

Alessandro Giammei

## Scomparire nel paesaggio Appunti sui libri d'artista di Corrado Costa\*

---

Non, Thérèse, non, il n'est point de Dieu,  
la nature se suffit à elle-même; elle n'a nul-  
lement besoin d'un auteur, cet auteur sup-  
posé n'est qu'une décomposition de ses  
propres forces.

F. De Sade, *Justine ou les malheurs de la  
vertu* [1791]

È difficile, considerando il paradosso dei suoi *décollages* allo stesso tempo informali e intitolati a un soggetto preciso, impedire che affiori alle labbra il *nouveau réalisme* di Rotella e Villeglé per parlare di certa felicissima produzione visuale di Costa dagli anni Ottanta in giù<sup>1</sup>. La carta come *medium*, come segno autosufficiente nei

\* — Tutti i manufatti citati sono visionabili in forma digitalizzata sul sito della “Biblioteca Digitale Reggiana” <<http://digilib.netribe.it/bdr01>>, archivio digitale a cura della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

1 — Tra quelle fin qui censite nei cataloghi, le prime opere autonome ascrivibili alla tecnica iniziata da Rotella negli anni Sessanta risalgono al 1983, ma come vedremo Costa aveva già usato precedentemente il *décollage* in almeno due libri d'artista incollando brani di carta colorati su fogli bianchi variamente rilegati. Esperimenti simili (carta su carta, su faesite e su legno) continueranno per tutto il decennio fino alla scomparsa dell'autore, impegnato ancora nel 1991 in *décollages* come *Le ante* (quattro ante d'armadio con carta e oggetti) e ibridi con brani di grafica a china.

suoi brani strappati a caso, reagisce benissimo d'altronde alla poetica di un autore copista di sé, testimone della materialità della scrittura declinata in tutte le sue componenti fisiche e protagonista di una linea di ricerca tutta scommessa sulla condizione di oggettualità condivisa dalle parole e dai loro supporti. In questo senso, evocando proprio tale «episodio di punta tra le avanguardie “secondo”» – il *décollage* appunto – ci si è domandati «perché non vi dovrebbe accedere anche il nostro Costa» in quanto scrittore in bilico *Tra poesura e pittria*<sup>2</sup> e dunque autorizzato a dire «la carta è il mio humus [...] la posso rivoltare esattamente come fa l'agricoltore quando ara il campo». Tuttavia, complice la significativa distanza cronologica dai ragionamenti di Restany sugli approcci percettivi alla realtà, si può leggere qualcosa di più sostanziale e originale negli esperimenti dell'autore di *Pseudobaudelaire* che, pur nella sua affabile tendenza all'aggregazione e alla compagnia, rinunciò difficilmente all'autonomia da scalinato snob cui forse si deve, nei suoi esiti di divertente illeggibilità, l'equivoco che lo vorrebbe «simpatica figura minore»<sup>3</sup> della nostra neoavanguardia. Non si tratta solo di sottolineare quanto, tra i due fuochi del movimento italofrancese costituiti da Dada e Pop, Costa – coi suoi fumetti che sembrano una spassosa manifestazione dell'abisso culturale che divide il *popular* americano dall'idea europea di «popolare»<sup>4</sup> – sia sbilanciato decisamente sul primo; né di chiamare in causa altri schemi creativi, magari più vicini all'autore come quelli di area Fluxus, per ipotizzare un dialogo cosciente e critico con un

2 — Questo il titolo del saggio da cui sono tratte le citazioni precedenti e la successiva, incentrato però – va detto in relazione alla linea d'indagine del presente scritto – su una mostra che prevedeva l'esposizione di diverse opere autonome di *décollage* ma, se si esclude un particolare esemplare su cui si tornerà, nessun libro. Cfr. R. Barilli, *Corrado Costa. Tra poesura e pittria*, introduzione al catalogo della mostra, Reggio Emilia, Sale espositive antico Foro Boario, 9 aprile - 7 maggio 1995, Mazzotta, Milano 1995, pp. 7-13: 10.

3 — Equivoco dovuto anche alla sostanziale emarginazione dei poeti del Mulino che, pur nella prossimità estetica e ideologica, faticarono a trovare pieno riconoscimento anche da buona parte della neoavanguardia “ufficiale”. La formula qui citata è di Andrea Cortellessa, che in una rapida quanto illuminante nota sul retro di una celebre musicassetta del periodo di poesia sonora “Baobab” ammette di aver inizialmente ridotto a una simile immagine mentale quello che invece è stato, a sua detta, «il protagonista di un'avanguardia “altra”». Cfr. A. Cortellessa, *Corrado Costa, il retro della poesia, in Corrado Costa - Le apparizioni dell'uomo invisibile*, a cura di E. Gazzola, catalogo della mostra, Parma, Galleria San Ludovico, 19 giugno - 13 luglio 2009, Mazzotta, Milano 2009, pp. 19-22: 19.

4 — Basti pensare alle tavole di un relativamente precoce trittico senza titolo (conservato in una collezione privata ma riprodotto nel catalogo *Corrado Costa. Le apparizioni dell'uomo invisibile*, cit., pp. 42-43) in cui si usa la forma fumetto per ridicolizzare posizioni sociopolitiche del PCI. Significativamente l'interlocutore è il campione di un'arte agli antipodi di quella costiana: sulla tavola è scritto in bel corsivo «I contadini abbandonarono kelle terre anche se Guttuso voleva che le occupassero». Non solo la buffa denuncia civile diletteggia sorniona il maestro della *Vucciria* (in un fumetto, un mostruoso villano ribadisce «Di che la terra la lavori Guttuso») sposando al *comic* il richiamo ai placiti cassinesi di “kelle terre” e scrivendo bestemmie e parolacce con caratteri greci, ma adotta un segno a metà tra il cubismo e gli automatismi grafici del surrealismo sentimentale. Non estetizza dunque le espressioni della *popular culture*, ma ne sfrutta le nude funzionalità per sviluppare temi popolari

recentissimo passato che d'altronde lo vedeva già attivo. Più radicalmente è bene forse interrogarsi sui vantaggi che una tecnica tanto disperatamente intenzionata a celebrare una nuova alleanza con la realtà possa portare a uno che, negli anni in cui la si praticava, dichiarava di esercitare «l'avvocatura e la patafisica»<sup>5</sup>. Se infatti non si può parlare di realismo per un artista da sempre collocato nella cosiddetta ala surrealista del Gruppo 63 e persino partecipe della svolta purista di "Tam Tam"<sup>6</sup>, è proprio l'auto-iscrizione all'albo dei patafisici a suggerire che gli strumenti espressivi di Costa debbano essere ricondotti a una teoria della realtà – e dunque a una posizione assoluta, ascetica rispetto alle promiscuità cercate dall'originario uso neorealista del mezzo.

Mi pare che la specola più conveniente per tentare l'osservazione sia quella offerta dai libri d'artista, supporti in cui il ricorso al décollage sembra aver avuto origine nei primissimi anni Ottanta ma che, anche a causa della loro naturale difficoltà nel ritagliarsi un ruolo nei bilanci – esclusi come sono, a causa del formato e dell'unicità artigianale, dalla circolazione anche minima dei libri a stampa e da quella garantita alle opere d'arte disponibili alle sintesi dell'esposizione e della riproduzione –, non hanno destato particolari attenzioni. La loro scarsa percettibilità per gli strumenti della ricognizione critica, già faticosissima per un autore dalla bibliografia piratesca e irrintracciabile, li colloca comunque nella zona privilegiata da Costa: il margine, cui appartengono anche sostanzialmente sospesi perfettamente come sono tra parola e immagine. Gli indizi più determinanti per risolvere la questione proposta sono dunque da cercare nell'archivio del fondo dedicato all'autore presso la biblioteca Panizzi, che oggi consente di conoscere approfonditamente Costa anche a chi non ha avuto la fortuna di incontrare personalmente esemplari di quella allegra diaspora di segni che è stata la sua produzione, troppo sparsa per permettere sguar-

(in senso politico, di classe) accordandolo a strumenti espressivi raffinati nella loro apparente semplicità ludica.

5 — Prima di comporre un'articolata e fortunata autobiografia, dal fulminante *incipit* «Corrado Costa sono due fratelli» (*Autodizionario degli scrittori italiani* [1989], a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano 1992, pp. 125-127), l'autore si presentava così al suo esordio in volume: «È nato al Mulino di Bazzano (Parma) il 9 agosto 1929, vive a Reggio Emilia esercitando l'avvocatura e la patafisica». Cfr. C. Costa, *Pseudobaudelaire*, copertina di V. Cavicchioni, Scheiwiller, Milano 1964.

6 — Una delle principali peculiarità del gruppo di Mulino di Bazzano, raccolti proprio in una casa della famiglia Costa, com'è noto, è stata l'abiura alle intenzioni di osmosi, anche politica, con la realtà proprie della neoavanguardia italiana. Nel principale scritto programmatico si rileva chiaramente il proposito di «rimandare l'intervento immediato sulla realtà a tempi più propizi» consentendo alla poesia «di progettarsi intanto come ricerca autonoma». Cfr. *La poesia sta diventando*, in "Tam Tam", n. 1, a. 1972, p. 2.

7 — Anche se esistono ormai da qualche anno ottimi strumenti di studio (uno su tutti il recente C. Costa, *The complete films, Poesia Prosa Performance*, a cura di E. Gazzola, con una antologia multimediale a cura di D. Rossi, Le Lettere, Firenze 2008) i numerosi autografi di Costa da considerarsi opere compiute resistono, ovviamente, alla diffusione.

di di raccordo se non ai compagni di strada e ai sodali<sup>7</sup>. Nel fondo infatti sono conservati quasi tutti i volumetti confezionati dall'autore, già a un primo sguardo concepiti per rispondere a necessità espressive impossibili da soddisfare in altra forma. Quella del libro, d'altra parte, è l'unica a consentire un incontro vero tra i codici, altrimenti solo ospiti dei rispettivi contesti e supporti. In più, con Costa, si dà il caso di oggetti di un unico autore con finalità letterarie e visuali convergenti, più raro di quanto si possa pensare. Se infatti l'avanguardia ha da sempre prodotto arte libraria significativa principalmente per l'uso dei materiali e per i risultati percettivi – con importanti eccezioni (vedi Marinetti) che però non figurano tra le ascendenze immediate di Costa – l'incontro tra verso e immagine coincide spesso con quello tra un poeta e un illustratore e, quando non è così (dal pioniere Blake sino ai nostrani Sinisgalli o De Libero), resta comunque lontano dall'idea avanguardista dell'opera totale, sfilando piuttosto la poesia dalla riproduzione industriale per riservarne una preziosa versione visualizzata ai lettori scelti delle tirature limitatissime e non venali. I libri di cui parliamo peraltro non passano affatto per il torchio, e ciò che di stampato vi si legge è sempre applicato sulla pagina allo stesso modo in cui sono incollati i brandelli del *collage*, particolarità che li distingue dagli esperimenti tipografici tipici del Novecento e fondamentali per l'area cui Costa apparteneva<sup>8</sup>. In gran parte sono da considerarsi come “incunaboli” di pubblicazioni a venire, al contempo palestre dei segni e loro immagine originaria in senso platonico, un po' come le lettere autografe per il nipotino James Demby e i successivi libri artigianali circolati in famiglia sono stati matrice del *nonsense* anni Settanta di Toti Scialoja<sup>9</sup>.

Un caso interessante è quello de *Il fiume*, poemetto tra i più celebri di Costa la cui vicenda testuale è in parte ricostruibile. Ne troviamo traccia già a metà degli anni Settanta, in uno spezzone uscito su “Tam Tam” dal significativo titolo – poi caduto – *Non copia-*

8 — Una delle principali attività dei poeti del Mulino di Bazzano era proprio la stampa artigianale di *plaquettes* attraverso l'etichetta Geiger. La sperimentazione portò a esiti anche molto avanzati, come nel caso di *Poema&Oggetto* di Nicolai, libro con inserti materiali (fili, bottoni, spilli, fogli), guide per il ritaglio, riproduzioni di segni autografi e fotomontaggi.

9 — È noto che l'esordio in versi di Scialoja con *Amato Topino Caro* nel '71 si deve alla corrispondenza intrattenuta dall'autore con il nipote allora giovanissimo da Parigi (vd. T. Scialoja, *Come nascono le mie poesie*, in “il verri”, a. 1988, n. 8, pp. 9-20; poi in *Toti Scialoja, pittura e poesia. Opere su carta*, catalogo della mostra, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2004-8 gennaio 2005, De Luca, Roma 2004, pp. 72-77). Gli autografi, progettati come oggetti d'arte, sono stati esposti in diverse mostre e sono conservati presso la Fondazione Toti Scialoja di Roma. A partire da essi l'autore, come si legge nelle testimonianze citate e in numerose altre interviste, produsse un vero e proprio libro d'artista con poesie nonsense ad uso di altre nipotine. L'oggetto finì tra le mani di una consulente Bompiani che poi ne fece – complice l'ammirazione di Italo Calvino per la grazia e l'arguzia *witty* dei versi – il primo fortunatissimo libro edito del già maturo astrattista.

re dagli occhi (D. Vertov). Il patronato del cineasta sovietico evocato<sup>10</sup> focalizza già a quest'altezza i problemi di equilibrio tra imitazione, percezione e teoria della realtà che possiamo aspettarci dall'imminente analisi dei décollages; la poesia si presenta già sul doppio livello, tipico di Costa, della stampa con correzioni autografe in cui le porzioni di testo cassate restano chiaramente leggibili: ad esempio il distico a stampa «Questo/ che chiamiamo | rimanere intatto» subisce una prima campagna correttoria con l'aggiunta manoscritta «è» e una seconda che abolisce la copula e le ultime due lettere di 'rimanere', con risultato «Questo/ che chiamiamo | rimane intatto»<sup>11</sup>. Due anni dopo troviamo un altro frammento, sempre su "Tam Tam", sotto il titolo informale *Una poesia*. Tecnica analoga, stavolta pennarello su stampa in un diverso carattere con anche un'inserzione a margine ottenuta dal ritaglio di un modulo stampato: prima di espungere con un segno i due versi centrali della quartina «navigano sul fondo | anche | fiumi (per così dire) | che si cancellano» – costretti dunque a subire la stessa cancellatura riservata ai 'fiumi' che evocano – Costa aveva infatti aggiunto la piccola toppa di carta costituita da un «ci sono», incuneata leggermente obliqua tra il primo e il secondo verso per scindere il periodo in due trasformando «navigano sul fondo» da azione principale dei fiumi «che si cancellano» in ribattuta d'asindeto col precedente «affondano in se stessi»<sup>12</sup>. Il testo assumerà la forma che per qualunque poeta presumeremmo definitiva solo nel 1987, quando uscirà, dopo numerose letture pubbliche e performance, nelle 700 copie numerate di un'edizione piacentina<sup>13</sup>, ma già sei anni prima l'autore ne aveva fatto un libro d'arte. Uno degli elementi fondamentali per caratterizzare l'oggetto-libro in genere – e che comporta i maggiori svantaggi in sede di mostra – è la rilegatura, che nel caso de *Il fiume*, firmato dall'autore come «edizione unica» il 9 ottobre 1981, è particolarmente significativa essendo sostituita dalla piegatura a soffietto di un lungo foglio tra due piatti di carta rigida che fungono da copertina illustrata e quarta. Il fatto che un poemetto dal simile contenuto sia composto su un unico flusso orizzontale di carta che può essere

10 — La citazione che costituisce il titolo è tratta dalle conferenze di Vertov e significativamente allude ad un realismo antimimetico: all'autonomia del mezzo che di per sé è soggetto percettivo e non deve essere costretto a imitare i sensi umani. Vd. *Scritti di Dziga Vertov*, a cura di G. P. Berengo, in G. N. Abramov, *Dziga Vertov*, Edizioni B&N, Roma 1963, pp. 149-170.

11 — C. Costa, *Non copiare dagli occhi (D. Vertov)*, in "Tam Tam", a. 1975, n. 9, pp. 15-19: 18.

12 — C. Costa, *Una poesia*, in "Tam Tam", a. 1977, n. 14-15-16, pp. 10-12: 10. L'inserito stampato non viene cassato, coinvolgendo ulteriormente chi legge in uno sforzo filologico che si fa, più che critico, creativo, del tutto arbitrario.

13 — C. Costa, *Il fiume*, con cinque disegni dell'autore, Edizioni del Vicolo del Pavone, Piacenza 1987.

svolto e costeggiato in tutto il suo corso – come un fiume, appunto – non ha bisogno di commento e, sebbene Costa avesse potuto adoperare un formato analogo già nel 1969 per la sua *Ubiequivocità e descrizione della lotta operaia*<sup>14</sup>, è chiaro che debba il suo verificarsi alla natura artigianale dell'operazione. Solo la manipolazione diretta del supporto dunque, senza intermediari, consente l'espressione completa della volontà d'autore, soprattutto quando il lavoro di quell'autore intende includere il supporto nella sostanza dell'opera così completamente da essere accostabile, come ha mostrato Cortellessa in un saggio già citato<sup>15</sup>, alle delocazioni, alle tele su tela e alle esposizioni del retro di dipinti classici operate da Giulio Paolini e Claudio Parmiggiani. L'edizione a stampa sconta invece i limiti della tipografia. Ne *Il fiume* 1981 persino il riuso dei brani già stampati che abbiamo visto gode della libertà concessa dal libro d'arte: il brano individuato da *Una poesia* può essere ricomposto, senza l'interruzione visuale imposta dalla misura della pagina da voltare, incollando gli specchi di stampa uno sopra l'altro; e i segni autografi già previsti in *Non copiare* possono essere riorganizzati intorno ai ritagli delle porzioni stampate. L'aggiunta di raccordi iconografici costruiti per sottolineare l'orizzontalità del formato poi, valicando le piegature per esondare dall'idea stessa di pagina, contribuisce a rendere l'«edizione unica» irriproducibile industrialmente – almeno con i mezzi dell'epoca – sebbene resti la prova d'autore di riferimento per qualsiasi declinazione materiale successiva del testo, dall'estratto all'esecuzione performativa fino all'edizione vera e propria.

Anche *Mantova*, libro d'arte non datato ma verosimilmente vicino a *Il fiume*, si avvale dello stesso formato per celebrare persino più esplicitamente il matrimonio tra oggetto e soggetto dell'opera: non solo il testo, composto a mano lungo un'unica riga che attraversa il foglio a soffietto, parla di «un segno» obbediente al «peso dell'acqua», chiudendosi nell'autorivelazione espressa dal fatto che «l'acqua [...] è una riga»; ma il materiale di cui è composto l'intero libro è un grande brano di manifesto pubblicitario che già nella sua preparazione performativa (un unico strappo orizzontale, come il tirarsi di una riga appunto) partecipa all'enunciato e per sua natu-

14 — C. Costa, *Ubiequivocità e descrizione della lotta operaia*, in “Nuova Corrente”, a. 1969, n. 50, pp. 325-326. Il lungo testo a metà tra il trattato e il delirio, con formule matematiche e tratti grafici, è incolonnato su un unico foglio pieghevole brussurato tra le altre carte di un periodico.

15 — A. Cortellessa, *Corrado Costa, il retro della poesia*, cit., pp. 20-21.

16 — Almeno così risulta consultando le bibliografie dell'edizione Gazzola e del fondo presso la biblioteca Panizzi, quest'ultimo scaricabile presso l'indirizzo: <<http://panizzi.comune.re.it/allegati/Fondi%20e%20Bibliografie%20PDF/Catalogo%20Costa.pdf>>.

ra dialoga col titolo, alludendo al contatto ribellista e tutto fisico con la realtà della città da cui nacquero gli strappi di manifesti stradali dei *nouveaux réalistes*, in qualche modo così antesignani dell'*urban art*. Ancora più utile per verificare la specificità della categoria di oggetti in analisi è il caso di *Storia complicata degli amanti indiani*, esemplare unico del 1984, con cui entriamo più decisamente nell'ambito del *décollage* impaginato. Anche qui manca materialmente una rilegatura, ma vista la natura dell'opera – un racconto costruito per stazioni, quasi inquadrature progressive come vedremo – Costa ricorre al fascicolo di fogli sciolti piegati, da sfogliare, piuttosto che alla carta unica. Oltre ai sedici *décollages* datati e titolati, il soggetto non ha avuto altri esiti nella produzione dell'autore<sup>16</sup> e si presenta dunque nella sua incantevole unicità tutta realizzata, secondo le note autografe, nel corso di una settimana invernale<sup>17</sup>. Si è parlato di inquadrature perché le scene rappresentate, prive di raccordi narrativi tra loro, rispondono alla grammatica visuale del cinema, categoria semantica cui Costa dichiarò di voler appartenere<sup>18</sup>. Infatti, se li seguiamo attraverso i titoli manoscritti, l'impressione è quella di un montaggio progressivo di brani in soggettiva partendo con l'ingresso in un interno, sospeso da un dettaglio distraente (*Porta della casa degli amanti indiani; Corridoio della casa degli amanti indiani e Una finestra della casa degli amanti indiani*); proseguendo con una panoramica statica chiusa da uno zoom che allude all'azione imminente (*L'altra parte della stanza dove fanno l'amore gli amanti indiani; Ancora una parete della stanza dove fanno l'amore gli amanti indiani; Letto ancora intatto degli amanti indiani*); arrivando a una breve sospensione d'indagine psicologica sulla protagonista, ancora sull'orlo dell'azione (*L'amante indiana si specchia senza vedersi*) per raggiungere la scena madre, posta esattamente a metà e prolungata in due varianti con una nuova chiusa in zoom (*Fanno l'amore nella moquette; Fanno l'amore senza moquette e Particolare della moquette*). Segue un secondo tempo, che rompe l'incanto teso dell'inarrestabile avvicinamento dello sguardo alla scena erotica aprendosi sulla protagonista (*L'amante indiana in assenza dell'amante indiano*) e sul suo dramma,

17 — Le note d'autore datano il primo *décollage* al 10 e l'ultimo al 29 novembre del 1984. Interessante come, a quanto appare, l'opera sarebbe stata creata foglio per foglio nell'ordine d'impaginazione.

18 — In un video che ripercorre alcune tra le più assurde tappe della sua bibliografia, Costa chiude parlando di «un libro sui Film» (naturalmente riferendosi a *The complete films* edito con la traduzione di Vangelisti a San Francisco) e augurandosi «che abbia avuto il successo che si meritava e che io possa fare parte, come desidero da tempo, della categoria cinema e non della categoria poesia». Il video, la cui trascrizione completa è visionabile nel file bibliografico citato in nota più sopra (pp. 70-71) è in rete:

<<http://www.youtube.com/watch?v=kwAbtfpAXGQ>>.

manifestato da un altro silenzioso ambiente domestico (*Cucina in disordine dell'amante indiana*) per poi farsi esplicito (*L'amante indiana non può restare sola*) e sublimare in una scena onirica e visionaria (*Apparizione del membro maschile all'amante indiana, rimasta sola*). Il finale, interrompendo l'introspezione della protagonista, riporta l'aspettativa su un'azione improvvisa (*Bussano alla porta dell'amante indiana*) per chiudere il libro in una buffa sorpresa, a suo modo tragica (*Bussano alla porta dell'amante indiana e entra l'amante cinese*). Difficile trovare altrove una più totale espressione della tensione costiana alla cinematografia. La tecnica del *décollage* si manifesta in queste pagine nella maniera particolarissima cui ho alluso dall'inizio: a Costa la significatività del mezzo infatti non è sufficiente e ne sfrutta il potenziale desumendo le scene dalle immagini come in una sciarada. Se però, come nelle prime carte, lo scarto dall'autoreferenzialità compositiva di un Rotella è tutto a carico dei titoli, in alcuni punti il *décollage* si fa piuttosto collage figurativo e i soggetti diventano riconoscibili senz'altro. Così nella scena principale *Fanno l'amore nella moquette* i profili degli amanti avvinghiati si stagliano sul campo rosa del pavimento e nel finale il volto dell'amante cinese è persino tratteggiato sul brano di carta che lo individua. Il testo poi è solo apparentemente referenziale e subordinato alle immagini visto che conserva la riconoscibilità stilistica dell'autore con premeditate aggiunte interlineari (il 'non' de *L'amante indiana non può restare da sola* è aggiunto – e dunque sottolineato – con questo espediente caro a Costa, sottraendo alla frase la sua assertività e trasformandola in una consapevolezza maturata dopo un'indecisione) con ripetizioni identiche di moduli (la «eco» tipica della poetica costiana) ed esotismi fuori contesto di gusto surreale (se l'amante cinese alla fine appare, in effetti, cinese, il fatto che i protagonisti siano indiani non è necessario e semmai è reso meno verosimile dall'unico elemento caratterizzante della casa, la moquette, che al limite dovrebbe essere un tappeto).

Gli stessi elementi di riconoscibilità stilistica, possibilità di gestione cinematografica della progressione di immagini e controllo totale sia dei segni che dei loro supporti, torna in tutti i libri d'artista di Costa. In alcuni casi si trasformano intuizioni di più classici collage/readymade altrui in poemi visuali tendenti al concettuale – è il caso di *Sillabaria*, in cui le lettere A, R, I e A, una per pagina, sono ritagliate nella plastica millebolle da imballaggio come le nuvole di una marina di Roy Lichtenstein (*Untitled*, 1964). In altri, il mezzo permette di usare espedienti visivi propri di Costa altrove concentrati nella sintesi assoluta di un'istallazione, diluendoli co-



me argomenti puntuali nell'ambito lineare e analitico di un discorso. Ad esempio ne *La musa smemorata* del 1989 – in cui tra l'altro il testo manoscritto può giocare sulle soprascrizioni rendendo impossibile capire se 'volo' sia corretto in 'velo' o viceversa – due cerini vengono incollati su due pagine per mostrare «un fiammifero che si spegne e ci fa ombra» e dimostrare che «uno che si accende ne fa ancora di più o quasi»: i brani di carta scura usati per rappresentare l'ombra prodotta dal fiammifero spento come una fiamma negativa non possono non chiamare alla mente l'opera *Poesia oscura con presa*<sup>19</sup> datata a un anno dopo, in cui una lampadina spenta proietta un cono di buio composto da fitti scarabocchi di penna nera raccolti da una padella, anch'essa piena di tale oscurità. Ora, scorso qualche caso, verificata l'appropriazione stilistica del mezzo da parte dell'autore e chiarito il particolare uso figurativo ma concettuale di una tecnica informale ma neorealista, vorrei chiudere il discorso con un'ipotesi interpretativa basata su un terzetto di libri che sembrano illuminare la teoria della realtà evocata in precedenza. La prima tappa è *Poesie Petrose Paesine*, datato 1982 e composto da un lungo testo manoscritto articolato in cinque punti. L'oggetto principale del discorso è il paesaggio, che nel primo punto è descritto come un essere vivente che si sviluppa a partire da un «uovo fecondato» e matura, mutando in un divenire eracliteo che però ritiene memoria di ogni possibile fase precedente fino all'inizio del processo:

Ogni paesaggio mantiene, conserva, memorizza e custodisce sé stesso: in un certo senso l'ultimo paesaggio che abbiamo scoperto, che è venuto alla luce dei miei occhi, ha attraversato (senza che lo vedessi) tutti gli stati embrionali, custodito dal grembo materno: quella intatta oscurità che esiste nel mondo fintanto che io non riesco a vederlo. Interi paesaggi sono rimasti lì intatti, sotto i nostri occhi, in attesa di essere visti stupivano le inesprese stagioni, in attesa di essere raccontati stavano zitti, prima che passasse uno a cavallo, una carrozza a cavalli, poi un treno, un aereo<sup>20</sup>.

Costa sembra dunque impostare un discorso cosmologico, come confermerebbero alcuni passaggi del secondo punto: «si parla di uovo in omaggio a Ficino e Cusano, cioè all'origine zoomorfa del paesaggio». Così in effetti è, ma la cosmologia e l'estetica conver-

19 — Appartenente alla collezione di Ivanna Rossi, l'oggetto fa parte della serie dei *Casalinghi*: oggetti domestici manipolati e coperti da segni.

20 — La sottolineatura è, qui come in altre citazioni, nell'originale manoscritto. Segnalo che *nell'* è soprascritto a *dall'* e *inesprese* è soprascritto a una cassatura che rende illeggibile il *cancellandum*.

gono presto nel dubbio che apre il punto tre: «apro un uovo paesino: posso dire dipingo un paesaggio, invento un paesaggio?». La risposta è immediata e segna un punto fondamentale nel pensiero che intendiamo ricostruire: l'uovo paesino, da aprire per immergersi nella realtà del paesaggio, è appunto un dato di realtà, che l'occhio raggiunge e non genera: «il paesaggio si scopre, dopo, anche nella pittura». Ancora più chiara la successiva citazione da Boccioni, che afferma:

Vi sono possibilità di paesaggio ovunque: nei marmi dei palazzi, negli asfalti delle strade, nei lunghi corridoi degli Hotel dalle porte misteriose e numerate, binariati di soffici tappeti, nelle statue smaltate di bianco delle cliniche, nel metodico andare delle macchine affaccendate<sup>21</sup>.

Il passaggio è fondamentale e ribadito nel punto successivo, il penultimo, in cui Costa evoca Max Ernst per far aderire la sua «ossessione del pavimento in una locanda in riva al mare con i solchi delle venature accentuati da mille lavaggi»<sup>22</sup> alla ricerca visiva dei paesaggi cui invita Boccioni. Interpretando compulsivamente le linee del pavimento, Ernst arriva a dubitare della forma di ogni oggetto riconoscendovene un altro e perviene anche lui a visioni paesaggistiche: Costa non manca di sottolineare gli elementi per lui rilevanti nel novero, avvicinando così i due artisti fin qui citati all'oggetto principale delle sue riflessioni: «I miei occhi hanno allora scorto teste umane, animali differenti, una battaglia che finisce in un amplesso, delle rocce, il mare e la pioggia, dei terremoti...». L'ultimo punto, il quinto, narra di una lezione di pittura di Botticelli, *performer* di *action painting ante litteram* che lancia «contro il muro sporco della casa, una spugna zuppa di colori diversi» per considerarne gli schizzi coi suoi studenti. Il maestro vi scorge immediatamente «un bel paesaggio». Ammonendo gravemente un allievo che cita Leonardo però, sembra subito negare che il paesaggio possa essere dipinto col solo intervento del caso – che rende «la pittura [...] mediocre» – e prescrive l'allenamento a produrre tutte «le membra» degli oggetti da figurare, «e le membra dei paesi, cioè sassi, piante e simili». Il testo del libro insomma pone la nascita del paesaggio (della real-

21 — La citazione è da *Pittura e Scultura futuriste* ed è fedele. Costa dichiara di trarla da un saggio uscito nello stesso anno in cui lavorava a *Poesie Petrose Paesine*, cui rimanda in nota. Il testo è F. Camporesi, *L'architettura e il dinamismo - Studio sulla poetica di Umberto Boccioni*, introduzione di L. Anceschi, Accademia Clementina, Bologna 1982, p. 83.

22 — Il brano è, credo, citato erroneamente da Costa, che rimanda a un'edizione milanese degli scritti di Ernst del 1992 senza indicare l'editore. Probabilmente si riferiva a M. Ernst, *Scritture*, Rizzoli, Milano 1972. La pagina (242) corrisponde.

tà) a monte non, si badi, della sua umana percezione e riproduzione, ma piuttosto della scoperta che ne si fa attraverso l'arte; ammette la possibilità di intuire artisticamente un paesaggio in qualsiasi confusa trama di segni ma nega che simili trame, già presenti in natura, si possano ricreare con buona pittura senza disporre delle «membra», dei moduli riconoscibili che compongono il cosmo. Le immagini, dal canto loro – e qui si chiarisce la necessità di un libro d'arte per trattare la questione – sembrano *décollages* astratti classici ma, mentre si legge delle visioni di Boccioni, di Ernst e degli scolari di Botticelli a partire da venature del marmo e del legno, da macchie di colore e sassi spaccati, i brani di carta incollati diventano chiaramente paesaggi. Paesaggi da visualizzare come su una partitura per l'occhio, composti dai brandelli distinguibili e organizzati per consistenza e colore (un monte, un cespo, massi, uno stralcio di cielo) come da un convegno di «membra» richiamate dall'artista – non dal caso. Le immagini insomma verificano il testo, ma c'è di più: se prendiamo atto della prosasticità assoluta e quasi saggistica dello scritto (che chiaramente, a questo punto, propongo come contorno e commento delle immagini) dobbiamo probabilmente supporre che le *Poesie* del titolo siano proprio i *décollages*. Non sarà allora sbagliato mantenere nel novero dei libri d'artista poetici l'altro oggetto prodotto nel 1982, *Panorama spaesato*, che è composto da soli *décollages* chiaramente paesaggistici: stralci di carta incollati anche a rovescio, dalla parte meno colorata, per risultare acquosi, tersi; un grigio-blu dominante, da sfondo leonardesco, in cui esplodono rare campiture verdissime (prati?) o rutilanti marine azzurre la cui carta, molto vivida, diventa altrove un cielo o un ramo di fiume. L'unica immagine ad avere un titolo in tale libro, per il resto privo di testo, è *L'orsa minore* e mostra una nitida stellina (la polare?) che fa subito pensare a un altro celeberrimo paesaggio – o meglio, *Paysage* – probabilmente caro a un poeta “pseudo” baudelairiano come Costa («*Il est doux, à travers les brumes, de voir naître | L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre*»<sup>23</sup>).

I *décollages* stessi come poesie dunque. Così, anche un altro libro *Senza titolo* dei primi anni Ottanta può essere una rassegna di poesie paesine, di paesaggi da indovinare nelle membra di carta, e in generale quando il soggetto non è chiaro (non tutti possono essere occupati, come un piccolo libro del 1983, da *Una farfalla che sogna di essere il grande seduttore Genij cerca di inculcare una*

23 — Ch. Baudelaire, *I fiori del male* [1857], traduzione di Cosimo Ortosta [1996], Giunti, Firenze 2010, p. 162.

*lavandaia*) si può pensare a un'estensione del *trobar* nei paesaggi. Potremmo tuttavia domandarci dove siano finiti i versi e perché il ragionamento sulla realtà debba passare proprio dal paesaggio (utile per capire, sì, ma inutilmente specifico nell'economia di una teoria così serenamente ampia). Per completare e complicare il quadro passiamo dunque al terzo libro del breve percorso, probabilmente vicino cronologicamente ai primi due: *Storia della pittura*. Qui il testo parte narrando di Zeusi che dipinge il grappolo d'uva sul muro, ingannando gli uccelli che scendono per beccare gli acini<sup>24</sup>. La chiosa finale pone il leggendario artista greco, campione dell'estetica occidentale, all'inizio di un percorso estetico di trascendenza: «accade che la pittura non raggiunga ancora la fine della materia». Con anafora crescente l'autore passa a un apologo cinese, evocando il pittore Chang Sêng Yu della dinastia Liang che raggiunge la perfezione e dipinge rondini su fogli leggerissimi: appena finisce le rondini volano via e Costa commenta «accade che la pittura raggiunga la fine della materia». La riflessione su questo secondo passaggio è molto più vivace della precedente giacché il poeta deve ammettere come sia «facile contestare questa seconda storia della pittura» anche se «ogni volta la fondamentale verità di Chang Sêng Yu rimane intatta» visto che «può darsi che non dipingesse affatto» ma comunque vorrebbe dire «che le rondini erano volate più su o che erano volate prima o che quel giorno Chang Sêng Yu non aveva visto rondini». Il gioco logico, molto *zen*, prosegue su tutta una pagina, agganciandosi alla successiva con una nota scritta a margine di un *recto* e completata dalla gemella sul margine opposto del *verso*: «La verità è che Chang Sêng Yu cercava di tenere ferme le rondini sui suoi fogli di carta» «Solo che le rondini sono più svelte. Volavano via & lasciavano i fogli tutti stropicciati & sporchi». Si passa poi al serissimo scherzo incollando inviti a *vernissages* cui aggiungere la nota manoscritta «senza rondini» e si raggiunge la sintesi: se il problema è come impedire alle rondini di lasciare il foglio la risposta è semplice: Chang Sêng Yu ha raggiunto la perfezione, le rondini rimarrebbero ferme solo se lui potesse commettere un errore (ma aggiungerei che evidentemente, a quel punto, non avremmo tanta curiosità di vederle). La terza storia ci interessa particolarmente e ne cito dunque per intero il testo centrale:

24 — L'episodio doveva essere caro a Costa. In una testimonianza su di lui, la poetessa Giulia Niccolai, sua sodale e protagonista degli anni del Mulino di Bazzano, racconta di una riflessione costiana su Zeusi e Narciso. Vd. G. Niccolai, *Cos'è poesia*, Edizioni del Verri, Milano 2012, p. 104.

Wao Tao-Tzū, per incarico dell'imperatore, ha dipinto un paesaggio, montagne, foreste, nubi, uccelli e figure umane. Wao Tao-Tzū indica un varco all'imperatore, dipinto nel fianco di una montagna. Il pittore entra nel varco dipinto e scompare.

La chiosa stavolta – inizialmente scritta due pagine prima e cancellata per poi essere incollata alla pagina dell'apologo e, di nuovo, cassata – viene alla fine di un'analisi a grafico dell'episodio che a sua volta segue le riflessioni visuali su di esso: una sorta di décollage che sfrutta fogli a righe per rappresentare sinteticamente il varco in cui il pittore sparisce, una serie di rappresentazioni parolibere *à la* Marinetti per gli elementi del paesaggio (dagli 'uccelli' individuati da una più grande 'U' a forma di ali alla grafia di 'nubi' che si snoda nel profilo incerto, appunto, di una nuvola; segno che il paesaggio si può produrre anche con il testo) e una rappresentazione dei boschi data dall'accostamento fitto della parola 'foreste', che chiama alla mente un poema concreto di Yutaka Ishi comparso sul primo numero di "Tam Tam" in cui, ripetendo in tutto lo specchio di stampa l'ideogramma per 'albero', si costruisce una vera e propria foresta di simboli<sup>25</sup>. Dopo essersi domandato «Dove va Wao Tao-Tzū, dove va la rondine, dove vanno le rondini dopo che sono state dipinte – ma il pittore, il pittore?» Costa infatti chiude l'intero libro concludendo la progressione anaforica; «Accade che il pittore raggiunga la fine della pittura». Non è, tuttavia, una risposta. Il nostro interrogativo sui libri paesaggistici però è risolto dalla centralità che il paesaggio assume nel percorso di teoria estetica compiuto da *Storia della pittura*, che in fondo ricorre ai tre apologhi antichi per giustificare una posizione di oltranzismo concettuale. La realtà suggerisce le forme all'arte, ma non ci si può accontentare dei suoi prodotti casuali (ecco lo scarto dal nouveau réalisme e da altre avanguardie contigue). La buona arte però, da sola, se rifiuta di limitarsi all'imitazione – al copiare dagli occhi per ingannare gli uccelli– raggiunge la sua fine nella perfezione paradossalmente figurativa del foglio bianco. È bene dunque strappare alla realtà le sue membra per comporle ad arte, e in un libro l'efficacia dell'operazione è massimizzata dal supporto. Resta però da dire, come ci siamo chiesti, dove sia finita l'espressione verbale in un simile progetto di poesia totale. Ebbene, se mi fosse consentito attribuire a Costa la *hýbris* di considerarsi giunto, ben oltre Zeusi e alla pari di Wao Tao-Tzū, all'approdo nichilista-zen della storia della pittura – ma d'altronde, parliamo di un avan-

guardista – direi: non solo l'artista, ma anche i suoi versi hanno raggiunto la fine della pittura. La poesia è scomparsa nel paesaggio di carta. Forse, ha raggiunto il «retro, retro, retro»<sup>26</sup>.

26 — C. Costa, *Retro*, poesia sonora incisa per “Baobab” e oggi ascoltabile, dalla versione contenuta nel CD *Verbivocovisual antologia di poesia sonora*, a cura di G. Fontana, allegato a “il verri”, a. 2004, n. 25, presso l'indirizzo: <[http://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Verbivocovisual/Verbivocovisual\\_30\\_Costa\\_Retro.mp3](http://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/Verbivocovisual/Verbivocovisual_30_Costa_Retro.mp3)>.