

# *Between Poetry and Painting: la collaborazione tra Antonio Porta e Romano Ragazzi, con alcune considerazioni sulla stagione verbo-visiva di Porta\**

Alessandro MORO

Universität Bern

Orcid: 0009-0006-5804-0410

*Riassunto:* Intorno alla metà degli anni '60 Antonio Porta e Romano Ragazzi collaborano sperimentando le possibilità offerte dall'ibridazione di linguaggio poetico e linguaggio pittorico. Si tratta di un episodio significativo, che, per quanto meno noto rispetto ad altre analoghe esperienze condotte nell'area della Neoavanguardia, permette di cogliere alcune sfaccettature della fase di fervente sperimentazione attraversata da Porta a quell'altezza. Nel presente contributo si ricostruiscono quindi la genesi e la cronologia delle opere e si propone un'analisi del processo e degli esiti della collaborazione, situandola nel pieno della fase di apertura di Porta a forme verbo-visive, un momento decisivo nella sua traiettoria creativa.

*Parole chiave:* Antonio Porta, Romano Ragazzi, poesia visiva, poesia verbo-visiva, Neoavanguardia.

*Abstract:* Around the mid-1960s, Antonio Porta and Romano Ragazzi collaborated and experimented with the possibilities offered by the hybridisation of poetic language and pictorial language. This is a significant episode, which, although less known than other similar experiences conducted in the Neo-Avant-Garde area, allows us to grasp some facets of the fervent creative phase of experimentation that Porta went through at that pinnacle. This contribution therefore reconstructs the genesis and chronology of the works and proposes an analysis of the process and outcomes of the collaboration, situating it amid Porta's initial phase to verbo-visual forms, a decisive moment in his creative trajectory.

*Keywords:* Antonio Porta, Romano Ragazzi, visual poetry, Italian Neo-Avant-Garde.

## I. Premessa

Nel 1965, tra il 22 ottobre e il 27 novembre, si tenne presso l'Institute of Contemporary Arts di Londra la storica esposizione intitolata *Between Poetry and Painting*, curata dall'allora *Assistant Director* Jasia Reichardt (cfr. Massey-Muir 2014: 140-143). Il catalogo della mostra, introdotto da una presentazione della curatrice, si apriva con le seguenti parole, a evidenziare la natura costitutivamente ibrida e refrattaria alla classificazione dell'ambito

---

\* La mia più profonda gratitudine va a Romano Ragazzi e a Rosemary Liedl Porta (e con lei a tutti gli eredi del poeta) per la disponibilità e il prezioso aiuto nelle ricerche, e per avere autorizzato le riproduzioni delle opere e della fotografia presenti in questo articolo.

espressivo esplorato nell'esposizione e a sottolineare la portata internazionale del fenomeno:

The work presented in this exhibition crosses the frontier between two quite clearly defined fields of creative activity – Poetry and Painting. There may be no single accurate definition of this hybrid form of expression – one thing is quite clear, nevertheless – visual poetry in its various forms constitutes the first international poetry movement [...] (Reichardt 1965: 9).

Tra le opere delle quarantanove personalità che presero parte all'esposizione – incluse figure del calibro di Eugen Gomringer, Haroldo de Campos, Isidore Isou – vennero presentati anche una serie di lavori nati da una collaborazione tra il poeta Antonio Porta e il pittore e grafico Romano Ragazzi (unici italiani presenti all'esposizione, ad eccezione di Nanni Balestrini). Si tratta di una circostanza nota ma ricordata in verità piuttosto di rado, che dà tuttavia la misura di perlomeno due aspetti fondamentali: da un lato, la dimensione europea e internazionale dell'orizzonte in cui si collocava a quell'altezza l'attività di Porta (e del suo compagno di viaggio Romano Ragazzi); dall'altro, la rilevanza della ricerca condotta da Porta nel dominio del verbo-visivo, che, lungi dal costituire a quell'altezza una semplice attività laterale, era tale da consentirgli di profilarsi in un contesto, appunto, di respiro internazionale. È infatti indubbio che tale collaborazione vada a sua volta inscritta nel più ampio – e fino a poco tempo fa dimenticato – capitolo delle sperimentazioni verbo-visive condotte dal poeta nel corso del decennio<sup>1</sup>.

In tempi recenti ha senz'altro giovato a un parziale ripensamento dell'esperienza creativa del primo Porta – e in particolare della genesi di alcuni testi ed opere – la rivalutazione della sua ricerca condotta in ambito verbo-visivo, una riscoperta resa possibile anche da un paio di circostanze che hanno stimolato l'apertura di questo nuovo fronte di indagine. Se nel 1999 su *Avanguardia* erano già stati pubblicati una parte di questi lavori per le cure di Vincenzo Accame (Porta 1999), nel 2012 si è data l'opportunità di vedere riunita una parte consistente della sua produzione verbo-visiva in occasione della mostra *Poesie in forma di cosa* tenutasi alla Galleria Spazio Fisico di Modena e la pubblicazione del relativo catalogo (Paolazzi-Porta 2012). Sono stati così rimessi in parte in circolazione e resi accessibili dei lavori completamen-

---

<sup>1</sup> Durante l'esposizione, che ebbe successo sia sul piano dell'affluenza di pubblico che su quello dell'accoglienza da parte della critica, furono proposte varie letture e *performance* (cfr. Dhillon 2017: 14-15). Offrendosi come occasione di celebrare le ricerche condotte dal gruppo letterista e dal movimento di poesia concreta, l'esposizione svolge un ruolo cruciale costituendo la prima mostra di poesia concreta tenutasi a Londra e determinando nella traiettoria dell'ICA una decisa svolta verso indirizzi artistici di natura più marcatamente concettuale, nonché il ricorso a strategie di curatela caratterizzate da un maggiore spessore teorico (cfr. Massey-Muir 2014: 140).

te inediti o dispersi in cataloghi e riviste dell'epoca. Si tratta, oltre ad alcune tavole della prima e originale versione di *Zero*, di una serie di collage costruiti a partire da titoli e sottotitoli di giornale, intitolati *Cronache*; di una seconda serie di collage "senza parole"; e, infine, delle opere nate dalla collaborazione con Romano Ragazzi, su cui si concentrerà il presente contributo<sup>2</sup>.

Che la riemersione di quest'altro versante della produzione creativa del primo Porta abbia favorito la messa a fuoco di nuove prospettive critiche, è dimostrato dalla quantità di interventi perlopiù recenti che hanno sondato in maniera più o meno diretta proprio tale capitolo creativo, cogliendo opportunamente il nesso con la poesia lineare sviluppata in concomitanza a tali sperimentazioni<sup>4</sup>. Come sottolineato in primo luogo da Niva Lorenzini con particolare riferimento alle *Cronache*, la sensazione è che «già lì, [...] proprio lì, prenda forma e corpo la "violenta povertà" [...] di Porta», in quella serie di collage caratterizzati, tra le altre cose, dalla «compresenza» e «contaminazione» che si realizza tra «lo choc verbale e lo choc visivo» (2012: 18-19). Il dato, tra gli altri, è stato colto e rilevato anche da Elena Carletti, che non ha mancato di sottolineare il legame vitale che s'instaura tra questi due ambiti dell'attività di Porta di quegli anni: «it is important to note that Porta's concrete and visual poetry was created concomitantly with his written production (particularly with *I rapporti. Poesie 1958-1964*), thus facilitating an osmotic relationship between these poetic genres, which were recursively shaping one another» (2020: 89).

Se quindi è stato colto il carattere non estemporaneo di queste sperimentazioni, andrà parimenti sottolineato che l'interesse critico è ad ora decisamente sbilanciato sul fronte dei collage, con inoltre una particolare attenzione nei confronti delle *Cronache*, dato l'intrinseco legame che esse intrattengono con il più noto e canonico versante dell'opera poetica di Porta<sup>5</sup>. L'impressione

2 Si ricorre qui all'etichetta con cui si definisce questa serie nel catalogo (Paolazzi-Porta 2012).

3 Sono esclusi dal catalogo i lavori di Porta pubblicati nel 1967 sul quinto numero di *Tool*, la rivista genovese diretta da Ugo Carrega e dedicata alla "scrittura simbiotica": *Evapora I; Evapora II; Morsicature I; Morsicature IV* (Porta 1967). Ne dà notizia Accame 1999: 5-6. Sulla rivista *Tool* cfr. Spignoli (2020: 52-53).

4 Si segnalano i seguenti contributi: Lorenzini (2012); Bello Minciocchi (2013); Bello Minciocchi (2020); Carbognin (2020); Carlotti (2020); Carletti (2020: 88-103), oltre all'intervento orale *Poems in the Shape of Collage. The Case of Antonio Porta* di Chiara Portesine (*Weaving Media in Italian and Contemporary Poetry*, Trinity College Dublin, 6 aprile 2022). Si aggiunge infine in bozza un rinvio alla tesi di Chiara Portesine (2022), a cui si ha avuto accesso solo dopo la consegna del presente articolo e di cui non si è potuto quindi tenere conto. Preme infatti segnalare che lo studio di Portesine, oltre a un capitolo sulla produzione verbo-visiva di Porta (258-272), contiene alcune pagine dedicate proprio alla collaborazione Porta-Ragazzi (258-262).

5 Le *Cronache* fungono infatti da serbatoio da cui la scrittura di Porta attinge per la redazione di importanti testi dei *Rapporti* quali *Lenigma naturale* e *Non sono poi tanto bestie*, nonché per l'elaborazione della prima opera teatrale di Porta (*Stark*); tali opere costituiscono quindi, in qualche modo, una sorta di trasposizione in forma "lineare" e "teatrale" dei collage.

è tuttavia che vadano ancora recuperati una serie di ulteriori episodi chiave per integrare il quadro critico, al fine di riconoscere la presenza di un dialogo particolarmente ampio e sfaccettato con problematiche di ordine “visivo” nella costruzione e organizzazione del testo poetico. In tal senso, al netto dell’indubbia importanza dei collage, non andranno quindi sottovalutati gli altri episodi di sconfinamento nell’orizzonte del verbo-visivo condotti da Porta a quell’altezza: innanzitutto il fondamentale caso di *Zero*, esperimento di scrittura che, pur virando nella direzione della poesia “concreta”, mantiene delle caratteristiche *sui generis*; ma anche gli esperimenti di scrittura “simbiotica” usciti su *Tool*<sup>6</sup>, e, infine, le opere nate dalla collaborazione con Romano Ragazzi.

Su questi ultimi lavori si sono spese infatti sinora, mi sembra, ancora poche parole. Eppure – come sottolineato da Lucia Miodini rievocando il sodalizio umano e creativo tra il poeta e il pittore nella presentazione di una mostra di Ragazzi del 2004 – esse costituiscono quantomeno degli «esempi significativi di quella collaborazione tra poeti e pittori che [ha] prodotto negli anni Sessanta esiti altamente espressivi» (2004: [1]). Partendo dal presupposto che pratiche collaborative di questo genere – e a maggiore ragione quelle condotte nell’area “novissima” e in generale “neoavanguardistica” – non possano essere ridotte a episodi minori o a estemporanei *divertissement*<sup>7</sup>, l’interesse di riportare all’attenzione il capitolo del rapporto e della collaborazione con Romano Ragazzi è quindi perlomeno duplice. Oltre a offrirsi come occasione per riflettere, a partire dal caso specifico, su processi, ragioni e dinamiche delle esperienze di collaborazione interartistica, l’interesse risiede nella possibilità di integrare il quadro critico su questa stagione creativa di Porta.

## 2. Genesi e contesto della collaborazione

Non sono molte le testimonianze o i materiali documentari noti che consentono di ricostruire la genesi e la dinamica della collaborazione tra Ragazzi e Porta, nonché le circostanze che portarono i due a esporre i loro lavori a Londra. Tra queste vi è tuttavia una testimonianza dello stesso Romano Ragazzi, raccolta e riportata da Mario Bertoni:

6 Cfr. *supra*, n. 3.

7 Riguardo all’impatto esercitato da tali pratiche sul nucleo di scrittori della Neoavanguardia (con riferimento, in particolare, alle collaborazioni con Achille Perilli e Gastone Novelli), si veda Portesine (2020: 278-279): «Achille Perilli e Gastone Novelli rappresentano i referenti primari della sperimentazione novissima; il dialogo intermediale e gli esempi di cooperazione simultanea con questi artisti, da parte di poeti come Giuliani e Pagliarani, registreranno, sulla loro poetica, un’incidenza maggiore dell’intertestualità o del citazionismo letterario».

Negli anni sessanta mi ero trovato uno studio che era un porto di mare, frequentato, tra gli altri, da Nanni Balestrini. Avevo comprato un rotolo di carta di 15 metri di lunghezza e di 1,50 di altezza, sul quale, chi entrava nello studio, poteva scrivere o disegnare quello che voleva. Nascono così le mie poesie visuali con Antonio Porta [...] (Bertoni 2018: 38).

Sono parole che rievocano un clima di intimità favorito dalla condivisione di spazi, di luoghi e di idee, in un contesto naturalmente votato al dialogo interartistico.

Di spazi e luoghi Romano Ragazzi e Antonio Porta ne condividono sin dalla fine degli anni Cinquanta: Ragazzi conosce Leo Paolazzi (allora non ancora noto con il nome d'arte di Antonio Porta) tra le stanze della Rusconi & Paolazzi, dove il giovane artista, all'epoca studente all'Accademia di Brera, lavorava come grafico qualche giorno alla settimana occupandosi prevalentemente di rotocalchi e venendo talvolta incaricato di occuparsi di lavori commissionati dal circolo di persone legate al *Verri*. Sono infatti gli anni in cui la rivista di Luciano Anceschi è stampata dalla Rusconi & Paolazzi, casa editrice del padre di Porta. Romano Ragazzi lascerà la sua firma su alcuni degli episodi più memorabili di quella stagione, curando ad esempio l'iconica copertina dell'antologia *I novissimi* (1961) o della raccolta di Porta intitolata *Aprire*, uscita nel 1964 per Scheiwiller<sup>8</sup>.

È su questo *humus* – un clima caratterizzato da una forte sinergia umana e creativa – che affonda le sue radici la collaborazione tra Porta e Ragazzi, sfociata nella creazione di almeno tre opere – *sono biglie di vetro* (fig. 2); *in un certo giorno* (fig. 3); *e poi non c'è* – esposte e pubblicate in varie sedi tra il 1965 e il 1966, tra cui, appunto, la mostra londinese<sup>9</sup>.

8 Lo stesso Romano Ragazzi ha ricordato queste circostanze in occasione di un dialogo riguardo al suo sodalizio con Porta tenutosi nel marzo del 2021. Sulla copertina della prima edizione dei *Novissimi*, cfr. Alicicco-Mastroddi-Romanò 2010: 19. Il lavoro di Romano Ragazzi, ancora attivo sul piano creativo, può essere «collocato [...] nell'ambito di una linea segnico-cromatica che rimanda ai modelli del passato, da Pollock a Tapes, da Afro a Novelli, da Tancredi a Scanavino, da Schifano a Twombly» (Cerritelli 2016: 81). Negli anni Sessanta, come ricordato da Lucia Miodini, «è presente a Fiumalbo, lavora sulla grafica del segno, indaga l'impronta originaria che si cela negli alfabeti e di questo le sue opere [...] danno conferma» (2004: [2]).

9 Si è potuta accertare l'uscita delle opere nelle seguenti occasioni (talvolta accompagnate dai collage della serie *Cronache*, che qui non saranno tuttavia menzionati): nel 1965 nell'antologia di poesie visive curata da Lamberto Pignotti per l'editore Sampietro (*sono biglie di vetro*; *e poi non c'è*); nell'antologia di poesia visiva *Poiorama* uscita nel secondo numero del 1965 di *Linea sud* (*sono biglie di vetro*); nell'antologia curata da Ugo Carrega nel quarto fascicolo di *Marcatrè* del 1966 (*sono biglie di vetro*; in questo caso – unica eccezione – è segnalato come autore il solo Porta, probabilmente a causa di una svista). Quanto alle esposizioni, è certo che tutti e tre i lavori siano stati presentati in occasione della mostra *balestrini-giuliani-porta. poesie visive* del gennaio 1965, alla galleria Arco d'Alibert di Roma, come risulta dall'*elenco delle opere esposte* presente nel pieghevole (in cui è inoltre riprodotta *sono biglie di vetro*). Per quanto concerne la mostra *Between Poetry and Painting* di Londra del 1965, nel catalogo figura solo *sono biglie di vetro*; non è invece dato sapere con precisione quali altri lavori siano stati effettivamente

Non è dato sapere se ci siano stati contatti diretti con la curatrice Jasia Reichardt (presso il Fondo Porta del Centro Apice non c'è traccia di una corrispondenza tra i due)<sup>10</sup>. Colpisce in ogni caso – considerato lo spessore delle figure presenti all'esposizione – come nella brevissima presentazione in apertura del catalogo la curatrice si richiamasse proprio alle opere di Porta e Ragazzi per esemplificare uno dei principali poli di ricerca documentato dai lavori in mostra:

This type of poetry serves to examine what happens to language through a certain type of visual presentation, and what becomes of an abstract image simultaneously endowed with a literary meaning [...]. The transformation of literary content into a visual image can, through various stages, become completely formal, to the extent where neither phrases, words, nor letters can be deciphered (Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Klaus-Peter Dienst, Dom Sylvester Houédard). *At the other extreme pictorial images are supplemented with lines of writing which assume the function of captions or pointers as to the way in which the total composition is to be interpreted* (collaborations: Bayrle/Jäger and Ragazzi/Porta) (Reichardt 1965: 9)<sup>11</sup>.

Ipotizzando che le stringhe verbali presenti nei lavori di Porta e Ragazzi assolvessero la funzione di orientare l'interpretazione del fruitore riguardo alla composizione visiva complessiva, l'inquadramento proposto da Reichardt fraintendeva in realtà la natura dell'interazione tra segno grafico e materia verbale messo in atto in quelle opere, ignorando come fossero elaborate a partire da una serie di poesie lineari preesistenti. Il dato era stato messo in evidenza da Porta stesso pochi mesi prima, nel quadro della presentazione su *Linea sud* e sull'antologia il *Dissenso* di alcuni suoi lavori verbo-visivi, tra cui, appunto, anche una delle opere nate in collaborazione con Romano Ragazzi; in quelle occasioni Porta precisava il *modus operandi* adottato: «si tratta [...] di poesie scritte *prima*, i cui versi sono stati inseriti in un discorso di pittura *grafica*, di scrittura-pittura, dal mio amico Romano Ragazzi». Aggiungeva poi: «in nessuno dei due casi, però, si può parlare di un *genere* di poesia, ma del

---

esposti in quell'occasione (nel pieghevole di una più tarda mostra di Ragazzi – *Romano Ragazzi. William Xerra*, Piacenza, 3-16 febbraio 1968, Centro Librario Romagnosi – figura tuttora un profilo biografico di Porta in cui si allude alla mostra londinese, specificando come in quell'occasione fossero state esposte due opere).

10 In una lettera inviata dallo scultore Carlo Ramous ad Antonio Porta il 9 agosto 1965, pochi mesi prima della mostra londinese, si legge tuttavia: «Mi interessa leggere la relazione che hai spedito a Londra sulla poesia-pittura» (Milano, Apice, Fondo Porta, Serie I Corrispondenza privata, UA Ramous Carlo). L'invio a cui allude Ramous va forse ricondotto ai contatti avuti da Porta con l'ICA in vista dell'esposizione, e permette inoltre di ricostruire come il poeta stesse riflettendo a quell'altezza anche in sede teorica sul rapporto tra poesia e pittura. Carlo Ramous è un altro artista vicino a Porta sin dalla fine degli anni Cinquanta, a cui si deve peraltro la copertina de *La Palpebra rovesciata* uscita per i Quaderni di Azimuth nel 1960.

11 Corsivo mio.

tentativo pratico di rendere la poesia leggibile anche al di fuori dell'*usuale spazio della pagina del libro: poesia da appendere* alle pareti, incorniciata, se si vuole» (Porta 1965: [7]). Se da un lato tali parole sottolineavano l'autonomia del lavoro di rielaborazione di Romano Ragazzi, chiarendo il carattere "differito", ovvero in due tempi, della collaborazione (prima la scrittura lineare da parte di Porta, poi la reinterpretazione da parte di Ragazzi in chiave grafico-pittorica), dall'altro evidenziavano come motore dell'esperimento la necessità di superare l'angusta dimensione della pagina in quanto spazio di coercizione dell'espressione creativa – quello che qualche anno dopo Porta avrebbe definito uno «spazio ideologicamente precostituito» (Porta 1967: 82) – vettore piuttosto importante, e forse ad ora ancora sottovalutato, nella sua sperimentazione a quell'altezza<sup>12</sup>.

In effetti le tre opere nate dalla collaborazione con Romano Ragazzi – *in un certo giorno*; e *poi non c'è*; *sono biglie di vetro* – possono essere ricondotte agevolmente a tre sezioni dei *Rapporti umani*, serie a cui Porta lavora tra il 1961 e il 1964<sup>13</sup>. Si tratta, rispettivamente, delle sezioni XI, XII, e XIV. L'XI (da cui deriva *in un certo giorno*) fa parte della serie il cui concepimento è ricondotto dallo stesso Porta al biennio 1961-62, mentre la XII e la XIV (da cui provengono, rispettivamente, *e poi non c'è* – che riprende tuttavia solo una parte di tale sezione – e *sono biglie di vetro*) risalgono invece, sempre secondo l'autore, al 1963<sup>14</sup>. Per quanto le tre opere non siano datate, la funzione di "innesco" esercitata dalle tre sezioni in questione dei *Rapporti umani* – e allo stesso tempo la pubblicazione delle tre trasposizioni verbo-visive in varie sedi, riviste e cataloghi, tra 1965 e 1966 – consentono quindi di situare la collaborazione grossomodo tra il 1963 e la fine del 1964<sup>15</sup>.

12 Per il tema della *fuga dal libro* e un'analisi dello scarto che, a tal proposito, separa sia sul piano teorico che sul piano della prassi la postura di Porta (e tendenzialmente dei novissimi) dalle posizioni più radicali rinvenibili presso gli autori del Gruppo 70, cfr. invece Portesine 2020: 279-282 (in cui si fa peraltro riferimento proprio alla sopracitata nota di Porta in *Linea sud*). In una recente comunicazione (cfr. *supra*, n. 4), Portesine ha inoltre opportunamente sottolineato come le opere nate dalla collaborazione, a differenza degli altri lavori verbo-visivi di Porta, siano frutto di una trasposizione a posteriori operata da Ragazzi.

13 Si tenga presente che in *Poesie in forma di cosa* sono riprodotte soltanto *in un certo giorno* e *sono biglie di vetro* (Paolazzi-Porta 2012: 4, 6). In alcune pubblicazioni dell'epoca figura tuttavia anche una terza opera intitolata *E poi non c'è* (cfr. la n. 9).

14 È Porta stesso ad annotare nei *Rapporti umani* sono stati composti nel 1961-62 da I a XI, nel 1963 da XII a XXII» (Porta 2009: 137). Per le sedi di pubblicazione dei *Rapporti umani* prima dell'uscita del libro *I rapporti*, cfr. la nota al testo di Niva Lorenzini in *Tutte le poesie* (Porta 2009: 56-57).

15 Come già accennato (cfr. *supra*, n. 9), tutte e tre le opere vengono esposte in occasione della mostra *balestrini-giuliani-porta. poesie visive* del gennaio 1965, che pertanto costituisce il termine *ante quem* per la genesi. Si noti che anche nelle pubblicazioni dell'epoca le opere non sono mai datate, salvo nel caso di *sono biglie di vetro* in *Linea sud*, dove viene indicato il 1964. L'unica opera il cui concepimento potrebbe precedere il 1963 è *in un certo giorno*, dato che fa parte della serie dei *Rapporti umani* ricondotta da Porta al 1961-62; è tuttavia più probabile pensare che le

Andrà peraltro sottolineato che i tre casi in questione, che documentano una casistica di rielaborazione circoscritta ai *Rapporti umani*, costituiscono soltanto la parte emersa di un dialogo interartistico di più ampio respiro, che deve avere coinvolto nello stesso periodo, e con un analogo *modus operandi*, anche altre poesie di Porta. Una delle fotografie che documentano il dialogo tra Porta e Ragazzi nel giorno in cui vennero scelte le opere da inviare a Londra (fig. 1), mostra infatti i due chini su un'opera diversa rispetto alle tre sopracitate; dalla fotografia si intravede la presenza di alcune parole provenienti dalla sesta sezione di *Che cosa si giustifica* (serie explicitaria di *I rapporti (1958-1964)*, datata 1964)<sup>16</sup>.



Fig. 1: Antonio Porta e Romano Ragazzi (1965), ritratti nel giorno in cui scelsero le opere da inviare a Londra per l'esposizione *Between Poetry and Painting*<sup>17</sup>.

tre opere siano state avviate e portate a termine intorno al 1964, l'una a ridosso dell'altra (si noti inoltre che la sezione da cui proviene *in un certo giorno* viene già pubblicata nel quinto numero del *Verri* dell'ottobre 1961, ma un paio di scelte lessicali di quella prima versione non coincidono con l'opera di Ragazzi, che sembra invece basarsi su quella che l'artista poteva già leggere in *Aprire*, nel 1964).

<sup>16</sup> Il già citato pieghevole della mostra *Romano Ragazzi William Xerra* del 1968 (cfr. *supra*, n. 9) documenta inoltre un altro capitolo collaborativo tra Porta e Ragazzi; vi figura infatti il testo di Porta *Due variabili a due*, introdotto dalla dicitura «per Romano Ragazzi» (testo già pubblicato all'epoca in *I rapporti*, andati a stampa nel 1966), sotto alla riproduzione di un'omonima opera di Ragazzi. Sull'opera di Ragazzi e la poesia di Porta in questione cfr. Miodini (2004). L'esposizione del 1968 è menzionata anche da Bertoni, che ricorda inoltre come Porta nel 1967 «aveva presentato William Xerra nella mostra alla Galleria Il Collezionista a Bologna. Xerra, Porta, Ragazzi, un sodalizio emblematico di come si alimentassero all'epoca gli incontri e le frequentazioni: Xerra era stato compagno di corso di Ragazzi all'Accademia di Brera a Milano» (2018: 38).

<sup>17</sup> La circostanza in cui venne scattata la foto mi è stata segnalata dallo stesso Romano Ragazzi.



La datazione della collaborazione con Ragazzi – come anche quella degli altri “sconfinamenti” in ambito verbo-visivo, sulla quale ci si soffermerà per qualche istante – ha una sua rilevanza critica per meglio comprendere su quale sfondo si colloca la collaborazione e, al contempo, per meglio situare e inquadrare il capitolo verbo-visivo di Porta. A un’attenta osservazione della cronologia, emerge infatti il profilarsi della problematica visiva o verbo-visiva proprio intorno al biennio 1963-64: *Zero* – probabilmente primo tentativo in questa direzione – viene pubblicato nel 1963 in un’edizione a tiratura limitata, e il suo primo concepimento, come rivelano gli autografi, risale allo stesso anno<sup>18</sup>. Le *Cronache* vengono “assemblate” tra il 1963 (a partire da marzo, come lo stesso *Zero*) e il 1964, come si deduce dalle date autografe poste in calce alle tavole. Più delicata è invece la collocazione dei collage “senza parole”, non essendo datati, ma da alcuni dati rilevati recentemente da Elena Carletti si può ipotizzare che anch’essi siano perlomeno in parte riconducibili a quel periodo<sup>19</sup>. Come si è inoltre potuto appena ricostruire, la stessa collaborazione con Romano Ragazzi risale grossomodo al 1964. Se tutti questi lavori, pur molto diversi l’uno dall’altro, sono riconducibili a quel biennio, la sensazione è che Porta si trovi a quell’altezza in una decisa fase di espansione delle sue prospettive di ricerca, e che in tal senso, accanto alla produzione lineare, si stia improvvisamente interrogando su possibili sbocchi visivi e verbo-visivi, sia per sfruttare le potenzialità espressive offerte da un maggiore investimento sul dato visivo della scrittura o da cortocircuiti intermediali tra parola e immagine, sia per saggiare modalità di fruizione alternativa, capaci di prescindere dal formato libro; un’apertura che si concretizza conducendo nel giro di pochi mesi o anni esperimenti in direzioni molto diverse, e non soltanto

18 L’esperimento di *Zero* apre inoltre sulla questione decisiva dei rapporti intercorsi tra Porta e la figura di Piero Manzoni, tema sul quale sono in corso indagini specifiche su cui ci si soffermerà in altra sede. Come acutamente intuito da Andrea Cortellessa, «per Porta, il rapporto con Manzoni deve avere contato anche più che per gli altri Novissimi. All’indomani della scomparsa dell’artista compone un poemetto visivo dal titolo – allusivo al punto da non ammettere ulteriori spiegazioni – *Zero*, che viene esposto alla Galleria Blu di Milano nell’ottobre del ’63 e viene pubblicato il mese seguente, in forma lineare, sul primo numero di “*Marcatré*” (Cortellessa 2014). Sul rapporto tra Porta e Manzoni cfr. anche lo scritto di Bertoni in Paolazzi-Porta 2012: 11-13. Si noti peraltro in tal senso come gli autografi di questa prima versione, costituiti da 5 ff. dattiloscritti con correzioni manoscritte, confermino la collocazione della genesi proprio nelle settimane immediatamente successive alla morte di Manzoni, avvenuta il 6 febbraio 1963. Su ciascun foglio, sempre a mano, è infatti appuntato l’anno, mentre sull’ultimo, in cui figura l’*explicit*, è annotata integralmente la data di conclusione «1963 / 4 marzo» (gli autografi sono custoditi nell’archivio di Rosemary Liedl Porta, a cui sono grato per la segnalazione). Una versione lineare e ampliata del poemetto entrerà poi nel libro *I rapporti* del 1966.

19 Elena Carletti ha infatti identificato le “fonti” di due delle fotografie ritagliate da Porta nella serie in uno scatto di Walter Sanders del 1963 e, rispettivamente, in una fotografia riconducibile all’opera *The End of the Game. Last Word from Paradise* di Peter Beard del 1965 (2020: 96-97).

lungo il filone del linguaggio mass-mediatico testimoniato dai collage<sup>20</sup>. In un certo senso è come se la ricerca di Porta, che tutto sommato fino a quell'altezza rifletteva un rapporto ancora piuttosto pacificato con la pagina come naturale orizzonte della sperimentazione creativa, inizi soltanto in quella fase a contemplare per davvero la possibilità di «ampliare le ricerche in tutte le direzioni possibili» (Porta 1961: 161), aprendosi all'ibridazione di linguaggi.

Di pari passo, nel medesimo tempo, si assiste a un secondo fenomeno nuovo, ovvero la tendenza a rimaneggiare determinati materiali verbali più volte per rifunzionalizzarli, di occasione in occasione, in chiavi molto diverse, assecondando una concezione fluida dei confini tra i generi: dall'opera verbo-visiva (i collage delle *Cronache*) al testo lineare (o al teatro)<sup>21</sup>; dal testo lineare all'opera verbo-visiva, come nel caso dei *Rapporti umani* rielaborati, in questo caso, con il contributo esterno di Romano Ragazzi. La necessità di «ampliare le ricerche in tutte le direzioni possibili», di operare un «agguato da molti punti di vista» (Porta 1961: 161), non si traduce quindi soltanto attraverso creazioni totalmente *ex novo*, ma anche in una sorta di costante e inquieto travaso di materiali alla ricerca di quella «continua nuova strutturazione» di cui Porta parlerà in *Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia* (1967: 83); una strategia che non è indizio di incertezza creativa, bensì strumento per verificare, in un continuo raffronto, le specificità che ciascuna forma finisce per implicare.

È quindi nel pieno di questo quadro di feconda e assidua sperimentazione che andrà iscritta la collaborazione con Romano Ragazzi, per comprendere le ragioni profonde di una rielaborazione grafico-pittorica di testi già esistenti. In una fase in cui Porta, di suo, era intento a muoversi senza dogmatismo di alcuna sorta in territori simili, l'opportunità di una collaborazione con Ragazzi deve essersi profilata con assoluta naturalezza, per saggiare possibili convergenze (e conflitti) tra verbale e visivo, tra parola e segno, tra poesia e pittura.

20 Porta stesso registrava del resto tale apertura, quando in *Il grado zero della poesia* affermava: «Durante questo periodo, che per certi versi dura ancora, mi sono posto il problema della poesia cosiddetta concreta, che si muovesse cioè in uno spazio inconsueto rispetto a quello ritmico-metrico tradizionale» (1964: 42).

21 Cfr. *supra*, n. 5. Su questa tendenza al «riutilizzo» dei propri materiali verbali, una sorta di «cannibalismo», cfr. Rizzo 2020: 18. In tale *modus operandi* (la rifunzionalizzazione dei collage in chiave lineare e poi teatrale), andrà peraltro riconosciuta e indagata l'influenza di Alfredo Giuliani, interlocutore decisivo del giovane Porta, anch'egli approdato al teatro partendo dai collage (lo testimonia anche la corrispondenza intrattenuta tra i due in quegli anni, che – ora custodita presso il Fondo Porta al Centro Apice di Milano e il Fondo Alfredo Giuliani del Centro Manoscritti di Pavia – documenta la funzione esercitata da Giuliani nell'autorizzare tali procedimenti; i risultati delle ricerche condotte al riguardo saranno esposti in altra sede). Sull'esperienza teatrale di Giuliani e il ruolo dei collage, cfr. Lo Monaco (2019: 157-175).

### 3. La trasformazione dei testi lineari in segno: analisi degli esiti

Dai lavori in questione traspare con chiarezza la volontà di esplorare, prendendo le mosse dalla materia verbale concentrata da Porta nelle versioni lineari originali, le possibilità offerte dall'utilizzo della scrittura stessa innanzitutto come segno grafico (cfr. Miodini 2004). Non una semplice trascrizione o trasposizione del testo, verso per verso, all'interno di un orizzonte pittorico; i lavori in questione testimoniano una totale compenetrazione tra poesia e pittura, tra parola e segno (dove la componente verbale, per quanto preesistente all'intervento di Ragazzi, è totalmente integrata nella composizione stessa). In tal senso le opere elaborate da Ragazzi ci restituiscono, inevitabilmente, qualcosa di estremamente diverso rispetto all'*input* testuale fornito da Porta, ma al contempo di profondamente consonante.

Per comprendere e valorizzare appieno il contributo di Ragazzi, vale la pena soffermarsi rapidamente sulla versione lineare dei *Rapporti umani* da cui l'artista prende le mosse. Al momento di rielaborare alcune sezioni della serie, Romano Ragazzi si trovava di fronte a dei testi esemplari di quell'«attrito fra l'atrocità della materia e l'impassibilità del montaggio» che Fausto Curi, nel 1965, aveva identificato come principale ragione della «forza di suggestione» della poesia portiana (126). Più o meno all'altezza della collaborazione tra Porta e Ragazzi, anche Edoardo Sanguineti si era cimentato nell'inquadramento della scrittura del primo Porta, offrendone nel 1964, in *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*<sup>22</sup>, un'altra delle più note e memorabili messe a fuoco critiche, elaborata proprio a partire dai *Rapporti umani*:

[...] ogni sequenza è una specie di bozzetto, con un andamento vagamente narrativo, ma sbriciolato e ridotto pressoché in polvere. Tocca al lettore risolvere le lacune, colmare le ellissi, ristabilire i nessi occultati. [...] l'altro aspetto [...è...] l'ambiguità dei singoli segmenti narrativi che, fuori dai nessi, sono destinati a oscillare paurosamente tra senso proprio e cautela metaforica [...]. Abbiamo così raggiunto i due aspetti capitali della tecnica di Porta: frantumazione del narrato, ambiguità dei frantumi [...] (Sanguineti 2001: 102-103).

È curioso come in un certo senso la reinterpretazione di Ragazzi, sottraendo le suggestioni verbali di Porta dal regime metrico-sintattico in cui sono irregimentate negli originali per portarle in un orizzonte espressivo totalmente grafico-pittorico, sembri portare a conseguenze estreme tali assunti.

22 Il saggio, poi entrato nella prima edizione di *Ideologia e linguaggio* del 1965, viene già pubblicato in rivista nel 1964 sul quarto numero di *Lettere italiane* (cfr. l'«Avvertenza» a cura di Erminio Risso in Sanguineti 2001: 5).

Se infatti, come sottolineerà più tardi anche Luigi Sasso, nei *Rapporti umani* «assistiamo ad uno [...] sgretolamento del racconto», tale per cui al netto di una parvenza di narratività i testi assumono le fattezze di un «confuso e sommario bilancio, di un riepologo disarticolato» (1980: 26-29), nella reinterpretazione di Romano Ragazzi si realizza una sorta di “frantumazione” di secondo grado: il “montaggio” metrico e sintattico che nella versione lineare irreggimenta i singoli “frantumi” viene completamente disarticolato. Le strutture deflagrano e le singole tessere – quei segmenti «in sé logicamente compiuti» (Sanguineti 2001: 102) – si trasformano in segni grafici o grafico-pittorici che, disseminati nello spazio del quadro, dialogano, sovrapponendosi e compenetrandosi, con segni non verbali (linee, sfumature, griglie) dinamizzando e agitando la superficie bianca del foglio.

Prendiamo a titolo d'esempio *sono biglie di vetro*, che rielabora la sezione XIV dei *Rapporti umani*:

Sono biglie di vetro, ricordati di quegli anni, e li fa schizzar via, né inquietudini né incertezze, con il mantello rosso, con le piume, rimbalzano sul pavimento, sciolgono nell'acqua la miscela dell'iride, dilaga, pisciata di cavallo, orecchie macerate nella terra, tibia percorsa dalle formiche, un angolo di giardino, ai fori delle narici<sup>23</sup>

---

23 Si cita la sezione XIV nella versione di tale sezione pubblicata nel 1964 nell'antologia del Gruppo 63 (Balestrini-Giuliani: 303), e non dalla versione definitiva entrata nei *Rapporti* del 1966, per avvicinarsi alla lezione che deve avere potuto leggere Ragazzi all'altezza della collaborazione.

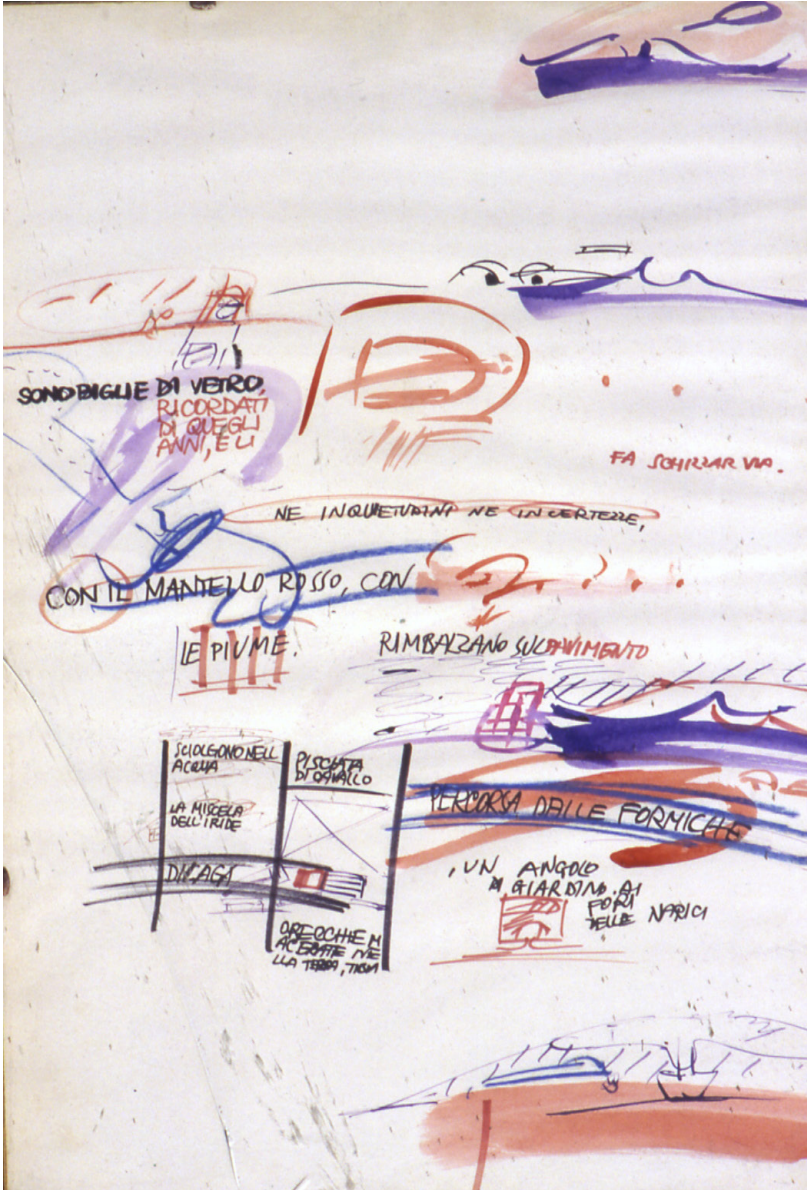


Fig. 2: Antonio Porta - Romano Ragazzi, *sono biglie di vetro*, s.d., tecnica mista su carta, cm. 70 x 50<sup>24</sup>.

24 Sia per la fig. 2 che per la fig. 3 si ricorre alle didascalie proposte in Paolazzi-Porta 2012: 4, 6.

Percorrendo dall'alto verso il basso l'opera, si ritrovano, sparse nel campo della pagina-quadro, le stringhe verbali che compongono la versione lineare (dove la disseminazione, talvolta, ha l'effetto di disarticolare ulteriormente il singolo segmento, frantumandolo in più tronconi o parole). Ma il fine, evidentemente, è quello di contare sull'impatto grafico-visivo dell'assieme, sulla simultaneità dei segni, a scapito di qualsiasi "linearità" di lettura.

Se in *sono biglie di vetro* permane un certo equilibrio compositivo e ritmico, e una certa uniformità del segno, il quale rimane più sorvegliato e rigoroso, nelle altre due opere – *in un certo giorno* e *e poi non c'è* – l'espressività è spinta al parossismo, e la superficie si trasforma in uno schermo su cui sono caoticamente proiettate, con sensibile diminuzione del grado di leggibilità, le inquietudini verbali dei testi di Porta. Si veda *in un certo giorno*, a confronto con l'"originale" (*Rapporti umani* XI):

«Della mia vita, in un certo giorno,  
non seppi più nulla, soltanto quello  
che rivelò il barbiere domandando dei  
miei figli e m'accorsi di non averne mai  
saputo, guardandomi bene negli occhi sopra  
la schiuma e i riflessi del rasoio.  
Uscii e impolverai le scarpe tra le  
pietre, e proseguì, le stringhe  
slacciate, sulla via di casa, il  
gocciolo del sudore: entrando qualcosa  
accadde, non ricordo, dietro il portone,  
immobile tra i cristalli, l'ostilità di  
mia moglie e mi chiesi chi era.  
Per togliere la polvere, chinato, si recidevano  
le stringhe, la fronte mi sanguinava, tra i  
cristalli spezzati, le stringhe tra i capelli,  
e premevo, frugando tra le schegge, scrivendo  
nella polvere, la lingua mi si tagliava,  
lambendo, il sangue colava dagli occhi, dalle tempie,  
i figli non sanno nulla...»<sup>25</sup>.

25 Per le ragioni già illustrate (cfr. *supra*, n. 23), si preferisce citare da una versione della sezione pubblicata in prossimità della collaborazione. Si propone quindi la lezione documentata in *Aprire* (Porta 1964: 34-35).

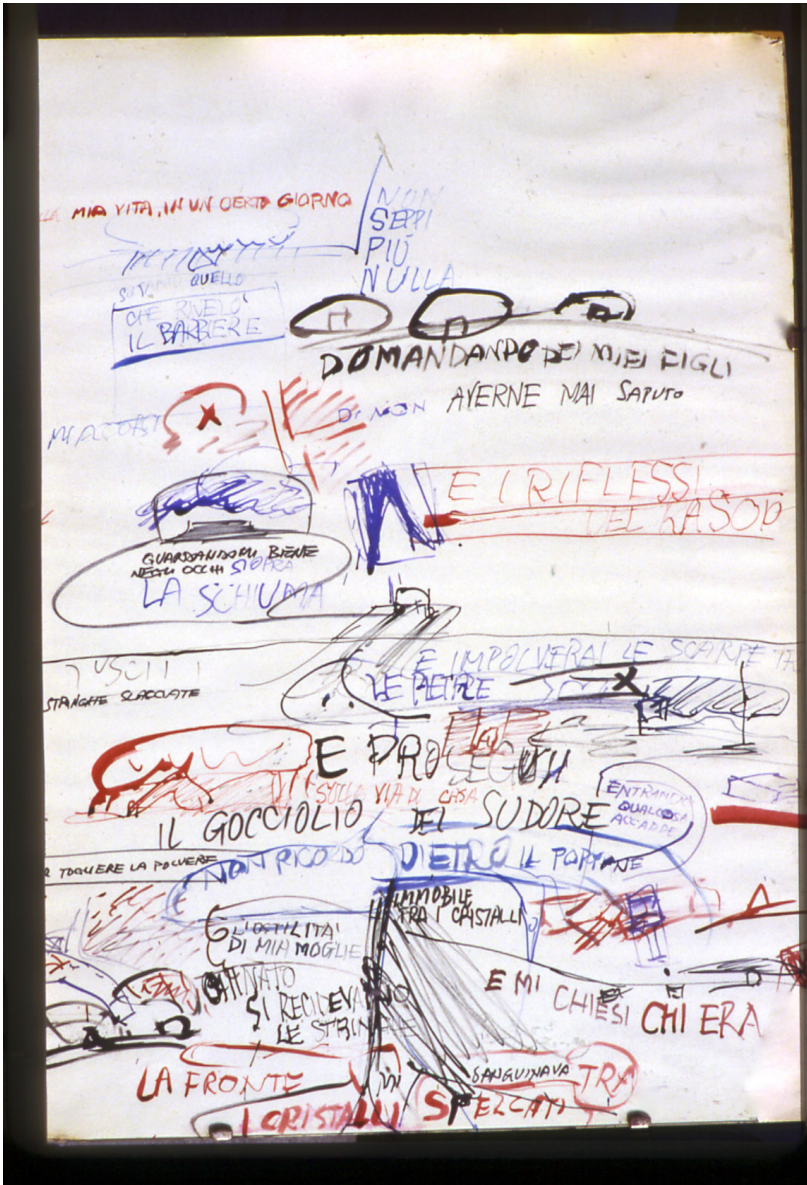


Fig. 3: Antonio Porta - Romano Ragazzi, *in un certo giorno*, s.d., tecnica mista su carta, cm. 70 x 50.

La violenza della materia verbale – quell'«atrocità della materia» (Curi 1965: 126) che negli originali è coatta nelle strutture metrico-ritmiche – trova un'efficacissima possibilità di espressione sul piano del segno grafico, che tende a farsi brutale, a ridursi a graffito, a scarabocchio, a registrazione stenografica di impulsi automatici, mentre lo spazio del quadro, assecondando una sorta di coazione alla scrittura, vira verso il palinsesto, stratificandosi. Si assiste inoltre a una fortissima compenetrazione tra verbale – le parole delle poesie di Porta – e non verbale: linee tracciate con un gesto rapido e nervoso che tagliano, circoscrivono, tratteggiano la superficie, o abbozzi di geroglifici, stesi «con una grafia al contempo arcana ed infantile» (Miodini 2009)<sup>26</sup>. Ed è forse proprio in ragione di tale convergenza tra violenza verbale e violenza del segno, che si può spiegare la lettura concettualmente sbagliata proposta da Reichardt nel catalogo della mostra, quando, come visto precedentemente, ipotizzava che la componente verbale assolvesse una funzione interpretativa rispetto all'insieme della composizione (quasi fosse una sorta di dispositivo efrastico introiettato nell'opera stessa); determinate parole, dato il campo semantico di appartenenza («il / gocciolio», «si recidevano», «mi sanguinava», «spezzati», «schegge», «scrivendo», «mi si tagliava», «il sangue colava»), entrano in cortocircuito con il contesto visivo in cui si trovano, risultando allusive rispetto alla dinamica del segno. Sul piano dell'espressività è inoltre decisiva la stessa gestione della dimensione cromatica, caratterizzata da una fortissima tensione timbrica ottenuta a partire da una gamma di colori molto ristretti (nero, blu, rosso e, solo in *sono biglie di vetro*, qualche cenno di viola), e giocata in particolare sul contrasto tra timbrica fredda e timbrica calda (dove risulta inevitabile, peraltro, associare il rosso all'area semantica del taglio, della ferita e del sangue evocata a livello verbale).

Sanguineti, sempre nel *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, rilevava come nei *Rapporti umani* «tutto si deposita [...] come perpetua conclusione, per non dire che tutto ha l'aria di essere accaduto, sulla pagina, addirittura dopo che la storia, ormai conclusa, appare irrecuperabile alla coscienza che aspira a narrarla» (2001: 102-103). In quelle pagine Sanguineti proponeva del resto molto esplicitamente un'interpretazione in chiave psicoanalitica della scrittura di Porta: «in senso psicoanalitico, credo legittimo concepire le poesie di Porta come un lungo esercizio per recuperare, rivivere la scena, e insieme per travestirla e decomporla» (105). In tal senso, con il suo trasformarsi in coatica e vibrante traccia grafica, la rielaborazione confusiva della materia verbale di partenza operata da Ragazzi sembra in qualche modo configurarsi come correlativo di un rimosso che preme cercando il piano dell'espressione, salvo manifestarsi soltanto in *raptus* sconnessi, in fram-

26 Si noti che le parole di Miodini, qui citate, fanno riferimento a dei lavori più recenti di Ragazzi.



menti di una «storia» che resta «irrecuperabile» (di tale rimosso è esplicitato tuttavia, impresso nella natura stessa del segno, il carattere profondamente ambiguo e violento)<sup>27</sup>.

#### 4. La collaborazione come possibilità di “espansione” creativa

Lucia Miodini, in ragione della «peculiare ricerca» documentata dalle opere in questione, in cui «interagiscono la componente grafica della scrittura e segni dal forte accento espressivo», ipotizzava che «Ragazzi, benché ancora agli inizi, [avesse] svolto un ruolo essenziale nella collaborazione con Antonio Porta» (2004: [I]). Notava quindi in tal senso: «Parrebbe [...] che la via intrapresa sia quella di una efficace riflessione sull’interazione dei vari elementi dell’agire poetico, con attenzione ai sistematici tentativi della “scrittura simbiotica”, senza, tuttavia, dimenticare l’interesse per il sistema metagrafico o ipergrafico del movimento lettriste, segnatamente la duplice dimensione della lettera e del segno, aldilà della parola e oltre l’arte figurativa» ([I]). L’ipotesi di Miodini riguardo alla rilevanza di Ragazzi nell’economia della collaborazione trova chiara conferma nelle già citate parole con cui Porta presentava la collaborazione nel 1965, occasioni in cui veniva sottolineata dal poeta la funzione di Ragazzi nella rielaborazione in chiave grafica o grafico-pittorica dei suoi testi, con un chiaro riconoscimento degli ambiti creativi gestiti da ciascuno dei due. E tuttavia, pur trattandosi di una cooperazione scandita in due tempi, e frutto di due fasi di lavoro sostanzialmente autonomo (prima la redazione dei *Rapporti umani*, la cui genesi avviene indipendentemente da qualsiasi prospettiva di collaborazione, e poi il lavoro di Ragazzi, a esplorare le possibilità date dalla loro trasformazione in segno grafico), la natura autenticamente collaborativa di tale esperienza creativa veniva in fondo ribadita dai protagonisti stessi. Nelle varie sedi di pubblicazione – riviste e cataloghi – venivano infatti esibiti entrambi i nomi al netto della possibilità di distinguere chiaramente l’apporto del singolo.

Sul piano dell’esito, non risulta del resto difficile immaginare come l’approccio di Ragazzi potesse incontrare l’approvazione di Porta, data la convergenza che veniva molto spontaneamente a generarsi tra la tagliente e inquietante materia verbale delle poesie originali e l’espressività del segno elaborato dall’amico (con l’innescò di un cortocircuito «tra [...] choc verbale e [...] choc visivo» molto simile a quello rinvenuto da Niva Lorenzini nelle *Cronache*, per quanto esercitato qui con tecniche, strategie e fini molto diversi; cfr.

27 In relazione ai *Rapporti umani*, con specifico riferimento alle serie XII-XXII, Picchione segnala la «presenza di atti memoriali tesi ad individuare l’originario rapporto traumatico col reale» (1995: 45). Riguardo alla lettura in ottica psicoanalitica avanzata da Sanguineti, cfr. Bello Minciacchi (2012: 77-79).

Lorenzini 2012: 19). La «via intrapresa» da Ragazzi (si vedano le sopracitate parole di Lucia Miodini) doveva del resto intrigare lo stesso Porta, che nel 1964 s'interessava, pur senza intraprendere quella strada, al *lettrisme*<sup>28</sup>, e che, quanto alla scrittura simbiotica, qualche anno più tardi avrebbe pubblicato alcuni lavori su *Tool*<sup>29</sup>. Ma soprattutto Porta era proprio in quel momento impegnato autonomamente, come si è visto, a esplorare il margine creativo offerto da sconfinamenti della poesia nella direzione del “visivo” e dalle possibilità offerte dall'evasione da una concezione della pagina tradizionalmente intesa o della pagina *tout court*, sia pur in altre direzioni; tant'è che in *Linea sud*, tanto i collage quanto le opere nate dalla collaborazione con Ragazzi – esperimenti per più ragioni di natura profondamente diversa – venivano ricondotti all'esigenza di provare a «rendere la poesia leggibile anche al di fuori dell'usuale spazio della pagina del libro: poesia da appendere alle pareti, incorniciata, se si vuole» ([7]).

Siamo infatti in una fase in cui l'attività di Porta, già nutritosi sin dalla fine degli anni Cinquanta degli stimoli provenienti da orizzonti estetici altri rispetto a quelli strettamente letterari o poetici, si apre per la prima volta a forme di ibridazione con le arti. Ed è sintomatico come di pari passo, proprio in quel frangente, si registri anche quella che costituisce la prima vera e propria collaborazione interartistica nella sua traiettoria creativa. In questa fase di apertura e di feconda e costante sperimentazione, la collaborazione interartistica si offre come efficace possibilità di superamento dei propri confini disciplinari, e quindi di *espansione* del proprio discorso creativo<sup>30</sup>; un'occasione

28 In una lettera del 9 marzo 1964 inviata ad Alfredo Giuliani, Porta fa riferimento ad alcune riviste di area francese per il loro interessarsi «ai problemi della nuova poesia», presentandole come possibili sbocchi di pubblicazione per i Novissimi. Segnala quindi *Phantomas* 38-40 (1963) e *Bizarre* 32-33 (1964), «dedicati» rispettivamente alla poesia «ouverte» e al “lettrisme” (Pavia, Centro Manoscritti, Fondo Alfredo Giuliani, GIU-08-0812).

29 Cfr. *supra*, n. 3. In tal senso è più che probabile che «nell'accostarsi di Porta alle esperienze del concretismo, nel suo successivo aderire in parte alla scrittura simbiotica, il ruolo di Ragazzi deve essere stato tutto affatto secondario» (Miodini 2004: [2]). Resta ancora da indagare il legame tra le sperimentazioni presentate su *Tool* e la significativa emersione, proprio a quell'altezza, di un maggiore investimento sulla componente grafica nella parallela produzione lineare di Porta; il riferimento è qui soprattutto a testi come *Come è scomparso Mallarmé* (novembre 1966), *Come se fosse un ritmo* (dicembre 1966-febbraio 1967), *Agente in pubblico* (s.d.); *Critica della poesia* (1967); *Due variabili a due* (1967); *Lirica* (1967); *Sonetto* (29 settembre 1967) (le cronologia è dedotta dalla datazione d'autore proposta in calce a ciascun testo in Porta 1977).

30 Sulla collaborazione come strategia di superamento del proprio orizzonte disciplinare nell'ambiente neoavanguardistico, si vedano le seguenti parole di Lo Monaco: la «spinta interna ad andare oltre i confini del campo estetico letterario [...] è [...] da intendere non solo come apertura verso altre discipline, ma anche, dal punto di vista della produzione artistica, come fuoriuscita dall'isolamento del lavoro della scrittura attraverso la collaborazione fattiva con “gli altri”» (2019: 14-15). Con il concetto di *espansione* si richiama l'idea di un'*expanded poetry* promossa da Andrea Cortellessa in più interventi, e sovente con specifico riferimento alle pratiche della Neoavanguardia, a definire una poesia «che, anziché barricarsi nelle sue stanze separate, [...] esce a nutrirsi di altri immaginari, altri concetti, altre tradizioni; e, al

ne di «provocare» nuove forme<sup>31</sup>, di consentire alla propria poesia di vivere una seconda e diversa vita fuori dalla pagina.

Negli anni a venire – aspetto che si ha qui soltanto modo di accennare – Antonio Porta maturerà posizioni diverse, prendendo le distanze riguardo alla possibilità di ibridare poesia e pittura. Come scriverà nel 1976 (78): «Privilegiare lo spazio grafico è un errore, forse un alibi, e conduce al silenzio della poesia detta, precisamente, “visiva”. Sarebbe il caso di sottolineare che l’ibrida definizione occulta, senza necessità, un modo di usare il segno grafico servendosi di parole, di considerare la scrittura come puro segno grafico, dunque un altro modo di definire un certo tipo di pittura. Occorre affermare con forza che non è possibile contaminare pittura e poesia: la *fisicità* delle due attività è diversa, e tanto basta»<sup>32</sup>. Di pari passo, le collaborazioni interartistiche, pur continuando a venire ricercate dal poeta, tenderanno a perseguire obiettivi di dialogo intermediale diversi dalla vera e propria fusione tra codici.

## Bibliografia

- Alicicco, Oscar - Mastroddi, Laura - Romanò, Federica (a cura di), *I Novissimi. Ricostruzione di un fenomeno editoriale*, Oblique Studio, 2010. [http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/novissimi\\_mono.pdf](http://www.oblique.it/images/formazione/dispense/novissimi_mono.pdf) (consultato il 2 ottobre 2022).
- Balestrini, Nanni - Giuliani, Alfredo (a cura di), *Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- Bello Minciocchi, Cecilia, *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento*, Nocera Inferiore, Oèdipus, 2012.
- , «Con gli occhi di Porta», *Poetiche*, 39 (2-3), 2013, pp. 187-208.
- , «“Attento abitante del pianeta, guardatili!”. Cronache di un poeta civile», in *Antonio Porta nel fare poesia*, numero monografico di *il verri*, 74, ottobre 2020, pp. 26-40.
- Bertoni, Mario, *Finally something positive from Italy*, in S. Bulgarelli - L. Rivi - C. Stefani (a cura di), *Io sono una poesia. Parole sui muri e le arti negli anni sessanta tra Modena e Reggio Emilia*, catalogo della mostra di Modena, Sale Espositive dei Musei Civici, 16 dicembre 2018 - 5 maggio 2019, Genova, Sagep Editori, 2018, pp. 20-39.

---

contempo, estende i propri confini nei territori dell’immagine, della *performance*, dell’installazione» (2018: 2).

31 Mutuo l’espressione da un tardo autocommento dello stesso Porta: «Non mi sono mai pagato di una forma, ho sempre cercato di provocarne molte» (1985: 32).

32 Cfr. Terreni 2015 (106-108: 107), che soffermandosi su tale dichiarazione ha evidenziato la concomitante rivendicazione della «specificità *orale* del linguaggio della poesia», collocando tali affermazioni nel quadro dell’evoluzione della poetica di Porta nella direzione dell’oralità.

- Carbognin, Francesco, «Antonio Porta, o della “deformazione dell’informazione” (1963-1964)», in *Antonio Porta nel fare poesia*, numero monografico di *il verri*, 74, ottobre 2020, pp. 49-56.
- Carletti, Elena, *The Photographic Eye: Poetry and the Visual in 1950s and 1960s Italian Experimental Writers*, Doctoral Thesis, The University of Sidney, 2020.
- Carlotti, Margherita, «“Verso una grande scoperta”: poesia, collages e voce nel teatro di Antonio Porta», in *Antonio Porta nel fare poesia*, numero monografico di *il verri*, 74, ottobre 2020, pp. 67-82.
- Cerritelli, Claudio, «Tuffo nell’insignificante. Orientamenti della pittura di Romano Ragazzi», *Nuova Meta. Parole & immagini*, XXXI, 38, 2016, pp. 80-83.
- Cortellessa, Andrea, «Una violenta fiducia. I novissimi con Piero Manzoni», *alfabeta2*, 3 maggio 2014. <https://www.alfabeta2.it/2014/05/03/violenta-fiducia-i-novissimi-piero-manzoni/> (consultato l’1 settembre 2019).
- . «*Expanded poetry: Otto Iconopoemi 2006-2018*», *California Italian Studies*, VIII, 1, 2018, pp. 1-18.
- Curi, Fausto, «Appunti per due “Novissimi”», in Id., *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 115-128.
- Dhillon, Kim, *More Than Words: Text Art Since Conceptualism*, Doctoral Thesis, Royal College of Arts, 2017.
- Lorenzini, Niva, «Antonio Porta e la capacità “presentativa” della poesia», in A. Vaccaro (a cura di), *Il giardiniere contro il becchino. Memoria e (ri)scoperta di Antonio Porta*, Atti del convegno del 9 dicembre 2009, Trezzano sul Naviglio, Milanocosa, 2012, pp. 17-21.
- Lo Monaco, Giovanna, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Novate Milanese, Prospero Editore, 2019.
- Massey, Anne - Muir, Gregor, *Institute of Contemporary Arts. 1946-1968*, London, Institute of Contemporary Arts, 2014.
- Miodini, Lucia, *Ad/versus il sonno della ragione*, brochure della mostra di Piacenza, Palazzo Farnese, 8 maggio - 30 maggio 2004.
- . «Romano Ragazzi. Genealogico», in Ead. (a cura di), *Ragazzi. Sommariva*, pieghevole della mostra di Piacenza, Laboratorio delle arti, 10 ottobre - 7 novembre 2009, [pp. non numerate].
- Paolazzi, Leo - Porta, Antonio, *Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964*, catalogo della mostra di Modena, Galleria Spazio Fisico, 14 settembre - 13 ottobre 2012, a cura R. Liedl Porta, con un testo di M. Bertoni, Piacenza, Edizioni del Foglio Clandestino, 2012.
- Picchione, John, *Introduzione a A. Porta*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- Porta, Antonio, «Poesia e poetica», in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi & Paolazzi, 1961, pp. 159-162.
- . *Aprire*, Milano, Scheiwiller, 1964.

- «Il grado zero della poesia», *Marcatrè*, II, 2, 1964, pp. 41-42.
- [Nota di commento alle poesie visive], *Linea sud*, II, 2, 1965, [pp. non numerate]; poi in Pignotti, Lamberto (a cura di), *Poesie visive*, Bologna, Sampietro ("Il Dissenso", 7), 1965, [pp. non numerate].
- «Evapora I», «Evapora II», «Morsicature I», «Morsicature IV», *Tool*, III, 5, 1967, [pp. non numerate].
- «Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia», *il verri*, X, 25, dicembre 1967, pp. 82-83.
- «Passaggi obbligati», *Prospettive Settanta. Rivista semestrale*, II, luglio-settembre 1976, pp. 78-81.
- *Quanto ho da dirvi. Poesie 1958-1975*, prefazione di G. Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1977.
- *Nel fare poesia*, Firenze, Sansoni, 1985.
- *Poesie visive*, a cura di V. Accame, *Avanguardia*, IV, 12, 1999, pp. 3-31.
- *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.
- Portesine, Chiara, *(Anti)canzonieri per immagini. Ordinare i testi dopo la sparizione dell'io lirico*, in S. Barsotti - I. Ottria - M. Zanobi (a cura di), *Secondo fantasia*, Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 277-287.
- *Lo statuto dell'ecfrasi nella poesia della Neoavanguardia (1956-1979)*, tesi di dottorato, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2022.
- Reichardt, Jasia, *Between Poetry and Painting*, in *Between Poetry and Painting*, catalogo della mostra di Londra, 22 ottobre - 27 novembre 1965, London, Institute of Contemporary Arts, 1965, p. 9.
- Rizzo, Gianluca, «Poesia in scena: Antonio Porta e il teatro della neoavanguardia», in *Antonio Porta nel fare poesia*, numero monografico di *il verri*, 74, ottobre 2020, pp. 15-25.
- Sanguineti, Edoardo, «Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia», in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Riso, nuova ed. ampliata, Milano, Feltrinelli, 2001 (1965'), pp. 77-107.
- Sasso, Luigi, *Antonio Porta*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- Spignoli, Teresa, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Bologna, Pàtron Editore, 2020.
- Terreni, Alessandro, *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, introduzione di G. Turchetta, Novara, Arcipelago Edizioni, 2015.

## Indice dei manoscritti e documenti d'archivio

Milano

*Università degli Studi*

Apice - Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale

Fondo Porta

Serie I Corrispondenza privata, UA Ramous Carlo

Lettera di Carlo Ramous ad Antonio Porta del 9 agosto 1965

Milano

Archivio privato di Rosemary Liedl Porta

Autografo di *Zero*

Pavia

*Università degli Studi*

Centro Manoscritti - Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei

Fondo Alfredo Giuliani, GIU-08-0812

Lettera di Antonio Porta ad Alfredo Giuliani del 9 marzo 1964