’ intera secondo Boetti dovrebbe dunque essere, lo è nella praxis del suo lavoro. “Esegui con la sinistra è la macchina che dall'idea produce l'arte”. », *Il segno del disegno. L'autenticità dell'opera della copia nel messaggio del medium*, in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 58.

⁸⁸⁹ «La psicanalisi iniziò come ulteriore avanzamento dell'oggettività civile (scientifica); per mettere in luce i resti di partecipazione primitiva, eliminarli; studiando il mondo dei sogni, della magia primitiva, della follia, ma senza partecipare ai sogni. Ma il risultato della psicanalisi è la scoperta che magia e follia sono ovunque, e i sogni sono i materiale di cui siamo fatti. La metà non può essere l'eliminazione del pensiero magico, o della follia; la metà può essere solamente magia cosciente, o cosciente follia; cosciente padronanza di questi fuochi. E sognare a occhi aperti. Cfr. Roheim, *Magic and Schizophrenia*, p. 83.», Norman O. Brown, *Corpo d'Amore*, Il Saggiatore, Milano 1969, p. 292, sottolineato da Alighiero Boetti, e accompagnato dall'annotazione manoscritta dell'artista «entrare e uscire». La pagina della copia del volume di Brown con sottolineature e note è pubblicata in *Alighiero Boetti. Il gioco dell'arte*, a cura di Agata Boetti, Electa, Milano 2016, p. 67.

La lettura di *Love's Body* di Norman O. Brown, aveva costituito per Diacono un contrappunto nevralgico per la riflessione sulle pratiche performative, e un passo tratto da Brown era stato posto come fonte tematica per il lavoro *Daphnephoria* con Claudio Parmiggiani (1974). La frase di Brown «What is always speaking silently is the body», in *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo* avveniva attraverso una scrittura performativa o una performance scritturale associata all'uso della mano sinistra, correlata ad una analisi psicanalitica traslata in processo di scrittura, correlato all'attivazione di quell'ES esaltato da Diacono nell'esecuzione dei lavori di Boetti.

McLuhan e *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1961) di Jean-Pierre Richard, esemplificativo di quanto convergeva nel volume, e testimonianza di un lessico destinato a informare così energicamente il vocabolario critico ed artistico.

«Guardare non il testo ma attraverso di esso; vedere tra le righe; vedere il linguaggio come un merletto, nero su bianco, o bianco su nero, o nello spazio su cui sono tracciati i sogni».⁸⁹⁰

Precisamente «vedere il linguaggio», e l'esercizio della scrittura come segno e disegno, erano alla base di *Clessidra Cerniera e Viceversa*. L'esposizione per alcune ore alla galleria a Piazza Mignanelli era rievocata anche che Bruno Corà in un colloquio con Boetti, pubblicato sul sesto numero della rivista *A.E.I.O.U.* nel dicembre 1982.⁸⁹¹ La conversazione era nata forse proprio a partire da quell'occasione, non solo

⁸⁹⁰ «Riportare la nullità delle parole. Lo scopo è parole dotate di nulla; parole che puntano oltre a sé piuttosto che a sé; trasparenze, parole vuote. Parole vuote che corrispondono al vuoto delle cose. Trasparenza. Che la luce non sia sopra ma dentro e attraverso. Guardare non il testo ma attraverso di esso; vedere tra le righe; vedere il linguaggio come un merletto, nero su bianco, o bianco su nero, o nello spazio su cui sono tracciati i sogni. Cfr. Richard, *Mallarmé*, pp. 388, 484. McLuhan, *Gutenberg Galaxy*, pp.106-107», Norman O. Brown, *Corpo d'Amore*, cit p. 330, sottolineato da Alighiero Boetti; pagina pubblicata in *Alighiero Boetti. Il gioco dell'arte*, a cura di Agata Boetti, Electa, Milano 2016, p. 65. Cfr. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, 1961.

⁸⁹¹ Alighiero e Boetti. *Un disegno del pensiero che va. Dialogo con Bruno Corà*, «AEIOU», 6, dicembre 1982, pp. 34-49. Il dialogo è segnalato come avvenuto a Roma tra l'agosto e il novembre 1982. *Clessidra Cerniera e Viceversa* è riprodotta a pag. 35.

per via del ricordo fatto da Corà di aver visto allestito da Diacono⁸⁹², quanto poiché verteva poi specificatamente sul segno e sul disegno e sulla centralità dell'indagine sulla scrittura⁸⁹³, considerata dall'artista anche nei suoi elementi segnici come la punteggiatura e le virgole.⁸⁹⁴ Come documentato da una corrispondenza tra Boetti e Diacono, l'artista lo contatterà per un contributo da pubblicarsi nel catalogo della mostra retrospettiva organizzata a Bonn nel 1992, a commento proprio di quell'esposizione romana di dieci anni prima, in considerazione della precisa

⁸⁹² «La magia di quel lavoro, quando lo vidi da Diacono a giugno, quell'unica sera, mi sembrò tutta legata al concetto di 'minima causa-massimo effetto, coi mezzi minimi della matita e della carta.», Alighiero e Boetti. *Un disegno del pensiero che va. Dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», 6, dicembre 1982, p. 36. L'evento dell'esposizione di *Clessidra Cerniera e Viceversa*, che avrebbe dovuto segnare l'abbandono all'arte da parte di Boetti, è documentato da una sola stampa fotografica in bianco e nero, con l'etichetta sul retro della galleria di Piazza Mignanelli, recante l'indicazione manoscritta di Diacono a penna rossa «2 giugno 1982 ore 18-21 Alighiero e Boetti», conservata nel fascicolo della mostra nell'archivio della galleria. Collezione Maramotti, Serie Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Alighiero Boetti 1982, 01.

La circostanza è ricordato anche da Mark Godfrey nella monografia dedicata all'artista torinese nel 2011, a partire dal ricordo fattone da Corà, segnalandone la data del 2 giugno sebbene senza alcuna indicazione del luogo espositivo. In particolare Godfrey commenta la dimensione intellettuale della pratica artistica di Boetti, riferendo precisamente il passo dell'intervista a Corà, nella quale l'artista aveva specificato «Mi piace andare con altri che giocano con il pensiero, dei matematici, logici, teologi o dei poeti, dei musicisti». L'affermazione riferisce un contesto non solo di frequentazioni a carattere letterario, di letture e conoscenze che hanno informato il lavoro di Boetti, ma anche le possibili ragioni di una scelta che aveva portato l'artista ad esporre a Roma presso la galleria di Diacono nel 1982, da considerarsi non solo per via della precedente mostra nel 1978 a Bologna, ma in considerazione della peculiare fisionomia di Mario Diacono. Cfr. Mark Godfrey, *Alighiero e Boetti*, Yale University Press 2011, p. 97-98.

⁸⁹³ «perché un pittore deve essere anche un buon poeta. Io non so se sono buono o cattivo, ma cerco di essere anche un poeta, scrivendo a modo mio; con questo mezzo pongo proprio un fatto di scrittura, da scrittore; la mia è una scrittura sul pensiero che va, che salta, che ha trovato, anche il suo giusto ritmo e si avvale di questo faticoso uso della sinistra, che è il mezzo più inusuale», *Un disegno del pensiero che va. Dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», 6, dicembre 1982 p. 39.

⁸⁹⁴ In considerazione dei rapporti che il suo lavoro intesseva con la poesia, e con la componente visiva della scrittura, Boetti non solo spiegava la sua predilezione per la calligrafia orientale, del suo cercare di essere poeta e della sua predilezione per la poesia di Sandro Penna, ma anche affermava il primato della scrittura e del segno nel suo lavoro dicendo di non usare le regole della pittura ma della scrittura. «AB. I cinesi dicevano che in un quadro ci deve essere la parte visiva, la calligrafia, la poesia. Nel mio lavoro questi ingredienti ci sono tutti e tre, perché un pittore deve essere anche un buon poeta. Io non so se sono buono o cattivo, ma cerco di essere anche un poeta, scrivendo a modo mio; con questo mezzo pongo proprio un fatto di scrittura, da scrittore; la mia è una scrittura sul pensiero che va, che salta, che ha trovato, anche il suo giusto ritmo e si avvale di questo faticoso uso della sinistra, che è il mezzo più inusuale». Poco più avanti parlava della poesia di Penna come di una poesia Zen occidentale, e chiariva: «non faccio il pittore, non uso le regole della pittura, e quindi sono tutte invenzioni di regole, che danno poi talvolta dei buoni risultati. Un po' come la regola nella struttura, delle virgole, voglio dire, questo fatto di trasformare la parola in un segno (...).» Alighiero e Boetti. *Un disegno del pensiero che va. dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», 6, dicembre 1982 p. 39, p.44.

fisionomia di scrittore di Diacono. In un fax inviato a Diacono il 28 luglio [1992], Boetti scriveva:

«Caro Mario, avrei voluto un tuo scritto - appunto - ricordo- riflessione e/o altro au sujet di quel foglio di carta con un buco in mezzo e la mia scrittura. Il titolo Clessidra Cerniera Viceversa. Era una calda sera romana. pensavo che era il mio ultimo lavoro. E lo pensavo veramente, non vedendo appunto, nel prossimo futuro come si poteva andare oltre quel lavoro. Ingenuamente. (...). Circa Bonn, e la mostra il 29 settembre. Il catalogo raccoglie circa 45 lavori, ognuno dei quali scritto e descritto da 45 "scrittori". Siamo in gran ritardo (la data di consegna era il 15 luglio) io, però, vorrei molto avere un tuo scritto e spero vivamente che lo faccia e lo spedisca a Bonn. (...). alighiero»⁸⁹⁵

In considerazione del testo trascritto in *Clessidra Cerniera e Viceversa*, Diacono scriverà di uno «*stream of consciousness* della scrittura»⁸⁹⁶, sottolineando nel segno di James Joyce gli argomenti che potevano aver favorito l'accoglienza per quel lavoro dell'artista torinese.

⁸⁹⁵ Il fax è datato per errore dell'impostazione del fax 28 luglio 2022, da ricondurre verosimilmente al 28 luglio 1992. Per mezzo del fax, inviava inoltre copia della pagina di *Domus* del marzo 1983 dove era stato stampato il «testo ricavato dai quattro lembi scritti», la cui prima riga ricordava precisamente la data del 2 giugno 1982 «oggi è il due giugno millenovecentootantadue...». Collezione Maramotti. Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Alighiero Boetti 1982, 01. Cfr. Alighiero e Boetti, *Clessidra Cerniera Viceversa*, «Domus», n. 637, marzo 1983, p. 70.

⁸⁹⁶ «Su un foglio di carta commerciale leggera di 100 x 150 cm, la notte del due giugno millenovecentootantadue (le implicazioni numerologiche di questa data sono estesamente riportate nella parte centrale del testo, una notte percorsa da una luna che fa straripare *ad Nihilum* le acque dionisiache dello *stream of consciousness* della scrittura), l'Ultima Opera viene inscritta come progettazione, la descrizione, l'analisi e il compimento del proprio farsi, e questo farsi avviene nella sua tensione e nella duplicità di testo e di oggetto - oggetto che nasce dall'obliterazione di un testo, di testo che fonda la sua figura e l'essere dell'oggetto.», Mario Diacono, *Disegnare il tempo*, in *Alighiero e Boetti, 1965-1992, Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge*, catalogo mostra (Bonner Kunstverein, 29 settembre - 22 novembre 1992, Westfalen Kunstverein Munster 4 dicembre 1992- 24 gennaio 1993, Kustmuseum Luzern, 12 febbraio - 14 aprile 1993), a cura di Annelie Pohlen, Bonner Kunstverein, 1993, pp. 74-76: 75. Quanto descritto da Diacono nel catalogo della mostra a Bonn, permette quindi di valutare che il lavoro era stato realizzato lo stesso giorno in cui venne poi esposto a Piazza Mignanelli.

Sul tema del «vedere», sulla visione dell'opera e della sua fruizione da parte dello spettatore nella galleria⁸⁹⁷, Diacono insisteva nel testo di presentazione alla mostra di Lucio Pozzi, definito «ex europeo»⁸⁹⁸, intitolato *Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)*. A commento di *Pink Eye* (1977), presentata l'11 novembre 1978 a Via di Santo Stefano, Diacono chiariva che corrispondeva all'espressione americana legata ad una congiuntivite. Affrontava il tema del «vedere» mediante quello dello «sguardo» e del «taglio dell'occhio», procedura sottostante la costruzione dell'installazione costruita su dodici fotografie di ritratti politici (Allende, Lumumba, Che Guevara, Lenin, Gandhi, Castro, Marx, Fanon, Mao, Rosa Luxemburg, Fred Hampton, Gramsci), alle quali era stata tagliata la parte degli occhi,

⁸⁹⁷ Nella riflessione si prolungava quell'interrogazione dell'opera in quanto installazione e allestimento di un discorso che fruiva dello spazio della galleria, già presente nel commento a *IDEM VII* di Paolini presentato nell'ottobre 1978, reduce dalle considerazioni espresse sui lavori di Vito Acconci, presentato in giugno, e poi fondante la costruzione e lettura dell'opera di Chia maria (dia)icona presentata nel 1979.

⁸⁹⁸ Nella sequenza americana in cui si compone in *Verso una nuova iconografia* il percorso americano verso l'icona, il testo per Lucio Pozzi seguiva quello di Acconci e di Kosuth, i due artisti cardine in cui intendeva riassumere gli incontri e l'esperienza americana, intercettando in Pozzi un preciso snodo tra Europa e America piuttosto vicina alla propria. Una mostra di Lucio Pozzi nel 1962 alla galleria Trastevere può offrire un suggerimento riguardo un possibile primo incontro romano, rinnovato nel corso degli anni Settanta. Di Pozzi Diacono traduceva nel 1974 *Cinque Racconti* per un'edizione pubblicata da Gian Enzo Sperone. La ricerca di Lucio Pozzi nel corso degli anni Settanta riconduce ad una esperienza di tipo performativo come documentato sulle pagine di *Art-Rite* dove si presentava una fotografia della performance *Twenty-nine Models (Nudes Descending the Staircase)* tenutasi nel 1971 a New York. Cfr. Lucio Pozzi, Galleria La Tartaruga, Roma 7 aprile 1962, pieghevole; Lucio Pozzi, *Cinque Racconti*, traduzione dall'inglese di Mario Diacono, Gian Enzo Sperone, Torino, 1974. Cfr. «*Twenty-nine Models (Nudes Descending the Staircase)*. Lucio Pozzi, 1971 at Cooper Union,», in «*Art-Rite*», 10, Fall 1975, sn.

disposta in una sequenza corrispondente sulla parete opposta della galleria.⁸⁹⁹ Nel lavoro di Pozzi centrale era la dinamica in cui si voleva coinvolgere lo spettatore attraverso un'ulteriore immagine fotografica come chiariva Diacono:

«Lo spettatore è a sua volta ipostatizzato come complemento formale della situazione dell'opera in un ingrandimento fotografico (...) che al centro della parete sovrasta le strisce degli occhi *removed/relocated*. In questa foto due soldati in tuta mimetica picchiano coi manganelli un dimostrante che cerca di ripararsi da colpi (la scena si svolge in Sud Africa) mentre uno spettatore 'neutrale' *fruisce* l'azione.»⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ Così Diacono descrive *Pink Eye* «dodici fotografie allineate lungo una parete sono dodici ritratti *tagliati* (nell'ordine: Allende Lumumba, Che Guevara, Lenin, Gandhi, Castro, Marx, Fanon, Mao, Rosa Luxemburg, Fred Hampton, Gramsci) e il *taglio* è il dato primario che lo spettatore percepisce. Qui infatti esso comporta anche una 'rimozione' in senso topologico e psicologico): ai ritratti sono stati asportati gli occhi, che dalla parete opposta guardano le proprie facce mutilate e allo stesso tempo stabiliscono un rapporto privilegiato di sguardi, guardare-vedere, con lo spettatore.», M. Diacono, *Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)*. testo pubblicato sul pieghevole della mostra Lucio Pozzi, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, 11 novembre 1978, ripubblicato in *Verso una nuova iconografia, Reggio Emilia 1984*, pp. 239-242: 242, corsivo nel testo. L'allestimento di *Pink Eye* è documentato da due stampe fotografiche in bianco e nero che ritraggono le due pareti della galleria su cui sono installati gli elementi dell'opera; in una delle etichette sul retro, il lavoro di Lucio Pozzi è segnalato come composto da 25 parti, fotografie su cartone e olio per colorazione fotografica, 12 ritratti di cm 19 x 24 e un ingrandimento cm 105 x 120. Le fotografie sono riprodotte anche in *Verso una nuova iconografia* alle tav. 74 e 75. Due supplementari stampe fotografiche in bianco e nero, presenti tra la documentazione dell'esposizione, mostrano il lavoro montato su una parete e riconducono a un allestimento a New York, come segnalato da un'etichetta adesiva da un'indicazione dattiloscritta « Lucio Pozzi Pink Eye Photo Installation 1977 New York.». Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Lucio Pozzi 1978, 01. Ulteriore opera esposta a Bologna è *Big Cards (1978)*, riprodotta in una fotografia in bianco e nero in *Verso una nuova iconografia* alla tav. 76. In un'etichetta sul retro di una stampa fotografica è diversamente indicata come *Big Cards (Hangovers) (1978)*. Il lavoro è segnalato come composta da elementi in legno, con misure complessive 148 x 152, x 2 cm. Come documentato da positivi colore, i due elementi sovrapposti, erano di colore azzurro e arancione. Nel testo di presentazione Diacono specificava: « *Big Cards* che già nel titolo allude a una operazione di 'disegno' (piegare e tagliare un foglio di carta), è costituito da due fogli di compensato di un centimetro di spessore e di grandezza diseguale, ottenuti tagliando diagonalmente con una sega a mano una unica tavola di cm 249 x 8.», *Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)*, in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 241.

⁹⁰⁰ *Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)*. (1978), in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 242, corsivo nel testo.

Il taglio dell'occhio nelle fotografie coincideva con il «taglio nell'occhio dello spettatore»⁹⁰¹, riconducendoci ad un'immagine, anche sensoriale, coincidente con quella del film *Chien Andalou* (1929) di Luis Buñuel e Salvador Dalí e al processo del guardare surrealista⁹⁰², considerato in chiave di rimosso storico:

«Il flusso di estrapolazione del guardare dal vedere attuato nella struttura dell'opera continua così nella sua significazione: dietro lo spalle dello scontro dimostrante/soldati, c'è il *pink eye* dello spettatore dell'azione; dietro le spalle dello spettatore, c'è lo sguardo 'malato' del fruitore dell'opera; dietro le spalle del fruitore, c'è lo sguardo dell'artista affascinato dall'informazione che gli parla di rivoluzione; dietro lo spalle dell'artista c'è lo sguardo, la storia, lo sguardo tagliato e rimosso della storia»⁹⁰³.

Il tema del «vedere» e dello specchio tornava in *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*⁹⁰⁴, redatto in occasione delle mostra di Francesco Clemente, inaugurata il 22 novembre 1980, in partnership con Gian Enzo Sperone, informato dalla terminologia lacaniana del «fantasma» e di «desiderio». In riferimento

⁹⁰¹ *Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)* (1978), in M.Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 241

⁹⁰² In considerazione dell'esercizio dello sguardo e del ricorrente tema dello specchio e del doppio, questi temi saranno poi discussi da Alberto Boatto in dialogo con Bruno Corà, pubblicato su *AEIOU* nel 1981 con precise osservazioni a proposito del tema dell'occhio centrale nel lavoro dei surrealisti. Se ne ricordava la consuetudine di essere ritratti con gli occhi chiusi, alla luce della quale pare anche confermata la discendenza iconografica di *Specchio Cieco* (1975) di Alighiero Boetti, accanto alla più diretta ripresa de *La Reproduction Interdite* di René Magritte. Cfr. Alberto Boatto, *Sguardo sui Cerimoniali, gli specchi e gli psiconauti. Dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», II, 4, giugno-dicembre 1981, pp. 49-69.

⁹⁰³ *Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)* (1978), in M.Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, p. 242.

⁹⁰⁴ *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Francesco Clemente*, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25-Gian Enzo Sperone Via delle Quattro Fontane 21a Roma, 22 novembre-23 dicembre 1980, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp. 187-192.

all'affresco segnalato come «temporaneamente impresso» su una delle pareti della galleria di Gian Enzo Sperone⁹⁰⁵, Diacono specificava:

«l'emergenza della icone/immagine, sempre come immagine/mito mai come figura/realità nel lavoro dei nuovi artisti, tutti quanti approdati comunque all'iconografia attraverso doglie iniziatiche concettuali, appare non casualmente relata alla diffusione che si è avuta negli anni Settanta, addirittura 'popolare' nel milieu dell'intelligentsia del 'Movimento', della nozione lacaniana di 'fantasma', introdotta sempre in connessione con quella di 'desiderio'».»⁹⁰⁶

L'opera esposta da Sperone veniva così descritta da Diacono:

« l'ultimo degli autoritratti in cui Clemente sta significando l'arte come volontà e rappresentazione, appare di spalle un torso senza testa dell'artista, il quale regge davanti a sé con la mano sinistra, davanti alla testa assente, uno specchio, mentre con l'altra esibisce in alto sopra il corpo, come una Medusa familiare in cui far rispecchiare lo spettatore, la propria testa tagliata. Ma il taglio della testa significa veramente il taglio dello specchio, è l'emblema ironico della pulsione denegata dell'autorappresentazione alla rappresentazione».»⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Francesco Clemente*, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25-Gian Enzo Sperone Via delle Quattro Fontane 21a Roma, 22 novembre-23 dicembre 1980, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 190.

Da quanto si evince dal testo di presentazione alla mostra a Piazza Mignanelli, e dalla presenza dei nomi e indirizzi delle due gallerie sul cartoncino di invito, le opere esposte da Gian Enzo Sperone e da Mario Diacono, costituivano diramazioni della stessa mostra in due spazi distinti, della quale il testo critico di Diacono ne era la presentazione per entrambe.

⁹⁰⁶ *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Francesco Clemente*, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25-Gian Enzo Sperone Via delle Quattro Fontane 21a Roma, 22 novembre-23 dicembre 1980, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 190.

⁹⁰⁷ Alla luce della descrizione offerta da Diacono, un'esplicitazione dell'iconografia del lavoro esposto da Sperone mi pare provenga da un disegno tracciato su un cartoncino d'invito alle due mostre romane, conservato tra i materiali associati all'esposizione tenutasi da Diacono, verosimilmente da attribuire a Clemente dove è tracciato un corpo senza testa la cui mano sinistra tiene uno specchio e la destra una testa e un coltello.

Collezione Maramotti, Serie Galleria Mario Diacono, Roma. Mostra Francesco Clemente 1980.1

L'autoritratto, estensione e proiezione del doppio, era ancorato a un processo di indagine sulla figurazione all'interno della quale venivano riassorbiti meccanismi concettuali della visione. Per l'opera *Le Quattro Fontane* (1980), esposta a Piazza Mignanelli, altrimenti segnalata come *Le Quattro Evangeliste*⁹⁰⁸, allestita sul soffitto della galleria di Piazza Mignanelli,⁹⁰⁹ Diacono ricorreva ad Artaud e descriveva la dinamica del «vedere» nella quale era coinvolto lo sguardo dello spettatore come «teatro della crudeltà vulvare». ⁹¹⁰ Se il proposito già espresso in *Post Historiam* era stato quello di indagare l'espressione artistica come «cifra edonistica ed autogratificante», per il lavoro di Clemente precisava come si trattasse di una soggettività vissuta come «macchina desiderante». L'attitudine voyeurista, esplicitata iconograficamente ne *Le Quattro Fontane*, veniva ricondotta al lascito duchampiano dell'*Étant donnés*, ultima *machine célibataire*, rivelata nel 1969, che Diacono si domandava se non costituisse precisamente l'«archetipo affiorante» nelle derivate

⁹⁰⁸ Con il titolo *Le Quattro Fontane* l'opera è indicata nella didascalia alle fotografie in bianco e nero riprodotte alle tavole 74 e 75 in *Verso una nuova iconografia*; è piuttosto verosimile che il titolo provenga dal nome della via dove era situata la galleria di Gian Enzo Sperone a Roma, Via delle Quattro Fontane. Con il titolo *Le Quattro Evangeliste* l'opera è invece indicata in un dattiloscritto relativo di deposito temporaneo in occasione della mostra, datato 22 novembre 1980, firmato da Diacono e Clemente, conservato tra i materiali correlati all'esposizione romana nel fascicolo della mostra nell'archivio della galleria. Collezione Maramotti Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Francesco Clemente 1980, 01.

⁹⁰⁹ «Si entra nella stanza nuda (la galleria come Luogo Primordiale) e l'opera è lì, posta sui due travetti che la sostengono ai lati, lievitata fino al soffitto. Lo spettatore esperienzia il vuoto insieme alla visione, nella torsione del suo globo mentale dell'asse/colonna che lo regge in esistenza - ma la tela dipinta a pastello non è il cielo, è la terra vista da sotto la terra, è la pittura vista da sotto la pittura. Sotto la tela, nella pittura che ha circa le stesse dimensioni del soffitto (m. 3,50 x 4,20), sulla tela / pittura ruotano quattro mandala danzanti "sufi whirling (fe)male dancers" potrebbe esserne la descrizione esatta: quattro ballerini nude o dervisci puerpere sul letto assente del ginecologo, quattro grassoni danzatrici in scarpette azzurre con soles rosse, che divaricano le gambe non tese nell'aria verdastra del fondo esibendo vistosamente il loro sesso femminile in rosso e nero.», *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Francesco Clemente*, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25-Gian Enzo Sperone Via delle Quattro Fontane 21a Roma, 22 novembre-23 dicembre 1980, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 187. L'allestimento dell'opera sul soffitto descritto da Diacono trova conferma anche in un insieme di diapositive colore dell'installazione dell'opera presenti tra i materiali correlati alla mostra.

⁹¹⁰ *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 183.

danzanti nell'opera di Clemente.⁹¹¹ La camera voyeristica *Étant Donnés: 1 le chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage* (1969) descritta come il lavoro in cui:

«il Marchand du Sel ricomponeva il fantasma del corpo come proiezione del desiderio perverso dell'arte di generarsi dentro l'immagine inesauribilmente produttrice di emblemi. Incanalato nei due fori della visione, lo sguardo era definito come istituto ed esercizio di meditazione».⁹¹²

L'appellativo *Marchand du Sel* ricalcava quello del volume degli scritti di Marcel Duchamp curato da Michel Sanouillet nel 1959⁹¹³, già riferito da Diacono in *Totem étranglé* nel 1964 in *EX*, a proposito dell'indagine condotta da Antonin Artaud sul linguaggio.⁹¹⁴ L'edizione italiana, per la traduzione di Annina Nosei Weber e con l'introduzione di Boatto, era stata pubblicata da Rumma⁹¹⁵ nell'anno del disvelamento dell' *Étant Donnés* al Philadelphia Museum of Modern Art, che Diacono poteva aver visto come parte del viaggio newyorkese dell'estate del 1969, e su cui poteva aver

⁹¹¹ «La “macchina desiderante” veniva del resto da lontano, appunto dall'ultima machine célibitaire di Duchamp: nel 1969, proprio quando la riduzione estrema dell'ordine formale di Ad Reinhardt implodeva nel puro ordine mentale di Kosuth, veniva per la prima volta consegnato alla visione sociale il corpo nudo, con la sua spalancata ‘vagina mundi’ dell'*Étant donnés* di Duchamp (non sarà esso l'archetipo affiorante nelle dervisce di Clemente?)», *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 191.

⁹¹² *Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Francesco Clemente*, ripubblicato con il titolo *Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro* in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 191.

⁹¹³ Marcel Duchamp, *Marchand du sel*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris, 1959.

⁹¹⁴ A proposito del linguaggio di Artaud aveva scritto di una «con-naissance della fine della lingua-stile, inizio d'un nuovo (“ri-formato – e non riformato”: Sanouillet nella prefazione agli scritti di Duchamp) livello di linguaggio», M. Diacono, *gl'OSSA*, in *Antonin Artaud. Totem étranglé*, «EX» 2 (1964), ristampato come *Totem étranglé (gl'Ossa a Antonin Artaud)*, in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2017*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 41-42. In quello stesso numero di *EX*, il nome di Duchamp ricorreva nel componimento *Iperscription: m'other* nel verso «la Panza du Champ fac Rothkocò» con riferimento all'incontro di Panza di Biumo con Duchamp e l'acquisto di lavori di Mark Rothko. Cfr. M. Diacono, *Iperscription: m'other*, «EX» 2 (1964).

⁹¹⁵ *Marchand du Sel*, introduzione di Alberto Boatto, traduzione di Annina Nosei Weber, Rumma, Salerno, 1969.

ragionato anche in occasione della retrospettiva dedicata a Duchamp, curata Anne d'Harnoncourt e Kynaston McShine, e coordinata dal Philadelphia Museum e dal Museum of Modern Art nel 1973.⁹¹⁶ Lo stadio dello specchio riemergeva dunque come esercizio dello sguardo e del vedere, nel quale le conclusioni di Duchamp appaiono essere la premessa soggiacente il processo di lettura di Diacono, al termine di un decennio dedicato al corpo e al concetto, la cui massima indagine corrisponde anche alla massima espressività che Duchamp gli aveva assegnato in *Etant Donnés*, la cui rivelazione e disvelamento appare pressoché quasi coincidente con quella stessa stagione concettuale e performativa.

Al giro di boa della metà degli anni Settanta, la macchina desiderante era stata inoltre al centro nella mostra di Harald Szeemann dedicata a *Le macchine celibi*, presentata nel 1975 anche a Venezia, a partire dalla riflessione su *Les machines célibataires* (1954) di Michel Carrouges.⁹¹⁷ A conferma dell'orizzonte di riflessione nel quale le considerazioni sull'opera di Clemente intendevano inserirsi, e a documentare una convergenza di interessi speculativi, una cartolina inviata da Szeemann a Diacono, all'indirizzo della galleria di Piazza Mignanelli, datata 15 gennaio 1981, in risposta all'invio del testo per la mostra di Clemente, individua quanto fosse precisamente il lavoro critico di Szeemann a costituirsi come interlocutore prossimo sull'interrogazione delle ricerche artistiche contemporanee.⁹¹⁸

⁹¹⁶ *Marcel Duchamp*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, September 22 to November 11, 1973, The Museum of Modern Art, New York, December 3, 1973 to February 10, 1974, The Art Institute of Chicago, March 9 to April 21, 1974), a cura di Anne d'Harnoncourt e Kynaston McShine, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, MoMA, New York 1973.

⁹¹⁷ Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Arcanes, Paris. 1954. Tra i volumi provenienti da Mario Diacono, nella biblioteca della Collezione Maramotti, a confermare l'interesse è la presenza il volume Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1950.

⁹¹⁸ Così scriveva a Diacono, «Caro Mario, Grazie del testo su Francesco Clemente, mi piace molto perché ce ne sono dentro tutti i fronti. Con amicizia, Harald Szeemann». La cartolina datata «15-1-1981». riproduce un'immagine del *Sanctuarium Artis Elisarion* Locarno-Minusio (Helvetia) (Reilige Burg der Kunst Elisarion inviata da Harald Szeemann a Mario Diacono all'indirizzo della galleria romana. Archivio Collezione Maramotti. Il cartoncino-invito alla mostra di Francesco Clemente a Piazza Mignanelli, indirizzata ad Harald Szeemann è presente nell'archivio Szeemann al Getty Research Institute. Getty Research Institute, Harald Szeemann Papers. Artists's files. 2011.M.30. Box 1108, Folder 16. Tra i volumi provenienti dalla biblioteca di Szeemann, è presente anche una copia di *Verso una Nuova iconografia*, numerata numero 16. Getty Research Library, Harald Szeemann Collection, N6490 .D45 1984.

Il riferimento all'opera di Duchamp tornerà come paragone, iconografico e concettuale, nel testo *L'arte della scena* a commento dell'opera di Eric Fischl *Birthday Boy* (1983) esposta a Via Vittoria nel novembre 1983. Riferendo la linea di continuità iconografica all'interno della quale si posizionava il dipinto, da *Le déjenuer sur l'herbe* di Manet a *L'origine du monde* di Courbet, riferiva nuovamente l'*Étant donnés* come opera tutelare dell'opera di Fischl, della quale chiariva la presenza di «impianto concettuale»⁹¹⁹ nella costruzione della «scena» dipinta nel quadro, in quanto ricezione della pittura europea nell'«arte-come linguaggio» nella pittura americana.

Come termine di paragone per la definizione delle specificità implicite nel confronto con le ricerche americane, che pur permanevano una premessa storico-teorica, e a testimoniare il versante dell'incontro tra corpo e concetto e del loro riversamento su una superficie, è anche la lettura del lavoro di Luigi Ontani, offerta in occasione delle mostre ospitate a Bologna nel 1979 e a Roma nel 1981, nel momento in cui si era riformulato in chiave di installazione. Tuttavia, non era solo l'approfondita conoscenza di Vito Acconci e degli ambienti americani a promuovere una definizione della peculiarità di Ontani nell'articolata rete delle esplorazioni performative internazionali a cui l'artista aveva pur partecipato, come anche avvallato dal viaggio a New York nel 1975 o dalla performance *Medici Price* presentata da Sonnabend a New York nel 1977.⁹²⁰ A conferma del dialogo con le situazione newyorkese, e specificatamente con gli ambienti di *Avalanche*, il viaggio è documentato in una fotografia inviata dall'artista a Liza Baér, che ritraeva Ontani in veste di Cristoforo Colombo, scattata a Columbus Circle a New York davanti al monumento dedicato all'esploratore.⁹²¹

⁹¹⁹ *L'arte della scena*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Eric Fischl, Mario Diacono, Via Vittoria, Roma 5-30 novembre 1983. Il testo è ristampato con lo stesso titolo in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 273-277: 277. Una riproduzione in bianco e nero di *Birthday Boy* (1983) è riprodotta alla tavola 82.

⁹²⁰ Luigi Ontani. *Medici Prince*, September 24 to October [1977], Sonnabend Gallery 420 West Broadway New York 10012, cartolina, New York, Jean Noël Herlin. La data è manoscritta a matita.

⁹²¹ La stampa fotografica a colori spedita da Ontani come cartolina a Liza Baér all'indirizzo 93 Grand Street, è inviata dagli Stati Uniti come ci informa il timbro e il francobollo. La data del timbro non è ben leggibile 30 march? 75. New York, The Museum of Modern Art, *Avalanche Archive*, Series II, folder 555.

Era infatti anche l'attenzione rivolta da Diacono verso la performance rituale come esplorazione della teatralità cerimoniale e della mitologia simbolica a promuoverne la lettura e a bilanciarne una diversa fisionomia a confronto con quella americana, insistendo su una ritualità e mitografia del fare artistico associata ad una riflessione intellettuale sulla storia dell'arte come corpus iconografico.⁹²² In occasione della presentazione di *Pentagonia*, esposto a Bologna dal 19 maggio al 4 giugno 1979, in chiusura della stagione emiliana della galleria, definiva il *tableau vivant* come «flusso di *peinture vivante* dove la mise en scène dell'artisticità è il *reenactement* di un archetipo visuale».⁹²³

Pur sottolineando quanto la fotografia fosse stata lo strumento dell'arte documento/concettuale⁹²⁴, segnalava quanto il *tableau* fotografico si rivolgesse all'immagine storico-artistica, e a quella legata all'icona-feticcio alla devozionalità popolare, esplorato da Ontani in una polarità che Diacono indicava come quella tra il sacro e il kitsch, nella quale la cornice dorata *bombée*, veniva letta come «referenzialità aurale»,

⁹²² A sottolineare questo aspetto, nel montaggio dei testi redatti in occasione delle mostre romane e bolognese in *Verso una Nuova iconografia*, quelli per Luigi Ontani del 1979 e 1981, precedevano quelli per Carlo Maria Mariani del 1982 e 1983.

⁹²³ *Pentagonia*, testo pubblicato nel pieghevole della mostra Luigi Ontani. *Pentagonia*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 19 maggio - 4 giugno 1979. Archivio Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Luigi Ontani 1979, Collezione Maramotti. Il testo è ripubblicato in *Verso una Nuova iconografia*, pp. 101-105: 102.

⁹²⁴ «L'ambiguità e l'incertezza che nei canoni di produzione della forma veniva introdotta dall'artista che enunciava il suo linguaggio in un *tableau vivant*, di cui non permaneva poi altro segno che un documento 'tecnico', hanno contribuito in modo decisivo ad innestare l'arte radicale contemporanea nella prassi e nella tensione innovativa delle società strutturate sui media e sulla cultura di massa: sottraendo lo status di *objet d'art* tanto al corpo che si agiva in immagini quanto alla foto che le immagini registrava, l'arte concettuale/fotografica senza sciogliersi ed integrarsi in un *mass medium* ne partecipava in separatezza inventiva alle modalità di produzione e alla velocità di percezione.», *Pentagonia*, ripubblicato in *Verso una Nuova iconografia*, cit. p. 101.

con riferimento a Walter Benjamin, e avveniva una rifecondazione dell'immagine fotografica come evento del rito e dell'aura.⁹²⁵

Di *Pentagonia* Diacono evidenziava le costruzione fisica e concettuale della dislocazione spaziale del lavoro, e in particolare quanto la storia dell'arte avesse funzione di «supporto concettuale dell'operare». Soprattutto, il titolo era identificato come parte dell'opera all'interno della quale era iscritta una pluralità di significati, indicata come «cellularità iperstrutturale -pentagonale» del lavoro, con allusione a una cosmogonia e con riferimento a «diversi momenti della sua 'passione' (nel senso evangelico) fotoiconografica in una macchina allegorica».⁹²⁶

Dopo descrizione dettagliata del percorso di visione e lettura degli elementi che componevano *Pentagonia*, in una diagonale di oggetti da percorrere, Diacono offriva la decodifica delle immagini dei *tableaux vivants* riprodotti sulle facce del dodecaedro, sulla base dei rapporti tra i *tableaux* e i dodici mesi dell'anno, segnalati da Ontani in

⁹²⁵ «Ontani prosegue lo scanda(g)l(i)o di un metadiscorso otticale il cui strumento linguistico, il corpo dell'artista, aspira a enunciare la magia dello stereotipo. Insieme all'immagine "viva" e all'"immagine" morta (fotografica) c'è poi un terzo dispositivo di significazione, sempre associato al secondo dei due tipi di immagine, che Ontani reitera nel suo lavoro, ed è la cornice dorata bombée. Essa connota la referenzialità 'aurale' in cui l'iconografia/stereoarchetipo viene iscritta, e nella sua micropolitica assunzione/citazione della bassa devozionalità verso l'immagine in quanto immagine/feticcio storica/artistica diviene struttura portante sacrale/kitschiana del lavoro fotoiconografico che iscrive», *Pentagonia*, testo pubblicato nel pieghevole della mostra *Luigi Ontani. Pentagonia*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 19 maggio - 4 giugno 1979, ripubblicato in *Verso una Nuova iconografia*, pp. 101-105: 103

⁹²⁶ «Nella presente installazione *Pentagonia* (titolo che designa insieme la cellularità iper-strutturale) - pentagonale - del lavoro e l'allusione a un epos cosmico, come appunto in cosmo-gonia), Ontani ha agglutinato momenti della sua "passione" nel senso evangelico, fotoiconografica in una macchina allegorica che occupa lo spazio non diversamente da un macrocorpo che sviluppi il suo tema mitopoietico. Per la prima volta dunque l'Oggetto sostituisce nel suo lavoro il corpo come simulacro pittorico, e ancora una volta la storia/arte funge da supporto concettuale dell'operare.», *Pentagonia*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 19 maggio - 4 giugno 1979, ripubblicato in *Verso una nuova iconografia*, p.103

una lettera inviata all'indirizzo della galleria a Bologna da Madras.⁹²⁷ Il dodecaedro, elemento centrale dell'installazione, era posto sul pavimento al centro della stanza dopo la cornice a forma di pentagono, pendente sull'architrave della porta all'ingresso della stanza, prima di un ulteriore *tableau* fotografico in cornice posizionato nella cavità angolare delle parete opposta.⁹²⁸

Della fotografia corrispondente al mese di gennaio che ritraeva «Ontani di spalle vestito da contadino formale che affonda la vanga nel terreno», Diacono indicava fosse il «*re-enactement*» del 1978 di un particolare della *Crocifissione* di Tintoretto, nel quale «il Vangatore archetipo dissoda un terreno reale al teatro dell'azione concettuale»⁹²⁹, ricorrendo nuovamente la terminologia offerta da Pincus-Witten per Acconci di «*theatre of the conceptual*».

Se il dodecaedro, per cui Diacono riferiva di Nicolas Neufchâtel il ritratto di *Johannes Neudorf* (1561), veniva definito come «modello di circolarità e forma perfetta come la

⁹²⁷ La corrispondenza tra le immagini e i mesi dell'anno è indicata da Ontani in un testo manoscritto inviato a Diacono all'indirizzo della galleria in Via di Santo Stefano dall'India, come ci informano i francobolli postali apposti sul verso del foglio piegato e la sottoscrizione «Madras» accanto alla firma dell'artista. Non leggibili sono i timbri postali pertanto non è individuata è la data di spedizione. La lettera è conservata tra i materiali associati alla mostra bolognese nel fascicolo dell'archivio della galleria. Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Luigi Ontani 1979, Collezione Maramotti. Sul verso il foglio riproduce un'immagine a stampa con due bambini corredata dalla didascalia «Children of Nature n. 178». L'indicazione posta in basso a sinistra del nome dell'editore «J.B. Khanna Madras» riconduce a uno degli stampatori di immagini legate alla tradizione culturale devozionale asiatica, forse allusa da Diacono in ciò che riferiva come immagini-feticci, dunque bene oltre i più comuni santini della tradizione devozionale cattolica. Cfr. *Media and Transformation of Religion in South Asia*, a cura di Lawrence Babb e Susan S Wadley,, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995 .

⁹²⁸ L'allestimento è documentato nel volume *Verso una nuova iconografia* da una fotografia in bianco e nero alla tav. 28. Così è descritto il percorso lettura da Diacono: «Entrando nello spazio dell'opera lo spettatore deve passare sotto a un pentagono (di 13 cm di lato, a cornice dorata *bombée*) posto al centro dell'architrave del varco d'ingresso della stanza, e che reca una immagine fotografica su ambedue i suoi lati: di fronte allo spettatore entrante, una sirena di marmo dal corpo di color corna che indossa la tessa di Ontani atteggiato a Don Chisciotte (particolare di una mostra del 1974; sul lato opposto, un dettaglio di mare ripreso dall'altro, d'un blu intenso. (...) Sul limite opposto della stanza, nell'angolo estremo che ne chiude a destra l'attraversamento in diagonale, sta un'altra cornice bombata, in forma di triplice pentagono di 11 cm di lato con una sola immagine al centro: un minipentagono di 3,5 cm di lato racchiudete la foto di un arcobaleno, particolare di 'paesaggio' della stessa mostra del '74. (...) Al centro della diagonale, sul pavimento della stanza, nel suo omphalos per così dire, proveniente da una storia umanistica di celebrazione della geometria (misura dello spazio/tempo) è posato un dodecaedro, i cui dodici pentagoni, in cornice dorata bombata e sempre di 13 cm di lato, racchiudono altrettante icone fotografiche», *Pentagonia*, in *Verso una nuova iconografia*, pp.103-104.

⁹²⁹ *Pentagonia*, in *Verso una Nuova iconografia*, 1984, p. 104. La faccia del dodecaedro è visibile nella fotografia dell'elemento presentata in bianco e nero alla tav. 29 in *Verso una nuova iconografia*.

sfera, analizzabile come il cubo e labirintica come l'inconscio»⁹³⁰, era proprio ad una tradizione simbolista-surrealista che riconduceva la fotografia riprodotta sulla faccia corrispondente al mese di agosto. Come segnalato da Diacono, ritraeva Ontani seduto su una panchina a Villa Lysis a Capri, in occasione di un pellegrinaggio lavoro avvenuto nel ferragosto del 1974 alla villa del Barone Jacques Fersen, «il poeta segreto, autore dei prototipici tableaux vivants», intento a leggere il libro *L'Esule di Capri* di Roger Peyrefitte.⁹³¹ Pubblicato da Flammarion nel 1959 con la prefazione di Jacques Cocteau, in edizione italiana da Longanesi lo stesso⁹³², il volume permette ulteriormente di considerare quanto l'esplorazione delle modalità di rappresentazione simbolica e la riconsiderazione del surrealismo avvenissero secondo quella linea eterodossa del movimento.

In un momento in cui si era attuato quello che Diacono definiva «tramonto del corpo», la presentazione dei lavori Luigi Ontani allestiti a Roma nel 1981, il commento ripartiva nuovamente da considerazioni legate alla stagione performativa degli anni

⁹³⁰ «In quanto luogo di suprema articolazione dello spazio troviamo il dodecaedro, per esempio nelle mani di *Johannes Neudorf* che ne spiega la teoria al giovane figlio, - così li ha ritratti il pittore tardo rinascimentale Nicolas Neufchâtel in un dipinto della Alte Pinakothek di Monaco; in quanto modello della circolarità e definibilità del tempo lo si può rintracciare in una settecentesca (?) polimeridiana di marmo nel museo Civico di Torino. A questa forma perfetta come la sfera, analizzabile come il cubo e labirintica come l'inconscio Ontani ha affidato un suo personale zodiaco, cioè un cosmo di immafini scandito di fasi specifiche di esperienza visuale.», *Pentagonia*, in *Verso una Nuova iconografia*, 1984, p. 104.

⁹³¹ «Per agosto, Ontani seduto ad una panchina della Villa Lysis di Capri, mentre legge *L'esule di Capri* di Peyrefitte: a Ferragosto del 1974, Ontani aveva fatto un pellegrinaggio-lavoro a Capri nella villa del Barone Jacques Fersen, poeta segreto, autore dei prototipici *tableaux vivants* con i ragazzi del luogo.», *Pentagonia*, in *Verso una Nuova iconografia*, 1984, p. 105. La fotografia di Ontani seduto è visibile su uno dei lati del dodecaedro, così come riprodotto alla tav. 29 in *Verso una nuova iconografia*. Nella lettera inviata da Madras, Ontani per il mese aveva scritto: «agosto = ferragosto [?] pellegrinaggio Fersen/Capri». In un foglio manoscritto, conservato tra i materiali di lavoro correlati alla mostra, in cui Diacono elencava i lati del dodecaedro, per l'immagine di agosto faceva riferimento ad una cartolina spedita nel 1974: «8) Agosto Cartolina Ferragosto / Pellegrinaggio alla Villa de Barone Fersen a Capri / Libro di Peyrefitte su di lui *L'esule di Capri* autore dei tableaux vivants cartolina spedita nel '74». Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Luigi Ontani 1979, Collezione Maramotti.

⁹³² Roger Peyrefitte, *L'esule di Capri. Romanzo*, Longanesi, Milano, 1959; Roger Peyrefitte, *L'exilé de Capri*, avant-propos de Jean Cocteau, Flammarion, Paris, 1959. Il volume veniva ristampato da Flammarion proprio nel 1974.

Settanta, con particolare riferimento al lavoro di Acconci⁹³³. Al “corpo come linguaggio” contrapponeva il “corpo come immagine”, in quanto «evento consapevolmente ulteriore della storia della ‘pittura’»⁹³⁴, «di una Ricostruzione del Mondo dell’Arte *performed* come immagine di un’immagine».⁹³⁵ In riferimento all’*Autoritratto in cartamodelli colorati*, una delle opere esposte a Piazza Mignanelli nel 1981, allestita su una delle pareti della galleria⁹³⁶, Diacono indicava come il tema dell’autoritratto, ricondotto in occasione della mostra bolognese 1979 allo stadio dello specchio⁹³⁷, venisse declinato in «ironia cerimoniale di vestizione/svestizione concettuale con una impaginazione sacrale, da arredo tombale dispiegato nel papiro

⁹³³ A proposito di quella stagione artistica degli anni Settanta indicava «la presenza di un’articolata struttura concettuale che dava all’opera del corpo, la sua dimensione di evento linguistico alto e il suo momentaneo accento di atto artistico ultimo». Ribadiva la genesi della performance dalla psicanalisi e dagli studi sociologici che aveva informato il lavoro di Acconci. «L’affermazione del ‘corpo’ e del ‘concetto’ come strumenti di una radicalità dell’arte linguaggio, nasceva d’altronde da precise condizioni di maturità storica della cultura del corpo (promossa dalla psicanalisi e dalla sociologia del comportamento) e della filosofia del linguaggio (che poneva l’analisi dei segni al centro della riflessione sul mondo.», *L’arte del vestito, il vestito dell’arte*, testo stampato sulle pieghevole della mostra, Luigi Ontani, 7 - 31 marzo 1981, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25 Roma, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, pp. 106-110: 106.

⁹³⁴ *L’arte del vestito, il vestito dell’arte*, testo stampato sulle pieghevole della mostra, Luigi Ontani, 7 - 31 marzo 1981, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25 Roma, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, p. 107.

⁹³⁵ *L’arte del vestito, il vestito dell’arte*, testo stampato sulle pieghevole della mostra, Luigi Ontani, 7 - 31 marzo 1981, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25 Roma, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, p. 108.

⁹³⁶ L’allestimento dell’opera su una delle pareti della galleria è documentato da un foglio di provini in bianco e nero, conservati tra i materiali di documentazione della mostra. Una fotografia in bianco e nero di *Autoritratto in cartamodelli colorati* (1981) è riprodotta alla tavola 30 in *Verso una nuova iconografia*, insieme ad una ulteriore fotografie dell’installazione alla tavola 31 dove sono visibili le altre tre opere esposte *Montevolo* (1981), *Colonna senza fine* (1979) e *Tavolozza Specchio* (1979).

⁹³⁷ Il tema dell’autoritratto, svolto in chiave fotografica nei *tableau vivants* era stato correlato in occasione della mostra bolognese di Luigi Ontani allo stadio dello specchio di Lacan: «fondamentalmente la registrazione/presentazione fotografica apriva un nuovo territorio figurale del corpo e all’ “io” dell’artista, che nella nuova totalità tecnica si concedeva altre potenzialità di autoanalisi, di invenzione di uno stadio dello specchio dove sofferenza e desiderio, riposassero in una dialettica virtuale - attraverso la fotografia l’artista estendeva e approfondiva la propria unicità e univocità, la propria voce/essenza di “io”.», *Pentagonia*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano Bologna, 19 maggio - 4 giugno 1979, ripubblicato in *Verso una Nuova iconografia*, p.102

della scrittura, dei modelli/immagini. Lo *stripping* del vestito e del *tableau* allude ad una performance iniziale dell'arte».⁹³⁸

⁹³⁸ *L'arte del vestito, il vestito dell'arte*, testo stampato sulle pieghevole della mostra, Luigi Ontani, 7 - 31 marzo 1981, Mario Diacono. Piazza Mignanelli 25 Roma, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, pp. 106-110: 109.

IV. Apocalypsis Altera

Sul finire degli anni Settanta, il dialogo di Diacono con Egisto Macchi e Antonino Titone, è testimoniato dalla redazione di Diacono del libretto *Apocalypsis Altera*, completata a Roma nell'agosto del 1979⁹³⁹, nel momento in cui si assiste al trasferimento della galleria da Bologna a Roma. Titolata inizialmente «Apocalypsis I»⁹⁴⁰, l'opera è descritta come «Composizione a oratorio (in quindici figure)» sul primo foglio dattiloscritto del ventisei che documentano il testo, conservati presso l'autore, dove è segnalata come:

«nata da una proposta concettuale di Antonino Titone: ri/costruire l'oratorio che nel suo romanzo *Doctor Faustus*, del 1947, Thomas Man fa comporre nel 1919 ad Adrian Leverkühn, ispirandosi alle quindici tavole (*Apocalypsis cum figuris*) con cui Albrecht Dürer illustrò nel 1498 l'*Apocalypsis* di Giovanni il teologo, scritta nel 90 (circa) della nostra era.»

⁹³⁹ L'indicazione della data di redazione di *Apocalypsis Altera* è segnalata da Mario Diacono in calce all'ultimo foglio come «Patmos, 90. d.C. - Roma, agosto 1979». Il testo è documentato da un gruppo di 23 fogli dattiloscritti in fotocopia conservati presso il Fondo Egisto Macchi con annotazioni manoscritte del compositore, e da una copia conservata da Mario Diacono consistente in un gruppo di 26 fogli dattiloscritti con note manoscritte e correzioni dell'autore che integrano la versione conservata da Macchi. Salvo quando indicato, mi riferisco alla testo come conservato presso l'autore.

⁹⁴⁰ Il titolo «APOCALYPSIS, I» è dattiloscritto in testa al primo foglio con funzione di frontespizio, barrato a penna e corretto come «APOCALYPSIS ALTERA»; il numerale I è manoscritto.

Annotazioni manoscritte sulla copia del *Doktor Faustus* nell'edizione tascabile del romanzo edita per gli Oscar Mondadori nel 1975 posseduta da Mario Diacono, offrono la dimensione del proposito iniziale, così come scritto dall'autore sui fogli di guardia del libro, ovvero quello di «unire in un unico testo le tre proposte originali 1) Confessioni di Schreber 2) Aprocriti (Macchi) 3) Leverkhu (Titone) così che viene distrutto il principio dell'Autore (come fa un po' Mann nel suo romanzo)». ⁹⁴¹

Ad ulteriore conferma dell'interesse per i temi psicanalitici ragionati in sede di scrittura critica nei testi di accompagnamento alle mostre presentate presso la galleria, con le «Confessioni di Schreber» si riferiva a *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber. In una coincidenza con l'anno di stampa dell'edizione tascabile Mondadori del romanzo di Thomas Mann, una serie di titoli dedicati da diverse case editrici al caso di Daniel Paul Schreber, amplificano l'interesse di Diacono nell'ambito di una consistente diffusione di studi psicanalitici nel corso degli anni Settanta. Nel 1975 le memorie di Schreber venivano ristampate dalle Édition du Seuil; la casa editrice Astrolabio pubblicava il commento dello psicanalista William G. Niederland, e Bollati Boringhieri offriva l'edizione integrale dell'analisi di Sigmund Freud al caso di Schreber a partire dalle memorie pubblicate nel 1903. L'anno precedente, nel 1974, le *Memorie di un malato di nervi*, apparse in edizione francese nel 1972 con l'introduzione di Jacques Lacan, pubblicate da Adelphi. ⁹⁴²

Diacono registrava inoltre sulle pagine del libro ulteriori possibili titolazioni dell'opera: da «Apocriphalypsis», una crasi tra «Apocalypsis» e «Aprocripha» in cui

⁹⁴¹ La copia del volume proveniente da Mario Diacono, presente nella biblioteca della Collezione Maramotti, presenta numerosissime annotazioni e sottolineature e costituisce precisamente come la copia di lavoro per la redazione di *Apocalypsis Altera*. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, prefazione di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1975.

⁹⁴² Cfr. Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Oswald Mucke, Leipzig, 1903.; Daniel Paul Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, traduzione di Paul Duquenne, prefazione di Jacques Lacan, Société du Graphe, Paris; 1972; Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi*, a cura e con una nota sui lettori di Schreber di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1974; Daniel Paul Schreber *Memoires d'un nevropathe. Avec des complements et un appendice sur la question a quelles conditions une personne jugée aliénée peut-elle être maintenue dans un établissement hospitalier contre sa volonté?*, traduzione di Paul Duquenne e Nicole Sels, Édition du Seuil, Paris, 1975. William G. Niederland, *Il caso Schreber: profilo psicanalitico di una personalità paranoide*. Astrolabio, Roma, 1975; Sigmund Freud, *Il presidente Schreber. Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoïdes) descritto autobiograficamente. 1910*, Bollati Boringhieri Torino, 1975.

segueva l'idea di Egisto Macchi di riferirsi ai Vangeli Apocrifi, a «Der Mann des Apocalypsis», giocando sull'equivalenza tra parola tedesca uomo e il nome dell'autore del romanzo. Poi variato in *Apocalypsis Altera*, «Apocalypsis I» intendeva essere una chiara esplicitazione alla *Melancholia I*, inscritta nel *Doktor Faustus* sotto forma del quadrato magico che Adrian Leverkühn aveva posto come incisione aritmetica sopra il pianoforte, come anche testimoniato dalle sottolineature di Diacono al capitolo XII del romanzo. Il riferimento ad Albrecht Dürer in *Apocalypsis Altera* non era dunque limitato alle incisioni dedicate all'Apocalissi, corrispondente alla sequenza dei quindici capitoli-«figure», numerati da I a XV.

«Adrian aveva completato l'arredamento con un pianino preso a nolo che era coperto di musiche, talune scritte a mano da lui stesso. Sopra questo era fissata con puntine alla parete un'incisione aritmetica da lui scovata nella bottega di non so quale antiquario: era il cosiddetto quadrato magico come lo si vede nella *Melancholia* di Dürer, accanto alla clessidra, al compasso, alla bilancia, al poliedro ed altri simboli. Come lì, la figura era suddivisa in sedici caselle numerate con cifre arabe in modo che l'1 appariva in basso nell'ultima casella a destra, il 16 in alto nell'ultima a sinistra; e la magia - o stranezza - consisteva nel fatto che questi numeri, comunque si sommassero, dall'alto in basso oppure orizzontalmente o in diagonale, davano sempre la somma di 34.»⁹⁴³

Descritto come «concettuale» da Diacono, il proposito di Antonino Titone poteva essere verosimilmente nato alla luce di un confronto con gli ambienti redazionali di *La Città di Riga*. Sul primo numero dell'autunno 1976, il *Doctor Dürer* (poema

⁹⁴³Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, Capitolo XII, p. 123, il passaggio è segnalato a margine. Molteplici sono i riferimenti a Dürer inscritti nel romanzo in forme aggettivali e alla *Melancholia*, a cui Diacono aveva prestato attenzione come dimostrano sottolineature e segni posti a margine a passi del romanzo. Ad esempio: «Tedesco dovrei essere, ma tu non vuoi concedermi di sentire nel gelo la nostalgia del sole alla maniera dureriana, nemmeno quando, prescindendo il sole (...)», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 279, sottolineato da Mario Diacono.

«Straordinariamente dureriano è il vostro modo di parlare. Prima dite che nel gelo avete la nostalgia del sole, e ora mi parlate della clessidra della Melancholia. Verrà anche il preciso quadrato numerico?», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 280, sottolineato da Mario Diacono. «Allora i pianeti giusti s'incontravano nel segno dello Scorpione come mastro Dürer l'ha disegnato con molta erudizione nel libello medico», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 284, evidenziato a margine a pennarello da Diacono.

pitagorico) di Cesare Milanese, il cui titolo ricalcava la correlazione stabilita da Thomas Mann nel romanzo *Doktor Faustus*, veniva indicato come «costruzione di letteratura concettuale».⁹⁴⁴ Se ne segnalavano le molteplici possibilità sviluppo, tra cui la «formalizzazione narratologica (libro); formalizzazione espositiva (mostra); formalizzazione drammaturgica (spettacolo); formalizzazione musicale (opera); formalizzazione della prassi teorica (disputa pubblica)».⁹⁴⁵ Corredato dal particolare della *mensula jovis* tratta dalla *Melancholia*, riprodotta sulla pagina d'apertura, *Doctor Dürer (poema pitagorico)* si articolava in una successione di grafici combinatori⁹⁴⁶, sviluppati a partire dalla tavola pitagorica così come illustrata nel quadrato magico nell'incisione di Dürer, costruendo centoventotto tavole che costituivano «il TESTO vero e proprio».⁹⁴⁷ Quanto pubblicato era specificato essere la terza parte di un insieme di «formalizzazioni» denominate «eventi» e «apparizioni pubbliche dell'opera». Tra queste *Doctor Dürer III* costituiva la parte terza come la «formalizzazione narratologica» in forma di libro. La prima parte era stata realizzata come «mostra-spettacolo» a New York nell'ottobre 1975 nell'ambito di *Festival of New Italian Plays* tenutosi a Columbia University a cura di Giorgio Prosperi, e la seconda come «prassi

⁹⁴⁴ «Il Doctor Dürer è una *fabula de verbis, numeris et figuris*. È una costruzione di letteratura concettuale. L'azimut del suo orizzonte di realtà presuppone una cosmogonia non antropomorfa. Ha per oggetto il rapporto tra il sapere arcaico e l'ipotetico sapere avveniristico. Le sue possibilità di formalizzazione sono molteplici.», Cesare Milanese, *Doktor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga», 1, autunno 1976, p. 129.

⁹⁴⁵ Cesare Milanese, *Doctor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga», 1, autunno 1976, p. 129.

⁹⁴⁶ Cesare Milanese, *Doctor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga», 1, autunno 1976, pp. 141-164.

⁹⁴⁷ Così Milanese descriveva il procedimento di costruzione del *Doctor Dürer*: «Otto sono le disposizioni iniziali. Sedici sono le funzioni di trasformazione se viste nei loro grafi. Ma dal momento che esse funzioni trasformazionali agiscono su disposizioni iniziali diverse diventano centoventotto per la diversa rotazione dei numeri. Trentadue sono i quadrati magici (*Mensulae Jovis*); trentadue sono le funzioni trasformazionali dello stemma del quadrato magico; sedici sono gli stessi del quadrato magico. Centoventotto sono le tavole risultanti dallo sviluppo del calcolo combinatorio. Queste centoventotto tavole costituiscono il TESTO vero e proprio. (...) Nel presente libro-testo ogni tavola è composta dai seguenti cinque elementi: I) funzione trasformazionale del quadrato magico (in alto a sinistra); II) grafo della funzione trasformazionale del quadrato magico (in alto a destra) III) quadrato magico (al centro); IV) funzione trasformazionale dello stemma del quadrato magico (in basso a sinistra) V) stemma del quadrato magico». Cesare Milanese, *Doctor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga», 1, autunno 1976, p. 129. p. 140-141

teorica-disputa» era stata presentata agli Incontri Internazionali d'Arte a Roma nel febbraio 1976, con la partecipazione tra altri di Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Giuseppe Bartolucci, Luigi Malerba, Lamberto Pignotti.⁹⁴⁸

D'altra parte, il cambiamento della titolazione da «Apocalypsis I » a *Apocalypsis Altera* rappresentava la volontà di evidenziare l'intento di ricongiunzione con *A(lter)A(ction)*. Come Artaud aveva costituito il termine di confronto con il linguaggio delle avanguardie, Dürer esprimeva un'indagine sull'immagine come linguaggio e testo figurato, in una stringente e significativa consonanza con la contemporanea scrittura critica.⁹⁴⁹ Il rapporto di equivalenza e parallelismo è da considerarsi alla luce della fortuna critica di Artaud e Dürer, che si pongono come polarità storico-culturali entro cui inscrivere i decenni Sessanta-Ottanta.

Sebbene il processo di «alterazione» in *Apocalypsis Altera*, fosse più a livello compositivo, e non coincidente con la destrutturazione del linguaggio così come nel libretto dell'opera di teatro musicale, pur permaneva come una procedura linguistico-compositiva propria dell'autore. La costruzione del testo di *Apocalypsis Altera*

⁹⁴⁸ «Condotta dalla necessità, dalle occasioni e dal caso, esso si produce in apparizioni pubbliche che denominiamo “eventi”, i quali costituiscono al tempo stesso una manifestazione ed una elaborazione ulteriore del “manoscritto”. Esso segue nelle apparizioni dei suoi “eventi” un itinerario. La più appropriata descrizione del *Doktor Dürer* consiste nella elencazione cronologica degli “eventi”. Pertanto è opportuno denominare il poema secondo una numerazione. Finora: a) Doctor Dürer I, “evento” mostra-spettacolo a New York. Festival of new Italian plays - ETI - Columbia University, ottobre 1975. Presentation by Mario Prosperi. Comprensivo delle sei parti da p. 1 a p. 200 del “manoscritto”. b) Doctor Dürer II, “evento” prassi teorica-disputa pubblica agli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, nel febbraio 1976. Contributi di Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Giuseppe Bartolucci, Alberto Boatto Pietro Bria, Sergio De Risio, Gaetano di Domenico, Filippo Ferro, Alfredo Giuliaoni, Ruggero Guarini, Angelo Guglielmi, Luigi Malerba, Renato Pedio, Walter Pedullà, Lamberto Pignotti, Vittorio Saltini, Giorgio Veronesi, Comprensivo delle prime otto parti, da p. 2 al p. 241 del “manoscritto”. c) Doctor Dürer III, “evento” libro su *La Città di Riga*, a puntate, a partire dal presente numero. Comprensivo delle prime otto parti. Questa prima puntata è comprensiva delle prime tre parti da p. 1 a p. 164 del “manoscritto” », Cesare Milanese, *Doctor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga», 1, autunno 1976, p. 130. Nella cronologia degli Incontri Internazionali d'arte *Doctor Dürer* di Cesare Milanese è elencato nella alla data 23 febbraio 1976, con la partecipazione di Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna. Interventi di Giuseppe Bartolucci, Alberto Boatto, Pietro Bria, Sergio De Risio, Gaetano Di Domenico, Filippo Ferro, Alfredo Giuliani, Luigi Malerba, Renato Pedio, Walter Pedullà, Lamberto Pignotti, Vittorio Saltini, Giorgio Veronesi. Cfr. *Luigia Lonardelli, Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano, 2016, p. 300.

⁹⁴⁹ Sono anni che vedono Diacono coinvolto, non solo nell'attività della galleria, ma anche nella curatela con Claudio Parmiggiani della rivista *TAU/MA* dove era centrale indagine su linguaggi verbali e linguaggi visivi, sui rapporti tra parola e immagine.

avveniva come montaggio, secondo una messa in forma del collage di citazioni, in maniera differente rispetto a quanto era avvenuto in *A(lter)A(ction)*. La procedura veniva esplicitata in *Apocalypsis Altera* attraverso un sistema di citazioni apertamente e formalmente dichiarate tramite di indicazioni a margine del testo. Se da un lato queste indicazioni, in alcuni casi estremamente dettagliate delle fonti utilizzate (il numero di pagina del romanzo di Mann⁹⁵⁰, i versetti dei capitoli dell'Apocalissi di Giovanni, o quello del numero di pagina della raccolta di *Poesie* di Ungaretti), potevano permettere a Egisto Macchi di navigare la trama di riferimenti, offrivano anche la decodifica dell'operazione di scrittura e codifica del testo attraverso la loro esplicitazione che ne garantiva il grado di riconoscibilità. I riferimenti a margine costituiscono come una vera e propria strategia di composizione, come elementi fondanti la trama del testo, e *Apocalypsis Altera* testimonia la partecipazione di Diacono ad un preciso contesto di trasformazione caratterizzante i linguaggi artistici, parallelamente indagato nell'operazione critica della galleria.

Il procedimento della citazione era stato preso in considerazione nell'ambito della scrittura critica correlata all'attività della galleria in risposta a contemporanee proposte terminologiche. Ad esempio la questione diveniva calzante in occasione e della presentazione nell'ottobre 1978 *Idem VII* di Giulio Paolini, dove in risposta a Renato Barilli, accanto ad una «'analisi strutturale' della fenomenologia del dipingere»», in cui il lavoro veniva ricondotto ad un parallelo con quello di Joseph Kosuth, scriveva di «questo processo, in questa 'ripetizione differente' del processo di costruzione».⁹⁵¹

⁹⁵⁰In *Apocalypsis Altera* nella colonna di destra a margine di ogni foglio, con l'indicazione «M.» erano segnalati i rimandi bibliografici alle pagine del *Doktor Faustus* di Thomas Mann. Le pagine numerate in alto a sinistra da I a XV, corrispondenti alle tavole delle incisioni di Durer, presentano i seguenti rimandi al romanzo di Mann posizionati all'altezza dei versi corrispondenti: I, pagina 1, M. 424, M. 446, M. 424; III, pagina 4 e 5 M. 427; V, pag. M. 444, M. 427; VI, pag. 8, M. 444; VII, pag. 9 M. 425, M. 447, p. 10, M. 423, M. 425; IX, p. 11, M. 448, M. 425; XII, pag. 15, M. 442, M. 444, M. 442, XII, p. 16, M. 425. M. 428; XII, p. 17. M. 445. XIV, p. 18, M. 445.

⁹⁵¹ Mario Diacono, *Le deArt et son Double: The Art of Vision*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra di Giulio Paolini *Idem (VII) Regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche*, 14 ottobre - 7 novembre 1978, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20 Bologna, Collezione Maramotti. Serie Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra personale Giulio Paolini, 1978. Ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 64.

Il «gusto di accumulare filtri, deviazioni, rimandi» era stato inoltre evidenziato da Antonino Titone nel secondo ed ultimo numero di *Vedere*, a commento dell'operazione di «riscrittura» condotto da Nicolò D'Alessandro nell'opera *Il giardino delle delizie* (1976)⁹⁵² dal Trittico di Hieronymus Bosh del Museo del Prado. Precisamente il pittore olandese tornava nella figura di *San Giovanni a Patmos* come elemento iconografico presente tra i materiali raccolti da Macchi e associati alla documentazione per *Apocalypsis Altera*, a sottolineare l'orizzonte visivo e iconografico all'interno del quale il progetto voleva porsi.⁹⁵³

In quella stessa circostanza Titone riferiva l'esplicitazione dei rimandi e delle citazioni aveva caratterizzato l'analisi di Diacono dell'opera *Senza titolo [James Ensor]* (1977-78), sposta alla mostra inaugurale dello spazio bolognese nel gennaio 1978 e presentata in *Al di là del circo, nel quadro*. Riprendendo la lettura datane da Diacono, Titone descriveva la «citazione» in Kounellis come «norma», e proseguiva il

⁹⁵² Di Nicolò D'Alessandro, Titone scriveva: «Esempio precipuo dell'incessante tessere ordito su ordito di questo instancabile crittografo è, fino ad oggi, la riscrittura del *Giardino delle Delizie*, di Bosch, né potrebbe immaginarsi fonte più congeniale di quella brulicante cosmografia, dove peraltro è da notare l'aticipità nel procedere dell'artista, della riduzione di bianco e nero di una coloratissima pittura, (...) Sarà certo interessante porre, accanto allo "scoperto" meccanismo di D'Alessandro, metodi di lavoro nei quali di evidente c'è proprio il gusto di accumulare filtri, deviazioni, rimandi», Antonino Titone, rubrica *Sintassi*, «Vedere», 2, luglio 1978, p. 56; Nicolò D'Alessandro, *Il giardino delle delizie* (1976) è riprodotto alla tavola fuori testo numerata VIII.

⁹⁵³ Una scheda fascicolare in lingua tedesca relativa al catalogo del Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, con l'immagine del *San Giovanni a Patmos* di Bosch, è conservata tra i materiali a stampa raccolti da Macchi nel fascicolo di *Apocalypsis Altera* conservato nel Fondo Egisto Macchi della Fondazione Giorgio Cini,

commento citando il testo in cui Diacono la complessità del rapporto citazionale instaurato da Kounellis.⁹⁵⁴

A testimonianza della procedura compositiva e delle citazioni soggiacenti la redazione di *Apocalypsis Altera*, sono inoltre due fogli di fotocopie presenti nel Fondo Egisto Macchi recanti un elenco manoscritto da Diacono relativo a temi di soggetto e musicali sotto l'intestazione «L'Apocalisse di Leverkuhn», che trovano conferma in annotazioni manoscritte dall'autore sulla copia dell'edizione Mondadori.⁹⁵⁵

⁹⁵⁴ «Si veda, in proposito, una recente opera di Jannis Kounellis, presentata da Mario Diacono, a Bologna. Nell'attuale produzione di Kounellis la citazione è norma, ma essa giunge in fine dopo una complessa serie di rispecchiamenti e metamorfosi, da apparire quasi irriconoscibile». Titone apriva le virgole e riportava il passo del testo di accompagnamento di Diacono alla mostra di Kounellis a Bologna: «“Nel caso del presente lavoro la citazione è da Delacroix (Naufrage de Don Juan), ma ciò che subito vi risulta è che la citazione in Kounellis *significa* non per l'immagine figurale in sé, ma come geroglifico culturale - l'immagine è sineddoche d'un linguaggio visuale, d'un progetto della coscienza, d'una politica della forma, che siano trans-epocali. V'è qui poi tutto un ulteriore complesso ordine di citazioni: sono infatti citazione in quest'opera la tela stessa come formula spaziale storica, la pennellata come vibrazione espressionista dell'interiorità, il naufrage come figura mallarmiana d'un disastro di intelletto, ideogramma JAMES ENSOR, campito al centro della tela, come icone concetto della forma emotiva (...) e la cornice di ferro, infine, come ribadimento dell'elementarietà, della primarietà percettiva che attraversa tutto il lavoro di Kounellis, dalle *lettere ai cavalli alla ciminiera*»». A. Titone, rubrica *Sintassi*, «Vedere», 2, luglio 1978, p. 56. Cfr. *Al di là del circo, nel quadro*, testo pubblicato sul pieghevole della mostra *Jannis Kounellis*, Mario Diacono, Via di Santo Stefano 20, Bologna, 21 gennaio 1978, Archivio Galleria Mario Diacono, Galleria Mario Diacono, Bologna - Mostra Personale. Kounellis 1978, Collezione Maramotti. Ripubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia 1984, pp. 45-48.

⁹⁵⁵ Tra i materiali raccolti da Egisto Macchi nella cartella relativa ad *Apocalypsis Altera*, due fogli di fotocopia, recano la stesura manoscritta di Diacono con i riferimenti alle pagine e capitolo del romanzo di Mann, i corrispettivi temi musicali e di soggetto, sottoscritti da Diacono sotto l'intestazione «L'Apocalisse di Leverkuhn». Sul primo foglio: «L'Apocalisse di Adrian Leverkuhn / Cap. VIII, 6-7 / I 1) Ezechiele → cronista → (tenore leggero) (Mann) p. 424 / 2) Ezechiele → responsorio (2 cori alterni a 4 voci = M. 424 / IX 3) Inghiottimento del rotolo (Ezechiele / Giovanni) M. 425 / VII 4) Salmi (Recitativo/Aria) (M. 425) / III → IV 5) Coro (Giovanni: 1 4 cavalieri) M. 427 / VI 6) Lamento dell'uccello (fagotto) M. 427 / XI 7) Fuga corale (Geremia) M. 428 / ↑↓ / XII 8) Laude (VII foglio di Durer) / (“grande schiera”: M. 442) / VI 9) Glissando trombone ↔ timpani M. 444 / (4 angeli distruttori / Giovanni) / V 10) Apertura del 7 sigillo → glissando vocale M. 444 /». Sul secondo foglio: «XII 11) CORALE (Variazioni): LAUDE DEI 144.000 ELETTI M. 144 (p. 32 Apoc. latina). / XIV 12) VOCE DELLA MERETRICE (soprano/flauto) / I XI 13) NARRATORE (Cronista) M. 445 GIOVANNI DESCRIVE GLI ANIMALI DELL'ABISSO M. 446 (tenore leggero) /##### [cassatura] Altoparlante [metodo/musica] protago nista [mio?] di un brano M. 447 / VII 14) Riso infernale (fine prima parte) M. 446 / IX 15) Coro dei fanciulli (inizio seconda parte) [stessa serie musicale del n. 14] M. 448 / XIII 16) Girotondo dei figli del drago M. 445». Su uno dei fogli di guardia del libro di Mann dell'edizione Oscar Mondadori, proveniente dalla biblioteca dell'autore, i riferimenti alle pagine del romanzo sono annotati da Diacono raggruppati in due gruppi segnalati come A e B, corrispondenti a riferimenti generali indicati come A e riferimenti particolari B. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, Biblioteca Collezione Maramotti.

Il romanzo di Thomas Mann costituiva il tracciato narrativo in cui venivano isolati da parte di Diacono gli elementi caratterizzanti l'oratorio dedicato all'Apocalisse che Adrian Leverkühn stava scrivendo, descritto come una «incommensurabile opera corale» per cui Adrian, specificava Mann, non si era basato esclusivamente sull'Apocalisse di San Giovanni ma su tutta «una tradizione visionaria» e «cultura apocalittica».⁹⁵⁶ Facendo seguito a questa precisa indicazione dello scrittore, Diacono inseriva nella sua ricostruzione del testo giovanneo anche la *Visio Sancti Pauli*⁹⁵⁷ e passi tratti dalla *Sura* del Corano.⁹⁵⁸

Il tema apocalittico, ormai argomento di un dibattito culturale ampio nel corso degli anni Settanta, era inoltre iscritto in *Apocalypsis Altera* attraverso un'ulteriore citazione, in forma di antiporta, tratta da *Apocalisse del nostro tempo* (1918) di Vasilij

⁹⁵⁶ «In effetti esiste una cultura apocalittica, che tramanda estatici visioni ed esperienze fino ad un certo punto fisse, per quanto possa sembrare psicologicamente strano che uno imiti la febbre di chi l'ha avuta prima di lui e vada in estati pedissequamente, in modo stereotipato, quasi prendendola a prestito. Eppure le cose stanno proprio così; io vi accenno mentre constato che Leverkühn, nella sua incommensurabile opera corale, non si attenne esclusivamente all'Apocalisse di Giovanni, ma, per così dire a tutta la tradizione visionaria della quale ho parlato, in modo che l'opera costituisce la creazione d'una nuova e propria apocalisse e in un certo quale modo un riassunto di tutte le annunciazioni precedenti. Il titolo *Apocalypsis cum figuris* è un omaggio a Dürer e vuole probabilmente mettere in rilievo l'attuazione della visione, nonché la minuziosità grafica e il perfetto riempimento dello spazio con particolari fantasticamente precisi che sono comuni ad entrambe le opere. Ma l'immenso affresco di Adrian è ben lontano dal seguire per programma i quindici disegni del norimberghese. Esso segue coi suoi terribilmente artificiosi molte parole del misterioso documento che ispirò il pittore; ma Adrian ha ampliato l'estensione delle possibilità musicale nel coro, nei recitativi e nelle arie, in quanto accolse nella composizione alcune parti tetre del Salterio, ad esempio quell'impressionante "poiché l'anima mia è piena di dolore e la mia vita vicina all'inferno", nonché i più espressivi spauracchi e le denunce degli apocritici, e infine certi frammenti delle Lamentazioni di Geremia (...).» Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, Biblioteca Collezione Maramotti. p. 425, sottolineato da Mario Diacono, annotato a margine con le lettere A, B, C, D. In riferimento a quanto sottolineato nel romanzo di Mann citazioni dalle *Lamentazioni* di Geremia si trovano alla XII tavola/scena di *Apocalypsis Altera* XII, p. 16.

⁹⁵⁷ *Apocalypsis Altera*, VIII, p. 10, il rimando bibliografico a margine rimanda a «Visio Santi Pauli, 45», come riferimento a quanto Mann scriveva: «L'accenno confermava l'ipotesi che mi ero fatto delle sue letture. Sulla scrivania trovai un vecchio tomo curioso: una traduzione, in versi francesi del XIII secolo, della visione di San Paolo, il cui testo greco risale al IV secolo», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 423

⁹⁵⁸ Riferimenti alla Sura dal Corano sono presenti in *Apocalypsis Altera*, i, p. 1, al verso «È vicina l'Ora: s'è spaccata la luna. Corano, Sura LVI, 1». Da questo verso Egisto Macchi comporrà nel 1988 *È vicina l'Ora: s'è spaccata la luna* per coro femminile e quartetto d'archi, Cfr. *Catalogo delle opere*, in *Archivio musicale del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, p. 99.

Rozanov, dove l'apocalisse veniva indicata come «evento», un «accadimento».⁹⁵ L'attenta lettura da parte di Diacono è confermata dalla presenza tra i volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore del libro di Rozanov, stampato proprio nel 1979 in *Piccola Biblioteca Adelphi* due anni dopo la pubblicazione postuma di *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* di Ernesto De Martino edito da Einaudi nel 1977.⁹⁶⁰

Diacono procedeva ad un montaggio di versi in italiano e in latino tratti dai versetti dell'*Apocalisse* dall'edizione pubblicata da Einaudi nel 1972 nella collana *Collezione di poesia* come testimoniato dalla copia di volume conservata tra i materiali associati alla documentazione di *Apocalypsis Altera* nel Fondo Egisto Macchi⁹⁶¹, a cui aggiungeva una pluralità di ulteriori citazioni che costituivano degli innesti nel macrotesto dell'*Apocalisse*.

Sebbene si tratti di un testo per così dire normalizzato, lontano dalla visualità radicale che aveva caratterizzato *A(lter)A(ction)*, in *Apocalypsis Altera* si ricongiungevano tuttavia agli interessi degli anni Sessanta, illustrando altrettante riflessioni sulla parola

⁹⁵⁹ «L'Apocalisse è un avvenimento... L'Apocalisse non è una parola... I popoli cantano un canto nuovo, si consolano, si vestono di bianco e vanno verso l'Albero della vita, verso le fonti delle acque. Là, dove né i Papi né i Sacerdoti, hanno mai condotto il loro gregge. Vasilji Rozanov, L'Apocalisse del nostro tempo», punti di sospensione nel testo, *Apocalypsis Altera*. La pagina con l'antiporta con il passo tratto da Rozanov è mancante nella versione in fotocopie del dattiloscritto presente nel Fondo Egisto Macchi.

⁹⁶⁰ Vasilji Rozanov, *L'Apocalisse del nostro tempo*, Adelphi, Milano, 1979, Biblioteca Collezione Maramotti, con numerose annotazioni da parte di Mario Diacono; Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, collana Nuova Biblioteca scientifica Einaudi, Einaudi, Torino, 1977. La collana editoriale della *Piccola Biblioteca Adelphi* di Roberto Calasso, per tramite anche del lavoro svolto da Bazlen, mostrava anche l'eredità e influenza della stessa *Collana Viola* di Einaudi, sebbene il progetto editoriale di Adelphi secondo quanto ricordato da Gian Carlo Ferretti si ponesse come «Anti-Einaudi», ovvero operando una cesura filologica nella tradizione critica dei testi pubblicati, rispetto al progetto di De Martino e Pavese. Simona Tarantino, *La "Collana viola": intervista a Gian Carlo Ferretti*, «Fabbrica del Libro», 1, 2007, pp. 39-42.

⁹⁶¹ Tra i materiali raccolti da Egisto Macchi come documentazione del progetto *Apocalypsis Altera*, conservati presso il Fondo Egisto Macchi, conservati nel fascicolo di *Apocalypsis Altera* è presente l'edizione del 1972 dell'*Apocalisse* latina, con traduzione italiana a fronte, pubblicata da Einaudi nella collana *Collezione di poesia*. Il volume presenta numerose annotazioni e sottolineature da ascrivere a Mario Diacono ed è da considerare la copia di lavoro dalla quale ha derivato le citazioni in latino e in italiano di cui si è servito per la costruzione di *Apocalypsis Altera*. Cfr. *Apocalisse*, a cura di Cesare Angelini, Einaudi Editore, 1972, Fondo Egisto Macchi. Fascicolo *Apocalypsis Altera*.

poetica, alla luce della formazione con Ungaretti, come testimoniano le citazione di *Una Colomba* (1925) e dalla quarta parte di *Apocalissi* (1961).⁹⁶²

Le proprietà visive e sonore ad essa associate sono inoltre testimoniate dalla «risata» di Satana e dalla «parola-tuono» tratta da *Finnegans Wake*, tradotto nei primi anni Sessanta. La risata di Satana si riferiva a quanto Leo Zeitblom indicava come «quel pandemonio della risata, di quel riso infernale che, breve ma orribile, costituisce il finale della prima parte dell'Apocalisse».⁹⁶³ Era interpretata da Diacono attraverso una scala visiva crescente costruita dalle lettere della parola, in una visualizzazione grafica che intendeva essere un'estensione sonora della voce come nella parola futurista.⁹⁶⁴

L'inserzione della parola-tuono di Joyce⁹⁶⁵, forse voleva anche alludere alla musica dodecafonica, altro protagonista del romanzo sottolineato da Diacono sulle pagine del

⁹⁶² Così alla voce del Cronista: «Io avanzai e vidi un albero della vita, /dalle cui radici fluivano acque / le quali scorrevano in quattro fiumi. / Sopra quell'albero posava / lo Spirito di Dio, / e quando lo Spirito respirava / le acque scaturivano. / "Eccomi" dissi "alla fine del tempo: / D'altri diluvi una colomba ascolto."», *Apocalypsis Altera*, VIII, p. 10. Al margine destro veniva riportato puntualmente « Ungaretti, Poesie, p. 113. ». Il riferimento a *Colomba* rimanda al volume pubblicato da Mondadori per cui Diacono aveva curato l'apparato critico delle varianti, incluso quello di *Apocalissi*. Cfr. Giuseppe Ungaretti. *Vita d'Uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, apparato critico delle varianti Giuseppe De Robertis, Mario Diacono, Leone Piccioni, Mondadori, Milano, 1969; ed. consultata Mondadori Milano, 1970, p. 113, 289, 694, 839-843. Da *Colomba*, tratto da *Apocalypsis Altera*, Egisto Macchi comporrà nel 1985 *D'altri diluvi di una colomba ascolto*, composizione per soprano e coro femminili. Cfr. *Catalogo delle opere*, in *Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, p. 91.

Nel Coro di fanciulli nella sezione ottava: «La verità, per crescita di buio / più a volarle vicino s'alza l'uomo, / si va facendo la frattura fonda». A margine: «Ungaretti. Apocalissi, IV», *Apocalypsis Altera*, IX, p. 11.

⁹⁶³ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p.447. Biblioteca Collezione Maramotti

⁹⁶⁴ *Apocalypsis Altera*, VII. p. 9. Satana (coro):

R
rI
riS
risA
risaT
risatA

⁹⁶⁵ «Coro: Babadadalgharaghtkamminarronnkonnbronn/tonnerronnyuonnthunntrovarrhounawnskawn/toohooorderenthurnuk!», *Apocalypsis Altera*, IX, p. 11. Sulla colonna a margine il riferimento a *Finnegans Wake* è così segnalato: «Joyce, F.W., 2.»

romanzo⁹⁶⁶ e i «suoni terribilmente artificiosi» concepiti di Leverkühn⁹⁶⁷. Come impianti eterodossi all'interno della composizione del testo di *Apocalypsis Altera*, la parola futurista e quella joyciana costituivano un ulteriore tramite di congiunzione al libretto di *A(lter)A(ction)*. Lì la parola joyciana era stata accolta nella sua accezione di *mot-valise*, come un'entità collagistica di sintagmi, e nella costruzione di una frase come collage-costrutto. La parola futurista agiva, contemporaneamente, nella spazializzazione sulla pagina su cui erano attivate quella proprietà di «vocazione allo spettacolo» del futurismo rilevata da Paolo Fossati⁹⁶⁸, svolgendo la parola come azione e costruendo una testo-evento sulla scia dell'*event-score* di John Cage.

Il legame tra *A(lter)A(ction)* e *Apocalypsis Altera* era precisamente istituito anche da Egisto Macchi che tornava alle glossolalie di Artaud inserite da Diacono nel testo di *A(lter)A(ction)* nelle correzioni e annotazioni che andava facendo nel corso degli anni Ottanta al testo. In una pagina relativa al dodicesimo capitolo/scena/figura, ai versi scritti per la voce del Cronista Macchi sottolineava la parola «indicibile».⁹⁶⁹ Accanto aggiungeva «Angelo - tout vrai langage est incompréhensible» e trascriveva le

⁹⁶⁶ «Le difficoltà enormi che si incontrano dell'Apocalissi di Leverkühn sono direttamente connesse con quel rinnovamento. Vi si trovano brani che incominciano con un parlato corale e solo per gradi, attraverso i più strani passaggi, diventano una ricchissima musica vocale; sono dunque cori che passano attraverso tutte le sfumature del mormorio graduato, del discorso dialogato, del semicanto, fino al canto polifonico, e sono accompagnati da suoni che vanno dal puro rumore, dal tambureggiare e dal rintronare il gong magico e fanatico, degno dei negri, fino alla musica più sublime. Quest'opera minacciosa, con la sua smania di svelare musicalmente le cose più recondite, la bestia che c'è nell'uomo e, dall'altra parte, i suoi moti più sublimi, quante volte fu colpita dal rimprovero di sanguinoso barbarsimo e, d'altra parte, di esangue intellettualismo!» Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, Biblioteca Collezione Maramotti. p. 443, il passo è segnalato a margine in penna rossa.

⁹⁶⁷ «Esso segue coi suoi terribilmente artificiosi molte parole del misterioso documento che ispirò il pittore; ma Adrian ha ampliato l'estensione delle possibilità musicale nel coro, nei recitativi e nelle arie, in quanto accolse nella composizione alcune parti tette del Salterio, ad esempio quell'impressionante «poiché l'anima mia è piena di dolore e la mia vita vicina all'inferno», nonché i più espressivi spauracchi e le denunce degli apocritici, e infine certi frammenti delle Lamentazioni di Geremia (...).» Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, Biblioteca Collezione Maramotti. p. 425, sottolineato da Mario Diacono.

⁹⁶⁸ Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino, 1977.

⁹⁶⁹ «Ed ecco, vidi l'Agnello stare dritto / sopra un monete, e con lui erano / centoquarantaquattro mila uomini, / che portavano il suo nome inscritto sulla fronte. Cantavano un cantico / indicibile se non da quei cento=/quarantaquattro mila eletti.», *Apocalypsis Altera*, XII, p. 15. A questi versi corrispondono a margini i riferimenti all'Apocalisse e al romanzo di Thomas Mann come segue «XVI, 1 M. 442».

glossolalie, indicando con una freccia il riferimento ad Artaud e *Ci-gît précédé de la Culture Indienne* da dove quelle parole magiche estratte e raccolte da Diacono in *Totem étranglé*.⁹⁷⁰ Il compositore associava quei suoni sciamanici e quelle oscure parole di Artaud al linguaggio celeste di una rivelazione divina, tracciando una linea di ricongiunzione tra l'opera di teatro musicale e la composizione per coro che non avrebbe mai composto per intero.

Le relazioni tra linguaggio e musica, tra la componente visiva della notazione musicale e le qualità musicali dell'immagine, erano quelle inscritte nel romanzo di Mann. La particolare attenzione dedicata da Diacono a quei precisi passi, come testimoniano sottolineature sul volume, rafforzava a distanza di anni l'interesse per la notazione musicale traslata in una scrittura poetica in cui l'aspetto visivo non era semplicemente una scrittura di segni ma di suoni, un «esperimento di musica visibile».⁹⁷¹ L'investigazione delle proprietà fonetiche, sonore e visive del linguaggio, che aveva caratterizzato il lavoro di Diacono nel corso degli anni Sessanta, si prolungavano nella redazione di *Apocalypsis Altera* attraverso la lettura del *Doktor Faustus*, dove Diacono sottolineava:

«Molto commentava, o commentavamo insieme, discorrendo animatamente, della lezione di Kretzschmar intitolata “La musica e l'occhio” che pure sarebbe stata degna di maggior concorso. Come dice il titolo, il nostro oratore vi parlò della sua arte in quanto si rivolge al senso della vista, o almeno anche a questo, per il semplice fatto che la si scrive; con la notazione dunque, con la scrittura di suoni che fin dai tempi degli antichi neumi- i segni composti per punti e per linee che indicavano a un dipresso movimento sonoro - fu trattata con cura sempre più assidua. (...). Un sordo,

⁹⁷⁰ Nella copia del dattiloscritto di *Apocalypsis Altera* conservata presso il Fondo Macchi, nel fascicolo di *Apocalypsis Altera*, le parole sono manoscritte dal compositore a penna rossa in una colonna: «dakantala dakis ketel / ta redaba / ta redabel / de stra muntils o ept enis / o ept atra». A margine è scritto « → A. Artaud Ci Git». Cfr. M. Diacono, *Totem étranglé*, «EX», 2, 1964. La colonna XV è segnalata come tratta da *Ci-gît, précédé de la Culture Indienne*, Paris, K Editeur, 1948. «*Tout vrai langage est incompréhensible*» era stato inoltre il titolo di uno dei capitoli del saggio di Charbonnier. Cfr. Georges Charbonnier. *Antonin Artaud*, Seghers, Paris 1959, pp. 118-126.

⁹⁷¹ «Vorrei sapere con quali occhi si sarebbe guardato allora l'uomo di Wittenberg che, come diceva Jonathan, più di cento anni prima aveva inventato l'esperimento della musica visibile che ogni tanto ci veniva presentato.», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 35, sottolineato a pennarello da Mario Diacono.

esclamava, assolutamente inesperto di suoni avrebbe gioia da questi visioni soavi. 'To hear with eyes belongs to love's fine wit' citava un sonetto di Shakespeare, e asseriva che i compositori di tutti i tempi hanno infilato nelle musiche scritte certi misteri destinati più all'occhio del lettore che all'orecchio». ⁹⁷²

Il rapporto tra musica e occhio era stato quello inscritto in *A(lter)A(ction)* nella costruzione di un testo come una partitura per l'occhio a partire anche da John Cage, in una riflessione sulla musicalità che dunque non si rivolgeva all'orecchio ma precisamente alla visione, facendo del testo poetico una composizione musicale da «vedere». ⁹⁷³

Se è possibile considerare propriamente come scene i capitoli numerati da I a XV che compongono *Apocalypsis Altera*, in virtù del rapporto di trascrizione a livello testuale con quanto inscenato nelle incisioni di Dürer ⁹⁷⁴, un richiamo precisamente al teatro avveniva attraverso una serie di riferimenti congiunti e sottostanti il progetto testimoniati dai materiali raccolti da Egisto Macchi.

Tra questi, il quaderno curato da Edo Bellingeri correlato al programma di *Apocalypsis cum figuris*, *Le Veglie*, *Albero delle genti* tenuto dal Teatr Laboratorium, promosso dal

⁹⁷² Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, pp. 84-85.

⁹⁷³ Ulteriori sottolineature di Diacono si trovano nel passo del romanzo di Mann dove lo scrittore esplicitava le relazioni tra musica e linguaggio: «la lingua è una musica, la musica una lingua, e separatamente l'una si richiama sempre, imita l'altra, si serve dei mezzi dell'altra e fa intendere di essere una sostituzione dell'altra», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 203. Ancora Mann nella descrizione dell'oratorio *Apocalypsis cum figuris* di Adrian ricorreva ad una similitudine con la Commedia Dantesca e con il Giudizio Universale michelangiotesco, passaggio che Diacono sottolineava nei termini «pittura sonante di Leverkühn» che «ha molto della struttura scenica del Giudizio Universale», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 426.

⁹⁷⁴ La numerazione delle parti, con riferimento ai capitoli dell'Apocalisse e alle incisioni di Dürer, era indicato in numeri romani sulle pagine in alto a sinistra, seguendo una indicazione dei riferimenti che, oltre che finalizzata a poter guidare Macchi, definiva la costruzione del testo, e la sua lettura in una sequenza di tavole e di scene.

Teatro di Roma a Villa Torlonia tra il 2 e il 9 dicembre 1979⁹⁷⁵, riconduce esattamente all'*Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski, a pochi anni di distanza dalla sua rappresentazione in occasione della Biennale di Teatro a Venezia nel 1975.⁹⁷⁶ Il ricorso alla citazione era stato alla base del lavoro di Grotowski, così come anche presentato sulle pagine di *Tulane Drama Review* nel 1969.⁹⁷⁷ Il riferimento ad Albrecht Dürer, dichiarato nel titolo era stato restituito a livello visivo negli elementi di formalizzazione prescelti per la locandina dello spettacolo, dove il carattere ricalcava lo stile gotico e l'immagine della bestia a tre teste e la figura di Giovanni riprendeva precisamente quelli delle incisioni di Dürer.

D'altra parte una concezione prettamente teatrale dell'Apocalisse era stata offerta da Giorgio Manganelli nell'introduzione all'edizione illustrata pubblicata da Rizzoli del 1974, presente tra i volumi correlati al progetto *Apocalypsis Altera* conservati da

⁹⁷⁵ *Quaderni e programmi del Teatro di Roma 1. Teatr Laboratorium Institut Aktora Wroclaw. Apocalypsis cum Figuris, Le Veglie, Albero delle genti. Lavoro di gruppo coordinato da Jerzy Grotowski*, quaderno a cura di E. Bellingeri, Roma, novembre 1979. Fondo Egisto Macchi, fascicolo Apocalypsis Altera. Il volume correlato alla rappresentazione di *Apocalypsis cum figuris, Le Veglie, L'Albero delle genti* promosse dal Teatro di Roma e dall'Associazione Culturale Albertico presso la Limonaia di Villa Torlonia a Roma dal 2 al 9 dicembre 1979, insieme alla premessa di di Bellingeri, comprendeva il programma di *Apocalypsis cum Figuris*, corredato dalle note introduttive sui personaggi e le citazioni. Offriva anche la ristampa dell'articolo di Konstanty Puzyna *Un mito vivisezionato: l'Apocalisse di Grotowski*, apparso in *Polish Perspective* nel 1970 (vol. XIII, n. 2, febbraio 1970) e pubblicato sul terzo numero di *Biblioteca Teatrale* nel 1972. Presentava inoltre il test di Grotowski *L'arte del buttante*, stampato su *Scena* nel febbraio 1979, tratto della relazione tenuta da Grotowski il 4 giugno 1978 al convegno organizzato dal centro dell' International Theatre Information, polacco e apparso sul bollettino ITI International Theatre Information. Cfr. Konstanty Puzyna, *Un mito vivisezionato: l'Apocalisse di Grotowski*, in *Quaderni e programmi del Teatro di Roma 1. Teatr Laboratorium Institut Aktora Wroclaw*, a cura di E. Bellingeri, cit. pp. 25-30; Jerzy Grotowski, *L'arte del buttante*, *Quaderni e programmi del Teatro di Roma 1. Teatr Laboratorium Institut Aktora Wroclaw*. in *Quaderni e programmi del Teatro di Roma 1. Teatr Laboratorium Institut Aktora Wroclaw*, a cura di E. Bellingeri, cit., pp. 39-48.

⁹⁷⁶ *Biennale di Venezia. Un laboratorio internazionale. Institut Aktora Teatr Laboratorium Wroclaw. Polonia Apocalypsis cum Figuris*, programma di sala, Biennale di Venezia, Venezia, 1975.

⁹⁷⁷ «The idea was that, wherever the spoken word was essential, it should appear in the form of quotations from sources which could be regarded as the work not of one writer but of the whole of humankind. Such texts were found in... Bible, Karamazov Brothers, etc.. Eliot, Simone Weil» Polish Laboratory Theatre, *Apocalypsis cum Figuris*, «Tulane Drama Review», vol. 14, n.1. autumn, 1969), pp. 161-171.

Egisto Macchi.⁹⁷⁸ Proprio alle qualità della scrittura visiva dell'Apocalisse giovannea si rivolgeva Manganelli quando scriveva che «l'autore dell'Apocalissi aveva una mente eminentemente figurativa», «intelligenza squisitamente visiva» e che «pensava per immagini»⁹⁷⁹. Soprattutto evidenziava che nello svolgimento del testo esistesse un tempo, un ritmo; che la qualità visiva della scrittura procedeva per «figure» descritte e narrati nelle loro fisicità di oggetti, arrivando a dire che si trattasse di un «testo da vedere», «un'infinita rappresentazione per figure». Se il commento di Manganelli nasceva anche dalla tradizione iconografica che aveva tradotto visivamente l'Apocalisse, il critico ne esaltava la componente drammatica e scenica, definendolo «testo “teatrale”», «cosmicamente teatrale».⁹⁸⁰

Se volessimo seguire le considerazioni sulla teatralità espresse da Manganelli, *Apocalypsis Altera* costruiva dunque un testo drammatico da leggere e da vedere.⁹⁸¹

Inoltre, sebbene destinata ad una composizione strumentale per coro, una testimonianza rilasciata da Diacono nel 1994, secondo cui Macchi aveva pensato *Apocalypsis Altera* per essere eseguita avendo in scena sul palco insieme al coro anche l'orchestra conferma precisamente una caratterizzazione di tipo teatrale con specifico

⁹⁷⁸ *Apocalisse*, con le xilografie di Albrecht Dürer. introduzione di Giorgio Manganelli, traduzione dai testi originali e note di Luigi Moraldi, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1974, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Egisto Macchi, fascicolo *Apocalypsis Altera*

⁹⁷⁹ «Colui che scrisse l'Apocalisse, il Giovanni dell'isola di Patmos, aveva un'intelligenza squisitamente visiva, egli pensava per immagini, ma non per metafore o traslati, ma direttamente per figure; la rappresentazione della fine è una serie di figure che vanno recepite nella loro celeste e infernale densità, immagini non già della retorica, ma tangibili nello spazio segreto e abbagliato della mente.», Giorgio Manganelli, *Introduzione*, in *Apocalisse*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1974, pp. 1- 11: 7.

⁹⁸⁰ «Nei termini della cultura occidentale, possiamo dire che l'Apocalisse è un testo “teatrale”, nel senso che, quali siano i significati, le allusioni, le profezie, che esso porta seco, esso si presenta a noi come immagini che esigono di essere colte e capite e afferrate come tali; (...). L'Apocalisse è dunque un testo da “vedere”; è, come testo cosmicamente teatrale, una infinita rappresentazione di figure, non tanto avere del proprio senso, quanto intimamente legate alla propria forma tangibile e celeste; le porte che si spalancano sono veramente e in primo luogo porte.», Giorgio Manganelli, *Introduzione*, in *Apocalisse*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1974, p. 8.

⁹⁸¹ Se volessimo inoltre ricalcare la definizione di «teatro-immagine», il testo di *Apocalypsis Altera* sarebbe considerarsi quasi un testo-immagine, parallelo alla sintassi figurativa elaborata da Albrecht Dürer nelle incisioni dell'*Apocalypsis cum figuris*.

riferimento al Teatro Nō giapponese.⁹⁸² L'esecuzione scenico-musicale pensata per *Apocalypis Altera*, rimandava dunque ad un'accezione di teatro musicale iniziato con *A(lter)A(ction)*.

La durata della composizione indicata da Diacono in una dichiarazione sottoscritta nel settembre 1986, conservata nel Fondo Egisto Macchi, offre inoltre un'ulteriore spia dell'attenzione dell'autore per le sperimentazioni teatrali che era andata arricchendosi nel corso del soggiorno americano.

Quanto descriveva «L'Opera sarebbe così potuta risultare, nella sua utopica fine, della durata di alcune ore o anche di uno o più giorni, a seconda della quantità della produzione musicale generata da quell'unico testo, da quell'unico concetto che aboliva

⁹⁸² «Egisto abbracciò subito l'idea e mi chiese di preparargli un libretto per un'opera che immaginava come un oratorio, o meglio ancora qualcosa di mezzo tra l'oratorio e il Teatro No. L'orchestra doveva stare sul palcoscenico e fare per così dire un tutt'uno con i cantanti ed il coro.», testimonianza di Mario Diacono pubblicata nel *booklet* dell'edizione delle registrazioni sonore di Egisto Macchi. *Egisto Macchi*. Istituto di ricerca per il teatro musicale, con la collaborazione del Ministero per i beni culturali e ambientali e della Rai, 1994.

ogni distanza tra musica e vita»⁹⁸³, alla luce poteva essere infatti un'allusione a quanto aveva avuto modo di vedere a New York nel 1974, quando alla Brooklyn Academy of Music era andato in scena *Life and Times of Joseph Stalin* di Robert Wilson, per la durata consecutiva di dodici ore. L'occasione era ricordato da Diacono in una lettera indirizzata a Wilson datata 19 dicembre 1990, documentata da una fotocopia conservata nell'archivio di Egisto Macchi.

⁹⁸³ «Dopo sette anni, la *Apocalypsis Altera* restava un progetto largamente incompiuto. Incompiuto ma iniziato, e in progress. Alcune brevi sezioni erano già diventate musica: erano state eseguite come composizioni apparentemente autonome, che non lasciavano ancora indovinare l'ampio progetto da cui traevano origine. Erano come una stanza, un corridoio, una scala di un edificio in costruzione, di cui si poteva intravedere la metodologia compositiva, lo "stile", ma non ancora la definizione architettonica. Soltanto allora, in quella settima estate da quando il testo ispirato a Dürer e da Mann era stato 'finito', E.M. si rendeva conto che esso non era in realtà che la cornice e la struttura di un progetto 'infinito'. "Apocalissi" non era più il tema di una singola opera, ma l'emblema di tutto il suo lavoro futuro, almeno per quanto poteva prevedere al momento. L'architettura non sarebbe stata definita in anticipo, come uno schema di cui realizzare in successione i dettagli, le singole parti, ma sarebbe invece apparsa come un edificio in continua costruzione, di cui forse egli non avrebbe mai visto la fine, ma che sarebbe stato comunque 'sensibile' in ognuna delle singole composizioni realizzare. Retrospectivamente, egli si accorgeva che non aveva rinunciato all'Opera, in quei sette anni di minimo lavoro, ma che aveva abbandonato ogni termine tradizionale di riferimento a esse come a un'opera: {} semplicemente, in quella Opera si stava raccogliendo l'intera sua vita di musicista. L'Opera sarebbe comunque diventata una architettura organica di frammenti: ogni composizione che avrebbe scritto in quel momento, sia che gli venisse 'commissionata' sia che nascesse da un desiderio immediato di musica, avrebbe preso come suo punto di partenza o un passo dell'*Apocalypsis Altera* redatta nell'estate del '79, nel caso di composizioni per voci e orchestra, o di composizioni corali, oppure un brano orchestrale che avrebbe in ogni caso contrassegnato un momento dell'*Apocalissi*. L'Opera sarebbe così potuta risultare, nella sua utopica fine, della ^ durata di alcune ore o anche di uno o più giorni, a seconda della quantità della produzione musicale generata da quell'unico testo, da quell'unico concetto che aboliva ogni distanza tra musica e vita, tra Opera e composizione, tra Architettura e frammento. Da quel momento, l'Apocalissi si installava nella sua musica come la struttura unificante di tutti i suoi motivi, del suo intero sviluppo.», Il testo dattiloscritto è firmato e datato «Boston 1 settembre 1986», Fondo Egisto Macchi. Fascicolo *Apocalypsis Altera*.

Il sottotitolo del romanzo *Doktor Faustus, La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, che in Mann era strategia narrativa ricorreva stilisticamente nella dichiarazione legata ad *Apocalypsis Altera* scritta da Diacono nel settembre 1986, attestando anche un proiezione/ritrovamento di proprie inclinazioni dell' identificazione di lui con Zeitblom/ Mann e di Macchi con Leverkühn.

«dear Robert Wilson:

it was a great pleasure to have met you here in Boston, some seventeen years after a memorable night I spent in the BAM in Brooklyn, in a timeless journey into the Life and Times of Joseph Stalin.

I am writing now to forward a proposal that a very close friend of mine, the composer Egisto Macchi of Roma, is very very interested in making to you. Macchi has been a much respected member of the musical avant-garde in Rome for over thirty years now, he has written in the sixties two operas (not really operas, but what they called the “Teatro Musicale: Musical Theater”, for one of which, AlterAction, which was performed in 1966 with costumes and stage set designed by Jannis Kounellis, I wrote the text, based on the Lettres de Rodez by Antonin Artaud - and if I am not wrong, it was about the time that I saw The Deafman’s Glance in Rome’s Teatro Eliseo), and for almost ten years now *he* has been writing a long, not yet completed, contemporary “oratorio”, Apocalypsis Altera, for which I also wrote the text, based on St.John’s Apocalypse and Thomas Mann’s re-Vision of it in his Doctor Faustus. He has also written the music for some films, The Assassination of Trotzky and Monsieur Klein by Joseph Losey, and Padre Padrone by Taviani Brothers.

Please, do not hesitate to contact me if you need any further clarification on his project, in which I am not personally involved, but about which he has been talking to me, every time I see him in Rome, for a few years now.»⁹⁸⁴

L’incontro di Diacono con Wilson è probabilmente da ricondurre a circostanza correlate ad un sopralluogo dell’artista a Boston in vista della mostra monografica allestita al Museum of Fine Arts nel 1991.⁹⁸⁵ La proposta di Egisto Macchi riferita da Diacono era per la regia della *Bohème*, come documentato da due fogli di fotocopia in cui è una lettera di Macchi, non datata, indirizzata a Wilson, redatta in italiano

⁹⁸⁴ Lettera di Mario Diacono a Robert Wilson, Boston 19 dicembre 1990, fotocopia, Fondo Egisto Macchi. Sul foglio è indicato l’indirizzo della The Byrd -Hoffman Foundation a Varick Street a New York. Sottolineato nel testo.

⁹⁸⁵ A quel tempo Diacono si era trasferito definitivamente negli Stati Uniti dove dirigeva la sua galleria a Boston. Nel 1991 una mostra di Wilson era stata allestita al Museum of Fine Arts. *Robert Wilson's vision. An exhibition of works by Robert Wilson* catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, Boston, 6 febbraio - 21 aprile 1991; Houston, Contemporary Arts Museum, Houston, 15 giugno - 18 agosto; San Francisco Museum of Modern Art, 19 settembre - 1 dicembre 1991), Museum of Fine Arts Boston - Harry Abrams, New York, 1991.

lasciando pensare che fosse a cura di Diacono la traduzione in inglese. Come termine di paragone volto ad illustrare la sua idea per il progetto, il compositore riferiva la *Carmen* di Bizet andata in scena per la regia di Peter Brook, che scriveva di aver visto e lo aveva «molto impressionato», una postilla che testimonia l'interesse per la ricerca teatrale del regista inglese. Nelle parole di Macchi, la partecipazione di Wilson per la *Bohème* avrebbe trovato una figura capace di convogliare le qualità di regista a quelle di scenografo, costumista e disegnatore di luci e di corrispondere a «una “mise en scene” che in qualche modo ripeta l'operazione musicale».⁹⁸⁶

Diacono inseriva la proposta nell'ambito dei progetti che lo avevo visto collaborare con Macchi, l'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)* e la composizione *Apocalypsis Altera*, ricordando i due spettacoli di Wilson che aveva avuto modo di assistere a New York e a Roma. Sulla base di quanto scriveva, faceva coincidere la rappresentazione *Deafman Gance* con l'elaborazione di *A(lter)A(ction)*; forse una *captatio benevolentiae*, o nel ricordo dell'autore una sovrapposizione di comuni intenti e prospettive di ricerca. Aveva infatti, invece, potuto vedere lo spettacolo *Deafman Gance (L'occhio del sordo)* sì al Teatro Eliseo ma nel 1971 dove era andato in scena il 27 e il 28 aprile.⁹⁸⁷ L'interesse per Wilson, documentato anche dal volume dedicato a

⁹⁸⁶ La fotocopia della lettera intestata «a Mr. Robert Wilson» è associata alla fotocopia della lettera di Diacono a Wilson tra i materiali conservati dal compositore presenti nel Fondo Egisto Macchi. Il progetto nel suo insieme prevedeva, accanto alla riduzione a firma di Macchi della *Bohème*, quella della *Tosca* a cura di Ennio Morricone parte del progetto denominato *Opera Nova* a cui Macchi stava lavorando negli ultimi anni della sua vita. Cfr. La *Bohème* di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, musica di Giacomo Puccini rielaborata per 16 strumenti e 4 sintetizzatori (con archivio sonoro campionato) (1991), in *Catalogo, Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CIMS, Palermo 1996, pp. 118-119. Il nome di Peter Brook come punto di riferimento per l'opera teatrale che stava progettando è inoltre documentato da un appunto manoscritto a matita, in basso a sinistra un ritaglio di giornale, conservato da Egisto Macchi, tra i materiali di lavoro della *Bohème*, relativo alla recensione dell'allestimento svedese della *Turandot* al Festival di Edimburgo nell'estate 1988. Cfr. Aridea Pezzo Price, *Una Turandot “fai-da-te” ha conquistato Edimburgo. Successo al festival della compagnia “Folkoperan” di Stoccolma*, «Il giornale». Domenica. 21 agosto 1988, Fondo Egisto Macchi. Fascicolo. *Bohème* materiali vari e preventivi.

⁹⁸⁷. La rappresentazione di *Deafman Gance* al Teatro Eliseo a Roma nel 1971 è documentata dal programma di sala dello spettacolo, conservata presso The Watermill Center Robert Wilson Archives a New York; desidero ringraziare Clifford Allen per la gentile assistenza a questo proposito. *Deafman Gance (L'occhio del sordo) di Robert Wilson*, Teatro Eliseo, 27 e 28 aprile, Premio Roma '71. Festival internazionale di Roma delle arti dello Spettacolo, programma, New York, The Watermill Center Robert Wilson Archives.

Einstein on the Beach presente nei volumi provenienti dalla biblioteca dell'autore⁹⁸⁸, rappresentato nel 1976 a Venezia nell'ambito della Biennale di Musica,⁹⁸⁹ era probabilmente avvenuto in virtù di un riconoscimento nella ricerca di Wilson del ruolo giocato dal *silence* di John Cage, o per la descrizione dell'opera come «sequenza di pitture in movimento» e «avventura surrealista» descritta sulle pagine del programma di sala all'Eliseo.⁹⁹⁰ L'eredità del surrealismo nella sperimentazione teatrale di Wilson era stata sottoscritta da Louis Aragon nella lettera immaginaria indirizzata ad André Breton, apparsa su *Les Lettres Françaises* nel giugno 1971, in cui definiva *Deafman Glance* come «Jeu de Silence», individuando nello spettacolo l'incarnazione dei propositi di un'intera generazione surrealista.⁹⁹¹ Ad incorniciare una stagione artistica e teatrale che aveva vivificato le aspirazioni delle avanguardie, nella primavera del 1976 la dichiarazione di Aragon era pubblicata in inglese su *Performing Art Journal*.⁹⁹²

D'altro lato, l'insistenza di Thomas Mann sulla visione musicale avuta da un sordo, sottolineata da Diacono sulle pagine del romanzo nel corso della redazione di *Apocalypsis Altera*, poteva esattamente iscriversi nell'attenzione dedicata alla

⁹⁸⁸ Robert Wilson, *Einstein on the Beach: An Opera in Four Acts*, New York: EOS enterprises, [1978?], Biblioteca Collezione Maramotti.

⁹⁸⁹ Nell'ambito della sezione titolata *Teatro Musicale e Ambiente* della Biennale di Musica del 1976 la prima esecuzione italiana di *Einstein on the Beach* è indicata come rappresenta per cinque serate consecutive: «Teatro La Fenice. Einstein on the Beach, da lunedì 13 a venerdì 17 settembre 1976, ore 18, Opera di Robert Wilson e Philip Glass, Coreografia di Andy de Groat, in coproduzione con il Festival di Avignone e il Festival D'Automne di Parigi (prima esecuzione in Italia)», in *B76 La Biennale / Teatro La Fenice. Calendario- Programma. Musica. Concerti Convegni Spettacoli, 26 agosto - 30 ottobre 1976*, Biblioteca ASAC, Venezia.

⁹⁹⁰ Nelle recensioni della stampa pubblicate nel programma era pubblicata quella apparsa su *New York: «The New Yorker. Ho ben poco da aggiungere - oltre al totale consenso a le critiche già entusiaste che avrete già letto circa Deafman Glance, di Robert Wilson, un'avventura surrealista di grande bellezza e spensieratezz rappresentata due sole sere all'Accademia di Musica di Brooklyn.», in La critica, in Deafman Glance (L'occhio del sordo) di Robert Wilson, Teatro Eliseo, 27 e 28 aprile, Premio Roma '71. Festival internazionale di Roma delle arti dello Spettacolo, programma.*

⁹⁹¹ Louis Aragon, *Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du sourd, l'art, le science et la liberté*, «*Les Lettres Françaises*», 2 juin 1971, pp. 3-15.

⁹⁹² Louis Aragon, *An Open Letter to Andre Breton on Robert Wilson's "Deafman Glance"*, traduzione di Linda Moses, Jean-Paul Lavergne and George Ashley, «*Performing Art Journal*», vol. 1, n 1, Spring, 1976, pp. 3-7.

musicalità visiva espressa per immagini in movimento secondo Wilson. Inoltre, in una sinergica attenzione verso il romanzo di Mann, l'anno precedente la stesura della lettera di Diacono a Wilson, il *Doktor Faustus* era stato oggetto dell'opera di Giacomo Manzoni, andato in scena al Teatro alla Scala di Milano dal 16 al 20 maggio 1989, per la regia e la scenografia di Wilson. La coincidenza cronologica della rappresentazione dello spettacolo appare infatti una verosimile circostanza a cui poter ancorare la proposta di Macchi a Wilson della Diacono si era fatto portavoce. Della rilevanza simbolica attribuita alla *Melancholia* di Dürer nella stesura del romanzo e della visualità connaturante la scrittura di Mann, ne è prova la scenografia concepita da Wilson per l'opera di Manzoni. Come documentato dalle fotografie di scena di Silvia Lelli e Roberto Masotti, conservate presso l'Archivio Storico della Teatro alla Scala, il regista aveva fatto pendere dal soffitto sul palcoscenico, due oggetti scenici, il poliedro e la scala, iconograficamente estratti dall'incisione düreriana.⁹⁹³

Apocalypsis cum figuris

Così come ragionata attraverso la redazione di *Apocalypsis Altera*, la riflessione condotta sull'iconografia di Albrecht Dürer, è da leggersi come estensione dell'indagine iconografica condotta da Diacono offerta nei testi che accompagnano le mostre ospitate presso la sua galleria-studio che restituisce la frequentazione da parte dell'autore della letteratura storico-artistica dedicata allo studio dell'iconografia e iconologia.

In considerazione della costruzione del testo come sequenza di immagini e figure, il referente visivo *Apocalypsis cum figuris*, posto alla base di *Apocalypsis Altera*, aveva già condotto Diacono nel corso del secondo soggiorno americano a *Hypercalypsis cum*

⁹⁹³ La scena è documentata da otto diapositive colore di Silvia Lelli e Roberto Masotti, conservate come nell'Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano: La Scala DAM (Digital Asset Management) online. *Doktor Faustus*, musica di Giacomo Manzoni, libretto di Alessandro Manzoni, regia di Robert Wilson, Stagione 1988 / 1989. Lelli e Masotti. Fotografia. *Doktor Faustus*, Identificativo foto: 107657LMD 107660LMD, 107658LMD, 107663LMD, 107664LMD, 107665LMD, 107666LMD. Si veda anche: Vittoria Crespi Morbio, *Robert Wilson alla Scala*, Allemandi, Torino, 2004.

figuris, composto nel 1973 a New York. Il testo visivo, presentato in formato libro in nel primo numero di *TAU/MA* nel 1976, era composto da una successione di pagine nere, numerate da I a XV con richiamo ai capitoli dell'Apocalisse di Giovanni a Patmos e alla incisioni di Dürer, ed era stato sottoscritto come «Ioannes-Patmos, M.Diacono-New York», correlazione poi ripresa in *Apocalypsis Altera*.⁹⁴ L'inserzione di simboli visivi fortemente caratterizzati, come la falce e martello e la svastica, aveva in quella sede raffigurato in immagini l'estensione e lo svolgimento del discorso politico, mentre di una «superiore allegoria d'une Kaputcalypsis» aveva già scritto a proposito degli stessi simboli utilizzati da Franco Angeli nel 1963.⁹⁵ In una consonanza con la ripresa di Dürer, *Melancholia I*, nel giro degli anni precedenti il completamento del testo per *Apocalypsis Altera*, era stata alla base delle opere di Parmiggiani esposte alla galleria di Bologna nel febbraio del 1978, presentate dal testo titolato *Il quadro come quadrato magico*. Diacono esplicitava il rimando all'«iconogramma düreriano», esercitato dall'artista nella costruzione dei lavori attraverso elementi estrapolati dal testo iconografico della *Melancholia I* di Dürer, in *Daedalus* (1977-78) la sfera, nel caso di *Giordano Bruno* (1977) il poliedro. Di quest'ultimo specificava che «alludendo alle *umbrae idearum* emana una naturale

⁹⁴ JCT, *Hypercalypsis cum figuris*, 1973, «*TAU/MA*» 1 (1976), sn. L'equivalenza era ripresa poi *Apocalypsis Altera* come «Patmos, 90. d.C. - Roma, agosto 1979». L'indicazione è presente nell'ultima pagina con funzione di colophon nel testo di *Apocalypsis Altera*.

⁹⁵ Così in chiusura del testo per Angeli: «platonico ma immediato e cronachistico imprimatur d'un catalogo apocalittico, d'un rimedievale: la superiore allegoria d'une Kaputcalypsis cum (neo?) figuratione che ha traversato il grande razionalismo sacrificale Sadiano, il sonno macronirico della ragione a occhi spalancati, a unghie-coltelli.» M. Diacono, [anzitutto *dissuadiamoci da una Esercit'azione*], testo pubblicato in *Angeli*, Galleria La Tartaruga, Roma, 6 giugno 1963, con testi M. Diacono e Nello Ponente, ripubblicato come *Franco Angeli*, Galleria La Tartaruga. Giugno 1963, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, p. 28.

presenza di un codice di “hermetic tradition”»⁹⁹⁶, restituendo la lettura di *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* di Frances A. Yates, come testimoniato anche la copia presente nei volumi provenienti dalla biblioteca dell’autore.⁹⁹⁷

Una simile procedura di estrazione di elementi iconografici aveva caratterizzato il lavoro di Diacono *Melancolia*, realizzato nel 1977 e conservato presso l’autore,⁹⁹⁸ dove era invece la *mensula jovis*, il quadrato magico, ad essere ricavata da Dürer e affiancata ad una riproduzione dell’incisione. In riferimento alla *mensula jovis*, l’inserzione tra le pagine del «diario letterario» di un foglio, annotato a margine con la data maggio 1977, in cui Diacono aveva trascritto frasi da *La Rinascita del Paganesimo antico* di Aby Warburg⁹⁹⁹ esplicita l’attenzione rivolta agli studi

⁹⁹⁶ Di *Daedalus* (1977-78) e di *Giordano Bruno* (1977) in occasione dell’esposizione bolognese, scriveva: «Archetipici, in queste opere di Parmiggiani sono tutti gli *elementi strutturali*, i quali appaiono in qualche modo divelti a posteriori da quel *testo emblematico*, la *Melancolia I* di Dürer, che era già all’origine un modello definito di *convocazione di archetipi* (nel senso che in essa convergono *concetti/iconi filtrati* da tappe successive di un processo di *memoria onirica*, non derivanti esplicitamente dall’*iconogramma düreriano* – con l’ovvia eccezione del poliedro, che è l’unica citazione intenzionale, e diventa perciò la chiave che consente di inoltrarsi in una tale *forêt de symboles* e decodificarla). Il quadrato, l’ala, la sfera, l’edificio ermetico, l’orologio, la scala, il giardino, il poliedro sono archetipi/eventi che Parmiggiani formula come *topoi/emblemi concettuali*; nei due lavori qui presentati, comunque, *Daedalus* e *Giordano Bruno* (titolo questo che alludendo alle *umbrae idearum* emana la naturale presenza di un *codice di «hermetic tradition»*), dopo la decrittazione delle allusioni dobbiamo subito scardinare ogni *liaison* tra pre-testo e forma in atto.», M. Diacono, *Il quadro come quadrato magico*, testo stampato sul pieghevole della mostra, *Claudio Parmiggiani*, Mario Diacono, Via di S. Stefano 20 Bologna, 25 febbraio- 24 marzo, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, pp.91-94: 92-93. Fotografie dell’allestimento delle opere presso la galleria in Via di S. Stefano sono riprodotte alle tav. 23 e 24 in *Verso una nuova iconografia*.

⁹⁹⁷ Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Vintage Books, New York, 1969, Biblioteca Collezione Maramotti.

⁹⁹⁸ La datazione al 1977 è stata indicata dall’autore nel corso di una nostra conservazione.

⁹⁹⁹ Sul foglio sono dattiloscritte le seguenti citazioni tratte da *La rinascita del paganesimo antico*: a) «Se Giove manca nella costellazione reale, si potrà tuttavia procurarsi questa costellazione più favorevole mediante la sua immagine magica, la quale, secondo la dottrina di Agrippa, può essere sostituita anche dal suo quadrato numerico.» / b) “La magica tavola numerica pende dalla parete come un ex voto di gratitudine per i servigi del bonario, vittorioso genio astrale [Giove].” / c) “La Melencolia si difende nel senso di Ficino dalla maligna influenza di Saturno mediante quel quadrato magico numerico.” / Aby Warburg. *La rinascita del paganesimo antico*, pp. 355-360.» (sottolineato nel testo). La data è scritta a penna rossa «maggio 1977», ma l’ultima cifra appare corretta e mi sembra si possa leggere la data sottostante 1976. Cfr. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

warburghiani con particolare interesse per il pensiero magico-religioso e alle sue espressioni simboliche.

Su Dürer tornerà nella «nota iconologica» aggiunta al volume in *Verso una nuova iconografia* nel testo di presentazione dell'opera *Man of Sorrow* (1983) di Julian Schnabel, esposto a Roma nell'ottobre 1983¹⁰⁰⁰, dove ricordava il topos iconografico del *Christus Patiens* che correlava all'autoritratto di Dürer.¹⁰⁰¹

Il termine «iconologia» riconduce inevitabilmente agli *Studi di iconologia* di Erwin Panofsky, la cui prima edizione italiana risaliva al 1975¹⁰⁰², senza dimenticare che era stato lo storico dell'arte tedesco a dedicare uno studio a *Life and Art of Albrecht Dürer*. Il volume di Panofsky, presente tra le letture di Diacono nell'edizione della Princeton University Press del 1971¹⁰⁰³, avvalorava l'indagine rivolta agli studi di storia

¹⁰⁰⁰ «Nota iconologica» è la terminologia usata da Diacono nella nota introduttiva a *Verso una nuova Iconografia*, dove segnalava alcuni dei cambiamenti intercorsi nella redazione dell'antologia rispetto ai testi pubblicati sui pieghevoli: «l'unica aggiunta di rilievo è costituita dalla nota 'iconologica', che ritengo però ancora incompleta a *The Man of Sorrow* di Julian Schnabel, un lavoro per cui l'artista sembra ultimamente tornato comune al primitivo titolo *The King*.», Nota, in *Verso una nuova iconografia*, cit., p. 7. Cfr. M. Diacono, *Al Re dell'Arte*, testo stampato sul pieghevole della mostra *Julian Schnabel. Man of Sorrow*, Mario Diacono Via Vittoria Roma, 1 -30 ottobre 1983, ristampato in *Verso una nuova iconografia*, cit., pp. 259-263. Una fotografia in bianco e nero di *The Man of Sorrow* (1983) è pubblicata alla tavola 80 in *Verso una nuova iconografia*. L'allestimento dell'opera negli spazi di Via Vittoria è documentato da una stampa in bianco e nero conservata tra i materiali d'archivio associati alla mostra di Julian Schnabel. Collezione Maramotti, Serie: Galleria Mario Diacono, Roma - Mostra personale Julian Schnabel 1983, 01.

¹⁰⁰¹ Così nella «nota 'iconologica'»: «*The Man of Sorrow*, termine inglese corrispondente al tedesco *Der Schmerzensmann* (in italiano, L'uomo del dolore), designa il topos iconografico del Cristo sofferente, di ascendenza medievale/ tedesca. Un esempio tipico, probabilmente derivato da Dürer, ne appare la xilografia che fa da antiporta al *Sermo de virtute excommunicationis* di Marin Lutero, pubblicato a Lipsia nel 1519, e che è vicinissima all'Uomo del dolore di Schnabel: Cristo coronato di spine, con ai piedi e alle mani i segni delle ferite della crocifissione, vi figura seduto frontalmente su una pietra, con la testa poggiata alla mano del braccio destro piegato e posato sul ginocchi. Una possibile variante del tema più vicina nel tempo, la troviamo dichiarata in *The Art of Egon Schiele* di Erwin Mitsch (Phaidon, London, 1975, p. 31): «*L'Autoritratto con la mano poggiata alla guancia* [1910, ora all'Albertina di Vienna] sembra ricalcare la tradizione iconografica del *Man of Sorrows* che risale al Medioevo [...] Nell'arte umanistica del Cinquecento, un gesto simile fu usato da Dürer nel suo celebre ritratto ora a Earlangen [1492.93] sul quale basò il dipinto *Cristo come uomo del dolore* [1493-1494] di Karlsruhe.», M. Diacono, *Al Re dell'Arte*, in *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 262.

¹⁰⁰² Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, 1. ed italiana, Einaudi, Torino 1975.

¹⁰⁰³ Erwin Panofsky, *Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1971. Biblioteca Collezione Maramotti.

dell'arte della scuola warburghiana restituito nel vocabolario critico di Diacono in considerazione dei valori psicoanalitici della forma: a proposito dello «schizolinguaggio» della pittura di Ferruccio De Filippi nel 1979 aveva scritto con riferimento a Panofsky di una «schizoarte romanica».¹⁰⁰⁴

Assente come riferimento esplicito nell'*Apocalypsis Altera*, la componente alchemica correlata alla *Melancholia I* di Durer, veniva suggerita nell'indicazione del colore dei cavalli bianco, rossiccio, nero, giallido¹⁰⁰⁵. L'aspetto magico-alchimistico della musica era precisamente quello indicato da Mann e sottolineato da Diacono nella sua copia di lavoro del romanzo.¹⁰⁰⁶ È inoltre attestato dall'annotazione manoscritta «musica come alchimia del suono» a commento di un ulteriore passo dove la musica e la composizione erano indicate dallo scrittore tedesco come «laboratorio ermetico» e «fabbrica dell'oro».¹⁰⁰⁷ Il concetto veniva diversamente espresso da Mann in una

¹⁰⁰⁴ «È in quanto percorsa da un troppo feroce ideologia di trasgressione che diciamo che questa di De Filippi è meno una pittura a olio che una pittura d'échec. L'artista vi dichiara inoltre presente una volontà di "umorismo", che è riscontrabile però solo nei termini in cui Pirandello redigeva una Visione umoristica negli anni Dieci, o in quelli in cui Breton proponeva negli anni Trenta la propria in un *Humour Noir*, la quale corrispondendo magari a quella rinascimentale-magica dell'humore melancolico illumina forse un corridoio verso lo schizolinguaggio di queste tele, che pure ripercorrono a modo loro la *deformis formositatis ac formosa deformitas* con cui Suger abate di Saint-Denis definiva, secondo la citazione di Panofsky, la schizoarte romanica.», M. Diacono, *Schizolinguaggio: anabarocco = la pittura: un échec*, testo stampato sul pieghevole della mostra Ferruccio De Filippi, Mario Diacono, Bologna Via di Santo Stefano, 10 marzo fino al 31 marzo 1979, ripubblicato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, 1984, pp. 161-165: p. 162. Un così preciso rimando a Panofsky credo sia da correlare alla ristampa nel 1979 dello studio nel 1946: *Abbot Suger on the Abbey church of St. Denis and its art treasures*, edited, translated and annotated by Erwin Panofsky, Princeton, N.J. : Princeton University Press, I. ed. 1946, II. ed, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1979.

¹⁰⁰⁵ *Apocalypsis Altera*, III, p. 4. Questo aspetto veniva rilevato da Macchi tramite sottolineature nella sua copia del testo conservato nel Fondo Egisto Macchi. Fascicolo *Apocalypsis Altera*.

¹⁰⁰⁶ «la musica è sempre sembrata a me personalmente un'unione magica di teologia e di matematica divertente. Essa inoltre contiene una parte considerevole di quell'esistente sperimentare e indagare a cui si dedicavano gli alchimisti e i negromanti di una volta che pure stavano sotto le insegne della teologia, ma nello stesso tempo quelle dell'emancipazione e dell'apostasia», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 165

¹⁰⁰⁷ « si sa, la musica come tale, il fidanzamento con essa, il laboratorio ermetico, la fabbrica dell'oro, la composizione», Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 165. «musica come alchimia del suono» è manoscritto a pennarello da Diacono alla pagina 166, Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, Biblioteca Collezione Maramotti. Nuovamente a p. 187 Diacono sottolineava nel passo di Mann «musica, mestiere stranamente cabalistico».

considerazione di carattere generale sulla «intuizione artistica, che è la vera rappresentante dell'idea dell'opera, non dell'idea d'una opera, bensì dell'idea dell'opus stesso»¹⁰⁰⁸, in una incisiva corrispondenza con quanto indicano da Diacono in alcuni testi critici.¹⁰⁰⁹

A commento di *La Stoltizia* (1981) di Mimmo Paladino, esposto alla mostra tenutasi a Roma dal 14 aprile al 12 maggio 1981, presentata con il testo incisivamente intitolato *La tela pitagorica* a rafforzare l'ambito di riflessione offerto nel contributo, il referente iconografico, «inconscio dell'opera», era ricondotto la cultura iconografica dei tarocchi a partire dalla considerazione sull'interno/retro della fisicità stessa dell'opera, ovvero il retro della tela sulla quale Paladino aveva scritto i nomi delle «cinque allegorie medioevali».¹⁰¹⁰ Precisando che Paladino avesse ammesso di essere all'oscuro delle equivalenze tra le allegorie medievali e le immagini dei tarocchi, la relazione tra esterno/interno, conscio/inconscio, significante/significato intendeva individuare la presenza di un archetipo. Per la figura centrale con le braccia dritte e aperte in *La Stoltizia* Diacono suggeriva un'analogia con la conformazione a Y del fotomontaggio pubblicato sulla copertina del primo numero de *La Révolution Surréaliste* nel 1924, in cui individuava un possibile significante dell' «androgino

¹⁰⁰⁸ Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Mondadori, Milano, 1975, p. 223.

¹⁰⁰⁹ Valgano da esempio la descrizione commento a *Clavis e Ubiqua* in *Data*: «Sulle colline di Brescia un percorso a grande scala nella metafisica del territorio. Parmiggiani e Diacono vi hanno costruito le nuove agrisculture ove l'ambiente è l'opus», *Agriscultura, età dell'oro*, «DATA. Dati internazionali d'arte», n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, pp. 68-71. Nel testo per la mostra di Sandro Chia nel 1979 «Il titolo è qui omologo al passaggio dall'opus all'opera», Cfr. *La Nuova Icone e la Ramificazione dei Segni*, ripubblicato in Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984, p. 129, corsivo nel testo.

¹⁰¹⁰ «Preliminarmente, andrebbe esplorato il volto nascosto del quadro: il retro della tela/telaio; sul telaio sono scritti infatti con un pennarello rosso i nomi delle cinque allegorie medioevali (che non mancano di segrete collusioni con figure maggiori dei Tarocchi), 'La Temperanza', 'La Fortezza', 'L'Incostanza', 'La Stoltizia', 'La Prudenza'. (...) Solo apparentemente i cinque nomi di allegorie non hanno alcuna relazione con ciò che il quadro presenta nella sua faccia 'pubblica' (recto e verso dell'opera più che una relazione tra pubblico e privato, però, c'è come vedremo un rapporto tra conscio e inconscio).», M. Diacono, *La tela pitagorica*, pubblicato sul pieghevole della mostra *Mimmo Paladino*, Mario Diacono Piazza Mignanelli Roma, 14 aprile- 12 maggio 1981, ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, 195-200: 197.

ambito nell'Angelo Caduto».¹⁰¹¹ Sui rapporti tra surrealismo e psicanalisi, nel testo per la mostra di Paladino, scriveva:

«Tra il 1920 e il 1924, il passaggio dalla radicalità dadaista dei materiali della iconopoeisi pittorica surrealista poté avvenire per l'introduzione nell'arte operata da Breton della psicoanalisi di Freud. Un ruolo altrettanto primario mi pare che la "psicanalisi diffusa" abbia esercitato negli anni Settanta come paradigma su cui l'artista potesse costruire oltre la Nigredo una nuova dimensione dell'immagine».¹⁰¹²

Il percorso di Diacono sulle tracce dell'itinerario del surrealismo dall'Europa agli Stati Uniti lo aveva condotto nel corso degli anni degli anni Settanta e poi Ottanta ad un'attenzione privilegiata verso l'iconografia alchemica. Nel saggio *Il linguaggio della magia, la magia del linguaggio*, redatto in occasione mostra *Alfabeto in sogno*, curata da Claudio Parmiggiani nel 2003, Diacono ha sottolineato la sopravvivenza e la

¹⁰¹¹ «Le sue braccia dritte e aperte in basso formano col corpo una Y rovesciata (si vedano le tre foto del gruppo surrealista unite in un disegno, analogo, sulla copertina del primo numero della *Révolution Surréaliste*, dicembre 1924: significanti probabilmente l'androgino ambito nell'Angelo Caduto)», M. Diacono, *La tela pitagorica*, pubblicato sul pieghevole della mostra *Mimmo Paladino*, Mario Diacono Piazza Mignanelli Roma, 14 aprile- 12 maggio 1981, ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p. 198. Un'immagine in bianco e nero di *La Stoltizia* (1981) è riprodotta in è riprodotta in *Verso una nuova iconografia*, tav. 67. Un positivo colore dell'opera è presente tra la documentazione fotografica dell'opera, mentre non è documentato il retro della tela. Cfr. «La Révolution Surréaliste», n. 1, I, 1ère Décembre 1924. La circolazione della rivista nel corso degli anni Settanta è documentata dalle ristampe che si erano succedute dal finire degli anni Sessanta tra Europa e Stati Uniti. Nel 1975 era stata pubblicata a Parigi in copia anastatica la collezione completa della rivista, precedentemente già oggetto di ristampa nel 1968 nell'ambito della collana *Arno Series of Contemporary Arts* della casa editrice Arno Press fondata da Arnhold Zohn a New York nel 1963. Nell'ambito di una più ampia progettualità editoriale che prevedeva la ristampa di alcune delle più importanti riviste d'avanguardia, nonché cataloghi di mostre, l'Arno Press aveva promosso la riedizione dei numeri completi di *La Révolution Surréaliste*, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* e di *Le Minotaure*. Cfr. *La révolution surréaliste. Numbers 1- 12 (1924-1929)*, Arno Series of Contemporary Arts, n. 3., Arno Press, New York 1968; *Le Surréalisme au service de la révolution. Numbers 1-6 (1930-1933)*, Arno Series of Contemporary Arts, n. 4, Arno Press, New York 1968; *Minotaure. Numbers 1-23 (1933-1939)*, Arno Series of Contemporary Arts, n. 1, Arno Press, New York 1968; *La révolution surréaliste. Collection complète*, con postfazione di Marie-Claire Bancquart, Jean-Michel Place, Paris, 1975.

¹⁰¹² M. Diacono, *La tela pitagorica*, pubblicato sul pieghevole della mostra *Mimmo Paladino*, Mario Diacono Piazza Mignanelli Roma, 14 aprile- 12 maggio 1981, ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Reggio Emilia, 1984, p.196

circolazione culturale dell'iconografia alchemica all'immaginario surrealista e all'«ideologismo psicologico junghiano», precisando che si doveva agli studi condotti dagli studiosi associati al Warburg Institute la ricerca interpretativa di quelle ricorrenze iconografiche.¹⁰¹³

Una conferma del ruolo che questo tipo di iconografia abbia avuto nella «nuova iconografia» credo si possa trovare in un lavoro di Francesco Clemente *Midnight Sun II* (1982)¹⁰¹⁴, nel quale mi pare che sia la figura demonica del Buer, legata all'iconografia del surrealismo magico, a cui l'artista si sia rivolto, in un processo di riscrittura iconografica in cui ripercorrere quei percorsi trasversali che la cultura magico esoterica legata al surrealismo aveva coltivato.¹⁰¹⁵ La figura del Buer era stata pubblicata sulla copertina del numero dedicato a Max Ernst dell'aprile 1942 della

¹⁰¹³ «Sono stati l'espansionismo iconografico del l'immaginario surrealista da un lato e l'ideologismo psicologico di Jung dall'altro che hanno reimmesso nella circolazione culturale, nella prima metà del Novecento, la componente figurale che aveva accompagnato ed esaltato la letteratura ermetica tra il Basso Medioevo e l'età illuminista. Ma sia per i surrealisti sia per Jung, le sorprendenti immagini che emergevano dai riscoperti libri e manoscritti d'alchimia diventavano, nella loro opacità o alterità semantica, un repertorio visuale "muto" sul quale progettare entusiasticamente degli astorici contenuti letterari e psicopoietici. Di fatto le strutture interpretative dell'iconografia magica/alchemica erano semplicemente sparite dai radar intellettuali dell'Europa nel periodo tra la Rivoluzione francese del 1789 e quella russa del 1917. Solo con l'avvento delle investigazioni iconologiche svolte dagli studiosi operanti a contatto con il Warburg Institute di Londra, i significati sepolti nelle immagini, che rappresentano il luogo di più intenso sviluppo espressivo e allo stesso tempo di maggiore impenetrabilità del discorso magico/alchemico, sono cominciati a diventare leggibili», M. Diacono, *Il linguaggio della magia, la magia del linguaggio*, in *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, catalogo mostra (Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico 20 gennaio – 3 marzo 2002) a cura di Claudio Parmiggiani, Mazzotta, Milano 2002, ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura verso la fine 1954-2014*, Postmedia, Milano 2017. pp. 169-184: 169. Un rimando specifico veniva fatto ad un contributo pubblicato in un numero del *Journal of Warburg Institute* del 1976. In una nota al testo a specifica di una citazione da *Conclusiones Magicae* (1486) di Pico Della Mirandola, riferiva un articolo di Charles Zika, *Reuchlin's De Verbo mirifico*, segnalato come pubblicato in «Journal of the Warburg and Coultaurd Institute, n. 39, 1976», *Il linguaggio della magia, la magia del linguaggio*, *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura verso la fine 1954-2014*, p. 183, nota 9.

¹⁰¹⁴ Francesco Clemente, *Midnight Sun II*, 1982, London Tate Modern Collection, T03551.

¹⁰¹⁵ Michael Auping, riferisce d'altra parte precisamente una concentrazione di diverse iconografie nella pittura di Clemente: «One should not be surprised if it takes time to 'understand' Clemente's pivoting spray of images. The connections and cross references between his autobiographical analysis, mutating self-portrait erotic fantasies and fears, and odd anatomical expressions combined with his fascination for metaphysical systems (Christianity, alchemy astrology, mythology, the Tarot) all overlaid with his reinterpretation of various artistic sources (ancient, Renaissance, Surrealist, Hindu, Expressionist) create a labyrinthine field that is not easily deciphered by normal codes of logic.» Michael Auping, *Francesco Clemente*, catalogo della mostra (The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, October 1985), Harry Abrams, New York 1985, p.11

rivista americana *View. Through the Eyes of Poets*.¹⁰¹⁶ Insieme alla sua consorella *VVV*, il cui sottotitolo recitava *Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology Psychology*, uscita in tre volumi a New York dal 1942 al 1944, la pubblicazione periodica era espressione del “surrealismo in esilio”.¹⁰¹⁷ A conferma della vitalità del surrealismo negli Stati Uniti e della sua ricezione, la copertina del primo numero di di *VVV* 1942 era stata significativamente presentata su quella di *Artforum* nel febbraio 1980.¹⁰¹⁸

Sul doppio numero di *VVV* del 1943 era stato pubblicato un *Interno Metafisico* (1917) di Giorgio De Chirico¹⁰¹⁹ dal quale aveva preso il titolo la discussione di Diacono intorno a quale tipologia di spazio figurativo si andasse verso. Su quello stesso numero la *Surrealist Bibliography*, curata da Kurt Seligmann, autore di *History of Magic and the Occult* dato alle stampe nel 1948¹⁰²⁰, iniziava con la A di Artaud.¹⁰²¹

¹⁰¹⁶ «View Through the Eyes of Poets», New York, serie 2, n 1, 1 April 1942, «Max Ernst number». Il periodico americano, diretto da Charles Henri Ford e Parker Tyler, era stato pubblicato a New York tra il 1940 e il 1947. Sulla rivista rimando all’antologia critica curata dallo stesso Ford: Charles Henri Ford, *View. Parade of the Avant Guard. An Anthology of View Magazine* (1940-1947), Thunder's Mouth Press, New York, 1991.

¹⁰¹⁷ M. Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge, 1995.

¹⁰¹⁸ «Artforum», vol. 18, n. 6, February 1980.

¹⁰¹⁹ «VVV. Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology Psychology», n.2-3, March 1943, p. 109.

¹⁰²⁰ Kurt Seligmann, *History of Magic and the Occult*, Pantheon Books, New York 1948.

¹⁰²¹ «Artaud. *Finances et bon sens*, Paris, Payot et Cie, 1922, 8, Publ. Lib. TIF.», in Kurt Seligman, *Surrealist Bibliography*, «VVV. Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology Psychology», n. 2-3, March 1943, pp.133-134: 133.

REGESTI

Nota biografica

Mario Diacono (Mario D'Amico) è nato a Roma il 18 gennaio 1930.

Nel 1955 si laurea all'Università degli Studi di Roma con una tesi dal titolo *Crepuscolari Vocianti Futuristi: Idee e forme* con Giuseppe Ungaretti, con il quale collabora poi in modo assiduo, facendogli anche da segretario dal 1960 al 1967, e curando l'Appendice delle sue *Visioni di William Blake*. Dal 1954 al 1960 collabora su varie riviste di cultura, politica e attualità quali *Tempo Presente* e *Italia Domani*. Tra il 1958 e il 1959 entra in contatto con Cesare Vivaldi e Topazia Alliata, inizia a frequentare la galleria Trastevere, la galleria La Tartaruga, e allo stesso tempo comincia a visitare gli studi dei giovani pittori romani.

Nel 1960 incontra Emilio Villa con il quale collaborerà strettamente per tutti gli anni Sessanta. Con Stelio Maria Martini dà prima vita alla rivista *Quaderno* (1961-1962), poi con Emilio Villa e Gianni De Bernardi alla rivista *EX* (1963-1968). Nel 1962 esce per le edizioni *EX* la raccolta di poesie *Denomisegnatura*. Dal 1964 collabora come redattore alla sezione di arti visive alla rivista palermitana *Collage*. Nel 1965 partecipa con Cesare Vivaldi all'organizzazione della mostra internazionale *Revort 1* a Palermo, curandone la sezione romana. Nel 1966 va in scena a Roma l'opera di teatro musicale *A(lter)A(ction)*, su libretto di Mario Diacono, musiche di Egisto Macchi, scene e costumi di Jannis Kounellis. Nel marzo 1967 si trasferisce per il resto dell'anno a Milano dove collabora alla redazione della rivista *B.t.*, e in questo periodo milanese inizia a evolvere la poesia verbale in poesia oggettuale.

Nel dicembre 1967 parte per gli Stati Uniti, nel gennaio 1968 inizia l'incarico di *lecturer* presso il Department of Italian della University of California at Berkeley, dove

insegnerà fino al maggio del 1970. Nel corso del soggiorno californiano è corrispondente dagli Stati Uniti per *Collage*; nell'estate 1969, nel corso di un viaggio a New York, incontra e stringe amicizia con Joseph Kosuth e Vito Acconci.

Al termine dell'incarico rientra in Italia; nel 1972 partecipa alle iniziative sostenute dagli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, e durante questo periodo cura la raccolta dei *Saggi e Interventi* di Ungaretti, pubblicata nel 1974. A settembre del 1972 torna negli Stati Uniti a New York, per un incarico presso il Sarah Lawrence College, e vi rimane fino al 1976. Nel 1975 tiene a New York, presso il *bookstore* di Jean-Nöel Herlin, la sua mostra *four obJCTs 1972-74 / dingtungen & fetishlinguistics*. Lo stesso anno pubblica *TAO DingTung*, mentre per la Out of London Press esce, sempre a New York, la sua monografia su Vito Acconci.

Nel 1976 torna in Italia, ma dall'inizio del 1976 fino al 1981 cura con Claudio Parmiggiani la rivista *TAU/MA*, edita da Achille Maramotti. Nel giugno 1977 inizia a Bologna la sua attività di gallerista, prima in collaborazione con Ferruccio Fata, poi autonomamente in Via Santo Stefano, dove la galleria rimarrà aperta dal gennaio 1978 fino al giugno 1979. Si trasferisce a Roma dove completa nell'agosto 1979 la stesura del libretto *Apocalypsis Altera*. Nell'aprile 1980 apre la sua galleria romana a Piazza Mignanelli, e nel gennaio 1983 la trasferisce a Via Vittoria, dove rimarrà aperta fino al giugno del 1984.

Nel novembre del 1984 torna a New York, e nel maggio del 1985 si trasferisce definitivamente a Boston, dove apre nel dicembre dello stesso anno la Mario Diacono Gallery e dove ancora vive e lavora.

Nota alla compilazione dei registi

Il regesto degli scritti e della produzione è presentato in una sequenza cronologica in tre segmenti temporali. Intende offrire prima bio-bibliografia dell'autore, suscettibile di successive integrazioni a causa della proliferazione degli scritti e dei contributi, e della reperibilità di materiali. Non intendendo offrire in questa sede un catalogo ragionato della produzione e dell'attività dell'autore, opere, installazioni, performances, sono ricondotte in questa sede all'edizione, alla pubblicazione documentale e a testi scritti. Eccezione è stata fatta per la produzione oggettuale per la quale si è tentato, a partire dalle pubblicazioni curate dall'autore, di offrire un primo regesto, al fine di poter evidenziare una componente centrale della sua attività.

La compilazione è l'esito di una ricerca in archivi, biblioteche e collezioni, pubbliche e private, condotta a partire dalle antologie degli scritti e pubblicazioni curate dall'autore. Alcuni titoli sono stati rintracciati tramite l'analisi di carteggi, altri tramite lo spoglio sistematico delle riviste. Qualora possibile sono stati consultati volumi provenienti dall'autore presso la Biblioteca della Collezione Maramotti. Si è segnalata la ripubblicazione degli scritti; nel caso di ritagli a stampa o di opuscoli conservati presso l'autore, si è segnalata la fonte con la sigla MD. Sono state incluse le traduzioni di cui si è stata indicata, qualora rintracciata, l'edizione originale. Sono elencati anche testi non editi e documentati da manoscritti.

Il primo elenco, I. REGESTO 1954-1967, corrisponde agli anni giovanili fino al 1967, anno che vede il trasferimento di Mario Diacono a Milano, prima della partenza dall'Italia per gli Stati Uniti avvenuta nel dicembre 1967. Il secondo, II. REGESTO 1968-1976, copre l'arco cronologico relativo al primo soggiorno negli Stati Uniti a Berkeley (1968-1970), il successivo rientro in Italia (1970-1972) e il secondo periodo americano a New York (1972-1976). È il segmento in cui si riscontra la simultanea partecipazione a contesti geografici diversi e lo sviluppo di una produzione maggiormente diversificata. Il terzo, III. REGESTO 1977-1984 corrisponde al rientro in Italia e all'attività della galleria a Bologna (1977-1979) e a Roma (1980-1984). Un quarto di carattere tipologico, IV REGESTO oggetti 1967-1977, pressoché corrispondente al secondo segmento temporale, è dedicato alla produzione oggettuale.

Alla progressione cronologica si affianca la segnalazione tematica e tipologica dei contributi secondo la seguente legenda.

ART = Arte (recensioni, contributi critici, testi pubblicati in pieghevoli o cataloghi di mostre).

CUL = Cultura (dibattito culturale in senso ampio)

DAN = Danza

L = Libretti

LET = Letteratura

LIB = Libri, edizioni a tiratura limitata, libri unici (LIB** in azzurro)

MUS = Musica

POE = Poesia lineare e poesia visiva /visuale

POL = Politica

R = recensioni in rubriche

T= Traduzioni

TEA = Teatro

A causa della variegata tipologia dei contributi e di una problematica categorizzazione, sono stati indicati sotto la sigla comune, sebbene in alcuni casi ambigua, di libro (LIB), edizioni a tiratura limitata curate dall'autore, opere documentali (realizzate in collaborazione a documentazione di eventi performativi o installazioni), libri unici manufatti (da cui spesso è derivata un'edizione a stampa) e pubblicazioni variamente ascritte nei repertori sotto la voce del libro dell'artista. Inoltre, non è stata fatta in questa sede distinzione tra poesia lineare e componimenti comunemente ascritti sotto la voce di poesia visiva, che sono stati indicati con la sigla comune di poesia (POE). Sebbene questi siano gli ambiti in cui la ricerca dell'autore è stata maggiormente considerata, la ricerca sulla produzione oggettuale dell'autore, così come una prima identificazione dei contesti di elaborazione, ha fatto emergere un'intersezione di forme, linguaggi e materiali. A partire da quanto emerso in questo studio e dalla bibliografia qui offerta, credo che sarà possibile calibrare o ricalibrare, volendo, l'assegnazione di nomenclature e caratterizzazioni: in considerazione delle qualità materiali, della procedura operativa, della confluenza delle ricerche di tipo linguistico, tenendo conto del vocabolario usato dell'autore in circostanze contemporanee in un'attribuzione non a priori di categorie e terminologie seppur associate nella bibliografia critica. Da esempio, le formulazioni dell'autore di *poesia astratta* e *poesia oggettuale* (1969), o di «libro semiotico» (1968) restituiscono una riflessione più complessa di cui tener conto. Viceversa, la dicitura di *bookworks*, adottata dall'autore

nel 2017 per denominare un gruppo eterogeneo di lavori, realizzati dal 1965 al 1977, risente dell'adozione di una nomenclatura angloamericana, retrospettivamente attribuita.

III. REGESTO 1977- 1984.

Corrisponde alla cronologia dell'attività della galleria-studio di Mario Diacono a Bologna (1977-1979) e Roma (1980-1984). Il regesto include testi critici redatti in occasione delle mostre, affiancato all'elenco delle esposizioni ospitate e organizzate, altri contributi scritti, traduzioni e volumi, svolgendo in cronologia nuovamente la presenza di attività diverse.

Dei testi critici stampati sui pieghevoli delle mostre, se ne è indicata la ristampa nell'antologia *Verso una nuova iconografia* pubblicata dall'autore nel 1984; si è segnalata anche la sezione all'interno la quale i testi sono stati ripubblicati. Delle esposizioni è segnalata la data di inaugurazione della mostre come appare sugli inviti e/o pieghevoli. Non sempre sul pieghevole è indicata la data di chiusura della mostra; si è segnalata pertanto la data di chiusura della mostra qualora espressamente indicata oppure laddove è stato possibile rintracciare la durata su ritagli a stampa o recensioni. Salvo eccezioni, per tutto l'arco cronologico dell'attività della galleria, è possibile ricondurre ad un mese la durata di quasi tutte le mostre presso i diversi spazi espositivi, per un totale di 55 esposizioni con cadenza mensile (17 nel periodo bolognese e 38 in quello romano). Il regesto include anche le mostre presentate in spazi fuori galleria. Si riportano gli indirizzi degli spazi espositivi, i nomi degli artisti; qualora possibile, i titoli delle opere. La compilazione è frutto di una prima ricerca e ricognizione condotta sull'archivio della Galleria Mario Diacono conservato presso la Collezione Maramotti.

IV. REGESTO OGGETTI 1967-1977

Il regesto, corredato da immagini informative, offre l'insieme di opere di tipo oggettuale realizzate a Milano, Berkeley, Roma, New York, tra il 1967 e il 1977. Variamente descritti dall'autore come *objections* (1967), *objtexts* (1968) *objCTs* (1972/1975), *OBJTEXTS* (2016), non sono sempre accompagnati da titolazione nelle

pubblicazione contemporanee alla loro realizzazione. Si è mantenuta la datazione orientativa, salvo quando è stato possibile consultare ulteriore documentazione o vedere personalmente gli oggetti e trascriverne firma e data. L'elenco non è corredato da misurazioni né dalla descrizione e materiali. La titolazione è stata indicata qualora documentata, sono segnalate le esposizioni e la riproduzione in volumi; qualora possibile la collezione e la provenienza. Il regesto è stato redatto a partire dalle pubblicazioni curate dall'autore, dalla documentazione correlata ad occasioni esposizioni e dalla ricognizione in collezioni pubbliche e private.

Esposizioni e bibliografia sono indicate nel regesto secondo le seguenti abbreviazioni:

- **objtexts (SanFrancisco1968)** libro fotografico stampato dall'autore a San Francisco Futura Press per le edizioni di Tool, Milano. Include la riproduzione fotografica di alcuni oggetti realizzati a Milano introdotti con il titolo di *objections*, terminologia ripresa per la loro segnalazione nel regesto (**objections Milano67**). Il volume include anche le immagini di alcuni lavori realizzati a Berkeley nel 1968 indicati dall'autore come *objctexts*, il cui carattere oggettuale è da ascrivere alla procedura del collage/ assemblage. La stessa tecnica soggiace anche la costruzione materiale di alcuni dei libri realizzati in copia unica a Berkeley tra 1968 e 1970.
- **JCT68-69/1970:** JCT2 co-opywritings 1968-69 by m. diacono & the navajo indian tribe / a visual pollution pr'hinted in berkeley on may 1970, photos by barry spinello, edizione in copie numerate.
- **JNH75:** *four obJCTs 1972-1974 dingtungen & fetishlinguistics new york city* mostra presso Jean-Nöel Herlin a New York. Accanto al pieghevole e a tre fotografie dell'allestimento, non è stata rintracciata ulteriore documentazione né informazioni specifiche sulle date dell'esposizione degli oggetti presso lo studio libreria di Herlin. Il pieghevole riproduce in planimetria la disposizione degli oggetti sul piano e sugli scaffali di un mobile. La posizione degli oggetti e la rispettiva titolazione è segnalata in una quadripartizione e in un'alternanza rosso/nero del colore di stampa, secondo la seguente articolazione:
 - in alto a sinistra, colore rosso: *deathanor, Bresci Memorial, Woo?doo, For the Sexes, Music/p, U nity, RE/bis, Cosmic Watch, Annullato, Gadda, Drit zato , Cast a Niente;*
 - in alto al centro, colore nero: *Wandbook, Stonybuk, Back&White, Lawheel, Nud ' sme, Muttus Logos;*
 - in alto a destra colore rosso: *Be Jour Stars Ney Yond, The S. core, ArKiva, Dedalus' Morning Rites;*
 - in basso, da sinistra a sinistra, in rosso, corrispondente alla scaffalatura in basso del mobile: *Egg Mundi, Il Carro, The Top Story, Adam's Banne m d Book, Esologic, D. Ich. Tung, Box as Shadows of God, M. D., Speculum Veritatis, A War is a War.*
- **TAO75:** Mario Diacono, *TAO DingTung*, Archai New York, 1975. Il libro fotografico, stampato a New York nel maggio 1975, riproduce le fotografie degli oggetti esposti a New York presso la libreria di Jean-Nöel Herlin e costituisce quasi un catalogo-libro della mostra. In alcuni casi i titoli appaiono variati rispetto al pieghevole. Nel volume le fotografie non sono accompagnate da didascalie, il titolo è stato assegnato sulla base dell'identificazione tra immagini e titolazioni presenti nel volantino della mostra a confronto con l'indice del volume. In TAO75 i nomi degli

oggetti sono articolati nell'indice in una sequenza I - II - III (segnalata come «AltaAge Set»), IV segnalata nel registro e in parte corrispondente alla quadripartizione nel leaflet JNH75. Nel volume sono inoltre documentati alcuni oggetti non dettagliati nel pieghevole della mostra.

- **Kostelanetz75.** *Language & Structure in North America*, a cura di Richard Kostelanetz, Kensington Art Association, Toronto, 1975.
- **Ballerini75:** Luigi Ballerini, *La Piramide Capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Venezia, 1975.
- **MAZA75-76/1979:** JCT, *MAZA (1975-1976)*, libro fotografico pubblicato in *TAU/MA 6* nel 1979.
- **FareLibro89:** *Fare Libro. Libri e pagine d'artista in Italia*, catalogo della mostra (Firenze, Casermetta Belvedere, 19 aprile - 20 giugno 1989), Centro Di, Firenze 1989.
- **Dematteis-Maffei98:** *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, a cura di Liliana De Matteis e Giorgio Maffei, Regione Piemonte, Torino 1998.
- **MysticFicActions2011:** Mario Diacono, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011.
- **Roma2013:** *Mario Diacono texts & objtexts 1962-2012*, catalogo della mostra (Roma, Studio Eos Libri d'Artista, 9 maggio-7 giugno 2013), Eos, Roma 2013.
- **Milano 2016,** *L'inarchiviabile. Italia anni 70*, a cura di Marco Scotini, (Frigoriferi Milanesi, Milano, 7 aprile - 15 giugno 2016), senza catalogo; è consultata la checklist resa disponibile dalla Collezione Maramotti; ho visitato personalmente l'esposizione.
- **Boston 2016:** *Mario Diacono objtexts 1967-1977* (Boston, Ars libri November 4-25, 2016), senza catalogo; consultata la checklist e documentazione fotografica resa disponibile da Mario Diacono.

I. REGESTO 1954-1967

1954	
LET	Mario Diacono, <i>[Se esistesse una nuova poesia..]</i> , recensione a: P. Chiara, L. Erba, <i>Quarta generazione</i> , Magenta ed., Varese 1954, «Incontri. Mensile politico culturale», II, nn. 11-12, novembre - dicembre 1954, pp. 35-36, ripubblicato con il titolo <i>Quarta Generazione</i> , in M. Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014</i> , Postmedia, Milano 2017, pp. 7-10.
1955	
LET	<i>Crepuscolari Vociani Futuristi. Idee e forme</i> , Tesi di Laurea di Mario D'Amico, Relatore: Prof. Giuseppe Ungaretti, Università degli Studi di Roma 1955. Dattiloscritto rilegato, conservato presso l'autore, (MD)
CUL	Mario D'Amico, <i>Sardegna: banditismo o turismo?</i> , «Italmundo», novembre 1955, p. 3., ritaglio, (MD)
CUL	M.D.A. [Mario D'Amico], <i>La B.B.C. approva ciò che la R.A.I rifiuta</i> , novembre 1955, «Italmundo», p.5. ritaglio, (MD)
CUL	<i>Nuove opere d'arte per una nuova Roma</i> , novembre 1955, non firmato, ritaglio di giornale, fogli sciolti, (MD)
1956	
CUL	Mario D'Amico, <i>I pre-intellettuali fuori dallo stato</i> , «Italmundo», gennaio 1956, p. 2, ritaglio, (MD)
LET	<i>L'operaio, primo uomo</i> , «Letteratura», anno IV, gennaio-aprile 1956 nn. 19-20, Ristampato in M. Diacono, <i>L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958</i> . Presso l'Autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960 [200?], p. 1.

POE	<i>L'avventura, Anniversario, La messa a Sant'Anselmo, Via del Babuino, «Galleria», VI, 3, maggio-giugno, 1956; Via del Babuino, La messa a Sant'Anselmo, Anniversario, pubblicate anche in Casimiro Bertelli, Il secondo novecento. Panorama di poeti italiani dell'ultima generazione, Amicucci, Padova 1957; ristampate in M. Diacono, L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958. Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960, s.d., [200?], pp. 2-11.</i>
1957	
POE	<i>I compagni di Orgosolo, Il sudore sulla fronte, in Enrico Falqui, La giovane poesia. Repertorio e saggio, Seconda edizione aggiornata, Casa editrice Carlo Colombo, 1957, pp. 620-623, ristampate in M. Diacono, L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958. Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960, s.d., [200?], pp. 12-13, pp. 16-18.</i>
POE	<i>M. Diacono, Razionamento, in Piccola antologia neo- sperimentale, a cura di Pier Paolo Pasolini, con testi di A. Arbasino, E. Sanguineti, E. Pagliarani, B. Rondi, M. Diacono, M. L. Straniero, M. Ferretti, «Officina», nn.9-10, giugno 1957, pp. 354-355. ristampata in M. Diacono, L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958. Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, pp. 19-20.</i>
POL	<i>Mario Diacono, Sul teatrino di Via Vittoria il cielo dei supremi principi, «Corrispondenza socialista», I, n. 23, 8 dicembre 1957, p. 4. ritaglio, (MD)</i>
1958	
L - T E A MUS	<i>Mario Diacono, Il Diario di Anna Frank. Dramma in quattordici scene con prologo e epilogo. 1958. Per Giuseppe Ungaretti / Luigi Nono, 15 fogli dattiloscritti, Fondo Giuseppe Ungaretti, riprodotti in Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 241-257</i>
LET	<i>Mario Diacono, Esordio Nihilista, «Tempo Presente», 1958 III, 1, gennaio 1958, pp. 78-79.</i>

- POL M.D. *Operaismo e borghesismo*. Sezione Gazzetta, «Tempo Presente», III, 2, febbraio 1958. pp.163-164
- R M.D. *Riviste. Italia*,«Tempo Presente» III, 3, marzo 1958, pp. 236-238
- TEA M.D. *Cantastorie politico*, «Tempo Presente», III, 3, marzo 1958, Sezione
MUS Gazzetta, pp. 252-253
LET
- R Mario Diacono, *Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 4, aprile 1958. pp. 316-318.
- R Mario Diacono, *Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 5, maggio 1958, pp. 406-407.
- LET M.D., *Gli Ideologi di Officina*, rubrica Gazzetta, «Tempo Presente», III, 5, maggio 1958, pp.423-424; ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Milano 2017, pp.14-16.
- ART «Artecronaca», numero unico, Roma, 15 maggio 1958.[sulla bottega Sandro Penna]
- R Mario Diacono, *Rassegna. Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 6, giugno 1958, pp. 501-503
- LET M.D. ,*Un canzoniere neorealista*, rubrica Gazzetta, «Tempo Presente», III, 6, giugno 1958., pp. 519-520.
CUL
MUS
- CUL Mario Diacono, *Esigenze vive*.«Corrispondenza socialista”, n. 47, anno II, 1 giugno 1958, p. 3,ritaglio stampa, (MD)
- TEA Mario Diacono, *Il teatro di borgata. Il più piccolo teatro di Roma, La Tenda, è davvero “popolare”*, «Corrispondenza socialista», II, n. 48, 8 giugno 1958, p. 4, ritaglio stampa (MD).

- R Mario Diacono, *Riviste. Italia*, «Tempo Presente», III, 7, luglio 1958. pp. 608-610.
- ART [Che cosa è accaduto agli aspetti visivi della nostra generazione?] [Pietro De Laurentiis, Galleria Selecta Roma] [1 luglio 1958], ritaglio, ritaglio (MD).
- POL Mario Diacono, *Letter from Italy. The Experiment Ends*, «Dissent. A Quarterly of Socialist Opinion», vol. 5, n. 3, Summer 1958, pp. 293-295, traduzione di Larissa B. Warren.
- POL Mario Diacono, [Mi è stato chiesto di premettere qualche accenno di storia personale], *Testimonianze. Perché ce ne siamo andati. La fine del mito del 'partito nuovo' e l'esodo degli intellettuali dal PCI*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 633-634.
- POE M. Diacono, *L'uscita dalla città*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 634-635, ristampata in M. Diacono, *L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958*. Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960, [200?], pp. 24-29.
- POL M.D., "Partecipazione" di Marlaux, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 676-677; ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Milano 2017, pp. 22-24.
- R Mario Diacono, *Rassegna. Riviste Italia*, «Tempo Presente», III, 8, agosto 1958, pp. 685-686.
- R Mario Diacono, *Riviste Italia*, «Tempo Presente», III, 9-10, settembre -ottobre 1958, pp. 789-791.
- LET M. Diacono, *Il peccato e la grazia*, «Tempo Presente», III, 9-10, settembre-ottobre 1958, pp. 817-818; ristampato in M. Diacono, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia Books, Milano, 2017, pp. 11-13.

R	Mario Diacono. <i>Riviste Italia</i> , «Tempo Presente» 1958, III, 11, novembre 1958, pp.903-905.
LET	<i>Una lunga Arte Poetica in atto</i> , «Letteratura», 35-36, settembre-dicembre 1958. ristampato in M. Diacono, <i>Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, p.10
1959	
R	Mario Diacono, <i>Riviste. Italia</i> , «Tempo Presente», IV, 1, gennaio 1959.pp. 69-71.
POL	M.D., <i>Polemico paleo-neomarxiste</i> , «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, pp. 145-146.
R	Mario Diacono, <i>Riviste. Italia</i> , «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, pp. 161-163.
R	Mario Diacono. <i>Riviste Italia</i> , «Tempo Presente, IV, 3, marzo 1959, 235-237.
LET	M.D., <i>La ribellione giovanile</i> , «Tempo Presente», IV, 3, marzo 1959, pp. 250-251, ristampato in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 16-17.
R	Mario Diacono. <i>Riviste Italia</i> , «Tempo Presente», IV, 4 aprile 1959, pp. 332-333.
ART	Mario Diacono, [Diviene sempre più problematico per il critico esorcizzare...], [Howard Wood, Galleria Trastevere] [25 aprile 1959], testo stampato sul pieghevole della mostra Wood, Roma Galleria Trastevere, ritaglio (MD).

- R Mario Diacono. *Riviste Italia*, «Tempo Presente», IV, 5, maggio 1959 pp. 402-403.
- R Mario Diacono. *Riviste Italia*, «Tempo Presente», IV, 6, giugno 1959, pp. 494-495.
- CUL - MUS Mario Diacono, *I bulli squarciagola*, «Italia domani», n. 25, 28 giugno 1959, p.10, ritaglio (MD).
- ART Mario Diacono, [Il deperimento della "pittura"], [1 giugno 1959 - Melehi, Galleria Trastevere], testo stampato sul pieghevole della mostra di Melehi, Roma Galleria Trastevere 1959, ritaglio stampa (MD).
- ART m.d., [*La galleria d'arte a Roma...*], testo stampato sul pieghevole della Galleria Trastevere, [1 giugno 1959], (MD).
- R Mario Diacono. *Riviste Italia*, «Tempo Presente», IV, 7, luglio 1959 p. 569-570.
- R Mario Diacono. *Riviste Italia*, «Tempo Presente» IV, 8, agosto 1959, pp. 654-656.
- MUS Mario Diacono, *Fortuna del Jazz*, «Italia Domani», n. 31, 2 agosto [1959], ritaglio stampa (MD).
- MUS *Hard Bop*, rubrica Jazz di EMMEDI, «Italia Domani», [1959], ritaglio, Album, Mario Diacono.
- R Mario Diacono, *Riviste Italia*, «Tempo Presente», IV, 9-10, settembre-ottobre 1959, pp. 760-762.
- ART Mario Diacono, *La pittura oggettiva*, «I 4 soli». anno VI, n.5-6, settembre-dicembre. 1959, p. 22.

TEA	Mario Diacono, <i>Il clown Karandasah personaggio di Gogol</i> , «Italia domani», 1959, n. 41, 11 ottobre 1959, p. 12., ritaglio stampa (MD)..
MUS	Mario Diacono, <i>Dave Brubeck. L'enfasi nel Jazz</i> , «Italia Domani», n. 42, 18 ottobre [1959], p. 12, ritaglio stampa (MD).
MUS	Mario Diacono, <i>L'antispettacolare re del be-pop</i> , «Italia Domani», 1959, n. 44, 1 novembre, p. 24, ritaglio stampa (MD).
LET	Mario Diacono, <i>Beckett, Il nonsenso della realtà</i> , «Il Caffé politico e letterario», VII, n. 10-11, Ottobre-Novembre, 1959, pp.1-2; <i>Il nonsenso della realtà</i> è ristampato in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 25-26, erroneamente datato 1958.
T - TEA	Samuel Beckett, <i>L'ultimo nastro di Krapp</i> , traduzione di Mario Diacono, «Il Caffé politico e letterario», VII, n. 10-11, Ottobre-Novembre, 1959 pp. 2-9;
R	Mario Diacono, <i>Riviste Italia</i> , «Tempo Presente», IV, 11, novembre 1959, pp. 855-856.
DAN	Mario Diacono, <i>Oleografia decorativa di Katherine Dunham</i> , «Italia domani», [1959], n. 51, 20 dicembre, p. 12, ritaglio stampa (MD).
LET	Mario Diacono, <i>Poesia Italiana Contemporanea</i> , «Italia domani», n. 52, 27 dicembre 1959, p. 15., Album, Mario Diacono. Ristampato in ristampato in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 18-21.
1960	
ART	Mario Diacono, <i>Spazio ed esistenza nella pittura americana</i> , «Appia», 2, gennaio 1960, sn, ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 13-15.

- R Mario Diacono, *Riviste Italia*, «Tempo Presente», V, 1, gennaio 1960, pp. 58-60.
- LET M.D., *Poetiche del Novecento*, «Tempo Presente» ,V, 1, gennaio 1960, pp. 77-78.
- MUS Mario Diacono, *Jazz. Storia della "lady"*, «Italia domani», 1960, n.6, 7 febbraio, p. 12., ritaglio stampa (MD).
- LET M.D., *Alienazione della poesia*, «Tempo Presente», V, 2-3, febbraio - marzo 1960, pp.193-194
- T - Konstantin A. Jelenski, *Avanguardia e rivoluzione*, traduzione di Mario
POL Diacono, «Tempo Presente» , V, 4, aprile 1960, pp. 245-251.
- ART *Howard Wood*. [La pittura americana degli ultimi tre quattro anni], testo stampato su tre fogli incollati sull'album, conservato presso l'autore, alle pagine numerate a penna 23-24-25, datato in calce a penna «Roma, aprile 1960», non firmato. ritaglio (MD).
- LET M.D. *Dialetto e poesia*, «Tempo Presente», V, 5, maggio, p. 364.
- LET M.D. *Una sirena per l'estate*, «Tempo Presente» V, 5, maggio 1960, pp. 367-368.
- ART Mario Diacono, *Olga Morano*. [Quello che un tempo nell'arte e nella critica]. [30 giugno 1960 - MORANO - SPOLETO], ritaglio (MD)
- T -
POE *Buddismo Zen. I dieci gradi nell'arte di governare la vacca* , traduzione di Mario Diacono), «Il Caffè politico e letterario», nuova serie, , VIII, 7-8, luglio-agosto 1960, pp. 61-64.
- ART Mario Diacono, *Discussione. La Biennale della Verità*, «Tempo Presente», V, 8, agosto 1960, pp. 595-597.

POE	Mario Diacono, <i>Tetraktys/totem</i> , in <i>Toti Scialoja</i> , Galleria La Salita 1960.
1961	
ART	Mario Diacono, <i>L'alfabeto di Kounellis</i> , «La Tartaruga. Quaderno della Galleria La Tartaruga» cura di Plinio de Martiis, Febbraio 1961, sn, ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 11-12.
T-LET	Mario Diacono, <i>Da Finnegans Wake. A James Joyce's mamafesta by the stream of consciousness of zenzem under zigzag hill</i> , «La Tartaruga. Quaderno della Galleria La Tartaruga cura di Plinio de Martiis», sn.
1962	
LET	[Stelio Maria Martini e Mario Diacono?], [La stampa di questo quaderno..] p. 1, [Eccoci intanto al punto..], «Quaderno», 1, gennaio-febbraio 1962, pp. 1-3
LET - POE	mario diacono, (<i>graffiati contatti</i>), «Quaderno» 1, gennaio-febbraio 1962, pp. 6-7.
POE	mario diacono, (<i>sozzrealism</i>) «Quaderno» 1, gennaio-febbraio 1962, p. 7
LET	mario diacono, <i>la tesi Sadica di uomo subpremo</i> , «Quaderno», 1, gennaio-febbraio 1962, pp. 19-21; Ristampato in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 29-31.
LET	[stato patologico di cultura] , «Quaderno» 2, marzo-aprile 1962, p. 2, non firmato; Ristampato con il titolo <i>Quaderno</i> in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, p. 32.

POE	<i>petit tractatus periegeta scholion al "de taunatologia hominis", «Quaderno»</i> , 2, marzo-aprile 1962, p. 11-13; Ristampato in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 33-34
POE	mario diacono,(<i>microbcosme</i>), «Quaderno», 2, marzo-aprile 1962, pp. 14-17.
ART	<i>assembramento visione. l'uomo (r)accogliatore, neo-dada, arte-oggetti</i> , «Quaderno», 2, marzo-aprile 1962, pp. 23-25. ristampato in M. Diacono, KA. <i>Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 21-23.
POE	M.Diacono, <i>M'</i> , «Quaderno», 3, maggio-luglio 1962, pp. 9-11, ripubblicato in «EX», 1, giugno 1963, e in <i>Disegni e Parole</i> , a cura di Luigi Carluccio, E. Sanguineti e E. Gribaudo, Fratelli Pozzi editore, Torino 1963, poi in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 10-11.
POE	Mario Diacono, <i>Denomisigninatura</i> , Edizioni Ex, Roma 1962.
LIB**	Gianni De Bernardi - Mario Diacono, Exodusseo, 1962, libro in copia unica « "Exodusseo di Mario Diacono Impresso in Copia Unica Dicembre 1961- Febbraio 1962 da Gianni De Bernardi», Spencer Collection, New York Public Library.
1963	
T - POE	T - Octavio Paz, <i>Va-e-vieni</i> , traduzione di Mario Diacono, «Tempo Presente», VIII, 1, gennaio 1963, pp. 23-25.
T - POE	T - Severo Sarduy, <i>Poesie Bizantine</i> , versione di Mario Diacono, «Tempo Presente», VIII, 3-4, marzo aprile 1963, pp. 65-66.

- POE *EX*, «EX», 1, giugno 1963; Ristampato in M. Diacono, *Thothality*. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 35-36.
- POE *Fêt Ish Es*, «EX», 1, giugno 1963, ristampato in Mario Diacono, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 12-19, e in M. Diacono, *Fêt Ish Es 1962*, edizione di sette copie numerate e firmate, Edizioni Eos-Libri d'Artista, Roma 2012.
- T- John Cage, *Conversazione su qualcosa* (1949), «EX», 1, giugno 1963, traduzione di Mario Diacono e Viola Papetti. Da John Cage, *Lecture on Something*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 4, Autumn 1959, pp.73-78.
- T- N.F. Simpson, *Piccolo libro di*, «EX», 1, giugno 1963, traduzione di Viola Papetti e Mario Diacono. Da N.F. Simpson, *A Little book of Water Chutes...!*, «ARK. Journal of the Royal College of Art», 25, 1960, pp. 34-41.
- POE Mario Diacono, *M'; Add End*, in *Disegni e Parole*, a cura di L. Carluccio, E. Sanguineti e E. Gribaudo, Fratelli Pozzi editore, Torino 1963.
- ART M. Diacono, [*anzitutto dissuadiamoci da una Esercit'azione*], testo pubblicato in *Angeli*, Galleria La Tartaruga, Roma, 6 giugno 1963, con testi M. Diacono e Nello Ponente, ripubblicato come *Franco Angeli*, Galleria La Tartaruga. Giugno 1963, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 27-28.
- LIB** [Mario Diacono-Franco Angeli. Poema 63 : 6 disegni originali, 1 iper-seriazione, 1963: esemplare 4/5. Scritto e dipinto a Roma nel settembre 1963; Spencer Collection, New York Public Library. \(ogni esemplare è copia unica\)](#)

LIB**	Mario Diacono, Jannis Kounellis, <i>Ripolin</i> / 6 originali, Joannes Kounellis ; 1 ricerca, Mario Diacono=m'Other. esemplare 4/5 scritto e dipinto a Roma, 10-20 ottobre 1963. 6 originali, Joannes Kounellis ; 1 ricerca, Mario Diacono=m'Other. Spencer Collection, New York Public Library. (ogni esemplare è copia unica)
POE	Mario Diacono, <i>Mousaica Lightura</i> , «Il Verri», 11, dicembre 1963, pp. 63-64.
1964	
CUL	Mario Diacono, <i>I bravi del neocapitalismo</i> , rubrica, <i>Discussione.</i> , «Tempo Presente», IX, 2, febbraio 1964, pp. 56-57.
LET	<i>GROWJERA (SURcenSURE)</i> , «EX», 2, Roma, 1964; Ristampato in M.Diacono, <i>Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 37-40
P O E + LET	M. Diacono, <i>Antonin Artaud. Totem étranglé</i> , «EX», 2, 1964; <i>gl'OSSA</i> , in <i>Totem étranglé</i> , «EX», 2, 1964, ristampato con il titolo <i>Totem étranglé (gl'Ossa a Antonin Artaud)</i> , in M. Diacono, <i>Thotality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2017</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 41-42.
POE	<i>Word in Progress</i> , «EX», 2 1964; ristampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 24-25
POE	<i>Iperscriptio : M'Other</i> «EX», 2 1964; ristampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp.22-23; li segnalato come pubblicato anche in «Caderno de Hoje», Lisboa, maggio 1966. Già presentato in M.Diacono, Jannis Kounellis, <i>Ripolin</i> , 1963.

POE	<i>Care not a Ruth in a Carn Age of Rooter</i> , «EX», 2 1964. ristampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 28-33.
ART	Mario Diacono, Mario Ceroli. <i>Catalogo 1</i> , Galleria La Tartaruga, Roma, maggio 1964, ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 29-30.
ART	Mario Diacono, <i>Parole e disegni di O'Hara e Schifano</i> , «Collage», 3-4, dicembre 1964, pp. 98-99; ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 21-32.
POE	<i>mémorial [dans le débauche de la néo-vacuité en cherchant en allant ...]</i> , «Phantomas», Juin 1964, pp. 45-49.
ART	<i>una morfologia parasymbolica</i> , «Linea Sud», 1, aprile 1964, p. 3, ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 35-36.
POE	<i>Demicrazia (1957), Traiettorie (1958)</i> , in Cesare Vivaldi, <i>Poesia Satirica d'oggi</i> , a cura di Cesare Vivaldi, Guanda, 1964, ristampato in M. Diacono, <i>L'uscita dalla città. Poesie 1955-1958</i> . Presso l'autore, Tipografia Dissidente, Roma, dopo il 1960, [200?], pp. 21-23.
1965	
POE	Holympic, «EX», 3, 1965, in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 35-36.
POE	<i>Letrter to a Pris au Nez</i> , «EX», 3, 1965, in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011 pp. 37-39.

- LET *EX it, EX», 3, 1965, Ristampato in M.Diacono, Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 43-44.*
- ART *Gianni De Bernardi (1962) in Gianni De Bernardi, catalogo della mostra, (Galleria Apollinaire, Milano, 1965) con testi di Mario Mario ed Emilio Villa, Edizioni Apollinaire, 1965, ristampato in M. Diacono, KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 33-34.*
- LIB** [Mario Diacono / Jannis Kounellis, Mysticifications texticools 63-64. 1965,. Include versione dattiloscritta di Incl. Letter to a pris au nez --Poll lithic – News week -- Religio – Les six thèmes d'évie, esemplare unico. Spencer Collection, New York Public Library](#)
- LIB** [ANONIMO PERSIANO 4 EROTOGRAMMI, 1965, libro unico, \(MD\)](#)
- T - POE T- «Giuseppe Ungaretti, *Visioni di William Blake*, con un «Discorsetto del traduttore» e una «Appendice» a cura di Mario Diacono, Mondadori, Milano 1965.
- ART *Cesare Tacchi. Poltrone Appese, «La Botte e il violino», 2, marzo 1965, ristampato in M. Diacono, KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 47-48.*
- TLET T- Georges Poulet, *Saggio sulla critica francese contemporanea*, Traduzione di Mario Diacono, «Approdo letterario», 29, IX, aprile-giugno 1965, pp. 19-43.
- ART *Antroporama, «Linea Sud», 2, aprile 1965, ristampato in M. Diacono, KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 37-39.*
- LET *Livelli di scrittura, «Linea Sud», 2, aprile 1965, n M.Diacono, Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 45-48.*

ART	[L'alienazione delle opere]. testo pubblicato in Innocente, catalogo di mostra (Roma Galleria La Salita, 6 aprile 1965) testi di Mario Diacono e Cesare Vivaldi, ristampato come <i>Ettore Innocente</i> , in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 45-51
ART	Mario Diacono, <i>Una prefazione invettiva</i> , in <i>Revort 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa</i> , Galleria d'arte moderna, Palermo, 2-16 settembre 1965, Regione Siciliana, Assessorato Trasporti Comunicazione e Turismo, Azienda Autonoma di Turismo di Palermo e Monreale, Il Quadrante, Palermo. V Settimana internazionale nuova musica, Il incontro degli scrittori del Gruppo 63, catalogo con testi di Mario Diacono, Cesare Vivaldi, Lawrence Alloway, Jasia Reichardt, Palermo 1965. Stampato anche in <i>Revort 1. Una prefazione invettiva</i> , in «Collage», 5, settembre 1965, pp. 24-26, in italiano e in traduzione inglese, ristampato in italiano in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 41-45.
ART	[<i>Nel suo preconcio la pittura degli anni cinquanta..</i>], testo stampato sul pieghevole della mostra <i>Salvatore Meo. Opere 1945/1965</i> , Studio d'Arte Metropolitan, Via del Corso, Roma, dal 13 Novembre 1965, ritaglio, Album, Mario Diacono. Ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, p. 25.
POE	ANG <i>/Vater/ loo/ ST</i> (1965), in Luciano Caruso. <i>Poesie Libri IV</i> , Visual Art Center, Napoli, 1975; ristampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 42-43.
1966	
ART	<i>Antimetaphisica (Tilson, Brecht, Kounellis)</i> (dicembre 1965), «Collage», 6, settembre 1966, pp. 54-56; ristampato con il titolo <i>Antimetaphisica: Joe Tilson, George Brecht, Jannis Kounellis</i> , in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 55-62.

ART	[non: arte come ludus, ma: giuoco come ars...] Silvia Angelotti. Galleria Il Segno, 4 Luglio 1966, stampato sul pieghevole della mostra, ritaglio (MD), ristampato con il titolo <i>Silvia Angelotti</i> , in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 53-54.
POE	<i>tell qu'Elle</i> , in <i>Jannis Kounellis Alfabeto & un testo di Mario Diacono</i> , venerdì 7 ottobre 1966, Arco d'Alibert, Studio d'arte Roma, edizione in 1000 copie di cui 30 numerate a mano con un disegno originale, Roma 1966; ristampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 44-47; la data di redazione è segnalata al 1965.
POE	<i>Les six thèmes d'Évie</i> , Da/au/de/la, 1966, istampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 24-27. Già in Mario Diacono / Jannis Kounellis, <i>MysticFicActions texticools</i> 63-64. 1965.
POE	<i>Not turn, plain êtres, per Asiam</i> (1966), stampato in Mario Diacono, <i>MysticFicActions</i> , edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 48-51. la data di redazione è segnalata al 1965 e se ne indica la pubblicazione in «EX» 4 1967 [?]
1967	
ART	Mario Diacono, <i>Passività e tendenze</i> , « B't » , 1, marzo 1967, pp. 6-10. Ristampato in in Mario Diacono. <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975</i> , Postmedia, Milano 2013, pp. 67-70.
R - ART	m.d., <i>Jannis Kounellis. Galleria L'Attico. Roma</i> , «B't», 1, marzo 1967, p. 22.
R - ART	m.d., <i>Vincenzo Cecchini, Arco d'Alibert. Roma</i> , «B't», 1, marzo 1967, p. 22.

MUS	m.d., <i>Dall'opera aperta all'improvvisazione</i> , «B't», 2, maggio 1967, p. 8.
T-ART	[Autografia di George Brecht rifiutata dalle edizioni Mat-Mot come introduzione alla sua macchina universale], traduzione di Mario Diacono, in <i>George Brecht. The book of the tumbler on fire. Galleria Schwarz aprile-maggio 1967</i> , «B't», 2, maggio 1967, p. 21.
R - ART	m.d. , <i>Franco angeli</i> , Galleria Arco Alibert. Roma, marzo, «B't», 2, maggio 1967, 2, maggio 1967, p. 23
R - ART	m.d., <i>Biasi, Del pezzo</i> , Fregola. Galleria Arco Alibert. Roma, marzo. «B't» 2, maggio 1967, p. 23
ART	m.d., <i>Eliseo Mattiacci</i> . Galleria La Tartaruga. Roma marzo, «B't», 2, maggio 1967, pp. 23-24; Ristampato in in Mario Diacono. <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975</i> , Postmedia, Milano 2013, p. 71.
R - ART	m.d., <i>Cy Twombly</i> . Galleria La Tartaruga. Roma. aprile, «B't», 2, maggio 1967, p. 25.
ART	M. Diacono, <i>Il lavaggio della coscienza ovvero: a) a che punto (fino a che punto) non è la pop art in Europa b) il materiale di Ettore Innocente</i> , «Collage», 7, maggio 1967, pp. 8-9. Ristampato in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 63-66.
ART	Mario Diacono, <i>Fluxus 1</i> , «Collage», 7, maggio 1967, pp. 31-33, Ristampato con il titolo <i>Fluxus Una Lettura</i> in M. Diacono, <i>KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975</i> , Postmedia Books, Milano 2013, pp. 107-111.

- POE *PubHlc RéelActions*, in Gianni Emilio Simonetti, catalogo mostra, (Genova, Galleria La Bertesca maggio-giugno 1967), a cura di Daniela Palazzoli, *La Bertesca 1967*, pp. 13-15, ristampato in Mario Diacono, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 53-55.
- TEA m.d, *Una nuova grammatica del teatro*, «B't», 3, giugno 1967, pp.17-19.
- R - m.d. *Tinguely*, *Galleria Iolas-Galatea, Roma*, maggio-giugno., «B't», 3,
ART giugno 1967, p.24
- R - m.d., *Alexandre Calder. Galleria Arco Alibert, Roma*, maggio -giugno, «B't»,
ART giugno 1967, p. 26.
- R - m.d., *Ettore Innocente, Galleria La Tartaruga, maggio- giugno*, «B't», 3,
ART giugno 1967, p. 27
- ART m.d., *Fuoco, immagine, acqua, terra. Galleria L'Attico, Roma. Giugno-luglio*,
in *B't*, 4, luglio 1967, p. 19. Ristampato in Mario Diacono. *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, p. 73.
- L - (A)lter(A)ction. *Composizione per teatro di Egisto Macchi. Testo di Mario*
T E A *Diacono. Azione scenica di Sergio Tau e Marco Valobra*, in «Marcatré», nn.
MUS 30-33, luglio 1967, pp. 87-115.
- ART Mario Diacono, *Con /temp //l'azione. Gallerie Il Punto, Stein, Torino*, «B't», 6,
dicembre 1967, pp. 26-28, Ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 75-76.

<p>POE</p>	<p><i>MysticFicActions</i>, «Linea Sud», IV, 5-6, 1967, <i>MysticFicActions</i>, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, pp. 40-41, se ne segnala la redazione al 1965.</p>
<p>POE</p>	<p><i>Appel apple</i>, manifesto ED.912 Edizioni di cultura contemporanea, 1967.</p>

II. REGESTO 1968-1976

1968

- T T - Henri Michaux, *Allucinogeni e conoscenza*, trad. Mario Diacono, Rizzoli, Milano 1968, prima edizione gennaio 1968, seconda edizione luglio 1968. Ed. originale. *Connaissance par le gouffres*, Gallimard 1961. Riedizione della traduzione, *Conoscenza degli Abissi*, introduzione di Emanuele Trevi, traduzione di Mario Diacono, a cura di Jean Talon, Quodlibet, Macerata, 2006.
- T T - Mao Tse-tung, *Scritti filosofici, politici e militari. 1926-1964*, traduzione di Mario Antonelli (Scritti 1926-1943 e Scritti 1958-1964) e Mario Diacono (Scritti 1945-1949), Feltrinelli, Milano, 1968.
- ART *Arakawa: A Quadri-dimensional Geometry of Imagination*, «Art International», vol. 12, n. 1, January 1968, pp. 37-41. in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 113-120
- ART *Intervista a Kitaj, Conversation with Ronald Kitaj* (Berkeley, May 11th 1968), «Collage», 8, dicembre 1968, pp. 52-54, ristampato *Intervista a Ronald Kitaj*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 121-128.
- ART *La struttura negativa di Robert Morris* (New York New York, dicembre 1967- Berkeley giugno 1968), «Collage» 8, dicembre 1968, pp. 36-39; ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 133-134.

ART *Direct-Drawn Film. Per un nuovo CineMANifesto* (San Francisco, ottobre 1968) «Collage» 8, dicembre 1968, pp. 123-124,; ristampato in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 128-133.

POE M.D, in *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, in *Uomini e Idee*, n. 18, Napoli, 1968.

LIB** *Pudget Envelopes : Sexpenses, San Francisco, 1968m 10 envelopes bound in ready-made book form; cm. 17.5x11 (unico)*

1969

POE Mario Diacono, *HorsduTexture, 1, HorsduTexture, Anatematic*, «Ghost-Dance. The International Poetry Quarterly» 4, [1969], pp. 22-23

POE-ART *poeSIA astrATTA e OGGettuale (1969)*, «aaa azioni off kulchur», San Francisco/Milano, 1-17 febbraio 1969; pubblicato anche in «*Marcatrè*», 46/49, ott-nov-dic-gen, 1968-1969, pp.92-94; in inglese *abstrACT and oBjEctual poeTRY*, in *Italian Visual Poetry, 1912-1972*, a c. di Luigi Ballerini, Finch College Museum, Istituto Italiano di Cultura, New York 1972, pp. 57-58. Ristampato in M. Diacono, *Thothality. Sulla letteratura. Verso la fine, 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 58-59.

LIB **Objtexts Objections '67 , futura press in san francisco for edizioni tool di milano 1968.**

LIB JCT 1 a METRICA n aboolira - 199 printed by futura press san francisco nov 1969.

POE [Ezra Foud, April 10, 1969 Larkin St.], « aaa», 17 giugno 1969,

POE aaa Azioni off kulchur (Milano), 2. (Ugo Carrega e Mario Diacono) 2 -7 aprile 1969

POE *Loopoem in Pantabox '69, contenitore cosmopoetico, ogni cosa un evento.* Edizioni Tool, Milano 1969.

LIB ** [A Street Poem /Astrée TPoem, Berkeley, JCT, 1969-70 16 leaves; cm. 16x10 \(unico\) \(MD\)](#)

LIB ** [Y. Book of Sper Mutat Yoni, Berkeley, JCT, 1969-70 28 pages; cm. 20x12 \(unico\) \(MD\)](#)

1970

ART *Materia De-struttura.* (New York- Berkeley, luglio-agosto 1969), «Collage» 9, dicembre 1970, pp. 6-21, ristampato *Materia De-struttura. Richard Serra, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, in M. Diacono, KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975, Postmedia, Milano, 2013, pp. 145-169.*

LIB ** [Sexercise Book, Berkeley, 1970 12 leaves; cm. 20x16 \(unico\) \(MD\).](#)

LIB JCT 2, *A visual pollution. co-opywritings 1968-69 by m. diacono & the navajo indian tribe. a visual pollution pr'hinted in berkeley on may 1970, photos by barry spinello.*



POE M.Diacono in, Ugo Carrega, (a cura di), Bollettino Tool. Aperiodico di informazione sulle forme e le attività della poesia avanzata (Milano), 3, 17-10, 1970

T Mario Diacono, *Da Finnegans Wake di James Joyce*, collana *I lilliput* n.3, a cura di Luciano Caruso, edizione di 250 esemplari numerati, Napoli, Colonnese, 1970.

ART Ettore Innocente: *Res.Eau Hu.Main*, in Emilio Villa e Mario Diacono. Ettore Innocente . *Ettore Innocente XYZ A 1 take one 1970 XYZ A 2* La Nuovo Foglio Editrice, Pollenza-Macerata, 1971, ristampato in M. Diacono, KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia, Milano, 2013, pp. 89-90.

ART Claudio Parmiggiani- Mario Diacono, *Delocazione*, 15 esemplari numerati e firmati, Tipografia Ferraguti, Modena 1970. (1971); pubblicato anche in *Claudio Parmiggiani, Delocazione*, «Data», 2, febbraio 1972, pp.68-69; ristampato in M. Diacono, KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 87-88.

1971

LIB ** [Leben-Psalter, Roma, 1971 16 leaves; cm. 21x15 \(unico\)](#)

LIB ** [WriThings, Roma, JCT, 1971 33 pages; cm. 21x12. \(unico, Boston\) MD](#)

POE (HINDU S TIAL DASEIgN) [1966] in Luciano Caruso, *Scritture e testi di Villa, Diacono e Martini*, Colonnese editore, Napoli, 1971, Ristampato in *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Eos Libri d'Artista, Roma, 2011, p. 52

ART M. Diacono, *suprHEIMATismo dal Mondo come Non-Oggettività all'arte come a-oggettività*, in *Kasimir Malevic*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Breton, aprile-maggio 1971) Milano 1971, pp. 1-5; in M. Diacono KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 81-86.

ART L'Oggettigrafia di Marinetti, «Caleidoscopio», VII, 9,
LET marzo 1971, pp.18-20; ristampato in M.Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 20172017. pp. 57-61

LIB Diacono, Mario, *Cross S*, words [JCT 3], La Nuova Foglio. 1971

1972

LIB ** [Marks, Berkeley, 8/1969 - Roma, July 23, 1972 28 pages; cm. 19x12 \(unico\) MD](#)

LIB ** [The Twelve Most Won'ted words, Roma, 15-16 January, 1972 12 leaves; cm. 24x34 \(unico\) MD](#)

ART *Joseph Kosuth (documenti)*, con un testo di Mario Diacono, GAP Studio d'Arte Contemporanea, Roma, [1972]

LIB Jct [4] Libro nero della guardia rossa Libro rosso della guardia nera (1972).

JCT [Book of Six Cards] [1972]

LIB JCT [5] Book of Eros (1972) stampato

ART [Eccola qui la necessità di], testo stampato sul manifesto della mostra di Ciriaco De Mita, Roma 1972, tra «Roma-New York marzo 1972», ristampato come *Ciriaco De Mita*, in M. Diacono, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013, pp. 93-96.

LIB Claudio Parmiggiani, *Malangann*, con un testo di Mario Diacono, edizione di 15 esemplari numerati e firmati, Galleria Christian Stein, Torino, Tipografia Ferraguti, Modena 1972. Opera documentale Tipografia ferraguti stampata giugno 1972.

Malangann. Delocazione. Claudio Parmiggiani e Mario Diacono, Torino Galleria Christian Stein 13 marzo 1972.



M.D., Intervento (ANNULLAMENTO) a Critica in atto, palazzo taverna, roma, 10 marzo 1972, in e/o, 1000 copie non numerate, Officina Grafica Roma, giugno 1972, con fotografie di C. Abate, M. Bolzoni, M. Gianveduti, M. Neroni, M. Piersanti, s.n., ristampato con il titolo Annullamento. Intervento a Critica in atto, Palazzo Taverna, Roma, 10 marzo 1972, in M. Diacono KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975, Postmedia, Milano 2013, pp. 99-100.

Annullamento, Roma, Palazzo Taverna, 9 dicembre 1972

M.D., Libreria Arcana, Roma, venerdì 12 maggio 1972, dalle ore 19 alle ore 20 «Bibliologia», in e/o, 1000 copie non numerate, Officina Grafica Roma, giugno 1972, con fotografie di C. Abate, M. Bolzoni, M. Gianveduti, M. Neroni, M. Piersanti, s.n., ristampato con il titolo Bibliologia, Libreria Arcana, Roma, venerdì 12 maggio 1972, dalle ore 19 alle ore 20, in M. Diacono KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975, Postmedia, Milano 2013, pp. 101-103.

Bibliologia, Roma, Libreria Arcana, 12 maggio 1972



(Cesare Tacchi + Mario Diacono) (Sopra un tavolo) (sul piedistallo) (al Muro) Roma, Palazzo Taverna , 17 maggio 1972



T LET

T - Mary McCarthy, *Uccelli d'America*, traduzione di Mario Diacono, Mondadori, Milano 1972; ed. originale *Birds of America*, Harcourt Brace Jovanavich, New York, 1965.

T LET

T - Marie Balka, *Il prezzo del silenzio*, traduzione di Mario Diacono, Rizzoli, Milano 1972; ed originale *Le Rançon du Silence*, Gallimard, Paris 1969.

LIB**

Weed Sutra / A Mantic Book (Liber Sibyllinus) **New York**, 1972 Fogli di alga su carta, testo inglese in lettere Letraset. Collezione Maramotti (unico).

1973

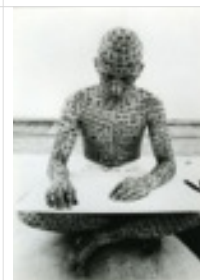
LIB

Writings 1971, JCT 6 Exempla, Firenze 1973

LIB

Mario Diacono, Claudio Parmiggiani, *Deiscrizione*, 15 esemplari numerati e firmati con una tavola fotografica, Tipografia Ferraguti, Modena 1973.

Claudio Parmiggiani in collaborazione con Mario Diacono, Milano, Galleria L'Uomo e L'Arte, 6 dicembre 1972



T LET

T - Voldemar Lestienne, *Furioso*, traduzione di Mario Diacono, Edizioni di Novissima, Roma, 1973.; Edizione originale, Voldemar Lestienne, *Furioso.Roman*, Fayard, Paris, 1971

POE Intervento in, Luciano Caruso, Stelio Maria Martini,(a cura di), *Continuazione A-Z*, Napoli, Edizioni di Continuum. interventi e azioni off 1970-72., 1973.

LIB** [Hypercalypsis](#), New York, 1973 (unico) MD

LIB** [Thothality](#), New York, JCT 1973-1974 32 pages; cm. 20.5x15 (unico) MD

LIB** [CalendYear Lines](#), *D.Hoped*, New York, 1973 12 leaves; cm. 16.5x24.5 (unico) MD

LIB** [Pentachrome](#), New York, JCT, 1973 20 pages; cm. 20.5x15 (unico) MD


1974

Macroscrittura, Microvisione, Cronideologia dell'iconizzazione del verbale, in *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), Centro Di, Firenze 1973, pp. 425-429, Ristampato in M.Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 62-68.

POE *une archéologie du futur (1969)*, «Geiger» 6, Torino, 1974, Ristampato in M.Diacono, *Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014*, Postmedia Books, Milano 2017, pp. 49-51

LIB 15 unedited poems, Montreal, Véhicule 1974.

LIB *Slanguage*. collana Pattern, diretta e curata da Luciano Caruso, Visual Art Center, Napoli, 1974

LET	Luciano Caruso, Stelio Maria Marini,(a cura di), <i>Tavole Parolibere Futuriste (1912-1944)</i> , con un saggio di Mario Diacono, Liguori Napoli 1974.	
T	Lucio Pozzi, <i>Cinque Racconti</i> , traduzione dall'inglese di Mario Diacono, Gian Enzo Sperone, 1974.	
LIB	Claudio Parmiggiani/Mario Diacono, <i>Daphnephoria</i> , con un testo di Mario Diacono, edizione di 15 esemplari numerati, Tipografia Ferraguti-Legatoria Gozzi, Modena-Brescia 1974.	
LET	<i>Ungaretti e la parola critica</i> , in Giuseppe Ungaretti, <i>Saggi e Interventi</i> , a cura, di M.Diacono e Luciano Rebay, Mondadori, Milano, 1974, pp. xiii-xcvi, Ristampato in M.Diacono, <i>Thothality. Sulla letteratura, verso la fine 1954-2014</i> , Postmedia Books, Milano 2017, pp. 69-118.	
1975		
LIB	<i>TAO DingTung</i> , Archai Archives for Avant-garde Interaction, New York, May 1975 edizione di 250 copie numerate e firmate più 50 copie firmate e non numerate.	

Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975. Il saggio *Introduzione* è ristampato in M. Diacono KA. *Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto 1960-1975*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 171-204. La sezione. *Documenti. «La scrittura»*, in Vito Acconci. *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York 1975, pp. 60-125 include le traduzioni di Diacono dei seguenti componimenti poetici di Acconci.

[A SHEET a sheet a sheet] / UN FOGLIO un foglio un foglio] 1967, inedito;

[(he asked) (what happened) (when it went) (on)] / (chiese) (cos'era successo) (quando s'era) (accesa), 1967, inedito;

[(a) (a)(fter)(a) (ll)] / (a) (a) (nanzitutto), 1967, inedito;

[My performance of "I'm walking"] / La mia performance di "Vado camminando", 1967, inedito;

My performance of Ezra Pound's *Alba* / La mia performance di *Alba* di Ezra Pound, 1967, inedito;

[READ THIS WORD] / LEGGI QUESTA PAROLA, 1967, tratta da *Extensions* («Extensions», 2, 1969, p. 71);

[He was small page 1] / Era piccolo pagina 1, 1967, (da «Extensions», 2 1969, p. 5);

COVER, THEN TITLE PAGE (OVER, HEN) / COPERTINA, POI FRONTESPIZIO (DIETRO, GALLINA), 1967, inedito;

[1. is taken] / [1. è preso], 1968, inedito;

[1. There was a man there, but he's disappeared as you look] / [1. C'era un uomo qui, ma come guardi è sparito], 1968, inedito;

[Let me explain. A places is a way for admission or transit;] [Fammi spiegare. Un luogo è uno spazio in cui si entra o transita], 1968, inedito, di cui si segnalava una prima versione apparsa su *Extensions* («Extensions», 1, 1968, p. 45);

[I am moving at a normal rate. I TURN TO LOOK STRAIGHT AT YOU.] / [Mi muovo a un passo normale. MI VOLTO A GUARDARTI IN FACCIA]. 1968, inedito;

REFERENCE WORK: OPERATIONS-OPERATION / TESTO DI CONSULTAZIONE: OPERAZIONI- OPERAZIONE, 1968, inedito;

PIN POINT (POINT OF VIEW) / PUNTO DI ORIENTAMENTO (PUNTO DI VISTA), 1968, inedito;

INSTALLMENT (INSTALLATION): MOVE, REMOVE / COLLOCAMENTO (COLLOCAZIONE): MUOVERE, RIMUOVERE, 1968, inedito;

[DROP (ON THE SIDE, OVER THE SIDE): three boundaries, of one page in Webster's Third New International Dictionary/ LASCIAR CADERE (SUL LATO, DAL LATO): tre bordi di una pagina del Webster's Third International Dictionary, 1969, inedito;

[Pieces: (See Homer's Iliad, edited by Walter Leaf and M. A. Bayfield, MacMillan and Company, Book II, lines 494 to 510.) / Re-piece ..] / Componimento: (vedi l'Iliade di Omero, edizione a cura di Walter Leaf e M.A. Bayfield, Macmillan and Company, Libro II, versi 495-510). Ricomponimento, 1969, inedito;

Corso, percorso, cambiamenti di corso e di percorso, 1969, inedito, pubblicato in sola versione in italiano; (Roget's Theasurus, St. Martin's Press Edition), 1969, inedito;

A SITUATION USING TYPEWRITER, VOICE, DESCRIPTION / SITUAZIONE CON MACCHINA DA SCRIVERE, VOCE, DESCRIZIONE , 1968-1969, tratto da *Extensions*, («Extensions», 4, 1970, pp. 44-45);

A SITUATION USING STREETS, LABELS, BUSES / SITUAZIONE CON

1976

LIB Mario Diacono, *Hypercalipsis* (1973), «TAU/MA» 1 1976, stampa novembre 1975.

LIB Giovan Battista Della Porta, *Steganografie* (1602), a cura di Mario Diacono, «TAU/MA», 2, 1976, stampa luglio 1976.

III. REGESTO 1977-1984

		galleria Mario Diacono
1977		
T	T - Mario Diacono, <i>Vito Acconci, Venezia Ci appartiene</i> , in «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», n. 2, primavera 1977, La Nuova Foglio, Macerata, pp. 100-133.	
LIB	JCT, <i>Thothality (1973-74)</i> , «TAU/MA», 4, settembre 1977, editore Achille Maramotti, Reggio Emilia.	
POE	LIT TERATURE, in <i>Image Bank Post Card</i> , General Idea, 1977.	
LIB	Mario Diacono, Claudio Parmiggiani, <i>Annunciazione</i> , Brescia 11 dicembre 1975, edizione di 95 esemplari numerati e firmati, Edizione Biancoenero, nel 1977.	
ART	<i>Agrisculture, l'età dell'oro.</i> , «Data. Dati internazionali d'arte», n. 28-29, ottobre-dicembre 1977, pp. 68-71.	
ART	<i>Interno/esterno (neo) metafisico (1977)</i> , testo pubblicato sulla locandina della mostra, <i>Interno/esterno (neo) metafisico, Ferruccio Fata & Mario Diacono, Bologna, Via di San Felice, 21, 3 giugno 1977-23 giugno 1977</i> , ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i> , Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 35-40; sezione 0. <i>Post Historiam</i> .	<p>Ferruccio Fata e Mario Diacono Bologna, Via di San Felice 21</p> <p>3 giugno - 23 giugno 1977 Interno/esterno (neo) metafisico. Ferruccio De Filippi, Eliseo Mattiacci, Claudio Parmiggiani.</p> <p>Eliseo Mattiacci, <i>Duomo/Donna</i> (1977) Claudio Parmiggiani, <i>Musurgia</i> (1977) Filippo De Filippi, <i>La strada del latte</i> (1977)</p>

1978		
ART	<p><i>Al di là del circo, nel quadro (1978)</i>, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Jannis Kounellis. Mario Diacono, Bologna, Via di Santo Stefano, 21 gennaio 1978, ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 45- 48; sezione 1. <i>Una politica della forma</i>.</p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>21 gennaio 1978 - 21/22 febbraio 1978 Jannis Kounellis</p> <p><i>Senza titolo</i> [James Ensor] (1977-78)</p>
ART	<p>Mario Diacono [L'artista e il libro hanno intrecciato per più di mille anni...], testo stampato sul pieghevole Franco Mello e Giorgio Persano editori, sd. [1977?]</p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>22 febbraio 1978</p> <p>esposizione dei libri Giulio Paolini <i>Sei illustrazioni per gli scritti di arte antica di J. J. Winckelmann</i> Claudio Parmiggiani, <i>2 L'arte è una scienza esatta (1977)</i>; Marco Gastini, <i>Pantomima</i></p>
ART	<p><i>Il quadrato come quadrato magico. (1978)</i>, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Claudio Parmiggiani, Mario Diacono, Bologna, 25 febbraio 1978, ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 91-94. sezione 1. <i>Una politica della forma, (6)</i></p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>25 febbraio 1978 - [24 marzo] Claudio Parmiggiani</p> <p><i>Giordano Bruno (1977), Daedalus (1977-78)</i></p>

ART	<p><i>Per una politica della forma.</i> (1978) testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Per una politica della forma. Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz, Mario Diacono, Bologna Santo Stefano 20, 8 aprile 1978, ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 49-54; sezione 1. Una politica della forma.</p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>8 aprile 1978 Per una politica della forma. Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz.</p> <p>Pier Paolo Calzolari, <i>Senza titolo</i> (1978) Mario Merz, <i>Senza titolo</i> [Nove verdure] 1978 Jannis Kounellis, <i>Senza titolo</i> (1978)</p>
ART	<p><i>Il segno del disegno : l'autenticità dell'opera della copia nel messaggio del medium.</i> (1978). testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Alighiero e Boetti, Mario Diacono, Bologna, Via di Santo Stefano 20, 6 maggio 1978. Ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 57-60. sezione Una politica della forma. 3)</p>	<p>Mario Diacono Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>6 maggio 1978 Alighiero e Boetti.</p> <p>Gary Gilmore (1977) <i>Collo rotto braccia lunghe</i> (1976-77)</p>
ART	<p><i>Due o tre strutture che s'aggancino a una stanza per sostenere un boomerang politico</i>, tempo stampato sul pieghevole delle mostra, Vito Acconci, <i>Two or Three Structures that can hook on to a room and support a political boomerang</i>, Mario Diacono, Bologna, Via Santo Stefano 10, 3 giugno 1978, ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984 pp. 225- 228; sezione 4. <i>L'altra strada dell'icona.</i></p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>3 giugno 1978 Vito Acconci, Two or Three Structures that can hook on to a room and support a political boomerang</p>
ART	<p>[Ecco un tema su cui interrogarci...] (1978), testo pubblicato sul pieghevole della mostra <i>Antonio Violetta</i>, Mario Diacono Via di Santo Stefano, Bologna, 27 giugno - 15 luglio 1978.</p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>27 giugno - 15 luglio 1978 Antonio Violetta.</p> <p><i>ATriade</i> (1977-78)</p>

ART	[Materia luminosa, investimento nella materia...], testo pubblicato sul pieghevole della mostra <i>Giorgio Zucchini</i> , Mario Diacono Via di Santo Stefano, Bologna, 23 settembre 1978 - 10 ottobre 1978	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>23 settembre 1978 - 10 ottobre 1978 Giorgio Zucchini</p> <p><i>Senza titolo (1978)</i></p>
ART	<i>Le deArt et son Double: The art of Vision.</i> (1978), testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Giulio Paolini. Idem VII Regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche, Mario Diacono, Bologna Via di Santo Stefano, 14 ottobre 1978. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i> , Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 63-67; sezione 1 <i>Una politica della forma</i> .	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>14 ottobre 1978 Giulio Paolini. Idem VII Regesto delle opere come modello di sei immagini teoriche</p>
ART	<i>Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire).</i> (1978), testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Lucio Pozzi <i>Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire)</i> , Mario Diacono, Bologna Via di Santo Stefano 20, 11 novembre 1978. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i> , Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 239- 242. Sezione 4. <i>L'altra strada dell'icona</i> .	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>11 novembre 1978 Lucio Pozzi Tagliare, rimuovere, proGRèSdire (guardare, vedere, perC'èpire).</p> <p><i>Pink Eye (1977)</i> <i>Big Cards (1978)</i></p>
ART	<i>"Mostra antilogica": la logica dell'antimostra.</i> (1978) testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Michelangelo Pistoletto. Mostra Antilogica, Mario Diacono, Bologna Via Santo Stefano 20, 9 dicembre 1978. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i> , Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 71-75; sezione 1. <i>Una politica della forma</i>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>9 dicembre 1978 Michelangelo Pistoletto. Mostra Antilogica</p> <p><i>Oggetti in meno (1965-66)</i> <i>Ponte (1978)</i></p>

1979

ART	<p><i>La nuova icone e la Ramificazione dei segni.</i> (1979), testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Sandro Chia, Mario Diacono, Bologna, Via di Santo Stefano 20, 13 gennaio 1979. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia pp. 127-132. ; sezione 2. <i>La Nuova Icone.</i></p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>13 gennaio 1979 Sandro Chia</p> <p><i>Maria dia(i)cona</i> (1979)</p>
ART	<p><i>Disegnoggetto, cosmèdipo</i> (1979), testo pubblicato sul pieghevole della mostra Enzo Cucchi. La Cavalla azzurra, Mario Diacono, Bologna, Via di Santo Stefano 20. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia pp. 145-149. Sezione 2. <i>La Nuova Icone.</i></p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>10 febbraio 1979- 3 marzo Enzo Cucchi. La Cavalla azzurra.</p> <p><i>La cavalla azzurra</i> (1978-79) <i>Senza titolo</i> (1978-79)</p>
ART	<p><i>Schizolinguaggio: anabarocco = la pittura: un échec.</i> (1979), testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Ferruccio De Filippi, Mario Diacono, Bologna Via di Santo Stefano 20, 10 marzo 1979. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia pp. 161-164. Sezione 2. <i>La Nuova Icone.</i></p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>10 marzo 1979 - 31 marzo Ferruccio De Filippi <i>Social-barocco</i> (1977), <i>Mancoatto</i> (1977).</p>
ART	<p><i>Filosofia di magia di lavori d'arte</i> (1979), testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Nicola De Maria, Mario Diacono Bologna Via di Santo Stefano 20, aprile 1979, ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia pp. 173-178. Sezione 2. <i>La Nuova Icone.</i></p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>aprile 1979 Nicola De Maria</p> <p><i>Carro che mi porta lontano</i> (1977) <i>Sono la tua forza / se te ne accorgi / è la mia fortuna / è la tua fortuna</i> (1979)</p>
ART	<p><i>Pentagonia</i> (1979). testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Luigi Ontani,, Mario Diacono Bologna Via di Santo Stefano 20, 19 maggio - 4 giugno 1979. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 101-104; sezione 1 Una politica della forma</p>	<p>Mario Diacono. Bologna, Via Santo Stefano 20</p> <p>19 maggio - 4 giugno 1979 Luigi Ontani <i>Pentagonia</i> (1979)</p>

L - MUS	Apocalypsis Altera. Composizione per coro. Roma agosto 1979, dattiloscritto.	
LIB	JCT, <i>Maza</i> (1975-76), «TAU/MA» 6, dicembre 1979, editore Achille Maramotti, ReggioEmilia.	
1980		
ART	<i>Post-Historiam</i> (dicembre 1976), «La Tradizione del Nuovo», n. 12, maggio, 1980, pp. 27-30, ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i> , Collezione Tauma, Reggio Emilia, pp. 23-32; sezione 0 Post-Historiam.	
ART	<i>ArtQuiTextOra (Tàulogos, nel gruppuscolo dell'arte)</i> 1980, testo pubblicato sul pieghevole della mostra Mauro Biuzzi. Mario Diacono, Roma Piazza Mignanelli 25, 18 aprile - 9 maggio 1980. Un breve estratto è pubblicato in <i>Quattro Frammenti 1.</i> in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i> , Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 211-212.	Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25 18 aprile - 9 maggio 1980 Mauro Biuzzi. TAU. <i>Quid Tum?</i>
ART	<i>Altrove</i> (1980), stampato sul cartoncino di accompagnamento della mostra Anna Valeria Borsari. <i>Altrove</i> , Mario Diacono Bologna, Via del Porto 12. Ristampato in <i>Anna Valeria Borsari. Opere</i> , catalogo della mostra (Siena Sale Comunali, Siena, 20 gennaio - 14 marzo 1996) Electa, Milano pp. 111-112.	Mario Diacono. Bologna, Via del Porto 12. dal 21 maggio [1980] Anna Valeria Borsari, Altrove. <i>Altrove</i> (1980)

ART	<p><i>Avec comme pour "langage". L'arte o il principio di ritualità</i> (1980). testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Mario Ceroli. La foresta analoga, Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25 , 15 maggio 1980-13 giugno 1980. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 79-82; sezione Una politica della forma 5)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>15 maggio -13 giugno 1980 Mario Ceroli. La foresta analoga.</p> <p><i>La foresta analoga</i> (1980) <i>Eleusi</i> (1979)</p>
ART	<p><i>Materialismo Magico</i>, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Ilija Soskic. Il mondo è ricco l'uomo è povero, Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25 , 20 giugno - 11 luglio 1980. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 85-88; sezione Una politica della forma 6)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>20 giugno - 11 luglio 1980. Ilija Soskic. Il mondo è ricco l'uomo è povero</p> <p><i>Il mondo è ricco, l'uomo è povero</i> (1980).</p> <p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>19 ottobre 1980 fino al 10 novembre. Kounellis</p> <p><i>Senza titolo</i> (1980)</p>
ART	<p><i>Lo specchio tagliato o la ricerca dell'autoritratto perduto/futuro.</i> (1980), testo pubblicato sul pieghevole della mostra Francesco Clemente. Mario Diacono Piazza mignanelli 25, Roma - Gian Enzo Sperone Via Quattro Fontane 21a, Roma 22 novembre-23 dicembre 1980. Ristampato con il titolo <i>Lo specchio tagliato e l'autoritratto perduto/futuro</i> in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 187-192; sezione La Nuova Icone.</p>	<p>Mario Diacono Roma Piazza Mignanelli 25, Gian Enzo Sperone Roma Via Quattro Fontane 21a</p> <p>22 novembre-23 dicembre 1980 Francesco Clemente</p> <p><i>Le Quattro Fontane</i> (1980)</p>

POE	<p>POE - Adele Totino, <i>le pianolan du dieuable</i>, sei incisioni, Monogram Roma, dicembre 1980, testo deopoetico di Mario Diacono, datato a penna 1978-1980 a penna su esemplare presso l'autore.</p>	
1981		
ART	<p><i>Strappò le corde del suono che lo aveva distratto dalla pittura (1981)</i>, testo pubblicato sul pieghevole della mostra Claudio Parmiggiani. Strappò le corde del suono che lo aveva distratto dalla pittura, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli, 25 10 - 31 gennaio 1981. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 95-98; sezione Una politica della forma. 7)</p>	<p>Mario Diacono Roma Piazza Mignanelli 25</p> <p>10 - 31 gennaio 1981 Claudio Parmiggiani. Strappò le corde del suono che lo aveva distratto dalla pittura.</p> <p><i>Phoebus (1980), Apollo (1980)</i> <i>Delphi (1980).</i></p>
ART	<p><i>Tutti i colori dell'arte</i>, testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Ferruccio De Filippi. Tutti i colori dell'arte, Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25, 7 - 28 febbraio 1981. Ristampato in n M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 165-169. (La Nuova Icone. 7)</p>	<p>Mario Diacono Roma Piazza Mignanelli, 25</p> <p>7 - 28 febbraio 1981 Ferruccio De Filippi. Tutti i colori dell'arte</p> <p><i>Tutti i colori della pittura (1979)</i> <i>Senza titolo I (1979), Senza titolo II (1979), Senza titolo (1980).</i></p>

ART

L'arte del vestito, il vestito dell'arte (1981), testo pubblicato sul pieghevole della mostra Luigi Ontani, Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli 25, 7-31 marzo 1981. Ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 106-109; sezione Una politica della forma. 9)

Mario Diacono
Roma Piazza Mignanelli, 25

7-31 marzo 1981
Luigi Ontani

Autoritratto in cartamodelli colorati (1981), Montevolo (1981), Colonna senza fine (1979), Tavolozza Specchio (1979)

ART

La tela pitagorica (1981). testo pubblicato sul pieghevole della mostra Mimmo Paladino, Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli 25, 14 aprile-12 maggio 1981. Ristampato in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 195-200; sezione La Nuova Icone. 12)

Mario Diacono
Roma Piazza Mignanelli, 25

14 aprile- 12 maggio 1981
Mimmo Paladino

La Stoltizia (1981) Senza titolo (1981)

T

T - Harold Bloom, *La Kabbalah e la tradizione critica*, I ed. italiana 1981, traduzione dall'americano di Mario Diacono, Feltrinelli, Milano, 1981 (stampa maggio 1981); ed. originale *Kabbalah and Criticism*, The Seabury press, New York 1975.

ART

iconaideia (1981), testo pubblicato sul pieghevole della mostra, Felice Levini, Adele Lotito, Giorgio Pagano, Pino Salvadori, Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25, 16 maggio -12 giugno 1981. Un breve estratto è pubblicato come *Quattro Frammenti. 2*, in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp.213-215., come [Sator ArepoTenet Opera Rotas Penetrare dall'esistente..]

Mario Diacono
Roma, Piazza Mignanelli, 25

16 maggio -12 giugno 1981
Felice Levini, Adele Lotito,
Giorgio Pagano, Pino Salvadori

Felice Levini, Azione a distanza (1981)
Adele Lotito, Attesa, Sulla Curva; Giorgio Pagano, *Quattro grandi destini inquietanti d'Europa meditati in quattro spazi (1980)*
Pino Salvadori, La corona.

ART	<p>[Le date 1972-1978...] testo pubblicato insieme a un testo di Emilio Villa, <i>[Nelle due urne di Gianni De Bernardi]</i>, sul pieghevole della mostra, Gianni De Bernardi. Riti di paesaggio 1972-1978, Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25 19 giugno-10 luglio 1981.</p>	<p>Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>19 giugno- 10 luglio 1981 Gianni De Bernardi. Riti di paesaggio 1972-1978.</p> <p><i>Un luogo per la Vecchia Natura</i> (1972), <i>Andare oltre (sic iter ad astra)</i> (1974), <i>Ishtar</i> (1974), <i>Yama</i> (1978), <i>Amleto e altri (la recita è sospesa)</i> (1976-78).</p> <p>Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>4 settembre 1981 Pino Salvatori e Mauro Biuzzi</p>
ART	<p><i>Qualcosa di interessante (il servo e l'artista)</i> pubblicato sul pieghevole della mostra Sandro Chia, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 11 settembre - 10 ottobre 1981. Ristampato in M. Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 133-137.; sezione La Nuova Icone. 2)</p>	<p>Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>11 settembre - 10 ottobre 1981 Sandro Chia</p> <p><i>Il volto scandaloso</i> (1980), <i>Qualcosa di interessante</i> (1981), <i>Il figlio del farmacista</i> (1981)</p>
ART	<p><i>[Nel luglio 1912, a Monaco, Marcel Duchamp..]</i> (1981), testo dattiloscritto stampato su un gruppo di fogli spillati;</p>	<p>Mario Diacono. Firenze, Rufina I busini. Via di Pomino</p> <p>3 ottobre 1981 Lucia Romualdi. Immagine di serra calda.</p> <p><i>Immagine di serra calda</i> (1981)</p>

ART	<p><i>Disegni dal fronte (1981)</i>. pubblicato sul pieghevole della mostra, <i>Enzo Cucchi</i>, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli, 25, 20 ottobre - 14 novembre 1981. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 150- 154; sezione La Nuova Icone. 5.</p>	<p>Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>20 ottobre - 14 novembre 1981 Enzo Cucchi.</p> <p><i>Il martire delle tempeste (1981).</i> <i>Donna (1981).</i></p>
ART	<p><i>nell'Ombra del Nome, nella Pittura (1981)</i>, pubblicato sul pieghevole della mostra, Luca Piffero, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 21 novembre - 12 dicembre 1981. Un breve estratto è pubblicato in <i>Quattro Frammenti. 3</i>, in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 216-217.</p>	<p>Mario Diacono Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>21 novembre - 12 dicembre 1981 Luca Piffero</p> <p><i>Al di fuori, Involò e donna,</i> <i>Novissimo panico.</i></p>
1982		
ART	<p><i>Lucia Romualdi</i>, a cura di Mario Diacono, con un testo di Mario Diacono, Monogram Roma, 1982; ne è segnalata la realizzazione in occasione dell'installazione <i>Immagine di serra calda</i> di Romualdi, datata 26 febbraio 1981.</p>	
ART	<p><i>Viento Nicola: la nostalgia della storia e l'iscrizione del Nome (1982)</i>, pubblicato sul pieghevole della mostra, Nicola De Maria, Mario Diacono, Piazza Mignanelli 25, 9 gennaio - 6 febbraio 1982. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp.179-184.; sezione La Nuova Icone. 10)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>9 gennaio - 6 febbraio 1982 Nicola De Maria</p> <p><i>Quore (1981) Sera (1981), Sono un corridore felice (1981), Nevi (1981).</i></p>
ART	<p><i>Le tentazioni di Sant'Artista (1982)</i>, pubblicato sul pieghevole della mostra, <i>David Salle. Man with a Camera</i>, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 13 febbraio - 6 marzo 1982. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 245-249. ; sezione L'altra strada dell'icona. 4)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>13 febbraio - 6 marzo 1982 David Salle Man with a Camera</p> <p><i>Man with a Camera (1981)</i></p>

ART	<p><i>La forma intelligibile e il silenzio dell'arte.</i> 1982, pubblicato sul pieghevole della mostra Carlo Maria Mariani. A.D.P., Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 20 marzo - 17 aprile 1982, Ristampato in M.Diacono, Verso una nuova iconografia, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp.112- 117; sezione Una politica della forma. 10)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>20 marzo - 17 aprile 1982 Carlo Maria Mariani. A.D.P.</p> <p><i>Sophrosyne</i> (1982), <i>Universalis ante rem</i> (1982), "Lubricus, Nudus, Nocturnus" (1982)</p>
ART	<p><i>Il luogo del Tempo e del Vento.</i> 1982 pubblicato sul pieghevole della mostra, Mario Merz, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 24 aprile 1982 - 22 maggio 1982, Ristampato in M.Diacono, Verso una nuova iconografia, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 203-208.</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>24 aprile 1982 - 22 maggio 1982. Mario Merz</p> <p><i>Mandria</i> (1978), <i>Conifere</i> (1981), <i>Mulino di Lanzo</i> (1982)</p>
LET/ POE - T	<p>Mario Diacono, <i>Yeats et la profesia</i>; traduzione di <i>Il secondo avvento</i> (1920), <i>Meru</i> (1944), «AEIOU», III, 5 gennaio-luglio 1982, pp. 62-63, pp. 64-71.</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>2 giugno 1982 ore 18-21 Alighiero Boetti</p> <p><i>Clessidra Cerniera e Viceversa</i> (1982)</p> <p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>5 - 25 giugno 1982 Adele Lotito e Patrizia Cantalupo</p> <p>La mostra è accompagnata da un pieghevole con testo di Enrico Cocuccioni [L'esplicitzza dell'immagine fa sempre scandalo...]</p>

ART	<p><i>[La praxis si è inflessibilmente legata]</i>, pubblicato sul pieghevole della mostra, Joseph Kosuth. Seeing/Reading, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli, 25, 10 settembre - 2 ottobre 1982. Ristampato con il titolo <i>Vedere/leggere</i>, in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 321-235; sezione <i>L'altra strada dell'icona</i>. 2).</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>10 settembre - 2 ottobre 1982 Joseph Kosuth. Seeing/Reading</p> <p><i>Seeing Reading</i> (1981).</p>
ART	<p><i>L'altra strada dell'icona</i> (1982). pubblicato sul pieghevole della mostra Jean Michel Basquiat. Il campo vicino all'altra strada, Mario Diacono, Roma, Piazza Mignanelli 25, 23 ottobre- 20 novembre 1982, in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 267-270.; sezione <i>L'altra strada dell'icona</i>. 7</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>23 ottobre- 20 novembre 1982 Jean Michel Basquiat Il campo vicino all'altra strada</p> <p><i>Il campo vicino all'altra strada</i> (1982)</p> <p>Mario Diacono. Roma, Piazza Mignanelli, 25</p> <p>24 novembre 1982 Tullio Catalano. L'ultimo dipinto di Gorky - una delle dodici versioni.</p> <p>Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60</p> <p>10 dicembre 1982. IMMAGIN'AZIONI Ferruccio De Filippo, Felice Levini, Luca Piffero, Pino Salvadori.</p>
1983		
T LET	<p>T - Harold Bloom, <i>L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia</i>, traduzione di Mario Diacono, Feltrinelli, Milano 1983; ed. originale: <i>The Anxiety of Influence. A theory of Poetry</i>, Oxford University Press, 1973.</p>	

ART	<p><i>L'allegoria mancina</i> (1983), stampato sul pieghevole della mostra Carlo Maria Mariani, Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60, 29 gennaio - 26 febbraio 1983. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 118- 121; sezione Una politica della forma. 11)</p>	<p>Mario Diacono Roma, Via Vittoria 60</p> <p>29 gennaio - 26 febbraio 1983 Carlo Maria Mariani</p> <p><i>Allegoria profetica</i> (1982), <i>Ninfa e follia</i> (1982), <i>Il pittore mancino</i> (1982), <i>Goethe/Beuys</i> [?]</p>
ART	<p><i>la Sapienza isterica</i>, stampato sul pieghevole della mostra, L'immagine isterica. Patrizia Cantalupo Adele Lotito Sabrina Mirri, Donna Moylan, Mario Diacono, Roma Via Vittoria 60, 5 marzo - 2 aprile 1983. Un estratto è pubblicato con il titolo Quattro Frammenti. 3, [Che l'arte sia arrivata alle soglie d'una post-storia...]. in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 218-219.</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Via Vittoria 60</p> <p>5 marzo - 2 aprile 1983 L'immagine isterica. Patrizia Cantalupo, Adele Lotito, Sabrina Mirri, Donna Moylan.</p>
ART	<p><i>Eroico, eroicomico, eroicosmico</i> , stampato sul pieghevole della mostra, Sandro Chia, Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60, 21 aprile 1983 - 14 maggio 1983. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 138-141; sezione La Nuova Icone. 3)</p>	<p>Mario Diacono Roma, Via Vittoria 60</p> <p>21 aprile - 14 maggio 1983 Sandro Chia</p> <p><i>Ragazzi temerari</i>, (1983); <i>Uomo di velluto</i> (1983); <i>Figura Meccanica I</i> (1982), <i>Figura Meccanica II</i>, (1982), <i>Figura che guarda lontano</i> (1982), <i>Il botanico</i> (1982), <i>Uomo in bottiglia</i> (1982), <i>Ragazzi coraggiosi sulla zattera</i> (1982).</p>
POE -	<p>M.Diacono, <i>Dàimon</i> (1980-1982) in Sandro Chia-Mario Diacono-, <i>Faccia fresca cane caldo, Dàimon</i>, edizione di 45 copie numerata con con un'acquaforte originale di Sandro Chia, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1983.</p>	

ART	<p><i>Il Re dell'Arte (1983)</i>, stampato sul pieghevole della mostra Julian Schnabel. <i>Man of Sorrow</i>, Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60, 1 -31 ottobre 1983, Ristampato in una versione estesa in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 259-262; sezione L'altra strada dell'icona. 6)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Via Vittoria 60</p> <p>27 maggio 1983 Ilija Soskic pesceucelloaereo.</p> <p>Senza titolo (1983), Senza titolo (1982) Senza titolo (1983) Senza titolo (1983)</p> <p>Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60</p> <p>1 -31 ottobre 1983 Julian Schnabel. Man of Sorrow.</p> <p><i>Man of Sorrow</i> (1983).</p>
ART	<p><i>L'arte della scena (1983)</i>. stampato sul pieghevole della mostra, Eric Fischl. <i>Birthday Boy</i>, Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60 5-30 novembre 1983. Ristampato in M.Diacono, <i>Verso una nuova iconografia</i>, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 273-277. (L'altra strada dell'icona. 8)</p>	<p>Mario Diacono. Roma, Via Vittoria 60</p> <p>5-30 novembre 1983 Eric Fischl</p> <p><i>Birthday Boy</i> (1983)</p>
ART	<p>[Claudio Parmiggiani. Proprio un quadro di De Kooning afferma...], testo dattiloscritto di poche righe con una breve presentazione.</p>	<p>Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60</p> <p>3 dicembre 1983 Claudio Parmiggiani invito</p> <p><i>Alchimia</i> (1982-83) , <i>Mercurio passa davanti al sole</i> (1982), <i>Il sognatore</i> (1983), <i>Pittura innamorata</i> (1983).</p>

POE

Mario Diacono, *Politica: 9 poesie*, con un'acquaforte di Claudio Parmiggiani, edizione di 66 esemplari numerati di cui sessanta numerati da 1 a 60 contenenti l'acquaforte originale e sei numeri in numeri romani da I a VI, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1983.

1984

**Mario Diacono,
Roma, Via Vittoria 60**

**21 gennaio 1984
Bruno Ceccobelli.
Fiori dal diluvio**
invito.

*dENTE USAto (1983), Guardie
Notturme (1984), Con tempie (1983),
Sirene (1983).*

**Mario Diacono,
Roma, Via Vittoria 60**

**1-21 marzo 1984
Iconicità. Stefano Donati,
Donna Moylan, Rolf
Winnewisser, Bernd Zimmer**
invito.

ART

Il Respiro dei disegni. stampato sul pieghevole della mostra Enzo Cucchi. Tetto, Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60, 24 marzo - Ripubblicato in M.Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 155-158;(La Nuova Icone. 5.

**Mario Diacono
Roma, Via Vittoria 60**

**24 marzo 1984
Enzo Cucchi. Tetto**

Tetto (1983-84)

ART *BaselitzPassion* (7 aprile 1984), in M. Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984, pp. 281-287: 283; ristampato in M.Diacono, *BaselitzPassion*, «Tema Celeste», II, n. 3, ottobre 1984, pp. 8 -11.

ART *Immagine totale* stampato sul pieghevole della mostra, *David Salle*, Mario Diacono, Roma, Via Vittoria 60 18 maggio 1984 - 15 giugno 1984. Ristampato in M.Diacono, *Verso una nuova iconografia*, Collezione Tauma, Reggio Emilia, 1984, pp. 250-255. (L'altra strada dell'icona. 5; datato 19 maggio 1984).

LIB Mario Diacono, *Verso una nuova iconografia*, edizione di 1500 copie numerate stampata nel giugno 1984, copertina disegnata da Enzo Cucchi, Collezione Tauma, Reggio Emilia 1984





ART M.Diacono, *Harar*, [*The country, the non-landscape in which the images of the paintings and drawings of Cucchi take place...*], in Enzo Cucchi, *Vitebsk/Harar*, a cura di Mario Diacono, Sperone Westwater, New York, November 1984, traduzione del testo dal francese e dall'italiano di Donna Moylan.

Mario Diacono
Roma, Via Vittoria 60




18 maggio - 15 giugno 1984
David Salle








Sentimentality in the work of Gertrude Stein (1983); *The Other Thing* (1983); *Senza titolo* (1984); *Senza titolo* (1984).


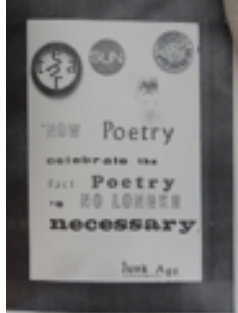





IV. REGESTO OGGETTI 1967-1977







	<p>Clan D'Est:ijn [1967] Milano.</p> <p>Ripr. in MysticFicActions2011 (se ne segnala la pubblicazione in «Das Kunstwerk», Stoccarda, 7-8, aprile-maggio 1969)</p> <p>Collezione privata, Milano. (corrispondenza con l'autore 2018).</p>
	<p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>
	<p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>
	<p>Objtext 2, 1967, 25, 4 x 30,48 cm</p> <p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968), esp Boston2016</p> <p>firmato e datato sul retro «objtext 2 mario diacono/ milano / 1967 / via reina 5»</p> <p>Mario Diacono</p>



	<p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>
	<p>Parte di objections Milano 67 ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>
	<p>Parte di objections Milano 67 ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>
	<p>Parte di objections Milano 67 ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>
	<p>Parte di objections Milano 67 ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>

	<p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>	
	<p>IL SEGRETO DEL POETA</p> <p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr.in objtexts (SanFrancisco1968)</p> <p>esp Roma2013</p>	
	<p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>	
	<p>Parte di objections Milano 67</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>	
	<p>archi/text/ur/e</p> <p>Berkeley 1968</p> <p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p> <p>Collezione Maramotti</p>	

	<p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>	
	<p>ripr. in objtexts (SanFrancisco1968)</p>	
	<p>ripr. JCT68-69/1970 University of California Berkeley? secondo la testimonianza dell'autore l'oggetto è stato da lui lasciato a University of California Berkeley, in circostanze non accertate.</p>	
	<p>Die Sonne Net 1969 . ripr. JCT68-69/1970 esp. Roma 2013 Collezione Maramotti</p>	
	<p>Crafttext 1 (BuddhaPiece) 1969-1970. ripr. JCT68-69/1970 esp. Roma 2013 Collezione Maramotti MARA568</p>	

	<p>The LAST. ing HERD 1970</p> <p>esp. Milano 2016</p> <p>Collezione Maramotti MARA55</p>	
	<p>[Io e lui / Il libro : il Phallo] 1972</p> <p>Realizzato durante la performance azione <i>Bibliologia</i> Libreria Arcana, Roma, 12 maggio 1972</p> <p>esp. Milano2016.</p> <p>Collezione Maramotti MARA577.</p>	
	<p>Egg Mundi [1972-1974] .</p> <p>esp JNH75</p> <p>ripr. TAO75 (I); Kostelanetz75, p. 28.</p>	
	<p>IMAGIC</p> <p>ripr. TAO75</p>	
	<p>Il Carro [1972-1974]</p> <p>esp. JNH75; Roma 2013</p> <p>ripr. TAO75 (I)</p> <p>Collezione Maramotti MARA562</p>	



Top Story [1972-1974].

esp. JNH75; Roma 2013; Milano 2016
ripr. TAO75 (I)

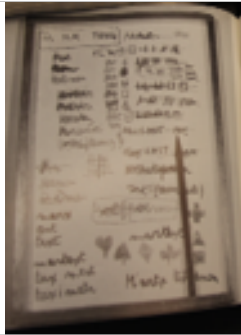
Collezione Maramotti, Mara 556



Esologic [1972-1974]

esp. JNH75

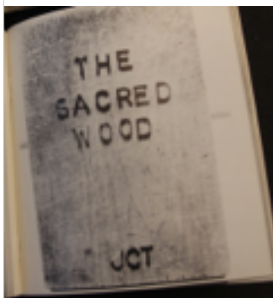
ripr. TAO75 (I)



D. Ich. Tung [1972-1974]

esp. JNH75

ripr. TAO75 (I)



The Sacred Wood [1972-1974]

esp. JNH75

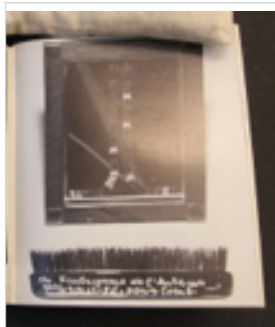
ripr. TAO75 (I)



Adams's Banne d r Book [1972-1974].

esp. JNH74-75

ripr. TAO75



M:D: pour Comb Marcel Duchamp (1972-1974)

esp. JNH75; Milano2016

ripr. TAO75 (I) , con il titolo *M.D.*

Collezione Maramotti MARA548



Box as Shadows of God [1972-1974].

esp. JNH75

ripr. TAO75 (I)

Collezione Maramotti MARA 560.



Speculum Veritatis [1972-1974].

esp. JNH75

ripr. TAO75 (I); Dematteis-Maffei98, n. 1023, con il titolo
Science The Principles of chemistry [sic]



A War si a War [1972-1974]

esp. JNH75

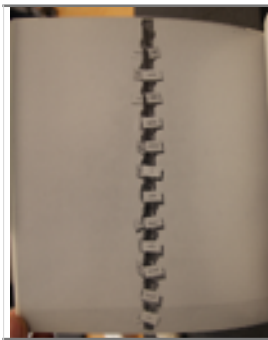
ripr. TAO75 (I)



Lightitude [1975?]

ripr. TAO75. (II)

Collezione Maramotti

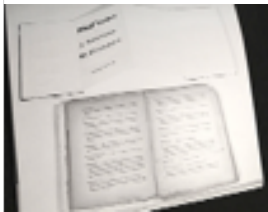


Wandbook .

ripr. TAO75 (II); FareLibro89; Dematteis-Maffei1998, n. 1017.

esp. FareLibro89

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



Nud' Isme [1972-1974]

exh. JNH75

ripr. TAO75 (II)

Collezione Maramotti



Book not in English .

ripr. TAO75 (II)
esp Roma2013

Mario Diacono



Libredo [1972-1974]

esp. JNH75







ripr. TAO75 (II)





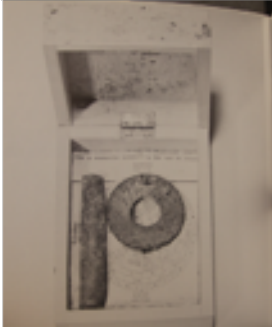





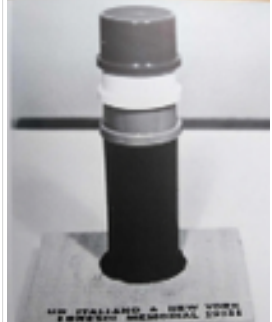
Stonybuk [1972-1974]

esp. JNH75

ripr. TAO75 (II)

	<p>Lawheel [1972-1974] esp. JNH75 ripr. TAO75 (II)</p>	
	<p>Muttus Logos [1972-1974]. esp. JNH75 ripr. TAO75 (II)</p>	
	<p>Black & White [1972-1974] esp. JNH75 ripr. TAO75 (II)</p>	
	<p>Peacocks'Tail [1972-1974] esp. JNH75 ripr. TAO75. (II)</p>	
	<p>Annullato [1972-1974] esp. JNH75 ripr. TAO75 (III. AltarAge Set); Kostelanetz75, p. 24</p>	

	<p>Gadda [1972-1974] esp. JNH75 ripr. TAO75. (III. AltarAge Set)</p>
	<p>Dritzato [1972-1974] esp. JNH75 ripr. TAO75. (III. AltarAge Set) Collezione Maramotti, MARA 551</p>
	<p>?? Rebis [1972-1974]. esp. JNH75 (sul pieghevole RE/bis) ripr. TAO75 (III. AltarAge Set) attribuzione incerta titolo - immagine</p>
	<p>Cast-A-Niente [1972-1974] esp. JNH75; Milano2016 ripr. TAO75. (III. AltarAge Set) Collezione Maramotti, MARA550.</p>
	<p>Pusic = Musip/P [1972-1974]. esp. JNH75; (sul pieghevole come Musip/P); Milano2016 ripr. TAO75, (III. AltarAge Set) (Pusic) Maramotti, MARA 583 (1974)</p>

	<p>Younity 1972-1974].</p> <p>esp. JNH75, sul pieghevole indicato U/nity)</p> <p>ripr. TAO75, Younity (III. AltarAge Set)</p> <p>attribuzione incerta immagine - titolo .</p>
	<p>Cosmic Watch [1972-1974].</p> <p>esp. JNH75;</p> <p>ripr. TAO75. (III. AltarAge Set)</p>
	<p>For the Sexes [1972-1974]</p> <p>esp. JNH75</p> <p>ripr. TAO75. (III. AltarAge Set)</p> <p>attribuzione incerta immagine - titolo</p>
	<p>Woo doo [1972-1974]</p> <p>esp. JNH75;</p> <p>ripr. TAO75. (III. AltarAge Set)</p> <p>attribuzione incerta immagine - titolo</p>
	<p>Bresci Memorial 1973</p> <p>esp. JNH75</p> <p>ripr. TAO75. (III. AltarAge Set)</p>



Deathanor [1972-1974].

esp. JNH75; deathator
ripr. TAO75. (III. AltarAge Set)

Collezione Maramotti.



Oggetto a memoria (1970-1975).

ripr. TAO75 (III. AltarAge Set)
esp. Milano 2016
Collezione Maramotti, (MARA549)

«9 febbraio 1975 COSTRUIRE UN OGGETTO PER UN ATTO DI MEMORIA mettendo un oggetto rubato durante un party a San Francisco nel 1970 - dentro un oggetto comprato a New York nel 1972 - ricreo un oggetto visto in un libro erotico giapponese comprato a Roma nel 1965 - costruiscono un testo la cui sintassi è la memoria - JCT, New York»

sul fondo della parte in gesso "To Janis" [Janis Joplin]



Dedalus' Morning Rites (1974)

esp. JNH75
ripr. TAO75. (IV)

Mario Diacono







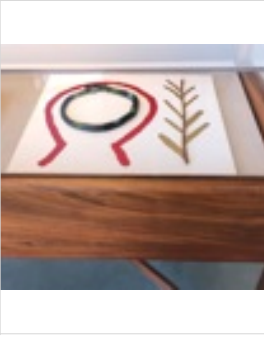

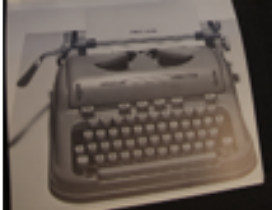
Be Jour Stars Ney Yond

esp. JNH75; Roma 2013 (con il titolo Po.r.try.Ait 1974)

ripr. TAO75. (IV)

Collezione Silvana Stipa, Roma.



	<p>ArKiva, 1974</p> <p>esp. JNH75, Boston2016 ripr. TAO75. (IV)</p> <p>Mario Diacono</p>	
	<p>The S.Core [1972-1974]</p> <p>esp. JNH75 ripr. TAO75. (IV)</p>	
	<p>EnTrance (1975),</p> <p>ripr. TAO75 (IV) esp Boston 2016</p> <p>Mario Diacono</p>	
	<p>After the 12th Key [1975]</p> <p>ripr. TAO75 (IV)</p>	
	<p>Hermegistus [1975].</p> <p>ripr. TAO75, (IV); Ballerini75, copertina</p> <p>Collezione Maramotti.</p>	



[NOT A KNOT BUT A GOTT] [1975]

ripr. TAO75

(oggetto concepito per essere rappresentato; esiste solo in fotografia)



Write of Passage, 1975,

ripr. MAZA75-76/1979
esp. Boston 2016

Mario Diacono



Urscriptum [1975-1976]

ripr. MAZA75-76/1979

Collocazione sconosciuta



sh. Unga [1975-1976]

ripr. MAZA75-76/1979

collocazione sconosciuta, distrutto o smarrito)



















Screens for 42nd Street 4 [1975-1976]







ripr. MAZA75-76/1979

Collocazione sconosciuta (Ceduto da Mario Diacono a Luciano Caruso)



	<p>On His 46th Birthday He Thought of His Country. 1976.</p> <p>ripr. MAZA75-76/1979</p> <p>Fondazione Luigi Bonotto, Molvena. Archivio Bonotto Code 2126 (provenienza Luciano Caruso, conversazione con Luigi Bonotto, Molvena.17 marzo 2017).</p> <p>Ceduto da Mario Diacono a Luciano Caruso, conversazione con l'autore.</p>	
	<p>Ana/logic Por/trait of V.H.A. (April 1976),</p> <p>ripr. MAZA75-76/1979 esp Boston2016</p> <p>Mario Diacono</p>	
	<p>Against Lawyal Order (1975)</p> <p>ripr. MAZA75-76/1979 esp. Boston 2016</p> <p>Mario Diacono</p>	
	<p>Sefer Ha' Razim, November (1975)</p> <p>ripr. MAZA75-76/1979 esp. Boston 2016</p> <p>Mario Diacono</p>	

	<p>Vers anciens. At the Center of the World</p> <p> ripr. TAO75 (copertina), MAZA75-76/1979</p> <p>Distrutto dall'autore, alcune parti dell'oggetto sono andate perse. Due elementi presso l'autore, segnalati come Vers anciens. At the Center of the World : West, 1976.</p>	
	<p>Mantique (1975-76)</p> <p> ripr. MAZA75-76/1979</p> <p>firmato e datato a penna nera «mario diacono new york 1976», (il 6 è sovrascritto al 5).</p> <p>New York Public Library. Spencer Collection Provenienza Mario Diacono.</p>	
	<p>A dernier langage d'Arthur Rimbaud, (1976)</p> <p> ripr. MAZA75-76/1979</p> <p>esp. Boston2016</p> <p>Mario Diacono.</p>	
	<p>I death (1972-74/1977)</p> <p>esp. Milano 2016</p> <p>Collezione Maramotti MARA557.</p>	
	<p>Found Poem (1975-76)</p> <p>esp Milano2016</p> <p>Collezione Maramotti MARA572.</p>	

	<p>The alchemist's bubble bath (ether (C₂H₅)₂O (1976-1977).</p> <p>esp Milano2016</p> <p>Collezione Maramotti MARA 579</p>
	<p>Film (1977) [sky star field man house/ pensiero oggetto idea parola simbolo].</p> <p>esp Roma2013</p> <p>Collezione Maramotti</p>
	
	<p>Melencolia (1977)</p> <p>Mario Diacono</p>
	<p>CRIPTOIO [1977]</p> <p>Segnalato dall'autore come 1977, ma vicinanza di elementi linguistici e visivi con Black&White, forse New York 1972-1974?</p> <p>Collezione Maramotti.</p>

Collezione Bonotto CODE 2127

UNTITLED

Object book

Felt-tip pen on two double pages cardboards

30 x 23.5 cm. Signed

in restauro.

Archivi, biblioteche e collezioni.

Roma Fondo Lorenza Trucchi, Archivio della Quadriennale di Roma, Roma. (AQR)
Archivio dell' Accademia Filarmonica Romana, Roma

Firenze.

Fondo Pier Paolo Pasolini, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto
Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.
Fondo Giuseppe Ungaretti, Archivio Contemporaneo Bonsanti, Gabinetto
Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.

Reggio Emilia

Biblioteca e Archivio della Collezione Maramotti Reggio Emilia. (CM).

Archivio Emilio Villa, Biblioteca Panizzi Reggio Emilia.

Venezia.

Fondo Elena Povoledo, Istituto per il Teatro e il Melodramma
Fondazione Giorgio Cini Venezia (FEP)

Fondo Luigi Squarzina, Istituto per il Teatro e il Melodramma.
Fondazione Giorgio Cini Venezia

Fondo Egisto Macchi, Istituto per la Musica. Fondazione Giorgio Cini. (FEM)

Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Biennale di Venezia (ASAC).
Sezione Arti Visive
Sezione Teatro

Milano Archivio Storico Teatro Alla Scala, Milano.

Torino Archivio del Teatro Stabile di Torino, Torino, (ATS)

Vicenza Fondazione Bonotto, Collezione Luigi Bonotto, Molvena, Vicenza.

Rovereto Museo di Trento e Rovereto, Archivio di Nuova Scrittura.
Fondo Ugo Carrega, Fondo Stelio Maria Martini, (SMM).

- Boston Mario Diacono, Boston (MD)
Museum of Fine Arts, Boston
- New York Avalanche Archives, The Museum of Modern Art Archives, New York.
Franklin Furnace Archive, The Museum of Modern Art Library, New York.

Prints and Spencer Collection, New York Public Library, New York.

Jean Noël Herlin Archives, New York.

The Watermill Center Robert Wilson Archives, New York.
- London Royal College of Art Library, London

Tate Archive, Nimai Chatterji Collection, London.
- Los Angeles Getty Research Institute Library,
Dick Higgins Papers.
Harald Szeemann Papers
- Ontario N.F. Simpson Fonds, William Ready Division of
Archives and Research Collections, McCaster Library Archives, Ontario,
Canada

Bibliografia

Cataloghi di mostre.

Jackson Pollock, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1-30 marzo 1958), a cura di Nello Ponente, presentazione di Palma Bucarelli, introduzione di Sam Hunter, organizzata dal Museum of Modern Art di New York, Editalia, Roma, 1958.

Casimir Malevic, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 5 maggio - 2 giugno 1959) a cura di Giovanni Carandente, saggio introduttivo di Palma Bucarelli, Editalia Roma, 1959.

Howard Wood, pieghevole della mostra, Galleria del Cavallino, 6 - 16 maggio 1961, Galleria del Cavallino, Venezia 1961.

The Art of Assemblage, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, October 2 - November 1961, The Dallas Museum of Modern Art, January 9 -February 11, 1962, San Francisco Museum of Modern Art, March 5 - April 15, 1962) a cura di William C. Seitz, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

George Brecht. The Book of the Tumbler on Fire. Pages from Chapter I, catalogo della mostra (New York, Fischbach Gallery, 10 aprile - 1 maggio 1965), Fischbach Gallery, New York 1965.

Revort 1. Documenti d'arte oggettiva in Europa, catalogo della mostra (Palermo, Galleria d'arte moderna, Palermo, 2-16 settembre 1965) con testi di Mario Diacono, Cesare Vivaldi, Lawrence Alloway, Jasia Reichardt, Regione Siciliana, Assessorato trasporti comunicazioni e turismo, Azienda Autonoma di Turismo di Palermo e Monreale, Il Quadrante, Palermo, 1965.

Pino Pascali. Nuove sculture, catalogo mensile della galleria L'Attico n. 80, L'Attico, Roma, 29 ottobre 1966.

George Brecht. The Book of the Tumbler on Fire. Pagine scelte dai capitoli II a VIII, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 14 aprile- 13 maggio 1967), Galleria Schwarz, Milano 1967.

Kounellis. Il Giardino I Giuochi, catalogo della mostra (Roma, L'Attico, marzo-aprile 1967), con un testo di Alberto Boatto, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967.

Cinquième Biennale de Paris. Section Italienne, Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1967, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1967.

Kounellis, Novembre-Dicembre 1967, L'Attico, Roma, catalogo mensile della galleria L'Attico, n. 86, dicembre 1967.

Dada Surrealism and their Heritage, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, March 27- June 9, 1968; Los Angeles County Museum, July 16-September 8, 1968; The Art Institute of Chicago, October 19- December 8, 1968), a cura di William Rubin, Museum of Modern Art, New York, 1968.

Anti-Illusion.Procedures/Materials, catalogo della mostra (New York, Whitney Museum of American Art, May 19 - July 6, 1969) a cura di James Monte e Marcia Tucker, Whitney Museum of American Art, New York, 1969.

Ilija Soskic, catalogo della mostra (Palazzo dei Diamanti, Ferrara 13 febbraio-5 marzo 1972) Centro Attività Visive, Ferrara 1972.

Contemporanea catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 30 novembre 1973 - febbraio 1974), Centro Di, Firenze 1973.

El Sourdog Ex. George Brecht, Works 1957-1973, catalogo della mostra, (Onnasch Galerie, November 1973), testi di Peter Frank, Robin Page, Al Hansen, Ray Johnson, George Brecht, New York 1973.

Marcel Duchamp, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, September 22 to November 11, 1973; New York, The Museum of Modern Art, December 3, 1973 - February 10, 1974; The Art Institute of Chicago, March 9 - April 21, 1974), a cura di Anne d' Harnoncourt e Kynaston McShine, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, MoMA, New York 1973.

Language & Structure in North America. The first large definitive survey of North American language art, catalogo della mostra (Toronto, November 4-30 1975), a cura di Richard Kostelanetz, Kensington Arts Association, Toronto, 1975.

Le macchine celibi. The Bachelor Machines, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del sale alle Zattere, 6 settembre - 30 ottobre 1975), Alfieri, Venezia, 1975.

La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali, catalogo generale (Biennale di Venezia, 18 luglio - 10 ottobre 1976). a cura di B. Radice, F. Raggi, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.

Robert Rauschenberg, catalogo della mostra, (Washington, National Collection of Fine Arts, October 30, 1976 - January 2, 1977, New York, Museum of Modern Art, March 25 -May 17, 1977, San Francisco Museum of Modern Art, June 24- August 21, 1977; Buffalo, AlbrightKnox Buffalo, September 23 -October 30, 1977; Chicago, The Art Institute, December 3, 1977-January 15, 1978), Smithsonian Institution Press, Washington, 1976.

Claudio Parmiggiani. Tavole Teatri Riti, catalogo della mostra (Galerie im Taxis-Palais, Innsbruck, aprile 1977), con testi di Paolo Fossati e Peter Weiermaier, Fata Bolzano, 1977.

La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura. Catalogo generale, Biennale di Venezia, 1978.

Pistoletto in Berlin. Arbeiten aus den Jahren 1962-1978 an 14 Orten in Berlin, catalogo della mostra (Nationalgalerie Berlin, 4 agosto-12 novembre 1978) Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin 1978.

Alberto Savinio, catalogo mostra (Roma Palazzo Esposizioni, 18 maggio-18 luglio 1978), scritti di Maurizio Fagiolo, Daniela Fonti, Pia Vivarelli, De Luca, Roma, 1978.

V Premio nazionale Pino Pascali, Kounellis, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale di Bari, 20 maggio-8 luglio 1979), De Luca Editore, Roma, 1979.

Il ritratto, testo di Flavio Caroli, Roma, Galleria La salita, 17 dicembre 1980, Roma, Tipografia Centenari, 1980.

Jannis Kounellis, catalogo della mostra (Rimini, Musei comunali d'arte contemporanea, 16 luglio-30 settembre 1983), a cura di Germano Celant, Milano, Mazzotta 1983.

Baselitz, catalogo della mostra (New York, Mary Boone and Michael Werner Gallery, 7 aprile - 28 aprile 1984), con testi di Norman Rosenthal e Klaus Kertess, New York 1984.

Ouverture / Arte Contemporanea, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli, 18 dicembre 1984 al 15 giugno 1985) a cura di Rudi Fuchs, Allemandi, Torino 1985.

Francesco Clemente. Affreschi. Pinturas al Fresco, catalogo mostra (Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 7 aprile - 7 maggio 1987), a cura di Rainer Crone, Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1987.

Enzo Cucchi, "la disegna". Zeichnungen 1975 bis 1988, catalogo della mostra, (Kunsthaus Zürich, the Louisiana Museum Humlebaek, Kunstmuseum Düsseldorf, 1988-1989), Prestel-Verlag, München, 1988

Roma-New York 1948-1964. An art exploration, catalogo della mostra (New York, Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-10 gennaio 1994) a cura di Germano Celant e Anna Costantini, Charta, Milano, 1993.

Gli anni originali, catalogo della mostra (Castelluccio di Pienza, La Foce, luglio 1995), a cura di Plinio De Martiis, Editori del Grifo, 1995.

A Secret Location on the Lower East Side. Adventures in Writings 1960-1980, a cura di Steven Clay e Rodney Philipps, prefazione di Jerome Rothenberg, catalogo della mostra (New York, New York Public Library, January 24 - July 25 1998), NYPL-Granary Books, New York, 1998.

Roma anni '60 al di là della pittura, catalogo mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 20 dicembre 1990 - 15 febbraio 1991), a cura di M. Calvesi e R. Siligato, Carte Segrete, Roma, 1990.

MillenovecentoSessanta, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Netta Vespignani, febbraio 1990), a cura di Plinio De Martiis, introduzione di Marisa Volpi, Allemandi, Torino, 1990.

Robert Wilson's vision. An exhibition of works by Robert Wilson catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 6 febbraio - 21 aprile 1991; Houston, Contemporary Arts Museum, 15 giugno - 18 agosto; San Francisco Museum of Modern Art, 19 settembre - 1 dicembre 1991), Museum of Fine Arts Boston - Harry Abrams, New York, 1991.

Alighiero e Boetti, 1965-1992, Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge, catalogo mostra (Bonner Kunstverein, 29 settembre - 22 novembre 1992, Westfalen Kunstverein Munster 4 dicembre 1992- 24 gennaio 1993, Kustmuseum Luzern, 12 febbraio - 14 aprile 1993), a cura di Annelie Pohlen, Bonner Kunstverein, 1993.

Gregory Markopoulos. Mythic Themes, Portraits and Films of Place (New York, Whitney Museum of American Art, 6 marzo - 7 aprile 1996), a cura di John G. Hanardt e Matthew Yokobosky, New York 1996.

Jannis Kounellis, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 19 novembre 1996 -19 febbraio 1997), a cura di Gloria Moure, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1996.

Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation, catalogo mostra (New York, The Pierpont Morgan Library, New York, May 13 - August 30, 1998), a cura di Felix Meyer, Mainz, Schott, 1998.

Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta, catalogo mostra (Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico 20 gennaio – 3 marzo 2002) a cura di Claudio Parmiggiani, Mazzotta, Milano, 2002.

Sintentico. Notargiacomo Opere dal 1971 al 2007, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 27 maggio - 1 luglio 2007) a cura di Barbara Martuscello, Gangemi Editore, Roma, 2007.

L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978, catalogo della mostra (Roma, Macro 2010-2011), a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola, Electa, Milano 2010.

Anni Settanta. Arte a Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 settembre - 2 marzo 2014), a cura di Daniella Lancioni, Iacobelli Editore, Roma, 2013.

Specters of Artaud. Language and the Arts in the 1950s, catalogo mostra, (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 18 settembre - 17 dicembre 2012), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2012.

Mario Diacono texts & objtexts 1962-2012, catalogo della mostra (Roma, Studio Eos Libri d'Artista, 9 maggio-7 giugno 2013), Eos, Roma 2013.

Villadrome. Emilio Villa Libri Riviste Scritti 1947-1992, catalogo della mostra (Roma, Studio Varroni, 9 ottobre - 14 novembre 2014) a cura di Mario Diacono e Piero Varroni, Eos, Roma, 2014.

Ileana Sonnabend and Arte Povera, catalogo della mostra (New York, Levy Gorvy Gallery, 2 novembre - 23 dicembre 2017), a cura di Germano Celant, Levy Gorvy New York, 2017.

Cesare Tacchi. *Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio - 6 maggio 2018), a cura di Daniela Lancioni e Ilaria Bernardi, Azienda Speciale Palaexpo, Roma, 2018.

Altri testi (volumi, saggi, articoli, riviste)

1909

SADE, Donatien Alphonse François de, *L'oeuvre du Marquis de Sade. Pages choisies, comprenant des morceaux inédits et des lettres publiées pour la première fois, tirées des Archives de la Comédie-française*, introduzione, saggio bibliografico e note a cura di Guillaume Apollinaire, Bibliothèque des curieux, Paris, 1909; Bibliothèque des curieux, Paris, 1922.

1916

La cinematografia futurista. Manifesto futurista pubblicato 9 numero del giornale L'Italia futurista, firmato da F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 1916.

1920

VALÉRY, Paul, *Album de Vers Anciens (1890-1900)*, A. Monnier, Paris 1920.

ARTAUD, Artaud, *L'Antarctique; Poème*, «Action. Cahiers de philosophie e d'art», 10, 1921, p. 20.

ARTAUD, Artaud, *La Bouteille et le Verre, Verlaine boit, Mystagogie, Madrigaux*, «Action» (numero speciale), 1921, pp. 42-45.

TZARA, Tristan, *Monsieur Aa L'Antiphilophe*, «Action» (numero speciale), 1921, p. 48.

1922

ARTAUD, Artaud, *Bar Marin, Aquarium'*, «Action», mars-avril, 1922, p. 42.

1924

«La Révolution Surréaliste», 1, I, 1ère Décembre 1924.

1925

FRAZER, James George, *Il Ramo d'oro. Storia del pensiero Primitivo. Magia e Religione*, Alberto Stock, Roma 1925; ristampa, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, introduzione di Giuseppe Cocchiara, traduzione di traduzione di Lauro de Bosis, 2 voll., Einaudi, Torino, 1950; *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, traduzione di Lauro de Bosis, edizione in volume unico, collana Biblioteca di cultura scientifica Serie Viola, L'uomo, P. Boringhieri, Torino, 1964.

1926

ARTAUD, Antonin, *Lettre a la voyante; Uccello, le poil*, «La Révolution Surréaliste», 8, II, 1ère Décembre, 1926, pp.16-18; pp. 22-23.

ÉLUARD, Paul *D.A.F. Sade écrivain fantastique et révolutionnaire*, «La Révolution Surréaliste», 8, II, 1ère Décembre, 1926, pp. 8-9.

1927

LAWRENCE, D. H. (David Herbert), *Mornings in Mexico*, Martin Secker, London, 1927.

PÉRET, Benjamin, *Corps a Corps*, «La Révolution Surréaliste», 9-10, Octobre 1927, pp. 33-36.

1930

MAN RAY, *Hommage to D.A.F. Sade*, «Le Surréalisme au service de la révolution», 2, 1930, p. 37.

MAN RAY, *Monument to D.A.F. Sade* 1933, «Le Surréalisme au service de la révolution», 5, 15 mai 1933.

1936

LEWIN, Kurt, *Principles of Topological Psychology*, translated by Fritz Heider and Grace M. Heider, McGraw Hill Book Company, New York-London, 1936; ristampata McGraw Hill, New York 1966; New York Johnson Reprint, New York, 1969.

1942

«View. Through the Eyes of Poets». Max Ernst Number, 2nd series, n. 1, April 1942.

1943

SELINGMANN, Kurt, *Surrealist Bibliography*, «VVV. Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology Psychology», n.2-3, March 1943, pp.133-134.

1947

ARTAUD, Artaud, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, K Éditeur, Paris, 1947.

BRETON, Breton, *Ode à Charles Fourier*, Éditions de la Revue Fontaine, Paris, 1947.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris, 1947; Éditions du Seuil, Paris, 1967.

1948

«Possibilities I. An Occasional Review», Problems of Contemporary Art, Wittenborn, Schulz, New York, 1, Winter 1947- 1948.

ARTAUD, Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu. Émission radiophonique enregistrée le 28 novembre 1947*, texte intégral suivi de variantes, extraits de presse et de 8 lettres à Fernand Pouey, René Guignard, Wladimir Porché, René Guilly, le R.P. Laval, Paule Thévenin, K Éditeur, Paris, 1948.

ARTAUD, Artaud, *Ci-gît, précédé de la Culture Indienne*, Paris, K Editeur, 1948.

SELINGMANN, Kurt, *History of Magic and the Occult*, Pantheon Books, New York, 1948.

1949

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade* Éditions de Minuit, Paris, 1949; II ed. Éditions de Minuit, Paris, 1963; Éditions de Minuit, Paris, 1966.

1950

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1950.

1951

MOTHERWELL, Robert (a cura di), *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, Documents of Modern Art 8, Wittenborn Schulz, New York, 1951.

PAVESE, Cesare, *Letteratura americana e altri saggi*, prefazione di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1951.

VIVALDI, Cesare, *Manuale del teatro di massa*, Edizioni di cultura sociale, Roma, 1951.

1952

LÉLY, Gilbert, *Vie du Marquis de Sade. Écrite sur des données nouvelles et accompagnée de nombreux documents, le plus souvent inédits*, Libraire Gallimard, Paris, 1952; I. edizione italiana, *Sade profeta dell'erotismo*, traduzione di Gian Piero Brega, Milano Feltrinelli, 1960.

1954

CARROUGES, Michel, *Les machines célibataires*, Arcanes, Paris, 1954.

ELIADE, Mircea, *Trattato di storia delle religioni*, prefazione di Ernesto de Martino, traduzione di Virginia Vacca, I edizione italiana, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino 1954; ed. originale *Traité d'histoire des religions*, Payot, Parigi, 1948.

1955

ARON, Raymond. *L'opium des intellectuels*, Calmann-Levy, Paris, 1955; I ed. inglese *The Opium of Intellectuals*, traduzione di Terence Kilmartin, Doubleday, Garden City, N.Y., 1957; I ed. italiana *L'oppio degli intellettuali*, traduzione di Paolo Casini, Cappelli, Bologna, 1958.

1956

ABBAGNANO, Nicola, *Possibilità e libertà*, Taylor, Torino, 1956.

1957

BERIO, Luciano, *Giardino Botanico*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp. 41-43.

CLEMENTI, Aldo, *Dopo la dodecafonia, un nuovo stile*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp. 44-46.

FELLEGARA, Vittorio, *Nuova avanguardia musicale*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp. 47-48.

MARAINI, Fosco, *Il segno nella scrittura giapponese*, «L'esperienza moderna», 1, aprile 1957, pp. 13-18.

PERILLI, Achille, *Nuova figurazione per la pittura*, «L'esperienza moderna» 1, aprile 1957, pp. 19-22.

P. A., *Problemi della musica contemporanea*, «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, p. 41.

ELIADE, Mircea, *Das Heilige und das Profane: vom Wesen des Religiösen*, Hamburg, Rowohlt, 1957; I ed. inglese *The sacred and the profane. The nature of religion*, Harcourt, New York 1959. ed. francese *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965; *Il sacro e il profano*, traduzione dal francese di Edoardo Fadini, collana *Biblioteca di cultura scientifica Serie viola. L'uomo 29*, Paolo Boringhieri, Torino, 1967.

1958

ARTAUD, Antonin, *The Theatre and its Double*, traduzione di Mary Caroline Richards, The Grove Press, New York 1958.

AUDEN, W. H., *Del fare e del giudicare*, «Tempo Presente», III, 2, febbraio 1958, pp. 96-108.

BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape*, «Evergreen Review», vol. 2, n. 5, Summer 1958, pp. 13-24.

CODIGNOLA, *Il dramma a soggetto in America. Due sguardi dal ponte*, «Tempo Presente», III, 3, marzo 1958, p. 232.

KEROUAC, Jack, *The Subterraneans*, Grove Press, New York, 1958.

NAVARETTA, E.A. *The Secret Theatre of Artaud. Essay/Book Review*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 2, 1958, pp. 66-69.

ROSENBERG, Harold *The Twilight of Intellectuals*, «Dissent. A Quarterly of Social Opinion», vol. 5, n. 3, Summer 1958, pp. 221-228.

VIVALDI, Cesare, [*Nei primi anni del 1946...*], *Perché ce ne siamo andati*, «Tempo Presente», III, 9-10, settembre-ottobre 1958, pp. 722-730.

1959

«Ordini. Studi sulla Nuova Musica», 1, luglio 1959.

BECKETT, Samuel, *La dernière bande*, «Les Lettres Nouvelles», n.1, 4 mars 1959, pp. 5-13.

BECKETT, Samuel, *La dernière bande suivi de Cendres*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1959.

BERIO, Luciano, *Poesia e Musica: un'esperienza*, «Incontri Musicali. Quaderni Internazionali di musica contemporanea», 3, agosto 1959, pp.98-111.

CAGE, John, *Lecture on Nothing*, «Incontri Musicali. Quaderni Internazionali di musica contemporanea», n. 3, agosto 1959, pp. 128-149.

CAGE, John, *Lecture on Something*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 4, Autumn 1959, pp. 73-78.

- CHARBONNIER, Georges Charbonnier, *Antonin Artaud. Essai sur Antonin Artaud. Bibliographie, dessins, portraits et fac-similes*, Editions Pierre Seghers, Paris, 1959.
- CAROTHERS, John C. D., *Culture, Psychiatry and the Written Word* , «Psychiatry», n. 22, November 1959, pp. 307-320.
- DUCHAMP, Marcel, *Marchand du sel*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris, 1959.
- ECO, Umberto, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, «Incontri Musicali. Quaderni Internazionali di musica contemporanea», 3, agosto 1959, pp. 32-54.
- GINSBERG, Allen, *Abstraction in Poetry* , «It Is. A Magazine for Abstract Art», 3, Winter-Spring 1959, pp. 73-75.
- GOFFMAN, Erving *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York, 1959; I ed. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Social Sciences Research Center University of Edinburgh , Edinburgh, 1956.
- HAUSMANN, Raoul, *Manifeste d'Ordonnance du Son, Trois Petite Sapins, Sol-Chant*, «L'Esperienza moderna», 5, marzo 1959, pp. 2-9.
- HOLIDAY, Billie, *La signora canta il Blues*, traduzione di Mario Cantoni, Longanesi, Milano 1959; ed. originale *Lady sings the Blues*, Lancer, New York, 1956.
- KAPROW, Allan, *One chapter from The Principles of Modern Art*, «It is. A Magazine for Abstract Art» 4, Autumn 1959, pp. 51-52.
- LASNER, Kermit, *A review of Harold Rosenberg's The Tradition of the New*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 4, Autumn 1959, New York, pp. 38-39.
- MAURI, Fabio, [*Howard Wood è nato a Chicago*], testo pubblicato sul pieghevole della mostra Wood, Roma, Galleria Trastevere, 1959, ritaglio, (MD)
- METZGER, Heinz-Klaus, *John Cage o della liberazione*, traduzione di Sylvano Bussotti, «Incontri Musicali. Quaderni Internazionali di musica contemporanea», n. 3, agosto 1959, pp. 16-31.
- PERILLI, Achille «*dada est plus que dada*» «*Raoul Hausmann est plus que Raoul Hausmann*», «L'Esperienza moderna», 5, marzo 1959, p. 1.

PEYREFITTE, Roger *L'exilé de Capri*, avant-propos de Jean Cocteau, Flammarion, Paris, 1959; ed. italiana *L'esule di Capri. Romanzo*, Longanesi, Milano, 1959; ristampa Flammarion, Paris, 1974.

REINHARDT, Ad, *Seven Quotes*, «It is. A Magazine for Abstract Art», 4, Autumn 1959, p. 25.

ROSENBERG, Harold *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959.

ROSENBERG, Harold, *Random Quotes from Harold Rosenberg's book Tradition of the New*, «It is. A Magazine for Abstract Art» 4, Autumn 1959, pp. 36-37.

SCHWITTERS, Kurt, *Cigarren*, «L'Esperienza moderna», 2, agosto-settembre 1957, p.4.

SCHWITTERS, Kurt, *Scherzo*, «L'Esperienza moderna», 2, agosto-settembre 1957, p. 5.

ULANOV, Barry *Manuale del Jazz*, traduzione di Tilde Arcelli, Feltrinelli Universale Economica, Milano, 1959; ed. originale *A Handbook of Jazz*, Viking Press, New York 1957.

VIVALDI, Cesare, *America Neo-Dada*, «Tempo Presente», IV, 2, febbraio 1959, p. 152.

VIVALDI, Cesare, *Viaggio spaziale*, «Il Caffé politico e letterario», VII, n. 10-11, ottobre-novembre, 1959, pp. 24-25.

VIVALDI, Cesare, *Riviste. Francia*, «Tempo Presente», IV, 3, marzo 1959, pp. 237- 239.

VIVALDI, Cesare, *L'eroe ignoto Malevich*, «Tempo Presente», IV, 5, maggio 1959, pp. 399-401.

WILCOCK, Juan Rodolfo, *La Vita Sotterranea*, «Tempo Presente», IV, 4, aprile 1959, pp. 327-328.

1960

s.a., [*La Partisan Review...*], «Tempo Presente», V, 4, aprile 1960, p. 267.

s.a., *Notiziario*, «Lettere Italiane», vol. 12, n. 4, ottobre-dicembre 1960, p. 505

ABEL, Lionel, *Not Everyone is in the Fix*, «Partisan Review», vol. 27, n.1, Winter, 1960, pp. 131-136.

ARTAUD, Antonin, *Chiote à l'esprit*, «Tel Quel», 3, automne 1960.

ALLOWAY, Lawrence, *Scialoja*, «Ark. Journal of the Royal College of Art», 25, 1960, pp.19- 23; 42-43.

ANSEN, Alan-RUMNEY, Ralph, *The Beat Generation. A dialogue between Alan Ansen-(a) & Ralph Rumney - (r)*, «Ark» 25, 1960. pp.26-27.

BECKETT, Samuel, *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*, Grove Press, New York 1960.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologique de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Presses Universitaires de France, Paris 1960.

SIMPSON, Norman Frederick *A Little book of Water Chutes...!*, «ARK. Journal of the Royal College of Art», n. 25, 1960, pp. 34-41.

VILLA, Emilio, *Dada Coriphée à New York. Pour exalter la plénitude des pouvoirs de la tribu*, «Appia», 2 1960, sn.

1961

s.a., *Il funeral-party degli Iniziati a Venezia. La 'Chose nella Laguna'*, ritaglio, «Confidenze», 1961, (archivio Tate Modern)

CAGE, John, *Silence. Lectures and Writings*, I ed. Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1961.

GINSBERG, Allen *Kaddish and Other Poems 1958-1960*, City Lights Book, San Francisco 1961.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, 1961.

1962

An Anthology of chance operations, concept art, anti art, indeterminacy, plans of action, diagrams, music, dance constructions, improvisation, meaningless work, natural disasters, compositions, mathematics, essays, poetry, George Maciunas & Jackson Mac Low, New York, 1962.

WALDERG, Patrick Waldberg, *Max Ernst en Arizona*, «XXeSiècle», 24, Décembre 1962. pp. 41-46.

1963

Disegni e Parole, a cura di Carluccio, E. Sanguineti e E. Gribaudo, Fratelli Pozzi editore, Torino 1963.

ABEL, Lionel, *Metatheatre. A new view on dramatic form*, Hill and Wang, New York, 1963; edizione italiana, *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, traduzione di L. Ballerini, introduzione di G. Bartolucci, Rizzoli, Milano 1965.

ARTAUD, Antonin, *Note sur la peinture surréaliste en générale, des commentaires de mes dessins*, «Tel Quel», 15, automne 1963.

HOCCHUTH, Rolf, *Der Stellvertreter*, Rowohlt Verlag, Hamburg, 1963; ed. francese *Le Vicaire*, a cura di F. Martin e J. Amsler, prefazione di Erwin Piscator, Éditions du Seuil, Paris, 1963; ed. italiana, *Il vicario. Dramma in cinque atti*, prefazione di Carlo Bo, Feltrinelli, Milano, 1964.

PORRO Giorgio, *Molto rumore per il Vicario*, «Sipario», n. 211, novembre 1963, pp. 35-38.

SEELMAN EGGERBERT, Ulrich, *Piscator torna a Berlino con un nuovo dramma esplosivo*, «Sipario», n. 205, maggio 1963, pp. 25-26.

STANLEY, Henry Morton, *Diari dell'esplorazione africana, pubblicati per la prima volta dai manoscritti originali*, Dall'Oglio Editore, Milano 1963, ed. originale *The Exploration Diaries*, William Kimber, London 1961.

VALOBRA, Franco, *I giovani nati vecchi*, «Tempo Presente», VIII, 1, gennaio 1963, pp. 67-68.

1964

Il teatro a New York. "The Brig": processo ai marines e al teatro tradizionale, «Sipario», 216, aprile 1964, pp. 18 -19.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double. Le theatre de Seraphin. Les Cenci, Œvres complètes*, tomo IV, Gallimard, NRF, Paris, 1964; I. ed italiana, *Il teatro e il suo doppio e altri scritti teatrali*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, prefazione id Jacques Derrida, Einaudi, Torino 1968.

BROOK, Peter, HALL, Peter, MAROWITZ, Charles, SAINT DENIS, Michel, SHAFFER Peter, *Artaud for Artaud's Sake*, «Encore», XI, n. 3, maggio-giugno 1964, pp. 20-31.

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, Paris 1964.

REBORA, Roberto, *Il Vicario in Italiano*, «Sipario», 223, novembre 1964, p. 4.

SEELMAN EGGERBERT, Ulrich, *L'anno dei giovani: molta genialità e poco coraggio*, «Sipario», 219, luglio 1964, pp. 15-18.

SEELMAN EGGERBERT, Ulrich, *Shakespeare e "Il Vicario" in un teatro senza novità*, «Sipario», n. 220-221, agosto settembre 1964, pp. 29-30.

SQUARZINA, Luigi, *Il Vicario di Hochhuth*, «Sipario», n. 216, aprile 1964, p. 29.

VIVALDI, Cesare, in *J. Kounellis*, Galleria La Tartaruga, aprile 1964.

VIVALDI, Cesare, (a cura di), *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Guanda, Parma 1964.

WEISS, Peter, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats: dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton, unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964; ed. inglese *The Persecution and Assassination of Marat as Performed by the Inmates of the Asylum at Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*, english version by Geoffrey Skelton, verse adaptation by Adrian Mitchell, John Calder, London, 1964; ed. italiana, *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat, rappresentati dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del Marchese di Sade. Dramma in due atti*, traduzione di Ippolito Pizzetti, Einaudi, Torino 1967.

1965

AA.VV. *On Vietnam*, «Partisan Review», vol. 34, n. 4, Fall 1965, pp. 620-656.

s.a., *Venerdì a Roma. The Brig col Living Theatre*, «L'Unità», 24 marzo 1965, p. 7.

ag.sa, *Il Living all'Eliseo. Sconvolgenti "Mysteries"*, «L'Unità», 13 marzo 1965, p. 9.

ARTAUD, Antonin, *Anthology*, a cura di Jack Hirshmann, City Lights Books, San Francisco, 1965.

ARTAUD, Antonin, *Sur les Chimères*, «Tel Quel», 22, été 1965.

BROOK, Peter, MAROWITZ, Charles *Il teatro della crudeltà in Inghilterra*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, pp. 45-47.

BRECHT, George, *Change-Imagery/ Immagini Casuali*, «Collage», 3-4, dicembre 1964 (stampa 1965), pp. 71-85.

BURROUGHS, William S. *Afternoon Ticker Tape. The Burroughs*, «EX», 3, marzo - dicembre 1965.

BUSSOTTI, Sylvano, *20 appunti di scena per La Passion Selon Sade. Mystère de chambre avec tableaux vivants*, «Marcatré», nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 350-356.

CRESPI, Matilde, *Intervista a Julian Beck. La parole al Living Theatre*, «Sipario», numero monografico dedicato a *Il Teatro della Crudeltà*, n. 230, giugno 1965 p. 82.

DEWEY, Ken, *X-ings*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 216-223.

KIRBY, Michael, *New Theatre*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 23-43.

MORRIS, Robert, *Notes on Dance*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 179-186.

OLDENBURG, Claes, *Washes*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 108-118.

CAGE, John- KIRBY, Michael-SCHECHNER Richard, *An Interview with John Cage*, «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, 1965, pp. 50-72.

FALZONI, Giordano *La rivolta e l'happening*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 83.

GINSBERG, Allen, *Jukebox all'Idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1965.

LEONARDI, Alfredo, *Living & Glorious* «Marcatré», 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, pp. 370-371.

MACCHI, Egisto, *Anno domini. Composizione per il teatro in due parti. Versione da Concerto. Orchestra sinfonica siciliana. Direttore Daniele Paris. Regia di Italo Alfaro*, «Marcatré», nn. 16-17-18, luglio-agosto-settembre 1965, p. 357.

MAROWITZ, Charles, *Artaud per Amore di Artaud*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, pp. 48-50.

ROLOFF Michael - WEISS, Peter, *An Interview with Peter Weiss*, «Partisan Review», 32, Spring 1965, pp. 220-232.

SONTAG, Susan *Marat/Sade/Artaud*, «Partisan Review», 32, Spring 1965, pp. 210-219.

«Tel Quel», numero monografico dedicato ad Antonin Artaud, 20, Hiver, 1965.

VINAVER, Steven, *Il Marat/Sade di Peter Brook*, «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 51.

1966

A(lter)A(ction). *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*. Teatro Olimpico. Accademia Filarmonica, martedì 15, mercoledì 16, giovedì 17 venerdì 18 novembre 1966, programma di sala, (FEM)

s.a., *Artaud in Musica*, «Vie Nuove», n. 25, 23 giugno 1966, p. 67, ritaglio stampa (CM).

s.a., “*Alteraction*” di Egisto Macchi. *Avanguardia alla Filarmonica*, «Il Giornale d’Italia», 15 XI 1966], ritaglio stampa (CM).

s.a. , “*AlterAction*” due atti con finale a sorpresa, «Il Messaggero», 12 novembre 1966, ritaglio stampa, (CM).

ABEL, Lionel, *So, Who’s not Mad? On Marat/Sade and Nihilism*, «Dissent», March - April 1966, pp. 164-172.

ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori, Adelphi, Milano, 1966.

BALDI, Attilio, *Gelo in teatro alla prima di “Studio per A.A.” L’opera di Egisto Macchi in omaggio al poeta Artaud. La complicata vicenda si svolge in un manicomio*, «Stampa Sera», 16-17 giugno 1966, p. 8, ritaglio stampa, (CM).

BLY Robert - RAY, David (a cura di), *A poetry reading against the Vietnam war*, The Sixties Press, Madison, 1966.

BROWN, Norman O., *Love’s Body*, Vintage Books, New York 1966; edizione italiana, *Corpo d’amore*, traduzione di Silvia Giacomoni. Il Saggiatore, Milano, 1969.

COHEN, Milton J., *Film and Space Theatre*, «Tulane Drama Review», vol. 11, n. 1, Autumn 1966, pp. 62-67.

di. p., *Una novità per Macchi*, «Paese Sera», 16 giugno 1966, ritaglio stampa (CM)

DA- A/U DELA, Numero 1, 1966, ed. Bit Milano.

Giov. A., *A(Iter) A(ction) al Teatro Olimpico. Le musiche di Egisto Macchi sacrificate per troppe stravaganze*, «Il Tempo», 19 giugno 1966, p. 8, ritaglio stampa (CM).

FLYNN, Sean, *Errol’s Son in Green Beret Tells of Death in Viet Nam*, «Daily News», Wednesday 27 April 1966, p. 60.

KAPROW, Allan (a cura di), *Assemblage, Environments and Happenings*, with a selection of scenarios by 9 Japanese of the Gutai Group, Jean-Jacques Lebel,

Wolf Vostell, George Brecht, Kenneth Dewey, Milan Knížák, Allan Kaprow, Abrams, New York 1966.

Jannis Kounellis Alfabeto & un testo di Mario Diacono, venerdì 7 ottobre 1966, Arco d'Alibert, Studio d'arte Roma, edizione in 1000 copie di cui 30 numerate a mano con un disegno originale, Roma, 1966.

KOUNELLIS, Jannis - LONZI, Carla, *Un villaggio pieno di rose. Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, in *Catalogo 3*, La Tartaruga, Roma 10 giugno 1966.

KOUNELLIS, Jannis- LONZI, Carla, *Discorsi*, «Marcatré», n.16-19, dicembre 1966, pp. 130-134.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

LEBEL, Jean-Jacques, *Le Happening. Essai*, Les Lettres Nouvelles, Paris, 1966.

LOCATELLI, Luigi, *Vietato ridere dei messaggi beat. Anche l'avanguardia è immatura*, «Il giorno», 23 giugno 1966, p. 5, ritaglio stampa (CM).

MAROWITZ, Charles, *Notes on the Theatre of Cruelty*, «Tulane Drama Review», vol. 11, n. 2, Winter, 1966, pp. 152-172.

PALAZZOLI, Daniela (d.p.), *Object Poems Something Else Gallery. New York, aprile 1966*, in *Marcatré*, 26-29, dicembre 1966, p. 318.

ROTHENBERG, Jerome, *A Ritual. A book of Primitive Rites and Events*, Something Else Press, New York 1966.

SARKANY-PERETT, Judith *USA. Cinema a New York. Intervista a Jonas Mekas, Harry Smith, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Stan Vanderbeck, Stan Brakage*, «Marcatré», 19-22, aprile 1966, pp. 83-95.

SONTANG Susan *Film and Theatre*, « Tulane Drama Review» vol. 11, n. 1, autumn, 1966, pp. 24-27.

Studio per "A(Iter)A(ction)" di Egisto Macchi, Teatro Olimpico. Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 15, giovedì giugno 1966, programma di sala (FEM).

Studio per A(Iter)A(ction), «Marcatré», 26-29, dicembre 1966, pp. 15-20.

VIVALDI, Cesare, *La scuola di Pistoia*, «Collage», 6, settembre 1966, pp. 73-76.

WARBURG Aby, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da Gertrude Bing, La Nuova Italia, Firenze 1966.

1967

A(lter)A(ction). *Composizione per il teatro di Egisto Macchi*, Teatro Moderno di Grosseto, Compagnia del Teatro Musicale di Roma, mercoledì 31 maggio 1967 ore 17, ore 21.30 giovedì 1 giugno 1967, ore 21.30, venerdì 2 giugno 1967 ore 21.30, programma di sala, (FEM).

s.a., *Jannis Kounellis, L'Attico. Roma, Piazza di Spagna*, «Espresso Colore», 1, 1967, p. 41.

s.a., *Jannis Kounellis. Roma. Galleria L'Attico. Piazza di Spagna*, «L'Espresso Colore», rubrica *I pittori*, n. 32, 12 novembre 1967, p. 39.

s.a., *Les mots et les choses. Concert Fluxus/Art Total*, «B't» 2, maggio 1967, p. 29.

ACCONCI, Vito, *Kay Price and Stella Pajunas*, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 12-20.

ACCONCI, Vito Hannibal, *Twelve Minutes*, «0 to 9», 2, August 1967, pp. 49-57.

BIGONGIARI, Piero, *Il discorso su Michaux è il discorso su Michaux*, «Approdo Letterario», n. 39, luglio-settembre 1967, pp. 59-67.

BUSSOTTI, Sylvano, *A(lter)A(ction)*, «Discoteca. Rivista di dischi e musica», n. 66, gennaio 1967, s.n.

CAGNONE, *I giovani*, «Marcatré», nn. 30-33, luglio 1967, pp. 290-296.

CARMI, Lisetta, *Carmi. Ezra Pound 1966*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. [299-306].

CARUSO, Luciano, *Come bruciare una mamma. Oratorio beat*, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 20-24.

Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, (Paris, Musée de la Ville de Paris, 30 septembre - 5 novembre 1967), programma generale, Musée de la Ville de Paris, Paris 1967.

COHEN, Milton, *Space Theatre /Il teatro dello spazio*, «B't», 3, giugno 1967, p. 19.

FELDMAN, Morton, *Interview*, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 68-73.

GOFFMAN, Erving, *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behaviour*, Anchor Books, Doubleday, New York 1967.

GROSSI, Giorgio (a cura di), *A Poetry Reading against the Vietnam War*, in «Marcatré» 30-33, luglio 1967, pp. 232-236.

LeWITT, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», V, 10, Summer 1967, pp. 79-83.

MACCHI, Egisto, *Cadenza 1-2*, in *La Biennale di Venezia. XXX Festival Internazionale di musica contemporanea 9-16 settembre 1967*, programma, Biennale di Venezia, Venezia, 1967 pp. 36-37.

MARCUS, Bruce, *POEMS*, «0 to 9 », 1, April 1967, p. 23.

MAROWITZ, Charles, *In Search of Experimental Theatre / Alla ricerca del teatro sperimentale*, 1963, «B't», 3, giugno 1967, p. 19.

McLUHAN, Marshall *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Routledge and Keagan Paul, London, 1967; I ed. Routledge and Keagan Paul, London, 1962.

MARTIN, Henry, *Intervista a George Brecht*, traduzione di Milly Graffi, «Marcatré», 30-33, luglio 1967, pp. 246-251.

MARTINI, Stelio Maria, *Lettera da Napoli*, «B't», 3, giugno 1967, p. 21.

PARMIGGIANI, Claudio, *Lettera da Modena*, in «B't», 3, giugno 1967, p. 20.

PHETTEPLACE, Jon, *Dalla tribuna del coro al Jukebox*, «B't», 2, maggio 1967, pp. 6-8.

SANGUINETI, Edoardo, *Alphabetum*, traduzione di Robert Viscusi, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 21-22.

SIMONETTI, Gianni Emilio, *Mondo Beat*, «B't», 3, giugno 1967, pp. 16-17.

SIMONETTI, Gianni Emilio, *Prima esposizione internazionale di manifesti. Fiumalbo Modena. 8-18 agosto*, «B't», 3, giugno 1967, p. 25.

SIMONETTI, Gianni Emilio, *Man...if est action per una sociologia del manifesto in Italia*, «B't», 5, ottobre -novembre 1967, p. 35.

TANNENBAUM, Mya, *A.A. Avanguardia eclettica*, «Tempo presente», XII, 1, gennaio 1967, pp. 66-67.

VISCUSI, Robert, *Dodecahedron*, «0 to 9», 1, April 1967, pp. 56-67.

VLAD, Roman, *(A)lter(A)ction di E.M. La lettura dell'opera*, «Collage», 7, maggio 1967, rubrica *Lecture*, pp. 92-95.

Ronald Kayn, «Collage», 7, maggio 1967 p. 84.

WILLIAMS, Emmett, *Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York 1967.

1968

ACCONCI, Vito Hannibal *Four Book*, 0 to 9 Books, New York, 1968.

ACCONCI, Vito, *I. There was a man there, but he's disappeared as you look*, «Extensions», 1, 1968, p. 45.

BARTOLUCCI, Giuseppe, *La scrittura scenica*, Lerici, Roma, 1968.

BATTCKOCK, Gregory (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1968.

BINER, Pierre, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausanne, 1968; ed. ampliata, La Cité, Lausanne, 1969.

BARTOLUCCI, Giuseppe *L'«organismo dei testimoni: sua composizione e scomposizione*, «Marcatré», 43-44-45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 222-229.

CARROLL, Paul (a cura di), *Young American Poets*, introduzione di James Dickey, Big Table, Chicago, 1968.

DAVICO BONINO, Guido, *I Testimoni di Quartucci «Quindici»*, XIV, 38, 1968, (ATS)

HIGGINS, Dick, *Poems*, «0 to 9», number 4, June 1968, pp. 82-87.

KOUNELLIS, Jannis - VOLPI, Marisa, *Intervista di Marisa Volpi a Jannis Kounellis*, in *Tecniche/Materiali*, a cura di Carla Lonzi, Tommaso Trini, Maria Volpi Orlandini, «Marcatré», nn. 37-40, Maggio 1968, p. 73.

KOUNELLIS, Jannis, *Pensieri e osservazioni*, «Marcatré», 43-44-45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 230-235.

La Révolution Surréaliste. Numbers 1- 12 (1924-1929), Arno Series of Contemporary Arts, n. 3, Arno Press, New York 1968.

Le Surréalisme au service de la révolution. Numbers 1-6 (1930-1933), Arno Series of Contemporary Arts, n. 4, Arno Press, New York 1968.

MALEVIČ, Kazimir, *Essays on Art. 1915-1933*, a cura di Troels Andersen, traduzione di Xenia Glowacki Prus e Arnold McMillin, 2 voll., Rapp & Whiting, London, 1968.

Minotaure. Numbers 1-23 (1933-1939), Arno Series of Contemporary Arts, n. 1, Arno Press, New York 1968.

PALAZZOLI, Daniela, *di un ex.hibition in pro.gress. sour forme de récit*, «Collage», 8, dicembre 1968, pp. 59-60.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Bruce Nauman: Leo Castelli Gallery*, «Artforum», vol. 6, n. 8, April 1968, pp. 63-65.

QUADRI, Franco, rubrica *Teatro*, «Panorama», 21 novembre 1968, ritaglio stampa, (ATS)

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites* Editions du Seuil, Paris, 1968.

TRINI, Tommaso, *Kounellis: terrestre déracinés*, «Cartabianca», I, 2, maggio 1968, pp. 11-14.

VOLPI, Marisa, *I testimoni di Kounellis*, «Flash Art», novembre 1968, ritaglio stampa, (ATS)

WILLIAMS, Emmett, *Musica*, «0 to 9», 4, June 1968, pp. 31-39.

1969

A song of my song, in three parts. From Shaking the pumpkin, a sacred ritual of the Seneca Indians, traduzione di Richard Johnny John e Jerome Rothenberg, «0 to 9», n. 5, January 1969, p. 6.

ACCONCI, Vito Hannibal, [*READ THIS WORD*], «Extensions», 2, 1969, p. 71.

ACCONCI, Vito, [*He was small page 1*], «Extensions», 2 1969, p. 5.

CAGE, John, *Notations*, Something Else Press, New York, 1969.

BUKOWSKI, Charle, *Something About a Woman*, «Ghost-Dance. The International Poetry Quarterly», 4, [1969], p. 21.

BARRY, Robert, *The Space Between pages 29 and 30*, «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 29-30/

CIBOTTO, G.B., *Baraonda fra gli attori e gli spettatori nel "Lavoro teatrale" di Roberto Lerici. I particolari dell'incredibile finale della "prima" messa in scena da Quartucci per il Festival di prosa a Venezia*, «Il Gazzettino. Venezia», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa, (ASAC).

DE MARCHIS, Giorgio, *Temporalità dell'immagine*, «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale», 1, marzo 1969, pp. 24-26.

DUCHAMP, Marcel, *Marchand du Sel*, introduzione di Alberto Boatto, traduzione di Annina Nosei Weber, Rumma, Salerno, 1969.

FOX, Hugh, *Charles Bukowski. A critical and bibliographic study*, Abyss Publications, Sommerville, Mass., 1969.

HIGGINS, Dick, *Foew&ombwhnw: a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*, Something Else Press, New York 1969.

KOUNELLIS, Jannis, *Del corpo, del comportamento, del «naturale», del «vivo» come autenticità teatrale. Pensieri e osservazioni raccolti da G.B.* «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale», 1, marzo 1969, pp. 27-30.

HUEBLER, Douglas, [senza titolo], «0 to 9», n. 6, July 1969, p. 95.

JOHNS Jasper, *Sketchbook Notes*, «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 1-2.

KOUNELLIS, Jannis, “*Non per il teatro ma con il teatro*”, in *Dopo la scenografia. Pittori e scultori all’assalto dello spazio scenico*, a cura di Guido Boursier, Italo Moscati, Marisa Rusconi, «Sipario», 276, aprile 1969, pp. 13-14.

KOUNELLIS, Jannis, *Schema di spettacolo di comunità*, «Sipario», 1969, anno 24, n. 284, dicembre 1969, sn.

LERICI, Roberto - QUARTUCCI, Carlo, *Il lavoro teatrale ovvero “La separazione delle cose” ed altre scene* di Roberto Lerici, 1-2 ottobre Teatro di Palazzo Grassi,, in *Programma del XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa*, (Venezia, La Biennale di Venezia, 15 settembre - 13 ottobre 1969) Biennale di Venezia, 1969, pp. 102 - 109.

LeWITT, Sol, *Sentences on Conceptual Art*, «0 to 9», 5, January 1969, pp. 3-5.

LeWITT, Sol, *Sentence on Conceptual Art*, «Art-Language», I, 1, May 1969, pp.11-13.

LORENZONI, Pietro, *Stanchi di attingere da sacchi farina e fagioli. Gli spettatori contestano una “commedia” di Lerici*, «Roma-Napoli», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa. (ASAC).

MORRIS, Robert, *Notes on Sculpture. Part IV. Beyond Objects*, «Artforum», vol. 7, n. 8, April 1969, pp. 50-54.

MALEVIČ, Kasimir, *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività*, De Donato, Bari, 1969.

PANI, Egidio, *Lerici: se avessimo avuto il 20 cani richiesti, Il lavoro teatrale si replica*, s.d. [1969], s.l., ritaglio stampa, (ASAC).

PANI, Egidio, “*Il lavoro teatrale” finisce in “bagarre” a Venezia*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 4 ottobre 1969, ritaglio stampa, (ASAC).

Polish Laboratory Theatre, *Apocalypsis cum Figuris*, «Tulane Drama Review», vol. 14, n.1. Autumn 1969, pp. 161-171.

QUARTUCCI, Carlo, *Carlo Quartucci parla della regia de "I Testimoni" di Rozewicz al Teatro Stabile di Torino*, «Qui Arte Contemporanea», Marzo 1969, ritaglio stampa, (ATS)

ROTHENBERG, Jerome, *Technicians of Sacred, A Range of Poetries from Africa, America, Asia, & Oceania*, Doubleday Anchor Books New York 1969; I ed. Doubleday Anchor Books New York 1968.

RZWESKI Frederic- ESPOSITO, Salvatore, *Zuppa e altri processi*, traduzione di Roberta Caliceti, «*Il Verri*», n. 30, 1969, pp. 102-115.

SMITHSON, Robert , *Non-Site Map of Mono Lake*, «0 to 9», 5, January 1969, pp. 9-10.

RZWESKI Frederic, *Thought on Soup. A recipe*, in Frederic Rzewski-Monique Verken, *Musica Elettronica Viva*, « Tulane Drama Review», vol. 14, n.1 , Autumn, 1969, p. 97.

UNGARETTI, Giuseppe *Vita d'Uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, apparato critico delle varianti a cura di Giuseppe De Robertis, Mario Diacono, Leone Piccioni, Mondadori, Milano, 1969.

VENET Bernard, *Proposition for a Play*, «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 27-28.

VOLPI, Marisa, *I testimoni al Teatro Stabile di Torino. Appunti su Jannis Kounellis*, «Cartabianca», 15 gennaio 1969, pp. 14-19.

WEINER, Lawrence Weiner, [senza titolo], «0 to 9», n. 6, July 1969, pp. 11-15.

YATES, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Vintage Books, New York, 1969.

1970

«Avalanche», 1, Fall 1970.

s.a., *Uno spettacolo alla Marat-Sade*, «Paese Sera», sabato 19 dicembre 1970, ritaglio stampa, (FEP)

ACCONCI, Vito, *A SITUATION USING TYPEWRITER, VOICE, DESCRIPTION*, «Extensions», 4, 1970, pp. 44-45.

ARTAUD, Antonin, *Totem etrangle* [sic], collana *I lilliput* n. 5, edizione di 250 esemplari numerati, Napoli, Colonnese, 1970.

BARTHES, Roland, *Sade Fourier Loyola*, Éditions du Seuil, 1970.

CAMPBELL, Joseph (a cura di), *Myths dreams and religions*, E.P., Dutton, New York, 1970.

SHARP, Willoughby, *Body Works. A pre-critical, non-definitive survey of very recent works using the human body or parts thereof*, «Avalanche», 1, Fall 1970 pp. 14-17.

1971

ARAGON, Louis, *Lettre ouverte à André Breton sur Le Regard du sourd, l'art, la science et la liberté*, «Les Lettres Françaises», 2 juin 1971, pp. 3-15.

ARAKAWA, Shusaku - GINS, Madeline *The Mechanism of Meaning*. «Extension», 5-6, 1971, pp. 1-14.

«Avalanche», 2, Winter 1971.

ACCONCI, Vito, *Drift and Conversions*, fotografie di Shunk-Kender, «Avalanche», 2, Winter 1971, pp. 82-95.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1971; I. ed. Gallimard, Paris 1959.

Deafman Glance (L'occhio del sordo) di Robert Wilson, Teatro Eliseo, 27 e 28 aprile, Premio Roma '71. Festival internazionale di Roma delle arti dello Spettacolo, programma di sala.

MARKOPOULOS, Gregory-MEKAS, Jonas, *Index to the work of Gregory Markopoulos, Years 1967-1970. An Interview with Gregory Markopoulos by Jonas Mekas*, «Film Culture», 52, Spring 1971, pp. 48-49.

MORAVIA, Alberto, *Io e lui*, Bompiani, Milano, 1971.

MORRIS, Robert, *The Art of Existence. Three Extra-Visual Artists: Works in Process*, «Artforum», 9, January 1971, pp. 28-33.

PANOFSKY, Erwin, *Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1971.

PIEMONTESE, Felice, *Traduzioni quasi impossibili. Parole inventate di Joyce e Artaud. Alcuni esempi tratti da 'Finnegans Wake' e da 'Al paese di Tarahumara'*, «Paese Sera», 12 febbraio 1971, ritaglio stampa (MD).

WALDBERG, Patrick, *Max Ernst en Arizona (1962)* «XX Siècle. Numéro Spéciale. Hommage à Max Ernst», 1971, pp. 53-57.

KUBLER, George *The Shape of Time. Remarks on History of Things*, Yale University Press, New Haven, 1971, I edizione Yale University Press, New Haven, 1962.

1972

«Avalanche» 5 , Summer 1972.

«Avalanche» 6, Fall 1972. Numero monografico dedicato a Vito Acconci.

ACCONCI, Vito, *Introduction: Notes on a Performance Space*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 2-3.

ACCONCI, Vito, *Early Work: Movement Over a Page*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 4-6.

ACCONCI, Vito, *Early Work: Moving My Body into Place*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 6-7.

ACCONCI, Vito, *Body as Place. Moving in on Myself, Performing Myself*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 8-29.

ACCONCI, Vito, *People Spaced - Performing Myself. Through Another Agent*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 30-42.

ACCONCI, Vito, *Occupied Zone. Moving in, Performing on Another Agent*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 43-52.

ACCONCI, Vito, *Concentration - Container - Assimilation*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 53-61.

ACCONCI, Vito, *Power Field - Exchange Points- Transformation*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 62- 69,

ACCONCI, Vito, *Excerpts from Tapes with Liza Baér. October 7-8, 1972*, «Avalanche», 6, Fall 1972, pp. 70-77.

ANGELINI, Cesare (a cura di) *Apocalisse*, Einaudi Editore, Torino, 1972.

BEAUVOIR Simone de, *Faut-il brûler; Sade?* Gallimard, Paris, 1972; I. ed. con il titolo *Privilèges*, Gallimard, Paris 1955.

CHIA, Sandro, tondo, **nero**, corsivo, in *e/o*, Officina Grafica Roma, 1972.

TRINI, Tommaso, *Kassel Sana in Monaco Sano. Foto di Paolo Mussat Sartor*, «Data. Dati internazionali d'arte» n. 5-6, estate 1972, p. 66-77.

CELANT, Germano, *Jannis Kounellis*, «Domus», 515, ottobre 1972, pp. 53-56.

KOUNELLIS, Jannis- SHARP, Willoughby, *Structure and Sensibility. An Interview with Jannis Kounellis*, «Avalanche», 5, Summer 1972, pp.16-25.

GLASS, Philip - SHARP, Willoughby, BÉAR, Liza, *Philip Glass. An Interview in Two Parts*, «Avalanche», 5, Summer 1972, pp. 26-35.

PARMIGGIANI-Claudio, *Delocazione*, «Data. Dati internazionali d'arte», n.2, febbraio 1972, pp. 68-69.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Bruce Nauman: Another Kind of Reasoning*, «Artforum» February 1972, vol. 10, n. 6, pp. 30-37.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Vito Acconci and the Conceptual Performance*, «Artforum» vol. 10, n. 8, April 1972, pp. 47-49.

SCHREBER, Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe*, traduzione di Paul Duquenne, prefazione di Jacques Lacan, Société du Graphe, Paris; 1972; ed. originale. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Oswald Muke, Leipzig, 1903.

TRUCCHI, Lorenza, *Ciriaco alla Farnese Fava*, «Momento Sera», 21 aprile 1972, ritaglio stampa, (AQR)

1973

ALOISO, Leo - MENNA, Filiberto, *Analisi delle preposizioni concettuali*, in *Critica in Atto. Atti degli incontri*. a cura di A.B. Oliva, Centro di Informazione Alternativa, Quaderno, n. 2, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, 1973, pp. 77-85.

ELDERFIELD, John *Private Objects: the Sculpture of Kurt Schwitters*, «Artforum», vol. XII, n. 1, September 1973, pp. 45-54.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Les actants, les acteurs, et les figures*, in *Sémiotique narrative et textuelle*, a cura di Claude Chabrol, Larousse, Paris 1973.

PARMIGGIANI, Claudio, *Deiscrizione*, in «Tam Tam», 3-4, 1973, pp. 23-24.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Theatre of the Conceptual: Autobiography and Myth*, «Artforum», vol. XII, n. 2, October 1973, pp. 40-46.

1974

Apocalisse, introduzione di Giorgio Manganelli, con le xilografie di Albrecht Dürer. traduzione dai testi originali e note di Luigi Moraldi, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1974.

ACCONCI, Vito, *Vito Acconci. Performances. Opere e testi*, «Data. Dati internazionali d'arte», n. 12, estate 1974, pp. 78-80.

CAMPBELL, Joseph, *The mythic image*, Bollingen Series, Princeton, 1974.

FRANK, Larry - HARLOW, Francis H., *Historic Pottery of the Pueblo Indians 1600-1880*, New York Graphic Society, Boston, 1974.

GOFFMAN, Erving, *Frame Analysis. An Essay on the Organisation of the Experience*, Harpen & Row, New York, 1974.

POZZI, Lucio, *Cinque Racconti*, traduzione dall'inglese di Mario Diacono, Gian Enzo Sperone, Torino, 1974.

SCHREBER, Daniel Paul, *Memorie di un malato di nervi*, a cura e con una nota sui lettori di Schreber di Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1974.

TRIMARCO, Angelo, *L'inconscio dell'opera. Sociologia e psicanalisi dell'arte*, Officina, Roma, 1974.

UNGARETTI, Giuseppe, *Saggi e Interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Mondadori, Milano, 1974.

VERGINE, Lea, *Il corpo come linguaggio. (La "Body Art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

1975

«Art-Rite», 10, Fall 1975.

«The Fox», 1, Art & Language Foundation, New York, 1975.

«The Fox», 2, Art & Language Foundation, New York 1975.

BALLERINI, Luigi, *La Piramide Capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Marsilio, Venezia, 1975.

Biennale di Venezia. Un laboratorio internazionale. Institut Aktora Teatr Laboratorium Wroclaw. Polonia Apocalypis cum Figuris, programma di sala, Biennale di Venezia, Venezia 1975.

CAGNONE, Nanni, *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?*, Out of London Press, New York, 1975.

FREUD, Sigmund, *Il presidente Schreber. Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente. 1910*, Bollati Boringhieri Torino, 1975.

KOSTELANETZ, Richard, *Essaying Essays. Alternative Forms of Exposition*, Out of London Press, New York, 1975.

La révolution surréaliste. Collection complète, con postfazione di Marie-Claire Bancquart, Jean-Michel Place, Paris, 1975.

MANN, Thomas, *Doktor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkhu*n narrata da un amico, prefazione di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1975.

MENNA, Filiberto, *Linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975.

NIEDERLAND, William G., *Il caso Schreber: profilo psicanalitico di una personalità paranoide*. Astrolabio, Roma, 1975.

PANOFSKY, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1975.

POZZI, *Painting Matters*, «Art-Rite/ Painting», 9, Spring 1975, pp. 7-8.

PALMIER, Jean-Michel, *Guida a Lacan. Il simbolico e l'immaginario*, Rizzoli, Milano, 1975.

SCHREBER, Daniel Paul, *Memoires d'un nevropathe. Avec des complements et un appendice sur la question a quelles conditions une personne jugee alienee peut-elle etre maintenue dans un etablissement hospitalier contre sa volonte?*, traduzione di Paul Duquenne e Nicole Sels, Édition du Seuil, Paris, 1975.

SMITH Roberta, *Jannis Kounellis*, «Artforum», 14, 1, September 1975, p. 73.

1976

«The Fox», n. 3, Art & Language Foundation, New York 1976.

ACCONCI, Vito, *Plot* (1974), «TAU/MA», 2, luglio 1976.

ARAGON, Louis, *An Open Letter to Andre Breton on Robert Wilson's "Deafman Glance"*, traduzione di Linda Moses, Jean-Paul Lavergne and George Ashley, «Performing Art Journal», vol. 1, n 1, Spring, 1976, pp. 3-7.

ARTIOLI, Umberto, *Teatro e 'corpo glorioso'*, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 1, 1976, pp. 89-101.

ALLOWAY, Lawrence, *Art Books*, «The Nation», vol. 223, n. 21, December 8, 1976, p. 663.

ARNHEIM, Rudolf , *Concerning the Dance*, «Salmagundi. A Quarterly of the Humanities and Social Science», n. 33/34, *Dance*, Spring-Summer 1976, pp. 89-92

ARTAUD Antonin, *On the Balinese Theater*, «Salmagundi. A Quarterly of the Humanities and Social Science», n. 33/34, *Dance*, Spring-Summer 1976, pp. 103-114.

B76 La Biennale. Teatro La Fenice. Musica. Concerti Convegni Spettacoli, 26 agosto - 30 ottobre 1976, programma, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.

BARTOLI, Francesco, *Martellamento e soffio nel Van Gogh artaudiano*, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte» 1, 1976, pp. 165-175.

BAUHHUS, Bernard, *Libro di un solo verso*, 1617, a cura di Claudio Parmiggiani, sezione *Documenti*, «TAU/MA», 1, 1976.

BONITO OLIVA, Achille, *Europe/ America. The Different Avant-Guardes*, Deco Press, Milano, 1976.

CALZOLARI, Pier Paolo, [*Buon esempio di uso del linguaggio italiano*], «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 1, autunno 1976, La Nuovo Foglio pp. 182-188.

CELANT, Germano, *Precronistoria, 1966-69. Minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze, 1976.

CHIA, Sandro, [*Smith, Brown e Jones si accordano*], «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 1, autunno 1976, La Nuovo Foglio, p. 50.

KOUNELLIS, Jannis, [*Cavolo! Che bella donna!*], «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 1, autunno 1976, La Nuovo Fogliop. pp. 43-49.

MALLARMÉ, Stéphane, *Ballets*, «Salmagundi. A Quarterly of the Humanities and Social Sciences», n. 33/34, *Dance*, Spring-Summer 1976, pp. 93-97.

MATTIACCI, *Essere Liberi*, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 1, autunno 1976, La Nuovo Foglio, pp. 31-42.

MENNA, Filiberto (a cura di), *Ufficio per l'Immaginazione Preventiva*. Ideografia. C. Maurizio Benveduti . Ibidem di Tullio Catalano. Lo sviluppo

dell'atteggiamento affettivo in relazione alle reazioni dell'atteggiamento razionale / Franco Falasca, *Ideologia* 2, M. Marani, Roma 1976.

MILANESE, Cesare, *Doktor Dürer (poema pitagorico)*, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 1, 1976, pp. 128-164.

LAWRENCE, D. H., *The Hopi Snake-Dance*, «Salmagundi. A Quarterly of the Humanities and Social Science», n.33/34, *Dance*, (Spring-Summer 1976), pp. 133-148.

TRINI, Tommaso, *Europa Eureka America*, «Data. Dati Internazionali d'Arte», 21, maggio-giugno 1976, p. 73

WILSON, Robert, *Einstein on the Beach: An Opera in Four Acts*, New York: EOS enterprises, [1976?].

1977

ACCONCI, Vito, *Venice Belongs to Us*, traduzione di Mario Diacono, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 2, primavera 1977, La Nuova Foglio, Macerata, pp. 100-133.

BOETTI, Alighiero, *Collo rotto braccia lunghe*, «La Città di Riga. Periodico quadrimestrale d'arte», 2, primavera 1977, pp. 52-75.

COHEN, Saul - SANDOVAL, Richard C., *Sherlock Holmes in New Mexico*. Dept. of Development, Santa Fe, New Mexico, 1977.

De MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, collana Nuova Biblioteca scientifica Einaudi, Einaudi, Torino, 1977.

FOSSATI, Paolo, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino, 1977.

GREIMAS, Algirdas Julien., *Elements of a Narrative Grammar*, traduzione di Catherine Porter, «Diacritics», vol. 7, n. 1, spring, 1977, pp. 23-40.

KAISER W.M.H., (a cura di), *Vito Acconci. Poetry, Activities, Sculpture, Performances, Installations, Video*, Amsterdam 1977.

KAISER W.M.H., (a cura di), *Sol Lewitt, artworks & theories*, Amsterdam 1977.

KAISER W.M.H., (a cura di), *Joseph Kosuth, artworks & theories*, Amsterdam 1977.

KAISER W.M.H., (a cura di), *Performance: theater, dance, music by Robert Wilson, Lucinda Childs, Andrew DeGroat, Philip Glass*, Amsterdam-New York 1977.

KAISER W.M.H., (a cura di) *Art & and Language, artworks & theories*, Amsterdam; *Joseph Beuys. Sculpture & performance & statements*, Amsterdam 1977.

JONAS, Joan, *Mirage*, 1976, «TAU/MA» 4, 1977.

QUADRI, Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, 2 voll., Einaudi, Torino, 1977.

PINCUS-WITTEN, Robert, *Post-Minimalism*, Out of London Press, New York 1977.

TITONE, Antonino, *Verso quale pittura*, «Vedere. Esperienze di arte antica e moderna», 1, novembre 1977, pp. 3-6.

TITONE, Antonino, *Le tentazioni del bello e del sublime*, «Vedere. Esperienze di arte antica e moderna», 1, novembre 1977, pp. 7 - 45.

1978

s.a. *Mostra di un quadro*, «Domus», 582, maggio 1978, p. 51.

ARTIOLI, Umberto- BARTOLI, Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

CERRITELLI, Claudio, *Le "classiche" nuove tendenze*, «Questarte», II, n. 12, dicembre 1978, p. 10. ritaglio stampa, foglio sciolto. Archivio Collezione Maramotti.

GINNS, Madelin, *Intend* (1973), «TAU/MA», 5, gennaio 1978.

HIGGINS, Dick, *A Dialectic of Centuries. Notes Towards a Theory of the New Arts*, Printed Editions, New York 1978.

LACAN, Jacques, *Lacan in Italia 1953-1978*, traduzione di Lamberto Boni, La Salamandra Milano 1978.

La performance oggi. Settimana internazionale della performance. Bologna, 1-6 giugno 1977, Pollenza-Macerata, La nuova Foglio, 1978.

MAYNARD Joe - MILES Barry (a cura di), *William S. Burroughs. A Bibliography 1953-1973. Unlocking Inspector Lee's Word Hoard*, University Press of Virginia, Charlottesville 1978.

TITONE, Antonino (a cura di), «Vedere. Esperienze di arte antica e moderna», 2, luglio 1978, Palermo.

VINCITORIO, Francesco *Gallerie*, «L'Espresso», [XXV, 19 febbraio 1978], p. 77, (CM).

1979

BELLINGERI, Edo (a cura di), *Quaderni e programmi del Teatro di Roma I. Teatr Laboratorium Institut Aktora Wroclaw. Apocalypsis cum Figuris, Le Veglie, Albero delle genti. Lavoro di gruppo coordinato da Jerzy Grotowski*, Roma, novembre 1979.

BONIFACIO, Baldassarre, *Musarum Liber XXL Urania* (1628), a cura di Dick Higgins e Luciano Caruso, «TAU/MA», 6, dicembre 1979.

CERRITELLI, *A colloquio con Mario Diacono. Bologna mi sembra un municipio*, «Questarte», ottobre 1979, n.10, anno III, p. 9. (CM).

CORÀ, Bruno (a cura di), *Incontri Internazionali d'arte. Incontri 1972*, Quaderni del Centro di Informazione Alternativa n. 3, Roma 1979.

GOMBRICH, E. H., *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Einaudi, Torino, 1979; I ed. italiana 1967.

LO BUE, Erberto, *Nothing to Say. John Cage come letterato*, «Rivista Italiana di Musicologia», XIV, n. 1, 1979, pp. 155-183.

LYOTARD, Jean-François, *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, introduzione Gianni Vattimo, traduzione di Maurizio Ferraris, Multhipla, Milano, 1979.

MALAVASI, Adriano, *Storie vere ed extravere* (1972), «TAU/MA», 6, dicembre 1979.

PANOFSKY, Erwin (a cura di), *Abbot Suger on the Abbey church of St. Denis and its art treasures*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1979; I. ed. Princeton University Press, Princeton, N.J. , 1946.

ROZANOV, Vasilji, *L'Apocalisse del nostro tempo*, Adelphi, Milano, 1979.

SCHWARZ, Arturo, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano, 1979.

WITTEGENSTEIN, Ludwig, *Note sul Ramo d'oro*, con un saggio di Jacques Bouveresse, Adelphi, Milano, 1979.

1980

«Artforum», vol. 18, n. 6, February 1980.

MICACCHI, Dario, *La folla ansiosa dei nostri giorni*, «Unità», 5 novembre 1980, p. 14. , ritaglio stampa, (CM).

1981

BOATTO, Alberto, *Sguardo sui Cerimoniali, gli specchi e gli psiconauti. Dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», II, 4, giugno-dicembre 1981, pp. 49-69.

CELANT, Germano, (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Germano Celant, Centro Di, Firenze 1981,

KOUNELLIS, Jannis, *Sulla storia, la lingua, gli equivoci, il teatro. Dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», 5, 1980, pp. 34-54.

CLIFFORD, James, *On Ethnographic Surrealism*, «Comparative Studies in Society and History», vol. 23, n. 4, October 1981, pp. 539-564.

LAMBARELLI, Roberto, *Jannis Kounellis, Mario Diacono/Roma*, «Flash Art», n. 101, gennaio-febbraio 1981, pp. 62-63.

POZZI, Giovanni, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981.

LYOTARD, Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981; ed. originale, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les Éditions de Minuit 1979.

Totem Etrangle. Azione poetica in tre tempi a cura di Luciano Caruso, Centro Teatrale Affratellamento. Productions '81, mercoledì 18, giovedì 19 febbraio, programma di sala, (SMM).

1982

BOETTI, Alighiero, *Un disegno del pensiero che va. Dialogo con Bruno Corà*, «A.E.I.O.U.», 6, dicembre 1982 pp. 34-49.

HIGGINS, Dick, *Selected Early Works 1955-1964*, Editions Ars Viva, Berlin, 1982.

LO BUE, Erberto, *John Cage's Writings*, «Poetics Today. Poetics of the Avant-Garde», vol. 3, n 3, Summer 1982, pp. 65-77.

MENNA, Filiberto, *Importante mostra a Roma. Quella frase al neon scritta sul muro*, «Paese Sera», venerdì 8 ottobre 1982, p. 9, ritaglio stampa, (CM).

SALERNO, Giovan Battista, *L'arte concettuale ha le ali da folletto di Joseph Kosuth*, «Il Manifesto», mercoledì 6 ottobre 1982, ritaglio stampa, (CM).

SALERNO, Giovan Battista, *Doppio Dissimile*, «A.E.I.O.U.», III, 5, gennaio-luglio 1982, pp.22-25.

1983

BOETTI, Alighiero, *Clessidra Cerniera Viceversa*, «Domus», 637, marzo 1983, p. 70.

1984

Tre domande a Mario Diacono, rubrica *La parte dell'occhio* a cura di Francesco Vincitorio, «L'Espresso», 14 ottobre 1984, p. 127, ritaglio stampa, (CM).

ANCESCHI, Luciano, *Per Claudio Parmiggiani*, «Il Verri», n. 1-2, marzo-giugno 1984, pp. 130-132.

SALERNO, Giovan Battista, *Contatto caldo. Cucchi espone da Diacono*, «Il Manifesto», 13 aprile 1984, p. 6, ritaglio stampa, (CM).

1985

AUPING, Michael (a cura di), *Francesco Clemente*, Harry Abrams, New York 1985.

1987

HIGGINS, Dick, *Pattern Poetry. Guide to Unknown Literature*, State University Press, New York 1987.

RESTAGNO, Enzo (a cura di), *Nono*, EDT, Musica, Torino 1987.

JAMES, Richard S., *ONCE. Microcosm of the 1960s Musical and Multimedia Avant-Garde*, «American Music», vol. 5, n. 4, Winter, 1987, pp. 359-390.

1988

CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture, Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1988; ed. italiana, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel sec. XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

Joyce Studies in Italy 2, a cura di Carla De Petris, introduzione di Giorgio Melchiori, Bulzoni, Roma, 1988.

NALDINI, Nico (a cura di), *Paolo Pasolini. Lettere 1955-1975*, 2 voll. Einaudi, Torino 1988.

PREZZO PRICE Aridea, *Una Turandot "fai-da-te" ha conquistato Edimburgo. Successo al festival della compagnia "Folkoperan" di Stoccolma*, «Il giornale». Domenica. 21 agosto 1988,(FEM)

1990

MOURE, Gloria (a cura di), *Kounellis*, Rizzoli, New York, 1990.

1991

WALLENSTEIN, Barry *Poetry and Jazz: A Twentieth-Century Wedding*, «Black American Literature Forum», *Literature of Jazz Issue*, vol. 25, n. 3, Autumn 1991, pp. 595-620.

ANGELINI, Pietro (a cura di) *Cesare Pavese. Ernesto De Martino. La Collana Viola. Lettere 1947-1970*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, Pantheon Book, New York, 1992.

1993

MORRIS, Robert, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, MIT Press, Cambridge Mass.,1993.

1994

FOX, Hugh (a cura di), *The Ghost Dance Anthology. 25 years of Poetry from Ghost Dance, 1968-1993. Other Kinds of Scores*, Whitston Pub. Co., Troy, New York, 1994.

Egisto Macchi. Istituto di ricerca per il teatro musicale, con la collaborazione del Ministero per i beni culturali e ambientali e della Rai, IRTEM, RAI 1994, 2 CD.

1995

BABB, Lawrence -WADLEY Susan S. (a cura di), *Media and Transformation of Religion in South Asia*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995 .

CAVELLINI, Piero (a cura di), *Viaggio nella raccolta dei Campiani*, fotografie di Ken Damy, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia 1995.

SAWIN, Martica, *Surrealism in exile and the beginning of the New York School*, MIT Press, 1995.

1996

AA.VV., *Archivio musiche del XX secolo. Annuario del Centro di documentazione della musica contemporanea. Numero monografico dedicato a Egisto Macchi*, CISM, Palermo 1996.

1997

SAVARESE Nicola, *Parigi/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione coloniale di Parigi del 1931: conferenza-spettacolo*, Textus, L'Aquila, 1997.

1998

LANCIONI, Daniela (a cura di) *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte. Galleria La Salita dal 1957 al 1998* , Allemandi, Torino, 1998.

TORTORA, Daniela, *(A)lter(A)ction: un tentativo di teatro musicale d'avanguardia*, «Il Saggiatore Musicale», 2, 1998, pp. 327-344.

WARBURG, Aby, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.

1999

BRETON André «*Carnet de voyage chez les Indiens Hopi*», *Inédits I*, in *Œuvres complètes*, a cura di Marguerite Bonnet con la collaborazione di Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas, Étienne-Alain Hubert e José Pierretome, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1999, Tomo III, pp. 183-209.

SMITH, Harry, *Think of Self Speaking. Harry Smith. Selected Interviews*, introduzione di Allen Ginsberg, a cura di Rani Singh, Elbow/Cityful Press, Seattle, 1999.

2000

HERMAN, David, *Existentialist Roots of Narrative Actants*, «*Studies in 20th Century Literature*», vol. 24, n. 2, 2000. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1484>

2001

Arslibri Modern + Contemporary Art: Rarities of the Avant-Garde. Catalogue 123. Including the libraries of Mario Diacono and Michael Ilk, ArsLibri, Boston [circa 2000-2001].

ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Vintage Books, New York 2001.

FORD, Charles Henri (a cura di), *View. Parade of the Avant Guard. An Anthology of View Magazine (1940-1947)*, Thunder's Mouth Press, New York, 1991.

MOURE, Gloria, *Jannis Kounellis, works and writings 1958-2000*, Ediciones Poligrafia, Barcelona, 2001.

SAVARESE, Nicola, *1931. Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition*, «*Tulane Drama Review*», vol. 45, n. 3, 2001, pp. 51-77.

2002

HOLMES, Thomas B., *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*, Routledge, London, 2002.

2003

BLAKE, Jody *Le Tumulte Noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz Age Paris 1900-1930*. Pennsylvania State University Press, 2003.

2004

CRESPI MORBIO, Vittoria, *Robert Wilson alla Scala*, Allemandi, Torino, 2004.

SPIVEY, Virginia *Sites of Subjectivity. Robert Morris, Minimalism, and Dance*, «Dance Research Journal», vol. 35/36, n. 1-2, Winter, 2003 - Summer, 2004, pp. 113-130.

2005

ALLEN, Gwen, *Against Criticism: The Artist Interview in Avalanche Magazine, 1970-76*, «Art Journal», 64, 3, Fall 2005, pp. 50-61.

BÉAR, Liza - SHARP Willoughby, *The Early History of Avalanche*, Chelsea Space, London 2005.

2006

DWORKIN, Craig D. (a cura di), *Language to cover a page. The Early Writing of Acconci*, MIT Press, Cambridge MA, 2006.

ACCONCI, Vito, *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*, a cura di Sarina Basta e Garrett Ricciardi, Charta, Milano-New York, 2006.

MARIE, Annika, *The Most Radical Act. Harold Rosenberg, Barnett Newman and Ad Reinhardt*, Ph.D. Dissertation The University of Texas at Austin, 2006. <http://hdl.handle.net/2152/3456>

2007

DE BENEDICTIS, Angela Ida, *Gli equivoci del sembiante: Intolleranza 1960 e le fasi di un'opera viva*, in *SvobodaMagika. Polyvisioni sceniche di Josef Svoboda*, Massimo Puliani, Alessandro Forlani, Matelica, Halley 2006.

Kounellis, con testi di J. Cladders, B.W Ferguson, M. Rosenthal, Galerie Karsten Greve, Köln, 2007.

Mario Schifano, Opere su tela 1956-1982, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, Dipartimento di scienze dell'antichità, del Medioevo e geografico-ambientali, Genova, 2007.

TARANTINO, Simona, *La "Collana viola". Intervista a Gian Carlo Ferretti*, «Fabbrica del Libro», 1, 2007, pp. 39-42.

2008

PARVINI, Neema *N.F. Simpson and the "Theatre of the Absurd"*, «Platform. A Postgraduate eJournal of Theatre and Performing Arts », Department of Drama & Theatre, Royal Holloway, University of London vol. 3 n. 1, Spring 2008, pp. 22-39.

HARTER, Christopher (a cura di) *An author index to little magazines of the mimeograph revolution. 1958-1980*, Scarecrow Press, Lanham, 2008.

SALERNO, Giovan Battista, *Basilea, marzo 1978, e nel solstizio d'estate del 2003. Giovan Battista Salerno testi su Alighiero Boetti*, Galleria Massimo De Carlo, Milano 2008.

SALZA, Elena, *Tau/ma. Verso una nuova iconografia, Bologna 1976-1981*, Tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea. Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma Tre. Anno accademico 2007-2008. Relatrice Prof.ssa Barbara Cinelli. Correlatrice Prof.ssa Laura Iamurri.

2009

SCHOTTLAENDER, Brian. E.C., *Anything but Routine: A selectively annotated bibliography by William Burroughs v.2.0*, University of California San Diego, 2009.

ROBINSON, Julia, *From Abstraction to Model: George Brecht's Events and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, «October», 127, Winter 2009, pp. 77-108.

2010

ACCONCI, Vito- RIAN, Jeff, *Non una predica. Non ho mai voluto essere politico, volevo che il mio lavoro parlasse di politica* «Flash Art Italia», 286, agosto-settembre 2010, p. 45.

GIORDANO, Marina, *Collage. Un'esperienza di esoeconomia d'Avanguardia, nella Palermo degli anni Sessanta*, «Tecla. Rivista di temi di Critica e letteratura artistica», n. 2, 2010, pp. 108-129.

KAVKY, Samantha *Max Ernst in Arizona. Myth, mimesis, and the hysterical landscape*, «RES. Journal of Anthropology and Aesthetics», nn.57-58, Spring-Autumn 2010, pp. 209-228.

DIACONO, Mario, *The Snake Dance of 1968*, edizione in 99 copie numerate in numeri romani e 5 copie fuori tiratura, Edizioni Eos, Roma 2010.

2011

ALLEN, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. MIT Press, Cambridge, 2011.

BALLMER, Amy, *Avalanche Magazine In the Words of the Artist*, «Art Documentation», vol. 30, n. 1, Spring 2011, pp. 21-26.

DIACONO, Mario, *MysticFicActions*, edizione in 99 copie numerate e firmate, pubblicato a Roma il 18 gennaio 2011, Edizioni Eos, Roma, 2011.

GODFREY, Mark, *Alighiero e Boetti*, Yale University Press, New Haven, 2011

BORIO, Gianmario, *Die Schachtel di Franco Evangelisti e la sua realizzazione cinematografica da parte di Gregory Markopoulos*, «World of Audio Vision», Università degli Studi di Pavia, 2011, pp. 1-12.

SALZA, Elena, *Tau/ma o della meraviglia*, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti e della modernità», Università degli Studi di Milano, VIII, 7-8, settembre 2011, pp. 183-203.

SERPOLLI, Roberta, *Richard Serra e l'Italia. Uno sguardo sulla tradizione artistica e l'identità visiva di una nazione*, «Palinsesti», vol. 1, 2, 2011, pp. 77-93.

POLIZZOTTI, Giulia, *B'T. Arte oggi in Italia. La rivista della nuova-nuova avanguardia*, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», VIII, 7-8, settembre 2011, pp. 124-145.

2012

DIACONO, Mario, *Fêt Ish Es 1962*, edizione di sette copie numerate e firmate, Edizioni Eos, Roma 2012.

LONZI, Carla, *Scritti sull'arte*, a cura di Laura Iamurri, Lara Conte, Vanessa Martini, Et. al. Milano, 2012.

LO PINTO, Luca, *Diaconia. Una conversazione con Mario Diacono*, «Doppiozero», 18 febbraio 2013, <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/diaconia>

TOMBA, Giulia *Letteratura e conoscenza Gli scritti di Elémire Zolla su «Tempo Presente» (1957–1960)*. Tesi di laurea magistrale in Filologia e Letteratura Italiana Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana, Università degli Studi Ca' Foscari Venezia, Anno Accademico 2012-2013, relatore Prof. Attilio Bettinzoli.

2013

DIACONO, Mario, *KA. Da Kounellis ad Acconci. Arte materia concetto. 1960-1975*, Postmedia Books, Milano, 2013.

GUACCERO, Giovanni, *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali. Roma 1965-1978*, con prefazione di Alvin Curran, Aracne, Roma 2013.

SANTARELLI, Cristina, *From Vision to Sound: Morton Feldman and Abstract Expressionism*, «Music in Art», vol. 38, 1-2, Spring-Fall 2013, pp. 223-242.

VOYCE, Stephen, *Poetic Community. Avant-Garde Activism and Cold War Culture*, University of Toronto Press, Toronto, 2013.

2014

DOSSIN, Catherine, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Burlington, Ashgate, 2014.

FAMELI, Pasquale, *Vito Acconci e la sparizione dell'io*, «Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna», 2, 2014, pp.71-78.

GASTALDON, Giorgia, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 245-261.

KRUTAK, Lars, *(Sur)real or Unreal? Antonin Artaud in the Sierra Tarahumara of Mexico*, «Journal of Surrealism and the Americas», vol. 8, n. 1, 2014, pp. 28-50.

LANCIONI, Daniela, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 3, 2014, pp. 46-60.

MESSINA, Maria Grazia, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 1- 20

TOSIN, Gesine, (a cura di), *139 Spring Street, NYC. 1973-1975 The Onnasch Galerie. 561 Days in Soho*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2014.

2015

LAMBARELLI, Roberto, *Gli anni Ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia*, «Arte e Critica», 80-81, 2015.

DIACONO, Mario, *Theoria del viaggio Libro dei Morti*, poesie scritte nel 1976, pubblicato nel gennaio 2015, in 59 copie numerate e firmate di cui 10 in numeri romani per le edizioni EOS Roma, 2015.

2016

BOETTI, Agata (a cura di), *Alighiero Boetti. Il gioco dell'arte*, Electa, Milano 2016.

LONARDELLI, Luigia, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Doppiozero, Milano, 2016.

MASTROPIETRO, Alessandro, "Lo voglio alla Nino": Titone, Macchi e l'"idea di un nuovo teatro musicale" all'inizio degli anni '60, «Rivista di Storia delle Idee», 5, 2, 2016, pp. 209-239.

Per un sospeso fuoco. Luigi Nono e Giuseppe Ungaretti. Lettere 1950-1969, a cura di Paolo Dal Molin e Maria Carla Papini, Il Saggiatore, Milano, 2016.

2017

CHIAROTTO, Francesca (a cura di), *Aspettando il Sessantotto. Continuità e fratture nelle culture politiche italiane dal 1956 al 1968*. Accademia University Press, Torino, 2017.

DIACONO, Mario, *Thotality. Sulla letteratura, verso la fine, 1954-2014*, Postmedia, Books, Milano, 2017.

COSCI, Marco, *Vancini, Macchi and the Voices for the (Hi)story of Bronte*, «Archival Notes. Source and Research from the Institute of Music», 2, 2017, pp. 65-81.

ROSSI, Martina, *La firma dell'artista nel contesto dello happening Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita*, «Venezia Arti», vol. 26, dicembre 2017, pp. 237-254.

Teatro d'Avanguardia e composizione sperimentale per la scena, 1950-1975, a cura di G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2017.

VIVA, Denis, *Parallasse per una foto: i Dodici cavalli vivi di Jannis Kounellis su Cartabianca*, «Palinsesti», vol 1, 6, 2017, pp. 56-76.

2018

BERNARDI, Ilaria, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia Books, Milano, 2018.

SALZA, Elena, *Egisto Macchi and Antonin Artaud: from A(lter)A(ction) to München-Requiem and Beyond*, «Archival Notes. Sources and Research from the Institute of Music», 3, 2018, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 97-118.