

PAROLE OLTRE. FUORIPAGINA, LA COLLEZIONE DI GIAN PAOLO ROFFI

Pasquale Fameli

Da ormai diversi anni il bolognese Gian Paolo Roffi ha affiancato alla sua attività di artista¹ quella di collezionista di poesia visiva, avvantaggiato anche dalle conoscenze maturate lungo quarant'anni di assidua partecipazione a quell'ambito di ricerche. La raccolta di Roffi si costituisce, allo stato attuale, di circa centoquaranta opere di piccolo formato accomunate dalla tendenza a evadere le convenzioni della pagina a stampa in forza di utilizzi non convenzionali di segni e parole. È questo il motivo che sta alla base della sua singolare intitolazione, *Fuoripagina*, termine desunto dal gergo giornalistico che sta a indicare anche il criterio collezionistico adottato. Rispondendo al progetto di una documentazione per opere delle ricerche verbo-visive del secondo Novecento, la collezione osserva un'altra particolare condizione di acquisizione, quella per cui l'opera non deve superare la dimensione dell'A4, a evidenziare il rapporto che simili ricerche vogliono ancora mantenere con gli standard della pagina a stampa o del libro più in generale. Costituisce forse un motivo di rarità in campo collezionistico il fatto che quasi metà delle opere siano state realizzate appositamente per la raccolta, spesso dietro diretta richiesta dello stesso Roffi: una dinamica insolita, che rispecchia però la tendenza diffusa tra gli autori di area verbo-visiva a 'commissionarsi' reciprocamente opere per progetti e mostre a tema o



Fig. 1, Nanni Balestrini, *Senza titolo*, 2002-2010, stampa digitale su lastra metallica, cm 35,5 x 29,5

di scambiarsene e regalarsene in ogni occasione. Di questi scambi, il collezionista bolognese conserva metodicamente lettere, e-mail e altro genere di documentazione, tenendo anche traccia della provenienza dei pezzi acquistati, fornendo così ai potenziali interessati dati utilissimi per uno studio sulla costituzione del corpus.

Tra i nomi presenti in collezione spiccano autori storici e di respiro internazionale come i concretisti brasiliani Augusto e Haroldo De Campos, membri insieme a Decio Pignatari del Grupo Noigandres fondato nel 1952 a São Paulo, o l'austriaco Eugen Gomringer, allievo del filosofo tedesco Max Bense e considerato a ragione uno dei padri della Poesia Concreta. A fianco a questi, sfilano anche i nomi di autori francesi come Julien Blaine, Jean-François Bory, Henri Chopin, Bernhard Heidsieck, Maurice Lemaître e Ben Vautier, mentre tra le presenze

¹ Sull'attività artistica e poetica di Roffi si veda PASQUALE FAMELI, *Gian Paolo Roffi. La quadratura del cerchio*, Pasian di Prato, Campanotto, 2016.



Fig. 2, Tomaso Binga, *Il silenzio è oro da ascoltare*, 2008, collage su carta, cm 29,7 x 21



Fig. 3, Ugo Carrega, *Senza titolo*, 1990, tecnica mista su carta, cm 29,7 x 21

italiane più storiche emergono i nomi di Corrado Costa, Arrigo Lora Totino e Adriano Spatola, amico fraterno dello stesso Roffi, cui si accostano anche Irma Blank, Anna Boschi e Giulia Niccolai. Tre mostre tenutesi rispettivamente all'Istituto Comprensivo di Passaggio di Bettona nel 2008, al Mac,n di Monsummano Terme nel 2015 e alla galleria Il Gabbiano di La Spezia nel 2016 hanno permesso di osservare la collezione di Roffi in alcuni dei suoi più significativi momenti di crescita. Dopo la prima e pressoché fortuita occasione espositiva, che contava un primo ed esiguo nucleo di sole trentasei opere, il Museo di Arte Contemporanea e del Novecento di Monsummano Terme² è risultato essere un luogo ideale per esporre la collezione – frattanto salita a cento pezzi – per via della sensibilità dimostrata in passato da quella istituzione verso le ricerche verbo-visive, ospitando mostre quali *La parola come immagine e come segno* nel 1999 e *Omaggio a Ketty La Rocca* nel 2001, entrambe a cura di Lucilla Saccà³. D'altra parte, la Collezione Civica 'Il Renatico', conservata presso il medesimo museo, annovera al suo interno note opere di autori del Gruppo 70 come Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti e della stessa La Rocca. La mostra della collezione di Roffi ha completato la rosa di questi nomi aggiungendo quelli di Giuseppe Chiari e Michele Perfetti, ma

² Per una conoscenza del museo e delle sue collezioni si veda *Museo di Arte Contemporanea e del Novecento. Mac,n. Collezione civica Il Renatico*, a cura di Paola Cassinelli e Marco Giori, Pisa, Pacini, 2013.

³ Cfr. *La parola come immagine e come segno. Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, Pisa, Pacini, 1999 e *Omaggio a Ketty La Rocca*, Pisa, Pacini, 2001.



Fig. 4, Corrado Costa, *Flipper*, 1972, litografia, cm 33 x 24,5

in un libero confronto con altri autori italiani come Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, redattori di riviste d'avanguardia quali «Linea-Sud» e «Continuum», o Mirella Bentivoglio, autrice più volte presente alla Biennale di Venezia e collezionista di poesia visiva e concreta a sua volta⁴. La scelta di esporre la collezione alla galleria Il Gabbiano di La Spezia è stata invece ispirata dalla grande attenzione che i tre animatori dello spazio – Fernando Andolcetti, Cosimo Cimino e Mario Commone, autori di poesia visuale a loro volta e presenti in collezione – hanno dedicato e dedicano tuttora a vicende e personaggi della ricerca verbo-visiva italiana e internazionale. A ciò si è aggiunta inoltre la felice concomitanza di una grande mostra al CAMEC, a cura di Renato Barilli, sulla ricerca verbo-visiva svolta da autori del Gruppo 63 e del Gruppo 70 come Vincenzo Accame, Nanni Balestrini, Lucia Marcucci, Lamberto Pignotti, Antonio Porta e Luigi Tola⁵. La Liguria, del resto, ha avuto un ruolo non secondario nello sviluppo di questo genere di esperienze, come attestano l'attività di autori come Ugo Carrega e Luigi Tola e quella di riviste d'avanguardia come «Tool», «Marcatré» e «Trerosso». Alla più recente tappa spezzina la collezione si è presentata con alcune nuove e importanti acquisizioni, italiane e internazionali. Tra queste si devono segnalare le opere di Geoffrey Hendricks, storico animatore del network Fluxus, di Richard Kostelanetz, teorico del 'teatro dei mezzi misti', di importanti artisti concettuali tedeschi come Joseph Beuys e Jochen Gerz e di raffinati autori italiani come Roberto Sanesi ed Emilio Villa.

⁴ La collezione di Mirella Bentivoglio è stata donata al MART di Rovereto nel 2011. Si veda in merito *Poesia Visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011. Per un approccio all'opera dell'artista si vedano invece *Mirella Bentivoglio. Dalla parola al simbolo*, Roma, De Luca, 1996 e *The visual poetry of Mirella Bentivoglio*, Roma, De Luca, 1999.

⁵ Si veda *Da un'avanguardia all'altra. Esperienze verbo-visive tra Gruppo 63 e Gruppo 70*, a cura di Renato Barilli, La Spezia, CAMEC, 2016.

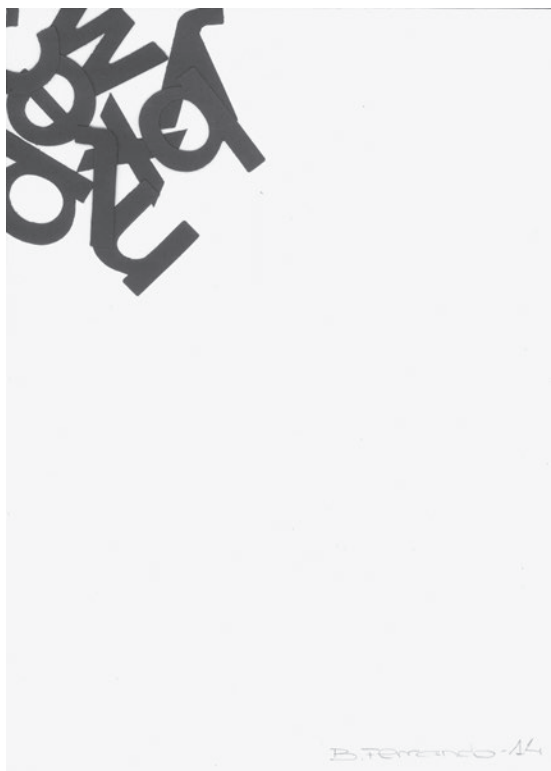


Fig. 5, Bartolomé Ferrando, *Fuera de la página*, 2014, collage su carta, cm 29,7 x 21

La disinvoltura di simili accostamenti e l'eterogeneità delle proposte rispecchia la complessità di sviluppo che il rapporto tra parola e immagine ha visto nell'arte del secondo Novecento, attestando la difficoltà a delineare inquadramenti critici troppo netti per i singoli autori. Molto spesso, infatti, i confini tra le tendenze variamente definite come Poesia Concreta, Poesia Fonetica, Poesia Visiva, Nuova Scrittura o Arte Concettuale si dilatano o si sfaldano, rendendo arduo il tentativo di una precisa classificazione⁶. D'altronde è proprio la natura 'intermediale'⁷ della ricerca verbo-visiva a non ammettere chiusure e rigorismi, disponendosi piuttosto all'interferenza, all'ibridazione e alla contaminazione continue. *Fuoripagina* sintetizza in modo efficace questa congenita 'eccentricità' formativa, e lo fa attraverso un preciso criterio, adottato nelle mostre precedentemente menzionate, ossia una semplice successione alfabetica degli autori che elude volutamente accostamenti di ordine cronologico, geografico o stilistico, privilegiando la singolarità di ciascuna soluzione. Volendo tracciare un

percorso parziale tra i pezzi della collezione, per rendere conto dei valori di molteplicità e differenza che la caratterizzano, si può perciò scegliere di partire proprio dal primo in ordine alfabetico, il *Luogo linguistico* (1989) di Vincenzo Accame, avuto nel 2014 dall'artista Nanni Menetti (presente anch'egli in collezione) in cambio di uno *Zeroglifico* (1976) di Spatola. L'opera di Accame ridefinisce la pagina come un'area ricca di energie potenziali che stimolano il dipanarsi di una fitta scrittura corsiva in circonvoluzioni e vortici atti a lambire la figuralità del calligramma. Parola e immagine si conformano in seducenti giochi di ambiguità, moltiplicando i loro livelli di significazione per fertili

6 Sulla trasversalità del rapporto tra parola e immagine nella ricerca artistica novecentesca si veda FLAVIO CAROLI – LUCIANO CAMEL, *Testuale. Le parole e le immagini*, Milano, Mazzotta, 1979. Su alcuni aspetti problematici sullo studio delle ricerche verbo-visive internazionali si veda GIORGIO ZANCHETTI, *Parola e comportamento in Fluxus: questioni di metodo e aspetti problematici*, in FRANCESCO POLI et al., *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*, Milano, Skira, 2003, pp. 35-47. Per una conoscenza delle varie esperienze verbo-visive del secolo scorso e dei loro reciproci intrecci si vedano ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale* (1969), Torino, Paravia, 1978; LAMBERTO PIGNOTTI – STEFANIA STEFANELLI, *La scrittura verbovisiva e sinestetica* (1980), Udine, Campanotto, 2011; *Poesure et Peintrie. D'un art, l'autre*, Paris, Reunion des Musees Nationaux, 1993; GIOVANNI FONTANA, *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003; G. ZANCHETTI, «La poesia è una pipa...». *L'unità complessa del linguaggio nelle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, Milano, CUEM, 2004; VALERIO DEHÒ, *Words. Estetiche della parola*, Milano, MAT, 2010; *Visual Poetry. L'avanguardia delle neoavanguardie. Mezzo secolo di poesia visiva, poesia concreta, scrittura visuale*, a cura di Giosuè Allegrini e Lara Vinca Masini, Milano, Skira, 2014.

7 Sul concetto di intermedialità si veda DICK HIGGINS, *Intermedia* (1966), in Id., *Foew&ombwhnw. A grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*, New York, Something Else Press, 1969, pp. 11-29. Utile in proposito la lettura di G. ZANCHETTI, *Dick Higgins: l'intermedialità*, in Id., «La poesia è una pipa...», cit., pp. 79-92.



Fig. 6, Giovanni Fontana, *Partition*, 2015, tecnica mista su carta, cm 29,7 x 21

intrecci semiotici. Nella stampa su lastra metallica di Nanni Balestrini⁸ (*fig. 1*), avuta da Luigi Bonotto in uno scambio di opere nel 2014, titoli e parole ritagliate da quotidiani e testate giornalistiche si scontrano in un confuso ingorgo perdendo ogni possibilità di veicolare un significato. La pagina qui si irrigidisce ma rimane, per Balestrini, il luogo in cui sorprendere gli incidenti semantici provocati dai mass-media a partire dagli anni Sessanta, tra le scintille di quella ‘guerriglia semiologica’⁹ teorizzata da Umberto Eco e combattuta dal Gruppo 70 per esorcizzare ogni forma di passività nella ricezione dei messaggi mediatici.

Se *Paradigm shift* (2008) di Vittore Baroni sovverte la convenzionale ortogonalità gutemberghiana della pagina a stampa mediante il fluire incontrollato di una stessa espressione, *867540 destro sinistro* (1971) di Gianfranco Baruchello¹⁰, acquistato presso Spatola negli anni Ottanta, decostruisce

8 Sulla produzione visuale di Balestrini si veda *Nanni Balestrini. Una poesia totale*, a cura di Andreas Hapkemeyer, Bolzano, Museion, 2014. Per ulteriori approfondimenti sui rapporti del poeta con le arti visive si veda inoltre CRISTINA CASERO, *Il conflitto nell'opera di Nanni Balestrini, "dadaista d'assalto". Azioni e performance degli anni Sessanta*, «Piano B. Arti e culture visive», II, 2017, 1, pp. 28-43.

9 Si veda in merito UMBERTO ECO, *Per una guerriglia semiologica* (1967), in Id., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 290-298. Utile in merito la lettura di PAOLO DEGOSUS, *La teoria critica di Umberto Eco. La critica dell'ideologia e la guerriglia semiologica*, «Enthymema», IV, 2012, 7, pp. 322-334.

10 A proposito dei rapporti di Baruchello con l'ambito delle ricerche verbo-visive è opportuno segnalare la sua presenza nell'antologia *Geiger 4*, Torino, Geiger, 1970 con l'opera *L'azienda si vede* (1970) e la pubblicazione di GIANFRANCO BARUCHELLO, *Come ho dipinto certi miei quadri*, Torino, Geiger, 1976 e di Id., *Uomini di pane*, Mulino di Bazzano, Tam

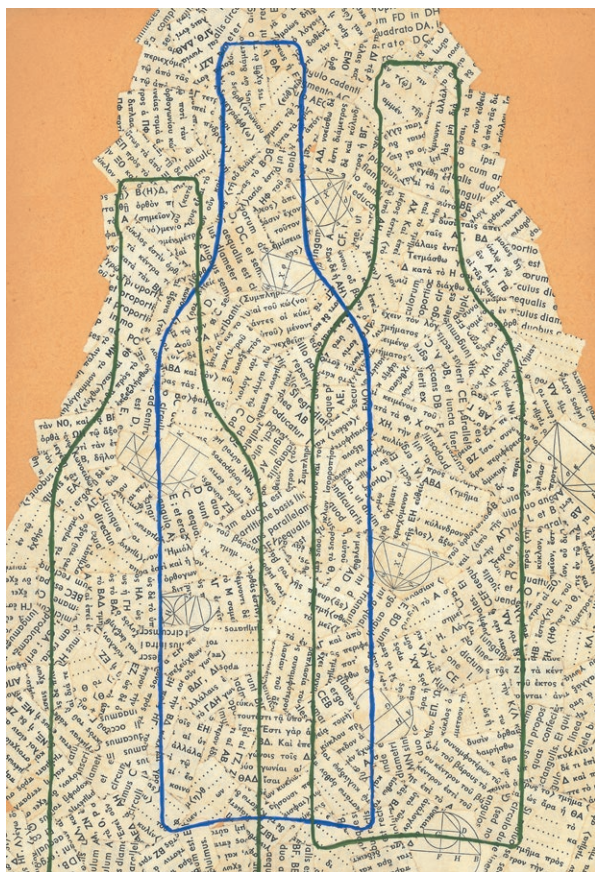


Fig. 7, Jiří Kolář, *Senza titolo*, 1991, tecnica mista su carta, cm 31,5 x 21,5

Costa¹⁵ (fig. 4), proveniente dall'Archivio Pari & Dispari di Rosanna Chiessi, fa esplodere le lettere in una nebulosa circolare, il *Fuera de la página* (2014) di Bartolomé Ferrando (fig. 5) le comprime all'angolo del foglio, cercando per esse una probabile via di fuga. La pagina può diventare anche il campo di convergenza di tutti sistemi simbolici, dagli alfabeti alle notazioni musicali, come mostra

i modelli del foglietto illustrativo e delle istruzioni per l'uso secondo la pratica del *détournement* situazionista. L'utilizzo di frammenti testuali per ottenere vivaci soluzioni astrattive caratterizza invece *Le interferenze non finiscono mai* (2008) di Carla Bertola e *Il silenzio è oro da ascoltare* (2008) di Tomaso Binga¹¹ (fig. 2), collage che fanno di una fisica "distruzione della sintassi" il pretesto per alimentare una vera e propria "immaginazione senza fili", a dirla con Marinetti¹². *Global Writings* (2008) di Irma Blank¹³ conferma ancora la possibilità, sperimentata dall'autrice a partire dagli anni Sessanta, di ridefinire la scrittura come esercizio di una micro-gestualità sismografica per regredire a una primordiale segnicità asemantica. Le due tavole di Ugo Carrega¹⁴, *Senza titolo* (1990, fig. 3) e *L'oltre il foglio* (2000), giunte da due collezioni private lombarde, sono invece perfetti esempi di quella che lo stesso autore ha definito, già a metà degli anni Sessanta, una "scrittura simbiotica", incentrata sull'interconnessione osmotica tra segni linguistici, iconici e indicali. Se il *Flipper* (1972) di Corrado

Tam, 1986.

11 Per approfondimenti sull'artista si veda SIMONETTA LUX – MARIA FRANCESCA ZEULI, *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, Gangemi, 2004.

12 FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* (1913), in *Filippo Tommaso Marinetti e i Futuristi* (1973), a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 2000, pp. 99-111.

13 Per una completa conoscenza del lavoro dell'autrice si rimanda a IRMA BLANK, *Sign and sound*, Milano, Il ragazzo ubiquo, 2005. Tra i più significativi scritti sull'autrice si segnalano inoltre Irma Blank. *Abecedarium*, a cura di Luciano Caramel, Milano, Spaziotemporaneo, 1991; ELENA PONTIGGIA, *Irma Blank. Exempla*, Livorno, Belforte, 1995; GILLO DORFLES et al., *Irma Blank. Avant-testo*, Firenze, Morgana, 2002; G. ZANCHETTI, *Irma Blank: il corpo trasparente della scrittura*, in Id., "La poesia è una pipa...", cit., pp. 153-158; CLAUDIO CERRITELLI, I. BLANK, *Irma Blank. Horizont*, Firenze, Morgana, 2009 e LUCA CERIZZA, *Irma Blank. Senza parole*, Bologna, P420, 2013.

14 Sull'autore si veda Ugo Carrega. *La mente in mano*, a cura di Ilaria Bignotti, Brescia, Fondazione Berardelli, 2007.

15 Per una completa conoscenza dell'autore si vedano Corrado Costa. *Tra poesia e pittura*, a cura di Renato Barilli, Milano, Mazzotta, 1995; *Corrado Costa. The complete films. Poesia, prosa, performance*, a cura di Eugenio Gazzola, Firenze, Le Lettere, 2007; *Il titolo lo mettiamo dopo. Libri d'artista di Corrado Costa*, a cura di Mario Bertoni e Chiara Panizzi, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi Edizioni, 2012 e IVANNA ROSSI, *Poesia oscura con presa. Leggere Corrado Costa*, Reggio Emilia, Consulta, 2013.



Fig. 8, Eugenio Miccini, *Il poeta incendia la parola*, 2006, litografia, cm 17 x 24

la *Partition* (2015) di Giovanni Fontana¹⁶ (fig. 6), o ridefinirsi come uno spazio ‘acquatico’ in cui le parole si deformano e si dilatano, come nella *Voce* (2008) di Nicola Frangione, ottenendo in entrambi i casi eleganti e disinvolte orchestrazioni di forme scritte.

In questo pur rapido percorso non può mancare la menzione di uno tra i più noti e apprezzati artisti boemi quale Jiří Kolář¹⁷, presente in *Fuoripagina* con un collage senza titolo del 1991 (fig. 7) proveniente dalla collezione di Maria Mulas. In quest’opera, un affastellarsi di ritagli testuali compensa la trasparenza di tre bottiglie profilate a pennarello, ricordando vagamente le nature morte cubiste. La pagina è infatti il luogo in cui la parola può, letteralmente, figurare, come dimostra anche la piccola litografia di Eugenio Miccini¹⁸, *Il poeta incendia la parola* (2006, fig. 8), dove frammenti di pagine colorate ‘ardono’ per alimentare il sacro fuoco della poesia. Il dissolvimento e l’evaporazione della grafia sono invece al centro del *décollage* non datato di Ladislav Novák, acquistato presso Spatola negli anni Ottanta, e del *Finito* (2008) di Maurizio Osti, appositamente realizzato per la collezione. Sulla sbeccatura e sulla contrazione delle righe di una pagina a stampa si impronta invece lo *Zeroglifico* (1976) di Adriano Spatola¹⁹ (fig. 9), proveniente dall’Archivio Pari & Dispari,

16 Una ricca monografia dedicata all’autore è *Giovanni Fontana. Testi e pre-testi*, a cura di Melania Gazzotti e Nicole Zanoletti, Brescia, Fondazione Berardelli, 2009.

17 Tra i testi reperibili in lingua italiana sull’autore si segnalano *Jiri Kolar. L’arte come forma della libertà... Appunti biografici, bibliografia e un’antologia di testi di Jiri Kolar*, Vladimir Burda, Jindrich Chalupecky, a cura di Arturo Schwarz, Milano, Galleria Schwarz, 1972; *JIRI KOLAR, Collages. Con uno scritto di Angelo Maria Ripellino*, Torino, Einaudi, 1976; *Jiri Kolar*, a cura di Janus, Milano, Fabbri, 1981; *Jiri Kolar*, Milano, Politi, 1986; *Jiri Kolar. Una scelta di opere 1952-1993*, testi di Georges Fall, Rachele Ferrario, Juri Kolar, Livorno, Peccolo, 2007.

18 Per una completa conoscenza della produzione dell’artista e poeta fiorentino si veda *Catalogo generale delle opere di Eugenio Miccini*, a cura di Carlo Palli, Colognola ai Colli, Adriano Parise, 2010.

19 Per approfondimenti sull’autore si vedano *Omaggio a Spatola*, «Il Verri», 1991, 4; *Adriano Spatola poeta totale*.

esemplare di uno dei lavori più noti e riprodotti dell'artista e poeta emiliano. A questa litografia si affianca poi una *Iconoscrittura* (1986), donata a Roffi dallo stesso autore, in cui dodici lamelle sottili ottenute dalla fustellatura di una pagina stampata vengono incrociate in un sequenziato ritmo chiastico. Chiude la collezione uno storico pezzo di William Xerra²⁰, *Non c'era vento* (1973, fig. 10), che rigioca con ironia le norme editoriali utilizzate per la correzione delle bozze su una pagina vuota, quasi a ricordarci quali imprevedibili aperture immaginative possa stimolare un foglio ancora bianco.

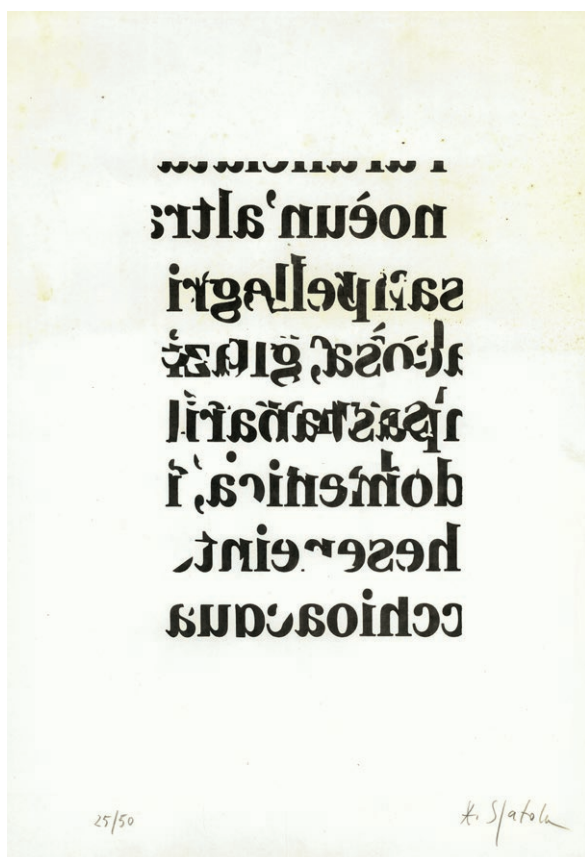


Fig. 9, Adriano Spatola, *Zeroglifico*, 1976, litografia, cm 37 x 26



Fig. 10, William Xerra, *Non c'era vento*, 1973, tecnica mista su carta, cm 31,5 x 22,5

Materiali critici e documenti, a cura di Pier Luigi Ferro, Genova, Costa & Nolan, 1992; EUGENIO GAZZOLA, «Al miglior mugnaio». *Adriano Spatola e i poeti del Mulino di Bazzano*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008; MAURIZIO SPATOLA, *Etica, rigore, anarchismes nella poetica di Adriano Spatola*, «Testuale», 2009, 46, pp. 5-30; *Totale Adriano Spatola*, «Il Verri», 2015, 58. Sulla poetica dello zeroglifico si vedano invece RENATO BARILLI, *A proposito di "Zeroglifico"*, «Il Verri», 1976, 2, pp. 167-170; VINCENZO ACCAME, *La poesia concreta di Adriano Spatola*, «Testuale», 1991, 12, pp. 26-29; Id., *Gli zeroglifici di Spatola come modello di poesia concreta*, «Il Verri», 1991, 4, pp. 101-110; SANDRO SPROCCATI, 'Zeroglifico', *ipotesi per un suprematismo grafematico* (1986), in Id., *Prose per l'arte odierna*, Ravenna, Essegi, 1989, pp. 97-103; Id., *Zeroglifico: tra poesia concreta e iconoscrittura*, «Testuale», 1991, 12, pp. 30-39.

²⁰ Sull'autore si vedano *Io mento*. *William Xerra*, Piacenza, Vicolo del Pavone, 2003; *William Xerra*, a cura di Lucia Miodini, Milano, Electa, 2003 e *William Xerra. Salire il Golgota*, a cura di Sandro Parmiggiani, Milano, Skira, 2004.