

## *Schrift und Bild*: fonti e prospettive della verbovisualità in una mostra dimenticata degli anni Sessanta

MARCO RINALDI

«L'argomento è nell'aria» (Mahlow, 1963a, pp. 6 e 7, trad. dell'Autore), scrive Dietrich Mahlow nella prefazione al catalogo della mostra dal significativo titolo *Schrift und Bild*, da lui concepita e allestita nel 1963 allo Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Staatliche Kunsthalle di Baden-Baden. Nelle intenzioni del direttore della Kunsthalle, l'esposizione si propone come una vasta rassegna dell'intimo legame tra due piani comunicativi ed espressivi, scrittura e pittura (e più in generale immagine), considerati spesso dal pensiero occidentale come mondi separati e paralleli.

Che l'argomento sia nell'aria non c'è dubbio: dopo l'affermazione della poesia concreta alla fine degli anni Quaranta e nel decennio successivo, poi del Lettrismo e dell'Informale segnico, gli anni Sessanta si aprono all'insegna della contaminazione non solo tra linguaggi verbali e visivi, ma anche tra sfera *highbrow* e *lowbrow* e tra i differenti canali mediatici che la società di massa sta predisponendo. Lo strutturalismo è alle porte, come anche le interrogazioni sullo scollamento tra "le parole e le cose" di Michel Foucault; e ancora pochi anni dopo Susan Sontag, a margine dei suoi saggi sulla fotografia, affermerà: «Se la pittura è diventata sempre più concettuale, la poesia (a partire da Apollinaire, Eliot, Pound e William Carlos Williams) si è sempre più definita come attività interessata al visivo» (Sontag, 1977, p. 84).

Se sul piano internazionale di lì a poco sarà la Pop americana a dominare la scena, in Italia il fenomeno della poesia visiva fagociterà in certo qual modo le altre esperienze verbovisuali immediatamente precedenti e quelle coeve, in una sorta di agiografia che farà di essa la punta più avanzata di una ricerca artistica dalla forte carica politica.

Il 1963 infatti è anche l'anno di fondazione del Gruppo 70, ma ugualmente del Gruppo 63, gruppi che vengono spesso avvicinati, ma altre volte tenuti distinti in quanto «è l'utilizzo dell'immagine il vero elemento di-

scriminante fra le sperimentazioni del Gruppo 70 e quelle del Gruppo 63» (Barilli, 1995, p. 268; Gazzotti, 2007, pp. 313, 317n). In realtà quest'asserzione di Renato Barilli è facilmente confutabile se si pensa alle tavole realizzate da Alfredo Giuliani insieme a pittori come Gastone Novelli e Franco Nonnis, dove la contaminazione scrittura/immagine, pur distinta dal punto di vista del contributo individuale, è costantemente perseguita; proprio Gillo Dorfles, che presenta la mostra dei *Cronogrammi* di Nanni Balestrini e Giuliani-Nonnis alla Libreria "Al Ferro di Cavallo" a Roma nel 1961, sottolinea come i versi «trovati» e ricomposti dai tanti linguaggi contemporanei siano «veri» perché sono «beni di consumo»: «Che poi questi ritagli siano stati isolati, impaginati, incollati, a formare una immagine plastica con l'aiuto anche d'un pittore (il giovane Franco Nonnis che ha collaborato con Giuliani) non fa specie» (Dorfles, 1961, p.n.n.; De Donato, 2005, pp. 9, 51)<sup>1</sup>. Analogamente si ricordano i libri d'artista di Giuliani insieme a Elio Pagliarani con Novelli e Achille Perilli, a conferma di un costante lavoro di intimo contatto tra le due sfere della scrittura e dell'immagine, oltre che sul piano dei codici, portato avanti dal Gruppo 63, che si rivelerà sempre di più come una costellazione allargata di partecipazioni ben al di là dei membri storici e soprattutto dei poeti<sup>2</sup>.

Invece alla data del 1963 sono ormai individuabili ben altre tendenze verbovisuali che la mostra, pur attraverso un percorso non lineare, tenta non solo di ricucire alle esperienze delle avanguardie storiche, ma ha anche l'ambizione di connetterle alle fonti antiche, alla miniatura medioevale, alle cinquecentine e alla calligrafia orientale e islamica. Fra nomi storici, calligrafi arabi e giapponesi e oltre un centinaio di artisti nati fra gli anni Dieci e Trenta, la mostra si presenta davvero imponente nel proporre una complessa e variegata costellazione di opere che ricorrono frequentemente alla contaminazione e combinazione di parola e immagine.

---

<sup>1</sup> Frutto della collaborazione di Giuliani con Novelli sono lavori come il collage [*Meglio, molto meglio*], del 1963, e il fumetto *Nel cieco spazio*, pubblicato nel primo numero di "Grammatica", 1964, tav. fuori testo (vedi Rinaldi, 2013a, pp. 43,45, entrambi riprodotti). Sull'opera pittorica e plastica di Novelli nel suo complesso e sui suoi scritti teorici e letterari, vedi rispettivamente Bonani, Rinaldi, Tiddia, 2011, e Bonani, 2019. Dorfles si occuperà ancora di poetiche verbovisuali: vedi Dorfles, 1979, e Dorfles, 2004. Sulla componente visiva dell'opera di Balestrini vedi *Nanni Balestrini. Con gli occhi del linguaggio*, 2006.

<sup>2</sup> Per i libri d'artista a più mani, cadenzati dalle immagini di Novelli e Perilli, che Giuliani realizza con Elio Pagliarani, vedi Giuliani, Pagliarani, 1964°, e Giuliani, Pagliarani, 1964b, ma anche Rinaldi, 2012, pp. 24, 49n. Per la produzione poetica di Pagliarani si rimanda a Cortellessa, 2019.

Si tratta probabilmente del primo tentativo di costruzione storiografica (ma aperta e flessibile) di una ricerca artistica che investe più piani comunicativi.

Non sempre tuttavia le scelte critiche di Mahlow risultano comprensibili. Per esempio, i Lettristi, che riconosce essere stati i primi dopo la guerra a evidenziare la relazione tra pittura, scrittura e linguaggio, vengono curiosamente lasciati fuori (a parte una debole rappresentanza ultralettrista), anche se poi in mostra figurano gli eredi situazionisti Karel Appel, Asger Jorn e Guy-Ernest Debord. E tra le varie problematiche lasciate aperte dal critico tedesco c'è l'interrogativo su chi sia stato il primo a introdurre la scrittura nella pittura: «Picasso, Braque o i Nabis? È Schwitters che ha inventato il collage o forse Hausmann?» (Mahlow, 1963a, pp. 6 e 7, trad. dell'Autore).

La mostra intende avere un impianto didattico, articolato in sette tematiche, corrispondenti ad altrettanti capitoli della prima parte del catalogo, che affrontano le interferenze tra pittura e scrittura in una più ampia accezione che è poi il linguaggio: *1. Le lettere diventano immagine; 2. I testi diventano immagine; 3. Scrittura in immagine; 4. Traccia della scrittura – Movimento della scrittura; 5. La scrittura e lo scrivere del pensiero figurativo; 6. Segni e caratteri; 7. Analisi e sintesi della scrittura*<sup>3</sup>.

La seconda parte invece è composta da otto saggi di approfondimento dedicati alla calligrafia come arte "astratta", alla calligrafia islamica come reciprocità di ornamento e scrittura, a una storia della poesia visiva, alla scrittura come tema ed elemento formale nell'immagine, alla scrittura del corpo del bambino, al valore della scrittura nell'informale, alla calligrafia giapponese Sho e infine ai caratteri e alle scritture dell'Estremo Oriente<sup>4</sup>.

Tutti i contributi prendono spunto dalla tesi di un «ritorno alle origini della scrittura», nel momento in cui quest'ultima si fa immagine attraverso la sua forza plastica; ed è proprio a un esponente della poesia concreta, Franz Mon, presente in mostra con sei lavori, che viene lasciato il compito di soffermarsi sulla valenza plastica della lettera, del carattere, di cui

---

<sup>3</sup> Trad. dell'Autore. I titoli dei capitoli e i relativi testi sono in tedesco e in francese, con slittamenti semantici notevoli in certi casi nella traduzione francese, per cui si è tenuto in maggior conto il titolo tedesco. L'ultimo capitolo stranamente è solo in tedesco; cfr. l'indice nel catalogo.

<sup>4</sup> Gli otto saggi, solo in tedesco, sono rispettivamente di Werner Doede, Julius Rodenberg, Helmut Heißenbüttel, Paul Seylaz, Wolfgang Grözinger, Umbro Apollonio, Shiryu Morita e Irmtraud Schaarschmidt-Richter; cfr. l'indice nel catalogo.

non solo fa una ricognizione storica, ricordando lo sviluppo dei vari caratteri tipografici, ma fornisce anche esempi della loro funzione comunicativa nella società contemporanea e nella cultura di massa (Mon, 1963)<sup>5</sup>. Nella parte introduttiva del testo di Mon sembra in qualche modo di avvertire gli echi (ma la suggestione vuol rimanere su un piano meramente ipotetico) del ruolo svolto dalla Scuola di Ulm proprio sul piano della comunicazione estetica. Il testo è interrotto da due immagini che non sono commentate e non hanno diretto rapporto con esso, ma risultano particolarmente significative per la scelta che comunque le fa interagire con il tema trattato: la prima è la riproduzione dell'*Alphabet hébreu céleste* di Jacques Gaffarel, in cui, congiungendo idealmente le stelle attraverso linee, si formano i caratteri ebraici che compongono un cabalistico firmamento dove si possono leggere le parole che esprimono la volontà di Dio e le sue leggi eterne (Gaffarel, 1629)<sup>6</sup>; la seconda è una pagina della *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie* di Gustave Doré, libro che per molti storiografi viene visto come un anticipatore del fumetto, ma che in questo caso mette in relazione scrittura e immagine in modo vistoso ed eccentrico, laddove la prima si sbriciola mentre viene inondata da una massa di inchiostro rovesciato dal calamaio (Doré, 1854, p. 5; Mon, 1963, p. 15). Entrambe le immagini si prestano, a posteriori, a suggestivi confronti: l'*Alphabet* di Gaffarel con un'opera di poesia visiva di Eugenio Miccini del 1972, *Gli dèi non amano il disordine*<sup>7</sup>; la pagina di Doré con la grafica surrealista di Max Ernst.

La questione generale che viene posta alla base del *concept* della mostra è se la scrittura che assume valenza plastica consente «un allargamento delle nostre rappresentazioni» (Mahlow, 1963b, p. 17, trad. dell'Autore). In questo interrogativo c'è già un indirizzamento verso un'origine in cui il segno è scrittura e forma insieme, è logos, è atto creativo ed evocativo ancora intimamente legato all'oggetto, prima della diaspora che condurrà alla separazione dell'alfabeto dalle immagini<sup>8</sup>. Particolarmente significative appaiono le due immagini iniziali che accompagnano la lunga introduzione di Mahlow: *Im Anfang war das Wort* di Paul Klee, opera non in

---

<sup>5</sup> Le opere di Mon in mostra corrispondono ai nn. 266-271 del catalogo, di cui sono riprodotte quattro, la 267 e le 269-271.

<sup>6</sup> In realtà questo libro riprende un testo del XVI secolo di Guillaume Postel. Vedi anche Mon, 1963, p. 11. L'immagine è esposta con il n. 1 del catalogo. Su Gaffarel vedi Hirai, 2014.

<sup>7</sup> Tecnica mista su tela, 110 x 110 cm, Milano, collezione Intesa Sanpaolo; vedi Tedeschi, 2012, p. 184, n. X.133.

<sup>8</sup> In questo senso si rinvia ai due paragrafi finali del secondo capitolo, *La prosa del mondo*, di un fortunato e classico testo; vedi Foucault, 1966.

mostra, ma efficace nel presentare il tema attraverso il titolo che riprende l'incipit del *Vangelo* di Giovanni («In principio era la parola», Gv 1:1), e i simboli dell'universo del monaco zen giapponese Sengai Gibon<sup>9</sup>. Con modalità compositive e stilistiche completamente diverse, le due immagini restituiscono perfettamente il senso di un'intima unione tra la sfera della scrittura e della pittura: la prima attraverso il denso amalgama materico che le fonde, la seconda con il gesto unico e diretto tipico della calligrafia zen che si fa segno e forma insieme.

È proprio questo del resto il senso che Mahlow vuole imprimere al suo discorso sul rapporto tra scrittura e composizione pittorica: ciò che gli interessa non è solo la loro interferenza, ma soprattutto la «loro penetrazione reciproca, la loro alleanza intima, la loro unità» (Mahlow, 1963b, p. 18, trad. dell'Autore). Se parole e frasi appaiono in pittura nel momento in cui nasce l'arte astratta, un valore pittorico astratto è possibile rintracciarlo già nelle pagine dei calligrafi rinascimentali e oltre, fino al XVIII secolo. Le scritture che non si conoscono vengono percepite come ornamento o come astrazione e apprezzate per il loro valore formale; emblematico il caso dell'anonimo incisore che riproduce il frontespizio di Albrecht Dürer con San Girolamo che traduce in latino i Vangeli dal greco e la Bibbia dall'ebraico: non conoscendo questa lingua, i caratteri ebraici vengono recepiti dall'incisore come forme astratte e in questa veste riempiono le pagine del libro aperto sul leggio<sup>10</sup>. Viceversa, le lettere conosciute possono mimetizzarsi o dissolversi in una miriade di segni, filamenti e ornamenti fino a trasformarsi in astrazioni, secondo un procedimento che può addirittura rendere prossime l'iniziale A di Paul Franck del 1601 e l'*Alpha* di HAP Grieshaber del 1962<sup>11</sup>.

Mentre a Stephane Mallarmé è riconosciuta l'invenzione del primo «poema-oggetto», centrale appare la figura di Klee, come anche quella di Heinrich Campendonk<sup>12</sup>. In tutti e tre si manifesta quel flusso del pensiero che si condensa in materia plastica: ritmo tipografico nel primo, fusio-

---

<sup>9</sup> Le due opere, non esposte, sono riprodotte in Mahlow, 1963b, p. 17. Il lavoro di Klee è conservato presso lo Henie Ostad Kunstsenter di Oslo.

<sup>10</sup> Vedi riproduzione in Mahlow, 1963b, p. 18.

<sup>11</sup> Vedi riproduzioni in Mahlow, 1963b, pp. 19 e tav. fuori testo dopo p. 20. Sull'opera di HAP (Helmut Andreas Paul) Grieshaber vd. Käufer, 2009.

<sup>12</sup> Di Campendonk è riprodotta in catalogo (p. 22) un'opera del 1948 di sapore kleeiano dal titolo *Schriftbild mit Gedicht von Paul van Ostaijen: Melopée* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique), dove è appunto trascritto, con dimensioni e caratteri differenti, il testo olandese dell'omonima poesia del 1926 di van Ostaijen; sulla genesi di quest'opera vedi in particolare Borgers, 1996, p. 240.

ne di materia pittorica e parole nel secondo, libero canto che si stacca dalla composizione nel terzo.

La narrazione di Mahlow prende in esame il ruolo fondamentale svolto dai pittori cubisti e futuristi nell'introduzione delle lettere nel quadro e soprattutto dei giornali, elementi *autre*, non dipinti, che insieme a carte colorate, tele cerate e altro, favoriscono la nascita del collage. Sarà però grazie a Kurt Schwitters che quest'ultimo diventerà «un genere indipendente che non smette di svilupparsi, ancora oggi, grazie all'utilizzo dei materiali più vari» (Mahlow, 1963b, p. 26, trad. dell'Autore). Libero da leggi costruttive, Schwitters finisce per rivelare tutte le potenzialità dell'intrusione del caso attraverso tagli e strappi e le nuove realtà plastiche che il collage può offrire. C'è da dire che Mahlow omette il ruolo decisivo svolto già da Picasso nel fondare nel collage non una semplice tecnica extrapittorica, ma una poetica del montaggio di immagini e materiali preesistenti, trasformato poi da Schwitters in un territorio vastissimo di appropriazione estetica che potenzialmente comprende il mondo intero e che si estenderà, come prassi, anche alla letteratura, alla musica e al cinema, come ha acutamente colto Louis Aragon (Aragon, 1965; Riout, 2000, pp. 111-189).

Il corredo iconografico che accompagna il testo risulta alquanto caotico, sia nella sequenza delle miniature in bianco e nero a fine pagina che in quella delle tavole (spesso a colori) che lo intervallano. Nature morte cubiste e futuriste o composizioni Dada si alternano a opere di artisti tedeschi oggi dimenticati, ma anche di Schwitters, Claes Oldenburg, Mattia Moreni, Bernard Schultze. Difficile orientarsi in questo flusso di immagini del catalogo che lascia solo intuire il display espositivo.

Non si può evitare di rilevare anche una sostanziale forzatura nell'accogliere un certo gesto grafico, inteso come trascrizione del movimento del pensiero, e definirlo «una scrittura manoscritta [sic!]» che «attraversa improvvisamente il quadro» (Mahlow, 1963b, p. 30, trad. dell'Autore). Si tratta spesso semplicemente di un tratto corsivo che si fa annotazione rapida, come in un disegno di Eugène Delacroix, o pura sintesi grafica, come in un altro disegno di Alfred Lörcher, esempi che ben poco hanno a che vedere con un'intenzionalità verbovisuale. Insomma, si percepisce che la qualità e la pertinenza dei nomi proposti non è sempre costante e che l'idea critica di fondo spesso sfugga un po' di mano.

Ben diverso è il caso di un movimento grafico che gioca sull'ambiguità: la simulazione delle righe di una pagina scritta come in Henri Michaux, in cui i segni si manifestano illusionisticamente come caratteri e come im-

magini; oppure gli immaginari alfabeti, dalla decisa forza plastica, che cospargono le *superfici* di Giuseppe Capogrossi. Ed efficaci appaiono anche gli accostamenti tra calligrafi orientali e un'indubbia natura ideografica di lavori di Joan Miró, Willi Baumeister, Jean Arp e Klee.

Nelle sezioni tematiche che seguono sembra invece ricompattarsi una più stringente e coerente narrazione iconografica, mentre il testo di Mahlow si limita a un ruolo meramente descrittivo. Nella prima sezione, *Le lettere diventano immagine*, la vocazione grafica di molta pittura costruttivista (quella di László Moholy-Nagy, di Ivan Puni, di El Lissitzky) e «costruttiva» (di Fernand Léger, di Herbert Bayer, di Walter Dexel, di Hendrik Nicolaas Werkman) trova una naturale declinazione verbovisuale, che trascolora nelle recenti composizioni di una successiva generazione di artisti come Karl Pfahler, HAP Grieshaber, Wander Berton.

La seconda sezione, *I testi diventano immagine*, si apre significativamente con un disegno di Klee del 1938: *Anfang eines Gedichtes* (Berna, Zentrum Paul Klee). Qui le lettere, sparse sulla superficie, devono ancora essere composte a formare una poesia di cui si riconoscono solo alcune disperse parole che, ritrovando un ordine attraverso la sequenza numerica che le accompagna, vanno a costituire l'incipit della poesia stessa, «So fang es heimlich an» («Allora comincia di nascosto»), tratto da un verso di un *Lied* di Johann Sebastian Bach. Questa sorta di *ars combinatoria* sembra costituire il filo conduttore della sezione, in cui il caos originario della scrittura trova forma in universi circolari di scritture labirintiche fatte di percorsi iniziatici (come quelle del calligrafo tedesco dell'inizio del XVIII secolo I. C. Hiltensberger), associazioni del pensiero (come la *Rundschreibe Nr. 5* di Ferdinand Kriwet), enigmi, formule palindrome (il *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* di Josua Reichert, che è anche la copertina del catalogo, Fig. 1); oppure dove il caos viene deliberatamente prodotto facendo deflagrare le parole nelle tavole parolibere di Filippo Tommaso Marinetti e di Ardengo Soffici. Accanto a lavori eminentemente grafici che attraversano diversi momenti stilistici (dal secessionismo di Alfred Roller al cubismo meccanicista di Léger, passando per Michel Seuphor e approdando alla grafica olandese e tedesca (Willem Jacob Henri Berend Sandberg e Grieshaber), riaffiora il gusto tipografico costruttivista nei lavori di Iliaszd. Ma è ancora Klee che meglio di ogni altro incarna la stretta unione di testo e immagine in una forma completa e profonda di *poiesis*: o saldando in modo indissolubile le parole al pigmento (in questo caso l'acquarello *Er küsse mich mit seines Mundes Kuss*, in cui il testo è tratto dal *Cantico dei Cantici*, Fig. 2) o simulando una scrittura che invece rimane

puro segno astratto (*Abstrakte Schrift*). Queste due modalità espressive si ritrovano, rispettivamente, in un'opera di Werner Bunz (che incastona in una fitta griglia i versi di Johann Wolfgang von Goethe) e in due lavori di Ernst Schneidler (ancora una scrittura astratta) e Max Ernst nella sua *Lettre pour Unica Zürn*. Certo, è impresa impossibile prendere in esame tutti gli esempi proposti da Mahlow, ma l'impressione che se ne trae è che ci sia a volte una forte presenza di grafici, tipografi e illustratori tedeschi, che *naturalmente* lavorano su queste tematiche per vocazione, in qualche modo però sbilanciando e adulterando l'ipotesi critica di fondo a scapito degli artisti veri e propri.



Fig. 1 – Josua Reichert, *Sator*, 1963 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, copertina]

Espressivi di un movimento del pensiero, in cui scrittura e immagine si completano o si compenetrano in un'unica forma plastica, sono invece i lavori in collaborazione del Gruppo Cobra (Christian Dotremont con Asger Jorn e con Pierre Alechinsky, laddove quest'ultimo sembra declinare verso il fumetto<sup>13</sup>), ma anche quelli di un altro belga, Englebert van

<sup>13</sup> Il nome di Alechinsky ricorre anche nel catalogo di una mostra di qualche anno dopo dedicata proprio alle relazioni tra fumetto e arte contemporanea, dove tuttavia non espone:



Anderlecht, e dei tedeschi Carlfriedrich Claus, Kuno Gonschior e Winfred Gaul. Apparentemente questi ultimi tre sono accomunati da un lavoro sul palinsesto, ma in realtà le divergenze emergono quando per esempio Gonschior utilizza i segni come una sorta di texture, mentre Gaul fa emergere e scintillare più nettamente gli sparsi versi di Friedrich Hölderlin. E se l'uso di una semplice lettera o di una breve parola forniscono la chiave di lettura dell'opera (la K del titolo *Kraftwetter* e dell'iniziale di Klee e la parola *Sky* ne *Le palais des rideaux* di René Magritte), l'ultimo discorso di Bartolomeo Vanzetti, fedelmente serigrafato nel suo sgrammaticato inglese su un foglio di giornale, viene drammaticamente e definitivamente consegnato alla storia da Ben Shahn come atto di denuncia civile e moderno *J'accuse*.

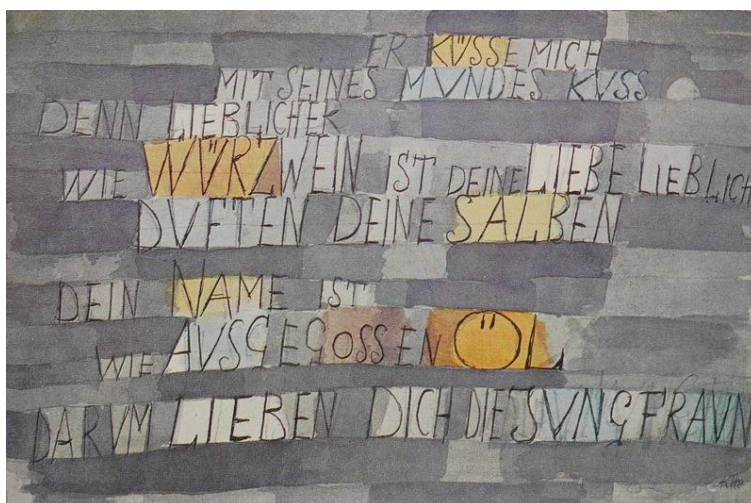


Fig. 2 – Paul Klee, *Er küsse mich mit seines Mundes Kuß* (aus dem *Hohen Lied*), 1921 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, tav. a fronte p. 58]

*Scrittura in immagine* è l'ambiguo titolo della terza sezione della parte didattica (in francese il titolo suona *L'apparizione della scrittura nel quadro*), ambiguo perché non si comprendono sempre le differenze con le sezioni

---

cfr. Gassiot-Talabot, 1967, p. 231. Questa mostra in qualche modo costituisce uno sviluppo e un ampliamento di una precedente esposizione curata proprio da Gérald Gassiot-Talabot: cfr. *La figuration narrative dans l'art contemporain*, 1965.

precedenti: dall'uso decorativo della scrittura in Paul Gauguin, Vincent Van Gogh e Pierre Bonnard (del resto connessa con il decorativismo Art Nouveau) al valore costruttivo delle lettere nei quadri e nei collage cubisti, di Puni e dell'*alogico* Kazimir Malevič, fino al concitato vitalismo delle urlate lettere futuriste e all'iconoclastia dei fotomontaggi dadaisti di Hannah Höch e Raoul Hausmann e dei collage di Schwitters, non emerge un uso della scrittura molto diverso dalle proposte della prima sezione. Più interessante risulta invece andare a curiosare fra i nomi scelti a rappresentare le poetiche contemporanee. Si scovano artisti oggi quasi o del tutto dimenticati come René Hinds, Herbert Kaufmann, Horst Egon Kalinowski, Michel, accanto agli spazialisti Vinicio Vianello e Roberto Crippa, al situazionista Appel e poi ancora a Wolf Vostell, Raymond Hains, Robert Rauschenberg. Pratica comune è quella del collage che, seppure con declinazioni molto diverse, si fa espressione e a volte racconto di una scena urbana contemporanea e frenetica, in cui la carta stampata del giornale o dell'*affiche* veicola quella grande trasformazione in atto rappresentata dall'emergere della cultura di massa<sup>14</sup>. Ma la scena urbana è anche quella fatta di segnali, frecce e cartelli stradali come in un lavoro di Jannis Kounellis o in quello a quattro mani di Enrico Baj e Lucio Fontana. A volte, sorprendentemente, si creano delle risonanze nelle *textures* di lettere di due artisti distanti come Victor Vasarely e Jasper Johns, altre la scena urbana emerge nei grovigli in cui sono intrappolate lettere, forme e figure, come in due opere di Jan Voss e Jean Dubuffet. Ma è sicuramente quando la scrittura si distende in una narrazione che invita alla lettura lunga e contorta, che si apprezza al meglio il complesso cortocircuito tra scrittura e immagine: è quello che avviene nei lavori di Gastone Novelli, Gustav Deppe, Buja Bingemer, Robert Watson Munford, dove il palinsesto di segni dipinti, graffiati, incisi, cancellati, propongono una poetica del *muro* che deflagra nella fotografia del muro nord della Torre di Pisa colmo di graffiti. Se la metafora del muro è più esplicita in altri lavori di Novelli, nell'opera in mostra, *Dan*, la lettura lunga si manifesta attraverso una sorta di contaminazione tra percezione e memoria. Intorno alla scansione dei giorni della settimana, di accavallamenti di pensieri e di fila di A urlate, si allineano gli *incipit* di alcune celebri canzoni degli anni Cinquanta di Charles Aznavour: *Je ne peux pas*

---

<sup>14</sup> Di Vostell si ricordano prevalentemente i suoi happening e i *TV décollages*, meno i suoi lavori precedenti di *décollage* su manifesti, giornali e riviste; per questi vedi Politi, 1977.

*rentrer chez moi, On ne sait jamais, Ce sacré piano*; ed è come se nel quadro entrasse il suono gracchiante di un vecchio 33 giri o di una radio.

*Traccia della scrittura – Movimento della scrittura* è il titolo della quarta sezione. Qui, un apparente omogeneità di scelte iconografiche contrasta con una mancata corrispondenza tra il rilievo che viene dato a opere pubblicate a tutta pagina e la completa mancanza di commenti nel testo di Mahlow. L'autore si sofferma a lungo sulla scrittura psichedelica di Henri Michaux, ma non spende una parola su due artisti, che palesemente risultano essere forse i più interessanti di questa sezione, posti in sequenza su due pagine intere: George Noël e Cy Twombly. L'artista francese, poco conosciuto in Italia, ma che vanta la presenza di suoi lavori al Centre Pompidou, espone tre opere: *Grand Palimpseste tellurique* (1961), *Hommage à Mallarmé* (riprodotto, Fig. 3) e *Palimpseste très écrit* (entrambi del 1962). La sua scrittura corsiva si spinge oltre i limiti della leggibilità: scarabocchi, traiettorie, schemi, diagrammi evocano movimenti e annotazioni mentali, mentre l'interesse per le scritture arcaiche lo conduce a comporre cabalistiche cosmografie. E se l'«omaggio a Mallarmé» si fa esplicito riferimento a una traccia di pensieri nello spazio, l'idea di *palinsesto* su cui Noël insiste, stratificando i segni in superficie o in profondità, introduce l'elemento temporale<sup>15</sup>. Rispetto allo scarabocchio di Noël, il segno incerto e frammentario di Twombly, nel lavoro qui esposto databile al 1955 ed emblematicamente intitolato *Criticism II* (che fa seguito a *Criticism* dello stesso anno), appare più vicino all'automatismo del dripping di Pollock, con cui sembra intrattenere tuttavia un dialogo *critico*, laddove attua uno spostamento dalla dimensione epica del "più grande pittore americano"<sup>16</sup> a quella lirica; e anche la superficie satura di colore di Pollock è la controparte della pagina bianca scintillante di segni, simili ai diagrammi di un sismografo, di Twombly. Del resto, non è forse una coincidenza che nello stesso 1955 esce il celebre saggio di Clement Greenberg, in cui l'espressionismo astratto e l'opera di Pollock vengono acclamati come l'apice della pittura americana (Greenberg, 1955). Lo scarabocchio infantile e capriccioso di Twombly, il balbettio del

---

<sup>15</sup> *Hommage à Mallarmé* è riprodotto in Mahlow, 1963b, p. 111. Gli altri due lavori corrispondono ai nn. 283 e 285 del catalogo. Su Noël vedi *Georges Noël. Opere dal 1957 al 1988*, 1988, *Georges Noël. Palimpsest*, 2002, *Georges Noël*, 2008, oltre il suo libro d'artista Noël, 2004. Per un rapporto di contiguità, soprattutto per i comuni interessi letterari, con Novelli (con cui ha avuto saltuarie frequentazioni) e Twombly, vedi Rinaldi, 2013b.

<sup>16</sup> La definizione di Pollock come «il più grande pittore vivente negli Stati Uniti», retoricamente posta in forma interrogativa, deriva dal noto articolo a lui dedicato dalla rivista "Life"; cfr. Seiberling, 1949.

suo grafismo, destruttura invece il deciso e coreografico gesto di Pollock, ponendosi come atto critico, se non di protesta, contro una linea dominante e ormai in qualche modo accademica; e, per ironia della sorte, proprio un disegno di Pollock del 1950 in mostra, nella sua rarefatta e incerta gestualità, sembra contenere in nuce anche il suo rovesciamento poetico, il segno di Twombly<sup>17</sup>.

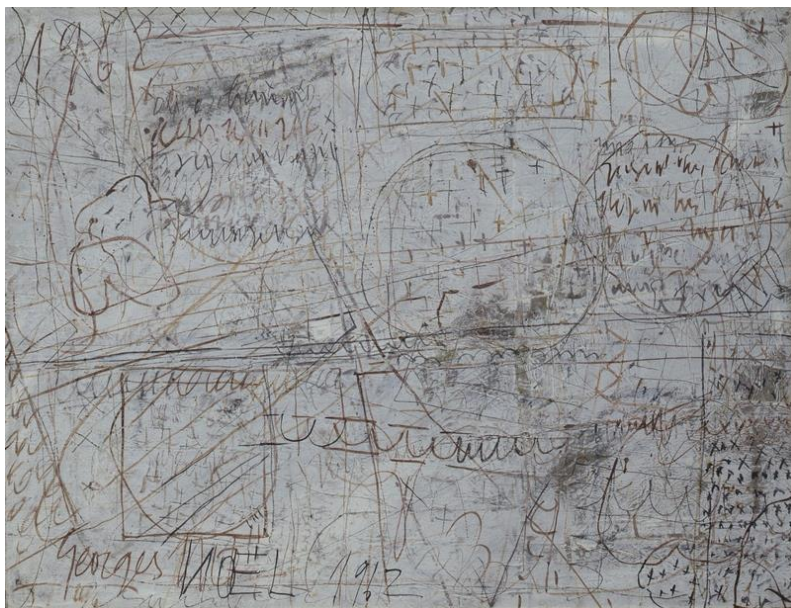


Fig. 3 – Georges Noël, *Hommage à Mallarmé*, 1962 [Courtesy Atelier Georges Noël, Paris]

Assimilabile agli esiti compositivi di Noël e Twombly è anche un lavoro di Jean Degottex, mentre quelli di Walter Stöhrer, Ger Lataster e Peter Brüning risentono ancora molto della matrice gestuale informale. Se Guillaume Corneille addensa i suoi grafemi attorno a nuclei di figurazione di sapore *brut*, altri lasciano sulla tela segni netti e precisi che a volte hanno il sapore di scritture corsive o di firme (come Georges Mathieu), altre volte declinano verso la calligrafia orientale (è il caso di Hans Hartung). Il *Manoscritto per Carla* di Achille Perilli, del 1962, trova forse una collocazione poco adeguata in questa sezione, in quanto i suoi segni nervosi, organizzati in griglie che simulano la composizione delle *strip comics*, costringono a una lettura lunga che ribalta proprio la velocità di

---

<sup>17</sup> Il disegno di Pollock è riprodotto in Mahlow, 1963b, p. 118.

consumo del linguaggio dei fumetti e della cultura di massa in genere, prossimo invece a un'idea di narrazione che in parte connota la sezione precedente<sup>18</sup>.

*La scrittura e lo scrivere del pensiero figurativo* (in francese *La scrittura come riflesso di un pensiero immaginativo*), titolo vago della quinta sezione, comprende invece una serie di opere molto più coerenti e compatte sul piano formale e poetico. «Ciò che distingue» – secondo Mahlow – «questi caratteri dalla pagina di un libro o di una lettera è che l'aspetto generale è innanzitutto l'immagine» (Mahlow, 1963b, p. 126, trad. dell'Autore). Linea comune che lega opere di Klee, Michaux, Willi Baumeister, Carla Accardi, Joaquín Torres García, Gerhard Hoehme, Heinz Trökes, Arnaldo Pomodoro, K. R. H. Sonderborg e Wally Barker è un'epifania di segni che alludono a possibili scritture ideografiche e neumi o evocano geroglifici e alfabeti arcaici, sottoposti a un sapiente controllo formale in cui le superfici divengono brani di universi linguistici che invitano alla loro decifrazione. È probabilmente in questa sezione, insieme alla successiva, che il peccato originale della separazione fra scrittura e immagine sembra essere espiato e le due sfere appaiono ricomporsi.

La sesta sezione, intitolata *Segni e diagrammi*, è quella che insiste maggiormente sul carattere misterioso del segno. La sequenza delle opere scelte fa emergere segni che si muovono sulla superficie come organismi. Pochi nomi sono chiamati a rappresentare un vitalismo del segno che lo rende autonomo e libero di muoversi e comporsi in diagrammi che fanno vibrare la carta o la tela con energia: ancora Klee, Hartung, Dotremont e Alechinsky, ma anche Mark Tobey, Walasse Ting, Julius Bissier, André Masson, insieme a un gruppo di artisti giapponesi (Taiho Yamazaki, Shiryu Morita, Joryu Matsui, Yoshimichi Sekiya, Sujo Ikeda) che creano un felice innesto fra calligrafia orientale e *tachisme*; e Oriente e Occidente si abbracciano in una forma che tende a colmare lo iato del segno originario. Qui veramente la sequenza delle immagini diviene eloquente e il testo critico di Mahlow risulta poco più che accessorio.

---

<sup>18</sup> Di Perilli si ricordano almeno due sue esperienze di scrittura poetica: la poesia *Collage* per l'azione musicale *Collage 1961*, da lui ideata insieme ad Aldo Clementi (vedi Lux, Tortora, 2005, e Rinaldi, 2008, pp. 123, 131n), e quella per il libro d'artista *Time Capsule 6958*, pubblicato per le Edizioni de "L'Esperienza Moderna" nel 1958, unico esempio in cui è autore sia delle immagini che dei testi (vedi Perilli, 1958, Vivarelli, 1988, pp. 141-142, e Di Castro, 1992, p. 165). Vedi, per l'opera di Perilli in generale, anche Tega, Tega, 2013, e Appella, 2019.

«Riduzione e distruzione» (Mahlow, 1963b, p. 160, trad. dell'Autore), sono i temi che introducono la settima e ultima sezione: *Analisi e sintesi della scrittura*. Il lavoro di analisi delle lettere e della scrittura viene individuato già in epoca Jugendstil nel lavoro svolto dal grafico Rudolf von Larisch nel suo libro *Beispiele künstlerischer Schrift* (1900) (di cui viene pubblicata una pagina erroneamente attribuita a un non meglio identificato A. C. Fischl), dove si esplorano ad esempio le possibilità combinatorie dei caratteri tipografici e delle spaziature. Ma se l'intento di von Larisch è quello del rinnovamento artistico della grafica e della tipografia per estetizzare il mondo, è nella complessità della comunicazione contemporanea che l'analisi si trasforma in frammentazione testuale. Questa frammentazione, se non deflagrazione delle lettere e del testo, è ciò che hanno evidenziato gli ultraletteristi Camille Bryen, Raymond Hains e Jacques Villeglé (Fig. 4): «La scrittura non ha aspettato il nostro intervento per scoppiare. / Ci sono delle ultralettere allo stato selvaggio. / Il nostro merito – o la nostra astuzia – è di aver visto delle ultralettere là dove eravamo abituati a vedere delle lettere deformate» (cit. in Mahlow, 1963b, p. 160).



Fig. 4 – Raymond Hains, Camille Bryen e Jacques Villeglé, *Hépérile éclaté*, 1953 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, p. 161]

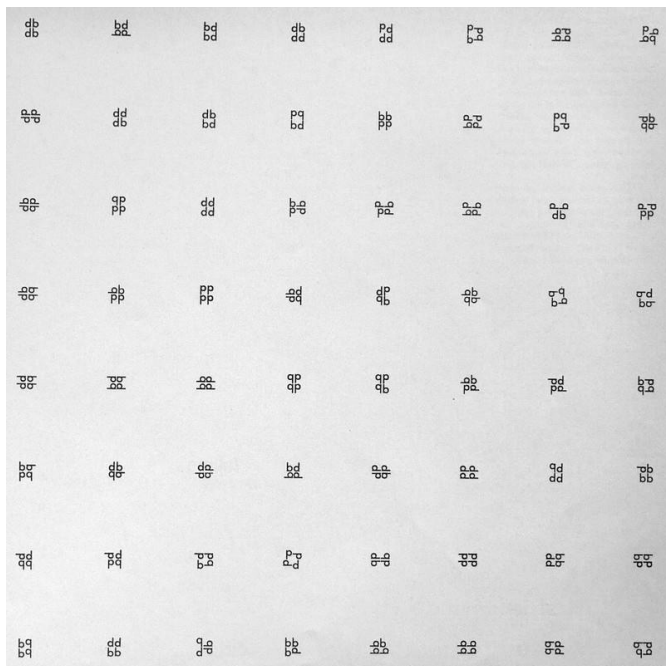


Fig. 5 – Diter Rot, *Bok*, 1956-1959 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, p. 173]

Tra calligrafia e tipografia, tra graphic design e ricerca artistica, sembrano invece oscillare le composizioni di Klaus-Peter Dienst, che tendono a saturare la superficie in un delicato equilibrio dove ordine e caos si affrontano continuamente. Nel suo caso, più che di deflagrazione delle lettere, è evidente un processo di trasformazione in pattern del segno che tende a perdere la sua leggibilità in favore di un valore visivo. La poesia concreta mostra in questa sezione tutte le sue potenzialità espressive. Le composizioni di Claus, già presente nella seconda sezione, a volte declinano verso conformazioni di surreali paesaggi e figure che sembrano l'esito della pratica del frottage, altre volte cedono il passo a fitte tessiture segniche che fanno vibrare la superficie come lo schermo senza segnale di un televisore. Su un'altra posizione si collocano i testi di Mon, che proprio dalla decostruzione e distruzione delle lettere attraverso la macchina per scrivere o il collage, creano un nuovo ordine visivo che simula la dimensione comunicativa del manifesto; suggestivo risulta poi il confronto con una pagina del *Libellus Valde Doctus Elegans, et Utilis, Multa*

et *Varia Scribendarum* del 1549 di Urban Wyss, dove la sfasatura dei caratteri tipografici giunge a risultati analoghi. E se Christian Chruxin sembra non uscire dall'ambito del graphic design in una serie di *Variationen* che altro non sono che una sequenza di logotipi, Wolfgang Schmidt utilizza le lettere come una sorta di matrici che si combinano per fasi successive a formare griglie e tessiture geometriche.

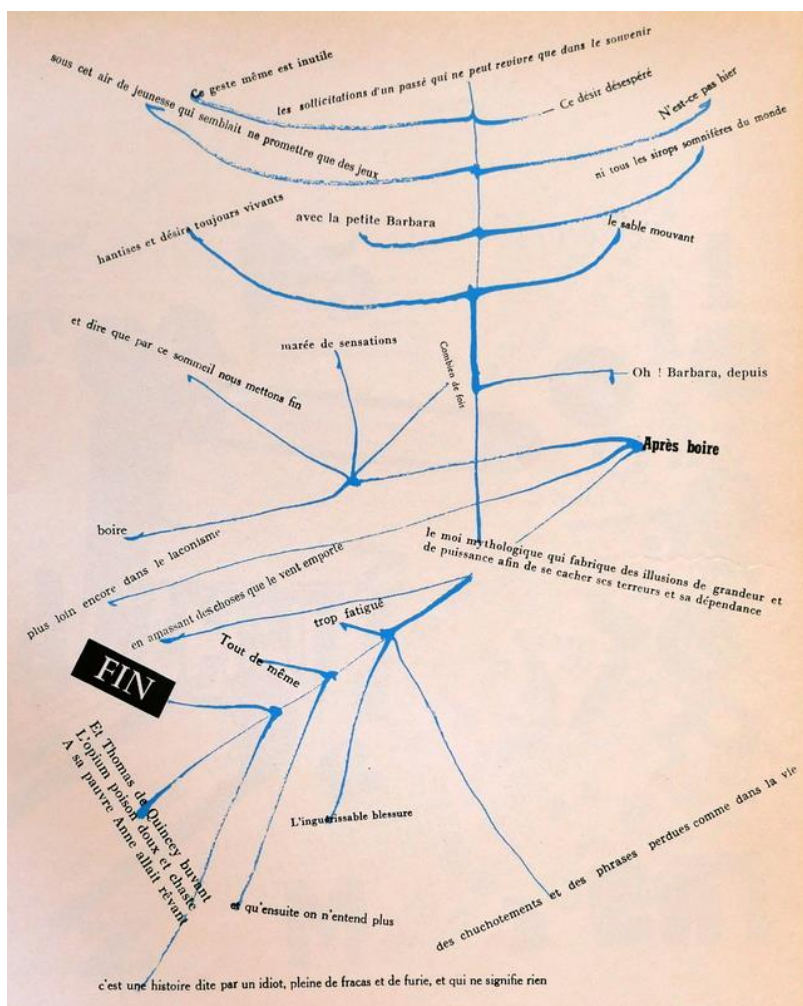


Fig. 6 – Asger Jorn e Guy Ernest Debord, *Mémoires*, 1959 [da *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, 1963, tav. dopo p. XVIII]



La pratica riduttiva di Dieter Roth (che abbrevia anche il suo nome in Dieter Rot), mette in luce l'aspetto processuale della composizione tipografica: attraverso la rarefazione delle lettere, che evidenzia il farsi della scrittura, oppure mediante una serie di microvariazioni, in cui lo stesso carattere, a seconda della posizione che assume o della rotazione che subisce, viene letto in modo differente (b, d, p, q) e si aggrega in nuclei di quattro lettere a formare una struttura geometrica, ma anche improbabili ideogrammi (Fig. 5)<sup>19</sup>. Su una posizione simile si collocano i lavori dello studio grafico Brownjohn-Chermayeff-Geismar (Ivan Chermayeff e Thomas Geismar, dopo la separazione da Robert Brownjohn, saranno autori di famosi marchi come quelli della Mobil, della Pan Am e del MoMA) e di Emmet Williams. I primi, memori della lezione di Mallarmé, lasciano galleggiare parole intere o porzioni di esse sulla pagina bianca (*Watching words move* è l'esplicito titolo); Williams (che da poco ha aderito a Fluxus) si sofferma a indagare lo sviluppo nello spazio di una sola lettera (*a-Entwicklung*).

Quello che risulta interessante in quest'ultima sezione è la convergenza di ricerche che muovono da ambiti differenti come il graphic design e la Poesia Concreta, entrambi votati a nuove forme di comunicazione che possano rispondere alla complessità della società contemporanea: per attualizzarla o per metterla in discussione, magari anche in modo radicale, ma dove comunque tutti tengono conto della nuova forma tecnologica che essa sta assumendo attraverso la trasformazione massmediatica e l'incombere fascinatore della cibernetica. È qui che le scelte di Mahlow appaiono più convincenti e le collocano su un territorio prossimo all'opzione tecnologica delle ricerche cinevisuali e dell'arte programmata. Un'ultima osservazione riguarda la seconda parte del catalogo contenente i saggi di approfondimento. Tra questi vale la pena ricordare, perché maggiormente rilevanti in questa sede, i testi di Heißenbüttel e di Apollonio. Se il secondo traccia una microstoria del valore della scrittura nel *tachisme* attraverso le opere di Wols, Munford, Michaux, Mathieu, Brüning, Emilio Vedova, Luciano Lattanzi e Werner Schreib, per ricordare solo alcuni nomi (Apollonio, 1963), il primo non solo tenta di tracciare una storia della poesia visiva nel XX secolo, ma (e proprio in quanto poeta e scrittore) mette a punto una narrazione principalmente dalla prospettiva dei poeti che danno forma e immagine alle parole (Heißenbüttel, 1963). Si ricompone in tal modo tutta una straordinaria linea creativa

---

<sup>19</sup> Sull'opera grafica di Dieter Roth vedi Dobke, 2003, e Dobke, 2004.

che da Mallarmé passa per le tavole parolibere di Marinetti, i calligrammi di Apollinaire, i componimenti di Paul van Ostaijen, Hugo Ball, Schwitters e dei costruttivisti, ma anche le colorate lettere di Klee, le visualizzazioni di Jorn dei testi di Debord (Fig. 6), le *ultralettere* di Bryen e le poesie *concrete* di Gerhard Rühm, Eugen Gomringer, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Heinz Gappmayr, Kriwet, Mon, Rot<sup>20</sup>.

L'enorme e spesso disordinata quantità di opere e artisti, unitamente al linguaggio frequentemente vago di Mahlow, denota sicuramente lo scarto esistente tra l'ipotesi critica e la volontà di storicizzare una serie di ricerche ancora da mettere a fuoco. Ma questo disordine narrativo e interpretativo nulla toglie all'intuizione del critico tedesco di cogliere una fenomenologia verbovisuale di cui forse ben pochi, in quel momento, ne prendono atto. Il tentativo di riannodare una tradizione alla contemporaneità, in cui scrittura e immagine ritrovano in qualche modo la loro unione espressiva, rimane a questa data pressoché unico; e tra le pagine caotiche del catalogo, tra quei segni sparsi, aleggia quella stessa forma del pensiero che con un atto di coraggio Mallarmé aveva messo a nudo sulla pagina bianca.

---

<sup>20</sup> Un nome forse manca all'appello: quello del futuro Premio Nobel per la letteratura Claude Simon, che sperimenta nei suoi *antiromanzi* originali forme visive negli schemi preparatori affidati a disegni (come in *La Route des Flandres*, del 1960) o, più tardi, anche nella composizione tipografica (come in *Le Jardin des Plantes*, del 1997), con una grande sintonia con il lavoro di Novelli, di cui è stato sodale e amico: vedi *Les desseins de Claude Simon*, 2013.

## Bibliografia

Apollonio, U. (1963), *Schriftwerte im sogenannten Tachismus*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. XLV-LII.

Appella, G. (a c. di) (2019), *Achille Perilli. Catalogo generale dei dipinti e delle sculture 1945-2006*, 2 voll., SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo.

Aragon, L. (1965), *Les collages*, Hermann, Paris.

Barilli, R. (1995), *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Il Mulino, Bologna.

Bonani, P. (a c. di) (2019), *Gastone Novelli, Scritti '43-'68*, Nero, Roma.

Bonani, P., Rinaldi, M., Tiddia, A. (a c. di) (2011), *Gastone Novelli. Catalogo generale. 1. Pittura e scultura*, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo.

Borgers, G. (1996), *Paul van Ostaïjen. Een documentatie*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.

Cortellessa, A. (a c. di) (2019), *Elio Pagliarani. Tutte le poesie: 1946/2011*, Il Saggiatore, Milano.

*Les desseins de Claude Simon* (2013), "De Ligne en Ligne", n. 12, pp. 22-23.

De Donato, A. (2005), *Via Ripetta 67. "Al Ferro di Cavallo: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Edizioni Dedalo, Bari.

Di Castro, F. (1992), *Achille Perilli: le carte e i libri 1946-1992* (catalogo della mostra, Roma, Calcografia Nazionale, 18 febbraio – 22 marzo 1992, Carte Segrete, Roma.

Dobke, D. (a c. di) (2003), *Dieter Roth: graphic works. Catalogue raisonné 1947-1998*, London, Hansjörg Mayer.

Dobke, D. (a c. di) (2004), *Dieter Roth: books + multiples. Catalogue raisonné*, London, Hansjörg Mayer.

Doré, G. (1854), *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie*, J. Bry Ainé, Libraire – Éditeur, Paris.

Dorfles, G. (1961), *Balestrini e Giuliani*, in *Dai collages alle esperienze. Cronogrammi '61 di Balestrini – Giuliani – Nonnis* (catalogo della mostra, Roma, Libreria "Al Ferro di Cavallo", 8-22 novembre 1961), s.e., s.l.

Dorfles, G. et al. (a c. di) (1979), *La poesia visiva (1963-1979) - (1963-1979) la poesia visiva* (catalogo della mostra, Firenze, Sala d'arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980), Vallecchi, Firenze, 1979.

Dorfles, G. (2004), Introduzione, in *Magdalo Mussio. Il filo d'un discorso poetico* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Milano, 2004), Galleria Milano, Milano.

*La figuration narrative dans l'art contemporain* (1965), présentation par G. Gassiot-Talabot (catalogo della mostra, Paris, Galerie Creuze, Salle Balzac, 1-29 octobre 1965), s.e., Paris.

Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris; trad. it., (1998 [1967]), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

Gaffarel, J. (1629), *Curiositez inouyes, sur la sculpture talismanique des Persans, horoscope des Patriarches, et lecture des Estoilles*, H. Du Mesnil, Paris.

Gassiot-Talabot, G. (1967), *La figuration narrative*, in Couperie, P. et al. (a c. di), *Bande dessinée et figuration narrative. Histoire / Esthétique / Production et sociologie de la bande dessinée mondiale / Procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine* (catalogo della mostra, Paris, Musée des Arts Decoratifs – Palais du Louvre, avril 1967), s.e., Paris, pp. 229-251.

Gazzotti, M. (2007), *Rivoluzione in parole. Nascita e sviluppo della poesia visiva in Italia*, in Gazzotti, M., Trolp, J. (a c. di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart* (catalogo della mostra, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 – 6 aprile 2008), Skira, Milano, pp. 313-317.

*Georges Noël* (2008), testi di Y. Ciret e M. Meneguzzo (catalogo della mostra, Livorno, Galleria Peccolo, ottobre 2008), s.e., Livorno.

*Georges Noël. Opere dal 1957 al 1988* (1988), presentazione di L. Caramel (catalogo della mostra, Milano, Centro Culturale d'Arte Bellora, 1988), Casa Editrice G. Stefanoni, Lecco.

*Georges Noël. Palimpsest* (2002), (catalogo della mostra, New York, Haim Chanin Fine Arts, September 25 – November 2 2002), s.e., New York.

Giuliani, A., Pagliarani, E. (1964a), *Che cosa si può dire, "L'Esperienza Moderna"*, Roma (libro a stampa contenente due litografie di Gastone Novelli e due litografie di Achille Perilli, quattro esemplari numerati da I a IV).

Giuliani, A., Pagliarani, E. (1964b), *Pelle d'asino*, a c. di V. Scheiwiller, n. 15 della serie Il Quadrato a c. di B. Munari, edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano (libro a stampa contenente un'acquaforte e illustrazioni di Gastone Novelli, seicento esemplari più cinquanta esemplari numerati da I a L).

"Grammatica" (1964), n. 1.

Greenberg, C. (1955), «*American-Type*» *Painting*, "Partisan Review", XXII, no. 2, pp. 179-196.

Heißenbüttel, H. (1963), *Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. XV-XXX.

Hirai, H. (a c. di) (2014), *Jacques Gaffarel between magic and science*, Serra, Pisa-Roma.

Käufer, H. E. (2009), *Wer nicht hören will, muß sehen: HAP Grieshaber. Text-collage: Erinnerungen, Meditationen, Gedichten*, Universitätsverlag Dr. Brockmeyer, Bochum.

Lux, S., Tortora, D. (2005), *Collage 1961: un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi Editore, Roma.

Mahlow, D. (1963a), *Vorwort / Préface*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. 6, 7.

Mahlow, D. (1963b), *Didaktischer Teil / Partie didactique*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. 17-175.

Mon, F. (1963), *Umsprung der Schrift*, in *Schrift en Beeld / Art and writing / L'art et l'écriture / Schrift und Bild* (catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 3. Mai – 10. Juni 1963; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 15. Juni – 4. August 1963), Carl Schütte & C. Behling-Wilhelm Riegger-Stedelijk Museum, Berlin-Karlsruhe-Amsterdam, pp. 8-16.

*Nanni Balestrini. Con gli occhi del linguaggio* (2006), (catalogo della mostra, Milano, Fondazione Mudima, 16 maggio – 6 giugno 2006), Fondazione Mudima-Derive-Approdi, Milano-Roma.

Noël, G. (2004), *Il mio viaggio palinsesto / Mon voyage palimpseste*, Morgana Edizioni, Firenze.

Perilli, A. (1958), *Time capsule 6958, "L'Esperienza Moderna"*, Roma (libro a stampa contenente trentatré litografie, 200 esemplari di cui venti nume-

rati da I a XX contenenti una tempera originale e centottanta numerati da 21 a 200).

Politi, G. (1977), *Wolf Vostell, "Flash Art"*, n. 72-73, p. 35.

Rinaldi, M. (2008), *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*, Bagatto Libri, Roma.

Rinaldi, M. (2012), *Tutti gli universi sono possibili. Saggi su Gastone Novelli*, Bagatto Libri, Roma.

Rinaldi, M. (a c. di) (2013a), *Ogni universo è un possibile linguaggio. Gastone Novelli: dipinti e disegni (1957-1964)* (catalogo della mostra, Napoli, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, 4 ottobre 2013 – 12 gennaio 2014), Intesa Sanpaolo - Prismi Arte'm, Napoli.

Rinaldi, M. (2013b), *Una pagina in altezza su un lembo di cielo. Noël, Novelli, Twombly e l'onda lunga di Mallarmé*, in I. Schiaffini, C. Zambianchi (a c. di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma, pp. 253-260.

Riout, D. (2000), *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Editions Gallimard, Paris; trad. it., (2002), *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Einaudi, Torino.

Seiberling, D. (1949), *Jackson Pollock: Is he the Greatest Living Painter in the United States?*, "Life", XXVII, no. 6, pp. 42-45.

Sontag, S. (1977), *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it., (1978 [2004]), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino.

Tega, E., Tega, F. (a c. di) (2013), *Achille Perilli. Dalla scrittura al fumetto* (catalogo della mostra, Milano, Tega Arte Moderna e Contemporanea, 18 marzo – 11 maggio 2013), Tega Arte Moderna e Contemporanea, Milano.

Vivarelli, P. (a c. di) (1988), *Achille Perilli: opere dal 1947 ad oggi* (catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 giugno – 25

settembre 1988), Arnoldo Mondadori Editore – De Luca Edizioni d’Arte, Milano-Roma.

Tedeschi, F. (a c. di) (2012), *Cantiere del '900. Opere dalle collezioni Intesa Sanpaolo*, Intesa Sanpaolo – Skira, Milano.